

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ARAşTIRMA

İslam Sanatlarında Estetik

Güzeli Anlamak



MUSTAFA UĞUR
KARADENİZ

KE
TE
BE

ISBN: 978-625-7854-45-0

© 2018 Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.

ketebe.com

Ketebe Yayınları: 362

Araştırma - İnceleme



Yayın Yönetmeni
Furkan Çalışkan

Dizi Editörü
Yusuf Genç

Yayıma Hazırlayan
Dilârâ Yabul İşleyen

Düzeltili
Rıdvan Tulum

Kapak
Harun Tan

Mizanpaj
Nilgün Sönmez

1. BASKI

Ekim 2020
İstanbul

Ketebe Yayınları
Sertifika No: 34989
Maltepe Mahallesi Fetih
Caddesi No: 6 Dk: 2
Topkapı 34010 İstanbul
Tel: 212 612 29 30
e-mail: ketebe@ketebe.com

Baskı ve Cilt
Mega Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
Cihangir Mah. Güvercin Cad.
No: 3/1 Baha İş Merkezi A Blok
Kat: 2 34310 Haramidere -
Avcılar / İstanbul Sertifika No: 44452
Tel: 212 412 17 00

© Eserin her hakkı anlaşmalı olarak Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.'ne aittir.
İzinsiz yayınlanamaz. Kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

İslam Sanatlarında Estetik

Güzeli Anlamak



MUSTAFA UĞUR KARADENİZ

KETEBE

Mustafa Uğur Karadeniz

1982 yılında Adana'da doğdu. 2005 yılında Çukurova Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. Yüksek lisans ve doktorasını Kocaeli Üniversitesi'nde tamamladı. 2019 yılından itibaren Samsun Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Osmanlı şiir ve mimarisi, İslam sanatları estetiği alanlarında çalışmaları olan yazar evli ve üç çocuk babasıdır.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	9
GİRİŞ.....	13
İslam'da Sanat ve Estetik.....	19
İSLAM SANATININ TEMEL KAYNAKLARI.....	31
Kur'an.....	32
Hadis.....	38
Kâbe.....	41
Kelam ve Tasavvuf.....	43
Kelam.....	44
Tasavvuf.....	46
KOZMOLOJİK İDRAK.....	49
Ay Altı ve Ay Üstü Âlem.....	66
İSLAM DÜŞÜNCESİNDE ZAMAN.....	73
İSLAM DÜŞÜNCESİNDE MEKÂN.....	81
İSLAM SANATÇISININ KİMLİĞİ.....	91
İSLAM SANATINA DAİR KAVRAMLAR.....	97
Açıklık-Anlaşılrlık.....	98
Aşinalık.....	105
Beka Arzusunun Önüne Geçme.....	114

Fayda-Fonksiyonellik	119
Gayrişahsîlik	123
Hendesî.....	134
Hüsün ve Cemâl.....	141
Hüzün.....	147
İhsan.....	149
Kozmolojik İdrak	153
Modüler Yapı.....	160
Sonsuzluk.....	168
Tabiatla Uyum	170
Tasvirden Kaçınma (Anikonik).....	174
Teksif.....	198
Telkinden Kaçınma	200
Tenazur (Simetri).....	210
Tenevvü (Çeşitleme).....	212
Tenzih.....	217
Tersten Perspektif.....	219
Tevazu	236
Tevhid	237
Üsluplaştırma (Stilizasyon).....	239
KAYNAKÇA.....	245

Eşime...

ÖN SÖZ

“Güzeli Anlamak”, varlığı anlamaktır. Varlık, var eden En Güzeli’nin armağanıdır. O’nun ihsanı olarak yine O’ndan bir işarettir. Varlıkta güzellik ise onun kendinden menkul değil, En Güzeli’nin yine varlığa bir tecellisinin sonucudur. Varlık, bütün anlam ve değerini bu tecelliye borçludur. Güzelliği ahlakın bir parçası olarak ele alan İslam düşüncesi, bir anlama faaliyeti olarak doğmuş ve gelişmiştir. Onda anlama çabası, sahip olma hırsının değil; ait olma bilincinin dışavurumudur. Varlığın somut hâli olan tabiatla İslam düşüncesinin kurduğu ilişkide, bunu görmek mümkündür. Bu ilişki İslam düşüncesinde güzellik algısını doğurmuştur. Buna göre güzellik bir veri olarak zaten mevcuttur, o sonradan icat edilemez ve yaratılamaz. Sanatçıya düşense ister duyular âleminde ister duyularüstü âlemden olsun bir veri olarak var olan güzelliğin izini sürmektir.

Toplumların hayat algısı, dünya görüşü sanatlarıyla mukayyettir. Bir sanat türü ele alınırken öncelikle içinde oluşup geliştiği kültür ve medeniyetin tespiti gerekir. Dolayısıyla İslam coğrafyasında ortaya çıkan sanatın anlaşılması, İslam düşüncesiyle mümkündür. Ancak bu durumda, İslam sanatının

anlaşılmasına giden yol açılabilir. Bunun tersine günümüzde ise sanatın anlaşılma kaygısından azade olduğu iddia edilebilir. Ama söz konusu olan klasik dönem sanatları ise “anlaşılma” kavramı, vazgeçilmezdir.

İslam estetiği ile ilgili bazı düşünceler, bu estetiğin kaynağının İslam düşüncesiyle sınırlanamayacağını, onda başka birçok faktörün etkili olduğunu savunmaktadır. İlk başta kuşatıcı ve objektif bir bakış açısı gibi görünen bu yaklaşım, gerçekte İslam estetiğinin kuramsal boyutlarını örtmekte, onu girift ve çözülmez bir düğüm hâline getirmektedir.

İslam sanatları estetiği, kuramsal olarak yeni gelişen bir çalışma alanıdır ve hâlâ bu sanatlardaki ortak ilkelerin varlığı tartışma konusudur. Literatürde de İslam estetiğine dair kavram ve ilkeler, somut başlıklar altında değerlendirilmemiş; dağınık tespitler olarak kalmıştır. Bu da İslam estetiğinin bir bütün hâlinde değerlendirilebilmesinin önüne geçmiştir. Bu yüzden hem İslam sanatlarının estetik arka planının belirlenmesi hem de bunların hâkim olduğu sanatlardaki izlerinin takip edilebilmesi adına kavramsal bir çalışma yapmak zaruret hâline gelmiştir.

İslam sanatları estetiğine dair literatür tarandığı zaman, burada öncelikle mimarî sanatı özelinde bir kuram geliştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu lokal bakış, ister istemez bu estetiğin ilkelerinin tüm boyutları ile anlaşılmasına engel olmaktadır. Oysa İslam sanatları estetiği bünyesinde yer alan mimarî, minyatür, tezyin, hat, musiki ve şiir gibi birçok sanat dalında etkili olan belli bir estetik görüşün hâkimiyeti, göze çarpan ilk niteliktir.

Kitap, belli bir varlık ve tabiat düşüncesinden doğan İslam sanatları estetiğinin kendisinden neşet eden her bir sanat eserine yansımalarını görebilmek adına onun genel kuram ve ilkelerini tespit etme arayışının sonucudur. Kavramsal izlek, İslam sanatları estetiğinin hâkim olduğu tüm sanatlarda

onun kuramsal boyutlarının anlaşılmasında yardımcı olacağı düşüncesiyle tercih edilmiştir. Bu ihtiyaca binaen İslam sanatları estetiğinin önce kaynakları tespit edilmeye çalışılmış, daha sonra ise bu sanatın ilkelerini kavramsal düzlemde ele almak amaçlanmıştır.

İslam sanatının temel kaynakları ve bu sanat tasavvuruna yön veren kozmolojik idrak, İslam düşüncesinde zaman ve mekân algısı, sanatçının kimliği gibi konular irdelendiğinde İslam sanatına dair kavramların yeniden belirlenmesi gerekli bir hâl almaktadır. Özellikle yerleşik kavramların yeniden yorumu ile henüz kavram değeri taşımayan bazı kelimelerin önerilmesi bu yüzden eserin ana eksenini oluşturmaktadır. Kitap, İslam sanatlarına dair bir kavramsallaştırma da hedeflediği için çalışmada belli bir terminoloji belirlenmeye ve kitap boyunca bu terminolojiden hareket edilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmadaki kavramsallaştırmanın anlaşılabilmesi için belirlenen kavramlar, çalışma boyunca italik karakterde gösterilmiştir.

Kitapta, İslam estetiğine dair belirlenen ilke ve kavramlar, elbette tartışmaya açıktır. Öncelikle ilke ve kavramların ortaya konulmaya çalışılmasından murat, İslam estetiğini daha geniş bir spektrumda ele alma arayışıdır. Amaç, İslam estetiğini İslam'ın estetiği hâline getiren düşünce ve eylem birlikteliğini yansıtmaya çalışmaktır. Estetiği, sadece görünür bir forma hapsedmenin saplantı hâline geldiği günümüzde hakikatin aşkın boyutlarının karanlıkta kalmaması, sanatın hakikatle buluşması ve güzelliğin görüngüden kurtulması onun anlaşılmasıyla mümkündür.

Samsun, 2020

GİRİŞ

Medeniyetin bir usaresi olan sanat, içinde gelişip olgunlaştığı tasavvurun aynı zamanda bir adesesidir. İslam sanatı da İslam kültür ve düşüncesini, inanç ve hayat görüşünü, evren tasavvurunu bütün ışıltılarıyla yansıtır. İslam sanatları estetiğiyle inşa edilmiş her eserin aydınlık bir manzaraya sahip olması da bu yüzdendir. Yine bu estetikte ışığın renkten de özge başlı başına bir güzellik unsuru olarak yer alması dikkat çekicidir. İslam sanatının sunduğu manzaranın ısl ısl bir âlem olması, “birey” kavramının sanatın dışına itilmesindendir.

Sanat, sanatçının şahsî bocalayışlarından (trajedi) uzaklaşarak hakikate işaretle mükellef olduğu bir güzellik ameliyesidir. Ondaki “tezyin”, insan psikolojisinin yansımalarıyla ortaya çıkmaz. Tezyin, nesnelerin sanat eserinde hakikati işaret edecek bir form ve anlamda sunulmasıdır. Bu anlayışta insan sanata, benliğini inşa için tanrı ile bir mücadele biçimi ve var olmanın bir aracı olarak bakamaz. “Mükellef insan” olmanın bilinci ile Allah’ın yeryüzünde bir “halife”si olduğunu kavrar.

Bireyin kendisiyle kavgaları ve çelişkili bir ruh hâlinin ürünü olmakla birlikte “cesaret” dolu iddiaları, İslam sanatında kendisine herhangi bir yer bulamaz. Sanatı, bireyin gelgitlerine

hapseden bir anlayışa karşı çıkan bu estetik, aydınlık yüzünü, bir mücadeleye girmediği tabiatın, alt edilmesi gereken bir düşman değil, hakikate işaret eden bir “ayet/işaret” olarak telakki edilmesinden de alır. Tabiatı bir işaret olarak kavrayış, insanda temaşa ve idrak sürecine dönüşür. Tabiattan hareket etmek, onu nesneleştirmez, insan “özne”sinin karşısında edilgen kılmaz. Bütün bunlar bir ibadet bilinciyle yapıldığı için sanat da böylece aşkın bir boyut kazanarak duaya dönüşür.

İslam estetiğinde dua kabul edilen sanat, onu icra edende mahviyetkâr bir tutum gerektirir. Gelenekte sanatçı öznesinin öne çıkmaması ve imtiyazlı bir sanatkâr zümresinin oluşmaması, bu mahviyetkâr tutumun bir sonucudur. Sanat da onu icra edenin diğer eylemlerinden daha üst bir mevkiye değildir. Ahlakın bir parçası olarak “amel” kategorisinde yer alır. Sanat ve hayat arasında kurulan bu ortaklık, sanatkâr ile sanat eserinin muhataplarını da ortak bir duyguda buluşturur.

Sanatkâr, bizzat kendi yaşadığı duyguların terennümü için bir eser ortaya koymaz. Gelenekte ortaya çıkmış ortak bir kimliğin dışavurumuyla sanatkâr muhataptan, sanat eseri de hayattan ayrılmaz. Sanat edimi hayatın bir parçası olarak “amel” kavramı içinde değerlendirilir. Yine bu yüzden sanat doğrudan ahlakın bir parçasıdır. Estetik de İslam düşüncesinde ayrı bir felsefe disiplini olarak görülmez; estetiğe dair düşünceler, metafizik, mantık ve ahlak ile ilgili disiplinlerin içinde yer almaktadır.

İslam estetiğinde sanatkâr muhatabını etki altına almak ve onun duygularını tahrik etmek için kurgusal oyunlara girmez. İslam sanatında muhatap ve sanatçı aynı hakikatin izinde birlikte yürür. Ne sanatçı ondan bir adım öndedir ne de muhatap sanat eserinin oluşturduğu büyülü ortamın tesiriyle bir telkin altındadır. İslam estetiğinin daha iyi anlaşılabilmesi için modern dönemde karşılık bulan “estetik” kavramına ve bunun İslam estetiğiyle arasındaki farklarına değinmek yararlı olacaktır.

Estetik köken olarak Grekçe “aisthesis” (duyum, duyulur algı) ya da “aisthanesthai” (duyu ile algılamak) sözünden gelir. Bu anlamda estetik, duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim dalı olarak değerlendirilir. Estetik için Arapçada “ilmü’l-cemâl” terkibi kullanılmakla birlikte Tanzimat sonrası Osmanlı’da “ilm-i hüsn” ve “ilm-i bedayi” kavramları da öne çıkmıştır. Güzellik nazariyesi denebilecek estetik güzel kavramının ilkelerini, kapsamını ve onun etrafında gelişen değer yargılarını inceler.

Günümüzde “estetik” sözcüğünün anlam evreninde bulunan “auto-telos” (ereği kendinde olmak) kavramı, onun ancak modern dönemde kazandığı anlamları karşılamak için üzerinde durulan bir yönüdür. Klasik dönemde estetiğe yüklenen anlam, “sanat” kavramının anlam boyutlarında ortaya çıkacaktır. Estetik tavrı “auto-telos”la birlikte anmak, estetiği de “ereği kendinde bulunan” ve “kendi dışında bir başka ereği olmayan” bir tavır olarak değerlendirmektir. Estetiğin bizatihi ereğinin kendinde bulunduğu düşüncesi, “sanat” ve “birey” ilişkisinde “birey”e yapılan vurgunun sonucudur.

Klasik dönem estetik anlayışında ise “sanat” ile “güzel sanat” arasında bir ayrım bulunmaz. “Güzel olan iyidir, iyi olan güzeldir.” anlayışı bu dönemin estetik algısını özetler. Bunun aksine modern estetikte “ereği kendinde olmak” vurgusu, güzel ve iyinin özdeşliği anlayışıyla zıtlık teşkil eder. Estetik burada gelenekte olduğundan farklı olarak ait olduğu bütünden kopmuş, öznenin tasarrufuna kayıtlı hâle geçmiş demektir. İslam estetiğinde ise “güzel”i anlamlandırmak için “estetik” sözcüğünün, duyu, duygu, duyum anlamlarının ötesine geçen bir kavrayış gerekmektedir. “Güzel”le de Allah’ın sıfatlarından birinin kast edildiği unutulmamalıdır.

Estetik “güzel” kavramına odaklandığı için öncelikle “güzel”in izahı gerekmektedir. Evrenin bütününde mevcut olan uyum ve orana ilk dikkat çeken Pythagoras, estetikte biçimin belir-

leyiciliğini vurgulamıştır. Düşünce tarihinde estetik üzerine kavramsal tartışmaları ilk dile getiren Platon da “güzel” ve “iyi”nin özdeş olduğu kabulüyle işe başlar. Filozof buradan “Mutlak Güzel” kavramına ulaşır. Tüm ideaların kendisinden türediği “Mutlak Güzel”, “bir” ve “iyi”dir. Ahlakın konusu olan “iyi”nin “güzel”le özdeşliği sanat ve ahlakın da birlikte değerlendirilmesi sonucunu doğurur. Platon’da “güzel”in; “kendiliğinden güzel” olması, sanatkâr öznesini önemsiz kılmaktadır. Çünkü “güzel” tabiatla sanatkârdan önce vardır. Hatta hissedilir âlemde mevcut olan bütün varlıkların ideaların birer taklidi olmasından hareket eden Platon, sanatı da bu ikincilerin taklidi olması nedeniyle taklidin taklidi olarak görür. Sanat da bu durumda bir göz boyayıcılık derekesine düşmektedir.

Platon’un aksine Aristoteles’in sanatta taklit (mimesis) kavramına dikkat çekmekle birlikte onu küçümsemediği görülmektedir. Hatta o taklidin eğitim için gerekli olduğunu, insanda ilk bilgilerin taklit yoluyla oluştuğunu iddia etmektedir. Yine Platon’dan farklı olarak hissedilir âlemin var ve gerçek olduğu düşüncesini savunan Aristoteles, sanatçının da doğal ve hissedilir şeyleri ele alıp onları sanat yoluyla yansıttığında “tümellerle veya gerçeğe doğrudan bir temas” içinde olduğunu iddia eder. Bu da Aristoteles’e göre sanatta bilgi değerinin, Platon’a nazaran daha yüksek bir mevkide olduğu sonucunu doğurur. Aristoteles’in sanat ve estetik görüşünde en kritik kavram olarak ele alınabilecek olan taklit (mimesis), basit bir öykünme ya da kopyalama değildir. Gerçekte insanî dünyanın bir yansımasıdır. Burada insan karakterinin, ruh hâllerinin ve duygularının taklidi söz konusudur. Taklit, gerçek örneğin kopyası olmaktan ziyade onun bir “işaret”i, “belirti”si yani “sembol”ü olarak görülür. Bu da sanatta sembolizme giden yolu açmaktadır (Arslan, 2007: 375-377).

Güzelliğin, aşkın bir âlemden neşet ettiği düşüncesinde olan Plotinos ise Platon’un görüşlerini yeni bir bakışla ele aldı

için Neo-Platoncu kabul edilir. Plotinos bu hissedilir âlemdeki güzelliğin ideadan doğduğunu iddia eder. Tanrı'yla ilgili olduğunda iyilik ve güzelliğin aynı şeyler olduğunu savunur. Sanatçı ancak ideada bulunan güzelliği yansıtabileceğinden güzellik formunun yaratıcısı olarak görülmez. Sanat eserini güzel kılan şey sanatçının ideadaki güzellik formunu yansıtmamasından başka bir şey değildir (Arslan, 2010: 203-206).

Güzellik anlayışı, varlık kavrayışı (ontoloji) ile doğrudan ilgilidir. Eski Yunan ve Orta Çağ'da da güzel kavramı bu yüzden Tanrı kavrayışı ile paralellik arz eder. Güzellik günümüzde olduğu gibi duyum (aisthesis) ya da duyulur şeylerle sınırlanmamış; anlam alanı hisler âlemini de aşan bir kapsamda ele alınmıştır. Bu da güzelliğin aşkın bir kavram olarak değerlendirildiğini gösterir.

Yunan düşüncesindeki estetik ve sanata dair görüşlerden bazı etkiler taşımakla birlikte İslam sanatları estetiği kendi kıvamını bulmuştur. Zaten bu etkiler de doğrudan bu görüşlerin körü körüne izinden gitme ya da gölgesinde kalma olarak değerlendirilemeyecek özgün eklemelerle zenginleştirilip yine özgün bir sanat anlayışına tekâmül ettirilmiştir. Bu yüzden İslam sanatları ile ilgili değerlendirmelerde bulunurken tamamen bir Yunan düşüncesi etkisinden veya hatta Orta Çağ estetiği genellemesinden bahsetmenin, bu sanatın ilkelerini ifade etmede hem yetersiz kaldığı hem de hatayla malul olduğu bilinmelidir. İslam düşüncesinin kendi kaynakları ile sanat görüşü arasındaki ilişkiler üzerinde durulduğunda, İslam sanatları estetiğinin özgünlüğü daha iyi anlaşılacaktır. İslam'da "sanat" kavramına yaklaşım bunun göstergesidir.

Hodgson'a göre ise "İslam medeniyeti, vücut bulmuş olduğu şekliyle İslamî inancın açık seçik bir ifadesi olmaktan uzaktır." (Hodgson, 1995a: 1). Hodgson'ın bu tespiti, İslam sanatlarını kendi kaynaklarından uzak bir biçimde değerlen-

dirmek demektir. Grabar¹, Kuban, Creswell ve Herzfeld gibi araştırmacıların da benzer görüşlere sahip olduğu görülmektedir. Bu yüzden İslam sanatının, İslam akidesinin bir sonucu olarak geliştiğini kabul etmek istemeyen araştırmacılar onu, kendi sınırları içinde gelişmiş bu sanatın sadece banisi olarak görmek istemektedirler. Oysa İslam sanatı, biçim ve anlamını kendi akidesinden almıştır. İslam sanatında biçim ve anlam birbirinden bağımsız değildir. İslam düşüncesi bir anlamı (tevhid) önceler; biçim de iç içe bir şekilde bu anlamın üzerinde vücut bulduğu zeminin adıdır. Bütün bunlar İslam sanat anlayışının estetik arka planını İslam dininin inanç ve eylem dinamiklerinde aramayı gerektirir.

Kendinden önce hikmete dair olan mirası reddetmeyen İslam düşüncesi, şüphesiz bu hikmetten faydalanarak kendi sanat anlayışını ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte adına ister “geleneksel sanat” ister “kutsal sanat” densin dinlerin ortak bir noktada bulunduğu inancı başka bir genellemeci yaklaşımdır. İslam, kendinden önceki gelenekten yararlanmış olmakla birlikte kendi ilkelerini belirlemiş, yeni perspektifler getirmiş ve yepyeni bir sanat anlayışı ortaya çıkarmıştır. Üstelik İslam sanatı kendine özgü ilkeleri, Hicret’ten bir asır bile geçmeden doğan özgün İslam mimarîsi örneklerini vererek göstermiştir.

1 Oleg Grabar, İslam sanatlarının kuramsal boyutları konusunda genellikle olumsuz bir yaklaşıma sahiptir. Örneğin onun, “mukarnas” üslubu konusunda onun kökeni hakkında bir açıklık olmamasından hareketle şu ifadeleri, bu yaklaşımını açıkça yansıtmaktadır: “İslam mimarîsinin yegâne en orijinal formu hakkında bile bilgi yokken birisinin İslam mimarîsini tartışmaya başlaması nasıl mümkün olabilir ki?” (Özgür, 2007: 261)

İslam'da Sanat ve Estetik

İslam sanatı, bir *temaşa*² etkinliği ve dünyayı güzelleştirme yürüyüşüdür. Bu sanatın bir niteliği olan dinamizm de böyle bir hareket hâlinde olmanın sonucudur. Gelenekte “sanat” sözcüğünün geniş bir anlam yelpazesine sahip olması da bu dinamizm ile ilgilidir. Arapçada san’ (sun’) “yapmak, etmek”, sana’ “işinde mahir olmak”, san’at ise “yapılan iş, meslek” anlamlarında kullanılmaktadır. Bu anlamlar sözcüğün geçmişte sadece estetik bir faaliyetle sınırlandırılmadığını göstermektedir. Bu yüzden olsa gerek günümüzde bile estetik bir anlam çağrışımı için sanat kelimesi yetmemekte ve “güzel sanatlar” deme ihtiyacı hissedilmektedir.

Sanat sözcüğüyle ilgili Türkçede birçok anlam ilgisi bulunmaktadır. Genelde estetik anlamı ön planda olmakla birlikte sanat; iş, ilgi ve meslek anlamlarını da kapsar. Sanatın anlam dağarcığında bulunan bu çok boyutluluğun; Türkçede, temelde estetik bir amaç içermeyen faaliyetler için aynı kökten

2 Temaşa; bakma, seyretme, nazar, müşahede; gezme, teferrüç anlamlarına gelir. (Şemseddin Sami, 2006: 436) Yürümek, doğru yolu bulmak ve doğru yola gitmek manasına gelen “meşy” ise temaşanın köküdür.

gelen ama farklı bir telaffuza sahip zanaat kelimesinin de doğ-
masına neden olduğu söylenebilir.

Sanat kavramının herhangi bir işte mahir olma, o işi en güzel
biçimde yerine getirme ve onda kemali arama anlamında kul-
lanımı, İslam estetiğinde sanatın fayda ve işlevsellik boyutu-
nun da anlaşılmasını sağlayan önemli bir inceliklerdir. Sanatın,
estetik anlamıyla bile olsa kişinin diğer iş ve eylemlerinden
ayrı, üst ve seçkin bir yerde değerlendirilmemesi İslam'da ha-
yatı bir bütün olarak tasavvur etmenin bir sonucudur.

Hakikatle kurduğu ilişkiyle aşkın bir tabiat kazanan sanat,
ham hâldeki malzemenin ideal bir biçim ve anlama bürüne-
rek yeniden sunulmasıdır. Sanat, tüm güzelliğin kaynağı ve
yegâne Güzel olan Cemâl'e giden yoldur. Vahyin izinde onun
ilkeleriyle hareket eden sanatkâr da tabiatın işaretiyle temaşa
ettiği hakikati, bir sanat formunda dile getiren kişidir.

Sanatın hakikatle kurduğu ilişki, onun niteliğini de belirler.
Hakikati hem biçimde hem de anlamda gözetken bir sanat da
"kutsal sanat" olarak nitelendirilmektedir. "Kutsal sanat"³, sa-
dece konularının kaynağını manevî hakikatlerden aldığı için
bu isimle anılmaz. Bilakis onun biçimsel dili de aynı kaynak-

-
- 3 Turan Koç da "kutlu" ve "kutsal" ayrımından bahsetmektedir. Titus Burck-
hardt'ın *İslam Sanatı*'nı çevirirken 2. baskıya yazdığı ön sözde kendisinin de
ilk baskıda dikkat etmediği bir inceliğin üzerinde durur. Buna göre din söz
konusu edildiğinde kutlu (sacred), Tanrı söz konusu olduğunda ise kutsal
ve mukaddes (holy) olan anlaşılmalıdır. Çünkü Tanrı'dan başka hiçbir şeyin
kutsal olması söz konusu değildir (Burckhardt, 2013). Buradan hareketle
bir sanatın sadece dinî içerikli olmasıyla kutsallık kazanamayacağını ancak
biçim ve anlam birlikteliğiyle kutsal niteliğini haiz olabileceği söylenebilir.
Seyyid Hüseyin Nasr da sufi şiirin genel hatlarıyla "kutsal sanat" olamayaca-
ğını ifade ederken bu kavramın, semavî özellik taşımasına dikkat çekmekte-
dir: "Sufi şiire gelince onun sahip olduğu mucizevî özelliklere ve İslam'ın As-
ya'nın ekseriyetine yayılmasında asırlarca oynadığı inanılmaz role karşın bu
şiir kutsal sanat olarak adlandıramaz; gerçi Hâfız ve Rûmî'nin bazı şiirleri
ile Attar'ın *Mantıkü't-Tayr*'ı ve Şebistanî'nin *Gülşen-i Râz*'ı tıpkı bugün Bri-
tanya Müzesi'nde bulunan Nizâmî'nin miracı konu alan *Hamse* gibi birkaç
Fars minyatürü gibi semavî özellik ve ilham taşımakta olup bir çeşit kutsal
sanat olarak kabul edilebilir." (Nasr, 1997: 28)

tan neşet etmelidir. Mesela Rönesans ve Barok dönemi dinî sanatları için bundan söz edilememektedir. Çünkü bu iki dönemde görülen dinî sanat ile din dışı sanat arasında tarz bakımından bir fark bulunmamaktadır. Öyle ki bu dinî sanatlar, konularını dinden almış olsa bile taşıdığı manevî duygular ve ifade ettiği ruh asaleti onu “kutsal sanat” yapmaya yetmemektedir. Burckhardt, bunu şöyle ifade eder: “Hiçbir sanat, (o sanatın) biçimleri belli bir dine has manevî vizyonu yansıtmadıkça ‘kutsal’ unvanını almayı hak etmez.” (Burckhardt, 2017: 7) Bu anlamda İslam sanatı, hem biçim hem anlam bağlamında belli bir dine has manevî vizyonu yansıtmaması nedeniyle “kutsal sanat” olarak da tanımlanabilir. “Kutsal sanat”ta biçim ve anlam sıkı bir ilişki içindedir. İslam sanatının hep belirgin bir formda gelişmesi, kendine özgü bir biçime sahip olması da onun bu yönüyle ilgilidir.

İslam’da sanatın bir görevi de insan bilincini uyarması, onunla hep bilinç hâlinde iletişime girmesidir. İslam’da sanata yüklenen “hikmet arayışı” vazifesinin anlaşılması için bu iletişim düzeyi önemlidir. Zaten sanat da tek başına anlamlı bir edim değildir, o anlamını hikmete yaptığı vurgudan alır. Böylece bilinç, sanatla sürekli şahit konumunda kalarak sıradan bulunduğu varlıkların işaret ettiği hikmete sanatla ulaşabilecektir. Sanatın zihinleri uyarıcı gücü, insanın *temaşaya* hazırlanmasına katkı sağlayacaktır.

Sanatçı da bu kavramsal bilinçle hareket ettiğinden eserini kendi ürünü görmemeli ve bununla övünmemelidir. Hayata bütünlükçü bir biçimde bakan İslam tasavvurunda, insan eylemleri “hüsün ve kubuh” (güzel ve çirkin) biçiminde nitelendirilir. İslam sanatında, güzel olanın sadece Allah’a özgü olduğu bilinciyle hareket edildiğinden sanata “aşırı bir değer” yüklenmeyecek ve sanatçı da imtiyazlı bir sınıfın temsilcisi konumunda olmayacaktır. O; sanatına, kulluk ve şükrünün bir ifadesi olarak bakmalıdır. İslam sanatı güzellik anlayışını Mutlak Cemâl’den alınca konu da önemini

yitirmektedir. Zaten her şey onun (Mutlak Cemâl) güzelliğinin bir terennümüdür.

Necâtî Bey de Mutlak Cemâl'i özleyen aşığın aslında maşukun güzelliğini bahane ettiğini ifade ederken konunun önemsizliğini vurgulamış olmaktadır:

*Şol ki Nakkâş-ı lem-yezel özler
Dilberin hüsnünü bahâne eyler*

Necâtî Bey

İslam kültüründe estetik kuram arayışları da modern dönemde ortaya çıkmıştır. Bunun nedenini de İslam kültüründeki “sanat” kavramının kendisinde aramak gerektir. Sanat, İslam'da hayatla iç içedir, sanatkâr veya sanatsever de bu içinde yaşadığı, her gün gördüğü ve çok iyi tanıdığı sanatı/hayatı tanımlama gereği duymayacaktır.

İslam estetiğinde sanatın kendisi de hayattan kopuk değildir. Aslında sanat hayattan başka bir şey de değildir; zira o, müzelere, özel mekânlara, hayatın olağan akışının kesildiği soyutlanmış alanlara hasredilmemiş, belli bir dönem ya da özel günlerle sınırlandırılmamıştır. İslam'da sanat, herkesin her an tanık olabildiği, günlük hayatını sürdürdüğü mekânların tabi bir parçasıdır. Sanatçı ve sanatın muhatabı sanatsever arasındaki iletişim doğallığı, kendini hayatın her alanında göstermektedir. Sanatçılar da eserlerini bu bilinçle verdiklerinden imtiyazlı bir sınıfın temsilcisi konumuna gelmemişlerdir. Sanata İslam tasavvuruyla bakan sanatkârın onu diğer eylemlerinden (amel) ayırmaması, sanatkârı ve sanatın tüm muhataplarını ortak bir idealde buluşturmuştur. Bu *tevhid nazarı*yla bakılan hayatın, adeta bir bölünmezlik ilkesidir.

Modern dönemde tabiattaki bir varlığın insan elinden çıkmadığı için sanat eseri muamelesi göremeyeceği iddiası, aslında sanatkârın kendinde bir güç görme vehmini doğurmuştur. Yine sanatçının doğadan hareket etse de onda olmayan bir

güzelliği ortaya çıkarmasını beklemek modern bir yanılgıdır. Bu sebepten İslam sanatları estetiğinde sanatkâr güzelliği yaratma arayışına girmez, Allah'ın yarattığı bu âlemde tüm güzelliğin ondan neşet ettiğini bilerek o güzelliği keşfetmeye koyulur. Hatta Nâbî'nin aşağıdaki beytinde belirttiği gibi yaprak bile yaratılıştaki (sun') bu kemâli dile getirirken sanatkârda da bunu duyacak bir kabiliyet olmalıdır:

*Senin gûşunda istîdâd yok idrâkine yoksa
Leb-i cûda kemâl-i sun'ı her berg-i çemen söyler*

Nâbî

Klasik dönemde sanat sözcüğündeki bu anlamsal çeşitlilik, güzel sanatlar ile zanaatin birbirinden ayrılmadığını göstermektedir. Hatta sanat, sadece kişinin icra ettiği zanaat şeklinde değil de tüm yaşamı içine alan kapsamlı bir kavram olarak kullanılmaktadır. Sanat, bilim/bilme anlamında da kullanılmaktadır. Sanatın, kendisiyle bütünleştiği gerçek bilgiye işaret edebilmesi, onun bu kullanımlarıyla uyum içindedir. Sanatın bilim ve teknikle birlikte ele alınması, o sanatın ortaya çıktığı kültürün varlık tasavvurunun bir yansımasıdır. Sanatın günümüzde artık bir bilim (bilginin bir parçası) olarak görülmemesi, birçok netameye kapı aralamaktadır. Çünkü bu artık güzelliğin Hakk'ın her yönünü temsil etmediğini düşünmenin belirtisidir. Aynı zamanda artık bütünlükçü (tevhidî) nazarın kuşatıcılığının yerini, parçalı zihnin (şirk) kayıtsızlığına bırakması demektir.

Sanatın bir tür “bilgi” olarak da görülmesi, sanatçıyı hakikatin aranması konusunda diri tutar. Sanatçıyı, kendi psikolojisinin esaretinde “trajedi” ürünü bir eser vermekten alıkoyar. Seçme, karar verme ikileminin doğurduğu isyanda ortaya çıkan trajik hâl, kadere rıza göstermemenin sonucudur. Zaten İslam sanatçısı, bu ikilemden uzaktır. O, arayış içinde bile değildir, seçenekler arasında sıkışmaz, kararsızlık yaşamaz. Ram olduğu hakikatin izinde yürür. Sanatkârın

kendi ölümlü varlığının farkında olarak kaderine boyun eğmesi, onu bütün çelişkilerinden emin eyler. Cennet özlemi, onu ölümle bile barışık kılar.

İslam sanatında tasvirin yokluğu meselesi, yukarıdaki düşüncelerden bağımsız anlaşılamaz. Tabiatı işaret ettiği haktan kopardığı için “tasvir”den kaçınan İslam sanatı, sanat anlayışında “*taklit*”e de yer vermeyecektir. Sanatta taklit, bir meydan okumanın, daha iyisini yapma ihtirasının dışavurumudur. Taklit yoluyla tabiatın alt edilmesi, onun boyun eğdirilmesi hedeflenmiştir. Bu yüzden modern sanatın ontolojisinde çok önemli bir yere sahip olan “taklit” kavramına, İslam sanatı sırtını dönerek bambaşka bir sanat tasavvuruna sahip olduğunu göstermiştir. Tabiatın kendisini hakikate giden yolun işaretleri olarak gören İslam düşüncesi, hakikatin kendisine yönelmek dururken onun taklitleriyle oyalanmayı hoş görmemiştir. Çünkü tabiatın taklit edilmesi ister istemez tabiatın merkeze alınması sonucunu da doğuracaktır. Sanatın bu tuzağına düşmeyen İslam sanatçısı sürekli bir teyakkuz hâlinindedir. Ona düşen Sonsuz İrade’nin hükmü karşısında teslimiyeti tercih etmektir. Bu da taklit yerine, hakikatin nazarıyla bakarak onun işaret ettiği aşkın değerleri yansıtacak bir *üsluplaştırmayı* gerektirecektir. Bu yüzden Aristo’nun, İslam dünyasında mantık ve düşünce yönüyle Muallim-i Evvel olarak bilinmesine rağmen, sanatta taklit (mimesis) anlayışına tevessül edilmemiştir. Bu durum, İslam estetiğini, Yunan düşüncesinin etkisiyle izah etmeye çalışmanın yanlışlığını da göstermektedir. Yine Eski Yunan şairler, şiirde gerçekçi bir tasviri benimseyip varlığı gözün önüne getirmeye çalışarak onun hissedilmesini amaçlamalarına karşılık İslamî edebiyatlarda kalıplaşmış benzetmeler üzerinden stilize bir tasvirin yaygınlığı dikkat çekicidir.

İslam sanatı, “*taklit*”ten de uzak durarak sanatta “*değişme*”yi esas almıştır. Çünkü sanatta taklit, “Zorunlu Varlık”ı taklit etmeye çalışmak demek olacağından daha baştan bir büyükle-

me vehmi, beyhude bir çaba kabul edilir. Taklit yerine tabiat formlarının (uyum, nizam, oran) ilkeleri sanata hâkimdir. Sanat, tıpkı tabiat gibi bir gösterge bir işarettir. Kendisi başlı başına anlam ifade etmez. Oysa taklit, tabiatı gösterge olmaktan çıkarıp onu adeta bir gönderge saymaktır ve hakikati bir görünyüye hapsetmektedir. Bu da sanatın aşkın (müteal) boyutlarının örtülmesidir. *Tabiatı taklitten kaçınma*, ona atfedilen gönderge vazifesinin ret ve inkâr edilmesidir. İslam sanatları felsefesiyle ele alındığında üsluplaştırma da motif ve renk tercihi bakımından “*tabiatın inkârı*” üzerine kurulmuştur.

Üsluplaştırma, biraz da “görme” eylemini netameli ve yanıltıcı bulmanın bir eseridir. Görmek ve görünyüye itibar etmek uzaktan bir sahip olma hevesini de içinde barındırır. İşte resim de tasvir yoluyla bu sahipliği, varlık’ın bütün yönlerine yaymaya çalışır. Michelangelo da resimlerinde bu kadar inandırıcı bir görüntü yarattığı için tanrıyla rekabet ettiği düşüncesine kapılarak ondan bu yüzden af dilemiş olmalıdır. Aslında klasik Batı düşüncesinde de görmeye, görsele, görüntüye karşı bir şüphe mevcuttur.⁴ Yine de bu şüphe İslam sanatında olduğu gibi görmeye/görünyüye itibar etmenin önüne geçememiş ve sanatta tasvir ve taklidin öne çıkmasını engelleyememiştir. Hâlbuki merkezinde insanı oyalayan, gözünü büyüleyen dünyalıkların, görüntülerin/görünyülerin olduğu bir şehrin (şâr) kenarında, bakınca hemen görülecek bir dîdâr (maşuk yüzü) her zaman vardır. Sanatkârın amacı da “*temaşa*” ederek bu “dîdâr”ı aramak olmalıdır:

*Çalabım bir şâr yaratmış iki cihân aresinde
Bakıcak dîdâr görinür ol şârın kenâresinde*

Hacı Bayram-ı Veli

4 Yunan tragedyalarında bunun bir örneği görülebilmektedir: “Sofokles’in Kral Oidipus tragedyası gerçek görmenin dışarıya değil, içeriye doğru olduğunu vurgulayarak Oidipus’un ancak kör olduğunda gerçeği görebildiğini dile getirir.” (Erzen, 2016: 22-26)

İslam sanatının temel felsefesini (estetik) belirlemek için on-
daki “varlık” tasavvurunun da anlaşılması gerekmektedir. Al-
lah’ın, “varlık”ın “yaratıcı/sâni”i olduğu düşüncesi, sanatın da
paradigmasını belirlemiştir. Estetik sadece duyularla, görün-
gülerle sınırlanamaz. İslam’da güzele dair bütün düşünceler,
İlahî Varlık’ın nitelikleri etrafında oluşmuştur. Güzel olanın
ilahî olandan ayrılmaması, sanatın güzelliği icat etmesi ya da
yaratması değil, var olana işaret etmesi amacıyla doğduğunu
gösterir. İslamî estetik anlayışında, güzel sadece göze hitap et-
mediğinden salt duyusal sınırlara hapsolmuş da değildir. Çok
daha şümullü bir şekilde hayatın her veçhesini içine alır.

Erken dönem İslam filozofları güzel ya da estetik düşünce
hakkında konuşurken varlık anlayışına dikkat çekmişlerdir.
Güzellik için nizam, düzen/tertip ve oran/uyumluluk kav-
ramları aranmaktadır. Yaratıcı bir sanatçıya (sâni’), tabiat da
bir sanat eserine benzetilir. Tabiattaki “nizâm, tertip ve uyum-
luluk” da bu açıdan dikkat çekicidir. Güzellik, mükemmellik
ve iyilik “Zorunlu Varlık”ın birer niteleyicisi olarak ele alın-
mıştır. Bu varlık ve Tanrı tasavvuru, güzelliğin kaynağı olarak
sadece Allah’ı görür. Öyle ki insan, bu varlık karşısında ancak
acziyetini izhar edebilir. Sanat da bu yüzden ancak “Zorun-
lu Varlık”ın insan eliyle yapılan bir takdis ve tazimi olabilir.
Güzellik ancak Allah’a özgüdür. Çünkü “kendi zâtından olan,
başka bir sebep veya tesirden olmayan, ezeli ve ebedi olan ve
zaman içinde değişmeyen, her zaman ve mekânda güzel olan
gerçek güzellik, ancak kemâl sahibi yaratıcı”da olur (M. Yıl-
dırım, 2002: 23).

Fuzûlî’ye göre genel olarak bir şeyin güzellik ve çirkinliği üç
konudur:

- 1) Tamlik ve noksanlık,
- 2) Tab’a uygunluk veya aykırılık,
- 3) İşleyen yahut da terk edenin zemmedilmesi (Fuzûlî,
2002: 47).

Fuzûlî'nin bu ayrımı da güzellik anlayışının hayata dönük olduğunu göstermektedir. Doğrudan eylemle irtibatı, güzelliğin bir hayat biçimi olduğunu da gösterir. Bu güzellik anlayışı, insan eylemlerini parçalara ayırmadan bir bütün içinde ele alarak eylemde de tevhidi önceler. Güzellik, İslam sanatında her şeye “*tevhid nazarı*”yla bakışın bir yansımasıdır. Massignon bunu Ehl-i Sünnet doktrini ile açıklar: “İslam sanatını yürüten düşünce Ehl-i Sünnet doktrinidir. Yani şekillerin üstüne yükselmek, putperestliğe meydan vermemek, bir sihir fenerinde, bir fanusta, bir kukla veya gölge oyununda olduğu gibi onları hareket ettirene ve tek daimî olana doğru gitmektir.” (Massignon, 2006: 32). Massignon'un “tek ve daimî olana doğru gitmek” ifadesi, sanata *tevhid* kavramının bir yansıması olarak değerlendirilmelidir.

“Varlık” (vücûd) ve “Zorunlu Varlık” (vâcibü'l-vücûd) tasavvuru, İslam sanatının her ögesinde karşılığını bulur. İslam sanatının kendi içinde değişken olan ve çeşitlilik arz eden özellikleri; sonlu ve varlığı kayıtlı olanın (varlık/vücûd), sonsuz olan ve yokluğu düşünülemeyenin (Zorunlu Varlık/Vâcibü'l-Vücûd) karşısında geçiciliğini idrak etmesiyle izah edilebilir. Ayrıca İslam sanatında bu *tenevvü* kavramıyla da ifade edilir. *Tenevvü* birçok sanat dalında görülebilmektedir. İslam müziğindeki farklı düzen ya da makamlar ezberlenip koşullara ve duruma göre farklı şekilde çalınabilir. Çünkü musikide kişinin yorumuna açık bir yapı vardır. Bu durum mimariye ise plan çizimleri yaygın olmadığından her defasında belirli bir tipolojinin; yerin niteliklerine, ısmarlayanın isteklerine ve diğer özel durumlara karşı yeniden biçimlenmesiyle yansımasıdır. Klasik Osmanlı mimarisinde de camiler için özel plan tipleri olmasına rağmen yapının gerçekleşme sürecinde birçok özel niteliğin koşullara göre biçimlendiği görülür. Bu minyatür gibi başka sanatlar için de geçerlidir. Bazı dönemlerde belirli kompozisyonlar geçerli olduğundan sanatçılar, aynı kompozisyonu değişen öykülere göre ayrıntıları değiştirerek

kullanır. Bu tür mekânsal ve zamansal şartlandırmalar, zamanın değişimlerine saygı gösteren bir kültürün yaşam şekliyle izah edilebilir. Bundan dolayı müzik notaya geçirilerek kalıplaştırılmaz, mimarî de planlarla sabitlenmez. Bu sanatçının sürekli değişen koşulların farkında olduğunu gösterir.⁵ Biçimlerin zaman içinde dondurulması böyle bir kültür için tehdit oluşturur; Ama Aydınlanma Çağı ile birlikte bunun tam tersi gerçekleşecektir; çünkü kontrol edebilmek için sabitlemek gerekecektir. Bu yüzden 18. yüzyıl Osmanlı aydın ve bürokratı Yirmisekiz Mehmet Çelebi de Paris'te seyrettiği operanın sabit bir senaryo ile her defasında değiştirilmeden oynanmasına hayret etmiştir (Erzen, 2016: 57; Ayvazoğlu, 1999a: 104).

Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah gibi oyunlarda, oyunun her oynanışında farklılıklar göstermesine şaşılmalıdır. Aynı senaryonun değiştirilmeden oynanması da bir tür sabitleme, kontrol altında tutma ve hâkimiyetin insanda olduğu izlenimini verme, demektir. Bu durum, ayrıca Müslüman toplumun zaman algısından da kaynaklanmıştır: Onlar için zaman kavramı var olan “an”ların birbirini takip etmesidir ve bu takip kesik kesiktir. Allah dilerse geri dönmeleri de mümkündür. Zaman kavramı, bir zamanlar olmuş ve tekrarlanacak olan ideal bir zaman olarak düşünülür. Yeniliğin peşinde koşma, geçmişi tekrar etmeyi erdem sayma bu zaman anlayışında makul karşılanmalıdır. Bu yüzden olsa gerek 1582’de şehzadesi III. Mehmed için bir sünnet düğünü tertip etmek isteyen III. Murad; yeni, denenmiş, bir benzeri daha olmayan bir tören yerine atalarının böyle bir tören için önceden nasıl bir yol izlediklerini öğrenmek amacıyla saray arşivlerini taratmıştır (Massignon, 2006: 16; Erzen, 2016: 48; Şentürk, 2006: 352).

İslam sanatının türleri, malzemede ayrışsa da özde bir bütündür. Hepsi, ortak bir nazardan, ortak bir tabiat, varlık ve

5 “Ancak azamet ve ikram sahibi Rabbinin zâtı bâki kalacaktır.” (Rahman, 55/27)

hayat görüşünden doğmuştur. Bunun tabii sonucu olarak aralarındaki ortaklıklar, seçilen malzemenin kimliğine göre değişmekle birlikte her sanatta görülecek kadar yaygın ve etkilidir. Bununla birlikte bu eserleri verenler ya da bu eserlerin ilk muhatapları, kuramsal bir arayışa girip bunun zaptıyla uğraşmamışlardır. Bu yüzden İslam sanatının kuramsal nitelikleri belirlenirken eldeki sanat ürünlerinden hareket edilmeye çalışılmıştır.

İslamî prensipler doğrultusunda estetik teorilerin pek dile getirilmemiş olması, bu sanat anlayışında önemli bir eksiklik olarak görülmemelidir. Bu biraz da sanatkâr ve düşünürlerin sanatla ilgili yaklaşımlarından kaynaklanmaktadır. Mahmud Bedreddin Yazır'ın, kendisine niçin hatla ilgili düşüncelerini kaleme almadığını sorduğu hocasının verdiği şu cevap, gelecekte estetik teorilere bakışı yansıtmayı açısından mühimdir: "Güzel yazının meddahlığını yapmaktansa, kendisini yazmak daha yakın bir bilgi, daha zevkli bir anlayış sağlamaz mı?" (Yazır, 1972: 2).

Sanatı hayattan ayırmayan bu düşünce, ikisine tek bir nazarla bakar. Sanat, bir ibadet neşvesiyle icra edilmektedir. İslam sanatı, çok geniş bir faaliyet alanını kapsar. Bu yüzden onu kuramsal olarak tanımlamak biraz da sınırlamaktır. Sanata bu ilkelerle bakan sanatkâr veya düşünür, bir yürüyüş (*temaşa*) hâlinde olduğu için bunları kuramsal olarak açıklama kaygısı gütmeyecektir. Çünkü o durmadan bir yürüyüş hâlinde (*temaşa*), güzelliğin son noktasına (*kemâl*) uzanan yolculuğunu sürdürecektir.

İslam sanatına dair estetik teorilerin bulunmayışının temel nedeni, onun sanat felsefesinde aranmalıdır. Bununla birlikte klasik dönemdeki hayat tasavvuru da bunda etkilidir. Çünkü sadece İslam felsefesinde değil tüm Orta Çağ'da bir güzel sanatlar kuramı, bugün anladığımız anlamıyla bir sanat görüşü -öncelikli amacı estetik haz vermek olan ve bu hedefin gerektirdiği

üstün nitelikli eserlerin üretimi olarak sanat görüşü- yoktur. Bu yüzden bu çağ için “kimliksiz ortada olma dışında bir kimliği olmayan” suçlamasının yanı sıra “estetik bir duyarlılık”tan yoksun bulunduğu ithamı da vardır (Eco, 2016: 17). Benzer genelleme ve suçlamalar İslam sanatı için de yapılmaktadır. Oysa klasik dönemde estetik, ahlakın bir şubesi olarak ele alındığından müstakil bir kuram olarak ortaya çıkmamıştır.

İslam sanatı bu ilke ve kuralları benimserken kendi kaynaklarından faydalanmıştır. Bu yüzden İslam sanatlarının doktriner anlamdaki kaynakları arasında Kur’an-ı Kerim, hadis-i şerif, Kâbe ve hatta Hz. Peygamber’in Medine’deki Mescid-i Nebvi’ye bitişik evini de saymak yanlış olmayacaktır. Kur’an’ın İslam sanatındaki bu hâkim rolünden hareketle, İslam sanatları, Kur’anî sanatlar olarak da isimlendirilmiştir (El-Faruki, 1999: 202). Ev’in, İslam sanatlarındaki belirleyiciliği ise İslamî düzenin bir kale veya bir saray üzerine değil de bir “ev” üzerine kurulmasından kaynaklanır (O’meara, 2014: 76). İslam’da şehir düzeninde de evin caminin bir uzantısı olmasının ilkesel dayanağı, Hz. Muhammed’in evinin de caminin bir uzantısı olmasıdır. Müslüman hâkimiyetine giren bölgeye Darulislam (İslam evi) denmesi, bu düşüncenin bir yansımasıdır. Kâbe’nin, Beytullah (Allah’ın evi) olarak isimlendirilmesi de bu anlayışla doğrudan ilgilidir. Türklerin yönetim merkezi olan saraylarına, Edirne, Eski İstanbul ve Topkapı Sarayı’na, Darussaade (mutluluk evi) demesi de bu anlayıştan bağımsız değildir. Ayrıca zaten saray kelimesi de Farsça “serây” (ev) kelimesinden gelmektedir.

İslam sanatlarına dair estetik ilkeler, üzerinde düşünülüp geliştirilmesi gereken kavramlar olarak durmaktadır, hâlâ. İslam sanatının her ürünü, dikkatli bir gözle incelenmelidir. İslam sanatı ürünlerinde kendine İslam estetiğine ait bir doku sistemi mevcuttur. İslam sanatları estetiği için de bu düşünce rehber edinilebilir. Bu doku sisteminden hareketle İslam estetiği üzerine yapılacak yeni çalışmalar ve bulunacak sanat ürünleri de bize bu konuda yardımcı olacaktır.

İSLAM SANATININ TEMEL KAYNAKLARI

Bir sanat ait olduğu kültür evreninde anlam kazanır. O sanatın anlaşılabilmesi için de o kültürün kodlarının iyi bilinmesi icap eder. Söz konusu İslam sanatı ise, öncelikle İslam dininin temel kaynaklarının bu sanata etkisi üzerinde durulmalıdır. İslam sanatını İslam düşüncesinden uzak bir yaklaşımla ele almak, en başta gelenekte mevcut olan bütüncül bakışın (tevhidî nazar) yok sayılması demektir. İster istemez bu düşünce, İslam sanat erbabının inandıklarını sanatlarına yansıtamadıkları ve kendi inançları yerine başka faktörlerin belirleyiciliğine göz yumdukları zehabını öne sürmüş olmaktadır.

İslam inancının şüphesiz temel kaynağı vahiydir. Kur'an'ın da Mekke'de -Kâbe'nin burada bulunması İslam sanatı açısından ayrıca önemli- vahyi, Hz. Muhammed'in sünneti (filî ve kavli) ve özellikle onun Medine'ye hicreti İslam sanatının oluşumunda doktriner anlamda belirleyici olmuştur. Dört Halife Dönemi'nde girişilen fetih faaliyetleri ile Müslümanların Bizans ve Sasani kültürüyle yakından tanışmaları da İslam sanatına etki eden diğer bir faktör olarak sayılabilirse de İslam sanatının onların izinde gidip gölgesinde kaldığını

söylemek yanlış olacaktır. İslam sanatının kuramsal arka planını anlamak için İslam'ın kendi iç dinamiklerine yönelmek gerekmektedir. Kısacası İslam sanatı, İslam düşüncesinden doğmuştur. İslam düşüncesinin sanata yansıyan boyutlarına bakıldığında da yine Kur'an ve hadisin merkezde olduğu görülecektir.

Kur'an

Bu râzı vâkıf-ı esrâr-ı Kur'an olmayan bilmez

Şeyhülislam Yahya

Kelime anlamı itibariyle de “çokça okunan” demek olan “Kur'an”, Müslüman hayatının her alanında kendini gösterir. Bu ilahî hitabın kuşatıcı varlığı, hem ilkesel hem de biçimsel olarak sürekli hissedilir. Bu anlamda da İslam sanatına etki etmemesi düşünülemez. Hatta Kur'an'ın, İslam sanatlarının kendisinden neşet ettiği en önemli kaynak konumunda olması da bu sebebe dayandırılabilir. Çünkü ilahî kelamın, insanın muhatap alınarak beşerî bir dille ifade edilmesi, Kur'an'ın İslam sanatında kaynak olmasının bir nedeni olarak ele alınabilir. Kur'an sözlü bir kaynak olmasına rağmen sadece edebiyat ve musiki gibi fonetik sanatları değil, mimarî ve hat gibi plastik sanatları da doktriner anlamda etkilemiştir. Kur'an'ın bu kaynaklığı ayrıca İslam sanatının da bir özelliği olan sanat ediminin hayatın bir parçası olarak “amel” kavramı içinde değerlendirilmesi sonucunu doğurmuştur.

Kur'an, İslam sanatına sadece içerik olarak etki etmemiştir. Çokça okunan anlamına da gelen bu ilahî hitap, muhatabının hayatında sürekli bir yer edinmiştir. Bu durum sanata biçim olarak da yansımıştır: Birbirinin aynısı (temâsülü) olan hiçbir kıssanın bulunmadığı Kur'an'da, ancak birbirine

benzeyen (müteşâbih) kıssalar mevcuttur. Kıssalar arasındaki bu benzerlik cennet nimetlerine benzetilir (Baş, 2003: 54): “İman edip salih amel işleyenlere cennette birbirine benzeyen (müteşâbih) nimetler bahşedilir. Cennet ehli kendilerine bir şey ikram edildiğinde bunu daha önce tattıklarını söylerler. Hâlbuki kendilerine sunulanlar farklı şeylerdir, ancak onlar bunun farkında değildirler.” (Bakara, 2/25) Bu ayet, İslam sanatındaki “tekrar”ın yani “bilinen”in hatırlatılması konusunda adeta bir metafor imkânı sunar. Hem mimarîde hem minyatürde hem de şiirde bir “cennet hayali” peşinde koşan sanatkar, ilhamını bu ayetten almış gibidir. Hep bir aşinalık, daha önce tadılmış, bilinen bir zevk hissi ve özlem İslam sanatının en bariz özelliklerindendir. Hatta Burckhardt, bu bir tür “dâüssıla”yı Kur’an’ın ritminde bile duyar (Burckhardt, 2013: 80). Biçim ve anlam uyumunda vahyin belirleyici rolü, sanatın model formlarında da kendini göstermektedir.

İslam sanatı, anlamsal değerini çok boyutlu ve aşkın niteliklere sahip olmasından alır. Sanat da bir ibadet olarak telakkî edildiğinden onda hep ibadetin güzelliği ve dinginliği görülür. Hz. Peygamber’in de ashabına Kur’an’ı okurken onu ritmik ve hoş bir sesle okumalarını tavsiye etmesi de ibadet ve sanatın birlikteliğini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Kur’an, güzel sanatlara ait muhteva ve formun ilk ve en önemli modelidir. Ayrıca Kur’an, İslamî sanatların ikonografisi için de en mühim kaynak konumundadır (El-Faruki, 1999: 197). Meşruiyetini böylece hem üst metin olarak Kur’an’dan hem de onun kendisine vahyedildiği Hz. Peygamber’den alan İslam sanatı, ifade imkânı bakımından anlam ve biçim olarak başka kaynaklara tevessül etmeyecektir.

Kur’an tilaveti İslam sanatının bir tür kuramsal meşruiyet kaynağı olduğu gibi onun yazılması (hat) da benzer biçimde İslam sanatına meşru bir zemin sağlamıştır. İslam sanatlarının

bu iki eylemden doğduğu bile söylenebilir. Seyyid Hüseyin Nasr'a göre en önemli İslam sanatı; Kur'an'ın okunması, tila-
vetidir. İkincisi Kur'an'ın yazımı, üçüncüsü ise ilahî kelamın
tezahürlerinin gösterilebileceği bir mekânın tesisi, yani cami-
nin inşa edilmesidir (E. Güzel, 2008: 71). Böylece Kur'an'la,
İslam estetiğinde şiir, hat, musiki, mimarî ve tezyin gibi bir-
çok sanatın doğması için ideal zemin ortaya çıkmıştır.

İslam düşüncesinde sanat ve estetiğe dair tartışmalar edebiyat
ekseninde ortaya çıkmıştır. İslam sanatlarının kuramsal daya-
nağının edebî metaforlar taşıması da yine Kur'an kaynaklıdır.
Hz. Peygamber'in vefatıyla birlikte ortaya çıkan Kur'an'ın es-
kiden olduğu gibi doğru anlaşılması meselesi, daha sonraki
yüzyıllarda Kur'an özelinde dil bilim ve söz sanatlarına dair
araştırmaların doğmasına neden olmuştur. Böylece Kur'an,
kuramsal olarak İslam sanatları estetiğinin kendisinden doğ-
duğu bir üst metin olmaktadır.

Kur'an, okuruna etkisini telkin yoluyla değil ikna yoluyla gös-
termeyi hedefler. Kur'an'ın bu belirleyici rolü, onun muha-
tabını ikna eden bir anlatım gücüne sahip olmasıyla da ilgi-
lidir. Kur'an tebliğ ettiği hususlarda, muhababının hayatı için
önemli ve öncelikli olduğu konusunda onu ikna eder. Kur'an,
bu ikna edici gücünü aynı zamanda metninin güzelliğinden
alır. Ayrıca içerdiği anlam ve imalar nazmının estetik değe-
rini alabildiğine artırır. İslam sanatının bir özelliği olan iyi ve
güzelin özdeşliği Kur'an'da da görülebilmektedir. A'raf sure-
si 31. ayette geçen "Mescide giderken güzel olan şeylerinizi
alın." ilahî kelamı, insan elinden çıkma şeylere de güzel vasfı-
nı layık görmektedir. Turan Koç, bunu sanat eserinin güzelli-
ğine Kur'an'dan bir örnek saymaktadır (T. Koç, 2008: 71-72).
Kur'an, İslam estetiğinin temel yaklaşımı olan güzel ve iyinin
özdeşliğini bu ayetle teyit etmektedir.

Kur'an, güzel ile iyi arasında ayrım yapmadığı ve bu ikisini bir
saydığı gibi, güzel olarak vasıflandırdığı varlıkları da insanın

bildiği, tanıdığı ve yakınında olan nesnelerden seçmiştir. Bu İslam sanatındaki temaşa kavramına, Kur'an'dan bir vurgudur. Güzellik örneği olan varlıkların afaki değil alabildiğine gerçek olması, Kur'an'ın ve ondan neşet eden sanatın hayata dönük olmasıyla ilgilidir:

“Yedi göğü birbiriyle tam bir uygunluk içinde yaratan odur. Rahmân'ın yaratışında hiçbir uyumsuzluk göremezsin. Gözünü çevir de bir bak, bir bozukluk görebiliyor musun? Sonra gözünü tekrar tekrar çevir de bak; (kusur arayan) göz aradığını bulamadan bitkin olarak sana dönecektir. Gerçek şu ki biz yakın göğü kandillerle süsledik.” (Mülk, 67/3-4-5) İnsanın, en yakına (yakın göğe) dikkat kesilmesini buyuran ayet-i kerime *temaşayı* emretmektedir. Yine Kur'an'da göklerin ve yerin eşsiz biçimde yaratıldığı vurgulanırken “bedîu's-semâvâti ve'l-ard” (Bakara, 2/117) ifadesine yer verilmesi üzerinde durulmalıdır. Bedî'nin de estetik sözcüğünün dilimize aktarılırken tercih edilen bir lafız olması, Kur'an'ın estetik üzerine bir diğer etkisi olarak telakki edilebilir. Ayetlerde göğe bu dikkat çekiş, sanatın sadece anlam boyutunu belirlememiş, onun biçim boyutunu da etkilemiştir. Kur'an'daki bu ve benzeri ayetler, İslam sanatında süsleme motiflerine de kaynaklık etmiştir. Süslemelerde yıldız temelli geometrik motiflerin varlığı, bu ayetlerle ilişkilendirilmiştir.

Kur'an'ın birçok yerinde⁶ insanbiçimci (antropomorfik) bir dil de kullanılmaktadır. Kur'an'daki bu üslup özelliğine rağmen ondan neşet eden İslam sanatına, bu anlamda antropomorfik biçimin yansımaması oldukça önemlidir. Kur'an'ın bu üslup özelliği, insanın bildiği bir çevreye dikkat kesilmesi (temaşa) amacına matuf olarak yorumlanabilir. O yüzden Kur'an'ın bu üslubu mecazlık içerir. Bu durum, Kur'an'ın muhatabının dünyasını dikkate alıp ona göre seslenmesi

6 “Allah, ‘Ey İblîs’ dedi, kendi ellerimle yarattığım şu varlığın önünde secde etmekten seni alıkoyan nedir?” (Sad, 38/75) ayetinde, Allah'ın elinden bahsedilmesi “antropomorfik dil”e bir örnektir.

olarak anlaşılmalıdır. İslam sanatı, Allah'ın karşısında acziyetinin idrakinde olmasını istediği sanatkâra, insana ve çevresine dikkatle bakmayı öğütler ve form olarak tasvir ve taklitten kaçınmasını ister.

Kur'an-ı Kerim'de şairler üzerinden sanatkâra "sapkınlık", "yalancılık" ve "ilkesiz ve şaşkın biçimde dolaşma"⁷ (Şuara, 26/224-226) eleştirilerinin getirilmesi, İslam sanatlarının Kur'anî çerçevesinin çizilmesinde yol haritası olacaktır. Bu çerçevede "yalancılık"ın, sanatta "*tasvir*"i benimsemeyle; "sapkınlık"ın da "*beka arzusu*" ve "*dram*"la eşleştiği söylenebilir. İslam sanatında "*açıklık-anlaşılabilirlik*", "*adalet*", "*asembolik*", "*gayrişahsîlik*", "*gerilimsizlik*", "*tasvirden kaçınma*", "*tennevvü*" ve "*üsluplaştırma*" gibi kavramların ayetteki bu eleştirilere karşı oluştuğu ifade edilebilir. Yine ayette geçen "ilkesiz ve şaşkın biçimde dolaşma" ifadesinin ise İslam sanatında "*kozmozik idrak*", "*tabiatla uyum*", "*telkinden kaçınma*", "*temaşa*" gibi kavramların ortaya çıkmasında etkili olduğunu da söylemek mümkündür.

İslam sanatının, Kur'an'dan aldığı en önemli biçimlerden biri de "*modüler yapı*" ilkesidir. Garaudy, Kur'an'da yer alan bu modüler sistemi, Batı düşüncesi diğer bir deyişle modern düşünceyle karşılaştırır. Kur'an'daki bölümlerin (ayet ve sureler) birbiriyle irtibatsızlığını konuşma üslubunun güzelliğine bağlar: "Yapının biçimine verilen önemin, organik birliğin sağlanması düşüncesinin ve unsurların bütünlüğü oluşturmada iş birliği etme kaygısının yön verdiği Batı sanatından tamamen farklı olarak Kur'an'ın güzelliği, Yüce Allah'ın bizimle konuştuğu o dilin bütün diğer işaretlerinin (ayetlerinin)

7 Elmalılı M. Hamdi Yazır'ın, bu ayetle ilgili yaptığı açıklamalar da şairlerdeki ilkesizliği ifade etmektedir: "Hak ve hakikat peşinde değil, sadece heva ve hevesleri peşinde giden, hep zevk ve eğlence arayan şaşkınlık ve azgınlık onların ardında düşer. (...) Şairler eğri doğru, iyi ve kötü her konuya dalar, her vadide otlar ve ifadede ne denli hayret ve şiddetli arzulara dalarsa o kadar etkili olacağından, her telden çıkmak için iyi ve kötü her vadide mest olmuştusuna dolaşırlar." (Yazır, ty: 375)

güzelliği gibi, bölümlerinin irtibatsızlığından (birbiriyle bağlantılı olmayışından) doğar.” Yine Garaudy’ye göre her ayetin kendi başına anlam bütünlüğü taşıması, bir ibadet görevi ve bir eyleme teşvik içindir. Garaudy, bu üslup özelliğini caminin her bölmesinin bütün yönleri, sonsuzca genişlemesine benzetir. Bu özellik ayrıca bir nazım biçimi olan kasidenin de her beytinin kendine özgü bir anlam bütünlüğü taşımasıyla da ilgilidir (Garaudy, 2013: 14-15).

Tekrar kavramı, İslam sanatında yeterince anlaşılmadığı için onun eleştirilen bir özelliği olmuştur. Oysa *tekrar*, İslam sanatının ontolojik boyutuyla ilgilidir. Güzelliğin insan eli ile yaratılamayacağı, onun ancak keşfedilebileceği düşüncesi, sanatta bu güzelliğin tekrar edilmesine giden yolu açmıştır. İslam sanatında *tekrar* kavramının doğuşu, Kur’an’ın üslup özelliğinde de aranmalıdır. Özellikle Kur’an kıssalarının sunum biçimi buna en iyi örneklerdendir. Bizzat kıssa kelimesinin lügat anlamı da tekrar kavramını çağırıştırır. Kıssa, kelimesi “bir şeyin izini takip ederek arkasına düşmek” anlamındadır.

Kur’an kendi metninin dışında bir amaç taşıdığı için onun anlatı kurgusunda belli bir kural yoktur. Kur’an’da asıl amaç hikâye yazmak, edebî zevk vermek değil, öğretici ve ahlakî olmaktır. Kur’an, bu yüzden “gerçeğe ve tabiata uygun tasvir” öne çıkarmaz, bir düzenleyici ilke olarak tahkiye sıralamasına riayet etmez. Sanki muhatabı, hikâyelere ve karakterlere daha önceden aşınaymış gibi belli olaylara yer yer atıf ve tekrarlamalar yapar. El-Faruki’ye göre bu tarz, ayetlerin okuyucuyu bir serî, birbirlerine zıt ve dramatik bir şekilde uyarılmış ruh hâline sürüklenmesini önler. Bunun yerine okuyucu belirli şekillendirmelerden arınmış yahut soyutlanmış duygularla harekete geçirilir. Ayet ve sureler dinleyicinin hislerini canlandırmakla beraber, bunu birtakım ruh hâllerini uyandırmadan yapar (El-Faruki, 1999: 193-194). Bu üslup tarzından hareketle İslam sanatında sanatkarın *tasvirden* kaçınıp soyuta yönelmesi, eserine kendi psikolojisini

yansıtmaması ve insanı iradesi dışında etkilemek için telkine başvurmaması, Kur'an etkisiyle açıklanabilir.

Oleg Grabar da Kur'an'ın, "belli başlı anlatı sekansları izlememesi" nedeniyle görsel formlara çevrilmeye elverişli olmadığını belirtir. Grabar, bu sebepten Hristiyanlığın dört kitabının ve Eski Ahit'in aksine Kur'an'ı estetik çeşitlilikten yoksunlukla suçlar (Grabar, 1988: 65). Bir sinema terimi olan sekans, film anlatımının birbirini izleyen planlardan ya da sahnelerden oluşan ve kendi içinde bütünlüğü olan birimine denir. Grabar bununla Kuran'da konu ve anlatım bütünlüğünün bulunmadığını ifade etmek istemektedir. Yazara göre olumsuz bir tespit gibi görünen bu durum, aslında Kur'an'ın belagati içinde son derece etkili bir icaz özelliğidir. Bu durum, tamamen Kur'an'ın kurgu yoluyla muhatabında psikolojik bir etki, büyü ve telkin oluşturmayı amaçlamamasından kaynaklanmaktadır. Çünkü Kur'an; muhatabını, akıl ve iradesini korur biçimde kalpten bir teslimiyete çağırır. İslam sanatının önemli kavramlarından biri olan "*telkinden kaçınma*", bu anlamda Kur'an'dan etkiyle oluşturulmuş bir ilkedir.

Hadis

Hadis'in İslam sanatlarındaki yeri, İslam akaidindeki yeri gibidir. "Peygamber size ne vermişse onu alın, size neyi yasaklamışsa ondan kaçının." (Haşr, 59/7) ayeti de bu çerçevenin hudutlarını tayin etmiştir. Hz. Peygamber gerek sade yaşayışında gerek sözlerinde İslam sanatının ilkelerini ortaya koyan örneklikler sergilemiştir. Bu sebepten İslam sanatlarında hadislerin ortaya koyduğu düsturlar çerçevesinde hareket edilmiştir.

Hadisler, dinin hayata uygulanması noktasında pratik yol haritalarıdır. Sanatı da hayattan ayırmayan İslam düşüncesi, onda da bir rehberliğe ihtiyaç duymuştur. Hadisler, İslam'da sanatın hayata yönelik geliştirdiği niteliklere kaynaklık etmiştir. İslam sanatları estetiğinin meşruiyet noktasını da yine bir

hadisin teşkil ettiği söylenebilir: “Allah her işte güzelliği (ih-san) farz kılmıştır.” (Müslim, 1955). İslam sanatında “mekân” kavramının sınırsızlığını belirlemede ve bir mekânın çok fonksiyonel olarak kullanımında yine bir hadisin etkisi görülmektedir: “Bütün yeryüzü bir mescittir.” (Müslim, 522).

“Ey Allah’ım bana eşyanın gerçek hakikatini [mahiyetini] göster [eşyayı olduğu gibi göster].”⁸ (Kütüb-i Sitte) hadisi de İslam sanatının estetik ilkelerinden *açıklık-anlaşılabilirlik, adalet, asembolik, temaşa ve üsluplaştırma* gibi kavramların ortaya çıkmasında etkili olmuştur, denebilir. Hadisin görüngülere aldanmamak gerektiği ve gerçeğin görünenden ibaret olmadığı ifade ettiği görülmektedir.

İslamî sanatların bir “ev” formu üzerinden gelişmesi ve bu evin Hz. Peygamber’in Mescid-i Nebvî’ye bitişik evi olması da hadisin İslam sanatına kaynaklığına bir mesnet teşkil eder. İslam sanatının en önemli eserlerinden biri sayılan cami formu, bu “ev”den doğmuştur. Camilerdeki revak ve avlu bu formun etkisiyle ortaya çıkmıştır. Ayrıca Mescid-i Nebvî’nin planının bizzat Hz. Peygamber tarafından çizildiği de bilinmektedir.

Hadisin kendisi İslam sanatlarında belirleyici olduğu gibi hadise dair araştırmalar da özellikle edebiyat alanında estetik ilkeler konusunda etkili olmuştur. H. A. R. Gibb’in “Müslüman edebî faaliyetlerinin en karakteristiği” (Gibb, 2017: 51) dediği hadis ilmine dair araştırmaların, İslam sanatları estetiğinde etkili olduğu görülmektedir. Zemahşerî’nin de “Kudreti yüce olan Allah, sanki bu Arap dilini yayıktan geçirmiş, onun kaymağını ve yağını Hz. Peygamber’in diline vermiştir.” sözü hadislerdeki fesahat ve belagati anlatır. Hz. Peygamber’e “Güzellik nerededir?” diye sorulduğunda o da “Güzellik dildedir.” buyurmuştur (Karuko, 2014: 132). Bu buyruğun, “söz”ün estetik yönüne de çekilmiş bir dikkat olarak değerlendirilebileceği söylenebilir.

8 Hadis, Kütüb-i Sitte’de 10. cilt, sayfa 42’de dipnot olarak Hz. Peygamber’in bir duası kaydıyla yer almaktadır.

İslamî kaynaklarda hadislerin belagati üzerine yazılmış birçok müstakil eser de bulunmaktadır. Yine Hz. Peygamber'in "Ben Arapların en fasihiyim." sözü de hadisin İslamî edebiyattaki etkisini göstermektedir. Fuzûlî, Türkçe divanının ön sözünde bu hadise dikkat çekerken şiiri, insanı kemâle (insan-ı kâmil) erdiren bir süs olarak görür. Bu yüzden, insan-ı kâmil olan Hz. Peygamber'in şiire (süse) ihtiyacı yoktur. Şiir, eksik insanların (nâkıs) ihtiyaç duyduğu bir güzellik aracıdır (Doğan, 2009: 20).

Hadis/sünnet kavli (sözlü) olabildiği gibi fiilî de olabilir. Yani Hz. Peygamber'in sözlü olarak ifade etmese bile fiilen yerine getirdiği davranışlar da hadis/sünnet hüviyetindedir. Bu anlamda Hz. Peygamber'in "akan suya ve çimene bakmaktan derin bir haz duyduğu" (Aydın, 1986: 10) bilinmektedir. Yine bir başka hadiste "Dünya ahiretin fideliğidir (tarlasıdır)." (Aclûnî, 1985: 312) buyrulmaktadır. Bu hadisler, gerek İslamî edebiyatlarda gerek süsleme sanatlarında bitki ve çimen tasvirinin sık kullanımında etkili olmuştur.

"Evimle minberim arası cennet bahçelerinden bir bahçedir, minberim de havzımın (kevser havuzu) üzerindedir." (Müslim, 1391) hadisi de caminin bir cennet hayali olmasına iyi bir mesnet olur. Camilerin cenneti andırması, hatta selatin camilerinin dış ve açık avlularına cennet denilmesi ve avlu kapılarına cenneti tasvir eden ayetlerin nakşedilmesi, hep bu hayalin sonucudur. Yine kaynaklarda 705-715 yılları arasında Mescid-i Nebevi'ye eklenen ama günümüzde mevcut olmayan mozaikleri yapan zanaatkârın, bunları "Cennet Ağacı ile Cennet Sarayları'nın resmine göre yaptık" dediği kayıtlıdır (Ruggles, 2017: 172).

Çini ve tezyin gibi süslemelerin bir duvar resmi gibi alansal kompozisyonlara dönüşmesi, Hz. Peygamber'in mescidin duvarında cenneti gördüğünü ifade eden bir hadisle ilişkilendirilebilir: Sahih-i Buhari'de geçen bir hadiste "Peygamber bize

namaz kıldırıldı ve sonra minbere çıktı. Eliyle caminin kible yönünü gösterdi ve dedi ki: ‘Size namaz kıldırduğım andan beri, bana cennet ve cehennem gösterildi. Onlar şu duvarın önünde temessül etmiş vaziyette idiler. Hayırda ve şerde bugünkü kadarını hiç görmedim.’ buyrulmuştur (Kütüb-i Sitte, 5377). Bu hadis adeta İslam sanatlarında, tezyin ve tasvirin kaynağı gibidir. Müslüman sanatçılar da gerek şair gerek nakkaş gerek mimar olsun eserlerinde bu cennet tasvirini yapmışlardır. Tıpkı Hz. Peygamber’in hadisinde belirttiği cenneti yâd etmek istemişlerdir. Duvar ve satır için yapılan benzer kavramsallaştırmalar hatırlanırsa divan nüshalarında tezyinle hem görsel hem de şiirle sözlü olarak sayfa ve satırın da adeta hadiste belirtilen cennet tasviri taşıyan duvar gibi düşünülebileceği daha iyi görülür.

Kâbe

Seng isem Ka’be vü kâşâne kılıp eyle kabûl

Şeyh Gâlib

Sözlükte “dört köşeli veya küp şeklinde olmak” anlamındaki “ka’b” kökünden gelen ka’be sözcüğü “küp şeklinde nesne” demektir. Anlaşılabacağı üzere Kâbe de bu adını, kendi yapısının geometrik şeklinden almaktadır. Kâbe, Kur’an’da adı en sık geçen yapılardan biridir. Namazda kible olarak onun tarafına yönelinmesi ve hacda tavaf için etrafında dönülmesi, Kâbe’yi İslam dini için kutsal bir yapı konumuna getirmiştir. Bu yönüyle yeryüzünde insan eliyle yapılmış en kutsal bina da sayılır. Kâbe gibi mimarî bir yapının, İslam sanatının kaynakları arasında zikredilmesi tartışılabilir. Bununla birlikte İslam’da Kâbe ile ortaya çıkan yön/elme (vech) ve merkez kavramı, İslam sanatına bir kaynak olma bakımından doğrudan etkili olmuştur. Öyle ki Kâbe, İslam sanatına

yepyeni ve kendine özgü bir “perspektif” imkânı sunmuştur: *tersten perspektif*.

Kâbe’nin hem tavaf hem de namaz sırasında merkezde bulunması, Müslüman sanatkârda perspektifsizlik olgusunu belirlemiştir. Adına *perspektif* denilen tek bir nokta ve zamandan “bütün varlığın kavranabileceğine yönelik insan-merkezli düşünce” Küllî İrade ile çelişir. Ka’be gibi küp bir yapı etrafında dairesel hareket ederek her defasında ona farklı bir yer ve zamandan bakmak ise insan iradesini Küllî İrade ile bütünleştirir.

Kâbe’nin kible ve tavaftaki konumu, hayatı bir bütün olarak algılamayı ilke edinen İslam sanatını da etkilemiştir. Buna göre, İslam sanatlarındaki *perspektif yoksunluğunun* nedeni, Kâbe’nin kible ve tavaftaki bu çok bakış açılı merkezî konumudur. Tavaf edenler, etrafında dolanarak her yeni adımda onu farklı bir yerden farklı bir bakışla görürler. Onun bu konumu, insanın kendi bulunduğu yeri merkeze alıp bir noktadan bakarak “perspektif” inşa etmesini engellemiştir. Böylece insan durduğu yerden bakarak bir perspektif ve bundan hareketle hakikat bilinci inşa edemeyecek, aksine yürüyüş hâlinde bir *temaşayla* mücehhez bulunduğu hakikatin bilinciyle “gör”ecektir.

Calvino, yürüme ve bakış açısı zenginliğine dikkat çekmek için Japonya’daki Katsura villasının patikasını oluşturan düz taşların 1.716 adet olması üzerinde özellikle durur. Calvino’ya göre bu bahçeyi 1.716 adımda kat etmek, onu 1.716 ayrı bakış noktasından seyretmek demektir. Işık-gölge değişimleriyle, her adımda farklı duyumlar ve duygular yaratılır. Bu yürüyüş, her adımda belirli bir çehresiyle dünyanın değişmesini sağlarken yürüyende de muhakkak bir şeylerin değişmesine neden olur (Calvino, 2008: 175). Kâbe de etrafında dönen insana, her adımda farklı farklı ışık-gölge etkileriyle başka bir açıdan görünür. Bu her adımda elde edilen bakış açısı zenginliği, Müslüman sanatçıda çizgisel perspektifin dayatmacı biçimde ortaya çıkan tekçi bakış açısından kaçınmayı gerektirmiştir.

Kâbe'nin Müslüman sanatçıda tekçi değil ama bütünlükçü bir bakış açısı sağladığını ifade etmek gerekir.

Kâbe, İslam sanatında mevcut olan anlam zenginliğinin de kaynağıdır. Onun bu çok yönlü etkisine dikkat çeken Turgut Cansever, tavaf sırasında insana, her adımında başka bir yüz, başka bir ışık, başka bir biçimde görülmesinden hareketle Kâbe'nin aslında Allah'ın, ebediliğine ve değişmezliğine bir işaret olduğunu ifade eder (Cansever, 2014: 159). Kâbe'yi diğer insan ürünü yapılardan ayıran önemli bir özelliği vardır: o, insan elinden çıkmış olmasına rağmen ibadette yükümlülük rolü ifa eden tek nesnedir. Burckhardt, Kâbe'yi bir sanat eseri olmamakla birlikte daha çok "ilk sanat" (proto art) olarak adlandırmaktadır (Burckhardt, 2013: 23-24).

Asembolik bir nitelik barındıran İslam sanatının bu özelliğine uygun biçimde Kâbe de ibadete kaynaklık edebilecek herhangi bir sembol barındırmaz. İslam'ın manevi tutumunun bir yansıması olarak Kâbe, belirlenmiş bir yer ve merkez olmaktan çok sonsuzluk ve sınırsızlığın mekân bağlamında bir vurgusudur (T. Koç 2008: 20-21). İslam sanatlarındaki geometrik kompozisyon da ilhamını Kâbe'nin bu özelliklerinden almıştır denebilir. Küp şeklindeki içi boş bu yapı, Müslüman sanatkâra geometrik kompozisyonla anlatım imkânları konusunda kaynaklık etmiştir.

Kelam ve Tasavvuf

Her sanat, bir ontoloji görüşünün yansımasıdır. Sanatın ortaya çıktığı düşüncenin varlık görüşü, onun kullandığı maleden imge algısına kadar birçok niteliğinde doğrudan etkilidir. Söz konusu İslam sanatı olunca da İslam ontolojisinin bilinmesi gereklidir. İslam ontolojisine dair felsefe, kelam ve tasavvufun birbirinden farklı görüşleri mevcuttur. Bununla birlikte Davud el-Kayserî'nin dikkat çektiği gibi amaçları ayrı olsa da bu üç anlayışın bilgi ve varlık görüşleri temelde aynıdır

denebilir.⁹ Hatta o, kelam ve felsefenin düşünce ve kavramlarını vahdet-i vücûd anlayışıyla sentezlemiştir (Davud el-Kayserî, 2012: 41). Düccane Cündioğlu da Osmanlı toplumunda bu iki görüşün doğrudan yansımalarının bulunduğunu ifade eder. Fıkıh ve kelâm bu dönemde yatay (ufkî ve ictimai) tarafı, tasavvuf ise dikey (şakulî ve ferdî) tarafı oluşturmuştur (Cündioğlu, 2010b). Dolayısıyla klasik dönemin bakış açısında bu anlayışların tümünün etkileri bulunmaktadır.

Kelam¹⁰

Kelam ilmi, âlem ve kâinat denilen dış dünyanın hakikî ve reel bir varlığa sahip olduğunu savunur. Kelamda bu dış dünyayı tam olarak bilmek ve kavramak mümkün değilse bile burada mevcut olan bazı nesneler hakkında doğru, sağlam, gerçek ve kesin bilgi sahibi olmanın imkân dâhilinde olduğuna inanılır. Böylece bu gerçek dünyadan ve onunla ilgili birtakım kesin bilgilerden yola çıkarak varlığın yaratıcısına ulaşmaya çalışılır. Bu âlem; “sebeb”, “illet”, “sanatkâr”, “hâlık” ve “muhtdis” olan Hakk Teâlâ’nın neticesi, eseri, mahlûku ve muhtdesidir. Bu konu hakkında insan bilgisi kesin olmaz da şüpheli olursa

9 Davud el-Kayserî, konusu ve meselelerinin yüceliği bağlamında tasavvufu bilimlerin en şerefli olarak sayar. Kelam ve felsefenin de konusu aynı olmakla birlikte onlar insanın Allah’a nasıl yakın olacağı konusuyla ilgilenmezler. Çünkü kelam ve felsefe, Allah’tan kuramsal bir düzeyde fikrî ve kavramsal bir açıdan bahsederler. Oysa ilmin esas amacı, insanın Allah’a sadece düşünce düzeyinde değil “hâl” olarak da yakınlığı olmalıdır. Bu da ancak tasavvuftaki seyr ü sülûk yoluyla olur. Buna göre tasavvuf da manevî bir tecrübi bilimdir, yüceliği de buradan gelir (Davud el-Kayserî, 2012: 45).

10 Kelam ilmini anlamak için İslam dünyasında en yaygın akaid ve kelam kitaplarının başında gelen Taftazânî’nin *Şerhu’l-Akâid*’inde bu ilme dair görüşlere bakmak mesele hakkında yeterli fikir verecektir. Bu eser aynı zamanda Osmanlı medreselerinde yüzlerce yıl okutulan temel eserlerden biridir. Süleyman Uludağ’ın yayına hazırlayıp dipnotlandığı bu eserden kelamın “bilgi” ve “varlık” görüşü anlaşılabilir. Osmanlı sanatkârlarının da önemli bir kısmının medrese eğitimi aldığını düşündüğümüzde, bu kitabın rahle-i tedrisinden geçtiklerini ve hayata da bu varlık görüşü penceresinden baktıklarını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Allah'ın varlığını aklî delillerle ispat etmek imkânı ortadan kalkar.¹¹ Bu yüzden ilm-i kelâmda “isbat-ı vacib” konusunda yapılan ilk ve en önemli iş şüpheciliği ret ve inkâr etmektir. Kelamcılara göre ilim, zannın mukabili ve zıddıdır (Taftazânî, 2010: 87-89). İslam sanatındaki *temaşa*, *açıklık-anlaşılrlık*, *adalet*, *tabiatla uyum*, *telkinden kaçınma* vb. ilkelerin kelamın bu görüşüyle mutabık olduğu söylenebilir. Çünkü bu kavramlar da şüphe ve zannı izale etme ve hakikate açık bir biçimde işaret etme amacıyla ortaya çıkmıştır.

Kelamın varlık görüşüne gelince; âlem bütün parçalarıyla muhdestir (yokken sonradan ortaya çıkma). Felsefeciler de âlem için “hudûs” kavramını kullanmakla birlikte onlar bu sözcüğe, kelamcılardan farklı olarak “bir şeyin başka bir şeye muhtaç olması” anlamını vermişlerdir. Dolayısıyla filozoflara göre âlemin muhdes olması onun yoktan var edildiği anlamında değildir, âlemin varlığının Allah’a muhtaç olmasıdır. Onlara göre Allah âlemden zaman olarak önce değildir, zat itibariyle öncedir. Allah ezelden beri var olduğu gibi âlemin heyulası ve unsurları da ezelden beri mevcuttur. Kelam ise âlemin yoktan var edildiğini kabul ettiği için Allah'ın âlemden zaman bakımından da önce olduğunu savunur. Buna göre kelam varlıkları önce ikiye ayırır:

I. Yaratıcı ve ezeli varlık: Allah.

II. Yaratılmış ve hâdis varlık: Allah'tan başka her şey, mâ-sivallah. (Taftazânî, 2010: 102-105).

Kelamın bu şekilde varlıkları temelde ikiye ayırıp Allah'ı yaratılmışlardan ayrı tanımlamasının, İslam sanatında en kilit kavram olan *tevhid* ilkesinin temel dayanağı olduğu söylenebilir. Burada aynı zamanda *tenzih* ilkesi devreye girer.

11 İstidlâl, bir delile ve bir ara fikre başvurularda doğrudan değil dolaylı yoldan ilim elde etme yoludur. Kelam ilmi, âlemin varlığını Allah'ın mevcudiyetine delil ve şahit olarak değerlendirir. Bu yöntem, kelam ilminin temelidir (Taftazânî, 2010: 96).

Bu anlayış *tasvirden kaçınmaya* neden olduğu gibi sanatın da *asembolik* bir hüviyette gelişmesini gerektirmiştir. Varlığın bu şekilde tasnifi, sanattaki Tanrı algısının antropomorfik olmasına mani olmuş ve ifade tarzında *stilizasyona* giden yolu açmıştır. Grek kültüründe ise tanrı ve tanrıçalar insana benzer surette algılanmaktadır. Varlığın hiçlikten doğamayacağı düşünüldüğünden tanrı gibi varlığın da ezeli olduğu savunulmaktadır. Bu da Grek kültüründe antropomorfik sanat anlayışının doğuşuna neden olmuştur. İslam estetiğinde ise *kozmolojik idrakle* bakan sanatkar, *temaşayı* elden bırakmadan *tevazu* içinde *cemâli* arayacaktır.

Tasavvuf

Tasavvuf, mülkün faniliğini, zahirin ve sıfatların esaretinden kurtuluşu ve sadece Yaratıcı ile yetinmeyi amaçlar. Adına “marifet” denilen akıl yürütme yoluyla ve öğretimle elde edilen bilgiye karşıt olarak sezgi ve keşif ile kavrama düşüncesini benimser. Akıl, tek başına marifete ulaşmakta yetersizdir, o yanına sezgiyi de almak zorundadır. Tasavvufun bu anlayışını, İslam kozmolojisindeki âlem-i his ve âlem-i temsil ayrımında da görmek mümkündür.

Gazâlî’ye göre iki âlem var ise iki de göz bulunmalıdır: zâhirî göz his ve şehadet âlemini; bâtinî göz ise melekût (âlem-i temsil) âlemini görmek içindir. İnsanı kemâle götüren yol, zâhir ile bâtinî birleştirmekten geçer. Zünnûn’un “Arifler, ilimsiz, gözsüz, habersiz, müşahedesiz, sıfatsız ve perdesiz görürler.” sözü de yine ancak böyle bir kozmolojide anlaşılabilir. Melekût âleminde varlıklar mükemmellik derecesindedir, şehadet âlemi ise zeval bulacak bir âlemdir. Melekût âlemine yolculuk etmeyip şehadet âleminin çukurlarında kalmak, insanlık mertebesine yükselmeyip hayvan derecesinde kalmak demektir. Melekûta nispetle şehadet âlemi; öze nispetle kabuk, ruha nispetle suret ve kalıp, nura nispetle zulmet,

yüceliğe nispetle alçaklık mesabesindedir. Bu durumda insanın yükselebilmesi için bâtinî göze ihtiyacı vardır. Bâtînî gözün görmesi, “sezgi” kavramıyla karşılanabilir. Tasavvuf-ta sezgi kavramının öne çıkması, ondaki “aşk” anlayışından kaynaklanır. Tasavvufa göre aşk, öğrenilen bir şey değildir. O, ilahî bir lütuf olduğu için sonradan kazanılan bir bilgi de değildir (Gazâlî, 2017: 35; Schimmel, 2001: 61; 71).

Gazâlî “göz”ün “kusur”larından bahsederken insanda “ke-mâl”e sahip başka bir gözün varlığından da bahseder: nefs-i insanî. Gören gözün, kusurlu olması, hakikatin ifadesi için de “mecaz”ı gerektirir: Mecaz, hakikatin köprüsüdür. Gazâlî, hissî âlemi, aklî âleme giden bir merdiven olarak tavsif eder. Çünkü eğer hissî âlem ile aklî âlem arasında hiçbir bağ ve münasebet olmasa, Rubûbiyet Hazreti’ne sefer etmek yani Allah Teâlâ’ya yaklaşmak imkânsız olur (Gazâlî, 2017: 25,57).

Tasavvuf ehlinin temel hedefi, akıl ve duyunun yetersizliğinden kurtulup dünya denen hayal perdesini aradan kaldırmak onun ötesindeki hakikate ulaşmaktır. Varoluşun özü, perde arkasında saklıdır. Hakikatin tecellisi için akıl ve duyu perdelerinin aralanması gerekir. Buna Allah’ın tecrübî veçhi denir. Hakk’ın bu kendi kendini izhâr etme faaliyetine İbn Arabî tecelli adını vermektedir. Tecelli kelimesinin sözlük anlamı ise “bir perdenin ardındaki gizli bir şeyi fâş etme”dir (İzutsu, 2005: 42).

Bir zıtlar âlemi olan bu dünyada Allah’ın rahmeti gazabında, gazabı rahmetinde gizlidir. Mutasavvıf bu yüzden Allah’tan gelen her şeyi hoş bulur. Tasavvufa göre Allah’ın âlemde her an bir başka zuhuru bulunduğundan onun tecellisinde de tekrar yoktur. İslam sanatındaki *tenevvü* kavramını da bu görüşle ilişkilendirmek yanlış olmayacaktır. *Temaşaya* dayanan “sanat” da Allah’ın tecellilerini arama işidir. Sanatçı da kâinatta mevcut olan Allah’ın zuhurlarını işaretler aracılığıyla keşfe çıkar.

Kozmik anlamda doğal ve doğüstü olayları anlamanın, bunlar arasındaki ilişkiyi yorumlamanın ve insanın bu zeminde yerini belirlemenin bir yolu da tasavvuftur. Tasavvuftaki keşif kavramı, Ay altı âlem ve Ay üstü âlem özellikleri ile de açıklanabilir. Ay üstü âlemde mükemmellik mertebesinde ve baki varlıkların bulunmasına karşılık Ay altı âlemde mevcut olan kevn ü fesad nedeniyle buradaki varlıklar fanidir. Burası aynı zamanda bir zıtlar âlemidir. Fani varlıkların bu özelliğinde bir hikmet aranır. Bunlar tecellinin perdeleridir. Hakikati *keşfe*debilmek için fani varlıkların oluşturduğu bu perde aralanmalı, onun arkasındaki aşkın boyut aranmalıdır.

İslam sanatında sanatın gayesi, insan odaklı değildir. İnsan tüm eylemlerini bir gayede birleştirmelidir. Bu gaye aynı zamanda insanın varlık nedenidir. Tasavvufta bir kudsi hadisi olduğu kabul edilen “Ben gizli bir hazine idim, istedim ki bilineyim ve bilinmek için bu âlemi yarattım.” sözü, ondaki aşk anlayışını belirlemiştir. Allah hem “Kemâl-i Mutlak” hem “Cemâl-i Mutlak”tır. Bütün güzellikler kendinde toplanmıştır. Cemâl-i Mutlak “aşk-ı zâtî” sebebiyle kendini görmek ve göstermek isteyerek âlemi yaratmıştır. Âlem, bir ayna gibi hakikatin tecelligahı olmaktadır:

*Çünkü sen ayine-i kevne tecellî eyledin
Öz cemâlin çeşm-i âşıktan temaşâ eyledin*

Yenişehirli Avnî

İslam sanatında zıtlıklarla dolu bu fani âlemde güzeli aramak, tasavvufun hakikat arayışına benzer. Tasavvufun hakikati örtten bu dünya perdesini araması, İslam sanatının *tasvirden kaçınma* ve *üsluplaştırma* formunu benimsemesinde etkili olmuştur denebilir. Böylece hakikatin görüngülerin ötesinde, ondan aşkın olması sanatta da karşılık bulmuştur.

KOZMOLOJİK İDRAK

“Gören gözleri olanlar gökteki yıldızların yazısını okuyabilirler.”

Necmüddin-i Kübra

Evren bilimi anlamında olmakla birlikte aynı zamanda bir varlık ve kâinat tasavvuru olarak da değerlendirilebilecek olan kozmoloji; varlık, evren ve Tanrı ilişkisi konusunda klasik düşüncenin temel dinamiklerini yansıtır. Dolayısıyla İslam kozmolojisinin bir yönüyle İslam ontolojisi manasına da geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu ontolojide varlık derken daha çok sebepli, mümkün varlıklar kastedilir. Bununla birlikte Zorunlu Varlık (Vâcibu'l-Vücûd) derken de Tanrı'nın varlığının bir sebebi, başı ve sonu olmadığı manası anlaşılmalıdır. Varlık üzerinde düşünme ve bu tasavvurun getirdiği kâinat algısı, gelenekte siyasetten sanata her şeyi etkilemiştir. Bu çerçevede İslam sanatının estetik ilkeleri de İslam kozmolojisinden bağımsız anlaşılamaz. Bilakis estetik ilkeler, doğrudan o kozmolojiyle iç içedir. Örneğin hem İbn Sînâ'da hem de İbn Arabî'de görülen varlığın bir “aşk”tan neşet ettiği

düşüncesi, estetik algının da kozmolojik temelini oluşturur. Zaten bu estetik algının, kâinatın düzen ve ahenginden etkilenerek ortaya çıktığı da kabul edilir.

Varlık düşüncesi, aslında tüm felsefî düşüncelerin kaynağı durumundadır. İslam kozmolojisi, İslam sanatında *kozmojik idrak* denilen olguyu doğurmuştur. Kozmolojinin bu şekilde sanatla ilgisi muhkem olunca sanatkâr da *kozmojik idrakle* kavrayacaktır. Dünya ve sanat görüşü, insanın kâinat algısıyla doğrudan ilgilidir. İslam sanatının anlaşılması için de ondaki evren tasavvurunun bilinmesi gerekir. Çünkü onun sanat anlayışı bu tasavvurda doğup gelişmiştir. İslam sanatındaki kozmolojik unsurlar, süslemenin sade birer ögesi değil, bir imgelem dünyasının biçim ve anlam bütünlüğüyle uygulanmasıdır.

Turgut Cansever, “kozmojik idrak”i İslam mimarîsi özelinde şöyle izah etmektedir: “İslâm kozmolojisi, yani Müslüman’ın Allah Teâlâ’ya, yaratılışa, insanın var oluş içindeki yerine, yeni varlık güçlerinin hiyerarşisine inanması İslâm mimarîsinin genetik kaynaklarını oluşturur. Varlık, inançlar, bilgi ve idrakin aklî, ruhî ve dinî düzeyi, bütün sanat formlarına yansır. Bu yüzden, İslâm sanatları ve mimarîsi nihaî karakteristiklerine binaen İslâm kozmolojisinin projeksiyonlarıdır” (Cansever, 2014: 35). Şüphesiz bu idrak, İslam sanatlarının tamamını kuşatmıştır. İslam sanatlarının paradigmasını belirleyen “kozmojik idrak”, şiirde sevgili tipinin sultan-güneş metaforuyla sunulmasından, mimarîde kubbenin gök ve felek unsurlarıyla açıklanmasına kadar yaygındır.

Tanrı ve kâinat tasavvuru, kültürlerin sanat formlarını da belirlemiştir. Örneğin, Grek evi ile tapınakları birbirine çok benzer. Bu, Grek kültüründe tanrı ve tanrıçaların da insana benzer (antropomorfizm)¹² surette algılanmalarındandır. Yine bu

12 İsmail Tunalı, Grek kültüründeki bu antropomorfizmin (insanbiçimcilik), bu kültürdeki varlık yorumundan kaynaklandığını ifade eder. Buna göre varlık hiçlikten doğmamıştır, ezeli ve ebedidir. Bu yüzden insan da doğayı ta-

yüzden tanrı ve tanrıçaların evi sayılan mabetler de bilinen usullerde ev biçiminde yapılmıştır (Mülayim, 2010: 60). Anlaşılan o ki tanrı tasavvuru, sanatın hem formunu hem ifade biçimini derin biçimde etkilemiştir. Görünen, somut tanrı inancı sanata doğrudan “tasvir” olarak yansırken soyut ve görünmeyen, şekilden münezzeh bir ilah tasavvuru da sanatta *üsluplaştırmayı* doğurmuştur. Bu sanatta nesneler bile isteye, algılanan biçiminden uzaklaştırılarak idealize edilmiştir.

İslam sanatındaki estetik ve tabiat ilişkisi kendini “âlem” sözcüğünün anlamında da gösterir. Âlem, duyu ya da akıl yoluyla kavranabilen, mevcudiyeti düşünülebilen, Allah’tan başka ayan ve araz cinsinden olan bütün varlıklara denir. Alâmet, belirti manalarına gelen “alem” kökünden türeyen “âlem” sözcüğü yaratanın varlığına delil olmak yönünden bir alet olarak ele alınır. Böylece “mümkün varlık”lara âlem denilmesi, onların Yaratıcı’ya işaret eden bir işaret, delil olmalarıyla doğrudan ilgilidir.

Kur’an’ı Kerim’de kozmolojiye dikkat çeken birçok ayetin bulunmasının, Müslümanların kozmolojiye yaklaşımlarını da önemli ölçüde etkilediği söylenebilir. Hatta Müslümanlardaki hem bilim hem sanat alanında astronomi ilgisinin yoğunluğu bu ayetlerin ona dikkat çekmesiyle de doğrudan ilgilidir denebilir:

mamlayan zorunlu bir öge olarak görülür: “Bir Grek-Roma varlık kavrayışı, obje-yorumu, bir scolastik’in varlık kavrayışı, obje-yorumu, bir Renaissance, bir Barok, bir impressionist ve bir kübist varlık kavrayışları, obje-yorumları birbirlerinden kesin çizgilerle ayırırlar. Bu ayrılık, onların üzerinde taşıdıkları kültür varlığını ve sanat anlayışını da yine kesin çizgilerle birbirinden ayırır. Bunu örneklerle açıklarsak: Eski Grek düşüncesi varlığı ‘ex nihilo nihil’ (hiçlikten hiçbirlik doğar) prensibinin, yani varlığın hiçbirlikten doğmadığı, varlığın ezeli ve ebedi olduğu ana düşüncesinin ışığı altında yorumlar. Böyle bir varlık yorumu, doğayı güzel ve harmonik bir gerçeklik alanı olarak belirlemek ister. İnsan, bu uyum içindeki doğayı tamamlayan zorunlu bir ögedir. Bundan ötürü, Grek Tanrıları da ancak insan biçiminde aynı doğada insanla beraber yaşarlar. Buradan doğan Grek antropomorfizmi ve Grek fetişizmi Grek hümanizması ile birleşerek Grek sanatında somutlaşır. Bundan ötürü, Grek sanatındaki harmoni, insanın kavrama ölçülerine uygun bir harmonidir ve bundan ötürü de Grek sanatı ve Grek mimarisi insan ölçülerine dayanan insansal bir sanat olur.” (Tunalı, 1984: 98)

“Ne güneşe, aya erişmek düşer ne de geceye, gündüzü geçmek. Hepsi bir felekte yüzerler.” (Yasin, 36/40).

“Yeryüzünde ne varsa tamamını sizin için yaratan, sonra göğe yönelerek onları, yedi gök olarak tamamlayıp düzene koyan O’dur ve O, her şeyi hakkıyla bilmektedir.” (Bakara, 2/29).

“O, geceyi, gündüzü, güneşi, ayı yaratandır. Her biri bir yö-rüngede (felek) yüzmektedir.” (Enbiya, 21/33).

“Meleklerin de rablerine hamd ile yüceliğini dile getirerek ar-şın çevresini kuşattıklarını görürsün.” (Zümer, 39/75).

“Yedi göğü birbiriyle tam bir uygunluk içinde (tabaka tabaka) yaratan odur. Rahmân’ın yaratışında hiçbir uyumsuzluk gö-remezsin. Gözünü çevir de bir bak, bir bozukluk görebiliyor musun?” (Mülk, 67/3).

Ayetlerde, yedi kat gök, güneş, ay, arş, gece, gündüz gibi ke-lime ve tamlamaların varlığı, Müslüman nazarının göğe yö-nelmesini sağlamış olmalıdır. Göğe yönelmenin önemi, Hz. İbrahim’in tevhidin sırrına göğü temaşa ederek ulaşmasında da görülebilir. Hay bin Yakzan’ın da *temaşası* sonrasında ha-kikatin semada gizli olduğunu düşünüp kendine göğü örnek olarak alması, bu kozmolojik ilginin sebeplerinin anlaşılma-sında yardımcı olacaktır. Hay’ın, göğü *temaşa* ederken ilkin göğün koruyucu ve kollayıcı özelliğini örnek alarak kendin-den zayıf canlıları koruması ve kollaması, ikinci olarak onun temizlik timsali olmasından hareketle yıkanmayı ve güzel ko-kular sürünmeyi öğrenmesi, üçüncü olarak da göğün dönerek kayıtlardan azade olmasından hareketle kendisinin de masiva-dan alaka kesip Vâcibu’l-Vücûd’a yönelmeyi idrak etmesi (İbn Tufeyl, 2006: 75-77), bu durumu açıklamak için belirtilebilir.

Gazâlî de insanın kendisini koruyup geliştirmesi, hatta iyileş-tirmesi için göğe bakmanın çok önemli olduğunu belirtmiş-tir. Gazâlî, göğe bakmanın insana faydalarına dair on madde saymaktadır:

- a) Hüzün ve kederi azaltır.
- b) Vesveseleri azaltır.
- c) Korku vehmini giderir.
- d) Allah'ı hatırlatır.
- e) Kalpte Allah'ın büyüklüğünü yayar.
- f) Kötü düşünceleri giderir.
- g) Karamsarlık hastalığına iyi gelir.
- h) Âşıkları teselli eder.
- i) Sevenleri birbirine alıştırıp yakınlaştırır.
- j) Gökyüzü duaların kıblesidir (Gazâlî, 2014: 13).

İslam tasavvurunun göğe ilgisi, yukarıdaki örneklerden de anlaşılabilceği gibi sadece bilme/bilim merakı ile ortaya çıkmamıştır. Dolayısıyla onun gök ya da kozmoloji tasavvuru bilimsel bir bilgi muamelesinin dışında yani daha aşkın bir değerlendirmeye tabi tutulmalıdır. Aksi hâlde bu kozmoloji anlayışındaki “bilimsel yanlışlıklar”¹³, onu nazara alan tasavvurun da yanlış olduğu zehabını doğuracaktır. Oysa İslam tasavvurunda, kâinat bir “bilim nesnesi”¹⁴ olarak ele alınmadığından onunla ortaya çıkan görüşler de “bilim çerçevesi”ne sığmayacaktır.

13 Modern araştırmalar da göstermiştir ki bilim de artık görecelilik, belirsizlik temelli bir fizik anlayışına ulaşmıştır. Hatta bu bakış yer yer tarih öncesi mitoslara yaklaşmaktadır. Yıldız Ecevit edebiyata etkisi bakımından bu anlayışı şöyle değerlendirmektedir: “Bilim artık geleneksel edebiyatın fantastik diye adlandırdığı türden bir gerçeklik anlayışı sunmaktadır insanoğluna. Kara delikleri, paralel evrenleri, görece zamanlarıyla bu fantastik kozmoloji ve şaptanamayan parçacıklarıyla bu atom içi ilişkiler fiziği, tarihin başındaki mitosları çağrıştırmaktadır.” (Ecevit, 2001: 27)

14 William Chittick, modern dönemde tabiatın sadece bilim adamlarının ilgisini çeker duruma gelmesini eleştirerek “modernler”in “yapmacık bir çevrede” yaşadıklarını iddia eder. Artık onlar isteseler de etraflarındaki doğal dünyaya dikkat edemeyeceklerdir: “Onlar dünyayı algılamaya çalışmanın başlı başına bir zaman kaybı olduğunu düşünüyorlar; çünkü eşyanın mahiyetini algılamak için uygun nitelik ve gerekli donanıma yalnız bilim adamları sahiptir.” (Chittick, 2008: 12).

İslam kozmolojisi, kendisinden önceki kozmolojik teorileri benimseyip onları geliştirse de bilimsel yaklaşımın dışında aşkın bir değerlendirmeyi hak etmektedir. Bu kozmoloji, insan ve kâinatın varlığı üzerinde bir anlam ve gaye arayışından da bağımsız değildir.

İnsanın kozmolojideki yerinin, diğer varlıklarla arasındaki hiyerarşik ilişkinin, onun tasavvurunda da etkili olduğu söylenebilir. İnsanın mekânı algılaması ve onu güzelleştirmesi kâinat algısıyla birlikte gelişmiştir. Her şeyin bir “ol” (kün) emriyle ortaya çıkması ve “kün”, kâinat, mekân ve tekvin (yaratılış) sözcükleri arasındaki etimolojik ilgi (k-v-n kökünden) düşünüldüğünde *kozmojik idrak*ın kaynağı da ortaya çıkar. Çünkü Zorunlu Varlık’ın emriyle sebepli varlıklar, var olmuştur. Bu yüzden İslam sanatının meşruiyetini, biraz da “*kozmojik idrak*”ten aldığı söylenebilir. Kozmonun (düzen), getirdiği nizam ve ahenk, sanatta da onu izleme (temaşa) ve o doğrultuda eser verme zarureti doğurmuştur. Zaten bunun zıddı da kaos olmaktadır. Kaos ise tevhidin değil şirkin sonucudur.

Fârâbî ve İbn Sînâ, âlemin belirli bir tertip ve nizâm çerçevesinde varlık kazandığını ifade ederken bütün bir âlemi de iyilik nizâmı olarak nitelemektedirler. Bu iyilik nizâmı nitelemesinde dikkat çekilen husus, nizâmdaki güzellik ve mükemmellik fikridir. Bu nitelemelerde kullanılan düzenin güzelliği (hüsn-i nizâm), en güzel düzen (ahsenü’n-nizâm), bütünün seçilmiş güzelliği (nizâmu’l-küllî’l-hasenî’l-muhtâr), değerli düzen (en-nizâmü’l-fâzıl) ve değerli tertip (tertîbu’l-fâzıl) gibi ifadeler, düzen ve güzelin çoğu zaman birlikte yer aldığını gösterir. Bu birliktelik ise düzenin estetikle doğrudan ilgili olmasıyla açıklanır. Filozofların bu ifadeleri tercih etmesi, âlemin olabilecek en iyi en güzel düzende olduğunu ve bu düzen ve güzelliğin Tanrı’nın bilgisi, irâdesi, inâyeti ve hikmeti çerçevesinde oluştuğunu vurgular (Taşkent, 2018: 119).

İslam sanatının hem meşruiyetinin hem özünün belirlenmesinde İslam kozmolojisinin etkili olduğu düşünüldüğünde,

İslam sanatının yeterince anlaşılması için de onun kozmoloji ve dolayısıyla varlık görüşünün iyi bilinmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Modern dönemde İslam sanatına getirilen eleştiriler, onun varlık görüşünü ihmal ettiği için bu eksik bakışın bir eseri olarak biraz da anakronik bir yorum biçiminde kalmaktadır. Burckhardt da bu açıdan modern tarihçilerin, geleneksel toplumların kozmolojik anlayışlarını “fenomenlerin nedenini açıklayamayacak kadar çocuksu ve körlemesine yürütülmüş bir çaba” olarak görmelerini eleştirir. Burckhardt’a göre modern zihniyet, sanatsal sezgiyle bilimin birbirinden tamamen ayrı iki alan olduğu ön yargısına sahiptir. Bu ön yargı nedeniyle sanata tanınan kendini kinaye ile ifade etme ve duyumsal biçimleri mesel olarak kullanma izninden, kozmoloji (yahut bilim) mahrum edilmiştir (Burckhardt, 1987: 17-18). Bununla birlikte Gazâlî gibi birçok alim, İslam filozofların tabiat bilimleri ile ilgili görüşlerinin tamamen dine mal edilemeyeceği görüşündedirler. Dolayısıyla kozmoloji tasavvuru, bir iman rüknü olarak değerlendirilmemektedir. İslam düşünceleri de kozmoloji görüşlerinin zannî ve vehmî olduğunu kabul ederler; ama bu, onların kozmolojiye göre hareket etmelerine mani değildir. Bütün amaç, ilkesel bir bütünlüğü yakalamak ve varlığı bu bütünlüğün bir parçası olarak ele almaktır. Bu klasik düşüncenin bütün boyutlarında olduğu gibi bilim ve sanat arasında da bütünlük ilkesinin zaruretiye dayanmaktadır.

Müslüman bilim adamlarının, günümüzdeki bilim anlayışından farklı olarak astronomi ile ilgili kabulleri “bilimsel” bir mesele biçiminde ele almadıkları söylenebilir. Onlar, bu meselelere -aslında her meselede olduğu gibi- kozmolojik bir idrake metafizik ve teolojik bir olay olarak bakmaktadırlar. Bu açıdan İslam sanatının esas ilkeleri, kozmoloji anlayışı değişse bile değişmeyecektir. Çünkü İslam düşüncesinde benimsenen bu kozmoloji anlayışına hakikatin yegâne ifadesi olarak bakılmamaktadır. Bu açıdan bu kozmoloji tasavvurunun, İslam düşüncesinde bir paradigma oluşturmadığı da söylenebilir.

Tıpkı perspektifte olduğu gibi İslam düşüncesinde hakikat, bakışa göre değişmez; bir hakikate (nazariye) inanılarak bakış (nazar) inşa edilir.

Modern dünyada bilim ve sanat arasındaki kopukluk, geleneksel sanatların ruhunu oluşturan birlik düşüncesinden de kopuşu ifade eder. İslam tasavvurunda bilim ve sanatın birlikte tasnifi, bu birlik anlayışını âlemin her yanında görme düşüncesinin ürünüdür. Böylece varlığı bir eksen etrafında inceleme, ifade etme ve ondan hareketle estetik ilkeler belirleme mümkün olabilmektedir. Güzellik fikri de böyle bir varlık ve ortak eksen düşüncesinden bağımsız değerlendirilmemektedir.

Varlık ve güzellik anlayışını İlk Sebep'ten alan İslam sanatı, Allah ve onun sıfatları üzerinde düşünerek kendi estetik ilkelerine ulaşmıştır. Allah, Mutlak Güzellik (Cemâl-i Mahz) sahibidir ve güzel olan her şey güzelliği ve hoşluğunu da bu Mutlak Cemâl'den almaktadır. Çünkü o güzellik ve hoşluğun ilkesidir. Zorunlu Varlıkların ise var olması da yok olması da bir sebep ile, bir sebebin sonucudur. Bu varlıkların var oluşları bir sebebe mebni olduğu gibi onların sahip olduğu güzellik de bir sebebin sonucudur. Bütün bu varlıklar da güzelliğinin sebebini, Mutlak Cemâl sahibi olan İlk Sebep'ten alırlar. Onlar güzelliklerini kendi dışından aldıklarından bu güzellikler kendilerine de ait değildir yani kendi özleri nedeni ile değildir (Taşkent, 2018: 118). Bu kozmik *güzellik* anlayışı düşünüldüğünde Marshall G. S. Hodgson'ın İslam sanatındaki tasvirden kaçınmayı, "ahlaki kozmik düzene sık sık ters düşen eski ya da yabancı Tanrıların ima edilmesi" (Özgür, 2007: 30) tehlikesinden sakınmayla açıklaması isabetli görünmektedir.

İslam sanatındaki *tabiatla uyum* ilkesi önemli bir gerekçesini de İslam düşünürlerinin, Mutlak Cemâl'in güzelliğinin bu âleme yansıması düşüncesinden alır. Mutlak Cemâl'in güzelliği bu âlemde *temaşa* edilmelidir. *Temaşa*yla tabiattaki ahenk ve düzene dikkat kesilen sanatçı, bunun etkisiyle İslam

sanatında *hendesî* formu kendisine ifade biçimi olarak tercih etmiştir. *Geometrik formun*, tabiattaki bu düzen ve ahengi *stiliz*e bir biçimde yansıtmaya imkân vermesi, bu tercihte belirleyici olmuştur. Böylece sanatçı, tabiatı taklit etme tehlikesine düşmeden ondaki düzen ve ahengi yansıtarak *tabiatla uyum* ilkesini de gözetmeyi başarmıştır.

Birûnî, dünyanın düzeninde bir *simetri* olduğuna inanır. Ona göre dünyanın her iki çeyrek dairesi, birisi kara diğeri de okyanus olarak, tam ve bölünmez bir birlik teşkil eder (Nasr, 1985: 169). Birûnî'nin dünya düzenindeki *simetriye* dikkat çekmesi çok önemlidir. Bu *tenazur* da denilen *simetrik* anlayışın coğrafyayı algılama ve tanımlama için de kullanıldığını göstermektedir. Dolayısıyla *tenazur* kavramıyla İslam sanatçısı, sanatında *tabiatla uyum* ilkesini de gözetmiş olmaktadır.

Tasavvufa göre Allah, kendisini içinde seyredebilmek için ilk olarak âlemi yaratmıştır. İbn Arabî bu âleme, İnsan-ı Kebîr (büyük insan, makrokosmos) adını vermektedir. İnsan-ı Kebîr'in en belirgin vasfı ondaki her bir mevcudun Allah'ın özel bir ve yalnızca bir veçhesini (İsmi) temsil etmesidir. Bu temsilde bunun tümünün kesin sınırları ve parçalarının birbirlerine belirgin irtibatları bulunmaz ve görünüş itibarıyla de yalnızca münferit noktaların oluşturduğu gevşek bir küme gibidir (İzutsu, 2005: 293). Bu âlemin kesin sınırlarının olmaması, parçaların birbiriyle belirgin bir irtibatlarının bulunmaması ve gevşek bir küme gibi ifade edilmesi akla *modüler sistem* kavramını getirmektedir. Bu durumda da İslam estetiğinde yer alan *modüler yapı* ilkesinin, makrokosmostan form olarak etkilendiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. Zaten İslam sanatının diğer bir önemli kavramı olan *kozmojik idrak* de bunu gerektirir.

A'yân-ı Sâbite

Tasavvuf anlayışının varlık görüşünde önemli bir yeri olan a'yân-ı sâbite kavramı, Arapçada değişmez aynlar, sabit özler manasına gelmektedir. Varlıkların Allah'ın ilminde¹⁵ sabit olan ezeli hakikati demek olan ayn-ı sâbite (çoğulu a'yân-ı sâbite) "hakikat, mahiyet ve zat" manasına gelir ve varlık (vücûd) kavramından farklı bir mana ifade eder. Bir şeyin varlığı başka, mahiyeti başkadır. A'yân-ı sâbite, dış âlemden var olan eşyanın Allah'ın ilmindeki hakikatleri olup hariçte mevcut değildir. Davud el-Kayserî'ye göre de ilimde bulunmayan nesnenin, somutta varlığının olması asla mümkün değildir. Bu yüzden bunlar Allah'ın ilminde sabit olan "yoklar" (ma'dûmat) olarak telakki edilir. A'yân-ı sâbitenin dış âleme nazaran varlığı yoktur. Onun için "yok" olarak kabul edilir. Sabit özler, ilmi suretler olmalarından ötürü, yaratılmış olarak nitelendirilemezler. Varlığın kuvve hâlinde birer arketipleridirler. Çünkü onlar henüz hariçte varoluşsal olarak yok olanlardır. Bu manada ona "mümkün" de denir. Hakikat-i Muhammediye de denilen ve bütün âlemin ilminin suretler şeklinde sâbit olduğu âlemdir. (Davud el-Kayserî, 2012: 119-123; Uludağ, 1991: 198).

A'yân-ı sâbite nazariyesinin, Platon'un "idea"larına da benzetmekle birlikte Plotinos'un "Tanrı ve düşünceleri" nazariyesine daha çok yakın olduğu kabul edilir. İbn Arabî'nin a'yân-ı sâbitesi, külli-cüz'î bütün varlıkları kapsayan Allah'ın bilgileri (ma'lûmat-ı ilahiyye) demek olduğundan Platon'un idealarından ayrılır. Platon'da ideaların, sadece eşyanın genel sûretleri için söz konusu ve müstakil olduğundan, Allah'a bağlı oldukları söylenemez. Yeni Platoncu Plotinos'un ise "bir ve ilk düşünce" (vahid ve akl-ı evvel) görüşü, ayan-ı sâbite nazariyesine daha çok yakındır, hatta onun biraz değişik varyasyonu da denilebilir (Uludağ, 1991: 199).

15 Bu yüzden a'yân-ı sâbitedeki varlıklara, ilmi varlık da denilmektedir (Davud el-Kayserî, 2012: 56).

A'yân-ı sâbite, Allah'ın ilminde sabit olan "misal"lerdir. İnsanın varlığı, Allah'ın ilmindeki kadardır. İnsanın var oluşu ademdendir (yokluk). O insanın var olmasını murad etmiş ve insanı onun kendi aynında ma'dûm (yok) bir hâlde iken ilmindeki sabit suretleri üzerine var kılmıştır. Hak kendi zatını düşündüğü anda bu aynların zatları da onu düşünürler. Bu yüzden Platon'un idealarının a'yân-ı sâbiteye değil, âlem-i misâle karşılık olabileceği belirtilir. A'yân-ı sâbite, ilm-i ilahîde sabitlik elde etmiş gerçekliklerdir, mümkinatın hakikatlerinin zahire doğru bir adım daha ilerleyerek kararlaşmasıdır (M. E. Kılıç, 1999: 505-506).

İbn Arabî'nin varlık nazariyesinin anlaşılması için bilinmesi gereken anahtar bir kavram olan a'yân-ı sâbite, İlâhî İsimler'in temel suretleridir. Bununla beraber bütün bunlar, aslında İlâhî Bilinç'te vuku bulduğundan, ayân-ı sâbite de Gayb Âlemi'nde ezelden beri mevcut olan gerçeklerdir (hakâik). Hakk'ın tecellisinin ikinci merhalesini, yâni Hakk'ın Şehâdet Âlemi'ndeki ferdi nesnelerde tecellisinin şeklini kesin olarak belirleyenler de "hakaik" denilen Gayb Âlemi'nde ezelden beri mevcut olan bu gerçeklerdir. Ayân-ı sâbite düzeyinde at ve adamdaki başka hiçbir şey bulunmasaydı bu âlemde de yalnızca atlar ve adamlar olur, başka da bir şey bulunamazdı. Ayân-ı sâbite, bu anlamda, çifte yönlüdür. Bunlar bir yandan, varlıklarını Hakk'a borçlu olmak hasebiyle, temelde onun tarafından belirlenmişlerdir. Ama öte yandan da bunlar, kesin bir biçimde, Hakk'ın kendisini kevnî âlemde nasıl izhâr edeceğini de belirlemektedir (İzutsu, 2005: 216-217).

İbn Arabî'nin vahdet-i vücûd nazariyesinin doğrudan bir parçası olan a'yân-ı sâbite, tecelli kavramıyla anlaşılabilir. Buna göre a'yân-ı sâbitenin âlemdeki tecellisi olan dış varlıklar, hakikatte Hakk'ın oluş vasfıyla zuhûr etmesinden, yani varlığının dışa taşmasından (feyezan) ibaret olduğundan aslında "yok" hükmündedir. Kendilerine aitmiş gibi görünen varlıkları aslında Hakk'ın zuhûr etmiş varlığıdır; bu yüzden de

gerçek değil, gölge varlıklardır. Bu âlemde görünen varlıklar da gerçekte Allah'ın varlığının değişik suretlerde tecellilerinden ibarettir. Zira tek ve biricik varlık (vahdet-i vücûd) Allah'ın varlığı olduğundan diğer şeylerin varlıkları (mahlûkat) mecazîdir, yani sadece görünürdedir. Görünen bu varlıkların birbirinden farklı oluşu insanı yanıltmamalıdır. Bu durum onların ayrı ayrı varlıklara sahip oluşlarından değil, a'yân-ı sâbitelerinin farklı oluşundandır. Varlıkta birlik mevcuttur, farklılık ve çokluk ise a'yân-ı sâbiteden kaynaklanmaktadır (Uludağ, 1991: 198).

A'yân-ı sâbitenin varlığın özü olması, âlem-i şuhûd'daki (dünya âlemi) varlıklar üzerinde de belirleyici olması demektir. A'yân-ı sâbite daima sabit olup her zaman kendi kendinin aynı olarak kalır ve hiç değişmez. Buna göre bir şeyin dış âlemden var olması onun ayn-ı sâbitesinde herhangi bir değişiklik meydana getirmez; ayn-ı sâbitesi, o var olmadan önce nasılsa var olduktan sonra da aynen öyledir. Bu anlayışta a'yân-ı sâbite; ezeli, ebedî, değişmez ve değiştirilemez mutlak bir nizamı ifade etmek için kullanılan kavramın da adıdır (Uludağ, 1991: 199). İslam sanatçısının da bu anlayıştan etkilendiği söylenebilir. Bu yüzden o ister bir minyatür nakşetsin ister yazdığı şiirde bir tasvir yapsın ele alacağı varlığın gerçek özünün, görünen boyutu olmadığının idrakiyle hareket eder. Böyle bir idrak de onu var olanı olduğu gibi görmekten ve göstermekten alıkoyacaktır. Elindeki malzemenin imkânıyla görünenin ardındaki gerçek özü yansıtmaya çalışan İslam sanatçısı işte bu yüzden “gerçek”ten yola çıkar, “hakikat”e yönelir. Onun sanatının çevresine “ilgisizliği” ve sanatta sürekli “değişme”yi hedeflemesi bu ontolojik kaygıdan kaynaklanır. Bu yüzden bu âlemdeki varlıklar tasvir edilirken onların gerçek özlərini hatırlatacak bir yol tercih edilir. Bu da sanatta stilizasyonun doğmasına neden olmuştur.

Âlem-i Misâl

Âlem-i berzah olarak da bilinen bu âleme misâl âlemi denmesi her bir ferdin, cisimler âleminde alacağı şeklin bir benzerinin (misal) bu âlemde bulunması dolayısıyladır. Bu âlem, gayb ve şehadet âlemleri arasında onları ayıran bir berzah/sınırdır. İbn Arabî'ye göre varlığın bir mertebesi olan bu mertebeye misâl âlemi denilmesi yukarıdaki ervah âleminde bulunan her bir ferdin cisimler âleminde bürüneceği sûretlerinin birer mislinin bu âlemde zâhir olmasındandır. Bu mertebe, bir üst mertebedeki âlem-i ervâh ile bir alt mertebedeki âlem-i ecsâm arasında bir berzah olduğundan bu mertebedeki varlıklar, ervaha nisbetle kesif, ecsâma nisbetle latiftir. Aynı zamanda bu mertebe ervah mertebesiyle beraber âlem-i melekûtu oluşturur (M. E. Kılıç, 1999: 503). Âlem-i misâl, duyular âlemi ile makul âlem arasında yer alan bir ara-bölgedir. Varlık ışığı ile yokluk karanlığının arasında bir ara-dünyadır. Hissî âlemde hangi varlık olursa olsun bu varlıkların gerçek misâli, misâl âleminde dir. Bu dünyadaki varlıklar ancak gölge mukabilindedir.

Güzellik, anlamını hissedilir âlemdeki varlıkların misâl âlemini hatırlatmasıyla elde eder. Taşköprülüzâde, ruhun hissedilir âlemde güzel şeylere istek duyduğunu ve *güzeli* görüp ya da işittiğinde akledilir (makul) âlemi hatırladığını ve bundan zevk alıp sevindiğini ifade eder (Elias, 2016: 25). Âlem-i şehadet olan bu dünyadaki varlıklar, âlem-i misâldeki gerçek temsilleriyle ancak bir anlam ifade eder. Denir ki hiçbir mana ve ruh yoktur ki kemâlatına uygun misâlî bir sureti olmasın. Bununla birlikte hissî âlemde mevcut olan her şey misâl âleminde de mevcut iken misâl âleminde olan her şey hissî âlemde mevcut değildir: “Misal âlemine nispetle hissî âlem sonsuz çöle atılmış bir yüzük gibidir.” (Davud el-Kayserî, 2012: 145-149). Dolayısıyla bu ontolojiye göre hissedilen âlemdeki mevcut varlıklar, ancak âlem-i misâldeki *kemâl* boyutuyla hakikat kazanır. Tasavvufta da bu yüzden hissedilen varlıklar, âlem-i misâldeki “misal”lerin gölgeleri olduklarından

hakikatin hissî âlemde tecellisi için “keşif” kavramı öne çıkar. Rüyada görülen varlıkların verdiği gerçeklik hissi ile hissî âlemdeki varlıkların oluşturduğu gerçeklik algısı birbirine benzer. İnsanın etrafındaki “gerçek” dediği bu nesneler hisleriyle idrak ettiği bir âlemden ibarettir. Bütün bunlar ise hayalden başka bir şey değildir.

Kozmoloji anlayışındaki misâl âlemine uygun biçimde gerek minyatürde gerek şiirde bu dünyanın gerçeklikten uzak bir rüya âlemi olduğunu gösterecek bir motif arayışı vardır. Ayrıca sanatçı da Ay altı dünyanın kusurlu, eksik, fani, “oluş ve bozuluş”la malul âleminden uzak durmak için misâl âmini hatırlatacak imajlara yönelmelidir. Suut Kemal Yetkin de minyatürde, İslam düşüncesine uygun biçimde, hayalden başka bir şey olmayan bu dünyanın yerine nakkaşın dünya ötelerinden derlenmiş hissi veren imajlara yönelmesine dikkat çeker. Dinin şartlarını yerine getirerek huzur bulan nakkaş, özlediği ebedî dünyanın doyumsuz tadını sezdirmek için dünyanın ötelerinden derlenmiş hissi veren, parlak, güler yüzlü renklere yönelir. Bu yüzden nakkaş, fani dünyayı hatırlatacak; gölge, derinlik, hacim gibi görünüş unsurlarıyla ebedî dünyanın doyumsuz lezzetlerinden mahrumiyete tevessül etmeyecektir. Çünkü derinlik bir hayaldir, gölge renge karartı verir, hacimse cismânîliğe yaklaştırır. Öyle ki gece geçen bir olay bile gündüz ışığında imiş gibi resmedilir. Geceye birkaç yıldızla işaret etmek yeterlidir. Rengin karartılmaması, eşyanın görünürdeki renkleri ile gösterilmemesi insanı bu yalancı dünyadan uzak tutmak içindir. O yüzdendir ki atlar, maviye veya portakal sarısına; dağlar pembeye veya mora bürünür (Yetkin, 1953: 34).

Kozmolojide iki âlemin bulunduğu özellikle dikkat çeken Gazâlî, bunlardan birini rûhânî, diğerini ise cismânî olarak isimlendirir. Gazâlî’ye göre bu âlemler, kendi varlıkları açısından rûhânî ve cismânî, bunları idrak eden göz açısından hissî ve aklî, birbirleriyle olan ilişkileri açısından ulvî ve süflî

diye isimlendirilir. Yine bu iki âlem, mülk ve şehâdet ile gayb ve melekût âlemleri¹⁶ olarak da isimlendirilmektedir. Melekût âleminin, gayb âlemi olarak da isimlendirilmesinin nedeni onun çoğunluğa nazaran gâib olmasıdır. Hissî âleme de şehâdet âlemi denmesinin nedeni, herkesin ona şahit olarak görüp idrak etmesidir (Gazâlî, 2017: 56-57).

Gazâlî, hissî âlemi, akli âleme giden bir merdiven olarak tavsiye eder. Çünkü eğer hissî âlem ile akli âlem arasında hiçbir bağ ve münasebet olmasa, Rubûbiyet Hazreti'ne sefer etmek, yani Allah Teâlâ'ya yaklaşmak imkânsız olurdu. Hazire-i Kuds'e de ayak basmadan hiç kimse Allah Teâlâ'ya yaklaşamazdı. O, Kuds âlemiyle his ve hayalin idrakinin üstünde olan âlemi kast etmektedir. Bu âlemi bütünüyle kendisinden hiçbir şey dışarı çıkmayacak ve yabancı hiçbir şey içeri girmeyecek şekilde nazar-ı itibara aldığından ona Hazire-i Kuds demektedir (Gazâlî, 2017: 57).

Gazâlî, şehâdet âlemi ile melekût âlemini birbirine mukabil görür. Ona göre ilâhî rahmet, şehâdet âlemini melekût âleminin mukabiline yerleştirmiştir. Bu âlemde (şehâdet) ne varsa öbür âlemdeki (melekût) bir şeyin misâlidir. Bazen buradaki bir şey melekût âleminde birden çok şeyin misâli olur, bazen de melekûtta bulunan bir şeyin şehâdette birçok misâlleri bulunur. Bir şeyin misâl olabilmesi içinse aslıyla arasında bir nevi benzerlik (mümâselet), bir nevi uygunluk (mutâbakat) bulunması gerekir (Gazâlî, 2017: 58). Gazâlî'nin şehâdet ve melekût âlemi arasındaki ayrımında, nesnelerin diğer âlemdeki başka nesnelerin misâli olduğunu vurgulamasına dikkat çekilmelidir. Buna göre şehâdet âleminde (bu dünya), melekût âlemindeki varlıkların misâlleri bulunmaktadır. Dolayısıyla bu dünyadaki varlıkların geçici olması ve bozulması onların melekût âlemindeki varlıkların kendileri değil misâli olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu kozmolojik anlayışın, İslam

16 Kur'an-ı Kerim'de de bu iki âlemin varlığına değinilir: (Haşr, 22).

sanatına yansıyan bir tarafı olarak da *tasvirden kaçınma* ilkesi gösterilebilir. Buna göre sanat; sadece bir misâl olan ama baki olmayan bu oluş ve bozuluş âlemindeki varlıkları da aşan bir gerçekliğe yönelmelidir. Bu yüzden bu dünyadaki varlıkların olduğu gibi tasviri, geçici olana kalıcılık niteliği yüklemeye çalışmak olacağından sadece kozmolojiyle ters düşmez, aynı zamanda bir tanrılık iddiası da taşır.

İslam sanatında soyutlamanın değil de *üsluplaştırmanın* tercih edilmesinin de “misâl âlemi” anlayışıyla ilgili olduğu söylenebilir. Çünkü soyutlama bir kaçış ve başka bir âlem arayışdır, oysa *üsluplaştırma* bu âlemden kaçmadan ve başka âlem arayışlarına girmeden hakikati hatırlatma ve onu işaret etme anlayışının sonucunda gelişmiştir. Sanatçı içinde bulunduğu hissî âlemi hareket noktası edinerek varlıkların gerçek temsillerine ulaşmak için âlem-i misâli işaret etmelidir. *Tasvirî sanatta* olduğu gibi sadece hissî âlemdeki varlıklara odaklanmamalı ya da soyutlamada olduğu gibi içinde bulunduğu hissî âlemi hareket noktası edinmeyip başka bir arayış içine girmemelidir. Hakikat menzili, sanatkâr için hissî âlemden hareketle misâl âlemini işaret eden bir yürüyüşle (temaşa) ulaşılan yolculuğun son durağıdır. Bu sanat anlayışında “arayış” değil, “yürüyüş” esastır. Bu yüzden İslam sanatı bir arayış değil, menzili olan bir seyahattir. Soyutlama ise hissî âlemden kaçan özne’l bir arayışın ürünüdür. *Üsluplaştırmada* bir öznenin bakışına hapsolmadan, varlığın görülmeyen düzlemlerine de işaret edebilmek amacıyla oluşmuş bir sanat geleneğindeki ictimai tarzın varlığı dikkat çekmektedir. *Üsluplaştırma*, sanatçının özne’l biçimde kendine özgü bir form arayışı değildir. Onda ictimai formun her sanatçıda tekrar edildiği görülür.

Misal âlemi tasavvurunun, İslam sanatında görsel alanda bir karşılığının da minyatür sanatı olduğu söylenebilir. Minyatürlerdeki temel konularından biri, hem mutluluk saçan dünyevî bir bahçeyi hem de sıradan insanların gözünden gizli kalmakla birlikte, Allah’ın veli kullarına zâhir olan ma-

nevi âlemdeki “semavî ülke”yi işaret eden şekil değiştirmiş bir manzardır. Bu tasvir, apaydınlık bir kır manzarasıdır; öyle ki burada her bir nesne son derece değerli bir madenden yapılır. Burckhardt’a göre bu, yer yer kendisini büyülü bir mahfaza gibi saran şeffaf bir mimarî ile kuşatılmış ve sahneleri aşırı maddileştirmeye gidilmeden kurulmuş, iyi düzenlenmiş bir evreni andırmaktadır. Dış dünyayı, kendisini duyulara takdim ettiği gibi tüm uyumsuzlukları ve arızilikleriyle resmetme peşine düşmez; onun dolaylı olarak anlatmak istediği şey eşyanın “değişmez özleri”dir (el-a’yânü’s-sâbite). Öyle ki bir at kendi türünün salt belli bir üyesi değil, başlı başına mükemmel bir attır; minyatür sanatının aradığı şey işte bu türe özgü niteliktir. Burckhardt ayrıca Doğulu sanatçının (İslam sanatçısı) asla eşyanın bütün görüntüsünü aktarma hülyası içinde olmadığını, onun böyle bir çabanın boş olduğu konusunda tam bir kanaate sahip olduğunu özellikle vurgular. İslam sanatçısının eseri, çocukça bir safdillik gibi görünse de hikmetten hiç de aşağı değildir (Burckhardt, 2013: 63-64).

Misal âlemi nakkaşa, benzer hazır kalıplarını sonsuz kompozisyonlar içinde dilediği gibi kullanma imkânı sunar. Bu da İslam sanatında *tenevvü* kavramının bir ifadesidir. Değil mi ki zaten bir hissî âlem olan bu dünyadaki varlıklar, gerçek ve değişmez özlerin (a’yân-ı sâbite) karşılığıdır. O vakit bu özleri değiştirip durmanın bir manası olmayacaktır. Hazır kalıpları kullanarak da misâl âlemine hatırlatmada bulunulabilir. Hem bu durum, sanatçının İslam sanatı estetiğine uygun biçimde *gayrişah-silik* ilkesini gözeterek sürekli değişen hâlden hâle giren kendi psikolojisini eserine yansıtmaya da imkân vermeyecektir.

Sezer Tansuğ, minyatürdeki bu hazır kalıp kullanımının, sanatçıya doğal gerçeğin akışına kolayca katılmaya imkân sağladığını belirtir. Sanatçı, ortak bir görüş açısıyla birleşerek canlanan duyarlılığı dile getirmek fırsatını aradığından bu gözle günlük, doğal gerçeğin akışına katılır. Bir olay tasvir mi edilecek, hemen nakkaşın usta elindeki hazır biçimler

yüzeyde dağılmaya, istife, sıralanmaya, boşlukları doldurmaya, her seferinde değişip çeşitlenmeye ve belli bir doğa ve mimari dekoru içinde dizilmeye başlayıverirler. Böylece günlük bir gerçeği bütün tadıyla göstermek, canlandırmak, başka bir deyimle çevreye, yaşama, toplumsal ilişkilere imkân tanınır. Bu, aynı zamanda nakkaşın Batılı ressamdan ayrıldığı noktadır (Tansuğ, 1961: 8).

İslam varlık düşüncesiyle uyum içinde olan minyatür, Ay altı âlem anlayışı dolayısıyla dünyayı, hatta insanı da aşan bir belirli kâinat tasarımının yansımasıdır. Bu hazır kalıplar, nesnelerin âlem-i misâldeki varlığın gerçek temsilleri olarak değerlendirilebilir. O yüzden her eserde aynıyla tekrar eder. Sanatçı bu tekrar eden kalıpları istif yöntemiyle sunarak kendi üslubunu yansıtır. Arketip öylesine belirleyicidir ki minyatürlerdeki tasvirlerde insanların yüzünde duygudan eser yoktur. Onların ne düşündükleri, hüznü mü sevinçli mi oldukları anlaşılmaz. En eğlenceli sahnelerde bile yüzlerde bir sevinç emaresi bulunmaz. Figürlerde duygunun yer almaması, insana gördüğüne sahip olmayı telkin etmez. Çünkü bu *stilize* figürlere bakan onlara dokunma hissi duymaz. Figürlerden duygular silinerek o varlığın ait olduğu arketipi dolaysız biçimde yansıtması da hedeflenmiş gibidir. Ayrıca zaten minyatüre de güzelliğini veren şey tek tek tasvir edilen sahneler değildir, bütün bu sahnelerin oluşturduğu şiirsel atmosferdir. O hava da tüm esintisini cennet imgesinden alır.

Ay Altı ve Ay Üstü Âlem

İslam kozmolojisinde Ay altı âlem, şehâdet veya his âleminin bir parçasıdır. Ay altı âlemdeki varlıklar mükemmellikten yoksun ve fanidir (fena). Çünkü burası, oluşum ve bozulma dünyasıdır (el-alemü'l-kevn ve'l-fesad). Bu âlemde en alt seviyede ilk madde, en üst seviyede ise insan yer almaktadır. İslam sanatları felsefesinde Ay altı âlemin ele alınmasının nedeni,

beka arzusunun önüne geçme, kemâl, kozmolojik idrak, modüler yapı, tabiatla uyum, tasvirden kaçınma, tenazur, tenzih, tersten perspektif ve üsluplaştırma gibi İslam sanatına ait kavramların bu âlemin özelliklerinin de etkisiyle ortaya çıktığının düşünülmesidir. Bu âlem, hisler vasıtasıyla algılanıp bilinirken bu âlemin dışında yer alan âlem-i misâl ise ancak keşf ve murakabe yoluyla bilinebilir. Görünmeyen ancak “keşf” edilebilen âlem ise asıl gerçektir. Bu dünyanın ise varlığı ilkesel olarak âlem-i misâle bağlıdır. Tek başına mevcut değildir. Bu dünya, görünmeyen âlemin bir sonucudur. Âlem-i misâlin keşfi, ancak bu dünyadaki varlıkların gözlemlenmesi ile mümkün olur. Bu da sanatta *temaşa* kavramını öne çıkarır.

İslam bilginlerinin görüşlerinden etkilendikleri Aristo’nun kozmolojisi de Ay altı ve Ay üstü âlem ayrımına dayanır. Aristo’ya göre Ay üstü âlemdeki felekler, beşinci bir unsur olan “esir”den (aithera) meydana gelmiştir ve onların hareketleri dairevidir. Esir ise zıddı olmayan ve değişime uğramayan, gerek nitelik gerekse nicelik bakımından dönüşüm geçirmeyen son derece hafif bir maddedir. Bu sebeple dört unsurdan oluşan Ay altı âlemin mekaniği ile esirden oluşan feleklerin mekaniği tamamen farklıdır. Arzın merkezde ve hareketsiz durduğu, feleklerin ise onun etrafında dairevî şekilde hareket ettiği âlemin şekli de küredir. Bu görüşleri Yeni Eflatuncu yorumlarla tekrar ele alan İslam filozofları, feleklerin dönüşüyle Ay altı âlemdeki fizikî değişimler arasında illiyyet fikrine dayalı bir irtibat kuran bazı sistemler ortaya koymuşlardır. El-Kindî, feleği “ezeli olmayan suret sahibi unsur” şeklinde tanımlar. Ona göre feleklerin konum ve hızları yeryüzündeki oluş ve bozuluşun yakın sebeplerini teşkil eder. Dört unsurun etkilenmesi sonucunda meydana gelen bu değişimler iklimlerde, türlerde, ahlak ve karakterlerde farklılığa sebep olur. Ancak Ay altı ve Ay üstü âlemleri birbirine bağlayan sistem, kâinata bu düzeni koyan Allah’ın irade ve yönetiminden de bağımsız değildir (Kutluer, 1995: 304).

Ay üstü âlemdeki varlıklar, mükemmel oldukları için dairesel bir biçimde hareket ederler. Dairesel hareket, bu anlamda mükemmelliğin nişanesi olmaktadır. Bu âlemdeki cisimler de zıtlarının olmaması nedeniyle oluş ve bozuluşa uğramaz ve sonsuza kadar varlıklarını fert olarak sürdürürler. Birbirine zıt niteliklere sahip unsurlardan oluşan Ay altı âlemdeki varlıklar ise sürekli bir oluş ve bozuluş içinde olduklarından sonsuz değildirler. Bu âlemdeki varlıklar da doğrusal hareket ederler. Bu yüzden Ay altı âlemdeki varlıklar fert olarak değil, tür olarak varlıklarını sürdürürler. Bu iki varlık türü de mümkün varlıklardır (mümkînü'l-vücûd). Mümkün varlıkların birinci kategorisi (Ay üstü varlıklar); yaratıcının dışsal etkisidir bu nedenle devamlı var olmalıdırlar ve onların varlığı zorunludur. Onlar, kendi kendileri mümkün olmakla birlikte zorunlu olma niteliklerini İlk Sebep'ten alırlar. Bu varlıklar, akıllar ve meleklerden oluşan basit cevherlerdir. Mümkün varlıkların ikinci kategorisi ise fânilikle mahkûmdur ve bu nedenle bir başlangıç ve sonları vardır. Onlar, dünyevî bölgede var olan ve daha sonra yok olan varlıklardır (Taşkent, 2018: 132-133).

Dairesel hareketin mükemmelliğin bir nişanesi olmasının, İslam sanatında da *kemâli* arayışın bir ifadesi olarak *tekrar* ilkesini doğurduğu söylenebilir. İslam sanatında sürekli tekrar edilen formlar, sonsuzluk ve mükemmellik arayışının göstergesidir. Geometrik biçimler içinde en güzeli dairedir. Çünkü dairede hiçbir açı çemberin sürekli eşitliğini bölmez. Yine bütün geometrik şekiller sonsuz bir potansiyele sahip olan dairenin içinde yer alabilmektedir. Daire, sonsuz sayıda motif için de en uygun geometrik biçimdir. Ayrıca *tekrar* kavramıyla ilişkili olarak ele alınan İslam tasavvurundaki dairesel zaman anlayışı da bu *kozmozolojik idraktan* bağımsız değerlendirilmemelidir.

Ay altı âlemde var olanların, fânilikle nitelenmeleri nedeniyle bir başlangıç ve sonları vardır. Bununla beraber maddeye bu-laşmış oldukları için bu varlıkların güzellikleri de görece daha az güzel, daha eksik, daha kusurlu olmaktadır. Öte yandan Ay

üstü âlemdeki varlıkların güzelliği, Evvel'e varlık hiyerarşisi bakımından daha yakın olduğu için daha güzel, daha mükemmeldir. Bu çerçevede Tanrı'nın kazasıyla (ilahî kazâ) özdeşleştirilen Ay üstü âlemde çirkinlik bulunmaz, çirkinliğe yol açan kazanın fiil alanına çıktığı kader âleminde (ilahî kader) yani Ay altı âlemde ise çirkinlik söz konusudur. Kısaca yukarıdan aşağıya indikçe varlık hiyerarşisi de değişmekte mertebelere göre güzellik, mükemmellik ve iyilik azalmaktadır. Hiyerarşik olarak akıllar (mücerred ruhanî melekler), nefsler (ruhanî melekler/amele melekler) ve gökkürelerden meydana gelen ve ibdâ yoluyla yoktan var edilen Ay üstü âlemde, çirkinlik yok denecek kadar azdır. Madde ve dört unsurun kaynaklık ettiği varlıklardan oluşan Ay altı âlem ise madde ile bulaşmış olmaları nedeniyle daha fazla çirkinlikle iç içedir. Ay üstü âlem, kötülüğün, çirkinliğin fiilen mevcut olmadığı metafizik varlık alanıdır. Gökyüzüyle yeryüzünün bittiği yerde başlayan bu âlemde sonra kötülüğün, çirkinliğin bilfiil mevcut olduğu Ay altı âlem gelmektedir. Bu durumda herhangi bir varlığın gerçeklik derecesi, güzelliği ve iyiliği Vâcibü'l-Vücûd'a yakın olduğu derecede artar. Bu yüzden daha yetkin, daha güzel, daha gerçek ne varsa hepsi tüm kemâlin ve güzelliklerin kaynağı olan Mutlak Güzellik sahibi Vâcibu'l-Vücûd'a daha yakındır. Varlıkların düzeni aşağıdan yukarıya doğru daha az değerli olandan daha mükemmele doğru sıralanmaktadır. Buna göre önce onların en az değerlisi gelir, sonra kendisinden daha mükemmel bir varlığın olmadığı, en mükemmel varlığa ulaşınca kadar daha az mükemmelden daha mükemmele doğru gidilir. En değersiz ilk maddedir (el-mâddetü'l-ûlâ), unsurlar (anasır-ı erbaa) bu ilk maddeden daha değerlidir. Onları sırası ile madenî cisimler, bitkiler, hayvanlar ve akıllı canlı olarak insan takip eder. İnsanın üstünde ondan daha üstün bir varlık yoktur. Duyulur âlemdeki güzellik, Mutlak Cemâl sahibi Zorunlu Varlık ile ilişkilendirilirken; çirkinlik ve kötülük de madde ile ilişkilendirilmektedir. Varolan şeylerin ya da Ay altı âlemde şahit olunan kötülük ve çirkinliğin sebebi;

madde (heyula) ve fenâdır (yokluk). Ay altı âlemdeki nesneler, yapılarında mevcut unsurun tabiatına göre merkezden çevreye veya çevreden merkeze doğru hareket ederler. Bu hareket türü başladığı yere dönmediği için eksik sayılır; hâlbuki feleklerin hareketi başladığı noktaya dönerek tamamlanır ve bu sebeple mükemmeldir (Taşkent, 2018: 137-139; Kutluer, 1994: 233). İslam sanatında arabesk formun, sınırsızlık ve sonsuzluğu işaret edebilmek için âdeta felekler gibi başladığı noktaya dönecek hissi verircesine birbirinin tekrarı biçiminde gelişen motiflerden oluşması bu açıdan oldukça manidar görünmektedir. Böylece bir satıhta sonsuzcasına ilerleyen aynı formlar, feleklerle bütünleşmektedir. Onun gibi mükemmelliği işaret etmek istercesine dairevî denebilecek hareket formuna sahiptir.

Bu kozmolojiden hareketle “Allah her an bir yaratma içindedir.” (Rahman, 55/29) ayeti de düşünüldüğünde, Ay altı âlemdeki oluş ve bozuluş niteliğinden dolayı İslam sanatlarındaki *modüler yapı* ilkesinin doğduğu söylenebilir. *Modüler yapı*, sürekli yenilenen ve bir değişim içinde olan, üzerine ek kabul edebilen bir nitelik gösterdiğinden Ay altı âlemdeki varlıkların sürekli oluş ve bozuluş¹⁷ niteliğine de uygun düşmektedir.

“Mükemmel olmama ve fenâlık (yok olma)”, filozoflara göre Ay altı âlem içindeki varlıklarda söz konusudur. Kozmosun yapısı, onun farklı parçalarının, hiyerarşik düzeni bir bütünlük ve uygunluk arz etse de çirkinliğin/kötünün bütün sebepleri, Ay altı âlemde bulunmaktadır. Ay altında varolanların hepsi Ay üstü âlemde bulunan varlıklarla ya da güzelin İlk Sebep’i olan Sırf Güzellik ile karşılaştırıldığında eksiktir, güzel ve mükemmel değildir (Taşkent, 2018: 138). *Modüler yapı* ilkesinin “bütünün anlamlı her parçada varlığını sürdürmesi,

17 İbn Sinâ, ‘bozulmayı (fesad) bir sûretin ortadan kalkması, oluşu (kevn) da yeni bir sûretin ortaya çıkması şeklinde açıklamaktadır (Karlığa, 1991: 150).

anlamli her parçanın da bütünde varlığını yinelemesi” olarak da ifade edilmesi, oluş ve bozuluşun gereği olarak dört elementin sürekli birbirine dönüşmesinden bağımsız anlaşılmaz. Yine İslam sanatında aşkın gerçeklere ulaşabilmek için bu oluşum ve bozulma dünyasını aşmak gerekir, bu yüzden *tasvirden kaçınmak* da bir zarurettir. Eksiklikten münezzehten olan en yüceye ulaşmak ve onu işaret etmek için mükemmellikten yoksun ve fani olan bu Ay altı âlemin de olduğu gibi *tasvir* edilmesi; eksik olana mükemmellik, fani olana bekalık atfetmek olacaktır.

Ay altı âlemin niteliklerini minyatür sanatında da görmek mümkündür. Bu âlemin; kötülük, çirkinlik, fenalık (yokluk), kusurluluk gibi niteliklerini aşp daha aşkın değerlere işaret etmek isteyen minyatür sanatçısı (nakkaş), her şeyi klasik bir kadrajda dondurarak nakşında hava, ışık, et ve kana yer vermeyecektir. Çiçekler ve yapraklar bile geometrik bir tahayyülün hâkimiyeti altında olan bir mekânda yer bulabilecektir. Artık sadece bir adı kalan figür de tasvir ya da suret olarak isimlendirilmeyecek ve çizilen şekil Rönesans resmine alışkın gözler için bir fosil ya da kadavradan ibaret olarak algılanacaktır (Mülayim, 2010: 45). Bu figürler, zaten sürekli yok olan ve değişen bu âlemi (Ay altı âlem) bir daha aynıyla tasvir etmenin saçmalığı nedeniyle gölge ışık kullanılmadan renklendirilecektir. Ortaya çıkan şekiller de karikatürümsü ve naif görünümlü figürler olacaktır. Bu şekillerde canlılık emaresi de bulunmayacaktır. Zaten minyatürün kendisi yer aldığı kitapların içinde ait olduğu yazılı metinden bağımsız gelişmemiştir.

İbn Heysem, görünen varlıkların sadece ışık ve renk olduğundan bahsederken Ay altı âlemdeki oluş ve bozuluşa (kevn ü fesâd) dikkat çeker. Bu da sanatkârın gördüğü nesneyi gördüğü biçimde tasvir etmesine engeldir. Çünkü nesnelerin görünmeyen diğer nitelikleri de vardır ve bunlar ancak muhakeme yoluyla bilinir:

“Görülebilir nesnelerde gözlerimizle gördüğümüz sadece ışık ve renktir. Nesnelerin diğer tüm özelliklerini muhakeme yoluyla biliriz. Görülebilir tüm nesneler oluş ve yok oluş dünyasındaki değişimlere tabidir ve bu değişim bizim algımızı da belirler. Bu nedenle hiçbir şeyi aynı görmeyiz, ikinci bakışta farklı görürüz.” (Belting, 2017: 7)

Minyatür bu kozmoloji görüşünün etkisiyle âdeta bir hayal olarak düşünüldüğünden, Bizans minyatürlerinin zıddına İslam sanatında, boşluğa asılı bir biçimde kalmış ve yazılı bir metnin kenarında kalarak kitap dışına çıkamamıştır. Minyatürdeki nakışlar, bir hikâyeyi anlatır ve bu hikâyeye de izleyici tarafından yanındaki metinden okunur ya da en azından önceden bilinir (Massignon, 2006: 22; Leaman, 2010: 53). Minyatürün, bu şekilde hayale benzemesi, tek başına varlık bulamayıp kitap sayfaları arasına hapsedilmesi de Ay altı âlemin bir hayal olarak algılanmasından bağımsız düşünülemez. Yine minyatürlerde belirli kompozisyonların, değişen öykülere göre ayrıntılarda değişiklikler yapılarak kullanılması (tennevvü) da Ay altı âlemin değişen unsurlardan (anasır-ı erbaa) oluşması ve “oluş ve bozuluş” a uğramasıyla doğrudan ilgilidir.

İSLAM DÜŞÜNCESİNDE ZAMAN

Zaman tasavvuru, bir düşüncenin ve o düşünce etkisinde gelişen sanat anlayışının oluşumunda etkin rol oynar. Zamanın, varlığın var oluşuyla ilgili temel görüşlerde dikkat çekilen bir kavram olması, bu etkin rolün nedeni olarak gösterilebilir. Bu çerçevede İslam sanatının yeterince anlaşılabilmesi için onun benimsediği zaman görüşünün de en azından genel hatlarıyla bilinmesi gerekir. İslam düşüncesi tıpkı kâinatın var oluşuyla ilgili kendisinden önceki teorilerden etkilendiği gibi zaman kavramı ile ilgili görüşlerden de etkilenmekle birlikte, onu kendi inanç perspektifinden yorumlayarak daha farklı bir zaman tasavvuruna ulaşmıştır. Burada İslam düşüncesindeki zaman tasavvurunun anlaşılabilmesi için zamanla ilgili bazı görüşlerin bir özeti sunulmaya ve bu anlayışın sanata dokunan boyutuyla genel hatları belirlenmeye çalışılmıştır.

Aristo'ya göre zaman sonsuz ve daimî bir genişlemedir. O, zamanı bir süreklilik hâli olarak ele alır ve onu her zaman hareketle ilişkilendirir. Bu itibarla zamanın asla bir başlangıcının olmadığını ileri sürer. Aristo gibi İbn Sînâ da zamanı ve hareketi birbiriyle açıkça ilişkilendirirse de hareketin zamanın toplamı olmadığını vurgulamaktadır. İbn Sînâ, Aristo gibi

zamanı mütemadî olan dairesel hareketin toplamı olarak görmektedir ve bu yüzden de zaman aklımız tarafından an'lara ayrılabilir. İbn Arabî de Aristo'nun sonsuz dairesel zaman anlayışını ve zamanın hareketin bir ölçüsü olduğu düşüncesini paylaşır. Diğer taraftan İbn Arabî ise Platon gibi zamanın dünya ile beraber yaratıldığını kabul etmektedir. Oysa Aristo bunu zamanda ve dünyada bir başlangıç noktası olmasından ötürü reddetmiştir (Yusuf, 2013: 49-52).

Zaman sözcüğü, hem geniş hatta sonsuz bir zamanı ifade ettiği gibi hem de belirli bir zaman dilimini de ifade eder. İslam düşüncesinde zaman, yaratılıp yaratılmadığı bölünüp bölünmediği tartışmaları etrafında ele alınmıştır. Bu çerçevede zamanın belirli bir birimi demek olan "an" kavramı da tartışmalarda öne çıkmaktadır. İslam sanatının da bu tartışmalardaki "an" kavramından etkilendiği söylenebilir. Bu tartışmaların önemli bir tarafı olan İslam kelâmcıları da zamanın "an"-lardan oluştuğunu ileri sürer. Buna göre zaman, daha kısa sürmesi mümkün olmayan ve bu sebeple artık bölünemeyen cüzlerden (atomlardan) meydana gelmiştir. Zaman, mekân ve hareketin birbirinden ayrı düşünülememesinden dolayı kelâmcılar mekân ve hareket gibi zamanın da sonsuz bölünebilirliği fikrini reddetmişlerdir. Kelâmcılara göre zamanın "an" denilen en küçük birimine ulaşıldığında artık bölünme de imkânsızdır. İbn Sînâ ise metafizik ve fizik âlemlerin arasını zaman kavramı bakımından ayırır. Ona göre yüce âlem sermedde ve dehrde (sonsuz zaman) bulunmaktadır; bu âlem sâbit olup fikrin ve hatırlamanın değişmeye açık olmasında görüldüğü gibi bir değişkenlik âlemi değildir; değişkenlik âlemi (fizik âlem) hareket ve zamanın (belli ve sonlu bir zaman) vuku bulduğu âlemdir. İbn Sînâ zamana ait bilfiil varlığın bilgisine onun ancak kesintisiz olmasıyla ulaşılabileceğini düşünür. Zamanın varlığını kesintisiz olarak düşünse de İbn Sînâ, yine de adına "an" denilen bir kesenden söz eder. Ancak o, zamanın kendisine kıyasla "an"ın bilfiil varlığını kabul edilemez

bulur ve “an”ın sadece vehmin tasarladığı bir birim olduğunu düşünür. Ayrıca zaten vehim de “an”ı yine zamanın kesintisiz süreci içinde var saymaktadır. Ona göre eğer zaman -kelâmcıların dediği gibi- durmadan var ve yok edilen “an”ların atomistik bir dizilişi veya toplamı şeklinde düşünülürse zamanın kesintisiz akışından söz edilemez. Oysa hareketin kat edilen mesafe açısından önce ve sonra kategorilerine göre ölçülmesini mümkün kılan şey zamanın mahiyetindeki kesintisizliktir (Kutluer, 2013: 113).

Sonsuz zaman kavramını reddeden Kindî ise “bitişik nicelik” (el-kemmiyetü’l-muttasıla) yahut sayı olarak kavradığı zamanın “an” denilen birimlerden meydana geldiğini düşünmektedir. Ona göre her bir “an” geçmişin sonu ile geleceğin başlangıcını birbirine bitiştiren bir halkadır. Bu da zamanın daima başlayıp biten sonlu dilimlerden oluşması demektir (Kutluer, 2013: 112-113).

Fahreddin er-Râzî, zamanı üçe ayırarak “Değişenin değişene nispeti ‘zaman’, değişmeyenin değişene nispeti ‘dehr’ ve değişmeyenin değişmeye nispeti ‘sermed’dir” şeklinde formüleştirmektedir. Gazâlî ise âlemin yoklukla öncelendiği düşüncesini kabul eder ve fiziksel zamanın da bir başlangıcı olduğunu ileri sürer. Bu anlayışa göre âlemin başlangıçtaki var oluşundan önce henüz fiziksel zaman yoktur; dolayısıyla zaman ve müddet de yaratılmıştır. Gazâlî iki zaman kavramı olduğunu ima eder: Birisi, âlemin yaratılmasıyla başlayan doğal zaman diğeri de ebedî olarak var olan doğüstü zaman. Böylece o çerçeve zaman anlayışıyla göreceli zaman anlayışının terkihiyle meydana getirilen olağandışı ve gayrimütecanis bir zaman düşüncesini ortaya koymuş olur (Kutluer, 2013: 113-114; Leaman, 2014: 48).

İslam sanatının estetik ilkelerinin oluşmasında önemli fikrî katkılarıyla etkili olan Louis Massignon da zamanla ilgili olarak İslam ilahiyatında beka-devamlılığın olmadığını, var

olanın sadece “an”lar olduğunu belirtir. Ona göre “an”ların zaruri bir sıralanma düzeni bile yoktur. İslam ilahiyatçıları pek erkenden istidare-i zaman (daireysel zaman) teorisine varmışlardır. Onlar için var olan “an”ların birbirini kovalamasıdır ve bu kovalama kesik kesiktir. Allah dilerse geri dönmeleri de mümkündür (Massignon, 2006: 16). Kur’an’ın da hem tedvininde hem de kıssaların tahkiye düzeninde doğrusal bir zaman anlayışı görülmez. Kronolojinin bulunmadığı bu durum, zamanın daireysel olduğu ve kendini tekrar ettiği düşüncesiyle paralellik arz etmektedir.

Zamanın, “an”ların suni bir terkibi olduğunu söyleyen Massignon’un “an”lara yaptığı vurgu, İslam sanatında zaman anlayışının etkisinin görülmesi açısından son derece kıymetlidir. “An”ların da Allah’ın iradesi altında olduğu düşünüldüğünde kaderine razı İslam sanatçısı, bir trajedi sahibi olmayacağından gerilim duygusu da yaşamayacaktır. Ayrıca “an” kavramından hareketle İslam sanatındaki *âşinâlık*, *hendesî*, *tekrar* ve *modüler yapı* gibi ilkelerin, bu zaman kavramından doğrudan etkilendiği söylenebilir. Yine zamanın “an”lardan oluşmuş bir küme, bir Samanyolu gibi algılanması, beraberrinde *kozmozolojik idraki* de getirecektir. Bütün bunlar, yeninin eskiden daha değerli olduğu fikrinin bu zaman anlayışında yeri olmadığını gösterir. Sürekli bir çeşitlenme ve döngüsel bir hareket vardır. Tekrar eden zaman, “eski”yi her daim yeni kılacaktır. Geçmişin olduğu gibi sabitlenip dondurulmaması da *tenevvü* kavramını doğurur. Burada özgünlük arayışı da beyhude bir uğraştır. Jale Nejdet Erzen’in İslam’la modernliğin zaman algısına dair aşağıda belirttiği ayrımlar bu açıdan önem arz etmektedir:

“İslamiyet’te ya da modern öncesi kültürlerde geçmiş, bir zamanlar olmuş ve tekrarlanacak olan ideal bir zaman olarak düşünülür. Zaman mitik bir olgu, bir kader, bir vaattir. Onun için geçmişin olduğu gibi, dondurularak korunması önemli değildir; çünkü her şey sürekli olarak yeniden

yaratılmaktadır: Geçmişe ait şeylerin saklanması gerekmez, dolayısıyla müzeye de gerek yoktur, zaman geçmişin ve geleceğin icabına bakacaktır. Bu anlayışın en bariz örneği Japon mabetlerinin her yirmi yılda¹⁸ bir yeniden inşa edilmesinde çıkar karşımıza.” (Erzen, 2016: 48)

Tanpınar’ın, klasik dönemde edebiyatta tenkit yokluğunu da böyle bir zaman kavrayışıyla izah etmesi ise bu anlayışın başka bir yönünü göstermektedir: “Bizce Müslüman hikâyesinin romana istihale edememesinin sebebi tenkit fikrinin yokluğudur. Hakikî tenkit zarurî şekilde tarih fikrine bağlıdır. Hareket noktası olarak maziye değil, bugünü alır. İslam fikriyatında ise bu yoktur.” (Tanpınar, 1988: 30). Tanpınar’a göre tenkidin varlığı, ilerlemeci bir zaman ve sanat anlayışına bağlıdır. Bir öncekinin devamı olmayı ilke edinmiş bir sanat anlayışında tenkidin varlığı, mümkün değildir.

İnsanın zamanı idrak biçimi onun hayata ve sanata bakışını hatta bütün psikolojisini de doğrudan etkilemektedir. Toshihiko İzutsu, Cahiliye Devri ve İslamiyet arasındaki zamana bakışı değerlendirirken zaman ve kader anlayışının birlikte değerlendirilmesi gerektiğini göstererek kadere teslimiyetin, insanı etrafında tuzaklar olduğu vehminden kurtaracağını vurgular. Böylece insan, bu zaman anlayışıyla teslimiyetin sunduğu dinginliğe (selam) ulaşacaktır. Bu zaman anlayışında insanın trajedisine de yer kalmayacaktır:

“İslam sisteminde de Allah, yaratıcı olarak insan hayatının başlangıç noktasını işaretler (insan hayatını başlatır). Fakat burada daha ilk anda derhal büyük değişikliği fark ederiz. Cahiliye sisteminde Allah’ın yaratma işi, sadece onun,

18 Bu yüzden Kyoto’da ünlü bir Şinto mabedi olan İse Tapınağı, 690’dan bu yana yirmi yılda bir tekrar inşa edildiği için korunmaya değer bir miras görülmemiş ve UNESCO Dünya Kültür Mirası’ndan çıkarılmıştır (Hemiş, 2012: 18). Batı’nın, kendi medeniyet tasavvuru ve sanat anlayışı üzerinden ortak bir miras tanımlaması yaparak korunmaya değer eser listesi oluşturması dikkatlerden kaçmamalıdır.

hayatın başında ve sonunda insanın işlerine yaptığı bir müdahaleden ibarettir. İnsanı yarattıktan sonra artık onun işlerine karışmaz, tıpkı çocuklarının işlerine karışmayan bir baba gibi. Artık bundan sonra iş, dehr denen bir başka kuvvetin eline geçer. Hâlbuki İslam sisteminde bunun tersine, yaratma, yarattığı şeyler üzerindeki Tanrı yönetiminin başlangıcını gösterir. İnsanın bütün işleri, en ince teferruatına kadar hayatın her safhası, Allah'ın kontrolü altında cereyan eder. Burada en önemli nokta da şudur: Kur'an'a göre bu tanrı, adalet tanrısıdır. Hiç kimseye asla zulüm yapmaz, haksızlık etmez. Artık ne dehr ne de dehrin gizli bir tuzağı kalır. Dehr diye bir varlık tanınmaz, bu hayali kâbus inancı sökülüp atılır, insanlığın hayatı yalnız ve yalnız Tanrı iradesinin kontrolüne verilir.” (İzutsu, 1975: 123)

Tanpınar, yine Osmanlı aydınını anlatırken onların zamanı bir bütün olarak algılamalarının kazanımlarına dikkat çekmektedir:

“... Hayatı, düşünceyi, kendilerini idare eden değerleri kudsi bir emanet gibi kabul ediyorlar, aralarında nesil farklarını tabii buluyorlardı. Onlar parçalanmış bir zamanı yaşamıyorlardı. Hâl ile mâzi zihinlerinde birbirine bağlıydı. Birbirlerini zaman içinde tamamladıkları için, gelecek zamanları da kendi düşünce ve hayatlarının muayyen olmayana düşen bir aksi gibi tasavvur ediyorlardı. O kadar ki on sekizinci asırda yaşayan Kul Hasan Dede, on beşinci asırda yaşamış olan Eşrefoğlu ile sanki aynı şehirde ve aynı tekkede imişler gibi kavga edebiliyorlar, duygu ve hayat görüşü itibariyle o kadar başka türlü olan Nedim, Fuzûlî'nin bir mısraıyla kendi sansüalitesini anlatıyor, birbiri arkasından gelen nesiller, Hallac'ın haksız yere dökülmüş kanını dava ediyordu. Hülâsa fikirler, imanlar büyük bir aile mirasının torunlarda genişlemesi gibi, aynı köklerden dalbudak salıyordu. Hayat, bir ve bütün, insanıyla beraber sürüp gidiyordu.” (Tanpınar, 2017: 40-41)

Henri Corbin ise İslam ile Hristiyanlık arasındaki zaman kavrayışını karşılaştırırken İslam'ın tarihle mukayyet olmadığını

tarih aşırı, tarih ötesi olduğunu vurgulamaktadır. Bu vurgunun, İslam'ın zaman anlayışındaki tekrar eden "an"lar düşüncesinden doğduğu söylenebilir. Corbin'in bahsettiği gibi peygamberlik silsilesi ve her peygamberin kendinden öncekileri takip ve tasdik etmesi, hakikatin tekrar tekrar hatırlatıldığını gösterir. Tanpınar da benzer biçimde "İslam medeniyeti sonuna kadar etrafında teşekkül ettiği kendi altın çağına, Asr-ı Saadet'e bağlı kalmıştır." (Tanpınar, 1988: 23) derken bu gerçeğe işaret etmektedir. İslam'da hakikatin zamanın bir dilimi ile mukayyet olmaması ve onunla tarih aşırı bir ilişki kurması, bu silsile ve bağlılığın, sonsuz zamanın an'ların terkibi olduğuna inanmakla doğrudan ilgisi olduğunu göstermektedir. Oysa Hristiyanlık bir olay, bir tarihle mukayyettir. Tanrı'nın yeryüzüne inışı, tarihe doğrudan bir müdahale edilmesi ve onun yeniden düzenlenmesi anlamına gelir. Corbin, bu durumu şöyle ifade eder:

"Hristiyanlık bilincinin doğuşu ve yayılışı özde tarihi bilincin uyanış ve artışı gösterir. Hristiyan düşüncesi Hristiyanlık tarihinin başladığı miladi 1. yılda vuku bulan olay üzerinde odaklanır. İlahi bedenlenme (incarnation) Tanrı'nın tarihe girişini göstermektedir. Sonuç olarak dinî şuur (bilinç) giderek artan bir dikkat ile tarihi anlamı konu edinecek ve tarihi anlam lafzî (söylemsel) anlam, Kutsal Kitap'ın gerçek anlamı ile özdeşleştirilecektir.

(...)

İslam'ın dinî şuuru bir tarih olayı üzerinde değil, bir tarih ötesi (meta-histoire) olayı üzerinde odaklanır. (Bu 'meta-histoire' terimi ile ifade edilmek istenen tarih sonrası, 'post-historique' demek değildir. Trans-historique'dir, tarih aşırı, tarih ötesidir.) Bu köken olayı, deneylere dayanan ve görgül (empirique) tarihimizden önceki bu olay, yeryüzü âleminden önce varolan insan ruhlarına şu ilahî sorunun yöneltilişidir: 'Ben Rabb'iniz değil miyim?' (A'râf, 7/172). Bu soruyu cevaplandıran olumlu ve heyecanlı haykırış ebedî bir

sadakat anlaşmasının bağlanmasına yol açtı. Dönemden döneme gelen bütün peygamberler insanlığa bu sadakat sözünü hatırlattılar. Bu peygamberlerin birbirlerine halef olarak gelişleri peygamberlik silsilesini, halkasını meydana getirir. Peygamberlerin açıkladığı ve belirttiği şeylerden de kural koyan dinlerin lafzî, dış anlamı oluşur: ilahî kanun, şariat.” (Corbin, 2013: 26-28).

Corbin’in İslam’daki “tarih ötesi” tezinin izlerini Kur’an’da da görmek mümkündür. Kuran’da A’râf suresinin 172. ayetinde tarih-üstü ve ezeli bir misaka vurgu yapılmaktadır. İnsanlar daha yaratılmadan ruh hâlinde iken Allah, onlara “Rabbiniz değil miyim?” diye sormaktadır. Bir tür zaman başlangıcı sayılabilecek Ruhlar Âlemi’nde Allah ile insanlar arasında gerçekleşen bu misak, insanları zamanın bilinmez girdaplarına kapılmaktan kurtarmaktadır. Hakikate daha zamanın başlangıcında muttali olan insan, her türlü gerilim ve çekişmeden de uzak kalacaktır.

İSLAM DÜŞÜNCESİNDE MEKÂN

Mekân, sözlükte “olmak” anlamındaki kevn (kiyan, keynüne) mastarından türetilmiş ism-i mekândır ve “oluşun meydana geldiği yer” demektir. Çoğulu emkine, onun da çoğulu emâkindir. Kelimenin kökünün “saygın bir yere sahip olmak” manasındaki “mekane” mastarıyla da irtibatı vardır. Mekân’ın kelime anlamı ve köken ilişkisi yaratılışla (tekvîn) da ilgilidir. Buna göre her şey boşluk içine yerleştirilmiş (“kâin” olmuş) ve bu toplamın bütününe de “yerleşenler” anlamında “kâinât” denmiştir (Kutluer, 2003: 550; Mûlayim, 2010: 146-147).

Platon’a kadar gelişen eski Yunan felsefesinde mekânın mahiyeti hakkındaki tartışmalar daha ziyade doluluk-boşluk kavramları etrafında olmuştur. Elea okulu filozofları boşluğu hiçlikle özdeşleştirerek reddederken Atomcular onu evrenin ilkesi saymışlardır. Platon için mekân (khora) öncelikle oluş ve bozuluşun üzerinde gerçekleştiği yerdir. Fakat filozof mutlak anlamdaki mekânı geometrik yüzeylerle sınırlı olan maddenin yer kapladığı, ezeli ve evrensel kap (hipodokhe) gibi tasavvur etmiştir. İslam filozoflarının da ana çerçevesini kabul ettiği Aristo’nun, evren anlayışına göre ise bir cevher olarak

gerçekliğe sahip bir boşluktan bahsedilemez. Aristo açısından mekânın varlığı ya da yokluğu ile ilgili söylenebilecek şeyler, aynı şekilde boşluk için de geçerlidir. Şayet hareketin olması için boşluğa ihtiyaç varsa mekânda olduğu gibi boşluğun da aşağı, yukarı, sağ ve sol gibi yönlerle sahip olması gerekir ki bu da boşluğu, esasında bir mekân durumuna getirecek böylece boşluğun kendisi, bir mekân olacaktır. Cisimlerin mekânsal hareketlerinin boşlukta gerçekleşmesi, boşluğu, hareketin mekânı kılmakta dolayısıyla da boşluk denen şey, mekândan farklı bir şey olmamaktadır. Aristo fiziğinde iki tür mekân anlayışı bulunmaktadır. Bunlardan birincisi bütün nesnelerin kendi içerisinde bulunduğu ortak yer anlamında genel mekân (topos koinos), diğeri ise belirli bir nesnenin sahip olduğu sınır anlamında özel mekândır (idios topos). Örneğin kitaplık, orada bulunan A kitabının genel mekânı iken söz konusu kitabın fiziksel olarak sahip olduğu sınır, onun özel mekânı olmaktadır (Kutluer, 2003: 551; Haklı, 2007: 45).

İslam filozoflarının, boşluk ve mekânla ilgili açıklamaları Aristo'nun etkisinde geliştiğinden önemli farklılıklar içermekle birlikte büyük oranda onunla benzerlik arz etmektedir. Boşluğu, "kendisinde yer tutan şeyin bulunmadığı mekân" (mekânün lâ mütemekkine fihî) olarak tanımlayan Kindî, yer tutan ile mekânı birbirini gerektiren iki unsur olarak kabul etmektedir. Ona göre yer tutan var ise mekân vardır, mekân varsa mutlaka yer tutan vardır. Yer tutan bulunmadan, mekânın varlığından bahsedilemeyeceğini ileri süren Kindî, âlemin ötesinde boşluğun varolamayacağını, boşluk olsaydı onun da esasında bir mekân olması icap ederdi şeklinde açıklayan Aristo'dan farklı olarak âlemin ötesinde yer tutan bir şeyin varolmamasıyla açıklamaktadır. Aristo, mekânın varlığını, bir mekândan diğerine geçmek, oluş-bozuluş, artma-eksilme ve dönüşüm şeklindeki dört hareket türünden birincisi olan mekânsal harekete dayandırırken Kindî, bir nicelik olan mekânın, hareket türlerinin hepsiyle de ilişkili

olduğunu belirterek kendileri de nicelik olan hareketlerin, bölünmesine göre bulundukları mekânların da bölünebileceğini ileri sürmektedir. Buna göre bir yerden başka bir yere geçmek için mekâna ihtiyaç bulunduğu gibi, oluş-bozuluş, artma-eksilme ve dönüşüm için de aynı şekilde mekâna ihtiyaç bulunmaktadır. Çünkü oluş gibi artma-eksilme ve dönüşüm, ancak mekânda olabilecek hareketlerdir. Kindî'nin, mekânın mahiyeti ve tanımı ile ilgili görüşleri de büyük oranda Aristo'nun görüşlerine benzer. Kindî'nin, mekân "cisimlerin, sınırlarıdır" tanımıyla "denilmiştir ki mekân, saranla sarılanın, son sınırlarının karşılaşmasıdır." aktarımı Aristo'nun, mekân için "saran cisimle sarılan cismin sınırı" açıklaması birbirinin aynıdır (Haklı, 2007: 48-50).

Fârâbî ise mekânı, kuşatan cismin iç yüzeyi ile kuşatılan cismin dış yüzeyi olarak tarif ettikten sonra mutlak boşluğun bulunmadığını, âlemdaki basit cisimlerin sadece bir tek mekânı olduğunu, basit cisimlerden oluşan küre biçimindeki âlemin ise ötesinde boşluk ve doluluk bulunmadığını iddia etmektedir. Buna göre evrenin ötesinde onu dıştan kuşatan bir şey bulunmadığına göre evrenin mekânı yoktur. Fârâbî evrenin ötesinde doluluk veya boşluğun olmadığını vurgular (Haklı, 2007: 52; Kutluer, 2003: 551).

İbn Sînâ'ya göre ise âlemin gerek içerisinde gerekse dışında mutlak boşluktan bahsetmek imkânsızdır. Boşluk demek, esasında "gerçekliği olmayan (lâ ma'nâ lehû) şey" demektir. Boşluğun niçin var olamayacağına gelince;

- a) şayet boşluk, bir gerçeklik ise mutlaka onun sınırları olan bir boyutunun olması gerekir. Oysaki boşluğun, boyut ve sınırlarından bahsedilemez;
- b) boşlukta hareket ve sükûn mümkün değildir,
- c) mutlak boşlukta aşağı-yukarı, sağ ve sol gibi yönlerden bahsetmek imkânsızdır,

- d) içerisinde hiçbir şeyin var olmadığı varsayılan boşluk, gerçekte salt yokluk olmayıp zatı, niceliği ve cevheri olan bir şey olmalıdır.

Bu özelliklere sahip şeye gerçekte boşluk denemeyeceği fikrinde olan İbn Sînâ, boşluğun var olduğu varsayımını esas alarak boş bir boşluğun varlığı kabul edildiğinde bundan, o boşluktan daha büyük ve daha küçük başka boşlukların da var olabileceği, dolayısıyla boşluğun bölünebileceği fikrinin çıkabileceğini ileri sürmektedir. Şayet nicelik açısından daha büyük boşluk, daha küçük boşluk gibi değişik büyüklüklerde boşluklar var ise böyle hacimleri bulunan şeylere boşluk demek ne kadar doğru olacaktır (Haklı, 2007: 53-54).

Mekânla ilgili farklı tasavvurların varlığı etkisini günümüze kadar sürdürmüştür. Buna göre Aristo'nun nesnelerin yer tutma özelliklerine referansla geliştirdiği realist mekân tasavvurundan Descartes'in uzam (extent) olarak mekân kavramına, Newton'un Tanrı'nın bir şeyi yaratma eylemini gerçekleştirdiği yer olarak mekân anlayışından Kant'ın zihnimizin bir apriori formu olarak mekân fikrine değin farklı mekân tasarımlarının, bir şekilde mekânı "alıcı, taşıyıcı, içindekini muhafaza edici" bir tür kap (container) ya da havuz imgesi eşliğinde ele aldıkları düşünülür (Tatar, 2007: 20).

Fiziksel mekân tasavvurlarının dışında soyut mekân tasavvurları da bulunmaktadır. Eliade'in kutsal mekân yorumu, sanat kavrayışındaki mekân algısını ve onun üzerinde gelişen tasarrufların anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Buna göre kutsal mekân, "gerçeklik" ya da "kutsal"ın tezahürü sayesinde ontolojik yoğunluk kazanabilen, bu haliyle içi boş profan mekânlardan hemen ayrışabilen ve insanın "gerçeklik"le yakın ilişki içine girebilmesine imkân veren bir tür zaman öncesi (başlangıcı belirlenemeyen) olaydır. Bu olay, toplulukların başlangıcını belirlediği için de kendisini ancak mitolojik dil içinde ifşa edebilir. Kısacası kutsal mekân, bilinen gündelik

zamanın veya tarihin etrafında döndüğü bir tür eksen ya da merkez olarak “konuşan bir mekân”dır. Örneğin yılın belli günlerinde ve günün belli zamanlarında birtakım ritüellerin sürekli tekrarlanması kutsal mekânın gündelik zamanın tahripkâr veya unutkanlığa yol açan zararlı karakterine karşı bir direnmedir. Daha doğrusu kutsal mekân, zamanın insanı kendi kökeninden (Kutsal ile olan orijinal bağından) uzaklaştırma eğilimine karşı sürekli insanı “gerçek” ile yakın ilişki içinde tutar. Bu açıdan o, bir tür zaman karşıtı (zamansal olmayan) bir mekândır (Tatar, 2007: 21-22).

“Mekân”ın İslam felsefesindeki ontolojisini kabaca ele aldıktan sonra onun İslam sanatına yansıyan kısmına geçildiğinde bir hadisin mekânın algılanmasında çok etkili olduğu söylenebilir: “Bütün yeryüzü bir mescittir.” (Müslim, 522). Bu hadis, İslam sanatında da mekânın algılanması konusunda, sanatkâra oldukça geniş açılımlar sunmuştur. Bu şekilde mekân bölünmemiş ve evrensel bütünlüğün bir parçası olarak kalabilmiştir. *Tevhid* anlayışı da bu mekân algısında belirleyici olmuştur. Çünkü parçalı mekânın yerine sınırsız bir mekân anlayışı kaynağını *tevhid* kavramından alır. İslam sanatının göçebe ruhunun da mekânın algılanmasında etkili olduğu iddia edilir. Bu göçebe ruh, bakir tabiatın geniş sahalarında dolaşmanın etkisiyle, bütün göçebelerde olduğu gibi görünende görünmeyen varlığını anlayacak derin bir sezgi doğurur. İslam sanatı, bu göçebe ruhu hep koruyarak tabiatı da görünmeyen bir bahçivanın belirtilerinin her zaman var olduğu geniş bir bahçe olarak sunmuştur (Nasr, 1985: 22).

İslam kültüründe mekân, birlikte ele alındığı “boşluk” kavramının da etkisiyle olmalı ki tek bir fonksiyona indirgenmediği gibi sınırlanmaz da. Nasıl ki bütün yeryüzü mescitse ev odaları da aynı şekilde çok amaçlı kullanıma müsaittir. Bir odada hem yatılabilir hem misafir ağırlanabilir hem namaz kılınabilir hem de yemek yenebilir. Örneğin klasik dönem Osmanlı

yapılarında işlev ve biçimin çoğu kez birbirinden ayrılmayan bir bütün oluşturmada da bu görülebilir. Böylece sınırsız mekâna ulaşılmıştır. Zaten ancak böyle bir düşünce, Nasr'ın ifade ettiği “İnsanın isteklerinin ve kaprislerinin oluşturmadığı fakat ontolojik gerçekliğine sahip olan, ‘fiziksel olmayan’ bir mekân” (Nasr, 1992: 224) anlayışını doğurabilirdi. İslam sanatlarından tezyin, minyatür ve şiir de kendilerine bu sınırsız mekânı konu edinmektedir.

Tevhid kavramı gereği Allah ile insan arasında bir aracının bulunması İslam’da reddedilmiştir. Bunu aksi de tevhidin zıddı olan şirk demektir. Allah ile aracısız bir kulluk bilinci mekân kavramının da merkezsiz ve sınırsız olarak algılanmasını sağlamıştır, denebilir. Garaudy de mekânın algılanmasındaki sınırsızlığı, Yunan tapınakları ve Hristiyan bazilikasını camilerle karşılaştırarak ifade eder:

“Eski Yunan tapınağının simetrisi ve ölçülerinin aksine ve Hristiyan bazilikasının ayin düzeninin tersine bir caminin sütunları, insanlar veya eşya ile ortak noktası bulunmayan ilahî sonsuzluğa nispetle eşyanın nâtamam oluşunu ve sınırlılığını telkin ederek hurmalık şeklinde çoğalır.” (Garaudy, 2013: 17)

Mekân algısı, tasvirde “benzemeyen bir benzeşim”in tercihinin neden olmuştur. Hatta bu durum, sadece sanat eserlerindeki tasvirde değil, tüm mekânın algılanması ve tezyininde de görülebilir. Massignon’un İslam medeniyetinde “bahçe” hakkında söyledikleri mekân algısındaki *tevhid* fikrinin izlerini göstermektedir:

“Burada gözün ilk kavradığı şey, gördüğümüz şekildeki tabiatın; maddi âlemin red ve inkârıdır. Bu, peyzajlı bahçelerin tersine, hülya dolu öyle bir tabiattır ki bizi Birlik’e ve bütün fikirlerimizin göbeğine ve köküne götürür. Bu, nerede ise düşüncenin kendi içinde dinlenmesidir.” (Massignon, 2006: 22)

Massignon'un İslam medeniyetinde "bahçe"den hareketle dikkat çektiği mekânda "düşüncenin kendi içinde dinlenmesi", sükûn bulması, hareketsizliğin sağladığı sonsuzluk hissini çağrıştırmaktadır. Böylece hissî âlemden misâl âlemine uzanan yolculuk da kendine bu "mekân"da bir yol bulabilecektir.

Mekânın çok boyutlu algılanması, insanın yaratılışına kadar gider. Âdem ve Havva'nın cennetten yeryüzüne sürgünü öyküsü, yeryüzünü düşüş sonrası Âdem ve Havva'nın hemen Tanrı'ya yönelebildikleri bir mekâna dönüştürmüştür. İnsanlık tarihi boyunca yeryüzü, her zaman bir yön gösteren mekân formatı içinde algılanmıştır. Ancak burada önemli olan husus, mekânın basitçe fiziksel bir gösterge olarak anlaşılmasının çok ötesinde, insanın yeryüzü denen belirsizlik ortamında kendisine hayatını devam ettirebilmesi için gereken yolu açabilmesi ya da yönünü bulabilmesidir. Öyle ki tarih denen süreç de özü itibarıyla insanın dünya içinde kendisine yol açabilme ve yön bulabilme çabasıyla teşekkül etmiştir. Kur'an'da da "Sizden önce (ki milletlerin başından) nice olaylar gelip geçmiştir. Yeryüzünde gezin dolaşın da yalanlayanların sonunun nasıl olduğunu görün!" (Âl-i İmran, 3/137) anlamındaki ayet yeryüzünün din açısından yön gösteren bir mekân olarak sunulmasına ilâhî bir vurgu olarak dikkat çekicidir (Tatar, 2007: 25).

Eliade'nın sonsuzluğa duyulan özlemin, cennet özleminden kaynaklandığı (Eliade, 2003: 389) tespitiyle beraber İslam düşüncesindeki cennet ve mekân algısı düşünüldüğünde bu tasavvurdaki cennet ve sınırsız mekân vurgusu da daha iyi anlaşılacaktır. Kur'an'da yer alan "Kapıları kendilerine ardına kadar açılacak Adn cennetleri vardır." (Sâd, 38/50) ayeti, cennet (bahçe) ve bab (kapı) sözcüklerinin İslam sanatında bir metafora dönüşerek yaygınlaşmasında etkili olmuştur denebilir. Ayetteki bu ibareden hareketle edebî metinlerin özel adında cennet veya benzer anlama gelen hadika, behişt, feradis, ravza, bostan, gülşen vb. kelimelerin tercih edilmesi de

sonsuzluk özlemi ve sınırsız mekân arayışıyla izah edilebilir. Ayrıca eserlerin bölümlerine de bab (kapı) denmesi, bu arayışın bir diğer göstergesi olarak anlaşılabilir.

Klasik Türk şiirinde yine sevgilinin yaşadığı mekânların da çoğunlukla bahçeyi hatırlatacak biçimde nebatlarla ilgili olarak adlandırılması burada hatırlanmalı. Gül-zâr, gülşen, gül-istân, çemen-zâr, sebze-zâr, lâle-zâr, şükûfe-zâr, bû-sitan ve bahçe anlamında kullanılan bağ bunlara örnek verilebilir. Şiirlerde bu mekânların cennet kadar güzel olduğu ifade edilir. Sevgiliye de ancak cennet kadar güzel bu mekânlar layık olabilir (Sefercioğlu, 2000: 68). Sevgilinin kendisi de bahçe unsurlarıyla tavsif edilir: Sevgilinin boyu servi, saçsı sünbül, yanağı güldür. Sevgili, bütün güzelliklerin kendisinde toplandığı bir bahçedir. Şiirde yer yer Mutlak Güzel'i de ifade maşukun bahçe metaforlarıyla anılması "bahçe"nin, insanın dünya ve evren karşısındaki konumunu belirtmesiyle ilgilidir (Ruggles, 2017: 9).

Cennetin, cehennemnin sayısından bir tane fazla olmak üzere sekiz kapısı vardır; bu Allah'ın merhametinin gazabından fazla olmasıyla izah edilir. Bahçeler de özellikle de bir türbenin etrafındakiler, cenneti hatırlatması için sekizgen biçimde düzenlenir; buna karşın *Gülistan* veya *Baharistan* adlı kitapların her birisi ideal bahçe biçimini hatırlatan sekizer bölümden oluşmaktadır (Schimmel, 2004: 117). Yine Ali Şir Nevai'nin *Mecalisu'n-Nefais* ve Sehi Bey'in *Heşt Behişt*¹⁹ isimli tezkireleri de benzer biçimde sekiz bölümden oluşmuştur.

Boş ve insan müdahalesine açık mekân algısı sanatta perspektifin de doğmasına neden olmuştur. Tüm mekânı, tek bir insanın bakış açısından yorumlanan perspektif, bir tahakküm vehminin dışavurumu olmakla birlikte noksan bir bakıştır.

19 Heşt behişt, mimarî bir terim olarak merkezi açıklığın çevresinde dönen sekiz açıklıklı sekizgen biçimli bir plan anlamında da kullanılmaktadır (Ruggles, 2017: 340).

Mekânı insan karşısında edilgen kılmayan İslam sanat ve tasavvurunun onun düzenlenmesinde *tabiatla uyum* ilkesini gözettiği görülmektedir. Nasıl ki bir Türk evi, inşa edilirken topografya bozulmaz ve pek az hafriyat çalışması yapılırsa benzer şekilde bahçe düzenlemesinde de tabiata pek az müdahale olur:

“Türk bahçelerinde çiçekler, Fransız bahçelerinde olduğu gibi, bir mozaik teşkil edecek şekilde karışık olarak ekilmezdi. Her yastıkta aynı cinsten ve aynı renkten küme küme çiçekler bulunur, bunlar uzaktan bakıldığında aynı motiflerin tekrar edildiği halılar gibi, dekoratif bir bütün meydana getirirlerdi. Bu anlayışın, dağlardaki ve bozkırlardaki uçsuz bucaksız papatya ve gelincik tarlalarının hatırasını devam ettirdiği düşünülebilir.” (Ayvazoğlu, 1999b: 65)

Massignon, yukarıdaki cennet vurgusuyla paralel biçimde, bahçenin Müslümanlar için dünyanın hay u huyundan uzak bir hülya âlemi olduğundan bahseder (Massignon, 2006: 21). Benzer biçimde Celal Esad Arseven de “Bahçe Türk için bir âlemdi. Bir zevk ve inşirah âlemi”dir (Ayvazoğlu, 1999b: 66) derken bu gerçeğe işaret etmektedir. Günlük hayatın içinde Türk için bahçenin ne ifade ettiği ise 17. yüzyılın ilk yarısında İstanbul’u ziyaret eden Avrupalı bir seyyahın bahçedeki Türk tasvirinden anlaşılabılır:

“Bir Türk, bir yaz günü güzel bir bahçede olmaktan aldığı hazzı, başka hiçbir yerde duyamaz, böylesine rahat edip keyiflendiği bir yer daha yoktur: Bahçeye gelir gelmez (ister kendi bahçesi olsun ister keyfince hareket edebileceği bir başka bahçe), kaftanını çıkarıp bir kenara serer, sonra sarığını çıkarır, ardından kollarını güzelce bir sıvar, yakasının düğmelerini çözüp rüzgâr varsa bağrını rüzgâra gerer, yoksa yelpazesini sallar yahut uşağına sallatır. Yine su kenarına yakın bir yamaçta dikilir, taze havayı ciğerlerine doldurur, kollarını suyun üzerine doğru açıp kaldırır. Mevsime ve tatlı havaya tatlı sözler söyler, ona ‘canım, güzelim’ diye hitap

eder, az sonra belirgin bir memnuniyet hareketi yapar; bahçeye (bu hoş zevk anında) cennetten başka bir isim verilmez, bahçedeki çiçeklerle kucagını doldurur, sarığını süsler, güzel görünüşlerine başını sallayarak cevap verir ve bazen güzel bir çiçek karşısında şarkı söylemeye başlar, belki çiçeğin ismiyle sevgilisine seslenir, sanki o anda sevgilisi oradaymış gibi büyük bir neşe bildiren sözler ağzından dökülür.” (Andrews, 2012: 191)

İslam sanatındaki mekân algısı, onun kozmolojideki âlem algısıyla koştur biçimde oluşmuştur. İslam kozmolojisi, İslam'ın tasavvur ve sanat algısındaki mekânın ontolojisini belirlemiştir. Hisler dünyasının (âlem-i şuhûd) dışında âlem-i misâlde eşyanın gerçek temsillerinin bulunduğu düşüncesi, “insana maddî varlığın ufuklarından ve aynı zamanda olağan ve dünyevî bilinçlilikten, kendi mekânıyla, zamanıyla, hareketiyle, renk ve formlarıyla olayların zorunlu bir biçimde fiziksel bir tarzda olmayan bir gerçeklikte (real) vücuda geldiği ara bir dünyaya doğru yönelme”ye neden olmuştur (Nasr, 1992: 225). Bu ara dünya, İslam kozmolojisindeki “ontolojik açıdan, sırf his âlemi ile sırf ruh âleminin yani maddî olmayan âlemin ortasında bir ara temas bölgesi” denilen âlem-i misâldir. Bu dünyadaki her eşya ve olay misâl âleminin zuhurudur. Oradan bir misâldir. Bu dünyadaki varlıkların güzelliği geçicidir, burada misâl âleminden zuhur eden sınırlı bir güzellik mevcuttur. Sanatkârdan beklenen de bu sınırlı güzellikten hareket ederek sınırsız güzelliğin peşine düşmektir. İşte İslam sanatı da böyle bir “düş”üncenin ürünüdür.

İSLAM SANATÇISININ KİMLİĞİ

Sanat sözcüğünün iş, eylem, amel gibi kavramları da karşılar biçimde kullanılmasının, “sanatkâr”ın kimliği üzerinde de belirleyici olduğu söylenebilir. Sanat sözcüğündeki, s-n-a’ kökü, amacı içinde olan eylem anlamına gelir. Bu da her sanat eserinin, onu üreten sanatçının maksudu olduğunu göstermektedir. Hayatın her yönüyle bir bütün olarak algılandığı İslam düşüncesinde ise sanat faaliyeti, sanatçının diğer eylemlerinden ayrı, üst bir mevki işgal etmez. İslam sanatçısının hayat gayesi (maksut) bellidir: “Benim namazım, (her türlü) ibadetim, hayatım ve ölümüm, hepsi âlemlerin rabbi olan Allah içindir.” (En’am, 6/162). Hayatın bu şekilde her yönüyle bir bütün olarak algılanması, sanatçının kendi kimliğini ayrı ve seçkin bir yerde görmesini de engelleyecektir.

İslam sanatında sanatçı, kendi kişiliğini öne çıkarıp kendisini bir kibir nişanesi olarak göstermenin Allah karşısında büyülenme hatta tanrılaşma anlamına geleceğini de bilir. O yüzden benliğinin heva ve heveslerini eserine yansıtmak yerine yaratılışın hikmet ve güzelliğini tefekkür ettirecek bir yolu seçer.

Sanatçı kendi *temaşasıyla* işaretlerini gördüğü hikmeti, muhataplarına da olduğu gibi göstermek ister. Bu yüzden kendi

benliğini aradan kaldırır, muhatabının hikmetle telkinsiz, gerilimsiz bir biçimde karşılaşmasını sağlamak ister. İslam sanatçısının varlığının, hemen her sanat eserinde yapmacıksız, alçakgönüllü bir kimlikle yer aldığı net biçimde görülebilir. Nefsin (ego) böylece aradan kaldırılıp geri plana itilmesiyle herkesin yitik malı olan hikmetli güzelliğin olduğu gibi belirmesi mümkün olabilmiştir. Sanatçı ile muhatabı, bu sanatta bir paydada buluşur. Sanatçı, kendini muhatabından ayrı, seçkin bir yerde görmediğinden eseri vesilesiyle kendisi için umduğu şeye muhatabının da nail olmasını ister. Bu durum, Hafız Osman'ın yazdığı hilyenin altına "Bunu Kur'an hafızı diye tanınan fakir Osman yazdı. Allah onun annesinin, babasının ve bu (yazıya) bakanların günahlarını bağışlasın." (Mutluel, 2017: 64) diye not düşmesinde de görülebilir.

Klasik Türk kültüründe taklit ve özgünlük-yenilik kavramlarının bir karşıtlık oluşturmadığı görülecektir. Üstelik eski eserleri özgün-yeni bir yorumla taklit etmek büyük bir ustalık da sayılır. Bu durumun, Osmanlı yazarlarınca şiir, sanat ve mimarî ile ilgili eleştirel yorumlarına bakıldığında makul sayıldığı görülecektir. Bunun örneklerini şuaara tezkirelerinde, mimar biyografilerinde ve hattat ile nakkaşların anlatıldığı *Menâkıb-ı Hünerverân*'da da görmek mümkündür (Görkay, 2006: 413).

İslam sanatçısı, hayata nasıl bakıyorsa eserindeki o bakışın yaydığı ışık da her pencereden öyle görünür. Onun eseri insana "sevme arzusu" verir. O esere şahit olan her nazar da bu ortak sürura gark olur. Bu sürur, cennet özleminin verdiği hüznle birlikte düşünülmelidir. Aksi hâlde hedonizm tehlikesi baş gösterebilir. Nasıl ki İslam sanatındaki *hüzün*, melankoliye neden olmuyorsa ondaki sürur da hedonizme kapı aralamaz. Adalet ilkesi gereği her şey olması gereken yerdedir. Hayata, ifrat ve tefrite düşmeden dengeli bakmak bu sanat anlayışının gereğidir. İslam sanatçısı, hem ümitvâr, bu yüzden sürûr doludur hem de özleminin peşindedir, bu da

onu hüznölü yapar. Gerçekte İslam sanatçısı ile eserinin muhatabı aynı duyguların insanlarıdır. Bu yüzden İslam sanatçısı muhatabını yönlendirecek, onu etkileyecek çabalara girmez. Sanat eseri de sanatçısının övüneceği bir fetiş muamelesi görmez. Sanatçı, eserinin kulluk bilinciyle yapılmış bir dua olduğunun bilincindedir.

Turgut Cansever, İslam sanatçısının bir vazifeyle yükümlü olduğunu vurgular biçimde onun ahlaklı olması gerektiğini de belirtir. Bu yüzden onun, insanları etkilemek gibi basit amaçlara yönelmesini bir istismar olarak görür. Onun görevi dünyayı güzelleştirmektir:

“Kâinat içinde yüce insanın dünyayı güzelleştirme görevi yerine, insanları etkilemek ve daha fenası insanların hislerini istismar ederek bunu utanmaz bir düzeyde mübalağa ederek, bir duygu bezirgânlığı yapmaya tenezzül edecek şekilde küçülmeyi kabul etmek, bu bayağılığın sanat olduğu zannını halka kabul ettirmek, bunu yaparak kazanç ve itibar sağlamayı gizlice hesaplamak ahlakdışı davranmaktır.” (Cansever, 2010: 47)

İnsanın özünde bulunan, yaradılışından gelen “iyi”lik, sanatçının eserinde de kendini göstermelidir. İnsanın *güzellik* ve çirkinlik (hüsün ve kubuh) anlayışını, inancından doğan perspektif belirler. Allah’ın halifesi olan insan, onun güzel yarattığı bu dünyayı, güzelleştirme ödeviyle mesuldür. Allah’ın halifesi olan insan, yaratılmışların en güzeli, en şerefliisidir. İslam sanatçısının kimliği, bu anlayışın etkisiyle ortaya çıkmıştır. Bu yüzden Cansever, güzel olanı anlama ve güzeli gerçekleştirmeyi insanın en üst faaliyeti olarak görür. İslam sanatçısı bu faaliyet içerisinde iken muhatabını büyülemekten kaçınmalıdır. İnsanları etkileyecek, heyecanlandıracak veya tahrik edecek sanatsal biçimlerden sakınmalıdır:

“Edebiyat, musiki veya mimarîde var olan bir unsurun, bir sesin veya bir ses dizisinin yükseliş veya alçalış biçiminin,

musiki olayına zemin teşkil eden bir ritmik oluşumun kar-
şıdaki insanları etkilemek, heyecanlandırmak, tahrik etmek
veya duygulandırmak için mübalağa edilerek hızlandırılma-
sı, daha fazla fark edilecek hâle getirilmesi ile insanlar üze-
rinde etkili olmaya çalışmak musikinin kendi alanı dışında,
anın melodik veya ritmik düzenindeki dengeleri ve müzikal
girişimin birbiriyle ilişki düzeninin yapısal mükemmeliyeti-
ni sağlamayı, yani esas görevini yapmayı bir kenara bırakıp,
yapılan önemliymiş gibi girişimlere yer vermek, mimarının
de şiirin de içine düşebileceği yanlışlar olup çirkinliklerdir.”
(Cansever, 2010: 46)

Sanatçı, teslimiyetinin bir göstergesi olarak kendisi için ya-
zılmış kadere boyun eğer. Hükm-i kazaya karşı çıkmaz. Onu
trajedinin esaretinden kurtaran da bu rıza halidir:

Fermân-ı ‘aşka cân ile var inkıyâdımız
Hükm-i kazâya zerre kadar yok ‘inâdımız

Bâkî

İslam, teslim olmaktır. İslam sanatçısı da kaderine boyun eğe-
rek sanat eserindeki güzelliği kendi ürünü olarak görmez, o
Allah’ın yarattığı güzelliği ancak keşfedebileceğini bilir. Bu
yüzden kâinat nizamına uymadan güzelliğin yakalanamaya-
cağının da farkındadır. İslam sanatçısının keşfettiği güzellik,
evrensel güzelliğin bir yansımasıdır.

İslam sanatçısı, kişiliğini öne çıkarıp benlik davası gütmeye-
diği için eserinde de ismini gizler. İslam mimarisinde ustaların
yapı üzerine isimlerini yazmaktan kaçınmaları ve herhangi
bir mimarî unsur üzerine imza koymalarının pek alışılmış bir
şey olmaması da buna bağlanabilir. Bütün bunlar şairin de-
yimiyle benlik hicabıdır. İnsan benliğini kendine perde edin-
memelidir. Çünkü bu, bir utanç perdesidir:

Çıksın ol ‘ayn-ı ta‘ayyün kim seni mağrûr ide
Perde etme kendine benlik hicâbın sen sen ol

Taşlıcalı Yahyâ

Tecelli, “bir perdenin ardındaki gizli bir şeyi fâş etme (ortaya çıkarma)” anlamındadır. Dolayısıyla tecellinin bu anlamının idrakinde olan sanatçı benlik davasının, tecelliye imkân bırakmadığını da bilir. Benlik davası, bir perde gibi tecellinin ışıklarını örter, engeller. Örtmek ise kâfirin (örten) harcıdır.

İbn Arabî’nin ontolojisindeki anahtar kavramlardan biri olan “taayyün” de bunun zıddına olarak kendi kendini belirleme ya da sınırlandırmaya (etimolojik olarak “kendini özel bir nesne, bir ayn kılma”) denir (İzutsu, 2005: 207). Bu yüzden İslam sanatçısı taayyünü ortadan kaldırmalıdır. İnsanın özgürleşmesi, taayyün kaydından kurtulup matlubuna ermesi ile mümkündür.

İslam sanatçısının baştan beri anlatılmaya çalışılan bu bilinçli bir şekilde kendi kişiliğini vurgulamama meselesi, doğru anlaşılamazsa onun bir kusuru yahut eksigi olarak yorumlanabilir. Nitekim Doğan Kuban da Mimar Sinan’ın hem fiziksel özelliklerinin hem düşüncelerinin hem de psikolojisinin tanınmamasını bir eksiklik olarak yorumlar. Sinan’ın biyografisini yazan kaynakların onun kendisi ve sanat görüşü hakkında bilgi vermemesini, yorum yapmamasını bu açıdan dikkat çekici bulur. Kuban, Sinan’ın çağdaşlarının bile bu bilgilere yer vermemesini onun sanatçı kişiliğinden değil, Osmanlı kültüründen kaynaklandığını iddia eder (Kuban, 2007: 255). Oysa Mimar Sinan’ın kendisi bizzat bu kültürün bir taşıyıcısı ve savunucusudur. Bunu kendi yazdığı biyografisinde de görmek mümkündür. Doğrusu ne Sinan Osmanlı kültüründen bağımsız ele alınabilir ne de Osmanlı kültürü, onun belirleyicisi olan İslam düşüncesinden ayrı değerlendirilebilir. Mimar Sinan, bir İslam sanatçısı olarak bu sanatın ilkelerine ram olmuş ve bu ilkeler doğrultusunda eserler vermiştir. İlginç biçimde klasik dönem sanatçıları ile ilgili modern değerlendirmelerde, onların içinde bulunduğu bu kültüre kerhen boyun eğdikleri zehabıyla hareket edilmektedir.

Bu tür yanlış yorumlamaların nedeni olarak İslam sanatının kendine özgü oluşmuş bir sanat ve estetik görüşü olduğunu kabule yanaşmamak gösterilebilir. Sinan ve benzeri Müslüman sanatkârların devrinde yeterince “itibar” görmediğinin düşünülmesi, çağdaşlarının onun gerçek değerini takdir edemediklerinden değildir. Bilakis, onların öne çıkmaması, İslam sanatçısının mahviyetkâr tutumundan ileri gelir. Onlar bilir ki öne çıkmak, görünürde olmak haddi aşmaktır.

İSLAM SANATINA DAİR KAVRAMLAR

İslam sanatının daha iyi anlaşılması için onun niteliklerini ifade eden kavramların da belirlenip izah edilmesi elzemdir. Oysa İslam sanatı ile ilgili çalışmalarda ona ait kavramlar çoğunlukla izahsız bırakılmıştır. Bu yüzden bu çalışmada öncelikle İslam sanatlarını anlamak için bilinmesi gereken önemli kavramlar belirlenip onların izahı yoluna gidilmeye çalışılmıştır. Bu kavramlardan kimisi İslam sanatı ile ilgili çalışmalarda hâlihazırda yer alırken kimileri de yeni tespit edilmiştir.

İslam sanatı ile ilgili kavramların bir kısmıyla, başka kültürlerde de karşılaşmak mümkündür. İslam düşüncesinin benimsediği bazı ilkelerin başka kültürlerde bulunması, İslam düşüncesinin geçmişteki kültürlerle aynı zihniyet dünyasından birer etkilenmesi sonucunu doğurmaz. İslam düşüncesinin ve bu düşünceden doğduğu belli olan İslam sanatının tam olarak anlaşılması için bu bölümde belirtilen kavramların da birlikte ele alınması bir zarurettir. Bu kavramların bazıları, tek tek ele alındığında İslam düşüncesi, bir yandan eski Yunan, Mısır ve Bizans kültürüyle, öte yandan Uzak Asya kültürleriyle benzer dünya görüşüne sahip olduğu yanlıgısına düşülebilir.

İslam sanatına dair kavramlar ifade edilirken başka kültürlerde yer alan özelliklerine de yer verilmeye çalışıldı; ama bununla birlikte bu kavramların İslam düşüncesinden doğan tarafları özellikle vurgulandı. Bu yüzden bu kavramlar, İslam sanatı içinde ona özgü bir bütünlük içinde ele alındığında ancak yeterince anlaşılabilir. İslam sanatını diğer kültürlerden ayıran bir özellik var ki o aynı zamanda buradaki bütün kavramları da kapsar: *tevhid*.

İslam sanatının kavramlarına kesin sınırlar çizmek veya bağlamalarını sınırlamak oldukça güçtür, en azından bu çalışmanın amacını aşan bir düzey olacaktır bu uğraş. Bu sebeple burada ele alınan kavramların bazen diğer kavramlarla da iç içe geçtiği görülür. Bazı kavramların anlaşılabilmesi için onlarla birlikte ilgili diğer kavramların da bilinmesi bir zarurettir.

İslam sanatlarında kuramsal ortaklığın mevcudiyetini göstermek adına belirlenen bu kavramlar daha da artırılabilir ya da bunlardan bazı kavramlar bir başlık altında da toplanabilirdi. Kısacası İslam sanatlarının estetik ilkelerinin bu kavramlarla sınırlı olduğu iddiası savunulmamakla birlikte bu kavramlardan hareketle İslam sanatlarının en azından temel özelliklerinin anlaşılabilceği düşünülmektedir. Kavramsal düzlem, bu yolda bir kolaylık sağlaması ve İslam sanatlarının kriterleri olabilecek bir imkân sunması sebebiyle tercih edilmiştir.

Açıklık-Anlaşılrlık

Kur'an-ı Kerim'de "Bunlar kitabın, apaçık Kur'an'ın ayetleridir." (Hicr, 15/1) ayeti gibi onun açık, anlaşılır (mübîn) olduğuna dair başka birçok ayet de bulunmaktadır. İslam akidesinden neşet eden İslam sanatı, estetik doktrinini Kur'an'dan aldığı için onun apaçık ve anlaşılır olma niteliğini de benimser. Hodgson da "İslam inancı kolay anlaşılır olmasıyla ünlüdür. (...) Gerçekte onun en temel unsurlarını oldukça sade bir

şekilde açıklamak mümkündür.” (Hodgson, 1995a: 3) derken bu yalın gerçeği ifade eder.

İslam akidesindeki açıklık ilkesi, İslam sanatkârını temadan forma kadar birçok yönden etkilemiştir. Bu yüzden sanat-kâr *açıklık ve anlaşılabilirlik* gözetme adına sanatta kendi kişilik karmaşasına bile yer vermekten imtina eder. Sanatkâr, benlik davasıyla eser vermediği için sanatı da kendi kişiliğinin karmaşık labirentlerini yansıtmaz. Bu anlayışta sanat, bir arayışın kararsızlığında da ilerlemez. Hakikate iman etmenin emniyeti ve sanatkârın bilinen bir menzilde ilerlemesidir, esas olan.

Cansever, özünü Kur’an’dan alan bu kavramın İslamî bir kurala dönüşerek hayatın her alanını kapsadığını belirtir:

“İnsanlara her şeyiyle anlaşılabilir bir dünya sunmak amacı esas oluyor. Yine dille ilgili İslamî bir kural var: Anlaşılmayacak şey söylemek doğru değildir, çünkü fitne yaratır.” Bunun mimarî formlara da yansıdığını düşünen Cansever, biçimlerin her birinin bir mesajı varsa, onları en vazih şekilde ortaya koymasının bir görev olduğunu vurgulamaktadır (Cansever, 2010: 138).

Kur’an’ın anlaşılması için ortaya çıkan ilm-i belagatin öncelikle açıklık ve anlaşılabilirliği hedeflemesi, *açıklık-anlaşılabilirlik* ilkesinin İslam sanatında ilk aranan özellikler arasında olmasını sağlamıştır, denebilir. Belagatte söz, en güzel olma derecesini herkesin anlayabileceği nitelikte olmasıyla elde eder. Bu vurgu sözdeki *açıklık-anlaşılabilirlik* niteliğini öne çıkarmaktadır. Bu ilke sayesinde İslam sanatında muhatabının iradesinin elinden alınıp onu bir tür büyüyle, etkiyle teshir etmenin önüne geçilmiş olmaktadır. Böylece insan iradesi hiçe sayılmadan onun eşref-i mahlukat olma haysiyeti korunmuş olmaktadır.

Câhız, Hz. Musa’nın konuşma güçlüğü nedeniyle Allah’tan bu konuda yardım dilemesi olayına dikkat çeker. Hz. Musa konuşmasında beyan ve fesahat sahibi olmak için talepte bulunmuştur. Câhız, Allah’ın Hz. Musa’nın duasını kabul edip

ona beyan ihsanında bulunmasını, beyanın tarih sahnesinde büyü ve sihrin önüne geçmesine imkân sağladığını belirtir. Hz. Musa devrinde büyü ve sihir çok ön plandayken *açıklık-anlaşılrlık* hedefleyen “beyan” onları geçersiz hâle getirmiştir (Karuko, 2014: 136). Câhız’ın bu tespitiyle İslam sanatında *açıklık-anlaşılrlık* ve *telkinden kaçınma* ilkelerinin aynı hedefte bulunduğu söylenebilir. Mesajın hakikati, kendi özgül ağırlıyla sunulmalıdır. O, sunuluş biçiminden etkilenmemelidir. Hz. Musa da sadece “dilimden düğümü çöz” (Taha, 20/27) diyerek dua etmiştir.

Thomas Aquinas, Hristiyan teolojisinden hareketle insan aklını inancın kanıtlanmasında değil, bu doktrinde ortaya konulan her şeyin açıklığa kavuşturulmasında (manifestare) kullanılması gerektiğini savunur. Ona göre insan aklı, Kutsal Üçleme’nin (Trinitas) üç kişilikli yapısı, Tanrı’nın İsa bedeninde cisimleşmesi (Incarnation), Yaratılış’ın faniliği vb. gibi inancın temel öncüllerine ilişkin dolaysız kanıtları elde etmeyi hiçbir zaman beklememelidir. Çünkü akıl bunları kanıtlayamaz; ancak açık seçik bir hâle getirebilir ve açıklayabilir. (Panofsky, 2014: 25) Hristiyan sanatı bu şekilde bir açık olma ve anlaşılma kaygısı yüzünden tasvire yönelmiştir. Oysa İslam sanatı, bu anlamda bir ifade krizi yaşadığı için ya da kanıtlama konusunda ilzam olduğu için değil bizzat doktriner anlamda *açıklık ve anlaşılrlık* ilkesini benimser ve muhatabına, onun bir bilinç hâlinde olması şartıyla çağrıda bulunur. Kur’an’da da sıkça geçen “Akletmiyor musunuz?”²⁰ sorusunun, bu manaya ilişkin sorulduğu düşünülebilir.

Panofsky, Hristiyan teolojisindeki “açıklığa kavuşturmak” (manifestatio) ilkesinin, Skolastik düşüncenin yönünü ve kapsamını belirttiğini ifade eder. Bunun yanı sıra, bu ilke düşüncelerin “sunuluş biçimini” de kontrol etmiştir. Açıkçası bu sunuluş, “açıklık için açıklık kuralı” olarak adlandırılabilir

20 Hud, 11/51; Enbiya, 21/67; Kasas, 28/60 vd.

bir kurala tabidir. Bu form adeta bir inanışa dönerek kültürel amaçlar güden, düşünen tüm kafalarda etkisini göstermiş ve iz bırakmıştır. Artık bir zihinsel alışkanlık (mental habit) hâline gelmiştir (Panofsky, 2014: 30). Bu etkileşim, din, sanat, ifade biçimi (form) ve inanış arasındaki ilişkiyi anlamak açısından son derece önemlidir. Bu yüzden İslam sanatı da onun içinde neşvünema bulduğu din, inanış ve ifade biçimi iyi bilinmeden anlaşılamaz.

İslam sanatında güzelliğin anlaşılması için bir eğitime, önceden gerekli bir hazır bulunuşluğa ihtiyaç yoktur. Hayatın içinde ve her alanında şahit olunabilecek güzelliklerin avamdan havasa, kısaca herkese sunulduğu görülecektir. Ondaki *açıklık-anlaşılrlık* ilkesi, sanatçıyı seçkin bir zümrenin üyesi yapmadığı gibi halkı da en iyi ve en güzel sanat mahsullerinden uzak tutmaz. İnsanlar, yaşadıkları her muhitte günün her saati bu sanat mahsullerinin estetiğinden onunla iç içe yaşadıkları için zevk duyabilir. Sanatçı ve bu sanata ilgi duyanlar arasında bir mesafenin bulunmaması, kültürel ortaklığın bir sonucu olduğundan sanat konusunda ciddi bir eğitimi olmasa bile onunla iç içe olan “sanatsever”in zengin bir kültüre sahip olmasını kolaylaştırmaktadır.

Y. M. Lotman’ın, klasik dönemin şiir anlayışı hakkında aşağıda söyledikleri, İslam sanatının *açıklık-anlaşılrlık* ilkesiyle doğrudan ilgilidir. Lotman, burada sanatçı ile sanat eserinin muhatabı arasındaki engelsizliği, doğrudanlığı, tasannusuz bir samimiyeti ifade etmektedir. Buradan hareketle sanatçı ve muhatabı arasındaki “tam bir anlaşma” durumunun, *açıklık-anlaşılrlık* ilkesinin verdiği emniyet ve güven duygusuyla sağlanmakta olduğu söylenebilir:

“Tek bir Doğu şairi bile okuru kendi özgünlüğünü ön plana çıkararak etkilemeye çalışmamıştır; çünkü modern sanatta bu kadar büyük bir rolü olan beklenmediklik etkisi o zamanlar hiçbir değer ifade etmiyordu. Yazar ne söyleyeceğini

ve nasıl söyleyeceğini biliyordu ve okur da neyi ummak durumunda olduğunun oldukça farkındaydı. O, yazarın orijinal değil, genel olarak kabul edilen fikirlerini içeren bir metin okuyordu. Kural olarak bir edebî eser şu ya da bu tür ya da etiket için uygun olan genel bir tez aktarırdı. Orijinallik yansıtan herhangi bir tavır Orta Çağ estetiği tarafından reddedilirdi. (...) Orta Çağ yazarı ve okuru arasında tam bir ahenk vardır; hatta bundan öte yazarın ‘yapısı’ çoğunlukla okurunki ile tamamen örtüşür ve bu ikisi arasında öyle bir ilişki kurulmuştur ki a priori ve potansiyel olarak karşılıklı tam bir anlaşma söz konusudur.” (Javlidze, 1999: 182).

Adalet

“Ey Allah’ım bana eşyanın gerçek hakikatini [mahiyetini] göster [eşyayı olduğu gibi göster].” hadisinin, İslam sanatındaki *adalet* kavramıyla doğrudan ilgili olduğu söylenebilir. İslam sanatında *adalet* kavramı, sanat malzemesinin eserde kullanımı sırasında ortaya çıkar. Buna göre, sanatta yer alan bir malzeme, onun sahip olduğu kimliği gizlemeyecek bir biçimde kullanılmalıdır. Malzemeyi görünür kimliğinden uzaklaştırmak, sanatın muhatabı etki altına alma niyeti olarak kullanılmasının sonucudur. İnsan iradesini onun haysiyetiyle eşitleyen İslam sanatında daha tasarım anında atılması gereken ilk adım, adalet ilkesidir. Adalet ilkesi, İslam inancındaki tevhid anlayışla ilgilidir. Turgut Cansever de *adalet* (eşyayı ait olduğu yere koyma) kavramını *tevhid* kavramıyla birlikte ele alır: “İslâm’da insana verilen ‘her şeyi kendi yerine koyma’ (adalet) sorumluluğu tevhid bağlamında anlaşılmalı ve yerine getirilmelidir. Allah’ın iradesine mutlak teslimiyet de aynı esas üzerinde gerçekleştirilmelidir.” (Cansever, 2014: 15). Ona göre, Hristiyanlıkta bütün dünya hayatı günah olarak algılanmaktadır. Taş da maddenin en büyük sembolü, tezahürüdür; hâliyle o da günahkâr olmaktadır. Bu nedenle, Gotik Dönemi yapılarında profillerle, ışık gölgelerle taşın maddi

karakteri taşı taş olarak görmeye imkân bırakmayacak bir şekilde gizlenilmiştir. Rönesans döneminde ise Hristiyanlığa bir tepki olarak bu kez, taş bütün sertliği ve keskinliği ile aşırı bir vurgu olarak vardır. Oysa Cansever'e göre, İslam mimarîsi, sanatı, ifrat (Gotik sanatı) ve tefrite (Rönesans sanatı) düşmeden, "her şeyi doğru yerine koymak" (adalet) ilkesi gereğince, malzemeyi niteliğini inkâr etmeden ve önemlerine aşırı bir vurgu yapmadan "neyse o olarak" kullanır. Rönesans'ta bu taş, kaya gibi taş olarak yapının içerisinde yer alıyorsa Süleymaniye Camisi'nde bu taş kesilmiş, düzenlenmiş, bir çerçeve içerisine alınmıştır. Kısaca insan tarafından belirli bir üst iradeye göre tanzim edildikten sonra binanın içerisine yerleştirilmiştir; ama Orta Çağ'daki gibi taş yok edilmemiştir (Deniz, 2009: 457-458; Cansever, 2002: 66-67).

Turgut Cansever'in *adalet* kavramıyla ifade ettiği bu niteliği, Seyyid Hüseyin Nasr "gerçekçilik" kavramıyla karşılar. Nasr, gerçekçilik derken "her varlığın gerçekliğini kendi düzleminde ele alan ve eşyayı (şeyleri) oldukları gibi gören bakış açısı"na dikkat çeker. Nasr'a göre bu gerçekçilik, "sanatta her malzemeyi olduğu gibi yani görüldüğü ya da gösterildiği gibi değil de gerçekten ne ise o olarak kullanmak" anlamındadır. Bu gerçekçilikte malzemenin niteliği bozulmamalıdır. Tuğla tuğla olarak kullanılmalı, tuğla olarak görülmelidir; taş da taş olarak. Malzemenin niteliğini gizleme veya bozmayı Nasr, Allah'ın o malzemeye verdiği tabi güzelliğe bir müdahale saymaktadır:

"Mimarın kullandığı malzemenin tabi olduğu fiziki güç ve kurallara bile, Allah'ın onlara verdiği nitelikleri açığa vurmalarına imkân tanıyacak şekilde, onların bu niteliklerine saygı göstererek davranmalı; böylece onların da yaratılışı simgeleyen uyum ve güzellikten kendilerine düşen payı almaları sağlanmalıdır." (Nasr, 1992: 83-84)

Turan Koç da bir nesnenin, ikon hâline gelmemesi için kendinden başka bir şey olarak bulunmaması gerektiğini ifade eder. Böylece kendi kimliğini koruyarak yer bulan malzeme

“tabiî düzenin karşısına bir muhalefet unsuru” olarak çıkmaz, tam tersine “tabiattaki ritim ve ahenk”e boyun eğer. Bu yüzden İslam sanatında mimarî ayrıntılar ve tezeyinat yapının kusurlarını kapatmaya yarayan bir örtü değil, asıl bünyeyi tamamlayan unsurlar olarak işlev görür (T. Koç 2008: 152-155). Oysa Cansever’in de ifade ettiği gibi “Modern dünyada herkes yanında duran ile ahenkli bir beraberlik oluşturmak yerine ona baskın çıkmaya, egemen olmaya çabılıyor.” (Cansever, 2002: 70).

İslam sanatındaki bu durumun bir benzerinin, Batı sanatının aksine Japon sanatında da bulunduğu görülür. Calvino, İslam sanatının bu niteliğinden bahsetmez ama Japon sanatında da sanatı meydana getiren öğelerin doğal görünümünü gizlemediğini belirtir ve bunu kıymetli bulur. Calvino’ya göre geleneksel Japon bina ve nesnelerinde, bunların yapıldığı malzeme her zaman tanınabilecek durumdadır. Öyle ki bu durum Japon mutfağında da gözlemlenebilir. Japon mutfağı, görsel bir biçimi gerçekleştirmeye yönelik olarak doğal öğelerin bir birleşimidir ve bu öğeler sofraya büyük ölçüde özgün görünümlerini koruyarak ulaşır. Oysa Batı mutfağında bir yemek, malzemeleri ne kadar tanınmaz ise o kadar sanat yapıtı kabul edilir (Calvino, 2008: 170). *Adalet* kavramı, İslam sanatındaki *tabiatla uyum* ilkesinin de tabiî bir sonucu sayılmalıdır. Malzemenin kimliğini bozmak, onu tanınmaz hâle getirmek aynı zamanda bir meydan okumadır. Güzelliğin keşif değil icat edilebileceğini düşünen bir anlayışın, malzemenin kimliğini bozarak bu amaca ulaşmaya çalıştığı görülmektedir.

Adalet kavramının İslam düşüncesinde *güzellik* kavramının bir parçası olduğunu da hatırlamak gerekmektedir. İslam düşüncesinde *güzellik*; birlik, itidâl ve ittifâk kavramlarının buluşmasıyla ortaya çıkar. Buradaki itidal kavramı, aynı zamanda adalet kavramıyla aynı kökene sahiptir. İtidal ise sözlükte “aşırı olmama, tam gerektiği kadar olma, ölçülülük” olarak tanımlanır.

Aşinalık

İslam sanatları, yenilik tutkusu peşinde koşmadığı gibi eskiyi tekrar etmeyi de bir kusur olarak görmez. Bilakis *tekrar* kavramıyla ortaya çıkan aşinalık hissi bu sanatta aranan bir durumdur. İslam sanatlarının hemen her dalında birbirinden küçük farklarla birlikte sürekli tekrar eden biçim ve anlam özelliği göze çarpar. Bunun nedeni bu sanat erbabının “sanatsal yaratıcılık”tan yoksun oldukları için taklitle birbirlerini tekrar etmek zorunda kalmaları değildir. Sanatçının bizzat amacı, bilinen ve tanınan daha önce duyulan bir hissi, tadılan bir zevki hatırlatacak çağrışım ve motifleri özellikle arayıp bulmaktır. Üstelik zaten bu çağrışım ve motifler onun çok da uzağında değildir. Benzerleri daha önce yapılmış yahut söylenmiştir.

Aşinalık, İslam sanatında aynı zamanda konunun önemsizliğinin bir sonucudur. Bu sanat bambaşka bir ontolojide geliştiği için her varlığın, âlem-i misâldeki temsillerin sade bir yansıması olarak bu dünyada bulunduğu düşüncesi akılda tutulmalıdır. Âlem-i misâlde ne varsa bu dünyaya ancak o yansıyabilir. Dolayısıyla bu dünyadaki her varlık gerçek temsilin daha basit bir tekrarıdır. Konunun da misâl âlemi hatırlandığında herkesin malumu olduğu bilinir. O yüzden yeni konu arayışına girmeden benzer konular içerisinde üslubun öne çıkması makul görülmelidir.

Burckhardt’ın, Kur’an ritminde de mest edici bir tür daüssıla duymasını (Burckhardt, 2013: 80), İslam sanatlarındaki *aşinalık* hissinin, hem biçim hem anlam hem de ritim olarak kendini göstermesine örnek verilebilir. Dolayısıyla *aşinalık* ilkesinde Kur’an’ın da etkisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bütün sanatların aslında bir “yolculuk” olduğu söylenebilir. Modern sanat, bilinmeyene, gizemli olana bir yolculuk iken İslam sanatı tanınan, aşına olunan bir menzile yolculuktur. Hatta bu menzilin daha önce bulunulan bir durak olduğunu söylemek bile yanlış olmayacaktır. Ayrıca “bilinmeyene bir

yolculuk” ister istemez yolcularını bir gerilime sürükleyecektir. Oysa İslam sanatı, insana sevmeye arzusu ve güven verir. İslam sanatında estetiğin, yaratılan, icat edilen bir güzellik değil keşfedilen, sezilen bir güzellik olması da bu anlamda dikkat çekicidir. *Güzellik*, bu dikkat çekici özelliğini *kemâl* niteliğini haiz olmasından alır. Güzellik nitelik bakımından kemâl olması nedeniyle sanatçının ona bir şey eklemesi ya da onu çoğaltması mümkün değildir. Bu yüzden İslam sanatında sanat yolculuğu, aşına olunan bir güzellik evreninde başlar ve yola devam eder. Platon’un bu anlamda sanatı ya da eser yaratma edimini ölümsüzlük arzusunun dayatmasıyla izah etmesi önemli bir farklılık oluşturur. Oysa İslam sanatında yaratma değil keşfetme kavramı öne çıkar.

İslam sanat eserlerindeki *aşinalık* hissi, -Sanat tarihçisi Minor’dan mülhem söylenirse- “kendi başına ve kendiliğinden hiçbir önem taşımayan olayların kaydının tutulmasından ibaret olan” tarihe (Minor, 2017: 227) karşılık hakikate, daha fazla taalluk eder. İslam sanatı, eskiye ve onun etkisine bağlı değildir. Çağlarüstü bir hakikatin izini sürmektedir. Sanat eserinin muhatabı da sanatın sunduğu bu daüssıla evreninde kendini önce güvende hisseder, sonra bu güven ona, hakikate ulaşmak için ideal bir zemin teşkil eder.

Kur’an’ın üslup olarak muhatabının bildiğini varsaydığı olgu ve olaylara atıflar yaparak hakikat çağrısı yapması, dikkat çekicidir. İlahî Kelam’da sürekli insanın etrafında bildiği, aşına olduğu olgu ve olaylara vurgu yapılması *temaşa* kavramıyla birlikte *aşinalık* ilkesini de anmayı gerektirir. İslam sanatının anlaşılması için anahtar kavramlardan olan *tekrar* ve *kozmo- lojik idrak* de aşinalık kavramını zaruri kılar.

Asembolik

Sembol, Grekçe “sumbolos” sözcüğünden gelmektedir. Grekçede anlaşıma yapan grupların birbirlerine, daha sonra kar-

şılaştıracak aralarındaki ilişkiyi kanıtlamak için verdikleri, “tessera hospitalis” denen ortadan kesilmiş madeni paranın yarısı ya da asker rütbe vs. gibi kimliği belirten, işaret veya parolayı ifade eder. Kısacası sembol, daha önceden tanınan birini hatırlamak için kullanılan bir işarete denmektedir. Kelime Latinceye “symbolum” olarak geçmiş ve fiil olarak da “yan yana getirmek, karşılaştırmak” gibi anlamları ifade etmek için kullanılmıştır. Yazı dilinde ise belli özel bir alanın “işlem, nicelik, nitelik, öge vs. gibi şeyleri temsil etmek üzere kullanılan nedensiz ve uzlaşımsal gösterge”lere de sembol denilmiştir. Ayrıca bilinçaltında bastırılmış olan bir şeyin herhangi bir obje ya da davranışla temsil edilmesi de yine sembol terimi ile ifade edilmiştir. Sembol, kültürel bir anlam ve önem taşıyan, heyecan ve tepki uyandırma kapasitesine sahip ses ve objeler için de kullanılmıştır (Ö. F. Yavuz, 2005-6: 40-41; Gadamer, 2005: 47).

Sembol, kısaca kendi dışındaki bir şeye karşılık olmak üzere, akla getirilen herhangi bir şeyin yerine geçen ya da kendi dışındaki bir gerçekliği temsil eden bir figür olarak ifade edilir (Ö. F. Yavuz, 2005-6: 41). Ancak bu tanım, İslam sanatı için netameli manalar içermektedir. Sembolün, gönderge yerine geçme durumunun söz konusu olması İslam’da Allah’a şirk koşma anlamına gelir. Bu yüzden “ayet” kavramında da belirtildiği gibi tabiattaki nesneler, bir göndergenin göstergesi değil, insana hakikati hatırlatması istenen sözlü ya da sözsüz bir işarettir. Kur’an-ı Kerim’deki “Ona benzer hiçbir şey yoktur.” (Şura, 42/11) ayeti, Müslüman sanatkârı sembolden beri tutar.

İnsanı “sembol yapan varlık” olarak tanımlayan ve sanatın da başka türlü anlatılamayan türden bir sembol olduğunu düşünen Cassirer’in aksine İslam sanatı, sanat eserinin putlaşma tehlikesinin idrakiyle bundan kaçınacaktır. Sembol, bir süre sonra önü alınamayacak anlamlar ve değerler kazanacağından aslında sanat eserinin bizzat kendisini öne çıkaracaktır. Hegel’in “İlahî olan hayal gücü tarafından imgelenebilir ve

şekillendirilmeye elverişli değildir.” (Tokat, 2005: 146; 152) tespiti burada anılmaya değer. Sembol tam da ilahî olanı bir imgeye ve şekle hapsetmenin ilk adımıdır.

Sembol biraz da hakikatin izah edilemezliği varsayılarak kendisine başvurulmuş bir kavramdır. İslam sanatı ise *açıklık-anlaşılabilirlik* ilkesinin doğal bir sonucu olarak sembole ihtiyaç duymaz. Mesajın örtülü biçimde verilmeye çalışılması, İslam sanat ve düşüncesinde hoş görülmez. Sembol, gerçekte sarıh olan mesajın üstünü örterek onu başka bir biçimde ifade yoluna gitmektir. Mesajın gizlenerek böyle bir yolla ifadeye çalışılması, kendi içinde netameler barındırır.

Sembol, İslam sanatında yeri olmayan *telkin* kavramının büyümlü girdaplarını hatırlatır. Oysa İslam sanatı, muhatabı büyülemekten imtina eder ve ona bilincini elinden almadan açık bir çağrı yapar. Bu yüzden İslam sanatı, tıpkı kendisi de sözsüz bir ayet olan tabiat gibi aslında bir işarettir. Düccane Cündioğlu’nun aşağıda belirttiği düşünceler, İslam sanatında sembolün, bir yerinin olamayacağının izahını yapan önemli tespitler içermektedir:

“Yüce yüceltilemez, sadece ona işaret edilmekle yetinilir, görkemi (sonsuzluğu) asla tüm çıplaklığıyla gösterilemez, denenmemelidir bile, denenirse aksi etki yapar, sınırlanır, daralır, küçülür ve heybetini yitirir, çünkü yücenin kendisi zaten ve daima yücelik kıvamındadır.

Her gösteriş ve zorlama, gereksiz her abartı yücenin yüceliğine zarar verir, onu değersizleştirir ve ucuzlatır. İşaret parmağının yazgısıdır: işaret edilenin yanında daima küçük kalmak zorundadır. Bu zorunluluk nedeniyle de işaret parmağı kendi sınırlarının bilincinde olmalı ve asla işaret ettiğinin yerini almak hevesine kapılmamalıdır.” (Cündioğlu, 2016)

Burckhardt da sembolik yorumun netameli niteliğinin bir süre sonra “put” yaratabilecek potansiyeline dikkat çekerken şunları söylemektedir:

“Bir bütün olarak İslam sanatı kendi ilksel faziletlerini gerçekleştirmede insana yardımcı olan bir çevre yaratmayı amaçlar; bu yüzden, görelî ve geçici tarzda bile olsa, bir ‘put’ yaratabilecek her şeyden uzak durur. İnsanla Allah’ın görünmez (gaybî) varlığı arasında hiçbir şey durmamalıdır.” (Burckhardt, 1987: 243)

İslam’da Kâbe’nin varlığı, kible ve tavaftaki konumu da sembol kavramıyla izah edilemeyecek bir içerikle ele alınmayı gerektirir: “Her nereden çıkarsan, yüzünü Mescid-i Harâm tarafına çevir. Nerede bulunursanız yüzünüzü yine o tarafa döndürün!” (Bakara, 2/150) ayetindeki önemli bir anlam inceliğinin, bu gerçeğin anlaşılmasını kolaylaştırdığı söylenebilir. Ayette Kâbe’ye değil “Kâbe tarafına dönün.” ibaresi, Kâbe’yi sembol olmaktan beri tutmuştur. Böylece o, bir ikona dönüşmediğinden tapınma nesnesi hâline de gelmez. Bu anlamda Kâbe de bir sembol değil, işarettir.

Adalet kavramı başlığında belirtilen “sanatta her malzemeyi olduğu gibi yani görüldüğü ya da gösterildiği gibi değil de gerçekten ne ise o olarak kullanmak” tespiti aynı zamanda asembolik ilkesinin bir izahı olarak da anlaşılmalıdır. Zira bu anlamdaki adalet kavramı, İslam sanatında sembolik göstergelerin oluşmasını da engellemiştir. Böylece İslam sanatında sembolik göstergelere, bir süre sonra ikona dönüşebileceğinden daha en baştan hiç tevessül edilmemesi daha iyi anlaşılacaktır.

Sembol tutkusu bazen ifrat noktasına varabilmektedir. Sembol göstergesinin öne çıkması, onun başlı başlına belirleyici olmasını da sağlamaktadır. Sembol bir biçim zarureti de doğurduğundan bazen göndergeden bağımsız olarak kendi formunu da dayatabilmektedir. Hristiyan sanatındaki simetri tutkusu da böyle bir biçim dayatmasına dönüşerek sembolü, kendi göndergesinin önüne çıkarmıştır. Buna göre simetriye ilişkin gereklilikler geleneğin son derece kesin olarak iletmediği bir sahneyi bile değiştirmeye, hatta en yaygın alışkanlıkları ve tarihsel gerçekleri ihlal etmeye kadar gitmektedir. Örneğin

Soisson'daki bir resimde Üç Müneccim Kral'dan biri, kompozisyonun uyumunu bozacağı için dışarıda bırakılmıştır. Yine Parma Katedrali'nde, Aziz Martin harmanisini, gerçekte olanın aksine tek bir dilenciyle değil; iki dilenciyle bölüşür. Ayrıca iki başlı kartalların veya iki kuyruklu denizkızlarının yapılması da yine sembolün öne çıkmasıyla doğan simetri tutkusundan kaynaklanmaktadır. Kısacası bir süre sonra bu simetri tutkusu kendi simgesel dağarcığını da yaratmaktadır (Eco, 2016: 78). İşte bütün bunlar tam da sembol kavramının doğasının neye tekabül edeceğini gösteren oldukça müşahhas örnekler olarak sayılabilir. Bu örneklerde sembolün, "asl"ının yerini öylesine sarstığı görülür ki bir süre sonra o hem aslı tahrip etmekte hem de onun yerine geçmektedir.

Sembolik üslubun Hristiyan sanatında önceleri pratik bir kaygının etkisiyle ortaya çıktığı iddia edilmektedir. Buna göre bu simgesel anlatım, kovuşturma tehlikesinden sakınma ihtiyacından da kaynaklanmaktadır. Örneğin Hz. İsa'nın balık simgesiyle gösterilmesi, böyle bir pratik ihtiyaçtan doğmuştur. Çünkü bu sembolizm, Orta Çağ insanının mizacına uygun bir imgelemsele ve eğitsel olanağa zemin hazırlamıştır. Böylece sıradan insanlar; hakikatleri, onları kavramalarına olanak sağlayan imgeler sayesinde anlayabilecektir. Hatta zamanla bu yüzden Hristiyanlık öğretisinin geliştiricileri, ilahiyatçılar, sıradan insanın teolojik anlatımın katılığı içinde kavrayamayacağı kavramları imgelere dönüştürmeyi gerekli görmüşlerdir. Sıradan insanları, figürlerin ve alegorinin verdiği zevk aracılığıyla yani Kilise dışındaki insanların "edebiyatı olan resim" aracılığıyla eğitmeye yönelik büyük kampanyanın kaynağının da bu olduğu iddia edilmektedir (Eco, 2016: 98). Ancak burada görüleceği üzere hep edilgen, kapalı kalmış ve anlaşılmaya muhtaç bir "hakikat" imgesi dikkat çekmektedir. Böyle bir hakikat anlayışı kendi özgül ağırlığıyla karşılık bulamayacak hep muhatabının himmetine muhtaç kalacaktır. Böyle bir ortamda da kimin gerçek inanan kimin etkiyle, bir tür büyüyle

iradesi elinden alınmış biçimde bir tesir altında kaldığı anlaşılamayacaktır. Hristiyanlıkta, adına misyonerlik denilen, hakikati adeta muhatabının himmetine muhtaç hâle getiren ve hep onun beğenisini kazanacak girişimler içerisine giren anlayışın doğması da bu yüzden çok tabii görünmektedir.

Hakikatin bizatihi kendisine güvenilmeyen bu ortamda bir süre sonra sembolik üslup da yeterli görülmeyecek ve marjinal yorumlar da sadır olmaya başlayacaktır. Örneğin Sahte Dionysios'un "Tanrı'ya atfettiğimiz adların yetersiz olduğu açıklık kazansın diye bu adların elden geldiğince biçimsiz, inanılmaz derecede uygunsuz, neredeyse kışkırtıcı ölçüde incitici, olağanüstü derecede muammalı olması" gerektiği düşüncesi bu yorumlardan biridir. Ona göre "Tanrı ışık olarak adlandırıldığında, inançlılar aydınlık ve halemsi göksel tözler var olduğu şeklindeki yanlış inanca kapılmasınlar diye Tanrı'yı ayı, panter gibi canavarsı varlıklar olarak veya anlaşılması olanaksız benzemezlikler yoluyla adlandırmak çok daha uygun olacaktır." (Eco, 2016: 106). Oysa İslam sanatı Oleg Grabar'ın da dikkat çektiği gibi simgesel anlamların yerleşmesine sürekli olarak karşı durmaktadır: "İslam kültürü bir bütün olarak ele alındığında, bu kültürün mimarlık alanında plan, cephe ve bezemedeki çağrışımlarıyla Hristiyanlık ve Hinduizm'in örnekleri ile karşılaştırılabilecek belirli simgesel anlamların yerleşmesine sürekli olarak karşı koyduğu görülür." (Grabar, 1982: 7). Hodgson da İslamî dönemde, saray himayesinde ikonografiyi sürekli muhafaza eden Sasani geleneğinin tersine halife saraylarının estetik sembolizmin hiçbir zaman odak noktası olmadığını söylerken benzer bir gerçeğe dikkat çeker (Hodgson, 1995a: 446). Hodgson'a göre İslamî sanatı özgün kılan şey de sembolik fonksiyonlardan bağımsız olabilmesidir (Hodgson, 1995b: 557).

Roger Garaudy de "Ona benzer hiçbir şey yoktur." (Şura, 42/11) ayeti çerçevesinde tabiatla hiçbir şeyin Allah'ın ifadesi olamayacağına dikkat çekmektedir: "İlahiyat gibi sanatın da

şu iki simetrik tehlikeden yani insanbiçimcilik (antropomorfizm/Tanrı'yı insan biçiminde gösterme) ile istiarenden (alegori) uzak durması gerekir. Duyulur, görülür ve hissedilir gerçek varlıkların suretlerini de yansıtamaz; çünkü tabiatla hiçbir şey Allah'ın ifadesi olamaz.”²¹ (Garaudy, 2013: 52)

Sembol kavramında bir süre sonra gösteren, gösterge ve gösterilen birbirinin yerine geçmektedir. Bu da İslam sanatındaki *tevhid* ilkesine asla uygun düşmez. Bu yüzden İslam sanatı ikonoklast değildir; çünkü bir ikon yoktur. Baştan ikon reddederek ikonoklazma da alan bırakmaz.

Allen, yanlış biçimde İslam sanatında “ikon”un olmamasını, onu kendi sanat anlayışıyla ele almaktansa enternasyonal olmasına bağlamaktadır: “İslam medeniyeti; dini, hukuku ve bilimiyle Müslüman olan etnik grupları ve dil gruplarını aştığından etniler üstü bir medeniyettir. Bu düzeyde İslam medeniyetinin sanatı da anlatının olmadığı, ikonsuz bir sanattır.” (Leaman, 2010: 39). Oysa bu durum, İslam'ın kendi

21 Bununla birlikte Garaudy adeta bir sembol ararcasına Süleymaniye Camisi'nin kubbesinin uzaktan bir midye kabuğuna benzediğini iddia etmiştir (Garaudy, 2013: 53). Fakat Bachelard'ın “Bütünlüğü içinde ele alındığında, duyarlı bir kabuk ve organizma olan deniz kabuklusu, eskilerin gözünde beden ve ruhtan oluşan eksiksiz insan varlığının bir amblemiydi.” (Bachelard, 2014: 151) tespiti ele aldığımızda asembolik ilkesi ile çeliştiğinden İslam sanatının asla rıza göstermeyeceği bir durum ortaya çıkacaktır. Bu sembolizmin boyutlarını anlamak için Dâyezâde'nin Selimiye ile ilgili rakamsal sembolizm arayışlarındaki çeşitliliği göz önüne almak faydalı olur. Onun bu yorumlarındaki tutarsızlığa varan sembolist çıkarımlar, asembolik ilkesini de haklı çıkaracak bir ifrat çizgisine ulaşmıştır: Dâyezâde Mustafa Efendi, 1769'da mensur biçimde kaleme aldığı “Edirne Sultan Selim Camii Risalesi”nde camide yer alan mimari öğelerin sayılarıyla Kur'an âyetleri ve diğer İslami kaynaklardaki bilgilerde geçen sayısal değerlerle sürekli ilişki kurmaya çalışmıştır. Bu ilişkilerin oldukça indî olduklarını belirtmekle birlikte bir fikir vermesi açısından bir örneğini burada zikretmek isteriz: Dâyezâde, Selimiye'nin dört minaresinin uzaktan iki minare olarak görünmesi ile seferi namaz hükmü olan dört rekât farzların iki rekât olarak kısaltılması arasında ilgi kurmakta ve hendesi olarak Sinan'ın bunu ima ve işaret ettiğini iddia etmektedir (Dâyezâde, 2002: 22).

dinamiklerine bakıldığında onun inananlarının çok çeşitli ve çok milletli olmasından tamamen bağımsız olarak gelişmiş bir özelliğidir.

İslam sanatının sembolü reddetmesi konusunda en hassas araştırmacılardan biri olarak gösterebilecek olan El-Faruki ise İslam sanatında sembolün yokluğunun onun doğup geliştiği çevreyle doğrudan ilişkili olduğunu savunur. Ona göre zaten “sembolik muhtevaya yapılan bütün bu atıflar” İslamî sanatın özüne ve onun mücerret (soyut) niteliğine de ters düşmektedir:

“İslamî sanat akıl ötesi bir diyarın bütün tasvirlerini yeminle reddeden ve kınayan bir Sami çevrede doğmuş ve gelişmiştir. Tabiat ve Allah arasındaki gerçek ya da tasavvur edilen bağlantılarla estetik olarak ifade edilemeyen bir düşünce sistemine -tevhid’e- dayanan bir sanattır. Bu şekildeki bir bağlantı bir çeşit ‘şirk’ ya da diğer varlık ve nesnelerin Allah’la ‘bir sayılması’ olacaktır. Bu da İslam’daki en nefret edilen davranış, en büyük günahıdır. Bu inançlar ve ifadeler İslam’ın din ve kültüründe eşsiz bir asembolik özellik ortaya çıkarmıştır. İslam’ın öngördüğü ibadetlerin dahi özde sembolik olmak yerine, fonksiyonel oldukları sık sık söylenmiştir. Namaza çağrı hatta minarenin kendisi kulağa ve göze hitabeden sembolik elemanlar değildir. Bunlar sırasıyla günün belli zamanlarında Müslümanların bir araya toplanmasına yardımcı olan bir işlem ve bu işlemi gerçekleştirebilmek için yapılmış mimarî bir elemandır. Camideki mihrap yeri ibadet eden açısından hiçbir özel hürmet gerektirmez; bu alan caminin diğer bölümlerinden daha kutsal değildir.” (El-Faruki, 1999: 199)

Sembolün yokluğu, İslam sanatında özellikle mimarîde santsal ürünlerin kolayca taklit ve kopya edilmelerini de sağlamıştır. Çünkü İslam mimarisinin, plan, cephe ve bezeme-deki çağrışımlarıyla Hristiyanlık ve Hinduizm’in örnekleri ile karşılaştırıldığında, belirli simgesel anlamların yerleşmesine sürekli olarak karşı koyduğu görülür. Caminin formunda

gizli, örtülü bir mesaj verme kaygısı da bulunmaz. İslam mimarîsinde sanatsal simge ihtiyacı olmadığından Müslümanlar tarafından fethedilen yerlerdeki kiliseler, hatta tapınaklar bile kolayca camiye dönüştürülebilmıştır (Grabar, 1982: 7).

Beka Arzusunun Önüne Geçme

Sanat eseri, sanatkârının gayesine göre anlam kazanır. Sanatkâr, bu eseri ile hatırlanmak, ölümlü dünyada kendi adını onunla baki kılmak arzusunda olabilir. Ancak bu gaye İslam sanatında hoş karşılanmayacaktır; çünkü bu arzu, sanatkârın kaderine razı olma bilinciyle ters düşmesi demektir. Buradan bir trajedi ve gerilim doğacaktır. Sanatkâr, bu yüzden hem seçtiği malzemede hem onu kullanmada hem de onu kullanma amacında geçicilik-fanilik endişesinden bir vehimle kurtulmaya çalışarak bakilik heveslerine düşmemelidir. Kur'an-ı Kerim'de de "Siz boş şeylerle uğraşarak her yüksek yere bir anıt mı dikersiniz? Temelli kalacağınızı umarak mı büyük konaklar yaparsınız?" (Şuara, 26/128-129) ayetiyle mimarî özelinde insan elinden çıkan ürünlerin beka arzusuyla üretilmeleri eleştirilir. İbn Arabî de "ibret" kelimesinin "geçmek" anlamından hareketle tıpkı rüyanın ta'bir edilmesi (ibret kökünden) ve ondan hareketle başka sonuçlara geçilmesinde olduğu gibi dünyanın da esas/öz olarak kabul edilmeyip ondan geçmek ve esasa ulaşmak gerektiğini ifade eder. Ona göre dünya bir köprüdür ve köprü üzerinde ev yapılmaz. Köprü metaforundan hareketle İbn Arabî, hayatın anlamı ve geçiciliği üzerinde durur. Dünyayı ebedî görmenin yanılgılarını vurgular (İbn Arabî, 2006: 372).

Calvino'nun aktardığı kale ve su sinekleri arasındaki beka-fena çatışması ekseninde geçen şu hayalî diyalog da meseleyi anlaşılır kılmak için okunabilir: Su sineği kümesi uçarken bir kaleyle karşılaşmış, kalenin burçlarına konmuş, kaleye saldırmış, kalenin çevresindeki güvenli bölgeyi ve kuleyi işgal

etmiş. Su sineklerinin saydam kanatları taş duvarlar arasında süzülüyorken “Tel gibi kollarınızı, bacaklarınızı uzatmak için boşuna yoruluyorsunuz.” demiş kale ve devam etmiş: “Yalnızca kalıcı olmak için yapılmış olanlar, var olmaya hakları olduğunu öne sürebilirler. Ben kalıcıyım, öyleyse varım; sizin için geçerli değil bu.” Ayrıca “Zaman benim üstümden akıp gider, ben kalırım.” diye de eklemiş kale (Calvino, 2008: 82). Taşın malzeme olarak beka arzusunu gerçekleştirmede bir araç olduğu vurgusunun bu diyalogda öne çıktığı görülmektedir. Taşın mimarî malzeme olarak kullanımının, sadece onun sağlamlığıyla ilgili olmadığı anlaşılmaktadır. Taş, aynı zamanda insanın trajedisi olan sonsuza dek yaşama arzusu ve bununla birlikte ölecek olması gerçeğine karşı seçilen bir malzeme görevindedir. Böylece insan, bu dünyada trajedisinin kaynağı olan ölüme karşı kendince bir “çözüm” bulmuş olduğunu sanacaktır.

Osmanlı’da sivil mimarî için ahşap gibi geçici ve dönüşken bir malzemenin tercih edilmesi, taşın malzeme olarak bu netameli niteliğine karşı bir tedbir amacıyladır. Calvino, bunu Japonların geleneksel ahşap mimarîsini, ideal malzemenin taş olduğu Batı mimarîsi ile karşılaştırırken de vurgular. Ahşap mimarî, geçici öğelerin sürekli yok olması ve yenilenmesi yoluyla tasarımını devam ettirir. Calvino’ya göre bu sonsuz zaman boyutuna girmenin de tek yoludur: “Sürekli, biricik ve sonsuz zaman boyutuna girmenin tek yolu, onun karşıtı içinden geçmektir: Bitki dünyasının sürekliliği içinden; birbirini izleyen, yayılan, tomurcuk açanın, kuruyan ya da çürüyenin parçalı ve çoğul zamanı içinden.”²² (Calvino, 2008: 170-171)

Taş her ne kadar ebedilik arzusuyla tercih edilmiş olsa da kaçınılmaz son onu da bulacaktır. Bu yüzden Calvino, iki bin yıllık Traianus Sütunu’nun mermer yüzeyinin günümüzde artık tebeşir gibi suda çözüldüğünü belirtir. Kendisine beka

22 Calvino’nun bu tespitleri, İslam kozmolojisindeki Ay altı âlemin “kevn ü fesâd” (oluş ve bozuluş) özelliklerini hatırlatmaktadır.

vasfı yüklenen taşın da aslında “sözde ebedî” olduğunu vurgular: “Sorumlusu ister kirli hava, ister titreşimler, ister bir binyıldan ötekine her şeyi toza dönüştürmeyi başaran zamanın değirmen taşı olsun, gerçek şu ki Roma kalıntılarının sözde ebediliği belki de son noktasına ulaştı ve sonunun tanıkları olmak bize düşecek.” (Calvino, 2008: 92)

Grabar da İslam kültüründe bir sarayın viran olmasının, insanın gurur ve aldanmışlığının bir timsali olduğunu ifade etmektedir. Bu durumu minyatürlerde de görmek mümkündür. Minyatürlerin çok bilinen konularından biri de yıkılmış bir sarayın insanın gururunun, kendini beğenmişliğinin farkında olmasını ifade etmekte olduğu görülür (Özgür, 2007: 241).

İslam sanatı, Osmanlı mimarîsi özelinde söylenirse özellikle sivil mimarîde taşın bu “sözde ebedî”liğine bile tevessül etmemiştir. Bunu, inşa edilen mimarî eserlerin sosyal hayatla ilişkisine bakıldığında görmek mümkündür. Bununla birlikte kamu faydası gözetilerek yapılan eserlerde ise kalıcı malzeme kullanımı tercih edilmiştir. Bu eserler, sosyal hayatın içinde yer alarak insanların maddi-manevi ihtiyaçlarını görmek için inşa edilmişlerdir. Bunlarda kalıcılık amacı güdülmesi de bu ihtiyaçların değişmez ve devamlı olmaları ile doğrudan ilgilidir. Muazzam Orta Asya Müslüman şehirlerinden bugün pek bir kalıntı bulunmaması da kerpiç gibi geçici malzemenin tercih edilmesindendir. Hayat ve sanatta “değişme”yi ilke edinen bu düşünce kalıcılık vehmine düşmemiştir. Taştan olsaydı, bugün hâlâ hayatta olabilecek bu şehirlerden günümüzde ancak abidevi birkaç yapı kalmıştır. Onların da yine kamu faydası gözetilerek yapılan binalar olduğu görülecektir.

Ekrem Hakkı Ayverdi de Osmanlı mimarîsinin beka arzusundan kaçınmayı ilke edindiğine özellikle dikkat çekmektedir:

“Osmanlı mimarîsi denince, içinde insanın günlük hayatının geçeceği veya belirli işler için muayyen zamanlarda kul-

lanacağı, faydalanacağı canlı (bina) anlaşılmalıdır. Bu da bir hatırayı yaşatmak arzu ve hevesini, maddeyi ilahlaştırmak iddiasını taşa dondurmak, cemadlaştırmak yerine, içi dışı canlı, hayat dolu bina yapmak ve boyu posu, endamı, havası, muhiti, etrafı ile bir cemiyetin benimsediği, kendinden olduğunu hissettiği tenasübün, kıvamın kemâlini ortaya koymuş ve peşinen hiçbir iddia taşımadığı hâlde, meydana çıkan bir eserin, mücerret abide için ortaya sürülen meziyetlerin hepsini cami olduğunu ve bu meziyetle birdenbire kendiliğinden abide-bina olduğunu görüvermek demektir.” (Ayvazoglu, 2000a: 291-292)

Falih Rıfkı Atay, “taş ve kârgir binalara Şeddâdî bina adı verilir ve bu binalar gurur eseri sayılarak hoş görülmezdi.” (Hatemi, 1986: 14) derken taş ve kalıcılık üzerine klasik düşüncedeki anlayışı ifade etmeye çalışmaktadır. Buna göre taş gururun²³ yani aldanmanın bir göstergesi sayılmaktadır. Gerçekte bütün iddiasına rağmen aslında taş da “sözde ebedî”dir. Taşlıcalı Yahyâ Bey, aşağıdaki beytinde “Şeddâdî binâ”lar yapmıyoruz derken taş binanın yapılmasının hoş görülmediğini ifade etmek istemektedir. Ayrıca şairin “yapmazız” demesi, bu anlayışın sade bir gelenek olarak değil bilinçli bir tercih olarak benimsendiğini de göstermektedir:

*Bâde-nûşân gibi doğru yolumuzdan sapmazız
Avn-i Fir'avn ile Şeddâdî binâlar yapmazız*

Taşlıcalı Yahyâ

Kâfirî ya da Şeddâdî bina denilen yapılar, taştan olmaları nedeniyle “sağlam”dırlar. Bununla birlikte beka arzusunun bir yansıması olarak geleceğe kalma vehmiyle üretildikleri için İslam kültüründe hoş görülmez. Şairler de bazen rakipleri

23 Gurur sözcüğünün aldanmak anlamına da geldiğini sözlükler belirtir:

“Bir adamı bâtil ve beyhûde nesne itmâ'ıyla aldatmak ma'nâsınadır.” (*Kâmûsu'l-Muhit* Tercümesi, <http://www.kamus.yek.gov.tr/>)

“Şol metâ'-ı dünyâya derler ki onunla aldanılır. Ve aldamak ma'nâsına da gelir.” (Vankulu Lügati, <http://www.kamus.yek.gov.tr/>)

bazen de acımasızlığı ve taş kalpliliği yüzünden maşuku kâfirî binaya benzetmişlerdir:

*Etmez rakib-i dîve eser âh-ı tîşe kâr
Kâfir binâsıdır der ü divân saht olur*

Nâ'îlî

Yemen’de Ad kavminin hükümdarlarından olan Şeddâd geleceğe kalma arzusuyla birçok bina, su bentleri, İrem bahçeleri inşa ettirmiştir. Ama bütün bu yapılar ilahî azaba uğrayarak yerle bir olmuştur. Dolayısıyla bu fani âlemde beka arzusuyla ortaya bir eser koymanın manası yoktur. Bu arayışın kendisi bile aslında sözde ebedîlik arayışıdır.

Beka arzusunun önüne geçme ilkesi, İslam ilahiyatındaki zaman kavramı ile de ilişkili düşünülmelidir:

“İslam ilahiyatında beka-devamlılık yoktur. Var olan sadece ‘an’lardır. Ve ‘an’ların zaruri bir sıralanma düzeni bile yoktur. İslam ilahiyatçıları pek erkenden ‘istidare-i zaman’ teorisine varmışlardır. Onlar için var olan ‘an’ların birbirini kovalamasıdır ve bu kovalama kesik kesiktir. Allah dilerse geri dönmeleri de mümkündür.” (Massignon, 2006: 16) Kendisinin de böyle bir “an”ın içinde olduğunun bilincinde olan sanatkâr, “anı yaşamak”tan ziyade onu güzelleştirme, “güzel olan”a yaraşır bir kıvama getirme arayışı içinde olacaktır. Bunu yaparken kendisini ve eserini baki kılma uğraşının, beyhude bir çaba olduğunun bilinciyle hareket edecektir. Çünkü “Yeryüzünde bulunanların hepsi fanidir. Azamet ve kerem sahibi rabbinin zâtı ise bâki kalır.” (Rahman, 55/26-27) ayetleri, onun önünde bir “nass” olarak durur. Ahmedî aşağıdaki beytinde tam da bu anlatılmak istenenleri özetlemektedir:

*Sakın ey dost ki aldamasın seni bu cihân
Gözünü aç göresin “küllü men ‘aleyhâ fân”²⁴*

Ahmedî

24 “Yeryüzünde bulunanların hepsi fanidir.” (Rahman, 55/26)

Fayda-Fonksiyonellik

Sanat kelimesinin anlam dünyası ifade edilirken onun eylem-amel karşılıklarının da bulunduğu bahsedilmiştir. Sanatın sözlük anlamındaki bu karşılık, İslam sanatının fayda-fonksiyonellik özelliğinin anlaşılmasını daha da kolaylaştıracaktır. Ayrıca Batı sanat anlayışında, genellikle ereği kendinde olan resim ve heykel gibi sanatların en önemli yeri işgal etmesine karşılık İslam'da sanatın, genel olarak insanın çevresine şekil vermesi biçiminde ele alınması üzerinde özellikle durulmalıdır. İnsanın çevresine şekil vermesi bir "dünyayı güzelleştirme arayışı"dır. Bu durumun, İslam sanatının özü olması da yine fayda ilkesiyle açıklanabilir.

İslam sanatındaki fayda ilkesi, sanatın doğuşundaki oyun, boşluk korkusu (horror vacui) gibi tespitleri de kendi özeğinde boşa çıkarır. İslam sanatı, yaratılışın sırrını temaşa etmek ile bunu eyleme dönüştürme çabasından doğmuştur. İslam sanatı hem eşyanın ardındaki sırrı (yaratılış hikmeti) arayan hem de insanı ait olduğu dünyadan ruhbanca koparmamak adına onun hayatını kolaylaştıracak biçimde sanatın fayda yönünü de muhafaza eden bir dünya ve ahiret dengesi kurmuştur.

Kur'an'a bakıldığında da varlığın (gök, yer ve ikisi arasındakiler) boş yere yaratılmadığı vurgusuna bolca yer verildiği görülmektedir. Aşağıda, bu vurguyu yapan ayetlerden birkaçı zikredilmiştir:

"Göğü, yeri ve ikisi arasındakileri boş yere yaratmadık." (Sad, 38/27)

"Biz gökleri, yeri ve bunlar arasındakileri oyun olsun diye yaratmadık." (Enbiya, 21/16)

"Gökleri, yeri ve bunların arasındakileri oynayıp eğlenmek için yaratmadık. Bunları hakikat ve hikmet çerçevesinde yarattık, fakat çoğu bunu bilmez." (Duhan, 44/38-39)

“Allah gökleri ve yeri hikmetli olarak yarattı, size şekil verdi, şeklinizi güzel yaptı. Dönüş de ancak onadır.” (Tegâbun, 64/3)

Seçilen ayetlerde, yaratılışın bir amaç uğruna olduğu ve bunun bir “hakikat ve hikmet”e mebni olduğu buyrulmaktadır. Ayrıca insanoğluna bunu hatırd tutması gerektiği “çoğu bunu bilmez” uyarısıyla belirtilmektedir. Hem ontolojisi-ni hem anlam ve biçimini Kur’an’dan alan İslam sanatı, bu uyarıyı kendisine şiar edinmiştir. Bu sanatın bütün türlerinde belirtilen bu bilinç hâlini görmek mümkündür. İslam sanatı daha baştan sanatkârın kişiliğini açık etmesine ve onun, kendi malul psikolojisiyle eserler vermesine mahal bırakmayarak sanatın bir faydaya -bu bir gayeye diye de anlaşılabılır- mebni olarak var olduğunu gösterir.

Kur’an’da ayrıca *güzel*; iyi, faydalı, yararlı gibi hayata dönük ve bir amaç taşıyan kavramlarla sık sık bir arada ifade edilmiştir. Bu ifade tarzından *güzelin* aslında salt seyir malzemesi olarak değil, aynı zamanda bir yaşam biçimi olarak algılanması gerektiği düşünülebilir. Kur’an’ın pek çok ayetinde “iyi”, “güzel”, “doğru”, “faydalı” eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Hatta *güzel*, Kur’an’a göre bu kelimelerin ifade ettiği anlamların birleşmesiyle ortaya çıkmıştır (Mutluel, 2008: 34-35).

Fayda ilkesi, İslam ilahiyatının gayelilik (teleoloji) anlayışıyla da ilişkilidir. İslam ilahiyatında gayelilik, her şeyden önce “bütünün gayeliliği”dir. Kâinatın da baştan aşağı bir gayeler bütünü içinde işlemekte olduğu kabul edilir. Bu gayeler bütünü, gayeye uygun bir işleyişe sahip olan ve insan varlığının dışındaki varlık alanı olan kâinat ile “gaye”yi gerçekleştiren insanın varlık alanıyla iç içedir. Çünkü “bütün gayeliliği”nin gerisinde Allah ve onun iradesi vardır. Üstelik akıl ve his sahibi her insan, kâinattaki bu gayelilik işaretini çok fazla bir çaba harcamadan algılayabilir. Nitekim Kur’an da gayelilik konusunu insanın kolayca idrak edebileceğini birçok ayette açıklar: “Göklerin ve yerin yaratılışında, gece ile gündüzün birbiri ar-

dınca gelişinde akliselim sahipleri için gerçekten açık ibretler vardır. (Âli İmran, 3/190)” (Altıntaş, 1997: 115).

İslam, *tevhid* ilkesi gereği hayatı bir bütün olarak görür. Bu yüzden güzel, fayda, gaye gibi kavramları da bir bütün içinde değerlendirir ve bunları birbirinden ayırmaz. İslam dünya ve sanat görüşünde bu bütünlük o kadar tabi yer almıştır ki güzel, fayda ve gaye bir araya gelirken bir gerginlik oluşmaz. Modern dönemdeki bu parçacı ayrımı, Rönesans sonrası oluşan “hakikat”ten kopuk insan merkezli (hümanizm) bir tasavvurun ürünü olarak değerlendirilebilir. Güzellik, hakikati kuşatmıştır. Fayda ve işlevsellik de güzelliğin dışında yer almaz. Onun kemal niteliğinin bir parçası olarak mevcuttur.

Güzellik, ahlak ve iyilikle de ilişkilidir. Bu onun kullanışlı ve yararlı niteliğinden gelir. Bu anlamda klasik dönemde sanatla zanaatin arasında bir ayrımın olmaması, bunun göstergesidir. Güzel olan, iyidir; iyi olan, faydalıdır. Güzelliği, iyilik ve ahlaktan ayrı değerlendirmek, insanı da hakikatten koparmak demektir. Doğruluk, iyilik ve güzellik, gelenekte estetik değil ahlak bağlamında değerlendirilmiştir.

Gombrich’in “hangi amaçla yapıldığını bilmediğimiz sürece, geçmişin sanatını anlayamayız.” (Gombrich, 2009: 39) demesi de klasik dönemde sanatın daha çok güzel, iyi ve faydadan hâli olmamasıyla ilgili olarak anlaşılmalıdır. Bununla birlikte İslam sanatı, sadece bulunduğu çağın zihniyeti çerçevesinde kaldığı için sanatta fayda aramaz. Hayatı bir bütün olarak görmenin verdiği bütünlükçü ilkenin bir gereği olarak da fayda gözetir. Gombrich’in “ilkelerin sanatı”nı, “imgeleri bakılacak güzel şeyler olarak değil de kullanılacak ve güç dolu nesneler gibi görme” (Gombrich, 2009: 40) biçiminde izahı, İslam sanatının dinamiklerini ifade etmekten uzaktır. Bilakis İslam sanatı *temaşa* ilkesi gereği sanatta “bakılacak güzel şeyler” arar.

Modern dönemde genel sanat tanımındaki “iyi” şeyin hayat-taki “iyi” şey anlamına gelmeyebileceği bilinmektedir. İslam

sanatı ise sanatta iyi olanla hayatta iyi olanın arasını asla açmamıştır. İslam sanatı ürünlerine bakıldığında sanatta iyi olanın zorunlu biçimde hayatta da iyi olduğu görülebilir. Bu da sanatın bir faydadan hâli olmaması ile doğrudan ilgilidir.

İslam sanatı, sembolizme sırtını dönmüştür. Hatta onda sembolizmden bilinçli olarak kaçınma amacı bulunduğu bilinmektedir. İslam'da sanat, düşüncenin soyut düzeyinde donmuş kalmış değildir. Bilakis, sanat yeryüzünde insanı her haliyle kuşatan somut bir niteliğe de sahiptir. Bu, İslam sanatının fayda ilkesinden kaynaklanmaktadır. Sanata bireyin ontolojik kavgası olarak bakmadığı için İslam sanatı, birey/insanı simgeleştirip kutsamaz. İnsan baştan ram olunan bir hakikatin izinde yürür İslam sanatında.

İslam sanatının hayata dönük ve bir faydaya mebni olduğunun bir işareti de eserlerinin insan ölçeğinde oluşturulmasıdır. Ancak insanı ölçü alma Yunan mimarîsindeki antropomorfizm gibi değildir. Çünkü Grek kültüründe tanrı ve tanrıçalar insana benzer surette algılanmaktadır. Varlığın hiçlikten doğamayacağını düşündüklerinden tanrı gibi varlığın da ezeli olduğunu savunmaktadırlar. Bu yüzden tanrı ve tanrıçaların evi sayılan mabetler de bilinen usullerde ev biçiminde yapılmıştır. Hâlbuki İslam sanatında örneğin camiler, kullanım amaçlarına uygun olarak insan ölçeğinde yapılmasına rağmen evlerden farklıdır. Camilerde genellikle kalıcı malzeme olarak taş kullanılırken evlerde geçici malzeme olan ahşap ve kerpiç kullanımı, bu ayrımı belirtmek için tercih edilmiştir. Rönesans kilise mimarîsinde ölçü olarak insan yer almaz; oysa en büyük Osmanlı camisinin bile ölçeği insandır.

Osmanlı Dönemi'nde Türklerin pratik hayatlarında, fayda ilkesinden hareketle *güzellik* ve iyiliği iç içe algıladıkları görülmektedir. Yunan ve Romalıların kazandıkları bir savaşın hatırasına zafer takı dikmelerine karşılık Türkler, sosyal bir fayda gözetmek adına cami veya bahçe yaptırırlar. Örneğin, Yıldırım

Bayezid 1396 Niğbolu Zaferi'ni müteakip Bursa Ulu Camisi'ni yaptırmış, IV. Murad Bağdat ve Revan şehirlerinin fethi dolaşısıyla Bağdat ve Revan köşklerini bina ettirmiştir. Fatih de Tokat'ın fethini haber aldığı zaman, adına "Tokat Bahçesi" denilen bir bahçe yaptırmıştır²⁵ (Çam, 2012: 99). Hatta Gelibolulu Mustafa Âlî'ye göre bir sultan, ancak kâfirlere karşı kazandığı zaferle bunları yapma hakkına sahiptir. Gelibolulu Âlî, Kanunî'nin de bir yeri fethettikten sonra orada imar faaliyetlerine girişmesini de onun büyüklüğüne yorar (Faroqhi, 2014: 172).

Hayır amaçlı ve öldükten sonra da sevap kazanma ümidiyle yapılan ve sadaka-i cariyeye hükmünde olan cami, köprü gibi halk yararına yapılan eserler sahibi ve banisi adına çok mühim addedilir. Her sanat eseri de öncelikle böyle bir niyetle ortaya çıkarılır. Nâbî'nin de aşağıdaki beyitte buna vurgu yaptığı görülmektedir. Şair, geride hayırla anılacak eser bırakmak için kiminin cami kiminin köprü yaptırdığından bahsetmektedir. Şairlerin ise geriye hayırla anılmalarını sağlayacak olan şey şiirleridir:

*Kiminin câmi'i var kimi yapar pül Nâbî
Şu'arânın nölur âsârı sühandan gayrı*

Nâbî

Gayrişahsîlik

"Ben demeye tek hakkı olan Allah'tır; çünkü her kim 'Ben' derse marifet düzeyine yükselemez. Şeytan'ın cezalandırılmasının sebebi budur: 'Ben, Âdem'den hayırlıyım.'"

Ebü Bekr el-Harraz

İslam sanatındaki *gayrişahsîlik* ilkesi, Batı kültürünün sahip olmakla gurur duyduğu "hümanizm" kavramının karşısında yer alır. Çünkü hümanizme göre insan yazgısı, insanın

25 İbn Kelbî'ye göre Farslar, zaferlerini mimariyle, Araplar şiirle kutlar (Touati, 2004: 47). Türklerin ise bunu, hem mimari hem de şiirle yaptıkları rahatlıkla söylenebilir.

kendisi dışında hiçbir güce emanet edilemez, insanlık “insana yaraşır bir yaşam”a ancak insanın kendi çabasıyla, kendi aklıyla ulaşabilecektir. Burada insanı bir “değer” olarak başköşeye yerleştiren bir “dünya görüşü” söz konusudur. Ayrıca hümanizm; insanlığın yazgısını tümüyle tanrısal bir düzene bağlayan, doğaüstü ya da aşkın olanı yücelten bir anlayışla da savaşım hâlinindedir. Bu anlayışta insan deneyimi, bilgiye ulaşmanın başlangıç noktası olarak görülmektedir.

Gayrişahsîlik kavramıyla; sanatçının kendi psikolojisini eserine yansıtmaması, dram ve çatışmadan kaçınması, eserini bir “trajedi” ürünü olarak görmemesi ve mütevazı bir biçimde kaderine razı olması kast edilmektedir. Psikolojide gerilimin kaynağı olan başa gelene rıza göstermeme ve onu kabullenmeme trajediye neden olur. Müslüman sanatkâr, gerilimden bilinçli bir tercihle sakınır. O kaderine razı bir biçimde, başına her geleni çekilecek bir dert olarak bilir.

Gerçekte de bütün bunlar klasik dönemde her sanatçının hayata bakışını ifade eden genel özelliklerdir. Birçok eserin kime ait olduğunun bir mesele olarak klasik kültürde yaygınlığı yine *gayrişahsîlik* ile ilgilidir. Pek çok yazmada gerek mukaddime kısmında gerek hatimede geleneğe rağmen müellif ya da müstensih kaydına rastlanmaması, bu bağlamda bir kendini gösterme, adını koyma ve imza atma gibi modern dönemden farklı olarak isim bırakma anlayışının da bulunmadığını gösterir. Müellif özellikle mensur eserlerde giriş kısmında adından bahsedeceği zaman bile fakir, aciz, hakir gibi tevazu sıfatlarının arkasına gizlenme ihtiyacı hisseder.

Hümanizm, bireyden daha üst bir değer ya da ilke tanımaz. İslam’da, hümanizmin aksine Allah’ın iradesine kayıtsız şartsız teslim olma esastır. Bu esas, şahsî davranışın temel niteliğini de belirler. Teslimiyet, bireyi kayıtsız davranmaktan, serbest olmaktan alıkoyar. İslam sanatı da sanatçının kişisel ruh hâlinden ilişkisiz bir düzlemde oluşur. İslam sanatında

sanatkârın psikolojisi eserinde temerküz etmez. O yüzden bu eserlerde sanatçının gerçek profilinin izlerini görmek pek mümkün değildir.

*Gayrişahsîlik*in bir yansıması olan “bireysel duygulanımlardan ve psikolojik yönelimlerden kaçınma”yı sözgelimi minyatür sanatında da görmek mümkündür. Minyatürlerde figürler adeta bir rüya hâlinin dondurulmuş biçimidir. Bu tasvirlerden insanların ne düşündükleri, duyguları, sevinçli mi yoksa üzüntülü mü oldukları tespit edilemez. Bütün figürlerde yüzler, birbirine benzer ve kişiden kişiye değişiklik göstermez, üstelik ifadesiz ve donuktur. Cenaze alayı ile zafer ve eğlence alaylarını tasvir eden minyatürlerde bile insanların yüzlerindeki ifade değişmez. Yüzlerde ne bir sevinç ışıltısı ne de hüznün karamsarlığı vardır. Burada ortak bir rüyanın, tek bir duyguya ya da psikolojiye hapsedilmediği görülmektedir.

Gayrişahsîlik, Tanpınar’ın tespitiyle “insanın reel hayata inarak sahip olmaması”ndan doğar. Buna, Tanpınar bir de psikolojik tecessüsün yokluğunu ekler.²⁶ Tanpınar’a göre İslam’da günah çıkarmanın bulunmaması ferdin kendi içine eğilmesini de engellemiştir. Tanpınar ayrıca, Rus romancılığının gelişimini Ortodokslardaki günah çıkarma eyleminin yaygınlığına bağlar (Tanpınar, 1988: 30).

Gayrişahsîlik ilkesi, sanatçının kendisini seçkin bir zümrenin üyesi görmemesiyle de doğrudan ilgilidir. Belli dallar dışında İslam sanatında sanatçının anonim olduğu görülecektir. Sanatçının kendini saklamaya adeta özen göstermesi bir gelenek hâline gelmiştir. *Gayrişahsîlik* ilkesini bu anlamda mimaride de görmek mümkündür. Rönesans dönemi mimarlarının aksine İslam kültüründe mimarlar ile ilgili çok az bilgi bulunmaktadır. Elde bulunan ender kaynaklar da mimarlar

26 Berna Moran, sanatçının kendi iç dünyasına ilgisinin, 19. yüzyılda romantizm akımıyla başladığını ifade eder (Moran, 1994: 91).

hakkında ayrıntılı bilgi aktarmazlar. Gerek Mimar Sinan gerek Sedefkâr Mehmet Ağa hakkında kaleme alınan “biyografi”ler, bu iki sanatkârın hayat hikâyelerini pek birbirinden ayırmadığı ve kişisel ayrıntıları yeterince aktarmadığı gibi onların sanat görüşü ve psikolojilerine de hiç yer vermez. Bu anlamda anıtsal eserler yapan mimarları tanıtan kitabe bile çok azdır; onlar başka kaynaklardan nispeten tanınabilir.

Mimar Sinan, yaptığı eserlere mimarı olarak bir kitabe ekmediği için eserleri ancak kendi biyografisinde verdiği listeden tanınmaktadır. Bu durum hat sanatı için de aslında böyledir. Yalnızca hat sanatında farklı olarak hattatlar genellikle eserlerinin ketebe sayfalarında kendilerini tanıtır. Bunun nedeni ise şöhret peşinde olmaları değil; istinsah ettikleri yazının, aslına uygunluğuna tanıklıktır. Örneğin bir ömre sığmayacak kadar çok sayıda yazma eserde imzası olan ünlü Amasyalı Hamdullah’ın, yardımcılarının da elinden çıkan kimi yazıların kalite ve aslına uygunluğuna kefil olmak için onlara imza attığı bilinmektedir (Demiriz, 2000: 8-9).

Klasik Türk şiiri de biyografiyi etkisizleştiren gayrişahsî bir mazmun dünyasına sahiptir. Bu dünyada benzetme ve karşılaştırmaların yönleri bile önceden tayin edilmiştir. Bu yüzden şair kendi duygularını, şahsî ıstıraplarını, ihtiras ve arzularını yansıtmaz. İslam sanatlarının diğer ürünleri olan mimarî, hat, tezyin ve musiki nasıl sanatkârlarının öznel duygularını yansıtmıyorsa klasik dönem şiiri de bu tür şahsîliklere kapılarını kapatmıştır.

Alman estetikçilerden Lipps ve Volkelt’in temellendirdiği “Einfühlung”u, *gayrişahsîlik* kavramının karşısında konumlandırmak yanlış olmayacaktır. İsmail Tunalı, “Einfühlung” kavramını, özdeşleyim olarak ifade eder. Worringer de “estetik hazz”ı, “bir obje’de kendi kendimizden duyduğumuz haz” olarak tanımlarken özdeşleyim teorisinden hareket eder. Sanatçının eserine, bir hazzın hele de kendi kendine

duyduğu hazzın dışı vurumu olarak bakması, İslam sanatında görülebilecek bir durum değildir. Özne'liğin adeta kutsandığı bu anlayış, İslam sanat felsefesinde asla hoş görülmez. Sanatçının kişisel ruh haliyle ilişkisi olmadığından hareketle “öz olarak nesnel” olduğu ifade edilen İslam sanatı tabidir ki “sanatçıdaki öznel duyguların, kendisi dışındaki bir nesneye yansması” anlamındaki “*Empfindung*”u reddedecektir. Byung-Chul Han da günümüz estetiğinde öznenin öne çıktığına vurgu yapar ve bu estetiğin, öznedeki hayret ve şaşırma hissi yerine hazzı esas aldığını belirtir. Böylece de öznenin otonomi ve kendini beğenme hissi onaylanır (Han, 2018: 18).

Burhan Toprak, dikkat çekici biçimde “*Empfindung*”u, tasavvufteki *hulûl* kavramının anlamsal zenginliğinden ilhamla “*bedîi hulûl*” diye tercüme eder (Lalo, 2004: 52). Kelimenin bu karşılığı da bir netameyi işaret etmektedir: İnsan benliğinin bir nesne üzerinden sanat eserinde temerküz etmesi, hem nefsin hem de nesnenin olması gereken yerinden koparılıp yeni bir kurguyla sunulması demektir. Sanatta kurguya ve psikolojiye yer vermeyen İslam estetiği, özdeşleyimi de reddedecektir.

Worringer, özdeşleyim teorisinin “Grek-Roma ve modern Batı sanatının dar çerçevesinin dışında kalan o büyük sanat eserleri bütünü” anlamdirmada çaresiz kaldığını ifade etmektedir. Bu yüzden onun karşı kutbunda “soyutlama içtepsi”nin²⁷ bulunduğunu iddia eder. Ancak bu içtepiyi, “büyük tinsel uzay korkusu”na bağlar (Worringer, 1985: 16-23). Hodgson’ın ise Müslümanların eski tabiat mitlerinden ayrılması noktasında

27 “İlkel budunların sanat istemi onlarda genel olarak böyle bir sanat istemi varsa sonra bütün ilkel sanat çağlarının sanat istemi ve son olarak da gelişmiş belli Doğu uygar budunlarının sanat istemi bu soyut eğilimi gösterir. Buna göre, soyutlama içtepsi, her sanatın başında gelir ve yüksek kültür basamaklarında bulunan belli budunlarda egemen olarak kalır; oysa örneğin, Greklerde ve öbür Batılılarda, yerini özdeşleyim içtepsine bırakmak üzere git gide gücünü yitirir.” (Worringer, 1985: 21-22)

modern dünyaya yaklaştığını ifade etmesi, İslam sanatının tabiata yaklaşımını bir korku üzerinden ifade etmenin yanlışlığını göstermektedir (Hodgson, 1995b: 558). İslam sanatında soyutlama daha doğru bir ifade ile üsluplaştırma, tabiatın anlamlandırılmayan yönlerine karşı oluşmuş bir sığınma isteğinin sonucu değildir. Amaç, hakikatin karşısında sanatçı öznesinin tardedilmesidir.

İsmail Tunalı, nesne ve sanatçı öznesi arasındaki özdeşleyim ilişkisini şöyle açıklar ve örneklendirir:

“Biz kendi ruhsal-duygusal yaşamımızla bizim dışımızda bulunan bu nesneler arasında içten bir ilgi kuruyor ve kendi duygularımızda bulduğumuz coşkunluk, şirinlik, mağrurluk gibi nitelikleri nesnelere aktarıyor ve sonra sanki bu nesneler bu niteliklere sahip imişler gibi onları bize ait bu nitelikler içinde kavırıyoruz, onları bize ait bu nitelikleriyle yaşıyoruz. Böyle bir yaşama, nesneleri duygusallık içinde kavrama, nesneleri duygusallık içinde içinden yaşama özdeşleyim (Einfühlung, Grekçesi emphyaty) olayını dile getirir. Gerçekten de özdeşleyim olayında biz, nesneleri içinden kavrar ve yaşarız. Ama nesnelerde kavradığımız ve yaşadığımız şey, nesnenin kendisi değil, nesneye yüklediğimiz kendi duygularımızdır. Örneğin, yıkık bir sütun karşısında duyduğumuz eziklik, sütuna değil, kendimize ait bir duygudur. Ama bu eziklik duygusunu kendimizde değil, o yıkık sütunda yaşarız. Yine ulu bir çınar ağacı karşısında duyduğumuz yücelik duygusu, bize ait bir duygudur, ama bu duyguyu biz kendimizde değil, çınar ağacında yaşarız. Köpük köpük dalgalı bir deniz karşısında duyduğumuz coşkunluk duygusunu biz yine kendimizde değil, o dalgalı denizde yaşarız. Bu, şunu gösteriyor ki biz nesnelerle aramızda bir özdeşlik ilgisi kuruyor, kendimize ait duyguları nesnelere yükleyerek sanki onlarla özdeşleşiyoruz. İşte, nesnelerle böyle duygusal bir özdeşlik ilgisi kurmaya özdeşleyim olayı denir.” (Tunalı, 1998: 41)

İsmail Tunalı'nın ayrıntılı biçimde anlattığı "Einfühlung"²⁸ sanatçıyı bir sanrının içinde kurgular. İslam sanatı, sanatçıyı böyle bir şüphe ve sanrı içinde görmez. Tam aksine sanatçıdan apaçık bir hakikatin izini sürmesini bekler. Özdeşleyim, her şeyden önce psikolojik bir olay olarak görülmektedir. Sanatkâr, kendi psikolojisini esere yansıtmadığı için İslam sanatında özdeşleyimin de bulunamayacağı net bir şekilde ifade edilmelidir. İslam sanatındaki *gayrişahsîlik* ilkesi, bu sanatta çok eleştirilen bir özellik olan "hareketsizlik"e neden olmuştur. Burckhardt, bu sükûnetin nedeni olarak İslam sanatında öznel dürtülerin dışlanması görür. Ona göre İslam sanatı psikolojik sorunlarla ilgilenmek yerine yalnızca bütün zamanlar için geçerli unsurları barındırır. Bu yüzden İslam sanatında geometrik süslemeler olağanüstü gelişme göstermiştir (Burckhardt, 1987: 247).

Özdeşleyimin öncelikle sadece sanatçıyı ilgilendiren bir boyutta kaldığı düşünülmemelidir. Sanat eserinin muhatabı olan sanatsever de bu sanrıya kapılabilir. Bu durum, eserden hareketle hakikatin bir veçhesine tanık olması beklenen muhatabın da sanrılar labirentinde kalmasına neden olacaktır.

Gerilimsizlik (Dram ve Çatışmadan Kaçınma)

*Fermân-ı 'aşka cân ile var inkıyâdımız
Hükm-i kazâya zerre kadar yok 'inâdımız*

Bâki

Müslüman hayatında ve sanatında gerilimin bulunmamasının nedeni, onun ölüm ve hayat olgusuna bir bütün olarak bakmasında aranmalıdır. İslam'da ölüm ve hayata bir bütün olarak bakıldığı gibi bu konuda da şüpheyi mahal bırakılmaz. Çün-

28 Wilhelm Worringer de modern estetiğin, doruk noktasına özdeşleyim öğretisi sayesinde estetik obje'nin biçiminden değil de estetik obje'ye bakan süje'nin davranışından hareket etmesiyle ulaştığını ifade eder (Worringer, 1985: 12).

kü Cemil Meriç'in ifadesiyle bilinir ki "Dram, şüphe ile iman arasındaki bocalayıştan doğar." (Meriç, 2006: 204) Bu anlamda hayatın kendisinin trajik bulunması bu bütünlük ilkesinin ihmal edilmesinden kaynaklanır. "Ölmeden önce ölünüz!" buyruğu ölümün, Müslüman hayatının bir parçası olmasında ayrıca belirleyici olmuştur. Ölüm ve hayatı bir bütün olarak algılayanın verdiği asudelik, Müslüman sanatkarı bir iç çatışmadan kurtarmıştır. Kısacası kadere boyun eğme, kazaya razı olma bilinci, gerilimli bir yolculuktan selamete erişmenin de yoludur.

Gerilimin kaynağı olan trajedi ise insanın doğrudan, yaşadıklarıyla ilgili değildir; aksine bunları kabullenememesidir. Trajedi insanın başına trajik olaylar gelmesinden değil, bu olayların kabullenilmemesinden doğar. Kadere rıza gösterme, İslam düşüncesinde trajedinin doğumunu engellemiştir. Ayrıca Tanpınar, trajedinin yokluğuna neden olarak İslam'da ilk günah mefhumunun bulunmamasını gösterir (Tanpınar, 1988: 24-25). Böylece insan baştan mahkûm olmaz. Öte yandan ulûhiyetin mutlak surette insanî vasıfların dışında, tamamıyla tenzihi oluşu ve ibadetin değişmez şekillerinin bulunması da trajedinin varlığını imkânsızlaştıran diğer nedenlerdir. İslam sanat ve düşüncesinde dram ve çatışmanın bulunmaması *gerilimsiz*, asude bir ortam tesis eder. Bu dingin ve gailersiz bir cennet hayalinin izdüşümüdür.

Müslüman hayat ve sanatında dramın bulunmaması, Allah'ın küllî iradesine teslimiyetin sonucudur. İlahî iradeye teslimiyet drama engeldir; çünkü Müslüman için hayatın her alanı belirli hudutlarla tanzim ve tahdit edilmiştir. İnsan iradesi kayıt altındadır, kaza ve kader inancı onu teslimiyete çağırır. Müslümanların kaza ve kadere inanmalarından kasıt, bir iradeleri olsa da Allah'ın takdirinin her şeyin üstünde olduğu bilincidir: "Âlemlerin rabbi Allah dilemedikçe siz dileyemezsiniz!" (Tekvir, 81/29)

Klasik sanatlardaki *gerilimsizlik*in anlaşılmamasında, modern sanat tanımının sanatçı merkezli bir izahla yapılmasının da

bir payı olduğu unutulmamalıdır. Gombrich'in, "Sanat, diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır." (Gombrich, 2009: 16) sözü, bu tanımın kısa bir ifadesi olarak değerlendirilmelidir. Klasik dönem sanatkârının zaviyesinden bakıldığında gayrişahsiliğin "bu modern anlayış"tan çok farklı olduğu söylenebilir. İslam estetiğinde sanatçı bir özne değildir. Sanatçıdan önce gelenek ve o geleneğin belirlediği bir sanat anlayışı gelir. Sanatçı da bütün değerini, bu verili dünyaya uyumundan alır. Onu bozmak, ona karşı çıkmak ya da yeni arayışlara girmek gibi "bocalayış"lar bu zihniyette hoş görülmez.

İslam estetiğinde sanatkârları, ortak bir sanat görüşünde buluşturan şey, ortak bir dünya görüşüne inanmalarıdır. O yüzden farklı sanatkârlar için farklı dünya görüşünden söz edilemez. İslam estetiği, ferdiyeti tardedtiğinden sanatta şahsiyetin yerine geleneğin belirlediği temalar ifade edilmek durumundadır. Böylece her sanatkâr, geleneğin sözcüsü olarak hareket edecektir. Dolayısıyla sanatkâr da özgünlüğün yol açacağı kibir/büyükleme vehminden uzak durarak kendini "seçkin bir zümre"nin üyesi olarak görmeyecektir. Sanatın seçkin bir zümrenin imtiyazı olarak görüldüğü bir örnek olarak Yunanlılar verilebilir: Yunanlılarda resim ve ressam mümtaz sayıldığından yasalarla ve fermanlarla kölelerin resim yapmayı öğrenmesi dahi yasaklanmıştır (Minor, 2017: 90). Sanatın insanı putlaştırması, bir süre sonra sanatın da putlaşması demektir. Yunan düşüncesinden etkilenmekle birlikte, onun sanat ve edebiyatına sırtını dönen İslam düşüncesi, kendi sanat ilkelerini gözetmiştir.

Massignon, İslam sanatındaki bu özelliklerin Ehl-i Sünnet akidesiyle doğrudan ilgili olduğunu savunur: "İslam sanatını yürüten düşünce Ehl-i Sünnet doktriniidir. Yani şekillerin üstüne yükselmek, putperestliğe meydan vermemek, bir sihir fenerinde, bir fanusta, bir kukla veya gölge oyununda olduğu gibi onları hareket ettirene ve tek daimi olana doğru gitmektir." (Massignon, 2006: 32). Hodgson da Müslümanların Eski

Yunanlılardan etkilenmekle birlikte “trajedi”yi ihya etmek için bir sebepleri olmadığını ifade eder. O, İslamîleşmiş edebiyatın ıstırapların ifadesine hiçbir zaman izin vermediğini de vurgular (Hodgson, 1995a: 441). Klasik Dönem Türk edebiyatında bir ıstırap söz konusu ise de bu bireyin gerçek acılarını yansıtmaz. Şair, gelenek tarafından önceden belirlenmiş duyguları bizzat yaşamasa da ortak bir imaj dünyası olarak şiirinde konu eder. Bu yüzden burada trajedi ve melankoliden söz edilemez, hâkim duygu kolektif bilinci yansıtan *hüzündür*.

Gerilimsizlik, Müslüman sanatçının zamanı kavramasıyla da doğrudan ilgilidir. Zamanın, günümüzde olduğu gibi, doğrusal bir şekilde ilerlediği algısı ya da anlayışı dram ve çatışmanın da kaynağıdır. Ve bu, insanın zihin dünyasında gerilime neden olur. Zamanı, an’ların suni bir terkiibi olarak gören ve an’ların da Allah’ın iradesi altında olduğuna inanan sanatkâr gerilim de yaşamayacaktır. Ait olduğu bütünden ayırmadan an’ı esas alma, bir aydınlanma ve mutluluk durumudur. İslam sanatında, sükûnet arayışı ve vurgusuyla kader ve irade arasında çok sıkı ve derin bir ilişki olduğu görülecektir. Dramatik ve trajik olan, “iki değerden birini feda etme, bunlardan birinden vazgeçmeye zorlayan bir gerilim ve çatışma durumu”dur. Bu durum, iğva ve ayartma olarak görülmüş; tercih, işlerin yolunda gittiği inancı lehinde yapılmıştır (T. Koç 2008: 191-192; Massignon, 2006: 26).

Toshihiko İzutsu, bu “trajik” durumun insan psikolojisinde nasıl bir tahribata yol açtığını ve gerilimin insanı karanlıklar içinde nasıl boğduğunu Cahiliye Devri şiirlerinden hareketle zamana yüklenen olumsuz manalar üzerinden anlatmaktadır. Aşağıdaki düşünceler, Kur’an’ın sunduğu gerilimsiz hayatın, İslam sanatının asudeliğine etki ettiğine bir delil olarak da değerlendirilebilir:

“Gerçekten bu, çok karamsar bir hayat görüşüdür. Bütün hayat, tabiatın büyüme ve çürüme kanunlarıyla yönetilen

bir sürü felaketler yığını hâline gelmektedir. Karanlık, kör, yarı insan şeklindeki bu tabiat canavarının [dehr/zaman] elinden kurtuluş yoktur. İşte biz, ancak bu acıklı atmosferin durumuna baktığımız zaman Kur'an görüşünün önemini tam manasıyla kavrayabiliriz. Kur'an, insan için tamamen değişik şartlar getirir. Birdenbire gök açılır, karanlık bulutlar dağılır, acıklı, ızdıraplı bir hayat yerine ebedi hayatın parlak mutluluğu görünür. Bu hususta iki dünya görüşü arasındaki fark, tam gece ile gündüz arasındaki fark gibidir." (İzutsu, 1975: 122)

*Gerilimsizlik*i sağlayan bu zaman algısında, "insanın dünyaya yeni ya da özgün bir şey sunabileceği düşüncesi ve inancı" yoktur. Jale Nejdet Erzen'e göre bu zaman algısında yeninin eskiden daha önemli olduğu da düşünülmez: "Tamamen Tanrı'ya ait olan âlemde zaman sadece spiraller şeklinde ve döngü içinde düşünüldüğünden geleceğe doğru bir hareket ve yeninin eskiden daha önemli olduğu düşünülemezdi. İnsanın dünyaya yeni ya da özgün bir şey sunabileceği düşüncesi ve inancı aydınlanma ile gelişen bir şeydir." (Erzen, 1999b: 46)

Modern insan Kant'tan sonra kendi nazarının hakikat inşa edebileceği vehmiyle aslında bir çatışma ve bölünmenin içine düşmüştür. Bu da fani dünyanın aşırı önem kazanmasına neden olmuştur. Kısaca maddileşme denilen olgu, budur aslında. İslam sanatında bir diğer ilke olan tabiatı tasvir ve taklitten kaçınma da işte bu maddileşmeden kurtulmanın yoludur. Gördüğüne bağlanıp kalma, bir tür körlük olarak anlaşıldığından tabiata değil onun işaret ettiği aşkın değere yönelme insanı bu çatışmadan kurtaracaktır. Bu anlamda *gerilimsizlik*, İslam sanatının arka planında yer alan "biçim ve anlam" ın da tabii bir yansımasıdır.

İslam sanatındaki sükûn ve ahenk, sanatçının eserine kendi psikolojisini yansıtmasından imtina etmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu sanat, "asude bir bahar ülkesi" olarak gerilime fırsat vermez. Bunu yüzey tezyinatının zarafetinde de görmek

mümkündür. Tezyinatlarda perspektif yoksunluğu, taklit ve tasvirden kaçınma, keskin çizgilerin bulunmayışı, sınırsız bir mekân tasavvurunun yansıması gibi nitelikler sanatkâr öznesini dolayısıyla insan iradesini sınırlar. Ana ilke tekrardır, sanatkâr yenilik ihtirasına tekrar kalkarıyla karşı koyar.

Gerilimsizlik ilkesi mimarîde sadelik ve ışığın bolluğuyla sağlanmaktadır. Bu mekâna bir bütünlük ve süreklilik vermektedir. Camilerde insan seviyesinde olan pencereler, iç mekânın dışarıdan izole edilmemesini ve cemaatin gün ışığını görmesini, bir bahçe olan dış avludan gelen kuş cıvıltılarını duymasını sağlamaktadır.

Hendesî

İslam sanatlarında geometri/hendese; denge/muvazene ve oran/itidal kavramlarını da kapsayan bir içeriğe sahiptir. Geometri, güzellik için aranan sade bir form olmaktan ziyade adeta “ontolojik bir ilke” konumundadır. Geometrik düzenin kaynağı sayabilecek *simetri* de klasik dönemde “davranışı düzenleyen ilke” görevindedir, denebilir. Geometri, oldukça kapsayıcı bir ilim olarak hatta ilimlerin özü olarak kabul görmektedir. Geometrinin bütün temel prensiplerinin, Allah’ın yaratmasının büyüklüğünü ve Allah’ın süflî ve ulvî âleme nüfuz etmiş olan kudretini kullarına gösteren alametler ve deliller olduğu da ifade edilir:

“Eğer bölünme (tecezzî) ile nitelenmeyen fakat gücü bütünde (fi’l-küllî) etkili olan ve hiçbir şeyden gâib olmayan bir zâtı idrak etmek istersen noktayı hayal et. Nitekim nokta, bölünme kabul etmez; âlemdaki cisimlerin her yerinde bulunur ve gücü, dünyanın her yerinde geçerlidir. Çünkü âlemin ayakta durması (sebât) tamamen ona yani âlemin merkezi olan noktaya bağlıdır. (...) Eğer geniş bir zaman dilimine yayılmaksızın, kulun Mevlâ’sı ile olan ani irtibatının nasıl olduğunu; yine geniş bir zaman dilimine yayılmaksız-

zın, Mevlâ'nın kula ani bakışı (nazar) irtibatının nasıl olduğunu ve hiçbir zeval ve sapma olmaksızın, Mevlâ ile kulun aralarındaki bağlantının (vuslat) sağlamlığını idrak etmek istersen düz bir çizgiyi hayal et. Nitekim düz bir çizgi tek bir sûrete sahiptir ve onun uzaması düz bir tarzda olmaktadır. Düz çizginin hareketine asla bir kopukluk (inkıta) ârız olmamaktadır. (...) Eğer herkese verilmiş, gerçek mertebeye erişilebilir, sağlıklı gözler için aşikâr, salih dualar ve mukaddes tesbihler ile ilişkili, birincil olanlardan ikincil olanlara yani rûhânî varlıklardan cismânî varlıklara kadar, hepsinden yardım elde etmeye bitişik -ki bu, âlemin her tarafına yayılmış olan rahmettir- fazileti idrak etmek istersen düzlemi hayal et. Nitekim düzlem, karşılaşma ve dokunmaya açık, şekil ve suret vermeye konu olabilen, bölmeye (tafsîl) ve sınırlandırmaya (tahdîd) elveren, kendisini çevreleyen sınırlar ile ilişkili, birinci miktar ile son miktar, yani uzunluk ve derinlik arasında bulunmaktadır. Kendi başına kâim olan miktar -ki bu, cisimdir- bunda son bulmaktadır.” (Ebu'l-Hasan El-Âmirî, 2013: 122-124)

İslam sanatındaki *hendesî* özellik, onun *gayrişahsili*ki benimsesiyle de ilişkilendirilebilir: İnsanın beşerî gelgitleri sannattan dışlanınca hâliyle sürprize yer bırakmayan geometrik kompozisyona giden yollar da sonuna kadar açılacaktır. Sannatta geometrik düzenin, bilinmezliklerin girdabından aşına sahillere bir davet olan yapısı, insana güven verir. Geometrik düzen, tekdüzeliğe neden olmadığı gibi kısırlık da yaratmaz. Aksine o, belli bir ritmin, ahenkli çağrışımlarla hareket etmesidir. Böylece sanat eseri, birbirinden bağımsızmış gibi duran parçaların geometrik düzenle bir araya gelmesiyle bir bütünlük kazanır. İslam kozmolojisinde güzelliğin ve mükemmelliğin nişanesi olan “daire”, bütün geometrik şekilleri içine alan ve bu anlamda geometrik düzenin bütüne dair kapsayıcılığını gösteren önemli bir formdur.

İslam düşüncesinde görme olayının bile geometrik bir soyutlamaya dayandığı ifade edilir. Hans Belting, İslam'daki

tasvirden kaçınmanın onun bilim anlayışında da Antik Çağ'ın görme teorilerinin imgelerinden tamamen uzak durarak imgesiz ışığın geometrisine yoğunlaşmayı sağladığını savunur (Belting, 2017: 34). Buradan hareketle görme teorisinde ışığın geometrisine yoğunlaşmanın bir sonucu olarak İslam kültüründe de hâkim bir biçim unsuru olarak yer alan geometrik formların sanat anlayışında en çok etkili olan estetik ilkelerden biri olduğunu söylemek yanlış olmasa gerektir. İslam sanatlarında geometrik formun diğer kültürlerle göre çok daha yaygın olması, bu açıdan manidar görünmektedir. Geometrik yapı, İslam kültür ve sanatında disiplinler arası kabul görmüş ve adeta davranışı düzenleyen bir ilke konumuna yükselmiştir.

Worringer, sanatta geometrik soyutlama ihtiyacını, “dış dünya görüşlerinin rahatsız edici, huzur bozucu değişik oyunu” karşısında insana “huzur noktaları ve huzur imkânları sağlayan bir içtepi”ye bağlar (Worringer, 1985: 41). Bir tür antropolojik arka plan arayışı olarak nitelendirilebilecek bu yaklaşım, İslam sanatındaki geometrik kompozisyonu açıklamaktan oldukça uzaktır. Sanatın ortaya çıkış gerekçelerinden biri olarak gösterilen “boşluk korkusu” teorisine benzeyen bu yorumlar, Batı dışındaki toplumların “ilkel” bulunması ve onların “ilkellik”lerine karşı Oryantalistçe yapılmış açıklamalar olarak değerlendirilebilir. Bu tür yaklaşımlar, ele aldıkları kültürlerin tabiatı anlamlandırmada aciz kaldığını düşünüp bu acziyetin etkisiyle “kaçma veya sığınma” psikolojisiyle açıklamalar getirdikleri iddiasını akla getirmektedir. Worringer bu yüzden ısrarla geometrik soyutlamayı, “ilkel bir zorunluluk” olarak görmektedir.

Oleg Grabar'ın da Orta Çağ Müslüman dünyasının ölçmek ya da rasyonel orantılar üzerine temellendirilmiş olan bilinçli bir düşünceye sahip olduğunu söylemesi ve bu düşüncenin geleneksel kültürün içindeki “mecazlar, teşbihler”le ve eleştirel düşüncenin diğer yolları tarafından ifade edildiğini belirtmesi (Özgür, 2007: 146), Worringer'in geometrik

kompozisyonla ilgili aşırı genellemeci yaklaşımının yanlış olduğunu göstermektedir.

Görmek, sahiplik iddiasını da içinde barındırır ve bir tahakküm aracıdır. Geometri ise gözü, görmenin ihtirasına karşı korur. Onu dizginler. Zahirin, görüngünün kirlettiği insan nefsinin, geometri temizler. Görüngülerden ibaret olan dünyanın nihai gerçek olmadığını, ifade etmenin bir form halidir, geometri. İbn Haldun'un hocalarından aktardığı "Fikrin, hendese ilmi ile mümaresesi, elbisenin pisliğini yıkayıp kirini ve pasağını temizleyen sabun mesabesindedir." (İbn Haldun, 2009: 881) sözü de geometrinin zihinsel işleyişe katkısını gösteren önemli bir benzetmeyi ifade eder.

İbn Haldun geometrinin işlevinden bahsederken gelenekte onun birçok disiplinle ilgisini özellikle vurgular. Geometri, İbn Haldun'a göre ayrıca kendi başına bir disiplin olduğu gibi diğer disiplinlerin de açıkça anlaşılabilmesi için adeta bir usul ve alet ilmi görevi görür: "Hendese onu tahsil edenin aklına parlaklık ve fikrine istikamet kazandırır. Çünkü geometrinin bütün burhanlarındaki intizam açık ve tertip seçiktir. Tertipli ve intizamlı olan kıyaslarına hemen hemen galat dâhil olmaz. O yüzden geometride mümarese (ustalık, hüner), fikri hatadan uzaklaştırır. Geometri bilen bir şahıs için bu yoldan (parlak bir zekâ ve) akıl hâsıl olur." (İbn Haldun, 2009: 881)

Taşköprülüzâde, hendese ilminin önemine dikkat çekerken onun hem insana bir bakış açısı kazandırdığına hem de başka ilimlere aşinalık sağladığına vurgu yapmaktadır:

"Konusu mutlak ölçülerdir. Geometrik cisim (cism-i tâlimî), çizgi, yüzey ve onlara bağlı açı, nokta ve şekil gibi şeyleri kast ediyorum. Menfaati, bu konulara muttali olmak suretiyle zihnin keskinlik ve nüfuz kazanması, düşünceye kuvvetli idman yaptırmasıdır. Bunun nedeni, geometri ilimlerinin burhan itibarıyla en kuvvetli ilimler olduğuna ittifak edilmiş olmasıdır. Menfaati kabilinden olan bir şey de bu

ilimlerin alt kolları olan önemli ilimlere muttali olmaktadır.”
(Taşköprizâde, 2017: 196)

Geometri hem bir sanatsal form hem de tek başına bir kültürdür. İslam sanat ve düşüncesinde evrensel bir geçerliliğe sahiptir. Bu ilim sadece sanatçıları ilgilendirmediği gibi aynı zamanda seçkinlerin bilgi düzeyini de belirlemektedir. İslam kültürünün estetik ve ruhanî mottosu olarak ifade edilen geometri, genel kültürün bir parçasıdır. Başka kültürlerde resmin işgal ettiği yerde İslamî kültürde geometri hâkimdir (Belting, 2017: 211).

İslam düşüncesinde, sanat kavramı içinde yer alan bilim-sanat ilişkisi de geometriyle ilişkilendirilmektedir. Burckhardt, “İslam’da her sanat bir bilimdir ve her bilim de bir sanattır.” ifadesiyle, doğrudan doğruya İslam sanatıyla ilgili geometri ilminin kastedildiğini ifade eder. Çünkü ona göre geometri ilmi, sanatçının temel geometrik şekillerden ahenkli biçimler geliştirmesine izin veren bir bilimdir (Burckhardt, 1987: 236). Fuzûlî’nin de şiirin ilimle ilişkisini ele alırken “ömrünün hâsılatını, hikmet ve hendese kazançları edinmek uğruna harcadığından” (Doğan, 2009: 118) dem vurma, hendesenin disiplinler arası bir alet ilmi hüviyetinde olduğunu göstermektedir.

Oleg Grabar da tarihte birçok kültürün geometriyi kullanmış olmasına rağmen, İslam sanatının yaratıcılığı sayesinde geometrinin oldukça tutarlı bir şekilde Müslüman dünyasının her tarafına yayılmış olduğunu vurgular (Özgür, 2007: 167). Gerek Buzcânî’nin gerek İbn Heysem’in geometrik kompozisyona dair geliştirdiği fikirler, Worringer’in savunduğu tabiat karşısında bir korkunun izale edilmesi gibi “ilkel” reflekslerle izah edilemeyecek kadar çok boyutlu bir kâinat görüşü, bir tür *kozmozolojik idraki* ifade etmektedir. Bu yönüyle İslam sanatlarında geometrik form vazgeçilmezdir.²⁹

29 Doğan Kuban, Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde simetrisinin vazgeçilmez bir form olmasına vurgu yapar ve bu açıdan mimarlık tarihi araştırmacılarının

İslam sanatlarında geometrik forma yönelim, İbn Heysem'in optik çalışmalarından kaynaklanmaktadır.³⁰ İbn Heysem'in teorisinde geometrinin başlı başına bir sanat olduğu görülür. Bu nedenle geometri tasvir eden konumdadır. Geometri sadece süsleme ya da teknik değildir, kozmik yasaları temsil eder. İbn Heysem geometrik bir figürü ayrıntılarıyla anlatırken Batılı kültürdekinden farklı olarak okuma ve görmeyi birbirinden ayırmaz. Geometrik figürleri, tıpkı yazı gibi adım adım çözmeyi tavsiye eder. Bu durum, İslam sanatında yazı ve süslemenin geometrik ilkenin birbirini tamamlayan iki karmaşık sistemi olarak birleştiğini gösterir. İbn Heysem'in geometrik figür okumasında çokgenlerden ziyade daireye vurgu yapması dikkat çekicidir: “Çokgenlerin kenar uzunluklarının birbirinden farklı ve çok kısa olduğu yerlerde, ilk önce sadece (onları kuşatan) daireler algılanır. Dairenin içindeki çokgen, ancak daireye uzunca bir süre bakınca net bir biçimde görülür. Yani daireyi içindeki figürden daha çabuk algılarız ve çokgenin kenarlarının eşit uzunlukta olmadığını yavaş yavaş fark ederiz.” (Belting, 2017: 118-119).

Kur'an-ı Kerim'de de eşyada uyum, düzen, ölçülülük ve ahenkten bahseden bazı ayetlerin varlığı bu ilkeyi *kozmojik idrak* çerçevesinde anlamayı gerektirir:

“Şüphesiz biz, her şeyi bir ölçüye göre yarattık.” (Kamer, 54/49)

“Her şeyi yaratan, yarattığına belli bir ölçüye göre düzen veren Allah...” (Furkan, 25/2)

“Onun katında her şey bir ölçüye bağlıdır.” (Ra'd, 13/8)

mimari eserlerle ilgili hazırladıkları bazı rölövelerdeki asimetrik örnekleri yanlış bulur (Kuban, 2007: 688).

- 30 Geometrik desenlerin sanat alanındaki yansımaları evvela İslam öncesi uygarlıklarda görülmekle birlikte bu sanatsal tasarım örnekleri matematiksel karmaşıklıkları açısından, İslam medeniyetinde ve bilhassa Büyük Selçuklu Devleti'nde zirve noktasına ulaşmıştır (Şen, 2013: 101).

Geometrik kompozisyonun yıldız temelli olmasında, özellikle arabeskte bu formun seçilmesinde bir Kur'an etkisinden söz etmek, mümkün görünmektedir: Kur'an'da; "yıldızların batanlardan olduğu" (En'am, 6/76), "yıldız ve ağacın birlikte secde ettiği" (Rahman, 55/6) ve "yıldıza yemin edildiği" (Necm, 53/1) gibi ayet örnekleri nazarların yıldızla yönelmesinde etkili olmuştur denebilir. Yıldızın yol gösterici, işaret olma özelliğinin de ayrıca bu formun tercihinde etkili olduğu, söylenebilir. Necmüddin-i Kübra'nın söylediği gibi, gören gözleri olanlar gökteki yıldızların yazısını okuyabilirler (Schimmel, 2004: 37). Yani aslında geometrik kompozisyon, yıldız formuyla insana okuması için tabiattan mülhem görsel bir kitap sunmaktadır. Burada yıldız formunun sembolik bir hüviyete ulaşmadığı, özellikle vurgulanmalıdır. Yıldız formu, sembolden ziyade bir işaret olarak değerlendirilmelidir. Yıldız için kitap metaforu üzerinden yazı ve işaret vurgusu yapılması, bu açıdan durumun izahına daha uygun düşmektedir.

Güzelliği, "oran"da arayan gelenek, varlığa da bu gözle bakmaktadır. Varlıkta aranan bu oran uyumu, felsefede güzellik formunu da belirlemiştir. Platon; sanatın, gerçek güzelliğin sahte bir kopyası olduğunu ve ahlakî açıdan gençliğin eğitimi için de zararlı olduğunu düşünür. Bu anlamda sanata karşıdır. Hatta onun okullarda yasaklanmasını ve yerine evrenin matematiksel öğretilerine dayandırılan geometrik şekillerin güzelliğinin konmasını daha doğru bulur. Platon'un, sanata karşı olmakla birlikte evrendeki geometrik şekillerin güzelliğine vurgu yapması bu açıdan önemlidir. İslam kültüründe geometri o kadar yaygındır ki Rönesans Dönemi'nde perspektifin yüklendiği "simgesel bir biçim" misyonu ona da mal edilir. Hans Belting, geometrinin dünyayı tasvirde temsil etmemekle birlikte matematiği kozmik bir yasa mertebesine çıkararak "simgesel bir biçim" hâline geldiğini belirtir (Belting, 2017: 39). Geometrinin simgesel bir biçim olması; kâinatı algılama,

anlama ve bunları sanata yansıtmada kullanılan temel form hâline dönüşmesi şeklinde anlaşılabilir.

Aristoteles de güzelin temel formlarının; düzen, orantı ve sınırlılık olduğunu düşünür. Benzer biçimde İbn Rüşd'ün *güzel* anlayışı da algılanan realitenin sistematik analizi ya da varolan şeylerin düzenli yapısı üzerine bina edilmiştir. Kolay anlaşılan, açık ve düzenlenmiş bir bütün olarak tasavvur edilen “algılanan realite”, Tanrı tarafından yaratılan bütün bir tabiat/âlemdir. Âlem belli bir nizâm ve tertip içinde düzene sokulmuştur. İbn Rüşd, bu düzen ve uygunluğun tesadüf kavramıyla izah edilemeyeceğini ifade ederken bunun kasd ve irâde sahibi bir fâil tarafından yaratıldığına vurgu yapar. Görüldüğü gibi İbn Rüşd, yaratıcıyı bir sanatçıya (sâni'), tabiatı da bir sanat eserine benzeterек ondaki nizâm, tertip ve uyumluluğa dikkat çekmektedir. İbn Sinâ'ya göre de düzen (nizâm), kompozisyon (telif) ve simetriye (itidal) sahip olan her şey; birlik, itidâl ve ittifâk kriterlerine sahip olmak bakımından *güzel* nitelmesini hak etmektedir (Taşkent, 2018: 95, 149).

Geometrik form, sürpriz ve şaşırtmaya kapalı biçimde varlığın tümünü temsil etme arayışındadır. Bachelard, geometrik yapının düşünce ve sezgi için de vazgeçilmez olduğunu düşünür. Ona göre düşünce, geometrik olandan kaçamaz (Bachelard, 2014: 258). Doğrusu sadece düşünce değil, örneğini Emevî ve Abbasî'den Osmanlı'ya kadar gördüğümüz, günlük faaliyetlerden iç ve dış âlemin tezyinatına kadar her şey geometrik kompozisyonlarla örtüşmektedir. Geometrik olanın bu kadar kapsayıcı olması ondaki düzen ve oranın varlığında aranmalıdır.

Hüsün ve Cemâl

Hüsün kelimesi “mutluluk, sevinç veren ve istenen, arzulanan ya da beğenilen her şey” diye tanımlanır. Bununla birlikte bir şeye akıl, duygu (heva) veya duyu (his) yönünden olmak üzere üç şekilde güzellik değeri yüklenebilir; ancak hüsün

kelimesinden gelen “hasen” ise genellikle göze hitap eden güzellik için kullanılmaktadır. Buna karşılık Kur’an-ı Kerim’de de hüsün, çoğunlukla kalp gözünün (basîret) güzel kabul ettiği şeyi ifade eder (Râgıb El-İsfahanî, 2007: 398-399). *Hüsün*, genel olarak günlük dilde estetik bir anlamı karşılarken Kur’an’da ahlaka dair eylemleri nitelemek için kullanılmaktadır.

Hüsün aslında “yüz güzelliği” anlamına gelir ancak zaman içinde daha çok ahlak ve davranış güzelliği anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Keza “cemâl” de önceleri ahlak ve davranış güzelliğini ifade ederken daha sonraları biçim ve yüz güzelliğini ifade edecek şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Sözlüklerde hüsnün “gözlerin güzelliği”ne, cemâlin ise “burnun güzelliği”ne işaret ettiği belirtilir. Bu iki kavram, birbirinin yerine geçecek şekilde her türlü güzellik için de kullanılabilir (T. Koç 2008: 74).

İslam estetiğinde güzel ve ihsan arasında kurulan ontolojik ilişkiyi, aynı kökten gelen hüsün kelimesinde de görmek mümkündür. Hüsnün hem estetiğe dair eylemleri ifade etmekte kullanılması hem de Kur’an’da ahlaka dair eylemleri karşılmasına, sanat ve ahlakın birlikte ele alındığını gösteren semantik bir örnek olarak bakmak yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla sözcük hem dünyevî hem de dinî anlamları kapsar. *Güzellik* tanımındaki bu kapsayıcılık onu hayatın her alanında görünür kılmıştır. Artık böyle bir güzelliği görmek için formel bir eğitim almaya da lüzum yoktur. Bu tüm toplumun nasip olabileceği, genel bir eğitimidir.

İslam düşüncesinde *güzellik*; doğruluk ve iyilikle özdeşdir. Bu kadarla da kalmaz, çirkinlik de yanlışlık ve kötülüğün öteki yüzüdür. Bu anlamda Hz. Peygamber’in bir hadislerinde: “Yüce Allah eşyanın güzelliklerini ve kötülüklerini takdir ederek yazdı. Sonra güzellerin güzelliğini, fenaların da çirkinliğini açıkladı.” (Buhari, 6414) şeklinde buyurması, İslam’ın eşyadaki güzellik ve çirkinlik zati değildir, Allah’ın takdiriyle

meydana gelen arızı bir niteliktir görüşüne bir destek olarak değerlendirilmiştir.

Hüsün kelimesi tam da İslam sanatında, “sanat” kavramına yüklenen anlamları işaret eder biçimde sadece estetik eylemleri değil diğer eylemleri de niteleyecek biçimde kullanılmaktadır. Bu yüzden olsa gerek cemâl sözcüğü de hüsün yerine kullanılabilir. Gazâlî de “hüs” ve “cemâl” kavramlarını eşyayı ve davranışları vasıflandırmada hem duyularla bilinen şeyler için hem de duyularla bilinmeyen şeyler için, birini diğerinin yerine kullanmaktadır. O, “hüs” kelimesini ahlaki davranışlara güzel bir vasıf olarak “hüsnü’l-ahlâk” ve “hüsnü’l-hulk” olarak kullanmakla beraber; göz, kaş, ağız ve burun güzelliği, kadın güzelliği için de kullanmaktadır. Gazâlî, dış suret güzelliği için “hüs” kelimesini kullandığı gibi, işlerde suretlerde ve boy güzelliği derken de “cemâl” ve “cemil” kavramlarını kullanmaktadır. Yine Gazâlî; güzel ahlak, güzel ilim, güzel yazı, güzel siret, gadap güzelliği, şehvet güzelliği, renk güzelliği, gözün güzel gördüğü güzellik, gözün zevkindeki güzellik derken “hüs” kavramını sirette güzellik, güzel ahlak (ahlak-ı cemile), sevilen güzellik derken, “cemil”, zâhir ve bâtında olan güzellik derken de “cemâl” kavramını kullanmaktadır (N. Şahin, 2011: 98-99). Görüldüğü üzere önceleri aralarında anlam farkları bulunmasına rağmen daha sonraları hüsün ve cemâl kelimeleri birbirlerinin yerine kullanılmışlardır.

İslam sanatında *güzellik*³¹ (cemâl), anlamını Hz. Peygamber’in “Allah güzeldir, güzeli sever.” (Müslim, 147) hadisinden alır. Hadiste güzelliğin Allah’la ilişkilendirilmesi, hem İslam sanatında hem de kelam ve tasavvufta onun ontolojik bir bağlam içerisinde ele alınmasını gerektirmiştir. Bu ontolojik bağlam Allah, âlem ve insan (âlem-i sagir/mikrokozmos) arasında gü-

31 “Güzelliğin görünür bir formunu tanımlamak için Kur’an’da çok yaygın olarak kullanılan kelime ‘ziynet’ tir. ‘Zeyyene’ fiili ise donatmak, süslemek ya da güzelleştirmek anlamına gelir. Kur’an’da bu kelime hem dünyanın güzelliği için hem de kadının süslenmesi için kullanılır.” (Elias, 2016: 24)

zelliği aramak ve onu temaşa etmek sonucunu doğurmuştur. Güzelliğin bu ontolojisi onun tanımını da belirlemiştir. Bu yüzden güzellik (cemâl), kemâl kavramıyla anlaşılabilir. Bir varlığın kemâl niteliğini haiz olması ondan hiçbir şey alınamaz ve ona hiçbir şeyin eklenilmez olmasıdır. Cemâl-i Mutlak olan Allah, tüm güzelliğin kendinde toplandığı ve kemal bulduğu yegâne varlıktır. Bu güzellik tasavvurunda, güzellik duyularla sınırlanmaz ve metafizik bir veri olarak güzellik bilinciyle hareket edilir. Nitekim bir hadiste “Yüce Allah, eşyanın güzelliklerini ve kötülüklerini takdir ederek yazdı, sonra güzellerin güzelliğini, fenaların da çirkinliğini açıkladı.” (Buhari, 6414) buyrulmaktadır.

Güzellik anlamındaki *cemâl*, önceleri ahlak ve davranış güzelliği (siret) için kullanılırken daha sonraları şekil (suret) güzelliği için kullanılır olmuştur. Kelimenin bu anlam değişimi biraz da İslam düşüncesindeki siret ve suret uyumu ile ilgilidir. Kur’an’da “cemâl” sözcüğü sekiz yerde geçer. Bunların “hayvanların dış görüntülerinde ortaya çıkan ve insana seyretmekle zevk veren güzellik” (Nahl, 16/6) anlamındaki bir örnek dışında hepsi de karakter anlamındadır (Altıntaş, 1997: 77).

İslam düşüncesine göre *cemâl* sahibi “Zorunlu Varlık”, şeylerin güzelliğinin “İlk Sebep”idir. Yani onların güzelliği de varlıkları gibi “Zorunlu Olan”ın güzelliğinden ötürü güzel olarak nitelenmeyi hak etmektedir. Dolayısıyla İlk Sebep’in varlığı, kendisiyle zorunlu kalmayıp öteki varlıkların varlık kazanmasını gerektirdiği gibi, onların güzelliği de bu “Zorunlu Varlık”tan gelmektedir (Taşkent, 2018: 77). Dolayısıyla “Zorunlu Varlık” dışındaki güzellikler fani ve eksiktir. Allah’ın cemâlinin (güzelliğinin) nurları her şeyde tecelli etmiştir. Bu tecelliyi idrak edenlerin gönlünden de Allah’tan başka her süs ve güzellik kazınıp silinecektir.

Fârâbî, cemâl ile kemâl (eksiksiz, kusursuz) arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Ona göre, İlk Olan’ın varlığı (el-Vücû-

du'l-Evvel) En Mükemmel Varlık (Ekmelü'l-Vücûd) ve En Üstün Varlık (Efdâlü'l-Vücûd) olduğu için onun güzelliği (cemâl) de en mükemmel güzelliştir. O, varolanların en mükemmelidir (Ekmelü'l-mevcûdât) ve her var olandaki cemâl, behâ (parlaklık) ve ziyne (ihtişam); onun varlığının, en üstün (efdâl) olması ile varlık kazanır. Ayrıca onun sahip olduğu güzellik (cemâl) her şeyin güzelliğinin üstündedir (Taşkent, 2018: 71).

Gazâlî ise güzelliğin maddi gözün güzel gördüğü şeylerle sınırlandırılmasını eleştirir. Görülmeyen, tahayyül edilmeyen, şekil ve renk almayan herhangi bir şeyin güzelliğinin düşünülmemesini yanlış bulur. Oysa her şeyin güzelliği, mümkün ve kemâline layık olan şeylerin kendisinde bulunması demektir. Ona göre bir varlık, kendisinde bulunması mümkün olan bütün kemâlatı kendisinde topladığı vakit, güzelliğin zirvesine ulaşmış olur. Şayet bir kısmı bulunursa, bulunduğu nispette güzeldir. Gazâlî bu konuda at örneği verir ve at üzerinden güzellikteki kemâl vasfını açıklar:

“Güzel at dediğimiz zaman, bir atta bulunması gereken hey'et, şekil, renk, güzel burun ve onunla kaçma ve kaçana ulaşabilme imkânları gibi, bütün vasıfları kendisinde toplamış at demektir. Demek ki güzel denmesi için, kendisine layık olan her vasfı toplamış olacaktır. Mesela, atı güzelleştiren, insanı güzelleştirmez. Kısaca, her şeyin güzelliği kendisine layık olan kemâlindedir. Diğer eşyada da hüküm böyledir.” (Altıntaş, 1997: 78-79)

Gazâlî, ayrıca faydacılığa dayalı güzellik ile bizatihi güzelliğe dayalı zevki ince bir ayrımla birbirinden ayırır. Ona göre güzelliği anlayan herkes güzeli sever. Güzelliğin sevilmesi de güzelliğin zatındandır. Zira onda güzelliği anlamak, zevkin kendisidir. Bu başka sebepten değil, yalnız güzelliği ve zatı için sevilir. Güzel sûret yalnız arzu için sevilmez. Arzu, ayrı bir hoşlanmadır. Güzel, sırf güzel olduğu için sevilir. Akarsular ve yeşillikler, mutlak surette yemek içmek için değil, güzel

oldukları için sevilir. Akarsu ve yeşillikler, Hz. Peygamber'in de çok hoşuna gider ve o onları severdi (Altıntaş, 1997: 81).

İslam ontolojisinde bir varlığın güzel niteliğini haiz olması için onun hakikat âlemindeki şekline veya oradaki düzene uygunluğu esastır. Çirkinlik de bu öze uygun olmayış ve noksanlıktır. *Güzel* ve *güzellik* indi olmadığı gibi insanın da dışında oluşmuştur. Dolayısıyla insandan beklenen, dört bir yanında işaretleri olan bu güzelliği keşfetmesidir. Bu, sanatta bulunmayı ortaya koyma anlamında “yaratma” kavramına yer olmadığını gösterir. Sanatçı zaten mevcut ve kemâl içinde olan *güzele* bir şey ekleyemez; öyleyse ondan beklenen bu *güzeli* aramak ve anlamaktır.

Tasavvufta cemâl, Allah'ın lütuf ve rızasına delâlet eden isim ve sıfatlarını ve onun mutlak güzelliğini ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Kâşânî cemâli, Hakk'ın, zâtı (vec-hi) ile zâtına tecellisi olarak ifade eder. Tecelli sırasında her şey yok olur ve onu görececek hiçbir kimse kalmaz. Bu hâle “cemâlin aşkınlığı” (ulüvvü'l-cemâl) veya “cemâlin celâli” (celâlü'l-cemâl) denir. Ayrıca Hakk'ın insana yaklaşmasında aracı olan bir cemâl daha vardır. Bu cemâl, onun her şeyde zuhur etmesidir. Abdülkerîm el-Cîlî, zuhuru şiddetli olan her cemâle, celâl adını verir. Celâlsiz cemâl, cemâlsiz celâl yoktur. İlk zuhuru itibariyle celâle de cemâl denir. Tasavvuf açısından cemâlin bir özelliği de yaklaşma ve açılmadır. Bu özellikte Hak açısından lütuf ve rahmet, kul açısından neşe ve üns söz konusudur. Mutasavvıflar bu cemâli, mânevî ve sûrî (maddî) olmak üzere iki ayrı kategoride değerlendirirler: Mânevî cemâl, Allah'ın en güzel isimlerinin (esmâ-i hüsnâ) ve sıfatlarının anlamlarıyla meydana gelir ki bu cemâli yalnız Hak temaşa eder. Bu âlemdeki maddî güzellikler ise sûrî cemâli oluşturur. Bu âlem, bütün ayrıntıları ve türleriyle mutlak olarak ilâhî bir güzelliğe sahiptir. Yani bu âlemdeki güzellik aslında ilâhî güzelliğin bir yansımasıdır (Uludağ, 1993: 296).

Hüzün

Hüzün bu duyular âleminde yaşamanın tabii sonucudur. İstikrarın bulunmadığı bu oluş ve bozuluş âleminde *hüzne* duçar olmak da bu ontolojinin gereğidir. Kindî'ye göre bu dünyada kederin olmamasını isteyen kimse imkânsız istiyor demektir. Çünkü bu, olabilen ve bozulabilen doğanın olamayan ve bozulamayan hâline dönüşmesini arzulamak demektir (Fahri, 1998: 49).

İslam estetiğinde *hüznün* kaynağı, hep bir bahçe olarak hayal edilen "cennet"e duyulan özlemdir. Cennetin bir timsali olan bahar mevsimi de bu özlemi pekiştirir. Bahar da tıpkı cennet gibi daha önce tadılan ama elden giden geçici bir mevsimdir. Bahar her geçtiğinde tıpkı cennet gibi özlenir. İslam sanatında şiir, mimarî, minyatür ve tezyinde bu yüzden bahar da tek hâkim mevsimdir. O her zaman cenneti hatırlatır. Ama baharın bitmesi hüzündür, hazandır. Hüzün peygamberinin bir hadisinde buyurduğu gibi "Dünya, müminin zindanıdır." (Müslim, 2956)

İslam sanatının bütün eserlerine bakıldığında bir cennet hayalinin etkilerini görmek mümkündür. Sanatkârın, nail olmak istediği cennet süruru, bu dünyada ondan ayrılığın verdiği *hüzne* dönüşür. Bu *hüzün* bir melankoli değildir. Melankoli, biraz da karamsarlıktan kaynaklanan bir ümitsizliktir. Korku ve ümit arasındaki İslam sanatçısı ise ümitsizliğin inkâr olduğunu bilir. Cansever'in de ifade ettiği gibi "Daha yüksek bir manevi makama ulaşmak için mücadele eden Müslüman'ın özlemini yansıtan hüznün, Hristiyan kültürünün cehennemî karanlık ve umutsuzluğuna benzer bir tarafı yoktur." (Cansever, 2014: 37). Bu yüzden cennet özleminin neden olduğu *hüznün*, asla bir melankoliye dönüşmesine izin verilmez.

İslam sanatında bir *hüzün* söz konusu olmakla birlikte bu asla trajediye evrilmez. Çünkü *hüzün*, korku ve ümit arasında (beyne'l-havf ve'r-recâ) olmaktır. Oysa trajedi de bir tür

kararsızlık ve şüphe hâlidir. Varolan durumu kabullenememe ve ona içten içe bir isyan duygusu beslemenin adıdır. Bilindiği üzere İslam'ın inanç esaslarında şüpheyeye yer yoktur, esas olan kalb-i selim ile teslim olmaktır. *Hüzünde* şüpheden ziyade özlem bulunur. Bu tıpkı ruhlar âleminde Allah'a verilen sözün hatırdaki tutulması gibidir. Bu yüzden olsa gerek tüm İslam sanatları, aşına olunan bir anlam evreni içinde oluşur, gelişir ve tamamlanır.

İnsan trajedisinin kaynağı olarak görülen “hayat ve ölüm te-zadı” İslam düşüncesinin temel hareket noktası olan *tevhid* (birlik, bütünlük) anlayışı gereği birbirinden ayrı değerlendirilmez. Aksine biri diğeri ile anlam kazanır. İslam inancında ölüm hakikatin adeta mütemmim bir cüzüdür. Ölüm olmadan hakikat de bir yönüyle eksik kalacaktır. Bu yüzden sanatçı bu dünyada bütün yolları bilse de hakikate tam anlamıyla ulaşamamanın *hüznünü* taşır ve eserlerine de ister istemez bunu yansıtır. Sanatçı bir *hüzün* duygusunu dışa vuruyorsa o bu dünyada hakikate ulaşamayacak olmanın verdiği ıstıraptır. İslam sanatlarında *hüzün*, manevi gelişim için insanın acı çekmesinin kaçınılmaz olduğuna inanmanın bir sonucudur.

Hüzün kelimesinin lügat manasında yer alan “geçmişteki bir kayıptan duyulan keder, üzüntü” (Çağrı, 1999: 73) ifadesi İslam sanatındaki *aşinalık* hissiyle birlikte düşünüldüğünde daha da anlamlı olmaktadır. Eski Arap şiirinde de bir motif biçiminde kasidenin, şairin sevgilinin eski yurduna özlemi ele almasıyla başlaması şiirde *hüzün* duygusunun yaygınlığını gösterir. İslam düşüncesi içinde de ilk ortaya çıkan entelektüel faaliyet alanı da şiir eleştirisidir. İslam sanatları felsefesinin anlaşılmasında da edebiyattan daha elverişli bir sanatın olmadığı özellikle belirtilir.

İhsan

Hüsn “güzellik” kökünden gelen *ihsan* kelimesi, “genel olarak iyilik ve lütufta bulunmak, bir işi en güzel şekilde yapmak, Allah’a ihlasla kulluk etmek anlamlarında” kullanılır. Kelimenin hem bir eylemi hem de güzellik olgusunu ifade etmesi, önemlidir. Bu yüzden bütün eylemlerini bir nazarda değerlendiren İslam sanatçısı da sanatında *ihsan* kavramını göze tecektir. Hz. Ali, “İnsanlar işlerini ihsanla yapmalarına göre değer kazanır.” (Çağrı, 2000: 544) diyerek *ihsan* kavramına dikkat çekmiştir. Kur’an’da, Allah’ın her şeyi *ihsanla* (en güzel biçimde) yarattığı ifade edilir (Secde, 32/7).

İhsan, bir eylemin en yüksek niteliği olarak tanımlanmaktadır: “Bir insanın gerçekleştirdiği işin ihsan seviyesine ulaşabilmesi için hem neyi nasıl yapması icap ettiğini iyi bilmesi hem de bu bilgisini en güzel biçimde eyleme dönüştürmesi gerekir.” Bu yüzden tıpkı İslam sanatında, sanat kavramına ahlakîlik atfedildiği gibi *ihsan*ın da ahlaka dair bir yönü bulunmaktadır. Ahlakî olarak *ihsan* “iyiliklerde farz olan asgari ölçünün ötesine geçip isteyerek ve severek daha fazlasını yapmak” manasında kullanılır. Öyle ki *ihsan* eşyayı yerine koymak anlamındaki adalet kavramından daha üst bir konumda ele alınır (Çağrı, 2000: 544-545). İhsan, adaletten daha üst bir derecede konumlandırılır: Adalet, kişinin gereken kadar verip hakkını almasıyken ihsan, kişinin gerekenden daha fazlasını verip hakkından daha azına rıza göstermesidir.

Kur’an’da kâinatın yaratılışındaki hikmete vurgu yapılırken insanın da güzel bir biçimde (*ihsan*) yaratıldığı ifade edilmektedir: “Allah gökleri ve yeri hikmetli olarak yarattı, size şekil verdi, şeklinizi güzel yaptı. Dönüş de ancak onadır.” (Tegâbün, 64/3). Ayet, güzellik ve hikmet arasında bir ilişki olduğunu da göstermektedir. İslam düşüncesinde iyi, güzel ve hikmeti birleştiren kavram ihsandır. Çünkü bir eylem, en üst seviyesini iyi, güzel ve hikmetle olan ilişkisinden alır.

Turan Koç, İslam düşüncesine göre üç ayrı mertebeyi ifade eden İslam, iman ve ihsan kavramlarını anlatırken *ihsana* estetik bir anlam verir: “Bir Müslüman’ın herhangi bir davranışı dış çizgileriyle dinimizin İslam boyutuna, o hareketi niçin yaptığı iman boyutuna, nasıl yaptığı ise ihsan boyutuna teka-bül eder. (...) İhsan, geniş anlamda ele alındığında; güzellik, incelik, zarafet, derin kavrayış, yüksek duyarlılık, edepli ve özenli olma. (...) İhsan, imanın ahlakî ve estetik düzeyde bir tezahürüdür. İhsanın gerçekleşmesi hakikat, marifet ve ahla-ka dayanır.” (T. Koç 2008: 7). İyi, güzel ve hikmetin bulunduğu İslam sanatı, ihsanı gözeterek eylemlerin en yüksek niteliğine ulaşmış olmaktadır.

İhsan estetik anlamını, İslam’ın güzellik anlayışından almak-tadır: Allah hem muhsin hem cemildir. Yani hem kendisi gü-zel hem de yine kendisi güzelliği ihsan edendir. Bu yüzden “İnsan, ihsanın kuludur.” buyrulmaktadır. Ayrıca güzel, iyi ve doğru olanın ölçüsü de yine Allah’tır. Dolayısıyla yapılacak işler, vahyin ışığı altında, Allah’ın yapılmasını istediği şekilde yapılmalıdır. Bu da ancak sürekli Allah’ın her yerde hazır ve nazır olduğunun idrakiyle olur (T. Koç 2008: 52-53; Çağrı-cı, 2000: 546). Bu tanım anlaşılacağı üzere güzelliği bir şarta bağlamaktadır: Bir eylemi “güzel” (ihsan) yapan şey, o eylemi gerçekleştirenin niyetidir. Bu yüzden Allah’ı idrakte yapılma-yan eylem de güzel olmayacaktır.

Hz. Peygamber, “Allah her işte güzelliği (ihsan) farz kılmış-tır.” (Müslim, 1955) buyurmaktadır. İslam estetik doktrininin en geniş ifadesi olan hadis, *ihsanın* da modern anlamda es-tetikte olduğu gibi bireysel özgürlükler, öznel tutumlar çer-çevesinde değerlendirilemeyeceğini ifade etmektedir. Dolayı-sıyla *ihsan*, İslam düşüncesinde uyulması gereken bir düstur konumundadır. Üstelik ihsan hem bireysel hem de toplumsal bir ilke olarak belirlenmiştir. Hadis aynı zamanda estetiği bir lüks ve eğilim olarak değil, uyulması gereken genel bir prensip olarak kabul etmek gerektiğini vazetmektedir. İslam sanatının

gayrişahşilik ilkesi de bu düstur çerçevesinde anlaşılabilir. Kısacası sanatçı, öznel tutumlardan ve psikolojik dışavurumlardan imtina ederek bu buyruğa ram olmayı seçmelidir. İslam sanatının sosyal kimliği, faydacılık yönü de *ihsan* buyruğunun etkisiyle dünyayı güzelleştirmeyi amaçlar. *İhsan*ın kemal niteliği, bir eylemin en yüksek derecesi olarak tanımlanması, biraz da Mutlak Güzel'in aynı zamanda Muhsin, Cemil ve Latif olmasından gelir.

Kemâl

*Kemâl*in sözlük anlamı “bir şeyin bütün parçalarının tam, yeterli ve yerli yerinde olması”dır. İslam sanatında *kemâl*, *cemâl*, *hüsün* ve *ihsan* birbirini tamamlayan kavramlardır. *Kemâl* güzellik için bir unsur olarak anlaşılabilceği gibi bizatihi olarak bir varlığın imkân dâhilinde olan bütün iyi nitelikleri kendinde toplaması manasında da anlaşılabilir.

Kur'an-ı Kerim'de kemâl lafzı geçmese de *kemâl* manasında, yaratılıştaki mükemmel uyumun vurgulandığı ayetin; insanı, bu mükemmel uyumu temaşaya davet ettiği görülür. Hatta bir meydan okumayla bu temaşa sırasında insanın yaratılıştaki hiçbir kusur bulamayacağı ifade edilir (Mülk, 67/3-4). Güzellik (*cemâl*) de doğrudan kemâl kavramıyla ilişkilidir. Kemâl, güzelliğin bir unsuru olarak düşünülür. Surenin devam eden ayetinde “Gerçek şu ki biz yakın göğü kandillerle süsledik.” (Mülk, 67/5) buyrulmaktadır. Ayetler, *cemâl* ve *kemâl* kavramlarının manaca birbirini tamamladığını işaret etmektedir. Bu yüzden İslam sanatında güzelliğin ilahî olduğunu vurgulamak için ondaki kemâle özellikle dikkat çekilir.

*Kemâl*in İslam sanatında *güzelin* temel niteliği olması, sanatta “yaratıcılık” kavramını da netameli hâle getirmiştir. *Güzel* zaten *kemâl* sıfatıyla muttasıf olunca sanatçı da onu icat değil keşfetmesi gerektiğini anlar. Sanat eserinin kendisi de bizatihi mükemmel olamaz. Sanatkâr ancak *kemâle* giden bir yolda

“açık bir kompozisyon” fikriyle eser ortaya koyabilir. Bu aynı zamanda sanatın *tevazu* kavramına dâhil olmasını gerektirir. Böylece *güzellik* sanatçıyı da aşan, aşkın bir mevki elde eder. İnsanın bakış açısına hapsolmaz, hakikatin katına yükselir.

Gazâlî’ye göre güzeli güzel yapan şey, onda kemâlatın, yani yetkinliğin ve mükemmelliğin olmasıdır. Çünkü eksiklik noksanlıktır, noksan olan ise çirkindir. Bir şey ancak; mümkün olan bütün kemâlatı kendisinde topladığı vakit, güzelliğin zirvesine ulaşır. Bütün yetkinliği kendisinde toplayan varlık da Allah olduğu için güzeldir. Bu yüzden “Allah güzeldir, güzeli sever.” (Müslim, 147) İbn Sînâ da her şeyin kendine göre bir mükemmellik şekli ya da tarzı olduğunu düşünür. O, güzelliğin özünü de mükemmelliğin kabul ve teslimiyeti olarak görür (T. Koç 2008: 70; Şahin, 2011: 104).

İbn Arabî’ye göre de “Mutlak Kemâl” Hak Teâlâ’ya mahsustur. O hem zat hem de sıfat ve fiilleri itibariyle kâmindir. Ancak İbn Arabî, bu iki *kemâli* birbirinden ayırarak zatından olanlara zatî kemâl; sıfat ve fiillerinden olana ise esmâî kemâl adını verir. Zatî kemâl Allah’ın zatında, zatı ile ve zatı için tecelli ve zuhur etmesidir. Bu mutlak anlamda Allah’ın ganî oluşunun gereğidir. Esmâî kemâl ise Hakk’ın kendisine tecelli edip zatını dış âlemde temaşa etmesidir. Bu da çoğu (kesret), birde (vahdet) görmek gibidir. İnsanlar da kabiliyeti nispetinde esmâî kemâlden nasip alırlar. İbn Arabî, tecellinin insanla kemâle erdiğini, insanın kemâlinin de Allah’ın halifesi olmasıyla noktalandığını söyler (Uludağ, 2002: 222).

“Bu yürek gökle barışkın yaşamaya alışmış bir kere”

İsmet Özel

Tevhid inancı, Müslüman’ın hayata her yönüyle bir bütün açısından bakmasını gerektirir. Bu inanış, öncelikle insanın şahit olabileceği, etrafındaki varlıklara bir ibret nazarıyla bakmasını da ister. Çünkü Allah mutlak varlık, mahlûkat da onun yarattığı mümkün-sebepli varlıklardır. Filozoflar, mutasavvıflar ve kelimciler, bir düzen ve intizam içinde bulunan kâinatın kendi kendine varolamayacağına inandıklarından İlk Sebep’in varlığı için “gaye ve nizam” delilini öne sürmüşlerdir. Buna göre

- a. Âlemde var olan her şeyde bir düzen görülmektedir.
- b. Varlıklarda görülen bu düzen, belli gayelere hizmet etmekte ve âlemde hayatın devamını sağlamaktadır.
- c. Varlıkların kendi kendilerine bir düzen ve gaye seçmelerine imkân yoktur.
- d. Bu durumda, âleme bu nizam ve gayeyi veren ilim, kudret, irade ve inâyet sahibi bir varlığın bulunması gerekir. İşte bu varlık da Allah’tır (Aydın, 1987: 48-49).

İnsan, diğer mümkün varlıklardan daha farklı yaratılmıştır. Bu yaratılıştaki ona “yeryüzünde bir halife”³² olma vazifesi yüklenmiştir. Yeryüzünde Allah’ın adeta temsilcisi olma vazifesi de şüphesiz insana, diğer varlıklardan farklı bir idrak sağlayacaktır. Bu idrak, Allah’tan gelen ve yine ona dönecek olan bir varlık tasavvurunu da peşinen kabullenmeyi gerektirir. Oluşan bu tasavvur, insanın kendisiyle birlikte yaratılmış ama kendisinden farklı olan varlıkları bütüncül bir

32 “Hani, rabbim meleklere, ben yeryüzünde bir halife yaratacağım, demişti.” (Bakara, 2/30)

bakışla değerlendirmesini gerekli ve öncelikli kılar. Kâinat, akıl, ruh, din, hayat ve sanat; işte bu tasavvurun vereceği nazarla bütüncül bir biçimde değerlendirilir. Bütüncül bakışa, İslam sanatı özelinde değerlendirildiğinde *kozmozolojik idrak* denilmektedir. Sanat eserinin hedefi, var olan karmaşık birimleri zaman-mekân birlikteliğiyle bütünleştirerek “kozmo”yu (düzen) sağlamaktır.

İslam’da kozmoloji ve tabiata bakış “ayet” kavramı üzerinden ele alınmalıdır. Kur’an’da “ayet” kavramı iki farklı anlam ifade eder. Ayet, Allah’ın insanla iki düzlemde (sözlü-sözsüz) haberleşmesinde de kullanılmaktadır. Allah insanla hem vahiy (sözlü) ayetleriyle hem de tabiat ayetleriyle (sözsüz) iletişim içindedir. Kur’an, bu iki iletişim biçimini de “ayet” kavramı üzerinden ele almaktadır. Kur’an’a göre sıradan tabiat olayı denen şeyler: yağmur, rüzgâr, göğün ve yerin yaratılışı, gecenin ve gündüzün değişmesi vs. bütün bunlar basit birer tabiat olayı olarak düşünülmemelidir. Buna göre basit tabiat olayı zannedilen şeyler, artık birer işaret olmaktadır. İşte Kur’an buna ayet demektedir. Kur’an’a göre birer ayet olan bütün tabiat olayları, Allah’ın iyiliğini, saltanat ve adaletini göstermektedir (İzutsu, 1975: 126-127). *Kozmozolojik idrak*, Kur’an’da bildirilen bu bakış ve yöntemin ifadesidir. Dolayısıyla *kozmozolojik idrak*in aynı zamanda tabiatın “işaret dili”ni³³ içine alan geniş kapsamlı biçimde Allah ile insan arasındaki iletişimin adı olduğu söylenebilir. Vahiy, parça parça indirildiğinden mesaj da parça parça gelir. Oysa tabiat bir bütün olarak varolduğundan ondaki mesaj da bütündür. Her insan bu bütün mesajın muhatabıdır. Onu algılamak için tabiata bütünlükçü bir nazarla bakmak zorundadır. Kur’an’ı Kerim’deki “Biz onlara, ufuklarda ve kendi nefislerinde ayetlerimizi

33 Arapçada “ilm” (bilmek) kelimesinin etimolojisinde bulunan çölde yolunu bulmak için bedevinin koyduğu alametleri (ilm’le aynı kökten) birleştirmesi anlamı (Fazlıoğlu, 2011: 21) yine aynı kökten gelen âlemle ilişkili olarak düşünülmelidir. Böylece ilmin, âlemdeki âlametleri bilme, idrak etme anlamını da içinde taşıdığı söylenebilir.

göstereceğiz.” (Fussilet, 41/53) ayetinde insanın kendi nefesine ve çevresine adeta kozmolojik idrakin ışığıyla bakması gerektiği buyrulmaktadır. Bu, İslam’da inanç ve eylem bütünlüğünün bir göstergesidir. Sanat, dinin bütün eylemlerde aradığı ahlakîlik niteliğini bu yolla elde eder.

İslam sanatı, belirli bir kâinat ve varlık görüşünden ortaya çıkmıştır. Bu kâinat ve varlık görüşü, İslam sanatlarının tamamı için geçerlidir. Çünkü İslam’da kâinata yüklenen anlamla güzele yüklenen anlam birdir. Dolayısıyla *kozmojik idraki* kavramadan yapılan her değerlendirme, İslam sanatlarının bütün nüveleri için eksik bir bakışın gölgesi atında kalacaktır. İslam sanatında *kozmojik idrak* kavramına dikkat çeken Turgut Cansever’in tespitiyle söylenirse “sanatçıyı idare eden kuvvetler, yani kozmolojik idrak; aslında birliğin (tevhidin) veçhelerini oluşturmaktadır.” (Cansever, 2014: 35).

Kozmojik idrak sadece sanat perspektifini belirlemekle kalmamış, Müslüman tasavvurunun bütün alanlarına yayılmıştır. Klasik dönemdeki bilimsel çalışmalara bakıldığında bu bakışın etkileri görülmektedir. Bu konuda Nasr’ın ifade ettiği “İslam kozmolojik ve doğa bilimleri, İslam medeniyetini yöneten metafizik, dinî ve felsefî fikirlere sıkı sıkıya bağlıdır.” (Nasr, 1985: 14) görüşü bilim, sanat, din ve felsefedeki *kozmojik idraki* anlamayı kolaylaştıracaktır. Kozmolojik bilimler insanın bakış açısıyla doğrudan bağlantılıdır. Eski çağ kozmolojilerinin temel konusu ve amacı, bütün varolanların birliğini göstermeye çalışmaktır. Bu bütün varlıkların birbiri ile olan ilgisini gösterme ilkesi, kozmolojik bilimleri belirleyen vahiyden kaynaklanır. Bu nedenle kozmolojik bilimler, vahye veya bu bilimlerin geliştiği medeniyetin niteliksel özüne tamamen bağımlı olarak oluşur ve gelişir. Tevhid’e (birliğe) dolayısıyla İslam vahyinin ruh ve özüne dayanan tabiatın birliği ilkesi, bütün tabii bilimlerin nihaî amacıdır. Bilim, bu birliği belirlemedeki başarısı ölçüsünde geçerli ve başarılıdır (Nasr, 1985: 18-21).

Kelâm ilmi de müesseseseleşmeye başladığı ilk dönemlerden itibaren tabiat felsefesiyle yakından ilgilenmiştir. Kelam, tabiata “ulûhiyet” bölümünde sistematik bir problem olarak yer verir. Bunun nedeni “ulûhiyet” probleminin özünü, bir yönüyle “güzellik” meselesinin oluşturmasıdır. Güzellik konusunu kelam, yayılış alanlarını dikkate alarak bir taraftan kozmolojik; diğer yandan da insan davranışlarına yansımaları hasebiyle ahlak felsefesi boyutunda ele alır ve tartışır (Altıntaş, 1997: 6-7).

İslam’da ibadet kavramının, kozmolojik bir ritimle doğrudan ilgili olduğu kabul edilir. İslam, açık bir biçimde güneşe ibadeti esas alan önceki dinlerle bağını kesmiş ve namaz vakitlerinin, güneş tapımına ait herhangi bir bağı akla getirmemesi için sabah namazının güneş doğmadan önce, akşam namazının güneş battıktan sonra kılınması emredilmiştir. Bununla birlikte namaz vakitleri mükemmel bir biçimde kozmik ritimle uyumludur (Schimmel, 2004: 35). Namaz vakitlerinde güneşin hareketliliğinin esas alınması, ayet ve hadislerde güneşin bir metafor olarak yer alması kozmolojik bakışın bir başka veçhesine örnek olması açısından önem arz etmektedir. Varlık, bu sistem içinde kendi anlam ve değeriyle bir mana ifade eder. Parçanın bütüne aidiyeti, kozmolojik idrakin sunduğu nazarla anlaşılır. Bu nazarda ilimler kendi aralarında bölünmez, sanat da ilimden ayrı değerlendirilmez; hayat bütün boyutları ile ele alınır.

Osmanlı ulemasının, bu şekilde bir tür *kozmozolojik idrak* bakışıyla adına “cihet-i vahde” dedikleri ve ilimleri bir noktadan değerlendirme arayışı içinde oldukları görülmektedir. “İlimler arasında müşterek bir cihetin olup olmadığı”, “ilimlerin, çokluk içerisinde bir vahdetinin nasıl sağlanacağı meselesi”ni konu edinen “cihet-i vahde” risaleleri işte bu arayışın ürünüdür. Cihet-i vahde’de mesele, varlık “bir” iken (vahdet) nasıl olup da ilimlerin ve bilgilerin “çok” (kesret) olabildiğidir. Bu konu İnsanın, “bütün ilgi alanlarını ve ihtiyaçlarını düzenleyen bir nizam” içinde yaşarken bunun kavranmasında ortaya

çıkan fikrî çeşitliliğin nasıl daha bir üst seviyeden bir vahdete dönüştürülebileceği sorusuna cevap arayıştır (Görgün, 2003: 38; 2010: 184-185).

Kozmolojik bakış, sanatın biçim ve anlam olarak ilhamını kozmolojiden aldığını gösterir. Sanatçı, her sanat ve eyleminde sürekli kozmoloji ile irtibat hâlinde olmalıdır. Kozmoloji onun eylemlerinin hakikatle ilişkisinde bir sağlama görevi görmektedir. Âşık Çelebi, musiki-şiir ilişkisini gündeme getirirken musiki makamlarının felek sistemindeki dairesel hareketlerden doğduğunu ifade eder. Yine Âşık Çelebi'ye göre şiirdeki vezin kurallarının bu dairesel hareketlerle ilgisi bulunmaktadır: “Felek-i dâ’irün etvârı ve kevkeb-i sâirün edvârı evzân u elhân üzerinde olduğına ârif oldılar. İlm-i evzân-ı eş’ârı ve fenn-i mûsiki vü edvârı terkîb itdiler ve kelimâtların vezn ü kâfiye ve esvâtların nagamât u nakarât üzre tertîb itdiler.” (F. Kılıç, 2011: 54) Cafer Efendi de *Risale-i Mimariye*’de musiki ve felek ilişkisinden bahsederken sekizinci feleğin on iki adet burca sahip olmasıyla musiki makamlarının on iki adet olması arasında ilgi kurar. Yine musikideki dört şube ile varlığın dört unsuru olan anasır-ı erbaa arasında doğrudan ilgi olduğunu savunur: Dört şube yegâh, düğâh, segâh ve çârgâh iken dört unsur nâr (ateş), hevâ (hava), mâ (su) ve türâb (toprak) dır (Cafer Efendi, 2005: 15). Bütün bu türler arası ilgiler, varlığa yönelen ortak nazarın görüşüdür. Şüphesiz varlığa ortak bir nazarla yönelmek *kozmozolojik idrak* yoluyla sağlanır. *Kozmozolojik idrak* de kaynağını *tevhid* inanışından alır.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, “İşte Tanzimat’tan sonraki senelerde kaybettiğimiz şey bu devam ve bütünlük fikridir.” (Tanpınar, 2017: 41) diye yakındığı eksikliğin de *kozmozolojik idrak*in yitilmesiyle ortaya çıktığı söylenebilir. T. S. Eliot’ın benzer biçimde Batı medeniyeti ve kültürlerindeki çözülmenin, insanın kişiliğinde parçalanmaya neden olduğunu savunması (Kantarcıoğlu, 1987: 40), böyle bir bütünlük eksikliğinin bir teşhisi olarak değerlendirilebilir.

Fuzûlî'nin, kendi *temaşa* macerasını aktarırken -öyle ifade etmese de- *kozmozolojik idrak*in yönlendirmesiyle sonunda şiire ulaştığı söylenebilir. Kendisi de bir İslam sanatkârı olan şairin, bu macerasında dolaylı da olsa *kozmozolojik idrake* vurgu yapması çok önemlidir:

“Ben varlıklara duygu ve akıl gözüyle baktım. Onlar üzerinde fikir ve düşünce ayağıyla yürümeğe çalıştım. Her cinsin, her cinsin nev'inin, her nev'in sınıfının, her sınıfın ferdinin ve her ferdinin uzvunun, maksatlı veya maksatsız, muhakkak bir işle meşgul olduğunu gördüm. İhtiyarlamaktan, tembelleşmekten korkarak gaflet içinde fırsatları kaybetmekten çekinerek mukadder ve elde edilmesi mümkün olan hususların kazanılması için işlerden bir iş seçtim. ‘İlmi, bir sihir de olsa öğreniniz.’ hadisi beni teşvik etmekle beraber ‘Biz ona (Hz. Muhammed) şiir öğretmedik.’ ayeti de bana yönümü gösterdi. Bunun üzerine nazm-ı kelimam yolunu tercih ettim ve bu yola, kâinattaki intizamın hikmetine eriştim. Çalışmam beni en sonunda, varlıklardaki düzenin bir düzenleyicisi, mahsus ve makul nakışların bir işleyicisi olduğu neticesine götürdü. Allah'ın sonsuz inayetine güvenerek onu bilmenin yolunu talep ettim.” (Fuzuli, 2002: 3-4)

Burada şairin şiir (nazm) ile varlıktaki düzen (nizam), düzenleyici (nâzım) ve kâinattaki intizam arasında ilişki kurması, sadece bu kelimeler arasındaki müştaklık ilgisiyle izah edilemez. Şairin; şiirin nazmı, kâinatın nizamı ve bunların nâzımı (düzenleyeni) arasında bütünlük ilgisi kurması, baştan beri anlatılmaya çalışılan *kozmozolojik idrak* kavramıyla anlaşılabilir.

İslam sanatında kozmozolojik öğelere yer verilmesinin nedeni, Allah'ın kudretini takdir etmek ve ona teslim olmak düşüncesidir. Yeryüzünde Allah'ın halifesi olduğunun bilincinde olan Müslüman sanatkâr, hakikî sanatkâr olarak Allah'ı görür. Sanat eserlerinde yer verilen kozmozolojik öğeler, varlığa bütüncül bir bakışın yansıması olarak mevcuttur. Osmanlı mimarîsinde örnekleri sık görülen dairenin içine evren ifade-

si yüklenen geometrik yıldız sistemini yerleştirme (Sinan'ın Selimiye, Edirnekapi Mihrimah Sultan ve Zal Mahmut Paşa Camilerinin minberlerinde) ve iç mekânda yer alan hatlar evren tasarımını tamamlamaktadır. Bu hatlardan biri, Sinan'ın birçok eserinde (Süleymaniye, Rüstem Paşa, Kadırga ve Azapkapı Sokullu Camileri, Şemsi Paşa ve Üsküdar Atik Valide Camileri) görülebileceği gibi Fatır suresinin 41. ayetidir. Ayette “Şüphesiz ki Allah gökleri ve yeri zeval bulmaktan korur. Eğer onlar zeval bulurlarsa ondan sonra kimse bunları durduramaz. O, Halim ve Gafûr'dur.” buyrulmaktadır. Bu ayet camilerin kubbe merkezinde bulunmaktadır. Kur'an'ın başka birçok ayetinde “gökler ve yer” birlikte anılmaktadır. Süleymaniye Camisi'nin ünlü hattatı Karahisarlı Kul Hasan da bu ayeti, “caminin sonsuza kadar durması” dileği ile kubbe yazmıştır. Camilerdeki evren yansıması, sadece mimarının özel tasarlaması değil, devrin ortak tasarımıdır (Ögel, 1989: 347-358).

Kozmolojik idrakin oluşmasında varlık tasavvuruyla birlikte inanın belirlendiği ortak kavramlar ve sanatkârların kullandığı ortak malzemeler de etkindir. Örneğin hem hat sanatının icrasında kullanılan hem de mimarî çizimler için vazgeçilmez olan “mıstar tahtası”, bu iki sanat arasında yani yazı ve tasarımda benzer düşünce sistemlerinin gelişmesine neden olmuştur. Aynı aracın yazı ve çizim için sunduğu imkânlar, mimarî tasarım ve yazıyı ortaya çıkaran grafiksel sunum biçimlerinin ortak yaklaşımla gerçekleştirilmesini sağlamıştır. Klasik dönemde gelişen yazı ve çizimi benzer tasarlama yaklaşımı; çok yaygın biçimde benimsenmiş, nesiller boyunca devam etmiş, kalıcı bir özellik göstererek çoğunlukla mekân biçimlerinin benzeşmelerine de neden olmuştur (Şenyurt, 2015: 27). Oya Şenyurt'un ifade ettiği “Sanat ürünlerini ortaya çıkaran usul ve üslup benzerliklerinin yüzyıllarca süregelen algıya ve düşünce biçimine bağlı olması” (Şenyurt, 2015: 30) da yine ancak kozmolojik idrake açıklanabilir. Yine hat

sanatı, süsleme, minyatür ve mimarîde görülen çizgisel ve dik açılı biçimler yerine eğrisel biçimlerin tercihi (Erzen, 2017: 171), sanatların tümüne hâkim bir formun olduğunu göstermektedir. Bu hâkim form da kozmolojik idrakin bir yansımasıdır.

Burckhardt, *kozmojik idrakin* bir taş ustasının çalışma tarzında da görülebileceğini ifade etmektedir. “Bir taş ustasının ihtiyaç duyduğu bilgi (marifet, hüner) elbette geometridir; ama bu, okullarda öğretilenden daha çok pratikle ilgili bir karaktere sahiptir -bir duvar ustası, basit bir tel ya da sicim aracılığıyla kayık kemerin nasıl çıkarılacağını bilmek zorundadır- ve öte yandan bu, mahiyeti gereği temaşacı bir özelliktir. Bu bilgi bir işin parçalarının uyumlu bir bütünlüğe kavuşturulmasına imkân vermekle kalmaz; onun sağladığı şemalar ya da ana kalıp ve modeller insan kavrayışının temelinde yatan görünmez birliğin aynası gibi iş görür. Yani, sanatla aktarılan marifet (bilgi) daima, en azından zımnen, onun aklî verilerinin küllî (evrensel) ilkelerle irtibat kurmasını sağlayan bir hikmet yönünü içerir.” (Burckhardt, 2013: 265) Buna göre sanatın da kaynağı olan tasavvur, bizzat *kozmojik idrake* irtibatlıdır.

Modüler Yapı

Modüler yapı kavramı, mimarî özelinde kullanılmakla birlikte tüm İslam sanatlarını kapsayacak biçimde “bir bütün/birlik içinde yer alan parçaların kendi içlerinde de bir bütün/birlik oluşturmaları” anlamında ifade edilebilir. Turgut Cansever, buna yine mimarî bağlamda “tektonik” de demektedir: “İslam dünyasında çevre, birbirinden bağımsız birimlerin (tektoniklerin) kolektivitesidir. Bu kolektivite ve birimler sonsuz mekânın içinde yer alır. İnsan kolektivitinin ve birimlerinin her yönünü dolaşarak (araştırarak) zaman ve mekân boyutları içinde onları tanır. Kur’an’ın ‘Bak her şeye, göğe, yıldıza,

güneşe, yere, toprağa, her şeye bak.’ emri hareket hâlinde, bakan, araştıran insan tavrını oluşturur.” (Cansever, 1992: 14).

Modüler yapı ilkesinin -yukarıda belirtildiği gibi- “form” olarak ortaya çıkmasında Kur’an’ın tedvini de etkili olmuştur, denebilir. Kur’an’da ayet ve sureler arasında kompozisyonel bir bütünlük bulunmaz. Bu, şüphesiz Kur’an’ın yazılı bir kitaptan ziyade sözlü bir hitap olmasıyla doğrudan ilgilidir. Kur’an, kendi içinde bütünlük arz eden ama aynı zamanda ait olduğu bütünün parçası olan, adına ayet denilen cümlelerden oluşur. Çoğunlukla Kur’an’da ayetlerin oluşturduğu bir bütünlük olan surelerde bile aslında konu bütünlüğünün olmadığı görülecektir. Surelerin bir ismi bulunmasına rağmen bu isimler, genelde surelerin bütününe özetleyen bir başlık kabilinden değildir. Sure başlıkları, daha çok bir sureyi diğerinden ayırmak için tercih edilmiş bir isimlendirme gibi durmaktadır. Bununla birlikte Kur’an’daki bu form, İslam sanatının geneline yayılmıştır.

Kur’an hem anlam hem form olarak klasik Türk şiirini de etkilemiştir. El-Faruki’nin belirttiği “İslamî sanat eseri daha büyük tasarımları meydana getirmek için birleşen çok sayıda figür ve birimden oluşur. Bu modüllerden her biri, daha büyük tasarımın önemli bir parçası olduğu kadar kendisinin de başlı başına anlamlı, canlı ve doyurucu bir birim olarak algılanmasına izin veren mükemmelliğin ve zirvenin ölçüsünü taşıyan düzenlemelerdir.” (El-Faruki, 1999: 188) tespiti *modüler yapıyı* izah etmektedir. Şiirdeki beyit birimi de bu *modüler yapı* ilkesinin bir yansımasıdır, beyit de hem ait olduğu nazım biçiminin bir parçası hem de ondan bağımsızmış gibi duran “başlı başına anlamlı, canlı, doyurucu bir birim” dir.

*Modüler yapı*da bütün, anlamlı her parçada varlığını sürdürür, anlamlı her parça da bütünün bir yinelenmesidir. Bu sistemde parça ile bütün arasındaki temsil ilişkisi dikkat çekicidir. *Modüler yapı* ile İslam sanatının her türünde yansıması

görülen *tekrar* kavramı birlikte ele alınmalıdır. Oysa bu iki önemli kavram, İslam sanatının en çok eleştirilen özelliklerinden olmuştur. Buradan şu sonuca ulaşılabilir: Yapılan eleştirilerin aksine *tekrar* kavramı bir kusur değil; aslında *modüler yapı* formunun doğal bir sonucudur. Ayrıca bu sanat ontolojisiinde önemli bir yere sahiptir.

İslam kozmolojisiinde, birbirine zıt niteliklere sahip unsurlardan (anasır-ı erbaa ile sıcaklık-soğukluk-kuruluk-nemlilikten oluşan dört fizikî özellik) oluşan Ay altı âlemdaki varlıklar, sürekli bir oluş ve bozuluş (kevn ü fesad) içinde olduklarından sonsuz değildirler. Bu âlemdaki varlıklar mükemmel olmadıkları için dairesel değil doğrusal hareket ederler. Ay altı âlemdaki nesneler, yapılarında mevcut unsurun tabiatına göre merkezden çevreye veya çevreden merkeze doğru hareket ederler. Bu hareket türü başladığı yere dönmediği için eksik sayılır; hâlbuki Ay üstü âlemde yer alan feleklerin hareketi başladığı noktaya dönerek (dairesele) tamamlanır ve bu sebeple mükemmeldir. Bu yüzden Ay altı âlemdaki varlıklar fert olarak değil, tür olarak varlıklarını sürdürürler. Ay altı âlemde madde durmaksızın bir şekilden (suret) diğerine geçer.

İslam kozmolojisiindeki bu özellikler, İslam sanatında varlık düşüncesinin anlaşılmasında çok önemli bir yere sahiptir. Bu varlık algısı sanatın ilkelerinde etkili olmuştur. Bu ilkelerden biri olan *modüler yapı*, Ay altı âlemin varlık özelliklerinden doğrudan etkilenmiş görünmektedir. Buna göre bu âlemde varlıklar, dairesel hareket edemeyip doğrusal hareket etmeleri nedeniyle mükemmel değildirler. Bu sebepten fert olamayıp tür olarak varlıklarını sürdürmektedirler. *Modüler yapı* kavramı da tam burada devreye girer. Bir bütünlükten (kemâl) yoksun olmanın zorunlu sonucu olarak da bütün değil parça öne çıkmaktadır. Sanat eseri de bütünlük fikrinden yoksundur. Bütünlüğün bir tür mükemmellik iddiası taşıdığı düşünülür. İslam sanatçısı, bu fânî âlemde (Ay altı âlem) mükemmelliğin bulunmadığını bilir, bu yüzden eserini de mükem-

mellik iddiasını taşıyacak bir bütünlük gayesinden uzak kılar. Eserler, bu yüzden üzerine ek almaya müsait bir yapı özelliği göstererek açık bir kompozisyona sahiptir.

İslam düşüncesinde küll ile cüz arasında bir ilişki bulunmaktadır. Bu vurgu, İslam sanatındaki *modüler yapı* ilkesinin aynı zamanda İslam düşüncesinin bir yansıması olduğunu göstermektedir. Buna göre küllî (aynı mahiyeti [özü] paylaşan ferdi hakikatlere delalet eden mana) ile küllîye (muhtelif unsurlarında taayyün eden, aynı mahiyeti paylaşan yapı) arasında doğrudan ilişki bulunmaktadır. Fazlıoğlu'na göre yapıda unsurların bizatihi kendilerinden ziyade hepsinde ortak, aynı mahiyetin ne olduğu önemlidir. Fazlıoğlu bunu ilim, varlık ve mekânla ilişkilendirir: “Nasıl ki, Tanrı, ilmindeki mahiyetlere, varlık (vücûd) elbisesi giydirerek, onları hakikat yani var-olan (mevcud) kılıyorsa, mimar da maddeye (malzemeyi), (...) kısaca yorumunu yani bilgisini mekâna giydirir; böylece temsili var-kılar.” (Fazlıoğlu, 2010: 30).

Rönesans'la birlikte ortaya çıkan adına perspektif denilen “tek görüş açısından bütün varlığın kavranabileceğine yönelik insan-merkezli düşünce” *modüler yapı* ilkesinin anlaşılmasını engellemiştir. Oysa Batı'da perspektifin oluşmasında onun buluşlarından yararlanan İbn Heysem'e göre görme olayı, resimlerle değil minicik görsel imgelerden oluşan bir mozaik³⁴ nokta nokta göze ileten görme ışınlarıyla gerçekleşir (Belting, 2017: 36). *Modüler yapı* ilkesiyle bu görme teorisi arasında bir ilişki olduğu söylenebilir. Rönesans'ta ise tıpkı görme olayında olduğu gibi eserin de bir “bütünlük olduğu” savunulur. Turgut Cansever'e göre bu, tamamen kapalı bir bütünlüktür. Bu bütünlüğün üzerine hiçbir şey ilave edilemez ve bütünlükten hiçbir parça da çıkartılamaz (Cansever,

34 Hans Belting'e göre İbn Heysem, yaşadığı kültürde “resim” olmadığı için Aristocuların yanlışlarına düşmeden (onlara göre gözdeki resimler nesnelerin birebir kopsasıydı) gözdeki resimleri “ışık noktalarından oluşan bir mozaik”e dönüştürdü (Belting, 2017: 104).

2002: 76-77). Burada İslam sanatlarına getirilen en önemli eleştirilerden biri olan “bütünlükten yoksun” olduğu görüşünü hatırlamanın zamanıdır. Bütünlük fikri, mükemmellik fikrinin ürünüdür. İslam sanatçısı mükemmele ulaşamayacağını bilir, bu yüzden eseri mükemmellik iddiasını taşıyacak bir bütünlük gayesinden uzaktır. O, mükemmel değil; kâmil olma arayışındadır. Eseri de kemâle giden bir yolda yürüyüş hâlinindedir. Bu yüzden mimarîde eser kapalı ve tamamlanmış değildir, üzerine yeni eklemeler kabul eder. Klasik Türk şiirinde de musammatların bir şairin başka bir şairin şiirine yeni mısralar ekleyerek oluşturulması da buna örnek verilebilir. Bu “açık kompozisyon” fikri, mükemmellik iddiasından kaçınmanın bir yansımasıdır. Geleneksel Türk evi de oturanın ihtiyacına göre üzerine ek alabilir, sürekli genişletilebilir bir formda inşa edilir.

Doğan Kuban bu durumun Topkapı Sarayı özelinde “sosyal, kültürel ve felsefî bir aydınlatma”ya ihtiyaç duyulduğunu belirtmekle birlikte ona doyurucu bir cevap getirmez. O, bu durumu sürekli değişmeye açık, davranışsal ve işlevsel planlama olarak bakma zorunluluğuyla açıklamaya çalışır ve bu süreksizliğin de bir kültürel tavır olarak irdelenmeye değer olduğunu düşünür. Kuban’a göre Topkapı Sarayı çeşitli dönemlerde yapılan, yapılırken de kendinden öncekileri ortadan kaldıran ya da biçimlerini bozan öğelerden meydana gelmiştir. Bu nedenle de değişmeyen bir mimarî şeması yoktur. Topkapı’da genel bir geometrik şemaya uyan aksiyal düzenlemeler ya da düzenli ve büyük bir mimarî çekirdek gibi öğeler de bulunmamaktadır. Harem labirent gibi, eklerle büyür ve genel kurgusu olmayan bir düzene sahiptir. Ona göre Saray’daki bu sürekli değişme olgusu, sultanların da, halkın da Topkapı’ya tek bir yapı olarak değil, bir kent gibi baktıklarını göstermektedir (Kuban, 2007: 411-412). Kuban’ın Topkapı Sarayı’nın özellikleri ile ilgili bu tespitleri şüphesiz iyi bir gözlem ve birikimin eseridir. Yalnız, Kuban’ın tıpkı Grabar’a benzer biçimde

bu özelliklerde İslam sanatının estetik ilkelerinin etkisini adeta görmek istememesi, düşündürücüdür. Hâlbuki Saray, bu özellikleriyle tam da “modüler yapı” ilkesinin bir gereği olarak mükemmellik iddiası taşımaktan uzak olarak inşa edildiğini düşündürmektedir.

Modüler yapı form olarak İslami edebiyatta da hem şiirde hem nesirde görülen bir kompozisyon özelliğidir. Şiirde beyitlerle oluşan benzer “parçalı-bütünlük” nesir cümlelerinde de bulunmaktadır. Klasik nesir üslubunda günümüzdeki kompozisyon fikri bulunmaz. Yine nesirde görülen şerh ve haşiye kültürünün yaygınlığı, böyle bir açık kompozisyonun sonucudur. Bir nesir kitabı tam bir metin özelliği göstermektense adeta uzun tek bir cümle gibidir. Kendi içinde anlamlı küçük birimler, daha büyük bir yapıyı (metni) oluştururken tam bir bütünlük arz etmez. Bu yüzden üzerine ek almaya müsait bir yapı görünümündedir. Klasik yazılı kültürdeki şerh ve haşiye anlayışının da bu kadar makbul ve yaygın olması, nesir üslubunun bu niteliğiyle ilgili olmalıdır. Metin, tahakküm edici bir bütünlük fikrinden yoksundur.

Modüler yapı, İslam sanatında temel bir özellik hâline gelen, her üründe çok çeşitlense (tenevvü) bile her defasında tanıdık, bilinen bir imaj oluşturma ilkesini ortaya çıkarmaktadır. Bu mimarî özelinde söylenirse mimarî mekânlar, işlevleri ne olursa olsun her zaman belirli bir modüler sistemle yapılmıştır. Bu yüzden ilk defa görülen bir mekânda bile özelliği ve farklılığı ne olursa olsun insan kendisini her zaman tanıdık bir mekânda hissederek (Erzen, 1999b: 46). Bu *aşinalık* hissi, hem sanatçıyı hem onun muhatabını yenilik tutkusunun dehizlerinden, bilinmezliğin gerginliğinden kurtarır, *tekrarın* sonsuz ummanında bir emniyete çağırır.

İslam mimarisinde *modüler yapının* etkisine bir örnek de değinilecek olursa Ayasofya ve Süleymaniye’de mimarîden tezyinata kadar uzanan farklılıkların dikkat çektiği görülecektir.

Doğan Kuban'ın tespitleriyle söylenirse Ayasofya'da birbirlerinden farklı strüktürel ögeler, farklılıklarının anlaşılmasına yardım eden çok renkli bezemesel yüzeylerle örtülmüştür. Süleymaniye'de ise her strüktür ögesini özellikle vurgulayan bir strüktüralizm egemendir (Kuban, 2007: 283). Burada Süleymaniye'deki her strüktür ögesinin ayrı ayrı vurgulanması, *modüler yapı* kavramı ile izah edilebilir. Daha önce de *kozmozolojik idrak* kavramında değinilen "Ortak malzemeler, ortak tasarımları doğurur." tespiti bu kez *modüler yapı* kavramına da genellenebilir. Bu konuda Oya Şenyurt, hat sanatındaki mıstar tahtasının mimarîde de kullanımının tıpkı hatta olduğu gibi modüler sistemi, mimariye yansıttığını vurgulamaktadır: "Aynı çizgi doğrultusunda, mekân ve mekân dizilerinden oluşan modüler sistemin hâkim olduğu tasarımlar, hat sanatının da araçlarından olan mıstar tahtası üzerinden tasarım yapma alışkanlığının kalıntıları gibidir." (Şenyurt, 2015: 32).

Süleymaniye Camisi'ndeki *modüler yapı* formunu, Yenişehirlioğlu'nun şu tespitleri daha iyi ortaya koymaktadır:

"Yüzeylerin devamlı olarak parçacıklara bölünmeleri, bu parçacıklar arasında biçimsel ifadenin yüzeyler kapsamında tekrarı, parçacıkların birbirine olan işlevsel bağlılığı, oylumların tekrarı, simetrik yerleşimleri, ritmi, Süleymaniye Camisi'ne adeta bir üçüncü boyut kazandırmakta, kompozisyonu tek bir form olarak algılamamıza değin bu görsel bütünlüğe varabilmemiz yapıdaki mimarî ögelerin işlev ve biçim bütünlüğünü fark etmeden algılamamızdan kaynaklanmaktadır." (Yenişehirlioğlu, 2002: 833)

Minyatür sanatının da *modüler yapı* ilkesinin sunduğu çeşitlilikten (tenevvü) faydalandığı görülmektedir. Minyatür tasarımında boş bir zemin üzerinde çizilen kemer ve pencere ile o alan birden bir iç mekâna dönüşebilirken bir çadır ve tuğ ile aynı alan, bir ordu kampı da oluverir. Minyatür mekânının dönüştürülmesindeki bu düşünsel yaklaşım, yapılar-

daki mekânın dönüşümü ile de benzerlikler göstermektedir. Minyatürde mekân dönüşümü ve çeşitliliği, bazı simgesel öğelerle sağlanmaktayken mimarîdeki benzer dönüşüm ve çeşitlilik, mekândaki birkaç eşyanın dönüşümü ile mümkün olabilmektedir. Minyatür bu açıdan adeta bir tiyatro sahnesi olarak da düşünülebilir. Minyatürde tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi en az sayıda kişi ve obje ile en kısa yoldan olayı seyirciye anlatma eğilimi hissedilmektedir (Şenyurt, 2015: 244). İşte mekânın ve imajın bu portatif kullanımı, İslam sanatının *modüler yapı* ilkesinin sunduğu imkânla sağlanmaktadır.

Son olarak *modüler yapı* kavramını daha iyi anlamak için Marco Polo ve Kubilay Han arasındaki şu diyalog faydalı olacaktır:

Marco Polo, Kubilay Han'a tek tek her taşıyla bir köprüyü anlatır. Kubilay Han da "Peki köprüyü taşıyan hangisi?" diye sorar. "Köprüyü taşıyan şu taş ya da bu taş değil, taşların oluşturduğu kemerin kavsî." der, Marco. Kubilay Han sessiz kalır bir süre, düşünür. Sonra ekler: "Neden taşları anlatıp duruyorsun bana? Beni ilgilendiren tek şey var, o da kemer." Marco cevap verir: "Taşlar yoksa kemer de yoktur." (Calvino: 2016: 45).

Bu metafordan hareketle söylenirse *modüler yapı*, kendisi bir kemer sayılabilecek olan sanat yapısının/yapıtının tek tek taşlarıdır. Eğer bu taşlar anlaşılmadığı için yok sayılırsa gerçekte kemer de olmayacaktır. Dolayısıyla İslam sanatının herhangi bir dalı veya ürünü değerlendirilirken *modüler yapı* ihmal edilirse aslında o dal veya ürün de eksik bir bakışla ele alınmış; hatta yok sayılmış olacaktır.

Sonsuzluk

“Yaptığım seferlerin birinde karşılaşmış olduğum bir kadına,
'Muhabbetin son derecesi nedir?' diye sordum. 'Saçmalama
sersem! Muhabbetin sonu olmaz.' dedi. 'Niye?' dedim. 'Sevgili
sonsuz da ondan!' dedi.”

Zünnûn-ı Mısri

Allah, ezeli ve ebedidir. Allah'ın ilminin sonsuz olduğu ve her şeyi bildiği gerçeği sanatkâr üzerinde son derece etkili olmuştur. Hatta bu bilgi, sanatı doğrudan dinin ve ahlakın bir parçası kılar. Bu yüzden sanatı, tıpkı tabiatı olduğu gibi Allah'a bir işaret olarak tasavvur eden İslam sanatı onda Allah'ı hatırlatacak yönlerin bulunması gerektiğine inanır. Allah'ın ebediliğine bir işaret olarak İslam sanatı, tezyinde (süsleme) sonsuzluk vurgusunu izhar etmektedir.

“Eğer yeryüzündeki bütün ağaçlar kalem olsaydı, deniz de -ardından ona yedisi daha eklenmek üzere- mürekkep olsaydı yine de Allah'ın sözleri tükenmezdi; Allah azîzdur, hakîmdir.” (Lokman, 31/27) ayeti, İslam sanatkârının kendi acziyetinin farkında olmasını gerektirmiştir. O bilir ki Allah'ı tam olarak anlatmak imkân sınırları dışındadır. Zaten böyle bir çaba ayet mucibince de beyhudedir. O hâlde İslam sanatkârı ne yapmalıdır? Ona düşen sanatında sonsuzun izini sürmek ve muhatbına bu hissi verecek bir tarz peşinde koşmaktır. Allah'ın nitelikleri, her zaman insan idrakinin ve tarifinin ötesindedir. O yüzden sanatta *tevhid* esasını anlatmak için başlangıcı ve sonu olmayan, sonsuzluk etkisi veren bir desen kullanmak en iyi yoldur. Bu sonsuz gibi görünen ve sonsuzluk hissi veren tezyinlerin tefekkürü, izleyicilerin düşüncesini Allah'a yönlendirir. Böylece sanat, dinî inancın kuvvetlendiricisi ve hatırlatıcısı hâline gelir (El-Faruki, 1999: 186).

İslam sanatının diğer kavramlarına bakıldığında da *sonsuzluk* vurgusunu görmek mümkün olacaktır. Oadaki *tevhid*,

tekrar ve *tenevvü* kavramları, tabii olarak *sonsuzluk* vurgusunu üzerinde taşıyan, İslam sanatının çok önemli ilkeleridir. Massignon, tezyindeki arabesk motiflerini, tevhidin sonsuz aranması olarak yorumlar (Massignon, 2006: 20). Bir sanat eserinde *sonsuzluk* etkisi oluşturmak için gerekli olan özellik ise yüksek seviyede bir *tekrardır*. İslam sanatında *tevhid*, *tekrar* ve *sonsuzluk* kavramları bu açıdan birlikte ele alınmayı gerektirir. İslamî sanatta birbirine ekli kombinasyonlar, sonsuza doğru gidiyormuş gibi görünen yapısal modüller sonsuz hissi vermek için hep *tekrarı* kullanır (El-Faruki, 1999: 188).

Tekrar kavramı, belli bir model ya da örüntünün sonsuzcasına devamı yoluyla hakikî varlığın ebediliğine olan köklü inancın bir ifadesi olma vazifesini görür. Tezyinde sonsuzluk hissi, geometrik ve ritmik hareketlerle sağlanır. İslam sanatının her türlü tezhip ve tezyinatında, bir desendeki bir birimden ötekine, bir desenden başka bir desene ve bütün bir görüş alanından başka bir görüş alanına geçmeye zorlayan bir hareket görülür. Bu yolla geçici varoluş göz ardı edilmektedir. Turan Koç, tam şekliyle ancak sonsuzlukta var olan bir kalıbın (örüntü) sadece bir kısmını göstermesiyle, görünür kılmasıyla Müslüman sanatçının statik, sınırlı ve görünüşte belirli olan bir nesneyi bizzat *sonsuzlukla* ilişkilendirdiğini ifade eder (T. Koç 2008: 48, 156).

Sonsuzluk hissi, İslam sanatının bir niteliği olan sükûnet kavramıyla da duyurulur. İslam sanatı, *gayrişahsîlik* ilkesinin bir gereği olarak gerilimden uzak durur. Gerilimin bulunmaması onda ahenk ve sükûn doğurur. Bachelard'ın ifade ettiği gibi "Sınırsız mekânların uyandırdığı duyguyu başka hiçbir şey bize sessizlik kadar hissettiremez." (Bachelard, 2014: 74). Kısacası sonsuzluğun lisani, sükûnettir. İnsan, sükûn bulduğunda -kendi psikolojisinin gerilimlerinden azade olduğunda- sonsuzluğu kavrar.

Tüm İslam sanatlarının cennet hayalinden doğduğu ifade edilmişti. Eliade da sonsuzluğa duyulan özlemin, cennet özlemiyle koşut olduğunu söyler (Eliade, 2003: 389). İşte İslam

sanatı da sonsuzluğu aynı zamanda cennetin özlemiyle dile getirmektedir. Ayet ve hadislerdeki ayrıntılı cennet tasviri bu özlemi pekiştirir. Yine bu ayetlerden birinde “İman edip salih amel işleyenlere cennette birbirine benzeyen (müteşâbih) nimetler bahşedilir. Cennet ehli kendilerine bir şey ikram edildiğinde bunu daha önce tattıklarını söylerler. Hâlbuki kendilerine sunulanlar farklı şeylerdir; ancak onlar bunun farkında değildirler.” (Bakara, 2/25) buyrulmaktadır. Cennet ehlinin daha önce tattıklarını sandıkları lezzet hissi, sonsuzluğa uzanan *tekrar* kavramını hatırlatmaktadır.

Tabiatla Uyum

İslam sanatında, tabiatın taklit edilmesi düşünülmez ve bunun bir tür tanrısallık iddiası taşıdığıнын idrakinde olunarak tabiata, Allah'ı hatırlatacak bir işaret olarak bakılır. Bununla birlikte tabiattaki düzen ve ahenk sanatçının sanat görüşünü, estetiğe bakışını belirlemiştir. O, bu düzen ve ahengi ilkesel olarak sanatına dâhil eder; yalnız tabiatı kopya edip benzerini yapmanın büyüyle kendisinde bir güç de vehmetmez. Bu yüzden estetik anlayışını tabiattan alırken insan acziyetinin bir göstergesi olarak *üsluplaştırmaya* yönelir. O bilir ki eseri, tabiattaki düzen ve ahengi ne kadar aksettiriyorsa o kadar da *güzel* olur. Çünkü *güzel* (cemâl) tüm manasını, el-Cemâl'den alır. Bu bilinç, onun kendisiyle barışık (*gerilimsizlik*) biçimde tabiatla ahenkli eserler vermesini sağlar. Burada Schmar-sow'un, “Sanat, insanın doğayla bir hesaplaşmasıdır.” (Wor-ringer, 1985: 20) iddiası, *tabiatla uyum* ilkesini izah etmek için hatırlanabilir. Bu iddia, insanın tabiatla uyum içinde olmak yerine adeta onunla hesaplaşarcasına onu taklide yönelmesinin, aslında taklide tabiatla hesaplaşmada bir araç misyonu yüklendiğini göstermeye yarayan önemli bir karinedir.

Sanatın ahlakın içinde değerlendirilmesi, sanatkârı tabiatla barışık kılar. Hem sanatkâr, hakikate ulaşmada kendisine

yol işaretleri olan tabiatı, ne diye düşman bellesin, onunla hesaplaşmaya girip yolundan geri kalsın? Eliot da dini ahlakın kaynağı yapan bir toplumda insanla tabiat arasında tam bir uyumun mevcut olacağına inanır. Böyle bir ortamda tabiat, insanın ihtiyaçları için yağmalanmaz. Çünkü insan tabiattan ve Tanrı'sından kopuk bir şekilde bulunmaz (Kantarcioglu, 1987: 12).

Estetik konusuna eğilen, bu konuda literatüre önemli bakış açısı kazandıran İbn Hazm da güzelliği soyut bir kavram olarak değil, duyu ve deneyimin konusu olarak ele almıştır. Bu değerlendirmesinde *güzellik* için her bir insan tarafından deneyimlenebilecek nesnel ölçütlerle hareket etmeye çalışmıştır. “Uyum” kavramı bu ölçütler içinde en önemlisidir. Yalnız İbn Hazm “uyum”u, *adalet* kavramında değinilen “bir nesnenin belirli bir bütün içindeki en uygun yeri” anlamında ele alır. Bununla birlikte onun da evrendeki düzene işaret etmesi ve doğadaki bir nesne ya da sanat eserinin evrendeki düzene itaat ettiği oranda *güzel* olduğunu ifade etmesi, bu düşüncelerin *tabiatla uyum* ilkesiyle koşut olduğunu göstermektedir. Aslında hemen tüm Orta Çağ filozofları *güzellikten* söz ettiğinde, yalnızca soyut bir kavramı kast etmez, aynı zamanda somut deneyimlere de göndermede bulunur. Orta Çağ’da salt kavranabilir bir *güzellik*, ahlakî uyum ve metafizik görkem arayışı vardır (Yıldız, 2012: 92-93; Eco, 2016: 22). Bu anlamda salt kavranabilir *güzellik* anlayışı için nesnelerin veya sanat eserlerinin, *tabiatla uyumu* şarttır.

İbn Rüşd de tabiatı ahenk, nizâm ve tertip içinde düzenlenmiş, birbirine uygun organik bir bütün olarak ele alır. Buna göre âlem bir eser olarak görülmekte ve onun parçalarında mevcut olan tertip ve nizam itibarıyla her bir parçanın diğeri için yapılmış olmasına dikkat çekilmektedir (Taşkent, 2018: 95). Tabiattaki her parça bir diğeri için yapılmış ve ikisi birlikte bir bütünün parçasını oluşturuyorsa sanat da bu uyuma tabi olmak durumundadır. Çünkü sanat, kaosu değil

kozmosun (düzen) parçası olmak zorundadır. İslam'da da *güzellik*, parçaların ahenkli uyumundan teşekkül eder.

Tanpınar, Doğu ile Batı'nın tabiata bakışlarını değerlendirirken de Doğu'nun *tabiatla uyumuna* dikkat çekmektedir. Ona göre Doğu, tabiatı olduğu gibi kabul eder. Öyle ki onun telkin ettiği ilk hususiyetlerle yetinir. Batı ise tabiatta başka hususiyetler ve mükemmelleşme imkânları arar, onun hakkında en etraflı bilgiye sahip olmağa çalışır ve bu gayretler sayesinde sonunda onu başka bir şey denecek hâle getirir. Oysa Doğu, eşyaya ancak umumi şeklinde tasarruf eder. Hatta bazen onu tabiattan sanki ödünç alır (Tanpınar, 1977: 128). Sezer Tansuğ da bu anlayışları minyatür sanatı üzerinden karşılaştırırken benzer düşünceleri vurgulamaktadır: “Batı resmi insana göre bir doğa anlayışına, bir minyatür ise doğaya göre bir insan anlayışına ulaşır.” (Tansuğ, 1961: 22).

Sanat eserinde tam da Tanpınar'ın belirttiği gibi tabiattan ödünç alma söz konusudur. Çünkü ödünç alma; sahiplenmeye, üzerinde tasarruf hakkı iddia etmeye mani olur. Bu yüzden sanatkâr, tabiatı Allah'tan bir emanet olarak görürken onunla sorumluluk bilinci çerçevesinde bir ilişki kurar. Sahiplenme, tasarruf hakkı iddia etmeden anlama ve ondaki işaretleri kavrama bilinci ile hareket eder.

Kozmolojik idrak kavramıyla ifade edilmeye çalışılan kâinat, akıl, ruh, din, hayat ve sanatı ortak bir bilinçle değerlendirme anlayışı, öncelikle tabiat düzleminde gerçekleşir. Çünkü insan kendine olduğu kadar tabiata da *temaşa* perspektifinden bakmalıdır. Bu bütüncül yaklaşımının da *tabiatla uyum* sağlanmadan gerçekleşme imkânı yoktur. Klasik dönem zihniyetine de bakıldığında sanat, siyaset, ekonomi, bilgi gibi alanlara bu perspektiften yaklaşıldığı görülmektedir. Bilim, eğitim ve üretimde hep tabiattan ilham alınmış ve insan ile tabiat arasında, bir ayrışma ve kavga değil uyum ve bütünlüğün sağladığı yakınlık hâkim olmuştur. Bütün bunlar, insan elinden çıkma

nesne veya eserlerin Allah'ın yarattığı güzellik ve ahenge uy-
durulma çabasının bir göstergesidir.

Tabiatla uyum, tabiatın taklidi değildir. İlkesel olarak tabiatta
güzellik formunun ifadeye çalışılmasıdır. Tabiattaki düzen,
ahenk ve geometrik form da ilkesel olarak sanata yansıtılmak
istendiğinde bunları olduğu gibi aktarmak yerine stilize bir
yol tutulur. Sanatta *taklit* bir meydan okuma ve taklitten ha-
reket edip onu geçme uğraşının sonucuyken *tabiatla uyum*
keşfedilen güzelliğin hakikatini teslimdir.

Gelenekte *tabiatla uyumun* en çok görülebileceği sanatların
başında şiirin geldiği rahatlıkla ifade edilebilir. Klasik Türk şi-
iri adeta bir bahçe metaforu üzerinden inşa edilmiştir. Bahçe
ve ona yüklenen mana, insanın dünya ve evren karşısinda-
ki konumunun göstergesidir. Bir kültürün bahçeyle kurdu-
ğu ilişki o kültürün hayat tasavvurunun da bir yansımasıdır.
Klasik dönem şiiri de temel imajlarının önemli kısmını bahçe
(botanik) öğelerinden almaktadır. İslam düşüncesinin varlığa
bakışını bu imajlarda görmek mümkündür. Bu şiirdeki maşu-
kun güzelliğini tamamlayan esas unsurların çoğunlukla bitki
çeşitleri olduğu görülecektir. Bitkilerle kurulan bu çok boyut-
lu ilişki *tabiatla uyum* ilkesinin etkisiyle açıklanabilir.

Tabiatla uyumun bir uzantısı olarak İslam mimarisinde to-
pografyanın değiştirilmeden yapının onunla uyum içerisin-
de bina edildiği görülecektir. Öyle ki Selçuklu mimarisinden
başlayarak Topkapı Sarayı yerleşmelerine kadar, yapıların her
zaman topografya ile uyum içinde oldukları görülür. Mimar
Sinan'ın külliyelerinin çoğu, bu uyumun örnekleri olarak şe-
killenmiştir. Bu anlayışta genelde alan düzenlemesi ve yapı
tasarımı tümüyle çevrenin dikte ettiği değerleri gözeterek
biçimde ortaya çıkmıştır. İslam mimarisinde bir mihenk taşı
olan caminin de tabiatla ayrı kutsal bir yer değil; Allah'ın ya-
rattığı bakir tabiatla insan yapısı olarak çevrenin bir uzantısı
olduğu görülecektir. Bu tasarımda ışık ve açık hava, camiye

veya diğer binalara kolayca girebilir; ibadet sırasında binanın çevresinde kuşlar cıvılayabilir. Çünkü tabiat her an hemen insanın yanı başındadır (Erzen, 1999b: 40-41; Nasr, 1992: 85).

Risale-i Mi'mâriyye müellifi Cafer Efendi de Sultanahmet Camisi için "Dünya, sanki bu güzel manzaralarıyla cihan sultanının camisinin taslağını haber verdi." derken eserin tabiatı ilhamla inşa edildiğini ve onunla *güzellik* bakımından uyum içinde ve ona benzer olduğunu vurgulamıştır (Ca'fer Efendi, 2005: 67-68):

*Görünüp bu suver-ı hûb ile 'âlem san kim
Câmi'-i şâh-ı cihân resmini etti iş'âr*

Cafer Efendi

Henri Delacroix'un "Biz romantik olduktan sonradır ki dağlar güzelleşmeye başladı." (Lalo, 2004: 15) sözü, insanın estetik anlayışının tabiatın dışında gelişip sonradan tabiata yönelmesi bağlamında değerlendirilirse İslam sanatının tabiatla kurduğu bütüncül ilişki daha iyi anlaşılacaktır. İnsanın kendisinin bir güzellik anlayışı inşa edip bunu tabiatı araması, modern bir olgudur. Oysa tabiat insandan bağımsız olarak başlı başına güzeldir. İnsan, güzellik hassasını ancak bu tabiatı *temaşa* ederek gösterebilir. Güzellik bu anlamda evrenselidir. Bu yüzden İslam sanatının ürünleri, insanı hem kendi hem tabiatla barışık kılarak ona "sevme arzusu" verir.

Tasvirden Kaçınma (Anikonik)

*Âşıklığın tüm temeli görüşmekle yıkılır
Göz görünce bir kez, geriye ne kalır?*

Ahmed Gazâlî

Tasvirden kaçınma ilkesi, gerekçesini bazı hadislerden almakla birlikte İslam düşüncesinin de tabi bir sonucu olarak görülmelidir. Başlıkta, literatürde çok yaygın olduğu hâlde yasak

yerine kaçınma kelimesinin tercih edilmesi bu nedenledir. Yani “kaçınma” ifadesi bilinçli bir tercihi ifade eder. İslam düşüncesindeki insan, kâinat ve Allah ilişkisi bunu gerektirir. Allah, yegâne yaratıcı; insan ve kâinat ise yaratılıştır. İnsan yaratılmış olmanın bilinciyle kâinata, Allah’ı hatırlatacak işaretler sistemi olarak bakar. Kâinatı, kendi benliğini ve kimliğini kendince inşa edebileceği bir mekân olarak görmez. Kâinatın bir düzen içinde olması ona, bu düzeni tanzim edenin nizamına boyun eğmeyi ihtar eder. Bu düzeni kendisinin kuramayacağı bilinciyle insan, ilahlığa öykünmez. Amaç, hakikati tasvir ya da temsil etmek değildir, onun bilgisine ulaşmaktır. İslam sanatındaki *tasvirden kaçınma* burada devreye girerek insana kendisi olma imkânı sunar. Böylece insan, kendi gerçek değer ve kıymetini anlama yolunda önemli bir adım atmış olur. İslam sanatı, bu amaca uygun olarak insana, kendi benliğinin (nefs) girdaplarından güvenli sulara bir çağrı olarak doğmuş ve gelişmiştir. Çünkü bütün iddiasına rağmen aslında insan zayıf ve çaresizdir: “İnsan zayıf yaratılmıştır.” (Nisa, 4/28).

Mistik kelimesi, Yunancada “myein” (gözü kapamak) kökünden gelmektedir. Kelime hakikate, hikmete ulaşmanın görmenin ötesinde (aşkın, müteal) bir edim olduğunu işareti etmektedir. Bunun aksine taklit etmek anlamındaki “mimesis” kelimesinin kökü ise “aldatma, yanıltma, göz boyama” anlamlarına gelen Hintçe “maya”³⁵ kelimesine dayandırılmaktadır. Platon’un sanatı bir tür hokkabazlık ve göz boyacılık olarak görmesi de sözcüğün bu kökeniyle ilgili olmalıdır. İslam’ın sanat anlayışında taklit (mimesis) yoksa tasvir de olmayacaktır. Dolayısıyla *üsluplaştırmının*, *tasvirden kaçınmanın* biraz da “görme”³⁶ eylemini netameli ve yanıltıcı bulmanın bir eseri

35 İsmail Tunalı, “maya”yı “Budist felsefesine göre, duyularımızla kavradığımız görünüşler dünyası” olarak açıklar (Worringer, 1985: 24).

36 Câhız’ın da görme yetisinin (basar), dili kullanabilmeye ve kullanım şekillerini bilmeye bağlı olduğunu ifade etmesi, “görme” eyleminin tek başına yeterli olmadığını birçok başka etkiye açık bulunduğunu göstermektedir (Karuko, 2014: 156).

olduğunu düşünmek gerekmektedir. Merleau-Ponty'nin de dediği gibi görmek uzaktan sahip olmak, demektir (Merleau-Ponty, 2012: 39). Bu sahip olma vehmi, hakikat arayışını ötelediği gibi gerçekte de insanı gördüklerinin esiri kılar ve onlara gereğinden fazla değer atfetmesi sonucunu doğurur. Michelangelo'nun resimlerinde bu kadar inandırıcı bir görüntü yarattığı için tanrıyla rekabet ettiği düşüncesine kapılması ve ondan bu yüzden af dilemiş olması (Erzen, 2016: 22) *tasvirden kaçınmanın* daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Bütün bunlar, *tasvirden kaçınmanın* sade bir zaruret değil, belli bir tasavvurun kendi biçim ve anlamını doğurmasıyla ortaya çıktığını göstermeye yetecektir. İlginç biçimde Kur'an'da tabiat kelimesinin kendisi kullanılmamakla birlikte aynı kökten gelen tab' kelimesi birçok kez kullanılmıştır. Tab' da insanı Tanrı'dan ayıran perde olarak yorumlanmıştır (Nasr, 1985: 24). Her ne kadar burada olumsuz anlamıyla bir perde kast edilmese de hakikatin tabiatın ötesinde, fevkinde (aşkın) olduğuna dair vurgu; sanatkârı, tabiatı tasvirden alıkoyacaktır.

İbn Heysem'in görme teorisinde de göze; yanıltılabilen, algı işlevini ancak içsel duyular sayesinde tam olarak yerine getirebilen bir organ olarak bakılır. O, ışık ve görme ışınlarının geometrik sistemini matematikten ve yaptığı deneylerden yola çıkarak oluşturmuştur. Bu sistem, İslam kültürüyle mükemmel bir biçimde uyuşmaktadır. Buna göre "görme", ucu açık belirsiz bir süreçtir, zira atmosfer ve başka koşullar da bu olayda etkindir. Bu nedenle görmeyi somutlaştıran her resme şüphe ile yaklaşılır. İmgelerin sonsuz nehrinden bir imgeyi çekip almaya, imkânsız olduğu için, tevessül de edilmez. Gerçekte imgeler insanın gözünde değil, hayal gücünde oluşur. Hayal gücü ise içsel duyularla zuhur ettiğinden, dışsal duyulara hitap eden imgelerle tasvir edilemez (Belting, 2017: 36-37).³⁷

37 Belting, İslam'daki tasvirden kaçınmanın onun bilim anlayışında da Antik Çağ'ın görme teorilerinin imgelerinden tamamen uzak durarak imgesiz ışığın geometrisine yoğunlaşmayı sağladığını iddia eder (Belting, 2017: 34).

Gazâlî görme olayından hareketle Allah'ın esmasından olan “en-Nûr”a bu anlamda dikkat çekmektedir. O da görme olayını tek başına göze indirgemez, onun bir “ruh”la gerçekleştiğini vurgular. O gören ruha da nur denilmektedir (Gazâlî, 2004: 16).

Hans Belting, İslam bilim optiğinde görme olayı ile *tasvir*den kaçınma arasında ilgi kurulmasını sağlayan ilginç verilerden hareket ederek Batı tasavvurunun görme olayındaki bakış ve resim anlayışını İslam kültürü ile karşılaştırır:

“Batı kültüründe bakış ve resim birbirinden ayrı düşünülemez. Görsel algıda bakışın kendisi aktiftir. İmgeler tasvir edilebilmektedir, çünkü izleyici de dünyayı resimler hâlinde görür. Bir resim teorisinin daima özneye ihtiyacı vardır, zira görme süreci ancak öznenin bakışıyla başlar. Oysa diğer kültürde dünyaya ışık hükmeder ve göz ışığa duyarlı bir organdır. Bu nedenle İbn Heysem algı matematiğinin optik kanıtlarını, içsel duyuların psikolojisiyle tamamlar. İçsel resimler farklı türden resimlerdir. Batı'nın algısında bunlar resim bile değildir, oysa İbn Heysem'e göre yegâne resimler bunlardır, dünyada onlardan başka resim de yoktur. (...) Bakış ve göz arasında kurulan ilişki iki kültürün dünya imgesine yansımasıdır. Bakış ve göz yalnızca Batı'da bir bütündür. Burada bakış, dünyaya adım atmasını sağlayan gözle birlikte hareket eder. Meraklıdır, cesurdur, baştan çıkarabilir. O nedenle kontrol altına da alınamaz.” (Belting, 2017: 37-38).

İslam kültüründe “görme”ye, bu özneliği ve edilgenliği düşünülüğünde olumlu bir anlam yüklenemeyeceği aşîkârdır. Dolayısıyla bu bakışın eseri hatta esiri olan *tasvir* de kaçınılması gereken netameli bir süreçle ortaya çıkar. Tasvir, “şüpheli” bir bakışın eseridir. İslam'da ise şüpheli kaçınılması gereken bir duygudur. İslam şüpheye mahal bırakmaz. Resim, duyulardan bağımsız olarak algılanamaz. Kesin bir bilgiye dayanmadığı için tasvir de ancak bir puttur. Hayal gücü, duyuların

etkisinden kurtulmak için dış dünyanın tasvirî cazibelerinden kaçır. Bu durum, “Hz. Muhammed’in İslam’ın ilk yıllarında-ki tasvir karşıtı uygulamaları ve hadisleri olmuştur. Fakat bu bulguların, tasvir yasağından çok put karşıtlığına vurgu yaptığı ve bunun da aksi fikirler olmasına rağmen, İslamiyet’in ilk yılları ile sınırlı kaldığı” (Konak, 2013: 969) gibi iddiaları³⁸ geçersiz kılmaktadır.

H. Read’e göre İslam’da bütün sanatsal aktivite durdurulmaya hatta yasaklanmaya çalışılmış; ancak sanat kaçınılmaz olarak estetik bir güç olarak engellenemeyeceği için insanî yönde gelişmemiş, non-figüratif alanlarda ve süslemecilikte kendini göstermiştir (Manzur, 1990: 156). Grabar da *tasvirden kaçınmanın* ilkesel sebeplerini görmezden gelircesine İslam sanatı hakkında “tasvire yer vermeyen dekorasyon türüne bir tutku biçiminde bağlanma”dan (Grabar, 1988: 15) bahsetmektedir. Ayrıca Grabar, bir eksiklik ve öykünme olarak gördüğü *tasvirden kaçınmayı*, zamanın Hristiyan dünyasının etkisi altında İslam’ın kendisi için resmi görsel simgeler aramakla birlikte o günün dünyasında imgelerin özgül konumu nedeniyle tasvirler geliştiremediğini ifade etmektedir. Ona göre Müslümanları bu tutuma iten ideolojik ya da bir tür mistik özellik değil, “düpedüz tarihsel koşullar”dır (Grabar, 1988: 76). Grabar, bunu, Müslümanların tasvire karşı bir tavır alma doktrininin tasvirlerin kullanımından vazgeçilmesinden önce değil, tersine onun ardından ortaya çıktığını (Özgür, 2007: 32) ifade ederek delillendirmeye çalışmaktadır.

Bu görüşler, benzerleri yaygın biçimde görülen, İslam sanatının kendi estetik ilkelerinin yadsınması sonucu ortaya çıkan bir tasavvurun dışavurumudur. Oysa İslam sanatında *tasvir-*

38 Benzer iddialar için bakınız: Çam, Nusret (2012). *İslam’da Sanat Sanatta İslam*, Ankara: Akçağ Yay.

Silvia Naef ise müstakil olarak bu konuya eğildiği kitabında, tasvirin İslam dünyasında öteden beri var olduğunu hatta tasvirin bulunmadığını iddia eden görüşlerin de Oryantalizm kaynaklı olduğunu iddia eder (Naef, 2018).

den kaçınma, dinin estetik yasaklarına karşı bir çıkış yolu olarak benimsenmiş ve zarurî bir tarz olarak doğmuş ya da devrindeki bazı fikirlerin etkisi altında gelişmiş değildir. Bilakis, tamamiyle biçim ve anlamını kendi estetik doktrininden almış, bilinçli bir yönelimdir. Kur'an'da figüratif sanatın yasak olduğuna dair bir emir bulunmamakla birlikte Garaudy'nin de belirttiği gibi İslam'ın ruhu bütünüyle böylesi bir sanat anlayışına karşıdır³⁹ (Garaudy, 2013: 52).

Tevrat'ın aksine Kur'an'da tasvir yasağı bulunmaması, tasvirin meşruiyetine hamledilemez. Bilakis Kur'an'ın sunduğu varlık düşüncesi, tasvirin varlığını netameli hâle getirir. Çünkü tasvir, görüngünün tek gerçek olduğuna bir vurgudur. Gerçeğin görüngünün ötesinde, ondan aşkın olduğu bir varlık düşüncesi tasvire ihtiyaç duymadığı gibi onunla gerçeğin örtülmesine giden bir yol açılacağı için ona bir değer atfetmeyecektir. *Tasvirden kaçınma* bir kavrayışa dayanmaktadır. İslamî kavrayış, varlığın özüne onu taklit ve tasvir yoluyla ulaşamayacağına derinden inanır. İslam sanatında tasvir konusunda yapılan tartışmaların da insan ve hayvan tasvirlerinin yapılıp yapılamayacağı konusunda olması ve Tanrı'nın tasvirinin ise tamamen tartışmanın dışında kalması üzerinde durulması gereken önemli bir ayrımdır. Tanrı'nın tasvirinin mevzuubahis bile olmaması, sanatta tasvir konusunda daha en başta netameli bir yaklaşımın bulunduğunu göstermektedir.

Tasvirici sanat, telkin amaçlıdır. Telkin de bilincin örtülmesiyle gerçekleşir. Bu anlamda Kur'an'da inkâr eden anlamında kâfir (örten) kelimesinin kullanımı manidar olmaktadır. Oysa İslam *açıklık ve anlaşılabilirlik*ten yanadır. Cansever bu anlamda tasvirici sanatın tasvir ettiğini yüceltmek, sevdirmek veya

39 Grabar, oryantalist bakış açısının izlerinin kendini hemen belli ettiği bir yaklaşımla "bu teorinin olabilirliğinin hiçbir zaman bilimsel bir biçimde kurulamadığını ve geleneksel İslam dünyasının sanatçıları arasında ya da bu sebepten dolayı çağdaş sanatçılar arasında yüksek felsefi bilginin olduğunu varsaymanın da oldukça şüpheli olduğunu" belirtmektedir (Özgür, 2007: 97).

küçültmek gibi etkileri beraberinde getirdiğini söyler. Böyle bir durumda kişi de bilinçle karar verme hakkından yoksun olur (Cansever, 1992: 13-14). Burckhardt da İslam sanatındaki hareketsizliğe dikkat çekerek bunun imge yokluğuyla ilgili olduğunu söyler. Bu durumla (imge yokluğu) Burckhardt’a göre Sünnî ülkelerde, Şii ülkelere oranla daha sık karşılaşılır. İmge ve tasvirin varlığı ait olduğu kültürdeki trajedinin varlığı ile doğrudan ilgilidir. Trajik hâl, imge ve tasvirin doğumuna neden olmuştur. İran mimari ve minyatürlerindeki tasvir ve tezyin yoğunluğu dikkat çekicidir. Tanpınar’ın Şiilerin Muharrem ayinlerini onlardaki trajedinin varlığına delil sayması (Tanpınar, 1988: 29) bu anlamda önemli bir tespittir. Tasvirci anlayışta “insan, kendi imgesini yaratarak değişir. Ruhunu şeklini verdiği fikre kaptırır, böylece kendi yarattığı imgeyi değiştirmeye sürükleninceye kadar etki altında kalır.” (Burckhardt, 1987: 246).

Tasvirden kaçınma ilkesiyle oluşturulan bir “resim”, öznenin duygusundan bağımsız ortaya çıktığı için, kişisel duygulanımlara ya da Barthes’in kavramsallaştırmasıyla söylenirse “punctum”⁴⁰ alan bırakmaz. “Punctum” geçmişe, hatıraya dayalı olarak fotoğraftaki bazı ayrıntılardan sadece öznenin etkilendiği ve fotoğrafta başkasına sıradan gelen bir imgenin özneyi sarsması olarak ifade edilebilir. Tasvirden kaçınılan bir resimde ise ne özne bir sahiplenme hissi ne de onun karşısındaki bir duygu karmaşası yaşar. Kişisel duygulanımların kendine yer bulamadığı bu atmosferde ortak bir duyum oluşur. Kişisel hatıraların, öznel çağrışımların veya zamanın değişimiyle ortaya çıkan duygusal farklılıkların da bu “resim”de yeri yoktur. Yazan/çizen ile okuyan/görenin aynı atmosferde

40 Barthes, bu durumu bir fotoğrafın onu görende uyandırdığı delici tesir bakımından karşılaştırarak Latince “ısıruk, benek, kesik, küçük delik” anlamına gelen “punctum” kelimesiyle ifade eder. Üstelik Barthes, gerçekliği dondurmaması bakımından fotoğrafı ilkel bir tür tiyatro, bir tür “Canlı Tablo”, altında ölümlerin görüldüğü hareketsiz ve boyalı yüzün bir temsili olarak görür (Barthes, 1996: 34, 38).

buluştuğu söylenebilir. Bu durum aynı zamanda sanat eserinin gayrişahsî niteliğinin de bir sonucudur.

Burckhardt ile Mağripli bir süsleme ustası arasında geçen diyalog, bu anlayışın sıradan bir usta nezdinde nasıl anlaşıldığını göstermesi bakımından önemli görünmektedir:

Usta:

Bunun gibi bir duvar sathını süslemek isteseydin ne yapardın?

Burckhardt:

Buraya kıvrım dallar yapardım ve ceylan ve tavşanların tasvirleriyle doldururdum.

Usta:

Tabiatla, her yerde ceylanlar, tavşanlar ve diğer hayvanlar mevcut. Bunları çoğaltmak neden? Fakat burada biri on kollu, ikisi sekiz kollu üç geometrik gülbezek çizmek ve mükemmel bir şekilde bu mekânı doldurmak üzere onları girift bir hâle sokmak, işte sanat budur! (Burckhardt, 1989: 49)

Ustanın, Burckhardt'a mevcudu çoğaltmak yerine soyut düzlemde geometrik tezyini önermesi, *tasvirden kaçınmayı* ifade eden önemli bir örnektir. Tasvir bir kesret vurgusudur, kesrete bağlanmanın adıdır. Kur'an'da Allah'ın ne hissedilebilen ne de görülebilen; üstün bir varlık olduğu belirtilir: "Ona benzeyen hiçbir şey de yoktur." (Enam, 6/103 ve Şura, 42/11). Bu ayetler, Allah'ın insan elinden çıkma ister insanî ya da hayvanî şekillerle ya da tabiatın figürlerle, somut algılanabilir şekillerle simgelenmesine manidir. Açıkça aleyhte bir emir olmasa da Kur'an'da Allah'ın sıfatlarının bu şekilde anlatılması, *tasvirden kaçınmaya* bir neden olarak yorumlanabilir.

Tasvir yasağının putperestlik tehlikesine karşı alınmış bir tedbir olduğu ise bazı araştırmacılar tarafından iddia edilir. Beşir Ayvazoğlu, tasvir yasağının putperestlik alışkanlıklarını bös-

bütün ortadan kaldırmak gayesiyle konulduğu, zihnî seviye yükseldikten sonra artık bu yasağın söz konusu olamayacağı şeklindeki yorumlara katıldığını belirtmektedir (Ayvazoğlu, 1999a: 37). Bununla birlikte Ayvazoğlu, başka bir çalışmasında bu görüşlerin zıddına olarak tasvir yasağının bir ilke olarak doğrudan doğruya temel ilkeye, *tevhide* bağlı olduğunu da ifade eder. Ona göre bu ilke Müslüman sanatkârları mimesisten alıkoyarak tasvirci, antropomorfist sanat anlayışından uzaklaştırmış ve soyutlamaya yöneltmiştir: “Soyutlama, eşyanın sadeleştirilerek bir çeşit geometriye dönüştürülmesini sağlar; böylece görünen dünyanın nesneleri, tek tek ferdî özelliklerinden uzaklaşarak tümeli yansıtan klişeler hâline gelir ve biçimler özelden genele doğru değişerek temsîlî karakter kazanır. Hatta zamanla elde edilen yeni biçim, kaynağını hiç hatırlatmayacak şekilde dönüşüme uğrar.” (Ayvazoğlu, 2000a: 14-15).

Nusret Çam da tasvir yasağını İslam ülkelerindeki geçmiş uygulamalarla değerlendirmenin yanlış olduğunu ifade ederken Kur’an’da böyle bir yasağın bulunmamasından da hareketle yasak konusundaki fikirleri yanlış bulmaktadır. Çam’a göre “Bu sebeple tasvir konusunda İslam dininin görüşünü anlamak için tutulması gereken en emin yol, daha sonraki devirlerde yaşayan Müslüman halkın ve hükümdarların tatbikatını değil de asıl kaynaklara inerek bizzat İslam Peygamber’inin zamanındaki ve sahabe devrindeki tasvirin durumunu incelemek olmalıdır.” (Çam, 2012: 72-73). Bunu söylerken Çam, tasvire karşı çıkmanın Kur’an’ın rağmına gerçekleştiğini ifade etmek istemektedir. Oysa İslam sanatlarının estetik anlayışına bakıldığında tasvire karşı çıkışın tabii bir sonuç olduğu anlaşılabacaktır. Müslüman sanatkâr, dış gerçekten hareket etmekle birlikte sırtını ona döner ve aşkın boyutlara ulaşır. Bu İslam’ın varlık görüşünün tabi sonucudur.

Mazhar Ş. İpşiroğlu resmin İslam dinin esaslarıyla bağdaşmadığı için yasaklandığını ifade derken Kur’an’da yer almamasına rağmen kısa sürede İslam ülkelerinde yasağın yaygınlaş-

ması ve tutunmasının sebepsiz olmadığını vurgulamaktadır. Böylece İslam sanatında tasvir yasağıyla çelişkiye düşmeyen bir “kavram ressamlığı” doğmuştur (İpşiroğlu, 2018: 31, 10).

Tasvir yasağını putperestlik tehlikesine bir tedbir olarak açıklamak, meselenin özünü izah etmekten uzaktır.⁴¹ Bu biraz da orucun, açların yoksulların halini anlamak için tutulduğunu iddia etmeye benzetilebilir. Nasıl ki oruç fakir zengin herkesi kapsayan ve nefsin tezkiyesini amaçlayan bir ibadet ise *tasvir*den kaçınma da sanatkârın bir tür nefis tezkiyesidir, denebilir. Çünkü tasvir den kaçınma, nefsi büyüklenme vehminden kurtaran ilkenin adıdır.⁴² *Tasvir den kaçınma*, gözü görmenin şehvetinden alıkoyar. Yasağa başvurulmasının nedeni, sadece putperestli-

41 Hanefi fıkıh geleneğine bağlı olan Osmanlı ulemasının da tasviri hiç meşru görmediği söylenebilir. Öyle ki Sultan Abdulaziz zamanında tasvir kullanımı tartışma konusu olur, Turşucuzâde de elbise, kumaş gibi bir şeye nakşedilmiş bir tasvirin cevazına fetva verir ve şeyhülislam olarak atanır.

Şeyhülislam Mustafa Sabri Efendi de tasvirin yasak olması illetinin sadece putperestlik ihtimalini ortadan kaldırmaktan ibaret olduğunu iddia edilemeyeceğini belirtir. Sabri Efendi'ye göre tasviri yapmak ile tasviri evde bulundurmamak arasında fark vardır. İlki haram iken ikincisi tahrimen mekruhtur. Nevevî'ye göre de tasvir yapmanın haram olmasının illeti “Allah'ın yaratmasına benzemeye çalışmak”tır. Bu yüzden tasvir yapmak haram iken üzerinde tasvir olan bir nesne üzerinde namaz kılmak mekruhtur. Tasvir yapmanın haram olduğuna dair Osmanlı ulemasının verdiği fetvalar için bkz: (Kaya ve Duman, 2016: 108-109).

Muhammed Abduh, tasvir konusunda son derece ılımlıdır. Ona göre tasvir putperestliğe dönüş tehlikesinden kaynaklanmıştır. Ayrıca anlaşılması kolay olmayan kavramların tasvir yoluyla daha kolay anlaşılabilceğini de iddia etmektedir. Onun gözünde şiir de görünmeyen bir resimdir. Öğrencisi Reşid Rıza'ya göre ise tasvire ancak belirli şartlar altında izin verilebilir. El-Ezher heyeti (1940) ise putperestlik evresinin aşıldığını artık böyle bir tehlikenin kalmadığını söylemenin tehlikeli olduğunu düşünmektedir. Zira insanlık tarihi geri dönüşlerle doludur. Tasvir den bir fayda umulsa bile ona harcanacak maliyet doğrudan dini eserlere sarf edilse daha faydalı olur (Naef, 2018: 88-90).

42 Abbasi döneminde süslemede görülen figürün çizgilerden veya ıslık yollarından oluşan yapısı gözü somut izlenimlerden arındırdığı için devrin bazı yazarları bu süslemeyi sabuna benzetmişler. Sabun nasıl elbiselerdeki lekeleri temizlerse geometri de görmeyi fazla duygusallıktan ve gözün şehvetinden arındırır (Belting, 2017: 123).

ğ e yol açma tehlikesi değil, Allah'ın yaratmasına benzeme ve onun yaratması ile boy ölçüşme gerekçesinin ortadan kaldırılmak istenmesidir. Bu durum hadislerden de anlaşılmaktadır.

Başoğlu, zamanla yasaklayıcı hükümlerin azalması ve Müslümanların ilkel bir yanığı olan putperestlik tehlikesinden iyice uzaklaşması nedeniyle İslam âlimlerinin de resim ve suretler hususunda daha müsamahakâr davranmaya başladıklarını ifade etmektedir (Başoğlu, 2007: 581). Burckhardt ise İslam'da tasvir yasağının mutlak olmadığını ifade eder. Ona göre gölgesiz düz tasvir, ne Allah'ın ne de Peygamber'in çehresini temsil etmemek kaydıyla la-dinî sanat alanında müsamaha ile karşılanmıştır. Buna Mekke'nin fethi sırasında, Hz. Peygamber'in önce, putperest Arapların Kâbe'ye diktikleri bütün putları kırıp Kâbe'ye girdikten sonra duvarlardaki Bizans resimlerinden çocuk İsa ile birlikte Meryem'in bir resmini iki eliyle kapatıp⁴³ diğer bütün tasvirlerin silinmesini emretmesini örnek verir (Burckhardt, 1989: 46).

Tasvirden kaçınan sanat eserleri, Allah'ın ebediliğini, ondan başka sonlu olan her şeyin ise kul ve fani olduğunu işaret eder. Bu insana kendi varlığının, varoluş sebebini hatırlatmaya yarar. İslam estetiğinin bu temayül ve hedefine insanın ve tabiatın tasviriyle ulaşılması mümkün olamazdı. Tasvirdeki temel hata bir varlığa sahip olmadığı muhtariyeti atfederek, mutlağın tabiatını rölatif olanda tasarlamak ve düşündürmektir. Bu yüzden tasvir, gerçek nizamı bir başkasına da yansıtma çabasıdır (El-Faruki, 1999: 185; Burckhardt, 1989: 47). Hayatı yeniden kurgulama niyeti taşıyan bu beyhude çabanın izale edilmesi de ancak İslam sanatındaki *adalet*, *asembolik*, *tasvirden kaçınma* vd. kavramlarla mümkün olabilirdi.

İbn Heysem'in görme olayındaki öznelliklere ve görecelilikle-

43 Ezrâki'de geçen bu hadisenin sahih bir rivayet olmadığı gibi Hz. Peygamber'in putperestliğe karşı mücadelesiyle çeliştiğini de ifade eden araştırmacılar bulunmaktadır (Başoğlu, 2007: 579).

re dikkat çekmesi, İslam sanatında *tasvirden kaçınmanın* nedenlerini anlamak için önemli karineler barındırmaktadır. İbn Heysem'e göre hayal gücünün imgeleri dış dünyadan beslense de bu imgelerin dış dünyada bir karşılığı yoktur. Ancak gözlemle, tefekkürle kavranır, nesnelerin özündeki doğa. Tefekkürün gücü ise algıların gücünün de ötesindedir, zira anılarla harekete geçer. Bilgi iki biçim arasındaki benzerliği görmektir. Her şey sürekli bir değişim içindedir ve aynı şeyler ikinci kez görüldüğünde ilk baştaki gibi algılanacağı kesin değildir. İbn Heysem'e göre nakkaşların gerçekte iki boyutlu çizimlerine rağmen nakışların gerçekmiş gibi algılanması hayal gücü sayesinde. Bu sayede benzer olmayan şeylerde bile benzerlik kurulabilir. Hayatta da böyledir, çok uzaktaki cisimler uzaktan görülemeyecek bir sürü özellikleriyle tasavvur edilir (Belting, 2017: 115-117). İbn Heysem bu tespitleriyle aslında görme sürecinde psikolojinin etkisine dikkat çekmektedir. Bu da görmenin -iddia edilenin aksine- nesnel bir süreçle ortaya çıkmadığını, öznel ve göreceli bir sürecin ürünü olduğunu göstermektedir. Bu yüzden olmalı ki tezyin ve minyatürlerde varlıklar, hayal gücüne alan açacak biçimde noksan boyutlarda çizilir. İslam sanatındaki açıklık ilkesi gereği, hayal gücünün etkisi gizlenmez. Varlıkların ancak hayal gücü ile görülebildiği açıkça gösterilir. Yine erken dönem İslam kültürüne ait botanik kitaplarında bile ressam/nakkaşın bitkiyi çizerken ona bakmadığını düşündürecek kadar şematik çizimlere yönelmesi (Ruggles, 2017: 62), bu durumun sadece sanat eserlerinde görülen bir motif değil; bir tasavvurun inşa ettiği kendine özgü bir "görme olayı" olduğunu göstermektedir.

Selçuklu ve Osmanlı dönemlerindeki diğer sanat dallarında da benzer biçimde tasvir yokluğu dikkat çekmektedir. Anadolu Selçuklu figürlerinde, portrelerde kızgın veya sevecen bir ifadeye rastlanmadığı gibi, duruş ve yüz ifadesine yansıyan duygusal anlatımlar da görülmez. Bireyin kendine özgü davranış ve tutumları, dış görünüşte sergilenmez. Korku, üzün-

tü, gerginlik ve heyecan olmadığından karakter de yoktur. Bu tür duygu belirtilerinin bulunmamasının nedeni Selçuk Mülayim'e göre insandaki davranışı ve tutum alışı yönlendiren en önemli etkenlerin Sünnî akideler veya tasavvufu denetim altına alınmış olmasıdır. Bu anlayışta insan, fani kaderiyle baş başadır ve hayatını Tanrı'nın iradesi altında, daha baştan belirlenmiş bir yazgıya göre çizer (Mülayim, 2010: 153). Tasvirin yasak olmasına rağmen ancak bu formda verilebilmiş olması da İslam sanat ilkesinin etkisini göstermektedir.

Kubbetü's-Sahra ve Şam Emeviye gibi erken tarihli İslam camilerinde figürlü tasvir bulunmamaktadır ve genellikle figürlü tasvir İslamî Dönem'de profan sanatın bir parçası olmuştur. Emevi saraylarının zengin bir şekilde figürlü tasvirlerle süslenmiş olmasına karşılık aynı dönemin camileri genellikle bitkisel süslemeler ve yazılarla bezenmiştir. VIII. yüzyıl eserlerinden Müşettâ sarayının cephesi üzerindeki figürlü süsleme girişin sağ tarafında yer alan ve caminin kible duvarına denk gelen bölümde kesilmektedir. Bu durum, erken İslamî Dönem'de özellikle dinî yapılarda bilinçli bir şekilde tasvirten kaçınılmış olduğunu göstermektedir. Bu örneklerden de anlaşılabilirliği gibi figürlü yapıların hemen hepsi kervansaray, medrese, saray ve köprü gibi profan yapılardır. Bu figürlerde adeta oransız, kabaca yontulmuş, hatta bazen gülünç görünümdeki birkaç aslan figürü dışında gerçek heykele de rastlanmaz. Mülayim'e göre bu durum; hacimli, etrafında boşluk olan (gölgesi düşen) canlı modele yakın oylumlanmış tasvirlerden kaçınıldığını göstermektedir. Yoksa bu sanat-kârın yetersizliği ile açıklanmaz; çünkü olağanüstü duyarlık ve incelikle üç boyutlu mukarnas sistemlerini oyup çıkaran sanatçının mahareti ve işleme yeteneği, kuşku duyulmaz biçimde ortadır (Özgür, 2007: 53; Mülayim, 2010: 157). Benzer düşünceler başka araştırmacılar tarafından da ifade edilmektedir: Tezyinata tabiatı taklitten mümkün olduğunca kaçınmak için suretlerin kendi kendilerine ayakta durmalarına im-

kân veren kabartma yerine kakma tercih edilmiştir. Minyatür sanatında ise insan-hayvan figürlerinin kullanıldığı yerlerde tabiat dışı nitelik, hayvanın stilize edilmesi ve insan yüzlerine karakter-kişilik yansıtılmasından kaçınılması ile sağlanmıştır (Massignon, 2006: 19; El-Faruki, 1999: 191).

Dede Korkut hikâyelerinde görülen hayvan motiflerinin hâkimiyeti birkaç yüzyıl içinde Yunus Emre’de bitkilerin ağır bastığı bir tabloya dönüşmüştür. Zamanla hayvan ve fantastik yaratık figürlerinin de bitki formlarına dönüşmeye başladığı görülecektir. Bunun sebebi olarak da göçebelikten şehirli yaşama geçme ve totemlere inananların tek Tanrı’ya inanmaya başlamaları gösterilir. Bazı örneklerde ise hayvanlar, rumî şekilli bitki formlarının arkasına saklanarak bir süre daha yaşayabilmiştir (Mülayim, 2015: 178-180). Klasik Türk şiirindeki bitki mazmunlarının hayvanlara nazaran çokluğu benzer biçimde bu hayvandan bitkiye doğru ilerleyen bir temayülün etkisiyle açıklanabilir. Bu durumun, İbn Abbas’tan gelen şu rivayet daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır: Geçimini resim çizerek sağlayan bir kimse bu konuda İbn Abbas’a danışınca, İbn Abbas⁴⁴ resim çizenlerin ahirette cezalandırılacağına dair hadisi aktardıktan sonra eğer işini sürdürmek zorundaysa cansız şeyleri ve ağaçları çizmesini tavsiye etmiştir (Başoğlu, 2007: 579). Bu rivayet göstermektedir ki İslam sanatında *tasvir*den kaçınma ve *üsluplaştırmada* bitki motiflerinin çokluğu da yine İslam düşüncesi ile doğrudan ilgilidir.

İslam’da tasvir yasağının etkisiyle klasik Türk şiirinde de maşukun güzellik unsurları bir araya getirildiğinde ortaya çıkan, Namık Kemal’in de eleştirdiği bu “ucube tasvir”e ya da daha doğrusu tasvirsizliğe biraz da bu saikle bakmanın gerektiği ortadadır. Dolayısıyla böyle tasvir edilen bir güzeli tabiatla

44 İbn Âbidin güneş, ay, yıldız ve yeşil ağaç gibi kimi insanların tapındığı varlıkların tasvirine cevaz verilmesine, neden olarak söz konusu varlıkların tasvirlerine tapınılmayıp bizatihi kendilerine tapınılmasını gösterir (Kaya ve Duman, 2016: 108).

bulmak mümkün değildir. Bu tespit Nedîm'in aşağıdaki meşhur beytinin de daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır:

*Yok bu şehir içre senin vasf ettiğin dilber Nedîm
Bir perî-sûret görünmüş bir hayâl olmuş sana*

Nedîm

Yine şiirden bir örnek vermek gerekirse Câmî'nin şu beyti de *tasvirden kaçınmanın*, bir edebî sanat olan hüsn-i talil ile ifadesi olarak anlaşılmalıdır:

*Şeriat resmi yasaklamıştır, çünkü
Senin güzelliğini resmetmek imkânsızdır*

Molla Câmî

Şair, maşukun güzelliğinin mükemmelliğini ifade etmek için bilinen bir durumu daha başka ve güzel bir nedenle izah etmektedir. Buna göre aslında maşukun portresi şeriatın tasvir yasağı değil de güzelliğinin tasvirinin imkânsızlığı nedeniyle yapılamamaktadır.

Alain de Lille, aşağıdaki şiirinde resim ve tasvirin İslam sanatı anlayışıyla değerlendirildiğinde ne kadar netameli olabileceğini gösteren mısralara yer vermiştir:

*Ey resmin yeni mucizeleri! Var olmayacak şeylere
Varlık kazandırır hakikatin taklitçisi resim,
Yeni sanatla oynayarak nesnelerin gölgelerini
Nesnelere dönüştürür; yalanları hakikate çevirir. (Eco, 2016: 187)*

Şiirde, öncelikle resmin hakikati taklit ederek olmayan şeylere varlık kazandırdığı ifade edilmiştir. Üstelik gölgelerin nesnelere, yalanların hakikate dönüşmesini de yine resim sağlamaktadır. Proust'un da Elstir'in resmettiği güller için "ressamın, gül ailesini zenginleştiren dahi bir bahçıvan gibi yarattığı yeni bir çeşit" (Bachelard, 2014: 26) gül olduğunu söylemesi, benzer bir ruh hâlinin ürünüdür. İslam sanatı ve sanatçısı

muhabatına bunu hissettirmekten alabildiğine kaçınır. Sanat eserine asla hakikatin bizatihi kendisi olarak bakılamaz, İslam sanatında. Bu yüzden o geçici olması hasebiyle de yalandır, biraz. Türkçede dünyanın faniliği vurgulanırken yalan dünya denmesi de bu manada anlaşılmalıdır.

Bütün “gerçekçi” görünümüne rağmen resim yine de anlatılmak isteneni anlatmada eksik kalacaktır. XII. yüzyılda Hildesheimli Aziz Albanus mezmurlarını resimleyen ressam surlarla çevrili bir şehrin işgal edişini resmeder; ama imgenin yeterince güzel veya gerçeğe uygun görünmeyebileceğini düşündüğünden şu notu düşer: Resmin fiziksel olarak (corpolariter) temsil ettiği şeyi, resmedilen savaş aracılığıyla işgaline uğradığınız kötülüklerle savaşlarınızı aklınıza getirerek ruhsal açıdan (spiritualiter) okuyabilirsiniz. Bütün bu eksikliğine rağmen resme onun imkânlarını aşan bir misyon verilmeye çalışılır: “Autunlu Honorius resmin üç amacının olduğunu söyler: Öncelikle resim ‘Tanrı’nın evini güzelleştirmeye’ ikincisi azizlerin yaşamlarını anımsatmaya ve son olarak resim ‘din dışı kesimin edebiyatı olduğundan’ eğitim görmemişlerin zevk almasına yarar.” (Eco, 2016: 40-41; 126). Din dışı kesimin yani okuma yazma bilmeyenlerin kavrayamadıklarını resim aracılığıyla ifade etmeye çalışma ister istemez akla *telkin* kavramını getirmektedir. *Telkin* de bilinç ve iradeyi teslim alır, muhabatını sadece büyüler. Oysa Şeyh Gâlib’in ifade ettiği gibi yüce olana ancak soyut mana ile ulaşılabilir, tasvir ise sadece put diker:

*Bâlâ-rev olan ancak manâ-yı mücerreddir
Tasviri Mesîhânın büt-hânede kalmıştır*

Şeyh Gâlib

Hristiyan Batı sanatında tasvirin bu kadar çok yer edinmesinin nedeni, biraz da Kitab-ı Mukaddes’in tahkiye ve tasvir üslubunda aranmalıdır. Oleg Grabar Kur’an’ın, “belli başlı anlatı sekansları izlememesi” nedeniyle görsel formlara

çevrilmeye elverişli olmadığını belirtmesi, bu anlamda İslam sanatında tasvirsizliğin de yine Kur'an'ın ifade tarzından doğduğu sonucunun çıkarılmasını sağlamaktadır. Oysa Grabar, bu sebepten Hristiyanlığın dört kitabının ve Eski Ahid'in aksine Kur'an'ı, estetik çeşitlilikten yoksunlukla suçlamaktadır (Grabar, 1988: 65). Kur'an'ın üslubuyla ortaya çıkan görselliğe karşı müstağnilik, bu anlamda İslam sanatında anikonizmi doğurmuştur denebilir.

VII ve VIII. yüzyılda (726-843) Bizans'ta kiliselerdeki İsa, Meryem ve Aziz ikonlarının parçalanması biçiminde ortaya çıkan ikonoklazmda⁴⁵ (ikon, put kırıcılık) İslam sanat anlayışının etkili olduğu iddia edilir. İkonoklast bir imparator olan Theophilos'un İslam sanat ve kültürüne hayran olduğu da bilinmektedir. Yine de ikonoklazm hakkında eldeki kaynaklar ikonseverlere ait olduğu için bunlarda ikonoklastların düşüncelerinin tam ve nesnel olarak yansıtıldığı söylenemez. İkonoklazm, bir düşünce ya da inanışın dışavurumu olmaktan ziyade siyasi bir baskıyla neşv ü nema bulmuştur. Hatta bu anlayıştaki imparatorların Hristiyanlık ikonları yerine kendi resimlerini ikame etmelerini, İslam sanatına İslam düşüncesinin bir yansıması olarak ortaya çıkan anikonik anlayışla ilişkilendirmek de oldukça zor görünmektedir (Avcı, 2018: 147-158). İslam sanatında ikonoklast tepkilere meydan bırakmayacak bir sanat perspektifi bulunmaktadır. İslam sanatçısı tasvir ve ikona yer vermenin netamelerini bilir ve bundan uzak durur. "İkona", kendi çöküşünü göze alabildiği için

45 Papa Gregorius, ikonoklazmı savunanlara karşı kendilerinin de aslında Tanrı'nın putlara tapılmaması buyruğunu yerine getirdiklerini söyler. Kiliselerde resimlere yer verilme nedeni olarak da okuma yazma bilmeyenlerin de hiç değilse duvarlarda görerek okuyabilmelerini (anlayabilmelerini) sağlamak olarak açıklar. Ona göre kiliselerdeki resimler tapmak için değil cahillerin zihinlerini eğitmek için koyulmuştur. Vernon H. Minor ise Papa'nın bu iddialarına karşı şu eleştirel soruları yöneltmektedir: Kişi Hristiyanlığa dair sağlam bir temele sahip değilse, Hristiyan sanatını okuyabilir mi? Aksayan belleğe karşı anımsatıcı bir işleve sahip olabilmesi için kişinin Hristiyanlığın anlatı ve imgelerini zaten bilmesi gerekmez mi? (Minor, 2017: 24-25).

görünmeyenin göstereni olarak ifade edilir (Sayın, 2015: 8). Tenzihî anlayış gereği eksik bir bakışın eseri olan ikon, sakınılması gereken bir netamedir. Dolayısıyla ikonun olmadığı yerde ikonoklazm da bulunmayacaktır. Bu yüzden İslam sanatı için *anikonik* (tasvirsiz) demek daha uygun düşer.

Tekrar

İslam sanatında basit bir yineleme olmayan *tekrarın*, estetik olarak birçok faydası düşünüldüğünde gerçekte bir “hüsn-i tekrar” olduğu görülecektir. İslam sanatının en önemli kaynağı olan Kur’an-ı Kerim’in de *tekrar* ilkesinin bu sanatta yaygınlaşmasına neden olduğu söylenebilir. Kur’an’da *tekrarın* sıklığı onun, her okuyanın gözüne çarpacak olan ilk özelliklerindendir. Kur’an’da yer alan tekrarlar, iki şekilde ele alınır: “lafız” ve “mana” tekrarları. Lafız tekrarı, bir konunun aynı veya farklı surelerde değişik lafızlarla işlenmesine denir ki “konu tekrarı” olarak da isimlendirilir. Mana tekrarlarından maksat ise belli kıssaların, cennet ve cehennemle ilgili konuların, vaad ve vaidle ilgili ayetlerin, Allah’ın sıfatlarının vb. mevzuların tekrarlanmasıdır (Baş, 2003: 11).

Kur’an’daki kıssalarda bir hadise lafızlarda bazı ince değişiklikler yapılarak tekrarlanmaktadır (Baş, 2003: 38). Klasik Türk şiirindeki telmih sanatında da bu üslup tarzının etkili olduğu söylenebilir. Kur’an’da kıssalar anlatılırken bazı olaylar telmih kabilinden birkaç cümle ile aktarılmaktadır. Tıpkı şiirde telmihin de bir kavram, isim ya da ifade ile aktarılması gibi. Dolayısıyla klasik Türk şiirinin Kur’an’ın bu i’câz üslubundan faydalandığını belirtmekte bir sakınca görünmemektedir.

Belagat ve Kur’an ilimleri üzerine eğilen âlimler tekrarı, üç tür (itnâb, i’câz ve müsâvât) ifade şekline itnâbın bir çeşidi olarak ele almışlardır. İtnâb ise “bir faydadan ötürü, kast edilen mana için fazla lafzın kullanılması” olarak tarif edilir. Taftâzânî ise bu üç tür ifade tarzını şöyle tarif eder: Müsâvât,

tabir (ifade) yollarından makbul olan ve maksadı, asla (mana-ya) eşit bir lafızla ifade etmedir. İcaz ise asıldan noksan ama yeterli bir lafızla ifade etmek iken itnâb da bir faydadan ötürü zait (fazla) lafızla karşılamaktır. Bu şekilde *tekrar* da belagatin içinde kendine yer bulabilmektedir. Zerkeşî, ise tekrarın bir güzellik unsuru olduğunu ifade ederek onu, fesahatin güzelliklerinden sayar (Baş, 2003: 28; 64). Görüldüğü gibi modern kültür ve sanatta kusur sayılabilen *tekrar*, gelenekte bir belagat teriminin içinde yer alarak güzelliği tamamlayıcı estetik bir unsur olarak değerlendirilmektedir. İbn Kuteybe de Kur'an'da *tekrar* olgusunun, duruma göre vurgu, kesinlik, anlamı güçlendirme, daha fazla kelime kullanma gibi önemli bir belagat değeri olduğunu düşünmektedir (Adonis, 2014: 40).

Tekrar kavramı modern sanattaki “leitmotif” kavramını çağrıştırırsa da aralarında kuramsal bir fark olduğu görülür. Aslında bir müzik terimi olarak doğan “leitmotif”, kurmaca içerikte düzenli ya da düzensiz aralıklarla yinelenen davranış, söz öbeği, nesne gibi öğeleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Tekrarların leitmotif özelliği kazanması için eserin düşünsel örgüsü içinde özel bir anlam taşıması gerekmektedir. Ancak bu anlamın “karakterize edici, özetleyici ve sembolik” bir öz taşıması özellikle istenir. Bu yüzden leitmotifler, içerikteki düşünsel öze, figürlerin kimlik ve kişilik yapısını açımlayan bir işlevle katkıda bulunmalıdır (Sazyek, 2013: 217). Bu açıklamalar, geleneksel üsluptaki *tekrar* kavramını çağrıştırmakla birlikte leitmotif, özgün ve belirli bir temanın bütünlüğünü sağlayan bir öge konumundayken, İslam sanatında *tekrar* farklı eser ve konulardaki ortak öğedir. Dolayısıyla modern bir terim olan leitmotif, konunun önemli ve birey bakışının ön planda olduğu bir kültür ortamının ürünüdür. O, konu bütünlüğüne ve bireye yapılmış güçlü bir vurgudur. *Tekrar* ise bir konuya hapsedilemeyen, sanatları kolektif bilincin hâkim olduğu ortak bir kuramda buluşturan ilkenin adıdır. Bununla birlikte aynı eser-de tekrar eden motif ve imgeler de bulunabilmektedir.

İslam sanatında *tekrar*, onun *fayda* ile *açıklık-anlaşırlılık* ilkesine dönük olarak halkın anlama ve idrak etmesi amacına da matuftur. Sanatı, faydadan ayırmayan İslam düşüncesi de bunu tevhid anlayışından alır. Tevhid sadece akidede birliği aramaz; ilimde, amelde ve sanatta da birliği vazeder. *Tekrar*, bu itibarla fayda ilkesinin gerçekleşmesi için tercih edilen bir üslup tarzı olmuştur. Zerkeşi'nin tekrar tanımı da İslam sanatında *tekrarın* faydaya yönelik bir ilke olduğunu göstermektedir. Zerkeşi'ye göre tekrar, "İki anlatım arasındaki zamanın uzamasından dolayı, birinci anlatımın unutulması korkusuyla ve anlamı daha da kökleştirmek için lafzın veya müradifinin iade edilmesi"dir (Baş, 2003: 20-21). Burada tekrar kavramıyla ilgili olarak hem aynı obje, kavram veya imajın hem de müradifinin (eş anlamlısının) yinelenebildiğine dikkat çekilmesi önemlidir. Zira şiirde de bir diğerinin anlamını mutazammın kelime ve kavramların bir arada kullanılabildiği görülmektedir.

Kur'an'da tekrardan bahseden âlimler, tekrarın Arap dilinin bir özelliği olduğunu temellendirirken daima şiir örnekleri vermişlerdir. Arap edebiyatında nesir türü tetkik edildiğinde ise şiirde karşılaşılan lafız tekrarlarının pek bulunmadığı görülecektir. Nesirde aynı edatın veya kelimenin tekrarlandığı örnekler bulunmakla birlikte, şiirde (veya Kur'an'da) uygulanan tekrarlar gibi geniş çaplı ve yaygın olmadıkları görülecektir (Baş, 2003: 33-34).

Tekrar kavramının faydaya dönük bir ilke olduğuna Nietzsche de dikkat çeker. O, "Kamunun Sanatsal Eğitimi" başlığında şu cümleleri serdedir: "Aynı motif çeşitli ustalar tarafından yüz defa ele alınmamışsa halk konuya yönelik bir ilginin ötesine nasıl geçeceğini öğrenmez; ama eğer halk bu motifi çok önceden çeşitli yeni çalışmalardan tanımışsa ve artık herhangi bir yeniliği ve kararsızlığı çekici bulmuyorsa en sonunda bu motifin işlenmesindeki nüansları, ince, yeni icatları bile anlayıp begenecektir." (Nietzsche, 2003: 151). *Tekrarın*, bu şekilde

yeni bir şey söylemenin zorluğundan doğan bir kusur değil, anlaşılır olmanın zaruretiyle başvurulmuş bir üslup tarzı olduğu görülmektedir.

Tekrar olgusu klasik kültürün tamamında yaygındır. Örneğin Orta Çağ özelinde yeni bir şey söylenmediği ve eskinin tekrar edildiği eleştirisi sık sık dile getirilir. Aslında Orta Çağ kültüründe yenilik duygusu mevcuttur; ama yineleme (tekrar) görüntüsü altında bu yenilik saklanmaya çalışılır. Bunun aksine olarak modern kültür ise yinelediği zaman bile yenilik getirdiği iddiasındadır. Orta Çağlı sanatçı, yenilik tutkusuna bağlanmadan daha önce söylenmiş olanları yeniden söyleyebilmek için uğraşır,⁴⁶ muhatabını da buna ikna etmek için büyük bir çaba içine girer (Eco, 2016: 18).

Tekrar, kozmolojik bir ilişkiyle sonsuzluk kavramını da çağrıştırır. Tezyinde yer alan motifler, sayısız tekrarlar mekân da sonsuzluk hissi oluşturur. Dairesel zaman anlayışı da bu çerçevede *tekrar* kavramının kendini an'larla yenileyen bir bütünün parçası olduğunu gösterir. Zaman nasıl tekrar eden an'lardan oluşuyorsa, sanat da tekrar eden unsurların bir terkihi olmak durumundadır. Varlık âleminde her şey sürekli olarak yeniden yaratılmaktadır.⁴⁷

Tekrar olgusuyla geçmiş, an'dan ve gelecek zamandan ayrılmaz. Geçmiş olmuş, bitmiş bir hatıra ve geçmişe ait ürünleri de hayattan çekilmiş bir antika biçiminde gören “nostalji” kavramının böyle bir kültür anlayışı içinde yeri yoktur.

46 Ressam Jacques-Louis David Eski Yunanlıların da böyle düşündüğünü ifade etmektedir: “[Eski] Yunanlılar, evvelce kabul edilmiş ve kullanılmış bir kompozisyonu, bir hareketi, bir tipi kullanmakta beis görmüyordu. Onlar, bütün dikkatlerini ve yeteneklerini daha önce oluşturulmuş bir fikri mükemmelleştirmeye hasreliyordu. Güzel san'atlarda bir fikrin nasıl hayata geçirildiğinin ve nasıl ifade edildiğinin, o fikrin kendisinden çok daha önemli olduğunu düşünüyorlardı ve haklıydılar. İnsanın bir düşüncesini vücuda getirmesi ve ona en mükemmel biçimi vermesi, işte bu ve sadece bu san'atçı olmaaktır.” (Schick, 2017)

47 “O (Allah) her an yaratma hâlinededir.” (Rahman, 55/29)

Osmanlı Devleti'nde müzeciliğin de modern bir olgu olarak yine bu zaman anlayışının değişmesiyle doğduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Klasik kültürde geçmişe, kendisinden kopulan bir daha dönülmeyecek olandan ziyade değişim ve çeşitlemeyle kendini devam ettiren bir zaman dilimi olarak bakılır. Bu yüzden “tarihi eser” veya nostaljik değeri olan herhangi bir şey “an”dan koparılıp korunma altına alınmaz. Zaman zaten kendisini çeşitleme yoluyla devam etmektedir. Osmanlıların eskiden kalmış bir yapıyı çok rahat yıkıp ondan bir iz bile bırakmadan yerine yeni bir eser yaptıklarına sık şahit olunur. Geçmişte kalan bir şeyin bağlamından, içinde yer aldığı hayat döngüsünden koparılıp kayıt altına alınmasına lüzum yoktur.

Tezyinde *tekrar*ın bir fonksiyonu daha bulunmaktadır: Objelerin birbiri arkasından tekrar eden temsili; ayrıca bunların, tabiatta mümkün olmayan tarzda sürekli öncelik ve sonralık ilişkisiyle yer almaları, sanatçının tabiattaki objeden hareket etse bile onu taklit etmeden tabiatı silmesini sağlamaya yönelik bir hamlesidir. Turan Koç'a göre böylece tabiatın ölümü kesin bir biçimde sağlanacaktır (T.Koç 2008: 49). Tabiat sanat eserinden bu anlamda silinince, sanatkâr da taklit kavramıyla ortaya çıkacak “gerilimler”den güvende olacaktır. Burada İslam sanatındaki bir diğer özellik olan *tabiatla uyum* kavramıyla çelişki arz edecek bir durum yoktur. Tabiatı bir işaret olarak görmek, ondan hareketle (uyum kavramı burada devreye girer) onun işaret ettiğine yönelmek demektir. Tabiatı sanat eserinden silmek de büyüklenme vehminin ortadan kaldırılmasıdır.

Tekrar kavramı, özgünlüğün yol açacağı kibir/büyükleme vehminden beri durmayı sağlar. Yeniliğe tutku biçiminde bağlanma, bir süre sonra sanatkârı sadece nefsinin yönlendirmesine açık hâle getirir. Bu durumda sanatkâr, kendi benliğinin öreceği duvarlarla çevrilir. Hep daha fazlasını isteme arzusu, güçlenir. Özdeşleyim kavramının ifade ettiği gibi sanatkâr, kendi eserinin bir tür esiri olur.

Sanatkâr, yenilik baskısından bu anlamda kurtulunca eseri-
ne bilinen, aşına olunan motifler eklemeyi bir kusur olarak
görmez bilakis zihniyetinin doğal bir gereği sayar. Bu zihin
ortamında “edebî mülkiyet”⁴⁸, “özgünlük”, “telif” kavramları
da tabi olarak bulunmayacaktır. Eco’nun, Tüm Orta Çağ’ın
bu minvalde bir sürekliler çağı olduğunu belirtmesi bu an-
lamda yanlış bir tespit olarak görünmemektedir. Bu yüzden
Orta Çağ, birbirlerine gönderme yapmaksızın zincirleme ola-
rak birbirlerini kopya eden yazarların çağıdır, aynı zamanda.
Eco’ya göre bu biraz da elyazmaları kültürüne dayalı ve el-
yazmalarına güçlükle erişilen bir çağda yaşanmasının getir-
diği zorunluluktur. Çünkü kopya etmek, fikirleri dolaşıma
sokmanın tek yoludur. Kimse de bunun bir suç olduğunu
düşünmez. “Bir fikir doğruysa herkese aittir.” düşüncesi ge-
nel kanaat hâlinedir.⁴⁹ Eco, yenilik tutkusunu biraz da Des-
cartes’a bağlar: “Descartes’ten sonra her düşünür daha önce
hiç çıkmamış bir sahneye çıkmaya çalışacaktır.” (Eco, 2016:
19-20). Bir tasavvurun yansıması olarak görülmesi gereken
tekrarı, elyazması kültürünün doğurduğu basit bir pratiğe in-
dirgemenin yanlış olduğu ortadadır. Bununla birlikte sahne
ve tiyatro metaforu durumun iyi bir izahı olarak değerlendirilebilir.
Çünkü modern döneme kadar sanatkar kendini bir
seyirci, bir sanatsever kitle karşısında görmezdi. Sanat eseri,
muhabatından bağımsız, ayrı seçkin bir zümrenin ürünü ola-
rak değerlendirilmezdi.

48 Klasik Türk şiirinde bu anlayışın bir yansıması olarak nazirecilik örnek gösterilebilir. Tanpınar da bu anlamda nazireciliğin taklit değil, sanatın en asil haklarından biri olarak görülmesi gerektiğini düşünmektedir (Tanpınar, 1977: 180).

49 Geleneksel uygarlıklarda bir insanın bir düşüncenin mülkiyetini kendine mal etmeye kalkışmasını akıl almaz bir şey olarak gören Rene Guenon, o dönemde bunu iddia edenin de bütün itibarını kaybetmekle karşı karşıya kalacağını ifade eder. Buna göre doğru bir düşünce “yeni” olamaz; çünkü hakikat insan aklının bir ürünü değildir. Hakikat insandan bağımsız olarak vardır, insan onu bilmek ve tanımak zorundadır (Guenon, 2005: 97).

Osmanlı mimarlık geleneğinde, birçok örneği olan bir olgudan bahsedilir: Mimarlar ve patronlar, geçmişteki yapıları, bazen boyutları da aynı kalmak üzere yinelemişlerdir. Bu yinelemeler içinde ise Sultan Selim Camisi ile Edirne II. Bayezid Camisi arasındaki adeta ikizlik ilişkisi dikkat çekici bulunmuştur (Kuban, 2007: 231). Osmanlı mimarîsindeki bu yineleme hatta aynısını tekrar yapmayı, İslam sanatındaki *tekrar* kavramının mimarî sanatına bir yansıması olarak değerlendirilmek gerekir.

Doğan Kuban ise Osmanlı mimarîsinde taklit ve kopya konusuna değinirken meseleyi oldukça basit bir perspektife indirgeyerek anlatmaya çalışmaktadır. Kuban’a göre Osmanlı düşüncesinde yenilik bidatti ve ulema da yeniliğe küfür ve sapıklık olarak bakardı. Ulemanın yeniliğe her zaman dinî bir neden bulup karşı çıkma ihtimali vardı. Sanatçılar da bu yüzden yenilik arayışında değillerdi. Eskinin de kendisini tekrar etmemesi için bir engel de yoktu: “Sinan’ın ve diğer Osmanlı mimarlarının, bugünkü mimarî düşüncede çok önemli olan ve bir yetersizlik işareti olarak kabul edilen “taklit” olgusuna yaklaşımları bugünkü düşünce ve davranışın karşı kutbundadır. Gelenekselin doğru, yeninin bidat (küfür, sapıklık) olduğu bir çağda yaşıyorlardı. Gerçi bu daha çok dinî içerikli bir sınırlama idi. Ne var ki ulema her zaman bir yeniliğe dini bir neden bulup karşı durabilirdi. Kültürün o dönemdeki yapısı içinde beğenilen bir ‘eski’nin yinelenmemesi için hiçbir düşünsel engelin olmadığını düşünmek gerekir.” (Kuban, 2007: 331). Açıkçası bu satırlar, Kuban’ın İslam sanatında, bir düşünce ile inanç arasında ilişki ve o düşünce ile inancın ortaya çıkaracağı bir sanat görüşü yok demeye çalışmasının bir sonucudur. İslam sanat anlayışını, İslam düşüncesinin bir ürünü olarak görmemeye çalışan bir diğer araştırmacı Grabar, en azından bu taklit ve kopya yaygınlığını, İslam mimarîsindeki simge yokluğuna bağlayamaya çalışmaktadır (Grabar, 1982: 7).

Minyatür sanatında da *tekrarın* çok önemli olduğu ve sık kullanıldığı bilinmektedir. Minyatürde tıpkı şiirde olduğu gibi tekrar eden imgelerin çokluğu, konudan ziyade üslubun öneme bir vurgu olarak anlaşılabilir. Suut Kemal Yetkin'e göre bu üslup bir ahenk arayışıdır. Nakkaşlar da aradıkları ahenge ancak bir vesile olduğu için aynı konulara ilgi gösterirler. Bu yüzden minyatürde -bu bütün İslam sanatlarına da teşmil edilebilir- intihal kavramının yeri yoktur. Çünkü intihal, konuları hatta benzetişleri eserin ruhu sayan (modern) görüşün icadıdır. Oysa klasik kültürde konuları bir olduğu hâlde birbirinden çok ayrı şaheserlerin varlığı ortadır. Minyatürlerde aynı konular başka nakkaşlar tarafından da defalarca ele alınmıştır. Fakat bunlar arasında birbiriyle kıyaslayınca derin farkların olduğu görülecektir. Yetkin'e göre; nakkaşların renk ve çizgilerle ifadeye çalıştıkları şey, objektif tema olmayıp bu tema vesilesiyle bir şekil vermeye çalıştıkları his ve hayalleridir (Yetkin, 1953: 34).

Tekrar kavramı, İslam sanatındaki *modüler yapının* da doğal bir sonucudur. Aynı zamanda İslam kozmolojisi ve *kozmojik idrak* ile doğrudan ilgilidir. *Tekrar*, İslam sanatında vazgeçilmez bir form hâline gelmiştir. Öyle ki İslam sanatı nedir dense ahenkli ve yüksek çağrışımlı bir *tekrardır* denebilir.

Teksif

Az şeyle çok fazla şey anlatma, bir tür anlam yoğunluğu denilebilecek olan kesafete, İslam sanatında *modüler yapı* ilkesinin tabi bir sonucu olarak bakılmalıdır. Bu ilke sayesinde her parça müstakil bir bütünlümüş gibi görünür. Bu yüzden küçük ama yoğun olması gayet tabidir. Yine İslam sanatının önemli bir ilkesi olan *aşinalık* kavramı da *teksifle* ilgilidir. Çünkü teksif önceden kabul görmüş genel ilke ve konuların her sanat eserinde daha önce tadılmış zevklerin süruruyla yeniden ele alınmasıdır.

Teksif, sanatkârın iç dünyasının dağılmadan bir kesrete düşüp parçalanmadan sanat eserine yansıtılmasını sağlamaktadır. Bu yoğunluk, sanat eserini modüler yapı ilkesi sayesinde ise masif ve bölünmez bir kütle hâline de dönüştürmez. Onun her parçasında bir güzelliğin bütün özellikleri gizlidir. Çoğaltmak yerine azda yoğunlaşmak, esastır. İlmi bir noktada arayan tasavvur, azın yoğunluğunu, kesretin dağınıklığına tercih eder.

Mimari, minyatür ve tezyinde tekrar eden motif ve formların, açık ve parçalı kompozisyon içinde bu kadar sık kullanıma sahip olmaları, taşıdıkları yoğunluk sayesinde. Her birim, bütünü temsil etmekle birlikte onun bir parçası olarak mevcuttur. Bu temsiliyet ilişkisini sürdüren de parçanın bütünü yansıtan kesafetidir. İslam sanatında tekrarın dalga ritmi gibi kesik kesik ama sürekli mevcudiyeti, her dalganın denizi taşıması gibidir.

Klasik Türk şiiri özelinde söylenirse beyit nazım birimi de kesafeti zorunlu kılar. Şair düşüncesini, hatırasını, hayalini iki mısraya sıkıştırıp ifade etmek durumundadır. Klasik Türk şiirinin en çok eleştirilen yönü olan konu bütünlüğünün yokluğu meselesi de *teksif* kavramıyla açıklığa kavuşmuş olur. Şair bir kusurmuş gibi görünen bu meseleyi, beyitlerde her biri başka bir umman olan anlam zenginliği ile çözmektedir.

Teksif, stilize üslubun doğal bir sonucudur. İslam sanatında her eser, İslam sanatları estetik ilkelerinin, güzellik anlayışının kendisinde toplandığı bir mecmuadır. Onlar bu niteliğini, estetik ilkelerin icmalî neticesinde elde eder. *Teksif* sadece şiirde değil; sınırlı bir yüzeyde sonsuzluk hissi veren arabesk süslemede, çok fonksiyonlu bir özellik arz eden ve benzer biçimde birçok eserde tekrar eden mimarî yapı formunda, görsel olmakla birlikte çok boyutlu bir içeriğe sahip hat sanatının istiflerinde, varlıkların göründükleri gibi değil onların âlem-i misâldeki varlığın gerçek temsillerini yansıtacak biçimde algılanmalarını sağlayan tasvirleri sunan minyatür motiflerinde de görülebilir.

Telkinden Kaçınma

İslam sanatında *telkinden kaçınma*, insanın iradesinin korunması amacına matuf olmakla birlikte onun teslimiyetinin de değerini artıran bir ilkedir. Çünkü *telkin*, sanatta muhatabın iradesinin elinden alınıp onu, hakikatle yalın biçimde yüzleştirmeden bir tür etki ve büyü tesiriyle yönlendirmeye karşılık gelmektedir. İslam'da ibadet hayatının ve ahlak esaslarının temeli olan "irade hürriyeti"ni ortadan kaldıracak hiçbir girişim hoş görülmez. Kur'an-ı Kerim'de, Hz. Peygamber'den mucize bekleyenlere tam da bu minvalde şu cevabın verildiği görülmektedir: "İnkârcılar, 'Ona rabbinden bir mûcize indirilse ya!' diyorlar. Sen ancak bir uyarıcısın; her topluluğun da bir kılavuzu vardır." (Ra'd, 13/7) Ayet, insanın inanması için mucizeye ihtiyaç duymadan hakikatle yalın biçimde yüzleşmesi ve onu kendi iradesi ile kabul etmesinin gereğine işaret etmektedir. İnkârcılar ise inanmak için bir mucize beklemektedir. Mucize yoluyla "teslimiyet", eşref-i mahlukat olan ve kendisine bir irade verilen insandan beklenen bir tavır değildir. Çünkü Allah, eğer isteseydi herkes iman ederdi (Yunus, 10/99). Bu durumda esas olan insanın, yaratılmış olduğunun idrakiyle hiçbir tesir ve teshir altında kalmadan kendi iradesiyle teslim (islam) olmasıdır. Bu "teslim olma"nın da önce "iman"a oradan da "ihsan"a ulaşması için baştaki bu bilinç hâlinin korunması elzemdir. İşte *telkin* bir tür inkârcıların beklediği mucize gibi insanın bilinç halini elinden alıp onu idraksiz biçimde teslimiyete çağrının bir adı olduğundan imtina edilen bir kavram olagelmıştır.

Esasını İslam düşünce ve akaidinden alan İslam sanatı da tabi olarak bu anlamdaki *telkin* kavramından kaçınacaktır. Çünkü *telkin*, biraz da mesaja güvensizliğin dışavurumudur. Mesaj tek başına ikna edici ve kabule şayan görülmediğinde onu *telkin* kılıfıyla sunmaya çalışmak, bu güvensizliğin sonucu olarak değerlendirilmelidir. İslam sanatı bu ayetin bir tür tatbiki olarak da anlaşılabilir. O da muhatabına bir "mucize"

sunmaz; muhatabına, kendi hakikatini onun iradesini elinden alarak dayatmaz. Adeta Peygamber mirasçısı olarak “açık bir uyarıcı” gibi hakikatini, muhatabının idrak ve iradesine saygı duyarak izhar eder.

Hadis literatüründe de görülen ravinin metin ve senet yönünden kendisi ile ilgisi olmayan bir hadisi onun hafıza bozukluğu, dalgınlık veya gevşekliğinden (gaflet) yararlanılarak “bu hadisi sen rivayet ettin” isnadıyla kabul etmesi, telkin kavramıyla ifade edilmektedir. Telkin aynı zamanda hadiste rivayet kusurundan biri olarak sayılmaktadır. Hadis literatüründe telkin’in gerçekte olmayan bir durumun başkasının yönlendirmesiyle kabullenilmesi anlamında olumsuz olarak kullanılması, İslam düşüncesindeki kavramsal çerçevesinin daha iyi anlaşılması için önemli bir örnek teşkil etmektedir. İslam sanatı da başkasının yönlendirmesiyle adeta olmayan bir durum veya bir ortam oluşturulmasından imtina eder. Hayatın yeniden kurgulanması yoluyla muhatabı etki altına almaya çalışmak, bunun için türlü yollara başvurmak, oyunlar oynamak ve bireyde ikna yoluyla değil tahrik yoluyla bir etki uyandırmak İslam estetiğinde hoş görülmez.

Hız. Peygamber, bir rivayete göre dua ve konuşmada seciyi, kâhinlerin konuşmalarındaki ve yaptıkları kehanetlerdeki secilere benzemesin diye yasaklamıştır (Adonis, 2014: 18). Bu rivayeti de *telkin* kavramından kaçınma çerçevesinde değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Seci, konuşmada samimiyeti kaldırıp ona ritmin etkisiyle bir değer atfetmek olarak değerlendirildiğinde muhatabın büyülenmesinin hedef alındığı, ortaya çıkacaktır. Oysa hadis, bu şekilde duyguların tahrik edilmesini menetmektedir. Câhız da bu rivayetle ilgili olarak Hız. Peygamber’in seciyi bizzat yasaklamadığını, muhatabı etki altında bırakmak için manayı ve hakikati değiştirmeye çalışan kâhinlerin inandırıcı olmak adına tekellüflü, yapmacık ve anlamsız lafızlara başvurmalarına benzer girişimleri yasakladığını iddia eder (Karuko, 2014: 264).

Seci ile hedeflenen duyguların tahrik edilmesi, tıpkı ayinlerde müzik ve ritimle oluşturulmaya çalışılan böyle teshirli bir ortamın muhatabı büyülemesi gibidir. Hristiyan din adamı ve filozofu Aziz Augustinus'un da kilisede dua sırasında sürekli olarak kutsal müziğin güzelliğinin çekiciliğine kapılmaktan korkan inançlı insanın ikileminden (Eco, 2016: 29) bahsetmesi, hadiste belirtilen tehlikenin boyutunu gözler önüne sermektedir.

Hayâlî de kilise içindeki süslemelerin, tam da telkin kavramının oluşturduğu etkiyi ifade eder biçimde insanın aklını almasından bahsetmektedir:

*Deyr içre nakş-ı sûretine eyleyip nazar
Aklın sanemler ey büt-i gûya yitirdiler*

Hayâlî

Hız. Peygamber'in şiir aleyhindeki bazı hadisleri, "Şiirin bazısında sihir vardır." hadisi (Ebu Davud, 5011) gibi böyle bir tehlikenin önüne geçme olarak değerlendirilebilir. "Şiirde hikmet vardır." (Buhari, 6109) hadisi ise onun şiire tümüyle karşı olmadığını, anlatmak için hep hatırlanır. Hız. Peygamber'in İmru'l-Kays için "Bütün şairlerin en şair olanı odur ve cehennemde onların liderleridir." ifadesi gibi şiir ve şair hakkında bu kadar olumsuz konuşmasının gerekçesini de Muhammed İkbal, Kays'ın şiirlerinde şarap, cinsel aşk manzaraları ve hayatın anlamını değiştiren, okuyucuda narkotik etki yapan ve toplumu yoldan çıkaran ve ayartan, aklını çelen mesajların varlığına bağlar (İkbal, 2008: 194-195). Şiirin olumsuzluğuna dair onun sihir yönüne vurgu yapılmasını, bu durumda İslam sanatında *telkinden kaçınma* özelliğinin kaynağı olarak görmek yanlış olmayacaktır.

İslam kültüründe hayal gücü ve idraki, duyguların etkisinden korumak ve insanın haysiyeti olan iradesini elinden almamak için dış dünyanın görsel cazibelerine vurgudan kaçınılır, bunların geçiciliği ve aldaticılığı sürekli ifade edilir. Duyuların

etkisi olmadan görme olayı da gerçekleşmediğinden görülen her nesne bir duyunun tesiriyle algılanır. Bu tesir de ister istemez aldanmaya dönecektir. Kısacası görmek aldanmaktır, biraz da. Her şeyin geçici, yok olmaya mahkum olduğu dünyada göz alıcı sahte süslerin güzelliğinin, insanı aldatmasına müsaade edilmemelidir.

Telkinin mimarî olarak etkileri özellikle Orta Çağ Hristiyan mimarisinde görülmektedir. Gotik bir katedral, dışarıdan çeşitli açılardan gözlemlenmeye imkân verirken içine girildiğinde iki hâkim eksenle karşılaşılır: Girişten mihraba (altar) kadar yatay olarak uzanan eksen ve tabandan tavana kadar dikey olarak yükselen eksen. Bu iki eksen, insanın hareketlerini yönlendirir ve onu tahakküm altına alır. Bu dayatma, insanın seçme özgürlüğünü elinden alır ve onun sorumluluk şuuruna saygı göstermez. Cansever, bu tavrın, İslam'ın bilinçli insan ve sanat eseri telakkisine taban tabana zıt olduğunu özellikle vurgular. Oysa Hristiyanlık ve onun içerisinde gelişen sanatlar, insanın eylem-hareket şuurunu etkin bir şekilde kontrol altında tutmaya çalışır. Bu yüzden Hristiyanlıkta tasvir sanatı, 10. yüzyıldan itibaren İslam tarihinde eşine benzerine rastlanmayan bir etkileme (telkin) aracı olarak kullanılmıştır. Bunu da insanın hareket serbestisini kısıtlayarak ve onu tasvir yoluyla yönlendirerek gerçekleştirmeye çalışır. Böylece insan, pasif bir seyirci ve izleyici konumuna itilir. Cansever, tam aksi biçimde İslam sanatında insanın aktif olduğunu hatırlatırken şunları belirtir: “İslam’da ise Allah’ı fark etmeye ve varlık bilincini, hareket içindeki hayatını ve sanatın bütün yönlerini gözlemlemeye izin vermek suretiyle insana aktif bir seyirci olma imkânı verilmiş, böylece zaman-mekân-satıh (plane) birliği içinde bağımsız bir karar verici hâline gelmesi temin edilmiştir. Bu telakki, insandan, sürekli olarak Allah’ı daha iyi tanıma yolunda mücadele etmesini bekler. Sonuç olarak sanat, seyirlik olmaktan çok, hayatın ve inançların ayrılmaz bir parçası hâline gelir.” (Cansever, 2014: 62-63)

Orta Çağ Hristiyan sanatında *telkin*in bu boyutu fark edildiğinde içerden bazı tepkilerin yükseldiği de görülmektedir: Özellikle XII. yüzyılda, kilise süslemesinde gereksiz ve aşırı gösterişli sanat öğelerinin kullanılmasına karşı çıkan Cistercium tarikatı yanlıları ile Chartreuse tarikatı yanlılarının yürüttüğü polemik buna bir örnek olarak gösterilebilir. Hatta Aziz Bernard, Alexander Neckam ve Fouilloylu Hugh, inançlıların dikkatini dualarından ve yakarmalarından başka yöne çeken bu beyhudeliklere (*superfluitates*) karşı büyük bir şiddetle karşı çıkarlar. Öyle ki Fouilloylu Hugh, bu süslemelerden “olağanüstü; ancak sapkın bir zevk” olarak söz eder. Aziz Bernard, bu anlayışı Hristiyanlıktaki ruhbanlık anlayışına da aykırı bulur (Eco, 2016: 25).

Aziz Bernard’ın Orta Çağ Hristiyan sanatı ile ilgili diğer eleştirileri, *telkinden kaçınmanın* lüzumunu içerden bir tepki ile göstermesi açısından dikkate değer: Ona göre kiliseler aşırı yüksekliğe sahip ve ölçüsüz uzunluklarda yapılmıştır.⁵⁰ Onlarda bulunan muazzam boş alanlar, masraflı ve lüks görünüm, dua sırasında yakaranların gözünü çelip ibadete engel olmaktadır. İnsanlar, altın kapılı andaçlardan gözlerini alamamaktadır.

Bernard’ın Hristiyan sanatındaki *telkin* eleştirisi ayrıntılara inildikçe İslam sanatındaki *asembolik* olma, *tasvirden kaçınma* ve *tabiatla uyum* gibi ilkelerin de öneminin daha iyi kavranılmasını sağlayacak bir içeriği yansıtmaktadır: “Bir bakıyorsunuz karşınızda bir aziz ya da azizenin nefis bir tasviri; azizler ne kadar canlı renklerle resmedilmişlerse o kadar aziz oluyorlar sanki. İnsanlar koşup bunları öpüyor, onlardan bağışlar yapmaları isteniyor; kutsal olana saygı göstermekten çok, güzel olana hayranlık duyuyorlar. (...) Burada yılan

50 “Fayda-fonksiyellik” başlığında İslam mimarisinde camilerin, Hristiyan mimarisindeki kiliselerin aksine insan ölçeğinde yapıldığına değinilmişti. Aziz Bernard’ın kiliselerdeki “ölçüsüz uzunluk” vurgusu bu gerçeği doğrulamaktadır.

kuyruklu bir hayvan, şurada hayvan başlı bir balık, gözünüze çarpıyor. Şuradaki yarısı at, yarısı dişi keçi bir hayvan; buradaki ise gövdesi at biçiminde boynuzlu bir hayvan. Kısacası, her yanda o kadar çok sayıda, o kadar çok çeşit iç içe geçmiş biçimde görülüyor ki kitapları okumak yerine mermerleri okumak,⁵¹ Tanrı'nın yasası üzerine düşünmek yerine bütün günü böyle bir resme hayranlıkla bakarak geçirmek daha zevkli geliyor, insana.” (Eco, 2016: 26-28)

Aşırı gösterişli süslemelere yapılan eleştiriler, estetik dışı bir tepki olarak değerlendirilmemelidir. Bu eleştirileri, bu “sanat anlayışı”na karşı olarak gelişmiş estetik dışı bir tepki olarak görmek tek tip sanat anlayışının göstergesidir. Aziz Bernard'ın eleştirileri, hakikatin esrar perdeleri arkasında veya süslü, yaldızlı renklerin gölgesinde saklanmasına bir tür reddiye olarak okunabilir. Aynı dönemlerde en yetkin ürünlerini vermeye devam eden İslam sanatı, Aziz Bernard'ın eleştirilerinin doğruluğunu gösteren örneklerle doludur. Bernard'ın bu eleştirilerini onun ruhbanlığına bağlamak yanlıştır. İslam sanatıyla karşılaştırılabilirse Aziz Bernard'ın yaptığı Hristiyan sanatı eleştirisi daha iyi anlaşılacaktır.

Bir sanat tarihçisi olan Vernon Hyde Minor'un, Roma'daki San Pietro Bazilikası hakkındaki düşünceleri de Hristiyanlık sanatındaki çelişkileri *telkin* kavramının netameleri üzerinden ortaya koyması bakımından önem arz etmektedir:

51 Sezai Karakoç'un da Taha'nın Kitabı / Doktorun Karşısında isimli şiirinde bu anlamda Batı'yı “mermer kusan ırk” olarak tanımlaması dikkate değer:

...

Sevdiniz öyle sevdiniz ki sevdiğinizi tutup mermere işlediniz
Ama sonra tutup mermere taptınız
Mermeri kadeh kadeh
Bir alacakaranlık gibi içtiniz
Sonra kustunuz mermeri
Çağlarca kustunuz mermeri
Ey mermer kusan ırk

Sezai Karakoç (Karakoç, 2003: 311-312)

“... Önce korkuyla karışık bir hayranlık duyarsınız, sonra şaşkına dönersiniz, kafanız karışır. Görkemli, harikulade süslenmiş bir kilisedir bu: Harcanan parayı düşünün! Hristiyanlığın en büyük kilisesidir. Peki, böyle bir pırıltı Tanrı’nın evine yakışır mı? (...) Tanrı’nın evinde bu kadar fazla sanat, putperestlikle bağlantılı değil mi? Bazılarına göre San Pietro Bazilikası’nı görmek bunaltıcı bir deneyimdir: Kilise, dünyevî şeyleri çok fazla ciddiye alıyormuş, aşırı bir zenginlik sergiliyormuş duygusu yaratır.” (Minor, 2017: 71).

Osmanlı mimarîsinin Ayasofya ile karşılaştırıldığı değerlendirilmelere bakıldığında da İslam mimarîsi ile Hristiyan mimarîsi arasındaki *telkin* farkı daha iyi görülebilecektir. Hillenbrand, bu karşılaştırmayı yaparken Ayasofya’nın esrar ve belirsizlik duygularını ortaya çıkarmasına rağmen Osmanlı tarzının açıklığı ve mantığı öne çıkardığını belirtir. O da Cansever gibi katedralin içi ve dışı arasındaki farkı vurgulayarak Ayasofya’da binanın dışının büyük ölçüde içerisi için bir kabuk görevi gördüğünü, Osmanlı camilerinin ise bu ikisi arasında ince bir denge kurduğunu ifade eder. Hillenbrand, Ayasofya’nın tamamen farklı bir estetik anlayışın ürünü olarak ima edici bir tarza sahip olduğunu, Osmanlı camilerinin ise mesajını açıklıkla sergilediğini belirtir (Hillenbrand, 2005: 272). Hillenbrand’ın Ayasofya’nın ima edici bir üsluba sahip olduğuna vurgu yapmasını, onun mesajını Osmanlı camileri gibi açıkça vermektense *telkin* yoluyla iletmesi şeklinde anlamayı mümkün kılmaktadır.

Doğan Kuban’ın da Mimar Sinan’ın eserlerinin illüzyona yer vermediği (Kuban, 2007: 260) gerçeğine dikkat çekmesini, İslam sanatındaki *telkinden kaçınma* ilkesinin bir göstergesi olarak değerlendirmek uygun olacaktır. Kuban, yine Ayasofya için “statik bir Romalı mekân tasarımı ile Bizans bezemeciliğinin bir ‘hybrid’i” derken Mimar Sinan’ın ise “o gizemli şaşaanın tuzağına düşme”diğine (Kuban, 2007: 284) dikkat çeker. Mimar Sinan’ın “o gizemli şaşaanın tuzağına

düşmemesi” de ancak İslam sanatındaki *telkinden kaçınma* kavramıyla mümkün olabilmektedir.

1589’da Sultan III. Murad’ı ziyaret için İstanbul’a gelen Fas el-çisi Ali b. Muhammed el-Temegrûti’nin *el-Nefhat el-Miskiyye fi el-Sefâret el-Turkiyye* adlı seyahatnamesinde de Ayasofya ile Süleymaniye şu cümlelerle karşılaştırılır: “Ancak Ayasofya daha kuvvetli, daha gösterişli ve daha kabadır; Süleymaniye ise daha güzel, daha ince ve daha engindir. Allah bilir ya ikisi arasındaki fark, banileri arasındaki iman ve küfür farkı kadardır. Bu nedenle her ikisi de banilerinin kalblerinin elbisesini giymiştir.” (Fazlıoğlu, 2010: 31).

Temaşa

“Cihâna ibret ile bakmayan zâhirde âmâdir”

Karagöz perde gazeli

Kur’an’da “ayet” kavramının, iki anlama geldiği ve ayetin Allah’ın insanla iki düzlemde (sözlü-sözsüz) haberleşmesinde kullanıldığı ifade edilmişti. Bu çerçevede anlaşıyor ki Allah, insanla hem vahiy (sözlü) ayetleriyle hem de tabiat ayetleriyle (sözsüz) bir iletişim içindedir. Tabiat, bu anlamsal çerçevede bir tür kitap olarak da vazife görmektedir. Okuma yazma bilmeyen Hz. Peygamber’e, “oku” (Alak, 96/1) hitabıyla başlayan ilk vahyin inmesi, ayet kavramının bu anlamda da kullanıldığı söylenebilir. Ayette “kozmetik evrendeki ayetler”in okunmasına yapılan vurgu dikkat çekmektedir. Burada *temaşa* kavramının anlamlandırılabilceği bir zeminin de oluştuğu görülmektedir.

Temaşa kavramının ideal bir düşünme ve idrak boyutunu görmek için çok bilinen bir ada hikâyesi olan Hay Bin Yakan’daki hakikate erişme serüvenine bakmak yeterli olacaktır. Bir adada bebekliğinden itibaren tek başına yaşayan ve

hakikate *temaşa* yoluyla ulaşan Hay Bin Yakzan, otuz beş yaşına geldiğinde artık kalbinde herhangi bir şey düşünememektedir. Gördüğü mevcudat bile artık onun için bahse konu olmamaktadır. Eşyadan ne gözüne ilişse onda bir eser-i sanat görmekte ve masnûyu (yaratılmış, sanat eseri) bırakıp sâniye (yaratıcı, sanatkâr) ulaşmaktadır. Böylece kalbi bu hissedilen âlem-i ednâdan çekilip yüce âlemlere bağlanabilmektedir (İbn Tufeyl, 2006: 62).

“Meşy” (yürümek) kökünden gelen *temaşa* kavramının, İslam düşüncesindeki yerini Kur’an’ın yeryüzünde gezip dolaşmanın (Muhammed, 47/10) önemine yaptığı vurgudan aldığı söylenebilir.⁵² İnsanın yeryüzünde gezip dolaşarak tabiat okuması yapması, ondan insan olmanın gereği olarak istenen bir bilinç düzeyidir. “Onlara ayetlerimizi ufuklarda ve kendi nefislerinde göstereceğiz.” (Fussilet, 41/53) ayeti de insanın bu yüzleşmeden gerçekte kaçamayacağını ifade etmektedir. Yine de insan gerçeği kabullenip kabullenmemekte serbesttir. Ama bütün işaretlere rağmen bunu görmemesi ancak gafletle ifade edilebilir. Bu anlamda *temaşa* kavramının karşısında, gaflet kelimesinin yer aldığı görülmektedir. Sözlükte de gaflet için “Çevresinde olanları fark edememe, açık gerçeği görememe; dalgınlık, dikkatsizlik, basîretsizlik, aymazlık, gafillik” (Kubbealtı Sözlük) karşılıklarının verilmesi bunu doğrulamaktadır. Taşlıcalı Yahyâ Bey de bu anlamsal çerçevede divanın dibacesinde yer alan aşağıdaki beytinde, gafleti, göze perde yapmama ve yaratılışları (tabiat) *temaşa* etmeyi salık vermektedir:

Gafleti kılma didene hâil
Yaradılmışları temâşâ kıl

Taşlıcalı Yahyâ

Temaşa, ayrıca İslam sanatındaki *tersten perspektif* ilkesiyle birlikte ele alındığında daha iyi anlaşılacaktır. Tek bir noktayı, mer-

52 Yolculuğun, tasavvuf edebiyatında kemale ulaşmanın bir yolu olarak ifade edilmesi de *temaşa* kavramından bağımsız olmasa gerek.

keze alan (merkezî) perspektife karşı *tersten perspektif*, adeta dolaşarak tıpkı tavafta olduğu gibi adım adım yürüyerek bakma, gözlemlleme ediminin adıdır. Böylece etrafını sürekli ibret nazarıyla görüp tecrübe edinme insanı bir noktanın esiri olmaktan (merkezî perspektif) kurtaracaktır. Merkezî perspektifin karşısında yer alan *tersten perspektif* anlayışı da *temaşa* kavramıyla anlamını bulabilecektir. Her bir adım yeni ve zengin bir bakış açısı kazandıracığından *temaşa*, *tersten perspektifi* besleyen bir kaynak konumunda yer alacaktır. Hakikatini süren aktif bir izleyici olan sanatkâr, gözlem yoluyla sanatı ve hayatı bütün boyutlarıyla idrak etme cehdindedir. *Temaşa* da aslında İslam sanat ve düşüncesinde tecrübenin özünü oluşturmaktadır. O hem estetik bir tecrübe hem de kaygılardan azade olma imkanının elde edildiği, bir gölgeliktir.

Temaşa, ibret nazarıyla bakarken dünyanın süsüne aldanmayı da gerektirir. Kuran’da inananların özellikleri anlatılırken onların göklerin ve yerin yaratılışını düşünüp “Rabbimiz! Sen bunu boş yere yaratmadın, seni tenzih ve takdis ederiz.” (Al-i İmran, 3/191) dedikleri aktarılır. Göklerin ve yerin boşa yaratılmadığı idraki de insanda ancak *temaşa* kavramıyla oluşacaktır. Gazâlî de insanı hayvandan farklı kılan özelliğin, “yerin ve göklerin melekûtuna, insanın kendi varlığına ve dış dünyadaki hayret verici şeylere bakmak” olduğunu belirtir. Ama bu bakış, “müdebbir bir yaratıcı, hüküm verici ve takdir edici bir fâil”in idrakine müncer olmalıdır (M.Yıldırım, 2002: 23-24). Dünyanın süsüne aldanmayıp onun boşa yaratılmadığını idrak etme de “bir özge temaşa” olmaktadır.

Temaşa kavramı, tabiatı gözleme ve Mutlak Güzel’in tecellilerini idrak etme fırsatı verdiği için İslam sanatçısı da *güzeli* kendi yarattığı vehminden kurtulup tersine onu keşfettiği bir bilinç düzeyine yükselecektir. Coomarswamy’nin de belirttiği gibi “Bu düşünce âleminde seyretme (temaşa) işini yapamayan insan bir sanatçı olamaz. Olsa olsa ancak hünerli bir işçi veya usta olur.” (Livingston, 1998: 65). Bu bilinçle hareket

eden İslam sanatçısının eseri de yeni bir *temaşa* imkânı verecektir. Çünkü onun eseri, tabiattan kopuk değil aksine onun işaret ettiği manayı kast eden bir başka işarettir.

Tenazur (Simetri)

Kur'an'da cennetteki güzellik anlatılırken, orada bulunan eşyaların tefrişinde belirli bir tertip ve düzen olduğunu belirtmek için "saff" terimi kullanılır: "Sıra sıra dizilmiş koltuklar" (Tur, 52/20) ve "Sıra sıra dizilmiş yastıklar" (Gâsiye, 88/15). Bu ifadelerden de anlaşılmaktadır ki cennetin güzelliği, *simetrinin* oluşturduğu ahenk ve nizamla da doğrudan ilgilidir. Yine Kur'an'da eşyadaki düzen anlatılırken "tıbâk" ve "nezid" terimleri geçmektedir. Mesela, göklerin katlarından bahsedilirken "Görmediniz mi Allah yedi göğü birbirine ahenkli olarak nasıl yaratmıştır?" (Nuh, 71/15) hurma ağacının meyveleri anlatılırken de "Kullara rızık olması için birbirine girmiş küme küme tomurcukları olan uzun boylu hurma ağaçları yetiştirdi" (Kaf, 50/10-11) ayetlerinin ilkinde "tıbâk", ikincisinde ise "nezid" kelimelerine yer verilir. Her iki terim de eşyadaki simetriye dayalı düzenliliği anlatmak için seçilmiştir (Altıntaş, 1997: 122-124). Ayetlerden, *simetrinin* güzellik için gerekli bir ilke olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Kur'an'da form olarak ayetlerin birbiri ardınca sıralanması da yine akla *simetri* kavramını getirmektedir. Aynı ölçüye sahip iki mısradan oluşan beytin, İslamî edebiyatlarda hâkim nazım birimi olması da simetri ilkesinin şiire yansımaları olarak değerlendirilebilir.

İslam mimarisinde görülen kemer ve revakların da birbiri ardınca sıralanması, selatin camilerde yarım kubbe ve minarelerin simetrik bir forma sahip olması ve tezyinde desenlerin tekrarıyla sağlanan simetrik ilişki, bu formun başlı başına estetik bir biçim olarak kabul edildiğini gösterir. Mimarîde simetri ve oranla birlik ve bütünlüğe ulaşmaya çalışan bir ahenk arayışı vardır.

İslam sanatında “*simetri*” evren kavrayışıyla birlikte düşünülmalıdır. Birûnî, dünyanın düzeninde bir simetri olduğuna inanır ve şöyle der: ‘Dünyanın her iki çeyrek dairesi tam ve bölünmez bir birlik teşkil ederler, birisi kara diğeri de okyanus olarak.’ (Nasr, 1985: 169). Birûnî’nin tespitinden hareketle simetrik kavrayışın coğrafyayı algılamaya bile sirayet ettiği görülmektedir. İbn Sînâ da bir varlığın güzellik için “düzen” (nizâm), “kompozisyon” (telif) ve “simetri”ye (itidâl) ihtiyacı olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre güzelliği, “birlik, itidâl ve ittîfâk” kriterleri tamamlar. Dolayısıyla “düzen”, “kompozisyon/telif” ve “orantı-simetri/itidâl”in bulunmaması, “çokluk, tefavüt (uyumsuzluk) ve ihtilaf” doğuracağından güzelliğe aykırıdır (Taşkent, 2018: 149). Tenazur (bakışım, simetri), varlığın bir özelliği olarak kabul edildiğinden sanatta da aranan bir ilke konumundadır. Evrenin bu şekilde kavranışı haliyle sanata da yansımıştır. Evrenin yapısına dair bu tespitler, *tabiatla uyum* çerçevesinde İslam sanatında kendine yer bulmuştur.

Simetri, sadece kâinatta (büyük evren) görülebilen bir ilke değildir; insanın (küçük evren)⁵³ kendi vücudunda da görebileceği bir ilkedir. İnsanın elleri, ayakları ve bu organların sağlı sollu simetrik konumları onun zihninde temel bir yapı olarak hep vardır. Ayrıca insan bu düzene büyük bir güven de duyar. Selçuk Mülâyim’e göre iyi ve güven verici bir şekil yaratmak isteyen tasarımcı simetrik bir modele göre çalışır. İnsanda simetrik ve geometrik esasa dayanan kompozisyonların uyandırdığı etki, düzen isteği ve anıtsallık kavramlarına duyulan ilgidir. Şekillerin gölge ve ışık gibi dünyevî belirtilerden kurtulması, kurala uygun, saf çizgi ve tekrarlanan ölçülerine göre

53 İbn Arabî’ye göre insan, Âlem-i Sagîr (küçük âlem), âlem ise İnsan-ı Kebîr (büyük insan)dir (İzutsu, 2005: 293). İmam Cafer-i Sadık (Ö. h.148 - m.765) da benzer biçimde âlemi ikiye ayırır:

- a. Büyük Âlem: İçine aldığı bütün varlıklarla birlikte felekleri ifade eder.
- b. Küçük Âlem: Bu da bütün bir varlık dünyasını bilkuvve ihtiva eden insandır. (Altıntaş, 1997: 106)

gelişmesi, belirsizlik ve kargaşadan huzursuzluk duyan insana büyük mutluluk vermektedir (Mülayim, 2010: 178).

Tenevvü (Çeşitleme)

İslam sanatının kendi içinde değişken olan ve çeşitlilik arz eden özellikleri, onun “varlık” algılayışından kaynaklanır. Buna göre Allah “Zorunlu Varlık”tır (vâcibü’l-vücûd), insan ve diğer mahlûkat ise kendi kendine var olamayan, sonu olan (mümkünü’l-vücûd) varlıklardır. İnsana düşen, sonsuz olanın (Zorunlu Varlık/Vâcibü’l-Vücûd) karşısında kendi geçiciliğini (fenâ) idrak etmesidir. Çünkü “Yeryüzünde bulunanların hepsi fânidir. Azamet ve kerem sahibi Rabb’inin zâtı ise bâki kalır.” (Rahman, 55/26-27). Bu “varlık” (vücûd) tasavvuru, İslam sanatında sanat öğelerinin de fanilik vurgusu taşıyacak “biçim ve anlam”da yer almasını gerektirmiştir. İslam sanatında bu da *tenevvü* (çeşitleme) yoluyla mümkün olabilmıştır.

Massignon, Vâcibu’l-Vücûd’un ispatının ondan başkasının “değişmesi” ile gösterilebileceğini düşünür. Ona göre; Kur’an’da Hz. İbrahim’in gözlemiyle güneşin akşam gelince batması, ayın tutularak örtülmesi ve yıldızların güneşle silinmesinin özellikle ifade edilmesi bunu doğrulamaktadır. Çünkü Hz. İbrahim bütün bunları gördükten sonra karar verir: “Demek ki başka yerde baki olan bir Tanrı vardır.” Massignon, bu yüzden Müslümanlara göre Allah’ın ispatının “değişme” ile olduğunu söyler (Massignon, 2006: 17). O hâlde İslam sanatı da Allah’ın ezeli ve ebedî, mahlûkatın ise fani olduğunu belirtmek durumundadır. Tabiat taklit edilmeden, onun geçiciliği vurgulanmalı; ondan alınan motifler de üsluplaştırılarak sunulmalı ki İslam sanatının hedeflediği fanilik vurgusu, gerçekleşsin. Figürlere bağlanmadan, aynı motifleri değişik kompozisyonlar içinde çeşitleyerek kullanma da arzu edilen fanilik vurgusunu göstermeye yetecektir. *Tenevvü* (çeşitleme) de böylece beka arzusunun karşısında yer alacaktır. Forma

tapmamak, bir formu sabitleyip dondurmamak bu sanat anlayışının gereğidir. *Tasvir*; ele geçirme, göz önüne getirme, tutsak edinme ve sınırlandırmadır. Sanatçı da benzer formlardan hareket etse de bundan başka bir şey ortaya çıkarmalıdır. Böylece çeşitleme, yaratılmışların kendiliklerinden var olmadıklarını göstermeye vesile olur.

Tenevvüye, varlığın faniliğini göstermek adına İslam sanatçısı tarafından benzer hatta aynı imgelerin (mazmun, motif, desen, plan vb.) her eserde tekrar edilerek uygulandığı stilize bir üslup tarzı da denebilir. Hazır kalıpların kullanımı sanatçıya bir kolaylık gibi görünse de aslında amaç konunun değil üslubun önemli olduğunu göstermektir. Konuyu eserin ruhu sayan modern görüş, *tenevvüyü* “kompozisyon fikrinden mahrum gelenek”in doğal bir sonucu sayacaktır. Oysa “sabitleme ve kontrol altına alma” düşüncesinden imtina eden İslam sanatı, “çeşitleme” ve *tekrarın* sunduğu derinlik ve sonsuzluk hissinden faydalanmak ister.

Beşir Ayvazoğlu, *tenevvüye* değinirken ihtirastan, kısaca maddeden arındırılmış nesnelerin, Müslüman sanatçının eserine bütün ferdî özelliklerinden ayrılarak aksetmesine dikkat çeker. Ona göre artık ağaç, herhangi bir ağaç değil, genel olarak ağaçtır. Aynı şekilde mesela Bihzad, meşhur İranlı ressam değil, bütün iyi ressamların sembolüdür. Şairin klişeleşmiş ifadeleriyle nakkaşın hazır biçim kalıplarını *tenevvü* kapsamında değerlendiren Ayvazoğlu, Müslüman sanatçının basmakalıptan kurtuluşunun tek yolu olarak da *tenevvüyü* gösterir: “Nakkaşın resimleyeceği kitap sayfasıyla karşı karşıya kalınca yapacağı ilk iş, hazır malzemeyi konusunu işlemek üzere bir araya getirmektir. Ne var ki sayfada birer birer yerlerini alan biçim kalıpları, eğer sanatçının iradesi müdahale etmezse basmakalıp bir kompozisyon teşkil edecektir. İşte Müslüman sanatçının bu tehlikeye karşı hür olarak kullanabileceği tek imkân vardır: *Tenevvü*.” (Ayvazoğlu, 1999a: 99-100).

Tenevvü, İslam sanatının birçok dalında görülebilmektedir. Örneğin, İslam müziğindeki farklı düzen ya da makamlar ezberlenip koşullara ve duruma göre farklı şekilde çalınabilir. Çünkü musikide kişinin yorumuna açık bir yapı vardır. Bu durum mimarîde ise plan çizimleri yaygın olmadığından her defasında belirli bir tipolojinin; yerin niteliklerine, ısmarlayanın isteklerine ve diğer özel durumlara karşı yapıda yeniden biçimlenmesi yoluyla gerçekleşir. Klasik Osmanlı mimarîsinde camiler için özel plan tipleri olmasına rağmen yapının gerçekleşme sürecinde birçok özel niteliğin koşullara göre biçimlendiği görülür. Osmanlı mimarîsindeki bu biçimlenme, belirli bir plan tipinin bir yapıdan başka bir yapıya çeşitlenmesidir. Bu durumun minyatür gibi başka sanatlar için de geçerli olduğu rahatlıkla söylenebilir. Örneğin minyatürde bazı dönemlerde belirli kompozisyonlar geçerlidir. Sanatçılar da bu belirli kompozisyonları, değişen öykülere göre ayrıntılarda küçük değişiklikler yaparak kullanır. Erzen, “mekânsal ve zamansal şartlandırmalar” dediği bu çeşitlemeleri, zamanın değişimlerine saygı gösteren bir kültürün yaşam şekliyle izah eder. Ona göre müzik de bu yüzden notaya geçirilerek kalıplaştırılmaz, mimarî de planlarla sabitlenmez. Bu durum, sanatçının sürekli değişen koşulların farkında olduğunu gösterir (Erzen, 2016: 57). Bu şekilde çeşitleme yolu ile gerçekleştirilen değiştirme düşüncesi, varlığın faniliğini bir kez daha vurgulamak amacıyladır.

Rönesans ve Aydınlanma Çağı ile birlikte oluşan, insanı geleceğin etkisinden kurtarma ve her alanda akıl merkezli düzenlemeler yapma düşüncesi ise çeşitlemeyi değil sabitlemeyi amaçlamıştır. Bu yüzden aklın hâkimiyeti için kontrol elden bırakılmamalıdır. Akıl başkasının kılavuzluğuna terk edilmemelidir. Bu anlayışla birlikte ortaya çıkan daima ileriye bakma, yeniliği de bir tutku hâline getirecektir. Eco’nun belirttiği gibi modern kültür, yinelediği zaman bile yenilik getirdiği iddiasındadır (Eco, 2016: 18). İşte *tenevvü*, bir anlamda yenilik

tutkusunun da karşısında yer almak demektir. Yeniliğe tutku biçiminde bağlanmadan eşyanın, hakikat boyutunu yansıta-
cak çizgilerini bıkıp usanmadan tekrar ettirmez.

18. yy Osmanlı aydın ve bürokratı Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin, Paris'te seyrettiği operanın her defasında değiştirilmeden oynanmasına hayret etmesi, burada tekrar hatırlanmalıdır. Osmanlı aydını; Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah gibi oyunlarda, oyunun her oynanışında farklı olmasına alışmıştır (Ayvazoğlu, 1999a: 104). Aynı senaryonun değiştirilmeden oynanması da bir tür sabitleme, kontrol altında tutma ve hâkimiyetin insanda olduğu izlenimini verme, demektir. Bu durum, ayrıca Müslüman toplumun zaman algısından da kaynaklanmıştır: Onlar için zaman kavramı var olan 'an'ların birbirini takip etmesidir ve bu takip kesik kesiktir. Allah dilerse geri dönmeleri de mümkündür (Massignon, 2006: 16). Zaman kavramı, bir zamanlar olmuş ve tekrarlanacak olan ideal bir zaman olarak düşünülür (Erzen, 2016: 48). Bu yüzden olsa gerek 1582'de şehzadesi III. Mehmed için bir sünnet düğünü tertip etmek isteyen III. Murad, yeni, denenmiş, bir benzeri daha olmayan bir tören yerine atalarının böyle bir tören için önceden nasıl bir yol izlediklerini öğrenmek amacıyla saray arşivlerini taratmıştır (Şentürk, 2006: 352).

Turgut Cansever, Osmanlı şehir mimarîsi üzerinden çeşitlenme ve değişimi anlatırken İbn Arabî'nin varlık görüşünden alıntı yapar. Bu görüşler, *tenevvü* ilkesinin ontolojik bir gerekçeye de dayandığını gösterir: "İbn Arabî arazla birlikte cevherin de değiştiğini söylüyor. Rahman süresinin son ayetinde 'Allah her gün bir şe'ndedir.' deniliyor. Yani farklı bir mahiyette. Doğrusu bunu gördüğünüz zaman Osmanlı şehirlerinin neden çerden çöpten, neden sürekli değişmeye açık olduğunu insan daha iyi anlıyor." (Tanyeli ve Yücel, 2007: 46).

Günümüzde İslam şehirlerinden anıtsal birkaç yapı dışında pek bir eser kalmamıştır. Batı'da hiç değişmeden kalan

yüzlerce yıllık bulvarların varlığı ise bir hayıflanma nedeni sayılmaktadır. İslam estetiği ise tenevvü ilkesi gereği, değişmeyen sabit ve dondurulmuş bir tasarım ve planla hareket etmez. Bu yüzden değişim esastır. Sabit ve tamamlanmış bir planla işleyen, kalıcılık vurgusu taşıyan herhangi bir kompozisyona izin verilmez. Bunu değişimi yansıtmak adına sürekli çeşitlenen şehir mimarisinde, sabit bir senaryo ile ilerlemeyen temaşa sanatında ve musammatlarda görüldüğü gibi üzerine ek alabilen edebi metinlerde de görmek mümkündür.

Tenevvünün, modüler yapı ve tekrar ilkeleri ile ilişkisi göz önüne alındığında, bu özelliklerin birbirini tamamladığı görülür. Böylece İslam sanatında temel bir özellik hâline gelen, her üründe çok çeşitlense (tenevvü) bile her defasında tanıdık, bilinen bir imaj oluşturma fikri, hem sanatçıyı hem de sanat eserinin muhatabını ortak bir zeminde bir araya getirecektir. Sanatçının, “özgünlük” ve “şahsiyet” kavramlarını iterek muhatabıyla buluştuğu bu ortak zemin, özlemine duydukları ve orada daha önce tattıkları hissini veren nimetlerle donatılmış cennet imgesinin de bir habercisidir.

Sezer Tansuğ, “Şenliknâme Düzeni” isimli çalışmasında burada *tenevvü* olarak ifade edilen çeşitlemeyi, Nakkaş Osman’ın Üçüncü Murad Surnamesi’ndeki minyatürleri üzerinden ele almaktadır. Tansuğ’un çeşitlemeyi “benzerlik içinde benzemezlik” diye tanımlaması, bu kavramı özetleyen belîğ bir ifadedir:

“Her sahnede uyguladığı çeşitlenmelerle meydana getirdiği eserin bütünlüğü ve eklemeci bir görünüş altında geliştirmeci bir niteliği ortaya çıkarmak bakımından çok önemli bir yapı sorununu çözümlenmiştir. Aynı dekor çerçevesini kullanan ve parçacı, eklemeci bir yol tutturarak bu tasvir dizisi içinde, çeşitlemecilik ve değiştirmecilik, parçalar arasında zorunlu, kaçınılmaz olan gelişici bir bütünlenmeyi hazırlar. Tamamlanan bir anlatım böylelikle ardından gelen bir başkasında tekrarlanmış olmuyor. Sahne çeşitlenmelerle tamamlanıp gene çeşitlenmelerle yarım kalıyor. Çeşitlenme-

ler parçanın ayrımını, bağımsızlığını, parça olarak değerini sağladığı gibi, parçayı kaçınılmaz bir şekilde bütüne katıp sıraya, diziye bir çeşit gelişmeyle bağlamaklardır. (...) Çeşitlenmeler, olayın anlatımını aşama aşama dondurabilecek bir benzerliğe karşı çıkıyor ve olayın gerçeğe uyan akışı hakkında ipuçları veren öğeler oluyorlar. Bu bir benzerlik içinde benzemezliktir.” (Tansuğ, 1961: 14-15)

Tenzih

Tenzih, tevhid düşüncesiyle ortaya çıkmıştır. Buna göre Allah’ın birliği ve ona eş ya da benzer başka bir varlığın imkânsızlığı, onu diğer varlıklardan tenzih etmeyi gerektirmiştir. Sebep (mümkünü’l-vücut) olduğundan fani bir varlık da olan tabiat, tenzih kavramının etkisiyle İslam sanatında ancak *geometrik* ve *stilize* bir biçimde yer alabilmiştir. Fiziksel gerçekliğin *geometrik* ve *stilize* bir biçimde yer alması, onun nihai bir gerçeklik olamayacağını göstermek amacına matuftur. Bu tenzihî yol, ister istemez insanı, tevhid inanışına götürecektir.

Tabiattaki hiçbir şeyin Allah’ı temsil edemeyeceği inancı, tevhid düşüncesine ulaşmanın gereğidir. Tabiatın sade bir işaret olarak okunması, onu *tenzih* yoluyla aşarak Allah’a ulaşmanın bir adımıdır. Allah’ın sonsuz ve ifade edilemez⁵⁴ bir Vâcibu’l-Vücûd oluşu, tabiatı da bir araç olarak görmeyi sağlamıştır. Bu düşünce, tabiatı nesneleştirmeden onu aşarak

54 “Gözler onu idrak edemez, hâlbuki o gözleri idrak eder.” (Enam, 6/103) ayetle ilgili Kuran Yolu Tefsiri’nde şu açıklamalar yer alır: “Arzulanan bir şeye ulaşma’ anlamına gelen idrak, mecaz olarak “duyu organının duyulur şeyi algılaması veya aklın soyut bir varlık ya da mânayı kavraması” mânasında kullanılır. Buradaki kullanımında her iki anlamı da kapsamaktadır; yani ‘Gözler O’nu idrak edemez’ ifadesiyle hem Allah’ın gözle görülür maddî ve cismanî bir varlık olmadığı hem de zâtından başka hiçbir varlık tarafından O’nun gerçek varlığının ve mahiyetinin bütünüyle bilinip kuşatılamayacağı ortaya konmuştur. Bu ifade ile özellikle maddî nesneleri, putları, heykelleri, resimleri tanrılaştıran, bunlara tanrısal aşkınlık ve kutsallık yükleyerek kendilerine sığınan veya korkulan birer güç kaynağı gibi gören bütün dinler, inançlar ve bunlara dayalı tutumlar reddedilmiştir.”

aşkın gerçeğe (Hakikat) ulaşma gayesini de içinde taşır. İslam sanatçısı, tabiatı malzeme olarak alırken onu sembolleştirmeden kullanmayı tenzih kavramıyla gerçekleştirir.

Tenzih ilkesine göre hem tabiat hem onun malzeme olarak kullanıldığı sanat eseri, güzelliğin kendilerinden değil Allah'a ait "biçim ve anlam"dan doğduğunu işaret etmek zorundadır. İslam sanatı bu yüzden güzellik arayışına tabiattan hareket etse de dünyayı aradan kaldırarak başlar. Bu sanat anlayışında tabiat, ancak Allah'ın güzelliğinin bir işareti hükmünde yer alır. İşaret de asla "gösterilen"in yerini almamalıdır. Böylece tabiatın ölümü gerçekleşmiş olur. Bu ölümüne bir tür kurban olarak da bakılabilir. Tabiat ölüm yoluyla adanmış olmaktadır.

İslam düşüncesinde Allah'ın zatı üzerinde değil sıfatları üzerinde düşünülebilir. Bu durum da *tenzih* kavramıyla ilgilidir.⁵⁵ Sıfat da Allah için düşünüldüğünde "onun zâtına nispet edilen mana" diye tanımlanmaktadır. Bu manalarla zât arasındaki nispet olumlu ise "sübûtî sıfatlar", olumsuz ise "tenzihi / selbî sıfatlar ortaya çıkar: "Allah bilendir." ve "Allah fâni değildir." örneklerinden ilki olumlu olduğundan sübûtî, ikinci örnek ise olumsuz olduğundan tenzihi sıfattır. Bu durumda terim olarak tenzih, ulûhiyyet makamıyla bağdaşmayan anlam ve kavramları Allah'tan nefyetmek bir anlamda Allah'ın ne olmadığını belirtmektir (Yurdagür, 2011: 472).

Mâtürîdî'ye göre, insanlar duyulur âlemdaki algı mekanizmasının dışında herhangi bir idrak imkânına sahip değildir. Bu yüzden İlahî Zat hakkında Kur'an ve hadislerde yer alan beyanları ancak bu idrak çerçevesinde anlayabilir. Fakat bu beyanlar hiçbir şeyin Allah'a benzemediğini vurgulu ifadelerle defalarca tekrarlamaktadır. Böylece kişi, tevhid ilkesini tenzih çerçevesinde zâtın ispatı ve ispat çerçevesinde teşbihin nefyi gibi bir zihin fonksiyonu icra etmektedir (Yurdagür, 2011: 472). İşte insan elindeki bu algı mekanizmasını tenzih

55 "Ona benzer hiçbir şey yoktur." (Şura, 42/11)

aracılığıyla kullanarak Allah hakkında bir tasavvur oluşturur. Bu ancak onun sıfatları üzerinden gerçekleşebilir.

Tersten Perspektif

Üç boyutlu gerçeklikleri iki boyutlu resim düzleminde üçüncü boyut yanılması verecek biçimde betimlemeye perspektif denmektedir. Perspektifle çizilen bir resimde uzaktaki cisimler küçük, yakındakiler ise büyük görünür. 15. yy'da Rönesans'la birlikte ortaya çıkmakla birlikte Arap/İslam kökenli bir teoriye (görme ışınları ve ışığın geometrisinin matematik kuramı) dayanan perspektif, Floransa'da icat edilmiştir.

Batı'da da perspektif⁵⁶ kelimesi ilk defa, resim sanatında kazandığı günümüzdeki anlamında değil bu görme teorisini ifade etmek için kullanılmıştır. Müslüman bilim adamlarının geliştirdiği görme teorisine göre ise her şey imgesiz ışığın tekelindedir. Resimler salt zihinde bulunur yani fiziksel resimlerle somutlaştırılmaz ya da çoğaltılamaz. İbn Heysem'in tasarladığı görme alanının geometrisinde göz ile dünya arasındaki bir resim düzlemine yer yoktur. Işık nesnelerin göz ile dünya arasındaki sayısız noktayı görme ışınları aracılığıyla gözün yüzeyinde birleştirir. Batı'da icat edilen perspektif ise resmin önünde kelimenin tam anlamıyla pozisyon alan ve kendini bu konumdan keşfeden Yeni Çağ insanının daha iyi anlaşılmasını sağlar. Perspektif, burada ve şimdi böyle görüyorum demenin adıdır (Belting, 2017: 9-18).

Perspektif ya da doğru bir isimlendirmeyele merkezî perspektif, resmin merkezinde herhangi bir önemli konunun değil, izleyicinin bakışının yer alması şeklinde tarif edilir. Perspektif sade bir sanat mevzusu değildir. İçinde geliştiği kültür ve düşüncenin resimden hareketle tasavvur biçiminin anlaşılmasının

56 Perspektiva adıyla bilinen optik teori adını, İbn Heysem'in "Kitâbu'l-Menâzir" isimli optik görüşlerini içeren kitabın Latince çevirisindeki isminden alır (Belting, 2017: 98).

anahtarıdır. Perspektif, düşüncenin anahtarı olmakla birlikte bulunduğu hâkim konum nedeniyle düşünceyi yeniden inşa eden bir özneye dönüşmüştür. Bakışın otoriterliği, bütün kurguyu da bir bakışa hapseder. Dünya da alabildiğine nesneleşerek perspektifin elinde yeni bir kurguyla sunulur. Herkesin kendi dünyasını kurma hevesine giden yol, perspektif eliyle açılmıştır. Perspektif, gerçekliğin sunumu değil heves ve vehmin rol oynadığı bir sahne tasarımıdır. Bu sahne sadece izleyeni değil oynayanı da tesiri altına alan büyümlü bir oyunun mekânıdır.

Öklidci ve Kantçı uzay anlayışı, “gerçek ve doğru uzay anlayışı” üzerine bina edilmiştir. Bu uzay anlayışına göre “her türlü eğrilikten yoksun, her yerde aynı özellikleri gösteren, eştünden, sonsuz ve sınırsız, üç boyutlu bir uzay” bulunmaktadır. Bu uzayda mutlak ve merkezî olan tek bir nokta mevcuttur ve burası da dünyanın merkezidir. Zeynep Sayın’a göre bu anlayışla oluşan natüralist ve merkezî perspektife dayalı bir resim de dünyayı kendi merkezî durma noktasından seyretmekle kalmamakta kendini tek gözlü bir dev olarak ortaya koyarak varoluş bütünü’nün hareketsiz ve tümüyle değişmez olduğunu varsaymaktadır. Buna göre de özne kendini arzın merkezi zannederken aslında kendi edilgenliğini ortaya koymuş olmaktadır. Sayın, bu merkezî perspektifin karşısında yer alan çok merkezli ve değişken bir *tersten perspektifin*, gözü bedenle ve insanı varoluşla barıştırmaya kadir olabileceğini, onu dünyaya ve içinde yer aldığı mekâna da açabileceğini düşünmektedir (Sayın, 2013: 22).

Florenski de bu uzay anlayışıyla doğadaki bütün biçimlerin, -gerçek olmadıkları düşüncesiyle- bilimsel bir düşünce şemasıyla örtülerek nitelsiz ve hiçbir farklılığı olmayan bir materyale zorla yerleştirildiklerini düşünür. Bu anlayış, dünyayı bir kafese kapatmış ve yaşamı da bölümleyerek düzenlemek için adeta bir kareli sayfaya hapsedmiştir. Üstelik bu Hümanizm ve Natüralizm adına yapılmıştır. Ama bu anlayış, gerçekte hem doğayı hem de insanı yadsımaktadır (Florenski, 2013: 67). Çizgisel perspektif görüldüğü gibi tam da iddialı

olduğu alanda -insan ve tabiatı öne çıkarıp onları nesnel bir biçimde ele alma- yanılmıştır. İnsanın özgürlüğü daraltılmış; o, bir bakış noktasına esir edilmiştir.

Ernst Cassirer, aslında bütün insanların görsel algılarında retinadaki imgenin aynı olduğunu savunur. Ona göre her farklı kültür bu imgeyi değişik yorumlar, imgenin farklı yönlerini vurgular. Örneğin bugünkü Batılı insan daha çok çizgisel ve dik açılı biçimlere dikkat eder ve görsel ifadelerinde bu tür biçimleri daha çok vurgular (Erzen, 2016: 131). Rönesans'la ortaya çıkan görsel imge anlayışının sadece çizgisel doğrulara odaklanması, özne'l ve eksik bir algılamaya neden olmaktadır. Bunun yeni uzay algısından kaynaklandığı da bir gerçektir. Rönesans'la ortaya çıkan bu algının, başka bir dünya algısının ürünü olduğu da anlaşılmaktadır. Yalnız bu dünya algısı, eksiklikle malul olduğu için hem kâinatı hem sanatı hem hayatı belli bir bütünlük içinde algılama imkânından mahrum olacaktır. Böylece ortaya çıkan parçalı, eksik ve özne'l algı vahdeti değil kesreti, tevhidi değil şirki izhar edecektir.

Florenski'ye göre perspektifin altı temel kuramsal ilkesi vardır:

- a) Reel dünya uzayı, üç boyutlu olan Euclid uzayıdır.
- b) Bu sonsuz uzay içerisinde olağandışı, biricik ve özel değer yüklenmiş olan mutlak bir nokta bulunur.
- c) Sanatçının durduğu yer, yani onun sağ gözünün optik merkezi hükümler ve yasak koyucu olarak kendini tek gözlü bir dev olarak görür.
- d) Sanatçı adeta durduğu yere sonsuza kadar sabitlenmiştir. Mutlak olarak konumlandığı bu yerden ayrılacak olursa perspektifle oluşan tüm bütünlük hemen dağılacaktır. Dolayısıyla onun gözü canlı bir organ değil "camera obscura"nın⁵⁷ camdan bir merceğidir.

57. Latince karanlık oda demektir. Mercek yerine geçen küçük deliği olan oda. Küçük delikten karanlık ve kapalı odaya düşen ışık deliğin karşısındaki

- e) Bütün dünya tamamen hareketsiz ve bütünüyle değişmez olarak tasarlanmıştır.
- f) Tüm psiko-fizyolojik görme süreçleri görmezden gelir. Göz hareketsiz bakmaktadır, tıpkı bir optik mercek gibi duygudan yoksundur (Florenski, 2013: 126-130).

Panofsky de “merkezî perspektif” konusunda Florenski gibi düşünür. Panofsky’ye göre merkezî perspektif, aslında dile getirilmeyen son derece önemli iki temel öncülden hareket eder: “Bunlardan birincisi, hareketsiz tek bir gözle bakıyor olduğumuz öncülüdür; diğeri ise, görme piramidini bölen düzlemsel arakesitin, bizim optik imgemize muadil bir reproduksiyon olduğudur. Aslında bu iki öncül de gerçekliğin (tabii burada ‘gerçeklik’ derken hakikî, öznel optik izlenimi kast ediyorsak) epey cüretkâr soyutlamalarıdır. Çünkü sonsuz, sabit ve homojen kısacası salt matematiksel bir mekân, psikofizyolojik mekânın tamamen zıddıdır.” (Panofsky, 2013: 11-12). Merkezî perspektifin zıddı olan *Tersten perspektif*, bu anlamda görme piramidini aşan ve durağan olmayan geniş bir bakış imkânı sunar. Florenski ve Panofsky’nin ise hareketsiz tek bir gözle bakma olarak ifade ettiği merkezî perspektif bu zenginlikten yoksundur.

Sayın’a göre ise merkezî perspektifin ortaya çıkardığı resim mekânında neyin önde, neyin arkada ve neyin uzakta olduğunu belirleyen bu sanatsal yöntem, kartezyen egemenliğin uzantısıdır. Bu sayede dünya ehlileştirilmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülmektedir. Sayın, ehlileştirilen bu uzama, gözün karşısında ve gözün nesnesi olarak konumlandırılan “beden”i de dâhil etmektedir (Sayın, 2013: 10). *Temaşa* kavramı tam da bu anlamda *tersten perspektifi* tamamlayan bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Kökündeki yürümek anlamından hareketle söylenebilir ki *temaşa*

duvarda, delik ile karşı duvar arasında yer alan bir cismin ayna görüntüsünü oluşturur (Florenski, 2013: 128).

denetlemeden, ehlileştirmeden, nesneleştirmeden yapılan bir hikmet arayışıdır. Dayatmaz, arar; bu da merkezî bir perspektifin sunduğu sabitlenmiş, denetlenebilen, ehlileşmiş uzamdan oldukça farklı olan *tersten perspektifi* tercihe neden olmuştur.

Perspektif, bütün iddiasına rağmen gerçeklik konusunda da çelişkiler içindedir. Öyle ki perspektifi benimseyen sanat eserleri de perspektif sapmalarıyla doludur. Perspektifte, tek bir merkez noktası, tek bir ufuk çizgisi, tek bir ölçü olmalıdır. Bununla birlikte eserlerinde bu ilkelerden sapan çok önemli sanatçılar bulunmaktadır. Leonardo'nun "Son Akşam Yemeği" tablosunda hareket eden kişilerle mekânsal çevre biçimlenirken her biri için farklı ölçü kullanılmıştır. Böylece perspektif bütünlük parçalanmıştır. Perspektif bütünlüğünün parçalandığı diğer eserlere örnek olarak Raffael'in "Atina Felsefe Okulu" ve "Ezekiel'in Vizyonu" tablolarındaki pek çok bakış noktası ve ufuk çizgilerinin varlığı gösterilebilir. Perspektifin, bu şekilde benimsediği ilkelerden saparken kendisiyle de çeliştiği görülmektedir. Ayrıca zaten kendi içinde barındırdığı çelişkileri göz önüne alınca ulaşmak istediği "gerçek" de bir vehme dönüşmektedir. Oysa artık dinin gerçeğin aranmasında bir referans kabul edilmemeye başlandığı Rönesans ve sonrasında gerçeklik ele geçirilmesi hedeflenen bir saplantı hâline gelmiştir. Perspektif ideolojisinin temelinde de gerçekliği ele geçirme ve onu tek bir bakış açısında hapsetme saplantısı bulunmaktadır (Florenski, 2013: 87-95; Özgül, 2012: 176).

Perspektif uğruna bazen, nesnel oranlardan vazgeçilip optik gereklere uygun biçimde sanat eserlerinde "gerçek" in dışında oranlamalar bulunduğu görülmektedir: Amiens Katedrali'ndeki Kral Galerisi heykelleri yerden otuz metre uzaktan görülmek üzere yapıldıklarından, figürlerin gözü burundan çok uzağa yerleştirilmiş, saçlar büyük kümeler hâlinde işlenmiştir. Rheims'ta kule külâhı üzerindeki heykellerin de kolları çok kısa, boyunları çok uzun, bacakları kısadır (Eco, 2016: 138). Bu sapmalar, perspektif kuramının bir sanrı peşinde olduğuna

dair örnekler olarak gösterilebilir. Kısacası tüm iddiasının aksine merkezî perspektif, optik bir gerçekliği yansıtmaktan uzaktır. Onun sunduğu dünya, aslında bir kurgudur. Bu kurgunun bir ölçüme dayalı olması bu gerçeği değiştirmez. Hayatın yeniden kurgulanması, ona müdahale ve tahakküm arzusunu yansıttığından İslam sanatında hoş görülmez.

Perspektifle birlikte sabitlenmiş ve denetlenebilir bir uzam arayışı, sadece nesneleri kontrol altına almakla sınırlı kalmamış bir süre sonra diğer kültürleri de kontrol altına almanın bir yolu hâline gelmiştir. Perspektif, Batı’da hâkimiyetini ilan ettikten sonra diğer kültürlerin görme biçimlerini yok saymıştır. Hatta Belting, perspektifin Batı dışındaki kültürlerle adeta zorla dayatıldığını iddia eder. Öyle ki perspektifin, Hristiyanlık propagandasına alet edilerek Batı dışındaki kültürlerin Hristiyanlaşmasına hizmet amaçlı kullanıldığı dahi olmuştur. Cizvit papazlar, perspektifle oluşan telkin gücünden faydalanarak Çinlilerin Hristiyanlaştırılmasında bu yöntemi kullanmışlardır. Hindistan’da ise perspektifin bir sömürgeleştirme aracı olarak kullanıldığı kesin biçimde ifade edilir (Belting, 2017: 50-52).

Perspektif, gerçeğin sadece görünenden ibaret olduğu sanısını verirken görünenin dışında bir gerçeklik bulunmadığı düşüncesindedir. Merkezî perspektif, iddia edilenin aksine “gerçek”i değil, belirli bir bakış açısından algılanan bir “görüntü”yü gerçek olarak sunar. Dolayısıyla ortaya çıkan görüntü de “dünyanın kendi gerçekliğinden kaynaklanan asıl sureti” değildir.

Tersten perspektif, bir ilkelik, beceriksizlik değil hatta Eski Mısırlılarda ve Çinlilerde gelişen ileri geometri anlayışı düşünüldüğünde “üstün bir olgunluk aşaması”nın işaretidir (Florenski, 2013: 51-53). O dünyayı özel bir kavrama biçimidir. *Tersten perspektifi* tercih eden kültürler, dünyayı algılama biçiminin bir göstergesi olarak ona yönelirler. Bunu, o kültürlerin başka bakış türlerini bilmedikleri ya da *tersten perspektife*

mahkûm oldukları şeklinde düşünmek de ilerlemeci tarih anlayışından kaynaklanmaktadır.

İslam sanatı ve diğer kültürlerin *tersten perspektife* yönelmesi, onların perspektif kuramından haberleri olmadığına, hatta biraz da ilkeliklerine bağlanmaktadır. Doğan Kuban da perspektifin Rönesans resmine ve mimarisine kazandırdıklarına dikkat çekerken Osmanlı özelinde perspektifin “bilinmeme”-sine hayıflanmaktadır: “Fakat III. Ahmed’e Sûrnâme’nin minyatürlerini çizen Osmanlı ressamlarının perspektif kurallarından hâlâ haberleri yoktu. (...) Resmin, heykelin ve kitabın yana getirdikleri bir dünya vizyonu Avrupa insanının hayalini süslerken Osmanlı insanı, insanın resmini yapmanın insanın kendini yaratmakla eş bir suç olduğu öğretisiyle yetişmiştir.” (Kuban, 2007: 246)

Kuban’ın bu düşüncelerinin pek sınırlı olmadığını, Rönesans’la birlikte perspektifin bir paradigmaya dönüşerek yaygınlaşmasından anlaşılmaktadır. Rönesans’ta perspektifin merkeziliği, bu kendi paradigmasının da tek doğru olduğu düşüncesini doğurmuştur. Öyle ki perspektifi benimsemeyen her kültür, ilkelik, cehalet ve beceriksizlikle suçlanmıştır.

Platon’un, perspektifin ilkelerini hatırlatacak biçimde ayırtılarına yer verdiği resim ve uzaktaki nesnelerin görünümüne dair düşünceleri daha o dönemde bile perspektif hakkında bir fikre sahip olunduğunu göstermektedir. Bu satırlar, perspektif bilincinin çok eskiye dayanan bir ilke olduğunu göstermeye yetecektir. Platon’un ise İslam dünyasında bilindiği, onun eserlerinin daha, çok erken bir dönemde Arapçaya çevrildiği düşünüldüğünde İslam sanatçısının da bu bilinçten yoksun olduğu söylenemez.

Araştırmalar da gösteriyor ki İslam dünyasında perspektif bilinmektedir: El-Kindî gibi İslam bilginleri optik şuaların çizgisel olarak uygulandığında perspektif yaratacağını biliyorlardı. Onlar bu bilgiden başka bir çıkarım yapıyorlar, onu

tasavvurlarını belirleyen bir paradigma olarak görmüyorlardı. Araplara, İranlılara ve Bizanslılara göre “camera obscura”, hakikatin doğru imgesini vereceği yerde hakikatin ele geçirilemeyişi kanıtlayan bir buluştur. Oysa aynı buluş, 16. yüzyıl Avrupası’nda farklı okunmakta, onun beyaz kâğıtta gerçekleştirdiği görüntüyle gözün retinasında beliren imgenin, aynı görünüm olduğu ifade edilmektedir. Bireyi ve onun baktığı yeri merkeze alan düşünme biçiminde bu alet hakikat üzerinde denetim kurmaya olanak verecek bir araç olarak vazife görüyordu. Bireyi ve onun durduğu yeri merkeze almadığı için hakikati de birey üzerinden tanımlamayan kültürlerde ise bu icat, hakikatin ele geçirilemeyişi bir kanıttır. Çünkü bu kültürlerde görünür olandan ziyade görünmeyene bir değer atfedilmektedir (Erzen, 2016: 53-54; Özgül, 2012: 172).

Florenski de daha Mısır’dan başlayarak merkezî perspektifin bilindiğini öne sürer. Ona göre bu kültürlerin yüzyıllar boyunca merkezî perspektifi kullanmama nedeni çocukluk ya da beceriksizlik değil, Yeniçağ’inkinden farklı bir varlıksal kaygıdır. Bu kültürlerde amaç, perspektifin tabi bir sonucu olan görünmeyenle görüneni benzeştirerek onlar üzerinde hükümlanlık kurmak değil, bir çocuk saflığıyla görünmeyene hayran olmak ve teslimiyet duymak, onun benzeşim ilkesi sayesinde ele geçirilemeyeceğini teslim etmektir (Sayın, 2013: 13). İslam düşüncesinde de perspektif bilinmekte ama onun bambaşka bir tasavvurun ürünü olduğu bilinciyle tersten perspektife yönelinmektedir. Bu tercih de belirli bir sanat ve tabiat görüşünden kaynaklanmaktadır. Müslümanlar bir büyülenme vehmi ile tabiatı taklit etmekten imtina etmektedirler.

İslam sanatında çizgisel/merkezî perspektifin reddi “Doğu da Allah’ındır batı da. Nereye dönerseniz Allah’ın zâtı oradadır.” (Bakara, 2/115) ayeti çerçevesinde de anlaşılabilir. Hem bu ayet hem Kâbe’nin etrafında dönerek yapılan tavaf düşünüldüğünde, bütün bunların tek bir noktadan bakmak yerine çok boyutlu bir bakışın oluşmasına imkân verdiği görülür. İslam

sanatı da çizgisel perspektifin tek bir noktayı merkeze alarak gerçekleştirdiği indî “görüş”ü eksik bulur. *Tersten perspektif*,⁵⁸ tek bir gözle bakarak bir noktanın sabitleyici, dondurucu ve indirgemeci görüş açısını indî bulmanın verdiği zengin bir bakış açısı arayışının da bir ifadesidir.

İslam mimarîsinde eserlerin hâkim bir cephe veya ön yüzü bulunmaz. Bu eserlerin algılanabilmesi için bir noktadan bakış yetmez, etrafında dolaşılması gerekmektedir.

Temelinde perspektif ideolojisi bulunan modern görme biçimi ise gözü merkeze yerleştiren bir düşünme biçimine dayanmaktadır. Bu anlayış Descartes’ın özne-nesne ayrımı etrafında şekillenmiştir; bu anlayış sayesinde özne dünyanın dışında bir özerklik elde etmiş ve dünya, üzerinde hâkimiyet kurulabilecek bir alana dönüştürülmüştür. Ancak dünyanın, üzerinde hâkimiyet kurulacak bir uzama dönüştürülmesi, dünyanın bir parçası olan insanın da hâkimiyet altına alınmasını sağlamıştır. Merleau-Ponty’nin⁵⁹ ifade ettiği gibi düşünce ve görüş birbirinden bağımsız değildir. O, görüşün de koşullu bir düşünce olduğunu düşünür: “Düşüncesiz görüş yoktur; ama görmek için düşünmek yetmez. Görüş koşullu bir düşüncedir. (...) Görüşle ilgili söylenen ve düşünülen her şey onu bir düşünce yapmaktadır.” (Merleau-Ponty, 2012: 55; Özgül, 2012: 173).

İslam sanatı ise *tersten perspektifle* insana kendi özgür iradesiyle hareket edebileceği bir alan açmak ister. Ancak o, bu

58 Hans Belting, Oskar Wulf’un geliştirdiği ve Pavel Florenski’nin yaygın biçimde kullandığı *tersten perspektif* tabirini yanlış bulur. Ona göre henüz kendisi olmayan bir yerde tersinden söz etmek mümkün değildir (Belting, 2017: 26).

59 Maurice Merleau-Ponty, perspektifin algılanan dünyanın iz düşümünü yaratmak için insan tarafından icat edildiğini düşünür. Ona göre perspektif, algının özgürlüğünden vazgeçerek kendini tek bir konuma sabitlemesi ve tek bir hareketsiz göze indirgemesidir. Tümüyle sahip olunan ve hükmedilen bir dünyanın icadıdır, perspektif. Belirli bir kültüre bağlı olan perspektifin evrenselliğinden de bahsedemeyiz (Belting, 2017: 27).

fırsatı sunarken insana sürekli sorumlu bir varlık olduğu gerçeğini de hatırlatır. Serbestçe gezen ama sorumluluk bilinciyle hareket eden insan böylece kendi vehminden kurtulup temaşa edimine ulaşacaktır. Bu yüzden Nietzsche'nin de çizgisel perspektif dışında başka arayışlara girdiğı ve çizgisel perspektifi, hâkim tavrı yüzünden "gülünç küstahlık" olarak değerlendirdiğı görülür. O, insanın sadece bir noktada durarak bakış açısı inşa etmesini kabullenememektedir.

İslam'da Kâbe'nin, tavaf sırasında etrafında dönerek yüründüğü için her bir adımda farklı bir yerden farklı bir bakışla görünmesi, *tersten perspektif*in amaçladığı hem serbestçe gezme hem de bunun sağlayacağı zengin bakış açısı imkânını da gerçekleştirmesi demektir. Bu yolla oluşan zengin bakış açısı, insanın kendi bulunduğu yeri merkeze alıp bir noktadan bakarak indirgemeci bir perspektif inşa etmesini engellemiştir. Böylece insan durduğu noktadan bakarak bir perspektif ve bundan hareketle hakikat bilinci inşa edemeyecektir; aksine yürüyüş hâlinde, bir *temaşa*yla, mücehhez bulunduğu hakikatin bilinciyle hiçbir tesir ve teshir (sihir, büyü) etkisi altında kalmadan görecektir.

Adım başı oluşan duyum ve duygu zenginliği, nesneleri (eşyayı) her yönüyle de kavramayı sağlayacaktır. Tevhidle hedeflenen birlik, birçok noktadan bakışın verdiği bütünlük ve birlik fikriyle gerçekleşme imkânı bulacaktır. Ayrıca özne durduğu yere göre değil, inandığı değere göre bakma imkânı da kazanmış olacaktır. Böylece etrafını sürekli ibret nazarıyla görüp tecrübe edinme, insanı bir noktanın esiri olmaktan (merkezî perspektif) kurtaracaktır.

Perspektif, bir kesrettir. Çünkü tek taraflı bir bakışın eseridir, eksik ve indîdir. Bu yüzden çizgisel/merkezî perspektif ne kadar objektif bir kavram gibi görünse de öznenin durduğu yeri merkeze alması nedeniyle de aslında özne'li olmaktadır. *Tersten perspektif* ise ne özneyi ne de nesneyi merkeze alan, bilinen bir hakikat nazarından (nazariye/teori) dünyayı algılama biçimidir.

Tezyinde, geometrik bir düzende stilize bitki motiflerinin belli bir odak noktası bulunmaması da tersten perspektifin bu sanata bir yansımasıdır. Bir tezyine hangi taraftan hatta hangi zamandan baktığınızın bir önemi yoktur, o her yandan görülebilen içinde dolaşılabilen bir manzara sunar. Klasik Türk şiirinde tasvirin reel bir gözleme dayanmaktansa geleneğe bağlı olması ve şairin kendi durduğu yerden bakarak gördüklerini ifade etmek yerine geleneğin gözüyle görülen bir *tasvire* yönelmesi, tıpkı diğer İslam sanatlarında da mevcut olan perspektif yoksunluğunun klasik Türk şiirine de bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Şiire bakıldığında da şairin kendine özgü bir psikolojiyi yansıtmaması ve kendi gördüklerini yine kendi penceresinden ifade etmemesi, bu anlamda *perspektifsizlikle* paralellik arz eder. Perspektifin bulunmadığı minyatürde nesneler, “değer”ini göze mesafesinden almayıp daha önceden o nesne ile ilgili kabullerden alır. Bunlar bulundukları uzaklık-yakınlık ilişkisinden bağımsız kendilerine izafe edilen değerlere göre büyük ya da küçük çizilir. Sanatçı minyatürlerde mekâna belirli bir perspektiften değil ortadan bakar. Nesnelerin aynı anda ve aynı yerden görünmeyecek iç ve dış yüzeylerini aynı anda bir arada resmeder.

Tüm mekânı, tek bir insanın bakış açısından yorumlatan çizgisel perspektif eksik bir bakıştır. Temaşa değil sadece bakmaktır. Anlam/a değil, sahip olmadır. Mimari yapılarla birlikte minyatür figürlerinin “etrafında dolaşma” imkânı vermesi, temaşa kavramının kökünde yer alan yürüme eylemini de çağrıştırmaktadır. Tersten perspektifin çok boyutlu bakışa sahip olması, dünyayı temaşa etmeye imkân da vermektedir.

Perspektif, öznenin merkeze alınması ve hayatın bu öznenin gözüne göre yeniden kurgulanması biçiminde özetlenebilir. Perspektifin bulunmadığı klasik dönem şiirinde maşuk veya âşık gerçekte olduğundan bağımsız, önceden kabul edilmiş tasarımlara göre *tasvir* edilir. Özne kendi gözünden gördükleriyle yeni ve öznel bir kurguya girmez. O yüzden bu şiir

anlayışında her maşuk uzun boylu, bulunduğu mekânda tıpkı bir minyatürde olduğu gibi en değerli olması dolayısıyla da en büyük olarak tahayyül ve *tasvir* edilir. Âşık da gerçekte hangi fiziksel niteliklere sahip olursa olsun hep hasta, beti benzi sarı, zebun, oldukça zayıf düşmüş, iki büküm biri olarak *tasvir* edilir.

Osmanlı camilerinde mimarî görünüm açısından önem verilen cephenin, mihrap aksindeki değil, bütün büyük camilerde görülen şekliyle yan cephelerin olmasının da *tersten perspektif*le ilişkili olduğu söylenebilir. Böylece cami bir noktadan seyredilerek anlaşılamaz, etrafında dolaşılması gerekir. Bu biraz da minyatürde aynı anda bir yapının bir noktadan bakışla görünemeyecek taraf ve boyutlarının bir arada resmedilmesi gibidir. Camilerde de kible aksinin önemli olduğu bilinmekle birlikte yan cephelerin öne çıkarılması bu anlayışın bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Çünkü *tersten perspektif*le çizilmiş binalar da tam karşıdan yalnızca tek bir cephesine bakıldığı hâlde, her iki yan cephesiyle birlikte gösterilir.

Matrakçı Nasuh'un minyatürlerine bakıldığında da mekânın *tersten perspektif*le algılandığı görülmektedir. *Tersten perspektif* minyatürlerde mekânın çok boyutlu algılanmasını sağlamıştır. Mekânların çok boyutluluğu, zamanın da çok boyutlu olmasını sağlamıştır. Minyatürler, belirli bir zamanda kent nasıl görünüyorsa o şekilde değil de kentin farklı zamanlarda farklı bakış açılarından görünüşlerinin bir toplamı olarak nakşedilmiştir. "Topografik tasvirler"den oluşan bu minyatürler, manzara resminin aksine tarih ve coğrafyadan bağımsız değildir. Minyatürler bir bağlam içinde anlamlıdır. Çünkü yazıyla birlikte okunmak için oluşturulduğundan onu tamamlar. Zaman ve mekânın bu şekilde çok boyutlu kavranışı, gerçekliğin de çok boyutlu kavranışından bağımsız değildir (Özgül, 2012: 184). Hem böylece gerçeklik, görüldüğü kadarıyla değil bir düşüncenin veya inanışın algıladığı biçimiyle gösterilmeye çalışılmıştır.

Matrakçı Nasuh'un gördüklerini değil, gördüklerinin kavramlarını⁶⁰ resme geçirdiği vurgulanır. Resimlerinde en önemli formların gösterilip diğer bütün ayrıntıların yok olması, bu yüzdendir (Özgül, 2012: 185). Bunun doğrudan varlık algısıyla da ilgili olduğu söylenebilir. Bu dünyadaki varlıklar melekût âleminin temsilleridir. O yüzden tasvirlerde gerçek özleri hatırlatacak belirli ana formlar gösterilmelidir. Gazâlî'ye göre iki ayrı âlem olan şehâdet ve melekût âlemleri birbirinin mukabilidir. Bu şehâdet âleminde ne varsa öbür âlemdeki (melekût) bir şeyin misâlidir. Bazen buradaki bir şey melekût âleminde birden çok şeyin misâli olur bazen de melekûtta bulunan bir şeyin şehâdette birçok misâlleri bulunur. Bir şeyin misâl olabilmesi için aslıyla arasında bir nevi benzerlik (mümâselet), bir nevi uygunluk (mutâbakat) bulunması gerekir. Matrakçı'nın, diğer minyatürlerde hatta tüm İslam sanatlarında da karşılaşılabilineceği gibi, görülenlerin değil onların sabit kavramlarına yer vermesi "misâl âlemi" anlayışından bağımsız değildir.

Matrakçı Nasuh, askerî seferler sırasında nakşedilmiş olmalarına karşın mekânı fethedilecek kapalı bir alan olarak kavramsallaştırmak yerine açık ve çok boyutlu bir mekân anlayışı üretmiş, matematiksel hesaba dayanan modern haritacılığın aksine gerçeğe hayali iç içe geçirmiştir. Bu anlayışın, Piri Reis haritalarında da mevcut olduğu düşünüldüğünde *tersten perspektif*in sadece sanatta tercih edilen bir üslup tarzı olmadığı bilakis, bir varlık tasavvurun dışavurumu olduğu daha iyi anlaşılır. Dolayısıyla varlığa yönelen nazar, bir nazar'iyeden hareket etmektedir. Piri Reis haritalarının en büyük özelliği bir geminin görsel algılamasına yansıyan aktarmalar olmamasıdır. Haritalar, bir Osmanlı insanının mekâna bakış açısını yansıtır. Piri Reis'in bu haritalarda sıradan bir coğrafi kuşbakışı yansıtmaktan uzak durduğu görülür. Bilakis o, tıpkı

60 Mazhar S. İpşiroğlu da bu durumu "kavram ressamlığı" olarak isimlendirir (İpşiroğlu, 2018: 10).

bir minyatürde olduğu gibi kendi kültürünün getirdiği belli bir hiyerarşik düzen kurarak mekân tasarımı gerçekleştirir (Özgül, 2012: 186; Aladağ, 2011: 99). Birkaç yüzyıl sonra bu mekân algısının geç dönem Osmanlı'da da benzer biçimde sanat ürünlerinin dışında da devam ettiği görülecektir.

Geç dönem Osmanlı'da adli, siyasi olaylar ve protokol kuralları için yapılan çizimler ile yangın, isyan gibi durumların oluşlarını ve sonuçlarını belgelemek için yapılan resimlerde de perspektif yoksunluğu nedeniyle fotoğraf "objektif"liğinin yakalanması mümkün olmamasına rağmen bu çizimler, olay yeri belgesi olarak kullanılmıştır. Bu durum, Sadullah Paşa'nın intiharını tetkik için çizilen evraklarda da görülmektedir (Şenyurt, 2015: 16). 19. yüzyıldaki çizimlerden hareketle ulaşılan bu yargı düşünüldüğünde; perspektif yoksunluğunu, sadece şanatsal bir gelenek olarak değil bizzat Osmanlı zihniyet dünyasını yansıtan bir bakışın (nazariye) eseri olarak değerlendirmek gerektiği ortadadır.

1831 tarihli İşkodra Kalesi'nin tasvirinden hareketle Oya Şenyurt'un söyledikleri, İslam sanatlarının tümünde görülen *tersten perspektif*in geç dönem Osmanlı'da hâlâ neden bulunduğunu açıklamaktadır: "Bakan kişinin durduğu nokta belirlenmeksizin, çizimi yapanın durduğu nokta dikte ettirilmeden ve belirsizliği korunarak çizim tamamlanmıştır. Dolayısıyla biz çizime bakarken her noktada olabiliriz. Tepede olabiliriz, doğuda olabiliriz, batıda olabiliriz ya da güneydoğuda bulunabiliriz. Bu sebeple bu manzaraya bakan tek merkez biz olmadığımız gibi, çizimi yapan kişi de değildir." (Şenyurt, 2015: 263).

Perspektif illüzyon oluşturduğu için bir kurgudur. Buradan kişiler üstü metafizik bir kavrayışa ulaşamaz. Tek tek kişilerin farklı bakış açılarını "gerçek" olarak dayatmak, ister istemez bir *telkin* biçimi olmaktadır. Böylece İslam sanatının bir özelliği olan *telkinden kaçınmanın* da *tersten perspektifle* doğrudan ilgili olduğu görülecektir. Hem *tevhid* ilkesi hem *tel-*

kinden kaçınma, varlığa çok boyutlu bir bakış imkânı sunan *tersten perspektifi* gerektirmektedir. Çünkü varlığın ahenkli birliği, tek bir gözün bir noktadan bakışıyla ulaşabileceği bir hakikat değildir. Temaşa içinde çok boyutlu bir nazar, ancak insanı İslam sanatının işaret ettiği tevhide hakikate ulaştırabilir. Oysa merkezî perspektifin doğurduğu parçalanmış ve ahenksiz zihin şirke giden yolu açar.

Merkezî perspektif kendi içinde tutarlı olma imkânından da mahrumdur. Ondaki bu çelişkiler İslam düşüncesinde tevhidin karşısında yer alan şirk kavramını çağrıştırmaktadır. Perspektifte insan, bir yandan gören, belirleyen kategorisindeyken kendisinde bir iktidar vehmeder; ama öte yandan da durduğu noktanın ve bakış açılarının önceden belirlenip mutlak bir noktada sabitlenmesi sebebiyle aslında tâbi olan durumundadır. İşte bu çelişki, kesretin yoludur. Bu bölünmüşlük, insanı vahdetten alıkoyar. Perspektifin iyi gizlenmiş buyurgan bir tarafı da vardır. O resme, bakan kişinin resmin içinde dolaşmasına izin vermez; ona belirlenmiş bir noktadan resme nasıl bakması gerektiğini önceden dikte eder ancak bunu yaparken bakanı merkeze yerleştirerek ona sahte bir tanrısal bakış atfeder. Modern görme biçiminin de perspektif ideolojisi ekşininde şekillendiği iddia edilir. Perspektif bakana nasıl tanrısal bir bakış veriyor gibi görünürken aslında ona tek bir bakış açısını dikte ederek onu olduğu yere hapsediyorsa modern sistem de kişileri özgür öznelere olarak çağırırken zihinlerini biçimlendirerek onlara tek bir bakış açısını dayatmaktadır. Perspektifle yapılmış bir resim, bakan kişiye önceden belirlenmiş tekil bir bakış biçimini sunar ve resim içinde dolaşma imkânı vermez; modern sistem de özgürlük getirme iddiasına karşın bireylerin farklı bakış açılarından bakmalarına imkân vermez (Özgül, 2012: 175-176).

Florenski'nin *tersten perspektifi*, aslında bir Tanrı savunusu olarak konumlandırması (Sayın, 2013: 13), merkezî perspektifte ortaya çıkabilecek olan şirk tehlikesini hatırlatmaktadır.

Görme olayı bakışa indirgenince sadece görülenin var ve değerli olduğu yeni bir anlayış doğacaktır. İslam düşüncesindeki *tenzih* anlayışıyla taban tabana zıt olan bu anlayış, her insanın bir noktadan bakarak gördüğüne aldanıp onu gerçek olarak benimsemesi nedeniyle “kesret”i doğurur. Bu anlamda İmam Gazâlî’nin “göz”ün netamelerine dikkat çektiği şu satırlar, görme eyleminin “kusur”larını da iyi ifade eder:

“Göz başkasını görmekle beraber kendisini göremez, uzak-taki nesneleri, perde arkasındaki şeyleri göremez. Nesnelerin iç taraflarını değil, yalnız dışlarını görebilir. Ayrıca varlıkların hepsini değil, ancak bir kısmını görebilmesi mümkündür. Sadece bir sınırı olan nesneleri görebilir, sınırsız olanları göremez. Görüşünde de çoğu kez yanılır: büyüğü küçük, uzağı yakın, duranı hareketli, hareket edeni de durur vaziyette görür.” (Gazâlî, 2017: 26)

Perspektifin bir yanıltmaca ve *telkin* aracı olduğu, onun ilk kullanıldığı yer olan tiyatro sanatındaki fonksiyonu ile de doğrudan ilgilidir. Florenski’ye göre perspektif, tiyatrodaki sahne düzenlemesinden doğmuştur. Dekorasyon da tabiatı gereği yanıltmacadır. Hatta adeta seyirciyi zehirli oklarla tesir altına alıp onları aldatmadır. Böylece tiyatro mekânı daha genişmiş gibi gösterilmektedir. Tiyatro’da aslında dünyanın perspektifle yapılmış temsili bir teatralıdır. Florenski, gerçeklik duygusu ve sorumluluk bilincinin yitirilmiş olduğu bir dünya görüşünün de buradan doğduğunu düşünür. Çünkü bu türden bir dünya görüşü, yaşamı artık bir edim olarak değil sade bir gösteri olarak ele alır (Florenski, 2013: 56-59).

Gerçeği mükemmel bir şekilde temsil etme arayışında hatta iddiasında olan Rönesans resmi, gerçeği temsil etmekten ziyade bir gerçeklik yanılsaması sunar. Aslında onun estetik anlayışı, yanılsamacı ve *telkin* amaçlı bir estetik anlayışıdır. Onun gerçekliği nesnel olarak temsil etme iddiası, resimde sunulan gerçekliğin öznel bir bakış açısının yansıması olduğunu

gizlemeye matuftur. Bu örtülü niyet bir gerçeklik yanılsaması yaratmaktadır. Haliyle bu çaba gerçeğin dışında indî yeni bir gerçek ikame etmeye dönüktür. Böylece yaratılan gerçeklik yanılsamasıyla bakan kişinin görünene özdeşleşmesinin önü açılmaktadır. Bu hem bakanın biçimlendirilmesine hizmet edince hem de görmekle bilmeyi eşitleyince doğa ve insanı araştırma nesnesine dönüştürecektir (Özgül, 2012: 173).

İslam sanatındaki *gayrişahsîlik* ilkesi, “özdeşleyim” kuramını reddetmekteydi. Perspektifte ise insanın getirildiği nokta düşünüldüğünde “özdeşleyim” tabi görünmektedir. Sürekli, bulunduğu tek noktadan bakan insan, kendini ve bulunduğu yeri mutlak göreceğinden “özdeşleyim” de ulaşılabilecek tek sonuç olacaktır. Özdeşleyim, sanatçının öznel duygularının, kendisinin dışında yer alan bir nesneye yansıtılması olduğundan, perspektif kuramının özne’l bakış noktasını çağırıştırılmaktadır. Perspektifte durulan yerden bir bakışla hakikat inşa edilirken, özdeşleyimde de özne içinde bulunduğu duyguyu başka nesnelere yansıtmaktadır.

İslam sanatının *tersten perspektife* yönelmesi, aynı zamanda onun *tasvirden kaçınma* ilkesinden bağımsız değildir. Perspektif tekniğinin, gerçeği, mükemmel bir şekilde temsil etme çabasının sonucu olduğu düşünüldüğünde bu daha iyi anlaşılacaktır. Bu yüzden İslam sanatı özelinde tasvirin olmadığı yerde perspektifin de olmaması normal karşılanmalıdır.

Hakikati görülenle sınırlamamak için sadece *tersten perspektifi* kullanmak yetmeyecektir. Çok boyutlu olmakla birlikte *tersten perspektifle* varlığın aynen tasviri de hakikati görünenin kafesinden kurtarmaya yetmez. Sanatçı için geriye tek yol kalmaktadır: Hem *tersten perspektifle* çok boyutlu bir algılama hem de algılanan varlığın aşkın bir temsili ifade ettiğini göstermek için onu *tasvirle* oluşan görünüşün hapsinden kurtarma.

Tersten perspektifin anlaşılması için bir de onu benimseyen kültürlerin zaman algısının bilinmesi gerekir. Merkezi

perspektif, zamanı tek boyuta indirgeyip tek bir anda sanatçının tek gözünün bulunduğu noktayı merkeze alır. Perspektifte tüm gerçek tek bir zamana, dünya da resimdeki ana hapsolmuştur. An'lar, Allah'ın iradesi altında olduğundan insanın bir anı dondurup ona hükmetmeye çalışması, İslam düşüncesindeki kulluk bilinciyle çelişir. Zamanların, an'lardan oluşmuş bir terkip olduğu sürekli izhar edilmelidir. Bu anlayışta geçmiş de bir zamanlar olmuş ve yeniden tekrarlanacak bir ideal zamandır. İslam düşüncesine göre her an yeni bir yaratılıştaki dünya, ancak bir ana hapsedilmeden her anı gösteren bir bakışla anlaşılabilir.

Tevazu

Sözlükte “kendi itibar ve derecesini düşük görmek, birine boyun eğmek” anlamındaki vaz’ kökünden türeyen *tevazu* kibrin karşıtı olup kişinin başkalarını aşağılayıcı duygu ve davranışlardan kendini arındırması anlamındadır. Kur'an'da *tevazunun* vurgulandığı ayette onun Rahmân'ın has kullarının bir özelliği olduğu belirtilir (Furkan, 25/63). Yine ayet ve hadislerde insanın büyülenmekten, Allah'la bir yarış gibi görüneceğinden imtina etmeleri gerektiği belirtilir. *Tevazu* da gerçek büyüklüğün Allah'a mahsus olduğu bilincinden doğar. İnsan da bütün eylemlerinde bu uyarıya dikkat etmelidir. İslam sanatı da “sanat”ı, insanın diğer eylemlerinden ayırmadığı için onda da bu hassasiyeti gözetmektedir. İslam sanatında *tevazunun* gereği olarak sanatta kullanılan malzemelerde bile “Allah zengindir, siz ise fakirsiniz.” (Muhammed, 47/38) düsturundan hareket edilmelidir. Bu yüzden olmalı ki Osmanlıda sivil mimarî ahşap ve kil gibi geçici malzemelerden inşa edilirken sadece kamu faydası gözetilen cami, hamam, medrese ve köprüler genellikle taş ve mermerden inşa edilir.

İslam sanatında fayda ve işlevsellik ilkesi de *tevazudan* sayılmalıdır. Böylece sanatkâr, kendi şahsi duygulanımlarının

yönlendirmesiyle değil, kamu yararını gözeterek eser verir. Eserlerin şaşaadan ve aşırı gösterişten yoksun olması, canlılık ve ışığını renklerin yoğunluğundan değil sadeliğinden alması da tevazunun sonucudur. İslam sanatında *tasvirden kaçınma* da *tevazu* ilkesi ile ilişkilendirilir. Tasvirin de tevazuya aykırı biçimde lüks sayılması, ondan sakınmayı gerektirmiştir.

İslam sanatı tüm değer ve yüceliğini de *tevazudan* alır. Onda *tevazu* ve dünyevilik bu anlamda birleşmiştir. Perviz Manzur, İslam sanatında *tevazunun*, Allah'ın yarattıklarının güzelliğine söylenmiş gizli bir övgü olduğunu belirtir. Onun *tevazusu*, bir hakikati anlatan ölçülü geometrisi, simetrisi, düzen ve uyumu ile bu evrenin dışına bir vurgu taşır (Manzur, 1990: 160). İslam sanatında *tevazu*; *adalet*, *tasvirden kaçınma*, *telkinden kaçınma*, *gayrişahsîlik* ve *beka arzusunun önüne geçme* gibi ilkelerle bir arada düşünüldüğünde bu ilkelerin hepsinin, insanın büyükleme vehmine karşı bir önlem olarak tercih edildiği görülecektir.

Tevhid

Tevhid; Allah'ın zâtında, sıfatlarında, mâbud oluşunda bir ve tek olduğunu zihin ve kalp yoluyla kabul etme anlamındadır. İslam düşüncesindeki bu birlik fikri, ondan doğan bütün unsurlara da aynen yansımıştır. Bu yüzden *tevhid*, İslam'ın özüdür. İslam'da varlığın çokluğundaki hikmet, onu var edenin birliği ile anlaşılır. Varlıktaki çokluğa rağmen onlarda görülen ahenk ve nizam, onları var edenin birliğine delil sayılmıştır.

Tevhid, İslam düşüncesine göre varlığı ilgilendiren bütün meselelere yansımıştır. İslam da bu ilke gereğince bu meselelerin bütününe cevaplar getirmiştir. İslam'da sanata ahlak içinde yer verilmesi de *tevhid* inancı gereğidir. İslam sanatındaki anlam ve biçim birlikteliği, bu özelliğini *tevhid* ilkesinin özündeki "birlik" düşüncesinden almıştır. *Tevhid*, kulluk bilincinin

gereğidir. Tevhid, iyiliğin ve güzelliğin Allah'a hasredilmesi, yalnız onun için icra edilmesidir. Allah rızası için olması gereken amellerin ve ibadetin gösteriş ve dünya menfaati için yapılmasının da bu yüzden tevhid inancına halel getirdiği kabul edilir. Sanatın da yine ahlakın alanında yer alması, böyle bir kulluk bilinciyle anlaşılabilir.

İslam sanatına dair kavramları bir araya getiren, onların bir bütün içinde anlaşılmasını sağlayan ilke, *tevhiddir*. Nasıl ki *tevhid* inancı olmadan İslam olmazsa *tevhid* ilkesi olmadan İslam sanatı da olmaz. *Tevhid*, aynı zamanda İslam sanatının özü ve özetidir. İslam sanatını diğer bütün kültür ve sanatlardan ayıran en önemli özellik de *tevhiddir*. Yaşanılan döneme göre şekillenen tabiat ve sanat algısı, İslam ve diğer kültürler arasında bazı ortaklıkları işaret etse de özünde *tevhid* bulunan İslam sanatı bu tür benzerlikleri *tevhid* mayasıyla yeniden yoğurmuştur. *Tevhid* ilkesinin yok sayılması durumunda İslam sanatının birçok kavramı, onun sanat anlayışı için ayırt edici bir özellik olmaktan çıkacaktır. Bu yüzden İslam sanatının özellikleri söz konusu olduğunda, *tevhi-di* göz önüne almadan, onları Antik Yunan ve Orta Çağ'daki genel inanış ve uygulamalar olarak değerlendirmek, kasıt yoksa bilmemekten kaynaklanan oldukça yanlış bir yorum olacaktır. Bununla birlikte *tevhid* ilkesinin İslam sanatındaki tezahürlerini görebilmek için diğer kavramların bilinmesi de gereklidir.

İslam sanatının bütün kavramları *tevhid* olmadan yeterince anlaşılamaz. Bununla birlikte bazı kavramlar var ki doğrudan *tevhidin* içinde yer alır. İşte bunlardan biri olan *kozmozolojik idrak* ilkesi de *tevhi-di* nazarın, varlığa bakan yönüdür. *Tevhid* ilkesi, sanatın insan ve tabiattan başlayıp aşkın boyutlara ulaşmasının yoludur. Sanatın, insan şahsiyetinin dehlizlerinde kaybolmaması, sanatçının psikolojiyle ortaya çıkan trajedinin girdaplarında boğulmamak için sanatını aşkın boyutlara taşıyacak *tevhid* ilkesine ihtiyacı vardır.

Tevhid ilkesi, İslam sanatını, İslam'ın sanatı hâline getiren düşünce ve eylem birliğidir. *Tevhid* ilkesi, İslam sanatlarının kuramsal dayanağı olduğu için onu "İslam ülkeleri sınırlarında iştigal edilen bütün sanat ürünleri" olarak isimlendirmekten de kurtarır. İslam inanişından gelen *tevhid* tasavvurunun, sanata bu ilke çerçevesinde yansıması, bir İslam sanatları estetiğinden bahsedilmesinin de kaynağıdır.

Tevhid, İslam sanatının; aşırı soyut, insan hayatının dışında ve işlevsiz, bunun sonucu olarak insan ölçeğini aşan bir etkinlik olmasını engellemiştir. Bu yüzden İslam sanatı, Müslüman hayatının fiiliyattaki bütün boyutlarını kucaklamıştır. Müslüman'ın bu dünyada yaşadığının bilinciyle, hareket etmesini sağlamıştır. Bu yüzden sanat, insandan başlayıp aşkın boyutlara ulaşabilmiştir. *Tevhid* ilkesi, sadece sanatta değil -aslında sanat da hayattan bağımsız değil- Müslüman hayatının her alanında bir "standartlar ruhu"nun oluşmasını sağlamıştır. Özünü *tevhid*den alan bu standartlar ruhu, İslam sanatını da ait olduğu medeniyetin içinde onunla biçim ve anlam kazanan bir edim yapmıştır.

Üsluplaştırma (Stilizasyon)

"Sakın sûrette kalma aldanırsın"

Şeyh Gâlib

İslam sanatında, doğadaki nesneler asıl ve gerçek görünüşlerinden uzak biçimde tasvir ve tahkiye edilir. Bu yolun seçiminde İslam düşüncesindeki *tevhid* inanişından doğan varlık ve kâinat algısının etkili olduğu bir gerçektir. Bu yolun tercih edilmesi *tevhidî* düşünceden doğan *tasvirden kaçınma* ilkesinin bir gereği iken bunu gerçekleştirme yöntemi ise *üsluplaştırmadır*. Üsluplaştırmanın İslam sanatındaki estetik gerekliliğini anlamak için *tasvirden kaçınma* ilkesinin bilinmesi gerekir.

Stilizasyon (üsluplaştırma), Batı sanatında gelişmiş olan “soyutlama”⁶¹ (abstraction) yönteminden farklıdır. *Üsluplaştırma*, sanatta genel olarak bir tür yalınlaştırma faaliyeti olarak da anlaşılmaktadır. *Üsluplaştırma* bu anlamda genel olarak eşyanın biçimsel olarak girinti ve çıkıntılarını yalınlaştırma, onu geometrik bir biçime sokma ve öznenin eşya üzerindeki etkisini kırma faaliyeti olarak da tarif edilmektedir. *Üsluplaştırmada* subje (sanatçı) ve obje paranteze alınır. Sanatçı, kendisini paranteze alarak psikolojik etkileri sanatından tar-detmiş olur. *Üsluplaştırma* bir yönüyle sanatçının kendi psikolojisinden kurtulmasının bir yoludur. *Üsluplaştırma* işlemi, doğal biçimlerden hareketle stilize edilmiş yeni motif ve figürler oluşturma yöntemidir. Selçuk Mülayim, çoğu kez ışıık gölge etkisinden soyutlanıp giderek çizgi ve leke değerlerine dönüşen bu işlemin, sanatçının sistematik bir deformasyon yapmasını gerektirdiğini belirtir (Mülayim, 2008: 87).

Mülayim’e göre *stilizasyon*,⁶² varlığı biçiminden uzaklaştırma, yani bir bakıma ölçülü bir soyutlamadır. Soyutlamanın *stilizasyondan* farkı ise, sanat eserinin konu ile arasındaki bi-

61 Grabar, “soyut” kavramını şöyle açıklar: “Basitleştirme ya da değiştirme işlemi ile bir modelin detaylarından uzaklaştırılmış formlarının gerçek örnekleri.” (Özgür, 2007: 95) Worringer’in de soyutlamanın tercih edilmesini “dış dünya olaylarının karmaşık bağlamı ve değişik görünüşü karşısında bir huzursuzluk” duyulmasına bağlaması, üsluplaştırmının İslam sanatı için daha uygun olduğunu gösterir. Ona göre soyutlamayı tercih eden kültürler, sanatta aradıkları mutluluk imkânını, dış dünyanın nesnelere kendini verme, onlar aracılığıyla kendinden haz duyma biçiminde aramazlar. Tersine, her bir nesneyi, keyfilikten ve görünüşteki tesadüflüğünden kurtararak onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınacak bir huzur noktası bulmak azmindedirler (Worringer, 1985: 24).

62 İslam sanatının manevi anlamı ve önemi üzerinde durmayıp ve vahyin ilkelerinin İslam sanatının yaratılmasındaki etkilerini de görmek istemeyip İslam sanatının kökenini, İslam tarafından oluşturulan sosyo-politik şartlar içerisinde arayan Oleg Grabar da soyutlama ile üsluplaştırma arasındaki farka dikkat çekmekle birlikte üsluplaştırma fiilinin kullanımının daha uygun olacağını belirtir. Ama onun da bu durum için belirsiz kalabileceğini de ifade eder: Grabar “soyutlamak”, “süslemek veya bezemek” gibi geleneksel kavramların anlamlarına açıklık getirilmesi gerektiğini düşünmektedir.

çimsel bağların giderek daha fazla koparılmasıdır. Buna göre Mülâyim soyutlamayı, konuda görmeye alışkın olunan biçim unsurlarının atılması olarak da tanımlamaktadır. Mülâyim'e göre soyut sanat, gerçekte birbirinden ayrılmayan şeyleri de ayırır. O ayrıca soyutlamada gerçek biçimlerin yerini aklın bulduğu saf biçim ve renklerin aldığını da belirtir: "Dış dünyanın gerçek biçimlerinden çok, aklın bulduğu saf biçimler ve renklerle estetik bir heyecan uyandırmaya çalışır. Böylece, doğa ile ilgili tasarımlardan çok çizgi, renk ve leke ön plana çıkar." (Mülâyim, 2008: 88-89). Soyut sanat, figür kullanmadığı için non-figüratif olarak da isimlendirilir.

Ayvazoğlu, soyutlama ile *üsluplaştırmanın* farklı kavramlar olduğunu vurgulamakla birlikte İslam sanatındaki soyutu, *üsluplaştırmanın* tabii sonuçlarından biri olarak görmektedir. Ona göre *üsluplaştırmanın* metafizik anlamı, eşyaya "mestâne bakış"la ilgilidir. Bunu da objeleri paranteze alarak yok saymak yani eşyayı objektif niteliklerinden soyarak öze ulaşmaya çalışmak olarak açıklamaktadır. Ayvazoğlu, özün (mutlak hakikat) ifade edilebilir olmamasından dolayı yine paranteze alınan eşyadan yola çıkmak gerektiğini belirtir. O, *üsluplaştırmanın* sonunda bir çeşit geometriye ulaşacağını belirtir. Soyutluk da işte bu geometrik süreçte ortaya çıkar: "Her şeyden önce üzerinde çalışacağı objelerin sayısını en aza indiren Müslüman sanatçı, bu objelerin bağlı olduğu ritmik düzeni keşfetmek gayesiyle *üsluplaştırmaya* başvurur ve sonunda bir

"Soyutlamak" ona göre, Picasso'nun ünlü boğa dizisinde olduğu gibi basit anlamıyla bir şeyi şematikleştirerek değiştirmek değildir. Grabar, erken İslam sanatı örneklerinde görmüş olduğumuz dönüşümlerin Picasso'nun tamamen orijinal olan basitleştirmelerinin bir özeti gibi düşünülmesinin mümkün olabileceğini ve hatta belki de onları tanımlamak için "üsluplaştırmak" fiilinin çok daha uygun olabileceğini dile getirmektedir. Ancak yine de bu fiilin de tam anlamının somut ve farklılaştırılmış gerçeklikten tutarlı bir biçimde genelleştirilmesinin dışında açık ve net olmadığını ve onun aynı zamanda çok yönlü bir kelime olan "üslup" ile ilişkili olduğunu düşünmektedir. "Bezemek" ya da "süslemek" fiilleri anlamı açık olan fiillerdir, fakat onlar da konulan şeyin doğasını anlatmaktan ziyade "bir şeyi bir şeyin üzerine koymayı" ima etmektedir (Özgür, 2007: 94).

çeşit geometriye ulaşır. Soyutluk, bu geometrileşme sürecinde, eşyanın gitgide tanınmaz hâle gelmesinde yani duyularla kavranan taraflarının paranteze alınmış olmasındadır.” (Ayvazoğlu, 1999a: 119).

Üsluplaştırma ile soyutlama arasındaki farklardan biri de bu tercihin, bireysel veya toplumsal kararın etkisiyle gerçekleşip gerçekleşmemesidir. Çünkü *üsluplaştırmanın* ana özelliği “soyutlaştırma” gibi bireysel değil toplumsal bir kararın sonucu olarak meydana gelmesidir. İslam sanatında toplumda hangi varlığın hangi biçimde üsluplaştırılacağı konusunda verilen karar bireysel nitelikte değildir. Öyle ki tüm ürünlerin, sanatçılarda benzer biçimde üsluplaştırıldığı görülür. Mesela, İslam sanatındaki kuş, balık vb. tasvirlerle bakıldığında bunların ister İran’da ister Mısır’da olsun hepsinin benzer biçimde üsluplaştırılmış oldukları görülür (Özgür, 2007: 96). Böylece soyutlama bir sanatçının öznel duyu ve duygusunu yansıtmaması olarak ifade edilebilecekken *üsluplaştırma* ortak bir bakışı, bir standartlar ruhunu yansıtır. *Üsluplaştırma* bir sanatçının değil ortak bir kültür ve sanat anlayışı ile ortaya çıkmış estetik bir kuramın ifadesidir.

Soyutlamayı, sadece algılanabilir ve tarihî gerçekten bir kaçış ve sübjektif olarak başka bir dünyanın yaratılması olarak gören Garaudy; İslam sanatının, onunla tanımlanamayacağını da vurgular. Bu yüzden soyutlama, İslam sanatıyla zıt kutuplarda yer alır. Ona göre duyular ve akıl dünyasına alternatif olmayan *stilizasyon* ise İslam sanatının bir tanımı olabilir. İslam sanatı, duyuların ve aklın dünyasının ötesinde yer alan ve onu aşan şeyin varlığını yani Allah’ın aşkınlığını/müteallikliğini işaret eder (Garaudy, 2013: 50). Buna göre bir alternatif dünya oluşturmada aşkın gerçeklere bir işaret olarak da açıklanabilen *üsluplaştırma*, İslam sanatının *asembolik* ilkesiyle de uyumluluk arz eder. Soyutlama ise alternatif bir dünya kurarak bir tür sembol niteliği de taşıdığından İslam sanatıyla zıt düşecektir.

Değişmeyen ve yok olmayacak olan aşkın bir varlığı arayan Müslüman sanatçı, dünyanın fani olması ve sürekli değişen görüntülerden oluşması nedeniyle *üsluplaştırma* yolunu seçer. Allah'ın yaratmasıyla güzellik bulan ve değer kazanan dünya yine de bir yalandır; çünkü geçicidir. O yüzden adeta çöldeki kum tepelikleri gibi sürekli değişen bu dünyadaki geçici formlar, Müslüman sanatçının işaret etmek istediği hakikatin ifadesi için yeterli değildir. Allah, sonsuzdur; tam olarak kavranamaz, ifade edilemez. Değişen bu görünüşlerin arkasındaki kalıcı kavramı bir nebze olsun ifade edebilmek için *üsluplaştırma*, İslam düşüncesinin ruhuna daha uygundur. Bu yüzden fazladan ayrıntı; tezyin, minyatür ve şiir sanatlarında olduğu gibi, ayıklanarak yalın biçimlere yönelinmiştir. Yine tabiattaki biçimlerin geometrik formlara dönüştürülmesi de bu anlayıştan bağımsız düşünülemez. Geometrik formlardaki tekrar eden motiflerin bu anlamda sonsuzluk vurgusu taşıdığı rahatlıkla söylenebilir.

Üsluplaştırma, İslam sanatındaki *tevhid ve tenzih* anlayışından bağımsız değildir. Allah'ın hem bir (ehad) olması hem de her şey ona muhtaç iken onun hiçbir şeye muhtaç (samed) olmaması, sanatçının onu işaret ederken *stilizasyona* yönelmesini zaruri kılar. Ayrıca *tenzih* kavramı gereği Allah, hiçbir şeyle de benzeştirilemez. Bu yüzden de soyutlama ile ortaya çıkan; “gerçeklerden kaçarcasına sübjektif olarak yaratılmış başka bir dünya”, *tevhid ve tenzih* anlayışıyla da bağdaşmaz. Varlığın âlem-i misâlde bulunan gerçek özlerini vurgulamak, onu sadece hissedilen nitelikleriyle sınırlamamak için tercih edilen bir ifade biçimidir, *üsluplaştırma*.

“Görmek” ve bir görüngüye itibar etmek bir tahakküm biçimidir, görünenin olduğu gibi ifadesi de yine insan hükmünün dayatılması biçiminde anlaşılabilir. Sanatçı, bu yüzden insanın acz içinde bulunduğunu ve hükümferma olmadığını ifade edebilmek için görünenin ardındaki görünmeyene *üsluplaştırma* yöntemiyle vurgu yapmak durumundadır. Arabesk ya

da İslam sanatlarındaki tezyin üslubunda, bu sanatların estetiğinde kuramsal bir ilke olan *tasvirde kaçınmanın* gereği olarak tabiatın taklidi değil de bitki ağırlıklı motiflerin hâkim olduğu *stilize* bir tarzın tercih edildiği bilinmektedir.

Klasik Türk şiiri ile tezyin ve tezhip sanatlarının gül, lale, servi, sümbül gibi bitki ve çiçekleri sık ve ortak kullandığı görülmektedir. Bu sanatların ortak bitki ve çiçekleri, ortak bir estetik bakışla ele alması, aralarında ortak bir kuramın varlığına bir işaret olarak görülmelidir. Benzer biçimde lale, sümbül, erguvan, gül, nergis, zambak gibi çiçeklerin cami çevresinde de yetiştirilen çiçekler olduğu bilinmektedir.

Klasik Türk şiirinde İslam estetiği çerçevesinde *üsluplaştırmanın* izleri kalıplaşmış anlatım biçimlerinde görülmektedir. Bu kalıplaşmış anlatım biçimleri, iddia edilenin aksine şairin tasvirdeki yetersizliği ya da beceriksizliği nedeniyle eskileri taklit ederek özgünlük düşüncesinden mahrum olmasının bir sonucu değildir. Aksine fani dünyadaki sürekli değişen görünüşlerin arkasındaki kalıcı kavramı, şiir imkânları içerisinde bir sunma uğraşısıdır. Bu yüzden bu şiirde aşığı, sevgiliyi hatta tabiatı anlatma yolları bellidir. Bundan dolayı şair, etrafında gördüğü nesneleri anlatmadığı ya da yeterince gerçekçi bir biçimde anlatmadığı için suçlanamaz. Adına ister gelenek densin ister İslam sanatları estetiğinin bir yansıması olarak gelişmiş ilkeler, şaire bu motifleri hazır kalıp olarak verir. Minyatürde aynı ağacın kalıp olarak başka tasvirlerde de benzer biçimlerde yer alması gibi şiirde de aynı şekilde kalıp ifade ve benzetmelerle başka başka eserlerde karşılaşılabılır.

KAYNAKÇA

- Aclûnî (1985). *Keşfü'l-Hafâ* (nşr. Ahmed el-Kalâş), Beyrut.
- Adonis (2014). *Arap Poetikası* (Çev. E. İşler), İstanbul: YKY Yay.
- Ak, Coşkun (1987). *Muhibbî Divanı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Akyüz, Kenan; Süheyl Beken vd. (1990). *Fuzûlî Divanı*, Ankara: Akçağ Yay.
- Aladağ, Erkan (2011). *Minyatürde Mekân Algısı ve Erol Akyavaş*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Altıntaş, Ramazan (1997). *İslam Düşüncesinde Tevhit ve Estetik İlişkisi*, İstanbul: Suffe Yay.
- Andrews, Walter G. (2012). *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı: Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek* (Çev. T. Güney), İstanbul: İletişim Yay.
- Arslan, Ahmet (2007). *İlk Çağ Felsefe Tarihi 3 Aristoteles*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Arslan, Ahmet (2010). *İlk Çağ Felsefe Tarihi 5 Plotinos, Yeni Platonculuk ve Erken Dönem Hristiyan Felsefesi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.

- Atan, Ahmet (2006). *Resimli Resim Sözlüğü*, Ankara: Asil Yay.
- Avcı, Casim (2018). *İslam-Bizans İlişkileri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.
- Aydın, Mehmet (1986). “İslam’ın Estetik Görüşü”, *Kubbealtı Akademik Mecmuası*, XV, 10, 9-24.
- Aydın, Mehmet (1987). *Din Felsefesi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yay.
- Ayvazoğlu, Beşir (1999a). *Aşk Estetiği*, İstanbul: Ötüken Yay.
- Ayvazoğlu, Beşir (1999b). *Güller Kitabı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Ayvazoğlu, Beşir (2000a). *Geleneğin Direnişi*, İstanbul: Ötüken Yay.
- Bachelard, Gaston (2014). *Mekânın Poetikası* (Çev. A. Tümerteekin), İstanbul: İthaki Yay.
- Barthes, Roland (1996). *Fotoğraf Üzerine Düşünceler* (Çev. R. Akçakaya), İstanbul: Altıkkırkbeş Yay.
- Baş, Erdoğan (2003). *Kur’an’ın Üslubu ve Tekrarlar*, İstanbul: Pınar Yay.
- Başoğlu, Tuncay (2007). “Resim,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, İsam Yay. 34, 579-582.
- Belting, Hans (2017). *Floransa ve Bağdat – Doğu’da ve Batı’da Bakışın Tarihi* (Çev. Z. A. Yılmaz), İstanbul: Koç Üniversitesi Yay.
- Beyatlı, Yahya Kemal (1963). *Rubâiler*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yay.
- Buhari (1989). *Sahîh-i Buharî ve Tercemesi* (Çev. M. Sofuoğlu), İstanbul: Ötüken Yay.
- Burckhardt, Titus (1987). *Aklın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Üzerine Denemeler* (Çev. V. Ersoy), İstanbul: İnsan Yay.
- Burckhardt, Titus (1989). “İslâm San’atının Esasları” (Çev. H. Önkal), *Kubbealtı Akademik Mecmuası*, 18, 1, 46-63.

- Burckhardt, Titus (2013). *İslam Sanatı-Dil ve Anlam* (Çev. T. Koç), İstanbul: Klasik Yay.
- Burckhardt, Titus (2017). *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat* (Çev. T. Uluç), İstanbul: İnsan Yay.
- Calvino, İtalo (2008). *Kum Koleksiyonu* (Çev. K. Atakay), İstanbul: YKY Yay.
- Calvino, İtalo (2016). *Görünmez Kentler* (Çev. I. Saatçioğlu), İstanbul: YKY Yay.
- Can, Aynur, Mahmut Doğan (2015). *Bir Şehir Kurmak - Turgut Cansever'le Konuşmalar*, İstanbul: Klasik Yay.
- Cansever, Turgut (1992). *Şehir ve Mimari*, İstanbul: Ağaç Yay.
- Cansever, Turgut (2002). *Kubbeyi Yere Koymamak*, İstanbul: İz Yay.
- Cansever, Turgut (2010). *Osmanlı Şehri*, İstanbul: Timaş Yay.
- Cansever, Turgut (2014). *İslam'da Şehir ve Mimari*, İstanbul: Timaş Yay.
- Chittick, William (2008). *Tasavvuf* (Çev. T. Koç), İstanbul: İz Yay.
- Corbin, Henry (2013). *İslam Felsefesi Tarihi 1* (Çev. H. Hatemi), İstanbul: İletişim Yay.
- Cündioğlu, Dücan (2010a). Mimaride Suret Maddeyi Yok Edebilir Mi, <http://www.yenisafak.com/yazarlar/ducanecundioglu/mimaride-suret-maddeyi-yok-edebilir-mi-25050/>
- Cündioğlu, Dücan (2010b). Kendini Taşlarda Gizleyen Tanrı'nın Dili, <http://www.yenisafak.com/yazarlar/ducanecundioglu/kendini--talarda--gizleyen--tanr%C4%B1n-%C4%B1n-dili-25065/>
- Cündioğlu, Dücan (2016). "Bir Teo-Politik Film: Muhammed: Allah'ın Elçisi" http://ducanecundioglusimurggrubu.blogspot.com.tr/2016/11/bir-teo-politik-film-muhammed-allahin_6.html /

- Çağrı, Mustafa (1999). "Hüzün," *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: İSAM Yay. 19, 73-76.
- Çağrı, Mustafa (2000). "İhsan," *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: İSAM Yay. 21, 544-546.
- Çam, Nusret (2012). *İslam'da Sanat Sanatta İslam*, Ankara: Akçağ Yay.
- Çavuşoğlu, Mehmed (1977). *Yahyâ Bey Divanı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.
- Çelebi, İlyas, (1999). "Hüsün ve Kubuh," *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: İSAM Yay. 19, 59-63.
- Davud el-Kayserî (2012). *Vahdet-i Vücut Felsefesi* (Çev. M. Bayrakdar), İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Yay.
- Daye-zade Mustafa Efendi (2002). *Edirne Sultan Selim Camii Risalesi* (Haz. O. Onur), İstanbul: (Yayın yeri yok).
- Demiriz, Yıldız (2000). *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, İstanbul: (Yayın yeri yok)
- Deniz, Faruk (2009). "Sanat Tarihine Mimarlıktan Bakmak: Turgut Cansever ve Doktora Tezi", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7, 13, 435-460
- Doğan, Muhammet Nur (2002). *Şeyh Galib - Hüsn ü Aşk*, İstanbul: Ötüken Yay.
- Doğan, Muhammet Nur (2009). *Fuzuli'nin Poetikası*, İstanbul: Yelkenli Yay.
- Ebu Davud (2003). *Sünen-i Ebu Davud Terceme ve Şerhi* (Haz. N. Yenieli, H. Kayapınar), İstanbul: Şamil Yay.
- Ecevit, Yıldız (2001). "Kozmoloji, Gerçeklik ve Sanat", *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yay. 17-31.
- Eco, Umberto (2006). *Güzelliğin Tarihi* (Çev. A. C. Akkoyunlu), İstanbul: Doğan Kitap.
- Eco, Umberto (2016). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* (Çev. K. Atakay) İstanbul: Can Yay.

- Ebu'l-Hasan El-Âmirî (2013). *Kitâbu'l-Emed Ale'l-Ebed – Sonsuzluk Peşinde* (Çev. Y. Kara), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yay.
- El-Faruki, İsmail Raci, Luis Lamia El-Faruki (1999). *İslam Kültür Atlası* (Çev. M. O. Kibaroglu, Z. Kibaroglu) İstanbul: (Yeni Şafak Gazetesi) İnkılab Yay.
- Eliade, Mircae (2003). *Dinler Tarihine Giriş* (Çev. L. Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Elias, Jamal J. (2016). “Güzellik, İyilik ve Hayret” (Çev. A. Taşkent), (Haz. A. Taşkent, N. Kançal-Ferrari), *Tasvir: Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü*, İstanbul: Klasik Yay. 21-33.
- Erzen, Jale Nejdet (1999a). “Osmanlı Sanatı ve Mimarisinde Estetik ve Duyarlık” (Çev. M. H. Doğan) *Sanat Dünyamız*, 73, 55-69.
- Erzen, Jale Nejdet (1999b). “Osmanlı Estetiği” *Osmanlı Ansiklopedisi*, Ankara: Yeni Türkiye Yay. 10, 39-48.
- Erzen, Jale Nejdet (2016). *Çoğul Estetik*, İstanbul: Metis Yay.
- Erzen, Jale Nejdet (2017). *Üç Habitus*, İstanbul: YKY Yay.
- Fahri, Macit (1998). *İslam Felsefesi Kelâmı ve Tasavvufuna Giriş* (Çev. Ş. Filiz), İstanbul: İnsan Yay.
- Faroghi, Suraiya (2014). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam* (Çev. E. Kılıç) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- Faruki, İsmail R. (2006). *Tevhid* (D. Yardım, L. Boyacı), İstanbul: İnsan Yay.
- Fazlıoğlu, İhsan (2010). “Semâniye’den Süleymâniye’ye: Bir Külli’ye’yi Mümkün Kılan Nazarî Hikmet”, *Türkiye Günlüğü*, 100, 29-41.
- Fazlıoğlu, İhsan (2011). *Işık İmiş Her Ne Var Âlem’de İlim Bir Kıl ü Kâl İmiş Ancak – Fuzulî Ne Demek İstedi?*, İstanbul: Klasik Yay.
- Florenski, Pavel (2013). *Tersten Perspektif* (Çev. Y. Tükel), İstanbul: Metis Yay.

- Fuzulî (2002). *Matlau'l-İtikâd fî Marîfati'l-Mabda'i va'l-Maâd*, (Çev. E. Coşan, K. Işık) İstanbul: Yeni Zamanlar Yay.
- Gadamer, Hans Georg (2005). *Güzelin Güncelliği* (Çev. F. Tepebaşılı), Konya: Çizgi Kitabevi Yay.
- Garaudy, Roger (2013). *İslam'ın Aynası Camiler* (Çev. C. Aydın), İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yay.
- Gazâlî (2014). *Hikmetler Kitabı* (Çev. H. Kendir), İstanbul: İlke Yay.
- Gazâlî (2017). *Nur Metafiziği – Mişkâtü'l-Envâr* (Çev. A. C. Köksal), İstanbul: Büyüyen Ay Yay.
- Gibb, H. A. R (2017). *Arap Edebiyatı* (Çev. O. Özatağ), Ankara: Doğu Batı Yay.
- Gombrich, E. H. (2009). *Sanatın Öyküsü* (Çev. E. Erduran, Ö. Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi Yay.
- Görgün, Tahsin (2003). "Osmanlı Düşüncesi Nasıl Anlaşılır? – Osmanlı Düşüncesi'nin Araştırılmasında Karşılaşılan Bazı Zorluklar Üzerine", *Türklük Araştırmaları Dergisi*, 13-14, 29-46.
- Görkay, Zeynep Yürekli (2006). "Şiir ve Güzel Sanatlar: Klasik Osmanlı Üslupları Arasındaki İlişkiler" Haz. Talat. S. Halman vd. *Türk Edebiyatı Tarihi 1*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. 411-422.
- Grabar, Oleg (1982). "İslam Mimarlığında Simgeler ve İşaretler I" (Çev. Z. Gürayman), *Mimarlık*, 8-9, 5-9.
- Grabar, Oleg (1988). *İslam Sanatının Oluşumu* (Çev. N. Yavuz), İstanbul: Hürriyet Vakfı Yay.
- Guenon, Rene (2005). *Modern Dünyanın Bunalımı* (Çev. M. Kanık), Ankara: Hece Yay.
- Güzel, Emine (2008). *İslam Sanat ve Estetiğinin Kur'an Temelleri*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

- Haklı, Şaban (2007). *İslam Felsefesinde Mekân ve Boşluk Tasavvurunun Kozmolojiye Tatbiki*, Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 6, 12, 41-58.
- Han, Byung-Chul (2018). *Güzeli Kurtarmak* (Çev. K. Filiz), İstanbul: İnsan Yay.
- Hatemi, H. Hüsrev (1986). "Türk Edebiyatında Mimari", *Tarih ve Toplum*, Şubat, 13-19.
- Hemiş, Özlem (2012). *Temsil Biçimleri Üzerinden Bir Zihniyet Çözümlemesi*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hillenbrand, Robert (2005). *İslam Sanatı ve Mimarlığı* (Çev. Ç. Kafescioğlu). İstanbul: Homer Yay.
- Hodgson, M. G. S. (1995a). *İslam'ın Serüveni I* (Çev. A. Eker, M. Bozkurt vd.) İstanbul: Yeni Şafak Gazetesi Yay.
- Hodgson, M. G. S. (1995b). *İslam'ın Serüveni II* (Çev. A. Eker, M. Bozkurt vd.) İstanbul: Yeni Şafak Gazetesi Yay.
- İbn Arabî (2006). *Füsûsu'l-Hikem* (Çev. ve şerh: E. Demirli), İstanbul: Kabalcı Yay.
- İbn Arabî (2008). *Fütûhât-ı Mekkiye 8* (Çev. E. Demirli), İstanbul: Litera Yay.
- İbn Haldun (2009). *Mukaddime I ve II* (Haz. S. Uludağ), İstanbul: Dergâh Yay.
- İbn Tufeyl (2006). *Hay Bin Yakzan* (Çev. Babanzâde Reşid, Haz. M. Uluçay), İstanbul: Etkileşim Yay.
- İpşiroğlu, Mazhar Ş. (2018). *İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, İstanbul: YKY Yay.
- İkbal, Muhammed (2008). *İslam Düşüncesi* (Çev. ve Der. Yusuf Kaplan), İstanbul: Külliyyat Yay.
- İzutsu, Toshihiko (1975). *Kur'an'da Allah ve İnsan* (Çev. S. Ateş), Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

- İzutsu, Toshihiko (2005). *İbn Arabî'nin Füsüs'undaki Anahtar Kavramlar* (Çev. A. Y. Özemre), İstanbul: Kaknüs Yay.
- Javlidze, Elizbar (1999). "Ortaçağ Türk Şiiri Çalışmalarının Metodu ve Tipolojisi Üzerine" (Çev. M. Ş. Yılmaz), Haz. Mehmet Kalpaklı, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: YKY Yay. 179-186.
- Kantarcıoğlu, Sevim (1987). *T. S. Eilot'un Şiirinde İnsanın Kendisini Gerçekleştirme Teması*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Karakoç, Sezai (2003). *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yay.
- Karlığa, H. Bekir (1991). "Anasır-ı Erbaa" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: İSAM. 3, 149-151.
- Karuko, Semira (2014). *El-Câhız ve Belâgat*, İstanbul: Etkileşim Yay.
- Kaya, Süleyman, Soner Duman (2016). "Osmanlı Dönemi Fıkıh Eserlerinde Tasvir" Haz. A. Taşkent, N. Kañçal-Ferrari, *Tasvir: Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü*. İstanbul: Klasik Yay. 107-117.
- Kılıç, Mahmut Erol (1999). "İbnü'l-Arabî" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: İSAM. 20, 493-516.
- Kılıç, Filiz (2011). "Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri: Tezkire Önsözleri" *Klasik Türk Edebiyatının Peşinden*, Ankara: Grafiker Yay. 49-60
- Koç, Turan (2008). *İslam Estetiği*, İstanbul: İSAM Yay.
- Koç, Turan (2009). "Sanat", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: İSAM Yay. 36, 90-93.
- Konak, Ruhi (2013). "İslam'da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı", *International Journal of Social Science*, 6, 1, 967-988.
- Kuban, Doğan (1982). *Türk ve İslam Sanatları Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay.
- Kuban, Doğan (2007). *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Yem Yay.

- Kutluer, İlhan (1994). "Devir" *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: İSAM Yay. 9, 232-234.
- Kutluer, İlhan (2003). "Mekân" *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: İSAM Yay. 28, 550-552.
- Kutluer, İlhan (2013). "Zaman" *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: İSAM Yay. 44, 111-114.
- Küçük, Sabahattin (1994). *Bâkî Dîvânı*, Ankara: TDK Yay.
- Kütüb-i Sitte (ty). *Hadis Ansiklopedisi* (Haz. İ. Canan), Ankara: Akçağ Yay.
- Lalo, Charles (2004). *Estetik* (Çev: B. Toprak). Ankara: Hece Yay.
- Leaman, Oliver (2010). *İslam Estetiğine Giriş* (Çev. N. Yılmaz), İstanbul: Küre Yay.
- Leaman, Oliver (2014). *İslam Felsefesi - Giriş* (Çev. Ş. Öçal, M. Özdemir), Ankara: Hece Yay.
- Livingston, Ray (1998). *Geleneksel Edebiyat Teorisi* (Çev. N. Özdemiroğlu), İstanbul: İnsan Yay.
- Macit, Muhsin (1997). *Nedîm Divanı*, Ankara: Akçağ Yay.
- Manzur, Perviz (1990). "İslam ve Sanat", *İslam ve Batı*. İstanbul: İnsan Yay. 155-163.
- Massignon, Louis (2006). "İslam Sanatlarının Felsefesi" Çev. B. Toprak, *Din ve Sanat*, Ankara: Hece Yay. 11-32.
- Merleau-Ponty, Maurice (2012). *Göz ve Tin* (Çev. A. Soysal), İstanbul: İmge Yay.
- Meriç, Cemil (2006). *Bir Dünyanın Eşiğinde*, İstanbul: İletişim Yay.
- Minor, Vernon Hyde (2017). *Sanat Tarihinin Tarihi* (Çev. C. Soydemir), İstanbul: Koç Üniversitesi Yay.
- Moran, Berna (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yay.
- Mutluel, Osman (2008). *Kur'an-ı Kerim ve Estetik*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Mutluel, Osman (2017). *Güzelin Dile Geldiği Alan İslam Sanatı*, Ankara: Otto Yay.
- Mülayim, Selçuk (2008). *Sanata Giriş*, İstanbul: Bilim Teknik Yay.
- Mülayim, Selçuk (2010). *İslam Sanatı*, İstanbul: İsam Yay.
- Mülayim, Selçuk (2015). *Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler - Değişimin Tanıkları*, İstanbul: Kaknüs Yay.
- Müslim (1970). *Sahih-i Müslim ve Tercemesi* (M. Sofuoğlu), İstanbul: İrfan Yay.
- Naef, Silvia (2018). *İslam'da "Tasvir Sorunu" Var mı?* (Çev. C. Belge), İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Nasr, Seyyid Hüseyin (1985). *İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş* (Çev. N. Şişman). İstanbul: İnsan Yay.
- Nasr, Seyyid Hüseyin (1992). *İslam Sanatı ve Maneviyatı* (Çev. A. Demirhan) İstanbul: İnsan Yay.
- Nasr, Seyyid Hüseyin (1997). "Dinî Sanat, Geleneksel Sanat ve Kutsal Sanat Üzerine Bazı Düşünceler" (Çev. Ş. Yalçın), *Makaleler II*. İstanbul: İnsan Yay. 23-32.
- Nietzsche, Friedrich (2003). *İnsanca, Pek İnsanca* (Çev. C. Atilla), İstanbul: Say Yay.
- O'meara, Simon (2014). *Mekân ve Müslüman Şehir Hayatı* (Çev. H. O. Topçu), İstanbul: Açılım Kitap.
- Ögel, Semra (1989). "Sinan'ın Eserlerinde Süsleme ve Mimarinin Bütünlüğü" *Vakıf Haftası Dergisi*, 6, 347-358.
- Özgül, Gönül Eda (2012). "Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri" *Milli Folklor*, 94, 170-189.
- Özgür, Şenay (2007). *Oleg Grabar ve İslam Sanatı Yorumu*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Panofsky, Erwin (2014). *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*

- (Çev. E. Akyürek), İstanbul: Kabalcı Yay.
- Râgıb El-İsfahanî (2007). *Müfredât* (Çev. Y. Türker), İstanbul: Pınar Yay.
- Ruggles, D. Fairchild (2017). *İslami Bahçeler ve Peyzajlar* (Çev. N. Boşdurmaz), İstanbul: Koç Üniversitesi Yay.
- Sayın, Zeynep (2013). “Sunuş”, Çev. T. Tükel, *Tersten Perspektif*. İstanbul: Metis Yay.
- Sayın, Zeynep (2015). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yay.
- Sazyek, Hakan (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Hece Yay.
- Schick, İrvin Cemil (2017). “Her Kalıp Klişe midir? Hüsn-i Hat Örneği” <http://t24.com.tr/k24/yazi/kalip-klise,1148>
- Schimmel, Annemarie (2001). *İslam’ın Mistik Boyutları* (Çev. E. Kocabıyık), İstanbul: Kabalcı Yay.
- Schimmel, Annemarie (2004). *Tanrı’nın Yeryüzündeki İşaretleri* (Çev. E. Demirli), İstanbul: Kabalcı Yay.
- Sefercioğlu, Mustafa Nejat (2000). “Dîvan Şiirinin Çevreye Bakışı”, *Türk Kültürü İncelemeleri*, 1, 67-86.
- Sevilen, Muhittin (1986). *Karagöz*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Şahin, Naim (2011). Gazali’de Etik-Estetik İlişkisi, *Diyanet İlmi Dergi*, C4-3, 93-114.
- Şen, Hüseyin (2013). “İslam Sanatında Geometrik Desenler” *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 15, 101-112.
- Şentürk, A. Atilla (2006). “Klasik Şiir Estetiği”, Haz. T. S. Halman vd. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. I, 349-391.
- Şenyurt, Oya (2015). *Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri*, İstanbul: Doğu Kitabevi Yay.

- Taftazânî (2010). *Kelâm İlmi ve İslâm Akâidi/Şerhu'l-Akâid* (Haz. S. Uludağ), İstanbul: Dergâh Yay.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Haz. Z. Kerman), İstanbul: Dergâh Yay.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Yay.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2017). *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yay.
- Tansuğ, Sezer (1961). *Şenlikname Düzeni*, İstanbul: De Yayınevi.
- Tanyeli, Uğur, Metin Sözen (1996). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay.
- Tanyeli, Uğur, Atilla Yücel (2007). *Turgut Cansever Düşünce Adamı ve Mimar*, İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Yay.
- Tarlan, Ali Nihat (1992a). *Hayâlî Divanı*, Ankara: Akçağ Yay.
- Tarlan, Ali Nihat (1992b). *Necâtî Beg Divanı*, Ankara: Akçağ Yay.
- Taşkent, Ayşe (2018). *Güzelin Peşinde - Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik*, İstanbul: Klasik Yay.
- Taşköprüzâde Ahmed Efendi (2017). *Es-Se'âdetü'l-Fâhira fî Siyâdeti'l-Âhira* (Çev. S. T. Erel), İstanbul: İstanbul Medeniyet Üniversitesi Yay.
- Tatar, Burhanettin, (2007). Tarihsel Mekân Fenomenolojisi: "Bir Giriş Denemesi", *Milel ve Nihal*, 4 (3), 19-29.
- Tirmizi (ty). *Sünen-i Tirmizi Tercümesi* (Çev. O. Z. Mollamehmetoğlu), İstanbul: Yunus Emre Yay.
- Tokat, Latif (2005). "Sanat Kutsalın İfşası mıdır?" *MÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 29, 137-163.
- Touati, Hourai (2004). *Ortaçağ'da İslam ve Seyahat* (Çev. A. Berktaş). İstanbul: YKY Yay.
- Tunalı, İsmail (1984). "Sanat Felsefesi Açısından Mimari ve Za-

- mansallık” *Felsefe Arkivi*, 25, 95-102.
- Tunalı, İsmail (1998). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uludağ, Süleyman (1991). “A’yân-ı Sâbite,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: İSAM Yay. 4, 198-199.
- Uludağ, Süleyman (1993). “El-Cemâl,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: İSAM Yay. 7, 296.
- Worringer, Wilhelm (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim* (Çev. İ. Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi Yay.
- Yavuz, Ömer Faruk (2005-6). Kur’an’da Kutsal Mekân, Zaman ve Eşya Kavramlarının Sembolik Değeri, *Milel ve Nihal*, 3 (1-2), 39-68.
- Yazır, Elmalılı M. Hamdi (ty). *Kur’an-ı Kerim ve Meâli* (Haz. D. Cündioğlu), İstanbul: Başak Yay.
- Yazır, Mahmud Bedreddin (1972). *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli I* (Haz. U. Derman), Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay.
- Yenişehirlioğlu, Filiz (2002). “Klasik Dönem Osmanlı Sanatı”, *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 11, 825-839.
- Yetkin, Suut Kemal (1953). İslam Minyatürünün Estetiği, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2, 1, 33-41.
- Yıldırım, Mustafa (2002). *Türk İslâm Estetiğinin Temel Referansları*, Yeni Türkiye, 46, 16-26.
- Yıldız, Mustafa (2012). “İbn Hazm’ın Güzellik Anlayışı”, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, Bahar, 13, 89-106.
- Yurdağür, Metin (2011). “Tenzih,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: İSAM Yay. 40, 472.
- Yusuf, Hacı Muhammed (2013). *İbnü’l-Arabî - Zaman ve Kozmoloji* (Çev. K. Filiz). İstanbul: Nefes Yay.

İSLAM SANATLARINDA ESTETİK

MUSTAFA UĞUR KARADENİZ

"Güzeli Anlamak", varlığı anlamaktır. Varlık, var eden En Güzel'in armağanıdır. O'nun ihsanı olarak yine O'ndan bir işarettir. Varlıkta güzellik ise onun kendinden menkul değil, En Güzel'in yine varlığa bir tecellisinin sonucudur. Varlık, bütün anlam ve değerini bu tecelliye borçludur.

Güzelliği ahlakın bir parçası olarak ele alan İslam düşüncesi, bir anlama faaliyeti olarak doğmuş ve gelişmiştir. Onda anlama çabası, sahip olma hırsının değil; ait olma bilincinin dışavurumudur. Güzellik bir veri olarak zaten mevcuttur, o sonradan icat edilemez ve yaratılamaz. Sanatçıya düşense ister duyular âleminde ister duyularüstü âlemde olsun bir veri olarak var olan güzelliğin izini sürmektir.

Bu kitabın amacı, İslam estetiğini İslam'ın estetiği hâline getiren düşünce ve eylem birlikteliğini yansıtmaya çalışmaktır. Estetiği, sadece görünür bir forma hapsetmenin saplantı hâline geldiği günümüzde hakikatin aşkın boyutlarının karanlıkta kalmaması, sanatın hakikatle buluşması ve güzelliğin görüngüden kurtulması onun anlaşılmasıyla mümkündür.

K T E B E	İSLAM SANATLARINDA ESTETİK MUSTAFA U. KARADENİZ	 9 786257 854450
	KİTAP NO DİZİ ADI	
362	ARAŞTIRMA-İNCELEME	28 TL KDV'den muafır

