



AKADEMİ MECMUASI

Yıl: 18

Ocak 1989

Sayı: 1

İSLÂM SAN'ATININ ESASLARI* **

Yazan : Titus BURCKHARDT
Çeviren : Hakkı ÖNKAL

«Allah güzeldir, güzelliği sever.»
(Hadis).

I

Vahdet, özünde ziyâdesiyle «müşahhas» olmakla birlikte, insan zihninde mücerret bir fikir olarak canlanır; Sâmi zihniyetle ilgili bazı faktörlerle, İslâm san'atının mücerret vasfını açıklayan husus budur. İslâmiyet, vahdet üzerinde temerküz eder; halbuki, hiçbir tasvir onu açıklayamayacaktır.

Bununla birlikte, İslâm'da tasvir yasağı mutlak değildir. Gölgesiz düz tasvir, ne Allah'ın ne de Peygamber'in çehresini temsil etmemek kaydıyla lâ-dini san'at alanında müsâmaha ile karşılanmıştır.¹ Buna mukâbil «bir gölge bırakan» tasvire, üs-

* Titus Burckhardt'in *Principes et Méthodes de L'Art Sacré* adlı eserinin *Fondements de L'Art Musulman* başlıklı bölümünün tercümesidir (Collection «Architecture et Symboles Sacrés», Dervy - Livres, Paris, 1976, s. 139-165).

** Tercümenin bazı kısımlarını gözden geçirerek görüşlerini lütfeden Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Öğretim Üyelerinden Doç. Dr. Kenan Gürsoy'a teşekkürü borç bilirim.

1 Mekke, müslümanlar tarafından fethedildiği zaman, Hz. Peygamber, önce, putperest Arapların Kâbe'ye diktikleri bütün putları kırdırdı, sonra oraya girdi: Kâbe'nin duvarları Bizans resimleriyle süslenmişti. Bunlar arasında, fal okları atarken İbrâhim'in bir resmiyle, çocuk İsa ile birlikte Meryem'in bir resmi görülüyordu; Peygamber, iki eliyle bu sonuncu resmin üzerini kapattı ve diğer bütün tasvirlerin silinmesini emretti.

lûplanmış bir hayvanı temsil etmesi hâlinde, istisnâî olarak sâ-dece saray mimârisinde ve kuyumculukta müsâmaha edilmiştir.² Genellikle, bitki ve fantastik hayvan tasviri açıkça kabul olunmuştur; fakat sâdece, üslûplanmış şekilli nebâtî süsleme, kutsal san'atın unsurlarındandır.

Câmilerde tasvir yokluğunun önce, —görünmeyen— Allah ve varlığın mevcûdiyetinin tersi olmak tehlikesi ile karşı karşıya olan bir varlık olmamak, ayrıca, her türlü sembolün eksikliği sebebiyle hatâlar kaynağı olmasını bertaraf etmek gibi menfi; sonra hiçbir şekilde mukâyese edilemeyecek ilâhî öz mânâsındaki Allah'ın aşkınlığını ispatlamak gibi de müsbet bir gâyesi mevcuttur.

Vahdet, gerçekten de, çokluk sentezi ve aynılık prensibi olarak ortak bir görünüm ihtivâ eder ve bu bakımdan kutsal tasvir onu kendi tarzında tasavvur ve ifâde eder. Fakat vahdet aynı zamanda farklılık prensibidir, zira her varlığın diğerlerinden öz olarak ayrıldığı asli birliği ile, o yegânedir ve ne bir şeyle karıştırılabilir ve ne de yerine bir şey ikâme edilebilir. Şu halde yüce vahdetin aşkınlığını doğrudan doğruya aksettiren vahdetin bu sonuncu görünümü onun «değişmezliği» ve «mutlak yalnızlığı»dır. İslâmiyetin temel kâidesine göre, «Allah'tan başka Tanrı yoktur» (lâ ilâhe ill-Allah). Gerçeğin değişik plânlarının ayırımıyladır ki, herşey, yüce vahdetin sonsuz kubbesi altında toplanır: Bu vasıfta sonluluk tanındığından itibâren, o artık sonsuzluğun yanında düşünülemez ve işte bundan dolayı birincisi ikincisinin içine girer.

Bu nokta-i nazara göre temel hatâ, sâhib bulunmadığı bir muhtâriyeti bu sonuncuya atfederek, mutlağın tabiatını rölâtif olanda tasarlamak ve düşünmektir. Bu yansımanın sebebi, herşeyden evvel muhayyile, daha doğru bir ifâdeyle vehimdir. Şu halde, figüratif san'atta Müslüman, bu hatânın âşikâr ve bulaşıcı bir belirtisini görmektedir. Ona göre tasvir, gerçek nizâmı bir başkasına da yansıtmaktır. Bu yansımanın panzehiri, herşeyi yerli yerine yerleştiren hikmettir. San'ata uygulanmasıyla bu, her san'at yaratmasının, varlık alanının kânunla-

2. İslâmiyet'i yeni kabul etmiş bir san'atkâr, artık resim (veyâ heykel) yapamayacağından, Peygamber'in amcası Abbas'a şikâyette bulundu. Abbas, kendisine, tabiatla mevcut bulunmayan fantastik hayvanları ve bitkileri tasvir ve tersim etmesini tavsiye etti.

rına göre ele alınması gerektiğine ve bunları kavranabilir kılmak icâbetliğine işaret eder. Meselâ mimârinin, kristalin muntazam şeklinde ifâdesini bulan hareketsiz beden mükemmel durumunu ve statik dengeyi göstermesi gerekir.

Bu misâl bir açıklamayı hatıra getirir. İslâm mimârisinin, Rönesans mimârisindeki gibi inşâî unsurlara bir çeşit organik şuur atfederek basınç hatlarını ve hafifletme noktalarını destekleyen statik fonksiyonları hâiz bulunmadığı için, bâzıları tarafından tenkit edildiğini biliyoruz. Oysa bu, İslâm zâviyesinden, zihni samîmiyetin eksikliği ile gerçeğin iki nizâmı arasında açıkça bir karışıklık olacaktır: Şâyet ince ayaklar gerçekten bir kubbenin yükünü taşıyabiliyorsa, esâsen mineralin tabiatında bulunmayan basınç durumunu ona sun'î olarak atfetmek neye yarar? Öte yandan, İslâm mimârisi, gotik san'atında olduğu gibi, taşın ağırlığını ona bir yükseliş hareketi verecek yenmeyi aramamıştır. Statik denge, hareketsizliği ister, fakat kaba malzeme, âdetâ taş ve alçıyı çok değerli bir malzeme hâline getiren ve bin yüzlü elması ışığa sunan petek ve mukarnas şekilli oymalarla ve arabeskin ince işlenişleriyle berrak kılınmış ve hafifletilmiştir. Meselâ, El-Hamra'nın avlusunun kemerlemeleri veyâ bâzı mağrib câmilerinin kemerleri mükemmel bir sükûnet içerisinde dinlenirler; aynı zamanda bunlar, ışık titreşimlerinden dokunmuş gibi görünürler. Onlar billûrlaşmış ışık gibidirler; onların öz maddesi sanki taş değil ilâhi bir nur ve herşeyde esrârengiz bir şekilde tecelli eden yaratıcı zekâdır.

Bu, İslâm san'atındaki objektifliğin —istenirse mistik (de denilebilecek olan) sübjektif bir coşkunluk yokluğu— akılcılıkla hiçbir ilgisinin bulunmadığını gösterir. Esâsen, sâdece insana has ölçülerle zekânın sınırlanması dışında akılcılık nedir? Oysa, Rönesans san'atının, mimârî hakkında «organik» ve sübjektif olarak insan biçimci yorumu ile ortaya koyduğu tam anlamıyla budur; ferdî ihtiras, sonra da âlemin (dünyânın) mekanik tasavvuru rasyonalizme sâdece bir adım mesâfededir. İslâm san'atında bunların hiçbirisi yoktur, onun mantıkî özü dâimâ, gayr-i şahsî ve kalitatiftir. Gerçekten İslâm açısından akıl, herşeyden evvel insanın, ne akla uygun (rationelles) ne de sâdece akıl dışı (irrationelles) olan vahyedilmiş gerçekleri kabul ettiği melekedir. Aklın asâletinin ve bunun neticesi olarak san'a-

tın asâletinin karar kıldığı husus burasıdır: İslâm san'atının büyük ustalarının tasdik ettikleri gibi san'atın akıl ve ilimden doğduğunu söylemek, bu san'atın rasyonalist olduğu ve onu rûhânî sezgiden ayırmak gerektiği anlamına gelmez. Tam tersine, burada, akıl ilhâmı felcetmez, o, gayr-i ferdi bir güzelliğe doğru açılır.

Burada, İslâmın mücerret san'atı ile modern «mücerret san'at» arasındaki farklılığı belirtelim: «Mücerretlik»te, modernistler, şuuraltından gelen gayr-i aklı itişlere daha âni, daha akıcı ve daha ferdi bir cevap bulurlar. Müslüman san'atkâr için tersine, mücerret san'at bir ilkenin ifâdesidir: (Abstre san'at), çoklukta vahdeti doğrudan doğruya ortaya kor. Avrupa heykelciliğinde tecrübe sâhibi olan bu satırların müellifi, bir zamanlar, bir işçi olarak Mağribli bir süsleme ustası tarafından yetiştirilmesini istedi. Usta kendisine: «Bunun gibi bir duvar sathını süslemek isteseydin ne yapardın?» diye sordu. «Buraya kıvrım dallar yapardım ve ceylân ve tavşanların tasvirleriyle doldururdum.» Arap: «Tabiatta, her yerde, ceylânlar, tavşanlar ve diğer hayvanlar mevcut» diye cevap verdi. «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 san'at budur!»

Yine denilebilir ki —Müslüman ustaların sözleri onu tasdik etmektedir— san'at, Tanrı'dan geldiği için güzelliği bilkuvv ve ihtivâ eden tabiatlarıyla karşılaştırmak sûretiyle eşyâyı biçimlendirmekten ibârettir. Yapılacak tek şey, bu güzelliği ortaya çıkartmak, onu apaçık bir hâle getirmektir. En genel İslâm anlayışına göre, san'at, sâdece maddeyi yüceltmek, daha da güzelleştirmek metodudur.

II

San'atın, işlediği objenin özünde bulunan kânunlara uygun düşmesini isteyen bu prensip, İslâm dünyası için çok karakteristik olan halı san'atında olduğu gibi küçük san'atlarda da aynı titizlikte ele alınmıştır; sâdece geometrik formlarla sınırlanmış, düz satırlı kompozisyonlar ve tam ifâdesiyle tasvir yokluğu, artistik verimlilik ve zenginliğe engel teşkil etmez;

tam aksine, Avrupa için seri hâlinde imal edilmiş olanların dışında her parça bir yaratma sevincini ifade eder.

Düğümlü halı tekniği, büyük ihtimalle, göçebe menşelidir; halı göçebenin vazgeçilmez döşeme eşyasıdır; en mükemmel ve en orijinal halılar bu göçebe halıları arasında bulunur. Şehir halıları, ekseriyetle, âni ritm ve canlılığı, renkler ve şekillerden çıkarılan incelmış bir araştırmanın konusudur. Göçebe halı sanatı, diyagonalde simetriyi ve düzenli aralıkların âni değişikliği gibi, belirli geometrik motiflerin tekrârını sever. Bu aynı zevk, ifade ettiği anlayış için çok belirtici olan İslâm sanatında az-çok her yerde bulunur. Rûhânî alandaki İslâmî zihniyet, psikolojik alandaki göçebe zihniyeti andırır. Dünyâ zaafının derin duygusu, düşünce ve fiilin özlülüğü ve ritm dehâsı göçebe vasıflarıdır.

İlk İslâm ordularından biri, İran'ı fethettiğinde, altın ve gümüş süslemeli, büyük bir «bahar halısı»nı Ktesifon'un büyük kral dâiresinde buldu. Savaş ganimetleri ile birlikte halı Medine'ye taşındı ve orada Hz. Peygamber'in eski arkadaşları (adedince), çok basit bir şekilde, parçalara ayrıldı. Zâhiren kaba görünen bu fiil, sâdece, Kur'an tarafından tesis edilmiş harp kânunlarına uyulmuş olmayı göstermez, aynı zamanda, mutlak olarak mükemmel ve ebedî olmak isteyen bütün beşerî eserlere karşı Müslümanın sâhip bulunduğu temel şüpheyi de ifade eder. Ktesifon halısı dünyevî cenneti temsil ediyordu, onun Peygamber'in arkadaşları arasında paylaşılması, rûhânî anlamdan mahrum değildir.

Bu arada şunu da belirtelim: İskender'in³ eski imparatorluğuna aşağı yukarı eş yaygınlıktaki İslâm dünyası, uzun bir yerleşik geçmişe sâhip toplumları ihtivâ ederse de, tercihlerini ve hâkimiyetini kabul ettirerek bu toplumların hayatını belirli devrelerde yenileyen etnik topluluklar dâimâ göçebe menseli idiler: Araplar, Selçuklular, Türkler ve Moğollar. Genel olarak, İslâm, şehirli ve burjuvanın «katılığıyla» kötü bir şekilde kaynaşmıştır.⁴

3 Müslüman olması takdir olunmuş kara parçalarının ustasının İskender, Hristiyanlığı kabul edecek olan toprakların ustasının da Sezar olduğu söylenebilir.

4 Modern zamanlarda, İslâm ülkelerinin çöküş sebeplerinden biri göçebe unsurun tedrici yok oluşudur.

Göçebe zihniyetin izleri, yerleşik kültüre bağlanan mimâride tam olarak bulunur. Ayaklar, kemerler veyâ portaller gibi inşâi unsurlar, bütünlüğün vahdetine rağmen, belli bir muhtariyete sâhiptirler. Bir binânın farklı uzuvları arasında organik devamlılık yoktur. Her zaman kötü bir şey gibi telâkki edilmeyen yeknesaklığı gidermek sözkonusu olduğunda, keskin münâvebeden daha az bir seri benzer unsurun kademeli farklılığıyla hareket olunur. Kemer karınlarına asılı alçı mukarnaslar ve duvarları halı gibi kaplayan arabesk kıvrım dallar, duvar örtüsü ve halılardan mürekkep göçebe döşeme eşyasından, şüphesiz bâzı hâtıraları muhâfaza etmektedirler.

Ufki çatısının hurma ağacından ayaklarla taşındığı geniş bir harimden ibâret sâde câmi, göçebe muhite yakındır; üstüste konulmuş kemerlemeleri ile Kurtuba Câmi'i'ninki gibi daha ustalıklı bir mimâri bile hâlâ hurmalığı hatırlatır.

Kare kâidesiyle kubbeli türbe, formunun özlülüğüyle göçebe düşünüşe uygundur.

İslâm (câmilerinin) harimi, bir kilise veyâ bir tapınak gibi ibâdetin hitâbettığı bir merkeze sâhip değildir. Hristiyan cemaatleri belirginleştiren mü'minlerin bir araya gelmeleri, İslâm'da, Mekke'deki Hac esnâsında, Kâbe'nin etrâfındaki toplu ibâdet sırasında ancak görülebilir. Esâsen müminler, ibâdetlerinde, câmiin duvarları dışında, her yerde bu uzak merkeze yönelebilirler. Fakat bizzat Kâbe, Hristiyan sunağına benzer kutsallaştırıcı bir merkezi temsil etmez; o (Kâbe), ibâdetin vâsıtasız⁵ bir dayanağı olacak olan semboller de ihtivâ etmez, zîra boştur. Bu İslâm'ın rûhânî itiyâdının öz bir belirtisidir. Hristiyânî dindarlık bütün dikkatini bir merkez üzerinde toplarken —çünkü «İsâ Peygamber» aynı zamanda zaman ve mekânda bir merkezdir ve ekmek ve şarapla ilgili âyin de aynı şekilde bir merkezdir— Müslümanın ilâhî varlık (hakkında) sâhip olduğu rızâ sınırsızlık duygusuna dayanır. Şâyet sınırsız mekânın kendisine sunduğu şey bu değilse, bütün ilâhî nesnelîği atar.

5 Meşhur kara taş (Hacerü'l-esved). Kâbe'nin bir köşesine çerçevesiz yerleştirilmiştir. O, ibâdetlerinde, mü'minlerin kendine doğru yönelecekleri merkezi göstermez ve esâsen bu taş, «kutsallaştırıcı» bir rol oynamaz.

Bununla birlikte, İslâm mimârisi bir kubbeyle örtülü türbede olduğu gibi merkezileşmiş plânı tanıyordu. Bu plânın prototipi, dikdörtgen subasmanın yere, yarım küre kubbenin göğe tekâbül ettiği, yer ve göğün birleşmesinin sembolize edildiği Asyâî san'at gibi Bizans san'atında da bulunmaktadır. İslâm san'atı, daha saf ve daha açık bir formüle indirgeyerek bu tipi özümlemiştir. Kübik subasman ile az veyâ çok sivri kubbe arasında, genellikle, sekizgen bir «kasnak» yer alır. Böyle bir yapının en üst seviyede mükemmel ve mâkul formu, çöle âit bir manzaranın bütün bir belirsiz enginliğine hâkim olabilir. Bir velînin türbesi gibi, o, gerçekten dünyânın mânevi bir merkezidir.

İslâm san'atında büyük ölçüde kendini gösteren geometrik dehâ, doğrudan doğruya İslâm'ın desteklediği ve mücerret fakat mitolojik olmayan tasavvur şeklinden doğar. Şu halde, görüşle ilgili düzende, vahdetin iç terkibinin —bölünemez vahdetten «çoklukta vahdete» veyâ «vahdette çokluğa» geçişin— dâire içindeki muntazam geometrik figürler serisi veyâ küre içindeki muntazam çok yüzlüler serisi gibi daha iyi sembolü aslâ yoktur.

Çok çeşitli şemalara göre, dikdörtgen bir subasman üzerine dayanan satırlı kubbe mimârî tema'sı Küçük Asya'nın Müslüman ülkelerinde zengin bir şekilde gelişmiştir. Bu yapılar, tuğla ile binâ yapmak san'atından uzaklaşmışlardır, Gotik mimârînin, nazariyat bakımından, ilk tesirlere mâruz kaldığı yer muhtemelen burasıdır.

Göçebe toplumlara has yaratılıştan gelen ritm duygusu ve geometrik dehâ, mânevi nizâma da aktarılmış olan birbirine zıt bu iki şey, bütün İslâm san'atını belirtir. Göçebe âhengi, nazari geometri Pitagorcu mirasa bağlandığı halde, İslâm dünyasının doğrudan doğruya aldığı ve Hristiyan halk ozanlarına kadar tesir eden Arap vezninde en açık ifâdesini bulmuştur.

III

Müslüman için, san'at sâdece, ferdi, subjektif bir ilhâmın izlerini taşımaksızın güzel olduğu ölçüde, «ilâhî varlığın bir isbâtı»dır; onun güzelliği, yıldızlı göğünki gibi gayr-i şahsi

olmak icâbeder. Gerçekten İslâm san'atı, yapıcısından bağımsız gibi görünen bir çeşit mükemmelliğe ulaşmıştır; onun ihtişam ve hatâları, şekillerin cihanşumul karakteri önünde kaybolur.

İslâm'ın, İran veyâ Hindistan'da olduğu gibi Bizans top-
raklarında da, daha önce mevcut bulunan mimâri bir tipi be-
nimsediği her yerde, —kantitatif veyâ mekanik olmayan— ka-
litatif karakterin mimâri çözümleri zarâfetle ortaya koyduğu
geometrik bir sarâhat anlamındaki şekiller geliştirdi. Hindistan'da,
mahallî mimâri ile Müslüman fâtihterin san'atla ilgili dü-
şünceleri arasındaki zıtlık çok kuvvetlidir Hindü mimârisi, es-
rârengiz mağaralar ihtivâ eden kutsal bir dağ gibi aynı zaman-
da, özlü ve kompleks, sâde ve zengindir. İslâm mimârisi ise
açıklık ve ölçülülüğe meyyleder. İslâm san'atının, bu arada, Hin-
dü mimârisinin unsurlarını kendine mâlettiği yerde, o (İslâm
san'atı), bütünün birlik ve hafifliğini gözönünde tutmak sûre-
tiyle cehennem etkisini azaltır. Hindistan'daki bâzı İslâmî ya-
pılar, en mükemmel arasında sayılır ki onları hiçbir mimâri
aşamamıştır.

Fakat, İslâm mimârisi, batı İslâm dünyasında, Mağrib'te
kendi öz dehâsına daha sâdiktir. Burada, Cezâyir'de, Fas'ta ve
Endülüs'te, İslâm mimârisi, bir câmiin içinde —veyâ bir sara-
yın içinde —serin bir vâhâyı ve hemen hemen mezar sükûne-
tinin hâkim olduğu ve berrak bir mutluluk dünyasını vücûda
getiren billûrlaşmış bu mükemmellik durumunu gerçekleştirir.⁷

Bizans modellerinin İslâm san'atı tarafından benimsenip
kendine mâledilmesi, özellikle Ayasofya konusunun Türk çeşit-
lemelerinde, fasih bir tarzda ifâdesini bulur. Ayasofya'nın, to-
nozlu absidlerle genişletilmiş, iki yarım kubbenin eklendiği
merkezi büyük bir kubbeden mürekkebe olduğu mâlûmdur.

6 Başlangıcından itibaren, İslâm mimârisi Hindü ve Budist mimâri-
nin bâzı unsurları ile bütünleşmiştir. Fakat bu unsurlar ona İran ve Bi-
zans san'atı arasında gelmiştir. İslâm medeniyetinin doğrudan doğruya
Hind medeniyetiyle karşılaşması daha geçtir.

7 Rûhânî mükemmeliyet ile kristalin tabiatı arasındaki benzerlik
Halife Ali'ye izâfe olunan şu formülle mânen ifâde edilmiştir: «Muham-
med, taşlar arasında kıymetli bir taş gibi öteki insanlara benzemeyen
bir insandır.» Bu formül, mimâri ile ilm-i simyâ arasındaki birleşme nok-
tasını da gösterir.

IV

İslâm'ın tipik yaratması arabesk'te, geometrik dehâ, göçebe dehâsı ile birleşir. Arabesk, süslemenin bir nevi dialektiğini teşkil eder ve orada mantık, ritmin canlı devamlılığına katılır. O, biri girift örgü diğeri nebati motif olmak üzere iki temel unsuru ihtivâ eder. Birincisi, öz olarak, geometrik tasavvura indirgenir, halbuki ikincisi ritmin bir nevi grafiğini temsil eder: Helezonvâri şekillerden elde edilmiş bu ritm, belki de, nebâti modellerden daha çok saf çizgisel bir sembolden doğmuştur; —arma ile ilgili hayvanlar ve kıvrımdallardan— helezonvâri şekilli süslemeler, esâsen Asyalı göçebelerin san'atında bulunur. Scythe'ler san'atı bu hususta çarpıcı bir örnektir.

İslâm süsleme san'atının unsurları, Asya halkları ile Orta Şark ve Kuzey Avrupa'da müşterek ve öz olarak insan biçimindeki san'atıyla, Hellenizmin çekilmek üzere harb ettiği alanlarda tekrar görünen bu zengin arkaik mirastan alınmıştır. Ortaçağ Hristiyan san'atı, Asya'dan hicret etmiş halkların folklorü ile târih öncesi motiflerin çok şaşırtıcı sentezlerinden birini temsil eden Celtique ve Saksonların, ada san'atı ile taşınmış mirasını toplamıştır. Fakat Hristiyan dünyasında, bu miras, Hristiyanlığın benimsediği greko-romen modellerin tesiriyle hemen örtülüp izâle edildi. İslâmî anlayış, arkaik şekillerin bu geniş cereyânıyla çok daha direkt bir yakınlık kurdu. Bunlar (arkaik şekiller) mânen, eşyânın aslı nizâmına doğru, «aslı dine» (din al-fitrah) doğru şuurlu dönüğe uygundurlar. Bu arkaik unsurları İslâm, en mücerret ve en genel formüllere ircâ ederek benimsemiştir. Şu halde İslâm, onları bir bakıma tasahih etmekte böylece, onlara sihirli karakterini kazandırarak hemen hemen mânevî bir zerâfet denilebilecek yeni zihni bir anlayışla donatmaktadır.

Bu sentezin neticesi olan arabesk zâten, Arap şiiri ve belâgatinde de benzerliklere sâhiptir: Bu, sıkıca birbirine bağlanmış terslikler ve paralelliklerle belirlenen düşüncenin âhenkli yürüyüşüdür. Kur'an dahî bu ifâde vâsıtalarını kullanır. Onun dilinde bunlar, büyüleme ritminin ve mânevî sırların unsurları olurlar. Alev alev yanan çalılığın ilâhî şehâdetiyedir ki (Tanrı'nın Mûsâ Peygamber'e görüldüğü biçim), İbrânî Ki-

tâb-ı Mukaddes'i bunu şu kelimelerle ifâde eder: «O benim», Kur'an bunu şu açıklamayla anlatır: «Ben Tənriyim, benim dışımda ulûhiyet yoktur».

Bâzı şeyleri çok zorlamak pahasına biz yine de belirtmek istiyoruz ki, arabesk, müslüman için sâdece, tasvirsiz san'at yapmak imkânı değildir. Bu, doğrudan doğruya, bâzı Kur'ânî formüllerin ritmik tekrârının böyle bir istek konusundaki zihni sâbitliği bozması gibi, zihni nizamda kendine uygun olanı veyâ tasviri geçersiz kılmak için bir vâsıtaadır. Arabesk'le, ferdi bir formun bütün hâtırası, belirsiz bir dokumanın tekrârıyla erimiştir. Aynı motiflerin tekrârı, hatların parıltılı hareketi, girintili çıkıntılı ve ters benzer şekillerin tezyini dengesi bu gerçeği doğrular. Rüzgârda kıvıldaayan bir yaprağın veyâ pırıl pırıl dalgaların görünüşündeki gibi ruh, derûni gâyelerinden ve ihtiras «putlarından» kurtulur ve varlığın saf durumuna, kendine döner.

Çini mozaiklerle kaplı veyâ alçıdan ince arabesklerle kaplanmış bâzı câmi sathları perde (hicab) sembolizmini hatırlar: Hz. Peygamber'in bir sözüne göre: Allah, ışıktan ve koyu karanlıktan yetmiş bin perdenin arkasına gizlenir; «şâyet bunlar kalkarsa, O'nun bakışının ulaştığı herşey, O'nun yüzünün parıltılarıyla yok olurdu». Perdeler, ilâhi karanlığı gizlemek üzere ışıktan ve ilâhi ışığı gizlemek üzere karanlıktan yapılmışlardır.

V

Bizâtihi İslâm, insanlığın asli dîninin yenilenmesi gibi düşünülür. İlahî hakikat, devirlere ve çok değişik toplumlara «gönderilenler» veyâ peygamberlerin aracılığıyla ifşâ edilmiştir. Kur'ân sâdece, bütün bu pekçok vahiy ve ifşânın damgası ve son tasdikidir ki bunun zinciri Âdem'e kadar uzanmakta ve Yahudilik ile Hristiyanlık da önceki vahiyleriyle aynı konunun mensubu bulunmaktadırlar.

(İslâm medeniyetini), vahdetin saf doktrinine daha uygun ve daha mücerret ifâdelerle onu örterek, mitoloji elbisesinin kalıntılarında soyarak daha eski geleneklerin mirâsı ile İslâm

medeniyetini bütünleşmeye hazırlayan perspektif budur. Yüzyılımızın başlarına kadar, İslâm ülkelerinde yaşamağa devam eden zenaatkârlarla ilgili âdetler, umûmiyetle İslâm öncesi bazı peygamberlere bağlanır ki bunlar arasında özellikle Kâbil tarafından Hâbil'in öldürülüşünden sonra kozmik dengeyi kuran Âdem'in üçüncü oğlu Şit bulunur. Buna göre Hâbil göçebeliği, hayvancılığı temsil eder, Kâbil ise toprağa bağlılığı ve ziraati temsil eder, Şit ise, ikisinin sentezi olmaktadır.⁹ Öte yandan, zenaatkârlarla ilgili geleneklerin korunduğu İslâm öncesi ilk örnekler, Kur'an'ın bazı meselleri ile Peygamber'in bazı sözleriyle tasdik edilmişlerdir. Aynı şekilde Hristiyanlık tarafından benimsenmiş Hristiyanlık öncesi gelenekler de onlara benzer İncil mesellerine bağlanırlar.

Peygamber, mirâcından bahsederken, beyaz sedeften yapılmış ve üzerinde Kur'ânî bir formülün dört kelimesinin: «**Rahman ve Rahim Allah'ın Adıyla**» okunduğu dört köşe ayağına oturan büyük bir kubbeyi tavsif eder ve orada âhiret mutluluğunun dört ırmağı, su, süt, bal ve şarap akar. Bu mesel, kubbeli bütün yapıların mânevî modelini gösterir. Sedef ve beyaz inci rûhün sembolüdür ki onun «kubbesi» bütün bir yaratmayı ihâta eder. Öteki bütün yaratılmışlardan daha önce yaratılmış olan külli ruh aynı zamanda herşeyi ihâta eden Arş'tır (el-arşü'l-muhît). Şu halde bu Arş, yıldızlı semânın ötesine uzanan görünmez mekânın sembolüdür: İnsan için tabii olan ve onun sembolizminin daha direkt olduğu dünyevî nokta-i nazardan yıldızlar, bütün kavrama veyâ bilginin metafizik mahalli olarak külli Ruh tarafından ihâta edilmiş olan sınırlı mekânla çevrilmiş ve dünyevî vasattan az veyâ çok uzaklaşmış konsantrik kürelerde hareket eder.

Şâyet kutsal bir yapının kubbesi Külli Rûh'u temsil ederse, onu taşıyan sekizgen tambur da «rûzgâr gülünün» sekiz istikâmetine uygun olan «Arş'ın taşıyıcıları» olan sekiz meleği temsil edecektir; binânın kübik kısmı, aynı zamanda keskin ve cismânî prensipler olarak dört köşe ayağının (erkân) unsurları olan kâinatı temsil eder.

Yapının bütünü, kâinattaki düzende ilâhî vahdetin inikas'ı olan dengeyi ifâde edecektir. Bununla birlikte, hangi derece-

⁹ Bkz.: René Guénon, «Cain et Abel», *Le Règne de la Quantité et les Signes des Temps*, Paris, N.R.F., 1945.

den bakılırsa bakılsın vahdetin dâimâ bizatihi kendisi olması gibi yapının muntazam şekli de aynı şekilde, gayr-i ilâhînin yerine konulmuş olabilir. Binâenaleyh, kubbe farksızlaşmış vahdeti hatırlatırken yapının poligonal kısmı ilâhî sıfatların «satihcıklarına» tekâbül edecektir.»¹⁰

Bir câmi, ekseriyâ, mü'minlerin ibâdetlerini yapmadan önce abdestlerini alabilecekleri bir avlu ile bir şadırvanı ihtivâ eder. Bu şadırvan bâzen, baldaken tarzında küçük bir kubbeyle örtülmüştür. Merkezinden fışkıran dört su akıntısı ile sulanmış kapalı bahçe gibi ortasında bir şadırvan ihtivâ eden avlu Cennetin hayâlini canlandırır. Zira Kur'an, içinde hûrilerin oturduğu ve herbirinden bir veyâ iki kaynağın fışkırdığı saâdet bahçelerinden bahseder. Gizli ve sırlı olmak cennetin tabiatında mevcuttur; o (cennet) iç dünyâya, rûhun iç yüzüne uygundur. İçinde bir kuyu veyâ bir çeşmenin bulunduğu kapalı bahçesi veyâ dört kenarı duvarlarla çevrilmiş iç avlusuyla Müslüman evinin temsil etmesi gerektiği yer böyle bir dünyâdır. Ev, kadının hâkimi olduğu, âilenin haremidir ki orada erkek âdetâ bir kirâcıdır. Esâsen onun (evin) kare şekli, İslâm evlenme kânûnuna, aynı avantajları hepsine sağlamak şartıyla dört kadınla evlenmeye müsâade eden kânûna uygun düşmektedir. İslâm evi, dış dünyâya tamâmen kapalıdır. Ailevi hayat, müşterek içtimâî hayattan kopmuştur. Bu ev, aşağıda, avlunun çeşmesinde akseden göğe doğru sâdece yukarıya açıktır.

VI

İslâm'ın mânevî üslûbu, aynı şekilde, giyimle ilgili san'atta ve özellikle Müslüman toplumların erkek elbiselerinde tezâhür eder. Tasvirlerle tesbit edilmiş hiçbir artistik idealin, esas değeri içerisinde erkeğin canlı görünüşünün yerini tutamadığı ve yine onu izâfileştiremediği ölçüde, elbisenin rolü önem kazanır. Bir bakıma, giyimle ilgili san'at müşterek hattâ popülerlerdir. Onda dolaylı olarak kutsal bir san'at daha az degildir, zira İslâm her mü'mini bir din görevlisi yaparak ve hiyerarşiyi kaldırarak nasıl kutsal görevi umûmileştirmişse, Müslüman er-

¹⁰ Bu konuda kitabımıza bakınız: Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam, Dervy-Livres, Paris.

kek elbisesi de bir bakıma yenelleştirilmiş kutsal görev elbisesidir. Her Müslüman, kendi geleneğinin asli ibâdetini tek başına yerine getirebilir. Şayet zihni melekeleri tamsa ve hayâtı dine uygunsu prensip olarak herkes, küçük veyâ büyük bir cemaate, imamlık edebilir.

Müsâ'dan gelen örnek, bu terimin en cüretkâr mânâsıyla, kutsal görev elbisesinin kutsal san'atın parçası olduğunu isbat eder. Onun formel dili, insan sûretinin ikili tabiatı ile belirlenmiştir ki bu tabiat bir taraftan hem Tanrı'nın en vâstasız sembolü olurken diğer taraftan da egosantrik ve sübjektif aksanıyla ilâhî varlığın önünde en kesif perde olmaktan ibârettir. Sâmi toplumların dîni elbisesi insan bedeninin sübjektif olarak «nefsâni» ferdî görünüşünü gizler ve buna karşılık «théophores» vasıflarını ortaya çıkarır. O bunları, insan şeklinin çok değerliliğiyle az veyâ çok örtülmüş küçük dünyâ izleri ile büyük dünyâ izlerini birleştirerek ortaya çıkartır. Şu halde sembolizmde o, insanın kâbil-i fesad ve karmaşık formuna yıldızların bozulmaz ve sâde güzelliğini atarak Tanrı'nın «şahsî» tezâhürünü O'nun «gayr-i şahsî» tezâhürü ile birleştirir. Tevrat'ın büyük râhibinin göğsünde taşıdığı altın disk, güneşe tekâbüle eder. Shekhina'nın rakik merkezlerine uygun olarak bedeninin muhtelif kısımlarını süsleyen kıymetli taşlar yıldızlara tekâbüle eder. Başlık, hilâlin «boynuzlarını» taklid eder ve elbisenin saçakları Tanrı'nın rahmetini veyâ gazâbını hatırlatır.¹¹ Aynı zamanda takdisci ve kurban olan İsâ'nın başrahiplik rolüne bağlanmak sûretiyle Hristiyan dîni elbisesi aynı formel dili devam ettirir.¹² Güneşle ilgili vasfıyla kutsal görev elbisesinin yanısıra (bir de) bedeninin ferdî ve cinsî (şehvetle ilişkin olarak) vechesini saklamaktan başka bir işe yaramayan keşiş elbisesi de vardır.¹³ Buna mukâbil kutsanmış kıralların işâret-

11 Benzer semboller, bizon boynuzlu başlık ve elbise saçakları, yağmur ve lütfun imajı olarak Kuzey Amerika yerlilerinin dîni elbiselerinde bulunur. Kartal tüylerinden başlıklara gelince, her ikisi de küllî rûhun sembolleri olan, yükseklerde dünyâya hâkim olan «Yıldırım Kuşunu» ve parıldayan güneşi hatırlatır.

12 Bkz.: Siméon de Thessalonique, De divino Templo.

13 İnsanın aslı durumunu hatırlattığı ve insan ile kâinat arasındaki ayrımı kaldırdığı için çıplaklık kutsal bir vâfa da sâhip olabilir: Münzevî Hindü «fezâ ile kaplıdır».

leri ve asillerin armalarla ilgili amblemleri¹⁴ istisnâ edilirse, lâik elbise sâde fizikî zorunluluğa ve dünyeviliğe bağlıdır. Hristiyanlık gayr-i şahsî görevi dolayısıyla İsa'nın şerefine iştirak eden râhip ile profanı işte bu şekilde ayırd eder ki, bu sonuncusunun bütün süsü gelip geçicilikten ibârettir ve o geleneğin formel stili içerisine yalnızca bir tövbekâr kıyâfeti altında dâhil olur. Bu konuda dikkat edelim ki modern erkek elbisesi bu vasıfların garip bir tersyüz edilmesini gösterir. Esnekliği ve tabii güzelliği içindeki vücûdun inkârı, burada, tabiata düşman ve her türlü hiyerarşi karşısındaki insiyâki bir nefretle bir o kadar artmış yeni bir ferdiyetçiliğin ifâdesi olmaktadır.¹⁵

Müslüman erkek elbisesi de papaz ve keşişlerin elbiseleri gibi geniş, rahat ve erkeklik haysiyetini gösterir. Hz. Peygamber'in belirttiğine göre,¹⁶ mânevî yâni kutsal haysiyeti gösteren sarıktır; tıpkı elbiselerin beyaz rengi, baş ve omuzları içine alan hai'k ve geniş pileli manto gibi. Çöl sâkinlerine has bâzı elbiseler, mânevî bir gâye için stilize edilip umûmileştirilmişlerdir. Dünyevî olana karşı kayıtsızlık, Müslüman erkek elbisesinin sâdeliğinde ve altın, ipek gibi mücevherlerin az ve yâ çok şiddetle yasaklanışında¹⁷ kendini ortaya kor. Sâdece kadınlar altın takabilir, ipek giyebilirler ve onların bu süsleri gösterebilecekleri yer —rûhun iç dünyasına tekâbül eden— evin içidir. Bu ziynetler halk arasında gösterilmez.

İslâm medeniyetinin zayıflamaya başladığı her yerde, önce sarık, sonra ibâdet hareketlerini kolaylaştıran elâstiki ve geniş elbiselerin giyilmesi terk edildi. Bâzı Arap ülkelerinde, şapka lehinde yapılmış olan kampanya doğrudan doğruya ibâdet-

14 Arma muhtemelen iki menşeden neşet eder: Biri göçebe kabilelerin —totemler— amblemlerinden, diğeri kapalılık, sıkılıktan alınmıştır. Selçuklu İmparatorluğu zamanında bu iki akım Yakın Şark'ta birbirine karışmıştır.

15 Kısmen Fransız İhtilâli'ne, kısmen de İngiliz protestanlığına bağlanan modern erkek elbisesi, mâneviyat ve aristokrasiye aykırı temâyüllerin hemen hemen mükemmel bir sentezini temsil eder. Bu (elbise) insanın aslı olarak ilâhî güzelliğine ve tabiatına karşı, aptalca bir anlayışa göre, onu düzelterek vücûdun şeklini ortaya kor.

16 Sarık İslâm'ın tâcı (veyâ İslâm hükümdarlığının tâcı) olarak zikredilir.

17 Burada şer'î kesin bir yasaklama değil, bir mekrûhiyet sözkonusudur; altınunki ipeğinkinden daha katı bir yasaklamadır.

lerin ihlâli içindir. Şapkanın kenarı, secdeye varışlarda alın yere temâsını önlemektedir. Özellikle lâ-dîni tutumuyla siperli kasket de geleneğe daha az karşı değildir. Makinaların kullanılması, zarûri olarak böyle elbiselerin giyilmesini gerektiriyorsa, İslâm nokta-i nazarından bu basitçe isbat eder ki makinacılık; insanı, «Tanrı'nın önünde ayakta» olduğu kendi varlık merkezinden uzaklaştırmaktadır.

Mekke'yi içine alan kutsal topraklardaki hac sırasında giyilen ihramdan bahsetmeksizin Müslüman elbisesi ile ilgili tâvâsiflerimiz tamamlanmış olmayacaktır. Haccı yapan kişi omuzlar ve bögür etrafında düğümlenmiş, dikişsiz iki parça ile örtünür; sandallar giyer. Böylece, Tanrı'nın önünde zavallılığının şuurunda olarak kendini kesif güneşe bırakır.

VII

İslâm dünyasında en asil görsel san'at HAT'tır ve bu mükemmellekle kutsal san'atı teşkil eden Kur'an yazısıdır. Bunun rolü, Hristiyan san'atındaki ikonun rolüne benzer, zira bu yazı ilâhi sözün görünür vücudunu temsil eder.¹⁸

Mukaddes metinlerde, Arap harfleri sık sık, dünyâ ağacının Asyâi sembolüne yaklaşmış bulunan nebâti motifle, arabeskle bütünleşir. Bu ağacın yaprakları, mukaddes kitabın sözlerine uygun düşer. Arap yazısı, yalnızca kendisiyle, bitmez tükenmez bir süsleme imkânlarına sâhiptir. Onun biçimi düz hatlı ve şâkuli inişleriyle, âbidevî küfiden daha hareketli ve daha kıvrak akışıyla neshe kadar çok değişiktir. Arap yazısının zenginliği bütününüyle iki buudlu gelişmesinden ileri gelir. Sâbit saygınlıklarını harflere veren düşey hatlar ve sürekli bir akışla onları birbirine bağlayan yatay hatlar. Dokuma sembolizminde olduğu gibi dokumalardaki arışlara benzeyen düşey hatlar, varlıkların sürekli olan özlerine uygun düşerler. Bu şâkuli hatlarla her harfin değişmez vasfı ortaya çıkar. Halbuki argaça benzeyen ufki hatlar ise, eşyâyı kendi aralarında bir-

18 Kur'an'ın yaratılmış (mahlûk) veyâ yaratılmamış (gayr-i mahlûk) olması konusundaki İslâm mezhepleri arasındaki münâkaşalar, Hristiyan ilâhiyatçıların İsa'nın iki tabiatı konusundaki münâkaşalarına benzer.

birine bağlayan oluş ve maddeyi ifâde eder. Arap yazısında bu ifâde özellikle açıktır ki onun düşey çizgileri bağları dalgalandırarak hareketi ölçüp aşarlar.

Arap yazısı sağdan sola doğru yazılır; yâni yazı aksiyon alanından kalbe doğru ters akar. Sâmi menşeli fonetik yazılar arasında, gözle görülecek şekilde İbrânî yazısından en farklı yazı Arap yazısıdır. İbrânî yazısı ilâhî varlığın gizli ateşi ile dolmuş olarak Evâmîr-i aşere taşı gibi statiktir. Buna karşılık Arap yazısı ritminin bolluğuyla vahdeti ortaya çıkarır. Ritmin bolluğu büyüktür, birliği açıktır.

Bir ibâdet salonunun iç duvarlarını taçlandıran veyâ mihrâbı kuşatan kitâbe frizleri, inanana, hem mânâsı hem de ritmi ve arma şekliyle, Kur'an sözlerinin muhteşem ve kudretli ırmağını hatırlatır.

Bu, bütün İslâm hayâtına nüfuz eden ilâhî büyülemenin plâstik bir inikasıdır ve bunun yenilenen fâsılasız dalgaları ve taklid edilemez ritmiyle anlamlı zenginliği, muhtevâsının sâde anlaşılabilirliğiyle dengelenir ki bu vahdettir. Fikrin değişmezliği ve sözün bitmez tükenmez akını, mimârî geometri ve süslemenin sonsuz ritmi.

Mihrab, Mekke'ye doğru yönelmiş bir niştir, imamın namaz kılarken, kendisinin hareketlerini tekrarlayan mü'minlerin önünde durduğu yerdir. Bu nişin herşeyden evvel akustik bir fonksiyonu vardır. Onun istikâmetinde söylenmiş sözleri aksettirir. Aynı zamanda bu, koronun veyâ absidin ve «Yahudi kânunlarının saklandığı sandık yerinin» bir hâtırası gibi görünür ki bu, küçültülmüş büyüklükle genel şekli elde eder. Sembolik düzende, bu benzerlik, mihrab önüne asılmış kandilin mevcûdiyetiyle tasdik edilmiş olmaktadır.¹⁹ Kandil, Kur'an'da bahsedilen «nur mihrâbını» hatırlatır: «Allah göklerin ve yerin nûrudur. O'nun nûru, içinde ışık bulunan bir kandil yuvasına benzer. O ışık bir cam içindedir, cam ise, sanki parlayan bir yıldızdır...» (Nur Sûresi, 35). Burada, câmi sembolizminin Hristiyan mâbedi, hattâ Yahudi tapınağı ve belki Zerdüş tapınağının sembolizmi ile birleşme noktası mevcuttur. Fakat biz,

19 Bu, az veyâ çok stilize edilmiş olarak sayısız seccâdede uygulanmış bir motiftir. Mihrâbın her zaman bir kandil ile süslenmediğini ilâve edelim, bu sembolün konulması zarûri değildir.

mihrab nişinin akustik fonksiyonuna dönelim. Namaz sırasında ilâhî sözün aksetmesiyledir ki mihrab Allah'ın varlığının bir sembolü olmaktadır ve böylece kandil sembolizmi, sâdece dilenirse «dini merâsimin usûlüne uygun» denilebilecek bir aksesuar olmaktadır;²⁰ İslâm mücizesi, doğrudan doğruya Kur'an'da vahyolunmuş ve ibâdetlerde okunarak aktualize edilmiş ilâhî sözdür.

Bu İslâm putkırıcılığı tam olarak yerleştirir. İlâhî sözün, yaratıcı fiil misâli, şifâhî, ânî ve gayr-i maddî bir ifâde olarak kalması gerekir. O, böylece, saf bir şekilde, hassas malzemenin, plâstik san'atların tabiatına ve nesilden nesile intikal etmiş şekillere bir bakıma iletmiş aşınmaya mâruz kalmaksızın dâvet kudretini koruyacaktır. İzhar edilmiş söz, mekânda değil fakat zamanda, zamânın, fezâ ile ilgili şeyleri mâruz bıraktığı değişmeyle, ortadan kaybolur; tasvirlerde değil fakat sözde yaşayan göçebelerin de bildiği şey budur. İslâm, mânevî nizamda, göçebe toplumlarda, özellikle Sâmi göçebelerde, tabii olarak bu ifâde ekonomisinin yerini değiştirir.²¹ Buna karşılık o (İslâm), herşeyin İlâhî Gerçeğin bir ifâdesi olduğunu hatırlatan entellektüel berraklığın ve kanaatin bu manzarasını insan muhitine ve bilhassa mimâriye verir.

20 En eski mihrab nişlerinden bazıları süsleyen deniz mührü boncuğu, mimâri unsur olarak, Hellenistik san'attan doğmuştur: O, kulaklı mührü boncuğu ile ilâhî Söze, inciyi mukâyese eden çok eski sembolizme mürâcaat etmiş gibi görünmektedir.

21 İslâm putkırıcılığı başka bir görünüş de ihtivâ eder: Allah'ın tasavvurunda yaratılmış olan insanın şeklini taklit etmek bir hatâ olarak telâkkî olunur. Fakat bu nokta-i nazar, tasvir yasağının ilk sebebinden çok neticesidir.