

MİLEL VE NİHAL

inanç, kültür ve mitoloji araştırmaları dergisi

ISSN: 1304-5482

Klasik İslâm Düşüncesinde
Gayri Müslimleri Temsil Sorunu
Burhanettin TATAR

Kur'an Bağlamında Farklılıklar
Şinasi GÜNDÜZ

Sosyo-Kültürel ve Politik Yönleriyle
Alevilik Üzerine Notlar
Yasin AKTAY

Modern Öncesi Âlemden
Post/Modern Bir Köye Evrilişte
Kutsal'ın Arkeolojisine Yeniden Bakış
Şevket YAVUZ

Sanat ve Dinin
Kadın Varlığında Buluşması
"Türk-İslâm Sanatında Kadın İmgesi"
Hafsa FİDAN

Birbirine Tezat İki Farklı İsa Portresi
"Paskalya Öncesi İsa
versus Paskalya Sonrası İsa"
Mahmut AYDIN

Kitap Tanıtımı ve Tenkitler

MİLEL VE NİHAL

inanç, kültür ve mitoloji araştırmaları dergisi

ISSN: 1304-5482

Cilt/Volume: 4 Sayı/Number: 1
Ocak – Nisan /January - April 2007

MİLEL VE NİHAL

inanç, kültür ve mitoloji araştırmaları dergisi
Cilt/Volume 4 Sayı/Number: 1 Ocak – Nisan / January – April 2007
ISSN: 1304-5482

Sahibi / Owner

Milel ve Nihal Eđitim, Kùltür ve Düşünce Platformu Derneđi

Editör / Editor

Şinasi Gündüz (Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi)

Editör Yrd. / Co-Editor

Cengiz Batuk (Dr., Rize Üniversitesi)

Yayın Kurulu/ Editorial Board*

Alpaslan Açıkgenç (Prof. Dr., Fatih Üniversitesi)
Ayaz Akkoyun (İstanbul)
Yasin Aktay (Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi)
Mahmut Aydın (Doç.Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Cengiz Batuk (Dr., Rize Üniversitesi)
Şinasi Gündüz (Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi)
İbrahim Kayan (İstanbul)
Necdet Subaşı (Yrd. Doç. Dr., Muđla Üniversitesi)
Burhanettin Tatar (Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

Baskı / Publication

Dođanbey Ladin Ofset
İstanbul, 2007

Yönetim Yeri / Administration Place

Milel ve Nihal Eđitim, Kùltür ve Düşünce Platformu Derneđi
Alemdađ Caddesi No 64/10-12 Çamlıca, Üsküdar / İstanbul

www.milelvenihal.org

www.dinlertarihi.com

e-posta: milelnihal@dinlertarihi.com

Milel ve Nihal yılda üç sayı olarak dört ayda bir yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Milel ve Nihal'de yayımlanan yazıların bilimsel ve hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir. Yayım dili Türkçe ve İngilizce'dir. Yayımlanan yazıların bütün yayın hakları

Milel ve Nihal'e ait olup, yayıncının izni olmadan kısmen veya tamamen basılamaz, çoğaltılamaz ve elektronik ortama taşınamaz. Yazıların yayımlanıp yayımlanmamasından yayın kurulu sorumludur.

Sanat ve Dinin Kadın Varlığında Buluşması “Türk – İslâm Sanatında Kadın İmgesi”

Hafsa FİDAN*

Atıf/©: Fidan, Hafsa, (2007). Sanat ve Dinin Kadın Varlığında Buluşması
“Türk –İslâm Sanatında Kadın İmgesi”, Milet ve Nihal, 4 (1), 127-142.

Özet: Kadın, kendisine dil aracılığıyla atıfta bulunduğu gibi aynı zamanda dili kullanarak onu üreten bir varlıktır. Kadının dili kullanması, böylelikle dili ve kendini üretmesi kelimeler aracılığıyla olduğu gibi, dilin en yüksek düzeyde tezahür ettiği bir alan olan sanat aracılığıyla da gerçekleşir. Bu makalede, Taç Mahal ve Osman Hamdi'nin tabloları gibi örnekler eşliğinde, Türk-İslâm sanatında kadın, din ve sanatın nasıl diyaloga girdiği böylece kadın varlığının ne düzeyde dile geldiği incelenmektedir. Türk-İslâm sanatında kadın varlığının daha çok sanatkâr olarak mı yoksa sanatkârın bir objesi olarak mı karşımıza çıktığı, başka bir ifadeyle kadının sanat dilini ne oranda kullandığı sorgulanmaktadır. Bu sorgulamadan hareketle, kadınların sanat ve dinle buluşmasında tarihsel görünümü itibarıyla çevrede kalıp kalmadığı soruşturılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dil, kadın, sanat, din, merkez-çevre.

Kadın varlığı, dile mekan teşkil eden ve dilin kendisine mekan teşkil ettiği diyalojik bir özelliğe sahiptir. Kadın, hem kendisine dil aracılığıyla atıfta bulunulan hem de dili kullanarak onu üreten bir varlıktır. Kadının dili kullanması, böylelikle dili ve kendini üretmesi kelimeler aracılığıyla olduğu gibi aynı zamanda semboller,

* Dr., A.Ü.İ.F. Tefsir Anabilim Dalı.

sanat, zanaat aracılığıyla da gerçekleşir. Kadın varlığının tarih içindeki tezahürleri onu sanatsal, dinsel, etik, estetik vb. perspektiflerden algılamamıza imkan verirken, gerçekte bu tezahürler en temelde dilsel karakterdedir. Bu sebeple, kadın varlığını görünür (anlaşılır) kılan eserler içinde kadını anlama sorunu, en temelde dilsel bir boyut taşımaktadır.

Sanat ve din, dilin imkanlarını kullanarak söz söyleme ve böylelikle de varolma olanağına sahiptir. Daha açık ifadesiyle dil, bir yandan sanatın ve dinin var olmasına, oluşumuna, sürekliliğine imkan tanırken, diğer yandan sanat ve din de dilin yeni formlar kazanmasına imkan tanır. Sanat ve din, dilin imkanlarını kullanarak kadın imgesinin teşekkülünde rol oynar. Metnimizde “sanat” ve “din” kavramları “kadın” kavramıyla ilişkilendirilirken, gerçekte kadın, sanat ve dinin dil içinde ve dil aracılığıyla var ve anlaşılır olduğu temel perspektifinden hareket edilecek ve konu birkaç örnek eşliğinde irdelenecektir.

Kavramsal Düzeyde Kadın, Sanat ve Din İlişkisi

Kadın, sanat ve dinin bir konusu iken aynı zamanda sanat ve din de kadının birer konusudur. Bunu, kadın varlığının sanat ve dine mekan teşkil etmesi gibi sanat ve dinin de kadına mekan teşkil etmesi şeklinde ifade etmek mümkündür. Kadın, sanat ve din birbirini üretirken aynı zamanda birbirlerine direnç de göstermektedir. Böylelikle biz, kavramsal düzeyde bu üç kelimeyi birbiriyle ilişkilendirme yanında birbirinden ayırt etme imkanını bulmaktayız.

Kadının sanata konu oluşu, belki kadın varlığının tarihsel tezahürünün başlangıç zamanlarına kadar geri götürülebilir. Sanat tarihçileri, bugün ilkel olarak vasıflandırılan çizimleri sanatın başlangıcı olarak görüyorsa, bu çizimlerde yer bulan kadın figürleriyle sanat ve kadın buluşmasının gerçekleştiğini düşünmek mümkündür. Daha sonrasında ise, dinî veya lâ dinî olsun, kadın temalı sanat yapıtlarının çeşitlilik kazandığı malumdur.

Kadın, örneğin Tanrıça figürleriyle (İsis, Demeter, Afrodit, Kibebe vb.) heykel ve resim sanatlarına, ardından benzer figürlerle

şiiir, edebiyat gibi yazınsal sanatlara, dini-sanatsal içerik ve formla konu olmuştur. Hıristiyanlığın temel figürlerinden olan Meryem ikonları/tasvirleri, kadın imgesinin sanatsal ve dinsel formda varlık bulan tipik örneklerindendir. İslâm sanatında kadın; şiiir¹, edebiyat² gibi daha çok yazınsal dilde ve musikide konu edilmekle birlikte aynı zamanda minyatür ve son yıllarda resim gibi görsel sanatların da konusu olmuştur. Bu noktada örneğin Âdem ile Havva³, Belkıs ile Süleyman⁴, Varka ile Gülşah'ı⁵ tasvir eden min-

¹ Şiiirde kadını konu edinen eserler arasında, Arap, İran ve Türk edebiyatının ortak konuları arasında yer alan Leyla ile Mecnun kıssasının en görkemli hâliyle Fuzûlî (ö.1556) tarafından işlendiği *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisi ilk etapta zikredilebilir. Fuzûlî'nin mesnevisi içinde yer alan minyatürler de ayrıca yazılı edebiyata görsel unsurları katması açısından dikkate değerdir. Bkz. "Leylâ vü Mecnûn", *T.D.V.İ.A.*, c. XXVII, s. 159-164. Hikâyenin çağdaş manzum yorumları arasında Sezai Karakoç'un *Leyla ile Mecnun* adlı şiiiri, ana temanın farklı ifade kalıpları ile edebî külliyata katılımını sürdürdüğünü göstermesi açısından ayrıca zikredilebilir. Bkz. Sezai Karakoç, *Leyla ile Mecnun, Şiiirler VI*, Diriliş Yay., 3. B., İstanbul 1995.

² Hint, İran, Irak, Mısır ve Türk motiflerini içinde bulunduran ve Doğu edebiyatının tipik ürünü olan *Binbir Gece Hikâyeleri*'nde, çerçeve hikâyenin kadın kahramanı olan Şehrazat figürü, ilk etapta akla gelmektedir. Bkz. "Binbir Gece", *T.D.V.İ.A.*, c. VI, s. 180-181. Mesnevi, halk hikâyesi, Karagöz oyunu, orta oyunu, tiyatro eseri ve ayrıca opera gibi farklı edebî türlerde çeşitli versiyonlarıyla yer bulan Şirin karakteri de "Hüsrev ile Şirin", "Ferhat ile Şirin" hikâyelerinin kadın kahramanı olarak ilk akla gelen figürler arasındadır. Şirin, daha çok Nizâmî-i Gencevî'nin *Hüsrev ü Şirin* mesnevisi versiyonunda ve ardından bu anlatımı esas alan yorumlarda belirgin ve aktif bir kadın karakter olarak dikkat çekmektedir. Bkz. "Hüsrev ve Şirin", *T.D.V.İ.A.*, c. XIX, s. 53-55; "Ferhad ve Şirin", *T.D.V.İ.A.*, c. XII, s. 388- 389. Bunlardan başka özellikle Türk edebiyatında cesur, akıllı, bilge, ailede kendisine işlerin danışıldığı ve kararlarına uyulduğu kadın figürü olarak Dede Korkut hikâyelerinde yer alan tasvirler de hatırlanabilir.

³ Âdem ile Havva'nın Türk-İslâm sanatındaki ilk tasviri, 1580 tarihli *Zübdetü't-Tevarih* adlı eserde görülmektedir. Bu ilk tasvirlerde, Âdem ile Havva'nın biri kız diğeri erkek olmak üzere ikiz çocuklar dünyaya getirmesi, ikiz çocukların daha sonra doğan ikiz çocuklardan karşı cinsle evlenmesi, ancak Kabil'in buna uymayarak Habil ile kavga etmesi konu edilmiştir. Âdem ve Havva'nın cennetten kovuluşu konulu minyatürlerse, XVI. yüzyıl sonu ve XVII. yüzyıl başlarında, Fuzûlî'nin *Hadikatü's-Süeda* adlı eserinde görülmektedir. Bu eserlerdeki anlatıma göre Allah, Âdem'i yaratmış ve ona eşiyile birlikte cennette oturmasını, yasak ağaçtan yememesini tembih etmiştir. Şeytan, bunu duyup Âdem'i kıskanmış, yılan ve tavus kuşunun yardımı ile cennete girip Âdem'i kandırmıştır. Âdem'in yasak meyveden yemesiyle birlikte tacı başından düşmüş, ardından ikisi de mahrem yerlerinin farkına vararak utanmış, incir yaprağıyla örtünmüşlerdir. Bkz. Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yay., İstanbul 2005, s. 155-157.

yatürleri ayrıca Abdullah Buhârî ve Levnî'nin albümlerindeki kadın figürlerini⁶, Osman Hamdi'nin tablolarında rahle üzerinde oturan veya Kur'an okuyan kadın figürlerini⁷ hatırlamak yerindedir.

Sanat ve dinin kadının bir konusu oluşu, benzer şekilde, kadın varlığının tarihin başlangıcında aldığı görünümle irtibatlandırılabilir. Kutsal metinlerin anlatımına göre, insanlığın atası Âdem ve Havva, Tanrı ile ilk kez diyaloga girerek ilâhî olanla irtibatı yani dinî alanın açılımını gerçekleştirmiştir. Elbette burada, sanat ve din tarihi verilerine dayanarak ve bir yandan tarihsel süreci izleyerek, sanat ve dinin kadın varlığının konusu oluşunu aktarmaya bu makalenin çerçevesi izin vermeyecektir. Ancak çerçeveyi ilk etapta İslâm sanatıyla sınırlarsak, kadının tezhip, ebru, şiir, musiki gibi sanat formlarını kullanarak sanat ve dini konu edindiğini kısaca hatırlayabiliriz. Kadınların gündelik hayatlarına yansıttıkları, el ile işlenmiş seccade, Kur'an kılıfları gibi dini-sanatsal unsurları barın-

⁴ 1515 tarihinde kopya edilen Feridüddin Attar'ın (ö.1250) *Mantuku't-Tayr* adlı mesnevisinin minyatürleri arasında yer alan Süleyman ile Belkıs konulu resim örnek olarak gösterilebilir. Bkz. Mahir, *a.g.e.*, s. 50 ve resim 14.

⁵ *Varka ve Gülşah* adlı mesnevinin Nakkaş Abdülmü'min el-Huyi tarafından yapılan minyatürleri de kadın figürünü bulundurması açısından tipik bir örnektir. XIII. yy. başlarında Konya'da hazırlanan bu eserde, Hz. Muhammed devrinde, kardeş çocukları arasında yaşanan bir aşk hikâyesi tasvir edilmiştir. Bkz. "Minyatür", *T.D.V.İ.A.*, c. XXX, s. 119; Mahir, *a.g.e.*, s. 34 ve resim 4. Yetmiş varaktan oluşan *Varka ve Gülşah* yazmasında yetmiş bir adet renkli minyatür, frizler hâlinde metinlerin arasında yer almaktadır. Bu eserde yer alan minyatürlerin kadın giyimini tasvir eden eser olarak ayrıntılı incelemesi için bkz. Özden Süslü, *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1989, s. 15-52 ve resim 1-67.

⁶ XVIII. yy. nakkaşlarından Abdullah Buhârî ve Levnî (ö.1732), tek figür kadın ve erkek tasvirlerinden oluşan albümler hazırlamışlardır. Bu albümlerde ev içi kadın giyim modellerini yansıtabilecek nitelikte minyatürler yer almaktadır. Levnî'nin eserlerinde çiçek koklayan, müzik icra eden, dans eden, içki içen veya saç tuvaletini düzelten kadın figürleri de yer almaktadır. Bkz. Mahir, *a.g.e.*, s. 78-80 ve resimler 33, 35. Ayrıca bkz. "Levni", *T.D.V.İ.A.*, c. XXVII, s. 155; "Abdullah-ı Buhârî", *T.D.V.İ.A.*, c. I, s. 87. Bunlardan başka, Enderunlu Fâzıl'ın çeşitli ülkelerin kadın güzellerini anlatan *Zenannâme* adlı eserinin minyatürlü kopyaları, farklı kadın tiplerini yerel kıyafetleriyle resmetmeleri bakımından ayrıca zikredilebilir. Bkz. "Enderunlu Fâzıl", *T.D.V.İ.A.*, c. XI, s. 189; "Minyatür", *T.D.V.İ.A.*, s. 123.

⁷ Osman Hamdi'nin tabloları için bkz. <http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/osmanhamdi.htm>.

dıran ürünler de minimal örnekler olarak ayrıca hatırlanabilir. Bu tür örneklerin dışında, dolaylı olarak kadının dini ve sanatı ürettiği noktalar da vardır. Örneğin Müslüman kadınların örtünme amaçlı olarak kullandıkları kıyafetleri çeşitli form ve renklerle yorumlaması, çarşafı mavi, kırmızı, leylak gibi renklere büründürürken, eşarbi çok çeşitli desen ve örtme tarzları ile kullanması zikredilebilir.⁸ Böylelikle kadın varlığı, dinî ve sanatsal faaliyetleriyle yani dini ve sanatı dile getirişiyile hem kendi tezahürlerini sergilemekte hem de dinî ve sanatsal olanın üretimine ve zenginleşmesine katkıda bulunmaktadır.

Buraya kadar ifade edilenler aracılığıyla çizilen tabloya bakıldığında, sanat, din ve kadın arasındaki ilişkilerin bir tür uzlaşma, uyum ve çekim eksenli olduğu ve birbirini üreterek, zenginleştirerek gerçekleştiği düşünülebilir. Ne var ki gerçekte bu üç kavramsal kategori arasında birbirini itme ve dışlama, başka bir ifadeyle birbirini kendi olumlama alanı içine almama şeklinde bir ilişki de

⁸ Müslüman toplumlarda kadınların siyah çarşaf kullanması salt erkek egemen anlayışın kadın estetiğini belirlemesi olarak yorumlanırken, kadınların çarşaf formundaki dış kıyafetleri birbirinden oldukça farklı renk ve modellere büründürmesi gözden kaçırılıyor görünmektedir. Örneğin çeşitli minyatür, tablo veya tasvirlerde görülebileceği üzere, kadınların renkli, dantelalı, iç elbiselerinin de bir ucundan görüldüğü hatta saç modellerini belli edecek tarzda ince tül kumaştan oluşan, birbirinden oldukça farklı zevkleri yansıtan dış kıyafet modelleri, kadınların kendi estetiklerini oluşturma noktasında bütünüyle pasif olmadıklarını gösterir niteliktedir. Türkiye'ye Tanzimat döneminde hacca gidip gelenler aracılığıyla getirilen çarşafın, modellerine göre uçkurlu, yandan yırtmaçlı, dolma ve torba gibi isimler alması ve hemen her renkte kullanılmasına dair bkz. "Çarşaf", *T.D.V.İ.A.*, c. VIII, s. 231. Ayrıca, çarşafın dışında ferace, yeldirme, meşlah, peçe ve yaşmak gibi isimler alan kadın sokak giyim örnekleri hakkında bkz. Melek Sevüktekin Apak ve diğerleri, *Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri*, İş Bankası Yay., Ankara 1997, s. 101-107. Kadınların sosyal statüsünün giyim zevklerini oluşturmalarında etkili oluşu da ayrıca hatırlanmalıdır. Örneğin saray çevresi kadınlarının veya elit kesimi temsil eden kadınların giyimi ile taşralı kadınların giyim zevkleri arasında kendiliğinden bazı estetik farklılıkların oluştuğunu düşünmek mümkündür. Nitekim saray kadınları arasında da kadınların unvanlarına göre giyinmesi ve Osmanlıda kadın giyiminin "saraylı", "İstanbullu", "taşralı" vb. adlarla anılması söz konusudur. Bkz. Melek Sevüktekin Apak ve diğerleri, *a.g.e.*, s. 59-82. Osmanlıda üst düzey kadınların gezintisini resmeden Osman Hamdi'ye ait "Gezintide Kadınlar" ve "Cami Kapısındaki Kadınlar" adlı tablolar da, bir dönemin renkli kadın giyimini belgelemesi bakımından anılmaya değerdir.

vuku bulmuştur. Örnek olarak dinin, sanatın en azından bazı formlarını dışlaması ve kadın varlığını belirleme ve sınırlandırma eksenli dil kullanması zikredilebilir. Benzer şekilde sanatın dinî olanla barışık olmadığı veya ilişkide olmak istemediği yönler veya sanatın dinî olana isyan ettiği noktalar hatırlanabilir.⁹

Kadın varlığının sanata ve dine konu olması ile sanatın ve dinin kadın varlığına konu olması hususunda üzerinde durulması gereken bir nokta da şudur. Kadın varlığının sanatsal ve dinsel formda kendini dile getirmesiyle erkek varlığının sanatsal ve dinsel formda kadını dile getirmesini ayrı kategoriler olarak değerlendirmek gerekmektedir. İlk durumda kadın “sanatkar” olarak karşımıza çıkmaktayken ikinci durumda “sanatkarın bir objesi” olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁰ Kadının tarihsel süreçte sanatkar olmaktan çok sanatkarın bir objesi olması durumu ise, nedenleri ayrıca tartışılarak ele alınması gereken bir konudur.

Merkez-Çevre Kavramları Eşliğinde Kadın, Sanat ve Din İlişkisi

Dilin en yüksek düzeyde tezahür ettiği bir alan olan sanat dilini; hat, tezhip, minyatür, şiir, mimari vb. sanat dillerini kadınlar hangi

⁹ Kadının sanat ve dinle ilişki içinde olduğu alanlarda kadın bedeninin nasıl tezahür edeceği hususu, hem sanat hem de din perspektifinden gerilimli bir alan oluşturmıştır. Örneğin din, kadın bedenini çıplaklığa izin vermeyecek şekilde sınırlandırmak isterken sanat, kadın bedenini sınır tanımaksızın edebî-şiiresel formda veya heykel, resim (nü) ve görüntü formunda dile getirme çabası içinde olmuştur. İslâm sanatında dinî yasaklamalar nedeniyle kadın tasvirinin olmadığı veya en azından kadınların çıplak olarak resmedilmediği genel kabul görmekle birlikte, minyatür sanatında fıkhi sınırların ötesine taşan kadın tasvirlerine rastlamak mümkündür. Örneğin 13. yy.la ait *Varka ve Gülşah* minyatürlerinde Gülşah saçları açık olarak tasvir edilirken 1745 tarihli Refail’in hamamda anne ve kızını konu edinen tablosunda çıplak kadın tasvirine rastlamak mümkündür. 18. yy.da minyatür sanatına çıplak kadın tasvirlerinin girmesi ve ayrıca Refail’in tablosu için bkz. Mahir, *a.g.e.*, s. 81-82 ve resim 38.

¹⁰ Kadın ve sanat ilişkisini, kadının sanatkar olması, sanatın hamisi olması ya da sanata konu olması perspektiflerinden ele alan Nancy Micklewriht, Osmanlı minyatür sanatı geleneğinde 19. yy. öncesinde kadın sanatkarların olmadığını, kadınların mimari alan dışında sanatın hamisi olarak karşımıza çıkmadığını ve geleneksel Osmanlı resminde kadınların yerinin olsa olsa sanata konu olmak olduğunu dile getirmektedir. Nancy Micklewriht, “Müzisyenler ve Dans Eden Kızlar: Osmanlı Minyatürlerinde Kadın İmgeleri”, *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, ed. Madeline C. Zilfi, (çev. Necmiye Alpay), Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul 2000, s. 149.

oranlarda kullanmışlardır? Başka bir ifadeyle kadın varlığı sanat ve din eksenli olarak tezahür ettiğinde, tarihsel görünümü itibarıyla daha çok çevrede kalmıştır demek mümkün müdür? Bu soruya cevap aramak üzere birkaç örnek üzerinde durulabilir. İslâm klasik sanatında belki de merkezi bir konumda olan ve “sanatın en şerefli”, “Müslüman halkların estetik duygusunu temsil eden sanat”¹¹ olarak nitelenen hat sanatı (hüsnü hat) söz konusu olduğunda, kadın hattatların hele de hat ustalarının sayısı, yok denecek kadar azdır. En azından bir Hattat Hafız Osman ile aynı değerde konumlandırılabilen kadın hattatı, tarih kaydetmemiştir. İslâm sanatında önemli bir yer tutan tezhip sanatına baktığımızda ise -hat sanatıyla kıyaslandığında- kadın müzehhibeler son zamanlarda adından söz ettirmektedir.¹² Ne var ki hat sanatının tuttuğu merkezi mekanla kıyaslandığında tezhip sanatı, tıpkı kendisinin hat yazısını çevrelemesi gibi çevrede kalmaktadır.

Hat yazısı ve onu çevreleyen tezhip ilişkisine dikkat kesildiğimizde, yazının merkezi tutan anlamlı formuna karşın tezhibin bir tür çerçeve olarak kaldığı hemen görülebilir. Öyle ki bir zemine “Hiç” kelimesi yazıldığında bile, yazının (kelimenin) içerdiği anlamlara dair azımsanamayacak bir yorum literatürü oluşurken; içinde bir yazıyı barındırmayan çerçeve ya da tezhip, fazlaca anlam ifade etmemektedir, elbette yine de sanat formu olarak anlamlılığının dışında. Bunu, yazının (hat) tezhipten bağımsızlaşması durumunda anlamlı bir muhteva ve form olma özelliğini korumasının yanında tezhibin hattan bağımsızlaşmasıyla bir tür boş çerçeve özelliğine yani bir tür varoluşsal eksikliğe düşmesi olarak da ifade etmek mümkündür.¹³ Bu durumun, kadın varlığının tarihsel

¹¹ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı: Dil ve Anlam*, (trc. Turan Koç), Klasik Yay., İstanbul 2005, s. 57.

¹² Tezhip sanatından bahis açıldığında, müzehhibeler arasında Rikkat Kunt adı ön plana çıkmaktadır. Münevver Üçer ise, klasik tezhip sanatında yeni arayışların temsilcisi olarak akla gelmektedir.

¹³ Elbette özellikle cami içi dekorasyonlarında, saray, türbe vb. mimari eserlerin dekorasyonlarında veya seccade, başörtüsü kenarları süslemeleri gibi pek çok yerde yalnızca tezhip ya da günümüzde arabesk denen süsleme tarzları, hattan bağımsız anlamlı birer form olarak işlev görmüştür ve görmektedir. Burada doğrudan süslemenin kendisi yani soyutlama yoluyla elde edilen figürler, bu süslemelerin açık bir başlangıç ve sona sahip olmaması yani arabesk tarzda şe-

tezahürleri itibarıyla tuttuğu mekanla, sanatsal tezahürleri itibarıyla tuttuğu mekan arasında benzerlik olduğu şeklinde yani kadınların tarihte daha çok çevrede kalmasının sanat uğraşlarına da yansıdığı şeklinde yorumlanması belki mümkündür.

Sanat, din ve kadın ilişkisini merkez-çevre kavramları eşliğinde ele alırken, İslâm sanatına sinen, sanatı onu üretenden bağımsızlaştırmayı hedefleyen mantığı elbette göz ardı etmemekteyiz. Bununla birlikte sanatkarı gizlemek suretiyle asıl Sanatkara işaret etmeyi ilke edinen İslâm sanatında, her ne kadar çoğunlukla eserlerine imzalarını atmamış iseler de bir Hafız Osman'ı, Seyyid Mehmed Efendi'yi, Mustafa Rakım Efendi'yi sanatkar olarak anarken bunların karşısına, aynı mekanı tutacak şekilde koyabileceğimiz kadın sanatkarlarımızın olmaması düşündürücüdür. Benzer şekilde, Fuzuli gibi şiir yazan şair kadını, Levni gibi minyatür yapan nakkaş kadını tarihin kaydetmemesi, kadınların sanat dilini özgün bir şekilde kullanamamalarının bir sonucu olarak görülebilir. Hâl böyle olunca, sanat alanında kadın dilinin, muhayyilesinin ve hafızasının yitik bir dil, muhayyile ve hafıza olduğunu söylemek mümkündür.

Türk-İslâm Sanatından Örnekler

Doğu edebiyatında kadın imgesine ışık tutan, kadın imgesini ele veren klasik türler olarak daha çok şiir ve kıssa (hikâye) formundaki eserler karşımıza çıkmaktadır. Şiir ve kıssaları barındıran sayfalar içine serpiştirilen minyatürler ise sanki bu klasik formları görsel açıdan destekleyici unsur olarak işlev görmektedir.¹⁴ Elbette

killenmesi ve ebruda olduğu üzere süsleme formlarının doğrudan sanat eserinin merkezî mekanını teşkil etmesi, tezhibin marjinal olarak her zaman periferide kalmadığını gösterir. Kısacası tezhip veya süslemeler, her zaman yazıya eksenli çerçeve işlevini üstlenmezler. Burada belki dile getirilmesi gereken şudur; hat yazısı, muhtevası itibarıyla anlamlı olan kelimelerin formu ya da yazılı karakteri olarak önemlidir. Yani hat sanatında anlam, doğrudan yazı okunduğunda açığa çıkar. Oysa süslemelerde sembolik dil hakimdir ve soyutlayarak süsleme yapmanın kendisi, bir metafizik zeminde anlam ve form kazanır.

¹⁴ Örneğin 12. yy. şairlerinden Nizami'nin *Hamse'si*, daha sonra minyatürlerle görsel unsurlar katılarak zenginleştirilmiştir. Eserdeki 1494 tarihli bir minyatürde havuzda kadınların resmedilmesi ise kadın figürünün minyatürde daha o dönemlerde serbest işlendiğini çağrıştırmaktadır. Minyatür için bkz. *İslam, Art*

minyatür sanatının işlevi, şiir ve kısa formunu destekleyici unsur olmaktan öteye gitmektedir. Saray hayatını anlatan, padişah portreleri ve kent tasvirleri için kullanılan minyatür formları¹⁵, bu gibi alanlarda kendi başına bir anlatı (sanat) türü olma özelliğini kazanmaktadır.

Sanat formunda ifadesini bulan kadın varlığı, zaman zaman, kadın varlığının renkli ve ele avuca gelmez dünyasını, dinî (fikhî) formlarla tutuklanamayan yapısını ve erkek varlığı üzerindeki etkisini yansıtacak şekilde karşımıza çıkmaktadır.¹⁶ Bu konuda, klasik literatürde yer alan, Halife Velid b. Yezid'in Süfra adlı Hristiyan bir genç kızı görüp ona aşık olmasını, onu görmek için tebdili kıyafet ile gizlice bahçesine girmesini ve gördüğü güzellik karşısındaki hayranlığını kendi dilinden anlatan şu şiir örnek gösterilebilir.

(O) *endamlı güzel sevgili,*
kilisenin bir bayramında bizim için açığa çıktı.

Henüz o güzele sevgi gözümle
bakıyordum ki onun putu öptüğünü gördüm.

Yazıklar olsun (ey Hristiyanlar)
sizden her kim o güzeli put gibi mabud görmüyorsa.

and Architecture, ed. Markus Hattstein and Peter Delius, Könemann 2000, s. 429. Yine Nizami'nin *Hamse*'sinde Hüsrev'in Şirin'i banyo yaparken gördüğü sahne de 1431 tarihinde resmedilmiş görünmektedir. Bkz. http://www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_5_5e.html. Bu ve benzeri erken dönem minyatürlerinde resmedilen kadınların, daha çok anlatılan konunun görsel imaja büründürülmesi amacıyla resmedildiğini düşünmek mümkündür. Ancak 17. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Atayî'nin (Ataullah b. Yahya, ö. 1636) *Hamse*'sinin 1721 tarihli minyatürlü kopyalarında, kadın erkek ilişkisinin cinsel bir çağrışım yapacak şekilde işlendiği görülebilmektedir. Bkz. Micklewrihgt, *a.g.m.*, s. 156-159.

¹⁵ Osmanlı minyatür sanatçıları, aynı zamanda bir tür tarih anlatıcıları gibi kabul edilir. Bu yüzden eserleri, dönemlerinin siyasi, askeri ve sosyal hayatına ışık tutmada başvurulan kaynak olma özelliği de taşır. Hatta sanat tarihçileri, zaman içinde yok olmuş ya da tahrip olmuş tarihi binaların yeniden resmedilmesinde minyatürlerden yararlanırlar. Bkz. Micklewrihgt, *a.g.m.*, s. 147.

¹⁶ İbnü'l-Cevzî'nin (ö.1201) Ahbaru'n-Nisâ adlı eseri, kadın ve erkeklerin birbirlerini yüceltme veya yerme türünde dil kullanmalarını ve daha çok şiirsel dil formu aracılığıyla aşk, kıskançlık, vefa, ıstırap, arzu vb. duygularını ifade etmelerini göstermesi açısından anılmaya değerdir. Bkz. İbnü'l-Cevzî, *Kadınlar Kitabı Ahbaru'n-Nisâ*, (trc. Yusuf Ziyaoğlu), Şule Yay., İstanbul 2000.

*Ah, Rabbinden dilerdim ki (o güzelin öptüğü)
putun yerinde olayım da (sonra)
cehennem alevinde yakacak olaydım!¹⁷*

Kadın varlığının, İslâm sanatında klasik edebi türlerin dışında mimari form aracılığıyla en yüksek ifade düzeyine kavuştuğu eser ise şüphesiz ki Taç Mahaldir.

Taç Mahal’de Kadın-Din-Sanat İlişkisi

Dünya harikaları arasında yer alan Taç Mahal, Hint-Türk İmparatoru Şah Cihan’ın çok sevdiği eşi Mümtaz Mahal (diğer adı ile Ercümen Banu) için yaptırdığı türbedir. Dünyada aşk için yapılmış en büyük ve en güzel anıt olarak kabul edilen bu eser, bazı İslâm sanat eleştirmenleri tarafından, belki de sırf yapılış gayesi nedeniyle İslâm dışı bir eser olarak görülebilecek şekilde yorumlanmıştır.¹⁸ Zümrüt, yakut, pırlanta, inci gibi değerli taşlarla süslenen, muazzam kubbesinin beyaz mermerden yapıldığı ve inciye benzetildiği, dört yöne su akışı olan bahçesinin adeta dünyada cenneti simgelediği, mimari açıdan eşsiz bir eser olarak görülen bu

¹⁷ Serrâc, *Mesâriu'l-Uşşâk* tan, İbn Sînâ vd., *Aşk Risâleleri*, (trc. M. Fatih Birgül), Sır Yay., İstanbul 2000, s. 63.

¹⁸ Titus Burckhardt’ın eğilimi bu yöndedir. “Muğal sanatının bir şaheseri olan Taç Mahal, inşasının altında yatan dürtülerden dolayı, açıkça İslâm sanatının dışında bir yerde veya en azından onun en uç çizgisinde yer alır; zira bu bina, yüceltilmesi ne veliliğine, ne de Hz. Peygamberin soyundan gelmişliğine, fakat hükümdar olan kocası Şah Cihan tarafından delicesine sevilmiş olmak gibi basit bir olguya dayanan bir kadının lahдини barındıran bir türbedir.” Burckhardt, *a.g.e.*, s. 200. Ancak Burckhardt, bu ifadelerinin ardından Taç Mahal’in yine de salt bir ifrat örneği olarak görülemeyeceği yönünde görüş beyan eder. “Ama çeşitli tesadüfler vardır ki buna İslâmi sanatın ana akımının dışında bir eser, dolayısıyla salt bir ifrat örneği olmaktan daha fazla bir anlam kazandırır. Kadın sevgisi ya da onun varlığının en derin yönlerine olan kadınlık sevgisi, İslâm sanatında bir yerlerde kendisini izhar etmek durumundaydı. Kadının resmi çizilemeyeceğine göre -ki söz konusu niteliği olsa olsa yalnız kutsal bir timsal (sacred image) tecessüm ettirebilirdi- o, ifadesine ya da dışavurumuna, mimarlık yoluyla, sadece Hindistan’da gerçekleştirilebilecek, saflığı ve zarafeti kelimenin en yüce anlamında bir kadınlık hâl ve görüntüsü ifade eden bir eserde kavuşmuş oldu. Dahası, bu anıt mezarın bütün dış görünüşünün ve özellikle Kubbenin, tipik bir şekilde sudan çıkan bir lotus tomurcuğuna ilişkin Hindu motifini anımsatması hiç de bir tesadüf eseri değildir; yani kadınlık tasavvuru ya da asli kabul edicilikle bağlantısı bulunan bir motif ya da sembolle.” Burckhardt, *a.g.e.*, s. 200-201.

yapıt, kadını ve dünyevî olanı yücelttiği anlamını çağrıştırmayla, klasik İslâm düşüncesinde sadece Allah'ın adını yüceltmek üzere yapılan sanat eserlerinden ayrıldığı izlenimini uyandırmaktadır. Ancak yapının muazzam kapılarına nakşedilen Yasin suresi gibi dinî motifler, bu yapının sadece dünyevî olanı çağrıştırmasını engelleyecek nitelikte olması bakımından dikkat çekicidir. Yapının bizatihi dört yönünden ırmaklar akan cennet bahçesine benzer bir bahçe içine yerleştirilmesi de gerçekte başlı başına uhrevî inancı güçlendirmektedir. Nitekim bir yandan Taç Mahal'in İslâm dışı bir eser olarak görülebileceği yorumunu yapan Burckhardt'a göre yapı, Jumna ırmağının hemen kenarındaki bahçe içine özellikle konumlandırılmıştır. Çünkü böylelikle o, Hz. Peygamberin cennet tasvirleriyle ilgili bir hadisinde, beyaz inciden yapılmış ve üzerinde İlâhî Rahman isminin dört harfi R-H-M-N yazılı olan dört köşe sütununun taşıdığı koca bir kubbe imajını çağrıştırmış olmaktadır.¹⁹

Taç Mahal, İslâm sanatında görkemli bir yapıt aracılığıyla bireyi belirgin bir şekilde ön plana çıkaran belki de tek eserdir. Bu özelliği yani yapıtın ne Tanrı ne Peygamber ne de bir veli için yapılmış olması ve bu anlamda dinî otoriteyi temsil etmemesi dolayısıyla ona bir tür "ben'in mimarisi" demek mümkün olabilir. Her ne kadar İslâm kültüründe dinî ve siyasi lider olarak görülen kişiler için görkemli türbeler yapılmış ve ölen liderlerin eşleri onlarla birlikte türbelere gömülmüş iseler de bu anıt mezar türü yapılar, Taç Mahal'in ihtişamı ve tuttuğu özel mekan ile kıyaslanabilecek yetkinlikte değildir. Kadın varlığının bu denli yüceltilerek dile getirilmesi, İslâm sanatında onun hâli hazırda sanat (mimari) aracılığıyla dilde tutabileceği en üst linguistik mekana işaret ediyor görünmektedir. Burada kadınının sanat aracılığıyla yüceltilmesi bir yana, eserin yapılmasını sağlayarak kadına adeta ölümsüz bir isim bahşedenin erkek olması dikkat çekilmesi gereken bir nokta-

¹⁹ Burckhardt, *a.g.e.*, s. 206. Burckhardt, eseri Hz. Peygamberin başka bir hadisini göz önünde bulundurduğunda daha farklı yorumlar. Bu yoruma göre beyaz inci, alemin kendisinden yaratıldığı maddenin sembolüdür. Ya da alıcı (kâbil) cevher olması bakımından İlk Akıl'dır ve bu da gerçekte kadın tabiatının yüce prototipidir. A.y.

dır. Yani kadının böylesi bir görkemli yapıt aracılığıyla dile gelmesi ve linguistik skalada üst düzeyde bir mekan bulması, kadının dili kullanması aracılığıyla değil erkeğin kadına yönelik ya da kadını merkeze alan dil kullanması aracılığıyla.²⁰

Osman Hamdi'nin "Mihrap" İsimli Tablosunda Kadın-Din-Sanat İlişkisi

Kadın varlığının sanat formunda tasvirî (görsel) nitelikte ifadesine kavuşması, İslâm sanatında daha çok minyatür aracılığıyla gerçekleşmiştir. Ne var ki 19. yy. başlarında Osmanlıda minyatür sanatının önemini yitirmesi²¹ ve yerini Batılı anlamda resim sanatına bırakması ile birlikte kadın tasviri, resim sanatı aracılığıyla ifadesine kavuşmuştur. Türk resim sanatının önde gelen isimlerden olan Osman Hamdi'nin "Mihrap" adlı tablosu, kadın varlığı ve dinî motifleri birbirine kontrast bir duruşla resmetmesi bakımından dikkat çekici bir eser olarak incelenmeye değerdir.

Osman Hamdi'nin tablolarında mihrap, kadın, kitap, rahle, kandil, buhurdanlık, halı, hat levhaları, türbe vb. iç mekan dekorları gibi unsurlar, belirgin bir yer tutmaktadır. "Mihrap" tablosu, konusu itibarıyla, klasik dünyanın zarif algısını yansıtacak şekilde yeterince dekorlu olan mihrap önünde, rahle üzerine oturmuş bir kadını resmetmektedir. Tabloda dinî temayı güçlendirecek şekilde yanda hat yazısı ve hat yazısı süslemeli bir şamdan ve mumu yer almaktadır. Arka dekor her ne kadar dinî sembollerin yerli yerince resmedildiği izlenimi verse de ona kontrast olarak ön plana çıkan rahle üzerine konumlanmış kadın ve kadının hemen ayak ucunda dağınık hâlde resmedilen sayfalar (muhtemelen Mushaflar) dikkati çekmektedir. Kadının dünyeviliği ve burjuvayı çağrıştıran giyimi

²⁰ Bazı söylentilere göre ölümünden kısa süre önce Mümtaz Mahal'in, eşinden kendisi için bir türbe yaptırmasını istemesi de bu algımızı tersine çevirebilecek nitelikte görünmemektedir. Zira sahip olduğu ihtişamı yapıta kazandıran, ona hayatiyetini veren tarihsel erkek varlığı (iktidar odağı Şah Cihan) olmuştur. İstekte bulunmak ve yapıta hayatiyet vermek arasındaki fark, birinin sadece tarih yapmayı istemesi (hayal etmesi ve en fazla müessiri güdülemesi) diğerinin ise tarihi yapmasıdır kısaca.

²¹ Lale devrinde yaşayan Levnî (ö. 1732), Osmanlı minyatür sanatının son büyük temsilcisi sayılır. Bkz. "Levnî", *T.D.V.İ.A.*, s. 154-155.

ile mihraba sırtını dönmüş bir biçimde, kutsal kitabın okunduğu ya da ilim tedrisatının yapıldığı rahle üzerine oturarak konumlanması ve kitapların etrafta bir savrulmuşluk görüntüsü sergilemesi, kadının yeni bir fenomen olarak karşımıza çıktığı izlenimini vermektedir.

Sözlü ifadelerle büründürerek kabaca resmetmeye çalıştığımız mihrap tablosu, Osman Hamdi'nin belki de en kışkırtıcı temasını işlediği eserdir. Bu tablo dolayısıyla ressam, kadının ayakları altına Kur'an sayfaları yaymak suretiyle oryantalistlerden daha ileri gitmekle suçlanmıştır. Söz konusu ithamlara, torunu, tablodaki kadının hamile olduğu ve dedesinin "Annelik her şeyin üzerindedir." mesajını vermek üzere böyle bir tabloyu yaptığını söyleyerek cevap vermiştir. Birbirinden oldukça farklı yorumlara konu olan eserin ılımlı yorumlarına göre onda anlatılmak istenen, geleneksel inançlar karşısında dünyevî güzellikleri unutmamak yani bir tür uhrevî olan ile dünyevî olanın bir aradalığını sunmaktır.²² Ressamın torununun tablo hakkında yaptığı açıklama doğrultusunda şekillenen bir yoruma göre ise burada gerçekte İslâm'da kadının ne kadar âli bir konumu olduğu anlatılmak istenmektedir.²³ Çünkü rahle üzerinde konumlanan kadın ya hamiledir ya da çocuk dünyaya getirmiş bir annedir ve ressam bu tablosu ile "Cennet anaların ayakları altındadır." sözünü sembolize etmek istemiştir.

Ne var ki eserde anlatılmak istenenin İslâm'da kadının âli konumu olduğunu düşünmek, bize ancak tablodaki kitap ve kadın arasındaki kontrastı göz ardı etmek suretiyle mümkün görünmektedir. Dinin otoritesini temsil eden kitapların yüzüstü terk edilmiş görüntüsü verecek şekilde yere kapaklanması ve hemen hepsinin zaten savrulmuş bir görüntü sunması, bizce açıkça kadın ve kitaplar arasındaki barışsız durumu yansıtmakta ve ılımlı yorumlara fazlaca imkan vermemektedir. Bununla birlikte, bazı resimlerinde bizzat kendisini ve bazılarında kızlarını rahlede açık duran kitapları -çok muhtemelen Kur'an'ı- okurken resmeden Osman Ham-

²² Bkz. <http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/osmanhamdi.htm>, 7 nolu dipnot.

²³ Nihat Boydaş ile söyleşi, *Diyanet Aylık Dergi*, Eylül 2003, sayı 153, s. 54.

di'nin, insan ve kitap (Mushaf) arasında ebedî bir aykırılık teması işlemediğini düşünmek mümkündür. O hâlde ressam bu tablosu aracılığıyla ne anlatmak istemiş olabilir?

Bu soruya verilecek cevapların her biri, ressamın tablosu hakkında -bilinebildiği kadarıyla- açık bir ifadesinin bulunmaması dolayısıyla bir yorum olma özelliği taşıyacaktır. Bununla birlikte ressamın yaşadığı dönemin özelliklerini ve kendi yaşantısını göz önünde bulundurduğumuzda, bize göre tabloda kadın varlığının Doğu ile Batı, geçmiş ile gelecek ve dinî ile dünyevî arasında kalmışlığının ve otantik yurdunu arayışının izlerini sürmek mümkündür. Zira gerçekte kadının oturduğu rahle, oturulacak, hele de uzun süre ikamet edilecek bir mekan değildir. Böylelikle kadın, iki dünya arasında eğreti bir şekilde konumlanmıştır. Tabloda, örneğin rahlede kitap okuyan bir kadın resmedilmiş olsaydı, klasik-dinî dünya ile barışık bir kadın imgesi oluşturulmuş olabilirdi ve bu da tabloya bir "birlik" yani anlam birliği ve özdeşlik kazandırabilirdi. Ama burada tablonun, adeta arka planda duran şeylerin dünyasıyla ön planda duran kadının dünyası arasında ikiye bölünmüş olması, iki zıt güç, otorite ya da dünyayı çağrıştırmaktadır. Buna belki modernite-gelenek gerilimi de denebilir. Ancak burada kadının daha çok, farklı ve eski dünyaya göre konumlandırılmaz bir yeni fenomen olarak ortada bir yerlerde duruşunun simgelenmediği de görülmelidir. Yani kadın henüz anlaşılmamış, içinde bulunduğu dinî-klasik dünyada mekan tutmak istememiş bir mekansız, yurtsuz varlık gibi görünmektedir. Kadın burada, kitaplarla kontrast duruşu itibarıyla entelektüel bir imge olarak sunulmadığı gibi mekansız ve konumsuz da görünmekte ve bu durum kadının kendine özgü bir konumu olmadığını düşündürmektedir. Çünkü burada kadın bir başka şeyin (kitapların) yerine zamansal olarak oturmuştur ama belli ki orada da kalamayacaktır. Belki bu dünyadan çıkacak ve bir daha oraya geri dönmeyecektir. Ardından kendisine yeni bir yer arayacaktır. Ama kitaplar da yerlerde savrulduğuna göre, artık onlar da normatifiğini yitirmiş görünmektedir. Yani onlar da anlam dünyaları itibarıyla kalıcı görünmemektedir. Böylece tabloda ayrışmakta olan iki dünyayı okumak mümkün-

dür; biri (klasik dünya, kutsal kitaplar) geçmişe, diğeri (modern dünya, kadın) geleceğe yönelmiş gibidir. Ancak bu durumda ikisinin de akıbeti belli değildir. Oradaki kitaplar için geçmiş nerede ve o kadın için gelecek nerede? Ve dünyalar “artık” ayrışmakta olduğuna göre oradaki kitaplar için gelecek nerede ve o kadın için geçmiş nerede?

Osman Hamdi'nin “Mihrap” tablosu, kadının çağdaş dönemde yurtsuzluğunu ve yeni arayışlarını çağrıştıran sanat eserlerinin tipik bir örneği olma özelliğine sahiptir. “Mihrap” tablosu gibi diğer pek çok tablolarında da Osman Hamdi, sanat ve dini kadın figürü etrafında buluşturmuştur.²⁴

Metin boyunca değinilen örneklerde dikkat edileceği üzere kadın varlığı sanatkar olarak karşımıza çıkmaktansa sanatkarın bir objesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece kadın varlığı, sanat ve dini konu edinmekten çok onların konusu olmakta, dili üretmekten çok dile referans gösterilmektedir. Kısacası sanat ve dinin kadın varlığında buluşmasının kadın bilinci, kadın dili tarafından nasıl en yüksek düzeyde gerçekleştirilebileceği soruları, hâlâ yanıtlanmasını aramaktadır.



²⁴ Örnek olarak sanatkarın “Kur'an Okuyan Kız” (1880), “Haremnden” (1880), “Feraceli Kadınlar” (1904), “Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız II” (1890) tablolarına bakılabilir.

Meeting of Art with Religion in Woman Being “The Image of Woman in Turkish Islamic Art”

Citation/©: Fidan, Hafsa, (2007). Meeting of Art with Religion in Woman Being –The Image of Woman in Turkish Islamic Art-, Milel ve Nihal, 4 (1), 127-142.

Abstract: Woman is a being who produces language by practicing it and whom is being referred to on the basis of language. The practice of language, i.e., her realization of her being and language, takes place in terms of words and art as the highest level of actualization of language. This paper focuses on how woman, religion and art entered into a dialogue in Turkish Islamic art, so to determine the level of actualization of woman being in language, with special reference to some works of art such as Taj Mahal and oil paintings by Osman Hamdi. The basic question of the paper is put as follows: Did woman being disclose itself mostly as an artist or an object of art in Turkish Islamic art? Asked differently, what is the degree of practice of language of art by woman in Turkish Islamic art? Following the way opened up by this question will display another question if the women stayed historically on the periphery (instead of centre) in their meeting with art and religion.

Key Words: Language, woman, art, religion, centre-periphery.

