



İSLÂM ve SANAT

Tartışmalı İlmî Toplantı

07 – 09 Kasım 2014

Akdeniz Ü. Hukuk Fakültesi Konferans Salonu

Kampüs - Antalya

İstanbul 2015

GELENEKSELÇİ PERSPEKTİFTEN

SANAT ve MÂNEVİYAT

Nurullah KOLTAŞ♦

“Göğü, yeri ve bunlar arasındakileri boşuna yaratmadık.” Sâd 38/27

“Cismanî gözle bakarım sûrete; zira mânâ eseri taşır sûret,

Sûret âlemidir bu, sûret içre yaşarsız; mânâ da temaşa edilmez olmadan
sûret.” Evhadüddin Kirmânî

Giriş

“Aydınlanma” sonrası Avrupa’da, beşerüstü ya da fevkalbeşerin beşerî düzleme, Mutlak’ın da izafiye indirgenişi yanında bilim ve sanatta Gelenek adına ne varsa yok edilmeye gayret edilişinin damgasını vurduğu bir buhran ya da bunalım (*crisis*) gözle görülür bir hale gelmiştir. 1900lü yılların başlarında Fransız mütefekkir René Guénon, Sri Lankalı Ananda Kentish Coomaraswamy, İsviçreli Alman mütefekkir Frithjof Schuon, hemşerisi Titus Burckhardt, İngiliz Martin Lings ve şu an hayattaki en büyük sözcüsü İran asıllı Seyyid Hüseyin Nasr’ın da aralarında olduğu Gelenekselci (Traditionalist) olarak isimlendirilen bir grup entelektüel, bu buhrandan ve Karanlık Çağ’ın (Kali Yuga) kargaşasından çıkış yolunun Gelenek’e sıkı sıkıya sarılmaktan geçtiği düşüncesiyle yola çıkarlar. Onlara göre *Gelenek* ya da *an’ane*, devirler değişse de kendisi değişmez ve ezelî olan, yaratılmışı Yaratıcısına bağlayan (lat. *Tradire*) vahiy kaynaklı bir zincirdir.

Gelenekselci Ekol mensuplarının bazı ortak özellikleri dikkat çekicidir. Neredeyse tamamı *polyglotte* yani çok dilli olup kozmolojiden metafiziğe, sanattan tasavvufa kadar birçok alanda önemli bir birikimi haizdirler. Ortaya koymaya çalıştıkları tespitler, salt teorik düzeyde olmayıp pratik alanda da ağırlığını hissettirmektedir. Gelenekselciler, dünyanın *kritik* bir eşiğe geldiğini, hakikatin de daha önceki devirlere oranla en örtük durumda olduğunu dile getirirler. Avrupa’da Gelenek

♦ Yrd. Doç. Dr., Trakya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, nkoltas@hotmail.com

karşıtlığı, yalnızca bilinçsizlik nedeniyle değil ayrıca yıkıcı bir *plan'* gözetilerek gerçekleştirilen bir oyalamacanın ürünüdür. Bazı durumlarda safça bir anlayış eksikliğinden kaynaklanan yanlış kullanımların da bazı “plan”ların işine geldiği gözden kaçırılmaması gerekli bir husustur. Guénon, önceki devirlere oranla daha kesif hale gelen bu yanlışlığın, gelenekle irtibatlı şeylerin tahrip edilmesine yol açan “telkinler”den kaynaklandığı kanaatindedir. Asırlarca süren bu telkinler, geleneğe karşı bir savaşıma yol açmıştır. Ancak bu dengesizlik haline karşı tepkiler de yok değildir. Ne var ki bu tepkilerin hedeflerinin saptırılması, ancak Geleneksel düşüncenin istikametinin saptırılmasıyla mümkün olabilir:

“...hatta gelenek fikri öylesine yok edilmiştir ki onu tekrar bulmayı yürekten isteyenler hangi tarafa yöneceklerini bile bilmemektedirler. Dahası, onun yerine ve o ad altında kendilerine sunulacak bütün sahte fikirleri kabule son derece hazır gibidirler. Kimileri ise, açıkça gelenek düşmanı telkinlerle yanıltıldıklarını ve kendilerine bu şekilde empoze edilen inançların sadece bir yanılgıdan, bir düş kırıklığından ibaret olduğunu en azından belli bir noktaya kadar anlamış durumdadırlar.”²

Evrin, ilerleme, hümanizm gibi kisvelerin ardındaki bu *plan*, modern insanı çepeçevre kuşatmış durumdadır. Doğuda ise kadim Gelenek'in izleri yalnızca Avrupa'nın etkisinin henüz ulaşmadığı bölgelerde mevcuttur. Gelenekselci Ekol'e mensup bazı yazarların Doğudaki geleneklere atıfta bulunmaları, devam eden bu izler nedeniyledir. Martin Lings'e göre Ortaçağ sanatının diğer herhangi bir Batı sanatından ziyade Doğu sanatıyla karşılaştırılabilir olmasının nedeni, Ortaçağ bakış açısının Doğu medeniyetlerinde olduğu gibi entelektüel olmasıdır.³

Gelenekselciler, insanın gayesinin fitrî hale (*primordial state*) ulaşmak olduğunu, bunun gerçekleşmesi için de ezeli hikmetin mühürünü taşıyan geleneksel sanatın bir aracılık işlevi gördüğünü ifade etmektedirler.

Modern Sanat-Geleneksel Sanat

Guénon'dan itibaren tüm Gelenekselciler, modern dönemde niceliğin niteliğe egemen olduğu kanaatindedirler. Aynı durum sanat için

¹ René Guénon, *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri*, Çev. Mahmut Kanık, İz Yayıncılık, İstanbul, 1990, s. 246.

² a.g.e., s. 246-247.

³ Martin Lings, *Shakespeare in the Light of Sacred*, George Allen & Unwin Ltd., Londra, 1966, s. 12.

de geçerlidir. Zira modern sanayi ve geleneksel sanat arasında, modernin niceliği ve gelenekselin de niteliği öncelmesi nedeniyle bir mücadele söz konusudur.⁴

Modernistlerin mekânîk sanatları, profan sapmanın bir ürünü olan sanayiye meydana getirirler. Aynı mekânîk sanatlar, inisiyatik nitelikli bir imkân sunamama yanında maneviyat gelişiminin de önüne geçmektedirler. Oysa sanat, insanın arketipinin bir dışavurumudur ve inisiyasyon için bir temel teşkil ederek bu amaç doğrultusunda ilerleyen en iyi yoldur. İnisiyasyon, beşerî imkânı aşma eğilimi taşıyır ve çıkış noktası da bireydeki ulvî yönlerdir. İnisiyatik yolların çeşitliliği, bireysel mizaç farklılıklarıyla uyumlu bir biçimde dayanak noktası olan vasıtaların çeşitliliğinden kaynaklanır ve çemberden merkeze inildikçe bu farklılıklar adeta yok olur. İnsandaki nitelik, sanatın icrasıyla doğrudan alakalı olduğundan, sanatın icrası için kesbî ilimden ziyade vehbî kabul edilebilecek inisiyatik ilim zorunludur.

Nicelik bakımından kesbî ilmin miktarı ne kadar büyük olursa olsun, asıl gaye insandaki fitrî imkânın harekete geçirilmesidir. İnisiyasyon, bu yolla insandaki söz konusu gizli imkânı uyandırarak şuurlu bir şekilde sanatta ve sanatla tezahürünü mümkün kılar. İnisiyatik ilim, ortaya konan sanattan doğmuş olmakla birlikte, daha sonra sanat bu ilimle birleşerek ilmin amele döküldüğü alan haline gelir. Artık zâhirle bâtın birleşmiştir ve sanat eseri de bu ilmi hazmettikten sonra tahakkuk ettiren kişinin bir ifadesi olarak şaheseri meydana getirir.⁵ Ekolün özellikle Doğu Sanatı konusunda söz sahibi temsilcisi Coomaraswamy'ye göre, sanatkârın yaptığı şey, dünyevî bir amaçtan çok iç âlemindeki esrârı ortaya koymaktır.⁶

İslâm Sanatı ve Modernite

Moderniteyle birlikte makine seviyesine inen insan, bu noktadan itibaren hakikî anlamda sanat icracısı değil, insan tabiatını oluşturan aslî niteliklerin ifade bulmasının engellendiği bir ortamda -tabiri caizse- bir makineye dönüşmüştür. Bilhassa İslâm sanatı konusunda önemli çalışmalara imza atmış olan Titus Burckhardt'a göre İslâm sanatı, modern sanayi "ölümcül darbe"yi vurana kadar özünü korumaya devam etmiş

⁴ Guénon, *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri*, s. 71.

⁵ A.g.e., s. 76.

⁶ Ananda K. Coomaraswamy, *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, Çev. Nejat Özdemiroğlu, İnsan Yayınları, İstanbul, 1995, s. 41.

ancak geleneksel zanaatın tahribiyle İslâm sanatı da ölümle yüz yüze gelerek tarih sayfalarının ardına itilmeye zorlanmıştır.⁷

Vaktiyle sanat ve zanaat arasında bir fark yokken, profan düşünce nevezuhûr bir ayrımı yaygınlaştırmaya gayret etmektedir. Oysa Arapça “fen” kelimesinde mündemiç olan *sanatkâr* veya *zanaatkâr*, *sanat* veya *hüner* şeklindeki iki anlam, birbirinden ayrılamaz. Zira dokumacılıktan ayakkabıcılığa tüm *zanaatkârlar*, yaratıcılık ve geleneksel olanı intikal ettirmeleri bakımından *sanatkâr* olarak da nitelendirilebilirler.⁸ Kudemâya göre “sanatkâr” (*l’artifex*), herhangi bir sanat ya da meslekle meşgul olan kişidir.

Kadim devirlerde meslekler niteliksel bir mahiyete sahip olup hem bilgi hem de sanatı ihtiva ederken, modern devirde sanat dar bir çerçeve içine hapsedilir ve modernler tarafından “reel” olarak kabul edilen hususlar dışındaki her şey sanattan koparılmaya çalışılır. Buna mukabil, Geleneksel medeniyetlerde insanın tüm fiillerinin kökeninde ilkeler yer alır. İlim için geçerli olan bu ilkeler, sanatta da geçerlidir; Ortaçağda sıkça dillendirilen bir aksiyoma göre “*ars sine scientia nihil*” yani ilimsiz sanat bir hiçtir. Burada sözü edilen ilim, geleneksel olup sonuçta modern sanayiye doğuran modern ya da profan bilimle karıştırılmaması gerekir.

Guénon’a göre modern dönemde kutlu (*sacré*) ve lâdinî (profan) arasında daha önce hiç görülmemeyen bir fark ortaya konur. Dinin bu şekilde hayattan koparılışı, “kutsal görev”in (*sacerdoce*) yalnızca papazlığa ait (*sacerdotale*) bir özellik gibi gösterilerek kutsalın da yalnızca belli bir zümrenin ilgi alanına indirgenişinde açıkça görülebilir. Profan bilimin etkisiyle kişinin etrafını sapsmış bir sanatın absürtlükleriyle çevrelediğinde ise ne olması gerektiğini görmesi imkânsız hale gelir. Dolayısıyla ne gördüyse o olur ve bu durumdan hasıl olan yanılgıları bir süre sonra benimsemeye başlar. İslâm medeniyeti gibi geleneksel medeniyetlerde, gündelik fiiller bile dinî (*religieux*) bir niteliğe sahip olup din hayatının her alanına nüfuz etmektedir. Ortaya konan sanatsal ürünlerin de bundan hali olması düşünülemez.

Schuon’a göre sanat, hem beşerî hem de ilahî karakteri barındırmalıdır. Beşerî olmasının nedeni, *materia priması* olan maddî tabiattır. İlahî olmasının nedeni ise psikolojik varoluşumuzdan anlaşılacağı gibi

⁷ Burckhardt, Aklın Aynası, s. 235.

⁸ Seyyid Hüseyin Nasr, *Felsefe Edebiyat ve Güzel Sanatlar*, Çev. Hayriye Yıldız, AKâbe Yayınları, İstanbul, 1989, s. 89; ayrıca bkz. Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı*, Çev. Turan Koç, Klasik Yayınları, İstanbul, 2012, s. 265.

beşerî varlığın müphemliği ve nakıslığıdır. Beşerî durumda sanat tabiatın gerek manevî gerekse teknik kaideler uyarınca yorumlanması yüzünden beşerî gayreti tabiatın ayırırken, İlahî durumda işlenmemiş olan beşerî varlık, ideal bir nitelik elde ederek mütecanis bir kemâle erişir. Sonuçta da kendisinden üstün hale gelir. Sanatı ne ise o kılan bu iki özelliştir.⁹

Simya ve Sanat

Titus Burckhardt, kutsal bir gelenekteki sanatsal yaratıcılığı ifade ederken, simya ile sanat arasında bir karşılaştırmada bulunmaktadır. Bunu Gelenekteki zahirî estetik açısından ziyade sanatkârın nefsinin kemâli, halden hale girişi veya yeniden doğuşunu amaçlayan bâtinî süreç bakımından ortaya koyar. Simya üstadları, simyayı “asıl sanat” (*ars regia*) olarak tanımlamaktadırlar. Asıl oluş, bir taraftan da bu sanatın umuma değil belli bir zümreye özgü olduğunu ima eder. Ayrıca simya, nefsin hâlden hâle geçirilişi sanattır. Simyanın babası kabul edilen Hermes Trismegistos, simyayla alakalı olarak şöyle demektedir:

“(Simyevî) eser, sizinle ve sizin aranızdadır; çünkü içinizde bulunmakta ve devam etmektedir; karada ya da denizde nerede olursanız olun, daima orada mevcut olacaktır.”¹⁰

Simya ile diğer herhangi bir kutsal sanat arasındaki fark ise, simyadaki ustalığın mimarî ya da resimdeki gibi zahirî sanatkârlık düzleminde görüldüğü şekliyle değil, bâtinî bir düzlemde edinilmesidir. Zira simyevî eseri oluşturan kurşun’un altın’a dönüşümü, zanaatkârlık hünerini aşar.

Sûret ve Mâhiyet

Modern sanat anlayışına göre sanatlar sûretlerle meşgul olur; sûretler ise tarihsel fenomenlere benzer bir biçimde doğar, gelişir ve bozulmalara maruz kalarak yok olur. Titus Burckhardt, bunun gerçeğin yalnızca yarısı olduğunu ifade etmektedir. Diğer yarısıysa, sûretin zaman-ötesi bir şeyleri ifade etmesi ve tüm maddî ve manevî devrimlere rağmen korunabilmesidir. Böylece sonraki devirlere de intikal edebilecektir. Gelenekselciler için asıl çıkış noktasını oluşturan *gelenek* ifadesinin “intikal” vasfını ihtiva etmesi sebebiyle, insana kelimele yanında

⁹ Frithjof Schuon, *Manevi Perspektifler*, çev. Nebi Mehdiyev, İnsan Yayınları, İstanbul, 2013, s. 35.

¹⁰ Titus Burckhardt, *Alchemy*, Almandan İngilizceye Çev. William Stoddart, Penguin Books, Baltimore-Maryland 1972, s. 23.

sanatın farklı biçimleri yoluyla da seslenmesi de mümkündür. Geleneğin mesajı, kitap sayfaları ve tabiat kitabında olduğu kadar geleneğin kaynağı olan Hakikat'ten mülhem olan geleneksel sanatta, bilhassa da kutlu sanatta yazılıdır. Geleneksel sanata anlam veren şey, mahiyetinde mukim olan ve farklı geleneklerde *sanatana darma*, *el-hikmetü'l-halide*, *câvidân hıred* gibi farklı isimlerle ifade bulan ezeli hikmettir. Bir başka açıdan geleneksel sanat, kutsî ilim ya da *scienta sacra*'ya dayanır ve bizzat kutsî ilmin aktarım vasıtasıdır.¹¹

Modern sanatın estetik kriterleri, klasik Yunan ve Ortaçağ sonrası Batı sanatından tevarüs etmiştir. Ortaçağdan itibaren her şey beşerî düzleme indirgenmeye çalışılmış ve sanatın yaratıcısının birey olduğu düşünülmüştür. Söz konusu anlayış uyarınca bir ürünün sanat olarak kabul edilmesi, bireyin ürün üzerindeki damgası oranında olacaktır. Buna mukabil İslâm sanatında estetiğin ve güzelliğin ölçütü, ürünün bizzat Hakikat'in ifadesi olmasıdır. Diğer bir ifadeyle, ürün ezeli Hakikat'i ifade edebildiği ölçüde sanatsaldır.

Frithjof Schuon'a göre estetik, sûretler ilmi olup amacı da öznel değil nesnelliktir. Geleneksel sanat, sûret ve idrak tecanüsüne dayanır. Sûret hissi, düşünmenin şekliyle alakalı olarak önemli bir rol oynayabilir, zira oransal doğruluk da sûretle alakalı unsurların söz konusu olduğu yerlerde, doğruluk ve yanlışlığın ölçütüdür.¹² Sûret hissine sahip kişi, bir barakadansa muhteşem bir mabedi tercih eder ya da etmez. Bununla birlikte, zevksiz bir saraydansa barakayı tercih edeceği kesindir.¹³ Profan estetizm, güzel olanı doğru olanın üzerinde tutarak kendi seviyesinde hatayla karşı karşıya kalır. Estetizm, estetik hissini akıl dışı kültü olarak tasavvur edildiğinde, bu durum güzellik hissini estetizm içerdiği anlamına gelmez. Keza insan, estetizm yani güzeli putlaştırma ve estetik yani güzelin hissi arasında seçimle sınırlı değildir. Güzellik, İlahî inâyetin yansıması olup bu inâyetin yansıması da tüm güzelliklerde içkin olan saadet ve hakikatin mecz edilmesidir.

Profan Sanat, Kutlu Sanat

Gelenekselciler kutlu sanat ve geleneksel sanat arasında ayırımı bulunurlarken, "kutlu" teriminin manevî karakterdeki bir sembolizme sahip dinî tavırla irtibatlı olduğunu ifade etmektedirler. Kutlunun kar-

¹¹ William Chittick, *Seyyid Hüseyin Nasr'ın Temel Düşünceleri*, Çev. Nurullah Koltaş, İnsan Yayınları, İstanbul, 2012, s. 239.

¹² Schuon, *Manevi Perspektifler*, s. 32.

¹³ a.g.e., s. 33.

şıtı profan olup gelenekselin karşıtı ise geleneksel karşıtlığıdır. Geleneksel sanat, sûretin yanı sıra mâhiyet bakımından da kutlu olanı içerir. Modern sanat tarihçileri, hatalı bir yaklaşımla “öznesi” dinî olan sanata da “kutlu” niteliği yüklemektedirler. Eğer bir sanata kutlu ismi verilecekse, kutlu bir dile de sahip olması gerekir. Avrupa’da Rönesans ve Barok eserleri, sûret bakımından dönemin profan unsurlarını yansıtmaları nedeniyle gerçek anlamda “kutlu” niteliği taşımamaktadırlar. Dolayısıyla Rönesans’tan itibaren geleneksel sanat durmuş ve dinî sanat devam etmiş, böylece Hıristiyan sanatı din temalı ancak tamamen profan nitelikli eserler ortaya koyabilmiştir. Eğer bir sanat belli bir dine ait manevî bir vizyonu taşıyorsa, “kutlu” niteliğine sahip olamaz. Titus Burckhardt’a göre her kutlu sanat bir sûret veyahut sûretlerde içkin olan sembolizm üzerine bina edilir. A. K. Coomaraswamy ise “Kutsal bir sembol, bir bakıma ifade ettiği şeyin kendisidir.” demektedir.

Geleneksel sanattaki güzelliğin kaynağı, bizzat onun arketipidir. Dini (*religion*), insanı Allah’a bağlayan (lat. *religare* kökünden) irtibat ve geleneğin özü olarak düşünerek geleneksel sanatı da dinî sanat biçiminde tanımlamak hatalı olur. Bu hususu Seyyid Hüseyin Nasr şöyle dile getirmektedir:

Dinî sanat; üslubu, icra şekli, sembolizmi, ve bireysel olmayan kökeni sebebiyle değil alâkalı olduğu özne ya da işlevi sebebiyle dinî olarak kabul edilir. Bununla birlikte geleneksel sanat, öznesi sebebiyle değil kozmik biçim kanunlarına, sembolizm kanunlarına, yaratıldığı özel manevî evrenin biçimsel dehasına, biçimsel üslûbuna olan uyumu, kullanılan malzemenin tabiatına olan uyumu ve nihâyet alâkalı olduğu özel gerçeklik alanı içindeki hakikate uyumu sebebiyle gelenekselidir.¹⁴

Kutlu sanat ve geleneksel sanatın özdeş olmadığını bir misalle izah edecek olursak, Ortaçağ’dan kalma bir kılıç-Müslümanlara ya da Hıristiyanlara ait olsun- İslâm veya Hristiyan sanatının ilke ve üsluplarını taşıması yanında tezyinatında İslâm ya da Hristiyan kökenli semboller barındırorsa da bir geleneksel sanat ürünüdür. Diğer taraftan, Japonya’daki bir tapınakta bulunan bir Şinto kılıcı, Şinto inancıyla irtibatlı bir ritüel olması nedeniyle kutsal sanat ürünüdür.¹⁵

Kutlu sanat, maddî ile manevî arasındaki bir köprüdür. Bu nedenle ilişkili olduğu dinden ayrılamaz. Söz konusu din İslâm ise, ortaya konan sanat eserleri de referanslarını hayatın her alanına nüfuz eden

¹⁴ Chittick, *Nasr’ın Temel Düşünceleri*, s. 240.

¹⁵ Nasr, *İslâm Sanatı ve Mâneviyatı*, Çev. Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul, 1992, s. 96.

dinden alır. İslâm sanatı, hicretten sonraki ilk asırda ani bir biçimde gelişim göstermiş olup art arda gelen fetihler, yeni toplumlarla ve yaşayış biçimleriyle karşılaşılmasını da beraberinde getirmiştir. Ancak Semerkant'taki bir medrese, Türkistan'daki bir türbe ya da Kurtuba'daki bir camiden aynı ışığın mütecanis ve muntazam olarak yayılışının sırrı merakı muciptir.

İslâm eserlerinin farklı coğrafyalardaki yerel unsurları barındırması anlaşılır bir şey olmakla birlikte burada salt malzemeyi aşan bir durum söz konusudur. İslâmî sanat eserlerinde görülen birliğin kökeni, düşünme ve muhakemeden daha kapsamlı olan bir "entelektüel vizyon"dur. Tüm sanatlar gibi İslâm sanatı da İlahî Hakikat'in yeryüzündeki bir yansımasıdır. Ayrıca ahiretin dünyadaki yansıması olup bozulma ve ölüm dünyasında değişmez vahyin billurlaşmasıdır.¹⁶ Her bir eser, ahiretin bu dünyadan daha hayırlı olduğunun bir nişanesi olup ezeli bir dil kullanarak İslâm maneviyatında içkin Mesaj'ı nakleder. Bu dil, herhangi bir cedel dilinden daha nüfuz edici ve ilim adamlarının açık izahlarına oranla daha doğrudandır. Müstakil olarak ele alındığında bile İslâm geleneğinin usaresini taşıyan bir İslâmî sanat eseri, İslâm ideali veya mesajındaki asaleti gözler önüne sermeye yeterlidir.

Geleneksel sanata ve özellikle İslâm sanatına yönelik durağanlık suçlaması, yalnızca Batılı sanat tarihçileri değil İslâm âleminde modernizm muhipleri tarafından da sıkça dillendirilen bir husustur. Sıradan bakış açısıyla fizikî ihtişamı ortada olan eserler muazzamlıkları nedeniyle takdir edilmekte, ancak hacim ve malzeme bakımından küçük olan eserlerin manevî boyutu neredeyse görmezden gelinmektedir. Çarpıcı bir örnek olarak en yaratıcı formların ihtiva edildiği hüsnühat, yalnızca dışarıdan değil içeriden de basit bir tezyinat unsuru şeklinde kabul edilip hak ettiği saygınlığı görmemektedir.¹⁷

İslâm Sanatı'ndaki Sembolizm

İslâmî sanat eserlerinde yalnızca işlevsellik ön planda tutulmaz. Bir camiin soğuk ya da sıcaktan koruduğu bir vakia olmakla birlikte kubbe, mihrap, minber, revak, mukarnas gibi her bir unsurun haddizatında muhteşem bir sembolizmi içerdikleri unutulmamalıdır. Bir mukarnastaki örüntüler bile söz konusu durumun en belîğ bir göstergesidir ya da camideki minber, yüksekliği ve hakikat alanı olması bakımından

¹⁶ A.g.e., s. 247.

¹⁷ Burckhardt, *İslâm Sanatı*, s. 11.

minarenin bir uzantısı gibidir. Mimberde verilen vaaz da Kur'ân ve Hadislerden neşet eden doktrin terkibidir. Vaiz, bu iki kaynağın sözcüsüdür; vaizin öznelliği ise onun yüzünü cemaatin büyük bölümünden gizleyecek şekilde mimber inşa edilerek ortadan kaldırılır.¹⁸Zahirî gözle bakıldığında taş, toprak bileşimi olarak görünen güzide İslâm sanatı örnekleri, sayısız işlevi yerine getiren bir canlılığa sahiptirler.

İnsan, hayatının tüm safhalarını Allah'ı anmaya hasretmek durumunda olmakla birlikte bu anma bazen gaflet nedeniyle kesintiye uğrayabilir. Bu anlamda İslâmî sanat eserleri, Allah'ın anılışı için daima birer hatırlatıcı işlevi görürler.¹⁹

Sonuç

Modern bilimin her şeyi parçalara ayırıp tarihsel koşullara indirgemek gibi basiretsiz bir yaklaşıma sahip olduğu açıkça görülmektedir. Aynı yaklaşım İslâm sanatına yöneltile de bu sanat zaman ötesi bir yapıda olduğu için söz konusu yaklaşımları aşar. İslâm toplumunda sanat ve ilim bağlamında gelişimin kodları, fethedilen yerlerde Müslümanların bir duruş sergileme zorunluluklarında saklıdır. Kimi modern sanat tarihçileri, İslâm sanatının ilk örneklerinin önceki kültürlerle ait unsurları birleştirmesi nedeniyle bir şeyler ortaya koyabildiğini ancak bilhassa resimle alakalı yasağın bir sınırlanmışlığa yol açarak hapsolmuş bir sanat anlayışı ve ürünler ortaya koyduğu kanaatindedirler. İslâm sanatında merkezî bir rol üstlenen hüsnühattı dahi basit bir tür süsleme adedelerlerken, İslâm sanatını tamamen soyut kategorisine indirgemektedirler. Bu yaklaşımın kökeninde, İslâm'ın ulûhiyet temsili sûretlere koyduğu yasak yatmaktadır. İslâm'da temsil ya da resmin yasaklanması, İbrahimî Tevhid anlayışının bir süreğidir.

Kelime-i Tevhid'de açıkça ortaya konan Tevhid anlayışı, Mutlak'ın izafi olana, Yaratılmamış olanın yaratılmış düzeyine indirgeyen plastik temsilin önüne geçer. Burada asıl gaye nebi ve resullerin suretlerinin birer tapınma objelerine dönüşmelerinin önüne geçmek yanında onların taklit edilemezliğinin de beyanı niteliğindedir. Putlaştırmaya yönelik konan bu yasak, kutlu sanatın da başlıca dayanaklarından biri haline gelmiştir.²⁰ Anikonizm yani ikon karşıtlığı, İslâm sanatının tema-

¹⁸ Martin Lings, *Symbol and Archetype: A Study of the Meaning of Existence*, Fons Vitae-Quinta Essentia, 1991, s. 123-124.

¹⁹ Nasr, *İslâm Sanatı ve Maneviyatı*, s. 251.

²⁰ Burckhardt, *İslâm Sanatı*, s. 55.

şacı niteliğinden bir şey kaybettirmek bir yana insan ruhunu “bireysellik” illetini içeren bir sûrete yönelten ayartıcıları engelleyerek bir boşluk oluşturur.

Her ne kadar Kur’ân’da *Yedullah* بِدَالِهِ, *Vechullah* وَجْهَاتِهِ gibi temsiller yer alıp kutsal sanatın özünde sembolizm bulunsa da, kutlu sanatın yalnızca resimden ibaret olması gerekmez. Diğer bir ifadeyle, İslâm âlemindeki “dinsel imge dağırcığı”, tasviri gereksizleştirir.²¹ İslâm sanatı bir temaşanın dışı vurumu gibidir fakat “insanı kuşatan şeyleri, cazibe merkezleri gayb olan bir denge içinde dağıtarak niteliksel olarak dönüştürür.”²²

İslâm sanatının kökeninin aranılacağı yer, esasen *Tarikatın* ihtiva ettiği ve *Hakikatın* aydınlattığı bâtını boyuttur. İslâm sanatının beslendiği iki ana kaynak ise Kur’ân’ın bâtını hakikatlerinin yanı sıra Muhammedî Bereket’ten hâsıl olan Nebevî Öz’deki manevî hakikattir. Sanat, içimizdeki hakikat ya da hakikat tecrübesine haricî âlemde ayniyet kazandırmak olduğundan, hakikatın ifşasıdır.²³ İslâm’ın bâtını boyutu ya da Tasavvuf, Hakikat’i izhar için şer’i sınırlar dâhilinde mimarîden mûsikîye, dokumacılıktan okçuluğa kadar her yönleme başvurur. Çünkü gayesi, insanı sûrî âlemden Ruh’a ulaştırmaktır. Ne var ki insan sûret âleminde yaşamaktadır ve Tasavvuf da sûret âleminin vasıtalarını kullanarak insanın ilgilerini manevî âleme yönlendirir.²⁴

Sûret, manevî âlem üzerindeki örtü olmasının yanı sıra Tevhid’e bir erişim vasıtasıdır. Dolayısıyla bir anlamda manevî âleme çıkan merdivendir. Nasr’a göre yalnızca belli kimseler sûret âleminden sıyrılacak bir mertebeye erişir. Manevî hayatın icap ettirdiği vasıflara sahip az sayıda kişi, sûret vasıtasıyla Ruh âlemine ulaşır. Sûret o denli münevver haldedir ki kesretteki karanlık ondan temizlenmiştir. Manevî âlemin güzelliğini aksettiren bir aynaya benzemektedir: Bu form, mîmârîde geometrik bir figür, resimde ya da hat sanatında bir istif ya da müzikte bir nağme olabilir. Salt bu nedenle Tasavvuf, bu imkânların hepsini kullanmış ve İslâm sanatının hemen hemen tüm yönlerine etkide bulunmuştur.²⁵

Geçtiğimiz yüzyılda modernlerin yanı sıra reformist hareketler de fıkıh ve kelim gibi birçok konuda anlaşmazlık içinde olsalar da İslâm

²¹ Ömer Lekesiz, *Sanat Bizim Neyimize?*, Profil Yayınları, İstanbul, 2013, s. 148.

²² Burckhardt, *İslâm Sanatı*, s. 57.

²³ Turan Koç, *İslâm Estetiği*, İsam Yayınları, İstanbul, 2009, s. 127.

²⁴ Nasr, *İslâm Sanatı ve Mâneviyatı*, s. 208.

²⁵ a.g.e., s. 209.

sanatı ve kültürünü yerle bir edip zevksiz bir ortam oluşturma konusunda el ele vermişlerdir. Yakın dönemlerde mimarî, şehir planlaması ve düzenlemelerinde “*kitsch*” olarak nitelendirilebilecek uyarlamalar, sanat bağlamında maneviyatın ihmal edilmesini gözler önüne sermektedir. Oysa yok edilmeye çalışılan şey, nesiller boyu intikal ettirilen Ezeli Hikmet’tir. Tüm bu olumsuzluklara rağmen mûsikî, edebiyat, mimarî gibi alanlarda bir arayış söz konusudur. Temennimiz odur ki bu arayış bir uyanışa vesile olsun ve başlangıçta “nostalji” olarak addedilen kımıldanışlar, sûretten mahiyete her seviyeye nüfuz ettikten sonra bir zamanlar bizi inceltip yoğuran fütüvvet ruhu yeniden canlansın.

KAYNAKLAR

Ananda K. Coomaraswamy, *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, Çev. Nejat Özdemiroğlu, İnsan Yayınları, İstanbul, 1995.

Frithjof Schuon, *Manevi Perspektifler*, Çev. Nebi Mehdiyev, İnsan Yayınları, İstanbul 2013.

Martin Lings, *Shakespeare in the Light of Sacred*, George Allen & Unwin Ltd., Londra, 1966.

-----, *Symbol and Archetype: A Study of the Meaning of Existence*, Fons Vitae-Quinta Essentia, 1991.

Ömer Lekeziz, *Sanat Bizim Neyimize?*, Profil Yayınları, İstanbul, 2013.

René Guénon, *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri*, Çev. Mahmut Kanık, İz Yayıncılık, İstanbul, 1990.

Seyyid Hüseyin Nasr, *Felsefe Edebiyat ve Güzel Sanatlar*, Çev. Hayriye Yıldız, AKâbe Yayınları, İstanbul, 1989.

-----, *İslâm Sanatı ve Mâneviyatı*, Çev. Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul, 1992.

Titus Burckhardt, *Alchemy*, Almancadan İngilizceye Çev. William Stoddart, Penguin Books, Baltimore-Maryland, 1972.

-----, *İslâm Sanatı*, Çev. Turan Koç, Klasik Yayınları, İstanbul, 2012.

Turan Koç, *İslâm Estetiği*, İsam Yayınları, İstanbul, 2009.

William Chittick, *Seyyid Hüseyin Nasr'ın Temel Düşünceleri*, Çev. Nurullah Koltaş, İnsan Yayınları, İstanbul, 2012.