

Beşir Ayvazoğlu _ Aşk Estetiği

Kitaplar, uygarlığa yol gösteren ışıklardır.

UYARI:

www.kitapsevenler.com

Kitap sevenlerin yeni buluşma noktasından herkese merhabalar... Cehaletin yenildiği, sevginin, iyiliğin ve bilginin paylaşıldığı yer olarak gördüğümüz sitemizdeki tüm e-kitaplar, 5846 Sayılı Kanun'un ilgili maddesine istinaden, engellilerin faydalanabilmeleri amacıyla ekran okuyucu, ses sentezleyici program, konuşan "Braille Not Speak", kabartma ekran vebenzeri yardımcı araçlara, uyumlu olacak şekilde, "TXT", "DOC" ve "HTML" gibi formatlarda, tarayıcı ve OCR (optik karakter tanıma) yazılımı kullanılarak, sadece görme engelliler için, hazırlanmaktadır. Tümüyle ücretsiz olan sitemizdeki e-kitaplar, "Engelli-engelsiz elele" düşüncesiyle, hiçbir ticari amaç gözetilmeksizin, tamamen gönüllülük esasına dayalı olarak, engelli-engelsiz Yardımsever arkadaşlarımızın yoğun emeği sayesinde, görme engelli kitap sevenlerin istifadesine sunulmaktadır. Bu e-kitaplar hiçbir şekilde ticari amaçla veya kanuna aykırı olarak kullanılamaz, kullandırılmaz. Aksi kullanımdan doğabilecek tüm yasal sorumluluklar kullanana aittir. Sitemizin amacı asla eser sahiplerine zarar vermek değildir. www.kitapsevenler.com web sitesinin amacı görme engellilerin kitap okuma hak ve özgürlüğünü yüceltmek ve kitap okuma alışkanlığını pekiştirmektir. Sevginin olduğu gibi, bilginin de paylaşıldıkça pekişeceğine inanıyoruz. Tüm kitap dostlarına, görme engellilerin kitap okuyabilmeleri için gösterdikleri çabalardan ve yaptıkları katkılardan ötürü teşekkür ediyoruz. Bilgi paylaşmakla çoğalır.

İLGİLİ KANUN:

5846 Sayılı Kanun'un "altıncı Bölüm-Çeşitli Hükümler" bölümünde yer alan "EK MADDE 11" : "ders kitapları dahil, alenileşmiş veya yayımlanmış yazılı ilim ve edebiyat eserlerinin engelliler için üretilmiş bir nüshası yoksa hiçbir ticarî amaç güdülmeksizin bir engellinin kullanımı için kendisi veya üçüncü bir kişi tek nüsha olarak ya da engellilere yönelik hizmet veren eğitim kurumu, vakıf veya dernek gibi kuruluşlar tarafından ihtiyaç kadar kaset, CD, braille alfabesi ve benzeri formatlarda çoğaltılması veya ödünç verilmesi bu Kanunda öngörülen izinler alınmadan gerçekleştirilebilir." Bu nüshalar hiçbir şekilde satılamaz, ticarete konu edilemez ve amacı dışında kullanılamaz ve kullandırılmaz. Ayrıca bu nüshalar üzerinde hak sahipleri ile ilgili bilgilerin bulundurulması ve çoğaltım amacının belirtilmesi zorunludur."

bu e-kitap Görme engelliler için düzenlenmiştir. Kitap taramak gerçekten incelik ve beceri isteyen, zahmet verici bir iştir. Ne mutlu ki, bir görme engellinin, düzgün taranmış ve hazırlanmış bir e-kitabı okuyabilmesinden duyduğu sevinci paylaşabilmek tüm zahmete değer. Sizler de bu mutluluğu paylaşabilmek için bir kitabınızı tarayıp, kitapsevenler@gmail.com Adresine göndermeyi ve bu isimsiz kahramanlara katılmayı düşünebilirsiniz.

Bu Kitaplar size gelene kadar verilen emeğe ve kanunlara saygı göstererek lütfen bu açıklamaları silmeyiniz.

Siz de bir görme engelliye, okuyabileceği formatlarda, bir kitap armağan ediniz...

Teşekkürler.

Ne Mutlu Bilgi için, Bilgece yaşayanlara.

TÜRKİYE Beyazay Derneği

www.kitapsevenler.org

www.kitapsevenler.com

e-posta: kitapsevenler@gmail.com

Beşir Ayvazoğlu _ Aşk Estetiği

YAYIN No: 258 KÜLTÜR SERİSİ: 71

ISBN 975-437-104-0

ÖTÜKEN NEŞRİYAT A.Ş. Klodfarer Cad. 40/7 34400 Divanyolu-İstanbul Tel: 516 23 63

- Faks: 516 23 79

Kapak Düzeni: Nur-Olcay Okan Kapak Baskısı: Birlik Ofset

Dizgi-Tertip: Çevik Dizgi Baskı: Şefik Matbaası Cilt: Yedi gün Mücellithanesi İstanbul-1993

Tarayan: Nuri Kongur

İÇİNDEKİLER

BİRİNCİ BASKININ ÖNSÖZÜ ~	9
İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ	11
GİRİŞ	13

Birinci Bölüm TEMEL DÜŞÜNCE

"Cihanın Canını Aramak"	23
Mimesis	28
Tasvir Yasağı	36
"Soyutlama ve Einfühlung"	43

İkinci Bölüm HÜSN Ü AŞK

Cinsiyet, Aşk ve Sanat ~ S3	
Aşk'ın Kısa Tarihi ~	59
Gizli Hazine -	66
En Güzel Kıssa"	72

Üçüncü Bölüm NAKŞI BER-ÂB

Gerçekliğin Kâvranışı	79
"Nuktif-ı Suvcr-i Alem"	88
Göklerin ve Yerin Nuru	94
Tenevvü	99
Gölge Gerçeğin Payı ~	107

Dördüncü Bölüm FÜSUN U İŞVE

Arabesk	115
Yıldız Sistemleri	120

Ruhani Hendese" ..	126
Mimari ve Şehir	134
Beşinci Bölüm TRAJİK VE EPİK	

Trajediden Kaçmak	143
Trajik Kahraman	148
Kıssadan Hisse	156

Altıncı Bölüm HOŞ SADA

Şiir ve Nesir	165
Belagat..... ..	170
Mecazın Boyutları	175
Ritmin Büyüsü	181

SONUÇ YERİNE ...	189
Eki	
Barsisa Hikayesi	195
Ek 2	
Makamâtta	198
Ek 3	
Şuara Suresi ve Fuzuli	201
Ek 4	
Risale-i Mimariyye'den -	202

NOTLAR	209
KİTABÎ YAT	217
İNDEKS	225

flâhtt Sen ol musawir-i ezelsin ki, bir kat re müteharrik âb üzerinde, rahm ü şikem-i teng ü tarikde bir sûret-i âdem tasvir ütün ki, cümle-i nakkâşân-ı Çin ve suret-gerân-ı rûy-i zemin ki hâme-i çehre-güşâ ve sûret-i ibret-nümâları cân-i Azer'i gayrette bırağur ve akl-i reng-ûtniz ü tab'ı hatır-ı Mânî'yi hayrette kor hîç o sûretün tasviri keyfiyyetinde suret tasavvur u vicdan ideme diler ve ol nakş u nigârün hüsn-i libâsında hayran u nigerân kaldılar ve cemi-i vassâfön-ı cihan ve müfebbihün-ı devrân onun teşbihinde âciz B ser-gerdan oldılar. Sinan Paşa

BİRİNCİ BASKININ ÖNSÖZÜ

Bugün epeyce sıkıntı çektiğimiz meselelerden biri ve belki de en önemlisi, sanat ve edebiyatımızı dayandırabileceğimiz temel prensiplerden mahrum oluşumuzdur. Teorik birikimimiz ve buna bağlı olarak belirlenmiş ölçülerimiz yoktur. Türkiye'de bir kesim sadece tercümelere, dolayısıyla Batı'dan devşirilmiş bir bilgi birikimine dayanmaktadır. Adeta "Nasıl olsa bizim yerimize başkaları düşünüyor!" diyerek hazır ve sınırlan başka bir kültür ortamında çizilmiş meseleleri önünü ardım düşünmeden ithal edi-veriyorlar. Bizde sosyal karşılıkları bulunmadığı için bu meseleler hep bir entellektüel fantezisi seviyesinde kalmıştır. Kısaca söylemek gerekirse, düşüncemizin sınırları, bugün bile Batı tarafından çizilmektedir. Özellikle solcu Batıcı aydınlar bu noktada tıkanıp kalmışlardır.

Bizim durumumuzun ise daha iç açıcı olmadığını söyleyebiliriz. Ya bundan kırk elli yıl önce varılan noktada donup kalmışsınız, yahut günlük heveslerle köksüz yeniliklerin peşinde koşmaktayız. Millî ve tslâmî değerler bizim için vazgeçilmezlik niteliği taşıdığı için sınırları başka bir kültür ortamında çizilip muhtevası belirlenmiş meseleleri gönül rahatlığıyla benimsememiz düşünülemez. Bunun yanı sıra, çalışmalarımızı dayandırabileceğimiz birikim fevkalade mübhemdir. Ayrıca bu birikime giden yolda aşılması gereken çok zor

engellerle karşılaşılıyor. Adeta şifre çözer gibi oturup bu kültürü çözmek, mânasını kavramak zorun

dayız. Geçmiş bir etnografik malzeme deposu olarak görüp içi boş şekilleri devşirerek geleneğe döndüklerini zannedenlerin yaptığı işten büsbütün farklı bir işle karşı karşıyayız.

işte elinizdeki kitapla bir bakıma bu farklı işin üzerine gitmeyi denedik. Gayemiz sadece edebiyat ve sanat meseleleri için yeni ve bize ait tartışma alanları açıp birçok konuda öyle değil, böyle de düşünmenin mümkün olduğunu göstermektir. Fakat bu sahada kavramlarımızı henüz kendimiz belirlemedik. Bu yüzden ileride giderilebilecek birtakım hatalara düşmemiz tabiidir. Eksiklerimiz vardır, belki birçok hususu kendi görüşlerimize uydurabilmek için zorladık. Ne var ki bu konuda şimdiye kadar ciddi bir çalışma ortaya konmadığı ve bu küçük kitap küçük bir başlangıç mahiyetinde olduğu için hatalarımızın hoş görüleceğini ümid ediyoruz. Şüphesiz, bu konuya yönelecek olanlar, yanlışlarımızı düzeltecek, eksik bıraktığımız hususları tamamlayacaklardır.

Günümüzün Türkiye'sinde her alanda olduğu gibi, sanatlarda da yaşanan kargaşanın ve ölçsüzlüğü'nün hangi boyutlara vardığı düşünülecek olursa, bu tarz çalışmaların çok büyük bir ihtiyaca cevap verdiği kolayca anlaşılabacaktır.

Elinizdeki kitap; okuyarlarda bazı meseleleri yeniden düşünmek gerektiği kanaatini uyandırabilirse, yazarının ilk plandaki gayesi gerçekleşmiş demektir. Şüphesiz böylece büyük bir mutluluğu tatmış olacak ve çalışmalarına daha heyecanlı bir şekilde devam edecektir.

Bursa, Mart 1982

Beşir Ayvazoğlu

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Aşk Estetiği Vnm ilk baskısı yapılabili tam on yıl olmuş. Zaman su gibi akıp gidiyor. O günden bugüne, bu kitabın muhtevasına -belki biraz da inşam günübürlük işler arasında boğan gazetecilik mesleğinin yoğun zihni faaliyete izin vermemesi yüzünden- pek fazla bir şey eklemiş değilim. Yine de meselenin peşini bıraktığım söylenemez. Çağ Yayınları arasında çıkan "İslâm Estetiği ve fnsan"m ikinci ve üçüncü bölümleri, "Aşk Estetiği" üzerine bina edilmiş yorumları ihtiva etmektedir. "Gelenek" başlığını taşıyan birinci bölüm ise, "Aşk Estetiği"/"nin genişletilmiş şeklidir. Bu bakımdan ikinci baskı sayılabilir. ;|. .1 I

İslâm sanatları ve estetiği konusuna Ugi duyan dostlarım, her zaman bir nostalji tadıyla hatırladıkları "Aşk Estetiği" adımı Çağ Yayınları tarafından yapılan sözkonusu baskıda kullanmadığım için devamlı tarizde bulundular. Epeyce lüks bir baskıya ve cilde sahip olduğu için fiyatı yüksek tutulan, bu yüzden asıl okuyucusuna ulaşamayan "İslâm Estetiği ve İnsan"ın ismi iddialı bir isimdi ve kitabı ister istemez ideolojik bir çerçeveye sokuyordu. Yayıncım haklı olarak, yatırım yaptığı bir kitabın tutulmasını istemiş, bu ismi, yirmi kadar isim arasından, yakın çevresinde gerçekleştirdiği bir anketle tesbit etmişti.

Elinizdeki baskıyla "Aşk Estetiği" adına dönmüş bulunuyorum. Bu baskının baştan sona yeniden yazıldığını ve yepyeni

bir düzenle sunulduğunu hemen belirtmeliyim. Böylece, "İslâm Estetiği ve insan"da, birinci bölümün ağırlığı altında ezilerek gözden kaçan "Gelenekte Çözülüş" ve "Direnen Gelenek" bölümlerini de yeniden ele almak mümkün olacaktır.

"Aşk Estetiği" yayımlandıktan sonra, İslâm sanatlarının estetiği ile ilgilenenlerin sayısında artış olmuştur. Bu da, birinci baskının önsözünde belirttiğim ilk gayenin gerçekleştiğini, yani kitabın misyonunu icra ettiğini gösterir. Ayrıca konuyla ilgili literatürün Türkçe'ye aktarılması yolunda da dikkate değer bir gayret görülüyor. Temennim, bu alanda yapılan çalışmaların daha da artması, ümidim ise benim attığım ilk adımın unutulmamasıdır.

Diğer kitaplarım gibi, Aşk Estetiği'nin de en iyi şekilde basılması için gösterdikleri titizlikten dolayı, Ötüken Neşriyatın, başta Nurhan Alpay ve Erol Kılınç beyefendiler olmak üzere, bütün mensuplarına teşekkür ediyorum.

Nisan 1992

Beşir Ay vazoğlu

GİRİŞ I

Batılı sanat tarihçileri, sanatın oluşumunu, tarih öncesinden başlayıp duraklan zorunlu olarak Antik Yunan, Roma, Ortaçağ Batı, Rönesans ve Sanayi İhtilali olan ve günümüze kadar uzanan bir gelişme çizgisinde ele almaktadırlar. Gerçekten de bu, Bau sanatının tabii gelişme çizgisidir. Doğu, bu çizginin dışında kalır.

Yaklaşık iki yüz yıldan beri dünya siyasetine ve ekonomisine Batı hâkim olduğu için, dikkatlerimiz ister istemez Batı tarihinin gelişme çizgisine yönelmiş, dolayısıyla sanat tarihi anlayışımız da, sözkonusu gelişme çizgisi yönünde oluşturulan teoriler tarafından belirlenmiştir. Bu çizginin dışında kalan medeniyetlerin sanatları. Batı sanatlarıyla ilintileri ölçüsünde şöyle bir uzaktan bakılarak geçilir. Meselâ E.H. Gombrich'in sahasında önemli kitaplardan biri olan "The Story of Art"ta Uzakdoğu ve İslâm sanatlarına beş on sayfalık bir yer ayrılmıştır. Bizdekilerin de farklı olduğu söylenemez; sözgelisi Nazan İpşiroğlu - Mazhar İpsi-roğlu imzalanın taşıyan "Oluşum Süreci içinde Sanatın Tarihi" adlı 190 sayfalık kitapta, çizginin dışındaki sanatlara ayrılan yer sadece 20 sayfadır.

Böyle bir bakış açısı, gelişmenin mutlaka Batı'daki gelişme istikametinde olması gerektiği gibi bir izlenim uyandırıyor. Bir başka deyişle, Batı'yı merkez alan kitaplarda, Doğu, İnsanlık tarihinde talî bir unsurmuş gibi ele alınmakta, dolayısıyla bazı fikir ve sanat adamları, kendi sanatlarını da meşru saydıktan gelişme çizgisinde değerlendirebilmek için, "anachronique" bir yaklaşımla realiteyi değiştirmeye çalışmaktadırlar. Fatih'i, geçici bir hevesle getirttiği İtalyan ressamalara bakarak Rönesansçı bir padişah olarak takdime kalkışmak, bu tavrın tipik örneklerinden biridir.

Batı'ya benzemeye çalışan toplumların sanatçıları ve aydınları, sözünü ettiğimiz bu bakış açısı yüzünden gerçek bir ibda gücüne ulaşamamakta, takipçi ve taklitçi olarak kalmaktadırlar.

Doğu sanatlarının Batılı anlamda bir sanat tarihi anlayışıyla ele alınamayacağı açıktır. Türk-İslâm sanatları, diğer Doğu sanatlarıyla aynı kategoride değerlendirilir ve kendine has gelişme çizgisi tesbit edilebilirse, daha sağlıklı sonuçlara ulaşılabileceği kanaatindeyiz. Genel olarak Doğu sanatlarının benzer duyarlılıklar ve benzer bir realite kavrayışı etrafında oluşup geliştiği söylenebilir.

Antik Yunan, Doğu sanatlarının oluşumu incelenirken, ancak Greko-Budist sanat sözkonusu edildiği zaman bir anlam kazanabilir. Bunun dışında özel olarak Türk-İslâm sanatları, genel olarak Doğu sanatlarının oluşum sürecinde, Yunan sanatlarının katkısı yok denecek kadar azdır. Ortadoğu'da Bizans sanatının etkisi önemlidir, fakat Bizans da Doğu'dur.

Bazı sanat tarihçileri, sanat tarihine Batılı gözüyle bakmaya alıştıkları için, tecessüsümüzün zamanında Antik Yunan'a yönelmemiş olmasını âdeta bir kusur olarak göstermeye çalışmışlardır. Sebep olarak da genellikle İslâm'daki "tasvir yasağı" üzerinde dururlar. Batı'nın insana, eşyaya ve tabiata bakışı en ideal bakışmış gibi, biz öyle bakmadığımız veya bakmadığımız için, kültürümüz hakkında yersiz şüpheler yaratılmıştır. Halbuki sanatın oluşum süreci başka bir bakış açısından yazıldığı takdirde, dünya haritasının başka bir açıdan da çizilebileceği ve Batı sanatının bu sürece ancak bazı kesişme noktalarında katılabileceği anlaşılabilecektir.

Estetik teorileri için de aşağı yukarı aynı şeyler söylenebilir. "Estetik" diye bir disiplinin farkına varıldığı günden beri, tercüme yoluyla sürekli Batı'dan estetik teorileri ithal eden Türk aydınları, Türk-İslâm kültürünün zengin

estetik birikimini bu teorilerin ölçülerine vurarak kendilerince birtakım eksiklikler bulmuş, realiteyi Batılılar gibi kavrayamadığımız için ne büyük kayıplara uğradığımızı anlatıp durmuşlardır. Bizi asırlarca tatmin eden, acılarımızı, sevinçlerimizi, aşklarımızı, hasretlerimizi terennüm ettiğimiz edebiyatın hayatı yansıtmadığım, musikimizin tek sesli ve ilkel olduğunu, tiyatromuzun bulunmadığım vb. birden keşfeden bu aydınlar, Batı toplumlarındaki sosyal hareketliliğin bir sonucu olarak devamlı değişen, değişmekle birlikte arka-planında ilk bakışta farkedilmeyen bir sürekliliği koruyan sanat akımlarının peşinde koşarken, bağlı oldukları geleneği yitirdikleri gibi, yeni bir birikim, dolayısıyla yeni bir gelenek o kuramamışlardır. Yeni bir dili kekeleyemeye çakşırken ana dilini de unutan Türk aydın ve sanatçısı, peşine takıldığı hiç bir sanat anlayışında rüşdünü isbat edemeden bir yenisine takılmak zorunda kalmıştır.

II

"Gelenek" kavramıyla biz, bir kültüre kimliğini kazandıran yaratıcı düşünceyi, daha genel planda da Rine Gu-enonSıvı belirlediği çerçeveyi kastediyoruz. Fert ve toplum hayatım bütün yönleriyle düzenleyen bir sistem olarak gelenek (tradition), Guenon'a göre ilâhî bir kaynaktan doğmuştur. Eğer bugün verdiğimiz sınırlı mânasında düşünül-mezse, din (religion), geleneğin kendisidir. Fakat bu universal geleneğin çeşitli kollan olan Hinduizm, Taoizm, Hristiyanlık, Yahudilik ve İslâm gelenekleri karşılaşırlırsa, aralarında önemli farkların bulunduğu, dolayısıyla hepsinin "din" terimiyle ifade edilemeyeceği ortaya çıkmakta, bu yüzden Guenon, "din" yerine "gelenek" demeyi tercih etmektedir.

Bizde bu universal gelenekten kopuş, Batılılaşma hareketleriyle başlamış, geleneğin en büyük yapıcısı olan din hayatımızdan tecrit edilerek sadece ferdi ilgilendiren bir inanç problemi olarak sınırlandırılmıştır. Buna paralel olarak, geleneğin ifade vasi t al arı m n da temelinden sarsıldığı görülür. Hayatımızı ve faaliyetlerimizi artık büyük ve nizam verici bir güç yerine, modalar, günlük hevesler ve taklit yönlendirmeye başlamıştır.

Batı'da Rönesans, Hristiyan geleneğine Greko-Latin aşısı yaparak akıl ve tabiatı yüceltmek anlamına gelmekle beraber, büsbütün bir kopuşu değil, bir çeşit mecra değiştirmeyi ifade ediyordu. Gerçekte Hristiyanlık, endüstri çağına kadar, sanat ve edebiyatın, kısaca kültürün asıl kaynağı olma niteliğini devam ettirmiştir. Bizde ise kopuş pek âni olmuş, Batılılaşma çabaları içinde, Rönesans sonrası Ba-tı'nın gelenekten aldığı unsurları değil, sadece Greko-Latin esprisini görebilmişizdir. Hızlı teknolojik ilerleme ve insanın eşya ile geleneksel münasebetlerinin değişmesi, yeni problemlerin ortaya çıkmasına, sanat ve edebiyatta ise yeni ilgi alanların açılmasına sebep olmuştur. Bizde ise, aydınlar, toplum tarafından yaşanmadığı için sancısını çekemedikleri bu problemleri edebiyatımız ve sanatımız adına vakit geçirmeden ithal edivermişlerdir. Problem ithali esasen Batılılaşma hareketleriyle başlamış, Batılılaşmanın yarattığı, yani bizim toplumumuzu derinden sarsan problemler ise hep ihmal edilmiştir.

m

İslâm sanatlarını ve estetiğini anlamaya ve anlatmaya çalışırken terminoloji konusunda büyük sıkıntı çektiğimizi de özellikle belirtmeliyiz. Gerçekte Batı için de yeni sayılabilecek bir disiplin olan estetik, İslâm dünyasında pek ilgilenilmeyen bir saha olduğu için bir terminoloji de teşekkül etmemiştir. Belki de ana kaynaklara yeterince eğitemediğimiz için biz bilmiyoruz. Batı kaynaklı terimleri kullanma zarureti, Batı sanatlarıyla İslâm sanatlarının karşılaştırılmasını şart kılıyor, böylece mesele kendiliğinden yeni boyutlar kazanmış oluyordu. Batı kaynaklı terminolojiyi kullanmak, bu terminoloji ile gelen muhtevaya da açık olmayı kaçınılmaz kılmaktadır.

Meselenin en ilgi çekici tarafı ise, İslâm sanatlarının farklı estetiği konusunda ilk defa dikkate değer fikirler süren kişinin bir oryantalist olmasıdır. Bilindiği gibi, bizde bu konuda yazılanların ana kaynaklarından biri Louis Mas-signon'un "Les Methodes de Realisation Artistique des Pe-ııples de

L'islam" (1921) adlı makalesidir. Oryantalistlerin Doğu'su, gerçek Doğu'dan her zaman farklı olmuştur. Bu bakımdan, Massignon'un bu makalesinde ileri sürdüğü fikirleri de çok dikkatli kullanmak gerektiğini düşünüyoruz.

Geçmiş kültürü kavrama konusunda karşı karşıya bulunduğumuz güçlükleri göz önüne alır ve ölçülerimizin uzun bir zamandan beri Batı tarafından belirlendiğini düşünürsek, oryantalizme düşme tehlikesinin hiç de az olmadığı kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Oryantalistlerin İslâm kültürü konusunda meydana getirdikleri büyük bilgi birikimini şüphesiz küçümsemiyoruz. Fakat bir müslüman aydının, bu birikimi de göz ardı etmeksizin, zor olanı tercih etmesi, yani mümkün olduğu kadar asli kaynaklara yönelmesi, doğru sonuçlara ulaşabilmesinin ilk şartıdır.

İslâm sanatlarının estetiği ile bazı müslüman aydınlar ve müslümanlığı kabul etmiş Batılı düşünce adamları da yakından ilgilenmişlerdir. René Guenon (Abdülvahid Yah-ya)'un bazı eserleri, bu konuda son derece önemli ipuçları taşımaktadır. Guenon çizgisinde yer alan Titus Burckhardt (İbrahim), İslâm sanatı konusunda düşünen ve yazan önemli bir düşünürdür. "Principes et Methodes de L'Art Sacre" (Kutsal Sanatın İlke ve Yöntemleri)* ve "The Art of islam" (İslam Sanatı) adlı kitapları bu sahada yazılmış en önemli kitaplardır. Seyyid Hüseyin Nasr'm yakınlarda dilimize kazandırılan "İslâm Sanatı ve Maneviyatı"m da bu arada zik-retmeliyiz. Türkiye'de de bazı genç düşünürlerin bu konuya ilgi göstermiş olmaları sevindiricidir.

Bugün Türkiye'de müslümanların sanata ve edebiyata bakışları, bazı noktalarda kesişmekle beraber, cemaatlara göre önemli farklılıklar da göstermektedir. Bazı cemaatlar, elinizdeki kitapta geniş olarak tahlil ettiğimi^ "tasvir yasağı" dolayısıyla resim konusunda son derece hassas ve dikkatli davranırlar**, bazıları da müzik konusunda. Buna karşılık tasavvufa bağlı cemaatların çoğu, müziği kendilerini ifade açısından en önemli vasıta olarak görmektedirler.

Bu kitapta, "tasvir yasağı"nın üzerine başlıbaşına bir estetik bina edildiğini göstermeye çalıştık. Ancak tasvir ya-

* Burckhardt ın bu eserinin "Fundaments de L'Art Musu iman" (İslâm Sanatının Esasları) başlıklı bölümü dilimize Hakkı Önkal tarafından çevrilmiştir (Kubbealtı Akademi Mecmuası, C.18, Ocak 1989, s. 1).

** Bazı yayın organlarında, canlı varlık fotoğrafları, boyun kısımlarına belli belirsiz bir çizgi çekilmek suretiyle yayınlanmaktadır. Böylece canlılık -güya- yok edilmiş, dolayısıyla tasvir yasağına muhalefet edilmemiş olmaktadır. sağ olarak anlaşılan veya yorumlanan hadislerin, putperestliğe dönüşün yollarını bütünüyle kesmek maksadıyla söylendiğini de ifade ettik. Resim ve heykel aleyhindeki hadisler, bugün de, eskiden olduğu gibi, yasak olarak yorumlanırsa, fotoğraftan sinemaya kadar bir yığın çağdaş ifade vasıtasından da uzak durmak zarureti ortaya çıkacaktır. Halbuki müslümanlar, fotoğraftan da, fotoğrafın hareket-lendirilmesiyle elde edilen sinemadan da mümkün olduğu kadar istifade etmeye çalışmaktadırlar.

Müslüman kitlelerin, hatta aydınların ve sanatçıların, elinizdeki kitapta çerçevesi çizilen sanat ve estetik anlayışı ve bu yöndeki zengin birikimle ilişkileri de tartışmalıdır. Batı'yla tanıştıktan sonra, gerçeklik kavrayışı köklü bir değişime uğrayan İslâm dünyasında, klasik formların içi büyük bir hızla boşalmıştır. Entellektüel seviyede ilgiden uzak kalan gelenek, İslâmî değerlere bağlı kalan kitleler tarafından anlaşılma-sızın devam ettirildiği için, gitgide yozlaşarak günümüzdeki "arabesk" vakıasının bir cephesini hazırlamıştır. Kubbe ve minare formlarının müsrifçe kullanılması, dinî kitapların

sırtlarında parıldayan altın yaldız ve olmadık yerlerde karşımıza çıkan klasik tezyinat, alabildiğine istismar edilen hat sanaü gibi... Bütün bunlar, bu kitapta belirlenen çerçevenin dışında, "İslâmî kitsch" örnekleri olarak ele alınıp incelenmelidir.

Şunu da hemen belirtmeliyiz ki, bu kitap, İslâmî bir estetik nazariyesi vaz'etmek maksadıyla yazılmamıştır. Tek hedefi, bugün "İslâm Sanatı" başlığı altında toplayabileceğimiz ürünlerin ardındaki dünya görüşünü ve estetik prensiplerini anlamak veya anlaşılır kılmaktır. Kitabımızın ilk baskısı yapıldığında, "Peki, bu prensiplerden hareketle nasıl şiir, nasıl roman yazacağız?" diye soranlar olmuştu. Böyle bir soru yanlıştır. "Aşk Estetiği", sanatçılar, kendileri için belki bazı ipuçları bulabilirler, ama bu kitapta doktriner bir yaklaşım aramamak gerekir.

Şu anda bir disiplin olarak İslâmî estetikten söz etmek mümkün değil. Bu kitaptaki prensiplerle, İslâm sanatının geçmişteki ürünlerini açıklamak mümkün olabilir. Esasen sanat eserleri estetik disiplinlerden değil, estetik disiplinler sanat eserlerini ve onlarla doğrudan ilgili kavramları açıklama çabasından doğar. Müslümanca eser verebilmek için, önce İslâm'ı derinliğine kavramış olmak, dolayısıyla müslümanca düşünebilmek, duyabilmek, bakabilmek yeterlidir. Müslüman sanatçı, o zaman, kendiliğinden, İslâm sanatının tarihî birikimiyle sağlam köprülerin kurulduğunu görecektir.

V

Son olarak "Aşk Estetiği" adı üzerinde kısaca durmak istiyoruz. Kitap okunduğunda, İslâm sanatları ve estetiğinin tasavvuf çerçevesinde ele alındığı görülecektir. Aşk ise, tasavvuf düşüncesinin en önemli kavramlarından biridir; tasavvufta, dolayısıyla klasik kültürümüzde, evrensel bir prensip olarak varoluşun esas gayesidir. Bunun için tasavvuf! çerçevede teşekkül eden edebiyatın biricik konusu olarak karşımıza çıkar. Sufiler, "bir-olan"a ulaşmanın ilk ve tek şartı olarak aşkı görürlerdi. Prensiplerini anlamaya ve anlatmaya çalıştığımız estetikte de, hedef, daima "birlik" (tevhid) düşüncesini ifade etmektir. Aşk, bu hüviyetiyle, sadece klasik edebiyatın değil, bütün İslâm sanatlarının biricik konusudur. "Aşk Estetiği" adı, alternatif isimler bulunmasına rağmen -bütün yanlış anlamalar göze alınarak- bunun için tercih edilmiştir.

Birinci Bölüm
TEMEL DÜŞÜNCE

DMe neyden kim şikâyet etmede Ayrılıklardan hikâyet etmede Mevlânâ

I
"Cihanın canını aramak"

"Akü ve zekâ taslamak iblis'ten, aşk Adem'den"
MevUaâ

Mesnevî'mn ilk on sekiz beyti başlıbaşına bir estetik program olarak ele alınabilir. Mevlânâ, daha ilk mısraında musikiden söz ederek bize önemli bir ipucu vermiştir. Mesnevi yorumcuları, "neyle Kâmil İnsan'ın kastedildiğini söylerler. Ancak, ney kelimesinin asıl mânâsım bütünüyle dışarıda bırakmak için hiç bir sebep yoktur. Yani neyin aynı zamanda bir musiki âleti olduğunu, hatta kalem ve kamış ilişkisini hesaba katmadan, Mevlânâ'nın çok geniş ilgiler içinde kullandığı "ney" kavramı, basit bir sembol olmaktan öteye geçemez1.

Musiki ve buna bağlı olarak raks, Mevlânâ'mn hayatında ve eserlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Semanın tasavvuf tarihinde çok eskilere gittiğini biliyoruz. İlk semahane 864 yılında Bağdat'ta açılmıştır2. Fakat özellikle Mevlevilikte musiki, raks ve hatta resmin önemi bilinen bir gerçektir. Sufiler arasında çok yaygın olan bir inanişâ göre, musiki, Allah'ın ruhlara "Ben sizin rabbiniz değil miyim?"5 hitabım hatırlatmakta, dolayısıyla Kâmil insanın ezelde Allah ile bir olma zevkini şiddetle özlemesine sebep olmaktadır. "Padişahın rebab sesini dinlemekteki maksadı, iştîyak çekenler gibi Tanrı hitabını hayal etmektir" (M, IV/b. 731)*.

Mesnevî'nin birinci beytindeki ney, dest bezmindeki bir oluşu ve benzersiz bir musiki gibi hatırlanan "Elestü bi-rabbiküm" hitabım ödeyerek şikâyet eden Kâmil İnsan'dır. Bu hatırlamanın ve hasretin verdiği coşkunlukla kalkıp sema etmeye başlayan sufi, musikin ritmine uyarak döner, dönerken yerçekiminin, yani toprağın kendine çeken kuvvetinden kurtulur. Artık şekillerden büsbütün kopmuş ve sevgiliyle yeniden bir olmanın zevkini yaşamaya başlamıştır. Bu anlamda sema (raks), vuslatın sembollerinden biridir. Sema halinde sufi arştan da yüksek bir yerde, ayın on-dördü gibi noksansızdır, tamdır (M, I/b. 1347). Hallaç, bu hali şöyle anlatır: "Pervane uçtu, döndü, eritti kendini. Resimsiz, cisimsiz, unvansız hâle geldi. Artık ne için dönecekti şekillere? Vuslattan sonra hangi hal vardı ki döne?"⁴

Tasavvufî edebiyatta, "mest", "sermest", "serhoş", "esrük" gibi kelimeler mecazen bu coşkunluk halini ifade eder⁵. Mecaz da olsa, musiki, raks ve sarhoşluğun birleşmesi, ister istemez, Nietzsche'nin sanat hadiselerini açıklamakta kullandığı Apollon-Dionysos düalizmini hatırlatmaktadır. Nietzsche'ye göre, dionizik durum, en saf şekliyle musikide gerçekleşir. Çünkü musikide hiç bir fenomen dile getirilmez; ne sınır vardır, ne görüntü. Dionizik insan, görünenlere bakmaz, görünenlere dalar ve temelinde bulunanı araştırır. Böylece insanla insan, insanla eşya arasındaki sınırdan ortadan kalkar. Dionizik durum, kısaca, Öz-Bir'den kopmuş insanın tekrar ona kavuşmak istemesidir. Nietzsche'nin plastik sanatların ustası olarak kabul ettiği Apollon ise, Öz-Bir'e kavuşmak isteyen insanın kulağına yaşamayı gerektirdiğini fısıldayıverir. Çünkü neye mal olursa olsun, görevi, güzel görünüşleri ve şekilleri kurtarmaktır. Apollonik insan, dionizik insan gibi "resimsiz, ci-

* Metinde Kur'an-ı Kerim K, Mesnevi M, Gülşen-i Raz ise GR ile gösterilmiştir.

simtsiz ve unvansız" değildir. Bunun için, fenomenlerin dış yüzüyle ilgili apolloni k, iç yüzüyle ilgili dionizik'le devamlı çatışma halindedir.

O halde, Nietzsche'ye göre, sanatçı, ya apollinien bir rüya sanatçısıdır, yahut dionysien bir sarhoşluk sanatçısı. Bu iki durumun bir arada bulunmasından "trajik" doğar. Asıl varlıktan kopmuş olmak korkunç bir durumdur. Bunun için Öz-Bir'e kavuşmak üzere yok olmak isteyen insan, bir yandan da Apollon tarafından var olmaya zorlanmakta, kısacası, hayata aynı anda hem "evet", hem "hayır" demektedir. Nietzsche'nin anladığı mânada "trajik-olan" budur*. Esasen bu çatışmanın dünyamın özünde var olduğu söyleyen Nietzsche'de hayat, bir bakıma trajedi mânasına gelmektedir (Trajedi hakkında bk. V. Bölüm)*.

Dionizik durumun, sufilerin "aşk" kelimesiyle ifade ettikleri hâli karşıladığım söylemek mümkündür. Mevlânâ bir rubaisinde, Nietzsche'den asırlarca önce, cihanın canını (Öz-Bir) aramak üzere, fenomenlerin içyüzüne dalan sanatçıyı şöyle tarif etmiştir: "Kendimi mest olarak bir düzenle oraya atayım, bakayım cihanın canı orada mıdır? Ya özlediğim yurda ayağımı basarım, yahut başımı da gönlüm gibi kaptırıp giderim"⁷. Özlenen yurt, ney'in, yani Kâmil İnsan'ın ayrı düştüğü için şikâyet ettiği yurttur.

Tasavvufî düşüncede, inşam hayata "evet" demeye

* Tasavvufu Nietzsche'nin fikirleriyle doğrulamak yahut onu tasavvufa dayanarak haklı çıkarmak gibi bir gayemiz yoktur. Sadece bütün büyük geleneklerde var olan evrensel bir görüşü daha iyi açıklamak için Apollon-Dionysos düalizmini kullandık. Esasen, daima "bezm" kavramıyla birlikte ve genellikle tasavvufî bir remz (sembol) olarak kullanılan Cem (veya Cemşid), klasik kültürümüzde Dionysos'a tekabül etmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal'in gazellerini değerlendirirken bu hususa dikkat etmiştir. Cemşid/Dionysos teminin "alkolün ve neşesinin bulunduğu her yerde kendiliğinden var olduğunu belirten Tanpınar, ancak bu temin Doğu şiirinde tasavvufî sembolizme mal olarak tamamen farklı bir çehreyle karşımıza çıktığını söyler (Yahya Kemal, s. 148).

zorlayan Apollon'un görevi şeytana (İblis) yüklenmiştir. Bu sufilere göre şeytan, bir toprak parçasında "rahmeten li'l-âlemîn"in gizli olduğunu göremediği için ateşten yaratıldığı iddia ederek Adem'e secde etmemiştir. Çünkü o Adem'in sadece dış şeklini görebilmiş, yani şekilde kalmıştır⁸. Başka bir ifadeyle, şeytan, fenomenlerin dış yüzüyle ilgilidir, tıpkı Apollon gibi. Bunun için insanın kulağına hep yaşaması gerektiğini fısıldamakta, geçici şeylere bağlanmasını ve şekillerin baki kalmasını istemektedir. Mevlânâ, şeytanın ilâhî emri yerine getirmemiş olmasının Allah'la savaşa ve mübahaseye girişmesi olarak yorumlamıştır: "İblis ve soyu sopu gibi Tanrı'ya savaşta ve mübahasedesin (...) Bahtı yaver ve talihi kutlu olan bilir ki akıl ve zekâ taslamak İblis'tendir, aşk Adem'den" (M, IV/b. 1395 ve 1402). * -Ş|

Sufî, kendisini vuslattan alıkoyacak şeytana karşı mücadele etmek ve galip gelmek zorundadır. Aşk'ın şeytanla barışması düşünülemez. Çünkü bu iki prensip, birbiriyle asla barışamayacak iki haddi temsil etmektedir. Yalnız bu noktada, şeytanın, insanın manevî gelişmesi için gerekli bir prensip olduğunu belirtmeliyiz. Şeytan eğer Allah'ın emrine karşı geldiği için yok edilmiş olsaydı, Adem, cennetten kovulmasına sebep olan suçu işleyemeyecek, dolayısıyla, Muhammed İkbâl'in de ifade ettiği gibi, "tefekküre daha varamamış halden çıkıp kendi kuvvetlerini idrak edemeyecek", yani iyi ile kötü arasındaki farkı göremeyecekti⁹. Bu da seçme zevkini tadamaması demektir. Kısacası, insanın hürriyeti, daha doğrusu, insan oluşu, şeytanla karşı karşıya bırakılmış olmasıyla ilgilidir.

İnsanın şeytanî olanla mücadelesi, ikilikten kurtularak mutlak olanı idrak etme, yani birlikte ebediyete erme mücadelesidir. Orda artık şeytan bile bir melekten başka bir şey değildir. İkilikte kaldığı müddetçe, insanın gelip geçici şeylere bağlamaya çalışan şeytanın en önemli görevi, dünyada

ebediyete erme vehmini yaratmaktır. Bu vehm ifade edildiği zaman, Nietzsche'nin terminolojisini kullanmak gerekirse, apollonik ifade biçimi doğacaktır. Gelip geçici şekilleri ebedileştirmek, özellikle resim ve heykel sanatlarının gayesi olarak görünüyor. Halbuki "cihanın cânını arayan irade, görünenlere dalan ve temelinde bulunuşu araştıran dionizik iradedir.

Nietzsche, apollonik ve dionizik durumları, araya sanatçı girmeksizin, tabiatın kendisinden fıskıran ve "tabiatın sanat ucalarını hemen ve bilâvasıta tatmin eden bir sanat kudreti" olarak ele alır. Bu vasıtasız sanat haletleri karşısında her sanatçı bir mukallittir. Nietzsche, böylece sanat felsefesini Aristo'nun getirdiği noktada bağlayabilir¹⁰.

II

Mimesis

"istersen bir ayna al eline, dört bir yana tut.." Eflâtun

Meseleye hangi tarafından bakılırsa bakılsın, figüratif sanatlar, gerçekte dış dünyanın yerine benzerini geçirmek gibi psikolojik bir istekten kaynaklanır; bir yamyla nar-sizmdir, bir yanıyla maddî dünyaya bağlılığın ifadesidir. Andre Bazin, plastik sanatlarda, Nietzsche'nin tabiriyle apollonik'te yapılacak bir psikanalizin en sonunda mumya kompleksini bulacağımı söylemektedir. "Mısır dini" der Andre Bazin, "ölümü geride bırakmayı, vücudun maddî bakımdan sürekliliğine bağlamaktaydı. Ölüm zamanın zaferinden başka bir şey değildir. Varlığın maddî görünüşlerini yapma bir şekilde saptamak, varlığı süre ırmağından çekip almaktır". Mısırlı, gerçi mumyaladığı cesetleri piramitler ve koridor labirentleriyle emniyete alıyordu, fakat cesedin herhangi bir kazaya uğraması ihtimalini düşünerek lahdin yanına yiyecek maddeleriyle beraber topraktan yapılmış küçük heykelcikler de koyuyordu. Bu heykeller, cesedin bir kazaya uğraması halinde, onun yerine geçebilecek -bir bakıma- yedek mumyalardır.

"Böylelikle heykeltçiliğin dinsel kaynaklarda baş görevi ortaya çıkıyordu: Varlığı görünüş yardımıyla kurtarmak (...) Saçma hayranlığımızın altında

biçimin sürekliliği ile zamanı altetmek gibi ilkel bir ihtiyaç sezilmediği takdirde resim ne boş şeydir"¹¹.

Eski Yunan'da ve Batı'da, Andre Bazin'in "mumya kompleksi" dediği varlığı görünüş yardımıyla kurtarma çabası, bütün Batı sanatlarının "dominant" karakteridir. Kendiliğinden abstre bir kuruluşa ve formlara giden mimarî bile tabiatı taklit etme kompleksiyle zorlanmış, meselâ yük taşıyan insan şeklinde sütunlar, defne yapıkları şeklinde sütun başlıkları, eğik dal şeklinde kemerler vb. yapılmıştır. Musikide bile benzer denemelere girişildiğini biliyoruz.

Özellikle tasavvufun tesir sahasında gelişen İslâm sanatlarının böyle bir komplekse tamamen yabana olduğunu, daha doğrusu bu kompleksi zaman içinde yok edecek şekilde bir gelişme çizgisi bulunduğunu rahatça söyleyebiliriz. İslâm dünyasında Yunan felsefesi geniş bir tesir sahası bulduğu halde, Yunan sanatlarının hemen hiç ilgi çekmemiş olması, bu bakımdan üzerinde önemle durulması gereken konular arasındadır.

Varlığı, görünüş yoluyla kurtarmak, ilk defa Aristo tarafından bir sanat teorisi olarak temellendirilen "mimesis" (benzetme, taklit) yoluyla mümkündür. Mimesis, şüphesiz, birçok filozofta olduğu gibi, Nietzsche'de de değişik anlamlar kazanmıştır. Fakat ne kadar farklı şekillerde yorumlanırsa yorumlansın, bu kavram, daima Aristo'nun Poetika'da belirlediği çerçeveye bağlı olarak günümüze kadar gelmiş ve bütün yansıtma teorilerinin esasını teşkil etmiştir.

Sanatta mimesis'e karşı şuurlu olarak ilk tavır alan Eflatun olmuştur. Bilindiği gibi Devlerin yedinci kitabında anlatılan mağara allegorisi bütün bir sistemi verir. İnsanlar hayatlarını tıpkı bir mağarada zincire vurulmuş esirler gibi, güneşe arkalarını dönmüş, öylece yaşamaktadırlar. Gerçek nesnelerin birbirini izleyen gölgeleri karşındaki duvara vurmakta ve esirler bunları gerçek sanmaktadırlar. Eğer esirlerden biri serbest bırakılsa ve başını geriye çevirse, önce gözleri kamaşacak, sonra yavaş yavaş asıl gerçeği anlamaya başlayacaktır. O zaman anlayacaktır ki, "mevsimleri, yılları yapan güneştir. Bütün görünen dünyayı güneş düzenler. Mağarada onun ve arkadaşlarının gördüğü her şeyin kaynağı güneştir"¹².

Mağara allegorisi'nde esirlerin aldandığı gölgeler, duyularımızla kavradığımız dünyanın aslında hiç bir gerçekliği olmayan verileridir. Bu aldatıcı dünyanın üstünde, ancak akılla kavrayabileceğimiz bir idgeler dünyası vardır ki asıl gerçek o dünyadır. İdâeler belli bir düzen içerisinde yukarıya doğru sıralanır. En üstte mağara allegorisi'nde güneşle temsil edilen "iyi" idde'si bulunmaktadır. İyi, bütün sistemi içine alır ve özetler.

Eflatun, sistemini Devletin onuncu kitabında estetiğe de uygulamıştır. Duyularımızla kavradığımız dünyanın hiç bir gerçekliği bulunmadığına göre, mimesis esasına dayanan sanatlar idde'lerin ikinci elden taklitlerini vermektedir. Meselâ yeryüzünde birçok masa ve sedir vardır, fakat bunların hepsi iki idde'nin, yani masa ve sedir idelerinin içine girer. Masayı ve sediri yapan usta, yaptıklarını masa ve sedir idelerine uydurmuştur. Peki, masa ve sedir resmi yapan ressamın yaptığı nedir? Şüphesiz masa ve sedirin belli şânlar altında herhangi bir görünüşü veya masa ve sedir idelerinin ikinci elden taklidi. Kısacası ressam, gerçeğin değil, görünenin benzetmecisidir. Çünkü masa çeşitli bakış açılarına göre çeşitli görüntüler verir. Bu bakımdan Eflatun, mimesis esasına dayanan sanatların gerçeği aksettirmekten çok uzak kaldığı düşüncesindedir. Mimesis asıl gerçek olan idde'ler dünyasının değil, iddelerin kopyası olan, duyularımızla kavradığımız şu gölgeler dünyasını vermektedir. Eğer sanatçı, mağaradaki esir gibi geriye dönüp de gerçeği görebilse, mimesis'ten mutlaka vazgeçecektir¹³.

Ne var ki Aristo böyle düşünmüyordu; ona göre hocasının en büyük hatası, eşyadan ayrı bir iddeler âlemi tasavvur etmesidir. Şayet iddeler eşyanın özü ise, eşyadan ayrı olarak nasıl düşünülebilir? Eşya bir form olarak var olduğuna göre, idde onun içindedir. Bu noktadan hareket eden Aristo, eşyanın objektif varlığa sahip olduğu sonucuna varır. Eşyada düşüncenin ayırdığı, fakat birbirinden ayrı olmayan teşkil edici bazı unsurlar vardır. Bu unsurların en önemlisi, "mahiyet" yahut "ruh" diyebileceğimiz idde'dir. Madde ise idde'nin zorunlu desteğidir¹⁴.

Nasıl ki g z ll k kavramından bahsedebilmek için g z ll k idde'sinin bulunması gerekiyorsa, bunun gibi, nesnelerin g z ll ğinden bahsedebilmek için de güzel nesnelerin var olması gerekir.

Görüldüğü gibi, Aristo, estetiğini kurarken, Eflatun gibi transcendant bir g z ll k idde'sinden değıl, objelerden ve tek tek sanat eserlerinden hareket etmektedir. Böyle olunca, sanatı da somut varlıkların bir yansıması, başka bir deyişle taklid  olarak ele alıp değıerlendirecektir. Nitekim sanat meseleleri  zerine yazdığı Poetika'mn daha başında, epos, tragedya, dithrambos şiiri vb. sanatların doğrudan doğruya mimesis'e dayandığım s yler⁴⁵. Bütün Yunan sanatlarını esasen Poetika'da belirlenen prensipler açısından ele alabiliriz.

 sl m dünyasında Aristo'nun eserleriyle asırlarca ha ır ne ir olunmasına rağmen mimesis teorisinin benimsendiğine, hatta anlaşıldığına dair bir ipucu bulmak mümkün değıildir. "Taklit insan tabiatı için esastır"  nermesi, müslüman aydınlar tarafından tamamen farklı bir şekilde anlaşılmış, Tanpınar'ın da söylediği gibi, iyi örneklerle uymak şeklinde bir nasihat olarak kabul edilmi tir¹⁶. Oysa Aristo'nun görüşleri Batı'da Rönesans'la beraber aktüel hale gelmeye ba lamı tır. Mimesis teorisinin Aristo'yu Avrupa'ya öğretenler, yani müslümanlar tarafından anla ılmaması, antikite'ye ilgi duyulmaması yüzündendir. Antik  rneklerle yönelmeyen bir tecessüs, Aristo'nun mimesis g r  n  kavrayamazdı.

Gazalf den sonra bile medreselerde asırlarca okutulan Aristo, bilindiği gibi, müslüman filozoflar tarafından "mu-allim-i evvel" olarak kabul ediliyordu. Bilinen bütün eserleri, tabiî bu arada Poetika dikkatle okunmuş ve tartı ılmı tı. Bununla beraber Yunan sanatının örnekleri tsl m dünyasında yeterince tanınmadığı, tanınsa bile benimsenmediği için, Poetika'ortaya konan görüşlerin anla ıldığım söylemek mümkün değıildir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Aristo'nun mimesis görüş basitle tirilerek sadece bir nasihat olarak alınmıştır. Farabf nin ilimler sisteminde Poetika (Kil b '    r) en sonda yer alır. Farabrye göre, "Hakikatler merdiveninin en aşağı basamağında duran şiir, yalandan ve abesiyattan ibarettir"¹⁷.

 sl m  dünya g r  n n hassasiyeti dolayısıyla Yunan sanatına hiç ilgi göstermeyen müslümanlar, Eflatun'un Devletim ve Poetika'yı*  ok iyi bildikleri halde, bu kitaplarda adından sık sık söz edilen Homeros'u da hep manalı bir s kutla geçmiş, üzerinde hiç durmamı lardır. Yalmaz Binim'nin liada ve Odisseia' en bazı kısımları Arapça'ya çevirdiğini biliyoruz¹⁸.  bn Haldun ise Mukaddime'de Ho-meros'tan sadece isim olarak bahseder ve ge er¹⁹. De Boer'e göre, müslümanlar Homeros'un "Ancak bir kişi hâkim olabilir" sözünden başkasını almamı lardır. "Büyük Yunan dram yazarları ve lirik şairler hakkında en k  k bilgileri bile yoktur. Eski Yunan ancak matematik, tabiî ilimler ve felsefesiyle tesir icra etmiştir"²⁰. Osmanlılar ise Homeros'u ve tabiî mitoloji'yi Ortaçağ müslümanları kadar bile tanı mı-

* Poetika, Süryani dilinden Arapça'ya ilk olarak Ebu Bi r Metta  bn Yunus tarafından tercüme edilmiştir. Halen Paris Millî Kütüphanesinde bulunan bir tercüme Margoliouth tarafından 1887'de, J. Tkatsch tarafından 1932'de ve A. Bedev  tarafından 1953 yılında yayınlanmıştır. Metta'dan sonra Yahya  bn Adi y'nin Poetika'yı ikinci defa tercüme ettiği biliniyor. el-Kindî ise Poe ti-kanın bir özetini v coda getirmiştir. Bu konuda geniş bilgi için bkz. Mahmul Kaya, islâm Kaynakları Işığında Aristoteles ve Felsefesi, Ekin Yayınları,  stanbul 1983, s. 122 vd.

yorlardı. Yalnız Montaigne bir denemesinde Fatih'in Papa II. Pius'a söyle Ur mektup yazdığından bahseder: " talyanların bana düşman olmalarına  a ıyorum. Biz de  talyanlar gibi Troyalıların soyundanız. Yunanlılardan Hektor'un öcünü almak, benim kadar onlara da d  er. Onlarsa bana karşı Yunanlıları tutuyorlar"²¹. Fatih gerçekten böyle bir mektup yazmış mıdır, bilemeyiz. Fakat kütüphanesinde Homeros'un //zarfa'sıyla Hesiodos'un Theogonya'sımn Yunanca yazma nüshaları bulunduğuna göre, doğru da olabilir. Bizde Homeros, Hesiodos ve mitolojiden ilk defa geniş olarak söz eden K tip  elebi'dir²².

Yunan sanatlarının  sl m dünyasında hiç bir şekilde benimsenmediği bir gerçektir*. Putperestlikle savaşan bir dinin mensupları yakı ıksız i ler yapan

tanrı ve tanrıçaların dünyasına nasıl ilgi duyabilirlerdi? Üstelik bu tanrı ve tanrıçaların insan biçiminde tecessüm ettirilmeleri, yani ant-hrophomorphisme, bir müslümanın asla kabul edemeyeceği bir davranıştı. Kaldı ki güzeli insan vücuduyla sınırlayan, düzen fikrinden sonsuza geçemeyen Yunan sanatımn müslümanlara verebileceği bir şey yoktu. Nitekim Gazalî'nin başlattığı mücadeleden sonra, Aristo felsefesi açık bir direnişle karşılaşmış, sonunda kala kala bir mantık kalmıştır. Bununla beraber müslümanların Yunan felsefesiyle uğraşırken elde ettikleri ipuçları epeyce işlerine yarayacak, bilhassa Yeni Eflatunculuk, tasavvuf kanalıyla uzun süre etkisini devam ettirecektir.

* Heykel konusunda Osmanlı tarihinde dikkate değer bir hadise vardır: Kanunî'nin Mohaç seferinden dönülürken Macar krallığı hazinesinden iki samdan ve üç heykel getirilir. Heykeller Apollon, Herkül ve Diyana heykelleridir. Sadrazam İbrahim Paşa, bunları Sultanahmet meydanındaki sarayının önüne diktirir. Bunun üzerine devrin şairlerinden biri, "Yeryüzüne iki İbrahim geldi; biri put kırdı, biri put dikti" anlamına gelen "Dü İbrahim âmed be-ruy-i cihan-Yekî büt şikenşüd yekîbüt nişan"beytini yazarak Paşayı hicveder. Devrin ünlü şairlerinden Fig anîyi sevmeyenler, bu beyti onun yazdığını söyleyerek suçsuz yere idam edilmesine sebep olmuşlardır.

Bilindiği gibi, Meşşâiyyûn adı verilen müslüman Aristocular, Aristo'yu genellikle Eflatun ve Plotinusla telif ederek almışlardır. Bu bakımdan Aristo'ya bağlı İslâm felsefesi bir yandan Platonik, bir yandan da Yeni Eflatuncu bir espri taşır. Ne var ki Meşşâiler, Farabî ve İbn Sina'nın şiir ve müzik hakkındaki eserleri sayılmazsa, sözkonusu üç filozofun da estetik nazariyelerine şuurlu olarak bigane kalmışlardır. Aym şekilde, sufiler de sanat meseleleri üzerinde nazarî olarak hiç kafa yormamış, "güzellik" problemi üzerinde, ancak Allah'ın cemal sıfatı ve tecellilerinden bahsettikleri zaman durmuşlardır.

Tasavvufun Yeni Eflatunculukla bağlantıları olduğu inkâr edilemez. Bununla beraber Plotinus estetiğini de Yunan sanatlarından ayrı düşünmek mümkün olmadığı için müslümanların ilgi sahası dışında ele almak gerekir. Genel olarak Aristo'yla Eflatun arasında uzlaşma noktaları arayan Plotinus'un estetik konularında da aym yola gittiğini söylemek mümkündür²³. Güzelliğin prensibi onda suret 'tir. Sureti olmayan madde, ancak suretle birleştikten sonra güzel olabilir. Biri ham, biri işlenmiş iki taş kütlesini yanyana koyun; işlenmiş taş sanatçımn damgasım taşımaktadır, yani bir tanrıça yahut insan olmuştur. Artık bir sureti olduğu için güzeldir. Öyle olmasaydı işlenmemiş taşın da güzel olması gerekirdi. Önce sanatçımn düşüncesi olarak var olan güzellik taşta geçmiş, böylece sanat eseri doğmuştur. Plotinus'a göre, tabiî varlıklar, özlerin hayalleridir. Bu bakımdan sanat eserim, tabiatı taklit ediyor diye küçümseyenler yamlmaktadır, çünkü sanatlar görünen şeylerin taklidi ile yetinmeyip ideale yükselir ve objelerin kemâlini tamamlarla²⁴.

Dikkat edilirse, Plotinus da Yunan sanatının örnekleri dışında düşünememekte, pantheiste yorum dışında, Aristo estetiğine bir şey ilâve edememektedir.

İslâm'ın getirdiği prensiplerden hareketle pratik mânada teşekkül etmeye başlayan, daha sonra müslüman

olan çeşitli kavimlerin sanat gelenekleriyle kaynaşarak orijinal bir yapı kazanan İslâm sanatları ve estetiği, Aristo'nun koyduğu prensiplerin tam karşısında yer alır. Eldeki verileri incelediğimiz takdirde, müslüman sanatçıların sonuna kadar şuurlu olarak mimesis'ten kaçtıklarını göreceğiz. Bu bakımdan Eflatun'un estetiği ile İslâm sanatlarının estetiği arasında bazı paralellikler kurmak mümkündür. Mağaradaki esir geriye döner ve gerçeği görüp karşısındaki duvarda hareket edip duran gölgelerin hiç bir gerçekliği olmadığı o anda kavrayıverir.

Bu kavrayışta, tasvir yasağı'nın çok önemli bir yeri olduğunu hemen belirtmek gerekiyor.

in
Tasvir Yasağı

"Allah'tan daha güzel boyası olan kim?"
Kur'an-ı Kerim

Nietzsche'nin felsefesinde dionysien iradenin fenomenlerin içyüzüyle ilgili olduğunu ve yaklaşık olarak sufi-ler tarafından "aşk" kelimesiyle ifade edilen hali karşıladığım söylemiştik. Şeytanın efsunkâr davetlerine karşı koyarak dış dünyanın cazip, fakat gelip geçici şekillerinden kurtulmaya çalışan müslüman sanatçı, eriştiği en son noktada nesnelerin direnişini büsbütün kırarak bir yandan arabesk'e, bir yandan hat sanatı'na, bir yandan da bütün bu sanatları biraraya getiren mimari'nin dış dünya ile hiç bir ilgisi bulunmayan soyut formlarına ulaşmıştır. Eğer dikkatle incelenirse, din dışı kabul edilenler de dahil, bütün İslâm sanatlarının temelinde, tasavvufî anlamda bir arayış geriliminin, yani aşk'ın var olduğu görülecektir.

Fakat İslâm sanatlarında bu yönelişin asıl kaynağı şüphesiz dinin ana kaynaklarında, yani Kur'an ve hadislerde aranmalıdır. Çok değişik yorumlara konu olan tasvir yasağının başından beri müslüman sanatçıları irrâel'e, soyut formlara zorladığım, yani itici bir güç vazifesi gördüğünü söyleyebiliriz.

Kur'arifra kesin bir emir bulunmamakla beraber, tasviri, yani resim ve heykel'i yasaklayan hadislerin bulundu

ğu bir gerçektir. Ne kadar farklı şekillerde yorumlanırsa yorumlansın, tasvir yasağı etkili olmuş ve müslüman sanatçılar doğrudan doğruya nonfigüratif e yönelmiştir. Bu yasağın arkasında putperestliğe karşı verilen amansız mücadelenin şuuru vardır. Mekke fethedildikten sonra Kabe'ye giren Hazreti Peygamberin ilk işi putları oradan uzaklaştırmak ve duvarlardaki bütün resimleri sildirmek oldu. Ezrakf nin rivayetine göre Hazreti Peygamber, "Elimin altındakiler hariç" diyerek bütün resimlerin silinmesini emretmiştir²⁵. Elinin altındaki resim ise Çocuk İsa ile Meryem'dir. Bu konudaki rivayetler çeşitli olmakla beraber, öyle anlaşıyor ki, tasvir yasağı'nı ölçülü bir müsamaha ile birlikte düşünmek en doğrusudur. Nitekim bu müsamaha Kur'an-ı Kerim'Ge de vardır: "Temasil" kelimesiyle ifade edilen heykel ve resim, insanların tavrına göre değişik mânalarda kullanılmıştır. Hazreti İbrahim babasına ve kavmine sorar: "Sizin tapmakta olduğunuz bu heykeller nedir?" (K, 21/52). Başka bir âyette ise aym kelime, yani "temâsil", Hazreti Süleyman'ın emrindeki sanatçılara kaleler, heykeller ve büyük havuzlar gibi çanaklar yaptırdığı belirtildiğine göre, tapınmak için yapılmayan sanat eserlerini ifade etmektedir (K, 34/13). Bu bakımdan, tasvir yasağının putperestlik alışkanlıklarını büsbütün ortadan kaldırmak gayesiyle konulduğu, zihni seviye yükseldikten sonra artık bu yasağın sözkonusu olamayacağı şeklindeki yorumlara katılmak mümkündür.

Tasvir yasağı'nın sadece müslümanlıkta değil, diğer semavî dinlerde de var olduğunu biliyoruz. Nitekim Zebur'da altın ve gümüşten yapılmış putların ağızlan olduğu halde konuşmadıkları, kulakları olduğu halde işitmedikleri, gözleri olduğu halde görmedikleri belirtildikten sonra, bu putları yapanların sonunda onlara benzeyecekleri ve öteki dünyada bu putlara ruh üfleme azabından kurtulamayacakları ifade edilmektedir.

Aynı şekilde ilk Hristiyanlığın da resim ve heykele putperestliğe düşme kaygısıyla cephe aldığı biliyoruz. Fakat zamanla bu tavır terkedilmiş, kiliseler ikon'larla doldurularak bir bakıma putperestliğe yeniden dönmüştür. Nitekim Doğu Roma İmparatorluğumda buna karşı büyük bir tepki doğar ve 745 yılında kiliselerdeki bütün dinî resimler imha edilir. Tarihte buna "İkonaklazm Hareketi" denmektedir. Protestanlığın kurucusu Luther de kiliselerden bütün dinî tasvirleri kaldırmıştır.

Başlangıçta tevhid inancına dayandığı halde, önce kutsal kişileri tasvir etmek gayesiyle yapılan resimlerin sonunda nasıl putlaştırıldığı, Hristiyanlığın böylece müşrik geleneklerine nasıl döndüğü bilindiği için, Hazreti Muham-med bu hususta çok hassas davranmıştır. Bilhassa camilere tasvir mahiyetindeki resimlerin sokulmaması, tevhid inancının bugüne kadar saf olarak gelmesini sağlamıştır.

Bazı sanat tarihçilerine göre İsa'nın şahsında Allah'ın tasvir edilebilmesi resmin ve heykelin kiliseye girmesini sağlamış, kilisede serpilip gelişen plastik sanatlar Rönesans'a zemin hazırlamıştır²⁶. Halbuki İslâm inancında Allah zamandan, mekândan, kısaca bütün sınırlamalardan münezzehtir, doğmamış ve doğrulmamıştır. Bu yüzden hiç bir şekilde tasvir edilemez, tecessüm ettirilemez. Hele peygamberin şahsında Allah'ın tasvir edilmesi hiç düşünülemezdi. Çünkü bu apaçık bir şirk olurdu. Hz. Peygamberin bizzat kendisi, resul olmak dışında öteki insanlardan hiç bir farkı bulunmadığı inancım yerleştirmiş, tanrılaştırılmayı önlemek istemişti. Hazreti Ebubekr'in peygamberimizin vefatından hemen sonra, onun öldüğüne inanmak istemeyenlere hitaben söyledikleri bu bakımdan çok önemlidir: "Ey insanlar! Muhammed'e tapınan kim varsa bilsin ki, o gerçekten ölmüştür. Allah'a kul olan ve O'na ibadet eden kimse bilsin ki, Allah Hayy'dır ve asla ölmez"²⁷.

Hazreti Peygamber sağlığında hassas davranmasaydı ve Hazreti Ebubekir bu hitabesiyle muhtemel bir galeyamn önüne geçmeseydi, İslâm da Museviliğin ve Hristiyanlığın karşılaştığı tehlikelerle karşılaşabilirdi. Çünkü Hazreti Ömer bile kılıcını çekip peygamberin ölümünden bahsedenlere: "Resulullah'm öldüğünü zanneden herkesin boynunu koparacağım. Vallahi o ölmedi, tıpkı Musa'nın gitmesi gibi ümmeti arasına dönüp gelmek ve kıyamet gününe kadar bu camiamn başında bulunmak üzere Allah'ın katına vardı!" diye haykırıyordu.

Oysa Musa'nın ayrılmasını fırsat bilen Samiri altından bir buzağı yapmış ve İsrailoğulları bu buzağıya tapmaya başlamıştı:

Allah buyurdu: Biz senden sonra kavmini imtihan ettik. Samiri onları saptırdı. Musa derhal öfkeli ve tasalı olarak kavmine döndü: Ey kavmim, dedi, Rabbiniz size güzel bir va'd ile söz vermedi mi? Yoksa (ayrılışımın üzerinden) çok zaman mı geçip uzadı ? Yahut Rabbinizden size bir gazab vacib olmasını mı istediniz de bana olan vadinizden caydınız? (K, 20/85-86). «pl

Mitolojiye göre Kıbrıs'ın efsanevî kralı Pygmalion, yaptığı fildişinden heykele âşık olur. Bunun üzerine Aphrodite, Pygmalion'un heykelini canlandırır. Bu mi t'in ardında yatan evrensel gerçek, müslüman sanatçımn tavrını daha iyi anlayabilmemiz bakımından önemlidir. Sanatçımn süre ırmağından çekip aldığı anlık bir görüntüyle yetinmediği ve şuurlarında bu görüntüye ardardalık (succession) kazandırma, yani yaratma ihtirasımn yattığım söyleyebiliriz. Michelangelo'ıun Musa heykelini bitirdikten sonra karşına geçerek "Ey Musa konuşsana, ne konuşmuyorsun!" diye haykırması bunun karakteristik örneğidir. Gerçekten de Musa heykelinin konuştuğu ve yerinden kalkıp yürüdüğü düşünülse, elde edilen hareket biçimi, sinemada elde edilen hareket biçimine yakın olacaktır. Nitekim bu "succession" tiyatro ve romanda gerçekleştirilmiş, fotoğrafik görüntülerin "successions ile de sinemaya ulaşılmıştır. Francois Mauri-ac'ın romancı hakkında söyledikleri bu bakımdan ilgi çekicidir: "Romancı insanların arasında Allah'a en çok benzeyendir. Allah'ın maymunudur. Canlı yaratıklar doğurur, kaderler icat eder, bu kaderleri hadiseler, felâketlerle dokur"²⁸.

Louis Massignon, kendi eserlerinin Pygmalion'u olmayan müslüman sanatçımn şuurlu olarak irr&l'e yöneldiğini söylemektedir²⁹. Sanatçımn Allah'ın yarattıklarına benzer şeyler ortaya koyduğu vehmine kapılıp yaratma heyecanı duyması, İslâm'da iman açısından çok tehlikeli kabul edilir. Esasen İslâm sanatlarının estetiğinde başından beri "yaratma" diye bir problem yoktur; çünkü yaratmak ancak Allah'a mahsustur. Bu bakımdan Eflakî Dede'nin Mena-kübü'l-Arifîn'Ğd anlattığı bir hikâye bizim için dikkate değer ipuçları taşımaktadır:

Mevlânâ'ya mürid olan Rum asıllı Kaluyan ve Aynüddeve'nin resim sanatında üzerlerine yoktu. Kaluyan birgün Aynüddeve'nin başından geçen bir hadiseyi şöyle anlatu:

İstanbul'da Meryem ile İsa'nın bir resmi yapılmış ve dünyanın dört bir tarafından gelen ressamlar, o resmin bir benzerini ortaya koyamamışlardı. Bunu duyan Aynüddeve İstanbul'a giderek resmin bulunduğu manastırda tam bir yıl kaldıktan sonra bir yolunu bulmuş ve Meryem ile İsa'nın resmini koltuğunun altına sıkıştırdığı gibi kaçmıştı.

Aynüddeve Konya'ya varınca doğru Mevlâ-nâ'nın huzuruna varıp resmin hikâyesini olduğu gibi anlattı. Tablo gerçekten eşsiz bir güzellikteydi.

AfkEetetiği/41

Mevlânâ: "O ruh arttıran resmi bir de ben göreyim!99
deyip tabloyu bir müddet seyrettikten sonra "Bu re-
simdeki suretler99 dedi, "Aynüddevele nin bisse olan
sevgisi samimi değildir, o yalancı bir âşıklar, diyor-
lar!" . jjj^ I ,.l

Bunun üzerine Aynüddeve, "Bu nasıl olur?" diye şaşkın şaşkın sordu.
Mevlânâ buyurdu:

"Bizim hiç uyku ve yiyeceğimiz yoktur. Geceleyin hep ayaktaız ve
gündüzleri oruç tutuyoruz Aynüddevele ise bizi bırakıp geceleyin uyuyor,
gündüzleri de yemek yiyor ve bize hiç uymuyor diyorlar".

"Onlara yemek ve içmek tasavvur edilemez Ayrıca dilleri ve konuşmaları da
yoktur, onlar cansız resimlerdir!"

Aynüddeve'nin bu sözleri üzerine Mevlânâ hazretleri şöyle buyurdu: "Sen
canlı bir resimsin ve dünya, insan, yerdeki ve gökteki herşey kendi mahsulü olan
bir ressamın eserisin. Yaratıcını bırakıp cansız ve mânâsız bir resme âşık olman
doğru mudur? O habersiz şekillerden ne elde edilebilir?9**.

Mevlânâ'nin Aynüddeve'ye söylediklerine, Mesne-vî'den aldığımız şu
mısralar da ilâve edilebilir: "Eğer insan suretle insan olsaydı, Ahmed'le
Ebucehl müsavî olurdu. Duvar üstüne yapılan resim de insana benzer. Bak, suret
bakımından nesi eksik? O parlak resmin yalnız cam noksan. Yürü, o nâdir bulunur
cevheri ara!" (M, I/b. 1019-1020).

Dikkat edilirse bu sözlerin aym zamanda mimesis esasına dayanan sanatların
asıl gerçeği yansıtmadığım ifade eden bir sanat kritiği niteliğinde olduğu
görülecektir. Yukarıda Zebur'um verdiğimiz örnekte de benzer ifadeler
kullanılıyordu. Kur'an'GdL ise, Samiri'nin yaptığı buzağı heykeli hakkında şöyle
buyrulmaktadır: "Bilmiyorlar mıydı ki, o
(buzağı), onlara hiç bir sözle mukabele edemiyor, onlara ne
bir zarar, ne de bir faide vermek kudretine malik olamıyor-
du" (K, 20/89). |||f 'ğ\ itjjk,

Görüldüğü gibi, müslüman sanatçımn tavrı, doğrudan doğruya dinî bir tavır
olarak karşımıza çıkıyor. Bütün varlık Allah'ın boyasıyla boyanmıştır.
"Allah'tan daha güzel boyası olan kim?" (K, 2/138). Öyleyse şekilleri
canlarından soyarak iki boyutlu satha yapıştırmakla, mermere oymakla ne
kazanılabilir?

Bu noktada müslümanların Poetika'ya. ve antik sanatlarla niçin ilgi
duymadıkları açıkça ortaya çıkıyor. Cansız şekilleri tesbit ederek bir yere
varamayacağına inanan sanatçı, aym zamanda hilkatî taklit ederek şirke düşmekten
korkuyordu. Nitekim tasvirî yasaklayan hadislerde dikkati en fazla çeken husus,
yaratıcıyı taklit etmenin vurgulanmış olmasıdır. Hazreti Aîşe şöyle diyor:
"Resulullah bir seferden gelmişti. Ben dolabın önüne üstünde resim ve suret
bulunan ince bir perde koymuştum. Resulullah bunu görünce yırttı ve 'Kıyamet
gününde halktan azabı en şiddetli olanlar, Allah'ın hilkatini taklit edenlerdir*
buyurdu"31.

İslâm dünyasında tasvir yasağının pratikte nasıl uygulandığı araştırılacak
olursa, sanatçıların, yukarıda açıklamaya çalıştığımız müsamahayı sonuna kadar
kullandıkları görülecektir. Nitekim İslâm'da resim konusunu araştıranlar, bu
yolda bol bol örnek zikretmişlerdir. Nevevî gibi, zaman zaman tasvire şiddetle
karşı çıkanlar olmuşsa da, pratikte figüratif resmin, hatta heykelin varlığı bir
gerçektir. Fakat gelişme sürecinde soyutlamaya doğru sürekli bir yönelişin var

olduğunu görüyoruz. Bu süreçte tasavvufun da asla ihmal edilmemesi gereken belirleyici bir rolü vardır. Bu bakımdan tasavvufu göz önüne almadan İslâm sanatlarını anlamak mümkün değildir.

IV

"Soyutlama ve Einfühlung"

"Yunus ey dūr ben lūg i aradan tarh edeliim"

Yunus Emre

Rönesans sanatçılarının antikite'ye duyduğu ilgi, Batı'da tarihin az gördüğü bir zihniyet değişmesine yol açmıştır. Buna paralel olarak tabiat ilimlerindeki hızlı gelişme de sanatçıları etkisi altına almış, nihayet aym etkiler altında doğan Pozitivizm, sanatı mimesis yoluyla yansıtmının en katıksız uygulamalarından biri olan natüralizm'e kadar götürmüştür. Kısacası, Rönesans'tan sonra Batı'da sanatın tarihi, karşımıza ne kadar farklı çehrelerle çıkarsa çıksın, mimesis yoluyla yansıtmamn yani gerçekçiliğin tarihidir.

Aristo'nun Poetika'da temellendirdiği mimesis teorisi Rönesans sanatçıları tarafından öylesine benimsenir ki, Floransa'daki resim atelyeleri, âdeta tabiat ve anatomi araştırmalarının yapıldığı laboratuvarlar haline gelir. Sadece Leonardo da Vinci'nin defterlerini incelemek bile bu konuda ne kadar ileri gidildiğini anlamak için yeterlidir. Leonardo, "Yaptığım/ resmin konu olarak aldığınız objelere tam benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız, bir ayna alın

ve bu objelerin onda nasıl yansıdığına bakarak gördüğünüzü yaptığınız resimle karşılaştırın" diyordu. Bu fikrin pratik neticesi, bilindiği gibi, Vinci'nin karanlık kutusu ve dolayısıyla perspektif kaideleri olmuştur. Sanatçılar karanlık kutuyu kullanarak kolayca üç boyutlu mekân illusion'u elde edebiliyorlardı. Bu da, Andre Bazin'in dediği gibi, "dış dünyanın yerine benzerini geçirmek gibi tamamen psikolojik bir istekten başka bir şey değildi. Kendi kendinden hoşnutluğun etkisiyle çabucak büyüyen bu yanılsama ihtiyacı yavaş yavaş plastik sanatları yuttu"³². Halbuki Eflatun, asırlarca önce Leonardo'nun kullandığı cümlelerin hemen hemen aynısını kullanarak benzetmeci sanatçılarla şöyle alay etmişti: "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, dünyayı, yıldızları, kendini, evin bütün eşyasını, bütün canlı varlıkları"³³.

Benzerini yapma eylemi şeklinde karşımıza çıksa da, sanatı, şüphesiz bu kadar basit bir taklit olarak ele almak yanlıştır. Batı'da estetik biliminin babası olarak kabul edilen A.G. Baumgarten'dan bu yana, sanat eserinin oluşumu ve bu oluşumun kompleks yapısı çok çeşitli açılardan değerlendirilmiştir. Bununla beraber bütün objektivist estetikler, sonuçta yine mimesis'in farklı yorumları olarak ortaya çıkar. Estetiği psikolojinin alanlarından biri olarak düşünen sübjektivist estetikçiler ise, estetiği obje'den değil sü-je'den hareketle açıklamaya çalışırlar.

Bu asrın başlarında, özellikle Alman estetikçiler tarafından kullanılan "einfühlung" kavramı, sübjektivist estetiğin temelini teşkil etmektedir. Volkelt ve Th. Lipps tarafından temellendirilen einfühlung, en kısa tarifiyle "bir objeye kendi kendimizden duyduğumuz haz" anlamına gelir. Meselâ güle güzel diyorsak, bu gülde objektif bir güzellik olduğundan değildir. Güle yakıştırdığımız "güzellik" sıfatı, gerçekte bizim ruhî yaşantılarımızla ilgilidir. Bu görüşün önemli temsilcilerinden biri de Fransız Victor Basch'tır ve

"Sympathie symbolique" diye adlandırdığı einfühlung'u şöyle anlatır:

Dışımızdaki nesnelere dalmak, onlarda erimek, onlarda yansımak, başkalarının benliğim kendi benliğimize göre yorumlamak (...) kişilikten yoksun nehirleri, en basit biçimsel öğelerden sanatın ve tabiatın en yüce görüşlerine kadar canlandırmak, yaşatmak, kişileştirmek (...) bir bulutla kararmak, bir ırmakla gürül gürül akmak, kendimizi kendimiz olmayana öylesine bir cömertlik ve

coşku ile vermek ki, bütün bu estetik durumda verdiğimizizin hiç farkında olmamak; gerçekten çizgi, ritm, ses, bulut, rüzgâr, kaya, ırmak olduğumuzu sanmaktır³⁴.

Obje, kişiliksizdir; biz kendimize ait duygulan objeye yüklediğimiz için güzel bir çiçekten, muhteşem bir dağdan, kararan bir buluttan söz etmekteyiz. Gerçekte önemli olan ne taklit edilen nesnedir, ne de sanat eseri; süje'nin davranış biçimidir.

Süje'nin rolünü mutlaklaştırarak estetiği psikolojinin bir dalı haline getiren einföhlung görüşü, sanat eserini bütün yönleriyle açıklayacak bir güce sahip olmamakla beraber, daha önce süjenin rolünü hiç hesaba katmayan anlayışların eksik taraflarını göstererek estetiğin alanını genişletmiştir, bunda şüphe yok.

Bizim burada einföhlung'dan söz etmemizin sebebi, psikolojik estetiğin önemli temsilcilerinden W. Worringer'in "Soyutlama ve Einföhlung" da, einföhlung'un tam karşısına koyduğu "soyutlamakla ilgili görüşlerinin İslâm sanatları açısından bazı önemli ipuçları taşıması dolayısıyladır. Worringer, bilgisi yetersiz olmakla beraber, genel olarak Doğu ve özel olarak İslâm sanatlarındaki "soyutlama" eğilimi üzerinde de durur. Fakat soyutlamayı da einföhlung gibi, sırf psikolojik bir "iç-tepi" olarak ele aldığı için tartışılabilir görüşler ileri sürmüştür.

Objektivist estetik teorilerinde önemli bir yeri olan mimesis kavramını eleştirerek işe başlayan Worringer'e göre, taklit ilkel bir eğilimdir ve bu eğilimin tarihi, estetik bir önem taşımayan bir el ustalığı tarihidir³⁵. Einföhlung tabii modelin benzerini yapmak gibi basit bir taklit değil, organik canlılığı taklittir:

Einföhlung ihtiyacı, sanat isteminin yalnız or-ganik-canhmn gerçekliğine, yani yüksek anlamındaki natüralizme eğilimli olduğu yerde, sanat isteminin şartı olarak görülebilir. Organik-güzel canlılığın taklit edilmesiyle bizde meydana getirilen mutluluk duygusu, modern insanın güzellik dediği bu şey, içten kendi kendine etken olma ihtiyacı olup Lipps bunda Einföhlung sürecinin şartını görür. Bir sanat eserinin biçiminde, biz, kendi kendimizden haz duyarız- Estetik haz, bir objede kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Bize göre, bir çizginin, bir biçimin değeri, onların bizim için içerdiği hayat değerinden ibarettir. Onlar, güzelliğini, yalnız bizim yaşama (vital) duygumuzla elde ederler; bu yaşama duygusunu, nasıl olduğunu bilmeden, onların içine derinliğine sokarız³⁶.

Halbuki, meselâ bir Bizans mozayiğinde, bir piramitte, yahut bir müslüman arabeskinde biçimler cansızlaştınl-mış, hayat ortadan kaldırılmıştır. Bu tür sanat eserlerinde einföhlung'dan söz edilemez. Bir başka psikolojik "iç-tepi"den, einföhlung'u tatmin eden şeyleri ortadan kaldırmaya çalışan "soyutlama"dan söz edilebilir ki, einföhlung'un tam karşısında yer alır. Bütün ilkel sanat çağlarının ve son olarak da gelişmiş Doğu medeniyetlerinin "soyutlama" eğilimi taşıdıklarını söyleyen Worringer bu eğilimin her sanatın başında yer aldığı, fakat bazı yüksek kültür basamaklarında hakim eğilim olarak kalırken, eski Yunanda ve Batılı milletlerde yerini einföhlung'a bıraktığı düşüncesindedir³⁷. :Ş H

Einföhlung'un şartı, insanla dış dünya arasındaki panteist ilişkidir. Fakat soyutlama eğilimi, insanın dış dünya karşısındaki büyük iç huzursuzluğunu gösterir. Psikolojide maddî meydan korkusu (agora fobi) adı verilen bu tepkinin bir sonucu olarak insan ruhunu büyük bir huzur ihtiyacı kaplar. Doğulu insan, bu ihtiyacı, einföhlung'da olduğu gibi nesnelerle özdeşleşerek değil, onları görünüşteki keyfîliklerinden, tesadüfîliklerinden soyarak soyut geometrik biçimlere yaklaştırmak suretiyle giderir. Objeler böylece zorunlu mutlak değerler haline gelmiş, sanatçı bu karmaşık görünüşler dünyasında kendine bir sığınma noktası bulmuştur³⁸.

Worringer'e göre, bu iki temel psikolojik eğilim, yani einföhlung ve soyutlama, sanat ürünlerine uygulandığında "natüralizm" ve "stil" kavramlarına tekabül etmektedir. Natüralizm, ona göre, tabii bir örneğin basit taklidi

olarak anlaşılmamalıdır. Antikite ve Rönesans çağları, natüralizmin çiçeklendiği çağlardır, ama bu çağlar çoğunlukla yanlış değerlendirilmiştir. Natüralizm, organik canlının gerçekliğine yaklaşımdır. Ama bu, tabii bir obje'yi, varlığını içindeki canlılığına sadık kalarak tasvir etmek, canlı olduğu zannını vermek demek değildir, "tersine, içinde kendi organizmamızın canlılığını arttırmasıyla haz duyabileceğimiz organik biçimin esrarlı gücüyle mutluluğu yaşama ihtiyacıdır". Doruk noktasına Antikite ve Rönesans dönemlerinde ulaşan natüralizm'in psişik şartı einföhlung sürecidir. Natüralizm kavramının karşı kutbunda yer alan "stil" kavramının psişik şartı da Worringer tarafından "soyutlama" olarak belirlenir.

İnsan ruhunun kendisine bakarken durup dinlenebileceği zorunlu mutlak değerleri sağlayan psikolojik süreç olarak soyutlama, sanat eylemi olarak dışlaşışında, dış dünya ile ilgilerinden kurtulmuş soyut geometrik biçimler doğacaktır, "bütün cardı şeylerin en derin bağlamının sonucu olarak bu geometrik biçim, aym zamanda kristal-organik maddenin yapı kanunudur"³⁹. Worringer'e göre, kesin olan, geometrik soyuüamayı belirleyen şeyin zorunluluk olduğudur ve geometrik soyutlama, insan için düşünülebilir ve erişilebilir tek mutlak biçimdir. Bu bakımdan, uzay, soyutlama eyleminin en büyük düşmanıdır ve tasvirde ilk planda uzayı ortadan kaldırmak gerekir:

Bu istek, üçüncü boyutun, derinlik boyutunun tasvirden uzaklaştırılması isteğiyle çözölmez şekilde bağlıdır, çünkü derinlik boyutu asıl uzay boyutudur. Derinlik bağılılıkları yalnız perspektifle ve gölgelerle dile gelir; derinliğin kavranması için, o halde bir alışkanlığa ve obje ile senli benli olmaya ihtiyaç vardır. Objeye uygun olarak objenin maddi gerçeklik tasavvurunu teşkil eder. Açıktır ki, seyirciyi bu kuvvetle tamamlama postulat'ı, bu sübjektif tecrübeye dayanma, bütün soyutlama ihtiyacı ile çelişir⁴⁰.

Worringer'in bu tahlilleri, şüphesiz sanat gerçeğini bir yönüyle yakalıyor ve son derece cazip bir açıklama getiriyor. Hatta natüralizm'in psişik şartı olarak einföhlung'a dair söyledikleri, bize son derece doğru teşhisler olarak görünmektedir. Fakat sadece figüratif sanatların temel alınması, bu açıklamaları mimari, musiki vb. gibi hiç Ur fenomeni dile getirmeyen sanatlarda yetersiz kalmaktadır. Stil kavramının psişik şartı olarak ele alınan soyuüama'nın ise sırf meydan korkusu (agora fobi)'na bağlanması, bizce olayı basite indirgemek anlamı taşımaktadır. Doğu medeniyetlerinin üstün sanat eserlerinin temel şartı olan soyutlama, psikolojik olmaktan ziyade zihni (entellektüel) bir tavır alış olarak değerlendirilebilir. Tasvir yasağının pratik neticesi olan soyutlama, müslüman sanatçının psikolojik olarak yöneldiği bir davranış değil, yöneltildiği bir davranıştır. İslâm'ın ilk devirlerinde figüratif çalışmaların bulunması da bunu gösterir. Worringer'in agora fobi olarak gördüğü endişe ise, bütün mistik doktrinlerde var olan, görünenlerin temelinde bulunanı araştırma, Mevlânâ'nın deyişle "cihanın cânTnı arama iradesidir.

Çıplak gözün gördüğü dünya, tasavvuf terminolojisiyle konuşacak olursak, kesret, bir var olup yok olma dünyasıdır, bir "âlem-i kevn ü fesad"dır. Önemli olan bu geçiciliği, görünüşteki karmaşayı aşmak, ardındaki mutlak kanunluluğu yakalamaktır. Gelip geçiciliğin ve karmaşanın ruhlara huzursuzluk verdiği doğrudur. Allah kâinatı gerçekte mükemmel bir kanunluluk olarak yarattığına göre, duyularımızla kavradığımız yapının ardındaki armoniyi görebilmek için çıplak gözden daha farklı bir görme vasıtasına ihtiyaç vardır. Nesneler dünyasının görünüşteki keyfiliğini aşarak mutlak olana, yani kanunluluğa ulaşmak, eşyaya ancak Nailfnin dediği gibi "mestane" bir nazarla "nukuş-ı suver-i âlem"i temaşa edip geçmekle mümkündür. Bu da kendinden geçmeyi, benliği aradan kaldırmayı, yani bir çeşit sarhoşluğu gerektiriyordu:

ŞŞ Yunus eydtir benlügi aradan tarh edeltim Senin ile bakayın seni göreyin Mevlâ

Sanatçı böylece dış dünyanın şekillerinde fazla oya

lanmaksızın fenomenlerin iç yüzüne dalmış, görüşler dünyası m n verdiği huzursuzluktan kurtularak mutlak-olan'm verdiği huzura kavuşmuştur. Worringer de, psikolojik bir mekanizma olarak soyutlama üzerinde dururken "kendi kendinden vazgeçme" üzerinde durur. Bu her iki psikolojik süreçte de ortak bir durumdur, ama "soyutlama iç-tepisinde, kendi kendinden vazgeçme içtepisinin gücü, benzeri olmayan daha büyük ve daha tutarlı bir güçtür"⁴¹.

ikinci Bölüm
HÜSN Ü AŞK

Yek-rengdir zeban-ı hakikatte hâsn ü aşk Bang-i hezâr şu'lesidir âteşi gül Un
Şeyh Galib

I

Cinsiyet, Aşk ve Sanat

"Ezelî hükme göre kâinatın bütün zerrelere çift çifttir ve her cüz'ii kendi
çiftine âşıktır"
Mevlânâ

Heykelin putperestlik geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olduğu, bilhassa Yunan ve Roma heykelciliğinin dini "an-throphomorphisme"e dayandığı düşünülecek olursa, müs-lümanların bu sanata niçin daima korku ve şüpheyile baktıklarını anlamak kolaylaşır. Kabe'deki putların da hemen tamamı heykeldi. Bütün putperestlik geleneklerine savaş açan İslâm'ın, bu geleneklere bağlılığı şüphe götürmeyen sanatlara, bilhassa heykele düşman olmaması düşünülemezdi. Esasen heykel, muhayyileyi sınırlayan, soyuta geçiş imkânları kısır ve zorunlu olarak insan vücuduna bağlı bir sanattır. Müslümanları, putperestlik geleneklerine bağlı oluşunun yamsıra, bu yönüyle de ittiğini söylemek mümkündür. "Yunan heykeltraşı" diyor Henri Lechat, "tanrı heykelleri vücuda getirmeye davet edilir edilmez, hedefi insana benzeyen, fakat insandan üstün olan ilahlar göstermek ve bu suretle çok seçkin, çok asil ve daha güzel bir insanlığı tahakkuk ettirmek olacaktı"¹.

Tanrılarını teccssünü ettirmek gayesiyle yola çıkan Yunanlı heykeltraş, her adımda karşılaştığı sportmenlerin güzel vücutlarını aşamıyor, yani insan vücudu dışında bir güzellik düşünemiyordu. Kısaca ifade etmek gerekirse, Yunan heykelciliğinin başlıca konusu, tanrılarla sportmen insan vücudunun karışımı olan ideal insandı. Ve ideal insan hemen her zaman çıplaktı. İnandıktan din, insan vücudunun teşhirini yasakladığı için örtünmeyi bir yaşama biçimi haline getiren müslümanların bu çıplak heykellerle karşılaştıkları zaman -ki sık sık karşılaşıyorlardı- nasıl tepki gösterdiklerini tahmin etmek zor değildir.

Bu söylediklerimiz, İslâm dünyasında çıplak figür örneklerine hiç rasüanmadığı mânasına gelmez. Nitekim Ku-sayr Amra köşkünün duvarlarında çıplak kadın resimlerinin bulunduğu biliniyor. Hatta cinsî ilişkilerin açıkça tasvir edildiği resimler de bulunmuştur. Fakat bu örneklerle bakarak, "çıplak"ın müslüman sanatçıların başlıca konularından biri olduğu sonucuna varılamaz. İslâm'ın doğuşundan bugüne geçen zamanın uzunluğu düşünülecek olursa, gösterilen bütün örneklerin münferit ve genel yönelişi yansıtmayan örnekler olduğu anlaşılır. Esasen sanatta "çıplak"ın bir geleneği bulunmadığı için, çoğu zaman "korsan" nitelik taşıyan bu resimlerin sanat değeri taşımadıkları ve son derece kabasaba oldukları dikkati çekmektedir. Bir başka deyişle, daha çok cinsel ilişkilerin yansıtıldığı bu tür resimler ve bunların bulunduğu kitaplar (Bahname), eski zamanların gizlice üretilen "pornografik" ürünleridir⁹¹.

* Gazneli Mahmud, oğlu Ebu Said Mes'ud'un Herat taki sarayının duvarlarına Kamasutra'daki çıplak resimlerin kopyalarını yaptırdığını casusundan öğrenmiş ve bunu yerinde denetlemek üzere bir adamını görevlendirmişti. Ancak Mesud, babasının adamından önce davranarak resimlerin üzerine bir kat alçı çektirdi (Bu konuda bk. Metin And, "Din Yasağı Osmanlı Minyatürlerinde Çıplaklığa ve Erotik Konulara Yer Verilmesini Önleyemedi", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 279, 29 Mayıs 1978).

Cinsiyet, hiç şüphesiz insan hayatının vazgeçilmez unsurlarından biridir. Bu bakımdan müslüman sanatçıların da -sapma mahiyetinde olanlar bir yana- erotizme kayıtsız kalmaları düşünülemezdi. Ancak İslâm cinsiyet meseleleriyle

ilgili olarak teferruatlı ve çok önemli ölçüler getirmiştir. Müslüman sanatçımn kendisini bu ölçüler içinde kalmaya zorlamasından daha tabii bir şey olamaz.

Bilindiği gibi, cins! içgüdü, önüne engeller dikildiği zaman kendim çok farklı şekillerde dışa vurmaktadır. Bu bakımdan, İslâmî ölçülerle sınırlandırılan bu içgüdünün tezahürlerim çok dikkatli bir biçimde incelemek ve İslâm sanatlarında erotizmi bu açıdan ele almak gerekir. Çünkü İslâm yayılmaya başladıktan sonra müslüman olan kavimler, beraberlerinde küçümsenemeyecek bir kültür birikimi getirmişlerdir. Bu birikimin İslâm kültürü içinde hemen erimesi ve İslâm geleneğine mal olması mümkün değildi. Çok dikkatli davranmayan bir araştırmacı, geleneğe tamamiyle yabancı olan unsurların, İslâm coğrafyasında ortaya çıktıkları için, geleneğe ait olduğunu zannedebilir. Gerçekten de diğer gelenekleri bünyesine mal etmiş asıl İslâm geleneğinin ürünleriyle, yeni müslüman olmuş kavimlerin beraberlerinde getirdikleri ürünleri çok zaman birbirinden ayırmak mümkün değildir. Ancak İslâm sanatının gelişme istikameti iyi tesbit edilebilirse, bu zorluğun üstesinden rahatça gelinebilir. Çünkü süreç, dış dünyadan alman duyuların kendi gerçekliklerinden büsbütün arındırılması ve hiç bir fenomeni dile getirmeyen dionizik bir ifadeye doğru ilerlemesi şeklinde kendini göstermektedir. Varılan son noktada "çıplak" fenomeninin düşünülemeyeceği, ancak dış dünya ile irtibatı devam eden minyatürde münferit örneklerin gösterilebileceği söylenebilir.

İslâm sanatlarında erotizm konusu ele alındığı takdirde, bilhassa tasavvufi edebiyattaki para-seksüel sembolizmi takip etme mecburiyeti vardır. Sufiler, cinsiyet meselesini İslâm'ın -daha sonra üzerinde duracağımız- ölçülü müsamahasından cesaret alarak ve hiç küçümsemeden ele alıp işlemişlerdir. Çünkü cinsî içgüdü, ilâhî aşka kadar uzanan bir sürecin başlangıcıdır. Esasen, sufilere göre, erkek-dişi kutuplaşması yahut ikiliği âlemin özünde vardır. Mevlânâ, Mesnevf'sinde bu temel fikri şöyle özetlemektedir:

"Ezelî hükme göre kâinatın bütün zerreleri çift çifttir ve her ctiz'ü de kendi çiftine âşıktır. Arifin nararında gökyüzü erkek, yeryüzü kadındır. Göğün verdiğini yer alır, besler. Yerin harareti azaldı mı gök hararet yollar; rutubeti bitti mi rutubet verir. Kadına nail olmak için onun etrafında dönüp dolaşan erkek gibi, felek de zamanede dolaşmaktadır. Yeryüzü ise hanımlıklar etmede, doğurduğu çocukları emziriş yetiştirmektedir. Bu birlikte âlem beka bulsun diye Tanrı erkekle kadına da birbirine karşı meyil verdi. Her cüz'e diğer bir cüz için meyil verdi. İkisinin birleşmesinden birşey doğar, birşey vücuda gelir. Gece de böylece gündüzle sarmaşdolaş olmuştur. Geceyle gündüz sureta birbirinden ayrıdır, ama hakikatte birdir" (M, İI/b. 4401)2. |

Görüldüğü gibi, Mevlânâ, kadın-erkek ilişkilerini "ezelî hüküm" çerçevesinde ele almakta, cinsî içgüdüğü doğrudan doğruya sevgiye bağlamaktadır. Yani cinsî içgüdü sevginin kaynağı değil, sevmek ihtiyacının tezahürlerinden sadece Mildir. Çünkü sufilere göre, âlemin yaratılmasının sebebi, cihanşümul bir prensip olan "aşk"tır.

İslâm'ın ilk devirlerinde aşk duygusunun ve kadın güzelliğinin terennümünde epeyce hoşgörülü bir ortam bulunuyordu. Üstelik bu ortam bizzat İslâm peygamberi tarafından sağlanmıştı. En tanınmış örnek, Kaab b. Züheyrln Kaside-i Bürde'siğii. Bilindiği gibi, Kaab, kardeşi Buceyr müslüman olunca bir kaside yazarak Hazreti Muhammedi hicvetmiş, peygamber de Kaab'ın katlini ve kanım helâl kılmıştır. Daha sonra yaptıklarından pişmanlık duyan Kaab, kardeşinin yardımıyla peygamberin huzuruna çıkarak yazdığı övgü dolu bir kasideyi okur. Bundan çok memnun kalan Hazreti Muhammed, caize olarak sırtındaki hırkayı (bürde) çıkarıp Kaab'a verir. Bundan dolayı Kaside-i Bürde diye anılan bu şiirin nesib bölümünden aldığımız şu mısralar. İslâm peygamberinin hoşgörüsünü göstermesi bakımından önemlidir:

"Suad uzaklara gitti. Kalbim şimdi çok üzgün, az/at kabul etmeyen bir köle gibi onun izinde.

Suad artık yok, ayrılık sabahı inleyen bir ceylan gibi sürmeli gözlerinin mağrur ve müstağni bakışlarıyla yad illere göçtü.

Önden bakılınca ince belli, arkadan görünüşü tombul kalçalı idi Boyu ne uzun, ne kısa idi

Gülümsediği zaman parlayan kar gibi beyaz dişleri, sanki her an şarapla ıslanır.

Ağzındaki ıslaklık, çakıllı geniş vadiden sızan pınarların kuşluk vaktinde esen şimal rüzgârlarıyla serinlemiş suları gibi saf ve berraktı"*.

İslâm'ın ilk asırlarında tabiî aşk duygusunun bütün incelikleriyle anlatıldığı zarif kitaplar da yazılmıştır. IX. yüzyılda ünlü Arap yazarı Cahiz, "Risale fi'l-ışk ve'n-nisâ" adlı kitabında kadın ve aşk konusunu ele alır. X. yüzyılda ise, İh-van'us-Safa'nın risalelerinden birinde ve Mes'ûdi'nin "Mürûcü 'z-zeheb"inde aşk konusu işlenmiştir.

XI. yüzyılda, Endülüslü büyük edip ve şair İbn Hazm (993-1064)'m yazdığı "Tavku'l-Hamâme", İslâm dünyasında aşk konusunda yazılmış en güzel eserlerden biri, belki de en güzelidir⁴. Türkçe de dahil olmak üzere bellibaşlı dün

ya dillerine çevrilen eserde psikolojik tahliller yapılır, aşkın çeşitli halleri ve safhaları, yaşanmış aşk hikâyeleri ve şiirlerle açıklanır. İbn Hazm, genellikle tabiî aşkı anlatmakla beraber, aşkın mertebeleri arasındaki farkları da açık bir biçimde belirterek sevgilerin en yükseğinin Allah'ta ve Allah için olan sevgi olduğunu vurgulamıştır. Yani İbn Hazm, aşk konusunda, sufilerin de rahatça kullanabilecekleri görüşlere sahiptir yahut yazdıklarını meşrulaştırmak için "ilâhî aşk" meselesine de girmek ihtiyacını hissetmiştir.

İbn Hazm'ın İbnü'l-Arabî'yi az veya çok etkilediğini söylemek mümkündür. Esasen ikisi de Endülüslüdür ve İbnü'l-Arabî'nin İbn Hazm'a bağlı olduğu iddia edilmiştir (İbnü'l-Arabî, Fütuhatta bu iddiayı reddeder)⁵. Meslek olarak İbn Hazm'a bağlı olmasa da, İbnü'l-Arabî'nin onun fikirlerinden istifade etmediği düşünülemez. Ancak, bu fikirleri, kendi tasavvufî sistemi içinde yoğurarak yeniden yorumladığı ve beraberinde Anadolu'ya getirdiği muhakkaktır. Ahmed el-Gazzalî, Ruzbihan Baklî, Aynü'l-Kudat, Fahreddin İrâkî gibi, aşkı tasavvufî anlamda en uç noktalarda yorumlayan sufilerden ve İbnü'l-Arabî vasıtasıyla İbn Hazm'dan süzülüp gelen aşk anlayışı, Moğol istilasının yarattığı kaosta, Mevlânâ ve Yunus gibi iki büyük şairin dilinde ayn zamanda sosyal bir muhteva kazanmıştır.

II

Aşk'ın Kısa Tarihi

"Doğumsal, ölümsüz, artmaz» eksilmez bir güzellik*.*"
Eflatun

İnsan tabiatının ve hayatının vazgeçilmez fonksiyonlarından biri olan cinsî içgüdü ve buna bağlı sevgi -sevmek ve birleşmek ihtiyacının belirtilerinden sadece biri olmakla beraber- insanları, insan olduklarının şuuruyla vardıkları andan itibaren düşündürmeye başlamıştır. Bu bakımdan sevgiyle ilgili ilk tasavvurların mitolojilere yansımamış olması düşünülemez. Yunan mitolojisinde Eros'un -Hesiodos'a göre- varoluş hiyerarşisinde Khaos'tan hemen sonra gelmesi ilgi çekicidir. Thegonia'ğa. Eros'un doğusuyla ilgili bölüm, ayn zamanda aşk duygusuyla ilgili ilk çözümlemelerden biri olduğu için dikkate değer⁶.

Romalıların "Amor" dedikleri (Batı dillerinde aşk anlamına gelen amour kelimesi buradan gelir) Eros, Afrodite'nin oğlu olarak tasavvur edilmiş, heykeltraşlar tarafından ise önce kanatlı delikanlı, daha sonra kanatlı erkek çocuk olarak tecessüm ettirilmiştir. Mistik bir akım olan Orfizm'de, Eros'un dünya ile birlikte Khaos'tan çıktığı inancı vardır.

Antik çağın şair filozoflarından Empedokles ise, aşkı Afrodi t'e nisbet eder ve dört unsur (Anasır-ı erbaa: Toprak, su, ateş, hava) üzerinde etkili olan iki zıt unsurdan biri olarak felsefesinin temelini yerleştirir.,f Aşk" birleşme prensibidir. "Nefret" ise ayrılık. Dört unsurun, bu iki zıt kuvvetin etkisiyle birleşip ayrılması âlemin meydana gelmesini sağlamıştır. Müslüman filozofların "kevn ü fesad" dedikleri bu oluşma ve bozulma süreci, evrenin bütün tabakalarında işlemektedir. Daha açık bir deyişle, sevgiden barışa kadar bütün birleşmeler Aşk'ın; öfkeden, kinden, savaşa kadar bütün ayrılıklar ise Nefretin eseridir. Empedokles'e göre, gerçi bugün Aşk ile Nefret arasındaki savaş devam etmektedir ama, sonunda Aşk hakim gelecek ve evrenin bugün ayrı olan dört küresi, sonuncu günde birleşerek birbiriyle kaynaşacaktır⁷.

Sevgi duygusunu ciddi bir biçimde çözümlemeyi ilk deneyen filozof Eflatun olmuştur. Şölen (Symposium) ve Phaidros dialoglarında, sevgi tanrısı Eros'u ve onun insanlar arasında doğurduğu sevgiyi ele alır. Ne var kişölen'ös irdelenen sevgi, İlkçağ Atina'sında kadın ve erkek dünyalarının birbirinden kesin bir biçimde ayrılmış olması dolayısıyla yaygınlaşan çarpıldığı da yansıtmaktadır. Aslında bu çarpıklığa karşı olan Eflatun, sevgi kavramını yücelterek başka bir konuma yerleştirmeye çalışır. Ona göre, güzel bedenler hep birbirine benzemektedir. İnsan bu gerçeğin farkına vardı mı, tek bir bedene düşkünlüğü küçümsemeye ve can güzelliğini, oradan hareketle de bütün güzelliklerin asıl kaynağını aramaya başlayacaktır.

"Bu güzellik, doğumsuz, ölümsüz, artmaz eksilmez bir güzelliştir; bir bakıma güzel, bir bakıma çirkin, bugün güzel, yarın çirkin, kiminin gözünde güzel, kiminin gözünde çirkin bir güzellik değildir. Bir güzellik ki, kendini bir yüzle, elle ayakla, bedene bağlı hiç bir şeyle göstermeyecek, ne bir söz olacak, ne bir bilgi; bir canlıda, belli bir varlıkta bulunmayacak, ne canlıda, ne yerde, ne gökte, hiç bir yerde, kendi var, kendinden var, kendisi ile hep bir örnek Bütün güzellikler ondan pay alır; kendisi onların parlayıp sönmeleriyle ne artar, ne eksilir, ne de bir değişikliğe uğrar"*.

Literatüre "Platonik (Eflatunî) Aşk" adıyla geçen bu anlayış, geçici güzelliklere değil, güzellik idee'sine, salt güzelliğe duyulan aşkın ifadesidir. Ortaç ağ'da Hristiyan ve Müslüman filozoflar, Eflatun'un birçok görüşü gibi, aşkla ilgili görüşlerini de kendi inançlarının ve dünya görüşlerinin süzgecinden geçirerek benimsemişlerdir.

Eflatun'un Phaidros dialogundaki fikirlerin de Müslüman filozofları ve sufileri derinden etkilediğini biliyoruz. Bu eserinde aşkı bir çeşit ruh hastalığı, delilik (cünûn) olarak değerlendiren Eflatun, bu deliliğin cismanî ve ilâhî olmak üzere iki şekli bulunduğunu söyler. Tasavvufî metinlerde sık sık karşımıza çıkan Allah dostu meczuplardan, Ha-nınü'r-Reşid'in kardeşi olduğu söylenen Behlül Dâna'ya, ünlü aşk hikâyesinin kahramanı Mecnûn'a kadar birçok aşık tipinin arkasında Eflatun'un bu yaklaşımı ve bunu yüzyıllar boyunca işleyerek derinleştiren sufi şairlerin yorumları ve aşk anlayışları vardır. "Cünûn", "akl"ın yitirilmesi, yerine "aşk"ın ikame edilmesidir. Bu, düşüncenin yerini vecdin alması mânasına gelir ve tasavvufî yaşantının en önemli hususiyeti ve "mârifet"e erişmenin yegâne yoludur.

Eflatun'un Phaidros'daki aşk görüşü ve Aristo'nun aşkı "aşkın sevgi" olarak tarif etmesi, aynı zamanda, ilk İslâm filozoflarının ve sufilerinin aşk aleyhinde bulunmalarına da yol açmıştır. Buna karşılık İhvanü's-Safa'mn Resâil'inde aşk duygusunun insanlara Allah'ın lütfettiği bir fazilet olduğu görüşü savunularak aşk aleyhtan filozoflar eleştirilir.

İlk büyük sufiler, aşk kelimesi Kur'an-ı Kerim'İc geçmediği için "hub" ve "muhabbet" kelimelerini tercih etmişlerdir. Gazzalî bile, düşünce sisteminin merkezine Allah sevgisini koyduğu halde, aşk kelimesini hiç kullanmamıştır. Fakat kardeşi Ahmed el-Gazzalî, aşk'ı muhabbet kavramından ayrı ele alarak Sevanihu'l-Uşşak adlı eserinde enine boyuna inceler. Bunun için tasavvuf çevrelerinde Ahmed el-Gazzalî, ağabeyi Ebu Hamid el-Gazzalî den üstün tutulmuştur. İslâm tarihinde, son zamanlara kadar aşk aleyhtar-1 any la, "Aşk imiş her ne vâd âlemde" (Fuzulî) diyenler birlikte var olmuş ve sürekli mücadele etmişlerdir.

Aşkla ilgili Eflatunî spekülasyonlar, yüzyıllarca, tenden, daha açık bir ifadeyle, cinsî içgüdünün maddî tezahürlerinden kaçış eğilimini beslemiştir. Esasen Hristiyanlık, lanetlediği cinselliği insanlığa verilmiş bir ceza olarak görüyordu, ilk Hristiyan filozoflardan Augustinus'un, irade dışı oluşu dolayısıyla inşam ister istemez utandırdığım söylediği cinsî arzu, hemen her zaman imâmın karşısına konulmuş ve şeytanın kışkırtma araçlarından biri olarak kabul edilmiştir. Augustinus'a göre, Adem peygamber eğer memnu meyveyi yemeseydi, cinsî alâka şehvî duygulara ihtiyaç hissedilmeksizin devam edecekti. Bu bakımdan, Hristiyanlık'ta evlilik bile "aşağı" bir kurum olarak görülür ve kadın "Kutsal Bâkire"lik açısından yüceltilir. Bir başka deyişle, Hristiyanlıkta kadınlığın modeli "Kutsal Bakire Meryem"dir.

İslâm'ın cinselliğe bakışının, Hristiyanlığın bakışından çok farklı olduğu şüphesizdir. Hazreti Muhammed'in sağlıklı bir cinsî hayalının bulunduğu biliniyor. Fakat tasavvuf çevrelerinde cinsellikten kaçış yönünde kuvvetli bir eğilim görülmektedir. Anasız, dolayısıyla cinsî arzuya ihtiyaç hissedilmeksizin vücuda getirilen çocuk motifi, bazı Doğu romanlarının konusu olmuştur. İbn Tufeyl'in Hayy bin Yakzan'ı gibi¹⁰. Molla Cami'nin Salomon ve Absal mesnevisinde de, Salaman, bir bilge tarafından, oğul isteyen Yunan padişahının arzusuyla anasız olarak dünyaya getirilir. Süt annesi Absal -ki eserde çok güzel bir kadın olarak tasvir edilmektedir- ilk görüşte Salaman'a aşık olur. Günden güne büyüyen ve her gün biraz daha güzelleşen Salaman'ı zamanla kendisine bağlamayı başaran Absal, bu allegorik eserde şehvete tapan bedeni temsil etmektedir. Böylece Salaman'la Absal arasında coşkun bir aşk başlar. Bunu haber alan babası, Salaman'a öğüt vererek bu sevdadan vazgeçmesini isteyecek, ancak o bunu kabul etmeyerek Absal'la birlikte ıssız bir adaya kaçacaktır.

Yunan padişahı bir yolunu bularak Absal'ı ortadan kaldırıncaya, üzüntüden perişan hale gelen Salaman, sadece, kendisini anasız olarak vücuda getiren bilgenin gösterdiği Absal suretiyle avunabilmektedir. Bilge, bu arada Zühre yıldızının güzelliğini anlatarak onu geçici güzelliklerden uzaklaştırmaya, ebedî güzelliğe bağlamaya çalışmaktadır. Sonunda başarır da¹¹.

Salaman'ın anasız doğması, Molla Câmfye göre, ci-simsizliği, güzellik ülküsü olarak sunulan Zühre yıldızı da* hakikate giden yolda olgunlaşmayı ifade etmektedir. Salaman'ın bir müddet Absal tasviriyle oyalanması, Ab-sal'ın dış görünüşünün bu tasvirden farksız olduğu, dolayısıyla sureti aşarak gerçek güzelliğe ulaşmak gerektiği anlamına gelir¹².

Dikkat edilirse, Molla Câmf'nin mesnevisinde, Eflatun'un ^ö/enindeki sevilen güzel bedende güzellik idee'sine yükseliş diyalektiği uygulanmıştır. Arapça, Farsça ve Türkçe yazılmış bütün aşk mesnevilerinde bu diyalektik vardır. Salaman'ın Absal'a yahut Kays'ın Leylâ'ya duyduğu büyük sevgi, yani "mecazî aşk", hemen aşılması gereken bir

* Üçüncü felek olan Zühre» klasik astrolojik sistemde Afrodite'in karşılığıdır. Romalılar ise aynı tanrıçaya "Venüs" adını verirler. merhaledir. Zira cinsî içgüdünün bir sonucudur ve inşam ister istemez cismaniyete çekecektir. Bunun için sufiler de kadim Meryem safiyetinde görme eğilimindedirler ve mecazî aşkı bile cinsiyetin dışına çekmeye çalışmışlardır. Cinsî arzu onlara göre kolayca şeytanın tuzaklarından biri haline gelebilmektedir. Mevlânâ'nın Mecâlis-i Seb'a'î anlattığı "Barsîsa" hikâyesi bu bakımdan ilgi çekicidir. Ermiş bir kişi olan Barsîsa, şeytanın kendisini yoldan çıkarmak için kurduğu bütün tuzaklardan kurtulur. Sonunda padişahın kızma bir hastalık musallat ederek bütün hastalıklara şifa bulmakla şöhret kazanan Barsîsa'ya gönderilmesini sağlayan şeytan, onu bu kızın güzelliğini kullanmak suretiyle yoldan çıkarmayı dener. Barsîsa, iyileştirmesi için kendisine emanet edilen kıza gönlünü kaptırarak onunla buluşur (Ek. 1).

Kadının baştan çıkarıcı cismanî güzelliği, tasavvufî sembolizmde "nefs"i temsil etmektedir. Kadın güzelliğine düşkünlük, dünyaya, yani geçici güzelliklere düşkünlüğü ifade eder. Halbuki şekiller aldatıcıdır. Allah bir şekli güzel göstermiştir. Ama "Her görünen görüldüğü gibi olsaydı, peygamber, o kadar keskin, o kadar aydınlatıcı görüşüyle, yine de 'Her şey nasılsa öyle göster bana*' der miydi?"¹³

İbnü'l-Arabî, cinsî içgüdünün şeytan tarafından bir tuzak olarak kullanılmaması için tabiî aşkın nikâhla tamamlanması gerektiğini söyler. "Erkek, kadını sevdiği için vuslat istedi. Yani muhabbetteki vuslatın gayesini diledi. Unsurlardan ibaret bu yaratılış suretinde nikâhtan daha büyük vuslat yoktur"¹⁴. Çünkü tabiî aşk, hayvanî nefis bakımından biraraya gelmedir ve doğrudan doğruya bedenle ilgilidir. Halbuki ruhanî aşk, aklî nefsin bir fonksiyonu olmak bakımından bedenle ilgili değildir. Aklî nefis, bedenden önce vardı, bedenden sonra da var olacaktır; bunun için belirti bir süre bedenle beraber hareket etse de, bedenden bağımsız ve günahlardan arınmıştır. "Günah, aklî ve hayvanî nefisler arasında aklî nefsin insan bedenine ilişmesi sırasında ortaya

çıkan çatışma" sonucunda doğmaktadır⁴⁵. İşte bu çatışma, yine Nietzsche'nin terimleriyle, dionysien ile apollonien arasında çatışma, müslüman sanatçının aşmak istediği varlık alanıyla ilgilidir. Kâmil İnsan, bu çatışmayı ortadan kaldıran insandır.

ffl

"Gizli Hazine "

"Allah güzeldir ve güzeli sever"

Hadis-i Şerif

Sahih olup olmadığı münakaşa konusu olmakla beraber, tasavvufî düşüncenin temel argümanlarından biri olan meşhur kutsî hadisin burada hatırlanması gerekir: "Ben bir gizli hazine idim; bilinmeyi sevdim, bilinmek için halkı yarattım". Sufilerin elinde başlıbaşına bir estetik teorisine dönüşen bu hadis'e son derece zengin yorumlar getirilmiştir. Allah'ın bilinmeyi istemesi aşktır ve aşk özün özüdür. Aşkla kendim beğenen Allah, yokluk aynasında tecelli ve kendi güzelliğini temaşa eder. Aşkın işte bu ilk parıldayışı, onun isimlerinin ve sıfatlarının çokluğunu sağlamış, böylece âlem yaratılmıştır. İbnü'l-Arabî, "Allah güzeldir ve güzeli sever" hadisini de bu çerçevede yorumlayarak bütün aşkların temeli ve sebebinin de güzellik olduğunu söylemektedir. Aşk evrenin özünde vardır ve bütün şeylerdeki ilk hareket ettiricidir; her şeyi "en güzel" in, "mutlak güzel" in elde edilmesine yöneltir. "Göklerin dönüşünü aşkın dalgalarından bil" diyor Mevlânâ, "aşk olmasa idi, dünya donar kalırdı" (M, V/b. 3854).

Sevgi konusunda dikkate değer görüşleri bulunan İbnü'l-Arabî ,faşky,tan çok "muhabbet" kelimesini tercih edenlerden biriye de, yaklaşımı, aşk taraftarlarının yaklaşımından hiç farklı değildir. Hazreti Muhammed'e "Habi-bullah" denildiği için, İslâm'ın özellikle bir sevgi dini olduğunu söyleyen İbnül-Arabî'ye göre, Allah'ın isimlerinin ve sıfatlarının çokluğunu sağlayan aşk ilâhîdir; Allah'ın aslî sevgisidir ve diğer bütün aşk türlerinin -mutlak güzelliğin bütün güzellik türlerinin kaynağı olması gibi- kaynağıdır. Allah, kenefini sevmekle, zatında gizli olan şeylerin ayn (idee)'lerini de sevmiştir. Bunun için şeyler, çeşitli şekillerde tezahür eden bir aşkla yüklenmişlerdir. Esasen aynların sevgisi, Allah'ın yaratıcı "ol" (kûn) emrini işittikleri zaman başlamıştır¹⁶.

İlâhî aşktan kaynaklanan, fakat mahiyetleri itibariyle ondan farklı olan ruhanî ve tabiî aşkların çerçevesi ise, İbnü'l-Arabî tarafından şöyle çizilmektedir: Ruhanî aşk, sevenle sevilenin aslında bir oluşunun idrakidir. Yani gaye sevilenin maddî varlığı ve cismanî lezzetler değil, nefsin sevilende feda edilerek aslî sevginin, yani birliğin idrakidir ki, doğrudan doğruya ilâhî aşkla bütünleşmeyi sağlar. Mecnun'un Leylâ'ya aşkının bu türden olduğunu söyleyen İbnü'l-Arabî, ruhanî aşkı, ariflerin belirti bir aşk objesi tanımayan gerçek aşkı olarak tarif etmektedir. Kays'ın, yani Mecnun'un aşkı, "ruhanî aşk makamındadır".

"Görmez misin ki Leylâ ona geldiği zaman, kendi hayalinde tuttuğu muhayyel ve batını Leylâ sureti, Leylâ'nın zahirî suretine mutabık olmamış ve Leylâ'yı bu sureti bozan bir şey olarak görmüş ve ona 'Benden uzak dur, çünkü senin sevgin beni senden (maddî varlığından) daha çok meşgul etti' demişti"11.

Mecnun, bu ifadelerden anlaşılacağı üzere, Leylâ'nın batını suretiyle aslî birliği idrak etmiş, aşkın son hakikatine ulaşmıştır. Aşk, sevenle sevilen arasındaki münasebet olmadığı gibi, Allah'ı! zatına ilâve edilmiş soyut bir nitelik de değildir; kısaca, aşk, ariflerin belidi bir aşk objesi tanımayan gerçek aşkıdır. Bu noktada, aşkın Allah'ın zatıyla aynı-leştiğini görüyoruz. "Nasıl Allah'tan başkasına ibadet edilemezse, Allah'tan başkası da sevilmez. X, Y veya Z'yi seviyoruz dediğimizde, gerçekte söylemek istediğimiz şudur: Biz Allah'ı X, Y veya Z suretlerinde seviyoruz"18.

Mevlânâ, İbnü'l-Arabî'nin anlaşılması zor cümlelerle izah ettiği bu meseleyi daha açık bir biçimde anlatmıştır. MeselâFihi Mafilî'öe, Mecnun'un kendisine Leylâ'dan daha güzel kadınların bulunduğunu söyleyenlere verdiği cevabı şöyle yorumlar:

"Dedi ki Leylâ'nın şeklini sevmiyorum ki ben; Leylâ bir şekil değil Elimde bir kadehe benzer Leylâ. Ben o kadehle şarap içerim. Şu halde ben içip durduğum o şaraba (mutlak güzelliğe) âşığım. Siz kadehi görüyorsunuz, şaraptan haberiniz yok. Bana altınlarla bezenmiş, mücevherlerle süslenmiş kadeh sunsalar, fakat içinde sirke olsa, yahut şaraptan başka bir şey bulunsa, ne işim var o kadehle benim. İçinde şarap olan eski, kırık bir kabak, o kadehten, hatta o kadeh gibi yüzlerce kadehten daha iyidir bence. Fakat şarabı kadehten ayırabilmek için bir aşk, bir şevk gerek"19. } f ğ

Mevlânâ'nın Mecnun ağzından söylediği bu düşünceler, sufilerin genel olarak paylaştıkları, güzelliğin ve çirkinliğin izafîliği görüşüne de açıklık getirmektedir. Sufiler, tek tek nesnelerde ne güzelliği, ne de çirkinliği objektif bir değer olarak kabul ederler. İbnü'l-Arabî, Füsusu 'l-Hikem 'de, "Çirkinde de, güzelde de Allah'ın rahmeti vardır. Çirkin kendi nazarında güzeldir. Güzel de çirkinin nazarında çirkindir. Şu halde varlıkta herhangi bir mizaca göre çirkin olmayan bir şey yoktur. Bunun aksi de böyledir" diyor20. Mevlânâ, bize çirkin görünen bir şeye, onu sevenlerin gözüyle bakarsak, çirkinliğin mutlak bir değer olmadığını anlayabileceğimizi söyler: "O güzel kendi gözünle bakma; arananı arayanın gözüyle gör. Hatta ariyet olarak ondan bir göz, bir görüş al da onun yüzüne, onun gözüyle bak" (M, IV/b. 72-73). i I İtiî

Tek tek nesnelerde objektif olarak güzellik ve çirkinlikten söz edilemezse de, bütün görünen âlem, son tahlilde, ilâhî güzelliğin tecellisinden ibaret olduğu için, su filer, mutlak güzellikten başka bir değer bulunmadığı düşüncesindedirler. Abdülkerim Cîlî, âlemde çirkinlik namına ne varsa hepsinin itibarî olduğunu, mutlak çirkinlik hükmü kalkınca da geriye mutlak güzellikten başka bir şey kalmadığını söyler21. Birinin çirkin dediği nesnede, bir başkası pekâlâ güzellikler bulabilir. Çünkü güzel olan, sevilendir.

Aşkın üçüncü çeşidi olan "tabiî aşk"ta ise, İbnü'l-Arabî'ye göre, sevilen feda edilir. Bir başka ifadeyle, "tabiî sevgi, kendi (cismanî) maksatlarına nail olunan sevgidir. Mahbub buna ister sevin sin, ister sevinmesin, hiç farketmez. Günümüzde insanların çoğunun sevgisi böyledir"22. Bununla beraber, İbnü'l-Arabî, "tabiî aşk" dediği mecazî aşkı pek küçümsemez. Çünkü mecazî aşk da, en kaba şekliyle bile olsa, ilâhî aşkın bir tezahürüdür.

Genel olarak sufilerde mecazî aşkın ilâhî aşka geçişte bir köprü vazifesi gördüğü kanaatinin yaygın olduğunu biliyoruz. Füsûs'un son bölümünde, "Bana dünyadan üç şey sevdirdi; kadın, hoş koku ve namaz" hadisi yorumlanır-ken, Havva'nın Adem'den doğduğu hatırlatılır ve erkeğin kadına meyli, "bir şeyin

kendi nefesine iştıyak duyması" olarak açıklanır. "Kadının erkeğe vurgunluğu da kendi yurduna düşkünlüğüdür. Şu izahımıza göre insana kadın sevdireldi. Çünkü Allah da bizzat kendi suretinde halk ettiği kimseye muhabbet gösterdi"²³. Bunun için, insanın sevgisinin hem kendisini yaratan Allah'a, hem de kendi parçası olan kadına yöneldiğini ifade eden İbnü'l-Arabî'ye göre, Havva kendisinden doğduğu için ilk gerçek dişi Âdem'dir.

Tasavvufî şiirin karmaşık sembolizmi bu noktada başlar. İbnü'l-Arabî'ye göre, peygamberin sözü geçen hadisinde kendisine kadının sevdireldiğinden bahsetmesi, Hakk'ın en güzel şekilde kadında müşahede edilebilmesindendir. Tasavvufî şiirde, ilâhî güzellik tasvir edilirken, kadın güzelliği ile ilgili unsurlara sıkça başvurulması, bu görüşün neticesidir. Bu sembolizm, zamanla öyle bir noktaya varmıştır ki, sufi şairlerin çok zaman hangi türden aşkı terennüm ettikleri anlaşılamaz olmuştur. Nitekim İbnü'l-Arabî, sevgilisinin güzelliklerini övdüğü iddia edildiği için şiirlerine bir de şerh yazmak zorunda kalır²⁴. Ariflerin duygularını başkalarına kolayca nakledemeyeceklerini ifade eden İbnü'l-Arabî, bunun için teşbih yoluyla sembolik anlatımı tercih ettiklerini söyler.

Tasavvufî şiirde karşımıza çıkan kadın güzelliğinin cinsî cazibeyle hiç bir alâkasının bulunmadığı açıktır. İlk anda objektif bir güzellikten söz ediyor sanılsa da, şair, aslında -sözel- Leylâ'nın batınî güzelliğinden, daha doğrusu Leylâ'da tecelli eden ilâhî güzellikten söz etmektedir. Bu güzellik, kadehin altın yahut topraktan yapılmış olmasıyla ilgili değildir. Zaten dikkat edilirse, şairin kadehi, yani Leylâ'nın dış görünüşünü vermemek için özel bir gayret sar-fettiği görülür. Asıl ilgi çekici olan, güzelliğin daha ziyade yüzde aranması, buna rağmen çehrenin verilmeyerek birbirinden bağımsız parçalar üzerinde durulmasıdır. Bağımsız her parça bir yığın tedai ile çehreden hemen uzaklaşır; meselâ sevgilinin yanağı, rengi ve parlaklığı dolayısıyla kendiliğinden güneş, ay, ateş, çerağ, su, ayna, gül, lâle vb.

imaajlarını getirir. Şair böylece bir benzerlikten hareket ederek cüzTden küllfye ulaşır. Teşbih yoluyla ifade, bir bakıma, varlık ve durumların ardındaki gizli birliğin, "gizli hazine" nin araştırılmasıdır.

IV

"En Güzel Kıssa"⁹⁹

"Kim Aşk Hüsn'dür ayn-ı Hüsn Aşk"
Şeyh Galib

Kur'an-ı Kerim'de Yusuf kıssasından "kıssaların en güzeli" (ahsenül-kasas) diye söz edilmektedir (K, 12/3). Bilindiği gibi, Yakup peygamberin eşsiz bir yüz güzelliğine sahip olan oğlu Yusuf, kendisini kıskanan kardeşleri tarafından bir kuyuya atılır. Tesadüfen oradan geçen bir kervanın sahipleri tarafından kurtarılaraq Mısır'a götürülen ve esir olarak satılan Yusuf, efendisi Aziz'in kan sız Züleyha'yı güzelliği ile büyüleyecek, ancak iffetini koruyarak onun teklifini reddedecektir.

Bu kıssa, müslüman şairler tarafından, Kur'an-ı Kerim'ü verilen çerçeveye sadık kalınarak, yeni unsurlar ilâve edilmek suretiyle defalarca işlenmiştir. Özellikle, sufi şairler, Yusuf kıssasına, kendi aşk anlayışlarına şer'î, dolayısıyla meşru zemin sağlamak maksadıyla son derece incelikli yorumlar getirmişlerdir. Bazı sufi şairler, "fenafıllah" halindeyken duyulan zevk halini, Züleyha'nın haklı olduğunu isbat etmek maksadıyla topladığı, Yusufu görünce elle

rini kesen ve hiç acı hissetmeyen kadınların haline benzetirler. Yusuf'un güzelliği ile kendilerinden geçen kadınlar, benliklerinden kopup onunla bütünleşmişlerdir.

Yusuf a âşık olan Züleyha, tasavvufî şiirde, aşkla, sevgilinin hasretiyle yanan, arınan ve her şeyde onu gören ruhun sembolüdür. Mevlânâ, Mesnevî'öe

Züleyha'nın sonsuz aşkı tasvir ettiği beyitlerde, aynı zamanda tasavvufî şiirdeki sembolizmin mantığını açıklamaktadır:

"Zeliha o hâle gelmişti ki çöretundan ödağ-
ana kadar, her şeyin adı Yusuf du onun için. Yu-
suf un adını başka adlara gizlemişti; mehremlerine
de bu sırrı söylemişti Mum ateşten yumuşadı dese,
sevgili bize alıştı, yüz verdi demiş olurdu. Bakın ay
doğdu dese, o söğüt ağacı yeşerdi dese; yapraklar ne
güzel oynamada dese; çöretu ne hoş yanmada de-
se; gül bülbüle sır söyledi dese; padişah sevgilisine
bir sır söyledi dese; bahtımız ne kutlu dese; kilimi,
halıyı silkin dese; ekmekler tatsız tuzsuz dese; felek
tersine dönüyor dese; başım ağrıyor dese; başımın
ağrısı geçti, iyiyim dese, hep ayrı anlamlar vardı bu
sözlerin. Birini övse onu överdi; birinden şikâyet et-
se, onun ayrılığını söylemiş olurdu. Yüzbinlerce şe-
yin adını ansa, maksadı da Yusuf du onun, dileği de
Yusuf (M, VI/b. 4032-44). j||

Yusuf, bu sembolizmde, mutlak güzelliğin sembolü olarak karşımıza
çıkılmaktadır. Zaman zaman da, Züleyha'nın teklifini reddederek iffetini koruduğu
için, geçici güzelliklere aldanmayan gerçek âşıkın, yani Kâmil İnsan'ın da
sembolüdür. "Hiç kimseyi kadınlara mahrem sayma; çünkü erkekle kadın, ateşle
pamuğa benzer. Tanrı suyuyla yunmuş bir ateş gerek ki Yusuf gibi çekinsin. Selvi
boyu güzel

Zeliha'dan arslanlar gibi çeksin kendini" (M, V/b. 3874-
76). f Üf| İ ||f.

Gerek İran, gerekse Türk edebiyatında yazılmış bütün Yusuf ü Züleyha
mesnevilerinde, Züleyha'nın Yusuf a duyduğu aşk yüceltilmiştir. Hattâ bu
mesnevilerde, Züleyha, Yusuf u çok önceden rüyasında görerek âşık olur. Hülâsa
etmek gerekirse, Yusuf ü Züleyhalaîğa, Züleyha, diğer aşk mesnevilerindeki erkek
kahramanların yerini almıştır. Bizde, en ünlü Yusuf ü Züleyha'nın şairi olan
Akşemseddin-zâde Hamdullah Hamdi, bu durumu şöyle anlatmaktadır:

Gül gibi çâk idüp giribânın Gark-ı hurt itdi pâk damanın

Ne dua çâre eyledi ne füsün Oldı Leylâ-yı htisn iken Mecnûn

Çün Züleyha'ya gâlib oldu cünûn
Aşk sevdası itdi anı zebûr?5 W.

Yusuf un Züleyha'yı mecnuna çeviren ve genellikle "mâh-ı Ken'an" diye tarif
edilen ilâhî güzelliği, şairlerin aşk mesnevilerindeki erkek kahramanları da
benzersiz güzellikte insanlar olarak tasavvur etmelerine yol açmıştır. Hatta
bazan sevenle sevilen, ikiz kardeşler gibi birbirlerine benzerler. Fuzulfnin
Leylâ vü Mecnun'ğa, Mecnun'u tasvir ederken kullandığı ifadeler, hiç tereddütsüz
Leylâ için de kullanılabilir. Hatta Fuzulî, Mecnun Leylâ'yı görmeyi arzuladığı
zaman eğer aynaya baksaydı, Leylâ'ya heves etmezdi diyor

Bir gayet ile şemâli hûb Kim Leylî olanda ana matlûb
Bir gözgüye ger açup gözünü Gözğüde göreydi ger özünü

Öz arızına olurdu meyli Kılmazdı hevâ-yı hiisn-i Leylî26

Leylâ vü Mecnun, aslında bir Arap efsanesidir. Bundan önceki bölümde
kısaca değindiğimiz, ilâhî güzelliğin kadın biçiminde teması en yetkin
ifadesini, sufi şairlerin derin bir biçimde işledikleri bu efsanede bulur.
Dünyada Leylâ'dan daha güzel binlerce kadın bulunduğunu söylese de, aklım

yitirip yerine aşk'ı ikame eden Mecnun için hiç bir mâna ifade etmez. Çünkü o, ilâhî güzelliği Leylâ'da ve Leylâ'yı her yerde görmektedir. Son tahlilde, Mecnun Leylâ'dan, Leylâ da Mecnun'dan başkası değildir. Öyle ki Mecnun, Leylâ'nın cam yanar diye kendisinden kan bile aldırılmaz.

Leylâ vü Mecnun ve benzol aşk mesnevilerinde karşımıza çıkan kahramanların yerine, aynı zamanda klasik edebiyatımıza ve belki de bir medeniyete "temmet" çeken Hüsn ü Aşk'ı iki soyut kavram geçer: Hüsn (Güzellik) ve Aşk. Şeyh Galib'in, mesnevi geleneğinde çok hususî bir yere sahip olan bu benzersiz eserinde, tasavvufî "seyr ü sülûk" anlatılmaktadır: Aşk, Hüsn'e tutulmuştur. Onu kendisinden ayrı bir varlık zannettiği için Benî Muhabbet kabilesinin ulularından ister. Aşk'a, şayet Kalp ülkesindeki kimyayı getiremezse Hüsn'e kavuşamayacağım söylerler. Bunun üzerine Aşk, lalası Gayreti yanına alıp yollara düşer. Yolculuk sırasında çok büyük engellerle ve tehlikelerle karşılaşılırsa da, hepsinden Suhan'ın da yardımıyla kurtulmayı başarır, üzerinde mumdan gemilerin yüzdüğü ateş denizini aştıktan sonra Çin ülkesine varırlar. Aşk, burasını sevgilisiyle gezindiği bahçeye benzetir. Bir süre sonra karşısına "Hoşrû-ba" adlı güzel bir kız çıkar ki Hüsn'e benzemektedir. Nefsi

temsil eden Hoşrûba, ertesi gün, Aşk'ı her tarafı resimlerle dolu Zatu's-su ver kalesine görür. Aşk'ın resimlerine bakarak âh ettiği bu kale dünyayı temsil etmektedir²⁷.

Aşk, sonunda Zatu's-su ver kalesinden, yani suretlerden, hayallerden kurtulmayı başararak hakikat sabahına erişir. Ve bir bakar ki başladığı yerdedir; Aşk Hüsn'den, Hüsn de Aşk'tan başkası değildir. Feridüddin Âtâî'nin Mantıku't-7Yzyr'ında otuz kuşun (si-murg) Simurg'da yok olması gibi, Aşk, Hüsn'de sonsuzluğa erer.

Üçüncü Bölüm
"NAKŞ-İBER-ÂB"

Âlemi gözden geçirir hem-dtde ol hurşid ile Olma dübeşte yine amma cihanın nakşına
Neşâtî

I Gerçekliğin Kavranışı

"Gönül gözü görmeyince hiç baş gözü görmeyiser"
Yunus Emre

"Gerçeklik" kavramının sadece duyularla algılanabilir dünyayı ifade edecek şekilde sınırlandırılması, XIII. yüzyıldan itibaren antikite'yle kurulan ve Rönesans döneminde zirvesine ulaşan ilişkinin bir sonucudur. Modern bilimlerin bugün de yegâne gerçeklik olarak gördüğü "duyularla kavranan dünya", İtalya'da Brunelleschi ve Ghiberti ile başlayan sanat ve mimarî anlayışının da tek kaynağıdır. Sanata yakın zamanlara kadar âdeta boyunduruk vuran perspektifin de Brunelleschi tarafından bulunduğu biliniyor. E. H. Gombrich, Hellenistik ustaların derinlik illüzyonu meydana getirebildiklerini, ancak nesnelerin geriledikçe küçülmelerim öngören matematik kanunlarını bilmediklerini belirterek "Ufukta kayboluncaya kadar gerileyen ünlü ağaç dizisini hiç bir klasik sanatçı çizemezdi" diyorl.

Gerçekliğin bütün unsurlarının insan gözünün gördüğü biçimde tasvir edilmeye başlandığı yeni dönem, Hristiyanlığın dogmaları doğrultusunda gelişen Romanesk ve Gotik'ten radikal bir kopuşu da ifade ediyordu. Brunei-leschi'nin takipçilerinin sanatı, henüz dış dünyamn harfi harfine taklidi değildi; fakat bu sanat asıl ilham kaynağı,

dağlardan, göklerden, bitkilerden, insan vücudundan, kısaca tabiattan alıyordu. Gotik ve Romanesk sanatın esrarlı ve manevî havasından uzaklaşıp elle tutulur gerçeklere yönelmişti².

Romanesk ve Gotik sanatta tabiatı taklitten şuurlu kaçış, gerçekliği Hristiyanca kavrayışın niteliğinden kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan, İslâm'ın sanat anlayışıyla Rönesans öncesi Avrupa'da hakim olan sanat anlayışı arasında derin farklardan söz edilemez. Gombrich'e göre, Avrupa sanan, Doğu'nun sanat ideallerine hiç bir zaman Roman sanatının zirveye ulaştığı devirde olduğu kadar yaklaşmamıştı³. Bu ideallerin en bariz niteliği, tabiata bağımlılıktan kurtulmuş olmaktı.

Nesneleri göründükleri gibi tasvir etmekten vazgeçtikleri zaman, sanatçıların önünde büyük imkânların açıldığı, bunun biçimler için olduğu

kadar, renkler için de geçerli olduğunu beulten Gombrich, sanatçıların optik açıklamalar için istedikleri renkleri serbestçe seçebildiklerini, böylece metafizik düşüncelerini çok rahat bir biçimde dile getirebildiklerini söyler⁴.

Bununla beraber, Rönesans öncesi Batı sanatıyla Doğu sanatı arasında gözden kaçırılmaması gereken ve antikite karşısındaki konumların bir ölçüde belirleyen önemli bir fark vardır: Doğulu sanatçı, yeni yollar aramaktan ziyade bulduğu ile yetinmiş, fakat derinleşmeye ve çeşitlemeye (tenevvü) yönelmiştir. Batılı sanatçı ise, belki de Hristiyanlığın "trajik" özünden kaynaklanan bir tedirginlik içindedir ve yeni çözümler peşinde koşar. Avrupa'nın müslümanlar vasıtasıyla tanıdığı antik çağ düşüncesine ve sanatına daha fazla açılması bu arayışın ve aydınlarla kilise arasında önce gizli cereyan eden ve gitgide açık bir çatışmaya dönüşen düşmanlığın bir sonucu olarak ele alınabilir.

Müslümanlık, bünyesinde taşıdığı derin müsamaha yoluyla büyük çatışma ihtimallerini daha baştan ortadan kaldırarak radikal çözüm arayışlarını metafiziğe yöneltmiştir. Başka bir ifadeyle, gözler, dış dünyaya değil, içe doğru açılmıştır. Bu gelişmede, tevarüs edilen mistik ve felsefî altyapıların payım da küçümsemek gerektiğini düşünüyoruz. Bu noktada, "Tevhid" ilkesinin aşın bir yorumu olan "Vahdet-i vücud" doktrininin son derece önemli bir fonksiyonu bulunduğunu mutlaka vurgulamak gerekir. "Lâ mev-cude illâ hu" (Allah'tan başka varlık yoktur) anlayışı, özellikle İbnü'l-Arabi'nin ortaya çıkışından sonra İran ve Anadolu sahalarında kesin hakimiyet kazanmış ve müslümanların tecessüsünü gerçekliği inkâr edilen dış dünyadan kopararak görünenlerin ardındaki görünmeyeni araştırmaya yöneltmiştir.

Doğu'nun bilgisi, eşyaya hakim olmaktan çok, insanın iç tekâmülünü gözetken bir bilgidir. Mutlak hakikatin bilgisine, yani mârifet'e varma yolunda bir tekâmül. Bu, eşyanın ihmal edildiği mânasına gelmez. Ancak, eşya fittillrlriffffa edinilen bilgilerin inşam ve ihtiyaçların aşmasına hiç bir zaman izin verilmemiştir. Doğu medeniyetlerinin özünde, eşya hakkında edinilen bilgilerin birbirine eklenmesiyle elde edilen ilerlemenin şuurlu inkârı vardır. İslâm dünyasında ve genellikle Doğu'da teknoloji bunun için çok zaman fantezide kalmıştır. Vardığı her noktada geriye dönerek kendini kontrol eden ve devamlı nüans kazanarak derinleşen Mr ka-litatif bir medeniyetin kantitatif ilerlemeye ayak uydurması pek mümkün değildi.

Ancak keşf ve ilham yoluyla elde edilebilen marifet, yani mutlak hakikatin bilgisi, sistematik ifadesini Gaz-zalfde bulmuştur. Dinî ve felsefî bütün doktrinleri inceledikten sonra, her türlü bilgiden ve bu bilgileri elde etmek için kullanılan vasıtalarından şüphe ettiğini söyleyen Gazzalfye göre, duyular bizi vehimlere, akıl mütenakız fikirlere götürmektedir. Mantık ve matematiğin prensipleriyle bazı kesin bilgilere ulaşmak mümkündür, fakat varlığın akılla izah edilemeyecek tarafları karşısında bu iki ilim de çaresiz kalır ve çaresizlik onları inkâra kadar götürür. Tehâfütü'l-Felâsife 'de de akılcı filozofların fikirlerini sağlam delillere dayanarak destiren Gazzalî, vahyin nihaî hakikatine ulaşabilmek için tek yol olarak tasavvufu gösterir.

Aristo ve Eflatun'un fikirlerini benimseyen filozoflar, Gazzalf ye göre, akılla inana uzlaştırmaya çalışarak büyük bir çelişkiye düşmüşlerdir. Çünkü Yunan felsefesinin "yaratma" fikrini açıklamasına imkân yoktur. Gazzalî, yaratma fikrinden hareket ederek filozofların illiyet (causalite) hakkındaki düşüncelerine de itiraz eder. Çünkü tabiat kanunlarını kesin bir sebep-netice münasebeti olarak ele almak, Allah'ın iradesini inkâr mânasına gelir. Ardarda gelen olaylar arasındaki bağ zorunlu değil, alışılmış bir münasebettir (âdetullah). Bu münasebet Allah tarafından tanzim edilmiştir, öyle olup gider. Bizim sebep diye gösterdiklerimiz sadece vesilelerdir. Allah isterse zaman hile tersine dönebilir; isterse ateşe "serin ve selamet ol" der ve ateş İbrahim'i yakmaz (K, 21/69). Bu izah tarzıyla mucize meselesini de akledilir hâle getiren Gazzalî, tabiatçı ilim zihniyetinin vazgeçilmez prensiplerinden biri olan causalite karşısına, nasslarda en açık ifadesini bulan "yaratma" fikrini, dolayısıyla zorun-suzluğu (contingence) çıkarmaktadır.

Gazzalf ye göre, Allah, âlemi hür iradesiyle yaratmıştır. Yeni Eflatuncular'ın iddia ettikleri gibi, âlem başı ve sonu olmayan bir oluş değil,

yaratmadır. Fakat yaratma aklın prensipleriyle kavranamaz, ancak kalp gözü'yle bilinebilir*. Bütün sufiler gibi, Gazzalf nin de marifetin kaynağı

* "Kalp gözü anlayışı bütün mistik doktrinlerde vardır. Hinduizmde bu üstün görme melekesi heykellerde ve dinî sanatın diğer çeşitlerinde alın ortasına yerleştirilen üçüncü göz olarak ifade edilir. Hristiyanlık ve İslâm'da kalp gözü diye adlandırılan meleke (...) Hristiyanlık'ta iki simge ile birleştirilmiştir, çünkü şeytan cennetten düşerken alnındaki gözünün zümrüt şeklinde düştüğü ve bu zümrüdün sonradan Hz. İsa'nın son akşam yemeğinde kullandığı kâseye oyularak yerleştirildiği yolunda bir inanış vardır". Bk. Martin Lings, Antik inançla? Modern Hurafeler, s. 38 olarak kalp gözü'ne büyük bir önem verdiği görülmektedir. Duyularla ve akılla, ancak zaman ve mekânla sınırlı gerçekliği kavramak mümkün olabilir. Halbuki gerçek bilgi, mutlak hakikatin bilgisidir.

Rgne GuGnon da, Batı'nın anladığı mânada ilme bu noktadan itiraz etmiştir. İlmî düşüncede olduğu gibi, günlük hayatta da analiz tutkusunun "bitmek tükenmek bilmeyen alt bölümler doğurmakta olduğu" ve beşerî tecessüsün her alanda alabildiğine parçalandığı üzerinde duran Guanon, madde esasen bölünme ve parçalanma mânasına geldiği için, maddileşmenin insanlığı kaçınılmaz olarak bölünme ve çatışmaya sürüklediğini söyler5.

İlim, varlığın zaman ve mekânla sınırlı realitesini kendine has metodlarla inceleyerek birtakım kanunlara varmaya ve bu kanunları mümkünse matematik bir şekil vererek kemmiyet bakımından ifadeye çalışmaktadır. Bu bakımdan, matematik olarak ifade edilemeyecek gerçeklere, metafiziğe bigane kalmak zorundadır. Kısacası, modern ilmin varlığın mahiyeti hakkında verebileceği küçük bir bilgi kırıntısı bile yoktur. O halde varlığın mahiyeti hakkındaki bilgi, doğrudan doğruya felsefenin araştırma sahasına girer.

Fakat burada üzerinde durulması gereken husus, Batı'da felsefenin dayandığı mantığın aym zamanda modern ilmin mantığı olduğu, dolayısıyla varlığı kavramak bakımından aralarında çok önemli bir farkın düşünölemeyeceğidir. Akıl, varlığı bölerek, parçalara ayırarak anlamaya çalışır. Halbuki marifet, tam aksine, varlığın aslî birliğini ve bütünlüğünü kavramaktır. Bu da, kesretten, aklın kategorileri niteliğindeki zıtlıklardan kurtulmakla mümkündür. Mutlak-olan'ın kuşatıcılığı kavrandığı anda, bilginin en yüksek derecesi olan "bilgisizlikle ulaşılır. Cüneyd, "Marifet, Hakk'ın ilminin var olduğu yerde senin bilgisizliğinin mevcut olmasıdır; aslında arif de O'dur, maruf da" der.

Sehlfın tarifi ise şöyledir: "Marifet, bilgisizlik hakkındaki bilgidir1*. Ä i% V^^1

Burada, Şebüsteri'nin Gülşen-i /fâz'ından nakledeceğimiz nusralar, meseleyi daha açık bir şekilde izah etmektedir:- Ş??'! % 4^1-

"Herşey zıddıyla meydana çıkar. Fakat Tan-rı'mn ne benzeri vardır, ne zıddı! Eşi benzeri olmayınca da, bilmem kiy akla uyan onu nasıl irilebilir, nasıl? Alemi baştanbaşa Tanrı nurunun ışığı bil Tanrı, âlemde meydana olduğu için gizlenmiştir; meydana oluşu gizli kalmasına sebep olmuştur. Tanrı nuru ne bir yerden bir yere gider, ne bir halden bir hale girer. O ne değişir, ne başka bir şekle bürünür. Akılda o nuru görmeye kudret yoktur. Yürü, mu görmek için başka göz ara. Felsefenin iki gözü de şaşıdır, onun için Tanrı'yı bir göremez" (GR, b. 92 vd).

Her şey zıddıyla bilindiğine göre, aklın kurallarıyla benzeri ve zıddı olmayan Tanrı nasıl bilinebilir? O halde başka bir mantık gerekmektedir ki, Şebüsteri'nin mısraları, işte bu mantığın prensiplerini verir. Tanrı'nın âlemde hem gizli, hem meydana oluşu, Aristo mantığına göre düşünölecek olursa, çelişik bir ifadedir. Çünkü A, aym zamanda A ve non-A olamaz.

Âlemde gizli olan Tann'mn aym zamanda meydana olması ancak vecd halindeyken kavranabilir. O halde bu mantığa "Vecd ManüğT diyebiliriz. Sufi, vecd halindeyken mutlak varlıktan başka Ur şeyi göremediği için artık bütün zıtlıklar kalkmış ve bundan dolayı mutlak varlığa ad vermek ihtiyacı

kalmamıştır. Bu durumu ifade edebilmek için, sufi, aklın kurallarını bir yana bırakarak sözgelişi "Hem güzelim, hem çirkin" diyebilecektir. Bu ifadenin olumsuzunu da kullanabilir. Mevlânâ bir gazelinde, "Ne güzelim, ne çirkinim" diyor. Yine aynı gazelden aldığımız şu ifadeler ilgi çekicidir: "O renkten renksiz gibiyim", "Hem çocuğum, hem ihtiyar", "Hem oyum, hem buyum", "Hem akıllıyım, hem deli" vb.7. Ş i

Böylece Aristo mantığının dayandığı üç temel prensip ortadan kalkmaktadır. Yukarıdaki ifadelerde varılmak istenen netice, değişen şeylerin ardındaki değişmeyi, çokluğun ardındaki birliği ifade etmektir. Bu mantığın pratikteki tabii sonucu ise "müsamahadır denilebilir. Çünkü "varlık, bütün kemaliyle ilâhî güzelliğin suretleri ve onun cemalinin mazharlarından ibarettir"8.

Bu konu üzerinde Erich Fromm da durmuş ve sözkö-nusu ettiğimiz Vecd Mantığı'na "Çelişik Mantık" adını vererek özellikle Lao-tse düşüncesinden hareketle Tanrı sevgisini açıklamaya çalışmıştır. Fromm'a göre, düşünceden çok eyleme önem veren Çelişik Mantık, bilimi geliştirmek yerine inşâmı değiştirmeyi hedef almıştır. İnsanın görevi, bu mantık açısından, iyi düşünmek değil, iyi davranmak, "ya da Birle yoğun bir düşünce eyleminde (meditation) bir olmaktır. Kısaca, çelişik düşünce, hoşgörüyü ve kendini değiştirme yolunda bir çabaya yol açmıştır. Aristo'nun görüşü ise, dogma'ya, bilime, Katolik Kilisesi'ne ve atom enerjisinin bulunmasına dek uzanır"9.

Tasavvufun mantığı ile Aristo mantığı birbiriyle taban tabana zıttır. Fakat bu, Aristo mantığının İslâm dünyasından kovulduğu mânasına gelmez. Bilindiği gibi, medreselerde son zamanlara kadar mantık okutulmuştur. Gazzalî, mantık bilmeyenin ilminde sıhhat olmadığı düşüncesindedir. İbnül-Arabî ise, mantığı aklî ilimlerin mizamı olarak kabul eder. Ona göre, esasen bütün ilimler "ilm-i ilâhî"de toplanmış ve ondan kollara ayrılmıştır. Mantık, matematik, fizik ve metafizik... Gerçek bir filozof bütün bu ilimleri kendisinde toplayandır. Fakat vahyin nihâî hakikatine, R6ne Guğnon'un belirlemesiyle, "esoterique" hakikate yalmız

"mükâşefe ve müşahade" yoluyla erişilebilir. O zaman Aristo mantığından vazgeçmekten başka çare yoktur.

Şebüsterf nin aklın göremeyeceğini söylediği nuru görebilmek için başka bir gözün, kalp gözü'nün açılması gerekir. "Gönül gözü görmeyince hiç baş gözü görmeyiser" (Yunus Emre). Nasıl çelikten bir ayna paslandığı zaman yansıtma gücünü kaybederse, kalp de şehvî lekelerden, ihtiraslardan temizlenmedikçe peygamberin ilmine, yani marifete kapalıdır. Marifet, kalbin aydınlığında doğar. Şüphelerden arınmış, vuzuha ermiş bilgiye ancak bu şekilde ulaşmak mümkündür. İlahî gerçeklerin kirden, pastan temizlenmiş gönül aynasına nasıl aksettiği, tasavvufî literatürde sık sık karşımıza çıkan allegorik bir hikâye ile anlatılmaktadır: Çinli ve Anadolu ressamı, kimin daha usta ressam olduğu konusunda anlaşmazlığa düşerler. Bunun üzerine padişah onları imtihan etmeye karar verir. Büyük bir odayı perdeyle ortadan ikiye bölerler. Çinli ressam, kendi taraflarında kalan duvarı eşsiz güzellikte resimlerle bezerken, Anadolu ressamlarının yaptıkları sadece kendi duvarlarını cilalayıp parlatmaktan ibarettir. Nihayet süre dolar. Padişah, Çinli ressamın mükemmel resimlerini görünce hayran olur. Daha sonra Anadolu ressamının tarafına geçer. Bu resamlardan biri aradaki perdeyi kaldırıncaya, Çinli ressamın yaptığı resimler, cilalanmış duvara daha güzel, daha alımlı bir şekilde akseder:

"Oğul, Anadolu ressamı sufilerdir. Onların ezberlenecek dersleri, kitapları yoktur. Ama gönüllerini adamakıllı cilalamış, istekten, hasislikten, hırstan ve kinden arınmışlardır. O aynanın saflığı, berraklığı gönlün vasfıdır. Gönüle hadsiz hesapsız suretler aksedebilir. Gaybın suretsiz ve hudutsuz sureti, Musa'nın gönül aynasında parlamış, koynuna sokup çıkardığı elde görünmüştür. O suret göğre, ar

şa, fefşe, denizlere, ta en yüce gökten deniz dibindeki balığa kadar hiç bir şeye sığmaz* Çünkü bunların hududu, sayısı vardır. Halbuki gönül aynasının hududu yoktur. Burada akıl ya susar veya şaşırıp kalır. Sebebi de şu: Gönül mü Tanrı9dır, Tanrı mı gönül? Hem sayılı, hem sayısız olan (hem kesrete dalan, hem

kes-reti bulan) gönülden başka her nakşın aksi silinip gider. Fakat ezelden ebede kadar zuhur ede gelen her yeni nakış gönüle akseder, orada perdesiz, apaçık surette tecelli eder. Gönüllerini cilalamış olanlar, renkten, kokudan kurtulmuşlardır. Her nefeste zahmetsizce bir güzellik görürler" (M, I/b. 3467 vd).

n

"Nükûş-ı Suver-i Âlem"

Mestâne nukûş-ı suver-i âleme bakdık Her birini bir özge temaşa ile geç dik

Nailî

Vahdet-i Vücut doktrininin Plotinln Enneadlmna kadar uzandığı ilim çevrelerinde hakim görüşse de, "Tevhid" ilkesi üzerinde yapılan teorik araştırmaların sufileleri bu noktaya getirdiği, daha sonra Plotiriin ve diğer panteistlerin fikirlerinden istifade edildiği şeklinde düşünenler de vardır¹⁰. Nitekim Kelamcılarm "vacibü'l-vücut" görüşü, "vücut-ı mutlak" şeklinde anlaşılmaya müsaittir.

Vecd halindeki sufi kendinden geçerek sonsuz birlikte kendi benliğinden kurtulur ve Allah'tan başka bir şey göremez. Vecd halindeyken görülen eğer doğru kabul edilecek olursa, sahv halinde görülen varlıkların hakiki olmaması gerekir. İmam Rabbani, Vahdet-i Vücut'u Vahdet-i Şü-hud'un tabiî bir neticesi olarak görmekle beraber, vecd halindeyken idrak edilen birliğin sadece bir hâl olduğunu, bunun üzerine varlıkla ilgili bir nazariyenin kurulamayacağını söyler. Vecd halindeyken Allah'tan başka bir şeyi göreme

mek, Allah'tan başka varlığın olmadığı neticesine götürme-melidir.

Affifi'ye göre ise, İslâm'ın tevhid akidesinden Vahdet-i Vücut doktrinine geçmek kolay, kolay olduğu kadar meşru olmayan, affedilmez bir adımdır. Bununla beraber Affifi, Allah'ın sadece tek bir ilâh olarak değil, aym zamanda tek varlık olarak tasavvur edilmesinin şirke düşmek korkusundan ileri gelmiş olabileceğim de söylemektedir^{*1}.

Ehl-i Sünnet inancında âlem Allah'tan ayrıdır ve kendine has bir gerçekliği vardır. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, Vahdet-i Vücut bu ikiliği ortadan kaldırarak âlemi tecelli ve zuhur sistemleriyle izah eder. Âlem, hiç bir gerçekliği olmayan bir gölgeden ibarettir. Sefcr halindeyken varlığın tek varlık olarak algılandığı bütün tasavvufî sistemlerde kabul edilmektedir. Fakat İmam Rabbanf ye göre, sahv halinde gözlerimizin önüne açılan âlem, sünnî inanana uygun olarak, gölge değil, hakiki bir varlıktır. Vahdet-i Vücut'a geçiş mantikî bir netice olarak kabul edilemez. Ne var ki İmam Rabbanî de hoşgörüyü elden bırakmaz ve sufilelerin bu hatayı manevî sarhoşluk dolayısıyla işlediklerini söyler. "Umulur ki, Allah onları muaheze etmez. Çünkü bunların durumu, hata eden müctehidin durumu gibidir. Müctehid içtihadında hata ettiği gibi, bu da keşfinde hataya düşmüştür"^{*2}, |; H

İmam Rabbanf nin ortaya çıktığı asırda (d. 1563), Vahdet-i Vücut doktrini, özellikle İran ve Anadolu sahalarında artık önüne geçilemeyecek derecede yayılmış bulunuyordu. Çok güçlü taraftarlar bulan bu doktrin, cezbedici nitelikleri dolayısıyla engin bir şiir kaynağı haline gelmiş, yüzlerce şair tarafından sanatkârâne bir şekilde işlenmiştir. Mesnevi gibi kitaplarla vulgarize edilen Vahdet-i Vücut doktrini, XII. yüzyıldan sonra geniş ölçüde kabul görmüş, Selçuklu, daha sonra Osmanlı kültür çevrelerinde farklı bir çehreye bürünen İslâm medeniyetinin gerçeklik kavrayışını belirlemiştir. Osmanlı coğrafyasında kitleleri peşinden sürükleyen tarikatlar incelenirse, Nakşibendilik hariç, hemen hepsinin Vahdet-i Vücut doktrini etrafında şekillendiği görülecektir.

Vahdet-i Vücut nazariyesi hakkındaki tartışmalar, aslında konumuzun dışındadır. Fakat bu nazariyenin İslâm estetiğinin teşekkülünde birinci derecede rol oynadığı, şiirden musikiye, süsleme sanatlarından mimariye, resimden gölge oyununa kadar bütün sanat dallarının ardında bu nazariyenin bulunduğu bir gerçektir. Gerçeğin dış yüzüyle, başka bir deyişle, aslında bir gölgeden, bir hayalden başka bir şey olmayan duyularla kavranabilir âlemin binbir şekliyle uğraşmayıp -Nietzsche'nin dionizik durumunda olduğu gibi-doğrudan doğruya fenomenlerin içyüzüne dalan müslüman sanatçının bu davranışına Vahdet-i Vücut nazariyesi yön vermiştir.

İbnü'l-Arabî, İmam Rabbanî'nin Ehl-i Sünnet inancına dayanarak hakiki bir varlığa sahip olduğunu söylediği âlemi, sonsuz ve değişmez varlığın bir görünüşü olarak ele alır. Âlemin varlığı, tıpkı okyanus üzerindeki dalgalar (nakş-ı ber-âb) gibidir; gözümüze var gibi görünür, fakat yoktur. İbnü'l-Arabî'nin düşüncesine yeni boyutlar getiren Sadreddin Konevîye göre ise, âlem sonsuz bir silsile halindeki teveccüh fiilleri olup sürekli gerçekleşme halindeki bir fenomendir. Allah tasavvur etmekte ve bu tasavvurlar kuvveden fiile geçince, okyanusun üzerinde dalgalar, yani nesneler görünürlük kazanmaktadır. Başka bir ifadeyle, âlem yoktur, "Kttn" (Ol) emriyle sürekli yeniden yaratılmaktadır ve bunun için devamlı değişme halindedir¹³.

Tasavvufî şiirde "okyanus" mutlak varlığın sembolüdür. Okyanusun dalgalan da zaman ve mekânla sınırlı gerçeklik, yani duyularla kavranabilir dünya. Mevlânâ, dış dünyayı denizin dalgalarına benzettiği gibi, su üstünde yüzen kâseler ve suyun ıslaklığına da benzetir: "Bizim şu şeklimiz bu tatlı denizde, su üzerinde kâseler gibi yüzer. İçi dolu olmadıkça kâse suyun yüzündedir. Dolunca batar. Akıl gizlidir; ortada bir âlem gizlenip durur. Bizim şeklimiz, o denizin dalgasından yahut ıslaklığından ibarettir" (M, I/b. 1115-17). te- f i^l- W â

Gerçeğin dış yüzüyle uğraşmak istemeyen müslüman sanatçının biçim iradesine bu kavrayışın yön verdiği söylenebilir. Sanatçı öyle biçim ortaya koymalıdır ki, suyun üzerinde yüzen, dolunca, yani aşk erişince "âyine-i pür-tâb-ı mücellâda nihân"* olan bu kâselerin boşluğuna, yani görünen âlemin geçiciliğine ve baki olanın sadece Allah olduğuna devamlı bir ima bulunsun. Cansız figürlerin düşünmeleri, ağlamaları, arzu etmeleri mümkün olmadığına göre, bu ima dışında, nakkaşın eserine verebileceği tek ifade, insanın erişmek istediği son merhale, yani sükûnet olacaktır. Nitekim bellibaşlı örnekler incelenecek olursa, istisnalar dışında, bütün yüz ifadelerinin yalnızca sonsuz bir tatmini ve sükûneti ifade ettiği görülecektir. İnsan ruhunun ihtirasları, üçüncü boyutla birlikte silinip yok olmuş, bir başka ifadeyle, aklî ve hayvanî nefisler arasında, aklî nefsin insan bedenine ilişmesi sırasında doğan çatışma ortadan kaldırılmıştır. Bu bakımdan, müslüman resminde perspektifin inkârı, aynı zamanda trajik olanın inkârı anlamına gelir.

Daha önce üzerinde durduğumuz gibi, inşam dünyaya evet demeye zorlayan şeytan, aynı zamanda günah fiilinin ortaya çıkmasına sebep olan prensiptir. "Kalp aynasının cilalanın ası", bu bakımdan şeytanla mücadele ve fenomenlerin içyüzüne dönüş demektir. Bu eylem estetik planda fenomenlerin içyüzüne yönelmiş biçim iradesi şeklinde kendini gösterir. Ancak, dış âlemle bu mânada münasebetin duysal nitelik taşımadığı, eşyaya "mestâne" nazarlarla bakarak

* Ettik o kadar ref-i taayyün ki Neşâtî Ayine-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız "bir özge temâşâ ile" geçen sanatçının varlığı tümel bir gerçek olarak kavradığı bilinmelidir.

Tırnak içindeki ifadelerle, klasik şiirimizin büyük isimlerinden Nâilî'nin bu bölümün başında sunduğumuz beytini hatırlatmak istedik. "Mestâne", "nukûş-ı suver-i âlem", "özge temâşâ" ve "geçdik" ifadelerinin başbaşa bir gerçeklik kavrayışım ve estetiği verdiği söylenebilir. Sanatçı, dış âlemin geçici olduğunu bildiği şekillerine mestâne bakmış, fakat fazla oyalanmaksızın içyüzlerine dalmıştır. Daha başka bir ifadeyle, "kalp gözü"nü açmıştır. Gördüğü, nakışların ardındaki nakkaştan, yani mutlak varlıktan başkası değildir.

Bu bakımdan İslâm sanatlarında "gerçeklik" problemini ele alırken, gerçeğin sanat eserine "gerçek" ve "gölge gerçek" diye adlandırabileceğimiz

iki ayrı tabaka halinde var olduğunu hatırd tutmak gerekmektedir. Sanatçımın gayesi "bir"e, yani gerçeğe ulaşmak olduğuna göre, dış âlemi sadece bir vasıta olarak kabul edecektir. Bu, alıp tabiatı bir bakıma teşrih masasına yatırmak, gölge gerçekte immanent olan araştırmak demektir. Stilizasyonun metafizik mânası budur.

Gerçek transcendent (aşkın/münezzeh) olduğu için "mimetik obje" olamaz. Bu yüzden ister istemez gölge gerçekten hareket eden sanatçı, tek tek nesneleri taklit ettiği sürece eşyamn yüzeyinde kalacağım, kühüne vakıf olamayacağını bilmektedir. Gerçek tek olduğuna göre, gölgeler alemindeki sonsuz çeşitliliğin temelinde birlik vardır. O halde tecessüsünü sayısız objelere dağıtmak yerine, belli sayıdaki objeler üzerinde derinleşmek en doğrusudur. Artık ait olduğu bütünden koparak aldığı parçalan, bir çocuk gibi farklı şekillerde birleştirilerek bu parçaların ardında gizlenmiş olan güzelliği, ilk ve şekilsiz şekli aramaya başlayabilir. Elindeki malzemenin imkânlarını sonuna kadar kullanmak zorundadır. Bozar, değiştirir, yeniden kurar. Sonsuza kadar

denemek, bir çıkış noktası bulmak ister gibidir. Sayılarla matematikçi niçin oynuyorsa, şair kelimelerle, nakkaş şekillerle, hatta bestekâr seslerle onun için oynamaktadır Eşyam n kühüne varmak! Sanatçı ilk şekli ararken, birbirinden farklı sayısız kompozisyon elde etmiştir. Fakat o nerede? Mutlak güzellik, ne kadar uğraşılırsa uğraşılırsın, de geçirilmesi mümkün olmayan, ele geçirildiği zaman da sanatın konusu olmaktan çıkan aslanlıktır. Mutlak, kısaca söylemek gerekirse, ifade edilebilir (ekspressiv) değildir.

III

Göklerin ve Yerin Nuru

"Allah göklerin ve yerin nurudur"
Kur'an-ı Kerim

İbnü'l-Arabîye göre, Allah'ın gölgesi, mümkün alemindeki cisimlerde belirir. Biz gölgeyi ancak üzerine düştüğü eşya âlemi vasıtasıyla idrak edebiliriz. Fakat idrak "Nûr" ismiyle geldiği için, gölge, mümkün alemindeki varlıklar üzerine "gayb" suretinde yayılmıştır¹⁴. Gölgenin siyaha mail oluşu, sahibi ile arasındaki uzaklıktandır. "Dağları görmez misin, gözden uzaklaştıkça siyah görünür. Halbuki dağların rengi hister göründükleri gibi değildir. Bunların böyle görünmelerine uzaklıktan başka sebep yoktur"¹⁵.

Sanatçı, eğer tuvaline yahut mümkün alemindeki varlıkları bütün uzaklıklardan kurtararak yansıtabilirse, hem satha "girer ve çıkar gibi" görünmelerini önleyecek, hem de arûk hacim düşünölemeyeceğinden ışık-gölge gerekmeyecek, böylece renkleri saf olarak kullanma imkânı doğacaktır. Sanatçımın gayesi, mümkün alemindeki varlıklar üzerine gayb suretinde yayılmış olan Nur'a belli ölçüde ulaşabilmektir. Renklerin kaynağına, mutlak varlığın aksettiği yok

luk aynasının sembolü olarak düşünölen satıhta ancak uzaklıktan, ayrılıktan oitadan kaldırmakla vanlabılır. O zaman seyirci, nakışların ardında gizlenen nakkaşa istidlal yoluyla varabilir. Gölge oyununda nasıl seyirciye daima perdenin bir ibret perdesi olduğu hatırlamıyorsa, resimde de aym şekilde seyircinin bu ezeli hikmete âşinâ olması gerekmektedir. Bir perde gazelinden aldığımız şu beyitler bu bakımdan dikkate değer:

Şem'-i bahtım hâsıl ettikçe ziyayı perdede Bak ne suretler zuhur eyler verâ-yı perdede

Olmasaydı pîş-i çeşm-i halka bir perde cihan Kimse görmezdi bu nakşı mâsivâ-yı perdede

Nakşeden kimdir tefekkür eyle gel nakkaşını Seyredüp zıll-ı hayâli rû-nümâ-yı perdede*6

Bu noktada, perspektifin niçin inkâr edildiğini daha iyi anlıyoruz. Hâlem-i fenada bir reng-i beka"* göstermek isteyen sanatçı, şekillerle senli benli olarak, yani onlara ob-jektivite kazandırarak bunların ardındaki soyutluğa ulaşamayacağım bilmektedir. Aristo mantığı mimesizmi ne kadar şart kılıyorsa, tasavvufun mantığı da mimesizmin o kadar karşısında durmaktadır. Fenomenlerin içyüzüne dalan sanatçı, geriye dönüp baktığında, şeytanın kendisini bağlamaya çalıştığı şekillerde "abes"ten başka bir şey bulamayacaktır.

Gazzalî, El-Afunkiz'öe, duyularla kavradığımız görünen dünyanın gerçek olup olmadığından emin olamayaca-

* Yâdigâr-ı Hazret-i Şeyh Küşterfdır perdemiz Alem-i fânide bir reng-i beka göstermeğe
ğımızı söyler. Nasıl rüya halindeyken son derece mantıklı görünen şeyler, uyandıktan sonra insana saçma geliyorsa, öldükten sonra dünya hayatı da öteki dünyada insana belki öyle saçma görünecektir. Nitekim sufiler, kendilerinden geçip hislerinden uzaklaştıkları zaman, bu mâkûl ata uymayan pek çok hali müşahade ettiklerini söylemektedirler. Gazzalfye göre, bu hal bir çeşit ölüm halidir¹⁷. Bunun için fenomenlerin içyüzüne dalmak, Ur bakıma "Ölmeden önce ölünüz" (Mûtû kable en temûtû) prensibinin gerçekleştirilmesidir. Halbuki nesnelere objektivite kazandıran tavır, varlığı görünüş yoluyla kurtarmak ve zamanı altderek dünyada ebediyyen varolmak hırsının bir tezahürü olarak karşımıza çıkar.

Nesnelere iki boyutlu satıhta objektivite kazandırmak bakımından renk dereceleri de perspektif kadar önemlidir. Fenomenlerin dış yüzünü taklit etmekten kaçınan müslüman sanatçımn, bundan dolayı kendini renk derecelenmelerini incelemek zorunda hissetmediği söylenebilir. Onun gayesi, renklerin aslına, yani Nûr'a ulaşmaktır. Çünkü "Allah göklerin ve yerin nurudur" (K, 24/35). "Fakat" diyor Mevlânâ, "senin aklın renkler içinde kaybolduğundan dolayı nuru göremedin. Gece olunca renkler örtüldü, o vakit rengi görmenin nurdan olduğunu anladın. Haricî nur olmadıkça rengin görünmesi mümkün değildir" (M, I/b. 1122 vd)*.

Mevlânâ, bu mısralarında, belki de farkında olmadan, rengi impressionistler gibi objeden ayırmakta ve ışıkla, daha doğrusu ışık tayflarıyla ilgili olduğunu söylemektedir. Impressionizm, temelde pozitivizme dayandığı için, stüdyodan çıkmakla beraber, renk anlayışında gözleme dayan-

* Me vlânâun şu beyitleri de ilgi çekicidir: 'Renksizlik âlemi renge esir düşünce bir Musa, öbür Musa ile savaşa düştü. Renksizlik filemi ne erişirsen Musa ile Firavun sulhtadır (...) Şaşılacak şey. Renk, renksizlik âleminde zuhura geldiği halde, renksizlikle nasıl savaşa girer?' (M, I/b. 2467 vd). Renksizlik mutlak birliğin belirlenmemiş, herhangi bir renkle sınırlandırılmamış ülkesidir.

makta, müslüman sanatçımn asla kabul edemeyeceği anlık izlenime geçmektedir. Halbuki müslüman sanatçı rengi objektif olarak kavramadığı gibi, aldatıcı görünümlere, yani impression'a da karşıdır. Devamlı değişen bir renk atmosferi, değiştiğine göre tesbit etmeye değmez. Çünkü o değişmeyi, değişen şeylerin ardındaki değişmeyi arayarak bildirmektedir. Değişmeyen renk, zıddı olmayan dolayısıyla eşyada gizli duran renktir, yani nur. Şebüsteri'nin ifadesiyle, "Tanrı nuru ne bir yerden bir yere gider, ne de bir halden bir hale girer. O ne değişir, ne de başka bir renge bürünür" (GR,b.99). I .J^^HT

Mevlânâ, dış renklerin ancak güneş vasıtasıyla görülebildiğini belirttikten sonra, iç renklerin de "aks-i envâr-ı ûlâ" ile, yani yücelik ışığının yansımasıyla görüldüğünü söyler (M, Vb. 1130). Anlatmak istediği, eşyanın mahiyetinin sadece dış gözlerle görülemeyeceği, "basar"ın "basiretle birleşmesi" gerektiğidir. Hazreti ibrahim'in sönüp batan, kaybolan şeylere bağlandığım

bildiren âyetler de (K, 6/76-78) bazı müfessirler tarafından bu yolda tefsir edilmiştir. İbrahim peygamber, basiretiyle tanıdığı gerçekleri maddî gözleriyle de arar; bunun için yıldızlara, güneşe ve aya bakar, ancak aradığını göremez (K, 6/76-78). "O hakikat bütün gökleri ve yeri yaratanın zâtıdır. Binaenaleyh bütün mevcudattan yine zât-ı Hakk'a döner"18.

Gözlerimizin önünde açılan âlemi basiretle, yani kalp gözüyle görmek, nesnelerin kirden pastan temizlenmiş 'gönül aynası'nda gerçek hüviyetleriyle aksetmesi demektir. Mevlânâ'nın anlattığı, Çin ressamlarıyla Anadolu ressamları arasında yapılan müsabaka, gönül gözüyle görüşün allegorik anlatımıdır. Çinli ressamların özene bezene yaptıkları resimler, yani gölgeler âleminin nesneleri, Anadolu ressamlarının sadece temizleyip cilaladıkları duvarda göza-lıcı renk ve şekillerle yansımış, kısaca, dünya tezatlardan kurtulunca, hakikat ayan beyan ortaya çıkmıştır.

Ancak fenomenlerin içyüzüne dalan iradenin temâşâ ve müşahade ettiği, yani gönül aynasına ayan beyan akseden hakikat ifade edilebilir (ekspresi v) bir fenomen değildir; dolayısıyla hiç bir şekil içinde düşünmek, bu yüzden benzerini yapmak (mimesis) mümkün değildir. Bu sûfiyâne tecrübe, estetik biçim verme aşamasında soyutlama şeklinde tezahür eder. Dolayısıyla İslâm sanatında plastiğin arabeske, sözün musikiye yöneldiğini, yani hiç bir fenomeni dile getirmeyen ifade biçimlerinin arandığını söyleyebiliriz.

Özetlemek gerekirse, müslüman sanatçı, rengin aslına, yani nur'a doğru devamlı bir arayış içindedir; bunun için renk dereceleri konusunda değişik tecrübelerden kaçınmış, paletindeki renkleri en saf şekilleriyle muhafaza etmeye çalışmıştır. Esasen derinlik boyutunu ortadan kaldırdığı için renk derecelenmelerine ihtiyaç da hissetmemiştir. Bunun sonucu olarak doğan renk şematizmi, müslüman sanatçıyı, Batılı sanatçımn sahip olduğu hürriyetten mahrum kılar. Ancak arayışım derinliğine sürdürecektir, hürriyetini altın şans gibi tabii olmayan renkleri paletine ekleyerek veya meselâ gökyüzünü kırmızıya, ağacın yapraklarını maviye, aü portakal rengine vb. boyamak suretiyle kullanacaktır.

IV
Tenewü

"Her şey başt dönmüş, hayran bir halde. Bir zerre bile imkân sınırından dışarıya adım atmamış."
Şebüsterf

Gölgeler âleminin tezatlardan, ihtiraslardan, kısaca maddeden arındırılmış nesneleri, müslüman sanatçımn eserine bütün ferdî özelliklerinden ayrılarak akseder. Artık ağaç, herhangi bir ağaç değil, genel olarak ağaçtır. Aynı şekilde, meselâ Bihzad, meşhur İranlı ressam değil, bütün iyi ressamların sembolüdür. Başka bir ifadeyle, sanatçı, bahçesindeki ağacın karşısına geçip benzetmek maksadıyla resim yapmaz, zihnindeki ağacı çizer. Kısacası, dış âlemin nesneleri, onun kafasında tümeli yansıtacak şekilde klişeler haline gelmiştir. Bu yüzden biçim özelden genele doğru değişerek temsilî bir karakter kazanır.

Gerçekliği kavrayış tarzı, renk şematizminin olduğu kadar, biçim şematizminin de kaynağıdır. Bütün İslâm sanatlarında bu şematik yapı karakterini görüyoruz. Şairin nasıl klişeleşmiş ifadeleri varsa, nakkaşın da hazır biçim kalıpları vardır. Üstelik bu kalıpların daha önce başkaları tarafından da kullanılmış olmasına aldırmaz. Nakkaşın, resim

leyeceği kitap sayfasıyla karşı karşıya kalınca yapacağı ilk iş, hazır malzemeyi konusunu işlemek üzere biraraya getirmektir*. Ne var ki sayfada birer birer yerlerini alan biçim kalıpları, eğer sanatçımn iradesi müdahale etmezse, basmakalıp bir kompozisyon teşkil edecektir. İşte müslüman sanatçımn bu tehlikeye karşı hür olarak kullanabileceği tek imkân vardır: Tenevvü (Çeşitleme).

Tenevvü, İslâm sanatlarının estetiğinde dikkatle araştırılması gereken bir prensiptir. Esasen tenevvü'ün şematiz-mi bir kusur olmaktan çıkardığım, bundan dolayı, sanat eseri niteliği taşımakta olan bir eserin hiç bir zaman tekrar

olmadığım rahatça söyleyebiliriz. Hatta bu noktada şematiz-min önemli bir görevi bulunduğu açıktır; kullanmak zorunda olduğu kuşelerin o daracık çemberini kırmaya çalışan sanatçı, ya bu klişelerin gizlediği tehlikelerin farkına varmaksızın cazibesine kapılarak silinip gidecek, yahut onlarla savaşıp eşsiz bir zevk inceliğine ve ustalığa ulaşacaktır. Meselâ bir divan şairi kendisine hazır olarak verilmiş hayal sisteminin, hatta kelime kadrosunun içinde kalmak zorundadır. Bu sistem içinde orijinal olmaksızın, devlerle güreşmek mânasına gelir. Fuzulî, Farsça Divan 'mm önsözünde, kendisinden önce gelen şairlerin yüksek anlayışlı, engin düşünceli insanlar oldukları için gazel üslubuna yarayan en güzel sözleri söyleyip en ince mazmunları kullandıklarını, sonradan geleceklere hiç bir şey bırakmadıklarını söyler ve şöyle devam eder:

* Nakkaş, işleyeceği konuyu şeffaf ve dayanıklı bir kağıda çizdikten sonra, bu çizgiler üzerinde ince bir iğneyle çok sık aralıklı delikler açar. Artık gerektiği zaman kullanılmak üzere bir kabp elde edilmiştir. Bu kalıplar çok zaman tek eserde kullanılmıştır, ama çoğaltılması istenen bazı kitaplarda zamandan tasarruf gayesiyle de kullanıldığı muhakkaktır. Bu şekilde hazırlanmış desen aherli kâğıdın üzerine konulup özel bir surette hazırlanmış kömür tozu serpilir. Böylece alttaki kağıtta boyanacak resmin hatları belirmiş olur. Bu konuda bk. C. E. Arseven, Sanat Ansiklopedisi III, s. 1424.

"Bir insan onların bütün yazdıklarını bilmeli id çalışıp vücuda getirdiği eserlerde, kendisinden evvel söylenen mânalar bulunmasın. Öyle zamanlar olmuştur ki, sabahlara kadar uyanıklık zehrini tatmış ve bağrım kanaya kanaya bir mazmun bulup yazmışım. Sabah olunca diğer şairlerle tevanide düştüğümü görüp yazdıklarımı çizmişindir. Öyle zamanlar olmuştur ki, gündüz akşama kadar düşünce derasına dalıp şiir elması ile kimse tarafından söylenmemiş bir inci delmişim; bunu görenler: 'Bu mazmun anlaşılıyor, bu söz erbabı arasında kullanılmaz ve hoş görülmez' der demez o mazmun gözümde düşmüş* hatta kalemi elime alıp onu kâğıda geçirmek bile istememişimdir. Ne tuhaf haldir bu! Söylenmiş bir şey evvelce söylenmiştir diye, söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiştir tüye yazılıyor*9.

Fuzulî'nin bu cümleleri, devrin tenkit anlayışını ortaya koyduğu gibi, aym zamanda, bir şairin kabuğu kırabilmesi için ne kadar güçlü olması gerektiğini göstermesi bakımından da çok önemlidir. Sanatçı, en azından ince bir zekâyâ sahip değilse, bağlı kalmak zorunda olduğu kaidelerin nasıl bir tuzak olduğunu anlamadan silinip gider. Şüphesiz bugün bile zevkle okuduğumuz divan şairleri, bu tuzağa düşmeyen, geleneği, onun içinde kalmak kaydıyla aşabilen adamlardır.

Geleneğin verdiği hazır biçimler ve klişelerle söylenebilecek her şey - bütün sanat dallarında- aşağı yukarı söylenmiştir. Yeni şey söylemek imkânsız denecek kadar zordur. Bu noktada artık zekâ ön plana geçmekte, yapılan iş bir çeşit matematiğe dönüşmektedir. Eldeki hazır klişelerdir ama, bu klişelerle binlerce değişik biçim ve kompozisyon ortaya koyabilme imkânı vardır. Bunun için alışkın olmayan gözlere bıktırıcı bir tekrar izlenimi vermesine rağmen, İslâm sanatlarında sonsuz bir çeşitlemenin varlığı dikkatli bir göz tarafından hemen farkedilir. Hiç bir büyük sanatçı, bir yaptığım bir daha asla yapmamıştır. Bu, İslâm sanatlarında kalî-tatîf bir gelişme sürecinin gerçekleştiğini ve yeniliğin kontrollü bir biçimde nüans kazanmak olduğunu gösterir. Önemli olan orijinal konu değil, orijinal kompozisyon ve orijinal söyleyiştir.

Fuzulî'nin şikâyet ettiği durum aslında fevkalâde önemlidir. Söylenmemiş bir şeyin evvelce söylenmemiş ve söylenmiş bir şeyin evvelce söylenmiş olmasından dolayı tenkit edilmesi, sanatçıyı hem kendisine verilmiş imkânlar içinde kalmaya, hem de bu imkânları en iyi şekilde kullanmaya zorladığı için çok sağlam ölçüler, başka bir deyişle "standartlar ruhu" teşekkül etmiş; böylece iyiyi kötünden ayırmak kolaylaştığı gibi, bir yandan gelenek kendi içinde muhafaza edilmiş, bir yandan da ölü kaideler topluluğu haline gelmesi önlenmiştir.

Geleneğin sınırlarını aşmadığı için ister istemez tenevvür yönelen sanatçı, hem söylenmiş, hem söylenmemiş söylemeye gayret ederken ikisinin ortasında bir yere varır ki, söylediği hem söylenmiştir, hem söylenmemiş. Defineye ulaşmak için aym çukuru aym kazmayla kazan define avcıları gibi. Sırası gelen kazmayı salladıkça defineye daha fazla yaklaşılr. Böylece sürüp gider. Aralarındaki fark, birinin defineye, kendisinden önce kazanlardan daha fazla yaklaşmış olmasıdır. Daha önce söylenmemiş olanın söylenmesi, yeni bir çukurun kazılması, söylenmiş olanın söylenmesi ise kazmanın boşa sallanması mânasına gelir ki, ikisi de makbul değildir.

Bu şekilde çalışan bir tenkit mekanizması, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, muhayyileye hemen hiç imkân tanımamakta, yahut sınırlarını iyice daraltmaktadır. Sanatçı, ortaklaşa kazılan çukurun sonunda ulaşılabilecek defineyi hayal edebilir, fakat başka bir çukur kazıp başka bir define hayal etmesi düşünülemez. Bu bakımdan devamlı derinleşilir. Bu arada kazmayı vuruş şeklinde, hatta kazmanın şeklinde değişiklik yapılabilir. Ama mutlaka daha önce kazılmaya başlanan çukur kazılacaktır. Yani yeni bir çukur açmaya çalışan değil, çukuru derinleştiren, defineye daha çok yaklaşan sanatçı gerçek sanatçıdır. Ulaşılmaya çalışılan defineye gelince; o, güzelliğin kendisidir, mutlak güzelliştir.

Burada dikkat edilmesi gereken bir husus da, sanatçının güzelliği yaratan değil, keşfeden adam olmasıdır. Sanat varlıkta immanent olan transcendent (müteal, aşkın) güzelliğin araştırılmasıdır. Güzellik objektif bir nitelik olmadığı için, güzel bir ağacın yahut güzel bir insanın resmini yapmakla günele ulaşılmaz. Bunlar sadece birer âyettir, birer işarettir. Güzelliğe bu işaretlerden hareketle ulaşmak gerekmektedir. Çünkü duyular vasıtasıyla kavradığımız "güzel ağaç", biz farkında değilizdir ama, devamlı değişme halindedir. "Her nefeste dünya yenilenir, fakat Wz dünyayı öylece durur gibi gördüğümüzden dolayı bu yenilenmeden haberdar değiliz" (M, Vb. 1144 vd).

^I^M7 4

Bu sürekli değişimin ardında değişmeyen, başka bir hale girmeyen, hep aym kalan bir prensip vardır. Şebüsteri diyor ki: "Başladığı noktadan itibaren dönüp duran şu devran binlerce şekle bürünüp görünmekte. Her noktadan bir dönüş başlamakta, yine o noktada bitmekte. Merkez de o, dönen de o. Bir zerreyi bile yerinden oynatsan, bütün âlem baştanbaşa bozulur gider. Her şey başı dönmüş, hayran bir halde. Bir zerre bile imkân sınırından dışarıya adım atmamış" (GR, b. 157 vd). IPB^

Bir zerrenin bile imkân sınırından dışarıya adım atmadığı âlem (makrokosmos)'deki bu ilâhî uyum (harmoni), aym zamanda insanda eksiksiz gerçekleşmiştir. İnsan bir küçük âlem (mikrokozmos)'dir; âlem ise büyük insan (insan-ı kebir). İnsanda makrokozmosun bütün hakikatleri özetlenmiştir, kısacası o, Şeyh Galib'in de dediği gibi, "züb-de-i âlemv,dir:

Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

Öyleyse, varlığın kesretinden kurtularak "zâtına hoşça bakan", yani kendi içine dönen insan, "merdüm-i dîde-i ekvân" olduğuna göre, makrokozmos'un ilâhî uyumuyla karşılaşacaktır. Uyum, çoklukta birlikten başka bir şey değildir. Başka bir deyişle, âlem birlikten doğduğu için harmoni'dir. Eserinde işte bu uyumu yakalamaya çalışan sanatçı, duyusal olarak kavradığı "müşahhas ağaç"ı değil, onun özünü, daha doğrusu mutlak güzellikten aldığı payı araştıracaktır. Bu da ağacı objektif niteliklerinden ayırmak ve genel çizgileriyle yakalamakla mümkündür. Artık nesnelerin özündeki kanuni yeti aramaya başlayabilir. Çizgi, nokta'nın hareket etmesinden meydana geldiğine göre, birbirinden ayrı gibi görünen tek tek nesnelerin özde birbirinden farklı olmadığı ortaya çıkar. "Sevgilinin cana canlar katan yüzü her zerreyi perde etmiş, her perdenin ardında gizli olan o yüz" (GR, b. 165).

Nereden hareket ederse etsin aym nokta'ya varacağı için, sanatçı, tecessüsünü sayısız nesnelere dağıtmak yerine, belirli nesnelerden hareket

etmeyi ve bu nesneler üzerinde derinleşmeyi tercih edecektir. Tenevvü de bu noktada başlar*.

* Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah gibi seyirlik sanatlarda yazılı bir metinden hareket edilmediği için bir oyun her oynanışta farklı şekillere bürünürdü. Yirmideki z Çelebi Mehmed Efendi, Sefareiname sinde Paris'te seyrettiği bir operadan bahsederken, "Her hikâyeyi her oyunda daha henüz yeni oynuyorlannış gibi gösteriyorlarmış" diye hayretini ifade eder. Bir oyunun her seferinde hiç değiştirilmeden oynanması, bir Osmanlı'nın anlayabileceği şey değildir.

Her şeyin kendisine irca edildiği "bir", sayı değildir, dolayısıyla kemmiyet ifade etmez. Hallaç, "Saymak sınırlamaktır, sayılmaksızın tektir o, sınır ve sayı ile ilişkili bir değildir" diyor²⁰. Varlık, birliğin safha safha açılışı ve imkânlarının bir bir gerçekleşmesi olduğu için, sayıların ve suretlerin kendiliğinden güzel olması düşünülemez. Meselâ "üç" kendiliğinden güzel bir teşekkül değil, üç defa birin bir defaya mahsus olmak üzere biraraya gelmesidir. İbnü'l-Arabî'ye göre, her sayı kendi nefsinde tek bir hakikat olmakla beraber, birlerin toplamı olmak bakımından birleşirler. Yani ayrı ayrı gerçeklikleri olan sayılar, bir'e irca edildikleri zaman aralarında fark kalmaz. "Varlık sayıda Vahk*.

Güzelliği birlikte arayan müslüman zekâsı, bu bakımdan klasik geometriye, dolayısıyla geometrik figürlerle düşünmeye pek yanaşmamış, Yunan matematiğini geometri kılığında soyarak cebir ve hesap elbisesi giydirmiştir²². Spengler, klasik sayının "uzayla ilgili münasebetlerde değil, gözle görülecek kadar sınırlı ve elle tutulur bilgilerle uğraşan bir düşünce sistemi" olduğunu söylemektedir. Klasiklerin bu yüzden tam sayılan bildiklerini ifade eden Spenglefe göre, klasik dünya hiçliğe sıfır gibi bir değer vermeye cesaret edememiş ve kozmik münasebetim gözlerken kendi orantı timsaline dalmıştır: "Sayılar ölümlülüğün timsalidir. Yerleşmiş şekiller hayatın inkârıdır, formüller ve kanunlar tabiatın yüzünü sertleştirir"²³.

Spengler'e göre, klasik sayıya Pythagoras'ın eseri gözüyle bakılmalıdır. Klasik sayı dayandığı kültürel temeller dolayısıyla "sınırsız büyüklükler ilmf'ni, yani cebiri yaratamazdı. Müslümanlar İhvanu's-Safa cemiyesiyle beraber Pythagoras'ı benimseyerek geniş ölçüde etkilenmişlerse de, dayandıkları temel düşünce, yani tevhid dolayısıyla ne Pythagoras'çı sayı sisteminde, ne de Euklides geometrisinde kalabilirlerdi*. Massignon'un ifade ettiği gibi ve şekil suret bekasının inkârı, müslüman zekâsının daha çok cebir ve tahlil yönünde" ilerlemesini sağlamıştır. Şüphesiz, bu gelişmede Hind'in payı küçümsenemeyecek kadar önemlidir. Bugün kullandığımız rakamların aslında Hind'den alındığı ve müslümanlar vasıtasıyla Batı'ya geçtiği düşünülecek olursa, Batı'mn Doğu'ya neler borçlu olduğu bütün açıklığıyla ortaya çıkar²⁴.

Meseleyi estetik planında ele aldığımız zaman, güzel olanın meselâ üç değil bir, kare ve üçgen gibi geometrik figürler değil, nokta olduğu söylenebilir. Nokta, bir'in farklı bir ifadesidir ve soyut bir mekân unsuru olarak karşımıza çıkar. Bir ve nokta, aym zamanda eskilerin "cüz'ün la-yete-cazza" (Bölünmez cüz)ya, yani atoma ve âna tekabül etmektedir. Kur'an-ı Kerim'in nk harfi olan ba'nın altındaki nokta, Seyyid Hüseyin Nasr'a göre. hat sanatının, İslâm mimarisinin ve kökleri mukaddes kitabımızda bulunan fonetik ve plastik sanatların ilkesini verir²⁵. "Nokta asıl: Artmaz, değilmez, yok olmaz"²⁶. Hazreti Ali'ye izafe edilen "İlim noktadır" (el-ilmü noktātūn) sözü de, noktayla ilgili spekülasyonların kaynaklarından biridir. Nokta hareket ederek çizgiyi, çizgi yüzeyi, yüzey hacmi meydana getirir. Yam bütün varlığı tek ve soyut nokta'ya irca etmek mümkündür.

* Matematik, eşya özerine hakimiyet kurmak için kullanılan bir ilim değildir; eşyanın künhüne yaklaşmamızı kolaylaştırır. "Çünkü mahsus at sayıların örneğine göre meydana gelmiştir. Bütün varlık ve tefekkürün mutlak prensibi bir' sayıdır. Sayı ilmi bu sebeple felsefenin başında, ortasında ve sonunda yer alır. Geometri göze hitap eden şekilleriyle sadece onun mübtedilerinin daha kolaylıkla anlamalarına yardım eder, fakat aritmetik tek başına saf ve gerçek ilimdir" Bk. De Boer, İslâm'da Felsefe Tarihi, s. 62.

V

Gölge Gerçeğin Payı

Bilcümle neşâî-ı câvidâni Enva-ı sürür u şâdmâni Şeyh Galib

Marifet, ancak manevî tecrübe yoluyla kazanılabilecek vasıtasız bilgidir. Fakat bu bilginin zamanla kendine has ifade yollarına kavuşması ve bu yolların yaygınlaşması, manevî tecrübeyi kendi şahsında yaşamayan insanlarda bile bir davranış şekli olarak belirmesine yol açar. Bir başka ifadeyle, zaman içinde halk ve aydınlar, bazan belki de kavramadan sufi terminolojisini ve sembolizmini benimseyerek dünyayı onların gözleriyle görmeye başlamışlardır. Herhangi bir nakkaş, eserinde mesela renkleri niçin saf olarak kullanması gerektiğini bilmeyebilir. Fakat yaşanan kültür içinde, o, ister istemez bu davranışı kazanmıştır. Zaten kullandığı tekniklerin bütünü o kültür içinde teşekkül edip kökleşmiştir.

Bütün müslüman sanatçıların sufi oldukları veya olmaları gerektiği söylenemez. Fakat hepsinin içinde varoldukları estetik, tasavvuf tarafından şekillendirilmiştir. Bir-sathı arabeskle donatan, bir taçkapının yahut mihrabın mu

kamaslannı oyan taşçı ustası, belki farkında değildir ama, çoklukta birliği anlatmaktadır. Sufi bir şairin dilinde, tuzaklarla dolu süfli "kesret" aleminin sembolü olan zülf, sufi olmayan bir şairde, "kesret"i ifade etmese bile mutlaka "tuzak" imajıyla birlikte vardır. Yani, sufi şairle sufi olmayan şairin söylemek istedikleri belki birbirinden farklı, fakat davranış biçimleri aynıdır. Nitekim tasavvufî gayelerle yazılmayan bir şiiri bile, tasavvufa göre yorumlamak mümkündür. Çünkü aym gerçeklik kavrayışına dayanır. Yukarıda mecazla hakikatin birbirinden ayırdedilemeyecek kadar içice olduğunu söylerken bu durumu anlatmak istemiştik.

Süre içinde kavranmayan gerçeklik (çünkü süre yok, sadece ân ve bu ânın devamlı tekrarlanması vardır) tasavvufî muhtevasından aynlırsa, kolayca oyuna düşül-mektedir. Fakat bu ifadeden oyunun küçümsendiği mânası çıkarılmamalıdır. Eğer yaşanan hayat "süre" içinde kavran-saydı, o zaman şüphesiz İslam sanatlarında da Batılı mânasında bir gerçekçilikten söz edilebilirdi. Süre'yi inkâr eden, gerçekliği parçalayarak kendi bütününden bağımsız parçalar elde eden ve sonra bu parçaları gerçekte olduğundan çok farklı kompozisyonlar halinde biraraya getiren müslüman sanatçı, şekilleri mücerrede irca ede ede asıl gerçeğe, cân'a -şuurlu veya şuursuz- ulaşmaya çalışmaktadır. Ne var id, resmin objelere, şiirin ise objelerin işaretleri olan kelimelere dayanması, musiki, arabesk veya yazıya nazaran soyutlamanın belli bir noktada kalmasına sebep olur. Yani gölge gerçek (dış âlem), sanatçı istemese de, eserine kendiliğinden katılmaktadır.

Diyelim ki şair anlaşılmadığından şikayetçidir. Fakat şikayeünü doğrudan doğruya söylemek, bir bakıma "benlik dâvasına kalkışmak" demektir. Halbuki benliğin aradan çekilmesi gerekir. Öyleyse, asıl gerçeği söylerken günlük gerçeği de bir "benlik dâvası" haline getirmeden söyleyiverme-lidir. Çünkü şairin anlaşılmamaktan, halkın vefasızlığından daha önemli bir meselesi vardır:

"Ayrılık." Tıpkı vefanın halktan gizlenmesi gibi, sevgili de yüzünü gizlemekte, bu yüzden âlemde bir bitmeyen kış yaşanmaktadır. Şair halkın vefasızlığını hemen bir teşbih unsuru haline getirir ve -sözgeleşi- rubaisini söyleyi verir: "Bir ömürdür senin gül bahçeni ve mahmur nergislerini görmedik. Vefa gibi halktan gizlendin. Uzun zamandır yüzünü göremiyoruz"²⁵.

Mevlâna'nın rubaisinde vefasızlık fenomeni dışında, günlük hayatla, yahut dış âlem (gölge gerçek)'le ilgili başka unsurlar da bulunmaktadır: Gül bahçesi, sarhoş ve mahmur nergisler. İfadeden anlaşıldığına göre, mevsim bahar değildir. Eğer dış gerçeği aramak gerekirse, şaire bir ömür kadar uzun gelmiş bir kıştan söz edilebilir. Fakat "Bir ömürdür senin gül bahçeni, o sarhoş ve mahmur nergislerini görmedik" ifadesinin arkasında gizli kış imajının sembolik bir anlam taşıdığı, eski şiirimizle uğraşanlarca hemen anlaşılır. Eski hayal sisteminde "kış" sözünün ilk hatırlattığı "gam"dır.

Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk mesnevisinde, Aşk, Hüsn'e kavuşabilmek için Kimya'yı bulmak üzere çıktığı büyük yolculukta, yoldaşı Gayretle birlikte birçok tehlikeyi atlattıktan sonra Gam harabesine ulaşır. Burada çok şiddetli bir-kış hüküm sürmektedir:

Bu deşt-i siyehde oldı güm-râh Yeldâ-yı şitâ belâ-yı nâgâh
Bir deşt kim bu neuzü billâh Cinler cirid oynar anda her gâh

Bak bak felek-i siyeh-kâre Âyine getürdi Zengibâr'e Sermâyile berf olinca munsab
Dendânı sırıdı Zengi-i şelfi

Görüldüğü gibi, kış bir sembol haline gelmiş, şair kann beyazlığında nura dair işaretler görmüşse de, hep menfî unsurlarla birlikte düşünülmüştür: Gam, harabe, çöl, karanlık, cadılar vb. Bu durumda kış, objektif olarak, şairin ona yüklediği mânalar dışında çok önemsiz kalmakta, bir "gölge" haline gelmektedir. Yani şair ilk okuyuşta kıştan şikâyet ediyor gibi görünse de, aslında kendi içindeki kıştan, kalp ülkesindeki kimyaya ulaşamamaktan, ayrılıktan şikâyet etmektedir.

Aşk, bütün belalardan kurtulduktan sonra Nüzhet-geh-i Ma'ni, yani mâna gezinti yeri görünür. Artık ebedî bahara erişmiştir. "Bu işte o bağ-ı bî-bedeldir" ve orada,

Ne âteş-i sihr ü ne şitâ var Ne bîm-i helak ü ne belâ var
Bilcümle neşât-ı câvidânî Enva-ı sürür u şâdmânî²⁶*

Mevlâna'nın rubaisinde özlenen bahar da sembolik mâna taşımakta, mutlak güzelliğin bu âlemdeki tecellileri kastedilmektedir. Mevsim olarak bahar birkaç unsura indirilmiş, yani stilize edilmiş olarak karşımıza çıkıyor. Buna göre, günlük hayattan ve tabiatın alınmış olmakla beraber, süre içinde kavranmayan, yani kendi bütününden koparılmış unsurlar ve bu unsurları birleştirmek suretiyle elde edilen farklı bir kompozisyon söz konusudur. Bu kompozisyon en iyi ifadesini "nakış" kavramında bulur.

İslam medeniyeti, başka kültürlerden devraldığı sanatları zaman içinde bünyesine mal ederek bu doğrultuda dönüşüme uğratmış ve kendi ideallerine yöneltmiştir. Mesela küçümsenemeyecek bir seviyeye ulaşan Türk heykeltıraşlığı İslamiyet'le birlikte bağımsız bir sanat olmaktan çıkar ve mimariye yardıma bir unsur olarak tezyinî özellikler kazanır. Bugün hâlâ ayakta duran bazı âbidelerde ve müzelerde XIII. yüzyıl Selçuklu sanatına ait melek, avcı, muharip

gibi birtakım kabartmalar mevcuttur. Divriği'de saçları örgülü kadın başı, Sivas Darüşşifa'sının avlusunda büyük eyvanın kemer köşelerindeki iki insan başı, Konya'da Alaad-din Köşkü'nün cephesini süsleyen kabartma insan figürleri, çifte kartal, çifte griffon, insan başlı hayvan gibi hayali yaratıklar ve sikkeler üzerindeki kabartmalar örnek olarak gösterilebilir²⁹.

Atalarımızın Orta Asya'dan getirdikleri sanat geleneği, Yunan sanatında olduğu gibi tabiatı taklit etmek gibi bir kompleksi bünyesinde taşımadığı için soyuta yönelmeye daha yatkın bir yapı taşıyordu. Bundan dolayı İslam sanatının ilkeleri kolayca benimsenmiştir. Nitekim beraberlerinde getirdikleri heykel

geleneği, Selçuklu döneminde mimarî ile kaynaşıp somutluğunu yitirmiş, Osmanlı döneminde de müslüman hayatından bütünöyle çekilmiştir.

Başından beri soyuta yönelmiş olan İslam sanatının, sanatların en somutu olan heykelde ısrar etmesi, şüphesiz, kendi kendini inkâr etmesi demektir. Ölü formlara tapmayan ve gerçeği bütün görünenlerin ardında arayan müslüman sanatçımn objektif gerçeğiğe, özellikle insan vücuduna bağlılığı zorunlu olan heykelciliği hiç düşünmeden gözden çıkarması gerekiyordu. Heykel, İslam sanat dünyasında varlığım, mimarînin mücerret formlarında ve mezar taşlarında belli ölçüde devam ettirmiştir diyebiliriz. Mezar taşlarının mânası bu bakımdan çok derindir; hemen hepsinde kazılmış olan "hüvelbâki" sözü, İslam sanatının ilk ve temel prensibini vermektedir.

Dördüncü Bölüm
FÜSUN U İŞVE

Güzel tasvtr edersin haît u hâl-i dilberi amma Fûsun u işveye geldikde ey Bihzâd
neylersin
Bahayî

I
Arabesk

"Eline kıl kalem alsa resim levhasının semasında kuyruklu yıldız peyda olur.
Duvar da bulut resmeylese dünyada yağmur meydana gelir. Kış mevsiminde gül
bahçesi resmeylese, bahar kokulan âlemi doldurur0
Âşık Çelebi

Âşık Çelebi, Meşâiru's-Şuarâ'Ğdi geleneğe uyarak şair ve ressam Nakşf nin
sanatım yukarıdaki gibi över. Çele-bi'nin bu sözleri, hüküm vermekte acele
edilirse, buraya kadar söylediklerimizi nakzeder gibidir. Eserlerden hareket
ettiğimiz zaman, sanatçıların figürleri canlı gibi göstermemek için hususî
gayret gösterdiklerini, bu yüzden sanatların en müşahhası olan heykelin Osmanlı
merhalesinde müslüman hayatından tamamen çekildiğini, fonksiyonuna bağlı olarak
figüratif olan resmin ise kitap sayfalarına sıkışıp kaldığını söylemiştik. O
halde Âşık Çelebi, Nakşf yi niçin sanki figürlere can veren bir ressammış gibi
övüyor?

Herhangi bir ressamın sanatı övülürken, genellikle Âşık Çelebi'nin
ifadelerine benzer kalıplaşmış sözler kullanılır. Bütün klasik şairlerde
benzerlerine rastlamak mümkündür*. Fakat zaman zaman "Taştaki tasvir gibi
tutuldu

* Mesela Zâti'nin su beyti: "Havaya su çizseydi seyl akardı/Suya od çizse
mâhiler yanardı.

kaldı"1 gibi ifadelerle de karşılaşılabilir. Esasında bu iki ifade biçimi
birbirinden temelde farklı değildir. Çünkü birincide övülen Nakşfnin yaptığı
resimler değil, sanattır, sanat kudretidir. İkinci ifade biçiminde ise doğrudan
doğruya resme yahut heykele yönelik bir benzetme görüyoruz. O halde Âşık Çelebi,
nakkaşın veremediği, ancak ulaşılmaması gereken "transcendent" güzelliği
övmektedir. Güzellik sözko-nusu olduğu zaman hep transcendent olanla ilgilenen
sanatçı, çirkinlikten söz edeceği zaman görünüşe, daha doğrusu ferdî olana
dikkat eder. Başka bir deyişle, idee'nin genel özelliklerinden ferdî özelliklere
yönelir.

Transcendent güzelliği ifade bakımından bütün sanatların aym derecede
imkâna sahip olduğu söylenemez. Resim ve hikâye, tabiata, eşyaya ve günlük
hayata, diğer sanatlara oranla daha bağlıdır.

Yani bütün soyutlama imkânları kullanılmakla beraber, nesnelerin direnişi
henüz bütünüyle kınlamamış, dolayısıyla "naiv"de olsa dış dünya (gölge gerçek)
esere yansımıştır. Bunun için Şeyhülislam Bahayî, Doğu resminin büyük ustası
Bihzad'a şöyle sorar:

Güzel tasvir edersin hatt u hâl-i dilberi amma Fûsun u işveye geldikde ey Bihzâd
neylersin

Eğer Bihzad bu soruyu duysaydı, herhalde çaresizlikle boynunu bükerdi.
Denebilir ki, müslüman sanatçı, sonuna kadar işte bu "fûsun u işve"nin arayışı

içinde olmuş, dış dünya kafesinden kurtulduğu zaman bunu verebileceğini düşünerek "arabesk"e ulaşmıştır. Arabesk, sanatçımn mekân değerlerinden kurtularak en soyut düşünceye, yani matematiğe vardığı sanattır. Tabiatın alınarak direnişleri kınlan şekiller, cezbe tutulmuş dervişler gibi, birbirinin içine girip çıkarak dönüp dururlar. Şeyhülislam Bahayf nin sorusunun cevabı, kısaca, "arabesk"tir diyebiliriz.

Avrupalılar, Osmanlı Türkçesinde "girift" denilen bu bezeme tarzını Araplar kanalıyla tanıdıkları için "arabesk" adını vermişlerdir. Celal Esad'a göre, arabesk tarzında bezemenin ilk örnekleri, Orta Asya'dan Avrupa'ya göçen Sakalar'da ve Sarmaür'da görülür². Nereden gelmiş olursa olsun, arabesk, müslüman milletlerin ortaklaşa geliştirdikleri ve kullandıkları benzersiz bir ifade vasıtasıdır.

Arabesk tarzında süslemenin ayırıcı vasfı motifler başlangıçta tabiatın alınmış olmakla beraber, tabiatın gerçekliğini kaale almayan ve biçim vermede doğrudan doğruya tenazura (symetrie) dayanan bir sanat oluşudur^{JB}ütün görünüşlerin ardındaki birliği arayan müslüman zekâsı, "durmadan dönüp duran nokta"nın sırrını, nerede başladığı ve nerede bittiği belli olmayan, sonsuz temadi fikrinin yorumu mahiyetindeki şekillerle, yani arabeskle çözmüştür. Başka bir ifadeyle, "öylece durur gibi" gördüğümüz halde "yeniden yeniye akıp giden" âlemin harmonik yapısındaki ilk prensibi, yani dönüp duran noktayı (mutlak vakt), kısaca ritmi yakaladığı an, zaman zaman hapishanesinden kurtulacağı biliyordu. Nitekim ritm, arabeskte en üstün seviyede gerçekleşir.

Titus Burckhardt, arabeskin müslüman için sadece tasvirsiz sanat yapmak imkân olmadığını belirterek, "Bu doğrudan doğruya, bazı Kur'anî formüllerin ritmik tekrarının böyle bir istek konusundaki zihnî sabitliği bozması gibi, zihnî nizamda kendine uygun olanı veya tasviri geçersiz kılmak için bir vasıta²dır" dedi. Sonra şöyle devam eder: "Arabeskte ferdî bir formun bütün hatırası, belirsiz bir dokumanın tekrarıyla erimiştir. Aynı motiflerin tekrarı, hatların parıltılı hareketi, girintili, çıkıntılı ve ters benzer şekillerin tezyinî dengesi bu gerçeği doğrular. Rüzgârda kımıldayan bir yaprağın veya pırıl pırıl dalgaların görünüşündeki gibi ruh, derunî gayelerinden ve ihtiras putlarından kurtulur ve varlığın saf durumuna, kendine döner"³.

Uygulandığı satıh sınırlı olmasına rağmen yöneldiği her istikamette sonsuzluğa doğru hareketine devam eden, geriye dönüşleri, tekrarları ve hamleleriyle ebediyeti telkin ederek cezbeli kompozisyonlar çizen arabesk, bilgisizlik hakkındaki bilgiyi, tatmine varan düşünceyi ve makrokoz-mos'un ritmik düzenini ifade etmektedir. Herzfeld'e göre, bu kompozisyonları tasavvur edebilmek için bile yüksek bir riyazî görüşe ihtiyaç vardır⁴. Özetlemek gerekirse, matematikte cebire varan müslüman zekası, sanatta arabesk'e ulaşmıştır.

Sınırları belli bir satıhta sonsuzluğu tasvir etmeye muktedir bir zekânın eşsiz bir teksif dehasına ulaşmış olması gerekir. Nitekim özellikle Osmanlı sentezinde arabesk karakterinin bütün sanatlara derece derece yayıldığı görülür. Gerektiği zaman bir beyte bir hikâyeyi sığdırabilen şair, bu kesafeti ancak kelimelerle oynayarak sağlayabiliyordu. Oynana oynana devamlı yeni çağrışımlar ve anlam incelikleri kazanan kelimeler, âdeta, arabesk şekilleri gibi, içice girerek girift kompozisyonlar kurmaya müsait plastik şekiller haline gelmişti.

Titus Burckhardt'a göre, biri girift örgü, diğeri nebatî motif olmak üzere iki temel unsur ihtiva eden arabeskte, geometrik deha, göçebe dehası ile birleşmiştir. "Arabesk, süslemenin bir nevi dialektiğini teşkil eder ve orada mantık, ritmin canlı devamlılığına katılır." Birinci unsur, yani girift örgü, öz olarak, geometrik tasavvura indirgenir; ikincisi, yani nebatî motif ritmin bir nevi grafiğini temsil etmektedir. "Helezonvarî şekillerden elde edilmiş bu ritm, belki de nebatî modellerden daha çok saf çizgisel sembolden doğmuştur; helezonvarî şekilli süslemeler, esasen Asyalı göçebelerin sanatında bulunur. Scytheler sanatı bu hususta çarpıcı bir örnektir."⁵

Arabeskte ve bütün İslam bezeme sanatında tabiatın alınan (nebatî) şekillerin bir çeşit geometriye dönüştürül

mesi, yani üsluplaştırma (sivilizasyon), İslam sanatının en önemli meselelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Soyutlama ile üsluplaştırmanın aynı şey olmadığı söylenebilir ki, doğrudur. Bununla beraber, İslam sanatında soyut, üsluplaştırmanın tabii sonuçlarından biridir. Üsluplaştırmanın metafizik anlamı, eşyaya -daha önce de üzerinde durduğumuz- "mestâne bakış"la ilgilidir. Bu, objeleri paranteze alarak yok saymak, yani eşyayı objektif niteliklerinden soyarak öze ulaşmaya çalışmak demektir. Fakat öz (mutlak hakikat) ifade edilebilir olmadığı için, yine paranteze alınan eşyadan yola çıkmak gerekmektedir. Bu tavır, kübizmde objelerin silindir, küp ve konilere göre alınması gibi önceden belirlenmiş bir tavidan çok farklıdır. Her şeyden önce üzerinde çalışacağı objelerin sayışım en aza indiren müslüman sanatçı, bu objelerin bağlı olduğu ritmik düzeni keşfetmek gayesiyle üsluplaştırmaya başvurur ve sonunda bir çeşit geometriye ulaşır. Soyutluk, bu geometrileşme sürecinde, eşyanın gitgide tanınmaz hâle gelmesinde, yani duyularla kavranan taraflarının paranteze alınmış olmasındadır.

n

"Yıldız Sistemleri"

"Varlık bir dairedir. Bu dairenin başlangıcı tik Akıl'ın varlığıdır. Cins'ler insan emsi ile son bulmuş ve daire tamamlanmış, insan tik Akıla ittisal etmiştir. Tıpkı dairenin sonunun başlangıcına ulaşması gibi"
İbnül-Arabi

İslam bezemelerinde kullanılan motiflerin orijinleri şüphesiz müslüman olan kavimler tarafından getirilmiş ve zamanla İslam'ın damgasını yiyerek yeni bir bezeme tarzının vücuda gelmesini sağlamıştır. Otaçağ'da matematik ve hendese olağanüstü parlak gelişmeler gösteren İslam medeniyetinde, bu alanlardaki başarının tezyinata da yansdığı, son derece yüksek bir riyazî görüş gerektiren geometrik düzenlemelerin, bölgelere göre bazı farklılıklar göstermekle beraber, bütün müslümanların ortak ifade vasıtası haline geldiği söylenebilir. Bu bezeme tarzının M ağırip'e ve Endülüs'e doğru ilerledikçe mübalağalı bir ifadeye büründüğü, Anadolu'dan Batı'ya doğru ilerledikçe sadeleştiği dikkati çekmektedir.

Daireyi poligon ve üçgen gibi geometrik şekillere bölerek bunları içice, birbirlerini tamamlayacak şekilde düzenlemekte büyük bir maharet gösteren müslüman sanatçı

lar, aynı zamanda müslüman metafiziğinin en güçlü ifade tarzlarından birini vücuda getirmişlerdir. Selçuklulardan itibaren Türk tezyinatında da önemli bir yer kazanan geometrik şekiller, özellikle sanat tarihçilerinin "Yıldız Sistemleri" adını verdikleri düzenlemeler halinde mimarînin vazgeçilmez bir unsuru olarak karşımıza çıkarlar. Bu konuda son derece dikkate değer çalışmalar yapan Semra Ögel, Selçuklu dönemi abidevî yapılarının taçkapılarında yaygın olarak yer alan yıldız sistemlerinde merkezî idarenin güç varlığı ile ilginç bir paralellik görmekte ve geometrik düzenlemelerin merkezden kontrol edilen bir yaratma ortamını açıkladığını düşünmektedir *.

Semra Ögel geometrik düzenlemelerin kuruluşlarında yer alan daire, üçgen, altıgen, sekizgen gibi temel figürlerin çağlar boyunca çeşitli anlamlar yüklendiğini, gerilere doğru gidince kendimizi Eflatun'un temel geometrik figürleriyle karşı karşıya bulunduğumuzu söylüyor. Eflatun, Timaesus dialogunda kozmik kanunlardan söz ederek geometrik figürlerin temsil ettiği evren unsurlarını tesbit etmek istemiştir. Buna göre küp yeri, piramit ateşi, üçgen prizma havayı on iki yüzlü prizma kozmosu, yirmi yüzlü prizma da suyu temsil etmektedir. Sonsuzun sembolü olan daire ise, evrendeki düzeni, birliği ve bütünlüğü ifade eder. Bütün geometrik şekiller sonsuz bir potansiyele sahip olan dairenin içinde kurulabilmektedir. Daireden hareket edilerek sonsuz sayıda motif üretilebilir. İslam sanatının en önemli ifade vasıtalarından olan geometrik düzenlemelerdeki devamlı tekrar prensibi buna dayanır.

"Yıldız Sistemleri"ni, kökü Pythagoras'a kadar uzanan sayı (geometrik figürler, şekle irca edilmiş sayılardır) sembolizmine ve özellikle Titus

Burckhardt'ın yorumlarına dayanarak izah etmeye çalışan Semra Ögel, Anadolu'daki mimarî tasarımlar ve tezyinat ile genel olarak tasavvuf, özel olarak İbnü'l-Arabî düşüncesi arasındaki ilişkiler hakkında da dikkate değer tesbitlerde bulunmuştur. İbnü'l-Arabî, Fütuhat'te âlemin katlanm daireler çizerek açıklar: Bir merkez daire etrafında onunla ve birbirleriyle kesişen daireler. Semra Ögel, "Bu, yıldız sistemlerimizin de temel semasıdır ve geometrik örneklerle ne kadar ilginç bir bağ kurulduğu açıktır"⁷ diyor. Yazara göre, bu bağlantıda önemli olan, kimin kimi etkilediği, İbnü'l-Arabî'nin şekilleri kendisinin mi çizdiği, başkalarına mı çizdirdiği, ödünç mü aldığı yoksa icat mı ettiği değil, "devrin ortak anlatım dilinin, ortak kaynaklardan beslenen ve İslam felsefesi, tasavvuf ve sanatı kaynaştıran ortak imgelerin evren düzeni ifadesini oluşturmasıdır"⁸.

Yıldız sistemlerinin özellikle Anadolu ve Magrip'te yaygın olmasının tesadüfe bağlanamayacağını, iki bölgede de tasavvufun yoğun bir biçimde yaşandığını ifade eden Semra Ögel, Evrenin işleyişini açıklayan anlam yüklü sayıların sanatçılara tasavvuf yoluyla aktarılmış olabileceğini belirterek şöyle devam ediyor

"Sanatla doğrudan ilgili, sanat metni diyebileceğimiz metinler bulunmamakla birlikte, el sanatı loncalarının kuruluşu ile ilişkili görülen İhvanü's-Sa-fa'nın Re'sail'i gibi metinler sanatçıları yönlendirici olmalıydı (...) Risalelerde dört kısımda toplanan konular, mantık ve riyaziye, doğa ilimleri, metafizik, tasavvuf, ilm-i nnücum ve sihirdir. Geometri konusunda, geometrinin bütün el sanatlarında beceri ve başarıya götürdüğü ve entellektüel sanatlara ulaştırdığı, bunların ise bütün bilginin temeli olan birlik yaşantısına ulaştırdığı anlatılmaktadır. Sayıların niteliğini ilk defa açıkladığı için Pythagoras'm geometri felsefesine çok önem verilmektedir"⁹.

Geometrik tezyinatın bir bakıma Uç boyutlu uygulaması niteliğini taşıyan ntukarnas (stalactit) da, İslam sanatı-mn ilgi çekici konularından biridir. Mimaride girgin bir kısmı taşkın bir kısma bağlamak ve taşkın kısmın altında istinadgâh olmak üzere, taştan veya tuğladan yapılmış priz-matik mimari elemanlar olan mu kar nasi ar sütun başlıklarında, minarelerin şerefelerinde ve mihraplarda da kullanılmıştır. Seyyid Hüseyin Nasr'a göre mukarnas semavî arketiplerin aşağıya yansıması, semavî mekânın yeryüzüne doğru inişini ve semavî özlerin billurlaşmasını temsil etmektedir¹⁰. Daha açık bir ifadeyle, mukarnas çokluğun birlikten doğuşunun sembolüdür. Celal E. Arseven'in Türkçe "karnas" kaimesinden geldiğini ileri sürdüğü mukarnaslan taş oymak çok ince hesaplar ve maharet gerektiriyordu. Üzerine karnas işlenecek taş, yerine işlenmemiş olarak konulduğu için senktraşların son derece usta ve dikkatli olmaları şarttı.

Anadolu'da geometrik tezyinatın yaygın olduğu XIII. yüzyılın bir tasavvuf ve tarikatler çağı olduğu, Vahdet-i Vücud doktrininin bu yüzyılda İran ve Anadolu sahalarında önüne geçilmez bir şekilde yayıldığı üzerinde daha önce durulmuştu. Tasavvufun yaygınlığı ile geometrik tezyinatın âbidelerde hakim tezyinat oluşu arasında bir münasebetin varlığı görmezlikten gelinemez. XIV. yüzyıldan itibaren Selçuk Mülâyimin de açıkça gösterdiği gibi nebatî tezyinata doğru kuvvetli eğilim başlamıştır¹². Beylikler dönemi iki eğilimin çekiştiği, rekabete girdiği bir dönemdir. Osmanlı döneminde nebatî tezyinat ön plana geçer. Geometrik tezyinat, şebeke, korkuluk gibi mimarînin ikinci derecedeki elemanlarıyla künde-kârî adı verilen ve ahşap üzerine uygulanan tezyinatta güçlü bir biçimde varlığını devam ettirmiştir¹³. III

Osmanlı döneminde tezyinata hakim olan nebatî motiflerin bu tezyinatı "naturalist" olarak nitelendirmeyi haklı kılacağım zannetmiyoruz. Zengin bir nebatî sembolizme dayanan klasik şiir gibi nebatî tezyinat da naturalist değildir. Sanatçıların tabiatı aldıkları unsurları üslûplaştırarak mümkün olduğunca sadeleştirdikleri, yani objektif taraflarını paranteze alarak çok farklı bir gerçekliğin ifadesi haline getirmeye çalıştıkları açıkça görülmektedir. Natüralizmi, tabiatın gerçekliğine sadakat olarak anlamayı tercih

ediyoruz. Worringer de, daha önce ifade ettiğimiz üzere, natüralizmi einföhlung sürecine bağlamıştır. (Bk. 1. Bölüm)

Bu noktada nebatî tezyinatın da metafiziğinden söz etmek, dolayısıyla tasavvufî açıklama getirmek, en azından bir açıklama denemesinde bulunmak mümkündür. Her şeyden önce tezyinatta kullanılmak üzere üsluplaştırılacak objeler seçilirken nasıl bir düşünceden hareket edildiğini anlamak gerekir diye düşünüyoruz. Bu aynı zamanda, bütün Osmanlı çinilerinin, minyatürlerinin ve şiirinin terennüm ettiği ebedî bahar açıklayabilmek için de gereklidir. Sultan Ve-led, Maarif adlı eserinde, baharın, çemende, yaylalarda, ağaçlarda, gül bahçelerinde, reyhan ve yasemin tarlalarında, gıncalarda, renkli yapraklarda, olgun ve renkli meyvelerde seyredilmesini tavsiye eder. Bu manevî genişliğe ve huzura kavuşmanın "Didar'a garkolmanın yollarından biridir. Çünkü "O şah bazan gizli ve bazan açık olarak âlemde göründü. O, baştan sona bu cihanın camdır. Onun'güzelliği ilkbahar, âlem ise bir bağ gibidir. Onun cemalini ve lütfını bağda temaşa et"¹⁴.

İbnü'l-Arabî ise, Tedbirât-ı flahiyye'öe, "Artık bakışlarım Allah'ın rahmet eserlerine çevir ve ölü toprağı nasıl canlandırdığım gör; gerçekten ölü toprağı kim diriltiyorsa, ölüleri diriltecek olan da O'dur" (K, 30/50) ve benzeri âyetlerin ilkbaharda "suver-i ekvâna nazar-ı ibretle bakmağı ve masnûât-ı ilâhiyye üzerinde tefekkürü teşvik" ettiğini söyler. Tabiata ilkbaharda böyle bakan, İbnül-Arabî'ye göre, Allah'ın isimlerine ve sıfatlarına intikali alışkanlık haline getirir Ahmet Avni Konuk, Şeyhü'l-Ekber'in bu fikir

lerini şerh ederken Niyazi-i Mısırî'nin bir latasını zikretmektedir:

Ademe eşyada esma görünür Cümle esmadan müsemma görünür Bu Niyazi'den de Mevlâ görünür Adem isen "semme vechullah"ı bul Karide baksan ol güzel Allah'ı bul

Bu ifadeler, bizce, İslam sanatının önemli prensiplerinden birini vermektedir. Dolayısıyla, halılardan çini panolara, kitap süslemelerinden (tezhip) şiire kadar hemen bütün Türk İslam sanatlarında terennüm edilen ebedî bahar izah etmek pek zor değildir. Bahar ve sürekli bir aydınlık.. Minyatürlerde gece sadece hilal ve üç beş yıldızla belirtilir; bunun dışında gecelerin gündüzden hiçbir farkı yoktur. İbnü'l-Arabî'nin ifadesiyle, Nur, gayb suretinde yayılmıştır. Tasavvur edilen ideal âlemin Kur'an-ı Kerim'deki cennet tasvirleriyle yakın bir ilişkisi bulunduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. "Ve Hak Taalâ'nın bahardaki tecelliyât-ı cemaliy-yesini görüp cennet hakkında ve Allah Taalâ'mın evliyası için cennette hazırlandığı şeyler hakkında tefekkür eder. Zira bahar cennet zamanıdır ve cennet dâr-ı hayevandır",⁶.

m

"Ruhanî Hendese"⁹⁹

"Hokka ve kalem ve onunla yazılana and olsun"

Kur'an-ı Kerim

Erken dönemlerden itibaren yazının da, mimaride, bir mesajı iletme görevinin yam sıra, bezeme unsuru olarak kullanıldığı görülmektedir. İslam yazısının karakteristik ilk şekli olan Ma'kılî yazı, İslam öncesinde de sonrasında kitabe yazısı olarak karşımıza çıkar.

Harflerin tamamının düz ve köşeli olduğu Ma'kılî yazı, kalemle yazılmaya müsait olmaması dolayısıyla, harflerin köşeleri daha sonra yuvarlaklaştırılmış, bu şekliyle Kûfe'de çok kullanıldığı ve orada bir ekol teşekkül ettiği için Kûfî adıyla anılmaya başlamıştır. Eskiler, Ma'kılî yazıyı, "tamamı hurûf-ı musattah olup anda harf-i müdevver yoktur", Kûffiyi ise "Hurûfı hem musattah hem müdevver-dir" diye tarif ederler¹¹. Bununla beraber, Kûfî'nin de geometrik karakteri baskındır ve geometrik tezyinatla rahatlıkla kaynaşabilir. Ayrıca kollan örgü şeklinde düğümlenebildiği için son derece karmaşık kompozisyonların vücuda getirilmesine imkan tanımaktadır. Yazıların anası olarak kabul edilen Kûfî üzerinde ya

pılan çalışmalar sonunda, her biri farklı ifade imkanlarına sahip yazı çeşitleri doğmuştur. Bunların en önemlilerini şöyle sıralayabiliriz: Muhakkak, Reyhanı, Sülüs, Nesih, Tevki, Rikaa. Bu altı çeşit yazıyaMAklâm-ı Sitte" (Alü Kalem) adı verilmektedir. Bazı tasniflerde Talik de buna ilave edilerek "Aklâm-ı Seb'a" (Heft Kalem, Yedi Kalem) denilmiştir.

Tasvir yasaklanırken yazımın yüceltilmesi ve kutsî bir anlam kaşanması, medeniyet tarihinin belki de en ilgi çekici gelişmelerinden birine sebep olmuştur. Yazılı küçük bir kağıt parçasının bile ayak altında kalmasına razı olmayarak yerden hürmetle alıp yüksekçe bir yere koyan müslümanın tavrı, şüphesiz, yazıyı eşsiz bir ifade vasıtası haline getiren sanatçı tavrının bir başka tezahürüdür.

Hattatlık hakkında önemli bir eser yazan Nefeszâde İbrahim, kalemin fazileti için Allah'ın ona kalem buyurmuş olmasının yeterli olduğunu söyler: "Hokka ve kalem ve onunla yazılana and olsun" (K, 68/1). Kalem, İbn Abbas'ın rivayet ettiği bir hadise göre, yaratılan ilk mahluktun "Nebi aleyhisselam buyurmuştur ki, Hak Taalâ'nın evvel-i mahlûku kalemdir ki halkedip ana kitabet ile emreyledi. Kalem ise ilâyevmilkıyame olacak umuru yazdı"

İnsana kalemle yazmanın Allah tarafından öğretildiğinin bildirilmiş olması da (K, 96/4), İslam dünyasında kalem ve yazıya karşı ilginin son derece yüksek olmasını sağlayan sebeplerden biridir. Bilhassa, Hazreti Peygamberin güzel yazıyı teşvik etmesi¹⁹, yine dinin gereği olarak figürden kaçan müslüman sanatçının, yazıyı aslî fonksiyonu dışında, apayrı bir ifade vasıtası olarak kullanmasına yol açmıştır. Arap alfabesi bunun için müslüman sanatçının tükenmez kaynağı ve şekil repertuvan haline gelir. Harflerin tabiattaki şekillerle doğrudan veya dolaylı hiçbir ilgilerinin bulunmaması, onun, tecessüsünü hür olarak yazıya yöneltmesini sağlamış ve bundan benzerini başka bir medeniyette görmediğimiz, bütünüyle İslam medeniyetine has bir ifade biçimi doğmuştur. Yine bunun için, tekniği, prensipleri, metodlan en ince ayrıntılarına kadar tesbit edilen tek sanat kolu belki de yazıdır.

Hattat dış gerçekle ilgilenmez. Bu bakımdan, taklide düşmek gibi bir endişe taşımadığı için nakkaşın figürlerden esirgediğini, yani "fusun u işve"yi harflere üflemeden çekinmemektedir. Sanatının teknik zaruretleri hariç, kendisini hiç bir kayda bağlı hissetmeyen ve bunun için dehasını hür olarak kullanabilen hattat, İslam yazısının fevkalade zengin imkanlarını kullanabildiğince kullanmıştır. Zaman içinde, alfabe zaten soyut şekillerden teşekkül ettiği için, ayrıca geometrinin soyutluğuna ihtiyaç hissetmeyen hattatlar, harfleri geometrik niteliklerinden arındırmaya çalışmışlardır. Sonuçta -Kûfî de bir yandan devam etmekle beraber- alfabe, eğri çizgilerden oluşan bir şekil repertuvan haline gelir.

Böylece harfler, birbirlerinden farklı sonsuz sayıda kompozisyonun (istif) ihdasına izin vermekte, hiç direnmeden ve asli değerlerinden hiç bir şey kaybetmeksizin nice şekle girebilmektedirler. Fakat bu şekilden şekle girişler, uzun tecrübeler sonunda elde edilmiş sıkı ve şaşmaz ölçülere, teknik bir takım zaruretlere bağlıdır. Her harfin "nokta" ölçüleri bulunmaktadır ve güzel olan bir harf mutlaka bu ölçülere uygundur. Aym şekilde istif tarzları da matematik ölçülere bağlanmıştır. Bu ölçüler doğrudan doğruya şiirde aruzun, musikide usulün fonksiyonunu yüklenir. Harflerin ritmik hareketleri, istif içinde kazandıkları değerler, açılış kapanışları, yazıya müzikal bir karakter kazandırır, özellikle istiflerde hemen dikkati çeken mimarî düzenlilik, yazının hangi noktalara yükseldiğini göstermektedir. "Yazı, ds-mani âletlerle meydana çıkan ruhanî bir hendesedir" 20 tarifi bu balamdan dikkate değer. Kalem Güzeli'nöe, hattatın kendi içinde yaşadığı ruhî hendeseden başka bir şeye uymak veya bağlanmak lüzum ve ihtiyacım hissetmediğini ifade eden Mahmut Bedreddin Yazır, bu konuda görüşlerini anlatırken ünlü "aşk olmadan meşk olmaz" sözünün ne mânaya geldiğini de açıklamaktadır:

"Hattatın dışa verdiği suret üzerinde silme, yeniden yazma, tashihler yapma gibi işlerle uğraşması, bir ressam veya heykeltraş gibi tabiatta mevcut

bir asla veya misale intibak için değil, maddi hendese içinde ruhî hendeseyi sağlayıp ahenkleştirmek ve bu ahenk ile tecelli edecek sureti, ruhî hendesedeki fi trat meşkinde intibak ettirmek içindir. İntibak ettirebildiği takdirde o fıtrat, bütün bedâati ve hüviyetiyle dışta bedîî bir realite olarak tahakkuk eder. Arzettiği suret, artık kainatta tabîî ve suni bir şeye tekabül etmez. Baş libasına bir fıtrat gibi varlıkta yer alır. İşte yazı güzelliği dediğimiz zaman maddî hendese içinde yer alan ve bir benzeri bulunmayan ruhi hendesenin ifadelendirdiği bu fıtrat güzelliğini kastederiz. Bu sebeple, ruhî hendesenin ve fitti karakterinin hakimiyeti bakımından hattat meşkini aşkından almakta ve aşkı meşkini kendinde bulmaktadır. Diğer sanatlar ise meşklerini aşklarında bulsalar bile, aşkları meşklerini tabiattan ve hayattan almaktadır. Demek ki hattat, yazarken, bu hayat ve kainatın üstünde gibi esrarengiz bir âlemin feyizlerinden nasip almaktadır"21.

Burada üzerinde durulması gereken hususlardan biri de, hattatın renk kaygısından tamamen kurtulmuş olması, siyah-beyaz kontrastım, başka hiç bir renge ihtiyaç duymaksızın büyük bir ustalıkla kullanabilmesidir. Nurullah Berk'in ifade ettiği gibi, bazı hattatların kullandığı fonları ve altın yaldızı renk olarak kabul edemeyiz22. Kısaca, yazı sanatı siyah-beyaz akorduna dayanmaktadır, denilebilir*.

Hat sanatının tarihî gelişimine, tekniğine, araç ve gereçlerine dair yazılmış çok sayıda eser bulunduğu için, biz bu konuda teferruata girmek istemiyoruz. Hat sanatının, bilhassa Osmanlı döneminde eriştiği yüksek seviye bilinen bir gerçektir. Sadece "Kur'an Mekke'de nazil oldu, Mısır'da okundu ve İstanbul'da yazıldı" sözü bile, bu sanatın asıl büyük hamlelerini Türk hattatı arının elinde yaptığım isbata yeter. Hattatlığın Osmanlı Türk kültürü çerçevesinde ulaştığı teknik ustalık ve zevk inceliği ayrı bir araştırma konusudur. Biz burada yalnız Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bazı dikkatleri üzerinde durmak istiyoruz.

Tanpınar'a göre, XVII. yüzyıldan itibaren sanatlarımızda resim ve heykel tesirlerine doğru bir açılış vardır. Bu değişme noktasında yazı zevkimizin geçirdiği istihale üzerinde durmak gerekir. Klasik dönemde, tek başına olduğu zaman bile mimarî zevklerini ve nizamım taşıyan yazı XVII. yüzyılda yolunu değiştirmiş gibidir. Tanpınar'ı dinleydim:

"Sülüs'ün, CelVnin ve Nesih'in monumental frizlerine âdeta nağme karışır. Diğer taraftan da ta'lik, yavaş yavaş bu üç yazıt ile umumi hayatta yarışmaya başlar. Şurası var ki, bu devirde yetişen yazı üstadla-rının büyük kısmı aynı zamanda musikişinas idiler. Ritmi sabit bir konuşmada değil, musikiye mahsus gelişmelerde anlıyorlardı. Kazasker Mustafa izzet Efendi gibi bazılarında ise bu iki sanat birbirinin aynasıdır. Bu sonuncusunun bazı yazılarında, Şehnaz Beste,

* Bu akord, tasavvufun önemli görüşlerinden birinin ifadesi olarak düşünülebilir: "Renksizlik renge esir olunca" diyor Mevlânâ. "bir Musa, öbür Musa ile savaşa düştü. Renksizlik âlemine ulaşırsan, Musa ile Firavunun birbiriyle sulhta olduğu âleme erişirsin" (M, I/b, 2467-68). Sulh, renksizlik âleminde, yani mutlak varlığın herhangi bir belirlenme ve sınırlanma bulunmayan ülkesinde gerçekleşmektedir. yazının çerçevesini âdeta kırar ve kağıt veya taşın sathını âdeta tanbur kâsesi yapar" 23.

XVII. yüzyılın sonlarına doğru millî hayatta yaratıcılığın mimarîden musikiye geçtiğini söyleyen Tanpınar, bu il* ginç yer değiştirmenin büyük neticelerinden birinin de Talik'in zaferi olduğunu düşünmektedir. Sülüs'ün, Celi'nin abidevî başarılarından Nesihln "dikkatli tahta oyuculuğundan ve sadeliğinden" uzak bir çizgide Talik, "hızlı, hatta mübalağalı kavisleri, rehavetli uzanırları, kendi üzerine çekilişleri ile çok telkinkar sükutların, ritmik uyanışların, hat-ta esneyişlerin sanatıdır". Öteki yazı çeşitleri daima bir kabartma edasıyla konuşurken, Talik "bize henüz uyanmış

canlı ve güzel bir mahluk edası ile, hatta bir peyzaj vehmiyle gelir". Hatta o kadar süslü görünen Divani bile Talikten büsbütün farklıdır. "Divani yazı daima bir süvari akımdır, rüzgarda uçan tuğlar, bayraklar ve hücum, yürüyüş havası (...) Divani her an yeni şekil teklif eder, halbuki Talik şeklin dağılışıdır"24. I J

Devirlerin temayüllerine göre, mimarî nitelik de taşısa musikiye de kayşa, yazının değişmeyen hususiyeti bu iki sanatın da imkanlarını bünyesinde banndırmasıdır. Harflerin ve istiflerin plastik değeri üzerinde dururken, ihmal edilmemesi gereken bir husus da, yazı sanatının temelinde doğrudan doğruya dini bir heyecanın bulunduğudur. Bunun için Müstakimzade'nin her harfi bir meleğin beklediğine dair söyledikleri son derece çarpıcıdır. Harfler meleklerini yitirmişse, yani ardındaki dünya görüşü, heyecan, estetik ortadan kalkmışsa, yazı, asil bir hendese olmaktan öteye geçemez. Nurullah Berkin, Emin Bann'ın gerçekten güzel istiflerine dair söyledikleri bu bakımdan son derece ilgi çekicidir: "Artık bu yazılan okumak, anlamak gerekmez. Yazılar resim olmuştur ve onlarda bizi ilgilendiren melodik, müzikal çizgileri, istiflerin plastik görüntüsüdür" *.

Yazıyı resim olarak görme temayülü, İslam sanatının ve metafiziğinin temel prensiplerine aykırıdır. Resimle yazı fonksiyon bakımından birbirinden tamamen ayrılırlar. Yazının İslam medeniyetinde oynadığı rol, resmin Batı medeniyetinde oynadığı rolden çok daha önemlidir. Her şeyden önce yöneldikleri hedefler farklıdır. Bu bakımdan İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun İslam yazısıyla insan vücudu arasında birtakım münasebetlerin bulunduğu iddiası da bizce geçersizdir*.

Burada ister istemez halk hattatlarının yazı-resimleri hatıra gelecektir. Bilindiği gibi, gemi, cami, kandil, leylek, aslan, kuş, armut, hatta insan suretinde istifler yapılmıştır26. Fakat bunların çoğu folklorik nitelik taşır ve gerçek hattatlar tarafından önemsenmezdi. Uğur Derman, bu konudaki bir makalesinde, eski hayatımızda minyatür dışında resim sanatına yer verilmemesinin yazıda resim imkânlarını arama zaruretini doğurmuş olup olmayacağı tartışır ve şu sonuca varır:

"Bir kuş veya armut şekliyle resim zevkinin tat-minini düşünmek abes olur. Belki de yazıyı daha canlı ve hatırdaki kalır bir hale getirmek için bu yola gidilmiştir, nihayet bu da bir istif tarzıdır. Bilhassa halk kitlelerine hitap eden bu yazı ve resim karışımı şekillere, eğer hattatlıkta varlık gösterememiş kimselerce

* Baltacıoğlu'na göre, elif, mim, vav, he ailesine mensup başlı harflerin insan vücudu ve vaziyetleri ile münasebetleri olduğu açıktır. "Mesela elif bize başı ve karnı ile bir adamın yan vaziyetini hatırlatır. Vav, yine ayakları uzamış bir adamdır. Zaten hattatlar arasında kullanılan birtakım isimler vardır ki, hep insan teşrihine aittir. Mesela kaş, göz, burun, boy, ayak, karın. Hattatlık denen güzel sanat teessüs ederken, insan teşrihinin bedii bir harsa son derece müsait unsurlarından istifade etmeye müsaitti. Daha doğrusu, İslam yazılan, tarihî sebeplerle canlı şekillere istihale etmek temayülünü gösterdiği zaman, elde mevcut şekiller bu istihaleye müsait tabiatla idiler." Bk. Baltacıoğlu, "Türk Sanat Gelenekleri", Yıllık Araştırmalar Dergisi It Ankara 1956 (1957), s. 21. Ayrıca aynı yazarın bir başka eseri: Türk Plastik Sanatları, s. 115 vd. ismail Hakkı Baltacıoğlu'nun bu görüşleri Mahmud Bedreddin Yazır tarafından çok ince bir şekilde ve zekice eleştirilmiştir. Bk. Kalem Güzeli II, s. 215 vd.

hazırlanırlarsa -ki ekseriya öyledir- tabiatıyla, hat sanatı bakımından bir kıymet izafe olunamaz"**.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Türkiye'de, harf inkılabına rağmen, hat sanatının hâlâ yaşamakta oluşu ve her geçen gün biraz daha ilgi çekmesi, şüphesiz bu sanatın İslamî ruhu en iyi ifade eden sanat oluşundan ileri gelmektedir.

Mimari ve Şehir

"Siz her yere yüksek bir alamet bina edip boş şeyle mi uğraşırsınız?"
Kur'an-ı Kerim

Bu çalışmamızda daha çok genel prensipler üzerinde durduğumuz okuyucularımızın gözünden kaçmamıştır. Bu prensipler, her kültür çevresinde değişik uygulamalarla karşımıza çıkar. Farklı tarihî ve coğrafî şartlar, ayrıca ilişki kurulan farklı kültürler, İslam sanatlarının her bölgede ve her kültür çevresinde yeni sentezler oluşturmaya yol açmıştır. Biri diğerinin devamı olduğu halde, Selçuklu ve Osmanlı dönemleri bile birbirlerinden epeyce farklı hususiyetler gösterirler. Bilhassa Osmanlı dönemi, çok çeşitli kültürlerin sentezine dayandığı için, daha önce benzeri görülmemiş bir yetkinlik taşımaktadır.

Şüphesiz standart bir İslam şehrinde -şimdiye kadar sistemli bir araştırmaya konu olmamışsa da- İslam şehirlerinde, genel olarak, Batılı mânasında bir şehir planlamacılığından söz etmek zordur. Gerçi, Bağdat gibi, otoritenin em

riyle en ince teferruatına kadar planlanarak yapılan şehirler de vardı, ancak bu yaygın bir uygulama olduğu söylenemez. Ayrıca fetih yoluyla ele geçirilen eski şehirlere de pek doku-nulmadığını, bu şehirlerin ancak zaman içinde yeniden yapılandıklarını belirtmeliyiz.

İslam şehirlerinin biçimlenmesinde, göçebe gelenekleri ve hassasiyeti kadar, etnik çeşitlilik ve mezhep farklılıkları da önemli rol oynamıştır. Mahalleler halindeki düzenleme bu durumun sonucudur. Mahallelerde dinî, sosyal ve entellektüel faaliyetlerin merkezi cami idi. Yeni kurulan bir mahallenin yahut şehrin çekirdeği cami oluşturuyor, etrafında kısa sürede çeşitli sosyal faaliyetlerin yürütüldüğü bir yapılar topluluğu (külliye) meydana geliyordu a.

İlk camilerin son derece sade mekanlar olduğunu biliyoruz. Bu mekanlar sadece ibadet için değil, her türlü sosyal faaliyet için kullanılıyordu. Namaz vakitleri dışında çeşitli toplantılar yapılır, şairler şiirlerini okur, hikayeciler ve kılıç yutucular halkı eğlendirir, hatta yemek yiyenler ve satranç oynayanlar bulunurdu. Mukaddesî, bir akşam eski Kahire'nin büyük caminde yüzden fazla toplantıya şahit olduğunu, İbn Havkal da cami avlusunda aşçıların, yemişçilerin ve benzeri esnafın yerleştiğini hayretle açıklamaktadırlar 29. Camilerin bu şekilde kullanılmasında ibtizal noktasına kadar gidilmesi, zamanla ibadet dışı faaliyetlere kapatılmalarına yol açmıştır. Bununla beraber, camilerin çevrelerinde oluşturulan yapılarla, ilk zamanlardaki sosyal fonksiyonlarını devam ettirdikleri söylenebilir.

İslam şehirlerinde her mahallede bir mescid ve şehrin büyüklüğüne göre değişen sayılarda, Cuma namazlarının kılındığı büyük camiler bulunuyordu. Minber bulundurma hakkına sahip olan bu camilere "Cuma Mescidi" denirdi. Aralarında katedrallerde olduğu gibi bir hiyerarşi hiç bir zaman sözkonusu olmamıştır. Çünkü hiyerarşik düzeni olan bir ruhban sınıfı yoktu. Bir şehirde, aynı önemde çok sayıda Cuma Mescidi bulunabilirdi. Herhangi bir cami ön plana çıkması tamamen tesadüfidir.

İlk camiler sade olmakla beraber, daha dört halife döneminde ibadet yerlerini güzelleştirme yönünde bir eğilim başlamıştır. Ancak, aslî şekilleriyle günümüze ulaşamadıktan için mimarî değerleri hakkında bir şey söyleyemiyoruz. Abidevî cami mimarisine doğru atılan ilk adımlarda ise, müslümanların, "Allah'ın yüceltilmesine ve içlerinde adının anılmasına izin verdiği evlerde, insanlar sabah akşam O'nu teşbih ederler" (K, 24/36) ayetinden cesaret aldıkları düşünülebilir.

Fazla değişikliğe uğramadan günümüze kadar gelebilen ilk âbidevî cami, Emevi halifesi Velid tarafından 706-714 yılları arasında Şam'da yaptırılan Ümeyye Camü'dir. Bu cami yerinde önceleri Jüpiter adına yapılmış bir Roma tapınağının, sonra da bir bazilikanın bulunduğu biliniyor. Ümeyye Camii, hem Medine Camii'nin planına, hem de mihveri değiştirilen bazilikamın planına ve sahnalarının düzenine uygun olarak inşa edilir. Önünde üç tarafı revaklarla

çevriü bir avlunun bulunduğu Ümeyye Camüfnde benzersiz süslemelerin varlığı Mukaddesi tarafından kaydedilmiştir. Duvar da ve kubbede yaldızlı zemin üzerinde parıldayan yeşil ve kahverengi mozaik süslemelerin bir bahçe kadar güzel olduğu belirtilir. Muhtemelen Bizanslı ustalara yaptırtan bu mozaikler hakkında Suut Kemal Yetkini dinleyelim:

"Göklere yükselen ağaçları, coşkun akan suları, türlü hayali yapıları bir arada canlandıran mozayık-lar da arka duvarda ve kemer köşeliklerindedir ve bir cami süslemesinde yer alan biricik manzara örnekle-ridir. Burada manzara, Bizans mozayıklarında olduğu gibi, figürlere sadece çerçovelik etmez, başlıca rolü oynan Tabiatın bu tarzda tasviri, bizi daha çok hel-lenistik resme götürmektedir. Nitekim süs motifi olarak kullanılan düğümlemiş, kıvrımlı perdeler açık surette Pompei'deki motifleri hatırlatır.

"Ümeyye Camii'nin momyıklarında realizm ay-rıntılarda görölmektedir. Bunların serpiştirildi ği bir-lik, bir manzarayı tesbit etmekten çok tezyini bir kom-pozisyonu gösterir. Bu kompozisyonda tabiatla mi-mari arasında bir ahenk yoktur. Bazan manzara taş-kındır, binaları ikinci plana atar; bazan da birinci planı binalar alır. Her iki temanın birliğı gerçekleştirmek üzere kaynaştığı hemen görölmez* Ancak bu ahenk yokluğu, sanatkârların güçsüzlüğünden çok, başka bir görüşe sahip olmalarından ileri gelmekte-dir. Bu görüşün sonucu olarak, manzara gelişen mo-tiflere bir arkalık olmamakta, aynı kalitede, tek bir plan üzerinde yer alan başka bir motif teşkil etmekte-dir^0. |!

Ümeyye Camii'ndeki bu karışık üslup, İslam sanatlarındaki oluşum sürecinin başlangıcını vermektedir. İslam henüz yayılış safhasındadır ve yeni müslüman olmuş çeşitli ırklara mensup sanatçılar birbirlerinden yeni şeyler öğrenmekte, böylece değişik sanat geleneklerinin karışımı, başlangıçta "syncretique" bir mimarî ve süsleme üslubu olarak karşımıza çıkmaktadır. Zamanla bütün bu gelenekler, İslam'ın temel mesajları doğrultusunda kaynaşacak, bölgesel farklılıklar dışında, görkemli bir birliğe doğru gelişecektir. Nitekim manzara resimlerinde derinliğin gerçekçi tarzda tesbiti Ümeyye Camii'nde yerini realitenin tezyini ifadesine bırakmıştır³¹. Zaman içinde tezyini ifade, realiteden bütünyle uzaklaşma eğilimi gösterecek, geometrik formlar, matematiğin soyutluğuna doğru hızla yol almaya başlayacaktır.

Cami daima merkezdedir. Bütün sokaklar, mahalleyi şehrin merkezine bağlayan anayola çıkar. Esasen İslam şehirleri şuurulu bir planlamadan mahrum gibi görünmekle beraber, dini ve ticarî yapıların konumu, geleneksel bir planı veriyordu denebilir. Bu planın dışında, münferit bazı uygulamalar sayılmazsa, İslam şehirlerini genellikle iklim şartlarının ve fizikî coğrafyanın tabii uzantıları olarak doğup gelişmişlerdir. Müslüman şehirlerinin bu irticaî dokularında temel İslamî yaklaşımların rol oynamadığını söylemek istemiyoruz. Aksine, belki de İslam'ın şehirleşmedeki yaklaşımı budur. Tabiatı tahrip etmeyen, onun tabii bir uzantısı gibi kendiliğinden oluşan bir doku. Bunun için İslam şehri, Yunan, Roma ve Batı şehirlerinde gördüğümüz geometri* den mahrumdur. Sanatlarında tabiatın ne kadar kaçıyorlarsa, yaşadıkları mekanlarda tabiatla o kadar yakın olmayı tercih eden müslümanların kurdukları bahçelerde de tabiatla mümkün olduğu kadar az müdahale edilmiştir. Dış dünyaya belli ölçüde kapalı tutulan evlerin avluları ve bahçeleri, ağaçlar, çiçekler, çeşmeler ve havuzlarla, aile mahremiyetinin bir parçası halindedir. Tabiatla çatışmak, tahrip etmek, dengelerine müdahaleye kalkışmak, müslümanlara onun kudsiyetini ihlal etmek gibi görünüyordu. Tabiatdaki ila-hîliğin sürekli, kendilerinin ise süreksiz olduklarını biliyorlardı.

Bu acz ve süreksizlik duygusu, müslümanların âbidevî mimarî konusunda tereddüde sevk etmiştir. Bütün İslam dünyasında, meskenlerin son derece mütevazî binalar olduğu görülür. Böyle olmasına rağmen, aile hayatının bütün ihtiyaçlarını en iyi şekilde karşılayacak son derece fonksiyonel bir mesken

tipinin geliştirildiğinde bütün araştırmacılar hemfikirdir. Dışa kapalı mekanlar olarak tasarlanan meskenler, İslamî aile yapısının olduğu kadar, İslam'ın sıcak iklimlerde doğup yayılmasının da tabii sonuçlarından biridir. Dışa kapalı evler, dar ve gölgeli sokaklar, iklime ve dış dünyaya karşı bir korunma biçimi olarak doğup gelişmiştir.

Meskenlerde uygulanan ana şema şöyle formüle edilebilir: Odalar, eyvan ve avluya (yahut bahçeye) açılan sofa. Her müslüman ülkenin, hatta her bölgenin ve her şehrin kendine has Ur ev tipi varsa da, temel İslamî ihtiyaçlardan kaynaklanan bu ana şema pek fazla değişmemiştir³². Evlerin inşasında şüphesiz coğrafî şartlara göre değişik malzemeler kullanılıyordu. Temel yaklaşım, mesken mimarisinde mümkün olduğu kadar gösteriştten sakınmaktı. Bu bakımdan, müslüman şehirlerinde dışarıdan bakınca, zenginle fakirin evini bile birbirinden ayırmak çok zordu. Batı'ya, yani ağacın bol olduğu bölgelere doğru gidildikçe, mesken mimarisinde ahşap ve benzeri dayanıksız malzemelerin kullanılmaya başlandığı görürüz. Klasik Osmanlı şehirlerinde, taş, sadece ibadet yerlerinde ve hayrın gözetildiği han, hamam, medrese, kütüphane, imaret gibi kamu yararına yapılan binalarda kullanılmıştır.

Mesken mimarisinde gösteriştten sakınma, "Siz her yüksek yere bir alamet bina edip boş şeyle mi uğraşırsınız" (K, 26/128-129) ayetindeki ikazın bir neticesi gibi görünüyor. Osmanlı döneminde de hemen her zaman ahşap, kireç ve kerpiç gibi dayanıksız malzemelerin kullanılması, insanlara baki olanın sadece Allah olduğunu ima etmek içindir*. Nitekim kârgir ev yaptıranların ayıplandığı biliyoruz. Gücünü bütünüyle cami mimarisine aksettiren Osmanlı, klasik şehir dokusunda faninin ebediyet karşısındaki aczini sürekli hatırlatan bir akord tesis etmiştir. İstanbul ve Bursa gibi büyük merkezlerde, zelzele ve yangınlara rağmen ayakta duran camiler ve hayrın gözetildiği yapılar, çevrelerinde defalarca yanan, yıkılan bir afet sonucunda yok olmasalar

* Ünlü şehirci mimar Le Corbusier de, Türk şehirlerinin bu hususiyetini hemen farkederek ve -şunları yazar: "İstanbul'da her ev ahşaptır ve çatılan aynı eğimde olup aynı cins kiremitle örtülmüştür. Bütün büyük binalar, camiler, mabetler* kervansaraylar ise taştandır. Bütün bunların temeli bir standardın varlığıdır (...) İstanbul'da veciz bir doku görülür; bütün fanilerin evleri ahşap ve Allah'ın evleri ise taştandır". Bk. Enis Korta, Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlık ve Şehirciliği, 8.79

bile, ömürleri yüz elli seneden fazla olmayan evlerle birlikte çarpıcı bir peyzaj oluştururlar.

Öte yandan, ahşap meskenlerde kullanılan mimarî elemanların sahip olduğu eşsiz plastik imkanlar, tıpkı Arap al-fabesindeki harfler gibi, son derece orijinal mimarî kompozisyonların kurulmasını sağlıyor, bazan küçük ve düzensiz bir arsa parçasının üzerinde zarif çıkmalarla şiir gibi bir mimarî yükseliyordu. Osmanlı mimarının nazarında ahşap faniliğin, taş ise ebediyetin sembolüydü.

Özetlemek gerekirse, müslümanlar Şeddadî mimarîden özellikle kaçınmışlardır: "Görmedin mi, Rabbin Ad kavmine ne yaptı? Yüksek sütunlarla dolu İrem'e ne oldu? Ki onun benzeri başka ülkelerde meydana getirilmemiştir. Vadide kayalar yontan Semud kavmine, o kazıklar sahibi Firavun'a neler ettiğini görmezler mi?" (K, 89/6-10) ayeti, yukarıda zikrettiğimiz ayetle birlikte, İslam'ın bu konudaki yaklaşımını belirlemiştir. Sadece orta hallilerin değil, devletin en yüksek kademelerinde bulunanların konakları, köşkleri, kasırları da güç ve zenginlik gösterisinden olabildiğince uzak. Dört beş asır dünyanın en güçlü hükümdarlarını barındıran Topkapı Sarayı bile, Batılı kralların ve de-rebeylerin saray ve şatoları yanında çok mütevazı durmaktadır.

Hak ferleri hayr eyler Zannetme ki gayr eyler Arif am seyr eyler Mevlâ görelim
neyler Neylerse güzel eyler Erzurumlu İbrahim Hakkı

I
Trajediden Kaçmak

"Biz kuklalarız oynatan üstâdfelek"
Ömer Hayyam

Herhangi bir minyatürdeki figürlerin bir an hareket ettikleri düşünölsün;
bu şematik bir hareket olacak ve ister istemez komik etkisi bırakacaktır.
Nitekim kukla ve gölge oyununda elde edilen hareket biçimi budur. Fakat minyatür
figürlerinin hareket etmeleri halinde elde edileceğini düşündüğümüz komik,
Aristo'nun anladığı mânada soylu olmayıştan, kusurdan, yahut aşağı seviyede

birtakım karakterlerin taklidinden değil, inşam zorunlu olarak dünyaya bağlayan hürriyetsizlikten doğmaktadır. Bununla beraber üzerinde durulduğu takdirde, ardında derin bir dramın gizlendiği görülecektir. Hayal perdesindeki gölgelerin ve kuklaların "grotesque" hareketleri ve çok zaman "absürd" nitelik taşıyan konuşmaları bu dünyanın saçmalığını açıkça ima etmektedir. Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi, Gazzalî, uykudayken bize çok mantıklı gelen rüyaların uyandıktan sonra nasıl saçma olduğunu anladığımızı, dünyam n da -hayat dediğimiz bu uykudan uyanınca- aynı şekilde saçma gelebileceğini söyler. Kısaca, gölge oyununda ulaşılan "absürd"le vecd halindeyken herşeyi başka türlü gördüklerini söyleyen safilerin bu iddiaları arasındaki ilgi

çekici mutabakat, İslam sanatları m n mahiyetini anlayabilmemiz bakımından çok önemlidir.

Burada, söylemek istediklerimize açıklık getirdiği için Ionesco'nun kukla oyunu hakkındaki düşüncelerini hatırlatmak istiyoruz:

"Kukla oyununu büyülenmiş gibi seyredebilirdim, günlerce, hiç gülmeden. Kukla oyununun garip bir çekiciliği vardı. Bu konuşan, dövüşen, çekişen kuklaları seyretmek müthiş bir şeydi. Benim gözümde kukla oyunu dünyayı yansıtıyordu, ayna gibi. İnanılmaz bir şeydi bu. Ama sonsuza dek basitleştirerek, ka-rikatiirize ederek, gerçekten de daha gerçek bir şekilde, sanki gerçeğin korkunçluğuna ve tuhaflığına parmak basıyordu"¹.

Maddî tarafıyla bu zam an-mekân dünyasına zorunlu olarak bağlı olan insan, üzerine taşıyamayacağı kadar büyük bir sorumluluk almıştır. Kur'an-ı Kerim'de göklerin, yerin ve dağların bile yüklenmekten kaçındığı "emanetfli insanm aldığı, çünkü onun "çok zaüm ve çok câhil" olduğu bildirilir (K, 33/73). İnsan, üzerine aldığı bu büyük sorumluluğa rağmen büyük bir acz içindedir. Zincirlerden kurtulup kanatlanmak isteyen ruhuyla, kendisini dünyanın geçici güzelliklerine davet eden şeytan arasında, mütereddit, bocalamakta ve çok zaman hayata aym anda hem "evet", hem "hayır" demektedir. İşte bundan doğan çatışmanın Ni-etzsche'ye göre trajik olduğu üzerinde daha önce durulmuştu. Fakat bu noktada çatışan birbirinden farklı iki değer daha vardır: İnsamn üzerine aldığı büyük sorumluluk (emanet) ve bu dünyaya zorunlu olarak bağlı olmaktan doğan acz arasındaki çatışma. Trajik olan, Batı düşüncesinde kazandığı mânalar dışında ele alınırsa, müslümanın hayatında bu şekilde ortaya çıkar.

Ne var ki bu trajik'in sanat eserine aksedişi büsbütün farklıdır. İnsanın bu dünyaya zorunlu bağlılığının tasvirinden kuklada ve gölge oyununda olduğu gibi "komik" doğar. Sanatçı, mutlak karşısında, kuklaların kuklacı karşısında sahip olduğu hürriyetten daha fazlasına sahip olmadığının şuurundadır*. İnsanlar nasıl görünmeyen kuklacı tarafından ipleri çekilerek oynatılan kuklalara gülüyorsa -ki gülünen durum, üzerinde derin derin düşünülüp ibret alınması gereken bir durumdur- sanat eserine akseden "gölge gerçek" de o kadar zavallı ve gülünçtür.

O halde fenomenlerin içyüzüne dalan irade bu zavallılığı bütün çıplaklığıyla teşhir etmekten çok, dünyayı trajik unsurlardan, yani tezatlardan arındırmakla asıl gerçeğe ulaşabilir. Bu bir bakıma dış gerçekliği "paranteze almak" mânasına gelmektedir³¹¹. Zıtlıklar vasıtasıyla kavrayabildiğimiz bu dünya, zıtlıklar kaldırıldığı takdirde, itibarî bir değere sahip olan çirkinlik, kötülük gibi sıfatlar artık düşünülemeyeceği için, son tahlilde "mutlak hakikat"le aynî-leşecek olan güzellik, iyilik vb. olumlu değerler tamamen madde dışı bir planda kalacaktır. Çatışma ve bölünme maddîleşme ile ilgilidir. Sanat eserinde böylece tabiatın hakimiyeti kalmayınca, tabiatın hakim olduğu realist-natüra-

* Yahya Kemal, Ömer Hayyam'dan bu mealde bir rubaiyi Türkçe'ye şöyle çevirmişti: "Biz kuklalarız oynatan üstâd felek/Zannetme mecazdır bu hakikat gerçek/Varlık sahnında oynadık bir müddet/S andûk-ı adem karına indik tek tek." Bk. Hayyam Rubailerim Türkçe Söyleyiş, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1963, s. 25

** "Paranteze almak" tabiri, bilindiği gibi, Husserl indir, eşyanın tesadüf! yanını silmek ve böylece essentia'sını elde etmek mânasına gelir. Bu fikir biraz değişik olmakla beraber, Max Senelerin de felsefesine temel teşkil etmektedir: Realite demek, zaman ve mekânda yer alma, şimdi ve burada olma, varlığın duyu idrakleri yoluyla kavranan bir yanı, tesadüfe bağlı n asilliği demektir, insan olmak demek, bu çeşitten olan realiteye kuvvetle 'hayır' diyebilmektir. Buddha, eşyaları seyretmenin çok güzel, fakat eşya olmanın çok korkunç bir şey olduğunu söylediği zaman bunu anlamıştı. Platon, eşyanın asıllarını görmek için ide el eri seyretmek; ruhun kendisini duyu verilerinden çevirmesi ve kendi içine dönmesi gerektiğini söylerken de aynı şeyi görmüştü." Bk. Seneler, İnsanın Kozmostaki Yeri, (Çev. Tomris Mengüşoğlu), İstanbul 1968, s. 57 list sanatlardaki trajik biçim verme zorunluluğu, pürist bir nitelik taşıyan İslam sanatlarında söz konusu olmayacaktır.

Bu açıdan düşünüldüğü zaman, bugün Batı'da yaygın olan "soyut sanat" anlayışlarıyla İslam sanatları arasında ilgi çekici yakınlıklar ortaya çıkmaktadır. Mondrian'a göre, pürist olmayan sanatlar, tabiatın hakim olduğu sanatlardır. Böyle bir sanata, ferdî ile külli arasında denkleşme meydana gelmediği için trajik biçim verme kaçınılmaz hale gelir. Çünkü Mondrian'a göre "trajik-olan", maddileşmenin tabii bir neticesidir. Sanat, trajik olan kaybolduğu ölçüde pürizme yaklaşır. Soyut güzelliğe, alışıl gelmiş sanat ve tabiat elemanlarıyla ve taklit yoluyla ulaşmak mümkün olamaz. Aksine, pürizm, bunların daha başlangıçta inkârıyla başlar3, ft .§ ;| § <§ İ

Yeni Roman'ın kurucularından olan Alain Robbe-Grillet, trajik düşüncesinin Batılı insana mutsuzluğu sevdirmeye uğraştığını, bu yüzden dertlerine derman aramayı düşünmediklerini soylar. Trajik düşüncesinin çıkmazı, ferdin, kendini bütünü tamamen dışında ve onunla çatışmak zorunda hissetmesidir. A. Robbe-Grillet, "Trajedi" diyor, "gerçi dıştan sürekli bir hareket içindeymiş gibi görünüyor, ama aslında evreni homurdanan bir yakınma içinde donduruyor. (...) düşünce uygarlığımızın bize zorla kabul ettirdiği trajedi koşullarından kurtulmak pek kolay değildir. O kadar ki, doğa düşüncesine ve alinyazısı inancına sırt çevirmenin dahi bizi trajediye götüreceği söylenebilir"4.

Yukarda da belirttiğimiz gibi, hayata aym anda hem "evet", hem "hayır" diyen insan esasen trajik bir çıkmazdadır. Yani trajik, evrenin özünde varolan bir şeydir. Çünkü maddî tarafımızla bu dünyaya zorunlu olarak bağlıyız. Fakat trajik olanın sanat eserine aksedip etmemesi, sanatçımn tabiat karşısında aldığı tavırla doğrudan doğruya ilgilidir. İslam sanatlarında gerçekliğin kavranışıyla ilgili olarak verdiğimiz bilgilere dayanarak, müslüman sanatçımn trajik olandan şuurulu olarak kaçtığını söyleyebiliriz; fakat tabiatı ve hayatı olduğu gibi aksettirmek gayesinde olsaydı, şüphesiz, o da trajik biçime ulaşacaktı. Fakat maddilikten, dolayısıyla çatışmadan arındırılan bir dünyada trajedi düşünülebilir mi? Öyle bir dünya ki, müslüman sanatçıyı doğrudan epi k'e götüren "harikulade"9 artık orada tabii bir hadise haline gelmiştir. Tanpınar'ın ifadesiyle "harikulade", insanın kaderiyle karşı karşıya gelmesini önlediği için trajik doğmaz3*.

* "Dram şüphe ile iman arasındaki bocalayıştan doğar, Qu i net'ye göre. Trajedi milletlerin hem kalbinde oynar, hem kafasında. Sofokles Sokratla, Shakespeare Baconla çağdaş.. Hind'de trajedi yok. Toprağın bağrından isyan çılgınlıkları değil,

neşideler yükselir. Gerçi sanatla felsefe rahibin saltanatını yıkmak için ekle vermiş gibi, gerçi Hind dramında Brahman'a düşen rol çok defa soytarırlık, ama bu çatışma sadece görünüşte. Tarih ezeli bir monolog: Konuşan da Tanrı, dinleyen de. Kâinat bir tiyatro dekoru, Tanrı onu kendi eğlencesi için yaratmış. Mevsimler, ışık, hayat, hepsi vehim Böyle bir dinle bağdaşabilecek tek trajedi kahramanı, bu hayalleri göz önüne serip tekrar yok eden tabiat.

"Hind sahnesini aydınlatan bu panteizm. Böyle bir tiyatroda üç birbğ'e ne lüzum var? Kahramanlar istedikleri yerde dolaşırlar. Sahne boyuna değişir. Yerde başlayan maceranın gökte sona erdiği, iki perde arasında yıllar geçtiği olur. Umumiyetle tek macera ve sığ bir psikoloji. Kahramanlar kanlı canlı birer varlıktan ziyade, bir hayal, bir şiir. Böyle bir sahnede kan dökülemez. Tropik ormanların doruklarında esen Himalaya rüzgarı, ama ne yırtıcı hayvanların kükreyişleri duyulur, ne alaycı kuşların keskin çığlıkları. Ümitsizlik yok Hind tiyatrosunda. Dünyaya bir defa gelmiyoruz ki. Biz de bir gün mutluluğa ereceğiz. Haksızlık nasıl olsa cezalandırılacak, fazilet mükafatsız kalmayacak. Sahne de hayatın daha doğrusu hayatların bir özeti.

(...) Korku uzun sürmemek şartı ile, güzeldir. Bunun içindir ki durum sarpa sarınca Tann'nın arabası imdada yetişip kahramanları acıdan ve realiteden kurtarıverir. Avrupalının mucize diye adlandırdığı bu müdahaleler, Hindli için gerçeğin ta kendisi, yani tabii". (Cemil Meriç, Bir Dünyanın Eşiğinde, Ötüken Neşriyat, İstanbul 19, s. 87 vd.)

n
Trajik Kahraman

"Hakikat bu apaçık ve kat'i bir imtihandı. Ona büyük bir kurbanlık fidye verdik" Kur'an-ı Kerim

Ölüm, sufiler tarafından sevgiliye kavuşma (şeb-i arus) olarak kabul edilmiştir. Ölüm korkusunu yenen birisi için artık kadere meydan okumak gereksizdir. Varlıkta yalnızca değişmeyi ve kaçınılmaz ölümlülüğü gören ve buna karşı ümitsiz bir mücadeleye giren fert, ister istemez trajik biçime ulaşacaktır.

Ölüm, duyularımızla kavradığımız gerçekliğin sonsuza kadar aşılması demektir. Önceki bölümlerde, sufizmin ve sufizm etrafında teşekkül eden sanatın, gerçekliği aşarak öz'e, görünenlerin ardındaki görünmeyene ulaşmaya çalıştığı, bunun metodunun da aşk olduğu üzerinde durmuştuk. Gerçekliği aşma düşüncesiyle aşk arasındaki ilişki, gerçeklik kaygısıyla trajik arasındaki ilişkinin yarını alır. Aşk'ta hamleler, trajik'te düzenli bir gelişme, yani olaylar serisi vardır. Gerçekçilik, tabiat ilimlerinin de vazgeçemediği bir "mit" olan illiyet (causalite) ilkesini de beraberinde getirdiği için, belirli bir yönde gelişen olaylar arasında zorunlu bir sebep netice münasebeti düşünülür. Bu yüzden kahraman

kaçınılmaz sona varmak zorundadır. Oluşun sonsuz çeşitliliği böylece tek'e indirilmekte, dolayısıyla tesadüf, mucize ve Allah'ın lütfü gibi durumlar dışarıda bırakılmaktadır. Ama her şeye rağmen hür kabul edilen fert bu kaçınılmaz sona isyan eder, karşısına çıkan aykırı güçlerle savaşı ve yenilir. Artık o bir suçludur, fakat bu şekilde Mr suçlu oluş insanlığın gelişmesi ve yükselmesi için şarttır, yükselmek için trajedi şarttır*. Bu mânada trajedinin ne olduğu şu cümleyle özetlenebilir: Brutus eğer Sezar'ı öldür meşeydi suçlu olacaktı, çünkü Roma onun elinde felakete sürükleniyordu. Sezar'ı öldürdüğü için yine suçludur, çünkü onu seviyordu⁶.

Görüldüğü gibi, katıksız bir trajik durumda gerçekleştirilmesi gereken yüksek bir değer sözkonusudur. Ne var ki bu yüksek değer gerçekleşirken bir başka yüksek değer yok olur. Sanat eserinde bu mânada bir "trajik", müslüman sanatçının hiç anlayamayacağı bir durumdur. Esasen hayatta buna benzer durumlarla karşılaşmanın her zaman mümkün olduğunu o da bilir. Fakat kalemi eline aldığı zaman madem ki değiştirebilme gücüne sahiptir, öyleyse Sezar'ı Brutus'a niçin

öldürtsün? "Roma'yı kurtarmak için!" cevabı da onun için tatmin edici olmaktan uzaktır. Trajedi şairi isterse

* Metin And, Şiilerdeki Muharrem ayinleri ve buradan doğan Taziye'nin İslam dünyasında ortaya konan tek dram olduğunu, ritüel ve mithos'un Taziye'ye dönüşmesi çok yakın tarihlerde gerçekleşmişse de, bu oluşumu hazırlayan etkenlerin içinde de dramatik unsurların bulunduğunu söyler. Anda göre, Yunan tragedyasında ra, Taziyelerde de insan kaderi en önemli unsurdur. Lord Raglan in tragedya ve efsane kahramanında bulduğu 22 niteliğin 18'i, Taziyenin kahramanı Hazreti Hüseyin'in şahsında toplanmaktadır ki, bu yüksek bir rakamdır. Bütün nitelikleri üzerinde toplayan tragedya ve efsane kahramanı yoktur. En yüksek sayıya Kral Oedipus 21 nitelikle ulaşır. Bu konuda geniş bilgi için Metin And'ın şu makalelerine bakılabilir: "İslam'da Tragedya Kahramanı ve Tragedya Örnekleri", Ulusal Kültür, Ekim 1978, sayı 2, s. 147 vd; İslam Folklorunda Muharrem ve Taziye", Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı, III, (1976), s. 1 vd; "Dramatik Köylü Oyunları Açısından Muharrem, Aşure ve Taziye", Tiyatro Araştırmaları Dergisi, VI, (1977); "Çağcıl Tiyatro Açısından Geleneksel Bir Kaynak", Türk Tiyatrosu, Eki m-Aralık 1976, sayı 422; "Muharrem Törenleri ve Sanat", Milliyet Sanat Dergisi, 25 Aralık 1978, sayı 303; "10. Uluslararası Antropoloji Kongresi, Hint Şifflerinin Muharrem Törenleri, Nepal Kültürü", Milliyet Sanat Dergisi, 15 Ocak 1979, sayı 306.

Roma'yı kurtaracak fevkalâde bir çare bulabilir, Burutus'u böylece suçluluktan kurtarabilir. "Fakat bu gerçekte de böyledir" dendiğinde, müslüman şairin cevabı ancak şu olabilir: "Bu, olmuş bitmiş bir olay olduğuna göre, onu yazmak artık tarihinin vazifesidir, şairin değil. Şair yazsa yazsa, Sezar'a mersiye yazar, Burutus'u fee lanetler"7.

Kısaca söylemek gerekirse, yüksek bir değeri gerçekleştirirken başka bir yüksek değerin yok edilmesi müslüman sanatçının asla kabul edemeyeceği bir durumdur. Aristo'nun anladığı gibi bir arınma (katharsis) düşünülemez8. Esasen Sezar öldürülünceye kadar, bütün şartlar hazır olsa bile, ölümü zorunlu değildir. Zorunluluk, ancak onun ölümünden sonra, yani durum artık değiştirilemeyecek hale gelince sözonusu olabilir. Çünkü o âna kadar, gerçekleşebilecek birçok imkân vardır.

Kur'an-ı Kerim'ü ve Tevrat'Ga. bazı farklarla anlatılan Hazreti İbrahim ve oğlu kıssası bu bakımdan ilgi çekicidir. Hazreti İbrahim, rüyasında oğlunu boğazladığımı görür. Bu, bir ilahî emirdir:

"Vaktaki bu suretle ikisi de Allah'ın emrine râm oldular. İbrahim onu alnı üzerine yıktı. Biz ona: "Ya İbrahim, rüyana sadakat gösterdin. Şüphesiz ki biz iyi hareket edenleri böyle mükâfatlandırırız" diye nida ettik. Hakikat bu apaçık ve kati bir imtihandı. Ona büyük bir kurbanlık fideye verdik" (K, 37/101-106). i;

Hazreti İbrahim'in ilahî emri gerçekleştirmek gayesiyle oğlunu alnı üzere yıkmayı, birçokları tarafından katıksız bir trajik durum olarak görülmüştür. Fakat başlangıçta zorunlu gibigörünen bir sonucun, ilahî bir lütufla nasıl zorunlu olmaktan çıktığımı göstermesi bakımından üzerinde ayrıca durulmaya değer. Esasen bir yüksek değeri gerçekleştirirken bir başka yüksek değeri yok eden ve bu yüzden suçlu duruma düşen kahraman etik (ahlakî) bir eylem içindedir. Buna karşılık, Kierkegaard'ın açık bir şekilde gösterdiği gibi, İbrahim peygamberin fiili, ahlâkı aşan bir fiildir9. Mesele bu kadarla da bitmez; imtihanı başardığı için kendisine son anda verilen "büyük kurbanlık fideye" yüksek bir değer gerçekleştirirken bir başka yüksek değerin yok olmasını önlemiştir. Halbuki trajik kahraman her halükârda suç işlemek durumundadır. Eğer büyük kurbanlık fideye verilme de, İbrahim peygamber oğlunu gerçekten boğazlasaydı, trajik bir durum ortaya çıkar mıydı?

İlahî bir emir olmasa da, İbrahim peygamber imanını kendiliğinden isbat etmeye kalkışsaydı, o zaman belki kendisine büyük kurbanlık fideye verilmeyecek ve gerçekten suçlu duruma düşecekti. Fakat ilahî emir vaki olup da oğlunu gerçekten boğazlasaydı, Allah kötüyü emretmeyeceği için, suçlu duruma düşmeyecekti. Ama oğlunu çok seven bir baba oğlu için şüphesiz acı çekecekti. Nitekim bu acıyı kurbanlık fideye gönderilinceye kadar çekmiştir.

Rahatlıkla söyleyebiliriz ki, müslüman sanatçı, kahramanını böyle iki yüksek değer arasında seçim yapma zorunluluğunda hiçbir zaman bırakmamıştır. Bazan yüksek bir değerın çöküşünü göstermekle beraber, müslüman hikâyesinde, genellikle yüksek bir değerın gerçekleşmesi sözkonusudur.

Daha önce sözettiğimiz Barsîsa hikâyesi bu açıdan dikkate değer bir örnektir (Bk. I. Bölüm). Bu hikâyede yok edilen üstün bir değer vardır: Barsîsa, gece gündüz ibadet eden biri olduğu halde şeytanın oyununa gelerek kendisine iyileştirmesi için gönderilen padişah kızım kirletir ve öldürmek zorunda kalır. Gerçekleşen hiçbir yüksek değer olmadığı gibi, son anda, kendisini kurtaracağı ümidiyle şeytana secde bile eder. Hayata, dünya zevklerine bağlılığı idam sehpasında bile pişmanlık göstermesine mani olmuştur. Buna benzer bir olayı Margarete ile yaşayan Faust ile, tam Barsîsa'nın durumuna düşmek, yani Mefisto'nun oyununa gelmek üzereyken Margaret'in hayali görünür ve ona yaşadığı aşkın yüceliğini hatırlatır. Bunun üzerine bulunduğu yerden fırlayarak hapishaneye koşan Faust, onu celladın elinden kurtarmaya çalışır. Fakat Margaret için artık yaşamak lüzumlu değildir, önem verdiği tek şey, gerçek bir aşkın samimiyetidir. Faust ise, Mefisto'nun görmek istediği aşağılık zevklerin üzerine yükseldiği için kurtulmuş, yani bir değeri gerçekleştirmiştir. Bu noktada Faust tam manasıyla trajiktir. Suçludur, fakat suçluluk onun yükselmesini sağlamıştır. Kurtulan sadece Faust değildir: Çocuğunu öldürdüğü için hapse atılan Margaret de artık arınmış ve yükselmiştir:

MARGARETE - Temrinin ulu mahkemesi! Sana sığmıyorum!

MEFİSTO - (Faust'a) Gel gel! Yoksa seni burada onunla bırakırım!

MARGARATE - Ben seninim Tanm! Beni kur-tar! Siz melekler! Beni korumak için etrafımı sarınız! Haynrih, senden korkuyorum!

MEFİSTO - Hüküm giydi! İ YUKARDA MELEKLERİN İLAHİSİ - Kurtuldu!"

b

Sultan Veled Maarifte Barsîsa'nın ibadetlerini zahiren yerine getirdiğini, esasen bu ibadetlerin ona birşey kazandırmadığını söyler11. Bunun aksi olsaydı, yani Barsîsa gerçekten inanmış bir insan olsaydı, şeytanın iş vasi na kapılmaz, hatta onunla mücadele ederek kötülüklerden büsbütün arınabilir, hakikate ulaşabilirdi. "Her düşman senin ilacındır" diyor Mevlânâ, "Senin için hoş ve faydalı bir kimyadır" (M, IV/b. 94). Çünkü insan imtihan için, iyi ile beraber kötüyle de karşı karşıya bırakılmıştır (K, 21/35). Barsîsa kötüyle mücadele edemediği için hem canını, hem imanını kaybeder. Halbuki padişahın kızma gerçekten âşık olsaydı, bu aşk, yüksek bir değerın gerçekleşmesi şeklinde tezahür edebilir, yani Leyla ile Mecnun hikâyesinde olduğu gibi, cismânî hüviyetinden arınabilirdi. Nitekim Leylâ, Mec-nun'u bulmak için çöle gider ve onu bulunca gerçek âşık olup olmadığını anlamak gayesiyle:

Gel bezm-i visale mahrem olgıl Bir lahza benimle hem-dem olgıl

diye davet eder. Fakat Mecnûn:

Yakmağa beni yeter hayâlin Yokdur bana taakât-ı visalin Zinhar getirme ey semen-ber Ayine-i arızın beraber
Bir zerreye kim vücûd yokdur Ayîneden ana sûd yokdur

Aşk etdi binâ-yı vaslı muhkem Ma'nîde beni seninle hem-dem Ref oldu bu i'tibâr-ı suret Hâşâ ki olam şikâr-ı suret

Bende olan aşikâr sensin Ben hod yokum ol ki var sensin Daim sana bendedir tecellî Ben gayrdan olmuşum teselli Ger ben ben isem nesin sen ey yâr Ger sen sen isen neyim men-i zâr Çün men olubam seninle memlû Vahdet revîşinde hoş değil bu sözleriyle Leylâ'nın teklifini reddeder. Bunun üzerine Leylâ ona aşkında ikiyüzlülük bulunup bulunmadığını anlamak için kendisini imtihan ettiğini söyler:

Aşkında riyâ gümân ederdim Etvârım imtihan ederdim Gam-nâk idim eyledin beni şad
Bu kayd taallûkundan âzâd Bir gâfil-i hod-perest idim ben Cehl ile müdâm mest
idim ben12

Görüldüğü gibi, yüksek bir değer gerçekleşmiştir. Buna karşılık yok olan bir başka yüksek değer sözkonusu değildir. İbrahim peygamberin de Allah tarafından imtihan edildiği ve imtihanı başarıyla geçmesi dolayısıyla "büyük kurbanlık fidyeye" verildiği hatırlanacak olursa, müslüman hikâyesinin temelindeki mantık ortaya çıkar. Mecnun burada artık trajik değil, epik bir kahramandır. Epik kahraman, yok olmayı göze alabilen, hayatın geçici güzelliklerine kuvvetle "hayır" diyebilen kişidir. Gerçekleşen değer ise, birlikte "beka" bulmak. Mecnun, tıpkı Hazreti İbrahim gibi putları kırmış, yani ruhundaki bütün çatışmaları yenmiş ve ebediyyen arınmıştır.

Bu noktada şöyle bir soru sorulabilir: Mecnun eğer Leyla'nın davetini kabul etseydi -ki Leylâ'nın davetini Apollo'nun daveti olarak kabul edebiliriz- trajik bir kahraman olabilir miydi? Bu soruya "hayır" cevabım verebiliriz; çünkü o zaman Barsîsa'nın durumuna düşecek, böylece kendisini yücelten aşk yok olacak, buna karşılık hiç bir değer gerçekleşmeyecekti. Kısaca, aşk'ı yok etmek, klasik trajedideki suç gibi "ethik" bir nitelik taşımadığı için, Mecnun sadece suçlu olacattı. Bir başka ifadeyle, Mecnun'un Leyla'nın davetini kabul etmesi halinde işleyeceği suç zorunlu değildir. Barsîsa'nın -belki de- sevdiği kızı öldürmesi eğer

zonunlu olsaydı, o yine suçlu olacak, fakat aşağıların en aşağısına düşmeyecek, aksine yücelecekti.

İşte bu mânada bir suçlu oluş, yaşanan hayatta her zaman görmek mümkünse de, İslam sanatlarında hiç bir zaman komi edinilmemiştir. Esasen işlenmeye değer tek konu vardır: Aşk. Aşk yüksek bir değer, hiç bir yüksek değeri yok etmeksizin gerçekleşmesi mânasına gelir. Kahraman her zaman âşıktır ve onun hikâyesi her zaman "epik"tir.

in
Kıssadan Hisse

"Söz az ve ö1 gerektir vessalam"
Mevlânâ

Mistik doktrinlerle ilişkisi bulunan bütün sanatlarda "trajik-olan"dan sonuna kadar kaçıldığı bir gerçektir. Müslüman hikâyesi ve temâşâ sanatları için de aynî şey rahatlıkla söylenebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bunun için müslüman yazarların "fevkalâde"ye duydukları ilgiyi eleştirerek bunu "insanın kendi kâinatına sahip olamayışı" diye yorumlamıştır. "Fevkalâde" yüzünden kaderiyle karşı karşıya hiç gelemeyen kahraman, zor durumlardan mucizevî tesadüflerle, cinlerin, ifritlerin yardımıyla, simya yoluyla yahut tesadüfen ele geçirdiği "Mühr-ü Süleyman" sayesinde kurtuluverir.

Mesela Gencîne-i Hikmette Ebu Ali Sina Simya ilmini bilmektedir. Aziz Efendi'nin Muhayyelât'ında ise Şehzade Asil, Süleyman peygamberin yüzüğüne sahiptir. Bu örneklerle bakarak, yazarın kahramanlarını şuurlu olarak kaderle karşı karşıya getirmedikleri neticesine varabiliriz. Çünkü kaderiyle karşı karşıya gelen kahraman ya yenilecek, yahut meydan okuyarak mücadeleye girecektir. Bu da bir bakıma mahlûku yaratanın karşısına dikmek mânasına gel

mektedir. Nakkaşın figürlerini canlı göstermekten kaçması gibi, hikayeci de bu tehlikeli durumdan, yani trajik'ten kaçır. Ebu Ali Sina hikâyesini hatırlatan Tanpınar, "Büyüyü, simya adıyla o kadar kolayca mubahın çerçevesi içine almasaydı, bu hikâye, bizim eski kültürümüzün Faust hikâyesi olabilirdi" diyor13.

Bilindiği gibi İbn Sina halk arasında zamanla destanı bir şahsiyet haline gelmiş ve adı etrafında birçok masal teşekkül etmiştir. Hayatı hakkında hiç bir şey bilmediğimiz bir zat, Seyyid Ziyaeddin Yahya, bu masalları toplayarak "Gencîne-i Hikmet" adını verdiği bir eser yazar. Gerçekten de bu eserin kahramanı

olan Ebu Ali Sina ile Faust arasında bazı paralellikler kurmak mümkündür. Ne var ki, hikayelerin daha başında, Ebu Ali Sina ile ikiz kardeşi Ebu'l-Haris'e bir mağarada simya öğretilerek daha sonra karşılaşacağımız fevkalâde durumlara zemin hazırlanır. Nitekim iki kardeş mağaradan çıkarlarken halk tarafından cadı olduktan zanıyla yakalanırlar; fakat Ebu Ali Sina, orada bulunan bir havuza atlayarak simya kuvvetiyle Mısır'a çıkar. Kardeşi Ebul-Haris ise ellerine bağladıkları ipe tırmanır ve kendini o dem Bağdat'ta bulur. Simya kuvveti herşeyi halettiği için artık trajik bir durumla karşılaşmak mümkün değildir¹⁴.

Bu mânada bir "fevkalâde"nin, Aristo'nun trajedinin en önemli elemanlarından biri olarak gösterdiği fevkalâde (olağanüstü)den tamamen farklı olduğu açıktır¹⁵. Çünkü trajedide, fevkalâdelik trajik için şarttır, müslüman hikayesinde ise, aksine, yukarda da kısaca temas ettiğimiz gibi, kahramanın kaderiyle karşı karşıya gelmesini önler. İbrahim peygamber tam oğlunu boğazlayacakken, kendisine "büyük kurbanlık fidye" gönderilmesi gibi.

Edebiyatta çok zaman sembolik bir mâna taşıyan sim-ya'yı, İbn Haldun, "harflerin sırlarını öğrenme bilgisi" şeklinde tarif etmektedir. Allah'ın güzel adları (el-esmâü'l-hüsna), varlıkların bütün sırlarını taşıyan harflerden meydana gelmiştir. Ruhlar bu bakımdan esmâü'l-hüsna ve ilahî kelimelerle tabiat âleminde "tasarrufl imkânına sahiptirler¹⁶.

Müslüman hikayecinin kahramanlarına bu tasarruf gücünü vermesi yahut başka fevkalâde güçlerle donatması, onları zaman ve mekan kaydından kurtarmak ve okuyucusuna bu "âlem-i fânî'de bir "reng-i beka" göstermek içindir. Nitekim resimde perspektifin inkânıyla hikâyede zaman ve mekân kaydından âzâde oluş, aym estetik prensiplerin değişik tezahürleridir. Hikâye kahramanı, "ân-ı vâhid"de dünyanın bir ucundan diğer ucuna, hatta insanların bilemediği bir başka dünyaya rahatça gidebilir. Perspektifin inkânıyla mekân ve buna bağlı olarak zaman ortadan kalktığı için, böyle bir sahnede her şey imkân dahilindedir, ümitsizlik dışında Nasıl ki resimde ve şiirde nesnelerin direnişi kalmış, sanatçımn iradesine ve muhayyilesine tabi olmuşsa, hikâye'de de kahramanlar tamamen sanatçımn muhayyilesine bağlı olarak hareket ederler. Zaten hikâye gerçeğe benzerlik gayesi güdülmediği için, okuyucuyu yahut dinleyiciyi ne kadar meraklandırır, ne kadar şaşırtırsa, o kadar başarılı demektir. Tesadüflerin peşinde koşarak, olmazı olur kılarak daima mutlu bir sona varan hikâye, eğlendirirken aym zamanda ibret dersleri de vermelidir. Yani önemli gayelerden biri "kıssadan hisse"dir. Nitekim Giritli Aziz Efendi, Muhayyelât'm girişinde eserini hangi gayelerle yazdığım şöyle belirtir: "İşbu hikmetli kitap her ne kadar muhayyelât gibi görünüyorsa da içe doğuş vaki olan saatlerde yeteri kadar okunursa gönüldeki gamı dağıtma özelliği mutlaka görülecektir"¹⁷, ^jg

Müslüman hikâyesinde hâkim olan sürpriz mantığı şüphesiz ki gerçeklik kavrayışıyla yakından ilgilidir. Sahip oldukları fevkalâde güçlerin yardımıyla istedikleri an istedikleri yerlerde olabilen ve her türlü işin üstesinden gelen (göz açıp kapayıncaya kadar bir saray kurmak gibi) kahramanlar, aslında kuklacının iplerine bağlı kuklalardan, minyatür ve Karagöz figürlerinden farklı değildir. Nakkaşın kafasında nasıl hazır biçim kalıplan varsa, hikayeci de, aynı şekilde hazır kahramanlara sahiptir. Bu bakımdan konulan tamamen farklı hikâyelerde bile, benzer özellikle sahip kahramanlarla karşılaşırız. Entrikanın bulunmadığı, fakat fevkalâdeye dayandığı için tecessüsü sürükleyip götüren şark hikâyesinde kahramanın ipleri daima hikayecinin elindedir. Onun iradesi olmadan hiç bir işe kalkışamaz.

Olayın geçtiği zaman ve mekânın da hikayeciye hiç ilgilendirmedini söyleyebiliriz; Çin'de de geçse, çevre, aslında okuyucuların bildiği, tanıdığı çevredir. Yani ne kadar uzağa gidersek gidelim hep burada ve ebedî bir şimdideyiz-dir. Çin padişahı da aynı dili konuşur, Hind padişahı da.

Müslüman hikâye geleneği İran kanallıyla Hind'e kadar uzandığı ve dolayısıyla panteizm esprisi taşıdığı için hiç zorluk çekilmeden tasavvufî kılığa sokulabilmiştir. Bilhassa eğlendirici olmak vasfı sufileri cezbetmiş, bu yolla fikirlerini rahatça yayabilme imkânını bulmuşlardır. Onlar için sırf hikâye önemli değil, hatta lüzumsuzdur. Ancak ahlâkî bir gayeye hizmet edebildiği zaman müslümanın hayatında yer almasına cevaz verilir. Yani her kıssa mutlaka bir hisse vermelidir. Binbirgece Masalları gibi Hind menşeli olan ve İslam dünyasında çok okunan Tutiname'öe hikâyenin ilk planda nasıl anlaşılması gerektiğine dair önemli bir ipucu buluyoruz: Kocası seyahate çıkan bir kadın âşığına koşmak için sabırsızlanmaktadır, fakat bir de papağammın fikrini sormak ister. Bunun üzerine papağan kadına hikâyeler anlatmaya başlar. Öyle meraklandırın hikâyelerdir ki, kadın bir türlü bırakıp gidemez. Böylece aradan yetmiş gece geçer. Yetmişinci gece sonunda kocası döner, kadın da günah işlemeye fırsat bulamaz¹⁸.

Osmanlı f,güzidef,sinin kıssadan hisseye diyeceği yoktur, fakat bir cümleyle söylenebilecek bir hakikati, sayfalarca yazarak söylemeyi abesle iştigal sayar. O, daha ziyade büyük aşk hikâyelerine tutkundur; alır Leylâ vü Mecnûn, Yusuf ile Züleyha, Husrev ü Şirin, Cemşid ü Hurşid gibi, daha önce birçok defa işlenmiş hikâyelerin kanevalarını, aşkı yeniden dokur. Onun nazarında konu öyle pek önemli değildir, daha doğrusu, değer verdiği tek konu vardır: Aşk.

Esasen müslüman hikâyesini müstakil bir form olarak ele almak bize pek mümkün görünmüyor. Hikâye diğer türlerle öylesine içiçedir ki, Binbirgece geleneğini devam ettiren az sayıda hikâye kitabı (Gencîne-i Hikmet, Muhayye-lât, Kâmilül-Kelâm vb) istisna edilirse, hep yardımcı unsur olarak kabul edilmiştir. Bilhassa tasavvuf muhitlerinde, anlaşılması her zaman mümkün olmayan fikirleri halkın daha iyi anlaması için hikâyeye başvurulmuştur. Bilindiği gibi, Mevlânâ'nın Mesnevîsi ve benzeri kitaplar içice girmiş hikâyelerle doludur.

Fakat aydınlar seviyesinde hikâyenin pek fazla itibar gördüğü söylenemez. Bu yüzden bilinen hikâyelerden çoğu folklorik özelliğini muhafaza etmiş, dolayısıyla romana, daha doğrusu doğunun romam diyebileceğimiz büyük hikâyeye ulaşamamıştır. Bilhassa Osmanlı terkiibinde sanatçımn en üstün seviyede soyutlamaya, bunun tabii bir neticesi olarak teksife yönelmesi ve -tabir caizse- gevezelikten hoşlanmaması, meddahlığın küçümsenmesine sebep olmuştur. Hikâyeyi "mânend-i kıssahan" uzatmak güzideler arasında hoş görülmez, alay mevzuu olurdu. Koca bk hikâyeyi bir beyte sığdırabilmedeydi marifet. "Pes suhan kûtâh bâyed vesselam" (M, I/b. 18). S İ>^P

Hikâye, daha ziyade halk tarafından tutulan hatta saraya bile sokulan meddahların, kıssahanların inhisarında-dır". Bununla birlikte, büyük aşk mesnevîleri olsun, meddah hikâyeleri olsun, hepsi aym dünya görüşünden ve aym estetik prensiplerden hareket edilmek suretiyle ortaya konmuştur. Genel olarak hikâye sınırları içinde değerlendirebileceğimiz bütün verimlerde, batı dramının aksine gelişme

değil, sürpriz vardır. Batılı mânada dramatik kurgu olaylar serisinde illiyet bağım gerektirir. Yani olaylar belli bir istikamette gelişir, topallanır ve kapamr. Halbuki müslüman hikâyesi ânî hamlelerle sürprizden sürprize geçer, Batılı bir kafanın asla anlayamayacağı, mantıkî bulmayacağı geçişlerle yeni olaylara açılır. Bir sonraki olayın, önceki olayla zaruri bir bağım bulunması öyle pek önemsenecek birşey değildir. Çünkü o zaten derinliğine yaşamakta olduğu hayatın benzerini ortaya koymak gayesinde değildir.

Müslüman hikayecisi, okuyucuyu belirli bir süre olsun, hiç bir şeyin imkânsız olmadığı ebediyet alemiyle karşı karşıya getirmeye çalışır. Kahramanlarına verdiği fevkalâde güçlerle, bir bakıma, o büyük sorumluluğun (emânetin) altından kalkmak aczini hiç değilse, hayal âleminde kahramanlığa dönüştürerek tatmine ulaşmak istemektedir.

Âvâzeyi bu âleme Dâvûd gibi sal
Bakî kalan bu kubbede hoş bir soda imiş
Bakî

b

I
Şiir ve Nesir

"Nesir raiyyet gibidir ve nazım padişahdır"
Kabus nâme

Kur'an-ı Kerim'Ge şairler aleyhinde bazı âyetler bulunmaktadır*. Zaman zaman bu âyetlerden hareketle İslam'ın şiiri yasakladığı, dolayısıyla şairlerin, söyledikleri ne olursa olsun, İslam'a ters düştükleri öne sürülmüştür. Bu, Hazreti Peygamberin şiiri sevdiği, bazı şairleri koruduğu ve yaklaşık bin beş yüz yıllık bir şür birikimi gözardı edilerek verilmiş bir hükümdür. Hazreti Peygamber, bir kasidesi dolayısıyla Ka'b bin Züheyr'e hırkasını hediye ettiği için söz konusu kaside Kasidetü 'l-Biirde adıyla şöret kazanmıştır. Hassan bin Sabit ise peygamberin şairi olarak tanınıyordu. Ayrıca Ali ve Ebubekr gibi büyük sahabiler şiir söylemişlerdir. Öyleyse Şuara süresindeki âyetlerin dikkatli okunması, özellikle şu âyetin göz önünde bulundurulması gerekir: "Ancak inamp iyi işler yapanlar, Allah'ı çok ananlar ve zulme uğradıklarında kendilerini savunanlar böyle değildir" (K, 26/227).

* "Şairlere bâtıla inananlar uyar. Onların her vadide şarkın şaşkın dolaştıklarını görmez misin? Onlar yapmadıklarını yapmış gibi söylerler" (K, 26/224-225)

Sözü edilen âyetlerde şiir yasaklanmamakta, fakat sınırlan çizilmektedir. Böylece şiirle vahiy birbirinden ayrıldığı gibi, rahmanı şiir de farklı bir yere konulmuş olmaktadır, tik bakışta kesin hükümler taşıdığı izlenimi uyandıran âyetlerin, İslam'ın her devrinde şairler yetiştiğine göre, hiç bir zaman yasak olarak anlaşılmadığım söyleyebiliriz (EK. 3). Zira gerek Arap, gerek İran şiiri, dünya edebiyatının tanıdığı en büyük şiirlerdir. Önceleri bilhassa İran şiirinin tesiri altında kalan Türk şiiri de XVI. yüzyıldan itibaren bu kervana katılır.

Şür, müslüman edebiyatlarında, tasavvufî cereyanlar yaygınlaştıktan sonra nesrin önüne geçmiştir. Özellikle İran ve Anadolu sahalannda tasavvufî duyarlık yepyeni bir sembolizmin oluşmasını sağlamış, İtmü'l-Arabî, Mevlânâ, Hafız gibi şairlerde serbest oluşum dönemini yaşayan bu sembolizm, daha sonraki dönemlerde İran ve Türk şairleri tarafından sistemleştirilmiş, böylece bütün şairler tarafından ortaklaşa kullanılan bir mecazlar sistemi doğmuştur. Özellikle Türk şiirinde ilhamın geri planda kaldığım, şairin kelimelerle âdeta arabesk düzenlemeler yapmaya başladığı üzerinde daha önce durulmuştu.

Mezâmir'Geki "Gökkubbe altında söylenmemiş söz yoktur" hikmeti uyanınca, söylenmemiş sözler aramaktan ziyade, "hoş sadâ'yı yakalamaya çalışan şair, artık musikinin peşindedir. Çünkü "Bakî kalan bu kubbede hoş bir sadâ"dır. Divan şiirinde musikileşme eğilimi gerçekten çok güçlüdür. Sınırları aşağı yukarı belli bir mecaz sistemi içinde yeni şeyler söylemek çok zor olduğu için, divan şairinin gayelerinden biri de, daha önce söylenmiş çok daha iyi söylemektir. Sık sık sözünü ettiğimiz çeşitleme (tenevvü) prensibi burada da karşımıza çıkar. Kelimeleri büyük bir titizlikle seçen, çağnşımın beytin arka planında daha girift bir biçimde düzenleyerek asıl güzelliğe biraz daha yaklaşmayı deneyen şairin davranışı, bir sathı arabeskle yahut girift geometrik bir kompozisyonla tezyin eden sanatçının tavrından farklı değildir. Her kelimenin plastik değeri yanında melodik değeri de vardır ve beyit kendi içinde gelişmesini tamamlayan bir musiki cümlesidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Neşâtfnin ünlü "nihânız" redifti gazeli üzerinde bu açıdan durmaktadır*. Ona göre, bu gazelde her beyit, anlam ve şekil bakımından erişilmez güzellikler taşımaktadır; "şark kelimeciliği hiç bir zaman bu kadar güzel olmamıştır. Kelimeler ayrı renklerde kıymetli taşlar gibi beytin arabeskinden ve her istikamette, düz ve diyagonal, kendi parıltılarını gönderirler (...) En ufak dikkatle, son beyte kadar bütün gazelin tıpkı ayrı ayrı makamlardan -mânâ iklimlerinden- geçerek hep aym noktaya gelen eski musikimizdeki kararlar gibi hep ilk mısraın buluşunu tekrar ettiği görülürW|.

Şair, sufi olsun olmasın, bütün zıtlıkların ortadan kalktığı varlık alanına ulaşmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan kendi ben'iyle varlıkların objektif görünüşlerini paranteze almak zorundadır; kelimelerin işaret ettikleri

varlıklarla ve kavramlarla mutabakatlarını en aza indirerek sınırlarım sonsuzluğa doğru genişletmeyi dener. Bir bakıma, mecaz yoluyla ve mecazî varlık alanının sırrını keşfetmek, görü-

* Şevkiz ki de m-i bülbül-i şeydâda nihânız Hûnuz ki dil-i gonce-i hamrâda nihânız Bu cism-i nizâr üzre döküb jâle-i eşki Çün rişte-i cân gevher-i mânâda nihânız Olsak n'ola bî-nâm ü nişan şöhre-i âlem Biz dil gibi bir tıırfе muammada nihânız Mahrem yine her hâlimize bâdı sabâdır Dâim şikenî zülf-i dil-ârâda nihânız Hem gül gibi rengini-i manâ ile zahir Hem neşe gibi hâlet-i sahbâda nihânız Geh hâme gibi şekve-ürâz-ı gam-ı aşkız Geh nâme gibi hâme-i şekvada nihânız Ettik o kadar ref-i taayyün ki Neşâli Ayîne-i pür-tâb-ı müceîlâda nihânız

nen varlıkta içkin (immanent) olan aşkın'ı (transcendant) yakalamak gayesindedir. Kelimeler, şairin istediği şekle girebilen bir çeşit plastiktir artık, istediği gibi oynayabilir. Fakat oynayacağı alan sınırlıdır: Beyit, yani iki mısradan oluşan birim. En fazla müsemmen'e, yani sekiz mısraa kadar genişletebilir bu alam. Tıpkı arabeskte olduğu gibi, sınırlı bir alanda, sınırlı bir malzemeyle sonsuzluğu arayacaktır.

Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi, arabesk karakteri, bütün sanaüara derece derece yayılmıştır. Şür, dilin arabeskidir. Şair, gerektiğinde koca bir hikâyeyi bir beyte sığdırmakla yükümlüdür; yoksa onun şairliğini kimse kaale almaz. Bu yoğunluğu ancak kelimelerin mânalarıyla oynayarak ve işaret ettikleri asıl kavranılan ve varlıklar paranteze alarak sağlamak mümkündür. Oynana oynana sürekli çağrışımlar ve mâna incelikleri kazanan kelimeler, sadece ses olarak değil, kağıt üzerine yazıldıklarında kazandıkları plastik değer açısından da önemlidirler. Bundan dolayı kafiye kulak için olduğu kadar, göz içindir de. Bu noktada şür, aym zamanda hat sanatıyla birleşir.

Tasavvufî aşkı dile getirmenin en kestirme yolu musiki ve şiirdir. Nesir sınırlayıcıdır çünkü. Hatta XIII. yüzyıldan sonra felsefe bile kaçınılmaz olarak şiirle kesişir. Musikide olduğu gibi, şiirde de ritmin önemi büyüktür. Şair, aruz'un tef ileleriyle varlığın temelindeki ritmi, değişen şeylerin ardındaki değişmeyen ahengi aramaktadır. Hiç bir konu onun için aşk'tan daha önemli değildir. Bunun için hemen sadece aşkı ve aşkın haletlerini binbir şekilde terennüm eder. Bu özelliği ile, klasik şiir, diğer İslam sanatlarıyla aym noktada birleşir: Tasvir ve tahlil değil, temsil ve telkin. Mesela Fuzulf nin Divanfını baştan sona okuyan biri, binlerce mısraın aslında tek kelimede birleştiğini görecektir: Aşk.

Nesir de, şiir gibi sadece bir telkin vasıtası olarak düşünüldüğü için, Tanpınartın "bir yığın lüzumsuz şaka"² diye tarif ettiği şiir alışkanlıklarıyla doludur. Yazar, yazdıklarını

mümkün olduğu kadar şiire yaklaştırmak, şiirin imkânlarından faydalanmak istemektedir. Esasen nesir küçtimse-nir; Kabusnâme yazan, "Nesir raiyyet gibidir ve nazım pa-dişaktır" diyor³. Osmanlı nesrinin en mükemmel örneklerinden biri olan Tazarrunâme 'de, bugünkü mânasında nesir arayan bulamaz. Nesir şiire ne kadar yaklaşırsa o kadar başarılıdır, şiirden ne kadar uzaklaşırsa o kadar başarısız. Bugünkü nesir, kelimeleri bütün çağrışımlarından soyarak matematik kesinliğe ulaşmak isteyen zekânın ürünüdür; şiir ise, kelimeleri mümkün olduğu kadar tedailerle zenginleştirip mübhemleştirmektir. Herkesin bildiği bir kelimeyi alarak yeni iklimlere, yeni mânalara kapılar açmak için sembol haline getiren şair, her zaman gizli bir şeyi arar gibidir. "Şiir" der İbnü'l-Arabî, "bilmece, özetler, semboller ve tevriye sahasıdır. Kendi şiirlerimizin hepsi kadın isimleriyle sıfatlarına, nehirlerle dair çeşitli suretlerde söylenmiş ilahî bilgilerdir"⁴. Şt- % . •• J| #î^|^^

İbnü'l-Arabî'nin "bilmece, özetler, semboller" dediği şûr dünyasına girebilmek için "Belagat" ilminin ikinci kısmı olan Beyan bilgisinde, eskilerin geniş olarak izah ettikleri "mecaz"ı bütün incelikleriyle kavramış olmak gerekir. Teşbih, mecaz, istiare, kinaye ve bunlara bağlı ifade yolları, divan şiirinin, hatta nesrinin temelini teşkil etmektedir. Osmanlı seçkinleri, medreselerde asırlarca edebiyat nazariyatı olarak okutulan belagatı "kelâmın fasih ve beliğ olabilmesi için" mutlaka edinilmesi gereken bir bilgi olarak görmüş, bu kaidelerin doğruluğundan hiç şüphe etmemişlerdir. Zira belagat kaidelerinin çoğu Kur'an-ı Kerim'den çıkarıldığı gibi, bu mukaddes kitabın icazını isbat etmek için de kullanılmaktadır.

n

Belagat

"Sözün fasih olmakla beraber muktezâ-yı hâl ve makama mutabık olmasıdır"

İbn Haldun, Mukaddime'ye belagat bilgisine en fazla muhtaç olanların müfessirler olduğunu söyler. Fakat Zemahşerî, ünlü Keşşafım yazıncaya kadar bu bilgiden hiç haberleri olmayanlar da yine müfessirlerdir. İbn Haldun'a göre, Zemahşerî, Kur'an âyetlerini inceleyerek mucize ve harikalarından bir çoğunu ortaya koymuştur. Bu bakımdan Mutezile inançlarını benimsemiş olmasına rağmen, sünni müslümanlar tarafından da dikkatle okunup faydalanılması gereken büyük bir müfessirdir⁵. Araplara "Babalarının, dedelerinizin dilini gelin, benden öğrenin!" diye meydan okuyacak kadar Arapça'nın inceliklerine vakıf olan Zemahşerî, İslam dünyasında haklı bir şöhretin sahibi olmuş, tefsiri vtEsasü'l-Belâga adlı büyük lügatiyle belagat ilminin temellerini atmıştır.

Belagat (rhetorique), şüphesiz bir bilgi dalı olarak Arap dili ve edebiyatı çevresinde doğmuştur. Fakat orta çağda İslam medeniyetinin kazandığı evrensel nitelik ve bu medeniyet dairesinde ortak bir dil haline gelen Arapça'nın bir "ümme dili" olarak önemi düşünülürse, belâgatin de ortak bir çalışma mahsulü olduğu ortaya çıkar. Ayrıca, İbn Haldun'un da ifade ettiği gibi, belâgate ve diğer ilim dalları

na Arap olmayan kavimlerin daha fazla ilgi gösterdiği de bir gerçektir. Kur'an-ı Kerim'in mucize olduğunu isbat etmek için yaptığı teorik çalışmalarla belâgatin temellerini atan Zemahşerî Türk olduğu gibi, bu bilgiyi tedvin eden ve en kapsamlı eseri yazan Sekkakî'nin de Türk olması kuvvetle muhtemeldir.

Miftahü'l-Ulum, Sekkakî'ye İslam dünyasında asırlar süren bir şöhret sağlamış ve sayısız şerhlerle son zamanlara kadar edebiyat ve belâgatin temel kitabı olarak kalmıştır. Fakat dağınık ve anlaşılması zor bir çalışma olan Miftah, Kazvinî tarafından kısaltılarak Telhisü'l-Miftah adıyla şerh edilir. Telhis, sistemli ve kolay anlaşılır olması bakımından Miftah'ı gölgede bırakmıştır. Telhisü'l-Miftah'ın da birçok şerhi vardır ki, bunlardan en tanınmış Taftazanî'nin Mu-fove'idir. Telhis ve MutavveU Abdünnafi Efendi tarafından En-nefûl-mu'avvel fi tercemeti't-Telhis ve'l-Mutavvel adıyla Türkçe'ye çevrilir. Osmanlı medreselerinde edebiyat nazariyatı olarak daha çok MutavveVm okutulduğunu biliyoruz. MutavveU yukarıda belirttiğimiz gibi, Miftah'm şerhinden başka bir şey değildir. Osmanlı aydınları, Ahmed Cevdet Paşa'ya gelinceye kadar, medreselerde asırlardır okutulduğu halde, belâgati Türkçe'ye uygulamayı, hiç olmazsa örnekleri Türkçe şiirlerden seçmeyi düşünememişlerdir. Bu ihtiyacı ilk olarak Ahmed Cevdet Paşa hissetmiş-se de, Türkçe örnekler dışında, Telhis ve Mutavvel'e bir şey ilave edememiştir*.

Esasları ilk defa Sekkakî tarafından belirlenen belâgatin klasikleşmiş tarifi şöyledir: "Sözün fasih olmakla beraber muktezâ-yı hâl ve makama mutabık olmasıdır". Bu tarifte karşımıza çıkan ilk kavram fesahattir. Ahmed Cevdet Paşa'nın ifadesiyle, fesahat, "Elfazın telaffuz ve istima'ı tatlı ve mânası zahir ve yani telaffuz olunur iken mânası zihne mütebadir olmaktır"⁷. Kelimede fesahat, telaffuzu zorlaştıracak harflerin bulunmamasıyla mümkündür. Herkes tarafından bilinmeyen, vezne uydurulmak gayesiyle bozulmuş ve birkaç mânası olup da meşhur olmayan manasıyla kullanılmış kelimelerde fesahat bulunmaz. Sözde fesahat ise, bazı kelimelerin yanyana gelmesiyle ortaya çıkan telaffuz

güçlüklerinden, zincirleme izafet terkiplerinden kaçınmakla ve söyleyişin sağlam, ifadenin anlaşılır olmasıyla gerçekleşir*. Kısacası, fesahat, kelimelerde ve kelimelerden müteşekkil "kelam"da mâna, ahenk ve söyleyiş bakımından herhangi bir kusurun bulunmamasıdır.

Sözün "beliğ" olabilmesi için "fasih" olması şarttır. Fakat fasih bir sözün ayn zamanda belîğ olabilmesi, yerine göre söylenmiş olmasına bağlıdır. Belagat ilminin ikinci kısmı olan Beyan bilgisi ise, Diyarbakırlı Said Paşa'nın ifadesiyle, "bir melekedir ki mütekellim kasteylediği mânayı delâlette bazısı bazısından daha vazih olan muhtelif tariklerle irad etmeğe o meleke ile muktedir olur". Bu tarifte söylenmek istenen şudur: Tek mânaya delâlet eden, açıklık dereceleri birbirinden farklı ifade yolları vardır. Beyan bilgisinin konusu bu ifade yollarıdır.

Tarifte geçen "delâlet" terimi, kelime ile mâna arasındaki ilişkiyi ifade etmektedir. Bu ilişki belagat kitaplarında üç şekilde ele alınır: Mesela "Hâtem" deyince akla ilk gelen, cömertliğiyle ünlü bir Arap şairi ve kabile reisidir.

Kelimenin hakiki anlamı budur. Fakat Hatem'in sadece cömertliğim düşünerek bu kelimeyle cömertlikte ona benzeyen herhangi birini kastediyor olabiliriz. Bu durumda, Hâtem, kendi mânasının bir kısmına, yani cömertliğe delâlet etmektedir. O halde kelime ile mânası arasında

* Tenaför-ü haruf: Bazı harflerin yanyana gelmesinden doğan telaffuz güçlüğü.

Garabet: Mânası herkes tarafından bilinmeyen kelimelerin kullanılması. Kıyasa muhalefet: Vezne uydurmak için bir kelimenin şeklini bozmak, birkaç mânası bulunan bir kelimeyi meşhur olmayan mânasında kullanmak ve sarf-nahiv hatası yapmak. Tenafür-Ü kelimât: Bazı kelimelerin yanyana gelmesiyle ortaya çıkan telaffuz güçlüğü. Tetab-u lîâfât: Zincirleme izafet terkipleri. Za'f-ı telif: Söyleyişin sağlam olmaması. Ta'kid: İfadenin anlaşılır olmaması.

"tazammunî delâlet" vardır ki "mecaz" olur. Kelime, kendi mânası dışında bir şeye delâlet ediyorsa, bu delâlet "iltizamfdir: "Kinaye". Sözcelişi "el" ve "açık" kelimeleri hiç bir şekilde cömertlik ifade etmedikleri halde, "eli açık" deyimini cömertlik anlamı verir.

Semantikte "deyim aktarması" denilen mecaz, bir kelimeyi geçici olarak başka bir anlamda kullanmaktır. Benzetme ilgisiyle yapılan mecazlara "istiare" (metaphore), başka bir ilgiyle yapılanlara da "mecaz-ı mürsel" denir. Aslında mecaz, teşbihin kısaltılmış ve daha güçlendirilmiş şeklidir ve bütün dillerin tabiatında vardır. Mithos'ların, buna bağlı olarak anthrophomorphisme'in de mecazlardan kaynaklandığını biliyoruz. Bu dil hadisesi, kanun kaçakları tarafından gizli dil yapısında kullanıldığı gibi (argo), mistik şairlerde yalnız kendilerine verildiğine inandıkları ilahî bilgileri mecazların arkasına gizlemişlerdir. Tasavvufî sembolizm böyle doğar.

Kur'an-ı Kerim'Ge teşbihî ifadelerin bulunması, suî şairlerin Önemli gerekçelerinden biri olmuştur. Bilindiği gibi, müteşâbih âyetler meselesi, kelimeler arasındaki anlaşmazlık konularının en önemlilerinden biri idi. Allah'ın insana benzediğini, fakat keyfiyetinin bilinemeyeceğini söyleyenlerin yamsıra, daha ileri giderek Allah'ın insana benzediğini ve cisminin bulunduğunu iddia edenler de çıkmıştır. İslam tarihinde bu iki görüşü savunanlara "müşebbihe" ve "mücessime" (anthrophomorfist) adlan verilir. Sünni bilginler ise, müteşâbih âyetlerin mecazî anlam taşıdığını, tev-hid'in ilk ve en önemli şartının Allah'ı mahluka ait sıfatlardan âri bilmek olduğunu söylüyorlardı. Bu bakımdan Kur'ati&dVÂ muhkem âyetleri bırakıp müteşâbih âyetleri tevil ederek onlara uyanların kalplerinde eğrilik bulunduğu ifade edilmiştir.

Müteşâbih âyetler üzerinde, kelamcılardan başka süfliler de durmuş, bilhassa Vahdet-i Vücut doktrini açısından değişik yorumlar getirmişlerdir. İbnül-Arabî'ye göre, eşya-mn hakikatleri olan ayn (idee),lar somut varlıklar haline geldikten sonra zahirî bir ikilik olmuştur ki, aslında bu, varlıkların değil, "tenzih" ve "teşbih" kavramlarıyla ifade edilen ayırdedici sıfatların ikiliğidir. Müteşâbih âyetler hakkında İbnül-Arabî'nin yorumu, kelamcıların yorumundan farklı olarak, tenzih ve teşbihin birlikte düşünülmesi gerektiği şeklindedir. Allah, gören, işiten, elleri olan her şeyde immanent'tir. Fakat Allah'ın zatı münhasıran gören, işiten ve elleri olan varlıklarda değil, her

şeyde tezahür ettiği için aynı zamanda transcendant (münezzeh)'dir. Çünkü Allah hiç bir şekilde sınırlandırılmaz ve somutlaştırılmaz. Kur'an'da Allah'ın görme, işitme, elleri olma gibi sınırlı suretlerde tezahürü onun teşbih'ini, yani immanent oluşunu, bütün sınırlamaların üzerinde oluşu da tenzihini, yani transcendant oluşunu göstermektedir⁸. Şebüsterî İbnü'l-Arabî'nin görüşüne uygun olarak teşbih'in körlükten, tenzihe ait anlayışın da tek gözlü olmaktan ileri geldiğini söyler (GR, b. 105). Ciylye göre, varlıkların bütün suretleri Allah'ın güzelliğinin suretidir. Bir insan o sureti Hakk'a teşbih ederek görür ve tenzihine dair bir şey görmezse, Allah ona güzelliğini "vâhid" şeklinde gösteriyor demektir. "Böyle olmaz da eğer teşbihi sureti sana müşahade ettirir ve teşbihle de ilahî tenzihinin taalluku olur, yani o suretten Hak tenzih olunursa, Hak sana cemalini hem teşbih'de hem tenzih'de göstermiş demektir"⁹.

Tasavvufî şiirdeki yoğun sembolizmin kaynağını bu değişik yorumlarda aramak bize doğru gibi geliyor. Nitekim İbnü'l-Arabî, kendi şiirlerini kadın isimleriyle sıfatlarına, nehirlerle ve mekânlara dair çeşitli suretlerde söylenmiş ilahî bilgiler olarak değerlendirir. Varlıkta tecelli eden ilahî güzellik, sufi şairler tarafından teşbih yoluyla araştırılmakta, çok zaman müşebbeh (benzeyen) gizlendiği için şiir bir istiareler âlemi haline gelmektedir.

III

Mecazın Boyudan

"Hüner esrâr-ı ma'nâ anlamaktır lafz-ı muğlakdan "
Baki

Teşbih, aralarında anlam ve şekil bakımından ilgi kurulabilen iki şeyden zayıf olanın kuvvetliye (ednânın âlâya) benzetilmesidir. Tasavvuf açısından düşünülme bile, bu yönüyle teşbih, varlık ve durumların ardındaki gizli birliği araştırmak anlamına gelir. Esasen teşbihin tabii sonucu olan mecaz ile sembol ve allegorie ile arasında pek fark yoktur. Kelime mecaz haline geldiği zaman, birbirine benzetilen şeylerin sınır çizgileri belirsizleşmekte, iki şey garip bir şekilde birbirine karışarak zengin ve mübhem bir çağrışımlar dizisi meydana getirmektedir. Hegel, bu belirsizliğin çağrışımlar önce ayrı ayrı, sonra birlik halinde kavrandığında ortaya çıktığını söyler. Bu şekilde anlaşıldığında, karışık ve mistik karakteriyle bütün bir tarih dönemine tekabül ettiğini, Doğu sanatının olağanüstü ürünlerine uygun düştüğünü söyleyen Hegel'e göre, sembol (istiare), Doğu milletlerinin fikirlerini dile getirmeye çalıştıkları bir anıtlar ve amblemler düzenini belirlemektedir.

Teşbih yoluyla ifade, müslüman edebiyatlarında çok özel bir hayal sisteminin oluşmasını sağlamış ve bu edebi

yatlar birbirini sürekli etkilediği için, temelinde tasavvufun bulunduğu ortak bir sembolizm doğmuştur. Tasavvufla hiç ilgisi bulunmayan şairlerde bile, tasavvuf duyarlılığının bulunması bundan ileri gelir. Mesela zülf, sufi bir şairde de aynı çağrışımları uyandırır, sufi olmayanda da. İkisi de sevgilinin boyunu serviye, dudaklarını goncaya, gözlerini nergise, yüzünü aya vb. benzetirler.

Dikkat edilirse, birbirinden tamamen farklı varlıkların en güzel çizgileri tek varlıkta, sevgilide biraraya getirilerek kusursuz bir güzellik elde edilmeye çalışılmış, kısaca, immanent araştırılarak transcend ant'a varılmak istenmiştir. Şeyh Galib'in bir rubaisinde, mazmunlarını "Yekta güher-i gayb-ı hüviyyettir"* diye tarif etmesi bu bakımdan ilgi çekicidir. Galib daha sonraki mısraında ise, akıl dalgıcının gayb âleminin derinliklerine dalamayacağını, dolayısıyla bu incilerden istifade edemeyeceğini söyler.

Daha önce mecaz üzerinde dururken, kelimenin kendi mânasının sadece bir kısmına delalet ettiğini söylemiştik. Teşbih'de de aynı şekilde, kendisine benzetilen (müşebbe-hün bih)'le mânası arasında mutabakat düşünülmez. Yani sözkonusu olan, servinin dış görünüşü değil, zarafetidir. Fakat şair her ne kadar tabiattan aldığı unsurları benzetme yönü (vech-i şebek) itibarıyla kullanmışsa da, serv, gonca, lâle, nergis, ay vb. objektif niteliklerini de ister istemez hissettirecektir. Kelimelerin diğer çağrışımları da işin içine

belli belirsiz girebilir. Bütün bu çağrışımlardan ne şair kaçabilir, ne de şiir okuyucusu. Ancak divan şairi kendini çağrışımların seline bırakmaz; onları düzene sokarak simetriler elde etmeye, hendesi bir bütünlük kurmaya, daha doğrusu

* Ol şâir-i kem-yâb benim kim Gâlib Mazmunlarımı anlamamak ayb olmaz Yekta güher-i gayb-ı hüviyyettir hep Gavvâs-ı hired behre-ver-i gayb olmaz bir çeşit arabeskte ulaşmaya çalışır. İşte Şeyh Galibin rubaisinde sözü edilen "mazmun", çağrışımların, nüansların vb. beyitte girdiği düzenin adıdır*.

Bu arada belirtilmesi gereken bir husus da, çeşitli varlıklardan alınan unsurların birleştirilmesiyle meydana getirilen kompozisyonun -eğer kelimelerle mânaları arasında mutabakat düşünülecek olursa- irrâfel bir karakter taşıdığıdır. Hatta biraz zorlanırsa, Namık Kemal'in iddia ettiği gibi karşımıza bir "gulyabani" imajı bile çıkabilir. Yani kelimeler kendi mânalarının bir kısmına delalet ettikleri zaman soyut bir güzelliği ifade eden kompozisyon, kelimelerle mânaları arasında mutabakat düşünüldüğü zaman "grotesque" bir varlığa dönüşecektir. Bu, bir bakıma Massignon'un sözünü ettiği "cansızlaştırma", yani figürden kaçma arzusunun bir görünüşüdür. Eşya kendi bütününden ve süre ırmağından çekilip alınmış, stilize edilerek ölü bir tabiat haline getirildikten sonra, âdeta bağımsız plastik parçalarmış gibi, farklı şekillerde birleştirilerek tabiatla var olmayan bir şekil elde edilmiştir. Bunun, modem resimde de karşımıza çıkan "türleri birbirine katma" eğiliminin değişik bir uygulaması olduğu söylenebilir.

Şairin "mazmun" dediğimiz hendeseyi beyitte kurabilmesi için başka imkânlarla da ihtiyacı vardır. Bu imkânlar Belagat bilgisinin üçüncü kısmında ele alınır: Bedi, "fasih, halin muktezasına uygun ve beyan bilgisinde açıklanan kaidelere göre söylenmiş" bir sözü güzelleştirme yollarından

* Mine Mengi, "Mazmun Üzerine Düşünceler" başlıklı denemesinde, divan şiirinin önemli meselelerinden biri olan, ancak, hep üstünkörü geçilen "mazmun" hakkında dikkate değer bir yaklaşım getirmektedir (Bergah, S. 34, Aralık 1992). İskender Palanın sözkonusu deneme vesilesiyle kaleme aldığı "Mazmunun Mazmunu" başlıklı yazı da son derece önemlidir (Pergâh, S. 35, Ocak 1993). Pala, "mazmun'un baş libasına bir sanat olup bütün öteki söz sanatlarının da en belirgin gayesi olduğunu belirterek şöyle diyor: "Bir mâna veya mefhumu, özelliklerini çağrıştırmak kelime grupları içinde gizleme sanatına mazmun denir. Bu manasıyla mazmun hem bir oyun, hem bir hüner ve hem de bir sanattır". bahseden bilgidir. "Hüsn-i ta'lil", "tenâsüb", "tevriye", "mübalağa", "cinas", "telmih" gibi söz ve mâna sanatlarının ele alındığı bu bölüm, klasik şiiri anlamak bakımından Beyan bilgisi kadar önemlidir. Özellikle bir çeşit teşbih olan "hüsn-i ta'lil", şairlerin "mazmun" kurmalarında birinci derecede rol oynamaktadır. Sebebi bilinen bir olayı başka bir sebebe bağlamak, bir durumu, bir varlığı, herkesin bildiğinden farklı bir şekilde oluşturmak esasına dayanan bu sanat, şaire, tabiatı illiyet (causalite) bağlarının dışında görme ve yorumlama imkânı kazandırıyordu. Sözgelisi gökyüzünün bulutlanması ve yağmur, bildiğimiz tabii sebeplerin sonucu değildir; bulut, örtüsünün arkasına gizlenmiş, Kanunî'nin lütfunu hatırladıkça utancından terlemektedir:

Gâhi hicâb'i ebre girer husrevâ felek Yâdeyledikçe lütfunu terler hicâbdan
î Baki

"Tenâsüb" ve "leff ü neşr" gibi sanatlarla beyitte çeşitli simetriler, mâna kombinezonları kuran şair, "tevriye", "cinas", "telmih" ve "mübalağa" gibi yollarla da kelimelerin ve beytin semantik alanını genişletir. Benzer görevleri üstlenmiş çok sayıda söz ve mâna sanatı, klasik şiirin sınırlı mecaz kadrosunda, şaire belli ölçüde hürriyet sağlamaktadır.

Klasik şiirde aşağı yukarı neyin neye benzetileceği bellidir. Hatta şiire yeni başlayanların acemilik çekmemeleri için istiare, mecaz ve teşbih lügatleri, isim listeleri hazırlanmıştı. Bu belirli malzemeyle yeni hayaller bulmak zorunda olan şairin nasıl bir zorla karşı karşıya bulunduğunu tahmin edebiliriz. Neyin neye benzetileceği belli olduğuna göre, şairin elinde kalan, eskilerin "vech-i şebah" dedikleri benzetme yönüdür. Yeni bir "vech-i şebah" şiiri kurtarırdı. Ancak bunun da tutarlı olması, yani benzeyenle benzetilen arasındaki ilginin okuyanı yadırgatmaması gerekiyordu.

Yeni mânalar bulma yolunda şairin imdadına yukarıda sözünü ettiğimiz söz sanatları yetişirdi¹⁰.

Klasik şiirin dayandığı mecazlar, yahut ortak sembolizm henüz yeterince araştırılmamış Mr konudur. Bu meselenin metodik bir biçimde ele alınması halinde sistemli bir yapının ortaya çıkması muhtemeldir. Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'ni mukaddimesinde "saray" istiaresiyle önemli bir ipucu yakalamış, fakat kitabın asıl konusu bu olmadığı için meseleyi sadece (»laya koymakla yetinmiştir.

Şunu hemen belirtmeliyiz; ne kadar zengin olursa olsun, bir mecazlar sisteminin içinde konuşmak zorunda olan divan şairlerinin hürriyeti son derece sınırlıydı. Bir bakıma ilhamı zincire vuran ve daha önceki şairler tarafından da defalarca kullanılarak eskitilen mecazlarla şiir söyleyerek orijinal olmak son derece zordu. Buna bir de şekillerin sınırlılığı ve aruz vezninin zaruretleri eklenirse, divan şairlerinin ne gibi zorluklarla ve tuzaklarla karşı karşıya bulunduklarını anlamak kolaylaşır.

Kısaca ifade etmek gerekirse, divan şairi, herkesin malı olan ve neredeyse bütün imkânlarını daha önceki şairlerin kullandığı sınırlı bir malzemeyle haşhaşadır. Bu dumm, bizi, divan şiirinin hem zaafı, hem üstünlüğü olmak bakımından paradoksal bir yapıyla karşı karşıya bırakmaktadır. Zaafı, şairin elini kolunu bağlayıp ilhamını zincire vurması, üstünlüğü ise, iyi şairin aradan kolayca sıyrılmasını sağlayan, dolayısıyla iyi şiirle sahte şiirin birbirinden çok net bir biçimde ayırdedilmesine imkân veren bir yapı olmasıdır.

Divan şairi, kendisine verilmiş mecazlar, hatta hayal (image) kurma biçimleriyle yetinmek, bu sınırlı malzemeyle daha öncekilerden farklı bir bina inşa etmek zorundadır. Bu farklılık, varlık gösterebilmesi için şarttır, ama geleneği bozacak farklılıklara da müsamaha edilemez. Farklılığı son

derece ince ayrıntılarda arayacaktır şair. Dolayısıyla yapabileceği tek şey vardır: Kelime ve mecazlarla ses ve mâna yönünden bir canbaz gibi oynamak. Bir çeşit arabesk düzenlemesine girişmek... Her divan şairi bir kelime kuyumcusu ve bir kompozisyon ustasıdır dersek, hiç de mübalağa etmiş olmayız.

Bu anlattıklarımız göz Önüne alınırsa, klasik şiirin de bir çeşit hırfet sanatı olduğu söylenebilir. Bütün şairler dilin ve varlığın gizli hazinelerini bulmak için aym çukuru asırlarca birlikte kazmışlar dır. Kelimeler hissiyatı ancak alelade konuşmalarda yüklenmektedir; şairin eline geçtiği zaman artık her biri bağımsız bir varlıktır. Bu kelimelere istese de can sıkıntılarını, şahsî ihtiraslarını, ihsaslarını söyle-temeyen şairin şahsiyeti, eserinde, bir mimarın şahsiyeti ne kadar yer alıyorsa, o kadar yer alır. Klasik şür, divan şairlerinin mizaçlarını ve psikolojilerini tayinde vesika olarak kullanılamaz¹¹. Şiir, onu yazamın kişiliği dışında gelişir ve ancak o zaman şürdür. Nitekim şahsî duyular, psikolojiler ifade edilmeye başlandığında, divan şiiri de çözülme sürecine girmiş, Baki'nin veya Fuzuli'nin elinde eşsiz imajlara ve söyleyişlere zemin hazırlayan mecaz sistemi, bir başka şairin mesela Enderunlu Vasıf m şiirlerinde inamlmaz bir hızla aleladeye düşmüştür. Çünkü araya "ben" girmiştir.

Daha önceki bölümlerde mistik birleşmenin benliği aradan kaldırmayı gerektirdiği ve soyutlamanın şartlarından birinin "kendi kendinden vazgeçme" olduğu üzerinde durmuştuk. Divan şiiri de bir soyutlamadır ve şair teşbih yoluyla doğrudan doğruya görünenlere dalar ve temelinde bulunanı araştırır; apollonien bir rüya sanatçısı değil, dionysi-en bir coşkunluk sanatçısıdır. Adım mahlasının arkasına bunun için gizler.

"Hakimler, musiki nağmelerini göklerin dönüşünden aldık demişlerdir"
Meviânâ

Eski şiirimizde ki musikileşme eğilimini soyutlama eğilimiyle birlikte düşünmek gerekir. Musiki gerçekte sanatların en soyutudur ve onda fenomenler dile getirilmez. Hüzün, sevinç, iç sıkıntısı, gönül rahatlığı gibi psikolojik fenomenler, daha çok güftelerin ve musiki eserini dinlediğimiz sırada içinde bulunduğumuz şartların telkin ettiği duygulardır. Enstrümantal parçalardan aldığımız benzeri duyumlar da, aym şekilde açıklanabilir. Gerçekte musikişinas, hiç varlığı veya kavramı doğrudan dile getirmeyen soyut seslerle uğraşır; başka iddialarla karşımıza çıkanlar, musikiyi asıl maksadının dışına taşıyarak istismar ediyorlar demektir.

Musiki, aslına bakılırsa, bu hüviyetiyle İslam'ın sanat ideallerini yansıtmaya en müsait sanat dalıdır. Ne var ki, İslam dünyasında, tarih boyunca, musikin de helâllik-ha-ramlık açısından tartışıldığını biliyoruz. Halbuki Kur'an-ı Kerim'de, tasvir konusunda olduğu gibi, musiki konusunda da lehte ve aleyhte herhangi bir âyet yoktur. Bazı radikal fa

kihler, birtakım âyetlerin mânalarını zorlayarak musikin haram olduğunu isbatlamaya çalışmışlarsa da, bu sanat da, İslam medeniyetinde tabii gelişmesini yapmıştır.

Musiki lehinde ve aleyhinde olduğu öne sürülen bütün âyetleri, hadisleri, fakihlerin ve sufilere görüşlerini tek tek gözden geçiren değerli bir araştırmacı, Süleyman Uludağ, İslam'da musiki yasağından söz edilemeyeceğini bütün açıklığıyla ortaya koymuştur¹². Uludağ'ın vardığı sonuçlar kısaca şöyle özetlenebilir: Kur'an-ı Kerim'de, musiki ve raks aleyhinde ve lehinde tek bir âyet bile yoktur. Hadisler, Hazreti Peygamberin ve sahabenin tatbikatı, raks ve musikin de bir dünya nimeti olarak kabul edildiği ve bu nimetlerden zevk alıp istifade etmenin mubah olduğunu gösterir. Fakat hadislerdeki ve uygulamadaki hoşgörü, uydurma hadislerle ve bazı içtihatlarla farkedilemez hale getirilmiştir. Ancak hicrî ikinci asırdan itibaren "sema" adıyla tasavvufî hayata da giren musiki, inşâm Allah'a yaklaştıran ve ruhu yükselten bir vasıta olarak kabul edilmiştir.

Her asırda musiki ve raksın aleyhinde bulunan din adamları çıkmış, görüşleri zaman zaman itibar da görmüştür. Bazı hadisciler ise, dinî gaye gütmeyen musiki ve raksı mubah sayarken, dinî ve tasavvufî musiki ile deverâm en az fakihler kadar ağır bir dille eleştirmişlerdir¹³.

İslam'da musikiye dair dikkate değer bir araştırması bulunan Lois L. Faruki ise, musiki konusunda son fetvalardan birini El-Ezher'in rektörlerinden Mahmud Şaltut'un verdiğini söylüyor. Şaltut'a göre, musiki ile uğraşmak veya musiki dinlemek, lezzetli yiyecekler yemek, güzel elbiseler giymek gibi, Allah'ın kullarına başışladığı zevklerdenidir. Bu bakımdan İslam, musikin kendisine değil, bazı türleri-

nin muhtevalanna karşı çıkmaktadır. Ayetlerde ve hadislerde bu konuda herhangi bir yasak konulmamıştır. Öyleyse Allah'ın yasaklamadığı insanlar nasıl yasaklayabilir?¹⁴. Faruki'nin incelemesinde varılan sonuç da şöyle özetlenebilir: İslam tarihinde musiki tartışmaları, musikiyi ortadan kaldırmamış, ancak bütün musiki faaliyetlerinin dinî ve ahlakî bakımdan kontrol altında tutulmasını sağlamıştır. Bu yolla farkh müzik etkilerinin ve geleneklerinin İslam potasında eritilip usul birliğine kavuşturulduğu söylenebilir. Bu etkili kontrol, musikiyi ideal kabul edilen Kur'an tilavetine doğru yönlendirmiş, böylece çok büyük bir coğrafî alanda, dünyanın belki de gelmiş geçmiş en karışık toplumuna sahip olan bir kültürün homojen bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır. "Toplum dinamikleri ile kendiliğinden planlanan bu şuur ve program, dini yeni kabul etmiş toplulukların yerli müzik miraslarını vahşi bir şekilde yok etmeyip tam tersine yumuşatarak İslam kültürüne uyum sağlamaları sürecine katkıda bulunmuştur"¹⁵.

Gerçekten de, bazı fakihlerin musikiye karşı şiddetle cephe almaları, bu yüzden müslüman toplumlarında bu sanata karşı çekingen davranılması, resimde olduğu gibi, musikide de aşırı yönelişleri önlemiş, sanatçıları yeni yollar

aramaktan ziyade meşru kabul edilen bir zeminde derinleşmeye sevketmiştir. Esasen Kur'an tilaveti ve ezan dolayısıyla, en radikal musiki düşmanlarının bile, musikiyi toptan reddetmeleri düşünülemezdi.

Musiki, mistiklerin sekr haline geçişlerini kolaylaştıran elverişli bir vasıta olduğu için daha tasavvuf çevrelerinde gelişmiştir. Bununla beraber, musikiye karşı olan sufiler de vardı. Sedefkar Mehmed Ağa'nın hayatına dair yazılmış önemli bir eser olan Risâle-i Atimariyye'öe Sedefkâr'ın musikişinas olmaktan nasıl geçtiğine dair anlatılanlar bu bakımdan ilginçtir. Mimar Sinan'ın talebesi ve Sultanahmet Camii'nin mimarî olan Sedefkâr Mehmed Ağa, acemioğlanlığı sırasında padişahın Hasbahçe'sinde saz çalan bir adam görerek musikiye heves eder. Fakat gördüğü bir rüya üzerine, devrin ermişlerinden Halveti şeyhi Vişne Mehmed Efendi'ye gider. Rüyasında çingene tayfası suretinde bir alay sazende görmüştür ki, "ellerinde olan sazlara bir uğur-dan başlayınca saz ve söz sesinden âlem velveleye ve yer gök zelzeleye" vurmaktadır. Vişne Mehmed Efendi, Sedefkâr'a, çingene görmenin cin ve cann kavmi görmek olduğunu, esasen "çingane"nin cinler mânasına geldiğini, kı-sacası musikişinas olmak hevesinden vazgeçip tevbe etmesi gerektiğini söyler. Mehmed Ağa, bunun üzerine musiki-den vazgeçip hayırlı bir sanat olan mimarlıkta karar kılar (EK.4)16. H

Vişne Mehmed Efendi'nin bu tavrına rağmen, Türk musikisinin tasavvuf çevrelerinde gelişip güçlendiğini biliyoruz. Özellikle Mevlevihaneler birer konservatuvar niteliği taşıyordu. Mevlânâ'nın bizzat rebab çaldığı söylenmektedir. Şiirlerinde sık sık musikiden bahsetmesi, onun hayatında bu sanatın çok önemli bir yeri olduğunu gösterir (Bk. 1. Bölüm). Bir kısım daha önce de zikrettiğimiz şu beyitler, Nietzsche'de asırlarca önce, musikinin mistik birleşmedeki rolünü çok açık bir biçimde dile getirmektedir:

"Fakat padişahın rebab sesini dinlemedeki maksadı, iştiaak çekenler gibi Tanrı hitabını hayal etmektir. Zurna ve davul sesleri, bir parçacık o külli nefirin, kıyamet gününde çalınacak olan Sur'un sesine benzer. Hakimler, bu musiki nağmelerini göklerin dönüşünden aldık, demişlerdir. Halkın tanburla çaldığı, ağızla söylediği bu şarkılar, bu nağmeler, hep göğün liareketlerinden alınmadır. Müminler derler ki, cennetin tesiriyle bütün kötü ve çirkin sesler latif olur. Gerçi suyla toprak bize bir şüphe verdi, ama yine o nağmeleri birazcık hatırlıyoruz (...) Bunun için güzel sesi dinlemek âşıklara gıdadır. Çünkü güzel ses dinlemede kalp huzuru ve Tanrı'yla birleşme zevki vardır. Adamın içindeki hayaller kuvvetlenir, hatta o hayaller o güzel sestense, o güz/et nağmeden suretlere bürünürdü, IV/b. 730-744)

Sufiler, görüşlerini, musikiyi haram sayanlara karşı genellikle böyle savunuyorlardı. Katip Çelebi de Mizamı l-Hakkı'da, çeşitli grupların musiki hakkındaki görüşlerini özetledikten sonra, nağmelerin ruh ve beden üzerindeki tesirleri dolayısıyla, hikmet sahiplerinin "Şol kimsenin ki ruhu nefesine galip ola, tasfiye ve riyazetle nefsi-i emmareyi kahr eyleyip beden memleketinde hakimiyet dizginini ruh sultanının eline vere, nağmeleri ve musikal eserleri dinlemek ruhu ruhaniyet canibine tahrik edüb teellüh ve mebd-i evvel evsafı ile ittisaf ve teşebbühe şevk verir" dediklerini anlatır¹⁷

Mevlânâ'nın yukarıda naklettiğimiz beyitlerinden de anlaşılacağı üzere, musikinin bu etkisi, nağmelerin göklerin dönüşünden alınmış olmasına bağlanmaktadır. Sufiler arasında yaygın olan bir inanişaya göre, musikiyi icat eden, Süleyman peygamberin talebesi Fisagor (Pythagoras)'dur. Feleklerin hareketlerinden doğan güzel sesleri işiterek musiki ilminin temellerini atan Fisagor, bunun için tasavvuf literatüründe sık sık anılır. Bu nazariye, musiki ile astroloji arasında münasebetler kurulmasına da yol açmıştır. Risale-i Mimariyye'de , Sedefkar'a musiki öğretene üstad, bu münasebetten uzun uzun söz eder¹⁸.

Pythagoras, İslam dünyasında, İhvanü's-Safa kanalıyla, sadece matematikte değil, musiki nazariyatında etkili olmuştur. Aristo'nun X. asrın ilk yarısında Arapça'ya tercüme edilen Problemata ve De Anima'sım Euklides'e atfedilen iki eseri, Batlamyus'un Harmonica 'sım ve bunlara benzer birkaç eseri de eklemek gerekir. İslam dünyasında musiki nazariyatı üzerine ilk ciddi çalışmalar Kindi,

Farabi ve İbn Sina gibi filozoflar tarafından yapılmıştır. Farabi'nin Kita-bü'l-Musiki el-Kebir'ı doğu musiki nazariyatına dair en önemli eser sayılmaktadır. Ancak bu nazari çalışmalar pra-kikte pek netice vermez. Nazariyede en parlak dönem, Abbasi halifesi Mu'tasım'ın hizmetinde çalışan Safiyyüddin Abdülmü'min b. Fahir'in (ölm. 1293) çalışmalarıyla başlar. Urmiyye'li bir Türk olduğu söylenen Safiyyüddin'in Jtt&1-letü's-Şerefiyye ve Kitâbü'l-Edvar adlı eserleri, daha sonra yazılan bütün Edvar kitaplarının başlıca kaynaklarıdır. Rauf Yekta Bey ve Dr. Suphi Ezgi ve Safiyyüddin'in kitaplarını birinci dereceden kaynak olarak kullanılmışlardır. Meraga-lı Abdülkadir diye tanınan Abdülkadir b. Gaybi (ölm. 1435) ve Muhammed b. Abdülhamid el-Ladiki (ölm. 1512), Sa-fiyyüddin geleneğini devam ettirirler¹⁹. Esasen bu alandaki son orijinal çalışmalar Meragalı ve Ladikli tarafından yapılmıştır. Sonraki Edvar kitapları aym çizgide, fakat daha çok şerh ve nakil niteliği taşırlar.

Müslümanların El-Kindi'den bu yana çeşitli nota sistemleri kullandıkları biliniyor. Safiyyüddin ve Meragalı Abdülkadir'in de kendilerine has ebced notaları vardı. Osmanlı döneminde de Kutb-ı Nâyi Osman Dede, Kantemi-roğlu, Abdülbaki Nasır Dede ve Baba Hamparsum tarafından nota sistemleri icat edilmişti. Bununla beraber, Türk musikişinaslarının notaya kibar etmedikleri, eserlerin daha çok meşk suretiyle nesilden nesile aktarılacak muhafaza edildiği bir gerçektir. Bu, Batı musikisindeki tampere sisteme çok uygun düşen nota yazısının Türk musikisindeki ses aralıklarını ve incelikleri yansılamamasından kaynaklanır.

Notaya itibar edilmemesinin sebeplerinden biride eserin sadece ses iskeletini tesbit eden notanın musikiyi yozlaştırmasından endişe edilmesidir. Nota yazışım öğre-nebilen herkes, istediği eseri seslendirebileceğine göre, bir üstaddan meşk yoluyla çok uzun sürede öğrenilebilen incelikler ve icra ustalığı ortadan kalkacaktı. Türk musikisinin yoruma fevkalade müsait yapısı, ancak bu ustalık kazanıldıktan sonra, icracı için bir imkân sahası haline gelebilirdi. Türk musikisinde meşk usulü, eseri âdeta asıl sahibinden koparıp anonimleştiren bir anlayışı ifade ediyordu. Hatta her yeni icra, esere yeni bir hüviyet kazandırıyor da denilebilir.

Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin operamın her seferinde "henüz yeni oynamıyormuş gibi gösterilmesine" hayret etmesi gibi, musikişinaslar da, bir bestenin nota yazısından hareketle, hiç yorum katılmadan ve eserin incelikleri belirtilmeden, hep aym şekilde icrasını kabul edemezlerdi. Karagöz, ortaoyunu gibi seyirlik sanatlarda yazılı metnin bulunmaması, oyunun her seferinde başka esprilerle donanmasını sağlıyordu. Musikide de icracının yorum hürriyeti, genel olarak bütün Türk-İslam sanatlarında karşımıza çıkan tenevvü prensibinin yaygınlığını göstermesi bakımından ayrıca önemlidir. Cem Behar, Türk musikisinin bu özelliğini, Pierre Boulez ve Stockhausenerin gerçekleştirmeye çalıştığı klan "açık müzik"e benzetmektedir²⁰.

Klasik musikinin, nota yazısının kullanılmasını âdeta imkânsızlaştırırken, besteci ve icracıya yorum hürriyeti kazandıran en önemli özelliği, makam musikişi olmasıdır. Batı musikisindeki mode ve tonalite kavramlarının her ikisini birden içine alan makam, ses dizisi değil, bestecinin ve icracının hür bir şekilde geçkiler yaparak ana makamda karar kıldıkları bir örgüdür. Armoni eksikliğinin de bu makam zenginliğiyle giderildiği söylenebilir. Esasen armoni, tıpkı perspektif gibi, belirli şartların gerektirdiği, belirli bir döneme has bir tekniktir.

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, asıl mânasında bir soyutlama olan musiki, gerçekte hisleri ifade etmez, sadece insanlarda birtakım hissî tepkiler yaratır. Ton, melodi, makam, armoni, hiç biri, kelimelerle ifade edilebilecek durumları dile getirmez. Böyle bir çaba, musikiyi kendi alam dışına çıkarır.

Musikinin asıl etkisini bir tür ipnotizma olarak tarif edebiliriz. Maddî varlığı bulunmayan, zihnî ve soyut bir gerçekleşme olarak musiki, ritmik bir varlık halinde belirli

bir süre yaşar ve yeniden icra edilinceye kadar yok olur. Sözünü ettiğimiz ipnotizma karakterinin asıl kaynağı belki de ritm'dir. Kozmik âhenge kaulma arzusunun bir neticesi olarak karşımıza çıkan ritm, Türk musikisinde de esastır.

"Usûl" dediğimiz, belirli ritmlerin birleştirilmesiyle elde edilmiş ritm klişeleri, icra esnasında, düm-teklerin sürekli tekrarıyla dinleyicileri ısrarlı bir şekilde "mutlak vakfe davet eder.

Bergson, zaman hakkındaki fikrini açıklarken, "du-reefly en iyi şekilde bir musiki parçasını kendimizi vererek dinlediğimiz zaman anlayabileceğimizi söylemektedir. Sufi 1 erin anladığı mânada "mutlak vakt" ile Bergson'un "du-ree" (süre) fikri arasında bazı benzerlikler vardır. Ritm bir bakıma oluşu tek bir oluş ve "yekpare bir an" olarak kavramamızı ve onda yoğunlaşmamızı sağlar. Mevlâna'nın Kuyumcular Çarşısında çekiç seslerinin ritmine kapılarak sema etmesi, ritmin niteliğini ve fonksiyonunu gösteren tipik bir hadisedir. Kozmik âhenge ulaşan insan, bütün tezatlardan arınmış, görünüşler dünyasının yarattığı "abes" duygusundan kurtulmuştur.

Türk musikisi başta olmak üzere, Doğu musikilerinin hemen tamamının tek sesli olması ve bunda ısrar etmesi, bu musikilerin mistik nitelikleriyle yakından ilgilidir. Resminde niçin perspektif yoksa, hikâyesi niçin dramatik gerilimi tanıımıyorsa, musikisinde de polifoni onun için yoktur. Ba-tı'da armoniye bağlı nağme, Doğu'da mistik haletleri ifade yolunda, Batı'nın aklının alamayacağı inceliklere ulaşmıştır.

SONUÇ YERİNE

Genellikle "güzelliğin bilimi" diye tarif edilmekle beraber, bu tarifi sınırlarını çoktan aşmış Mr disiplin olan estetik, sanat tarihi, sosyoloji, antropoloji, hatta biyoloji ile dirsek teması bulunan bir felsefî ve psikolojik teoriler toplamı olarak ele alınabilir. Sanat eserinin yaratılması, bir varlık alam olarak sanat eseri, sanat eseriyle ilişkileri açısından tabiat, sanat eserlerinin değerlendirilmesi (sanat eleştirisi), zevk ve bunlarla ilgili yan konular içine alan bir bilgi dalıdır. |; :<> fr ipi

Bu çerçevede oluşturulmuş estetik teorileri, kökleri Greko-Latin kültürüne uzanan bir dünya görüşü (yahut gerçeklik kavrayışı) temeline dayandığı için, Batı dışındaki kültürlerin sanatlarını açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Özellikle İslam sanatlarını açıklarken, bütünüyle Batı sanattan ve felsefesi etrafında oluşmuş bir kavram çerçevesine atıfta bulunmak, kaçınılmaz olarak yanlış değerlendirmelere yol açacaktır.

İslam medeniyet dairesinde yer alan kültürlerin hemen tamamı, bu medeniyet dairesine girdikten sonra İslamî dünya görüşü yönünde büyük bir dönüşüme uğramış, sanat gelenekleri de aym şekilde yeniden biçimlenmiştir. Bölge-lerarası farklılıklar bulunmakla beraber, "İslam Sanatı" di

yebileceğimiz bütün ürünlerde, İslamî temel prensiplerin değişen ölçülerde uygulandığı görülmektedir.

Sözünü ettiğimiz prensipler doğrultusunda, İslam düşünce tarihinde estetik teorilerinin geliştirilmemiş olmasını da müslüman sanatçı ve düşünürlerin sanatla ilgili yaklaşımlarının bir sonucu olarak değerlendirebiliriz. Her şeyden önce "sanat" (art) kavramının "güzel sanatlar" diye belirlenen çerçevesinin İslam kültürü açısından çok yeni olduğunu, çeşitli sanat dallarının ayrı ayrı bilimler (ilm-i musiki, ilm-i şi'r vb) olarak düşünüldüğünü ve sanatla "zanaafın birbirinden kesin çizgilerle ayrılmadığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Bu bakımdan "İslam sanatı" denildiği zaman, musikiden mimariye, kapı tokmaklarından kitap ciltlerine, mutfak eşyasından koşum takımlarına kadar sayısız ürünü içine alan son derece geniş bir saha söz konusudur. Bu geniş alanda karşımıza çıkan inanılmaz zenginlikteki verileri estetik açısından değerlendirmeye çalışırken izlenebilecek tek me-tod, yer yer eski metinlerde karşımıza çıkan dağınık bilgi ve yorumları da göz önüne almak kaydıyla, mevcut sanat eserlerinden yola çıkmaktır.

Bu farklı estetiğin diğer prensiplerini de belirleyen ilk prensibi, İslam'ın putperestliğe karşı verdiği büyük mücadelede asıl ifadesini bulan, sınırlan hadislerle çizilmiş "tasvir yasağı", yahut surete tapmayı yasaklayan

hadislerin "tasvir yasağı" olarak anlaşılmış olmasıdır. Kur'an-ı Ke-rim'de bu konuda herhangi bir hüküm bulunmadığım da ayrıca belirtelim.

Tasvir yasağı, müslüman sanatçıları figürden kaçma ve figürü cansızlaştırma şeklinde ifade edebileceğimiz iki yola yöneltmiştir. Figürden kaçış, müslüman sanatçıyı doğrudan doğruya soyut formlara yöneltir. Söz gelişi Arap alfabesi ndeki şekil repertuvarının başlangıçta plastik açıdan son derece elverişsiz olduğu halde, harf köşelerinin zamanla yuvarlaklaştırılarak (Ma'kılî yazıdan KûfTye, oradan diğer yazı karakterlerine geçiş) zengin imkânlarla sahip bir ifade vasıtasının elde edilmesi, bu eğilimin önemli sonuçlarından biridir.

Figürü cansızlaştırma eğilimi ise, bir yandan tabiattan alınan şekilleri stilize ede ede asıl kaynağından büsbütün uzaklaştırarak soyut formlara dönüştürülmesini sağlamış, bir yandan da diğer geleneklerden devralınan resmi bazı unsurlarından arındırarak bir çeşit nakış haline getirmenin prensibi olmuştur.

Estetiğin başlıca konularından biri olan "güzellik" ise, temel prensibini kısaca açıklamaya çalıştığımız estetiğin hedeflerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat İslam sanatlarında "güzel" deyince anlaşılan, Batı kaynaklı objektivist ve sübjektivist estetiklerin anladığı mânada bir güzellik değil, "mutlak güzelliştir ve bu güzelliğin görünen âlemdeki içkinliğidir (immanent oluşudur). Müslüman sanatçı için, sözgelişi gül, kendiliğinden güzel olmadığı gibi, bizim onda kendimizi yaşamamız (einfuhlung) da değildir. Gülün güzelliği, Tanrı'nın "cemal" sıfatının ondaki görünüşüdür (tecelli). Batı kaynaklı bazı estetik teorilerinin kavram çerçevesindeki "çirkinlik", bu estetiğin konularının tamamen dışında kalır. Çünkü çirkinlik itibarıdır; başka bir deyişle, güzellik "mutlak" olduğu için, çirkinlik yoktur.

Sanatçının görevi, güzelliği kaynağında yakalamak, yani görünenlerin temelinde bulunanı araştırmaktır. Bu bakımdan dış dünyanın yerine benzerini geçirmek (mimesis) gibi bir kaygının bütün bütün dışında, sanatçının kendi ferdiyetinden de bağımsız bir arayıştır sanat.

İslam sanatları çerçevesinde değerlendirilebilecek bütün sanat ürünlerinde, sanatçının ferdiyetini olabildiğince paranteze aldığı, bunun da sanatı bir çeşit metafizik oyun haline getirdiği açıkça görülür. Müslüman sanatçılar, eserlerini bazan imzalarını bile atmayacak kadar kendi ferdiyetlerinin dışında düşünmüşlerdir. Psikolojiye en fazla bağımlı görünen şiir bile, zaman içinde ferdî arızalardan büsbütün arındırılarak, arabesk gibi, sadece dilin kendi imkânlarına dayanan bir ifade vasıtası haline getirilmiştir. Mecazlaştırma yoluyla semantik alanları son derece genişletilen kelimeler, tıpkı Arap alfabesindeki harfler gibi, âdeta plastik bir kullanışlılık kazanırlar.

Sanatçı, bu çerçevede güzelliği yaratan değil, keşfeden adamdır. Çünkü sanat zaten var olan bir niteliği, güzelliği araştırmaktır. "Güzellik" objektif bir nitelik olmadığına göre, sözgelişi güzel bir ağacın resmini yaparak yahut kelimelerle tasvir ederek güzele ulaşılamaz. Ağaç sadece bir işarettir (âyet). Güzelliğe bu işareten hareketle ulaşmak gerekmektedir.

Duyularımızla kavradığımız güzel ağaç, biz farkında değilizdir ama, sürekli bir değişme halindedir ÇoV emriyle sürekli yeniden yaratılmaktadır). Gerçek güzellik, ağacın değişen niteliklerinde değil, değişmeyen özündedir. Bu öze ancak soyutlama (tecrîd) yoluyla ulaşmak mümkün olabilir. Soyutlamanın ilk aşaması stilizasyondur. Stilizasyon (üsluplaştırma), objeyi gadeleştirip şematize etmektir.

Bütün varlık aym mutlak hakikatin tezahürü olduğuna göre, sayısız objede dağılmak yerine, belirli objelerden hareket etmek ve onlar üzerinde derinleşmek daha doğrudur. Bu yaklaşım, müslüman sanatçıyı kaçınılmaz olarak şema-tizme götürür. Bunun doğurduğu tekdüzelikten de çeşitleme (tenevvü) yoluyla kurtulmaya çalışılmıştır. Gerçek bir sanatçı, yaptığım asla tekrarlamaz.

Sanat eseriyle sanat eserine bakan arasındaki ilişki de, sanatçıyla sanat eseri arasındaki ilişkiye benzemektedir. Bakan, ferdiyetini paranteze alarak sanat eseriyle bütünleşir. Bu bakımdan sanat eserini kendisinin dışında bir olgu olarak görmez; aradaki mesafeyi ortadan kaldırır ve sanat eserini yaşamaya çalışır. Bu davranış, Batılı ferdin uzaktan,

eleştirel bakışından çok farklıdır. Sanat eserinin değerini, bir bakıma, "mistik birleşme" yahut "tasavvufî neşve" diyebileceğimiz bu ilişkinin derecesi belirleyecektir.

Bütün bu tesbitler, İslam sanatlarından ve estetiğinden söz ederken çok farklı bir terminolojiye ihtiyaç hissedildiğini göstermektedir. Bunun için tasavvuf terminolojisi birinci derecede önem taşır. Fakat konumuz tasavvufî bir estetik değil, tasavvufun derinden etkilediği bir sanat ve estetik anlayışıdır. Bu kitabı okuyanların bu hususu gözardı etmemeleri gerekir.

EK. 1 Barsîsa Hikâyesi

Barsîsa gece gündüz ibadet eden bir zahittir. En çaresiz hastalan bile, kendisine gönderilen suyu okuyup üfleyerek iyileştirebilmektedir. Şöhreti zamanla bütün dünyaya yayılır; halk artık ilaçların tesirinden şüpheye düştüğü için devrin bütün hekimleri işsiz güçsüz kalırlar. Bu durumdan çok rahatsız olan Şeytan, bir gece oğullarını toplayarak Barsîsa'yı nasıl yoldan çıkarabileceklerini sorar. Oğullarından biri:

- Bu işi benim adıma yaz, diye böbürlenir, benden iste ki seni dertten kurtarayım!

ff Bu işi becerirsen, der Şeytan, en gerçek oğlum sen (dursun, kör gözümü sen aydınlatırsın!

Şeytan'ın oğlu, Barsîsa'yı önce altınla, mal ve mülk yoluyla azdırmayı düşünürse de, bunun çare olamayacağını anlar. Zira altın sevgisi tek taraflıdır, sen seversin onu, fakat o seni sevmez. Doğrusu insanları avlamak için genç ve güzel kadınlardan daha mükemmel tuzak yoktur. Sen onu sever ve istersin, o da seni. Bir hırsız geceleyin dışardan kapıyı açmak için bir düzen kurar; ama evde eşi ortağı olur, yahut bir halayık içeriden kapıyı açarsa, bu, hiç hırsızın dışardan uğraşmasına benzer mi?

Şeytan'ın oğlu kararını verdikten sonra ülke ülke dolaşarak uygun bir kadın aramaya koyulur. Fakat, o ülke padişahının kızından uygununu bulamaz. Tam aradığı gibi fevkalade güzel ve akıllı bir kızdır. Vakit geçirmeden beynine girerek kızı deli divane eder.

Padişahın kızının birden bile ortaya çıkan hastalığı karşısında devrin bütün hekimleri aciz kalırlar. Bunun üzerine Şeytan'ın oğlu zahit kılığına girerek padişahın huzuruna çıkar ve lazım ancak Barsîsa'nın kurtarabileceğini söyler. Padişah, başka çaresi kalmadığı için kızını Barsîsa'ya gönderir. Seylan'ın oğlu, Barsîsa okuyup üfledikten sonra kızın beyninden çıkar. Padişahın güvenini artık kazanmıştır. Bir müddet sonra kızın beynine tekrar girer ve bu sefer şöyle der padişaha:

- Yine Barsîsa'ya götürün, fakat hemen getirmeyin, o size iyileştirdi diye haber gönderinceye kadar kalsın yanında!

Kızı yine Barsîsa'ya götürüp bırakırlar. Uzun zaman yanında kalır. Derken kıza gönlünü kaptıran Barsîsa buluşur onunla. İsteddiği neticenin hasıl olduğunu görünce Şeytan'ın oğlu, kara kara düşünen Barsîsa'nın yanına giderek niçin düşünceli olduğunu sorar. Barsîsa olanları bir bir anlatır ve kızın gebe, kendisinin de artık büsbütün çaresiz kaldığını, ne yapacağını bilemediğini söyler. Şeytan'ın oğlu der ki:

- Bu kızı öldürmekten başka çare yoktur, şayet sorarlarsa, öldü, gömdüm dersin!

Başka bir çare düşünemeyen Barsîsa, onun dediğini istemeyerek yapar.

Bunun üzerine şeytanın oğlu vakit geçirmeden padişaha gider ve kızının iyileştiğini, artık gidip getirmelerini söyler. Padişah ve adamları Barsîsa'ya gider ve kızı isterler, fakat öldüğünü ve gömüldüğünü öğrenince çaresiz döner ve yas tutmaya başlarlar. Şeytan'ın oğlu bu sefer bir başka kılıkta padişahın huzuruna çıkar:

- Kız nerede? diye sorar.

- Barsîsa'nın yanına götürdük, orada öldü!

- Kim söyledi?

- Barsîsa!

Şeytan'ın oğlu, o zaman:

- Hayır, diye itiraz eder, yalan söylemiş. Kız ondan gebe kaldı. Bir çare bulamayınca öldürdü onu, sonra filanca yere gömdü. İnanmıyorsan orayı kazdır, görürsün!

Padişah öfkeyle yedi kez yerinden kalkıp başka yere oturur. Sonra atına atlar ve adamlarıyla beraber Barsîsa'nın ibadet yurduna gider ve tekrar kızını sorar. Aynı cevabı alınca, öfkeyle:

- Peki bize niye haber vermedin? der.

- Evradla meşgulüm, evradımdan kalırım diye korktum, haber veremedim!

- Dediğinin aksi çıkarsa ne yapayım?

Bu söz üzerine Barsîsa kızar ve ileri geri söylenmeye başlar. Padişah, adamlarına Seylan'ın oğlunun bildirdiğini yeri kazdırır, kızı çıkarırlar. Görürler ki, öldürülmüştür gerçekten. Barsîsa'nın ellerini bağlar ve darağacına götürüp ilmeği boynuna geçirirler. Halk meydana toplanır. Şeytan'ın oğlu o anda tekrar insan şekline girip Barsîsa'ya görünün

- Barsîsa, bunların tepsini ben yaptım sana, hâlâ da gücüm var, çaren benim elimde. Bana secde et, seni kurtarayım! der.

Barsîsa, çaresizlikle; "Nasıl secde edeyim, boynumda ip var!" der.

- Secde niyetiyle başınla işaret et, akıllıya işaret de yeter! Barsîsa can korkusuyla secdeye niyetlenir, fakat başını eğince ip boynunu daha fazla sıkar (Mevlânâ, Mecalis-i Seb'a).

EK. 2 M akama?tan

"Tenevvü" konusuyla ilgili tipik bir örnek olduğu için Harîrî'nin Makâmât'ından kısa bir bölüm aktarıyoruz:

... Bir gün edebiyat meraklılarının toplandığı, yerlilerin ve yabancıların bulunduğu şehir kütüphanesine gitmişim. O sırada içeriye gür sakallı, perişan kılıklı biri girdi ve bulunanlara selam verip şöyle kapı tarafında bir yere oturdu. Az sonra da fikir dağarcığını yokladı, dinleyenleri hayrette bırakacak surette düzgün konuşmağa başladı.

Yanındakine sordu:

- Ne mütalaa ediyorsun? o cevap verdi:

- Şiirlerinin güzelliği dillere destan olan Ebû Ubâde'nin divanını...

- Okuduğun yerlerde beğendiğin bir şiire rastladın mı?

- Evet, meselâ; "O güzel, tebessüm ederken bir inciye, bir to-luyu yahut da bir papatyayı andıran beyaz ve muntazam dişleri görünürdü". Bu beyit teşbihte pek parlak bir örnektir.

Beriki:

- Allah Allah, dedi, ne yazık, edebiyat büsbütün kaybolmuş! Yahu sen pireyi deve yaptın, yanmak ihtimali olmayan bir odunu üfledin! Galiba sen şu parlak teşbihli berceste beyti görmedin:

"Sevgilinin ağzına ayrı bir güzellik veren o dişlere hayatım

feda olsun! O ağzı süsleyen dişler, seni başka dişlere baktırmayacak kadar güzeldir. O dilberin tebessümü, parlak bir inciye yahut dolu tanesini, bir papatyayı, beyaz tomurcuklan, su kabarcıklarım andıran dişler arasındadır".

Meclistekiler bu beyti çok sanatlı buldular ve çok beğendiler. Tekrar okumasını, kendilerine yazdırmasını istediler ve ona:

- Bu beyit kimindir? Bunu söyleyen hayatta mıdır, değil midir? diye sordular. O:

- Evet vallahi, dedi, hak, kendisine uyulmaya ve doğru söz işitilmeye pek layıktır. Ey cemaat, onu söyleyen, bugün sizinle konuşuyor!

Bu söz üzerine orada bulunanlar beyti kendisine isnad ettiğinden ötürü şüpheyi düştüler, sözüne inanmadılar. Yabancı adam onların kalbine gelen bu şüpheyi ve neden şüpheyi düştüklerini sezmişti. Arkasından çekiştirmesinler diye şu ayeti okudu: "Bazı kere zanna kapılmak günah olur". Sonra sözüne ilave etti:

- Ey şiir nakledenler; ey sözlerin doğrusunu yanlışım anlayan üstadlar! Bir cevherin hakiki olup olmadığı tecrübe ile me-henk taşına vurmakla anlamak mümkün olur ve hakları eli, şüphenin yakasını yırtar. Bizden evvel geçenler söylemişler "İnsan imtihanında talihin ya lütfuna uğrar, yahut da gadrine..." Ben de önce size, ne olduğunuzu anlamak için başka türlü gorundum ve sonra ibret almanız için de nasıl olduğumu size gösterdim.

Meclistekilerden biri söze karıştı:

- Bir beyit bilirim ki, onun eşi bir daha söylenmemiş, kariha, onun benzerini vermekte cimrilik göstermiştir. Eğer sen kalpleri kendine çekmek, bizi kendine inandırmak istiyorsan, bu beyit gibi bir beyit söyle, dedi ve beyti okudu:

"Nergis gözlerinden inciler yağdırarak gül yanağım suladı. Dolu tanesini andıran dişleriyle unnap gibi olan parmağını ısırdı".

Bu teklif Üzerine muhatabı bir göz kırpması kadar bue durdu durmadı, şu eşine az rastlanan güzel beyti söyledi:

"Sevgilim beni görmeye geldiği zaman ondan koyu kırmızı peçesini kaldırmasını ve tatlı tatlı konuşmasını niyaz ettim. O, ay yüzünün pınlüsma mani olan peçesini kaldırdı ve misk hokkasından inciler saçtı". Dinleyenler, onun bu düşünmeden şiir söyleyişine şaşıtlar

ve zanlannda yanıldıklarını açıkça söylediler. Artık sohbe karışıp da meclistekilerin kendi tarafına döndüklerini anlayınca bir an durdu ve sonra:

- Şu iki beyit de sizin için, dedi ve okumağa başladı: "Segilim, ayrılığım kararlaştığı günde siyah elbiseler giyerek yanıma geldi ve nedamet parmağını ısırdı. Şafağın geceyi ytrttığı gibi, o fidan boyulu güzel de, parlak yüzM ile siyah saçları arasından doğdu ve inci dişleriyle billur parmağını ısırdı".

Artık cemaat onun değerini anlamış, ilim ve fazilette eşsiz olduğuna inanmışlardı. Yiyip içmesini, elbisesini, her bakımdan rahatlığım temin etmeyi üzerine aldılar". (Hariri, Makâmât (ikinci Makame), çev. Sabri Selsevil, MEB Şark-İslam Klasikleri: 23, İstanbul 1952, sh.31 vd.)

EK. 3 Şuara Suresi ve Fuzuli

Hamd-i bî-hadd ol mütekellim-i nutk-âferîne ki sefîne-i ümmîd-i sttkkân-ı bîhâr-ı buhûr-ı nazmı temevvüc-i istigraak-ı "Veşşuarâu yettebiuhumul gaavûn" müstağrak-ı girdâb-ı human etmiş iken silsile-i istisnâ-i "illellezîne âmenû" bırağup şuara-yı İslam'ı sahih u salim sâhil-i necata çekmiş ve sipâs-ı bî-kıyâs ol nâzım-ı asman u zemine ki besmele-i nazmın efser-i fark-ı Furka-an edip mezraa-i kulûb-ı ehl-i irfana nihâl-i meveddet-i kelâmı mevzun tikmiş.

Dürûd-ı nâ-ma'död ol muhatabı kelâm-ı mu'ciz nizama ki fûnun-ı şi'ri "Ve mâ aiiemnâhuş şi're ve mâ yenbeği leh" merdûd-ı tabayı' kılmış iken lisan-ı hikmet-beyân-ı , "inne minc'ş-şi'ri lchik-me" takrîr-i dil-peziyic makbul-i kulûb-ı ehl-i hâl etmiş ve senayı bî-riyâ ol kaafiye-i nazm-ı enbiyâya ki adem-i iltifatları ile rütbeli şi'r pây-e-i ihanetde kalmış iken saadet-i intisâb-ı şerîlleriyle fi'l-cümle derece-i i'tibâra yetmiş (Fuzuli Divanı mukaddimesinden).

EK. 4 Risale-i Mimariyye'den

Adı-sanı belli olan Ağa Hazretleri merhum Sultan Süleyman Han Hazretlerinin -en yüce mağfireüer üzerine olsun- son zamanlarında, dokuz yüz yetmiş (1562/1563) yılında Rumeli'nden İstanbul'a devşirme acemi oğlanı gelüp beş yd kadar ulûfesiz durmuştur. Sonra altıncı yıl ulufeye yazıldıktan sonra rahmetli, adı geçen Sultan Süleyman Han Hazretlerinin -toprağı güzel olsun- yüce türbelerinde bir yıl bahçe bekçisi olmuştur. Bir yıldan sonra Hasbahçeye girmiştir. Varup içerisine girdiğinde görse ki bir yerde acemi oğlanları tayfasından takım takım toplanmış, ara yerlerinde adı geçen tayfadan uzun bir adam, önüne birkaç türlü saz dizmiş, marifet ve üstünlük görmek için birer birer eline al up onları kullanmakta, türlü makamlar ile nağmeler ve çeşit çeşit terennümler ile taksimler yapmaktadır. Bülbül gibi inleyip pervaneler gibi yanıp yakıldıkça o adı geçen tayfanın ve söylediğimiz takımların her biri "Bre aferin! Bre aferin!"

Bundan özge safâ ve sultanlık ve bu sanattan artuk mutluluk olmak ihtimali yoktur" diye o saz çalan adama türlü yönlerden alkışlar etmekte ve türlü yollardan binlerce aferinler demektedirler. Adı-beUi Ağa bu hali görünce bunu düşünür ki, görünüşte Arap ve Rum ve Kırım padişahı olan, Tanrının gölgesi, âlemin sığınağı olan padişah -ömrü uzun olsun ve muradına ersin- hazreüerinin bu en büyük bahçesidir, bu saz çalan adamın sanatının ve işinin de bütün işlerin ve sanatların başı olması kesindir. Eğer bütün sanatlardan bu sanat üs

tün ve işi de başka işlerden âlâ olmasa bu denlü takım takım toplanan cemaat bu yere saz dinlemeye toplanmaz ve saz çalanın safa ve saltanatını kıskanmayup sanatının da makbul olduğuna sözbir-liği ile tanıklık etmezlerdi. İmdi, simden sonra lâıyk olan budur ki bu kimsesiz biçare de bu işe can ve gönülden heves kılup onu ele getürmek gerekir.

Beyt

Gerçi görünüşte bir ses ve yankıdır ancak Ama gam çeken gönül için bir safadır ancak

Ah, o üstadı, bir yolunu bulup yalnız düşürüp eline ayağına düşebilsem, bolayki o güzel sanat ve o rağbetteki işi bana da nasip edüp beni de bundan yararlandır saydı, diye adamın yalnız kalması için duaya başladı. Sözün kısası hemen duası kabul olup o toplulukta olan acemi oğlanları herbiri işine gitti. Saz çalan orada yalnız kaldı ve dediğimiz Ağa da seğırdüp o sazendenin eline, ayağına düştü.

Beyt

Nazar kıl bana ey üstad-ı kâmil Bu sanatla beni sen düğüşâ kıl

Buncılayın yalvarup yakardı ve içinin, demiri eriten ateşini öylesine meydana vurdu. Sazende de gördü ki bu sanata rağbeti üstün, belki yeryüzünde de böyle bir istekli ortaya çıkmaz, lâıyk olan budur ki bu dertliye ben de elimden geleni yapup sanatımdan bir harf saklamayım. İmdi, ey istekli ve arzulu ve bu sanat yoluna yolcu olan! İlkin elini muhkem salmağa idman edesin. Ondandır sonra saz çalmaya başlayasm, diye çıkarup idman için eline bir te-zene verdi. Ağa da tezeneyi eline alup onun elini öptü. Yanında bütün van olan seksen, doksan floriyi koynundan çıkarup bu sazende sardı. Her ne türlü saz var ise bana her çeşidinden alıver, floriden ne artarsa üstadlık hakkı diye sana harçlık olsun ve ben idman edinceye dek de sazlar hazır olsun, dedi. Sazende de bu florileri alup birazı ile sazın her türlüşünden birerini alıverdi, adı geçen Ağaya teslim etti. Ama Ağa Hazreüeri oradan gider gitmez odasına kapanup sazendenin verdiği tezeneyi eline aldı. Gece-gündüz dinlenmeyüp sabah-akşam elini sallayup o derece bunda meleke sahibi olmuş ki elini salladığı zaman elinin hayali bile görünmez olmuş. Hak Taâlâ Hazretlerinin hikmetini gör ki meğer sonra sadeşkârlık ve mimarlık sanatlarında keser sallamağa elinin idmanı lâzım olsa gerekir. Netekim İnşallahu Taâlâ İkinci bölümde anlatılır.

Kısası, adı geçen Ağa, nice gece ve nice günler kendisine uykuyu haram edüp elini idman ederken azacık uyku basmış; düşünde görse ki, Çingene tayfası suretinde bir alay sazandeler çı-kup görünmüş. Kiminin elinde def, kiminin çeng ve kanun, kiminin rebap ve kiminin şeşhane, kiminin erganun, kiminin musıkar, kiminin tanbur, kiminin çarpape, kiminin santur.. Kısacası Ademoğlu ve utçulann arasında ne kadar saz varsa hepsini hazırlayup topu, ellerinde olan sazlara bir uğurdan başlayınca saz ve söz sesinden âlem velveleye, ve yer, gök zelzeleye varmış. Adı geçen Ağa'ya da "sen bizim sanatımıza meyledüp onu öğrenmek istersin, berhordır ol!" diye onu her yönden ululayup türlü yollardan ağırlamışlar. Alem Dağına gzmeye diye bunu Üsküdar'a geçinip Üsküdar Bayırından yukarı doğru giderken Ağa Hazreüeri de hemen uykudan uyanup düşünce vadisine dalar. İsüâze ile zikre başlar: "Ey âlemlerin Tanrısı, ey yardımcılann en hayırlısı, bu ne türlü düştür? Ve ne türlü hayaldir? Ve bu Firavun Soyundan ne anlamalı? Ola ki sabah olunca ilkin üstad edindiğim sazende sardı varup bu düşümü

ona söyleyim, göreyim o ne cevap verir? Belki ona da bu yola girişinin başlangıcında böyle hayaller görünmüştür, cevap verir ola" diye bunu düşünüp sabah olur-olmaz sazendeye vardı, gördüğü düşünüyordu olduğu gibi anlattı. Sazende de kulak tutup söz bittikten sonra gülümseyerek dedi ki: "Bu sanat gerçek çingene sanattır, ama onlar bir alay uygunsuz tayfadır; nağme nedir? Zaman nedir? Mülâyemet nedir? Münâferet nedir? Lahin nedir? Bu'd nedir? Savt nedir? Gınâ nedir, bilmezler.

(....) \ # «t \$ #

Bundan başka makamlar da on ikidir. Sekizinci göğün on iki "burc"u olduğundan makamları on iki kısım üzerine koymuşlar

dır. On iki burç dedikleri "kuzu, boğa, ikizler, yengeç, arslan, başak, terazi, akrep, yay, oğlak, kova, balık"; ve on iki makam dedikleri "rast, ırak, ısfahan, zîrefkend, büzürk, jengûle, rûhâvî, hüseyînî, hicaz, buselik, neva, uşşak"tır. Bundan başka "dört unsur" vardır ki "anâsır" dedikleri "ateş, hava, su, toprak". Şube de dördttür. Şu'beyi dört unsura göre koymuşlardır: Yegâh, dügâh, segah, çargâh. En aşağı mertebe yegâhtır, yukarı mertebe çargâh'tır. Dügâh ve segah, bu ikisinin arasındadır; dügâh, yegâh'a yakındır, segah, çargâh'a yakındır. Tertip üzere dört mertebedir: Birinci mertebe yegâh, ikinci mertebe dügâh, üçüncü mertebe segah, dördüncü mertebe çargâh'tır. Farsçada yek, bir; dü, iki; se, üç; çâr, dört demektir. Yegâh, bir yer; dügâh, iki yer; segah, üç yer; çargâh, dört yer demektir.

Ve gezegenler de yedidir. Yedi gezegen dedikleri Zuhâl, Müşteri, Merrih, Şems, Zühre, Utarit, Kamer. Âvâze de yedidir, zira âvâzeyi yedi gezegene göre koymuşlardır. Yedi âvâze dedikleri gûşt, nevrüz, selmek, şehnaz, mâye, gerdaniye, hicaz.

Bundan başka da gece ve gündüz yirmi dört saattir. "Terki-bat"da yirmi dördttür. Zira terkibat'ı yirmi dört saate göre koymuşlardır. Bir makamı ağaz edüp yani başlayup başkasında "karar edince" onda bir terkip elde edilir ve bu ilme de "Edvar ilmi" ve "Musikî ilmi" derler. "Musikî" yerinde "musikî" ve "Mûsikar" da demek caizdir, bunlar hep lügattir. Yunan dilinde "mus" demek "nağme" demektir. Ve "ki" ve "kar" da "mevzun" demektir. Bu ilmi yazup düzenleyen Peygamber Hazret-i Süleyman üzerine selâm olsun, öğrencilerinden hakim Fisagores'tir. Söz birliği ile "Yedi Hakîm" in seçkinidir. Deniz dalgalarının vuruşundan, yani sığ yerlerde denizin talazından -ki beyaz duvarlar gibi derya yüzünden- biribirinin ardınca gelüp taşra kıyıya varmasından usuller bulup yazup düzmüştür. Bu ilim, çok eski ilimdir. Şimdi ulu Elçi Hazreti -Ulu Tanrının salât ve selâmı üzerine olsun- hicretinden dokuz yüz yetmiş yedinci yılda (1569/1570) "musikî ilmi" yazıl up düzüldüğü zamandan bu tarihe gelinceye kadar iki bin altı yüz kırk üç yıldır ve Fisagores kadar makamları icraya benim gücüm vardır. Seni çok istekli gördüğümden hepsini sana öğretmeyi istemişim, olmaya ki benden başka bir üstada daha baş vurasın, seni saptırırlar, bir daha elde edemezsin, kalırsın" diye buncılaym

Musikî ilminden araştırmalarını ve incelemelerini gösterdi. Sonra Ağa Hazretlerinin elini idmanına da bakınca görse ki elin hayali bile görünmez; kendi elinden bin kat ziyade çevik olduğunu görünce dedi ki: "Senin elinde böyle sürat vardır, Fisagores bu ilmi düzüp koştduğundan bu âna gelinceye kadar senin elinde olan sürate kimse daha malik olmamıştır. Eline ve koluna kuvvet, berhor-dar ol! O, ancak bu kadar olur. Şimdiden sonra hemen saza ve makamlara ve söz ve nağmelere başla" diye on iki makam'ı öğretmeye durişüp zorladı. Lâkin Ağa Hazreüeri, terane kılmayup bir bahane ile "idman-hane" tarafına gitti Varup içerisine girince yine düşünceler denizine daldı. Kısacası, sazendenin nağmelerine, öğütlerine ve sözlerine gönlü yatmayup son derecede çirkinlik gördü. Bundan dolayı kendi kendine hitap edüp dedi ki: "Ey dertli biçare! O sanatı görür görmez hemen su gibi yönelüp ona aktın. Eğer o sanat her şeye gücü yeter ve âlemin rızkını veren Allah'ın katında makbul olup istenseydi, itibar görüp sevilseydi, düşümde gördüğüm o kahra-uğramışların tayfası ve o nefret edilen takım, adı geçen sanat üzerine düşmeyüp, şeytan -üzerine lanet olsun-Adem kalıbından yüz çevirdiği gibi yüz döndürürlerdi. En iyisi ve en gerek olanı, en üstünü ve en uygunu budur ki sazendenin sözüyle iş görmeyüp iyi ve doğru yoldaki bilginlerden ve güzel öğüer veren şeyhlerden birine varup düşünüyordur. Onlar

ne buyururlarsa, onların yüce buyruklarına göre hareket etmen gerek. Sazendenin sultanlığı, ululuğu ve mutluluğu, bütünüyle onun olsun, bana lâzım değil" diye bu düşünce ile çıkup bir acemi oğlanına rast geldi, dedi ki: "Ben bir düş gördüm, onu bir düş yorucuya yordurmak istiyorum. Ulu şeyhlerden ve büyük ermişlerden kimse bilersen beni onların yüce katlarına alup git, muradınca sana ayak kirası vereyim" diye çıkarup ona bir avuç akça verdi. Bu acemi oğlanı da eline yapışup Vişne Mehmed Efendi -sun kutsal olsun- dedikleri ermişin yüce katlarına alup gitti. El öpmeden sonra Ağa Hazretleri yukarıda anlatıldığı üzere gördüğü düşünüyü ve sazendenin öğütlerini ve sözlerini ve kendisinin düşündüğünü ve hayallerini bu adı geçen ermişe bir bir, olduğu gibi anlatup açıkladı ve söyleyüp büdirdi. O zaman bu ulu ermiş başını murakabadan kaldırıp dosdoğru bir karşılık verdiler:

"Oğul, o sanattan vazgeçmek gereksin. Eğer o sanat iyi sa

nat olsa, doğru ve hayırlı kimselerin arasında kullanılır, onun gibi insanların en alçağı olan şeytan kavmin ellerine düşmezdi. Madâmkî muradın sanattır, lâıyk olan budur ki birkaç gün durup tabiatın da bir sanata meylederse yine bizimle danışık eyle. Eğer dünya ve atmete bir yaran olduğu görülürse biz de sana izin verip hayır dua edelim. Ondan sonra iznimizle ve hayır duamızla o sanata varasın. Adam düşünde çingene görmek, tıpkı cinn ve cann kavmi görmektir. Ve "çingene" demek "cinler" demektir. Zira "ringen" da olan "gân" sözü, çoğul için gelmiştir. Aslında "cinne" idi, "zinde" gibi. Fars dili üzere çoğul yapıldıkta "cinnegân" dediler, "zindegân" gibi. Sonra "nûn"u hafifletüp ve sakın edüp "ringen" dediler. Lâfz bakımından aynıyle bu "cinni"de olan "cin"dir, Arap dilinde "cin" de cins ismidir. Bu iki tayfanın herbi-rine denir. Nevileri kasedildiğinden çoğul yapılmıştır. Ve bu iki nev'in biri görünür, birisi görünmez. Kısacası bu sanattan dönüp istiğfar ve son derecede tevbe edüp günahlannın bağışlanmasını istemen gerek" diye buyurdular.

IQ

NOTLAR

Birinci Bölüm

Temel Düşünce

1 Tahinîl-Mevlevî, Mehmed Es'ad Dede'nin tamamlayamadığı Mesnevi şerhinde şöyle dediğini naklediyor: "Neyden murad, enaniyeti, yani benliği fani ve mertebe-i bekâbillahda baki olan veliy-yi kâmil ve mürşid-i âgah-dildir. Yahud bildiğimiz neydir; tevile hacet yoktur."* Bk. Şerh-i Mesnevi, G I, s. 51

2 Annemarie Schimmel, "Sema-ı Semavî", ilahiyat Fakültesi Dergisi III-IV, Ankara 1954; semain tasavvuf tarihindeki önemini daha iyi kavrayabilmek için Kuşeyri'nin Rişâle'sine, Hucviri'nin Keşfu 'UMahcubUna, Kelâbâzînin Taarruf\& ve GazzalTnin thyâ veKimya-yt Saadetine başvurulmalıdır.

3 "Elestü birabbiküm? Kâlu: Belâ" (K, 7/172). "Sufiler ilk zikir dan 'Rabbınız ben değil miyim? hitabını işittikleri zaman bu hitab onların ruhlarının derinliklerine gömülüp kalmıştı. Nitekim bu hitabın akıllardaki mevcudiyeti de gizli ve saklı bir halde kalmıştır. İnsanlar semai dinledikleri zaman, sırlarında saldı olan o hitab açığa çıkar ve onlar bunu dinleyerek coşarlar". Bk. Kelâbâzî, Doğuş Devrinde TasavvufTaarruf s. 211

4 Yaşar Nuri Öztürk, Hallaç-ı Mansur ve Eseri Kîlâbu 't-Tavasın, s. 79

5 "Beni senin etrafından döndüren o anda saki, şarap, kadeh ve devran vardı". Mevlîftnâ, Rubailer 141 150. rubai. Ayrıca bk. 154. rubai.

6 Nietzsche, "Musikin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu", Tercüme Dergisi, 1940, C. I, S. 3. Ayrıca bk. İonna Kuçuradi, Sanata Felsefeyle Bakmak, s. 23 vd.

7 Mevlânâ, Rubailer, 29. rubai

8 Muhammed İkbâl, Câvidnâme, ş. 254, vd. Schimmel, 1243. beytin şerhinde, tasavvufta ve Batı mistisizminde şeytan hakkındaki görüşlerin bir dökümünü veriyor.

9 İkbâl, age, s. 254

10 Nietzsche, "Mûsikinin Ruhundan.." s. 247

11 Andre Bazin, Çağdaş Sinemanın Sorunları, s. 30 vd

12 Eflatun, Devlet, s. 200

13 Eflatun, s. 281 vd.

14 Alfred Weber, Felsefe Tarihi, s. 71

15 Aristo, Poetika, s. 11

9

16 Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Özerine Makaleler, s. 494 (Bajazet Chez Bajazet).

17 A. Adnan Adı var, Farabi Md., tA., C. IV, s. 460

18 Z. Velidi Togan, Tarihte Usul, İstanbul 1969, s. XXIII; ayrıca Halife Mehdi (775-785)'nin sarayında yaşamış olan Ed esti Teophilos, İhada ve Odisseia'nın tamamını Süryanice'ye çevirmiş. Bk. W. Barthold (ve Fuat Köprülü), İslam Medeniyeti Tarihi, 8.15

19 "Şiirin yalnız Arap diline mahsus olmayıp bütün dillerle söylenmiş olduğunu bil. Farslar ve Yunanlıların şairleri vardı. Mantık kitabı sahibi Ptoleme, Yunan şairi Omiros'u anar ve över". Bk. İbn Haldun, Mukaddime, -III, s. 255

20 T.J. de Boer, İslam'da Felsefe Tarihi, s. 18

21 Montaigne, Denemeler, s. 209

22 Orhan Şaik Gökyay, Katip Çelebi, s. 283 vd.

23 Alfred Weber, a. gey s. 110 vd

24 Suut Kemal Yetkin, Estetik Doktrinler, s. 32

25 Bu rivayet Buhârî de de vardır. Makrizî'nin rivayeti ise söyledi Hazreti Peygamberin Kabe'ye gönderdiği şahıs bütün freskleri silmiş, sadece Hazreti İbrahim'in resmini alıkoymuştu. Hazreti Peygamber bu resmin de silinmesini emretti. Bk. Muhammed Hamidullah, İslam Peygamberi I, s. 171. Ezrakî, Çocuk İn ve Meryem resminin Kabe'de, halifelik iddia eden Abdullah b. Zübeyrin Kabe'ye sığınması ve Emevî kuvvetleri tarafından kuşatılması üzerine çıkan yangında tahrip olmasına kadar (H. 63) kaldığını söylemektedir.

26 İslam dünyasında resmin camilere sokulmadığı için gelişmediğini ve dolayısıyla bizde Rönesans'ın olmadığını söyleyenler basit bir analogiden hareket etmekte, her medeniyetin kendine has bir gelişme çizgisi bulunduğunu unutarak yanlış neticelere varmaktadırlar. Aynı şartların biraraya gelince aynı sonucu doğurduğu düşüncesinin tabii ilimler için bile geçerli olduğunu söylemek mümkün değilken, eğer resim camie girseydi bizde de Rönesans olurdu gibi bir hükmün doğru olması nasıl düşünülebilir? Böyle bir analogi için bk. Suut Kemal Yetkin, "İslam Sanatının Mahiyeti", İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1952, C.I, s. 44

27 Muhammed Hamidullah, age, C.II, s. 313

28 Burhan Toprak, Din ve Sanat, s. 23 (F. Mauriac'ın "Roman" başlıklı yazısı)

29 Burhan Toprak, age, s. 10 (Louis Massignon'un "İslam Sanatlarının Felsefesi" başlıklı yazısı)

30 Eflâkî, Ariflerin Menkıbeleri I, s. 489. Aynüddeve ve Mevlevilikte resim hakkında geniş bilgi için bk. Şahabeddin Uzluk, Mevlevilikte Resim ve Resimde Mevleviler, s. 16 vd.

31 Tasviri yasaklayan hadisleri, bu konuyla ilgili bütün kaynaklarda bulmak mümkün olduğu için biz ayrıca nakletmiyoruz. Bu hadislerin bir dökümü için bk. Osman Şekerci, İslam'da Resim ve Heykelin Yeri, İstanbul 1947; Osman Keski oğlu, "İslam'da Tasvir ve Minyatürler", İlahiyat Fakültesi Dergisi IX, Ankara 1961 (1962). Bu komkduMu'cemü'l-Müfehres'e de müracaat edilebilir.

32 B&zîn, age, s. 33

33 Eflatun, age, s. 282

34 Suut Kemal Yetkin, Estetik ve Ana Sorunları, s. 33

35 Wilhelm Worringer, Soyutlama ve Einfühlung, s. 13

36 Worringer, age, s. 15

37 Worringer, age, s. 16

38 Worringer, age, s. 17

39 Worringer, age, s. 30
40 Worringer, age, s. 33
41 Worringer, age, s. 30 vd

İkinci Bölüm "Hüsnü Afk"

- 1 Henry Lechat, Yunan Heykeli, s. 11
- 2 ? Mevlânâ'nın bu beyitlerini Erich Fromm da bir eserinde kullanmıştır. Fromm, Freud'un sevgiyi yalnız libidoya bağlamış olmasını tenkit ederek "cinsel isteğin sevmek ve birleşmek ihtiyacının belirtilerinden sadece biri olduğu" görüşünü savunur. Bk. Sevmeye Sanatı ,s. 41 vd.
- 3 Kasiden Bürdel nin tamamının tercümesi için bk. Tercüme Dergisi Temmuz, Aralık 1961, C. XV, Sayı 75-76
- 4 İbn Hazm'ın tam adı "Tavku'l-Hamame fi'l-ülfe ve'l-ullaf olan eseri Türkçe'ye Mahmut Kanık tarafından çevrilmiştir Güvercin Gerdanlığı/Sevgiye ve Sevenlere Dair, İnsan Yayınları, İstanbul 1985
- 5 Nihat Keklik, İbnü 'l-Arabi 'nin Eserleri ve Kaynakları için Mısdak Olarak EUFütuhât El-Mekkiyye, II/B, s. 454
- 6 "Ve sonra Eros, en güzeli ölümsüz tanrıların. O Eros ki elini ayağını çözer canlıların. Ve insanların da, tanrıların da ellerinden alır yüreklerini, akıl ve istem güçlerini". Bk. Hesiodos Eseri ve Kaynakları, s. 105 vd.
- 7 Alfred Weber, Felsefe Tarihi, s. 29 vd.
- 8 Eflatun, Şölen s. 758 vd.
- 9 Eflatun, Phaidos, s. 58 vd.
- 10 İbn Tufeyl ve dilimize de çevrilen ünlü eseri Hayy bin Yakzan hakkında geniş bilgi için bk. Hilmi Ziya Olken, İslam Felsefesi Kaynakları ve Tesirleri, s. 212 vd.
- 11 Molla Cami'nin Salaman ve Absal'ı MEB Yayınları Şark-İslam Klasikleri dizisinde yayınlanmıştır. Bk. Bibi. Bu mesnevi hakkında daha geniş bilgi için bk. Ali Asgar Hikmet, Molla Cami Hayat ve Eserleri, s. 213 vd.
- 12 Bir görüşte aşık olunan resimler şark hikayesinin önemli motifleri odendir. Mesela Cemşid ü Hurşid mesnevisinde, Cemşid, rüyasında çok güzel bir kız görür ve aşık olur. Aynı zamanda iyi bir ressam olan bir bezirgan, bu kızın Rum kayserinin kızı olduğunu söyler ve bir resmini yaparak Cemşid'e verir. Geniş bilgi için bk. Malik Aksel, Anadolu Halk Resimleri, s. 44 vd.
- 13 Mevlânâ, Fihi Mâ-Fih, s. 4. Gölpinarh'nin verdiği bilgiye göre, bu hadis Kilnuz el-Hakayık'tadır: "Allah'ım dünyayı temiz kullarına nasıl gösterdiysen bana da öyle göster".
- 14 İbnü'l-Arabi, Füsüsü'l-Hikem, s. 449
- 15 A.B. Affifi, Muhyiddin İbnü'l-Arabi'nin Tasavvuf Felsefesi, s. 112
- 16 Affifi, age, s. 150
- 17 Nihat Keklik, a**, s. 449
- 18 Affifi, ige, s. 150
- 19 Mevlânâ, Fihi Mâ-Fih, s. 61
- 20 İbnül-Arabi, age, s. 339
- 21 Abdülkerim Cili, insan-ı Kâmil, s. 225 vd.
- 22 Nihat Keklik, age, s. 448
- 23 İbnül-Arabi, Füsüsü 'l-Hikem, s. 447. Burada Eflatun'un anlattığı efsane de hatırlanmalıdır, insan önce erkek ve dişi diye ikiye ayrılmamıştı, tekti »bütündü. Zeus onları ikiye böldü. Böylece her yan, öteki yarıyı özlemeye başladı. Bk. Şölen, s. 42
- 24 R. A. Nicholson, İslam Sufileri, s. 87. Nicholson, tasavvuf! sembolizm hakkında şunları yazıyor: "Sufiler, bu sembolik üslubu, gizli tutmak istedikleri şarları saklamak gayesiyle kullanmışlardır. Bu istek yalnız kendilerince bilinen batini bir bilgiye sahip olduklarını iftiharla ilan edenler için tabii bir şeydi. Bundan başka inandıklarının açık bir ifadesi, hayatlarını değilse bile, hürriyetlerini tehlikeye düşürebilirdi. Fakat buna benzer bazı saikler bir yana,

sufiler, tasavvufî tecrübeyi yorumlamak için başka çıkar yol bulamadıklarından ötürü sembolik üslubu benimserler. Cezbe halinde keşfedilen sonsuzun bilgisinin sun'i bir gizleyişe hiç mi hiç ihtiyacı yoktur; ancak bu bilgi, duyulur âlemin eksik olmasına rağmen, yüzeyde görüldüğünden daha derin bir anlam telkin edip ortaya koyabilen örnek ve remizleri ile ifade edilebilir". Bk age, s. 88

25 Akşemseddin-zâde Hamdullah Hamdi, Yusuf ve Züleyha, s. 47

26 Fuzuli, Leylâ vü Mecnun, s. 91

27 Hüsn ü Aşk, yeni harflerle ilk olarak Abdülbaki Gölpınarlı tarafından yayınlanmıştır. Daha sonra Orhan Okay 3e Hüseyin Ayan'ın birlikte hazırladıkları bir metin yayınlandı, bk. Bibi.

Üçüncü Bölüm

"Nakş-ı Ber-âb"

- 1 E.H. Gombrich, Sanatın öyküsü, s. 170 vd.
- 2 John U. Nef, Sanayileşmenin Kültür Temelleri, s. 57
- 3 Gombrich, age, s. 132
- 4 Gombrich, age, s. 136
- 5 Rene Guenon, Modern Dünyanın Bunalımı, s. 57
- 6 Kelâbâzî, Taarruf s. 97 vd.
- 7 Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler 11, s. 274
- 8 Cili, tnsan-ı Kâmil, s. 226
- 9 Fromm, age, s. 84
- 10 Süleyman Uludağ, Nicholson ve MargoliouuYun bu görüşte olduklarını söylüyor. Bk. İbn Haldun, Şifau s-sail/Tasawufun Mahiyeti, (Uludağ'ın mukaddimesi), s. 67
- 11 Affifî, age, s. 68
- 12 Mektubat, 1, 286. mektup
- 13 Nihat Keklik, Sadreddin Konevi Felsefesinde Allah, Kainat ve İnsan, İstanbul 1967, s. 116
- 14 İbnül-Arabi, age, s. 140
- 15 İbnül-Arabi, age, s. 140
- 16 Bu beyitler bir perde gazelinden alınmıştır. Bk. Muhittin Sevilen, Karagöz, s. 25
- 17 Gazzal i, El-Munkız, s. 41
- 18 Hasan B asri Çan tay, Kur'an-ı Hakim Meal-i Kerim I, 9.194 (36 nolu dipnot)
- 19 Fuzuli'nin Farsça Divanı, s. 6
- 20 Yaşar Nuri Öztürk, age, s. 136 vd.
- 21 İbnü'l-Arabi, age, s. 77 vd.
- 22 Sigrid Hunke, Avrupa'nın Özerine Doğan İslam Güneşi, s. 126
- 23 Spengler, Batının Çöküşü, s. 82 vd.
- 24 Hunke, age, s. 91 vd.
- 25 Seyyid Hüseyin Nasr, İslam Sanatı ve Maneviyatı, s. 30
- 26 Yaşar Nuri Öztürk, age, s. 95
- 27 Mevlânâ, Seçme Rubailer, X VIII. rubai
- 28 Hüsnü Aşk, b. 1410 vd.
- 29 Bu konuda geniş bilgi için bk. Celal Esad Arseven, Türk Sanatı Tarihi III, s. 16 vd., Prof. Dr. Gönül Öney, Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, s. 31 vd.

Dördüncü Bölüm

- 1 Nizami, Hüsrev ü Şirin, s. 37
- 2 Arseven, Sanat Ansiklopedisi 1,8,93
- 3 İslam Ansiklopedisi I (Arabesk md)
- 4 Burckhardt, agm, s. 56
- 5 Burckhardt, agm, s. 56
- 6 Semra Ögel, Anadolu Selçuklu Sanatı Özerine Düşünceler, s. 93. Ögel'in Anadolu Selçukluları Taş Tezyinatı adlı eseri de bu konuda yapılmış en önemli çalışmalardan biridir. Bk. Bibi.

- 7 Ögel, age, s. 102
- 8 Ögel, age, s. 103
- 9 Ögel, age, s. 106
- 10 Nasr, islam Sanatı ve Maneviyatı, s. 61
- 11 Arseven, Sanat Ansiklopedisi II, s. 963 (Karnas md.)
- 12 Selçuk Mülayim, Anadolu Mimarisinde Geometrik Süslemeler, s. 79. Mülayim, Selçuklu çağı tezyinatını ele aldığı bu son derece önemli eserinde, geometrik tezyinatla ilgili bütün yorumları uzun uzun tartışmaktadır.
- 13 Mülayim, age, s. 80
- 14 Sultan Vt\zd, Maarif, s. 62
- 15 İbn Arabi-Ahmed Avni Konuk, Tedbirât-ı tlahiyye Tercüme ve Şerhi, s. 336
- 16 İbn Arabi-Konuk, age, s. 337
- 17 M. Bedreddin Yazır, Kalem Güzeli t, s. 79
- 18 Gülzâr-ı Savab, s. 31
- 19 "Peygamberimiz Ur hadis-i şerifde şöyle buyurmuştur: 'Her kim besmeleyi güzel yazarsa cennete girer', Hazreti Ali'nin oğlu İmam Hasan, güzel bir besmele-i şerife yazmış ve şöyle demiştin Her kim ki besmeleyi güzel yazarsa Cenab-ı Hak ona her harf mukabilinde on sevap verir". Gülzâr-ı Savab, s. 11
- 20 Yazır, age, s. 119
- 21 Yaar, age, s. 119
- 22 Nunıllah Berk, "İslam Yansında Plastik İfade", ilahiyat Fakültesi Mecmuası, Ankara 1955, C. IV, s. 49
- 23 Tanpınar, Yaşadığım Gibi, s. 118
- 24 Tanpınar, age., s. 120
- 25 "Emin Barın", İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, Toplu Sergiler 4, 1978, s. 4
- 26 Yazır resimler hakkında geniş bilgi Malik Aksel'in Türklerde Dini Resimler" adlı kitabında bulunabilir.
- 27 Uğur Derman, "Hat Sanatımızda Resim-Yazılar", Kubbealtı Akademi Mecmuası, S. 3, 1 Temmuz 1972, s. 66 vd.
- 28 Ömer Lütfi Barkan, "Osmanlı İmparatorluğunda İmaret Sitelerinin Kuruluş ve İşleyiş Tarzına Ait Araştırmalar", iktisat Fakültesi Mecmuası, İstanbul 1963, C. 3, No. 1-2, s. 239
- 29 Ali Mazaheri, Ortaçağda Müslümanların Yaşayışları, s. 12 vd. Ayrıca bk. islam Ansiklopedisi, Mescid md.
- 30 Yetkin, islam Mimarisi, s. 11 vd.
- 31 Yetkin, age, s. 12
- 32 Doğan Kuban, Türk ve islam Sanatı Üzerine Denemeler, s. 198

Beşinci Bölüm

Trajik ve Epik

- 1 "Komediya, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla beraber komediya, her kötü olan şeyi taklit etmez, aksine gülünç olanı taklit eder ve bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ama bu kusur hiç bir acı ve zarar veren etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur." Poetika, s. 20
 - 2 Zehra tbşiroğlu, Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik, İstanbul 1978, s. 16
 - 3 İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, s. 176 vd.
 - 4 A. Robbe-GriQet, Yeni Roman (Çev. Asım Bezirci), İstanbul 1981, s. 92
 - 5 Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s. 26
 - 6 Kuçuradi, Sanata Felsefeyle Bakmak, s. 9 vd.
- Meselâ Kanuninin devletin bekası uğruna çok sevdiği oğlu Şehzade Mustafa'yı boğdurtması katıksız bir trajik durumdur. Klasik Osmanlı tarihlerinde bu olayın hikâye edilmesi dışında bazı mersiyeler de yazılmıştır. Meselâ Taşlıca-lı Yahya Bey'in mersiyesi.
- 8 Aristo, age, s. 22
 - 9 Kierkegaard in ilginç yorumu için bk. "Korku ve Titreyiş'ten" (Çev. Erol Güngör), Türk Edebiyatı Dergisi, C. I, S. 1-3

- 10 Goethe, Faust (Çev. S. Bedri Göknıl), İstanbul 1935, s. 74
- 11 Sultan Veled, Maarif, s. 8
- 12 Fuzuli, Leyla vü Mecnun, s. 354 vd.
- 13 Tanpınar, age, s. 26
- 14 Ahmet Ateş, "Türk Halk Hikâyelerinde İbn Sina", Türkiyat Mecmuası XI, (1954X*. 33 vd.
- 15 Aristo, age, s. 32 vd.
- 16 İbn Halâun, Mukaddime III, s. 20 vd.
- 17 Muhayyelât-ı Aziz Efendi Çittaz. Ahmet Kabaklı), MEB 1000 Temel Eser, İstanbul 1973, s. XV
- 18 Tutiname (Haz. Şemsettin Kutlu), Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul (tarihsiz)
- 19 Meddahlar hakkında bk. Fuat Köprülü, Edebiyat Araştırmaları, s. 361 vd. Ayrıca bk. Selim Nûzhet Gerçek, Türk Temaşası, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1942, s. 5 vd.

Altıncı Bölüm

Hoş Sadâ

- 1 Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s. 17
- 2 Tanpınar, age, s. 31
- 3 Keykavus, Kabusnâme (Haz. Orhan Şaik Gökyay), MEB Şark-İslâm Klasikleri, İstanbul 1966, s. 253
- 4 "Şiir birtakım bilmeceler, özetler ve tevriye mahallidir. Yani bir şeyi sembolize ederiz, bilmece gibi yaparız, fakat başka bir şey kastederiz." Bk. Nihat Keklik, İbnü'l-Arabî'nin Eserleri ve Kaynakları İçin Mısır'da Olarak el Fütuhât el Mekkiyye /Z/B, s. 341
- 5 İbn Haldun, Mukaddime III, s. 210 vd.
- 6 Geniş bilgi için bk. M. Kaya Bilgegil, Edebiyat Bilgi ve Teorileri, Ankara 1980
- 7 Ahmet Cevdet Paşa, Belagat-i Osmaniyye, s. 7 .)Ş•..."; Affifi, age, s. 34 vd.
- 9 Cili, age, s. 138
- 10 Geni) bilgi için bk. Mehmet Çavuşoğlu, "Divan Şiiri", Türk DM Dergisi Türk Şiiri özel Sayısı II, S. 415-417, Temmuz-Eylül 1986, s. 4
- 11 Bu konuda dikkate değer bir değerlendirme için bk. Necmettin Türinay, Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları, s. 23
- 12 Süleyman Uludağ, İslâm Açısından Müzik ve Sema, İstanbul 1976
- 13 Uludağ, age, 390 vd.
- 14 Lois L. Fanıki, İslâm'a Göre Müzik ve Müzisyenler, s. 38 vd.
- 15 Fanıki, age, s. 42
- 16 "Risale-i Mimariyye" (Haz. Orhan Şaik Gökyay), Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan, TTK Yayınları, Ankara 1976, s. 127
- 17 Uludağ, age, s. 353
- 18 Meragalı Abdülkadir hakkında geniş bilgi için şu esere bakılmalıdır: Murat Bardakçı, Meragalı Abdülkadir, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986
- 19 Türk musikisinde notaya niçin itibar edilmediği konusunda Cem Be har in dikkate değer görüşleri vardır. Bk. Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler, Bağlam Yayınları, İstanbul 1987

9

i

KİTABİYAT

AFFÎFÎ, A.E.

Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi (çev. Mehmet Dag), A.D. ilahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1975
AHMET CEVDET PAŞA
Belâgat-i Osmaniyye, İstanbul 1299
AHMED EFLAKÎ
Ariflerin Menkıbeleri (çev. Tahsin Yazıcı), Hürriyet Vakfı Yayınları, 2 C, İstanbul 1973
AKSEL, Malik
Anadolu Halk Resimleri, 1.0. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1960
Türklerde Dinî Resimler, Elif Kitabe vi, İstanbul 1967 Sanat ve Folklor, Devlet Kitapları, İstanbul 1971 AND, Metin
Geleneksel Türk Tiyatrosu, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969 ARIK, Remzi Oğuz
Türk Sanatı, Dergah Yayınları, İstanbul 1975 ARİSTO
Poetika (çev. İsmail Tu nalı), Remzi Kitabe vi, İstanbul 1963 ARSEVEN, Celal Esat
Türk Sanatı Tarihi, MEB Yayınları, 3 G, İstanbul 1955-59
Sanat Ansiklopedisi, MEB Yayınları, 5 C,
Sanat Kamusu, İstanbul 1340 ASLAN APA, Oktay
Türk Sanatı, MEB Yayınları, 2 C, İstanbul 1972 AYVAZOĞLU, Beşir
Güller Ki tam, Ö tüken Neşriyat, İstanbul 1992 BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı
Sanat, Suhulet Kütüphanesi, İstanbul 1934
Türk Plastik Sanatları, MEB Yayınları, Ankara 1971
"Türk Sanat Gelenekleri", Yıllık Araştırmalar Dergisi 1, A. O. İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara 1957
BARTHOLD» W.-KÖPRÜLÜ, Riad
İslâm Medeniyeti Tarihi, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1963
BAZIN, Andre
Çağdaş Sinemanın Sorunları (çev. Nijat Özön), Bilgi Yayınevi, Ankara 1966
BERK, Nurullah
"İslâm Yazısında Plastik İfade", A O. İlahiyat Fakültesi Dergisi, S. 4, Ankara 1955
"Fatih Sulun Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini", A O. İlahiyat Fakültesi Dergisi, S. 2-3, Ankara 1953 BÎLGEGÎL, Kaya
Edebiyat Bilgi ve Teorileri 1 (Belâgat), Atatürk O. Edebiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1980
BOER, T. J. de
İslam'da Felsefe Tarihi (çev. Yaşar Kutluay), Ankara 1960
BURCKHARDT, Titus
İslam Tasavvuf Doktrinine Giriş (çev. Fahreddin Arslan), Ribat Yayınları, İstanbul 1982
"İslam Sanatının Esasları" (çev. Hakkı Önkal), Kubbealtı Akademisi Mecmuası, C. 18, Ocak 1989 CÂMÎ
Solunum ve Absal (çev. A. Tarzi), MEB Şark-İslam Klasikleri, İstanbul 1968
CİYLÎ
İnsân-ı Kâmil (çev. A. Ayyıldız), İstanbul 1972 ÇANTAY, Hasan Basri
Kur'an-ı Hakim ve Meal-i Kerim, 3 C, İstanbul 1965 DIEZ, Emst
Türk Sanatı, İstanbul 1946 EFLATUN
Devlet (çev. S. Eyüboğlu; M.A. Cimcoz), Remzi Kitabevi, İstanbul 1971 Phaidros (çev. Hamdi Akverdi). MEB Batı Klasikleri İstanbul 1990 Şölen (çev. Azra Erhat). Remzi Kitabevi, İstanbul 1958
ERHAT, Azra
Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1978
EYÜBOĞLU, Sabahattin-ERHAT Azra, Hesiodos Eseri ve Kaynakları
EYÜBOĞLU, Sabahattin
Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler (Söz Sanatları,!), Cem Yayınevi, İstanbul 1981
FARUKÎ, Lois L.
İslam'a Göre Müzik ve Müzisyenler, Akabe Yayınları, İstanbul 1985
FAZLURRAHMAN

İslam (çev. Mehmet Dağ-Mehmet Aydın), Selçuk Yayınları, İstanbul 1981
FISCHER, Ernst
Sanatın Gerekliliği (çev. Cevat Çapan), İstanbul 1974 FROMM, Erich
Sevme Sanatı (çev. Yurdanur Salman), De Yayınları, İstanbul 1979
FUZULÎ
Leylâ vü Mecnun (haz. Hüseyin Ayan), Dergah Yayınları, İstanbul 1981 Farsça
Divan (çev. Ali Nihat Tarlan), İstanbul, 1950.
GAZZALÎ
Tehâstü'l Felâsife (çev. Bekir Karlığa), İstanbul 1981, Dalâletten Hidayete/El
Munkızu mine'd-dalâl (çev. Ahmet Suphi Fırat, İstanbul, tarihsiz GOBBRICH, E.H
Sanatın öyküsü (çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976
GÖKYAY, Orhan Şaik
Kâlib Çelebi, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1982 GRAB AR, Oleg
İslam Sanatının Oluşumu (çev. Nuran Yavuz), Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul
1988 GUFINON, Rene
Modern Dünyanın Bunalımı (çev. Nabi Avcı), Yeryüzü Yayınları, İstanbul 1980
Doğu ve Batı (çev. Fahrettin Arslan), Yeryüzü Yayınları, İstanbul 1980 Niceliğin
Egemenliği ve Çağın Alametleri (çev. Mahmut Kanık), İz Yayıncılık, İstanbul 1990
İslam Maneviyatı ve Taoculuğa Toplubakış (çev. Mahmut Kanık), İstanbul
1989 GÜNGÖR, Erol
İslam'ın Bugünkü Meseleleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1981
İslam Tasavvufunun Meseleleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1982 HALİL EDHEM
Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu, İstanbul 1340 (1924) HAMDULLAH HAMDI
Yusuf ve Züleyha (haz. M. Naci Onur), Ankara 1986 HAMDULLAH, Muhammed
İslam Peygamberi (çev. M. Said Mutlu), 2 C, İrfan Yayınevi, İstanbul 1967
HESİODOS
Hesiodos, Eseri ve Kaynakları (çev. Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat), Türk
Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1977 HİKMET, Ali Asgar
Cami/Hayatı ve Eserleri (çev. M. Nuri Gençosman), MEB Yayınları, Ankara
1963 HUNKE, Sigrid
Avrupa'nın Üzerine Doğan İslam Güneşi (çev. Servet Sezgın), Bedir Yayınevi,
İstanbul 1975 İBN HALDUN
Mukaddime (çev. Z. K. Ugan), MEB Şark-İslam Klasikleri, İstanbul 1970 Şifâu's-
Sâil (çev. Süleyman Uludağ), Dergah Yayınları, İstanbul 1977
İBŞİROĞLU, M. Ş.
İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
1973
İBŞİROĞLU M.Ş. -EYÜBOĞLU, S.
Fatih Albumuna Bir Bakış, İstanbul 1955
Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, I.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972
İBN ARABÎ
Füsûsü'l-Hikem (çev. M. Nuri Gençosman), Ankara 1964
İBN ARABÎ-Ahmet Avni KONUK
Tedbîrât-ı ilâhiye Tercüme ve Şerhi (haz. Doç. Dr. Mustafa Tahralı), İz Yayıncılık,
İstanbul 1992
İBNHAZM
Güvercin Gerdanlığı/Sevgiye ve Sevenlere Dair (çev. Mahmut Kanık), İnsan
Yayınları, İstanbul 1985 İKBAL, Muhammed
Cavidname (çev. Annemarie Schimmel), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
1958
İslam'da Dini Tefekkürün Yeniden Teşekkülü (çev. Sofi Huri), İstanbul 1964
KAYA, Mahmut
İslam Kaynakları Işığında Aristoteles ve Felsefesi, Ekin Yayınları, İstanbul 1983
KEKLİK, Nihat
İbnü'l-Arabî'nin Eserleri ve Kaynakları için Misdak Olarak El-Fütûhat el-
Mekkiyye, I.O. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1980 Sadreddin Konevi
Felsefesinde Allah, Kainat ve İnsan, İstanbul 1967 KELABAZÎ
Doğuş Devrinde Tasavvuf-Taarruf (çev. Süleyman Uludağ), Dergah Yayınları,
İstanbul 1979
KORT AN, Prof. Dr. Enis

Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlık ve Şehirciliği, ODTÜ Mimarlık Fakültesi
Yayınlan, Ankara 1983
KÖPRÜLÜ, Fuat
Türk Edebiyatında tik Mutasavvıflar, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınlan, Ankara
1966
Edebiyat Araştırmaları, Türk Tarih Kurumu Yayınlan, Ankara 1966 KUBAN, Doğan
Türk ve islam Sanatı Özerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Yayınlan, İstanbul
1982
KUÇURADİ, Ionna
Sanata Felsefeyle Bakmak, Ankara 1979
KUHNEL, Ernst
Doğa İslam Memleketlerinde Minyatür (çev. Suut Kemal Yetkin-Melahat özgü), A.0.
İlahiyat Fakültesi Yayınlan, Ankara 1952 LALO.C
Estetik (çev. Burhan Toprak), İstanbul 1948
Güzellik ve Cinsiyet (çev. R. Nuri Darago), Remzi Kitabevi, İstanbul,
tarihsiz LECHAT, Henri
Yunan Heykeli (çev. A. H. Tanpınar-Z. Müritoğlu), İstanbul 1944 LE VEND,
Agâh Sim
Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar, İnkılap
Kitabevi, İstanbul 1943 MASSIGNON, L.
"İslam Sanatlarının Felsefesi" (Burhan Toprak, Dûi ve Sanat, Varlık Yayınları,
İstanbul 1962 MAZAHİRİ, Ali
Ortaçağda Müslümanların Yaşayışları (çev. Bahriye Üçok), Varlık Yayınları,
İstanbul 1972
MERİÇ, Rıfki Melul
Türk Tezyini Sanation, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul 1937
MEVLÂNÂ
Mesnevi (çev. Veled Çelebi tzbudak), MEB Şark-ıslam Klasikleri, 6 C, İstanbul
1966
Fihi Ma Fih (çev. Abdülbaki Gölpınarh), İstanbul 1959 Divan-ı Kebir'den Seçme
Şiirler (çev. B. Beytur), MEB Şark-ıslam Klasikleri, 2 C, İstanbul 1961 MULLER,
J.E.
Modern Sanat (gev. M. Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul 1972
MÜLAYİM, Dr. Selçuk
Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler/Selçuklu Çağı, Kültür ve
Turizm Bakanlığı Yayınlan, Ankara 1982
Sanat Tarihi Metodu, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul 1983
NASR, Seyyid Hüseyin
İslam Sanatı ve Maneviyatı (çev. Ahmed Demirhan), İnsan Yayınlan, İstanbul 1992
islam ve İlim (çev. İlhan Kutluer), İnsan Yayınları, İstanbul 1989 \nsan ve
Tobias (çev. Nabi Avcı), Yeryüzü Yayınlan, İstanbul 1982 islam Kozmoloji
öğretilerine Giriş (çev. Nazife Şişman), İnsan Yayınlan, İstanbul 1985 NEF, John
U.
Sanayileşmenin Kültür Temelleri (çev. Erol Güngör), MEB Yayınlan 1000
Temel Eser, İstanbul 1970 NEFESZÂDE İBRAHİM
Gülzâr-ı Savab Okta. Kilisli Muallim Rifat), İstanbul 1939 NICHOLSON, R.A.
Islam S uf ileri (çev. Mehmet Dağ), Ankara 1978 NIETZSCHE, F.
"Musikinın Ruhundan Tragedyanın Doğuşu" (çev. Nusret Hızır), Tercüme Dergisi, S.
3,1940 OLEARY, DeL.
islam Düşüncesi ve Tarihteki Yeri (çev. H. Yurdaydın-Yaşar Kutluay), A.Ü.
İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1971 ÖNEY, Gönül
Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanation, Türkiye İş Bankası Kültür
Yayınlan, Ankara 1988 ÖGEL, Semra
Anadolu Selçuklu Sanatı Özerine Görüşler, İstanbul 1986 Anadolu Selçuklularının
Taş Tezyinatı, Türk Tarih Kurumu Yayınlan, Ankara 1987 ÖZ, Tahsin
"Hünername ve Minyatürleri", Güzel Sanatlar, S.1,1939
"Türk Minyatür Kaynaklarına Bir Bakış", A. 0. ilahiyat Fakültesi Dergisi, S.
1,1952 ÖZTUNA, Yılmaz
Türk Musikisi Ansiklopedisi, 2 C, İstanbul 1974 ÖZTÜRK, Yaşar Nuri
Halkıc-ı Mamur ve Eseri Kitabı 't-Tavasın, İstanbul 1976
READ, Herbert

Sanatın Anlamı (çev. O. İnal-N. Asgari), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları»
İstanbul 1974
Sanat ve Toplum (çev. Selçuk Mülayim), Ümraniye Yayınları, Ankara 1981 SCHIMMEL,
Annemarie
Tasavvufun Boyuttan (çev. Ender Gürol), Adam Yayınları, İstanbul 1982
SEVİLEN, Muhittin
Karagöz. MEB 1000 Temel Eser, İstanbul 1969 SİNAN PAŞA
Tazarrûnâme (haz. Mertol Tulum), MEB Yayınları, İstanbul 1971 SPENGLER,
Oswald
Batının Çöküşü (çev. G. Scognamiglio), Dergah Yayınları, İstanbul 1978 SULTAN
VELED
Maarif (çev. M. Anbarcıoğlu), MEB Şark-İslam Klasikleri, Ankara 1966
ŞEBÜSTERİ
Gülşen-irâz (çev. Abdülbaki Gölpınarlı), MEB Şark-İslam Klasikleri, Ankara 1966
ŞEKERCİ, Osman
İslam'da Resim ve Heykelin Yeri, İstanbul 1974
ŞEYH GALİB
Hüsn ü Aşk (haz. Abdülbaki Gölpınarlı), Altın Kitaplar Yayınevi» İstanbul
1968
TAHİRÜL-MEVLEVİ
Şerh-i Mesnevi, 14 C, İstanbul 1971-1973 Edebiyat Lügati, Enderun Kitabevi,
İstanbul 1973
TANPINAR, Ahmet Hamdi
19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976 Edebiyat
Özerine Makaleler, Dergah Yayınları, İstanbul 1977 Yaşadığım Gibi, Türkiye
Kültür Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1970
TANSUÖ, Sezer
Şenlikname Düzeni, De Yayınları» İstanbul 1961
Karşıtı Aramak, Arkeoloji ve Sanat Yayınları» İstanbul 1983
TARLAN» Ali Nihat
Şeyhî Divanım Tetkik, 1.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları» İstanbul 1964 Edebî
Sanatlara Dair, İstanbul 1932
TUN ALI, İsmail
Grek Estetiki, 1.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları» İstanbul 1970 Sanat
Ontolojisi, 1.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları İstanbul, 1971 Felsefenin Işığında
Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1981 Estetik, Cem Yayınevi, İstanbul 1979
TURAN, Osman
Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti, Turan Neşriyat Yurdu, İstanbul 1969
ULUDAĞ, Süleyman
İslam Açısından Musiki ve Sema, İrfan Yayınevi, İstanbul 1976 İdam Düşüncesinin
Yapısı, Dergah Yayınları, İstanbul 1979
UZLUK, Şahabeddin
Mevlevilikle Resim ve Resimde Mevleviler, Ankara 1957

ÜLKEN, Hilmi 2ya
İslam Felsefesi Kaynakları ve Tesirleri, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,
Ankara 1967
Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü, İstanbul 1935
WEBER, Alfred
Felsefe Tarihi (çev. Vehbi Eralp), Remzi Kitabevi, İstanbul 1964
WORRINGER, Wilhelm
Soyutlama ve Einfühlung (çev. İsmail Tunalı), 1.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları,
İstanbul 1971
YAZIR, M. Bedreddin
Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli (haz. Uğur Derman),
Diyadin İşleri Başkanlığı Yayınları, 2 C, Ankara 1972, 3. C. Ankara 1989
YETKİN, Suut Kemal
İslam Mimarisi, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1965 Estetik
Doktrinler, Bilgi Yayınevi, Ankara 1972 Estetik ve Ana Sorunları, İnkılap ve Aka
Kitabevi, İstanbul 1979 'İslam Sanatının Mahiyeti', A. Ü. İlahiyat Fakültesi

Dergisi S.I, 1952 Türk-Islam Plastik Sanatlarının Estetiği", Sanat Dünyamız.
Mayıs 1976

İNDEKS

Allah, İslâm, Kur'an-ı Kerim, Hazreti Muhammed ve tasavvuf gibi çok zikredilen ve kavramları indekse almadık. Kitap adlarını ise italik ile gösterdik.

Abdûlbaki Nasır Dede, 186 Abdûlkadir b. Gaybi (Meragalı Abdûlkadir), 186 Abdul kerim Q!î, 69, 174 Abdünnafi Efendi, 171 Ad kavmi, 140 Adem, 26, 62, 69, 70 Affifi, 89
Ahmed Cevdet Paşa, 171 Ahmed el-Gazzalî, 58, 61 Aklam-ı Seb'a, 127 Aklam-ı Sitte, 127 Aişe, 42
Alaaddin Köşkü, 111 Ali (Dördüncü Halife), 106, 165 And, Metin, 54, 149 Anthropomorphisme, 33 Antikite, 47
Apollon, 24,25, 26,27, 33, 180 Aphrodite, 39, 59, 63 Arabesk, 115, 116, 117, 118, 119 ArapÖar), 117, 166, 170,172, 185, 19C Aristo, 29, 30, 31, 32,33,34,35,43,82
85,95, 157, 185 Arseven, Celal Esad, 100, 117, 123 Aşık Çelebi, 115, 116 Augustinus, 62 Aynul-Kudat, 58 Aynüddevle, 40,41 Aziz Efendi, 156, 158

Baba Hamparsum, 186 Bağdat 23, 135, 157 Bahayf (Şeyhülislam), 113, 116 Bahname, 54
Bakî, 163, 178, 180
Bait acı oğlu. İsmail Hakkı, 132
Bann, Emin, 131
Barsisa, 64, 151, 152, 153, 154, 195, 197
Bäsch, Victor, 44 Batlamyus, 185 Baumgarten, AG., 44 Bazin, Andre, 28, 29 Bedevi, A., 32 Behar.Cem, 187 Behlûl Dana, 61 Belagat, 169, 174 Berk, Nurullah, 130, 131 Beyath, Yahya Kemal, 25, 145 Beylikler Dönemi, 123 Bihzad, 116 Binini, 32 Bizans, 14,46, 136 Boulez, Pierre, 187 Brunelleschi, 79 Brutus, 149, 150 Buceyr, 56 Budizm, Budist, 14 Burckhardt, T., 18, 117, 118, 121

Cahiz, 57
Celî, 131
Cem, Cemşid, 25
Cemşid ü Hurşid, 160
Cuma Mescidi, 135, 136
Cüneyd-ı Bağdadi, 83
Çin, 97, 159
Çocuk İsa ile Meryem, 37

Da Vinci, Leonardo, 43, 44 De Amma, 185 De Boer, 32,106 Derman, Uğur, 132 Devlet, 29, 30, 32 Dionysos, 24,25, 27, 180 Divanî, 131 Divriği. 111 Diyana, 33 Diyarbakırlı Said Paşa, 172 Doğu Roma, 38 (BJc Bizans)

Ebu Ali Sina, 156, 157 Ebubekr (ilk halife), 38, 165 Ebu Bişr Metta İbn Yunus, 32 Ebucehl, 41 Eflakî Dede, 40
Eflatun, 29, 30, 34,44, 60,61,62, 63,
82, 121 El Ezher, 182 El Kindî, 38, 185,186 El Munkizu Mine'd-Dalâl, 95 Emevî, 136 Empedokles, 60 Enderunlu Vasıf, 180 Endülüs, 58, 120 Ennead, 88 En'nef ul Mu'aw el fi T e rcemeti 't-Telhis ve'l-Mutawel, 171 Eros, 59 Erzurumlu İbrahim Hakkı, 141 Esasul-Belâga, 170 Euklides, 105 Ezgi, Suphi, 186 Ezrakî, 37

Farabî, 32, 185
Farukî, Lois L., 182

Fatih Sultan Mehmed, 14,33
Fernet, 152
Feridüddin Artar, 76
Figanî, 33
Fihi Mafih, 68
Firavun, 96,129,140
Floransa, 43
Fromm, Erich, 85
Fuzuli, 74,100,101,102,168,180,201 Füsüsü'l-Hikem, 68, 69 Fütuhâtü'l-Mekkiyye, 58, 122

Gazzalî, 31, 33,62,81, 82, 85, 86, 95,
96, 143 Gazneli Mahmud, 54 Gencine-i Hikmet, 156,157,160 Ghiberti, 79
Gombrich, E.H., 13, 79, 80 Gotik, 79, 80 Gölge Oyunu, 95 Guenon, Rene, 15,18, 83
Gülşen-i Raz, 84

Hafız, 166
Hallaç (-ı Mansur), 24 Halvetîlik, 183 Hamdullah Hamdi, 74 Harirî, 200
Harmonica, 185 Harunur-Reşid, 61 Hâtem, 172 Havva, 69
Hayy hin Yakzan, 62 Hegel, F., 175 Hellenizm, 79 Herkül, 33 Herzfeld, 118
Hesiodos, 33, 59
Hıristiyan(lık), 16, 38, 39, 61, 62, 79, 80, 82
Hind, Hindistan, 16, 106,147,159
Hinduizm, 82 Homeros, 32, 33 Husserl, 145 Hüsnü Aşk, 75,109 Hüsrev ü Şirin, 160

Ionesco, E., 144 İblis, 26 (Bk. Şeytan) İbn Abbas, 127 İbn Haldun, 32,157, 170
İbn Havkal, 135 İbn Hazm, 57, 58 İbn Sina, 157, 185 İbn Tufeyl, 62
İbnül-Arabî, 58,64, 66, 67,68,69, 70, 81,85, 90, 92, 105, 120,122
İbrahim (Peygamber), 33,97,150,151, 154, 157
İbrahim Paşa (Makbul, Maktul), 33
İbşiroğlu, Nazan, 13 İbşiroğlu, Mazhar, 13 İhvânü's-Safa, 61, 105,122, 185
İkbal, Muhammed, 26 İkona ki azm 38 İliada, 32, 33 İmam Rabbani, 88, 89, 90
İran, 81, 89,99,123,166 İsa, 40, 82
İslâm Sanatı ve Maneviyatı, 18 İstanbul, 40,130 İtalya, 79 Jüpiter, 136

Kaab b. Züheyr, 56,57,165 Kabe, 37, 53 Kabusnâme, 165,169 Kahire, 135
Kalem Güzeli, 128, 132 Kalp Gözü, 82, 83, 92 Kaluyan, 40 Kama-Sutra, 54 Kamil
İnsan, 23,65,73 Kânülü'l-Kelam, 160 Kantemiroğlu, 186
Kanuni Sultan Süleyman, 33,178,202
Karagöz, 104,159
Kas ide-i Bürde, 56, 57', 165
Katıp Çelebi. 33, 185
Katolik Kilisesi, 85
Kaya, Mahmud, 32
Kays, 63, 67, 68
Kazasker Mustafa İzzet Efendi, 130
Kazvinî, 171
Kelam(cılar), 88
Ken'an, 74
Keşşaf, 170
Khaos, 59
Kıbrıs, 39
Kierkegaard, 151
Kitab el-Musiki el-Kebir, 185
Konuk, Ahmed Avni, 124
Konya. 111
Küfe, 126
Kûfî, 126,191
Kusayr Amra, 54
Kutb-ı Nâyî Osman Dede, 186
Kutsal Bakire, 62

Lao-tse, 85 LeCorbusier, 139 Lechat, Henri, 53
Leyla, 63,67,68,70,74,75,153,154 Leyla vü Mecnun, 74, 75,153, 160 Lings, Martin,
82 Lips, Th., 44,46 Luther, 38

Maarif 124,152
Macar, 33
Mağnp, 120,122
Makâmât, 198,200
Ma'kılî, 126,191
Mantıku 't-Tayr, 76
Margoiiouth, 32
Massignon, L., 17,40,106,176
Mauriac, F., 40
Makrokozmos, 103,104
Mazmun, 177
Mecalis-i Seb'a, 64
Mecnun, 61,68, 74, 75,153, 154
Meddah, 104
Medine Camii, 136
Me fisto, 152
Mekke, 37,130
Menakı bü 7 -A rifin, 40
Mengi, Mine, 177
Meriç, Cemil, 147
Meryem, 62
Mesnevi 23,24, 41, 56,73,89,160
Mes'udî, 57 Meşşaiyyun, 34
Mevlânâ, 23,40,41,53, 56, 58,64,66, 68,69,73, 84,90,96,97, 109,110, 129,152,
156, 160, 166, 181, 184, 185,188
Mezamir, 166
Mısır, 28, 72, 130,157
Michallengeio, 39
Miftâhü'l-ULûm, 170,171
Mi kro kozmos, 103
Mizanul-Hakk, 185
Mollaç, 33
Molla Cami, 62,63
Mondrian, 146
Montaigne, 33
Muhakkak, 127
Muhammed b. Abdülhamid el Ladikî.
186
Muharrem Törenleri, 149 Muhayyelat (-\ Aziz Efendi), 156,158, 160
Mukaddesi, 135, 136 Mukaddime, 32,170 Musa, 39,96, 129 Musevilik, 39 Mutasım
(Halife), 185 Mutavvel, 171 Mutezile, 170 Mühr-i Süleyman, 156 Mülayim, Selçuk,
123 Müntcü'z-Zeheb, 57 Müstakim zade, 131

Nailî, 49, 88, 92
Nakşbendilik, 90
Nakşı, 115, 116
Namık Kemal, 177
Nasr, Seyyid Hüseyin, 18, 106, 123
Natürallizm, 47, 48, 123, 124
Nefes zade İbrahim, 127
Nesih, 127
Neşatî, 91, 164
Nevevî, 42
Nietzsche, E, 24,25,27,28,29, 36,65, 184
Niyazi-i Mısrî, 125 Nokta, 106

Odisseia, 32

Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, 13

Orfizim, 59 Orta Asya, 111,117 Ortaçağ, 32,61,120 Ortadoğu, 14 Ortaoyunu, 104

OsmanlıOar), 32, 89,90,111,117,118,

123,134,139,159,160,186 Ögel, Semra, 121, 122 Ömer Hayyam, 143,145

Pala, İskender, 177

Paris Milli Kütüphanesi, 32

Phaidros, 61 Pius II (Papa), 33 Plotinus, 34, 88

Poetika, 29, 31, 32,42,43 Pompei, 137 Pozitivizm, 43

Principes et Methodes de L'Art Sacre, 18

Problemata, 185 Protestanlık, 38 Pygmalion, 39, 40 Pythagoras, 105, 121, 122, 185 Quinet, 147

Reyhani, 127 Rikaa, 127

Risale fı'l-ışk ve'n-nisâ, 57 Risale-i Mimariyye, 183, 202 Risaletü 'ş-Şerefiyye, 186 Robbe-Grillet, Alain, 146 Roma(hlar), 13, 53, 59, 63, 136, 138, 149

Romanesk, 79, 80

Rönesans, 32, 38, 43, 47,79, 80

Ruzbihan Baklî, 58

Sadreddin Konevî, 90

Safiyüddin Abdülmümin b. Fahir, 186

Sakalar, 117 (Bk. Scytheler)

Salaman ve Absal, 62,63

Samirî, 39,41

S ar matlar, 117

Scheler, 145

Scytheler, 118

Sedefkâr Mehmed Ağa, 183,184, 185 Sehl, 84 Sekkakî, 171

Selçuklu(lar), 89, 110, 111, 121, 134

Selsevil, Sabri, 200

Semantik, 173

Semud kavmi, 140

Sevanihu 'l-Uşşak, 62

Seyyid Ziyaeddin Yahya, 157

Sezar, 149, 150

Shakespeare, 147

Sivas, 111

Sophokles, 147

Soyutlama ve Einfühlung, 45

Spengler, O., 105

Stilizasyon, 92, 118

Stockhausen, 187

Sultanahmet Camii, 183

Saltan Veled, 132 Süleyman (peygamber), 37, 156 Sülüs, 127 Süryani, 32

Symposium, 60 (Bk. Şölen) Şaltut, Mahmud, 182 Şeddad, 140

Şebüsteri, 84, 85, 86,99, 174 Şeyh Galib, 75, 104,107,109 Şeyh Küşteri, 95

Şeyhül-Ekber, 124 (Bk. İbnül-Arabî) Şeytan, 26, 195,197 Şölen, 60, 63

Tafta zanî, 171 Takatsch, J., 32 Talik, 127, 131

Tanpınar, Ahmet Hamdi, 25,130,131,

147, 156, 157, 167, 168 Taoizm, 16 Tavku 7 -Hanta me, 57 Tazarru na me, 169

Tedbirat-ı tlahiyye, 124 Tehafüt el-Felasife, 82 Telhisü'l-Miftah, 171 Tenevvü, 100,192 Tevki, 127 Tevrat, 150 The Art of islam, 18 The Story of Art, 13

Theogonia, 33,59 Ti ma es us, 121 Topkapı Sarayı, 140 Troya, 33 Tutiname, 159

Uludağ, Süleyman, 182 Urmiiye, 186 Ümeiyye Camii, 136, 137 Vahdet-i Vücut, 81, 88, 89, 90, 123, 173

Velid (Halife), 136 Venüs, 63

Vişne Mehmed Efendi, 183, 184, 206 Volkelt, 44

Worringer, W., 45, 47, 48, 49, 124

Yahudilik, 16 Yakup, 72

Yahya ibn Adiy, 32 Yazır, Mahmud Bedreddin, 129, 132 Yekta, Rauf, 186 Yeni Eflatunculuk, 33, 34, 82 Yetkin, Suut Kemal, 136 Yıldız sistemleri, 121

Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, 104, 187

Yunan, 13, 29, 31, 32, 33, 53, 54, 59,

82, 138 Yunus Emre, 58, 43, 86 Yusuf, 72, 73, 74 Yusuf ü Züleyha, 74, 160

Zatî, 115 Zebur, 37, 41 Ze mahşerî, 170, 171 Zühre, 63

Züleyha, 72, 73, 74

Beşir Ayvazoğlu _ Aşk Estetiği

Kitaplar, uygarlığa yol gösteren ışıklardır.

UYARI:

www.kitapsevenler.com

Kitap sevenlerin yeni buluşma noktasından herkese merhabalar...

Cehaletin yenildiği, sevginin, iyiliğin ve bilginin paylaşıldığı yer olarak gördüğümüz sitemizdeki

tüm e-kitaplar, 5846 Sayılı Kanun'un ilgili maddesine

istinaden, engellilerin faydalanabilmeleri amacıyla

ekran okuyucu, ses sentezleyici program, konuşan "Braille Not Speak", kabartma ekran

vebenzeri yardımcı araçlara, uyumlu olacak şekilde, "TXT", "DOC" ve "HTML" gibi formatlarda, tarayıcı ve OCR (optik

karakter tanıma) yazılımı kullanılarak, sadece görme engelliler için,

hazırlanmaktadır. Tümüyle ücretsiz olan sitemizdeki

e-kitaplar, "Engelli-engelsiz elele" düşüncesiyle, hiçbir ticari amaç

gözetilmeksizin, tamamen gönüllülük

esasına dayalı olarak, engelli-engelsiz Yardımsever arkadaşlarımızın yoğun emeği sayesinde, görme engelli kitap sevenlerin

istifadesine sunulmaktadır. Bu e-kitaplar hiçbir şekilde ticari amaçla veya

kanuna aykırı olarak kullanılamaz, kullandırılmaz. Aksi kullanımdan doğabilecek tüm yasal sorumluluklar kullanana aittir.

Sitemizin amacı asla eser sahiplerine zarar vermek değildir.

www.kitapsevenler.com

web sitesinin amacı görme engellilerin kitap okuma hak ve özgürlüğünü yüceltmek ve kitap okuma alışkanlığını pekiştirmektir.

Sevginin olduğu gibi, bilginin de paylaşıldıkça pekişeceğine inanıyoruz.

Tüm kitap dostlarına, görme engellilerin kitap okuyabilmeleri için gösterdikleri çabalardan ve

yaptıkları katkılardan ötürü teşekkür ediyoruz.

Bilgi paylaşmakla çoğalır.

İLGİLİ KANUN:

5846 Sayılı Kanun'un "altıncı Bölüm-Çeşitli Hükümler" bölümünde yer alan "EK MADDE 11" : "ders kitapları dahil, alenileşmiş veya yayımlanmış yazılı ilim ve edebiyat eserlerinin engelliler için üretilmiş bir nüshası yoksa hiçbir ticarî amaç güdülmeksizin bir engellinin kullanımı için kendisi veya üçüncü bir kişi tek nüsha olarak

ya da engellilere yönelik hizmet veren eğitim kurumu, vakıf veya dernek gibi kuruluşlar tarafından ihtiyaç kadar kaset, CD, braille alfabesi ve benzeri formatlarda çoğaltılması veya ödünç verilmesi

bu Kanunda öngörülen izinler alınmadan gerçekleştirilebilir." Bu nüshalar hiçbir şekilde satılamaz, ticarete konu edilemez ve amacı dışında kullanılamaz ve kullandırılmaz.

Ayrıca bu nüshalar üzerinde hak sahipleri ile ilgili bilgilerin bulundurulması ve çoğaltım amacının belirtilmesi zorunludur."

bu e-kitap Görme engelliler için düzenlenmiştir.
Kitap taramak gerçekten incelik ve beceri isteyen, zahmet verici bir iştir. Ne mutlu ki, bir görme engellinin, düzgün taranmış ve hazırlanmış bir e-kitabı okuyabilmesinden duyduğu sevinci paylaşabilmek tüm zahmete değer. Sizler de bu mutluluğu paylaşabilmek için bir kitabınızı tarayıp, kitapsevenler@gmail.com Adresine göndermeyi ve bu isimsiz kahramanlara katılmayı düşünebilirsiniz. Bu Kitaplar size gelene kadar verilen emeğe ve kanunlara saygı göstererek lütfen bu açıklamaları silmeyiniz. Siz de bir görme engelliye, okuyabileceği formatlarda, bir kitap armağan ediniz... Teşekkürler. Ne Mutlu Bilgi için, Bilgece yaşayanlara. TÜRKİYE Beyazay Derneği

www.kitapsevenler.org
www.kitapsevenler.com
e-posta: kitapsevenler@gmail.com

Beşir Ayvazoğlu _ Aşk Estetiği