

İSLAM SANATI

İslam Sanatı, bir tarafta mimari ile cami ve medreselerin tezyin edilişi, diğer tarafta Kuran'ın sade ve çok güzel şekilde tilâveti şeklinde iki kısmı kapsamaktadır.

İslam mimarisinde çeşitli etkilenmeler sonucu farklı tarzlar mevcuttur. Medine Mescidi'nin basitliğine karşın, Emevi dönemi yapılarında Bizans etkileri (Şam'daki Büyük Emevi Camii ve Kudüs'teki Kubbetüssahra), Abbasi dönemi yapılarında İran etkileri (Bağdat'taki kaybolan yapılar ve Kahire'deki Tolunoğlu Camii) hakim olmuşken, Fâtımî mimarisinde hem Emevî hem İran ve hem de Tolunoğlu etkilerini birarada görmek mümkündür (Büyük el-Ezher Camii ve Külliyesi) Geniş etkileşimle oluşan diğer iki mimari örneği de Selçuklu ve Memluk sanatı yapılarıdır.

Mağrib-i Aksâ'da (Uç-Batı) yani Mağrib ve Endülüs'te ise, Doğu-İspanyol-Mağribî tarzının ağırbaşlı âhengi boyverdi. Her yanı saran süslemeleriyle bu sanat, İslam sanatının en güzel örneklerinden biridir ve ilhamını aldığı ruhun en karakteristik örneğidir. Müslüman ve Hıristiyan mimarlar-sanatkârlar bu sanatı oluşturmak için birlikte çalıştılar. Mağribî, Bizans ve Avrupa etkileri Doğu geleneklerine karışarak neredeyse eşsiz şaheserler meydana getirdi >

- Kurtuba (Cordoba) Ulucamii (II.-III./VIII.-IX.yy.),
- Tlemsen Camii (VI./XII.yy.),
- Merâkeş'te Kütübiye Camii (VI./XII.yy.),
- İşbiliye'de (Sevilla) Giralda Camii (VI./XII.yy.),
- Fas (Fez) Medreseleri.

Camilerin Süslenmesi

İslam dininin 1 olan Allah'a gereği gibi ibadet edebilmek ve en küçük bir put temsiline meydan vermemek için insan ve hayvan şekillerini resmeden tabloları ve daha hassa şekilde heykeli haram kıldığı gerçeği dikkate alınarak yapılmıştır. Bu yüzden, dekoratif sanatlar zaferini çiçek motiflerini çarpıcı ve karmaşık geometrik çizgiler içinde eriterek kazandı ve bu çizgiler Arap harflerinin hârikulâde hattıyla desteklendi.

Bu sanatta, hemen herşeyde olduğu gibi, Mağrib ve Endülüs daha kesin ve net kurallar gözettiler. Belki de rölyef manzumesinde böyle bir mükemmelliğe ulaşmasının nedeni buydu.

Bu mimari ve dekoratif sanat, cami ve diğer dini yapılardan dinî olmayan yapılara kadar yayıldı. Dindışı yapılarda herşeye rağmen temsil ve heykel kullanımı olmuştur. Örnek, Meşetta'daki Emevi sarayındaki hayvan tasvirli duvar tezyinatı ve Gırnata'daki (Granada) Elhamrâ Sarayı'nın Aslanlı Avlu'su. Bir bütün olarak Elhamrâ, ibadet mahalleriyle olduğu gibi yönetici saraylarıyla da İslam dünya görüşünün etkili bir şahidi olarak durmaktadır.

Minyatür, camilerde süsleme sanatı olarak kullanılmadığı ve üç boyutlu olarak çizilmediği sürece Doğu'da da kabul gördü.

El Sanatları,

Halı Dokumacılığı, Pahalı İpek ve Brokar Süslemeciliği gibileri, her ne kadar tavizsiz fakîhlere yasaklanmışsa da, zevk ve lükse düşkünlüğün ağır bastığı bir hayat tarzıyla birlikte varlığını sürdürdü.

Mûsikî (Mağrib'te mûsikâ),

Bağdat'ta Abbasi saraylarında yetişen müzik ustası Ziryab'ın Endülüs'e geçmesi ve orada Endülüs Emevî hükümdarlarınınca büyük bir teveccühle kabul görmesi sayesinde Doğu ile Batı'nın karşılaşması meydana gelmiş ve sonuçta özgün Endülüs Müziği doğmuştur.

İSLAM SANATINDA KALICI DEĞERLER, Titus Burckhardt

İslam sanatının Bizans, İran, Hint ve Moğol kaynaklarında önceden mevcut unsurlardan oluştuğuna ilişkin çok şey yazılmaktadır. Ama bütün bu unsurları tek bir sentezde işleyen gücün doğası hakkında çok az şey söylendi. Hem zaman hem de mekan olarak İslam sanatının birliğini kimse inkar etmeyecektir; bu çok açıktır; sanat eseri Kurtuba'da bir cami, Semerkant'ta büyük bir medrese, Mağrip'te bir evliya mezarı olsun, isterse Çin Türkistan'ında türbe olsun, sanki hepsinden aynı ışık saçılmaktadır. Öyleyse bu birliğin doğası nedir? Şer'i hukuk hiçbir özel sanat biçimi emretmez; yalnızca bu biçimlerin ifade alanlarını kısıtlar, ve kısıtlamalar yalnız başına yaratıcı değildirler. Öte yandan, çoklukla yapıldığı gibi, bu birliği sadece 'dini duygular'a atfetmek çok yanlıştır.

Bir tutku ne kadar yoğun olursa olsun, bütün bir biçimler dünyasını hem zengin hem de ölçülü, hem güçlü hem de kusursuz bir ahenge dönüştüremez. İslam sanatında gördüğümüz birlik ve düzenin bize kristale hükmeden yasayı anımsatması tesadüf değildir; zorunlu olarak müphem ve her zaman belirsiz olan salt tutkunun gücünü aşan bir şeyler vardır burada. Düşünce ve muhakemeden çok daha kapsamlı ve zaman-aşırı gerçeklerin sezgisini gerektiren bir yeti olarak, 'akıl' sözcüğünü orijinal anlamında alırsak, biz buna İslam sanatının doğasında mevcut 'entellektüel bakış' diyeceğiz. Bu aynı zamanda İslam geleneğinde 'akıl' anlamına gelir: İlahi Birlik öğretisi Tevhid'in anlamlarını kendi başına kavrayan akıl tarafından aydınlatılmamış inan tam değildir. Benzer bir biçimde, İslam sanatı güzelliğini hikmetten alır.

Modern bir bilim olarak sanat tarihi de İslam sanatına kaçınılmaz olarak tüm modern bilimlerin parçalarına ayırma ve tarihsel koşullarına indirgeme biçimindeki katıksız analitik bir biçimde yaklaşır. Bir sanatta zaman-ötesi ne varsa- ve İslam'da olduğu gibi her zaman zaman-ötesi unsurlar barındıran bir kutsal sanatta- böyle bir yöntemin dışında kalır. Şöyle bir itiraz yapılabilir; bütün sanatlar biçimlerle uğraşır, ve biçimler sınırlı olduğundan kaçınılmaz olarak zamana tabidirler: bütün tarihsel olgular gibi, biçimler doğar, gelişir, bozulur ve ölür; bu yüzden sanat tarihi kaçınılmaz olarak tarihsel bir bilimdir. Ama bu hakikatin sadece yarısıdır: sınırlı ve sonuçta zamana tabi olduğundan bir biçim zaman-ötesi bir şeyi ifade edebilir, ve bu bağlamda biçim, yalnızca yaratılış-kısmen ruhsal bir boyut taşır- bakımından değil, en azından belli bir anlamda, korunması anlamında da tarihsel koşullardan özgürdür, çünkü zaman-ötesi anlamları açısından belli biçimler bir çağın bütün maddi ve psişik devrimlerine karşın ve devrimlere rağmen korunmaktadır; geleneğin anlamı da budur zaten.

Ayrıca, modern sanat araştırmaları estetik ölçülerini klasik Yunan ve ortaçağ-sonrası sanatından alır. Son gelişmeler ne olursa olsun, bu akıl sanatın gerçek yaratıcısı olarak bireyi görür. Bu bakış açısından, bir eser bireyin damgasını taşıdığı oranda 'sanatsal'dır. Ancak, İslamcı görüşe göre, güzellik esas olarak evrensel Hakikat'in ifadesidir.

Bu yüzden, modern bilimin İslam sanatına eğildiğinde sık sık olumsuz bir yargıya ulaşması şaşırtıcı değildir. Bu tür olumsuz yargılara, İslam sanatı üzerine değerli çalışmaların çoğunda değilse bile, sıklıkla raslarız; derece bakımından farklı olmazsa da hep birbirine benzer. Sık sık İslam sanatının yalnızca geçmişin mirası ile birleştirdiği ve onu dönüştürdüğü ilk dönemde yaratıcı olduğunu ve sonra giderek kısır formüllere hapsolüldüğünü okuruz. Sonra bu formüllerin Müslüman halkların etnik farklılıklarını pek ortadan kaldırmadığını, ama ne yazık ki sanatçının bireysel inisiyatifini körelttiğini öğreniriz.

İslam sanatının suretlere (imgelere) ilişkin dinsel yasak yüzünden en hayati ve önemli boyuttan yoksun kaldığından, görüldüğü kadarıyla, bu yargıya kolayca ulaşılmaktadır. Az sayıda Avrupalı

düşünürün bu yargıların hepsini paylaştığını bilsek de, burada en aşırı örneklere değinmekteyiz. Ancak, İslam sanatının doğasına gerçekten uygun düşen bakış açısını göstermek için, bize yardımcı olacağından, bütün bu yargıları sınırlılıkları içinde doğrudan göğüslemek yararlıdır.

Öncelikle, bu serzenişlerin sonuncusunu, imgelere ilişkin dinsel yasağı, ele alalım. Bu yasak iki yönlüdür: İlkin, genel olarak İslami açıdan, Allah'ın doğası, sözcüklerle bile olsa, her tür tanımın ötesinde olduğundan, Allah'ın ne şekilde olursa olsun görsel temsiliyle ilgili Kuran'da putperestliğin kınanması vardır. İkinci olarak, canlı varlıkların biçimini, özellikle de insanın biçimini taklit ederek Yaradan'ın eserini taklit etme isteğini saygısızlık, hatta kafirlik, olarak değerlendiren Peygamber'in hadisleri vardır. Bu son emri her zaman her yerde görmeyiz, çünkü bu uygulamadan daha çok niyetle ilgilidir: İran, özellikle de Hint dünyasında, gerçek varlıkları taklit etme amacı taşımaktan çok onları anıştıran/zikreden imgelere izin verildiği ileri sürülmektedir. İran minyatürlerinin hayale yer bırakmayan üslubunda gölgenin ve perspektifin görülmeyişinin bir nedeni budur diyebiliriz. Yine de hiçbir cami insan-merkezli imgelerle süslenmez.

Kabaca baktığımızda, İslamcı bakış açısını, simgeselliği gözardı eden ve sonuçta bütün kutsal sanatları bir yanılısama olarak reddeden Puritenizm'in bakış açısına benzetme zaafına düşeriz. Simgesellik Varlık'ın farklı dereceleri arasında benzerlik kurmaya dayanır: Varlık bir olduğundan (el-vücutu vahid), olan ve varolan herşey şu ya da bu biçimde varlığın ebedi kaynağını yansıtmalıdır. Kuran'ın binlerce teşbihinde (metaforunda) görüldüğü gibi, İslam hiçbir zaman bu yasayı gözardı etmez: O'nun övgü ile tesbih etmeyen hiçbir şey yoktur (Kurân, XVII, 44), İslam'ın insan imgelerini, yaratılanın kutsal karakteri söz konusu olduğu için menettiği doğru değildir: tersine, Kuran'ın öğrettiği gibi, insan Allah'ın yeryüzündeki vekili (halife) olduğundan bu yasak vardır. Peygamber, Allah'ın Âdem'i 'kendi suretinden' yarattığını açıklar; burada suret nitel bir benzerlik anlamına gelir, çünkü insan Allah'ın yedi "Zati" sıfatını yansıtan yetilerle donanmıştır, yani, hayat, ilim, irade, kudret, işitme, görme ve konuşma.

İnsan imgesi konusunda İslam ve Hıristiyan yaklaşımın karşılaştırılması konuyu aydınlatmamıza yardımcı olacaktır. İslam örneğinden etkilenmiş Bizans putkırıcılığına karşı Yedinci Birlik Konsülü ayinlerde putların kullanımını şu kanıtla onamıştır: Allah Zât'ında tanımlanamaz; ama İlahi Kelam insan doğasına hükmettiğinden, onu orijinal biçimine yeniden kavuşturur ve ilahi güzellik aşılır. İsa'yı insan biçiminde temsil ederek, sanat bize yeniden doğuşu anımsatır. Bu görüşle İslam'ın görüşü arasında keskin bir ayrım vardır, ancak iki yaklaşım da ortak bir temele, yani insanın ilahi-merkezli doğasına dayanır.

Kutsal sanat karşısında Hristiyan tavrının en kapsamlı açıklamalarından birisini tanınmış Sufi Muhyiddin İbn Arabi'nin (eş-Şeyhü'l-ekber) el-Fütuhatu'l-Mekkiye (Mekke Açılımları) adlı eserinde bulabileceğimizi kaydetmek gerek. Arabi bu eserinde şöyle yazar: "Bizanslar resim sanatını mükemmellik derecesine ulaştırdılar, çünkü onlara göre, imgesinde ifade edildiği gibi, İsa'nın eşsiz doğası (ferdaniyyet) herşeyden önce İlahi Birlik'e yoğunlaşma noktasıdır.' Bu tanıgım kanıtladığı gibi, bir imgenin simgesel rolü derin düşünceli Müslümanlar açısından anlaşılmalıdır. Kuran'ın yasalarına boyun eğerek, Müslümanlar kutsal imgelerin kullanımına karşı çıkarlar, böylece analogi (teşbih) karşısında 'karşılaştırılmazlık' (tenzih)e öncelik verirler. Bu iki özellikten ilki- ilahi karşılaştırılmazlık ya da aşkınlık- bile, bir anlamda, insanın ilahi-merkezli doğasını içine alır.

Gerçekten de, Adem'i ilahi 'biçimi'ni oluşturan yedi külli sıfat; yani hayat, ilim, irade, kudret, işitme, görme ve konuşma, tüm görsel temsilin ötesindedir; bir imgenin ne yaşamı, bilgisi ve gücü vardır, ne de diğer nitelikleri taşır; temsil insanı bedensel sınırlarına hapseder. İnsanla sınırlı olsa bile, yedi nitelik bir İlahi Varlık'ın potansiyel taşıyıcılarıdır. Hadis-i kudsi'ye göre: '...İşittiği kulağı gördüğü gözü olurum.' İnsanda birşey vardır ki bunu doğal ifade tarzları veremez. Kuran'da şöyle der: "Gerçek şu ki, biz emanetleri göklere, yere ve dağlara sunduk da onlar bunu yüklenmekten kaçındılar ve ondan korkuya kapıldılar; onu insan yükledi." (Ahzab, 72) Bu emanet sıradan insanda potansiyeldir sadece. Mükemmel insanda ise bilfiildir. Resuller, Peygamberler ve Evliyalar; onlarda emanet içeriden dışa taşar, bedensel görünümünde bile ışıldar. İnsandaki bu ilahi emanete zarar vermektan korkan İslam sanatı Resulleri, Peygamberleri ve Evliyayı betimlemekten imtina eder.

'İslam putkırıcılığı' yerine, 'İslam benzemesizliği' demeyi tercih ediyoruz, çünkü İslam'da putların yokluğu yalnızca olumsuz değil, olumlu bir rol oynar. En azından dini sahada insan merkezli imgeleri dışlayarak, İslam sanatı, insana tam olarak kendisi olma uğraşında yardım etmektedir. Ruhunu dışa yansıtmak yerine, Allah'ın hem halifesi hem de kulu olduğu kendi ontolojik merkezinde kalır. Bir bütün olarak İslam sanatı kendi ilksel faziletlerini gerçekleştirilmede insana yardımcı olan bir çevre yaratmayı amaçlar; bu yüzden, görelî ve geçici tarzda bile olsa, bir 'put' yaratabilecek herşeyden uzak durur. İnsanla Allah'ın görünmez (gaybî) varlığı arasında hiçbir şey durmamalıdır.

Sonuç olarak, İslam sanatı bir boşluk yaratır; aslında dünyanın tüm telaş ve tutku telkinlerini ortadan kaldırır ve bunun yerine denge, huzur ve barış ifade eden bir düzen yaratır. Buradan İslam'da mimarinin ne kadar merkezi bir konum taşıdığı kolaylıkla görülebilir. Peygamber Allah'ın kullarına bütün yeryüzünü bir ibadet yeri olarak bahşettiğini söylerken, insanların yaşadığı alanlarda, her yerde saflık ve sükunet koşullarını yeniden-kurması gereken mimaridir. Yaratıcının elinin izlerine benzeyen bakir doğanın güzelliği söz konusu olduğunda, bu güzellik mimari tarafından başka düzeyde gerçekleştirilir; bir yandan insan aklına yakın ve bu yüzden belli bir anlamda sınırlı, ama aynı zamanda bireysel tutkuların keyfi kurallarından özgür.

Bir camide, mümin hiçbir zaman sadece bir ziyaretçi değildir. O evindedir diyebiliriz, ama basit anlamda değildir bu. Abdestini alıp kendini arındırdığında -böylece kendini tesadüfî değişikliklerden kurtardığında- ve Kuran'ın nurlu ayetlerini okuduğunda, simgesel olarak dünyanın merkezinde Âdem'in makamına varır. Bu çerçevede, bütün İslam mimarları kendi halinde rahat ve her yeri gösteren bir alan yaratmaya çaba harcarlar, bu 'makam'ların her birinde uzamsal niteliklerin bir zenginliğine rastlarız. Onlar bu sonucu Türkiye'deki bir-merkezli kubbeler yanında sütunların yatay dizilizleri (Medine'deki eski cami) gibi farklı yollarla yaratırlar. Bunlardan hiçbirinde içeridekiler belirli bir yöne çekilmezler; ne ileri ne de yukarı; ne de uzamsal sınırların baskısı duyulur. Haklı olarak bir cami mimarisinin yerle gök arasındaki bütün gerilimi ortadan kaldırdığı söylenmektedir.

Bir Hıristiyan kilisesi öz olarak dış dünyadan ana mihraba giden bir yoldur. Bir Hıristiyan kubbesi Gök'e yükselir ya da mihraba iner. Bir kilisenin tüm mimarisi bize İlahi Varlık'ın karanlıkta parlayan bir ışık gibi mihrap üzerinde Rabbanî Ayini'nden saçıldığı hissi verir. Bir camide dua merkezi yoktur; bütün iç mekan her yandaki müminleri kucaklayan bir Varlık'ı ima edecek tarzda düzenlenirken, mihrap sadece Mekke yönünü gösterir.

Büyük Türk mimarı Sinan'ın Ayasofya'nın yapım planını Edirne'deki Selimiye camisi'nin mükemmel düzenini yaratıncaya kadar İslam düşüncesine göre nasıl geliştirdiğini görmek çok aydınlatıcıdır. Ayasofya'nın büyük kubbesi iki yarım kubbe ile desteklenir ve çok sayıda küçük yuvarlak çıkıntıya uzanır. Bütün iç mekan, belirsiz büyüklükte değişik kısımlar birbiri içine girecek tarzda, ibadet eksenî doğrultusunda uzanmaktadır. Sinan, dış hatları ne düzensiz ne de dar, dikkatlice kesilmiş bir tür mücevher yaratarak, Edirne'de ana kubbeyi dört tarafta düz duvarlarla ve dört köşede kemerli kubbelerle desteklenen bir sekizgen üstüne kurmuştur.

Müslüman mimarlar bazı Hıristiyan kiliselerini devraldıklarında ve genişlettiklerinde genellikle uzunluğuna derinlik katmak üzere bu yapıların iç planlarını değiştirmişlerdir; sıklıkla -hatta bu dönüşümlerden ayrı olarak bir camide kemerler ana mekanı keser, katedrallerin ortasında uzanan kemerlerde olduğu uzunlamasına 'ilerlemeler'. Kemerler, kesintiye uğratmaksızın ve böylece içeri gireni huzura davet ederek, mekanın devinimine ayak uydururlar.

Müslüman mimarlar kemer biçimlerine sevgiyle yaklaşmışlar ve dikkat harcamışlardır. Kemerin Arapça karşılığının -ravk, çoğulu rivak- güzel, zarif ve saf ile neredeyse aynı anlama gelmesinde şaşılacak bir yan yoktur. Avrupa sanatı başlıca iki tür kemer tarzı bilir: düz akılcı ve durağan Romantik kemer, ve artan bir devinim yansıtan -doğrudan İslam sanatından gelen- Gotik kemer. İslam sanatı çok zengin kemer tarzları geliştirmiştir. Bunlardan ikisi tipiktir: gemi omurgası biçimindeki İran kemeri ve az ya da çok noktalı bir nal biçimindeki Mağribî kemer. İkisi de yukarıda söz edilen iki niteliği, yani durağan dinginlik ve ışığı, bünyesinde barındırır. İran kemeri hem zarif hem de zengindir;

rüzgardan korunmuş bir kandilin dingin alevi gibi zorlanmadan yükselir. Mağribî kemer ise, köşeli çerçevesinin dengelediği uçsuz bir genişlik: durağanlık ve bolluğun bir sentezi. Orada devinimsiz bir soluklanma boşluğu vardır: bu ulvi bir saadet boşalması ile içe yayılan bir alanın imgesidir. Kuran'daki ifadesiyle: "Biz, senin göğsünü yarıp-genişletmedik mi?" (İnşirah, 1)

Doğru ölçülere göre yapılmış basit bir kemer safi nicelik bir gerçeklikten nitel bir gerçekliğe dönüştürme alanı özelliği taşır. Nitelik alanı artık sadece uzam değildir, bir oluş durumu (vecd) olarak yaşanır. Böylece, geleneksel mimar tefekkürden yanadır.

Bir caminin mimarisi ile bir Müslümanın özel evinin planı arasında planları bakımından bir farklılık olmakla birlikte stil aynıdır, çünkü her Müslüman mekanı bir ibadet yeridir; camideki gibi, orada da aynı biçimde ibadet yapılır. Genelde, İslami yaşam kutsal ve dünyevi olmak üzere ikiye ayrılmamıştır, ve aynı şekilde İslam toplumunda kutsanmış din adamları ile halk biçiminde bir ayırım görülmez; sağlam akıl ve ahlak sahibi her Müslüman imam olabilir. Yaşamdaki bu birlik yaşama bakıştaki homojenlikte kendini gösterir: ister bir camide isterse kendi evinde olsun, kural denge, sükunet ve arılıktır. Yaşam alanının bezenmesi yoksulluk fikriyle asla çelişmez. Gerçekten de, ritmiyle olsun düzeniyle olsun, İslam mimarisindeki süsleme duvarların ve sütunların çıplak bedenlerini kaybederek bir alan/boşluk yaratılmasına yardımcı olur ve böylece İslami içmekan açısından çok karakteristik olan geniş beyaz yüzeylerin etkisi arttırılır. Geleneksel bir Müslüman mekanın döşemesinde, tıpkı camide olduğu gibi, hiçbir zaman ayakkabılarla gezilmez, odalar da mobilya ile doldurulmaz.

İslam yaşamının bu birliği gündelik giyilen elbiseler farz olan ibadetlere artık uygun olmadığı zaman, büyük oranda dağılır. Gerçekten de giysi İslam sanatının İslam için yarattığı çerçevenin bir parçasıdır, ve giyinme İslam sanatında önemlidir. Kuran'ın açıkça emrettiği gibi: "Ey Ademoğulları, her mescit yanında ziynetlerinizi takın." (A'raf, 31) Geleneksel erkek elbisesi çok çeşitlidir, ama bu elbise her zaman İslam'ın insana bahsettiği rolü, yani Allah'ın halifesi ve kulu olmayı, ifade eder. Bu yüzden, elbise hem kişilik yansıtır hem de gösterişsizdir; yani, alımlı ve sade. Elbise insanın hayvansı doğasını örter, niteliklerini öne çıkarır, tavırlarına itibar katar ve namazı sırasındaki farklı duruşlarda kolaylık sağlar. Modern Avrupa elbiseleri ise tersine, özgür insanı hizmetçilerden ayırırken aslında onun asıl faziletlerini gözardı eder.

İslam sanatında -Şii ülkelere oranla Sünni ülkelerde daha sıkı olmak üzere- imgelerin dışlanması (insana imgesi tarafından gasp edilmiş erdemini geri verdiği için sanat düzeyinde bile) olumlu bir anlamının olduğunu gördük. İslam sanatındaki kınanan hareketsizlik belli bir anlamda imge yokluğuyla bağlantılıdır, çünkü insan kendi imgesini yaratarak değişir. Ruhunu şeklini verdiği fikre kaptırır, böylece kendi yarattığı imgeyi değiştirmeye sürükleninceye kadar etki altında alır. Bu, Rönesans'tan günümüze, yani, imgenin katıksız simgesel rolü unutulduğundan beri, Avrupa sanatında gözlemleyebileceğimiz gibi, giderek tepkisini doğuracak, ve böylece bitimsiz bir zincir oluşacaktır.

Kutsal sanat normal olarak böyle bir değişim seline kapılmaktan geleneksel kurallarla korunur. Yine de, insan-merkezli imgelerin kullanımı her zaman tehlikelidir, çünkü insan, kutsal kitabın tüm yasaklarına rağmen, kendi psikik sınırlılığını şekil verdiği imgeye taşıma zaafına her zaman düşer, ve önünde sonunda -yalnızca imgeye değil, imgenin gösterdiği şeye de- isyan eder. Avrupa tarihinin belli dönemlerine damgasını vuran bu yaygın günah patlamaları insan-merkezli dinsel sanatın varoluşu ve çöküşü dışında anlaşılabilir. İslam bu sorunu kökünden halletmiştir. Bu anlamda, İslam, diğer dinlerde olduğu gibi, dinlerin sonuncusu -insan zaaflarından bütünüyle arınmış bir din- ve aslı (primordial) dine bir dönüş olarak ortaya çıkar. İslam sanatındaki çok eleştirilen 'hareketsizlik' sadece bu sanatta tüm öznel dürtülerin dışlanmasından gelir; İslam sanatı psikolojik sorunlarla ilgilenmek yerine yalnızca bütün zamanlar için geçerli unsurları barındırır.

İslam sanatında geometrik süslemenin olağanüstü gelişmesinin nedeni de budur. Bu gelişmeyi imge yasağının başka türden bir sanatla doldurulması gereken bir boşluk yaratılmasına dayanarak açıklama girişimleri olmuştur. Ama bu inandırıcı olmaktan uzaktır; arabest imgenin karşılığı değildir, arabesk imgelerin zıddı ve tasviri sanatların reddidir. Bir dış yüzeyi renk dokusuna ve ışık ile gölgenin

salınımına dönüştürerek, süsleme zihni, 'ben' diyen bir imge olarak, 'ben' diyen herhangi bir biçime takılmaktan korur. Bir arabeskin merkezi hem her yerde hem de hiçbir yerdedir, her 'olumlama'nın arkasında 'yadsıma' gelir, ya da tersi.

Arabeskin iki tipik biçimi vardır; birisi ışınları karmaşık ve sonsuz biçimler alan bir geometrik yıldız kümesinden oluşmuş bir geometrik şekiller ağıdır. Bu, 'çokluk içinde birliği ve birlik içinde çokluğu' (el-vaahdetu fi'l-kesreti ve'l-kesretu fi'l-vaahde) kavrayan zihnin tefekkür halinin en çarpıcı simgesidir.

İkinci biçim, genelde adlandırıldığı şekliyle arabesk, doğayla tüm benzeşimlerini yitirme noktasına kadar bezenmiş ve yalnızca ritim kurallarına boyun eğen bitki motiflerinden oluşur. Gerçekte, bu, her çizginin biri birini tamamlayan aşamalar arasında dalgalandığı ve her yüzeyin aksinden karşılığının olduğu, grafik tarzına dönüşmüş ritim bilimidir. Arabesk hem mantıksal hem de ritmik, hem matematiksel hem de melodiktir, ve bu sevgi ve entelektüel itidal dengesi içindeki İslam ruhu için çok önemlidir.

Böyle bir sanatta sanatçının bireyselliği, yaratma coşkusundan hiçbir şey kaybetmeksizin, zorunlu olarak yok olur; bu sanat yalnızca daha az ihtiraşlı ve daha çok tefekkür gerektirir. Yaratma coşkusunun bastırılması ancak modern sanayinin özelliğidir. Geleneksel sanata gelince, sadece el zanaatları düzeyinde bile, güzelliği yaratıcılarının derin hazzını ortaya koymaktadır.

Bundan başka, geometrik süslemenin evrensel karakteri -ister bir Bedevi kiliminde isterse zarif kent süslemelerinde olsun temel elementleri öz olarak aynıdır- çölün göçebelerini kentin okumuş insanlarıyla ve çağımızı İbrahim Peygamber'in zamanıyla bütünleştiren İslam'ın evrensel doğasına tam olarak uyar.

Bu söylediklerimizle, İslam sanatına yönelik bölüm başında anılan eleştirileri doğrudan yanıtladık. İslam düşüncesinde sanat nosyonunun ne anlama geldiğine ilişkin hâlâ söyleyeceklerimiz var. Bu açıdan, sanat ne maddi temelini oluşturan zanaattan ne de düzenli olarak ilettiği bilimden asla koparılamaz. Özgün anlamıyla sanat (fen) hem zanaat hem de bilimi bünyesinde toplar. Bilim, bunun yanında, yalnızca akılcı bir talimat olarak kalmaz, aynı zamanda şeyleri evrensel ilkelerine bağlayan bir hikmetin ifadesi de olmalıdır.

Peygamber şöyle der: "Allah her şeyin tekâmülünü takdir etti." 'Biz bunu 'güzelliğe' diye de çevirebiliriz (innallahe ketebe'l-ihsane alâ külli şey). Bir şeyin mükemmelliği ya da güzelliği Allah'ı yüceltmesinde yatar; diğer bir deyişle, ilahi bir niteliği yansıttığı oranda bir şey güzel ya da mükemmeldir. O şeyin Allah'ın aynası olduğunu bilmediğimiz sürece hiçbir şeyin mükemmelliğini fark edemeyiz.

Mimariyi bir örnek olarak alırsak, ilgili bilim geometri iken maddi temelinde duvarcı ustasını görürüz. Örneğin, modern mühendislikte olduğu gibi, geleneksel mimaride geometri az ya da çok nicel boyutuyla sınırlı değildir; aynı zamanda oran yasalarında açığa çıkan nitel bir boyut vardır. Bu oran yasaları bir yapıya sanki eşsizmiş gibi d uran birliğini verir ve geleneksel olarak içine çizilen düzenli şekillerle dairenin bölünmesine dayanır. Böylece, bir binanın bütün oranları sonuçta içinde varoluşun tüm olanaklarını taşıyan Varlığın Birliği'nin (Vahdetü'l-Vücut) eksiksiz bir simgesi olan daireden çıkar. Çokgen tabanlı kubbeler ve taşları tam yuvalarına oturmuş kemerler bize nasıl da bu simgeselliği hatırlatır!

Zanaat, bilim ve tefekkür yetisinden oluşan sanatın iç hiyerarşisini düşündüğümüzde, geleneksel bir sanatın tepeden trnağa nasıl tahrip edilebileceğini anlamak kolaylaşır: Hıristiyan sanatı ruhsal özünü kaybetmesiyle bozulmuştur; geleneksel zanaatların tahribiyle İslam sanatı da yavaş yavaş kayboluyor.

İslam dünyasındaki merkezi rolü dolayısıyla asıl olarak mimariden söz ettik. Aslında, İbn Haldun bunun, marangozluk, doğramacılık, ağaç ve hamur heykeltıraşlığı, çanak çömlek mozaikçiliği,

resim süsleme ve hatta halı dokuma gibi İslam dünyasında çok karakteristik yardımcı el zanaatlarının büyük çoğunluğu ile bağımlıdır. Yazı sanatı bile süsleme yazısı biçiminde mimariyle bağlanabilir; ancak, Arap yazı sanatı, kendi başına, bir yardımcı el zanaatı değildir; çünkü Kuran'ın yazımında kullanılır, ve İslam sanatları içinde en üst basamağı işgal eder.

Bütün İslam sanatlarını gözden geçirmek bizi konumuzdan çok uzaklaştıracağından, görsel sanatların iki zıt kutbunu ele almakla yetinelim: mimari ve yazı sanatı. İkincisi bu anlamda bütün sanatlar içinde en özgür durumdayken, birincisi maddi çevreyle en fazla koşullanmış sanat türüdür. Yazı sanatı, yine de, mektupların kendine özgü biçimi, oranlamalar, ritmin sürekliliği ve tarzın seçimi bakımından sıkı kurallara bağlıdır. Öte yandan, harflerin olası kombinasyonları neredeyse sınırsızdır ve üslup bir doğrultuda giden kufi'den çok akışkan nesih'e değişir. Arap yazı sanatına muhteşem nitelik kazandıran, en üst düzeyde düzenlilik ve özgürlüğü birleştirmesidir. İslam ruhu başka bir sanatta böyle rahat soluk alamaz.

Camilerin ve diğer binaların duvarlarında görülen Kuran ayetlerinin çokluğu bize İslam yaşamının bütünüyle Kuran'dan alıntılarla içiçe geçtiğini ve Kuran'dan çıkarılan ayet, dua ve münâcaatlar kadar Kuran'ın yeniden okunmasıyla manen desteklendiğini anımsatır. Eğer Kuran'dan saçılan etkiye ruhsal bir titreşim dersiniz -ve bundan iyi bir sözcük de bulamayız, çünkü söz konusu etki hem ruhsal, hem de işitmeye ilgilidir- pekala diyebiliriz ki, bütün İslam sanatının bu titreşimin damgasını taşıması gerekir. Bu yüzden, görsel İslam sanatı Kuran'ın ayetlerinin görsel ifadesinden başka birşey olamaz. Ancak, burada bir paradoks vardır, çünkü eğer Kuran'a göre sanat modelleri arayacak olursak, ne Kuran'ın içeriğinde ne de biçiminde, bunları bulamayız.

Öte yandan, belli İran minyatürleri dışında, örneğin Hıristiyan sanatının hem Yeni hem de Eski Ahit'ten parçaları resmetmesi gibi, İslam sanatı Kuran'daki hikayeleri ve meselleri yansıtmaz, ne de Hindu mimarisinde ifadesini bulan Veda kozmolojisinde olduğu gibi, mimari tasarımlara aktarılacak bir kozmolojiyi Kuran'da bulabiliriz. Öte yandan, sanata dönüştürülecek bir kompozisyon ilkesi bulmak için Kuran'a boşuna bakarsınız. Kuran şaşırtıcı bir süreksizlik gösterir; ne bir mantıksal düzen ne de iç mimarî taşır; güçlü olsa da ritimleri bile sabit bir kurala boyun eğmez, ama İslam sanatı bütünüyle düzen, açıklık, hiyerarşi ve billur biçiminde oluşmuştur. Kuran âyetleri ile görsel İslam sanatı arasındaki yaşamsal bağlantı biçimsel ifade düzeyinde aranmamalıdır. Kuran bir sanat yapıtı değil, pasajlarının çoğundaki eşsiz güzelliğe rağmen, bütünüyle farklı bir şeydir. İslam sanatı da tam anlamını Kuran'ın biçiminden değil hakikat'inden, biçimsiz özünden alır.

Başlangıçta İslam'ın sanata gereksinimi yoktu; hiçbir din dünyaya ayak bastığında sanatla ilgilenmez. Görsel ve işitsel biçimlerden oluşmuş koruyucu bir çerçeve gereksinimi, tıpkı indirilen Kitap hakkında geniş yorumlar gereksinimi gibi, sonradan gelir. Buna rağmen, bir dinin her gerçek ifadesi orijinal tezahüründe gizli bir olasılık biçiminde zaten vardır. İslam sanatı temel olarak, tevhit'ten, yani, İlahi Birlik'in tefekküründen ya da vurgusundan çıkar. Tevhidin özü sözcüklere sığmaz; kendisini Kuran'da ani ve kesikli parıltılar olarak gösterir. Görsel imge katına çarpan bu parıltılar billur olarak donarlar, ve giderek İslam sanatının özünü oluşturan da bu biçimlerdir. (Titus Burckhardt, Aklın Aynası, çev. Volkan Ersoy, İnsan Yayınları, İstanbul 1994)

Louis Gardet