T.C.

İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Temsil Biçimleri Üzerinden Bir Zihniyet Çözümlemesi

Özlem Hemiş

2502060056

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Zeynep Sayın Balıkçıoğlu

İstanbul, 2012

T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
1982



DOKTORA

TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı	**:ÖZLEM HEMİŞ**	Numarası	**:2502060056**
Anabilim/Bilim Dalı	**:TİYATRO ELEŞ. VE DRAM.**	Danışman Öğretim Üyesi	**:PROF. DR. ZEYNEP SAYIN**
Tez Savunma Tarihi	: 18/01/2013	Tez Savunma Saati	**:11.30**

Tez Başlığı : **TEMSİL BİÇİMLERİ ÜZERİNDEN BİR ZİHNİYET ÇÖZÜMLEMESİ**

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin **35. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜ'NE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof. Dr. ZEYNEP SAYIN		Kabul
2- Prof. Dr. DİKMEN GÜRÜN		Kabul
3-PROF. DR. ZÜHRE İNDİRKAŞ		Kabul
4-PROF. DR. ZELİHA BERKSOY		KABUL
5-DOÇ. DR. KEREM KARABOĞA		KABUL

TEMSİL BİÇİMLERİ ÜZERİNDEN BİR ZİHNİYET ÇÖZÜMLEMESİ

Özlem Hemiş

ÖZ

Bu tezin temel savı Türkiye'nin kendine özgü dinamikleri olduğuna inançla bu dinamiklerin ne doğrudan Batı'nın kuramsal örgütlenmesiyle, ne de homojen olarak idrak edilmiş olan Doğu düşüncesiyle açıklanamayacağına yönelik bir sezginin üstüne yapılanmaktadır. Kâinat kavrayışının sanatsal formlar üzerine etkisine yönelik genel kabulden hareketle bu kavrayışı temele alan bir zihin atlasını kat ederek Batılı temsil formlarının işlemediği bir uzamda çoğunluğun aklını/kalbini çelmeye neyin muktedir olabileceğine yönelik bir merakın ardından gidilmektedir. Temsilin ve bakışın sorunsallaştırıldığı çalışmada inceleme alanı olarak seçilen Osmanlı minyatürleri, göz-resim-yazı ilişkisi ile nakkaşın amelindeki itkilerin anlaşılmasıyla performativitenin canlılığını deneyimlemekten ya da misal âleminden ibret almaktan lezzet duyan bir seyir geleneğinin bugüne düşen izini aramak için uygun bir mecra olarak görünmekte; kendine özgü bir dili olan minyatürlerin uyandırdığı etki canlılığa yol açarak seyircinin hayretine kapı aralayacak bir olanağa yol vermektedir.

AN ANALYSIS OF A MINDSET THROUGH THE FORMS OF REPRESENTATION

Özlem Hemiş

ABSTRACT

The main argument of this dissertation is based on the belief that there exists dynamics particular to Turkey and on the flair that these dynamics cannot be validated, neither directly by the Western theoretical means, nor through the Eastern thinking which has been perceived homogeneously. Considering the consensus on the effects of the common perception of the universe on the art forms and wending a mental atlas based on this consensus, what can possibly tempt--mentally/emotionally --the majority of the people in an atmosphere where the Western representation forms remain functionless has been curiously pursued. Picked as the field of research in this work, in which the representation and viewing have been problematized, the Ottoman miniatures seem to be the appropriate course to pursue the trace of the tradition of spectating that bears the taste of experiencing the vividness of the performability comprehending the correlation among the eye-the picture-the inscription and the motive in the labour of the "nakkaş" (the miniature artist), or the taste of of drawing the lessons from the "misal âlemi" (The World of Idea-Images); the effect produced by these Ottoman miniatures conveyed through their own distinctive language entails vividness, as well, thus allowing the possibility of opening the gates ajar for the astonishing admiration of the spectators.

ÖNSÖZ

Yüksek lisans tezimi çalışırken sömürge sonrası kuramların son derece cazip retoriklerine karşın Türkiye'nin pozisyonunu tartışmaya yeterli dayanak vermediklerini fark etmiştim. Türklerin tarihi, Edward Said'in "paradigma kurucu" **Şarkiyatçılık**'ının ve oradan üreyen literatürün üzerinde gezindiği coğrafyada sömüren sömürülen ilişkisinde ayrıksı bir yerde durmaktaydı. İmparatorluk stratejileri, sömürge sonrası kuramları üreten düşünürlerin pratikleri ile örtüşmemekteydi. Batılı özne karşısında aldığı tavır sömürgeci ruha uymamakta, öte yandan resmen bir sömürge olarak adlandırılamadığı halde sömürü altındaki ulusların kimi eğilimlerini göstermekteydi. Zeynep Sayın'ın *"*Öykünme ve Temsil-İmge ve Benzeşim*"* metnini ilk kez okuduğumda aklımdaki kimi sorular yanıt buldu. Bu çalışmada, Sayın'ın rehberliğini istememin bir nedeni de budur.

Bu tezin temel savı Türkiye'nin kendine özgü dinamikleri olduğuna inançla bu dinamiklerin ne doğrudan Batı'nın kuramsal örgütlenmesiyle, ne de homojen olarak idrak edilmiş olan Doğu düşüncesiyle açıklanamayacağına yönelik bir sezginin üstüne yapılanmaktadır. Kâinat kavrayışının sanatsal formlar üzerine etkisine yönelik genel kabulden hareketle bu kavrayışı temele alan bir zihin atlasını kat ederek Batılı temsil formlarının işlemediği bir uzamda çoğunluğun aklını/kalbini çelmeye neyin muktedir olabileceğine yönelik bir merakın ardından gidilmektedir. Temsil sanatı olan tiyatroda, tiyatrosal temsili sorunsallaştırarak tiyatrosal temsilin gereksindiği sabit bakışın dışında bir bakış olanağının dünyayı kavramaktaki açtığı yolların ardından gitmek için Osmanlı minyatürleri göz-resim-yazı ilişkisi üstüne düşünmeye uygun bir mecra olarak görünmüştür.

Zorlu bir düşünsel süreci ufuk açıcı rehberliğiyle yönlendiren tez danışmanım Prof. Dr. Zeynep Sayın'a teşekkür borcumun büyüklüğünü metni okuyanlar yakından görecekler; metin minnetini ifade edecektir umudundayım. Bu tezin soruları Sayın'ın çalışmaları olmasa yanıtsız ve dayanaksız kalacaktı. Prof. Dr. Dikmen Gürün'e olan teşekkür borcum akademik ağın ötesindedir; maddi ve manevi desteği bu çalışmanın sona erebilmesini sağlamıştır. Bu yolda ilerlerken sevgili hocalarımdan, dost ve meslektaşlarımdan çok değerli yardımlar aldım; teşekkür borçluyum. Prof. Zeliha

Berksoy'un özgür bir içerikle mitoloji dersi verme imkânı sunması, tezin kâinat kavrayışı ile ilerleyen omurgasını besledi. Başlangıç hamlesini Prof. Dr. Zühre İndirkaş'ın kaynak desteğiyle gerçekleştirebildim. Doç. Dr. Kerem Karaboğa zamanlı zamansız sorularıma anlayış ve incelikle yanıt verdi. Doç. Dr. Ekrem Demirli, alan dışından cahilane sorularımı yanıtlarken verdiği ipuçlarıyla kimi güçlükleri kolaylaştırdı. Türklerin devlet anlayışındaki hareketliliğe dikkatimi çeken Yrd. Doç. Dr. Halil Ata Ünal bu konudaki metnini henüz yazmadığı için kaynağımı burada bildirmek isterim. Fikir onundur; ben sadece iz sürdüm. Nilgün Firidinoğlu, henüz yayınlamadığı çalışmasından yararlanma izni vererek yolumu kısalttı; kralın politik bedenine buradan bakarak ilk okuyan odur. Yazmaya Yrd. Doç. Dr. Yeşim Tükel Kılıç'ın el vermesiyle başladım; sona yaklaştıkça baş gösteren anksiyeteyi Dr. Ayrin Ersöz ile aştım. Dr. Evren Barın Egrik çok kereler imdada yetişti. Burç İdem Dinçel aynı dili konuşmanın rahatlığını ve dostluğunu sunarak, titiz okumalarıyla yönlendirerek yanımdaydı. Tulu Ülgen metni içtenlikle okuyarak esirgemediği eleştirel bakışıyla kimi tıkanmaları açmayı sağladı. Bu süreçte pek çok metne ve görsele ulaşmanın önündeki güçlükler yine dostlarla aşıldı: Yrd. Doç. Dr. Oğuz Arıcı, Yrd. Doç. Dr. Ömer Aygün, Hadiye Cangökçe, Yücel Canyaran, Ayşe Draz, Ömer Lekesiz, Ebru Tandoğdu Önal, Merih E. Özden, İlker Öztop, Aykut Şengözer, Yrd. Doç. Dr. Burcu Yasemin Şeyben'in desteklerine şükran borçluyum. İslam Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi çalışanları ile Bilkent Üniversitesi Kütüphane'sinden Füsun Yurdakul'un incelikli yardımları hiç aklımdan çıkmayacaktır. Kimi zaman görevin sınırladığını insanlık aşıyor; bunu yaşamak mutluluk vericiydi. İki kişi vardır ki onlara sadece teşekkür değil, hayatlarından çaldıklarım için özür de borçluyum. Toros Öztürk, hayatı kat etmek için bir başka yol daha olduğunu göstererek teşvik etti ve bu yolun her aşamasını destekledi. Kızım Öykü Beliz Öztürk yer yer aramızda rolleri değiştiğimizi fark ederek ve ettirerek; inancıyla, şefkatiyle, sabrıyla, özcesi varlığıyla ısıttı ve ışıttı. Bu çalışmanın iki borcu daha var. 2012 Eylül'ünde kaybettiğim arkadaşım Elif Daldeniz bir türlü koyamadığım noktayı yerine teslim etmeyi öğretti; şükranlarımın ona ulaşacağından eminim. Bu çalışmayla ömür çemberlerimden birini tamamladığımı sanıyorum; yazım süresince sıklıkla andığım babam Mustafa Hemiş'e olan teşekkürümü çok geç de olsa adresine göndermeliyim, onu ancak şimdi anlıyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZ iii
ABSTRACT iv
ÖNSÖZ v
İÇİNDEKİLER vii
GÖRSELLER ix
KISALTMALAR xvii
GİRİŞ 1

1. Bölüm: Zihniyet ve Kâinat Kavrayışı Arasında Temsil 18
1.1. Zihniyet ve Temsil 18
1.2. Kâinat Kavrayışı Çerçevesinde Türklerin Yol Serüveni 50
1.2.1. Yoldan Mülke, Semadan İslam'a 50
1.2.2. Nurdan Aydınlanmaya 71
2. Bölüm: İslami Sanatın Zemini 124
2.1. İslam'da Tasvir Yasağı 124
2.2. İslami Sanatın Ontolojik Temelindeki Anahtar Kavramlar 151
2.2.1. Tevhid ve Berzah 151
2.2.2. Tecelli ve Cilve 158
2.2.3. Kalem ve Levha 165
2.2.4. Cemâl ve Hicâp 174
2.2.5. Hayal ve Gölge 189
2.2.6. Şehadet ve Hayret 200
3. Bölüm: İmge ile Birlikte Görmek ya da Bakışın Serüveni 215
3.1. "Çin'den Bizans'a" 215
3.1.1. Çin 215
3.1.2. Bizans 230
3.1.3. İran 246
3.2. Osmanlı-Anadolu 263
3.2.1. "Şenlikname Düzeni" 263
3.2.2. Kainat Kitaptır 282

3.2.3. Harf ve Figür 285
3.2.4. Nakkaşın Ameli 303
3.3. Bakışın Menzili 310
3.3.1. Bakışın İzi 310
3.3.2. Gözün Menzili 318
3.3.3. Bakışın Çelinmesi ve Nihai Hayret 340

SONUÇ 355
KAYNAKÇA 359
EKLER 393
ÖZGEÇMİŞ 406

GÖRSELLER

Şekil 1 Antik Yunan Tiyatrosu planı 5

Şekil 2 Roma Tiyatrosu planı 5

Şekil 3 Çin Mistik Düğümü 34

Şekil 4 Pan-Zhang, Sonsuz Süreli Düğüm 34

Şekil 5 Güneş ve Ay Ejderhalarının Düğümü, taş baskı, t.y. 36

Şekil 6 Ejderha düğümlü tılsım, Davetname, tılsım 36

Şekil 7 Ejderha düğümlü tılsım, Davetname, tılsım 36

Şekil 8 Ahlât Selçuklu Mezarlığı'ndan bir mezar taşı detayı 36

Şekil 9 Uğurlu Düğüm 37

Şekil 10 Bismillahirahmanirrahim, Küfi yazı, t.y. 37

Şekil 11 Karatay Medresesi'nden detay, 1251, Konya 37

Şekil 12 Çin Mistik Düğümü 38

Şekil 13 Kufi Yazı, Ahmed Karahisari, 1540, Louvre Müzesi 38

Şekil 14 Satrançlı, insicamlı, Ma'kılî yazı 38

Şekil 15 Elhamra'dan detay, 1232 38

Şekil 16 İnce Minareli Medrese, 1265, Konya 38

Şekil 17 İnce Minareli Medrese, detay, 1265, Konya 39

Şekil 18 Humbaba maskı, M.Ö. VII. yüzyıl, British Museum 40

Şekil 19 Cihâr-ı Yâr-ı Güzin, t.y. 40

Şekil 20 Mehmet Siyah Kalem, XV. yy., Fatih Albümü 40

Şekil 21 Dört Yönün Efendileri: Kötü Ruhları defetmek için muska 41

Şekil 22 İnsan-ı Kamil, t.y. 41

Şekil 23 Kur'ân, 1180, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi 43

Şekil 24 Hunat Hatun Medresesi'nden detay, 1178-1243 43
Şekil 25 Karatay Medresesi, 1251, Konya 43
Şekil 26 Yaruk ile kararıg ilkeleri 54
Şekil 27 Yer, gök, merkez 58
Şekil 28 Bir mandala örneği 61
Şekil 29 El Mansur'un VIII. yy.da kurduğu Bağdat şehir planı 61
Şekil 30 Şaman'ın tanrı Ülgen'e yolculuğu 68
Şekil 31 Hz. Muhammed'in miracı, y. 1030 68
Şekil 32 Hz. Muhammed'in miracı, 1539-43 68
Şekil 33 Asur hayat ağacı, taht odası, kuzey duvarı, M.Ö. 883-859 76
Şekil 34 Yunan omphalos'u: dünyanın göbeği, Delphoi Tapınağı 76
Şekil 35 Dionysos'un Yunanistan'a gelişi, y. M.Ö. 530 80
Şekil 36 Delos Yunusları, y. M.Ö. IV. yy 80
Şekil 37a Hayat Ağacı, Mitanni,M.Ö 1350-1250, Louvre Müzesi 82
Şekil 37b Hayat Ağacı, Mitanni, M.Ö. 1350-1150, Boston Müzesi 82
Şekil 37c Hayat Ağacı, Nimrud-Kalah, M.Ö. IX.-VIII 82
Şekil 37d Hayat Ağacı, Mezopotamya M.Ö. 883-614, Boston Müzesi 82
Şekil 37e Hayat Ağacı, Nimrud, M.Ö. 883-859 82
Şekil 38 Balık-rahipler, Ea'nın temsilcileri ve kutsal ağaç 84
Şekil 39 Dionysos'un Yunanistan'a gelişi, y. M.Ö. 530 84
Şekil 40 Acaibu'l Mahlûkat ve Acaibu'l Buldan,Kazvini, XIII. yy 84
Şekil 41 Bizans, gümüş yelpaze, VI.yy., İstanbul Arkeoloji Müzesi 84
Şekil 42 Dünya haritası, Kazvini, XIII. yy 84
Şekil 43 İnsanla temsil edilen evren, t.y. 84

Şekil 44 Hayat Ağacı, II. Assurnasirpal Sarayı'ndaki taht odasından 86
Şekil 45 Kralın ağacın yerini alışı 87
Şekil 46 Nea Moni Kilisesi'nden mozaik, y. 1042, Sakız..... 90
Şekil 47 Bizans, Mine kutu kapağı, IX. yy..... 90
Şekil 48 Sol Invictus sikke, III. yy 91
Şekil 49 I. Konstantin ve Sol Invictus, y. 313 91
Şekil 50 Çifte Minareli Medrese, 1253, Erzurum 93
Şekil 51 Yakutiye Medrese, 1310, Erzurum 93
Şekil 52 Gök Medrese, 1271, Sivas..... 93
Şekil 53 Asur Hayat Ağacı, taht odasından detay, M.Ö. VIII. yy..... 94
Şekil 54 Ahlat, Selçuklu Mezarlığı, y. XI. yy 94
Şekil 55 Döner Kümbet, 1276, Kayseri..... 94
Şekil 56 Esma İbret Hanım hilyesinden detay, 1794 96
Şekil 57 II. Selim..... 100
Şekil 58 III. Mustafa Tuğrası..... 100
Şekil 59 1582 nahılı..... 103
Şekil 60 Yılanlı Sütun 105
Şekil 61 Çin hayat ağacı, M.Ö. 1200..... 106
Şekil 62 III. Murad Sûrnâmesi, XVI. yy 106
Şekil 63 Bizans, Marciana Kütüphanesi, 1175..... 108
Şekil 64 H. Tahirzade Behzat, "Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri"..... 112
Şekil 65 Kazasker Mustafa İzzet, Hilye, XIX. yy 112
Şekil 66 Miraç, XVI. yy 112
Şekil 67 Cumhuriyet ağacı 115

Şekil 68 Sibirya'da bulunan Türk figürleri 116
Şekil 69 30 Ağustos 1932 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nden 116
Şekil 70 19 Mayıs 1960, Cihat Burak 116
Şekil 71 Halka Yol Gösteren Özgürlük, Eugéne Delacroix, 1831 118
Şekil 72 İnkılâp Yolunda, Zeki Faik İzer, 1933 118
Şekil 73 İskendername'den detay, İskender Targar'da, y.1460 119
Şekil 74 Alpleri Geçen Napolyon, Jacques-Louis David, 1801-1805..... 120
Şekil 75 İzmir Atatürk Anıtı, Pietro Canonica, 1932 120
Şekil 76 Bizans, Vlatadon Manastırı, X-XI. yy, Selanik..... 121
Şekil 77 Hayat Ağacı, Cihat Burak, Taş Baskı, 1988 121
Şekil 78 Turin mezar örtüsü 136
Şekil 79 Mandylion'un keşfinden sonra yapılan ikona, XII. yy..... 136
Şekil 80 İzin çıkışı, Bizans ikonası, t.y. 137
Şekil 81 Zübdetü't-tevarih, 1583..... 137
Şekil 82 Bizans ikonası, VI. yy., Sina Dağı 138
Şekil 83 Hilye-i Şerif, Hafız Osman, XVII. yy 138
Şekil 84 Mandylion, Bizans, XIV. yy., San Bartalemeo Ermeni Kilisesi..... 140
Şekil 85 Peygamberin Nalını, 1204, Qarawiyin Kütüphanesi, Fez..... 140
Şekil 86 Işıklı haleli, güneş başlı insan figürü, Yenisey, Tunç devri 144
Şekil 87 Cihâr-ı Yâr-ı Güzin, t.y. 144
Şekil 88 Hafız Osman, Hilye-i Şerif, 1648-1698 144
Şekil 89 Ay-yıldız desenli değerli taşlar, III. yy., Ege 145
Şekil 90 Al-Dur-al Muazzama'dan bir meclis..... 146
Şekil 91 Hilye, XVIII. yy 146

Şekil 92 Yer, gök, merkez (Dünyanın göbeği) 147
Şekil 93 Bir mandala örneği 147
Şekil 94 Sultan Ahmed Camii, Zemin Planı 148
Şekil 95 Kuşbakışı Sultanahmet 148
Şekil 96 Hilye Tertibi 148
Şekil 97 Hilye, Hacı Musa, 1712 148
Şekil 98 Triptik ikona, XII. yy, Gürcistan 150
Şekil 99 Triptik hilye, XIX. yy., İstanbul 150
Şekil 100 Yedi Ardıç Ağacı, Wen Zheng-ming, 1532 220
Şekil 101 Ejderha-çam, Wu Po-li, Ming Dönemi, y. 1400 222
Şekil 102 Osmanlı, Saz üslupta ejderha, y.1580 222
Şekil 103 Bir manzara rulosunun girişindeki ejderhalar, XIII. yy 225
Şekil 104 Gök gürültüsü tılsımı, Çin 226
Şekil 105 Erken Bahar, Guo Xi, 1075 226
Şekil 106 Dağdaki Tao Tapınağı, Dong Yuan, X. yüzyıl 229
Şekil 107 Zhang Daqian, 1947 229
Şekil 108 Ravenna'daki Bizans Mozaiği 232
Şekil 109 Bizans'ın kurucusu Kostantin ve Helena 233
Şekil 110 Ayasofya'daki Deesis sahnesi 240
Şekil 111 Çarmıha Geriliş, Fra Angelico, 1420 242
Şekil 112 Çarmıha Geriliş, Fra Angelico, 1434 242
Şekil 113 Çarmıha Geriliş, Konstantinopolis, y. XI. yy 242
Şekil 114 Çarmıha Geriliş, XIII. yy, Sina Dağı 242
Şekil 115 Çarmıha Geriliş, Bizans, t.y. 243

Şekil 116 Kutsal Teslis, Masaccio, y.1430 243
Şekil 117 Meryem Ana, Ayasofya 245
Şekil 118 Rüstem'in Yedi Görevi, Penjikent mağara resimleri, y. 740 247
Şekil 119 Uruk Vazosu, Sümer, M.Ö. 3200-3000 247
Şekil 120 Bihzen ile Manizeh'in Öyküsü, seramik vazo, erken XIII. yy 247
Şekil 121 Kanatlı At, Sasani gümüş tabak, y.V.-VI. yy 249
Şekil 122 Antik Yunan tabak, y. M.Ö. 570-565 249
Şekil 123 Asur mühür silindiri, Mezopotamya, M.Ö. XII-XIII. yy. 249
Şekil 124 Kanatlı At, İran, Luristan, Surkh Dum, y. M.Ö. VIII-VII yy 249
Şekil 125 Kanatlı At, Ordos Çölü, İç Moğolistan, M.Ö. III.-I. ..... yy 249
Şekil 126 Kanatlı At, Kuzey Çin, III.-VI. yy 249
Şekil 127 Kanatlı At, Sasani, bronz, V.-VI. yy 249
Şekil 128 İranlılarla Turanlıların Savaşı,1562-1583 Şahnamesi 253
Şekil 129 Hümay ile Hümayûn'un Buluşması, Kirmani, y.1425 255
Şekil 130 Reşiddidin'in Cami'ül Tevarih'inden Bedr Savaşı, XIV yy 257
Şekil 131 Hüsrev Perviz'in katli, Houghton Şahnamesi, XVI. yy 259
Şekil 132 Neoptolamus'un Priamos'u öldürmesi, M.Ö. 520-510 260
Şekil 133 Neoptolamus'un Priamos'u öldürmesi, M.Ö. 20 ile M.S. 50 arası 260
Şekil 134 Priamos'un Öldürülmesi, Pierre-Narcisse Guerin, y.1817 260
Şekil 135 Gayomar'ın mahiyeti, 1525-1535 262
Şekil 136 Theodosius Sütunu 264
Şekil 137 Akad kralı Naram-sin'in steli. M.Ö. 2250 266
Şekil 138 Ur'da çıkarılan, kutu, M.Ö. 2600-2400 267
Şekil 139 Ur'da bulunan kutunun barış sahnesinden detay 267

Şekil 140 Bahçedeki Aşıklar, Bizans Tabağı, XII.-XIII. yy 267
Şekil 141 Theodusius Sütunu 268
Şekil 142 Bayeux Duvar Halısı'dan ayrıntı, 1066 268
Şekil 143 Traianus Sütunu 269
Şekil 144 Bayeux Duvar Halısı'dan ayrıntı, 1066 270
Şekil 145 Efrasiyab tümülüsü, Semerkand, Sogd, VII. yy 278
Şekil 146 Nehir Boyunca Saf Işık Şenliği, Zhang Zeduan, XII. yy 280
Şekil 147 III. Murad Şehinşahnamesi, TSM B200-80b 289
Şekil 148 III. Murad Sûrnâmesi, TSM 1344-191b 289
Şekil 149 III. Murad Sûrnâmesi, 1582, TSM H1344-82 293
Şekil 150 III. Ahmed Sûrnâmesi, 1720, TSM A3593-108 293
Şekil 151 Karagöz 299
Şekil 152 Zaloğlu Rüstem'in Devi Öldürmesi 299
Şekil 153 III. Murat Şehinşahnamesi 299
Şekil 154 Alberti, San Lorenzo Kilisesi, y. 1434-35, Floransa 318
Şekil 155 Atina Okulu, Raphael, 1509-1510, Vatikan 321
Şekil 156 Perdeleme Tekniği 343
Şekil 157 Perdeleme Tekniği 343
Şekil 158 Süleymanname, 1558 344
Şekil 159 Perdelemede Kaydırma Tekniği 345
Şekil 160 Perdelemede Kaydırma Tekniği 345
Şekil 161 Bayazıd ile Cihangir'in Sünnet Düğünü, Süleymanname, 1558 346
Şekil 162 Geçitteki gençler, III. Murat Surnamesi, 1582 346

Şekil 163 Nüanslı Boyama Tekniği 347

Şekil 164 Cim harfinin hareketi ve ritmi 347

Şekil 165 Hattın menzili 348

KISALTMALAR

Adı geçen eser	a.g.e.
Adı geçen makale	a.g.m.
Almanca	Alm.
Aynı eser	a.e.
Bakınız	Bkz.
Baskı/basım	bs.
Beden Yazısı	BY
Bütüne atıf	b.a.
Fütûhât-ı Mekkiyye	FM
İngilizceye/İngilizce	İng.
Oxford English Dictionary	OED
Publishing/Publisher	Publ.
Tarih yok	t.y..
Türk Dil Kurumu	TDK
Türkiye Diyanet Vakfı	TDV
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları	TİBKY
Yaklaşık	y.
Yapı ve Kredi Yayıncılık	YKY
Yayıncılık/Yayınevi	Yay.
Yüzyıl	yy.

GİRİŞ

"Allahtan geldik, Allaha gidiyoruz"
Bakara suresi

"Peki, şimdi neredeyiz?"
Bâyezid-i Bistami[*]

Türklerin tarihsel çizgisinde en büyük kırılma Batılılaşma değildir kuşkusuz. Çin-Hint etkisindeki kâinat kavrayışına ve Şamanizm'e özgü örüntülere sahip göçebe kültürün İslamlaşması, ardından yerleşik kültüre geçişi zihin yapılarını dönüştürmede etkin birer kırılma noktasıdır.[1] İslamlaşmanın Arap kültürünü kucaklamaya yol açan etkisi bir yana, İran'ın, yerleşikliğiyle ilişkilendirilebilecek kuşatıcı -kuşatıcı diyorum çünkü ışık/nur, çeşitli başlıklar altında kadim bir inanç kaynağı olarak duruyor orada- kültürüyle girilen ilişki de politik düzlemde çeşitli tercihleri belirlemiş gibi görünüyor. Türklerin İranlılarla ezeli rekabeti tam da göçerlik-yerleşiklik temeline oturuyor. İki tarafın İslamlaşması da benzer karşıtlıklardan beslenerek sonuçlarını veriyor. Örneğin Arapların büyük çeviri hareketi, düşünsel zeminin oluşmasında Yunan mirasıyla buluşuyor; Platon ve Aristoteles'i yorum/şerh yoluyla salt Arap diline değil, Arap kültürüne, İslami coğrafya dokusuna aktarıyor.[2] Zihin farkları, alımlama farkları olarak beliriyor. Aslında karşıtlıklar dizgesiyle konumlandırmak istemediğim ancak kaçınamadığım İslami Doğu ile Hıristiyan Batı, aynı kaynağı farklı kalıplara dökerek yoluna devam ediyor. Yine bir başka büyük kırılma noktasını, Osmanlıların devasa Bizans (330-1453) kültürünün kökleşmiş olduğu Anadolu topraklarında zorlu bir yolculuk sonucunda zorunlu olarak

[*] VIII. ya da IX. yüzyılda yaşamış olan İranlı "evliya." Torunları, Anadolu'ya gelmiş, biri Hatay'a, diğeri ise Tokat, Zile'ye yerleşmiştir. Bu anekdot, Ekrem Demirli'nin **İslam Metafiziğinde Tanrı ve İnsan** (Kabalcı Yay., İstanbul, s. 163) kitabında yer alıyor.

[1] *Kâinat* sözcüğünün kökeni *kevn*, olmak, var olmak ve meydana gelmektir ve bu kökten gelen *kâin*, "olan, meydana gelendir"; kâinat, çoğuldur; olanlar, meydana gelenlerdir. *Kâinat*, yaratılmış şeylerin hepsi, yer, gök, bütün varlıklar ve bütün mahlûkat, âlem, evrendir. *Kevn* aynı zamanda *tekvin*: yaratma, var etme, *tekevvün:* vücut bulma, vücuda gelme, var olma, oluş ve *mekân:* yer, mahal, durulan, meskûn olunan yer, mesken, ikametgâh sözcüklerinin de kökeninde yer almaktadır. Bkz. İlhan Ayverdi, **Kubbealtı Lugatı: Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, Kubbealtı Yay., İstanbul, 1.bs. 2005, İstanbul, 2011'de "Kâinat" maddesi, s. 1540; "Mekân" maddesi, s. 2011, "Tekvin" maddesi, s. 3133, "Tekevvün" maddesi, s. 3129.

[2] Bu konuda ayrıntılı bir çalışma için bkz.: Dimitri Gutas, **Yunanca Düşünce Arapça Kültür: Bağdat'ta Yunanca-Arapça Çeviri Hareketi ve Erken Abbasi Toplumu**, Çev. Lütfü Şimşek, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003, b.a.

yerleşikleşmesi oluşturuyor.[3] Bu süreç İstanbul'un fethi gibi büyük bir hamleyle sonuçlanıyor. İstanbul'un sembolik konumunu Anadolu'ya genişletmek mümkün. Bu bağlamda, Anadolu'nun, Doğu'ya ve Batı'ya özgü kodları içerip onları altüst eden ikliminin, İslami temelin, Batılılaşmanın, tüm bu bağdaşıklıklar içinde ele alınması gerekiyor. Şüphesiz bu çalışma, sosyal bilimler alanında el birliğiyle incelenmesi gereken/incelenmekte olan bir meseleyi burada bir çırpıda ele almaya soyunmuyor ancak, kendi düşünce çizgisini bu katmanları göz önünde bulundurarak sürdürmeyi hedefliyor. Burada amaç, "jeopolitik konum" değerlendirmesi yapmak değil, daha çok bir zihniyetin nasıl biçimlendiğini görmeye çalışmak, onu oluşturan katları açarak izini sürmek; "kültürler mozaiğini" tartışmak değil, eğer mozaik benzetmesi sahiplenilecekse, parçaları bir arada tutan harca bakmaktır.

Bu çaba, *berzah*ı görme çabası olarak nitelendirilebilir. Çok geniş bir coğrafyada at koşturup, tarihi yapmaktan yapanları seyretmeye koyulmuş Türklerin kökeninin, temas ettiği kültürlerin, düşünüş ve inanışların katlanarak oluşturduğu bütünün, üstünde yerleştiği toprakların muazzam bir zenginlik oluşturduğu bilinmektedir. Genellikle, Doğulu bir zihniyetle Batılı bir formda yaşamakta olduğumuza yönelik özeleştirilerde Doğu ile Batı'nın eşit olarak görülmediği, Doğu ve onun barındırdığı değerlerin küçümsendiği aşikârdır. Her iki tarafı kendilikleri içinde tartmak ve bir arada olmalarından kaçınılamayacağı bu coğrafyada, her iki yönün zihin yapılarına ne gibi etkilerde bulunabileceğine yönelik merak ancak berzahı görmekle giderilebilir.[4]

Türkiye, harita üstünde Batı ile Doğu arasında çizginin keskinlikle çizilemediği, birçok kültürel örüntüyü bir arada bulunduran uzamdır. *Berzah*ı düşündürmektedir

[3] Rudi Paul Lidner, **Osmanlı Tarihöncesi**, Çev. Ayda Arel, Kitap Yay., İstanbul, 2008, s. 120-121. Lidner Osmanlı'nın yerleşmesini bir sel felaketine bağlamaktadır. Bahar döneminde gerçekleşen sel, yavru kuzularla güçsüz anneleri kapıp götürmüş, geriye sadece erkekler kalmış, kalanlarla yola devam edilememiştir.

[4] Murat Belge'nin Osmanlı kuruluş dönemine yönelik tarih yazımındaki tarihçi tutumlarına getirdiği eleştiriyi sonlandıran ifadesi berzahı düşündürmektedir örneğin: "Onları katı, sınırları belli cisimler gibi değil, sıvı ya da yarı sıvı, birbirleriyle geçtikleri ilişkiye göre biçim değiştirebilen şeyler gibi görmek. Tarihin özel bir zamanında ve mekânında, zemin kaygan ve değişken, ortam dinamik. Burada her şey kendi olarak var, ama aynı zamanda başka bir şeye dönüşmeye de hazır."
Bkz.: Murat Belge, **Osmanlı'da Kurumlar ve Kültür**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., . 1. bs. 2005, İstanbul, 2008, s. 12.

çünkü sözlük anlamıyla *berzah,* tam da burayı tarif eder görünmektedir: bir kara parçasının iki deniz arasında kalan dar kısmıdır; zorludur, can sıkıcı olabilmektedir hatta biraz belalıdır.[5] Aynı zamanda tıpkı Türkiye'ye (Anadolu'ya, İstanbul'a) atfedildiği gibi köprü niteliği de taşımaktadır sözcük; tasavvuf düşüncesinde, akıl ve duyularla duyulabilen maddi âlem ile bu yollarla bilinemeyen manevi âlem arasında köprü vazifesi gören berzah âlemidir.[6]

Aşağıdaki tanımda yer alan dilek kipini de gelecek zamanı da bu topraklarda yaşayanların derinden deneyimlediği yerdir:

"Berzah, tatlı ve tuzlu suların birbirine hem karıştığı, hem karışmadığı uzamdır, ama sular ayrıldığı zaman kuvveyi akış ritmlerine katacaktır. Onlarla beraber aksa bile yine onların dışında ve ötesinde var olan, suları karıştıran ve ayrıştıran şeydir." [7]

Berzah, çelişmekteki iki ucun karşısında yer almaktadır; her iki ucun da hakikatlerini üstünde toplar; kendisi tek olarak kalsa da bölünmeden, iki yüzüyle iki ucun karşısında durur. Zeynep Sayın'ın bir başka biçimde ifade ettiği üzere:

"Batı'ya ve Doğu'ya ilişkin dizgelerin bütünsel kapalılıklarının değil, onların kapalılıklarının yanı sıra, içinde barındırdıkları açıklıkların da kesişebileceği bir ara-uzam olasılığı."[8]

Berzah, bilgilendiricidir. Hem kendini bir bilgi uzamı olarak açar, hem de üstünde barındırdığı unsurların bilgisine erişim sağlar. "Çünkü berzah iki ucun aynasıdır. *Berzah*ı gören onda iki ucu görmüştür." İbn Arabî (1165-1245), berzah olmayanın verebileceği bilginin yalnızca 'kendiliği'ne özgü olduğunu belirtmektedir.[9] Böyle bakıldığında berzah kendini oluşturanlara kendini kapatan oyuncul bir alandır.

Bu oyuncul alana Yeniçağ'ın koşulladığı merkezi perspektifin dışından bakmayı denemek gerekmekte; çünkü merkezi perspektif, hem bakacağımız yeri, hem de

[5] Bkz.: Ayverdi, "Berzah" maddesi, s. 347.
[6] Bkz.: Cüneyt Gökçe, "Berzah" maddesi, TDV, **İslam Ansiklopedisi**, V. Cilt, TDV Yay., Ankara, 1992, s. 525.
[7] Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, Metis Yay., İstanbul, 2003, s. 308
[8] Zeynep Sayın, **noli me tangere: Beden Yazısı II**, Kaknüs Yay., İstanbul, 2000b, s. 230
[9] İbn Arabî, **Fütûhâtı Mekkiyye**, II. Cilt, Çev. Ekrem Demirli, Litera Yay., İstanbul, 2006, s. 420. İbn Arabî, Sevilla'da doğmuş, Konya'da bir süre yaşamış, Şam'da vefat etmiştir. Vahdet-i Vücud düşünce geleneğini tesis etmiştir.

bakılacak olanı belirlemiş, açmış olduğu pencerenin göreceği manzarayı önceden saptamıştır. Yeniçağ perspektifle "Kartezyen egemenliği" garanti altına alarak, "dünyayı ehlileştirmekte", görülecek olanı ve gördüğünü denetlenebilir kılmaktadır.[10] Böylesi bir coğrafyada bakışın sabitlenmesi olanakların ıskalanması anlamına gelmektedir. Bu pencereden bakışın koşullanması ve merkezi perspektifin dünyayı görmenin yegâne doğru biçimi olarak sunulması, dünyayı bir başka biçimde görmeyi tercih edenleri lig dışında sınıflandırılmasına yol açmaktadır. Oysa farklı açılardan bakan devingen bir bakış olanak dışı değildir. Perspektifin ilk kez uygulandığı alan olan tiyatro da kutsal olan ile dünyevi olanın, hakikatle gerçekliğin, gerçekle yanılsamanın bir arada konuşulduğu bir *berzah*tan soluklanmaktadır nihayetinde.

"Antik Yunan'da -önce Aiskhylos, sonra Sophokles, ardından da Euripides'in mistik, *misteria*'larla yüklü bir gerçeklikten giderek uzaklaşan tragedyaları sayesinde *teurji*'den dünyasal görmeye geçilmesi misali, Yeniçağ tiyatrosunda da Yeniçağ dramını yaratacak nitelikte *misteria* oyunları ortaya çıkmıştır ki böylelikle *misteria* oyunları tarih sahnesinden silinmiştir."[11]

Merkezi perspektifin Antik Yunan sahnesiyle birlikte keşfedildiğini ve Ortaçağ boyunca bilindiği halde kullanılmayan bu tekniğin Yeniçağ ile birlikte yeniden gündeme gelerek çağa damgasını vurmasını yorumlayan Pavel Florenski'nin 1920'lerde dile getirdiği endişesi teolojiktir. Tanrıya adanan bakıştan ve onunla birlikte görmekten vazgeçilmesine, bakışın dünyevi açıya yönelmesiyle tanrısal olandan uzaklaşılmasına ve "düzen" kurmak uğruna insanın tanrısal ışıktan mahrum edilmesine yöneliktir.

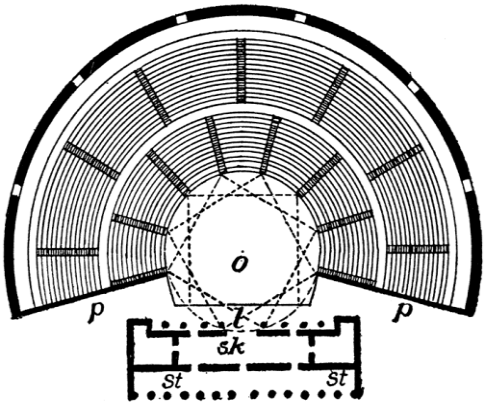
Antik Yunan tiyatrosu, kutsal korulardaki gizemli tapımların, demokrasinin "şeffaf" hudutları içine, "resmî" yarışmalara çekilmesiyle başlar. Burada dinsel bir tapımın politik bir "olay"a dönüşmesi söz konusudur. Dinsel örüntüler birdenbire yitip

[10] Bkz. Zeynep Sayın, "Sunuş", Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yay., 2001, İstanbul, s. 10.

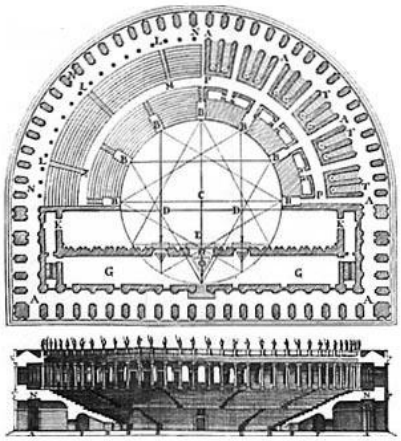
[11] Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, Metis. Yay., İstanbul, 2001, s. 81. *Teurji, theourgia,* Yunanca *theos*, Tanrı, *ergon*, iş, çalışma, emek uğraş, eser, yapıp etme, ürün, işlevden oluşmakta, örneğin sağlık hekimliğin *ergon*udur. Dolayısıyla *theourgia*, tanrıya dayalı işleyip tesir etme, mucizevî ve harika işler işleme, tanrının yardımıyla yaratma gibi anlamlar taşımaktadır. Bkz., "*Theourgia"* ve "*Ergon"* maddeleri, Francis, E. Peters, **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, Çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yay., 2004, s. 112 ve s. 379.

gitmemiştir, çeşitli katmanlarıyla oradadır ama politik olarak büyük bir operasyon işleme konmaktadır. Florenski'nin dediği gibi, arı sanat yerine, "kullanmalık" ve "dünyevi sanat" tercih edilmiştir.[12]

Yazılı metinlerin tiyatro tarihi XX. yüzyıla kadar sürmüş olan, egemen ideolojiyle tiyatronun ortak hareketini gösterir. Metinlerin oluşturulması, sahneleme teknikleri, hâmilik/sponsorluk yöntemleri, tiyatroya ayrılan bütçeler, hedeflenen toplumun, tiyatronun araç olarak egemen ideolojiye teslimiyetinin tarihidir aynı zamanda. Daha doğrusu, eğer Antik Yunan sahnesini bu tarihin başına atayacak olursak tiyatro, tam da göz merkezli demokrasi anlayışının çocuğudur.[13]



Şekil 1
Antik Yunan Tiyatrosu



Şekil 2
Roma Tiyatrosu

Antik Yunan sahnesi, demokrasi sözcüğünün *demos*unu son derece ciddiye almakta, onu göz formundaki tiyatro yapısının bir parçası kılmakta ve gözün bebeğinde halkı temsil eden koronun da aracılığıyla "birlikte görerek", demokrasinin temel ilkelerini hafızaya nakşetmekteydi. Tanrılar henüz sahneden tamamen çekilmemişlerdi, kimi oyunlarda tanrılar *skene*nin üst kısmındaki *theologeion*'dan konuşurlardı. Roma sahnesi, gözün bebeğini ortasından keser. Koro'nun eylediği yer, seyir yeri ile oyun yeri arasında işlevsiz, daha doğrusu işlevi *imperium* üzerinden tartışmaya

[12] Bkz.: Florenski, s. 56 ve s. 82.
[13] Kuşkusuz M.Ö II. yüzyılda yazılan **Nathayasastra** ile örnekleme yapacak olsak, parçayı bütünden (ruhun penceresi olduğu iddia edilen gözü bedenden) ayırmayan sahneyle, oyuncuyu ve seyirci üzerinde uyandırılan etkiyi merkezine alan bu Hint *poietika*sı bambaşka bir tiyatro tarihi koşullayacaktı. Ancak bizim eklemlendiğimiz Batı tiyatrosudur.

açılabilecek olan bir boşluk haline gelir. Dolayısıyla bundan sonra, halk için, halk adına düşünce üretenlerle/üretmesi gerekenlerle (*respublica*), halkın arasındaki mesafe açılmaya başlar. Antik Yunan ile Roma tiyatrosu arasındaki farkı sanırım en iyi dile getirecek olan görüş, Martin Heidegger'in kavramları Romalıca düşünüşün hükümranlığından çıkarma refleksinde, felsefeyi kaynağındaki Yunanlığın içinden yeniden kurma çabasında yatmaktadır. İbrahimî dinler sonrasında ise gözle ve sahneyle kurulan ilişki değişmiş, gözün bebeğinde birlikte görmekten, bir gören tarafından görülmeye/izlenmeye doğru dönüşmüştür: bu durumun yarattığı sanrılarsa günümüzde izlenmeyi arzulama histerisine doğru evrilmiş, tiyatronun egemen düşünce ile işbirliğinde ortaklığı medya devralmış, tiyatro ve etkisi dar alana hapsolmuştur.

Tiyatrosallığın hakikatin temsiline vakıf olduğunu, "temsilin kendi ötesinde olan bir şeyi temsil ettiğini"[14] göstermek isteği, oyun kuranın da seyredenin de teslimiyetini talep eder. Bir hakikat temsili, hakikatin bizatihi kendisinin, temsil edilebilecek bir referans noktası olarak sabit/statik bir yerde duruyor olduğunu, niyetine karşın ifşa eder. O nedenle antik Yunan Tiyatrosu, rahimvari bir sarmalamayla bir yapıtı içine aldığı gibi, seyircisinin bakışını, o sübut içindeki hakikate ulaştırmak vaadiyle sabit kılarak teslim almaktadır. Bir anlamda bu çalışmanın, temsil ile teslimiyet arasındaki bu işbirliğini sorunsallaştırdığını, tiyatronun temsil sanatı olmasına yönelik ortak kabulden hareketle tiyatroya eleştirel baktığını söylemek mümkündür.

Tiyatrosal alanda her zaman seyir yerinde olmayı tercih etmiş biri olarak, bu niyeti seyircinin, *theoros*'un kökteşi *theoria*'dan başlayarak açıklamak isterim. Yunanca'da tanrı *theos, theoria* ise bakma, seyretme, temaşa, nazar, nazariyedir; [15] "bir gösteriye şahit olmak", bu amaçla bir yerden bir yere gitmek, "hayretle bakmak"tır,[16] saf görüdür.[17] A.W. Nightingale *theoria*'nın çoğu zaman, anavatanından ayrılışı, bir "görme" ya da "seyir" etkinliğini ve bir şekilde bakanın -örneğin bilgisizlikten

[14] Bkz.: Sayın, 2001, s. 13.
[15] Bkz.: Peters, "*Theoria*" maddesi, s. 374.
[16] Andrea Wilson Nightingale, "On Wandering and Wondering: *Theôria* in Greek Philosophy and Culture", **Arion,** Third Series, Vol. 9, No. 2, Trustees of Boston University, Boston, 2001, s. 23.
[17] Bkz. Sayın, 2001, s. 13.

bilgilenmeye- dönüşümünü içerdiğini ileri sürer.[18] Sözcük kökensel olarak tragedyalar öncesi şenliklerin, Olimpik ve Delphik oyunların, cenaze ritüelleri temelinde gerçekleştirilen mevsimsel ayinlerin şahitliğinden, seyrinden gelmektedir. Sözcüğün yelpazesi açıldıkça, seyir etkinliğinin çeşitli biçimlerinin ilahi alanla ilişkilenmesi görülür.[19] Bir anlamda 'tanrı, seyredendir' (*theos theoria*); Yunan düşüncesinde daha geç dönemde yüceltilmiş olan *teurji* de tanrının eserini onunla birlikte eyleme ve seyretmedir. *Theoria*'nın bir ucu da tefekküre çıkmaktadır. Nightingale, felsefenin merak ve hayret temelinden yükseldiğini söylerken makalesini *theoria* çevresinde kurmaktadır. Filozof, *theoros* olarak *theoria* fiiliyle "yolda olan" kemale eren kişidir. Bakmak, seyretmek ya da gözlemenin, bir anlık bakış ve bakışın çekilişi olarak değil, o bakış dolayımıyla bir yolculuğa koyulma ve düşünüm olarak ele alınması gerekir; sanırım bu nedenle felsefi metinlerde *theoria* daha çok bu süreci hissettiren, Arapça kökü *meşy* -yürümek- olan Farsça birlikte gitmek anlamındaki *temaşa* sözcüğüyle karşılanmaktadır. Tasavvufta *temaşa,* maddi ve manevi âlemlerdeki ilahi güzellikleri, Allah'ın tecellilerini seyretme anlamı taşımaktadır.[20] Tam da Aristoteles'in önceledi̇ği, Florenski'nin dilediği gibi: "Her yüzde temâşâ ederek vech-i Hûdâ'yı/ Hayran olup Allah diyelim hû diyelim hû"[21] demek mümkündür. Aşağıdaki Aristoteles alıntısında nüfuzu zor Türkçeyi dipnottaki ile karşılaştırdığımızda, yukarıdaki beytin varlığı yadırganmayacaktır. Aristoteles'e göre, *theoria*, "en sürekli" tanrısal etkinliktir ve haz ancak *theoria* ile sağlanabilecektir.[22] Francis E. Peters, Aristoteles'in **Nikamakhos'a Etik**'ten **Metafizik**'e gidene değin *theoria*'ya ilişkin düşüncelerini olgunlaştırdığını söylemektedir ancak kanımca, başlangıçta değerler yerli yerindedir. Daha çok somuttan soyuta bir ilerlemeden söz edilebilir. Özellikle **Nikamakhos'a Etik**'in X.

[18] Bkz. Nightingale, s. 29.

[19] Örneğin kutsal şenlikler ve şenlik törenlerinde seyirci olmak, kâhine ve kâhinlerle rahiplerin yönettiği etkinliklere seyirci veya şahit olmak ya da bu amaçla yola çıkmak; bakınıp seyredenlerle kutsal elçilere ilişkin olan ya da onları taşıyan gibi anlamlara açılmaktadır *theoria*. Bkz.: Peters, "*Theoria*" maddesi, s. 375. Oidipus mitinde Oidipus da Kreon da *theoros* olmuş, kâhinlerden esin almak için yola çıkmış, tanrısal sözü alıp taşımışlardır ancak *theoria*'ya, salt görüye açılamamışlardır. Temaşa edemedikleri bilgi onları *pathos*a sürüklemiştir. *Episteme'*ye *theoria* ile ulaşılır; *episteme,* bilgi, anlama, ustalık, deneyim, bilgeliktir ve Oidipus, ancak duyuların yanıltıcılığından sıyrıldığı zaman, kör olduktan sonra, saf görüye açılıp hakikati anlamaya kadir olabilir.

[20] Bkz.: Ayverdi, "Temaşa" maddesi, s. 3142.

[21] Bkz.: Osman Şems, aktaran Ayverdi, s. 3142.

[22] Bkz.: Aristoteles, **Nikamakhos'a Etik**, Çev. Saffet Babür, BilgeSu Yay., Ankara, 2009, ss. 194-210.

kitabında haz üstüne düşünce üretirken kurduğu bağlantılarla "haz"dan "hayret"e ulaşması bu çalışmanın ihtiyaç duyduğu zemini yaratmaktadır.

"[20] *Nous* düşünülene katılarak kendisini düşünür; zira temasla ve düşünmeyle düşünülebilir hale gelir, böylece *nous* ile düşünülen aynı olur. Zira düşünüleni ve onun *ousia*'sını alan *nous*'tur. Bunlara sahip-olan etkin olur, böylece *nous*'un tanrısal-olana sahip olması [olarak] öncekinden {verileni almadan} daha ziyade bu {etkin olma} düşünülüyor: ve *theoria*[*] da en-çok-haz-veren ve en iyi olan. Şimdi eğer bizim bazen olduğumuz gibi tanrı daima iyi durumdaysa, [25] bu hayret-uyandırıcıdır. Bundan daha fazlasıysa hayret-uyandırıcı-olmaktan da ötedir. Sahiden öyle. Ve canlılık/yaşam da zaten [ona] aittir; zira nous'un etkinliği canlılık/yaşam, önceki {tanrı} ise etkinlik. Öncekinin {tanrının} etkinliği ise bizatihi en-iyi-olan canlı olduğunu söylüyoruz, yani tanrıya canlılık/yaşam ve sürekli [30] ve ezeli-ebedi hayat aittir, bu zira tanrı."[23] (1072b:20-30)

Aristoteles'e göre insani meselelerin üstünde, tanrısal bir fiil olarak *theoria* -temaşa etme- ve bunun sonunda doğan hayret ve hayranlık insanı hayatla, canlılıkla buluşturan bir etkinlik, *energeia*'dır[24] ve yüksek bir zevk kaynağıdır; bitimsizdir. Hayatın ve canlılığın kaynağı olan tanrısallığın bu dinamik operasyonunu saptayan Aristoteles'in **Poietika**'da sonu başından belirlenmiş olan bir anlatı biçemi üzerine düşünce üretirken bu canlılığı askıya aldığı düşüncesine kapılmak mümkündür. Ancak Martin Heidegger, bu türden bir düşüncenin "Yunan varlık anlayışını" ve "hareketliliğin Yunanca deneyimlenmesini" tam olarak kavrayamayışımızdan kaynaklandığını söyleyecektir. Yunanlar hareketliliği, sükûndan yola çıkarak kavramaktadırlar. Bu düşünce Taocu *wu wei*'e benzemektedir bir yandan; kabaca

[*] Özgün çeviride *theoria* karşılığı "temaşa" olarak verilmiştir.

[23] *Nous*, "tin, zeka akıl, us, zihin"; *Ousia*, "töz, öz, varlık, varoluş, varolan." Peters, "*Nous*" ve "*Ousia*"maddeleri için bkz. ss. 245-255 ve ss. 274-276.
Aristoteles, **Lambda: Metafizik Kitap 12**, Çev. Kaan H. Ökten ve Gurur Sev, Notos Kitap, İstanbul, 2012, s. 143 ve s. 145. Ökten ve Sev'in tercih ettiği kimi karşılıklar amaca daha uygun olduğu için tercih edildi. Daha akıcı bir çeviri için **Metafizik**'in Ahmet Arslan çevirisine bakılabilir.
"Akıl akılsalı kavrarken kendi kendisini düşünür. (…) (A)klın içerir gibi göründüğü tanrısal öğe, kuvveden ziyade fiildir. Ve temaşa fiili, en yüksek ve en mükemmel mutluluktur. O halde Tanrı bizim ara sıra sahip olduğumuz haz verici duruma her zaman sahipse, bu daha da hayranlık vericidir. (…) Hayat da Tanrı'dır; çünkü aklın fiili hayattır ve Tanrı bu fiilin kendisidir. Tanrı'nın kendi kendisiyle kaim olan fiili, en mükemmel ve ezeli-ebedi bir hayattır. Bundan dolayıdır ki biz Tanrı'yı ezeli-ebedi, mükemmel bir canlı olarak adlandırmaktayız. O halde hayat ve sürekli ve ezeli-ebedi ömür, Tanrı'ya aittir. Çünkü Tanrı, bunun kendisidir." s. 507-508.

[24] Üçüncü bölümde daha geniş olarak ele alınacak olan *energeia*'yı şimdilik kabaca "işleme, çalışma, etkinlik, fiil, edim, edimselleşme, gerçekleşme" olarak açıklayalım. Bkz.: Peters, "*energeia*" maddesi, s. 101.

hareketsizlik olarak çevrilen *wu wei*, aslında hareket etmeden eylemeye işaret etmektedir:[25]

"[354] Hareketin saf özünün serimlenmesi, sükûnun, hareketin bitmesi ya da kesintiye uğraması anlamına gelmediği, aksine hareketliliğin *sessiz kalmada toplanması, sükûnette kendini toplaması* olarak anlaşıldığı ve bu kendi-içinde-durmanın hareketliliği dışlayacağı yerde içerdiği, dahası hareketi kendine açtığı yerde aranmalıdır; örneğin δρά άμα καί έώρακε (Metafizik Θ, 1048b 23) 'Biri görüyor ve görürken çoktan görmüş bile.' Kendi içinde toplanmış ve yoğunlaşmış (yalın) bir görmenin *sükûnetinde* etrafa bakmanın ve izlemenin hareketi, en büyük harekettir. Böyle bir görme, τελος'tur; sondur; dışarıya, görüntüye bakmanın kendini yakaladığı ve topladığı, özünde hareketlilik olan şeydir."[26]

İçinde telosu bulunan bir görmenin fiili *entelekheia* ile açıklanabilir. Tiyatrosallık da *entelekheia* ile ifade etmeye yatkın bir yapıdır çünkü tasarımlanmış, tamamlanmıştır. Yapıtı tasarımlayan, sahneye koymadan önce onu sahnede görmüşçesine zihninde tamamlamıştır. Aristoteles'in kendi söylemi içinden örnekleyecek olursak, "*entelekheia* aracılığıyla tragedya kendini, kendi tamlığı, tamamlanmışlığı (*teleias*) içinde göstermektedir."[27] Ancak Heidegger'e göre bu tamamlanmışlık, bitmişlik ya da son olarak nitelendirilemez. "Aksine, hareketi yakalayan ve muhafaza eden hareketliliğin başlangıcıdır."[28] Ama bu yine de bir noktada "kendini-sona-getirmek" ya da "kendine sonda-sahip-olmak" olarak adlandırılacaktır. Bu tanım bizi, merkezi perspektifin görüsüyle buluşturur. Merkezi perspektif kendine-sonda-sahip-olduğu anda, *entelekheia* ile bir anlatı/tarih başlatarak/anlatarak bakanı aydınlatmaktadır. Burada perspektif sözcüğünün kökeninin "içinden bakmak anlamına" anlamına geldiğini,[29] örneğin *historia* resmini 11düşündüğümüzde aslında bu bakışın

[25] Aristoteles'te bu, *energeia akinesias* olarak ifade edilmekte; Arslan çevirisiyle hareketsizlik faaliyeti. Bkz. **Metafizik**, IX. Kitap, 2. dipnot, s. 404. Aristoteles, hareket ile fiil arasına bir ayrım getirmektedir. Üçüncü bölümde buna değinilecektir.

[26] Bkz. Martin Heidegger, "φύσις Kavramı ve Özü Üzerine, Aristoteles, Fizik B,1", Çev. Zeynep Sayın, yayınlanmamış metin, ty. Köşeli parantezde Almanca metindeki sayfa numarası verilmiştir. İngilizcesi için bkz. "On the Essence and Concept of φύσις", **Pathmarks**, Çev. Thomas Sheehan, Cambridge University Press, 1.bs 1998, Cambridge, 2009, s. 216-217.

[27] *Entelekheia*, tamamlanma veya mükemmellik durumu, edimsellik, fiiliyat, gerçeklik gibi anlamlar taşımaktadır ancak üçüncü bölümde daha etraflıca tartışılacaktır. Bkz.: Peters, "*Entelekheia*" maddesi, s. 104. William McNeill, **The Time of Life: Heidegger and Ethos**, State University of New York Press, Albany, 2006, s. 170.

[28] Bkz.: Heidegger, Alm. s. 353, İng. s. 215.

[29] Bkz.: Bkz. Erwin Panofsky, **Perspective as Symbolic Form**, İng. Çev. Christopher S. Wood. Zone Books, New York, 1997, s. 27.

neredeyse bir imkânsızı vaat ettiğini hatırlamak gerekir. Ancak, resimsel gerçekçiliğin, *epos*, tragedya ve tarih yazarlarının anlatı tekniklerini görselliğe dökme çabası olarak nitelendiren Ernst Gombrich'e hak vererek, bunun doğal bir sonuç olduğunu düşünebiliriz.[30]

Aristoteles'in bir başka kavramı, bir başka bakışa olanak tanımaktadır. *Energeia,* Heidegger'in Yunanca düşünüşle önerisine göre "görüntüde mevcuda gelme", "yapıtın içinde durmak" anlamları taşımakta,[31] ancak *energeia ateles,* henüz kendi sonu içine gelip tamamlanmamışlığa işaret etmekte, kendi içinde bir yolda olma haline tekabül etmektedir. Bu tanımlar bir başka resimsel anlayışla buluşan bir bakışı koşullamaktadır. Üçüncü bölümde görülebilecek olan Çin resminden örneklerde ressam seyirciyi kendi gözüyle aydınlatmak yerine, bedeninin bir parçası haline gelen fırçadan akmakta olan yaşamsal soluğu seyircisiyle paylaşmaktadır. Bunun gösterim sanatlarındaki karşılığını daha çok performatif sahnelemelerde deneyimleyebilmektedir seyirci. Üstelik seyir esnasında bir noktaya sabitlenmeyen bakışını yapıtın üstünde gezdirebilecektir.

Heidegger'e göre "yol", "antik ilksel bir sözcük"tür. Lao Tzu'nun *poetik* düşüncesinde anahtar bir sözcük olarak nitelediği *Tao*'nun, tam tamına "yol" anlamına geldiğini hatırlatır: yolun, yüzeysel olarak bir noktadan bir diğerine götüren şey olarak anlaşılması nedeniyle Tao'nun "akıl, us, varoluş, anlam, *logos*" şeklinde çevrildiğini belirtir. Heidegger, Çince düşünüşten hayli uzak olan Avrupalıların Tao'nun "yol" olarak çevrilmesinde bir eksiklik bulduğunu, "yol"un bir düşünce ve inanç dünyası kurmak için yeterli anlam ifade edemeyeceğini düşündüğünü gösterir.

"Ama Tao tüm yolları sunan bir yol olabilirdi, akıl yürütme, akıl, anlam, *logos*'un uygun doğaları gereği doğru dürüst ne demek istediklerini düşünmek için gereken gücün tam da kaynağıdır bu yollar. Belki de hikmetli Deyişlerin gizemlerinin esrarı kendini 'yol', Tao, sözcüğünde gizliyor, dile getirilmemiş halde bıraktıklarına dönmesine izin verebilsek bu isimlerin, bunu yapabilecek halde olabilsek, onların öyle yapmalarına bir müsaade edebilsek. Belki de bugünün metot hükümranlığının muammalı gücü, gerçekten de hepsinden üstün gücü, metotları -etkili olmaları bir yana- her şeyi

[30] E.H. Gombrich, **Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi**, Çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, ss. 131-135.
[31] Bkz.: Heidegger, Alm. s. 354, 2009, s. 217 ve Alm. s. 356, 2009, s. 218.

kendisiyle birlikte sürükleyen, her şeye bir yol veren büyük, gizli ırmağın yüzeyde kalan akıntısından başka bir şey olmadığı gerçeğinden kaynaklanıyordur. Hepsi yoldur."[32]

Bu çalışma süreci, Romalı anlamıyla hedefe giden yolu yaratmak olarak anlaşılan metot yerine Yunanca düşünüşte, *meta-odos*, yolda olmak, yola koyulmak, yolu takip etmek ya da yolu açan *Tao*nun sağladığı temaşadan yararlanmak; sabitlenmiş bir hakikatin temsili dışında, kâinatın kökenindeki tekvinin çoğulluğunun eylemselliğine öykünerek bakan ve üreten mecraları aramak, bu şekilde bakışı gezdirmek mümkün müdür diye iz sürmekle biçimlenmiştir. Yolun açtığı olanaklara doğru gitmek, belki bir tür *energeia ateles* olarak nitelendirilebilir. Burada bana çekici gelen, çalışmanın kendisi performatif bir süreç olarak biçimlendiğinde kendi sonunu önsel olarak bilen *entelekheia*'ya doğru araçsal bir çizgi çizmek yerine düşüncenin ve gözün bir arada kayarak yola almasındaki dinamizmle sürece hız kazandırmasıdır.

Bu göz gezdirme çeşitli imge ve formların coğrafi ve tarihsel yolculuğunun ardına düşmeyi gerektirdi. Çünkü keskin kültürel değişimler ya da zihinsel dönüşümlerde bir önceki yaygın imge ve formlar silikleşmekte, yok olmakta; yeni bir dil egemenliğini kurmaktadır. Oleg Grabar, çağımızda tarihin çeşitli nedenlerle yeniden yazılmasına ve bir takım olaylarla kimi insanların unutturuluşuna dikkat çekerek sorar: "(F)ormlar dünyası için benzer bir sürecin geçerli olabileceği düşünülebilir mi?" Tam da İslami anikonizmi tartıştığı bir bölümde sorgulamasını sürdürür:

"Kolektif bellekte yer etmiş formlara ilişkin anıların unutturulabileceği, bir topluluğun yaşamını çevreleyen gündelik nesneleri tanımaz olabileceği düşünülebilir mi?"[33]

Bu soruyu da benimseyerek başlangıçta sanatçının üretim itkileri ile seyircinin beklentilerinin geçmişin üretimlerine, temsil sorunsalı üzerinden bakılarak araştırılabileceği düşüncesiyle yola çıkmıştım. Bu süreçte, Batılı üretimin temsille açıklanabildiğini ancak Osmanlı-İslam üretim biçiminin temsil ile açıklanamadığını gördüm. Oysa "temsil biçimleri üzerinden bir zihniyet çözümlemesi" cümlesini kurarken ilk düşüncem, bir metne eşlik eden Osmanlı minyatürlerinin, metin-sahne

[32] Bkz.: Martin Heidegger, "The Nature of Language", **On the Way to Language**, Çev. Peter D. Hertz, Harper&Row Publ., New York, 1971, s. 92.
[33] Oleg Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu**, Çev. Nuran Yavuz, Kanat Yay., İstanbul, 2004, s. 71.

ilişkisini açıklamayı destekleyebilecek, tiyatrosal üretime yatkın bir zemin olduğu yolundaydı. Ancak o zaman henüz *mimesis*=temsil formülü içinden gelerek *mimesis*in, öykünmenin, temsili değer üretme dışında varolabileceğini düşünmemiştim. Böyle bakınca da Beliz Güçbilmez'in 2006 yılında yayınlanan **Zaman Zemin Zuhûr** adlı kitabında paylaştığı dileği, tam da bu noktada son derece haklı, araştırma alanı da yerinde görünmekteydi. Osmanlı minyatürlerinde bir başka gerçeklik kavrayışı olduğunu ve bu kavrayışın yansımalarının oyun metinlerinde bulgulanabileceğini ileri süren Güçbilmez buradaki üretimleri Batı tiyatrosunun kriterleri ile eleştirmenin doğru olmadığını, merkezi perspektifle minyatürün perspektifsizliğini karşılaştırarak göstermekte ve buraya özgü kriterlerin üretilmesi gerektiğini önermekteydi.[34] Güçbilmez'in kitabı "bu unutuş ülkesinde" belleğin niteliklerine ve onun tiyatroya yansımalarına odaklanarak çerçevelenmekteydi. Batılı gerçekçi tiyatroda "perspektif dramaturgisi", gerçekçi Türk tiyatrosunda ise "an dramaturgisi" bulgular Güçbilmez:

"Geçmişinden kaçan toplum, o geçmişi yok saymanın yolunu bulmuş, tiyatrosunda, üstelik de gerçeği temsil etmeyi vaat eden 'gerçekçi' tiyatrosunda geçmişle hiç ilgilenmemiş, yekpare bir an'da, dondurulmuş bir zamanda, ve salt bir 'satıh'a dönüşmüş zemininde, kendini, ansızın zuhûr eden hikâyelere tutturmuştur."

Oysa her zuhûrun bir bâtını tarafı, rahminden, bâtınından zuhûr ettiği bir hakikati vardır. Bu bağlamda Güçbilmez'in kitabının çok sevdiğim başlığından hareketle söylemek gerekirse bu çalışmanın birinci bölümü zeminin bir kısmı, ikinci bölümü zuhûrun gerçekleştiği bâtını ve ruhu (ya da belki *ethos*u), üçüncü bölümü ise zaman ile zemini kitap uzamında kesiştirerek ele almaktadır.

Zaman ve köklerle ilgili birbirini takip edip tamamlayan, sorularını doğrudan tiyatro üstünden -ya da metinlerin hakkını vererek belirtmek gerekirse tiyatronun içinden geçerek soran Aslıhan Ünlü'nün çalışmalarından da, izlenen yolda kesişen noktalar olduğu için söz etmeliyim. Ünlü **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**'nde Batı merkezli düşünce dünyasının belirleyiciliğinin dışında bir noktadan bakmak üzere

[34] Bkz.: Beliz Güçbilmez, **Zaman Zemin Zuhûr: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**, Deniz, Kitabevi, Ankara, 2006, b.a.

antropolojinin sularına girer. Dünya algısından sahneye metin yoluyla yansıtılmak istenen evreni üretim biçim ve yöntemlerine bakarak kat eder. Geçmişe bakışında artık yorulmuş bir tema olan "gelenekten yararlanma önermesi" geliştirmek değil,[35] Türk kültürünün içerdiği "karışım" ile hesaplaşarak formüllere tutunmadan özgün yapıtlara ulaşmaya yol açmak ister.[36] **Merkeze Dönmek: Türk Tiyatrosunda Zaman/Mekân Algısı** kitabının "oyun mekânı" bölümünde Ünlü "saatle belirlenmiş zamanın ve perspektifle çerçevelenmiş mekânın dışına" çıkmayı önerir. Osmanlı İslam âleminin evren anlayışının bir yansıması olan mekân kurgusunun bakışı sonsuzluğu kavrayacak bir hareketlilikle yönlendirdiğine dikkat çekerek üçüncü bölümde tartışmasına katılacağım Uşun Tükel'in "çoklu"/"çoğulcu" bakış tanımlamasına yer vererek minyatüre değinir.[37]

Bu bağlamda Çetin Sarıkartal'ın, 1994'te yayınladığı "Bazı Orta Çağ İslam Yapıtlarında "Öteki" Mekânların Oluşumu" başlıklı makalesinin kimi soruların doğru formüle edilmesindeki önemini teslim etmeliyim:

"Batı resim sanatını, tarihsel bir süreklilik içinde kavramsallaştırmaya yönelik olarak geliştirilmiş olan bazı terimler (perspektif, ışık, gölge, gerçekçilik vb.) bazı farklı arayışları olan İslam tasvir örneklerinin yorumlanmasında kullanılabilir mi? Böylesi bir yaklaşım bu yapıtların, hiç de ilgilenmedikleri bazı özelliklere bakılarak 'eksiklikle tanımlanmaları'na yol açmaz mı?"[38]

Sarıkartal haklı olarak birbirinden hayli farklı olduğu açık olan zaman kavrayışı, tasvir gelenekleri ve mekâna kazınan toplumsal ilişkilerin kendi dinamiklerini ortaya koyan bir terminoloji ile kavramsallaştırmaya gereksinim duyulduğunu söylemekteydi.

Toplumla dünya arasında giren bir prizma olarak nitelenen zihniyetten yansıyan ışık kırılmaları tam da Gaston Bouthoul'un dediği gibi kutsal ile *profane* (dünyevi)

---

[35] Bu konudaki tartışma ve açmazların izlenmesi için Dikmen Gürün'ün yayınlanmamış doktora tezindeki "Geleneksel Seyirlik Oyunlardan Yararlanma Önerileri" başlığı altındaki tartışmalara bakılabilir; dijital kopyada ss. 17-28. Dikmen Gürün, "Türkiye'de Tiyatro Eleştirisi: 1950-1975", Yayınlanmamış Doktora Tezi, A.Ü. Dil Tarih Coğrafya Fak. Tiyatro Kürsüsü, Eylül 1978

[36] Bkz.: Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ankara, 2006, b.a.

[37] Bkz.: Aslıhan Ünlü, **Merkeze Dönmek: Türk Tiyatrosunda Zaman/Mekân Algısı**, Mitos-Boyut Yay., İstanbul, 2009, s. 171 ve ss. 92-93.

[38] Çetin Sarıkartal, "Bazı Orta Çağ İslam Yapıtlarında "Öteki" Mekânların Oluşumu", **Toplum ve Bilim**, Sayı 64-65, Birikim Yay., İstanbul, 1994, ss.141-155, s. 154.

arasındaki sınır yer değiştirmelerinde kendini göstermektedir.[39] Bu bakış açısıyla çoğu mutasavvıf olan nakkaşların saray bahçesindeki nakkaşhanede icra ettikleri Osmanlı minyatürlerinin, özellikle dini bir görev olan sünnetlerin düğünlerini kaydederek vücuda getirdikleri surnâmelerin, tam da bu kesişme alanına yerleştiğini söylemek mümkündür. Osmanlı minyatürlerinin ikili doğası; yazı ile resmin bir araya geldiği yer olarak kitapta yer alması, aslında her figürün bir harf olması, kitabın bir perde işlevi taşıması; minyatürün, saray bahçesinde, iktidarın kanatları altında ancak Allah'a yönelerek ve Allah yolunda yapılması ilgi çekicidir. Osmanlı minyatürü, İslami minyatür dendiğinde ilk akla gelen İran minyatüründen son derece farklı, hem onun içinden gelen, hem kendi dilini oluşturan yapısıyla olabildiğince özgün bir çerçeve çizmektedir. İran minyatürü denli delişmen bir doğa, cennet bahçeleri sermez gözlerimizin önüne Osmanlı minyatürü, ancak yabancı gözlere hep kapalı duran sarayın kapılarını aralar, bunu bir kitabın içinde gerçekleştirdiğinde tıpkı Osmanlı çadırlarındaki pencerelerin içeri açılmasına benzer bir zihin işleyişi yansıtır.[40] Bu nedenle tezimde Sarıkartal, Güçbilmez ve Ünlü'nün son derece doğru sezgi ve sorularını yeniden değerlendirmek; farklı odaklarla biçimlendirdikleri çalışmalarına bir başka boyutla eklemlenerek minyatürün ontolojik temelini görmeye çalışmak istedim.

Bu bakışın pusulası kuşkusuz Zeynep Sayın'ın metinleridir. Sayın'ın, Pavel Florenski'nin **Tersten Perspektif** kitabına yazdığı "*Sunuş"* yazısı, ritüelistik köklerinden kopalı beri varoluşu temsille açıklanan tiyatronun bu coğrafyadaki pozisyonunu sorgulamama yol açmıştır. Güçbilmez'in de çalışmasında önemli ölçüde yararlandığı metin, bu coğrafyada üretilen sanat yapıtının kökenine ve gelişimine yönelik soruların ardından gitmek için ezberi bozan temelleri göstermekteydi.[41] Sayın'ın "Öykünme ve Temsil - İmge ve Benzeşim" başlıklı makalesi, **Mithat Şen ve Beden Yazısı I**, **noli me tangere: Beden Yazısı II** ve

[39] Bkz.: Gaston Bouthoul, **Zihniyetler: Kişi ve Toplum Açısından Zihin Yapılarına Dair Psikososyolojik Bir İnceleme**, Çev. Semlin Evrim, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1975, s. 21 ve s. 73.
[40] Bkz., Nurhan Atasoy'un **Otağ-ı Hümayun**'undan hareketle bu konuya dikkatimi çeken Zeynep Sayın'dır; bkz., Nurhan Atasoy, **Otağ-ı Hümayun: The Otoman Imperial Tent Complex**, İng. Çev. Joyce Matthews, Aygaz Yay., İstanbul, 2000.
[41] Sayın, 2001, b.a.

İmgenin Pornografisi kitapları, "Tenin Fonu", "Bedenin Teni, Göğün Teni" metinleriyle "Çin'den Bizans'a, Cemşit'ten Hurşit'e İmgenin Tarihi" dersleri bir yandan Batı sanat tarihini kat ederek, bir yandan da Çin'den Bizans'a ve İslamlaşan Anadolu'ya doğru imgenin, benzeşimin, öykünme ve temsilin izlerini sürmekteydi.[42] Zeynep Sayın'ın çalışmaları, imgenin hatalı bir biçimde bütünselleştirildiğini düşündüğü Batı ve İslami Doğu olarak nitelendirilen iki ayrı coğrafyadaki varlıkbilimsel farklılığın altını çizmektedir. Bu farkı kavramak için yine Sayın'ın yönlendirmesiyle İbn Arabî'nin çok katmanlı yapıtları **Fusûsu'l-Hikem** ile **Fütûhâtı Mekkiyye**'den yararlandım. Su sızdırmaz bir Varlık anlayışı ve bu metinlerden doğan geniş literatür ikinci bölümün temelini oluşturmaktadır. Sezer Tansuğ'un **Şenlikname Düzeni** ise minyatüre dair bir diyalog için el vermektedir.[43]

Sayın'ın iki ayrı coğrafyadaki varlıkbilimsel farklılığa olan vurgusunu söz edilen alandaki kâinat kavrayışı üzerinden anlamaya çalıştım. Bu yaklaşımı G. Gusdorf'un formülüyle açıklamak mümkün:

"İnsanın kendisi için kurduğu herhangi bir âlem görüşü, bu âlemdeki varlığını pekiştirmesi demektir. O halde bu anlayış biçimi, insanın âlemde ruhen ve bedenen varlığını iyice pekiştirmesi için âlemi düzenlemesidir."[44]

Ancak bu coğrafyada düzenlenen birbirinden farklı âlemlerin birbirlerine değdiği noktaların izini sürerken bir köken arayışı ya da ideolojik bir bağlanmayla hareket etmemiş olduğumu şiddetle vurgulamak isterim. Bu tezin sunmaya çalıştığı tablo "hayat"ın bu türden belirlemelerin üstünde ya da dışında aktığını göstermektedir.

Giriş bölümlerinde çalışmanın yöntemi hakkında okuru bilgilendirme gerekir. Ancak bu çalışma "Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji" çatısı altında gerçekleşmekte, sözcüğün oyun yazarlığına işaret eden anlamı bir yana, dramaturji, birbirine bağlanmış, bir araya getirilmiş anlamıyla bir yapıyı/yapıtı anlamak için parçalarına

---

[42] Bkz.: Zeynep Sayın, "Öykünme ve Temsil – İmge ve Benzeşim", **Defter**, Sayı 34, Metis Yay., İstanbul, 1998, b.a.
[43] Bkz.: Sezer Tansuğ, **Şenlikname Düzeni**, YKY, İstanbul,1992.
[44] G. Gusdorf'un Les Origines des sciences humaines'inden aktaran M. Abid El-Cabiri, **Arap-İslam Kültürünün Akıl Yapısı: Arap-İslam Kültüründeki Bilgi Sistemlerinin Eleştirel Bir Analizi**, Çev. E. Demirli, H. Hacak ve B. Köroğlu, Kitabevi Yay., İstanbul, 2001, s 235.

ayırıp, bu ayırma işlemi sırasında edindiği tüm anlam yüküyle yeniden bir araya getirmek olarak nitelendirildiğinden zaten başlı başına bir yöntem olarak görünmektedir. Bu türden bir işleyiş, eğitim sürecinde bir disiplin olarak kavrayış yöntemi haline gelmektedir. Akademik dünyanın sevdiği bir araç olan yapısökümle karıştırılmaya çok yatkın olan bu işlem Batılı üretimler üstünde kusursuzca işleyebiliyorken anlam ağları farklı örülmüş başka üretimlerde aynı başarıya ulaşamayabilmektedir. Örneğin, Tanrının ya da insanın izi anlamındaki eser sözcüğü üzerinden gittiğimizde, zihinsel bir süreçten ziyade kalbi bir süreci ifade eden eser, iz, bu türden bir söküme uğramaya direnmektedir. Bu direniş onun "değersiz" ya da "yüzeysel" olarak nitelendirilmesi yerine bir başka anlama biçimiyle yaklaşılması gerektiğini göstermektedir. Sanırım, bu çalışmada yapıtlarından çok yararlandığım Japon ilahiyatçı Toshihiko İzutsu'nun bir çeviri çalışması sırasında Jacques Derrida'ya "yapısöküm"ü Japoncaya nasıl çevireceğini sorması ve Derrida'nın ona cevaben yazdığı mektupta bu soruda yiter gibi görünmesi tam da bu nedenledir. Derrida bir noktada "yapsısöküm ne değildir?" diye sorar, cevabı "Her şey!" olur. Hemen ardından "Yapısöküm nedir?" diye sorar, bu kez cevabı "Hiçbir şey!" olur. Bu tam da teolojik metinler üzerinde yorumbilimle yapısökümün karşılaştığı anın meselesini ortaya koyar gibi görünmektedir: görünen ötesindeki gerçeği/hakikati görmek/bulmak. Metnin başında **Sözlük'**ten yaptığı şu alıntıya karşın -'karşın' diyorum çünkü bu alıntı da bir istikamete ve hükme temel olacak nitelikte-

"3. Yapısı çözülmek (…) Yapılanışını yitirmek. 'Modern bilgelik, kıpırtısız Doğu ülkesinde, yetkinliğe ulaşmış bir dilin, yalnızca insan zihninde doğal olarak bulunan değişme yasası gereğince kendi kendine yapısını bozup dönüştürdüğüne tanıktır'."[45]

Derrida, "yapısöküm" sözcüğünün çevirisinde özgür bırakır İzutsu'yu. Aslında "güzel olmayan" sözcüğün uzaklarda "yazmak ve çoğaltmak için bulunması ya da

[45] Jacques Derrida, "Japon Bir Dosta Mektup", Çev. M. Atıcı ve M. Omay, **Toplumbilim: Jacques Derrida Özel Sayısı**, Sayı:10, Bağlam Yay., İstanbul, 1999, ss.185-188. Çeviride "yapısöküm" değil "yapıçözüm" kullanılmıştır, bu sözcüğü kullanmayı tercih etmedim çünkü bilmediğiniz bir yapıyı çözemez, ancak sökebilirsiniz.
Derrida'nın mektuptaki dipnotu yukarıdaki dramaturji tanımıyla da buluşturmaktadır bizi: "yabancı dilde yazılmış bir cümleyi oluşturan sözcüklerin, hiç kuşkusuz o dilin sözdizimini altüst ederek, ama cümledeki sözcüklerin sunduğu anlamı daha iyi kavramak amacıyla anadilin söz dizimine yakınlaşarak yerinin değiştirilmesi" Ancak bu işlem şöyle bir temele oturmaktır o zaman: "(…) (Y)azarın dili bakımından bir Yapısöküm, çevirenin dili bakımından da bir Yapılanma vardır." s. 186.

bulgulanması"nın sözcüğü güzelleştirme ihtimali olduğunu düşünmektedir. Hoş bir öngörüdür bu. Bu yaklaşıma paralel bir bakışla, Kojin Karatani'nin Batılılaşma serüveninin başlaması yaklaşık olarak Türkiye ile aynı tarihlerde -yakın dinamiklerle ancak farklı sonuçlara evrilerek- gerçekleşen Japonya'ya yönelik sözleri bu çalışmanın yönelimini ve teslimiyetini açıklayacaktır.

"Japonya'da mimari irade yoktur – bu da, postmodernizmin kendine özgü bir biçimde serpilmesine olanak sağlayan bir koşul olmuştur. Batı'nın aksine yapıbozumcu kuvvetler Japonya'da sürekli işbaşındadır. Kulağa tuhaf gelebilir ama, Japonya'da arkitektonik olmak gerçekte radikal ve politik bir şeydir. Bu yüzden iki rolü olan bir oyuncu gibi davranmak zorunda kaldım: Mimari iradenin çarpık kökenini araştırırken, aynı zamanda da Japonya'yı kaplayan yapıbozumcu iktidar yapısının kökenini analiz etmek zorunda kaldım."[46]

Kuşkusuz Karatani denli büyük bir işe girişmedim ve akademinin çatısı altında bir tez yazmakta olduğumun bilinciyle biçimlendirdim çalışmamı, ancak bu metnin temennisi ve izleği *telos*una varmak isteyen bir yapıya oturmuyor. Aristotelesyen giriş, gelişme ve sonuç yerine belki de Japon *Nô*'sundaki *jo-ha-kyu* (giriş, kırılma, hız) ile açıklayabileceğim, sonuçtan ziyade sürece, *katharsis*'ten ziyade uyarıcı bir etkiye yol açmaya niyetleniyor. Süreç bana coşku ve hayretle üzerinde yaşadığım ama derinini hiç deneyimlemediğim bu toprakların letafetini gösterdi; ben de gördüklerimin tercümanı olmayı diledim, denedim. Tasavvufi dille söylemek gerekirse bu süreç alışkanlıkların kırılmasını gerektirdi, bu metnin okurlarından da buna açık olmayı dilerim. Uyarıcı etkiye ulaşıp ulaşılamadığı ise ancak metnin aralamaya çalıştığı kapılarla yeni çalışmalar başlarsa anlaşılacaktır.[*]

[46] Kojin Karatani, **Metafor Olarak Mimari**, Çev. Barış Yıldırım, Metis Yay., İstanbul, 2006, s. 46. Burada çevirmen, "yapıbozum"u kullanıyor, "deconstruction" ile örtüştüğü için değiştirmedim.
[*] Metin içinde değinilen coğrafi alan, "Ekler" bölümündeki haritalardan takip edilebilir.

BİRİNCİ BÖLÜM
ZİHNİYET VE KÂİNAT KAVRAYIŞI ARASINDA TEMSİL

1.1. Zihniyet ve Temsil:

Başkalarının kumlarını
saymanın ne faydası var?
Buddha

Bilgi merhamettir.
İbn Arabî

Bilgi kudrettir.
Thomas Hobbes

Kyoto'da ünlü bir Şinto mabedi olan İse Tapınağı, UNESCO'nun (United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization[*]) Dünya Kültür Mirası listesinden çıkarıldı. Batılı tarihsel insanlık dünya mirasını kaydetmeyi üstlenirken ölçütleri kendi kültürel değerleri ile oluşturdu. Batı, mabetlerini taştan yaparak anıtlaştırmakta, ahşaptan yapılan ve 690 yılından bu yana her yirmi yılda bir yok edilerek yeniden inşa edilen bir tapınağın korunmaya değer bir miras olduğuna inanmamaktadır.[1] Oysa doğa merkezli Şinto dini, doğanın çevrimindeki ölümü ve yeniden doğumu, tapınağını yıkıp yeniden yaparak tekrar etmektedir. Tanrı'nın evini yirmi yılda bir yenilediklerinde onun ruhsal gücünü tazelemektedir Japonlar; bir anlamda da hayatı eskimeden yenilemektedirler çünkü geçicilik ve ebediyet Şinto dininin temel kavramlarıdır.[2] Uzakdoğu'ya içkin bir anlayıştır bu; örneğin bu iklimde tarih de ilerlemez, tekerrür etmez ama kendini yeniler.[3]

---

[*] Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu olarak Türkçeleştirilmiş.

[1] Bkz.: Byung-Chul Han, **Shanzhai: Dekonstruktion auf Chinesisch**, Merve Verlag, Berlin, 2011, s.63.

[2] Bkz.: Takeshi Umehara, "Orman Uygarlığı: Eski Japonya, Postmodernizme Yol Gösteriyor", Nathan Gardels (der.) **Yüzyılın Sonu: Büyük Düşünürler Çağımızı Yorumluyor**, Çev. B. Dişbudak, T.İ.B.K Yay., İstanbul, 2000, s. 156.

[3] Bkz. François Jullien, **Detour and Access: Strategies of Meaning in China and Greece**, İng. Çev. Sophie Hawkes, 1. bs. 1995, Zone Books, New York, 2000, s. 121 ve s. 258.
Jullien, antik Yunan'ın (Thukydides) tarihsel anlatıda eleştirel bakışı metnin kurgusuna sindirerek gerçekleştirdiğini buna karşılık Çin'de (Konfüçyüs) eleştirel bakışın akışa değinmelerle yedirildiğini belirtir. Joseph Needham'ın "benzer sebepler benzer sonuçlar getirir, geçmişte böyle olduğu gibi şimdi de böyle olacaktır" inancının etkili olduğunu söylemesi yanıltmamalıdır. Evrendeki olayların birer DNA sarmalı oluşturduğunu ya da atom tanecikleri gibi birbirini etkilediğini düşünen bir zihin yapısının bu hareketliliğin "sabitlenme" olanağı olmadığının bilincindedir; kaldı ki Needham aşağıda değinilecek olan *kang-chi*nin "sabit değişmeler" olarak çevrilmesini yerinde bulmaktadır. Dolayısıyla

UNESCO'nun bu tavrı bir zihniyet farkını yansıtmaktadır. Şeylerin korunmaya değer olup olmadığını ölçütler ve kategorilerle saptayan düşünüş ile şeyleri kendilerine özgü anlamları ve bağlamlarıyla değerlendiren düşünüş arasındaki fark. Kutsal olanla dünyevi olan arasındaki ayrımı konumlandırmadaki fark. Varlığını, etki alanını görünür ve kalıcı kılıp ölüme direnişini iz bırakarak anıtlaştırmak ile yaşamın içinde her şeyin kendi yolunda akıp gideceğini ve doğanın hiçbir şeye sonsuzluk bahşetmediğini bilerek ona teslim olmak arasındaki fark.

Burada zihniyet derken kültür ile zihniyeti ayrıştırdığımı, yani yukarıda sözü edilen durumu kültürel farklar üzerinden okumayı doğru bulmadığımı, kültür olarak tanımlanagelen birçok şeyin zihin yapılarına bağlı gelişmeler ve olgular olarak baktığımı söylemeliyim. Çünkü "kültürel değerler"in kabulü, neyin değer olduğunun saptanması yoluyla bir değerler katalogunun oluşturulması, bu değerler sistemini üreten ve kaydeden zihin yapılarının işleyişinden kaynaklanmaktadır. Jacques Derrida'nın Fransa Dışişleri Bakanlığı'nın bir belgesinden aktardığı sözleri tam da bu bağlamda açıklayıcıdır:

"Önce zihinlerin fethi olmaksızın herhangi bir siyasi iddia (ihtiras; ambition) söz konusu olamaz; Avrupalı bir birlik ve dayanışma duygusunu dayatma (benimsetme; imposer) görevi kültüre düşer."[4]

Bu demektir ki kültür, zihin yapılarını dönüştürmenin, fethetmenin önemli bir aracıdır. Derrida'nın dikkat çektiği üzere Latince'den gelen *cultura* ve *colonia* sözcükleri bu ortak kökeni paylaşır.[5] Toprağın ıslahı ile bağlantılı olan bu kök, Romalılar'dan bu yana fetihlerle yan yana anılmaktadır. Zihin aynen toprak gibi fethedilecek olan "dişi" bir varlıktır; fethetmede kullanılacak araç da kültürdür.[6] Burada fethetmeyi *conquête* karşılığı olarak anlamamız gerekiyor, Arapça kökenli sözcüğün asıl anlamı olan "açma"ya işaret edilmiyor kuşkusuz. Arapça, feth,

---

tarih tekerrürle açıklanamaz, daha çok doğa gibi bir yenilenmeye paralel aktığını söylemek mümkündür.
Bkz. Joseph Needham, **Doğulu İnsan ve Zaman & Beşeri Hukuk ve Tabiat Kanunları**, Çev. Nejdet Özberk, İz Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 37 ve s. 128.

[4] Jacques Derrida, **Öteki Hedef**, Çev. Melih Başaran, Bağlam Yay., İstanbul, 2003, s. 51. Derrida bunun 18 Haziran 1988 tarihli Avrupa Kültür Alanı Kongresi'nden sonra yazılmış bir metin olduğunu, bu kongreye gönderme yapıldığını belirtir.

[5] Bkz.: **A.e.**, ss. 12 ve 58.

[6] Topraktan *she* (dişil O) kültürden *he* (eril O) olarak söz edilmesi de bu görüşü kuvvetlendirse gerektir.

kapalının zıddı olarak açma, hüküm, yardım ve zafere ulaştırmadır; bilgiyle ilişkilidir.[7] Allah'ın âlemi yaratışı yani ilahi ilk hareket, açış esnasındaki feth (açma) hareketidir.[8] Avrupalı fetih ise *conquête*'de olduğu gibi kol/silah gücü ile ele geçirme, bir şeyin el değiştirmesi, el değiştirmeye zorlama ve bunda başarıya ulaşmadır.[9] Toprak ele geçirilmese bile zihinler ele geçirildiğinde sınırların rengi değişmektedir: örneklemek gerekirse, bugün Türklerin Avrupa'ya vize ile girmesine karşılık Avrupalıların Türkiye'ye vizesiz girişi bu türden bir fethin sonucudur.[10] Bu örnek bizi açma hareketine de götürür gerçi bir yandan: sınırı açılan Türkiye, Türkiye'nin sınırını açan Avrupa'dır; bu bakışta fethin anahtar niteliği söz konusudur. Bunun tam tersi bir işlemi gerçekleştirmeden Türkiye'nin Avrupa'ya vizesiz girmesi mümkün görünmemektedir. Avrupa Birliği'nin Türkiye'den beklediğini açıkladığı kültürel eşitlenme temelde bilgiye/bilmeye dayalı bir işlem gibi görünmekte, ancak ekonomik ve siyasi olarak kendi hanesine geçirmek istediklerini almak kaydıyla bu kültürel eşitlenmenin gerçekleşeceğini söylemektedir. Nitekim Derrida Fransa örneğinden hareketle Avrupa'da bir odağın Avrupa-dışı yerlerde kültür aracılığıyla kimlik belirleme ve kurmak için -kendisinden talep edilmediği halde- "sorumluluk" almaya razı gelir gibi görünürken tin, fetih ve dayatma sözcüklerinin bir araya getirilmiş olmasına dikkat çeker.[11] Dolayısıyla burada zihniyet ele geçirilirken kültür bir kol/silah gücü olarak belirmektedir. Kaldı ki, kültürel emperyalizm üzerine oluşan kanon bu durumun çeşitli yönlerini incelemektedir.

Kültür açımlanırken genellikle antropolojinin kurucusu olarak kabul edilen İngiliz Edward Burnett Tylor'ın (1832–1917) getirdiği tanımlamadan hareket edilir:

---

[7] El-Hakîm, "Fetih" maddesi, s. 191. Dolayısıyla İslam'ın dileği kalplerin fethi, kalbin İslam'a açılmasıdır.

[8] İbn Arabî, FM,

[9] OED, "Conquest" maddesi, Oxford University Press, 1. bs., **New English Dictionary**, 1893.Oxford, 2012, çevrimiçi 17 Eylül, 2012, http://www.oed.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/view/Entry/39432?rskey=77AS9X&result=1&isAdvanced=false#eid

[10] Bu örneklemeyi sadece yakın ve açık bir "veri" olarak kullandığımı belirtmek isterim.

[11] Bkz.: Derrida, **a.e.**, s. 51. Bu yapının temellerini bir Paul Valéry metnindeki veriler üzerinden tartışır.

"Kültür ya da uygarlık, toplumun üyesi olarak, insan türünün öğrendiği, edindiği, bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bütündür."[12]

Bundan sonra kültür en geniş anlamını UNESCO'nun 1982 yılındaki Meksika Konferansı'nda üzerinde uzlaşılmış olan tanımlamayla kazanacaktır:

"(K)ültür bir toplum ya da bir sosyal grubu karakterize eden tinsel, maddi, düşünsel ve duygusal özelliklerin bütünüdür. Sanat ve edebiyatın yanı sıra kültür, yaşam biçimini, insan varlığının ve toplumların temel haklarını, değerler sistemini, gelenekleri ve inançlarını da içine alır.

Kültür, insana kendi üzerine düşünme yeteneğini verir. Bizi eleştirel yargının bahşedildiği ve ahlaki taahütleri olan akıl sahibi varlıklar olarak özellikle insan kılan kültürdür. Kültür aracılığıyla insan kendini ifade edebilir, kendinin farkına varır, eksikliklerini idrak eder, kazanımlarını sorgular, bıkmadan yeni anlamlar araştırıp yeni yapıtlar yaratarak kendini aşar."[13]

Terry Eagleton, "haz, arzu, sanat, dil, medya, beden, cinsiyet, etnisite; tüm bunları tek sözcükle özetlemek isteseydik, o da kültür olurdu." diyerek bu türden kapsama eğilimlerine şüpheyle yaklaşır.[14] Kuşkusuz işlenmiş (*cultivated*) ve ekilmiş (*agriculture*) yani doğaya karşı bir savaşıma girilerek elde edilmiş anlamlarından yola çıktığımızda kültür, 'insan zihni ve bilincinin işlenmesi'[15] olarak insanlığın en önemli birikimini yaratmış görünmektedir. Gerçi insan zihninin sanat ve güzelliği alımlamasına varan kültürlendirme yönelimi estetiğin ayırıcı yönünü devreye sokmakta ve bu durum bireylerin, çeşitli grupların, toplulukların ve toplumların niteliklerinin sınıflanması sonucunu doğurmaktadır. Kültür kolektif bir olgu olmasına karşın insanoğlunun elinden gelen en iyi düşünce, söz ya da yapı olarak kabul gördüğünde ortaya elitizm çıkmaktadır.[16] Estetik alanda kültür, yüksek ya da düşük (alt) kültür ayrımını doğurmakta; söz konusu ikilem bir toplumdaki gruplardan, dünya üstündeki toplumların ilişkilerine taşındığında, bir kültürün diğer bir kültürü belirlemesine uzanan bir sürecin kaynağını oluşturmaktadır. Bu bakış açısıyla kitle

[12] Edward Burnett Tylor'dan aktaran Bozkurt Güvenç, **Kültürün ABC'si**, YKY, İstanbul, 2004, s. 54.
[13] UNESCO "Mexico City Declaration on Cultural PoliciesWorld Conference on Cultural Policies Mexico City, 26 July - 6 August 1982", çevrimiçi 15.09.2012.
http://portal.unesco.org/culture/en/files/35197/11919410061mexico_en.pdf/mexico_en.pdf
[14] Bkz.: Terry Eagleton, **Kuramdan Sonra**, Çev. Uygar Abacı, Literatür Yay., İstanbul, 2004, s.39.
[15] Bkz.: Terry Eagleton, **The Idea of Cultures**, Blackwell Publ. Oxford, 2000, s.1. Ayrıca metnin tamamı kültürün tüm genişleyip daraldığı alanları tarihi, ekonomik ve politik yönleriyle tartmaktadır.
[16] Bkz., Laura D. Edles, **Cultural Sociology in Practise**, Blackwell Publishers, Oxford, 2002, s. 2.

kültürü ya da popüler kültür düşük, yüzeysel, kolay algılanabilir, hızlı fetihlere açık; yüksek kültür ise daha incelmiş, mesafeli, karmaşıktır. Aynı şekilde köklerini Antik Yunan'a dayandıran Renaissance ve Aydınlanma atılımlarını gerçekleştirmiş olan Batı kültürü yüksek bir -hedef- kültürken Doğu, topyekûn kavrayışın içindeki farkları ancak "kültürel" ve "antropolojik" çalışmaların ilgi alanına giren bir ikincil kültür olarak belirebilmektedir. Eagleton'un şüphesine ya da Johannes Fabian'ın açık itirazlarına karşın etnografik ve antropolojik alanlar bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk, gelenek ve bir toplumun üyelerinin yapabildiği tüm şeyler ile alışkanlıkları kültürün içinde görmektedirler.[17] Böylece estetik alanda yaratılan yüksek/düşük ikilemi kültürün günlük yaşantıya dair her şeyi kapsamasıyla yaygınlaşır ancak siyaseten doğruların bir katalogu olan liberal söylemin içinde bu ikiliğin üzeri perdelenir.

UNESCO'nun yukarıdaki kültür tanımlamasının ikinci paragrafı aslında kültürü oluşturan zihniyetle açıklanmaya yatkın görünmektedir. Sözlük anlamıyla zihniyet bir toplumun ya da topluluğun ahlak, inanç ve düşünce biçimlerini belirlemekte, kişinin ya da toplumun dünyaya karşı tutumunu, dünyadaki kendi yerini kavrayışını ifade etmekte; bir grubun toplumsal ve kültürel değerleri, görüş, felsefe, tutum, idrak ve zihinsel çerçevesinin çizilmesini de içermektedir.[18] Türkçede zihniyet, Arapça *zihn* köküne *-iyyet* mastar eki getirerek türetilmiştir ve "belirli görüş, inanç ve alışkanlıkların etkisiyle oluşan düşünce biçimi, zihin yapısı" anlamı taşımaktadır.[19] Her kültürün kendine özgü belirli zihin yapısı, kişisel olan bütün farklar arasında bir nevi indirgenemez psikolojik kalıntıdır. Bu kalıntı aynı toplumun bütün üyelerinin bağlandıkları hükümler, kavramlar ve inançlardan kuruludur.[20] Kişi açısından

---

[17] Bkz.: **a.e.**, s. 4. ve Johannes Fabian, **Zaman ve Öteki: Antropoloji Nesnesini Nasıl Oluşturur**, Çev. Selçuk Budak, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 1999, b.a.

[18] Zihniyetin kökeni Latince *mens*'e (zihin, akıl, anlayış, kavrayış, tavır, his, duyu, idrak) dayanmaktadır. C. T. Lewis ve C. Short, **A Latin Dictionary**, "Mens" maddesi, çevrimiçi 17 Eylül 2012, http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=mentum&la=la#lexicon
İngilizceye Fransızcadan girmiş olan *mentalite*/*mentality* ile karşılanmaktadır Bkz.: OED, "Mentality" maddesi, çevrimiçi, 17 Eylül 2012,
http://www.oed.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/view/Entry/116542?redirectedFrom=mentality#eid

[19] Bkz.: Ayverdi "Zihin-Zihn" maddesi, "İnsanın kendini ve çevresini bilmesinde rol oynayan idrak, tanıma, anlama, kavrama, hatırlama, sembolleştirme, muhakeme ve soyutlama gibi faaliyetlerinin bütünü", s. 3549 ve bkz.: Ayverdi, "Zihniyet" maddesi, s. 3549. Aslında sözcüğün üretilme biçimi bile zihniyetin kendisini ortaya koymaktadır. Dil ve gelenekten söz ederken bu duruma dönülecektir.

[20] Bkz.: Gaston Bouthoul, **Zihniyetler: Kişi ve Toplum Açısından Zihin Yapılarına Dair Psikososyolojik Bir İnceleme**, Çev. Semlin Evrim, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1975, s. 20.

tanımlandığında zihniyet, "aynı kişide yerleşip bütünleşmiş olup kendi aralarında mantık bağlarıyla örülmüş bulunan bir fikirler ve entelektüel eğilimler bütünüdür."[21]

"(…)Zihniyetimiz, toplumsal hayatın bizdeki içleştirilmiş bir özü, özetidir. (…) dışarıdan yıkılmaz, içeriden ise, çok güç sarsılır. Ancak zihniyetimiz, tıpkı bir prizma (menşur) gibi, dünya ile bizim aramıza girmiş bulunur."[22]

Zihniyet, bilginin önsel şeklidir. Geniş ölçüde algılarımızı, idraklerimizi ve sınıflandırmalarımızı biçimlendirir ve bunları izleyen bütün zihinsel işleyişleri de etkiler.

"Numen realitesiyle kişisel subjektiflik arasında -ve sırf herkesin tecrübesinin ürünü olduğu için- oldukça belli bir sabitlik gösteren tek bir sürekli veri vardır ki o da zihniyetimizdir. 'Ben'liğimizin 'giriş' kapısında bütün algılarımızın geçtiği ve 'çıkışında' da bütün zihinsel işlenişlerimizin akıp gittiği zihniyetimizdir, bu."[23]

O halde yukarıdaki çok geniş kültür tanımlamalarının bir anlamda zihniyet tanımlamalarını da içerdiği söylenebilir ve bu tanımlara baktığımızda zihniyet kültürü üretmekte gibi görünmektedir. Kültürün tanımındaki genişleme olanağı hızla kavranabilir olgular üstünde kendini gösterme yeteneğinden kaynaklanmakta, bunun sonucu olarak dışsal değişimleri daha hızlı gözlemekteyiz. Bouthoul'un sözünü ettiği "sabitlik gösteren tek bir sürekli veri" olarak zihniyetse daha derin ve özsel bir nitelik olarak belirmekte kültürel veriler denli hızlı ve fark edilir bir değişim sergilememektedir. Bir anlamda aşağıdaki ifadeye varılabilir:

"(K)ültürü bir biçim olarak kabul edersek zihniyeti bu kültüre biçimini veren -biçimlenen/biçimleyen ilişkileri doğrultusunda- içerik olarak kabul etmemiz gerekir."[24]

Zihniyet ile kültür arasındaki ilişkiyi bu denli keskinlikle formüle etmekten sakınarak çok yakın ya da çok uzak coğrafyalarda benzer motiflerin aynı ya da farklı işlevlere bürünmesini anlamak için zihniyeti kültürün oluşmasında ve yerleşmesindeki bir takım kabullerin süzgeci olarak görmek önerilebilir.

---

[21] **A.e**., s. 21.
[22] **A.e**., s. 22.
[23] **A.e**., s. 22.
[24] Oğuz Adanır, **Anlamsız Düşünceler**, Aşina Kitaplar, Ankara, 2006, s. 34.

Bu noktada tıpkı Françoise Jullien'in Antik Yunan'a dayalı Batı kültürünü daha iyi kavramak için Çin'e bakması gibi bir uzaklaşmayla örneklemeye gidebiliriz. Kaldı ki biz Türkler için Çin ile bağlar yukarıda zikredildiği üzere uzak bir geçmişe dayanmakta. Büyük bir dini sistem olan Budizm ile Çin'in I. yüzyıldaki karşılaşmasında Çin zihin yapısının -pragmatik değil- pratik yanının Budist düşüncenin son derece kompleks yapılarına değil özüne; "aydınlanma ve kurtuluş" ile özetlenen pratik tarafına yöneldiği bilinmektedir. Çin doğayı bir mabet olarak görmekte, onun sırlarını ise bir "düşünce kitabı" olarak kabul etmekteydi. "Hayatın kalp atışı"nı *Tao*'nun sırrı olan her şeyde bulmaya ve görmeye çalışmakta, dünyanın en değersiz şeyinde bile bir an için de olsa *Tao*'nun sırrının var olduğunu bilmekteydi: *Tao*, her yeri kaplayan boşluk, her şeyin var oluşunu mümkün kılan boşluk, "her yeri kaplayan hiç"tir; öte yandan yoldur. Dolayısıyla Çin'in betimleyici bakışı tıpkı ideogram yazısının da gösterdiği gibi, "soyut" kavramlara bir ilgisizlik olarak belirir. Bu ilgisizlik, diyalektik tartışmadan kaçınma ve betimleyici bakışa yöneliş Budist düşüncenin soyut kategorilerini de betimleyici bir bakışla çevrilmesini gerektirir. Evrensel ideali olan kavramsal düşünce kalıplarıyla konuşmaya yatkın Hint düşüncesini Çin, "her defasında, o anki duruma uygun hale getirerek" kendi kalıbına dökmekte; hal böyle olunca dünya ve evren: "dağlar, ırmaklar ve büyük yeryüzü", insan nefsi: "çeşmede bir damla", fıtrat: "gerçek yüz ve göz", zatın cevheri: "göz bebeği" adını almakta, ölüm sözcüğü kimin öldüğüne göre değişmekteydi. Çünkü genel kavramların anlaşılmasındansa, bireyler arasındaki farkın fark edilmesi ve bildirilmesi ile haller arasındaki çelişkilerden elde edilen deneyim daha önemliydi.[25]

Richard E. Nisbett düşünce süreçlerinin dünyanın doğasına ilişkin temel inançların bir parçası olduğunu ileri sürmekte ve Doğu ile Batı'yı ayırt eden unsurları metafiziklerinde, dünyayı görme ve kavrama biçimlerinde araştırmaktadır. Nisbett'in bakış açısı zihniyet farklılıklarına evren kavrayışından hareketle yaklaşan bu çalışmayla örtüşmektedir. Kültürlerin ve insanın, dünyayı ve evreni kavrama biçimi örneğin din gibi belirleyicilerle kurulan ilişkinin temelini anlamak için güçlü veriler

[25] Bkz.: Tüm paragraf için, Dâryûş Şâyegân, **Batı Karşısında Asya**, Çev. Derya Örs, Ağaç Yay., İstanbul, 2008, ss.187-190.

sunmaktadır. İslami coğrafyanın sınır boyunda laik görünümlü İslam devleti formuna doğru hızla ilerleyen bir yapıda bu yaklaşımı bilmeye ihtiyaç olup olmadığı sorgulanabilir kuşkusuz. Ancak Türkiye coğrafi konum, siyasi ilişkiler ve Batılılaşmaya yönelişiyle kültürünün kökenine Antik Yunan'ı atayan Batı'nın formlarıyla, kültürünün çeşitli katmanlarında Çin'in güney sınır boylarındaki Şamanist Tao'cu (pre-Türk kabul edilen Çu'lar gibi) bir geleneğin izlerini taşıdığı için Uzakdoğu'nun bakışıyla ve tanımın içini dolduran unsurlardan biri olarak İslami Doğu'yla bir aradadır.[26]

Zihniyetle yakından ilişkili bir kavram olan geleneği burada genişçe bir parantezle açabiliriz. Gaston Bouthoul, Nisbett'in yaklaşımıyla buluşarak, zihniyetlerin belli karakteristikleri olduğunu söylemektedir. Ona göre bunların en belli başlısı aynı medeniyetin üyeleri için ortak olması keyfiyetidir: "Bir toplum, esasında zihniyetçe birbirine mümasil (analogue) olan kişilerden kurulu bir toplumdur."[27] Zihniyet, son derece kararlıdır, benliğimizin en dayanıklı unsurudur ve kişiyi kendi grubuna bağlayan en sağlam bağdır. Böyle bakıldığında gelenekler hem zihniyetin bir ürünü olarak belirmekte, hem de zihniyetin muhafaza edilmesindeki harç olarak görünmektedir. Gelenek, asırlar boyunca nesilden nesile geçerek gelen ve bir topluluğun fertleri arasında sağlam bir bağ, ortak bir ruh meydana getiren her türlü âdet, alışkanlık, davranış biçimi ve kültürel değerler, örf, an'ane olarak açıklanmaktadır. An'ane Arapçada "-den" anlamındaki "an"ın tekrarlanmasıyla oluşturulmuştur; ağızdan ağza nakledilen rivayet, ayrıntı, nakledilen hadislerdeki ravilerin sıra ile gösterilmesi anlamını taşır. Sözcük yukarıda verilen gelenek tanımını Türkçede kazanmıştır.[28] Araplarla din birliği kurulması ve Arapça Kur'ân'ın etkisiyle önemli ölçüde Arap kültürüne açılan Türkler, ödünç aldıkları sözcükleri dönüştürerek sözcük dağarına eklemlemiştirler. Osmanlı'da yarısı Arapça yarısı Farsça tamlamalar, zihniyet sözcüğünde olduğu gibi Arapça köklere eklenen Türkçe eklerle oluşturulan sözcükler dilin alıntılamacı doğasını yansıtır. Geleneğin

[26] Bkz.: Emel Esin, **Türk Kozmolojisine Giriş**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2001, s. 19
Bkz.: Jean Paul Roux, **Türklerin Tarihi: Pasifikten Akdeniz'e 2000 Yıl**, Çev. A. Kazancıgil ve L. Arslan-Özcan, Kabalcı Yay., İstanbul, 2010, s. 21.
[27] Bouthoul, **a.g.e.**, s. 22.
[28] Bkz.: İlhan Ayverdi, **Kubbealtı Lugatı: Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2011, "An'ane" ve " Gelenek" maddeleri, s.140 ve s. 1039.

aktarımındaki en önemli araçlardan biri dildir. Bitişimli bir dil olan Türkçe, köke kökü değiştirmeyen, kendileri de değişmeyen sonekler getirilmesine dayanır. Gelenek tam da gelene eklemlenmeyi doğrudan gösteren bir sözcüktür. Dillerin zihinsel betimlemelere temel oluşturduğu ve dilin dünyayı anlamakta fark yarattığı gerçeğine dayandığını var sayabileceğimiz Jean-Paul Roux, bu dilbilimsel yapının Türk zihniyetini açıkladığını ileri sürer: ayrıntıdan esasa giden zihin yöntemi, mantığı, bireşim, kesinlik, düzenlilik, belirli ve değişmez kurallara düşkünlük ile uyum ve denge eğilimi ona göre böylece anlaşılabilir. Roux, Türkler ile Moğollar arasındaki düşünme tarzının yakınlığını her iki dilin sözdizimsel kuruluşlarının aynı olmasına bağlar.[29] Yeniden dönüp an'aneye baktığımızda sözlü geleneğin doğasını doğrudan işaret ettiğini, ondan ona aktarımı dile getirdiğini görürüz. Gelecek ile aynı kökü paylaşan gelenek ise daha dinamik bir yapıya işaret etmektedir. Salt bir aktarımı değil, bir yenilenmeyi de beraberinde getirir. An'anedeki aktarmada olası değişimler "kaza" olarak nitelendirilebilecekken gelenek Türklerin çeşitli kültürlerin içinden geçerek geleceğe doğru yol alan yapılarını da yansıtırcasına sürekli olarak yeniden kurulmaya açık yönü işaret etmektedir. Moğol istilası ve Bağdat'ın düşmesi karşısında Arapların defansı muhafazakârlaşmak olurken Türklerin yeni mecralara açılıp dönüşmeyi tercih etmelerini bu tavra örnekleyebiliriz.

Roux, Moğol istilalarından kaçan Türkmenlerin,[30] yeni yerleşimlerine hızla ve maharetle uyum sağladıklarını ve yerleşikliğin "uygar" gereklerini kolayca benimsediklerini, Selçuklu kültürünü benimserken, bu kültürün içinde eriyip gitmek yerine bu kültürü derinlemesine dönüştürdüklerini belirtir.[31] Göçer dönem Türklerinin imparatorluk kodları da, alıntılamacı ve dönüştürücüdür. Fethedip hükmettikleri topraklardaki halkların teknik, yaşam tarzı, din, dillerini gerekli gördüklerinde kullanmaktan çekinmemişler, onları örgütlemiş, savaşa sürmüş, ticaret ve sanayilerini denetleyip yönlendirmiş, sanat eseri üretmelerini ve arşivler kurmalarını sağlamışlardır. Roux, bu eğilimi, içinden geçtikleri kültürlerin

[29] Roux, 2010, s. 37 ve s. 269.
[30] İslamiyet'i kabul etmiş Oğuz boylarıdır. Bkz.: Tufan Gündüz, **Bozkırın Efendileri: Türkmenler Üzerine Makaleler**, Yeditepe Yay., İstanbul, 2009, s. 120.
[31] Bkz.: Roux, 2010, s. 321.

halklarının içinde eriyebilmelerinin nedeni olarak görür.[32] Bu şekilde ele alındığında taklit (*imitatio*) hayatta kalabilme bilgisidir çünkü öğrenme ve uyum taklidi gereksinebilmektedir.

Bouthoul kitabında toplumların zihin yapısındaki değişimlerini açımlarken Türk Batılılaşmasını bu çerçevede, ancak bir başka yaklaşımla örnek olarak gösterir. Zihniyet değişimlerinin yayılmasında taklit süreçlerini ele aldığı bölümde Batılılaşmayı bir tür otokolonizasyon olarak nitelendirip, yönetici sınıfların kendiliklerinden bir değişim yaşadıklarını ancak milletin bu dönüşümde zorlandıklarını belirtir.

"Zihniyet, her toplumun dinamik ve canlı sentezini, terkibini meydana getirir. Gerçekten de zihniyet, son derece dinamiktir, ve toplumun üyelerinin her birine içkindir; hatta bu üyelerin her birinin davranışlarıyla düşüncelerini oluşturur, gerektirir. Fazla olarak, zihniyet, toplumun üyelerinin icat ve yaratmalarını da yönetir, çünkü üyelerin kendi sorunları da, istek ve endişeleri de, gene bu zihniyete göre belirir, biçimlenir." [33]

Kendi inanç, gelenek ve kurallar bütününü sıkı sıkıya koruyan toplumlarda peş peşe alınan yenilgilerin, prensiplerinin özünü tükenmiş olarak görmesine ve kendi güçlerini sorgulamaya yol açmaktadır. Yeni durumlara uyma esnekliği göstermeyen değerler dizgesi değersiz görünmeye başlar ve galip tarafı taklit etmenin zemini oluşur. Kuşkusuz buradaki taklidi iki türlü ele almak gerekir. İlki basit kopya olarak açıklanabilecek olan, sadece zihin ürünlerini taklit eden eğilimdir. İkincisi ise düşüncenin kendisini değiştiren, nedenlerin taklididir.[34] Burada belki de *imitatio* ile *mimesis* arasındaki bir farkı, taklitle (*imitatio*) nihai hedefe üretim sürecinin dinamiklerini de içererek öykünme (*mimesis*) arasındaki fark olarak görerek daha anlaşılır kılmak da mümkündür. Türk Batılılaşmasının özellikle sanatsal serüvenine yüzeysel bir bakış bile ilkinin ikincisinden çok daha yaygın olduğunu gösterecektir. Temel ihtiyaçlarını karşılamak için kestiği ağaçtan özür dileyen bir zihin yapısının beton ormanlarına dönüştürülen kentlerdeki yaşam tarzı da ne Doğululukla ne de Batıcılıkla açıklanabilir gibi değildir. Batılılaşmanın sorunsallaştırılması, kabuğun

[32] Roux, **a.e.**, s. 42.
[33] Bouthoul, s. 5.
[34] Bkz.: Bouthoul, ss. 95-99.

ancak bir katmanını kaldırabilir. Zihin yapılarındaki dönüşümün izleri için daha fazla ipucu toplamak gerekli görünmektedir.

Bu nedenle zihniyetler arası farkların Antik Yunan ve kadim Çin'in zihinsel biçimlenişinin bugünkü Avrupalı-Amerikalılarla bugünkü Uzak Asyalıları halen belirlemekte olduğunu söyleyen Nisbett'in Aristotelesçi düşünüş ile Taocu düşünüşü karşılaştırdığı çalışması sürülen izin rotasında olması nedeniyle bir uğrak noktasıdır. Nisbett Antik Yunan'da kişisel "eyleyenlik" anlayışının güçlü bireysel bir kimlik fikri geliştirdiğini, yine aynı nedenle tartışma geleneğinin körüklenerek retorik mücadelenin önemsendiğini, dünyanın doğası hakkında spekülasyon yapmalarına yol açan yüksek bir merak duygusu taşıdıklarını, nesneleri ve olayları sınıflandırarak sistemli tanımlama modelleri ve kesin kurallar ürettiklerini, gözlemlerini temel ilkeler açısından açıklama çabasına girdiklerini, mantık ve geometrinin Antik Yunan'daki bu düşünüşün ürünleri olduğunu belirtir.[35] Görüldüğü üzere, Nisbett'in Antik Yunan zihin yapısına getirdiği açıklamalar bir anlamda bize tragedyadan felsefeye yönelen bir dünyanın üzerine oturduğu kimi temelleri açmaktadır. Bronz Çağı'nın kutsal kitaplardaki mesellere esin veren büyük yükseliş ve çöküş/yok olma eğrisinin kazanımlarını maddi ve zihinsel atılımlarla dönüştürmüş, ilişkide olduğu kültürlerden kazanımlarını kendi kalıbına dökerken anıtlaştırma inşasını sürdürmüş ve Batı'nın hevesle ardılı olmak istediği bir miras bırakmıştır. Aşağıdaki tespitler bu yönelimi özetlemektedir:

"(A)ma ne alırlarsa alsınlar derhal özümseyip özgün bir şeye dönüştürdüler […] Fenike alfabesini aldılar ama Fenikeli Homeros'lar çıkmadı. Kendi başına ayakta durabilen heykel fikri onlara Mısır'dan gelmiş olabilir […] ama daha sonra bu fikri geliştiren Mısırlılar değil, Grekler oldu. […] Bu süreç içinde bir sanat biçimi olarak nü'yü icat etmekle kalmadılar, aynı zamanda çok önemli bir anlamda, "sanatın kendisini" icat ettiler […] Grek mucizesi'nin kökeninde, siyasette olduğu kadar sanat ve felsefede de bu tür yaklaşımlara olanak veren, hatta anları besleyen insani güven ve özgüven yatar."[36]

[35] Richard E. Nisbett, **Düşüncenin Coğrafyası: Doğulular ve Batılılar Nasıl ve -Neden- Birbirinden Farklı Düşünürler?**, Çev. Gül Çağalı Güven, Varlık Yay., İstanbul, 2011, ss. 13-173.
[36] Moses I. Finley'den aktaran Jack Goody, **Tarih Hırsızlığı**, Gül Çağalı Güven, TİŞBKY, İstanbul, 2007, s. 40.

Kültürlerin etkileşiminden söz eden çalışmasında Walter Burkert, Antik Yunan dünyasının M.Ö. VIII. yüzyılı etrafında, Akdeniz çevresindeki çeşitli kültürlerin, kendi deyimiyle Yakındoğu'nun (Deniz Kavimleri: Yunanistan, Anadolu, Suriye ve Filistin'e uzanan topraklar) Antik Yunan kültüründeki görünümlerini inceler. Bu çalışma, Çin ve Hint (Taoizm ve Budizm) etkilerine açıklığını bildiğimiz Mezopotamya'nın kendine özgü yerleşik bir zihin yapısı olduğunu ve gelen etkileri bu zihin yapısının içinden süzerek kültürüne dönüştürdüğünü; bu kültürün kimi etkilerinin Yunan dünyasına tıpkı Mezopotamya'nın öteki kültürleri işleyerek hanesine yazması gibi bir işlemle yerleştiğini gösterir.[37] Kuşkusuz çalışmasını dayandırdığı en çarpıcı örneklemi yazıdır. Burkert, Bronz Çağı'nın hiyegrolif yazısından okuma ve yazmanın geniş çapta yayılmasını olanaklı kılan alfabetik yazıya gelişimi sağlayan Suriye-Filistin yazısını İbraniler, Fenikeliler (Sami) ve Aramiler tarafından kullanıldığını belirtir ve bu yazının miladını Bronz Çağı'na kadar dayandırır. Fenike yazısını Yunanlar tarafından Yunanca fonetiğe uyumlanarak kullanılması M.Ö. VIII. yüzyıla tarihlenmektedir. Sadece, sessiz harfler yerine Yunan yazısı sesli harfleri de kullanır. Fenike yazısı okuma yazma teknikleriyle birlikte uyarlanmıştır. Burkert sesli harflerin oluşturulmasını Semitik yazının farklı fonolojik özellikler göstermesinin tam olarak anlaşılamamış olması sonucunda geliştiğini; karakterlerin dizilişi ve akrofonik prensiplere vakıf olduklarında *alpha*'nın Semitik *aleph*'le gösterilen gırtlaksı bir ünsüz değil, a sesiyle başladığını gördüklerini belirtir.[38] Ayrıca Burkert, *alpha, beta, gamma* gibi Yunanca harflerin kaynak dilde boğa, ev gibi kelimeler olduğuna dikkat çekmektedir. Okuma yazma bu sıraya göre harflerin ezberlenmesiyle başlamakta; bir anlamda okuma yazma kolaylaştırılmakta, dolayısıyla yazıcılar sınıfı dışında kalanlar kısa bir eğitim

[37] Walter Burkert, **Yunan Kültüründe Yakındoğu Etkileri**, M. F. Yavuz, 1. bs. 1992, İthaki Yay., İstanbul, 2012, b.a. Burkert Mezopotamya'nın köklerine inmiyor, çalışması Yakındoğu olarak betimlediği alanla sınırlandırılmış; antik Yunan'daki Mezopotamya'yı bulguluyor ancak Mezopotamya'daki Hint ve Çin örüntülerinin bilgisiyle okunduğunda daha açılması gereken katlar olduğu görülüyor. Kullandığı ipuçlarını daha Doğu'ya doğru götürmek ilginç olabilir. İki ilginç örneğe "maddi" tarihçilerin sikkeleri veri olarak kabulüne atıfla yer vermek isterim: "Oymak kazımak fiili, Akadcada *haraşu*, Yunancada *kharaxai* kelimeleriyle ifade edilir. Bundan dolayı bu kelime Yunancada sikke darp etmek anlamına gelir; aslında sikke değil de üzeri kazınan kalıp *kharakter* olarak adlandırılmaktaydı. Kazıyıcı terimi, sikke darbından önceki bir uygulamaya işaret etmektedir. (...) Akadcada kazıklarla tahkim edilmiş siperleri betimlemek için aynı kök, yani *harişu* kullanılmaktadır. Yunancada da kazıklardan oluşan set, hatta tek tek kazıklar, *kharax* olarak adlandırılmaktadır", s. 41.

[38] Bkz.: **a.e.**, s. 32.

ve pratikle okur-yazar olabilmekteydiler. Burkert Yunan yazılı geleneğinin çeşitli aşamalarını tarihlendirip belgelendirerek Aramice deri tomarlarının aracılığıyla iki bin yıllık bir yazı ve yazıcılar geleneği olan Mezopotamya etkisiyle geliştiğini belirtmektedir.[39] Gerek Jan Assmann gerekse Burkert, daha dayanıksız olan ahşap, deri, papirüs gibi yazı malzemeleri kullanan Pers, Arami ve Fenike metinlerinin yitmiş olduğunu ancak Yunan kitap konsept ve üretim tekniklerinin eldeki verilerle bile Yakındoğu'nun daha doğu ucundan gelen etkiyle gerçekleştiğini doğrulamakta olduğunu belirtmektedirler. Assmann, daha sonraki İskenderiye klasiziminde (M.Ö. IV. yüzyıl) yazının kutsallığının harfin değiştirilemezliğine dayandığını ve bunun Doğu etkisi olduğunu söyler.[40] Burkert çalışmasını "Hellas, Hesperia [Batı] değildir" sözleriyle sonlandırdığında akla Heradotos'un sorusu gelir:

"44.-(…) Doğu bölgesi bir yana bırakılırsa, böylece bütün Asya bilinmiş oldu ve Libya ile aynı tabiata sahip olduğu anlaşıldı.

45.-Avrupa'ya gelince, kuzeyi ve doğusu deniz midir, kimse bilmez. Uzunluğu biliniyor, dünyanın öbür iki bölümü kadardır. Zaten bir türlü akıl erdirememişimdir, neye dayanarak bir tek toprağa, hepsi de dişil takılı üç ad verilmiştir ve bölgeler arasında sınır olarak niçin Mısır'da Nil ve Kolkhis'de Phasis seçilmiştir.(…) Ayrıca bu ayrımları kim yapmış, bu adları kim vermiş, bunu da bir türlü bulup çıkaramamışımdır."[41]

Bu alıntı vesilesiyle kısa bir parantezde "Asya bilinmiş oldu" ifadesinin bir fetih hareketinden -Pers yayılması- sonra gerçekleştiğini söylemek gerekir. Zihin yapıları birbirine yakın olduğunda kültürlerin iç içe geçmesi doğalıkla gerçekleştiğinden olsa gerektir Herodotos isimlerin kaynağına inemez. Dünya o dönemde insanın erişebildiği kadardır. Bu nedenle Herodotos Hindistan'dan sonrasının ıssız olduğunu söylemektedir ama oradan öte devasa Çin toprakları vardır. Libya'dan söz ettiğinde bugünkü Afrika'nın kuzeyinden ve Arap yarımadasından söz etmektedir. Prometheus'un karısı Asia'nın mı yoksa Sardes boylarından Asiad'ların Asya'ya adını verdiğinden emin değildir. Europe ise aslen Asyalı olan bir kadındır ve adını verdiği ülkeye hiç gitmediği bilinmektedir Herodatos'a göre ve sorar "o da suyla mı

[39] Bkz.: **a.e.**, s. 125.
[40] Bkz.: Burkert, ss. 31-38.
Bkz.: Jan Assmann, **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, s. 270.
[41] Herodotos, **Heradot Tarihi**, Çev. Müntekim Ökmen, 1.bs. 2001, TİBKY, İstanbul, 2004, s. 213.

çevrilidir"[42] diye. Bilinen odur ki Europe Fenike'den Girit'e, Girit'ten de Lykia'ya gitmiştir;[43] mitin gerçeklik düzlemi Bronz Çağı'nın en yoğun ticaret noktalarını işaret etmektedir.

Zihin yapılarının dönüşmesi çok güç olsa da Antik Yunan dünyasının Yakındoğu olarak tanımlanan ortak yapıdan ayrıldığı, bıraktığı miras ve yukarıda Finley'nin altını çizdiği gibi pek çok atılımdan ötürü aşikârdır. Elbette doğrudur, yazı zihin yapılarının değişmesindeki en önemli etkenlerden biridir[44] ancak madem Yakındoğu'da yazı, Yunanlardan da önce vardı, Yunanlardaki sıçrama ya da kırılma neye dayanmakta diye sorduğumuzda Bouthol'un sözünü ettiği kutsal olan ile dünyevi olan arasındaki bir dönüşümle ilişkileniriz:

"Zihniyet değişimi tabiri, ancak ve yalnız zihinsel yapılarımızda meydana gelen bir başkalaşma olduğu takdirde kullanılabilir. İşte bu başkalaşmanın en belli başlı olanı kutsal ile profane arasındaki sınır yerdeğiştirmelerinde kendini gösterir." [45]

Bu durumu somutlaştırmak için yine yazı örneğine dönelim. Jan Assmann, diğer kültürlerden çok farklı bir gelişme çizgisi olan Yunan yazısının, bölgedeki genel eğilimin aksine sözelliğe açık, sözellikteki biçimleri devralarak geliştiren; kutsiyetten, emir veren tanrılardan ya da bir efendiden uzakta duran, dolayısıyla kitabın bir mabet ya da despot bir unsur olmadığı bir zeminde geliştiğini saptayarak kritik bir soru sorar. "M.Ö. VIII. yüzyılın Yunanistan'ında 500 yıl gerideki bir destanın hatırlanmasına yol açan şey neydi?"[46] Yanıtı daha çok köklerini bu kahramanlık dönemine yaslamak isteyen aristokrasinin kendini icadı olarak verir. Homeros döneminde sonuna gelmiş olan kahramanlık kodlarının -"özgürlük ihtiyacı, başına buyrukluk, girişim, bağımsızlık, "onur" vb."- anıtlaştırılması bir anlamda bu yaşam tarzının gerektirmiş olduğu "gevşek toplum"dan, "sıkı toplum"a geçişin işareti niteliğini de taşımakta; bir yandan da bu yolla Yunan birliği tesis

[42] **A.e**., s. 214.
[43] **A.e**., ss. 213-214.
[44] Walter Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev. Sema P. Banon, Metis Yay., 1.bs.1995, İstanbul, 2007, s. 98.
[45] Bouthoul, s. 73.
[46] Assmann, s. 267.

edilmekteydi.[47] Assmann'ın M.Ö. VIII. yüzyıl için söyledikleri Klasik Dönem'e (M.Ö. V. ve IV. yüzyıllar) de uygulanabilir gibi görünmektedir. Çünkü demokrasi ile birlikte yeni bir kurallar bütününe evrilmiştir toplum; VIII. yüzyılda **İlyada**'nın yaptığını bu kez tragedyalar yapmaktadır:

"(B)ir kültürün yokoluşundan kısa bir süre önce, geçmişin özetini tamamen yeni bir türde yaratılmış ve artık yokolmakta olan toplumun hatırlatıcı çerçevesinden bağımsız olarak varolabilecek ve yeni hatırlama çerçevesinin dayanak noktasını oluşturabilecek bir eserde ifade ederek, bu örgütlenme biçiminin zirvesini ve finalini oluşturmaktadır."[48]

Böylece Homerik kodlar, yeni programa göre biçimlenir. Toplum sözcüğün tam anlamıyla imar edilir. Bu dönüşümle beraberinde Antik Yunan dinsel ritüellerinin gizlerinden arındırıldığı, dolayısıyla demokrasinin şeffaflığını gösteren *parthenon* misali, yeni formuyla birlikte ormandan kent merkezine çekilen ritüelistik unsurların dinsel örüntülerinin ustalıklı bir biçimde tiyatrosal gösterim formunda dengelenerek ölçülü bir biçimde yeni demokratik toplumun değerlerinin inşası için toplumsal bir *katharsis*'in gerçekleşmesine zemin yaratılır; tüm bunlar tanrılar aşkına değil, politik gelişmeler ve gereklilikler uğruna gerçekleştirilmektedir. Denge ise salt metnin kurgusu ya da anlatı düzlemiyle değil, aynı zamanda yarışmaların organizasyonundaki tragedya-komedya dengesiyle de kurulur. Nisbett'in sözünü ettiği merak ile Finley'in vurguladığı özgüven kuşkusuz önemlidir. Merakların ardından gitmek ve bireysel eyleyenlik kendine güvenmeyi koşullayan bir zeminde gerçekleşebilmektedir. Merakın kendisi *telos*'u belirlemekte, eylem bu *telos*a doğru bir hareket olarak başlamaktadır. Kahramanlar "kendini bil"mek için Delphoi tapınağına gitmekte, önlerine gizini sadece onlara açacak olan bir kehanet/bilmece atılmakta, kendi hakikatlerinin ardında eylemekte, bildikleriyle karşılaştıkları

[47] Bkz. ss. 267-268. Assmann burada kahramanlık destanlarındaki şövalyelik kodlarının kaynağını açıklar. Yeterli toprağı sayesinde üstünlük unsuru olarak at yetiştirebilen ve bu sayede "insanüstü" hareket hızına sahip olabildiği için değerli olma duygusu yüksek olan aristokratik, savaşçı bir bireysellik anlayışının egemen olduğu bir yaşam tarzını doğurduğunu belirtir. Homeros destanlarının ortaya çıkışını bu dönemin zirvesine değil, sonuna tarihler.
Gevşek toplum (loose society): Toplumsal normlar güçlü olsa bile sosyal doku üzerine gevşekçe yerleştirilen ve koşullardaki değişime göre özgürce yorumlanabildiği toplumlardır.
Sıkı toplum (tight society): Güçlü toplumsal normların açık ve detaylı olarak kodlandığı, toplumsal uyumun sağlaması için yaptırımların örgütlendiği ve toplumun üyesi olarak tanımlanan herkese tatbik edildiği toplumlardır.
[48] Assmann, s. 269.

çeliştiğinde ne kadar bilmediklerini görmekte, gözleri bu görüye kapalıysa tanrıların yoluyla çatışmakta, yanılmakta, yenilmekte, bu yolla toplumu arındırmakta, demokrasinin kalıbına dökmektedirler. Merak evrene doğru yönlediğinde ise Batı'da ve Yakındoğu'da belirleyici olan bir felsefe doğmuştur.

Yeniden Nisbett'in karşılaştırmasına döndüğümüzde yazarın kadim Çin'in bireysel "eyleyenlik" yerine kolektif "eyleyenlik"e yöneldiğini dolayısıyla bu yönelimin toplumla, doğayla, yaşamla uyumu koşulladığını, dünyayı kesintisiz maddelerden oluşan bir bütün olarak algıladığını bu nedenle bağlamsal düşünüşün egemen olduğunu saptadığını görürüz. "Bütün kâinatta düğüm noktalarının varlıklar ve olaylar olduğu bir ilişkiler ağı"na[49] inanmaktadır Çin. Üstelik bu örgüyü kimse örmemiştir. Needham, *kang-chi*den, "Tabiatın ilişkiler ağı içindeki öteki şeylere ilişkin değişmez terkib ve hareketler"den söz ederek sözcüğün ipek ile ağı bünyesinde birleştirdiğini ve "ipek iplikleri birbirinden ayırmak, düzene koymak,(…) kural, kanun, norm, düzenli seriler, ay ve güneşin birleşmesi, yazılı yıllıklar"[50] anlamı taşıdığını vurgular. Beşeri hukukun tabiat kanunlarıyla biçimlendiğini göstermesi yolunda bir veridir *kang-chi*. M.Ö IV. yüzyıla ait astrolojik kozmolojik tartışmaların olduğu bir metinden söz eder Needham; *Chi Ni Tau*' da hükümdara "Tabiatın iş ve tarzlarına olabildiğince nüfuz edebilmek için incelemeler yap ki neyin geleceğini önceden görebilesin"[51] denmektedir. Olanın önünde durulması mümkün değildir, ancak akışın ritmini keşfetmek ve önlem almak bilgece bir harekettir. *Kang-chi* Çin'in çeşitli dönemlerinde aşağıdaki gibi tanımlanmıştır:

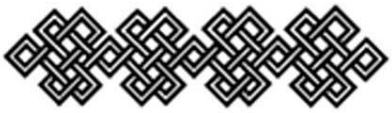
"Yin ve Yang Göğün ve Yerin Taosunu, sayısız şeyin kang-chi'sini; değişim ve dönüşümün anne ve babasını, hayatın ve başlangıcı ile sonunu ve aydınlık ve karanlığın Gizemli hareketlerinin kaynağını oluşturur. (…) Bu nedenle göklerin hareketleri ve yerin sükûneti (yani, Yin ve Yang'ın geliş ve gidişi) evrenin sırrının kang-chi'sidir."

"Her şeyde bulunan Yin ve Yang'ın toplanıp ortaya çıkmaları kang; dağılmaları (ve ölmeleri) chi'dir."

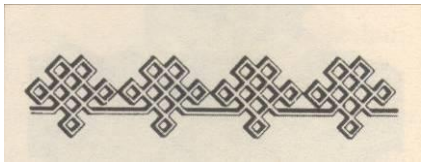
[49] Nisbett, ss. 13-173.
[50] Needham, s. 130 ve s. 128
[51] **A.e**. s. 130.

"Yin ile Yang Göğün ve Yerin Taosunu meydana getirirler; toplamlarına kang, tekrarlanış halkalarına chi denir."[52]

Tabiatın örülü örüntüsündeki ilişkilerin evrenin dinamik örüntüsüyle eş tutulduğu açıktır; bu nedenle biri merkez olmak üzere beş yöne karşılık gelen elementler, gezegenler ve *chi*ler, birlikte *kang-chi*'yi meydana getirirler.[53] Lao-tzu'nun yaşamı toparlayan Gökyüzü-Yeryüzü Boşluğuna dirimsel düğüm demesi de bu halkalarla ilişkilidir.[54] Sümer ve Asur kutsal ağaçlarının gövdeleri tam da bu "dirimsel düğüme" tekabül eden düğümler bulunmaktadır.[55] Şekil 13'te bu dinamik örüntünün doğrudan kendi değil ama enerjisi dört yönün üzerinde görünür kılınmıştır. (Bu anlayışın Türklerdeki ve İslam'daki iz düşümleri bir sonraki bölümde açılacaktır.) Bu düşüncenin birbirine çeşitli ağ sistemleriyle bağlanan düğüm motifleriyle ifade edildiğini söylemek mümkündür.



Şekil 3
Çin Mistik Düğümü
Sonsuzluk



Şekil 4
Pan-Zhang
Sonsuz Süreli Düğüm

Wolfram Eberhard **Çin Simgeleri Sözlüğü**'nün "Düğüm, Sonsuz" maddesinde yukarıdaki örnekleri verir. "Sonsuz düğümün kendi kuyruğunu yuttuğu söylenebilir"[56] diyerek bizi ejderhaya doğru da yönlendirir. Uçsuz bucaksız gövdesi

[52] Bu ifadeleri aktaran Needham, ss. 130-131.
[53] **A.e**., ss. 130-131.
[54] Lao-tzu'nun **Tao Te Ching**'inden aktaran François Cheng, **Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi**, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara, 2006, s. 62. Elimdeki bir diğer Tao Te Ching çevirisinde düğüm yerine "saman köpek" adındaki bir adak simgesinden söz edilmekte: Lao Tzu, **Tao Te Ching: Yol ve Erdemin Kitabı**, Çev. Osman Yener, 1.bs. 1998, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 2007, s. 17.
[55] Bkz. Simo Parpola, "The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy", **Journal of Near Eastern Studies**, Vol. 52, No.3, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, ss. 161-208, s. 166.
[56] Wolfram Eberhard, **Çin Simgeleri Sözlüğü**, Çev. A. Kazancıgil, Kabalcı Yay., İstanbul, 2000, s. 101. Düğümden, ejderhaya, oradan Çin bulutları olarak İran ve Osmanlı minyatürlerine dönen motiflere bir sonraki bölümde yer verilecektir.

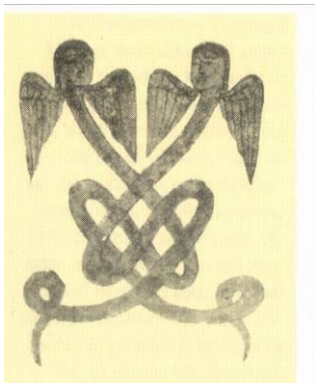
ile tüm gökyüzünü kapsayan ejderha da Çin kültüründe uğur getirmekte; evrenin dengesini, mevsimlerin çevrimini kurmaktadır.[57] Çin'de düğümler sadece bir tezyin motifi değil, aynı zamanda fildişi tığlarla örülerek yapılan koruma ve uğur amaçlı büyüsel tılsım nesneleridir. Hayatla bağ kurmakta, yapanı ve yaptıranı doğrudan ilgilendirmekte, ilişkilendirmektedir. Herhangi bir doğaüstü varlığın bir taklidi ya da temsili değil, yapım sürecinin, kullanılan malzemenin ve amacın bir arada işlevi olan bir sonuç, tapı aracıdır. Lydia Chen Sarı Irmak vadisi civarındaki Choukoutien'de bir mağarada bulunan yetmiş-yüzbin yıl öncesine, paleolitik döneme tarihlenen düğüm malzemelerinden söz ederek Çin kültüründe düğüm geleneğinin önemini vurgular.[58] İp sözcüğünün ruh ve kutsallıkla eşsesli olmasını örnekleyerek Çinlilerin kendilerine "düğümlü ip kültürü" adını takmalarına yol açacak denli diri tutulan bir değer olduğunu belirtir. Kuşkusuz şaman unsurlarıdır düğümler. Farklı amaç ve yerlerde kullanılan desenlerde, ipek dokumalarda, ayna kenarlarında, bronz kâselerde görülen düğüm motiflerinin ejderhalarla bağlantılandırılması, ejderha soyundan geldiğini düşünen Çinlileri, atalarına bağlayan tılsımı taşımaya itmiştir.[59] Nitekim düğümler, resimsel birer motif olmanın yanı sıra ejderha figürlü madeni paraları birbirine bağlayarak oluşturulan tılsımların bağlaçlardır. Ejderha figürü kozmik bir imgedir. Türkçede evren, ejder (kök luu) anlamına gelmekte Çince *lung* ile Türkçe *luu* sözcükleri, ejderhayı bulutların ve yağmurun taşıyıcısı olarak kavrandığını, ağaca sarılı ejderha betimleri ise bir bereket ve koruyucu imgesi olarak görüldüğünü göstermektedir. Uygurlara göre ise ejderlerin mücevherli altın ve gümüş iplerle süslü olduklarını düşünmekte, onlara göre Luu'nun kızları bu altın ipleri eğirmektedir.[60] Ejder, bir gövdede birden fazla hayvanı barındıran bir imgedir aynı zamanda Çinlilere göre öküz ya da timsah başlı, geyik boynuzlu, at yeleli, balık kuyruklu, yılan gövdeli, kartal pençelidir.[61]

---

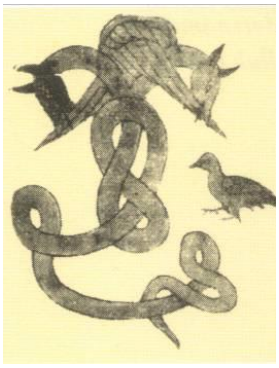
[57] Tieying Wang, **What is Dragon: Finding the Dragon from View of Chinese**, People's Fine Arts Publishing House, Beijing, 2011, s. 36.
[58] Lydia Chen, **Chinese Knotting**, Tuttle Publ., North Clarendon, 2003, s. 25.
[59] Bkz. Lydia Chen, **The Complete Book of Chinese Knotting**, Tuttle Publ., North Clarendon, 2007, s. 5.
[60] Bkz. Emel Esin, **Türk Sanatında İkonografik Motifler**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004, ss. 130-147.
[61] Wang, s. 36. Dört ejderha tipi bulunmaktadır. Birinin (jiao) pulları vardır, kartal ejderhasının kanatları bulunur. Birinin (qiu) geyik boynuzları vardır. Sonuncusunun (chi) geyik boynuzları yoktur.



Şekil 5
Taş baskı ejderha düğümü, ty.
Güneş ile Ayın buluşması



Şekil 6
Davetname'den tılsım
y. 1480



Şekil 7
Davetname'den tılsım
y. 1480

Türklerin ejder motifleri ise timsah-evren, pars-evren, geyik-evren şeklindeki görülebilmektedirler. Emel Esin, Çin ejderinin dalgalı hatlar sayesinde hareket etkisi uyandırdığını, Hakanlı ve Selçuklu devrinde İslamlaşan Türk ejderininse geometrik çerçeveye uyacak şekilde "burkulduğu"nu belirtir.[62]



Şekil 8
Ahlat Selçuklu Mezarlığı'ndan bir mezar taşı detayı, XII. yy. başları.
Çifte ejder düğüm olmuş, gövdesi de sonsuz düğüm motifleriyle bezenmiştir.

Kanımca bu geometrikleşmeye yerleşen düğüm motifleri hâlâ bir dinamizm taşımaktadır. Nitekim Esin de bu figürlerin taşıdığı hayatiyeti, "çerçevesini her

---

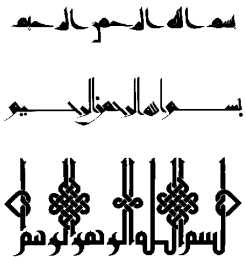
Uçabilir, yüzebilir, yürüyebilirler. Evrenin dört bir yanını kat edebilirler. İlk Çin Sözlüğü'ne (**Shuo Wen Jie Zi**) göre ejderhalar tüm yaratıkların üstünde yer alan, ilahi varlıklardır.

[62] Bkz. Esin, 2004, s. 142. Türklerde Alplik ve kuvvet alameti olarak kullanılmasını İran Mithra tapımlarıyla Bizans'ın Aziz Gregorius etkilerine bağlanır. Çünkü daha önce Türklerin ejder ile bir mücadelesi yoktur, Çin gibi, ejdere kozmik bir önem atfedilmektedir. s. 146.

yönden iterek fırlamaya hazır"[63] olarak ifade etmekte, Needham'ın *kang-chi* tanımına yakınlaşmaktadır. Bu eğilim, daha sonra "donuk" olarak nitelenen minyatürlerin çerçevelerinden taşmasında da görülecektir.



Şekil 9
Uğurlu Düğüm
Çin



Şekil 10
Bismillahirahmanirrahim,
Küfi yazı, ty.



Şekil 11
Konya Karatay Medresesi'nden detay
1251

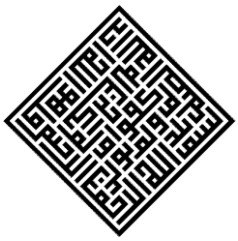
Çin denli tarihe ve takvime düşkün bir kültürde düğümlerin fonksiyonlarında biri de tarihi kaydetmek. Jullien, Konfüçyüs'ün tarihi kaydetmede "önemli ve önemsiz", "sıra dışı ve normal" olayları birbirinden ayırma ve sıralama konusundaki hassasiyetinden söz eder.[64] Chen de **Değişimler Kitabı**'nın bir şerhinden "tarihöncesi dönemde olayları düğüm atarak kaydediyorduk artık defterlere kaydediyoruz"[65] ifadesini aktarır. Çin'in Güneydoğusunda halen bu yöntemi kullanan yerleşimler bulunduğunu söyleyen Chen, Çinlilerin yazıdan önce önemli olaylarda daha karmaşık, önemsiz olaylarda ise basit düğümler atarak tarihe kayıt düştüklerine dikkat çekerken Jullien ile buluşur ve çeşitli düğüm figürlerinin yazıya benzediğini belirtir.[66] Yazı ile resmi benzer bir şekilde kullanan bu eğilime daha sonra "Bereketli Hilal" olarak adlandırılan bölgede de rastlamaktayız.[67] Düğüm örneklenen yazılarda izlenebildiği üzere ilahi olanla sonsuz bir bağlantıya işaret etmektedir.

---

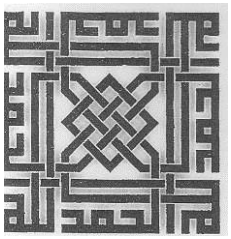
[63] Bkz.: Esin, 2004, s.142.
[64] Bkz.: Jullien, s. 99-100. Konfüçyüs'ün sıradan olayları ve normal olayları ardı ardına sıralama yöntemi, dolayımlı bir eleştiri tekniğidir aynı zamanda.
[65] Chen, 2003, s. 25.
[66] Bkz.: **A.e.**, s. 25.
[67] Bölge, 12000 yıllık bir tarım ve yerleşik kültür geçmişine sahip; dolayısıyla takvimin, mevsimselliğin, büyünün önem taşıdığı bir merkezdir ve evren kavrayışı birbirine çok yakın olan dinlerin doğum yeri olarak nitelendirilebilir. Bölge Batı Asya, Kuzeydoğu Afrika; Nil deltası, İran'ın Batısı, Türkiye'nin güneydoğusu, Mezopotamya, Suriye, İsrail, Filistin, Ürdün, Lübnan, İran Körfezi, Kuveyt gibi bir alanı kapsamaktadır. Kimi haritalarda Kıbrıs da buraya dâhil edilir ki Bronz Çağı'nın ticari faaliyetlerinde Kıbrıs önemli bir duraktır.



Şekil 12
Çin Mistik Düğümü

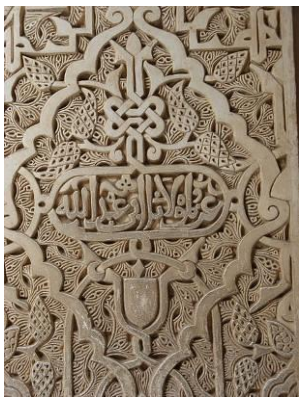


Şekil 13
Kufi Yazı, 1540,
Louvre Müzesi



Şekil 14
Satrançlı, insicamlı, Ma'kılî yazı
Elif-Lam harfleri ortada düzenlenmiştir,
Dört adet Elhamdülillâh'tan oluşur.

Aşağıda İnce Minareli Medrese'nin kapısında, tamamen yazıyla oluşturulan düğüm motifleri son derece dikkat çekicidir. Giovanni Curatola'nın da "sonsuz düğüm" olarak nitelendirdiği düğümlerin bir medresenin kapısında yer alması bilginin - özellikle ilahi bilginin" sonsuzluğuna işaret etse gerektir. İnce Minareli Medrese'nin taç kapısı İslam ile birlikte figürlerin soyutlaşmasında çarpıcı bir örnektir.[68] Hem taş/dağ, kozmik ağaç, hem de ejderha imgesi ile sonsuz yaşam ve bereket kapılarının açılmasına yönelik simgesellik ilksel görünümlerinden sıyrılmış olsalar da izleriyle oradadırlar.



Şekil 15
Elhamra'dan detay, 1232



Şekil 16
İnce Minareli Medrese, Konya, 1265

[68] Giovanni Curatola, **Türkiye: Selçuklulardan Osmanlılara Sanat**, Çev. Kemal Atakay, YKY, İstanbul, 2010, s. 55.

İnce Minareli Medrese
Şekil 17



Çin kültüründe yukarıda görülen "sonsuz düğüm" yenilen düşmanın bağırsaklarını da simgelemekte; yani güç edinmeye dair bir tılsım işlevi de görmektedir.[69] Mircae Eliade Hint-Avrupa dinsel sistemlerinde "bağlayıcı hükümdar" kavramı çerçevesinde ele alır düğüm motifini. Savaşmak yerine bağlayarak rakiplerini yenmeye muktedir bu hükümdarlara örnek olarak Varuna'yı, Uranos'u ve Romulus'u verir. Ölüleri bağlayan Hint-Avrupa mezar tanrı ve iblislerinden, yeminin bozma suçu işleyenleri ağlarıyla yakalayan Enlil ile karısı Ninlil gibi hükümran tanrılar, ipler ve düğümlerle iş gören En-Zu (Sin) ay tanrısı, bağlar ve iplerle silahlanan güneş tanrısı (Şamaş), iplerin ve bağların efendisi Marduk'tan söz eder. Mezopotamya'nın Marduk'u bir kahraman kral gibi yiğitlikler gösterirken sihirsel bir hükümdarlık kurar adeta ve bağları, ipleri, düğümleri ile büyü ve halk tıbbındaki derin izlerinin kaynağı gibi görülür.[70] Bu motifin izi iki ayrı biçimde sürülebilir. Motif doğrudan tüm Mezopotamya ve Anadolu'da günümüzde de varlığını gösteren bir örüntüdür. Bağırsaklarla düşmanın gücünü büyüsel olarak bağlantılandırma bir anlamda göçebe bir bilgidir, Mezopotamya'dan Yunanistan'a kadar göçmen şifacı ve kâhinler yoluyla geldiği varsayılmaktadır.[71] Ejderhaların birbirine dolanan kuyruklarının ve başlarının ürkü veren görüntüsü ile bağırsakların tılsım değeri düğüm figürüne birkaç katlı işlev yüklemektedir. Örneğin İnce Minareli Medrese'nin dış yüzeyindeki düğümler (Şekil 17) neredeyse *gargoyle*ların işlevini üstlenmiş gibidirler. Birbiri ile içerik düzleminde uymayan aşağıdaki iki görseli, her ikisinin de okuma eylemi için düzenlenmiş olmasından hareketle bir araya getirdim. Tanrı Enlil'in insanlığa dehşet

[69] Eberhard, düğüm anlamındaki *zhang* ile bağırsak anlamındaki *zang* arasındaki eşsesliliğin bu yakıştırmada rol oynadığını belirtmektedir. **A.e**., s.101. Ayrıca karaciğer de beş karın organı olan *zang*'e dâhildir. Bu organların vücutta dışa açılan birer açık ucu bulunmaktadır. Karaciğerinki gözdür. "İç görü" den fala uzanan bağ "gözler ağlamamızı ve iyi görmemizi sağlar. Açık uç olarak ele alındıklarında karaciğer bağlantılıdır" ifadesiyle de açıklandığı üzere düğümün tılsım ve sonsuzluk gücü uzun ömür dileği taşımakta, bir fal aracı olan karaciğerden de bu haberi müjdelemesi beklenmektedir. s. 164.

[70] Mircae Eliade, "Bağlayıcı Tanrı" ve Düğüm Simgeciliği", **İmgeler ve Simgeler**, Çev. M.A. Kılıçbay, Gece Yay., Ankara, 1992, ss. 95-132. Eliade'ye göre düğüm çok değerlikli bir kompleks yapıya sahiptir. Kozmolojik, metafizik, dinsel, büyüsel olabilmekte, kabul ayinlerinde kilit önem taşımakta, selamet aracı olarak görülebilmektedir. İyi/kötü, savunma/saldırı, hastalık/sağlık işareti ya da aracı olabilmektedir.

[71] Bkz.: Burkert, s. 63. Ayrıca Needham, s. 111.

salması için yolladığı Humbaba'nın maskı, bağırsakların görünüşüne göre tek bir hattın kıvrımlanmasıyla yapılmıştır, kehanette bulunmak için kullanılır. Ölümün yüzüne bakmak gibi bir şeydir Humbaba'ya bakmak; onda her iki tarafın bilgisi vardır, bu nedenle kehanete uygun bir araçtır. Cihâr-ı Yâr-ı Güzin ise dört halifenin üstün niteliklerini anlatan yazılı betimlere verilen addır; aşağıdaki yüzde bu niteliklerin özü/özeti verilmiştir. Bu yüz de ona bakana, halifelerin üstün ahlakıyla ahlaklanmanın yolunu gösterecektir.



Şekil 18
Humbaba / Humwawa maskı,
Asurca / Sümerce
M.Ö. VII. yüzyıl, British Museum



Şekil 19
Cihâr-ı Yâr-ı Güzin
ty.

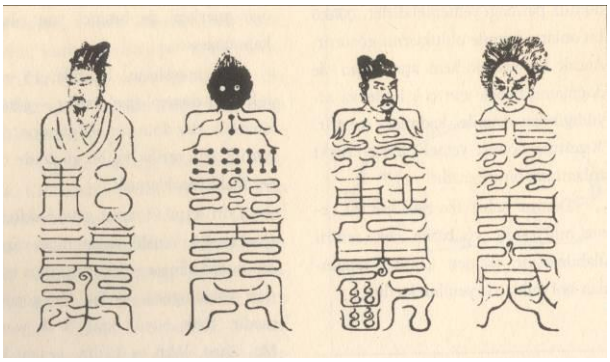


Şekil 20
Mehmet Siyah Kalem, XV. yy. Fatih Albümü

Bir diğer yandan yukarıda Mehmet Siyah Kalem betimlerindeki varlıkların yüzlerinin Humbaba maskıyla öncelendiği söylenebilir.[72] Ayrıca Türk

[72] Şamanların bağırsaklardan fal baktığı bilinmektedir. Jean-Paul Roux, bu durumu Çin'de Moğolların saltanat sürdüğü Yuan dönemine bağlamakta, Cengiz Han'ın onuruna ilkbaharda kutlanan ayin ve

mitolojisindeki Han Erlik tayfası da hem Humbaba ile hem de Siyahkalem betimleriyle benzer bir dehşet unsuru olarak anlatılagelmiştir. Mazhar Şevket İpşiroğlu tarafından "demonların dansı" olarak adlandırılan Şekil 20'nin büyüsel bir düğüm altında gerçekleştirilen bir şaman dansı olması da mümkündür kuşkusuz.[73] Çünkü düğüm büyüleri hastalık ve iblislere karşı hem korumak hem defetmek amacıyla yapılabilen çift değerlikli etkinliklerdir.[74] Ancak Eliade, özellikle Çin, Mezopotamya ve Hindistan'da düğümün salt büyüyle ilişkilendirilmemesi konusunda uyarıda bulunmaktadır. Babil dilinde *marrasu* sözcüğünün "bütün her şeyi birleştiren kozmik ilke"[75] ve "evrenin bütününü alttan tutan destek, güç ve tanrısal, güç ve tanrısal yasa" [76] anlamına geldiğini; Hintlilerin hayatı ölümlüleri bir arada tutan bir dokuma olarak gördüklerini; Chuang Tzu'nun ise Tao'yu tüm yaradılış zinciri olarak nitelendirdiğini anımsatır.[77]



Şekil 21
Dört Yönün Efendileri:
Kötü +ruhları defetmek için muska



Şekil 22
İnsan-ı Kamil
t.y.

Her biri bir ejderhaya bağlı olan dört yanın göksel efendilerinin aşağıdaki yazı bedenli muskaları da Cihâr-ı Yâr-ı Güzin gibi "İnsan-ı Kamil" betimiyle aynı iz

törenlerde bu kehanet tekniğinin kullanıldığını belirtmektedir. Roux, Moğol dilinde *abid*'in bağırsak, *abidla*'nın ise kehanette bulunmak anlamına geldiğini söyler. Bkz.: Roux, 2011a, s. 92.

[73] Bkz.: Mazhar Şevket İpşiroğlu, **Bozkır Rüzgârı: Siyahkalem**, Ada Yay., İstanbul, 1985, s. 35. Ayrıca Bkz. Emel Esin, "Mehmet Siyah Kalem ve İç Asya Türk Geleneği", **Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası**, YKY, İstanbul, 2006, ss. 63-96, s. 84'te Esin, "ayyaş ve uyuşturucu müptelası kötü kişilerin vahşilikte cinlerden geri kalmadıklarını ve kutsal kişiler tarafından bedduayla hayvan biçime sokulabildiklerini" aktarır. Ayrıca Uygur sanatındaki hayvan kafalı günahkâr betimlerini hatırlatır.

[74] Bkz.: Eliade, 1992, s. 117.

[75] **A.e.**, s. 122.

[76] **A.e.**, s. 122.

[77] Bkz.: **A.e**., s. 123.

üzerinden yürümüş görünmektedir. Geleceği görme ile gelecek için önlem almanın "okunulabilir" yanı iki ayrı betimi yan yana getirmeyi sağlayabilmektedir. Dört yönün efendileri bedenlerinde bu yönlerin özelliklerini taşırlar. Kâinat ve kent planlarında yer alan dört yönün koruyucusudurlar ve bu yönleri temsil ettikleri elementlerin güçlerini taşırlar.

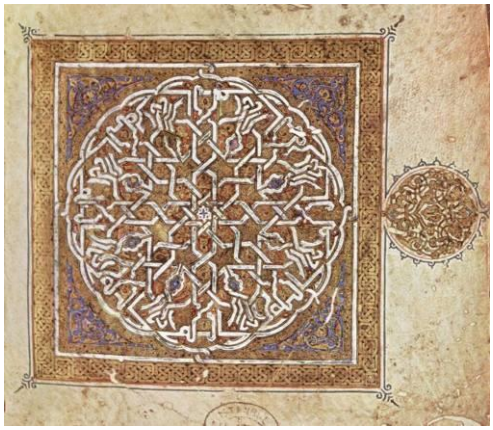
Tıpkı Çin'deki gibi İslami yazı da bir düğüm, bir bağ niteliği taşımakta, "harfler sözün resmi olunca, insanın da resmi"[78] olmakta, "insan bedenindeki bütün hatlar ve uzuvlar birer harfe" benzediğinden "beden, evreni harf sayesinde izah" etmektedir.[79] İnsan-ı Kamil bedeninde insanın ideal suretini barındırmaktadır. Bu betim de güzel ve yüksek ahlakla ahlaklanmanın, kemalin yol haritasıdır. Göbeğinde yer almakta olan ب (be) harfindeki noktada kâinat yaratılışının sırrı ve Kur'ân'ın özü saklanmakta, aynı zamanda göbek kordonuyla Kur'ân'ın Ana'sına bağlanmış olmaktadır ki insan sözcüğü Arapçada alışma ve yakınlık anlamındaki ünsiyet ile ilişkilenmekteyken şeytanet uzaklık demektir. Ünsiyetten gelen *ins*, *cinn*in, yani gizli, görünmeyen olanın tersi, bir şeyin ortaya çıkması anlamı taşımaktadır. Bir yandan da insan, nisyan ile aynı kökü paylaşmakta, nisyan ise unutma anlamına gelmektedir. [80]

Bu düğümler ve bağlar, insanoğluna kâinatın yaratılış hareketliliğini ve çeşitliliğini anımsatmaktadırlar. Çünkü kâinat bizim doğrusal zaman kavrayışımızın dışında bir hareketlilikle eş zamanlı biçimde daimi olarak tecelli etmekte, yok olmakta, yeniden var olmaktadır. O zaman bu geometrikleştirilmiş "sonsuz düğüm" formları (*girih*) kâinatın bu sonsuz deviniminin görselleştirilmesi ve bir yüce bütünselliğin hatırlanmasına ipucu vermektedirler.

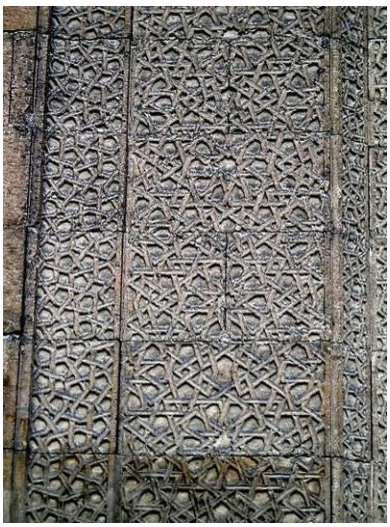
Kâinatı ya da isterseniz âlemi diyelim, Kur'ân ile anlamak isteyen ve "âlemin mesajı olan bir işaretler toplamı olduğunu" düşünen İslam kelamcıları mesajın anlaşılabilmesi için işaretlerin bütünü bağlamında görünmesi gerektiğine inanmaktadırlar. Allah'ın tüm görünüşlerin asıl dayanağı ve biricik gerçeklik

[78] Bkz.: Malik Aksel, **Türklerde Dini Resimler**, Kapı Yay., İstanbul, 2010, s. 92.
[79] Sayın, **BYII**, s. 175.
[80] Ayrıca bkz. El-Hakîm, "İnsan" maddesi, s. 364.

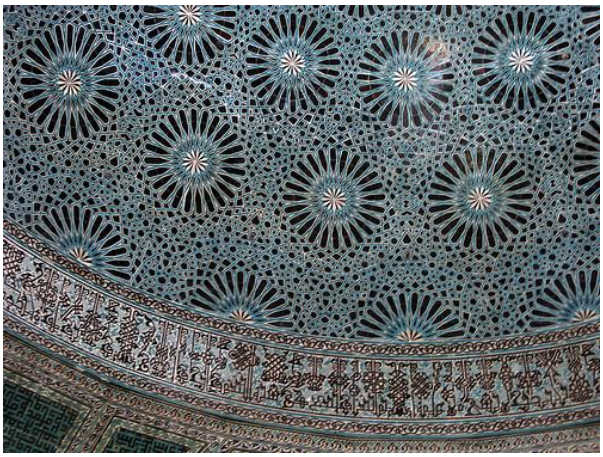
olduğuna dayalı *tevhid* etrafında toparlanan bu bakış, toplumun örgütlenmesinde ve kişilerin birbiriyle ilişkilerinde belirleyicidir.[81]



Şekil 23
Kur'ân, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, 1180



Şekil 24
Hunat Hatun Medresesi'nden detay, Selçuklu, 1178-1243



Şekil 25
Konya Karatay Medresesi, 1251[82]

Yukarıda Nisbett'ten özetlendiği üzere Çin'in, kişiler arası bağların evrensel bir düzeni yansıtıyor oluşuna yönelik Tao temelli düşünüşü ile İslam'ın toplum düzenine bakışında bir örtüşme sezilmektedir. Tam da bu bağlamda, İslami düşünüşle Çin arasındaki yakınlığı temsil meselesi üzerinden ele almak mümkün görünmektedir.

[81] Bkz.: Schiko Murata, William C. Chittick, **İslam'ın Vizyonu: İnanç ve Uygulama**, Çev. Turan Koç, İnsan Yay., 1. bs. 2000, İstanbul, 2012, s. 128.
[82] Curatola merkezler oluşturması nedeniyle "hayat çiçeği" de diyebileceğimiz yukarıdaki figürleri yirmi dört ışınlı güneş motifi olarak yorumlamaktadır. Bkz.: Curatola, s. 50.

François Jullien, Antik Yunan ile Çin'in anlam stratejilerini mercek altına aldığı ve Nisbett'ten bir başka yolu kat ederek daha incelikli sonuçlara ulaştığı metninde, örneğin anlam stratejileri sorununun ele alınmasının zihnin global gerçekliğe ilişkilendirilmesini tehlikeye soktuğunu öne sürmektedir.[83] Dünyanın tüm sakinlerinin dünyayı aynı biçimde kavramadığı zaten açıktır.

Aşağıda daha görünür olmaları için ayrıştırılmış olan ve okurlarını Roland Barthes'ın "Alors, la Chine" (Peki, ya Çin?) metniyle selamlayan son derece kritik sorular sorar bu bağlamda:[84]

"(P)eki, ya dünya bir temsiliyet nesnesi değildiyse ve mecazi anlam -simgesel olarak- bir şeyi temsil etmekten uzaktıysa?"[85]

Bu soru tam da bu çalışmanın temel meselesine doğrudan yönelmektedir. Dünyayı bir temsiliyet nesnesi olarak ele almadan ya da "bir imgede dünyayı ele geçirmeden"[86] imparatorluk kodlarını titizlikle üretmiş olan, dolayısıyla evrenselleşmeye yatkın görünen bir kültürün, Çin'in, "temsiliyet" dışında bir doku geliştirmesi, anlamlandırma ve anlama stratejisi geliştirmesi nasıl mümkün olmuştur? Dünyayı bir temsiliyet nesnesi olarak ele almaya yönelmeyiş ya da bu yöndeki bir ilgisizlik nereden beslenir ve bu yalnızca Çin'e özgü bir durum mudur? Bu soruları, temsilin nasıl işlediğini açarak ve İslam kültürünün bu bağlama nasıl yerleştiğini görmeye çalışarak yanıtlamak mümkündür. Temsil, *re-presentation,* bir mevcudiyetin yeniden üretimini işaret etmektedir.[87] Türkçede temsil, Arapça *msl* (*musûl*) kökünden gelmekte belirgin özellikleri aksettiren simgesi durumunda olma, benzetme, teşbih, kopyasını çıkarma, kendine mal etme, kendi içinde eritme

[83] Bkz.: Jullien, 2000, s. 8.
[84] Kitabın girişinde Jullien, Barthes'ın **Çin Defterleri**'nde söylediği "Onları hiçbir konuda aydınlatamayacağımı -ama kendimizi onlardan hareketle aydınlatabileceğimi hissediyorum." sözlerini kendi çalışmasının amacı olarak zikreder. Roland Barthes, **Çin Defterleri**, Çev. Sema Rifat, YKY, İstanbul, 2012, s. 23. Bir başka metninde Jullien'in Barthes'a referansı daha açıktır: Françoise Jullien, "The Chinese Notion of "Blandness" as a Virtue: A Priliminary Outline", İng. Çev. Graham Parkers, **Philosphy East and West**, Vol. 43, No. 1, University of Hawaii Press, Hawaii, 1993, s.107.
[85] Bkz.: Jullien, 2000, s. 8.
[86] Bkz.: Zeynep Sayın, "Sunuş", Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, içinde Metis Yay., İstanbul, 2001, s. 9'da Walter Benjamin'e atıfla kullanır.
[87] Bkz.: Zeynep Sayın, **Mithat Şen ve Beden Yazısı I**, İthaki Yay., 1. bs. 1999, İstanbul, 2003, s. 17.

demektir.[88] Aynı kökten olan timsal, benzetmek, yontarak şekil vermekten gelmekte, resim, tasvir, suret, örnek, sembol, simge anlamları taşımaktadır.[89] Misal, misil, misl ise örnek, numune, benzer, gibi, rüya, düş, padişah hükmü ve ferman anlamları taşımakta, örneğin misilleme, kötü davranışları aynı karşılığı verme, onu örnekleyerek aynalama gibi bir yere oturmaktadır.[90] Temessül, yine *misl* kökündendir, belli bir şekle, surete girme anlamına gelmekte, Türkçede biyolojik olarak özümleme anlamını da yüklenmektedir.[91] Ancak Kur'ân çerçevesinde bakıldığında temessül, çok katmanlı bir zemine oturmaktadır: öncelikle ilk anlamı ayağa kalkıp dikilmektir; bir başkasının hilkati, yaratılışı, misali üzerine musavver; biçimlendirilmiş, belirli bir şekil verilmiş, tasvir edilmiş, hakkedilmiş ya da resmedilmiş olandır. "Yüce Allah'ın mahlûkatından herhangi birine benzetilerek bir sanatla yapılmış/masnû şeyin adıdır."[92] Rağıp İsfahani'nin **Müfredat**'ında temessülün "ayağa kalkıp dikilmek" anlamı, bir kadının bir erkeği kışkırtması gibi nitelenmektedir; bu noktada temessül üzerinden Jullien'in şiirdeki kışkırtıcı etki dediği yere bağlanmak mümkündür.

Jullien şiirsel etkinin Çin'de kışkırtma ya da tahrikle Antik Yunan'da ise temsil ile açıklandığını dile getirir. Yunan'da şiir türü epikten, *mythos*un daha doğrudan temsili olan tiyatroya doğru gelişmiştir ve Yunan şairin işi "gözün önüne getirerek" duyumsatmaktır.[93] Çin şiirinde ise " beyaz bulutlar" ya da "yeşil çamlar"dan söz

---

[88] Bkz.: Ayverdi "Temsil" maddesi, s. 3149. Etimolojik sözlükte Akadçası *tamşilu* olarak verilmiş: http://www.nisanyansozluk.com/?k=temsil

[89] Bkz.: Ayverdi, "Timsal" maddesi, s. 3211.

[90] Bkz.: Ayverdi, "Misal" ve "Misil-Misl" maddeleri, ss. 2110- 2111.

[91] Bkz.: Ayverdi, "Temessül" maddesi, s. 3146.

[92] Bkz.: Rağıb El-İsfahânî, "Temessül" maddesi**, Müfredat: Kur'an Kavramları Sözlüğü**, Çev. Y. Türker, Pınar Yay., İstanbul, 2007, ss. 1360-1364.
Mesel de aynı kökü paylaşmaktadır ve sözcük, bir şeyin hangi anlam olursa olsun anlamlardan birinde bir başkasına benzediğini ifade etmekte; bir şeyle yalnızca cevherde, yalnızca nitelikte, yalnızca nicelikte ya da miktar ve mesahada (genişlik, yüzölçümü) ortak olanlarda farklılaşmakla birlikte "Yüce Allah benzetmeyi her yönden nefyetmek istediğinde hassaten bunu zikreder" demektedir İsfahani. "Onlar için verilen sıfatlar vardır; Allah için ise, yüce sıfatlar vardır" (Nahl, 60) ayetinde olduğu gibi yer yer sıfat anlamı da almaktadır. Sözcük emsal olarak da görünmekte: "Allah'a benzetmeler yapmayın" (Nahl, 74) şeklinde Türkçeleşmektedir. Bu uzun açıklamaya gerek duyulmasının nedeni, "Bir şeye kendisine benzer, eş bir şeyle mukabele etmek, ona (kendisine benzer, eş bir şeyle) karşılık vermek; ya da yapılacak bir işte kendisine uyulması için belirli bir şey vazetmek" ya da insanın başına gelen ve böylece başkasının bakıp da) kendisini geri tutacağı, alıkoyacağı ya da sakınacağı, (ibretiâlem olacak) bir misal haline getirilen intikam, ya da ceza kabilinden" karşılıklar da taşıyor olmasıdır.

[93] Bkz.: Jullien, 2000, s. 158.

edildiğinde şeylerin rengi betimlenmez, bu nitelemeler çağrışımsaldırlar ve atmosfer oluşturan etkiye yol açarlar; geleneksel olarak kodlanan değerler renkleri, mekânları ve mevsimleri geniş bir ilişkiler ağıyla biçimlendirirler. Böylece onların kozmik boyutunun açığa çıkması için işlevlerinin ilkesinin karakterize ettiği şeyleri açarlar.[94] Zeynep Sayın'ın İslami sanata yönelik saptamasıyla buluşmaktadır bu tutum:

"Sanat olsun olmasın evrensel bütün edimler temsil ötesi bir yerde konumlandırılmakta, çünkü hiç biri hiçbir şey temsil etmemekte; hepsi, evrenin tekrarından oluşmaktadır. Amaç, bir şeyi temsil etmek değil, onun bilgisine ulaşmaktır."[95]

Her şey "yokluktan ve yokluğun yokluğundan"[96] varolduğu ya da "varlık, yokluk içinde ortaya"[97] çıktığı için, bu bilgi kendisine ulaşıldığı anda yüksek bir titreşime yol açmakta, bu titreşim tam da yokluk/boşluk/adem/gayb sayesinde gerçekleşmektedir; çünkü aşağıdaki fragmanda belirtildiği gibi boşluk kullanışlıdır ve "varolanda, varolmayanın kullandığı imkânlar vardır":[98]

Her ne kadar otuz ok merkezde toplansa da,
Arabayı yürüten;
Okların olmadığı boşluktur.
Çömleklerin yapımında kil kullanılır.
Ancak çömlekleri kullanışlı kılan;
İçlerindeki boşluktur.
Varolanda,
Varolmayanın kullandığı imkânlar vardır.

Burada sözü edilen "Adem" (hiçlik/yokluk) olumsuz bir anlam taşımamaktadır. Sadece bu durum, bir temsil fikrini dışlamaktadır çünkü "varlığın varlığını ve

[94] Bkz.: **a.e.**, s. 162.
[95] Sayın, **BYI**, s. 161.
[96] İbn Arabî, **Fütûhâtı Mekkiyye**, I. Cilt, Çev. Ekrem Demirli, 1. bs. 2006, Litera Yay., İstanbul, 2012, s. 15.
[97] Lao Tzu, **Tao Te King**, Çev. Murat Alpar, İyi Şeyler Yay., İstanbul, 1998, s. 67. Ayrıca Bkz.: **Chuang Tzu'nun Kitabı**, s. 248: "Göğün Ana Kapısı, var olmayandır. Bütün şeyler var olmayandan kaynaklanır. Varlık, varlığı var kılamazdı. Var olanların var olmayandan kaynaklanması zorunluydu. Var olmama ile yokluk birdir. Bilgenin yaşadığı yer burasıdır."
[98] Lao Tzu, **Öğretiler: Gökyüzü Sürüp Gidiyor**, Çev. İsmail Taşpınar, 1bs. 1997, Kaknüs Yay., İstanbul, 2007, s. 17. Aslında metin **Tao Te King**'dir. Alıntılanan bölüm 11. fragmandır. **Tao Te King**'in amaca en uygun çevirisini kullanmak için farklı referanslar verilmiştir. Çevirinin yorum niteliği anlamı gezdirebilmekte, Françoise Jullien ile Toshikiko Izutsu metinlerin açtığı anlam alanına en uygun çeviriyi bulmak için birden fazla çeviriye bakmak gerekmiştir.

yokluğunu, görünürlüğünü ve görünmezliğini görmezliğe gelen şeydir temsil."[99] Batı'nın boşluktan anladığı, tanrısal iletişime açılmaya yatkın ağır, dolu, derin, gizemli bir sessizlikten -*via negativa*'dan- başka bir şeydir söz konusu olan:[100]

"(H)er şeyin nihai ontolojik temeli, bütün mevcudatın kaynağı olan ve onlara varlık vermek itibariyle de, aslında, Varlığın bir kemali olduğuna açıklık kazandırmaktadır."[101]

Hiçlik/yokluk derken hiçbir hareketin olmadığı ölümü çağrıştıran bir sükûnetten söz edilmemekte; "iç ontolojik gerilimlerle dolu" sonsuz hareket imkânı taşıyan "dinamik bir hareketsizlik hali"ne işaret edilmektedir.[102] Toshihiko İzutsu'nun, **Chuang Tzu'nun Kitabı**'ndan verdiği örnek bu durumu açıklamaktadır:

"Bu Gürültülü Sükûnet ismi O'nun (yani Tao'nun) bütün nesneleri kargaşa ve çalkantıya dûçar ettikten sonra Sükûnet'e sevketmesine delalet etmektedir."[103]

Metnin çevirisinde "kargaşa" olarak tercih edilmiş sözcüğün aslında "kaos" olduğunu belirtmek, kozmolojik kavrayışla ilişkilenmeye yardımcı olacaktır. Sükûnetin içindeki bu gerilimli hareket imkânı, bir ağ yapısıyla -isterseniz düğüm diyelim- birbirine bağlanan varlıkların birbirini etkilemesi şeklinde bir titreşim/enerji/*chi* oluşturmaktadır. Çeşitli birimler, örneğin bahar, doğu, tahta, rüzgâr ve yeşil birbirlerini etkilerler; bunların birindeki bir değişim diğerlerinin etkileyebilmektedir.[104] Çünkü "çevre biçimlendirir, etki bütünler."[105] Tam da buradan Jullien'in bir diğer sorusuna bakabiliriz:

---

[99] Zeynep Sayın, "Öykünme ve Temsil, İmge ve Benzeşim", **Defter**, Sayı 34, Metis Yay., İstanbul, 1998, s. 34.
[100] Bkz.: Zeynep Sayın, "Tenin Fonu", **Dipnot**, Sayı: 3, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yay., İstanbul, 2008, s. 45.
[101] Toshihiko Izutsu, **Tao-culuk'daki Anahtar-Kavramlar**, Çev. Ahmed Yüksel Özemre, 1. bs. 2001, Kaknüs Yay., İstanbul, 2003, s. 278.
[102] Bkz.: **A.e**., s. 98. Açıkçası burada İzutsu'nun metnine dayanarak Tao'cu kavramlardaki açıklamalarla İbn Arabî'nin kavramlarını birbirine eklemlemek olanaklı. İzutsu, İbn Arabî ile Taoculuk arasında ontolojik temeli karşılaştırmakta, her iki düşünüşün anahtar kavramlarının benzer ontolojik ilişkiler içinde olduğunu saptamaktadır. Bkz.: Toshihiko İzutsu, **İbn Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar-Kavramlar**, Çev. Ahmed Yüksel Özemre, 1. bs. 1998, Kaknüs Yay., İstanbul, 2005, b.a.
[103] İzutsu, 2003, s. 99.
[104] Bu örneği Nisbett ilişkiler ağı ile kategori karşılaştırması yaparken vermektedir. Bkz.: Nisbett, s. 111.
[105] Lao Tzu, s. 78.

"Peki, ya genellemeler, kendini tanımlamak (özlerin evrenselliğini inşa etmek) eğiliminde değil de kendini -koşulları yansıtmak için kendini modifiye (değiştirme/niteleme) etmek eğilimde olan düşünce ve sözün ereği değildiyse?"[106]

Jullien burada, durumları bağlamı içinde kavramayı tercih eden Çin zihin yapısını Batı'nın düşünce sistemiyle karşılaştırarak genellemelerden söz etmektedir. Chuang Tzu bu türden sınırlandırmaların belirlenmesindeki sorunun kişiyi yanlış yerlere götürebileceğini düşünür; ona göre bilginin sınıflandırılması ve sınırlandırılması daha büyük bilgiyi parçalara bölmek, parça-bütün ilişkisini kavramaktan uzaklaşmaktır.[107] Chuang Tzu'nun uyarısı, Heradotos'un yukarıdaki sözlerine yansıyan sınırlar üzerine şaşkınlığını açıklar niteliktedir. Yunanlar, şeyler aynı niteliklerle betimlenebiliyorlarsa onları aynı kategoriye yerleştirirler; Çinliler ise şeylerin birbirlerini rezonans yoluyla etkilemelerinden hareketle sınıflandırırlar. Dolayısıyla burada önemli olan bir rengin renkler kategorisine dâhil olması değil, "hiç birinin arasında fiziksel bir temas meydana gelmeksizin, çoklu yankıya benzer bir süreç"[108] var eden etkilerin yarattığı gruplandırmaların oluşturulması söz konusudur.

"Doğu'da görünümün 'nötr' titreşimi, görünenin içinden görünmeyene doğru bir titreşmeydi kuşkusuz; ne var ki göstergelerin gerçekliğinde olduğu gibi gösterenlerler gösterilenleri ayıran ve katmanlayan, görünenden görünmeyene doğru yol alan bir titreşimden çok, rengin içinde olsa bile kendisi görünmeyen morötesine doğru bir titreşmeydi bu; kulak duymasa bile sesin içinde var olan, sesi yayan dalga gibi bir titreşimdi; Barthes'ın hayranlık duyduğu anlam boşluğu, görünmeyi ve yayılmayı sağlayan türden bir boşluktu sanki."[109]

Sayın'ın belirttiği üzere Doğu'da göstergelerden değil duyulardan söz etmek mümkündür.[110] (Bu bağlamda yakın kökene karşın İncil'in resimselliği yanında Kur'ân'ın sesselliği örneklenebilir; bu konuya ikinci bölümde değinilecektir.) O halde Batılı bilgiyle Doğu'yu okumanın tıkanıp kaldığı noktalardan biri işaret edilmektedir:

---

[106] **A.e**.,s. 8.
[107] Chuang Tzu'dan aktaran Nisbett, s. 112.
[108] Bkz.: Nisbett, s. 111.
[109] Bkz.: Sayın, 2008, s. 45.
[110] Barthes'ın **Göstergeler İmparatorluğu** metninin okurken böyle bir düzeltme yapmak gereği duymaktadır Zeynep Sayın. Bkz.: Sayın, 2008, s. 47.

"(…) *via negativa*'nın boşluğunu anlayan Batı; dikey bir hareketle varlık basamaklarından yukarılara tırmanarak, boşluğun içinde saklanan görünmezlik çekirdeğine bakmak, onu temsil etmek ve göz önüne getirmek, bir imgede ele geçirmek istiyordu."[111]

Böyle bakıldığında Batı resminin tanrının bir sureti olarak betimlediği İsa, tutsak bir imgedir, ele geçirilmiş ve sınırlandırılmıştır. Oysa Doğu bilgeliği "görünmeyi ve yayılmayı sağlayan boşluk" sayesinde tanrısal bir suret yaratmayarak hem O'nunla iletişime geçeni özgürleştiriyor çünkü Tao ya da O'na dair bir karşılaşmanın zaman ya da zemini belirli bir imgeye ve o imgenin bulunduğu yer ve koşullara sabitlenmiyor, hem de O'nu bir suret ile sınırlandırmıyor. Onbin Nesne ya da Şehadet Âlemi'nin ve daha deruni katmanların yaratıcısını bir anlamla sabitlemek yerine tüm âlemde tanrısal izi görüyor; daima yaradılış ve yokoluş hareketliliğinin titreşiminin baştaki gözle değil, kalpteki izle, titreşimle, ışıldama ile keşfine ya da müşahedesine olanak tanıyor. İbn Arabî "Her hal, makam ve müşahedenin kendilerine ulaşan kimsede bir etkisinin bulunması gerekir. İşte bu etki resimdir"[112] demektedir. Öyleyse salik, yola çıkacak, ilahi resmin kalbine nakşedilmesi için sinesini açacaktır. Yani Hakk'ın kalpteki izidir resim. Dolayısıyla Jullien soracaktır:

"(P)eki, ya şuur, gerçek olanı varlığın ya da Tanrının aşkınlığına oturtmak için kendini yeniden üretmeye gayret göstermediyse? Ve peki, o zaman ya dünya hakkında onu daha anlaşılır kılmak için konuşmak Hakikate varmayacaksa?"[113]

Şöyle sürdürülebilir: Hakikate varmak konuşmakla değil edimle gerçekleşecekse… Bu hakikati aşikâr etmenin bir çabası olarak tanrısal sesi yankıladığı varsayılan, sanatların en konuşkanı olan şiir mesela, bir hakikati ifşa etmek yerine, zaten orada durmakta olan o hakikatle insan arasındaki engeli kaldırmaya yeltenmeden onunla buluşmanın yolunu göstererek varlığın yayılımındaki titreşimle özel bir karşılaşma anı yaratıyorsa… Yunanca *poiein* kökünde bulunan şiir, *poiesis*, yapmak, eylemek fiil iş, hareket gibi bir zincirden gelerek, biçimlendirme oluşturma şiir sanatı ya da şiir anlamı taşımaktadır.[114] Bir eylemin ifadesi, bir eylemin sonucunun adıdır. Şiir ile

[111] **A.e**., s. 45.
[112] İbn Arabî, **FMIX,** s. 275-276.
[113] Jullien, 2000, s. 8.
[114] Bkz.: Francis, E. Peters, **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, Çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yay., İstanbul, 2004, s. 307.

şuur sözcüğü Arapçada aynı köktenden gelmektedir. Şuur, bilinç, anlama, anlayış, doğal ve hızlı kavrayış, hissetme, duyma, idrak; şiir sezgi, ilham, ilhama dayalı ifade, sezgi yoluyla bilme gibi anlamlar taşımaktadır.[115] *Poiesis*, bir yapıt olarak kurgulanıp biçimlendirilirken şiir, zaten orada olmakta olan bir şeyin sezilerek kavranması, idrak edilmesini; bir anlamda neredeyse Varlık'ın taşma anının kalbe/zihne doğmasını işaret etmekte gibi görünmektedir. Özcesi Jullien sorularını sorduğunda bu yeniden üretimi nafile bularak bir başka yönelim ve çaba ile karşılaşmasının içinden düşünmektedir. Konuşma bir zorunluluk olduğunda bir şey söylemeden konuşmayı başarmanın bir erdem sayıldığı bir başka iklimin bilgisi, Hakikat konusunda konuşmaktan sakınmanın bilgisidir bu.

1.2. Kâinat Kavrayışı Çerçevesinde Türklerin Yol Serüveni:

1.2.1 Yoldan Mülke, Semadan İslam'a:

Ekme bağ bağlanırsın,
Ekme ekin eğlenirsin,
Çek deveyi güt koyunu,
Bir gün olur beğlenirsin.
Anonim Halk Şiiri*

Hayvancılıkla uğraşan göçebe Türkler sürüleri ile en mümbit otlaklara konabilmek için Sarı Nehir ile Budapeşte arasında gidip gelmişlerdir.[116] Hareket alanları şimdiki Moğolistan'ın kuzeyinde yer alan Ötüken Ülkesi, Büyük Kinghan'da Orhon, Selenga, Tola nehirlerinin kıyılarıyla doğuda Pasifik'te, Peçili Körfezi, batıda Karadeniz ve Tuna nehirlerinin kuzey bölgeleriydi. Sonu gelmez seferleri sırasında, Çin, Hindistan, İran, Mezopotamya ve Anadolu'nun yerleşik büyük kültürleriyle temas etmişlerdir.[117] Federasyon ve konfederasyonlar şeklinde örgütlenen Türklerin

[115] Bkz. Nişanyan, "şuur" ve "şiir" maddeleri, http://www.nisanyansozluk.com/?k=%C5%9Fiir .
* Uludağ'ın [Bitinya Olimpos'u] tepelerinde yaşamakta olan yarı göçebeler arasında etnograflar tarafından kaydedilen bir dörtlük. Aktaran Cemal Kafadar, **İki Cihan Âresinde: Osmanlı Devletinin Kuruluşu**, Çev. Ceren Çıkın, Birleşik Yay., Ankara, 2010, s. 203.
[116] Bkz.: René Grousset, **Bozkır İmparatorluğu**, Çev. R. Uzmen, Ötüken Neşriyat, 1996, s. 13.
[117] Bkz.: Jean-Paul Roux, **Türklerin ve Moğolların Eski Dini**, Çev. A. Kazancıgil, Kabalcı Yay., İstanbul, 2011, s.20.

bu hat üzerinde yürüttükleri fetih-savaş-yağma, kolektif bir eylem dinamizmi taşır ve bu dinamik, geleneğin aktarılmasıyla mümkün olmuştur.

"*Ülke terk edilir ama töre terk edilmez*" diye bir atasözünden bahseder Kaşgarlı Mahmut. Töre (*törü*[118]) üzerine bastığı toprağı geçici görmek zorunda olan bir kültürün doğal savunması, tutunacağı merkezidir. Yollarda geçen hayat, kurallarını bile yol anlamı da taşıyan "töre" sözcüğüyle karşılamalarının bir nedeni olsa gerektir.[119] Töre, Türklerin hayat tarzlarını kurallaştırdıkları, uyulması gereken yol, tutulan yolların bütünüdür. Hassan'a göre *tör* sözcüğü, "*töz*"ün r'li halidir ve menşe, asıl, esas, soy sop, nesep anlamları taşımaktadır.[120] Türkler totemlere töz demekteydi. *Tör* ise evin en saygın yeri anlamına gelmekte, dolayısıyla totemin kutsallığı "ceddi ala" anlayışına dönüşerek mekân içinde yerini almaktadır. Bu bağlamda *tör* ile töre[121] totemik dönem simgesinden toplumun kutsallığına yürüyen bir kesintisizliğin işareti olarak nitelendirilebilir. Hassan bu aynılığın tarihsel gelişimin anlaşılmasında önemli bir durak olduğunu belirtmektedir. Çünkü başlangıç, köken vurgusuyla töz, "*kut*"un özü olmaya yaklaşan bir ana "söz"dür. Nitekim kam'ın ruhu, ölen kam'ın canı, ruhu temsil eden tılsımlar gibi anlamlar da üstlenir.[122] Yolcuların iyi bir yol, iyi karşılanma ve kaybolmama temennilerinin yanında diledikleri yaşam dayanağı da olan *kut*, hayat, akıl, güç, öğe, can ve ruh anlamları da taşımaktadır; bedeni terk eden ruhun yolculuğuna *tengri*den *kut* dilenmektedir. Ruh ile canın birleşikliği *kut*la mümkündür.[123] Bu bileşikliğin sağlanması ise *töre*nin ve törenin alanındadır. Üstelik *kut* "dağın, madenin, ırmağın ruhu, taşılın canı" idi; göğün soluğuydu: "bazen esinti,

---

[118] Bkz.: Törü, gelenek anlamı taşımaktadır. Kaşgarlı Mahmut, **Divanü Lugâti't-Türk**, Çev. S. Erdi ve S.T. Yurtsever, Kabalcı Yay., İstanbul, 2005, s. 587

[119] Bkz.: Ümit Hassan, **Eski Türk Toplumu Üzerine İncelemeler**, Kaynak Yay., İstanbul, 1985 ss. 143-144.
Yol, Türklerin önemli bir belirleyicisidir. Anadolu'da oluşan *Yörük* sözcüğü "yürü-mek" mastarından türetilmiştir. Yürüyerek sefere koşan çadır halkı anlamı taşımaktadır. Bkz.: Tufan Gündüz, **Bozkırın Efendileri: Türkmenler Üzerine Makaleler**, Yeditepe Yay., İstanbul, 2009, s. 47.

[120] *Töz(tös)*, kök anlamı taşımaktadır. ("el töz neteg: ülkenin ve reayanın durumu nasıl" cümlesi ile örneklenen tözün bu kök anlamı halk ile ordunun aynılığının ele alındığı paragrafta yeniden gündeme getirilecektir.) Bkz.: Kaşgarlı Mahmut, s. 588 Türkçede bu z/r ikamesinden Roux da (boz/r) söz etmektedir. Bkz.: Roux, 2011, s. 141

[121] *Tör* ve *töre*, evin saygı duyulan kimselere ayrılmış en önemli yeri ve itibar edilen kimselere sunulan sedir. Bkz.: Mahmut, ss. 585-586.

[122] Bkz.: Hassan, ss. 143-155.

[123] Bkz.: Jean-Paul Roux, **Altay Türklerinde Ölüm**, Çev. A. Kazancıgil, Kabalcı Yay., İstanbul, 1999, ss. 34-41

rüzgâr, yel" idi. "Varolan her şey (…) göğün soluğuyla kabarıyor, göğün soluğuyla yatışıyor, göğün soluğuyla sıkışıyor, göğün soluğuyla açılıyordu."[124] İkinci bölümde, İslam anlayışındaki Rahman'ın nefesi açıldığında yerli yerine oturacak bir kavrayış söz konusudur burada. Nitekim İslamlaşan Türkler öncekinden çok uzağa düşmeyen yeni bir yol tarifi edinirler: şeriatten hakikate götüren yol olarak tarikat (*turuk).*[125] Nitekim Taoizm, Budizm, Hıristiyanlıkla da karşılaşan Türklerin büyük çoğunluğunun İslamlaşmasında önemli bir kavşak sayılabileceği söylenebilir.

Tengri ajun törütti	*Tanrı dünyayı ve âlemi yarattı*
Cıgrı ediz tezginür	*Felek durmadan döner*
Yulduzları çergeşip	*Yıldızlar sıra sıra dizilir*
Tün kün üze yörgenur	*Ve gece güne (gün geceye) çevrilir*

Yukarıdaki dörtlükte yer alan *törütti* sözcüğünün Oğuz lehçesinde bir şeyi yerli yerine koymak ya da bir işi doğru biçimde icra etmek[126], *törüdi* sözcüğününse geçişsiz bir eylem olarak açıklanarak "o yaratıldı" anlamına bağlanması,[127] hem Hassan'ı doğrular gibidir, hem de *ethos* ve *tao*ya yönelen yeni bir düşünce alanı açmaktadır.

Antik Yunan'da, töre, *ethos*'tur, varlığın mesken tuttuğu yerdir. Alışılmış uğrak yeridir, barınaklardır, ikametgâhlardır, âdetler, görenekler, örflerdir, insanın kendine has olan karakteridir, ahlakıdır. Francis E. Peters'in **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**'nü dilimize kazandıran Hakkı Hünler'in dikkat çektiği üzere, Kaşgarlı Türkçesi ile tam karşılığı yukarıda örneklediğim üzere *törü, törüt, töre*dir.[128] Çin'de ise üst üste kabuklanmış kompleks bir kavramla karşılaşırız: *tao*. Sözcük kabaca, yol, ders, yöntem, neden, kelime, emir ve norm anlamları taşır.[129] René Guénon, Konfüçyanizm ile Taoizmi "önceki" gelenekle ilişkilendirir ve

[124] Zeynep Sayın "Bedenin Teni, Göğün Teni", **Cogito**, Sayı 44-45, YKY, 2006, s. 155.
[125] Bkz.: René Guénon, **İslam Maneviyatı ve Taoculuğa Toplu Bakış**, Çev. Mahmut Kanık, İnsan Yayınları, İstanbul 2004, ss. 32-33.
[126] Bkz.: Kaşgarlı Mahmut, *törütti* maddesi, s. 587.
[127] Bkz.: **a.e.**, *törüdi* maddesi, s. 587. Kaşgarlı Mahmut bu sözcük için "Âdemoğlu yaratıldı" örneğini verir.
[128] Francis E. Peters, **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, "*Ethos*" maddesi, Çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yay., İstanbul, 2004, s. 120.
[129] Bkz.: Donald A. Mackenzie, **Çin ve Japon Mitolojisi**, Çev. Koray Atken, İmge Yay., Ankara, 1996, ss. 254-255.

Konfüçyanizmi, önceki geleneğin "yeniden uyarlanmış" zâhiri, Taoizmin ise bâtını hali olduğunu belirtir.[130] Toshihiko İzutsu'nun gösterdiği üzere bu, şaman geleneğidir. Taoizmin kurucusu olarak kabul edilen Lao-Tzu ve onun düşünceleriyle paralellik gösteren şiirleriyle ünlü Şamanist şair Çu Yuan Çin'in uygar Orta Krallığı'nın güney kıyısında bulunan, güzelliklerle dolu doğasına karşın kültürü zayıf kalmış bir bölgesinde, "Çin kökenli olmayan farklı ve tuhaf örf ve âdete sahip pek çok insanın yaşadığı, yabani nehirler, ormanlar ve dağlardan oluşan geniş" bir eyalettendir. Bu "farklı" ve "tuhaf" adetler şamanisttir.[131] Proto-Türk olarak nitelenen Çu'lar kâinatın, sema ve arzın temsil ettiği birbirine zıt ancak birbirini tamamlayan iki evrensel nefesten oluştuğunu düşünmektedir. Çin ve Doğu Türk kültürleri, aynı coğrafyada at koşturmanın etkisiyle iç içe geçmiş, kozmoloji anlayışları benzeşmiştir. Emel Esin bu anlayışı "Evrenselcilik" olarak nitelemekte ve bu eğilimin Çin'de olduğu gibi Hunlarda da merkeziyetçi devlet dinini uygulamaya yöneltilmiş Konfüçyüs felsefesi ve evrenselci düşünceleri devlet idaresine yaymayan, bireyci bir görüşteki Taoizm gibi iki ayrı yönde geliştiğini söylemektedir:

"Her iki eğilim de, Çinlilerin Hsiung-nu dediği Doğu Hunlarının siyasi ve kültürel geleneğini izleyen Kök Türk Kağanlığı çevresinde bulunuyordu. Tao dininin ilkeleri, Bütün Hu çevrelerinde yaygındı. Kök Türklerin kağan soyu, Çinlilerin A-shi-na dediği boy, IV.-V. yüzyıllarda tarih sahnesine ilk çıktığı zaman, Yaşılögüz (Huang-ho) Irmağı'nun batısındaki P'ing-liang'da bir Taoist türbe olan dağın civarında yaşamaktaydı."[132]

Esin'in sözünü ettiği evrenselci anlayışın Taoizm yönü, kutsal sayılan kâinatın genel ruhu kavramıyla vahdet-i vücud düşüncesine yakın durmaktaydı.[133] "'*Tao*'nun bir devlette hüküm sürmesi halinde sen hem konuşmada ve hem de fiilde cüretkâr olabilirsin ama konuşmada temkinli olmalısın"[134] sözünden de anlaşılacağı üzere *tao* Konfüçyanizm'de yer aldığı haliyle ilahi adaleti de bünyesinde barındıran, ahlaki davranış biçimlerinin tümünü bir çatı altına toplayan bir ilke, yordam bilgisi olarak ele alınmaktadır. Ancak Taoizm'de *tao* varlığın yüce İlke'ye bağlanmasındaki

[130] Bkz.: Guénon, 2004, s. 89.
[131] Toshihiko İzutsu, **Tao-culuk'daki Anahtar Kavramlar**, Çev. A.Y. Özemre, Kaknüs Yay., İstanbul, 2003, s. 17.
[132] Emel Esin, **Türk Kozmolojisine Giriş**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2001, s. 19.
[133] Bkz.: **a.g.e.**, s.22: Esin, "*Bir tözlüg bulmak*" cümlesiyle böyle bir sonuca varmaktadır.
[134] Bkz.: İzutsu, 2003, **a.e.**, ss. 141-142.

yoldur.[135] Emel Esin, **Türk Kozmolojisine Giriş** kitabında iki ana ilkeye indirgenmiş âlem düzenini evrenselci dikotomi olarak açıklarken *tao*'dan söz eder. Türklerin ve Çinlilerin evren kavrayışında ortaklık açıkça görünmektedir:

"Başlangıçta, niteliği anlaşılamayan 'ilk neden' olarak ezeli Tao (yol, yöntem) bulunuyordu. Bundan adem (yokluk) ve ademden ilk monad (tek varlık) belirdi. T'ai-chi denen ilk monad'da şekil, nefes ve madde olanakları bulunmaktaydı. Bu ilkeler harekete geçince, yin (kararıg) ve yang (yaruk) ilkeleri oluştu. (…) Kararıg ve yaruk ilkelerinin ana ve ataya benzetilen nefesleri, sekiz yönden esen rüzgârlarla taşınarak birleşti ve beş unsur doğdu: su, ateş, ağaç, maden ve toprak. Çin'de ve Türklerde, unsurlar ve göksel cisimler, çeşitli ailelerin kökü sayılıyor ve bunlara kök, ruh veya aile anlamına gelen, Türkçe töz, oğuş (veya uguş); veya kut gibi isimler veriliyordu. Her ed (canlı veya cansız varlık) bu ailelerin birine aitti. Ed'lerin kutunu (doğa), bağlı olduğu unsur ve göksel cisim ailesi belirlemekteydi."[136]



Şekil 26
Yaruk ile kararıg ilkeleri

Kut sözcüğü, kağanların kutsal olduğu Kök-Türkler (552-744) döneminde ilahi egemenlik anlamı da yüklenmişti. İlahi egemenlik hakkı *tengri*nin bağışı olan kuttan gelmekteydi. Bu tanımda henüz, sözcüğün daha sonra yüklendiği (*qut*; uğur, baht, talih[137]) anlamlar yoktur ancak çevrimseldir çünkü kutu "*tengri verir, tengri alır*." Sencer Divitçioğlu, *kut* sözcüğünün zaman içinde anlam çerçevesinin değiştiğinden söz ederken aslında bir anlamda Türk toplumlarında bir zihniyet dönüşümüne işaret etmiş olur.[138] *Tengri*, bugünden geriye bakıldığında ikibin yıllık geçmişi olan, Hiung-Nu devrinden bu yana sabit kalan bir sözcüktür. Göğü ve gök tanrısını imleyen sözcük, Cumhuriyet Türkiye'sinde Arapça Allah sözcüğünün karşılığına yerleşmiştir. Roux, sözcüğün, İmparatorluk dönemleriyle ilgili olmayan metinlerde daha az görüldüğüne dikkat çekerek, *Tengri*'nin bir imparatorluk tanrısı olarak görülebileceği sonucuna varır. Yukarıda da belirttiğim gibi hükümdar tengri tarafından gönderilen,

[135] Bkz.: Guénon, 2004, **a.e**. s. 91.
[136] Esin, 2001, **a.e**., s. 24.
[137] Bkz.: Mahmut, s. 455.
[138] Sencer Divitçioğlu, **Ortaçağ Türk Toplumları Hakkında**, YKY, İstanbul, 2004, s.113.

*tengri*nin temsilcisi, gölgesi ve benzeridir.[139] Üstte Kök Tengri, altta Yağız Yer yaratıldığında ikisinin arasında insanoğlu yaratılmış[140], tıpkı bir başka söyleyişle de olsa İslam'ın tarif ettiği gibi, insan bir berzah olarak nitelenmiştir.

Yusuf Has Hacib'in **Kutadgu Bilig**'i (1069-1070) günümüz Türkçesine "mutlu olma bilgisi" olarak çevrilmekte ancak metin, ideal devlet tasarımına yönelik önermeler içermektedir; hem hükümdarın hem halkın ortak mutluluğunu burada ve öte dünyada sağlamayı dileyen bir öğütler kitabıdır. Türk devletlerinin işleyişi hakkında önemli veriler barındıran kitaba göre hükümdar Tanrı'nın iradesiyle, *kut* (devlet, baht, talih, yönetme yetkisi) ve *ülüg* (kısmet, şans) alır. Tanrı beyliği kime verirse ona, işinin altından kalkabileceği akıl ve gönlü verir. *"Bey anasından doğarken beylikle doğar."* Cesur ve kahramandır; akıl ve bilgelikle donanmıştır, donanmalıdır; erdemli olmalıdır. Bey, halkını refah içinde yaşatmalıdır, töreyi düzenlemeli ve uygulamalı, düzen ve adaleti tesis etmeli, ordu ile devleti düzen içinde tutarak fetihler yapmalı, ekonominin istikrarını sağlamalı, iyi düşünülmüş kanunlar hazırlayıp bunları eşitlik ve adaletle uygulamalı, zorbalık ve kargaşaya engel olmalı, ülke içinde dirlik ve düzeni sağlamalıdır.[141] Fuat Köprülü de Orhon Kitabeleri'nden hükümdarın tebaasının refahını sağlama mecburiyetini aktarır.[142] Halk ise kölelikten gelse bile hükümdarın emirlerine itaat etmeli, hazinenin hakkı olan vergileri ödemeli, hükümdarın dostunu dost, düşmanını düşman bilmelidir. Gözetilmesi gereken bir denge vardır:

> *42* *Meliklerin halk üzerinde hakları olduğu gibi,*
> *(budunnıng hakı bar melikler öze)*
> *Halkın da aynı derecede melikler üzerinde hakkı vardır*
> *(melikning hakı ma budundın tüze)*

Önsözde Hacib, metninin dört temele oturduğunu belirtir: doğruluk (*adil*), mutluluk (*devlet*), akıl, kanaat. Bu dört temel, ileride İslami bilgiyle desteklenecek olan dört

[139] Bkz.: Roux, 2011, s. 114.
[140] Bkz.: Mircae Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Muhammed'ten Reform Çağı'na III**, Çev. Ali Berktay, Kabalcı Yay., İstanbul, 2003, s. 13.
[141] Fuat Bozkurt, **Kutadgu Bilig**'deki bu özellikleri Budist etkiyle açıklamakta ve buradan zaman çarkına bağlanmaktadır. Bkz.: Fuat Bozkurt, **Türklerin Dini**, Cem Yay., İstanbul, 1995, s. 202.
[142] Bkz.: Fuat Köprülü, **Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri**, Kaynak Yay,. 1. bs.1931, İstanbul, 2002, s. 139.

kişiyle simgelenmiştir. Doğruluk hükümdar (*ilig*) Kün-Toğdı, mutluluk Vezir Ay-Toldı, akıl Öğdülmüş (övülmüş), kanaat Odgurmuş (uyandırmış) ile temsil edilir.[143]

Vezir Ay-Toldı'ya yüklenen *kut*'un işareti topdur (küre).[144] Top, kökensel birliğin (*primordial union – ed-dâiretü'l-evveliyye*) ve göğün simgesidir. Evrensel Varoluşun alanını çevreleyen ve sınırlandıran bu şekilden, diğer bütün şekiller doğar.[145] Bu nedenle çevrimsel hareket halindedir ve zaman belirsizdir. "Böylece, kendi içinde bir bütün olan kürenin mükemmelliği, özündeki belirsizlikle örselenir."[146] Tam da bu noktada, **Kutadgu Bilig**'deki devlet kavramı ilginçleşmeye başlar. Öncelikle bir üst bakışla çeviride *kut*'un ikballe karşılandığı, dolayısıyla hâlâ hükümdarla ilişkilendirildiğini söylemek mümkündür. Nitekim Roux başlığın *Bir Hükümdara Yakışan Bilim* olarak çevrilmesinin uygun düşebileceğini, çünkü yapıttaki *kut* sözcüğünün ulu (majesteleri) anlamı taşıdığını da belirtir.[147] Devlet ise mutluluk anlamıyla bulunmakla birlikte, Ay-Toldı'nın metindeki görev tanımı çalışkan, devlet işlerinde mahir bir veziri işaret etmekte, daha çok yürütme görevini yüklenmiş görünmektedir. Ay-Toldı da kendisini Kün-Dogdı'ya sunarken, hizmete geldiğini belirtir: "şiarım doğruluk ve yaradılışım hizmettir" demektedir.

Kitabın sunuşunda belirtildiği metnin yazılış amacı ülke ve kentleri yönetenlere iyi bir yönetim ve refah için gerekli hikmetleri aktarmaktır. **Kutadgu Bilig**'in diğer dillerdeki adları devlet terbiyesini, yönetim serüvenlerini anlatmaktadır: Çinliler Edebü'l-mülûk (Meliklerin Kitabı), Maçinliler Enisü'l memalik (Memleketin Dostu), Maşrıklılar Zîynetü'l-ümerâ (Emirlerin Süsü), İranlılar Şahnâme demektedir.[148] Yusuf Has Hacib'in ele aldığı şekliyle devlet ile mutluluk kavramlarını eşanlamlı olarak okumak, bir anlamda, Türklerin devlet anlayışının günümüzde yaygın olan Batılı devlet (*state)* anlayışından farklı bir yapı içerdiğini düşündürüyor. Latin kökenli devlet (status/state) anlayışı, muhafaza edilen, baki olan bir "durum"a işaret

[143] Bkz.: Yusuf Has Hacib, **Kutadgu Bilig,** Çev. R. Arat, Kabalcı Yay., İstanbul, 2006, s. 71, (dize 590).
[144] Bkz.: Hacib, s. 189 ve s. 195.
[145] Bkz.: Guénon, s. 56.
[146] Divitçioğlu, s. 112.
[147] Bkz.: Roux, 1999, ss. 34-35.
[148] Bkz.: Hacib, s. 77.

ederken,[149] Türkçede kullanmakta olduğumuz, Arapça kökenli devlet sözcüğü, iktidar, kudret, siyasi egemenliğin yanı sıra, mecazi olarak zenginlik, mülk, baht anlamları taşıyor. Sevan Nişanyan kökenbilimsel sözlüğünde Babil ve Asur (Akad) dillerinde sözcüğün dönmek, deveran etmek; teftiş etmek, denetlemek, idari görevle dolaşmak anlamları taşıması nedeniyle sözcüğün Arapça *dwl* anlamı bakımından dönme, deveran etme, sırayla birbirini izleme kökünden türetilemeyeceği uyarısı yapmayı gerekli görüyor ancak, *dwl* kökünden devlet sözcüğüne eşkökenli olarak verdiği tedavül sözcüğü de elden ele geçme, para dolaşımı, sirkülâsyon (dolaşım), rotasyon (yer değiştirme), alternasyon (münavebe, değişimli olma) anlamlarıyla bir hareketliliğe işaret eder görünüyor.[150] Nitekim Suad El-Hakîm de devleti, "Bir kez birisine, bir kez de diğerine geçtiğinde ganimet aralarında devlet olundu denilir" diyerek örneklemektedir.[151] **Kutadgu Bilig**, sözcüğün içerdiği bu hareketliliği ya da (sabit olmayışı) destekler:

598 *Ay-Toldı yer öptü ve dedi ki: Hükümdarın gözü*
(yer öpti kör ay toldı aydı ilig)
Sevinç ile parlarsa, devlet ona hizmet edene elini uzatır.
*(yarutsa közin birdi **devlet** elig)*

Öte yandan;

548 *Bu devlet dönektir, hem yapar hem bozar.*
*(yayıg ol bu **devlet** iter hem buzar)*
O kararsızdır; bıkarsa çabuk kaçar.
(ne irsel turur terk irikse tezer)

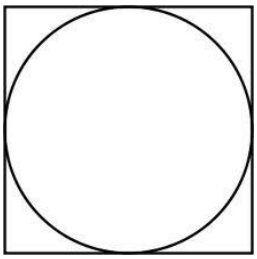
Konfüçyanizme dayanan -Emel Esin'in kullandığı biçimiyle- "merkeziyetçi devlet felsefesi" Doğu Hunları ve Kök Türkler tarafından benimsenmiş ancak,

[149] İngilizce ***state*** sözcüğü ve Avrupa dillerindeki karşılıklarının kökeni, durum ya da statü anlamına gelen Latince *status*'dur. 14.yy.da Roma hukukunun Avrupa'da canlanmasıyla, Latince *status* (*stato* İt., *Estado* İsp., *état* Fr. *Staat* Alm.) karşılığı *state*, kişilerin hukuki durumlarını ve özellikle kralın özel durumunu belirtmek için kullanılmaya başlandı. Sözcük ayrıca Cicero'ya kadar geri giderek, *status rei publicae ve "*kamu meselelerinin durumu"nu içeren Roma düşüncesi ile ilişkileniyordu. Zaman içinde *state*, daha çok tüm toplumun yasal düzeni ve onun yaptırım araçlarıyla ilişkilendi. 16.yy başlarında Machiavelli'nin yapıtlarında merkezi rol oynayan sözcük, bu yolla modern anlamına yerleşmiş bulunuyordu. (Bkz.: OALD, "*state"* maddesi)

[150] Bkz.: Sevan Nişanyan, Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü, "devlet" maddesi, çevrimiçi, 14.04.2012, http://www.nisanyansozluk.com/?k=devlet, "tedavül" maddesi, http://www.nisanyansozluk.com/?k=tedav%C3%BCl.

[151] Suad El-Hakim, **İbnü'l Arabî Sözlüğü**, Çev. Ekrem Yardımlı, Kabalcı Yay., İstanbul, 2005, s. 105.

yorumlanarak dönüştürülmüştür. Onlara göre, dünyanın merkezi, Çin'de değil, hükümdarın *ordu*sundadır.[152] Türklerde, *ordu*, yani başkent ya da karargâh anlayışı Türk hakanlarının otağ kurup oturdukları yerdi, dolayısıyla "devlet"in merkeziydi. Yazı yaylakta kışı kışlakta geçiren Türkler merkezlerini yanlarında taşıyorlardı.[153] Ordu, yapısal olarak dört yana hâkimiyeti simgeler, Ögel'in dikkat çektiği gibi *Ordu* ve *Halk* aynı şeydi, dolayısıyla önemli olan bir arada hareket eden topluluktu.[154] "*Tengri-teg, tengride kut bulmuş*", göksel hükümdarlar olarak Kök Türk kağanlarının konakladığı yer, aynı zamanda, "*tengri* (gök) ile *iduk* (kutsal) olarak nitelendirilen *yağız-yir* (yer) evrensel iki zıt ve tamamlayıcı ilke, yani dikotomi halinde belirmekte olan anlayışın kesişim noktasında, "dört yönünün kavşağı, yani kâinatın merkezi" kabul edilmekteydi. Aşağıda çizimde görüleceği gibi Türk *stupa*larının planı, evren tasarımının simgeselleşmesini içerir. Yer dörtgen, gökkubbe yuvarlaktır. Kâinatın dört yönü köşelerle vurgulanmıştır.[155] Eliade'nin deyimiyle "her insan konutunun izdüşümü Dünya Merkezi'ne yansıtılmış"[156] olur. Bu temel çizim ileride değinileceği üzere Hint *mandala*larının da temelinde yer alır:



Şekil 27
Yer, gök, merkez

Bu durumu Ötüken ile örneklemek mümkündür: Ötüken, Orhon nehri yakınlarında ağaçlı bir dağ olmakla birlikte kesin yeri tartışmalıdır.[157] Ötüken'in sözcük anlamı,

[152] Bkz.: Esin, 2001, s. 21.
[153] Bkz.: Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi II**, Türk Tarih Kurumu Basımevi., Ankara, 2002, s. 246.
[154] Bkz.: Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi I**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2010, ss. 273-274.
[155] Esin, 2006, s. 163 ve R94.
[156] Eliade, 2003d, s. 16.
[157] Bkz.: Jean Paul Roux, **Eski Türk Mitolojisi**, Çev. M.Y. Sağlam, Bilge Su Yay., Ankara 2011(b) s. 110.

dua eden/edilendir. Dua Arapçada çağırma, eski Türkçede alkış anlamına gelir.[158] Kağan, tahtını Ötüken'in ortasına kurar.[159] Devleti bir arada tutan, Ötüken ormanı, kağanın oradaki varlığıdır.[160] Bir anlamda, kutuptur. Zaten hükümdar otağının direği, kozmik ağaç imgesi, Kutupyıldız'ına bağlanmakta, göksel hükümdarlıkla ilişkilenmektedir. Yolcuların gökteki pusulası olan Kutupyıldızının bir yol imparatorluğu kuran Türklerin kozmolojisindeki yeri bir rastlantı olmasa gerektir.

"(T)üm hareketler Kutupyıldızının ekseninde yer alan çemberden yola çıkar, tüm hareketler çemberin merkezine geri döner, hayat bir istikrar içerisinde değişir, ölülerin ruhlarıyla yaşayanlarınki arasında, yıldızların bedeniyle insanlarınki arasında bir ayrım gözetilmezdi."[161]

Hacib'in dilediği üzere, devletin bekası dört sağlam direğe (dünyanın payandalarına[162]) bağlanıyordu: Doğruluk hükümdar (*ilig*) Kün-Toğdı, mutluluk (devlet) Vezir Ay-Toldı, akıl Öğdülmüş (övülmüş), kanaat (anlayış), akıbet Odgurmuş (uyandırmış). Bu bakış, bir yandan, çadırlarını hakana yakınlıklarına göre kuran Alplik kurumuna, bir yandan da İslamiyet öncesi, Budizm etkisiyle yerleşmiş olan, dört yönün efendisi olan hükümdarın etkinlik alanını simgeselleştirmesini yansıtır gibidir. Bu görüşe göre, dünyanın dört yönünde, dört büyük imparatorluk vardır ve bu dördüne hâkim olan *chakravartin*'dir, her biri bir zenginlik ifade eden Doğu (Çin-İnsanlar), Güney (Hindistan-Filler), Batı (Orta Asya-Hazineler), ve Kuzey (Türkler-Atlılar) illerinin hükümdarlarına hükmetmektedir. Bu türden bir simgesellik Hsiung-nu ve Kök Türk ejder tapımlarının Çin kaynaklarındaki kayıtlarından okunmaktadır. Gök ve su tanrısı *kök-luu* (ejder/evren) bir merkezi, dört de ana yönde yer alan gök ejderin çeşitli yüzleri ile görünmektedir.[163] Bilge Kağan'ın *chakravartin* ile özdeşleştiği bir metni örnekler Esin:

---

[158] Beddua sözcüğündeki "bed" Farsça kötü, "dua" Arapça çağırmadan gelmekte, yine melez bir sözcüktür. Eski Türkçede beddua yerine kargış sözcüğü vardır. Bkz.: Yaşar Kalafat ve Necdet Y. Bayatlı, **Türk Kültürlü Halklarda Alkışlar-Kargışlar**, Berikan Yay., Ankara, 2011, s. 137.
[159] Bkz.: Roux, 2011, ss. 158-159.
[160] Bkz.: Roux, 2011b, s. 110.
[161] Sayın, 2006, s. 157.
[162] Tabir Eliade'nin, 2003d, s. 16.
[163] Konya İnce Minareli Medrese'deki çark-ı feleği döndüren ejder betiminden hareketle yazılmış aydınlatıcı bir makale için bkz. Ahmet Çaycı, "Asya'dan Anadolu'ya Uzanan Serüven: Çark-ı Felek ve Ejder Birlikteliğinin Nadir Bir Konya Örneği", Turgay yazar (der.) **Sanatta Anadolu Asya**

"Ben göğe benzer, gökte olmuş Türk Bilge Kağan, o anda tahta oturdum. İleride gün doğusunda, yanda gün ortasında (güney), arkada gün batısında, yukarıda tün ortasında (kuzey), bu sahalar içindeki milletler bana bakar." [164]

Ayrıca, 9. yüzyılda Köktürk alfabesi ile yazılan **Irk Bitig**'in (Fal Kitabı) 28. *ırk*ında *ordu* dört yana bakmaktadır:

28 *Han oturup ordu kurmuş, İli durur.*
Dört köşedeki iyileri, akıllıları toplayarak,
hoşnut olur, dünyayı süsler.
Bunu biliniz, iyidir bu. [165]

Bu bağlamda, **Kutadgu Bilig**'de eksik görünen beşinci unsur, ilim bilgisiyle yazarın kendisidir ve kendisine önsöz ve sunuşta yeterince yer ayırmıştır. Veziri hükümdara sunan da odur. İyi ve akıllılarla dünyayı süslemesi ise, akla Halep'in bir büyük entelektüellini yitirdikten sonra bileziğini kaybettiğini dile getiren ağıtlar yakmasını getirir.[166] Hükümdarların, kentlerin süsü, akılla ve bilgiyle donanmış kişilerdir. Onların varlıkları o kenti ya da devleti donatır. Gazâlî'nin dediği gibi: "Zâhir âlimleri yeryüzünün ve saltanatın süsleridir. Bâtın âlimleri ise göklerin ve melekût âleminin süsleridir."[167]

Merkezdeki hükümdara bağlı dört yön, ya da devletin temel direkleri simgeselliğinin izi, Abbasilerin kurduğu Bağdat şehir planında da görülmektedir. Nitekim bu *chakravartin*'in makrokozmosu olan şehri *mandala*'yla benzerlikler göstermektedir. Temel *mandala* formu dört kapısı olan bir karenin merkezinde yer alan bir daireden oluşur.

İlişkileri: Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan, Hacettepe Üniversitesi yay., Ankara, 2006, ss. 129-136.
[164] Bkz.: Emel Esin, **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2006, s. 42.
[165] Bkz.: **a.e**., s. 44.
[166] Bkz.: Doris Behrens-Abouseif, **Beauty in Arabic Culture**, Marcus Wiener Publ., 1. bs. 1998, Princeton, 1999, s. 124.
[167] İmâm-ı Gazalî, **Ihyâ-i Ulûm-id-Din**, Cilt 1, Çev.Ali Arslan, Arslan Yay., İstanbul, 1981, s. 127.



Şekil 28
Bir mandala örneği



Şekil 29
El Mansur'un VIII. yüzyılda kurduğu Bağdat

İslami bilgi de dört temel direğe işaret eder; evtâd adıyla simgelenen, hayat (Abdülhayy), ilim (Abdülilim), irade (Abdülmürid) ve kudrettir (Abdülkadir).[168] Ortada kutup bulunur. Kutup, bir çarkın veya benzer bir şeklin ekseni olarak sembolik kullanımında, yatay tekâmülden dikey tekâmüle geçişin söz konusu olduğu "tezahür etmemiş âlem"i simgeler. İnsanlar arasında her dönemde var olmuş, tekâmül düzeyi çok yüksek, yüce bir amaca hizmet için doğmuş varlıkları ifade eder. Bunlar insanlığa tekâmül yolunda önemli katkıları olmuş fakat genellikle isimleri bilinmeyen, ünlü olmayan kimselerdir. Devrin en büyük velîsi anlamında kullanılır. Her devrin ayrı bir kutbu olmuştur. Örneğin Musa peygamber zamanının kutbudur.[169] Bir anlamda bunlar âlemin varlık nedenleridir. Asıl olan hayattır çünkü o ilmin varlığındaki şarttır, İlim ise daha geneldir; varlığıyla hem zorunluya, hem de mümkün ile imkânsıza ilişir. İrade ise sadece mümküne ilişebilir. İradeyi hayat talep eder, dolayısıyla irade hayatın edilginidir ve kudretten daha geneldir. Kudret, mümkünün yok edilmesine değil, var edilmesine ilişir. Bir anlamda kudret, ilmin edilgeni gibidir. İlim karşısında kudret, hayat karşısında ilim gibidir.[170]

Canlı varlıkların yoğunluk açısından birbirinden farklılıklarına karşın yapısal açıdan benzemekte olduğuna düşünen Türkler, tüm evrenin kendileriyle aynı şekilde

[168] Bkz.: İbn Arabî, **Fütuhat-ı Mekkiyye**, II. Cilt, Çev. Ekrem Demirli, Litera Yay., İstanbul, 2007, s. 388.
[169] Bkz.: "Kutup" maddesi, TDV, **İslam Ansiklopedisi**, XXVI. Cilt, TDV Yay., Ankara, 2002, s. 498. Kutup Uzakdoğu ezoterizminde yeryüzü çakralarına tekabül eder.
[170] Bkz.: İbn Arabî, **a.e.**, s. 388.

düzenlendiğine ve yaşamın birliğine inanıyordu.[171] Devlet düzeni de dünyanın düzeninin algılanışına göre kurulmuştu, dolayısıyla zaman birimleriyle ifade ediliyordu. Gün ve ayın dairevi şekilleri *tilgen* adındaki hayali felekle açıklanıyordu. Göksel cisimlerin feleği ise *cıgrı*, çakırdı (Sanskritçe çakra, Farsça çarh,).[172]

"Evren burçlardan oluşmuş olduğu belirtilen felek çarkına sarılmış bir ejderdir ve 'evrilmeleri' ile çarkın gece ve gündüz dönmesini temin etmektedir. Evren böylece felek ve zaman kavramlarıyla birleşmekte, dünyanın simgesi olmaktadır."[173]

Buddha'ya *kut*u taşıyan felek çarkı misali evren de Türk hakanlarına taht ve il bağışlamaktadır. Türklerde hükümdar *ongun*u[174] olarak kabul gören sungur kuşu (Farsçası çarh; sözcük aynı zamandan "hareket-i devri" anlamına gelmektedir[175]), Çin'in efsanevi devlet kuşu olarak nitelenen *feng-huang*'la ilişkilendirilebilmektedir. Her iki kuşun ortak özelliği, döne döne yükselmeleri ve avladıkları kuşları hiç incitmeden sahibinin bulunduğu yere indirmeleridir. Uzun kuyruklu küçükbaşlı, benekli gibi görünen beyaz renkli *falco* soyundan olan bu kuş, Osmanlı sultanlarının otağları üzerinde anka adıyla yer alır.[176] Çin kültüründe ejder anka ile evlidir.[177] Bu da evrenin (ejder) çevrimiyle yenilenebilirliğini bir araya getirmektir. Bu simgesellik, bir yandan iktidarın uçuculuğuna işaretken, öte yandan hükümdardan beklenen adalet ve erdemi yansıtır görünmektedir: Can yakmadan halkın rızkını ve esenliğini sağlamak. Hükümdar (el-Melik) ancak mülkün varlığı söz konusu olduğunda mümkündür, o halde yönettiklerinin halini gözetmelidir:

---

[171] Bkz.: Jean-Paul Roux, **Orta Asya'da Kutsal Bitki ve Hayvanlar**, Çev. A. Kazancıgil ve L. Arslan, Kabalcı Yay., İstanbul, 2005. s. 92.
[172] Emel Esin, **Türk Sanatında İkonografik Motifler**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004, s. 61.
[173] Esin, **a.e**., 2004, s. 136: Tam da bu dönme eyleminin simgesi *svastika*dır. Sanskritçe "iyi" ve "olma" sözcüklerinden oluşmaktadır. En çarpıcı svastika örneklerinden biri Hitit Güneş Kursu'nda görülür.
[174] Ongun: İlkel toplumlarda topluluğun kendisinden türediği sanılarak kutsal sayılan hayvan, ağaç, rüzgâr vb. doğal nesne veya olay, totem; Arma. Türk Dil Kurumu, ***Büyük Türkçe Sözlük***, ,http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.4fd5c5aa3a8019.20472442
[175] Franciscus Mesgnien Meninski, **Theasaurus Linguarum Orientalium Turcicae-Arabicae-Persicae; Lexicon Turcico-Arabico-Persicum I**, Simurg Yay., İstanbul, 2000, s. 1598.
[176] Esin, **a.e**., 2004, ss. 176-177.
[177] Nitekim Çin hayat ağacı bu iki mitik varlık tarafından oluşturulmaktadır. Tieying Wang, **What is Dragon: Finding the Dragon from View of Chinese**, People's Fine Arts Publishing House, Beijing, 2011, s. 38.

"Allah, unsurlardan oluşmuş bu âlemde yönetici meleklerin cinsinden bir topluluk yarattı. Onların içinde peygamberler, halifeler, valiler, sultanlar ve âlemin işlerinin idarecileri vardır. Allah, yeryüzünde yönetici yaptığı bu kimselerin ruhlarıyla, feleklerdeki bu yönetici melekler arasında bir takım ilişkiler ve ince bağlar yerleştirdi. Söz konusu bağlar, itidalle ve kuşkulardan temizlenmiş ve eksiklerden arınmış bir şekilde, onlara uzanır. (…) adil bir yönetici ve erdemli bir önder olur."[178]

Yüce âlemin, süfli âlem üzerindeki otoritesidir bu Arabî'ye göre; güçlü ve iyi kimse, meleklerden gelen emirleri temiz kalplilikle uygulayarak iyi bir yönetici olurken, bayağı yönetici, temiz bir emri bayağı ve kötü bir biçimde uygular, haksız ve zalim olur. Bu davranıştaki hükümdar, dinen azledilir.[179] Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'daki vakfiyesinde yazan "*Hüner bir şehr bünyâd etmektir / Reâyâ kalbin âbâd etmektir*" sözlerini aktaran Halil İnalcık reayanın refahını dini bir vazife olarak gören Osmanlı Devleti'nde vakıf müessesinin İslam devletleri arasında en gelişmiş biçimiyle işlettiğini söylemektedir.[180] Bu konuya değinmemin bir nedeni, Osmanlı minyatüründeki dünyevi ile kutsal olanın kesişim noktasının, tam da buradan kurulabileceğini göstermeye zemin hazırlamaktır. Tengri-hakan özdeşliğiyle ile Osmanlı'da mülkiyetin Allah adına salt padişaha özgü olması aynı doğrultuda görünmektedir.

İslami terminolojide de felek, mekânsal ve zamansal özelliklerle donanmıştır. Felek dönünce gece ile gündüz ortaya çıkmıştır, "gök dürülmüş, ses çıkarmak onun hakkı olmuştur."[181] Mekânların en yükseği, felekler değirmeninin üzerinde döndüğü mekândır -feleklerin kutbu olan Güneş feleğidir.[182] İbn Arabî, canlı ile *hayy* arasında bir ayırım yaptıktan sonra güneş feleğini betimler. Canlı, beslenen, hassas ve iradeyle hareket eden bir nefse sahipken *hayy*, akıl sahibi, idrak eden ve faal bir cevherdir.

[178] İbn Arabî, **FMII**, s. 397.
[179] Bkz.: **a.e.**, s. 395.
[180] Bkz.: Halil İnalcık, **Devlet-i Aliyye: Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar I; Klasik Dönem (1302-1606): Siyasal, Kurumsal, Ekonomik Gelişim**, TİBK Yay., İstanbul, 2009, s. 125.
[181] İbn Arabî, **FM**, Cilt 17, s. 248.
[182] Güneş feleğinin üstünde yedi, altında yedi felek vardır: Üstündekiler; Merih (Ahmer), Müşteri, Zuhal, Menziller, Atlas, Burçlar, Kürsü, Arş felekleridir. Altındakiler; Zühre, Utarit (Kâtip), Ay, felekleri ile Esir, Hava, Su ve Toprak küreleridir.
Bkz.: İbn'ül Arabî, **Fusûsu'l Hikem**, Çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yay., İstanbul, 2006, s. 73.

Nitekim felekler; faal akıllarının olduğuna gösteren nefislere sahiptirler; dairesel hareketleri, nefsi nâtıkaları[183] olduğuna, nefisleri de akılları olduğuna delalet eder.[184]

"(H)ayat ve nefsin en büyük, en nurlu, en şerefli, en ahir, semanın reisi, ışığın bahşedicisi, heybetin sergileyicisi, havanın kaynağı, sarı ışık zerrelerini kara karanlığa yansıtan, yed-i Beyza mucizesi, hazır oluşu ve ortadan kayboluşu ile gündüz ve geceyi meydana getiren, belli bir sistem dâhilinde hareket etmesiyle dört mevsimi meydana getiren, dünyanın göz nuru, ahiret yurdunun yolunun aydınlatıcısı, dünden bu güne güneşe tapanların mabudu ve kıblesi, sünnet ve cemaate muhalefet edenlerin itaat ve ibadetle yöneldikleri bu büyük güneş cismi…"[185]

Güneş feleğinin önemi ve güneş simgeselliği ilerideki sayfalarda daha farklı anlam katmanlarına açılacaktır.

İbn Arabî **Fütûhâtı Mekkiyye**'nin "Çeşitli Menzillerden Sırların ve Hakikatlerin Bilinmesi" başlıklı bölümünde, yeryüzünün dört yönünü yöneten direkler olarak tanımlanan evtad[186] ile insanlara yardımda ve hizmette bulunan, halkın açıkça bilmediği ve dünyanın nizamı ile olan, bunlardan biri vefat edince, yerine başka bir velinin bedel kılındığından yani görevlendirilen ebdâl'in[187] (bedelin çoğulu) dağlara benzetilmesinin sırrından söz eder.[188] İlk bölümde sözü edilen Çin'deki dört yönün efendisinin koruyucu tılsımları burada bambaşka bir anlam alanına taşınmıştır. Dağlar, yer ile göğün kozmik birlikteliğinin temas noktası olarak görüldükleri için pek çok kültürde kutsiyet üstlenmiş, merkez simgeciliğinin ilksel taşıyıcıları olmuşlardır.[189] Türk mitolojisinde de dağlar, yeryüzünün temel direkleri gibi görülür;

---

[183] Nefsi nâtıka: Bizatihi maddeden mücerret, ama maddeyle faaliyette bulunan cevher. Bkz.: Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2005, s. 275.
[184] İbn Arabî, **Hikmette Son Nokta**, Çev. Vahdettin İnce, Kitsan Yay., İstanbul, ty., s. 75.
[185] **A.e.**, s. 79.
[186] Hz. İdris, Hz. İlyas, Hz. İsâ ve Hz. Hızır gibi dört büyük peygamberin misyon yörüngelerinde ruhsal yolculuklarını sürdürür ve onların gölgelerinde görevlerini yerine getirirler. Hz Âdem, Hz İbrahim, Hz İsâ ve Hz Ruh-u Seyyidi'l-Enâm'ın kapsamlarını aksettirir veya onların hakikatini zılliyet planında temsil ederler. Hak'la irtibatları Cebrail, Mikail, İsrafil ve Azrail'in açısındaydı. Bunların her biri Kâbe'nin bir rüknüne nâzırdır ve bu rükün de onun gerçek makamının kapısı, merdiveni düzeyindedir.
[187] Bedîl'in çoğulu olup temiz, saf derûn, derviş adam anlamlarına gelen ve evliyagillerden halkın işlerine nezaret etmeye yetkin, ilâhî icraatın perdedârları hakkında kullanılan bir tabirdir. Ebdâl, yerküre için mânevî bir cazibe merkezi gibidir; Allah, esbab-ı mâneviye plânında onlarla arzı yörüngesinde durdurur.
[188] İbn Arabî, **FMXVII**, s. 233.
[189] Mircae Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, Çev. Lale Arslan, Kabalcı Yay., İstanbul, 2003, s.114. Dağlar kutsiyetlerine kaybetmeseler orman, ağaç, taş, direk, tapınak ve saray simgeleri ile ikame edilmişler, merkez simgeciliğini bu unsurlarla paylaşmışlardır.

Ögel'in belirttiği üzere, **Dîvânü Lugâti't Türk**'te insanların istikrarının onlara gem vuran yöneticilere bağlanması gibi dünyanın dengesi ve istikrarı dağlara bağlıdır.[190] Bu izleğin yolculuğu Çin'den başlamış olsa gerektir: Çin'de dağlar ile yöneticiler arasında bir bağlantı kurulmakta, dağdan toprak kayması ile imparatorun tahtını kaybetmesi arasında bir paralellik görülmekteydi.[191] Türklerin köken miti de bir dağı (Ergenekon) yararak/eriterek içinden geçmeleriyle açıklanmaktadır.[192] Üstelik bu geçiş işleminde, dağı eritirken demir elde etmek gibi yaralamanın/yok etmenin içinde bir var etme bilgisine ulaşmak da vardır. İslami bilgide dağ, insanı ilahi gerçeklikten ayıran bir engel olarak görülür. İnsanın, Allah ile arasındaki bu engeli aşması için dağı elleriyle kazarak aradan kaldırması gerekir ama dağ, ancak Allah'ın adıyla kazarak ortadan kaybolur ve bu gerçekleştiğinde dağ, sanki asla orada olmamış gibi hissedilir.[193]

İbn Arabî'ye göre, ebdâlin ruhları, "makamlarda yükselmekle menzillere inerken inişle nitelenirler";[194] varlık, mutluluk ve kara bahtlılık onların üzerinden bölüştürülürken azletme, görevlendirme, yoksulluk ve yeterlilik de, imkân ve güç sahibi olmaları nedeniyle derinlik ve yücelik de onlara özgüdür. Bu ulaşılmazlık ve engelleme güçleriyle birlikte başkalaşmaları ve dönüşümleri kaçınılmazdır, dolayısıyla tıpkı dağlar gibi, parçalanarak yeryüzüne ve zemine katılabilirler, feleklerin hareketlerinden etkilenirler. Nitekim ebdâlin ruhları, yedi feleğin ışıklarından meydana gelen meleklerin varlıklarıdır ve burç feleği onları ayrıştırmıştır.[195] İslami yaratılış tasarımında burçlar feleği on ikiye bölünmüştür ve bu bölünmeyi yirmi sekiz gezegen belirlemiştir:

"Allah, onların yaratılış ve tertibini sağlamca yapıp döndürdüğünde, varlık dürülmüş olarak ortaya çıkmış, Allah ise onu parçalamak istemiş, böylece gök ve yeri birbirinden ayrıştırmıştır."[196]

---

[190] Bkz.: Ögel, 2010, s. 60, Kaşgarlı Mahmut, s. 175.
[191] Eberhard, **ss**. 88-90.
[192] Bkz.: Ögel, 2010, s. 62.
[193] Lale Bahtiyar, **Sufi: Tasavvufi Arayışın Dışavurumu**, Çev. Mehmed Temelli, İz Yay., İstanbul, 2006, s. 67.
[194] İbn Arabî, **FMXVII**, s. 233.
[195] Bkz.: **A.e.**, s. 233.
[196] İbn Arabî, **FMII,**, s. 390.

Yine de sonunda feleklerin hareketlerinin yoklukla, acizlikle, yıkımla ve kusurla karşılaşması beklenmektedir. Diğer cisimlere göre bu kadar uzun süre varlığını devam ettirmesi şerefinden, nuraniyetinden ve suretlerinin devamlılığından ileri gelse de bir sona varması kaçınılmazdır.[197]

Tasavvuf dilinde tarikat, tinsel yürüyüşü ifade eder; yol, iz, yöntem anlamı taşır. Tarik, ta, ra ve kaf'tan oluşan dört köktür. İlki akşamın gelişi anlamındaki turûktur. Bu köke bağlı olarak yıldıza da gece doğduğu için tarık denmektedir. Tarik, ulaştırır; bu yolla bir şeyin, başka bir şey üzerine konmasıdır. Çeşitli isimler altında, ilahi arayış bir menzil, bir güzergâh, bir girişim, bir yol, bir yaklaşım olarak görünür. Mürit, "Allah'a doğru yol açan bir *sâlik,* Allah yolunda yürüyen bir *sâ'ir* veya Allah'a ulaşma çizgisini zaten aşmış bir *vâsıl"* olarak nitelenir. Tasavvuf, "bütün yer değiştirme olanaklarının düşünülebileceği bir seyahat söylemi olarak" belirlenir. Dolayısıyla tasavvufun dil evreni de "yürüyüş, tek tek ve topluca atla gitme ve deniz aşma" eylemlerini güçlü bir biçimde benimsemiştir.

"Bu nedenle yazımı "yollar", "izler", "makamlar", "mertebeler" ve "doğrultular" terimleriyle çizilen topografik bir yazım olarak açılır, gelişir. Okuma eylemiyle görme eylemi, arasında sıkı bir bağ kuran ve bu nedenle her mistik güzergâha bir yerin görüsüne ulaşma özelliği kazandıran bir yazımla karşı karşıyayız: Gördüğü için doğruyu söyleyenin hakikatinin bildirildiği ve gerçekleştirildiği bir yerdir burası."[198]

Türklerin İslamlaşması sürecinde bu dil ve düşünce evreniyle yakınlık kurması çok doğal görünür. Türklerin evreni kavrayışlarıyla İslam'ın kâinat kavrayışındaki yakınlıkların kurulmasında, söz konusu örüntülerin yoldaşlık yaptığı söylenebilir. Aşağıdaki Yakut türküsü örneğin, doğayı kitap gibi okumaktan söz ediyor, Müslüman da Allah yolunda ilerlerken onun işaretlerini, yarattıklarını okur:

Doğayı bir kitap gibi okuyabilirim ben,
Ben onun çocuğuyum.
Gölgeleri, gizlileri, şekilleri görüyorum…

[197] İbn Arabî, ty., s. 77.
[198] Houari Touati, **Ortaçağda İslam ve Seyahat: Bir Âlim Uğraşının Tarihi ve Antropolojisi**, Çev. Ali Berktay, YKY, İstanbul, 2004, ss. 156-157.

Ben taygada harika sesler işitiyorum.[199]

Tasavvufta tarik Arabî'nin deyimiyle dört şubedir: amiller, çağrılar, ahlak ve hakikatler. Ahlak üç türdür; geçişli, geçişli olmayan ve müşterek ahlak. Geçişli olan, pratik bir nedenle bir başkasına ulaşır, geçişli olmayan ise tevekkülle örneklenebilir.[200] Allah yolunda yürüyecek olanların bir rehber edinerek yola koyulması istenmektedir. Tarikatlar böyle oluşur. Yola koyulanların önünde rehberiyle aşacağı çeşitli haller, makam ve mertebeler bulunur. Böylece hem töze hem töreye bağlanmak mümkündür. Bir rehber ya da atanın ruhu eşliğinde yordam öğrenerek ve yol izleyerek menzile varılmaktadır.

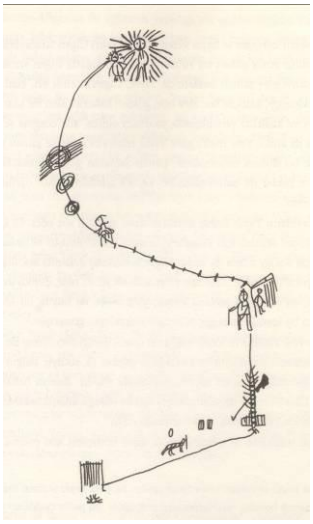
Miraç da bir yolculuktur, sözcük anlamı merdiven demektir; Allaha ulaşan yolun basamaklarıdır. Gece yürüyüşüdür (İsra). İsra, zevk yoluyla bilgilendirme ve öğretmedir.[201] Bu şekilde, bilginin kesinliğinden "gerçek kesinliğe" (hakk'al yakîn) geçilir çünkü gerçek kesinlik görme ve müşahedeyle mümkündür.[202] Sâlik basamak basamak ilerler, bir makama yerleşir. Bu yolda yükselme için "intikalde zorunlu bir aşama"[203] olması şart değildir, yeryüzündeki yolculuk aşamaların biri de olabilir. İslam terbiyesinde taklit yoluyla öğrenme vardır: özellikle peygamberin (İmam-ı Azam) taklit edilmesi istenir; "iman taklittir."[204] Nitekim İsra kitabında İbn Arabî, genç sâlike yolculuğu için bir örnek oluşturur ve bir rehber sunar.[205]

Bu yolculuk, şamanın tanrıya elçi olarak gidişini de hatırlatmaktadır. Aşağıdaki ilk çizim, şamanın yolculuğunu betimlemektedir. Önce aşağıda daha etraflıca ele alınacak olan hayat ağacını simgeleyen kayın ağacının dokuz dalına tırmanarak, dokuz durakla (kimi yerlerde yedi ya da on altıdır) yol alarak ilerleyen şaman, varlığı

---

[199] Bkz.: Jean Paul Roux, **Türklerin Tarihi: Pasifikten Akdenize'e 2000 Yıl**, Çev. A. Kazancıgil-L. Arslan, Kabalcı Yay., İstanbul, 2010, ss. 51-52.
[200] Bkz.: Suad El Hakîm, **İbnü'l Arabî Sözlüğü**, "Tarik" maddesi, Çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yay., İstanbul, 2005, ss. 559-601.
[201] Bkz.: Muhammed Bedirhan (der.), **Hakk'ın Nuruna Miraç: Abdülkadir Geylani, İbn Arabî, Ali b. Vefa**, Hayykitap, İstanbul, 2011, s. 31 ve Bkz.: El Hakim, **.a.e.**, ss. 386-387.
[202] Bkz.: El Hakîm, s. 386.
[203] Bkz.: Muhabbed Âbid El-Câbirî, **Arap-İslam Kültürünün Akıl Yapısı: Arap-İslam Kültüründeki Bilgi Sistemlerinin Eleştirel Bir Analizi**, Çev. E. Demirli, H. Hacak, B. Köroğlu, Kitabevi Yay., İstanbul, 2001, s. 474.
[204] **FMIX**, s.70; **FMVIII'**de akılcı taklitçi karşıtlığı kurulmuş; taklit edenin imanı kuvvetlidir, sorgulamadan taklit etmektedir. ss. 37-67.
[205] İbn Arabî, **Harflerin İlmi**, Çev. Mahmut Kanık, Asa Yay., İstanbul, 2000, ss. 31-46.

pırıltılarla simgelenmiş olan, insanların yaşadığı yerleri yoktan var eden tanrı Ülgen'e ulaşır. Ülgen, güneş, ay ve yıldızlardan yukarıda, altın kapılı sarayında yaşamaktadır.



Şekil 30
Şaman'ın tanrı Ülgen'e Yolculuğu



Şekil 31
Hz. Muhammed'in miracı, y. 1030
Bibliotheque Nationale, Paris



Şekil 32
Miraç meclisi, Nizami, Hamse, y.1540, British Library, Londra

Şaman ancak, Kutupyıldız'ına (Altun Kazguk/Demirkazık) kadar, Yayık'ın rehberliğinde, Suyla tarafından kendini yoldan çevirmek isteyebilecek kötü ruhlardan korunarak ilerleyebilir ve Utkucı (Güler Yüzle Karşılayan) tarafından karşılanarak dilekleriyle sunularını tanrı Ülgen'e iletir ve Utkucı'nın verdiği kazın sırtında geri dönebilir. Şamanın sunusu kurban edilmiş bir attır. Dokuz duraklı yolunun sonunda beyaz kum, mavi kum ve bulutlardan mürekkep üç araziden geçerek Ülgen'e varır.[206]

Hz Muhammed'in Hakk'a yükselişi, çeşitli kaynaklarda farklarla betimlenmekle birlikte, Cebrail'in rehberliğinde, insan suretli atı Burak'ın sırtında gerçekleşen bir

[206] Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2006, ss. 27-32. Şamanın yolculuğunu gösteren çizim de bu metinden alınmıştır. Bkz.: s. 29.
Völuspa adlı İskandinav mitinde Odin tarafından uyandırılan kadın Kâhin Völva'nın türküsünde de bu dokuz noktadan ve hayat ağacından söz edilmektedir. Bkz.: Mircae Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, Çev. Lale Arslan, Kabalcı Yay., İstanbul, 2003, s. 267.
Bana yaşam verenleri hatırlıyorum,
Dokuz dünya biliyorum,
Toprağın bağrına kadar uzanan o bilge ağaçla
(dünya) ağacıyla kaplı dokuz felek.

yolculuktur. Göğe yükseliş dünyanın merkezi olarak kabul edilen bir taşın, Kudüs'teki Mescid-i Aksa'nın üstünde başlamıştır. Bu yolculuk sırasında göğün her katında parlak nurlarla çevrili büyük meleklerle karşılaşılır. Kendisini sınayan seçimler yaptırılır, çeşitli tekliflerle karşılaşır, ancak yoluna odaklanmıştır, doğru seçimleri yapar, başka tekliflerce ayartılamaz. Zaten göğsü yarılarak kalbi çıkarılmış ve iman dolu bir kapta yıkanmıştır. Yolculuğu boyunca Hz. Âdem, Hz. Yahya, Hz. İsa, Hz. Yusuf, Hz. İdris, Hz. Harun, Hz. Musa ve Hz. İbrahim ile karşılaşır. Tüm nebilere namaz kıldırır.[207] Cebrail, peygambere ancak *sidretu'l müntehay*a yani büyük berzaha kadar eşlik edebilir; bu ağaç, "tüm sâliklerin seyirlerinin, amellerinin ve ilimlerinin sona erdiği noktadır."[208] Buradan ötesine yalnızca Hz. Muhammed, Allah'ın daveti üzerine gidebilmiştir.[209] Şekil 24'deki XI. yüzyıla ait minyatürde yer alan peygamberin miracında dokuz katmandan söz edilebilir. Yukarı hareketi sırasında terk ettiği yeryüzü ile merdivenlerin uzandığı kendisini ilk kata ulaştıran "berzah" dışında yedi kat yukarı doğru ilerleyen peygamber, bir alev olarak betimlenmiştir. İlk katta Hz. İbrahim ile karşılaşması, yukarı yolculuğu için rehberi Cebrail ve biniti Burak'la (insan yüzlü at) tanışması bu ilk katta gerçekleşir. Burak'ın arkasında yer alanlar ise (ilk harf ve ilk miraç ona özgülendiği için) Hz. İdris, Hz. Musa ve Hz. İsa olabilirler. XV. yüzyıla ait üçüncü minyatürde ise Hz. Muhammed, Burak'ın sırtında, Cebrail'in rehberliğinde etrafı halelerle ve kendisine ikramlarda bulunan meleklerle çevriliyken yukarı doğru ilerlemektedir. Bulutların üzerine doğru süzülmüştür ve güneşi dahi geride bırakmıştır.

Burada İslamın içinden çıktığı Arap kültürü dışındaki kültürlere ulaşmasını kolaylaştıran unsurlara kısaca bakmakta yarar var. Bağdat'ın merkez olduğu Abbasiler Dönemi'nin (819-1258) Arap kültürünün altın çağı olduğu düşünülmektedir. Doris Behrens-Abouseif, kimileri tarafından dönemin yanlış olarak İslam *Renaissance*'ı olarak nitelendirildiğini belirtir. Haklıdır çünkü zayıflamış ya da unutulmuş bir kültürün yeniden doğumu diye bir şey söz konusu değildir. Durum, VII. yüzyılda yayılmaya başlamış bir dinin kültürel anlamdaki doğumu ve

[207] Abdülkerim Kuşeyri, **Kitâbü'l Mirac: Hakk'a Yükseliş**, Çev. Cevher Caduk, İlk Harf Yay., İstanbul, 2011, b.a. anlatısı esas alınarak özetlenmiştir.
[208] Bkz.: Uludağ, "Sidretu'l müntehâ" maddesi, s. 319.
[209] Erginlenme törenlerinin kemal çağı için olanı; kemale erme yolunda bir inisiasyon töreni gibi.

yerleşmesidir. Ancak dönemin gelişmeleri yani büyük çeviri hareketi, aydınlanan zihinler, meraklı entelektüeller ile onların çabalarının bilim ve sanat alanlarında görülen izleri Avrupa *Renaissance*'ı ile karşılaştırılabilir nitelikte bir zenginliğe sahiptir.[210]

VIII. yüzyıldan XVIII. yüzyıla değin, Uzak Asya'dan, İspanya'ya kadar gücünü hissettiren İslam kültürünün başlangıçtaki adımları tam olarak Abbasi Dönemi'nde atılmakta ve Arap kültürünün önderliğinde gelişmekteydi. Her ne kadar İslam yayılmasının sınırları Orta Asya ile Hindistan'ın alt kıtasından İspanya ve Pireneler'e kadar genişlemiş olsa da Dimitri Gutas'ın tabiriyle İslam uygarlığının yüreği "İran ve Mezopotamya'dan geçerek Suriye ve Filistin'e ve Mısır'a uzanan antik uygarlıkların merkezlerinde atıyordu."[211] Nitekim İbn Haldun'a referansla Behrens-Abouseif'in altını çizdiği üzere Arap kültürünün Arap olmayanlar tarafından oluşturulduğunu da unutmamak gerekir. Tabii burada sözü edilmekte olan etnik değil dilsel olarak Arap kültürüdür. İslam'ın kuşatıcılığı, bir kültürel potanın oluşmasına izin vermiş ve pek çok unsur İslam kültürü başlığı altında yerini almıştır. XIII. yüzyıldaki Moğol istilaları ile birlikte İslam dünyasının yapısı değişmeye başlamış, İslami coğrafyayı oluşturan kültürler arasındaki farklılıklar daha fazla su yüzüne çıkmış, Arapça konuşan halkların İslam'ı yaşantılama biçimi daha muhafazakâr bir çerçeveye oturmuştur.[212] Ancak Albert Hourani bu büyük politik değişimin İslam dünyasındaki kültürel birliği yok edemediğini belirtir.[213] Abbasi mirasından vazgeçilmemesine karşın eğitimde kurumsallaşmaya gidilerek eski metinlerin eklendiği ansiklopedi, antoloji ve tarihsel metinlerin dikkat çekici bir gayretle çoğaltıldığı kitap üretiminde çok yol alınmış; felsefe reddedilerek yerine ölçülü bir tasavvuf anlayışının gelişmesi teşvik edilmiştir. Tam da bu nedenle olsa gerektir, El-Cabiri, tasavvufu siyasi bir hareket olarak görmektedir.[214] Behren-Abouseif ise bu süreçte önceden yerleştirilen norm ve ideallerin daha sofu bir eğilimle korunmaya başlandığını belirtir. Örneğin

[210] Bkz.: Doris Behrens-Abouseif, **Beauty in Arabic Culture**, Marcus Wiener Publ., 1. bs. 1998, Princeton 1999, ss. 3-4.
[211] Bkz.: Dimitri Gutas, **Yunanca Düşünce Arapça Kültür: Bağdat'ta Yunanca-Arapça Çeviri Hareketi ve Erken Abbasi Toplumu**, Çev.Lütfü Şimşek, Kitap Yay., İstanbul, 2011, s. 23.
[212] Bkz.: **a.e**. ss. 4-5.
[213] Bkz.: Albert Hourani, **A History of the Arab People**, Faber and Faber Limited, 1. bs. 1991, Londra, 2005, s. 87.
[214] Bkz.: El-Cabiri, s. 687.

der Behren-Abouseif, Memluklar müzisyenler ve fizikçiler için yeni sözlükler üretmedilerse bu, eskilerin hâlâ gözden geçirilerek, alıntılanarak, tartışılarak ve kopyalanarak Osmanlı döneminde dahi kullanılmasından kaynaklanmaktadır.[215] Ona göre Arap egemenliği çöküşe geçtiğinde İslami İran ve Türk kültürü filizlenmeye başlamıştır. [216]

1.2.1. Nurdan Aydınlanmaya:

Bilgelik yaşam ağacıdır ona sarılanlara,
Ne mutlu ona sımsıkı tutunanlara!
Süleyman'ın Meselleri, III:18

Çıktım erik dalına
Anda yedim üzümü
Yunus Emre

Bizanslılar ile Oğuz Türklerinin karşılaşmalarından birinin Bizanslılarla Persler arasında süre gelen ticaret yollarının özgür kullanımı nedeniyle süre giden savaşlar sırasında Hazar Denizi'nin kuzeyinden geçen İpek Yolu'nun kullanımı nedeniyle II. Justinius döneminde gerçekleştiği bilinmektedir. İslamiyet'in yayılması ile birlikte bölgenin dinamikleri değişmiş, İslam egemenliğinde geçen savaşsız dönemde sadece ticaret değil, tarım da gelişmiştir. Gutas, bu durumun, bölgenin son derece hareketli ticaret etkinliklerinden daha büyük gelişmelere ve zenginliklere yol açtığını belirtir. Ticaret daha çok tüccar kesimi zenginleştirirken tarımsal alandaki gelişmeler toprak sahiplerinden toplumun en alt katmanlarına kadar herkesin hayatına katkıda bulunmuştur. [217] Dönemin gelişmelerinin bir başka sonucu birden fazla dile hâkim olan bir takım âlimlerin, siyasal ve dinsel sınırlar arasındaki geçirgenlikten yararlanıp yaşamakta olan bilimsel gelenekleri yanlarından taşıyarak dolaşmasıdır. Gutas'a göre dönemin iş dünyasının *lingua franca*sı -ortak lisanı- Yunanca ve Konstantinopolis merkezli Ortodoks Hıristiyan kültürü Emeviler zamanında onları çevreleyen komşuların ortak dili ve kültürüydü. Artık pagan Hellenizm mirası kıymetini yitirerek hor görülmeye başlanmış, eski Yunan yazısının karakteristikleri giderek

[215] Bkz.: Behrens-Abouseif, s. 5.
[216] Bkz.: **a.e.** s. 5.
[217] Bkz.: Gutas, s. 24-25.

silinmiş ve yerini dönemin dinamiklerini yansıtan yeni bir üsluba bırakmıştı. Aramca konuşan Yahudi ve Hıristiyanlar, şehirlerde Farsça konuşanlar kimi göçebe Arap Hıristiyanlar ve Müslümanlar, İran ve Irak'taki çeşitli etnik gruplar İslam uygarlığının mayalanmasında rol oynayan inanç, gelenek ve değerleriyle oradaydılar. Bizans kültürüyle iç içe olan, dolayısıyla Antik Yunan kültürünü yok sayma eğilimindeki bir merkezden, Şam'dan, bu türden önyargılardan uzak bir noktaya, Abbasilerin Bağdat'ına geçiş, Bizanslılar tarafından yok edilen klasik Yunan mirasının yeniden canlanmasına zemin olur.[218]

Dimitri Gutas, Yakındoğu'da M.Ö. 2000 yılından beri bir çeviri hareketinin varlığından söz eder. Sümer ile Akad dilleri arasında başlamış olan bu hareket, yine aynı bölgede Süryaniler aracılığıyla Yunanca-Arapça ile devam etmiş, Emeviler döneminde "Arapların Arap olmayan halkları yönetmesinin"[219] zorunlu bir sonucu olarak ihtiyaca yönelik sürmüştür. Ancak sistematik bir çeviri politikası Abbasiler döneminde gerçekleştirilmiştir. Çevirilerin sadece Yunancadan yapılmadığını, çeviri hareketinin sadece Araplardaki bir dinamik olmadığını da söylemek gerekir. Yunancadan Sasanilerin Farsçasına oradan da Arapçaya çeviriler yapılmıştır. Zerdüştçü imparatorluk kodları, tüm bilimlerin **Avesta**'dan doğmuş olduğunu düşündüğünden hiçbir metni dışlamamaktaydı. Bu nedenle VI. yüzyıl ortalarında Farsçaya haylice metin kazandırılmıştır. Örneğin bu dönemde astronomi, astroloji, tıp, matematik ve tıp alanındaki Farsçaya çevrilmiş olan Hint metinleri de Abbasiler döneminde Arapçaya çevrilmiştir.[220] Türklerin serüveninde bu türden bir metin biriktirme süreci için XIV. yüzyıla gelinmesi gerekir. İslami bilimlere yönelik metin ve derlemeler, tıp, astronomi, Farsça edebiyat klasikleri bu dönemde Anadolu'daki çeşitli beyliklerin saraylarınca ısmarlanarak çevrilip ciltlenmiştir.[221]

Dil ve düşünce alanında büyük bir kültürel hareketlilik yaşanan bu dönemde coğrafi koşullar, savaşlar, göçler ve ticaret yoluyla imgeler de yol kat etse gerektir. Bu bölümde bir berzah olarak bakılabilecek kutsal ağacın (hayat ve/veya varlık ağacı) izi

[218] Bkz.: Gutas, s. 31-32.
[219] **A.e**., s. 33.
[220] Bkz.: Gutas, ss. 31-36.
[221] Bkz.: Cemal Kafadar, **İki Cihan Âresinde: Osmanlı Devletinin Kuruluşu**, Çev. Ceren Çıkın, Birleşik Yay., Ankara, 2010, s. 99-100.

sürülerek Türklerin şaman köklerinden İslamlaşmasına, Anadolu'da ve Bizans'ta imgenin evrimine ve önemine, imparatorluk kodlarından Cumhuriyet'e kadar bu imgenin serüvenine yönelik bir okuma gerçekleştirilecektir.

Mircae Eliade, dinlerde ortak olarak değer anlam ifade eden, kutsal niteliklerle donanmış ağaç hiyerofanisinin kozmolojik, mitolojik, sembolik olarak birden fazla yüzü olmasına karşın, temelde canlı kozmosu temsil ettiğini belirtir. Ağacın kozmosu temsil etmesi, ölümsüz kutsal ağaca oradan da mutlak gerçeklik kavramına ve nihayetinde dünyanın merkezine dönüşebilmektedir.[222] Eliade kültürlerin yönelimlerini aşağıdaki gibi gruplamaktadır:

(a) En eski dinsel mekânlarda (Avustralya, Çin, Hindçini ve Hindistan, Fenike ve Ege) etkili bir mikrokozmos oluşturan tüm taş-ağaç-sunak tapımları;
(b) Kozmosun imgesi olarak ağaç (Hindistan, Mezopotamya, İskandinavya vb.);
(c) Kozmik teofani olarak ağaç (Mezopotamya, Hindistan, Ege);
(d) Ulu Tanrıça'yla ya da su simgeciliğiyle (Yakşa örneği) ilişkili olan ve ölümsüzlük kaynağıyla (Hayat Ağacı) özdeşleştirilen, tükenmez bereketin ve mutlak gerçekliğin, yaşamın simgesi olarak ağaç;
(e) Dünyanın merkezi ve evrenin dayanağı olarak (Altaylılarda, İskandinavyalılarda vb) ağaç; ağaçlar ve insanlar arasında mistik bağlar (insan doğuran ağaçlar; insan atalarının ruhlarının toplanma yeri olarak ağaç; ağaçların evliliği; erginlenme törenlerinde kullanılan ağaçlar vb);
(f) Bitkilerin yenilenmesinin, ilkbahar ve yeni yılın yeniden doğumu olarak ağaç (örneğin mayıs ağacı).[223]

Ağacın kutsallığı doğrudan kendisinden kaynaklanmamakta, belirli bir değer kazanması sonucu ona bir güç atfedilmesiyle ortaya çıkmaktadır: "ilkel zihniyette bir nesnenin doğasıyla simgesi birdir."[224] Mezopotamya'daki kutsal ağaç tasvirlerinden hareketle Nell Parrot'tan şu sözleri aktarmaktadır Eliade: "Yalnızca ağaca bağlı bir tapım değildir söz konusu olan; bu tasvirin ardında ruhsal bir bütün saklıdır."[225] Buna göre Mezopotamya'da kutsal ağaç bir tapım nesnesi değil, büyük bir güce sahip bir

[222] Bkz.: Eliade, 2003, s. 268-269.
[223] Eliade, **a.e**., s. 268-269.
[224] Bkz.: Eliade, **a.e.**, s. 269.
[225] **A.e**., 269

simgedir. Motifleşmesi ilk kez milattan önce dört bininci yıla tarihlenen[226] ağaca atfedilen gücün belli bir ontolojisi bulunmaktadır: Ağaç, dikeydir, yerden biter, yapraklarını kaybeder ve yeniden kazanır yani bir anlamda ölür ve yeniden dirilir, süslüdür, güzeldir. Biçimi ve biyolojik özellikleriyle, meyve veren ve kendini yenilemesiyle insanlara ifade ettiği gerçeklik üstünden bir kutsallık kazanmıştır. Pek çok dinde, salt toprak altına uzanan kökleri, göğe yönelen dalları, mevsimsel çevrimselliğin tüm aşamalarını gösteren yapraklanma, tomurcuklanma, çiçeğe ve meyveye durma aşamalarıyla; varlığıyla ve gücüyle, kendi yasasıyla (evrimi) birlikte tüm kozmosu yenilemekte, dolayısıyla bir evren simgesine dönüşmektedir.[227] Bu nedenle ağacın cinsi ve yapısı bölgeden bölgeye değişebilmektedir; Mezopotamya'da hurma, İskandinavya'da meşe, Altaylarda kayın, vb. hatta birden fazla ağaca ve meyveye olanak tanıyan melez ya da Çinlilerin ejderha ve ankanın birbirine sarılmasıyla oluşması gibi doğaüstü bir form da kazanabilmektedir.

"İlkel zihniyette, ağaç evrendir ve evren olmasının nedeni onu yenilemesi ve onu 'simgelemekle' birlikte varlığını da taşımasıdır."[228]

Ancak "zihinsel birkaç aşamadan sonra" ağaç, somut formundan sıyrılarak soyutlaşmaya başlar. James Frazer da ağaç formunun taşıdığı tinselliğin zaman içinde insan bedenine yansıtılmasından söz eder. Ona göre bunun nedeni ilkel zihnin soyut varlıklara somut insani biçim verme eğilimidir; bu nedenle de klasik sanatta ağaçla ilişkilendirilen tanrıların dal gibi kimi simgelerle vurgulandığı belirtilir.[229] Asma kütüğü dallarıyla tasvir edilen Dionysos'u bu bağlamda ele almak mümkündür. Kadim iki bilgiye, ölümün ve yaşamın bilgisine sahip olduğu için tekinsiz bir aralıkta durmaktadır ve simgeleriyle etkinlik alanı bu çifte deneyimi yansıtır niteliktedir.

[226] Bkz.:Simo Parpola, "The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy", **Journal of Near Eastern Studies**, Vol. 52, No.3, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, ss. 161-208, s. 161.
[227] Bkz.: Eliade, **a.e.**, s. 270.
[228] Eliade, **a.e**., s. 270.
[229] Bkz.: James G. Frazer, **Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri I**, Çev. Mehmet Doğan, Payel Yay., İstanbul, 1991, s. 67.

Eliade, tam da bu çalışmanın bakışıyla buluşan bir şekilde ele almaktadır ağacın kutsiyetini: "Bütünün, anlamlı her parçada varlığını sürdürmesinin anlamının (…) anlamlı her parçanın bütünü yinelemesi"[230] ile kavramak istemektedir. Bu yaklaşımla kutsal ağacın eril ve dişil unsurların bir simgede toplamaktayken egemenlik kodlarına eklemlenişiyle birlikte eril unsurlara evrilmesine de dünyevi egemenlik kodlarıyla kutsal alanın kodlarının üst üste bindirilmesine de bakmak mümkün olacaktır.

Bilinen en eski kutsal yerler, mikrokozmoslar olarak nitelendirilen taş, su ve ağaçlardır ve bu aslen orman temelli bir dönüştürmedir. "Kozmik peyzajı" yineleyen ve bütünün bir yansıması olan kutsal yer mikrokozmos sayılabilmektedir. Sunak, tapınak, anıt mezar, saray gibi dönüşmüş halleri dünyanın merkezine işaret ettiği için birer mikrokozmosturlar; *imago mundi*yi oluşturmaktadırlar.[231] Merkez, kutsalın toplandığı yer olarak mutlak gerçeklik düşüncesini pekiştirmektedir: yıkılmazlığı ve sonsuzu işaret etmesiyle taş gerçekliğin yüce temsili, kendini düzenli olarak yenilemesiyle ağaç kutsal gücü, potansiyelleri barındırması ve arınmayı sağlamasıyla bu bütünü tamamlayan su tohumu ifade etmektedir. Eliade "bu mikrokozmik bütünün zamanla onu oluşturan öğelerin en önemlisine indirgenmiş"[232] olduğunu söylemekte, ağacın ya da kutsal direğin tek başına kozmosun gücünü (*axis mundi*) ve yaşamsallığı, yenilenmenin düzenini ifade eden bir cisimleştirme olarak kaldığını belirtmektedir.[233] Örneğin bir Sümer yazıtında "(…) prensin evi bittiğinde onun

---

[230] Eliade, **a.e**., s. 270.

[231] Tam da bu bağlamda Türklerin Ötüken Yış'ı örneklenebilir; Orta Asya'da ağaçlı/ormanlı bir dağdır. Hatırlanacağı üzere dua edilen yer anlamına gelmektedir. Türkler, Ötüken Yış'ı merkez olarak kabule etmiştir ancak çıplak dağlarda atalar ruhuna adaklar sunarlar. Divitçioğlu Oğuz kimliğini tartıştığı bölümde bu merkez simgeciliğini köken miti üzerinden açmaktadır. Sencer Divitçioğlu, **Oğuz'dan Selçuklu'ya: Boy, Konat, Devlet**, YKY, 1. bs. 1994, İstanbul, 2000, ss. 25-40. Sencer Divitçioğlu, **Osmanlı Beyliğinin Kuruluşu**, YKY, 1999, ss. 42-45 ve ss. 62-75. Ayrıca bkz.: Esin, 2001, ss. 42-47, ss. 164-174; Esin, 2005, ss. 11-23, ss. 39-43; Esin, 2006, ss.119-124. Ayrıca bkz.: Roux, 2005, ss. 223-247 ve ss. 342-365; Roux, 2011, ss. 147-163 ve ss. 209-213. Günümüzde Buryatlar, elinde ağaç simgesi olan bir şaman davuluyla önderlik eden bir şaman eşliğinde çıplak bir tepenin merkezinde yer alan bir taş üstündeki ağaca sarılarak secde etmekte, ağacın etrafını tavaf ederek ibadetlerini gerçekleştirmektedir. Türkler, Ötüken Yış'ı merkez olarak kabule etmiştir ancak çıplak dağlarda atalar ruhuna adaklar sunarlar.

[232] Eliade, **a.e**., s. 271.

[233] *Axis mundi*, ilahi güçlerle insanların iletişime geçtiği ağaç simgesinden direğe evrilmiştir ve ağaç insan özdeşliğinde yukarıda değinilen kutup simgeselliğinin temelidir. Türklerde çadırın direği simgesel olarak semaya bağlanmaktaydı. Divitçioğlu, Osmanlı'da heterodoks dervişlerin (abdalların) kendilerini dünyanın kutbu olarak görmesinden söz eder; bkz.,: Divitçioğlu, 1997, s. 62.

yanına büyük bir ağaç dikti; ağacın yanına, bir direk dikti" [234] ifadesi yer almaktadır. Yunanistan ve Sami dünyası da bir kaya yanında yer alan bir ağacı ibadetleri için merkez olarak seçmişlerdir. En eski Sami tapınakları bir ağaç ve bir *beytel*den (tanrının evi) oluşmakta, ağaç ya da yeşil ağacın yerine konan kabuksuz ağaç gövdesi *aşera*, sunağın yanında yer almaktaydı.[235] Yeremya'da "yüksek tepelerde ve yaprakları yeşil her ağacın altı" (2:20) Kenanlı ve İbraniler için sunak yeri olabileceği söylenmektedir. Camiler de birer evren modeli olarak ağaçtan kutsal mekâna dönüşüme örnek oluştururlar. Gökyüzü sembolizmi olarak kubbeyi yeryüzünün sayısız görüntülerini bitkisel dekorunda yansıtan kare planın üzerine örterek, yani gökyüzü ile yeryüzünü bütünleştirerek evren yapısı denilen birliğe (tevhide) varırlar.[236]



Şekil 33
Asur hayat ağacı, M.Ö. 883-859.



Şekil 34
Yunan *omphalos*'u: dünyanın göbeği, M.Ö. VIII. yüzyılda kurulan Delphoi Tapınağı'nda bulunmaktadır. Ancak *omphalos* oraya daha önce yerleştirilmiş olsa gerektir.

Yukarıda görülen ve Yunan evreninde dünyanın göbeği denilen *omphalos* Delphoi Tapınağı'nda bulunmaktadır. Yer ile gök arasındaki bağ olarak da

[234] Eliade, **a.e.**, ss. 271-272.
[235] Bkz.: **a.e.**, ss. 271-272.
[236] Bkz. Semra Ögel, "Osmanlı Camii ve Birlik Kavramı", Ahmet Yaşar Ocak (der.), **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler**, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 2005, s. 372 ve bkz.: Julian Bell, **Sanatın Yeni Tarihi**, Çev. C. Ünlü - N. İleri - R. Gürtüna, NTV Yay., İstanbul, 2009, s. 124. Bell kubbe formundan hareketle hayat ağacıyla bağlantı kurmakta ve hayat ağacını antik Asya imgesi olarak nitelemektedir.

nitelendirilebilecek olan ve "bâtın"ın işaret taşı olan bu taşın Apollon kültünden önce orada olduğu düşünülmekte, üstündeki düğümlerle örülü ağ motifi bu "bağ" düşüncesini kuvvetlendirmektedir.[237] Nitekim bu kadim taş kader ağlarını tutan Moiralar kültünden gelen Erinyslerle ilişkilendirilmektedir.[238] Kehanet, dünyanın bâtınından gelmektedir; Apollon'nun bir *pyton*u yenerek oraya yerleş(tiril)mesinden önce Delphoi'nin (Yunanların Gaia dediği, doğurduğu çocukların Uranos tarafından bağrına gömüldüğü) toprak tanrıçası kültü olduğu düşünülmekte, muhtemelen yine tanrılarla insanlar arasındaki iletişim bu merkezden kurulmaktaydı. İçinden duman tüten bir yarık olması Gaia ile ilişkilendirilmesini sağlamış olsa gerektir. Kendinden önce şamanik unsurların yoğun olarak icra edildiği Parnossos'da[239] Apollon'un egemen kült haline gelişi, *pyton*u, yani dişi ejderha/yılanı öldürmesiyle gerçekleşmiştir -ki Oidipus'un Sfenks ile karşılaşmasını da hatırlatan bu durum bir faz değişimini göstermektedir. Scott Littleton Apollon'u burada vizesiz bir gezgin gibi görmekte, Yunanların bölgeye gelişini en erken M.Ö. 2000 civarına tarihlendirilmesi ile ilişkilendirilebilecek bir söylen olarak nitelendirmekte; taşın oraya *pyton*un ruhunu teskin edip gönlünü almak için yerleştirildiği ileri sürmektedir.[240] Ancak bu manzaranın bir başka veçhesi daha vardır. *Pyton* burada *Pytia* adını alarak korku saçan bakire bir rahibe imgesinden Apollon'un oklarıyla vurulmasına karşın onun gelini olarak anılmasına yol açan simgesel bir ölümle dönüşmüş görünmektedir.[241] Özellikle Miken dönemi egemenlik kodlarıyla birlikte eskiden yeniye, dişil kültten eril külte geçişin yukarıda sözü edilen simgesellikle aşikâr kılındığı söylenebileceği gibi bu durum aynı zamanda şamanik ölüm/yeniden doğum inisasyonunun söylenleştirilmesini düşündürmektedir. Bu düşünce zinciri

---

[237] Bağ/ağ/düğüm konusunda daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Mircae Eliade, **İmgeler Simgeler**, Çev. M. A. Kılıçbay, Gece Yay., Ankara, 1992 içinde "Bağlayıcı Tanrı ve Düğüm Simgeciliği" bölümü ss. 95-132.

[238] Bkz.: Jane E. Harrison, "Delphika.-(A) The Erinyes. (B) The Omphalos", **The Journal of Hellenic Studies**, Vol. 19, Londra, 1899, s. 225.

[239] *Parnassos* Luvicede "Tapınak Mekânı" anlamına gelmekte, kimi bilim adamları erken Yunanlıları Luvilerle ilişkilendirmektedir. Geri kalanı şamanik unsurlarla örülü kültleri Hint-Avrupa dil ailesinin "Hint" kısmına bağlamaktadır. Bkz.: C. Scott Littleton, "The Pneuma Enthusiastikon: On the Possibility of Hallucinogenic "Vapors" at Delphi and Dodona", **Ethos**, Vol. 14, No. 1, American Anthropological Association için Wiley Blackwell Publ., Oxford, 1986, ss. 77-78.
Luvilerin Hattuşa'da Mezopotamya'ya uzanan yerleşimleri düşünüldüğünde simgesel ejderha/yılan ölümünün bir tür "eski" bir evren anlayışını öldürmeye tekabül ettiğini söyleyebiliriz.

[240] Bkz.: Littleton, **a.e.**, s. 77. Littleton tam olarak yabancı bir yıldızın loş ışığına gönderme yapmaktadır.

[241] Bkz.: Littleton, **a.e.**, s. 88.

Delphoi'deki *omphalos*a ilk kez dikkat çekerek bu konuda yayın yapan Jane Harrison'un bu taşın *pyton* ya da Dionysos'un mezarı olduğunu hatta her ikisinin aynı varlığa işaret ettiğini düşünmesiyle giriftleşir.[242] Bir yandan yine erken yayınlardan biri olan Henry Middleton'un metninde dile getirdiği üzere, tüm bu söylen katmanları İlyadavari bir *pan-hellenik* rüyanın kutsal ve dünyevi, iki düzlemine bir müdahaledir.[243] Her birinin ayrı kabile tanrılarının olduğu, birbirleriyle ya da Hellen olmayan diğer kabilelerle kendi meseleleri için savaşan ayrı ayrı siteleri tek bir tanrılar sistemi ve ortak politik hedefler altında toplamak amacının bir ayağıdır.[244] Nihayetinde *omphalos* ölülerin, yaşayanların ve tanrıların dünyaları arasında bir kesişim noktası olarak görülmektedir.[245] Bir yandan da *omphalos* sözcüğündeki *phalos*un fallus anlamına geldiğini unutmamak gerekir.[246] Sayın Heidegger'in *pha/phy* (ışık, parlama) kökünün varlığın hakikatinin gizini açmadaki parlama anını Yunanların kavramış olduğuna yönelik düşüncesinden hareketle "ereksiyon halinde olan, kendinin dışına çıkan, varlığı yaran" imgeyi tanımlamasını düşündürmektedir: imge, "zamanı giysi gibi, örtü gibi saran zamansızlığın içinden fırlıyor, dışsallaşıyor, görünürlükte görünüşe geliyor, görünürlüğü görünüşe getiriyor."[247] Böyle bakıldığında Delphoi *omphalos*u imge olarak aynı uzamı paylaştığı, içinden dumanlar çıkan yarıkla birlikte çift değerlikli bir anlam ifade etmekte, bir dönüşümün tüm unsurlarına karşılık vermektedir.

Harrison'un açtığı alandan da yürümeye devam edildiğinde Dionysos'un androjen bedenleşmesi ile *pyton*un kabuk değiştirme özelliğiyle özdeşleştirilebilecek çifte doğumu, taşıdığı çam kozalaklı asası ile karşılaştırılabilecek olan yumurta biçimli *omphalos* ile çift değerliliklerle dokunmuş bir yapı kurulduğu izlenebilmektedir. *Pyton/Pytia* insiasyonuna benzer bir işlem, çifte bir anlam yüküyle gerçekleşir burada. Dionysos henüz doğmadan babasının tanrısal alevi ile yanarak ölen annesi

---

[242] Bkz.: Harrison, **a.e**. s. 225.
O zaman Nietzsche'ye hak vermemek elde değil; Phyton'un simgesel ölümünü Freudyen id olarak kabul edip rahatlıkla dionizyak coşkunun Apollon tarafından öldürülmesi olarak görebiliriz.
[243] Bkz.: Henry Middleton, "The Temple of Apollo at Delphi", **The Journal of Hellenic Society**, Vol. 9, Londra, 1888, s. 282.
[244] Bkz. **a.e**., s. 282.
[245] Bkz.: Eliade, 2003a, s. 235.
[246] Bkz. André Bonnard, **Antik Yunan Uygarlığı II: Antigone'dan Sokrates'e**, Çev. Kerem Kurtgözü, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2004, s. 224-225.
[247] Bkz. Sayın, 2008, s. 53-54.

dolayımıyla tanrısallığın yakıcı ışığına maruz kalmıştır. Henüz doğmadan ölümü tadıp ikinci kez doğana kadar bedeninin insansal enerji ile tanrısal enerjinin rezonansını deneyimlediğini ve bu yolla tanrılar âlemine bir inisiasyon gerçekleştiği söylenebilir. Orman ruhunun tanrıya evrilmesiyle[248] Yunan topraklarına tarımın gelişini işaret etmenin tam ortasında durmaktadır sanki Dionysos. Nitekim bu çalışmanın dışında kalmakla birlikte not düşmekte yarar var: Dionysos'a adanmış oyunların ısrarlı konularından biri olan Atreusoğulları da (Pelopidler) Yunanistan'a dışarıdan, Anadolu'dan gelmiştir. Buna karşın Pelops'un Peloponez Yarımadası'na adını vermiş olmasını Thukydides "ihtiyaç içindeki ülkeye büyük bir zenginlik getirmiş" olmasına bağlar ki Symrna ve Frigya gibi iki verimli merkez üzerinden gelen Pelops'un taşıdığı bu zenginliğin tarıma bağlı olması büyük bir ihtimaldir.[249] Üstelik Pelops da ölüp, yeniden dirilmiştir. Kuşkusuz bu da bir erginlenme/kabul etme töreni anlatısıdır. Tarım meselesi üzerinde durmanın bir önemi var; çünkü aşağıda Mezopotamya'nın arkaik inanç sisteminde de aynı bölgenin İslamlaşması sürecinde de tarımın ticarete baskın gelmesinin halkların refahı, dolayısıyla yeni inanç/düşünce sistemlerine yakınlık duymasına sağlam bir zemin oluşturduğu düşüncesine katılıyorum. Lao Tzu haklıdır kanımca: "bilgeler doymak bilmez açgözlülüğü değil, karın açlığını doyurur."[250]

Aşağıda görülen her iki betimde de Dionysos ile Apollon arasında yunus (dolphin - Delphoi) üzerinden bir bağlantı kurmak mümkündür. İkamenin gerçekleşemediği bir mekânda uzlaşma gerekmiştir.

---

[248] Orman ruhlarından ağaç ruhlarına oradan da tanrılaşmaya giden zincir için bkz.: Frazer, ss. 1-111. Ancak Frazer'ın bu konudaki örneği Dionysos değildir. Pek çok kültürün verilerini değerlendirir.

[249] Bkz.: Thucydides, **The Peloponnesian War**, Book I, Chapter IX, Trans. E. P. Dutton. New York, 1910, http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0200%3Abook%3D1%3Achapter%3D9

George Thomson, Pelops'un dolayısıyla Pelopidleri'in (Atreus Evi'nin) aslen Hitit kökenli olduğunu düşünmektedir. Ayrıntılı tartışma için bkz.: George Thomson, **Tarihöncesi Ege II**, Çev. Celal Üster, Payel Yay., İstanbul, 1991, ss. 144-145.

[250] Lao Tzu, **Tao Te King**, Çev. Levent Özşar, Biblos Yay., Bursa, 2010, s. 26. Kuşkusuz bu daha yerinde bir çeviridir; ama maksat yukarıdakini gerektirmiştir: "Bilge kişi kalbiyle uğraşır, gözü ile değil; O, bâtın olanı zâhir olana tercih eder." Lao Tzu, **Öğretiler: Gökyüzü Sürüp Gidiyor…**,Çev. İsmail Taşpınar, Kaknüs Yay., 2007, s. 18.



Şekil 35
Dionysos'un Yunanistan'a gelişi, y. M.Ö. 530.



Şekil 36
Delos, y. M.Ö. IV. yüzyıl.

Dışarlıklı, Asyalı ya da Trakyalı olduğu tartışılagelen Dionysos'un bir deniz kıyısından prens olduğu sanılarak korsanlar tarafından fidye amaçlı kaçırılması ve Dionysos tarafından yunusa çevrilmeleri resmedilmektedir. Betimde görülen kutsal ağaç asma ile birlikte balık şeklinde bir gemide tanrı/kral formunda betimlenen Dionysos ile yunuslar Yakındoğu ile Uzakdoğu'yu birbirine yakınlaştıran, dünyanın bir balığın üstünde durduğu düşüncesini taşımaktadır.[251] Daha geç dönemde yapılmış olan Delos'taki yunuslu mozaiğin iki kaynağı vardır: ilki Apollon'un doğduğu yerden, Delos'tan bir yunus sırtında ayrılması, ikincisi ise yunusa dönüşüp rahipleri Girit'ten Delphoi tapınağına taşımasıdır. Bu seçilmiş ortak figürler, izi tamamen yok etmeden ve yadırgatmadan egemen olarak Yunanlaştırma çabası olarak görülebilir. Apollon güneş kültü olarak, yer altı güçleriyle görece daha tekinsiz bir ilişkisi olan Dionysos'u dengeler ama geçmişten gelen tüm unsurlar yerli yerinde durmaktadır hâlâ. Tapınak, kutsal bir mekânda kimlik yenilemiştir; ancak nasıl Erinyler intikam tanrıçalarından hayırlı tanrıçalara, Eumenidler'e dönüştüyse, korku salan (ağzından dumanlar saçan[252]) *Pyton* Apollon'un ağzı olan *Pytia*'ya dönüşmüş, toprakla ilişki gökyüzünün ve güneşin daha dikkat çekici kılınmasıyla dengeye kavuşmuştur. Bu durumda *omphalos*'un, dünyanın göbeğinin, çoğunlukla bir yılan tarafından korunan

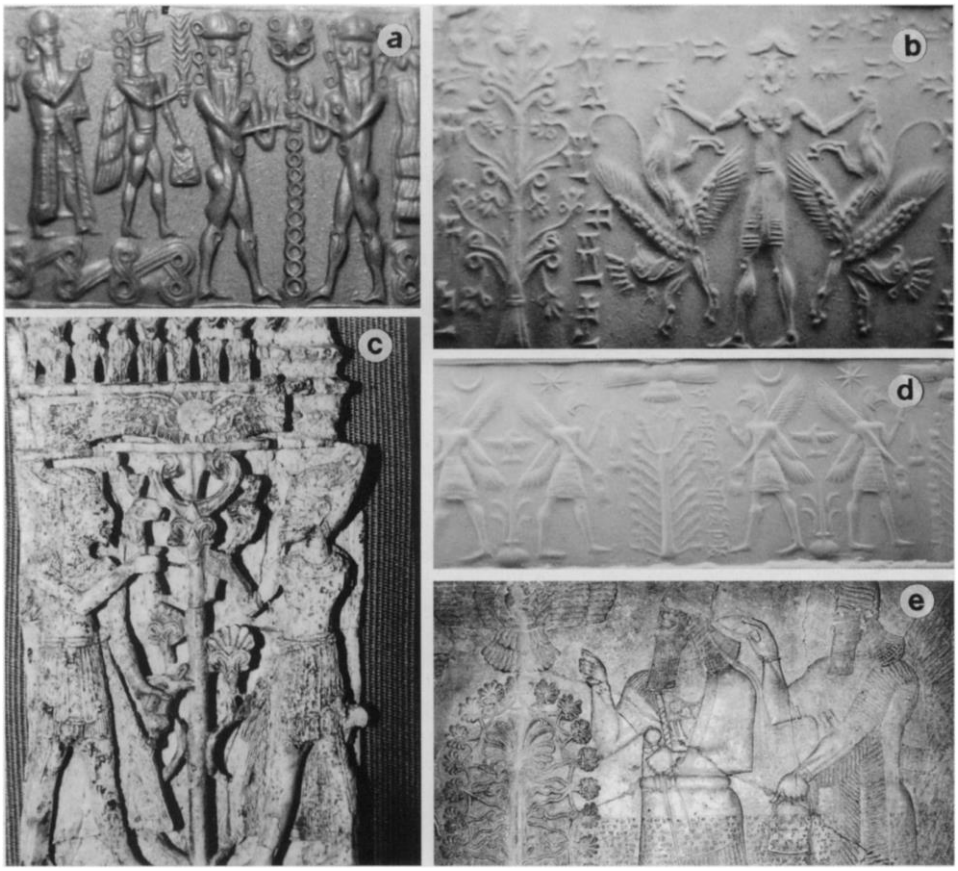
[251] Yunanistan en erken kutsal ağaç betimine M.Ö. XV. yüzyılda rastlanıldığı ancak bu betimin de Babil kaynaklı olduğu söylenmektedir. Bkz. Parpola., s. 161.
[252] Kehanet merkezinde, omphalos'un altından bir duman sızmaktadır. Hoş kokuşu olduğu söylenen bu dumanla usaresi hoş olan kutsal ağaç örneklerinin doğurganlık sağlamaları ve kimi taşların üstüne oturulunca doğurganlığa kavuşmanın bağlantısı olmalıdır: Bkz.: Eliade, s. 275; bkz.: Littleton, s. 79.

bir kutsal ağaç ile ilişkisi, taşın ve ağacın aynı doğrultuyu, yaratılışın başlangıç yerini, gökyüzü, yeryüzü ve yeraltını bağlantılandıran noktayı işaret edişi belirginleşerek Eliade'nin yukarıdaki verileriyle birleşmektedir.[253] Bu izleğin bir sağlaması tıp tanrısı olarak kabul edilen Apollon'un oğlu Asklepios ile yapılabilir. İnsan ömrüne haddini aşan bir sınırda müdahale ederek eyleyen Asklepios Zeus tarafından yok edilmiş, bir yıldız olarak gökyüzünde yerini almıştır. Simgesi, bir asaya dolanan bir yılandır. Sanatını icra ederken kullandığı kim araçlar dionizyak unsurlar taşımakta, Epidauros'taki büyük kutsal merkezde hem büyük bir tiyatro, hem de tıp merkezi bulunmaktadır. Yunanlar için Asklepion da görece yenidir, babası Apollon olmasına karşın, asasıyla Burkert'in sözünü ettiği yukarıda değinilen göçebe şifacıları hatırlatmaktadır.

Kutsal ağacın ilk örneklerinden biri Babil'deki (Tanrıların Kapısı) kutsal servi (*kishkanu, dark cypress*) ağacı olarak bilinmektedir.[254] Çinlilerin daha iyi işitmek ve görmek için iyileştirici gücü olduğu düşündükleri tohumlarını çiğnediği bu ağaç, uzun ömrüyle süreklilik fikrini beslemektedir.[255] Ancak aşağıdaki örnekleri inceleyen Andrew McDonald'ın incelemesi bu bakışı çeşitlendirmektedir. McDonald Ortadoğu'daki kutsal ağaç betimlerini incelediği çalışmasında, çeşitli örnekler üzerinden bir takım ortaklıklar saptar. Ağaçla doğrudan ilişkilendirilen ilahi bir kişilik, rahipler ya da bir kral, suyla ilgili unsurlar, ışık unsurları (güneş diski; ay ve güneş simgeleri), kanatlar (ya da kanatlılar) ve bir koruyucu hayvanın bu betimlerde yer aldığını Eliade ile buluşarak gösteren McDonald ağaçların doğrudan tek bir ağacın stilizasyonu olmadığı konusundaki görüşlerle tartışır. Gerçeklikte yer alan tek bir ağacın imgesi yerine Şekil 33'de daha açık seçilebileceği üzere hurma, sedir, kozalak, nar, hatta Mısır lotusunun goncaları gibi bir derleme ile oluşturulduğu düşüncesi yaygındır.[256]

---

[253] Bkz.: Samuel Terrien, "The Omphalos Myth and the Hebrew Religion", **Vetus Testamentum**, No. 20, Fasikül 3, Brill Publ., Leiden, 1970, ss. 317-318.
[254] Bkz. Eliade, s. 273.
[255] Bkz.: Eberhadt, s. 270.
[256] J. Andrew McDonald, "Botanical Determination of the Middleastern Tree of Life", **Economic Botany**, Vol. 56, No. 2, Springer Publ, New York, 2002, (ss. 113-129) ss. 118-119. Onun önermesi daha çok Mısır etkisinde gelişen bu sanatın kutsal Mısır lotusunun yılansı ilk döneminin odunsu aşamaya geçişi üzerinden bir simgesellik kurulduğu yönündedir. Ancak kendisinin de gösterdiği



Şekil 37: a) Mitanni (bugünkü Suriye), M.Ö 1350-1250, Louvre Müzesi **b)** Mitanni, M.Ö. 1350-1150, Boston Güzel Sanatlar Müzesi **c)** Nimrud-Kalah (Musul'un güneyindeki Asur yerleşimi) M.Ö. IX.-VIII. yüzyıllar, British Museum **d)** Mezopotamya M.Ö. 883-614, Boston Güzel Sanatlar Müzesi **e)** Nimrud, II. Assurnasipal'in Sarayı'ndan, M.Ö. 883-859, British Museum

Bu derleme ağaç fikri ile iktidar imgesi arasında kurulan ilişkiden hareketle **Kutadgu Bilig**'deki hakan/kumandan imgesine gidilebilir; aşağıda kutsal ağaç ile kralın bedeni arasında kurulan koşutluğa bir başka veçhe olarak eklemlenebilir:

2310	*yağıda kör arslan yüreki gerek* *karuştukta esri bileki gerek*	*(Onun yüreği savaşta arslan yüreği gibi)* *(dövüşürken de bileği kaplan pençesi gibi olmalı)*
2311	*tonguz teg titimlik böri teg küci* *adıglayu azgır kotuz teg öci*	*(O domuz gibi inatçı, kurt gibi kuvvetli,)* *(ayı gibi azılı, yaban sığırı gibi kinci olmalı)*
2312	*yana alcı bolsa kızıl tilgü teg* *titir buğrası teg kör öç sürse keg*	*(Aynı zamanda kızıl tilki gibi hilekâr olmalı;)* *(deve aygırı gibi kin ve öç gütmeli)*
2313	*sakızganda sakrak kerek tutsa öz* *kaya kuzguni teg yırak tutsa köz*	*(kendini saksağandan daha ihtiyatlı tutmalı;)* *(gözünü kaya kuzgunu gibi uzaklara çevirmeli)*

motifler, kozalak, nar vb. gibi detaylarda son derece sarihtir. Bu derlemeyle oluşturulan ağaç fikri kendi önermesi olan Mısır lotusundan daha akla yakın görünmektedir.

2314 uluğ tutsa hamyet kör arslanlayu (Arslan gibi hamiyeti yüksek tutmalı)
ügi teg usuz bolsa tünle sayu (baykuş gibi geceleri uykusuz geçirmeli.)

Derleme ağaç fikri bizi bahar kutlamalarındaki Mayıs ağacı ve Osmanlı'nın şenliklerde kullanılan nahılların süslenmesine doğru da götürecektir. Öte yandan evrenin merkezi düşüncesinden çok uzaklaşmadan, İslami bir evren tasvirini de tüm bağlantılarından koparmadan burada ele almak uygun görünmektedir.

Aşağıda, Mezopotamya mühür silindirlerinden elde edilen balık kostümlü rahipler kutsal ağacın iki ucunda görülmekte, ağaçtaki ağ dokusu belirgin olarak seçilmektedir. Mezopotamya mitlerinde gök (an) ve yerin (ki) (Enki) annesi Nammu, ilksel denizdir. Enki rahipleri balık kostümleri giymekteydiler.[257] Dolayısıyla eski **Dürretü'n-nasihîn**'lerin birinde göğü tutan meleğin bir öküz (öküzün önemi de çeşitli Sümer rölyeflerinde görülmektedir.) ile bir balığın sırtında betimlenmiş olması kuşkusuz İslam öncesi bir anlatıdan gelmektedir.[258] Nitekim Malik Aksel, Leop Walk'ın bir metninden hareketle bu betimi toprağın denizin üstünde durmasının ancak balıkların taşımasıyla mümkün olduğuna yönelik bir şaman inanışına dayandırır.[259] Yer altı tanrısı Han Erlik'in dünyanın yaratılışı sırasında denizin dibinden toprak getirmesiyle de ilişkilendirir. Beşir Ayvazoğlu yukarıdaki evren-insan tasvirinin başlığında aşağıdaki ayetlerle hadisin yer aldığını belirtmektedir. Sırasıyla alıntılanmıştır:[260]

"Varlığımızın delillerini (kâinattaki uçsuz bucaksız) ufuklarda ve kendi nefislerinde onlara göstereceğiz ki, o Kur'ân'ın gerçek olduğu onlara iyice belli olsun." (Fussilet, 41:53)

"Nebi (a.s.) buyurdu ki: "kendini bilen rabbini bilir." (Hadis)

"Mektup Süleymandan gelmiştir. O, 'Bismillahirahmanirrahim' diye başlamakta (…)" (Neml, 41:53)

"Remz-i Kur'an sûre-i ve t'îni hâlâknâ remz-i fi'l-insan ve remz-i hel-etâ kavlidir"

[257] Arthur Cotterell, "Enki" maddesi, **Oxford Dictionary of World Mythology**, Oxford University Press, 1. bs. 1979, Oxford, 1997, s. 25.
[258] **Dürretü'n-nasihin**'den aktaran Malik Aksel, **Türklerde Dini Resimler**, 1.bs. 1967, Kapı Yay., İstanbul, 2010, s. 100.
[259] Walk'un metni "İlk Denizin Yaratılışı Motifi, Türkler, Şimali Asya", Ülkü, nr. 49, Ağustos 1949 olarak belirtilmiş. Aksel, s. 100.
[260] Ayvazoğlu bunları Arapça olarak Aksel'in kitabındaki 84. dipnota yazmıştır. s. 97.



Şekil 38
Balık-rahipler, Ea'nın temsilcileri ve kutsal ağaç.



Şekil 39
Balık şeklindeki geminin üstünde Dionysos ve kutsal ağaç olarak asma.



Şekil 40
Acaibu'l Mahlûkat ve Acaibu'l Buldan
Kitabından detay, Kazvini, XIII. yy.



Şekil 41
Melek desenli gümüş yelpaze
İstanbul Arkeoloji müzesi, VI. yy.



Şekil 42
Dünya haritası, Kazvini, XIII. yy.



Şekil 43
İnsanla temsil edilen kâinat, anonim, t.y.

Harflerle çizilmiş kâinat sembolü olarak insan figürünün üzerinde beden parçaları üzerinde burçlar ve insan özellikleri yer almaktadır:

"Allah 12 şeyi yarattı, dördü babadan dördü anadan, dördü de kendinden. Babadan kemik, sinir damar ve kıllar, anadan et, yağ, kan ve deri, Allah'tan duyma, görme, tutma ve koklamadır"[261]

Resmin sağında ve solunda insan yüzlü, kanatlı iki melek yer almakta, üstüne oturdukları dairelerde iyi ve kötü nitelikler yazılmaktadır:

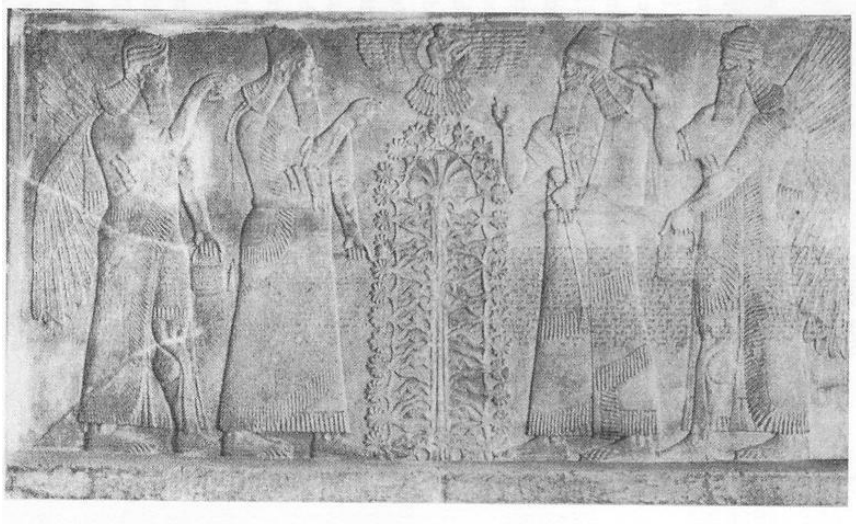
Sağ: "İnsan-ı kâmilin vücudu nüsha-i Kübra olduğundan iştibah yoktur. Yedi kat küre-i sema ve arz mukabilindedir; damarları nehirler, ilikleri madenler, büyük kılları ağaçlar, küçük kılları otlar, gamı bulut, gözyaşı yağmur, teri şebnem, sözü anka, iyi huyları melek, fena huyları hayvanlar vesaireye benzer."
Sol: "Hilkat-i âlem-i beşeriyet ve ademiyet bu vechiledir ki, kötü huyları yırtıcı hayvanlar, nefsi yılan ve akrep, fenalığı şeytan-ı racim gibidir. Gençliği ilkbahar, yiğitliği güz, gamı bulut, nefs-i emaresi deccal, ruh-u kudsiyesi İsa, ruh-u hayvaniyesi dabbetülarz."[262]

Burada kozmik evreni yansıtan kutsal ağaçlarda görülen unsurlar bütünüyle bulunmaktadır. Su unsurları, ejder/yılan, koruyucu bir hayvan olarak aslan ve kanatlı varlıklar olarak melekler: Evrenin ağaç imgesi ile insanın evren imgesi aynı paralelde betimlenmektedir.

Kutsal ağaç motifi çerçevesinde ele alınması gereken bir konuyu biraz daha açmak gerekmekte bu aşamada. Dört bininci yıldan bu yana kutsal ağaç imgesinin, tanrı-kralla bütünleştirildiği görülmektedir. Yukarıda *omphalos*tan hareketle Dionysos-Apollon üzerinden Miken dönemindeki Akha varlığını güçlendiren anlatıların ana kaynağı olarak da kabul edilebilecek olan motif, tarım toplumlarına özgü bir takım eşleştirmelerle bir erken imparatorluk kodu olarak ele alınabilmektedir. Türklerin serüveni ile bu durumun kesiştiği nokta sorgulanabilir kuşkusuz ama şaman Türklerin dünyanın göbeğine diktikleri, Dünya Ağacı dedikleri kutsal ağacın bu türden bir yapıya girip girmediğini biraz uzun bir yol kat ederek tartışabiliriz.[263]

[261] Aksel, **a.e**., s. 97.
[262] Aksel, **a.e**., s. 99.
[263] Bir yandan bir kutsiyet ifade etmekte olan bir alan/bir nesne el değiştirse de kutsiyet varlığını sürdürebilmekte; kurulan ilişkinin formu değişse de özde bir takım unsurlar aynı kalabilmektedir.

Bu nedenle bir kez daha Asur dünyasına dönerek Asur hayat ağacını kralın bedenine, daha doğrusu kutsal ağaç ontolojisini bu politik bedene yükleyen unsurlara yönelmek gerekmekte. Yeni Asur İmparatorluğu ile birlikte Geç Asur Ağacı diye anılan bir imge I. binin sonralarına kadar tüm Yakın Doğu'ya yayılır. Bu durumun imparatorluk ideolojisi olarak nitelendirilmesinin nedeni kraliyet giysilerinde, mücevherlerinde, resmi mühürlerde, duvar resimlerinde ve II. Assurnasirpal'in sarayındaki taht odasında bu motifin merkezi önemde yer almasıdır.[264]



Şekil 44
II. Assurnasirpal Sarayı'ndaki taht odasından

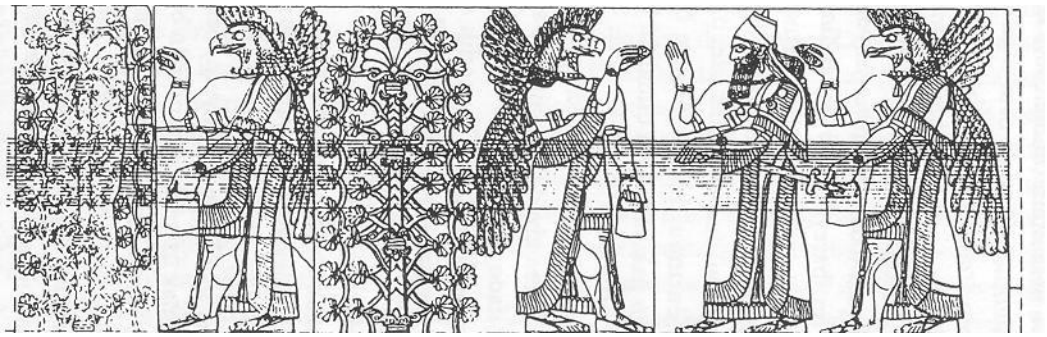
Ağaç taş bir temelin üzerinde durmakta, hurma yapraklarından bir taç bölümü yer alan gövdesi çevresi yatay bir ağa sarılan hurma yaprağı, çam kozalağı ya da narlarla çevrelenmektedir. Çam kozalağı ve nar, bölgede çokluğun birliğini sembolize etmektedir. Çoğu betimde gövde üç eşit bölüme düğümlerle ayrılmakta, bu düğümler iki yanlarındaki küçük dairesel formlara bağlanmaktadır. Bütünün üstünde, havada bir güneş diski; ağacın iki yanında ise hayvan, insan ya da doğaüstü figürler yer almaktadır. Persis Berlekamp, Kazvini'nin **Acaib'ül Mahlûkat** yazmalarında sıklıkla tekrarlanan bir meclis olan Süleyman'ın tahtı ile çevresindeki cinlerin, bu

---

Middleton buna örnek olarak bir *omphalos* olarak nitelenen Kâbe'deki Hacer-ül Esvet taşının İslam'dan önce de kutsal olduğunu, onun kutsiyetinin İslam ile belirlenmiş bir olgu olmadığını, muhtemelen bölgedeki ilk yerleşimle tespit edildiğini düşünmektedir. Bkz.: Middleton, s. 294.

[264] Bkz.: Parpola, s. 163.

figürlerin erken örnekleri olduğunu düşünmektedir.[265] Burada yer alan hayvanlar genellikle keçi, dağkeçisi, ceylan ya da geyiktir. Hayvansal içgüdü ile cinsel güce, dolayısıyla yenilenmeye işaret etmektedirler. Ayrıca dağkeçisi Bilgelik ve Yaşam tanrısı Ea'nın sembolüdür. Daha geç dönemlerde hayvanların yerini Ea'ya hizmet eden koruyucu meleklerin ağaçla birlikte kutsal su serptikleri ayna (çifte) imgeli kral betimlerinin aldığı görülür. Şekil 44'deki betimin önemi, kralın tam da güneş diskinin altından durmasından ileri gelir. Böylece hem kral "Assur'un bilge naibi" lakabına yerleşir hem de ağacın temsil ettiği ilahi dünya düzeninin Tanrı Assur'un temsilcisi olan kral tarafından sağlandığına yönelik bir doğrulama yapılmış olur. Kimi rölyeflerde kral, aşağıda görüldüğü üzere ağacın insanlaştırılmış bir imgesi olarak yer alır; ilahi dünya düzeni kralın bedeni ile özdeşleştirildiğinde insanlığın düzenini sağlanmış, Tanrı'nın hakiki bir imgesi yani Mükemmel İnsan imgesine doğru geçilmiş olur. Parpola bu durumu imparatorluk sanatının ikili işlevi olarak tanımlamaktadır çünkü bu simgesellik hem Asur'un dünyayı yönetmesini hem de kralın imparatorluğun mutlak hükümdarı oluşunu meşrulaştırmaktadır.[266]



Şekil 45
Kralın ağacın yerini alışı

Kral bedeninin bir ağaçla özdeşleştirilmesine verilen bir örnek, Eski Ahit'in Daniel Kitabı'ndandır. Babil kralı Nebukadnetsar bir düş görmüştür Belteşatsar adı ile bilinen Daniel'den düşünü yorumlamasını ister:

"O gördüğün ağaç ki, büyüdü ve gelişti, boyu göklere erişti, ve bütün dünyadan görülüyordu; o ağaç ki, yaprakları güzel ve meyvesi çoktu, ve onda herkes için yiyecek vardı; kırın hayvanları altında

[265] Bkz.: Perlis Berlekamp, **Wonder, Image & Cosmos in Medieval Islam**, Yale University Press, New Haven, 2011, ss. 74-75.
[266] Bkz. Parpola, ss. 167-168.

oturdular, ve göklerin kuşları dallarında kondular; o ağaç sensin, ey kral, sen ki, büyüdün ve geliştin ve büyüklüğün artıp göklere, ve saltanatın yerin ucuna erişti.(…)" (Daniel IV: 20-22)

Bu rüyanın bütünü kralın krallığını kaybedip ilahi bir düzeni bozmuş olan Kral Lear misali kırlara düşeceği yolundadır. Nitekim kral "insanlığın krallığı üzerinde Yüce Olanın saltanat sürdüğünü, ve onu dilediği adama verdiğini bilinceye kadar" kırlarda sürünür, bedeni hayvanlara dönüşür; "saçı kartal tüyleri gibi ve tırnakları kuşlarınki gibi uzayıncaya kadar, öküzler gibi ot" yer.[267] Aklı başına gelip "Yüce Olan"ı tanıyınca tekrar krallığına kavuşur. Bu yitirip yeniden kazanma teması, kralın kozmik bağı unutması/bilmemesi, kendisine bildirilene itaat etmemesi, bilenlere kulak vermemesi bir anlamda "kâmil" olmamasını; tüm bunları kazanınca yeniden yönetme ayrıcalığına kavuşmasını gösterir. Simo Parpola da Kabala öğretisinin sefirotik (daimi akış içinde olan ilahi tesirler) hayat ağacıyla Mezopotamya kutsal ağacı (hayat ağacı) arasında kurduğu bağlantıyı kralın bedeni üzerine çizdiği sefirotik ağacın üstündeki değerlerle Mezopotamya tanrılarının taşıdığı değerleri karşılaştırarak gösterir. Aslında, çeşitli dinlerin ahlaki öğretileri birbirleriyle örtüşmekte, bu türden şematikleştirmelerde elde kalan kavramlar ortak görünmektedir. Örneğin Kabala öğretisinde hayat ağacı üç ana sütun arasında çizilen ağla oluşur. Ortada denge, solda adalet, sağda ise merhamet bulunmaktadır. Merhamet sütununun üstünde hikmet, merhamet ve zafer; adalet sütununun üstünde anlayış, hüküm ve ihtişam; denge sütununda ise taç, bilgelik/vahiy, güzellik, kaynak/güç bulunmaktadır. Tüm bunların arasında kurulan ağlarla oluşan anlam bulutu dengeli, adil, yüce, zarif ve latif bir hükümdara işaret etmektedir.[268] René Guénon adalet ve merhamet sütunlarını -ikinci bölümde açılacak olan- İslam'da

[267] Daniel IV: 25 ve Daniel IV: 33 ss. 845-846.
İnsanı ağaca benzeten bir metin de Platon'un **Timaios**'udur. "Üzerimizde en çok nüfuzu olan ruh çeşidimize gelince, onun hakkında da şöyle düşünmek lazımdır: Tanrı onu her birimize yüce bir hak gibi vermiştir; o vücudumuzun tepesinde birleşmiş olduğunu söylediğimiz, bizi yeryüzünden göklerdeki soydaşlarımıza doğru yükselten ilkedir. Çünkü biz toprağın değil, göğün bitkisiyiz, bunu açıkça söyleyebiliriz. Tanrı başımızla kökümüzü, ruhun önce meydana getirildiği yere asmış, böylece bütün vücudumuzu göğe doğru yükseltmiştir." Platon, **Timaios**, Çev. E. Güney ve L. Ay, Sosyal Yay., İstanbul, 2001, s. 107. Platon insanın göğe yükselebilmesi için kemale ermesi gerektiğini belirtir.
[268] Bkz.: Parpola, ss.176-184. Parpola ayrıca bu çalışmada kabalisttik harf değerleriyle bir sağlama da yapar ve bu harf değerleriyle Mezopotamya tanrılarının harf değerleri yerli yerine oturur s.183. Bir diğer kayda değer incelemesi ise tanrı Assur adının çeşitli anlamları üzerinedir: "Bir", "Mükemmel Bir", "Tanrı Birdir", "Gizli Tanrı" gibi. s. 206.

Allahın celal ve cemal sıfatlarıyla ilişkilendirir.[269] Aşağıda Esma İbret Hanım'ın 1794 tarihli hilyesinden alınan detayda ağaç motifi üzerinde Allah'ın güzel isimlerini sıralamakta, kozalak formundaki ağaçla çokluğun birliği (Allah) işaret edilmektedir. Hilyenin çözümlemesi, tasvir yasağı bölümünde ikonoklazm/anikonizm tartışması daha geniş olarak ele alınacaktır. O halde "tasvir yasağı" bölümü için bir hazırlık olarak Bizans'ta kutsal ağaç imgesinin dönüşümüne de kısaca bakmakta yarar var.

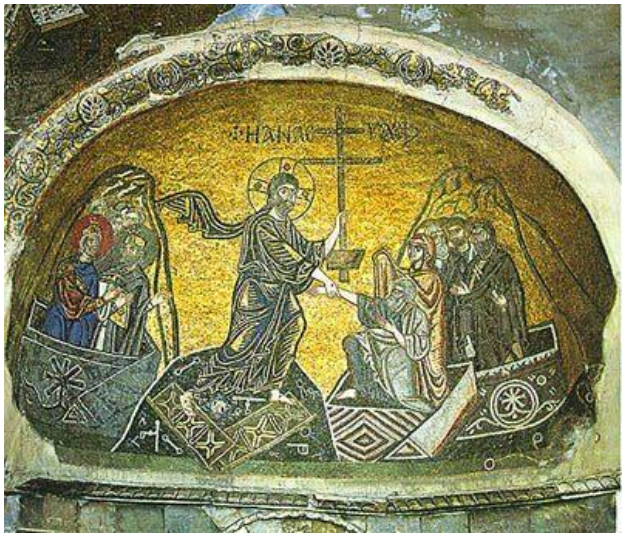
Mircae Eliade kutsal ağaç simgeselliğinin Hıristiyan teolojisi ve tören usulleriyle asimile edilmesini cüretkâr bir girişim olarak nitelendirir. Dünyaya yayılmış bir simgenin, iyiliği ve kötülüğü bilme ağacının odunundan yapılmış haç olarak kozmik ağacı ikame etmesi Joseph Campbell'ın deyimiyle söylemek gerekirse "yaratıcı" bir dönüştürmedir.

"Haç, 'yeryüzünden göklere yükselen' bir ağaç, 'göğün ve yerin merkezine dikilen, evrenin sağlam dayanağı olan' ölümsüz bir bitki, 'Golgota'ya dikilmiş hayat ağacı' diye betimlenir."[270]

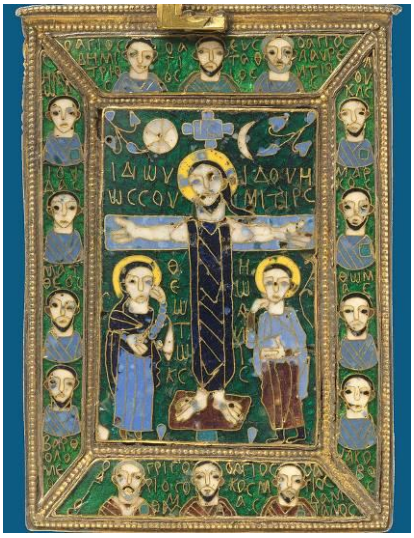
Haç aynı zamanda tıpkı Ülgen'e ulaşılan ağaç gibi göğe ulaşan bir merdivene, bir sütuna veya zaten kozmik ağacın ikame etmekte olduğu bir dağa benzetilir ki bunlar bizi doğrudan "dünyanın merkezi" düşüncesine götürmektedir. Şekil 46'daki mozaik'te Hz. İsa'nın elindeki haç sözcüğün tam anlamıyla yaşamı yenileyen ağaçtır çünkü Hz. İsa "Diriliş"te (Anastasis) yer altındaki mağaralardan Hz. Havva, Hz. Âdem, Vaftizci Yahya, Hz. Dâvûd ve Hz. Süleyman ile birliktedir, muhtemelen onları da yeryüzüne getirecektir. Resme, kiliseyi himaye eden IX. Konstantin de eklenmiştir.[271] İsa'nın kendisi de bir ağaç olarak tasvir edilmekte, haç ve Hz. İsa bütünleşik olarak kozmik ağacı temsil etmekte, hayat vermektedir.[272] Şekil 47'de ise yine Mezopotamya kutsal ağaç betimlerinde ağacın hemen üstünde göreceğimiz ay ve güneş imgesi arasına yerleştiren İsa figürü yer almaktadır.

---

[269] René Guénon, **Âlemin Hükümdarı: Dinlerde Merkez Sembolizmi**, Çev. İsmail Taşpınar, İnsan Yay., 2004, s. 24.
[270] Mircae Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Gotama Budha'dan Hıristiyanlığın Doğuşuna II**, Çev. Ali Berktay, Kabalcı Yay., İstanbul, 2003, s. 456.
[271] Yorum bana aittir ancak mozaikle ilgili bilgiler için bkz: Thomas F. Mathews, **Byzantium: From Antiquity to the Renaissance**, Harry N. Abrams Inc., New York, 1998, s. 126.
[272] Bkz. Eliade, 1992, s. 194.



Şekil 46
Sakız'daki Nea Moni Kilisesi'nden mozaik, y. 1042



Şekil 47
Mine kutu kapağı, Bizans, IX. yy.

Gökle iletişim bu haç sayesinde kurulmakta, evren bu şekilde selamete ulaştırılmaktadır. Selamet kavramı zaten "sürekli yenilenme, kozmik yeniden yaratılış, evrensel bereket ve kutsallık, mutlak gerçek ve sonuç olarak ölümsüzlük"[273] anlamlarını yüklenmiş olan kozmik hayat ağacı simgesine içkindir. Sadece aks değiştirilmekte, yeni formla birlikte yeni bir istikamet çizilmektedir. Neolitik çağdan itibaren, Sümer kültüründen filizlenerek Yakındoğu'da pek çok değer yüklenmiş bu arkaik simgenin evrimi bir anlamda birbirinden çok farklı etnik kimliğe sahip yerel kahramanların birer azize dönüşmesi sürecine paralel bir gelişme olarak görülmektedir.[274]

Kuşkusuz Hıristiyanlığın tek tanrılı bir din olarak çok tanrılı imparatorluk kodlarının egemen olduğu bir iklimde yerleşikleşmesi zaman almıştır ve bu salt kozmik ağaç ya da azizler yardımıyla gerçekleşmemiştir. Güneş tapımının ustaca çevrimi, Konstantin'in dâhiyane buluşu olmuştur. Öncelikle Aurelianus III. yüzyılda bir Suriye tanrısı olan *Sol Invictus* (yenilmez güneş) tapımını Roma'ya sokarak tutunmasını sağlar; Roma'nın pagan geleneğini, evrenselleşmeye yatkın görünen tek tanrılı dinin yapısındaki güneş teolojisiyle bütünleştirmeyi Roma'yı bir arada tutmak için kullanmaya karar verir. Suriye unsurlarının önemli ölçüde temizlese de doğulu

[273] Eliade, 2003b, s. 459
[274] Bkz.: **a.e**. s. 459.

güneş tanrılarının doğum günü olan 25 Aralık'ı kutlama günü olarak seçer.[275] Böylece Yunan ve Roma'nın Apollon-Helios'una İran kökenli Mithra'ya ve Suriye kökenli Baal'e tapanlar bir bütünlüğü sezmeye başlarlar. III. yüzyılda bir ayrılma olarak görülen tek tanrıcılık IV. yüzyılda yaygın bir yapı olur. İmge Eliade'nin deyimiyle "hem imparatora hem de *Imperium*'a" uygulanmaya son derece yatkındır.[276] Nitekim Bizans'ı kuran I. Konstantin (s. 306-337) Hıristiyanlığı kabul etmeden önce *Sol Invictus*'u imparatorluğun temeli, tanrının en mükemmel simgesi olarak görmekteydi.[277] Bizans'tan pagan imgeleri silinirken, güneşin parlaklığına tutunmaktan vazgeçilmedi. *Sol Invictus* ile I. Konstantin'in birlikte betimlendikleri sikke tıpkı İsa'nın beden ile ağaç arasında kurulan ilişkiye benzer bir ilişkiyi kurmakta gibi görünür. Nasıl Hz. İsa'nın bedeni kozmik ağacı ikame ediyorsa, I. Konstantine'in bedeni *Sol Invictus* ile bütünleşir.



Şekil 48
Sol Invictus sikke, III. yy



Şekil 49
I. Konstantin ve *Sol Invictus*, y. 313.

Bu noktada önceki sayfalara tekrar göz gezdirerek Sümer-Asur mirası hayat ağacı ile üstünde güneş diskinin yer aldığı yapıya yeniden bakmakta yarar var. Mezopotamya imparatorluk kodları olarak belirlenen iki asal unsurun Hıristiyanlaştırılması ikonalardaki İsa imgesinin halesinde ve Bizans haçında kendini göstermektedir. Pagan tehdidin arttığı bir dönemde Hz. İsa ve azizlerin ikonalarına gösterilen ilginin haçın ön plana çıkarılarak hayat ağacının bilgeliği ve İsa'nın erdemiyle dengelenmeye çalışılması ilginç bir gelişmedir. Bir Bizans ilahisi şöyledir:

[275] Ayrıca *Sunday*'in *sun* (güneş) *day* (günü) tatil günü ilan edilmesinden önce Hıristiyanlar da Yahudiler gibi cumartesi günleri çalışmıyordu.
[276] Bkz.: Eliade, **a.e.**, s. 464.
[277] Bkz. **a.e.**, s. 464.

"Kutsal Haçın yüceltilme gününde, bugün bile hâlâ, İsa'nın çarmıha gerildiği yere dikilen hayat ağacı, yüzyılların Kralının selametimizi üzerinden sağladığı ağaç, toprağın derinliklerinden çıkarak dünyanın merkezine kadar yükselen ve evrenin uçlarına kadar her yeri kutsallaştıran ağaç."[278]

Bizans'ın kalbine kadar ilerleyerek kanımca bugün Anadolu'daki en latif izleri bırakan Selçukluların Orta Asya'dan taşıdıkları mirasın yolda yüklendikleriyle Anadolu topraklarında karşılaştığı çeşitli örüntülerden vücuda getirdikleri örneklerin kutsal ağaç imgesini çevreleyen diğer unsurlarla birlikte nasıl yeniden şekil bulduklarına kısaca bakabiliriz.[279] Bu bakış için iki ana damarı bir araya getirmek gerekmektedir. Öncelikle Orta Asya'dan gelen Türklerin heybesinden gelen kutsal ağaç imgesine, ardından İbn Arabî'nin Külli Ağacı'na bakarak bu iki bilginin karşılaşmasının birkaç görsel örneğine geçebiliriz.

Anadolu Selçuklu mimarisinin önemli bir unsuru olan tezyinatın motiflerindendir kutsal ağaç ve genellikle pars/aslan, kartal ya da ejder eşliğinde betimlenmekte, bu betimler Asya ve Mezopotamya evren tasarımıyla yakından ilişkili görünmektedir. Semra Ögel bu unsurları gökle, ilahi özelliklerle, kâinatın düzeniyle ilişkilendirmekte, Ali Uzay Peker ise, yukarıdaki Asur betimlerindeki kutsal ağacın üç düğümünün işlevini bu unsurlara bölüştürmektedir: ağacın gövdesi yeryüzü, tacı gökyüzü ve tepedeki kartal ise "gökyüzü kapısı"nın simgeleridir.[280] Esin Türklerin yaşam alanlarında rastlanan ilk ağaç betimlerinin M.Ö VII-II. yüzyıllar arasında Sibirya yakınlarında bulunduğunu belirtir. Betimin ekseninde bir ağaç ve onun dallarına sarılmış bir çift ejder kuyruklu dağkeçisi veya geyik yer almaktadır. Esin Kaşgarlı Mahmut'un Türklerin "azim dağlar" ile "azim ağaçlara" tengri dediğini; Birunî'nin ise bir dağdaki heybetli bir ağaca her Oğuz'un secde ettiğini aktarır.[281] Yusuf Has Hacib ise **Kutadgu Bilig**'de bir başka veçhesiyle ağaca yaklaşmıştır. Ona göre din dalı ile dünya dalı birbirine karşıt konumlanmakta, din dalını mutlu ağaç,

[278] Bkz.: Eliade, 1992, s. 195.
[279] Katharina Otto-Dorn, "Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia", **Kunst des Orients**, Vol. 12, No.1/2, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1979, s. 103. Otto-Dorn bu mirasın Çin ve Ermeni kültürüyle zenginleştiğini söylemektedir. Abbasi döneminde (X.yy.da) Ermeni sanatıyla İslam sanatının karşılaştığını belirtmektedir.
[280] Bkz.: Semra Ögel'den aktaran Ali Uzay Peker, "Anadolu Selçuklularının Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması", İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul, 1996, s. 69.
[281] Emel Esin, **Türk Sanatında İkonografik Motifler**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004, ss. 38-39.

dünya dalını ise zehirli yemişi olan baharda yeşile bürünen bir kadın olarak betimlemektedir. Esin mutlu ağacı Tuba ağacı ile zehirli ağacı zakkum ile ilişkilendirir. **Kutadgu Bilig**'de Hakanlıların kün-ay piktogramına İslamiyet sonrası bir nar dalı eklendiği tespit eden Esin bu eğilimde Maniheist etkiler bulmakta, Maniheizmin "nurlu yemişi" narın Türkistan'a aslında İslamiyet öncesi girdiğini düşünmektedir. Türklerde ateş Çin'de ölümsüzlük simgesi olan kuş ile Horasan'da Zerdüştiliğin simgesi olarak görülen servinin Efrasiyab saraylarında kün-ay ve evren (felek çarkı ejderi) simgeleri ile bir arada kullanıldığı bilinmektedir. Yine Hakanlıların Ertüştük destanında Ala Dağ'daki Munar adındaki yüksek ağaç önem taşımakta, Esin bu adın ağacını parantez içinde minare olarak açıklamaktadır. [282]



Şekil 50
Erzurum Çifte Minareli Medrese, 1253



Şekil 51
Erzurum Yakutiye Medrese, 1310



Şekil 52
Sivas Gök Medrese, 1271

Türklerin köken/kuruluş mitleri genellikle rüyalarla ifade edilir. Tıpkı Oğuzların köken mitindeki gibi Selçuklu köken miti de bir rüyaya, içinde ağaç bulunan bir rüyaya dayanmaktadır.[283] Selçukluların atası rüyasında göbeğinden üç büyük ağaç bittiğini görmüştür. Bu rüya onun neslinden üç büyük hükümdar yetişeceği şeklinde

[282] Bkz. Esin, **a.e.**, s. 47.
Hurma ağacından minareye giden yol, Mesnevi'de yer almakta, Mevlana'nın yorumu hurma süslemelerinin kaynağı olarak görünmektedir. Ancak bu yorumu Asur ağacındaki hurma (palmet) tezyinine bakarak bir kez daha gözden geçirmekte yarar vardır.
[283] Bkz. Roux 2011a, s. 210. Sonra, Osmanoğulları'nın kuruluşunda da bir ağaç, Osman Gazi'nin göbeğinden filizlenecektir.

yorumlanmıştır.[284] İbn Bîbî ağacın, tıpkı otağ gibi devletin simgesi olduğunu söylemiştir. Bu nedenle Esin, Selçuklu yapılarında rastlanan ağaç betimlerini devlet ağacı, yanlarındaki kutlu hayvanları ise sonsuzluk temennisi olarak nitelendirirken bu ağaçlara eşlik etmeye başlayan güneş tahtı, sülale ongunu kuşları, aslanlı burcu ise hükümdarlık simgeleri olarak görmektedir.[285]



Şekil 53
Asur Hayat Ağacı
M.Ö. VIII. yy.



Şekil 54
Ahlat, Selçuklu Mezarlığı,
y. XI. yüzyıl.



Şekil 55
Döner Kümbet, Kayseri
1276

Bu noktada tam da Eliade'nin söylediği gibi, merkez sembolizminin birkaç katmanı bir araya gelmektedir. Atanın göbeği, dünyanın göbeği olsa gerektir çünkü göçebe pratikten gelen Selçuklu atası otağını nereye kurarsa merkez ya da devlet orasıdır. Otağın direği, dünyanın direğidir. Otağdan yapılaşmaya geçildiğinde Selçukluların sivil yapılardan çok anıtsal yapılara yönelmiş olmaları, Eliade'nin dediği gibi bu merkez simgeciliğinin, tapınak, cami, saray gibi binalarda sürdürülmesine bir örnek

[284] Sencer Divitçioğlu, Oğuz Kağan'ın ikinci eşinin imgesinin Ağaç olduğunu hatırlatır. Oğuz Kağan onu avlanırken görmüştür, berekete işarettir. Ağacın kökleri gölün içindedir. Tüm Mezopotamya imgelerinde olduğu gibi, ağaç aynı zamanda bir su imgesidir burada. Ağacın kavuğundan yani "kabucak"tan çıkmıştır Ağaç-kız; Divitçioğlu'na göre "ka" kökünün kadın ya da kayında olduğu gibi bir şeyi içine almakla ilişkilidir. Nitekim bu beraberlikten Gök, Dağ ve Deniz doğmuştur. Bkz.: Divitçioğlu, 2000, ss. 34-35.
[285] Bkz. Esin, **a.e.**, s. 49.

olarak belirmektedir.[286] Yolculukları sırasında Mezopotamya'nın görsel mirasıyla karşılaşmış olsa gerektir Selçuklular. Yukarıda görülen mezar taşı ile Döner Kümbet'teki ağaç doğrudan aynı amaca işaret etmemektedirler belki ancak form olarak buluşmuş görünmektedirler. Asur ağacının eril formu betimin tamamındaki su ve iktidar imgeleriyle birlikte tam bir tanrısal iktidara ve bereket ile bekanın hükümdardan olduğuna dair bir manipülasyonu barındırmaktadır.[287] Ağacın çiçekleriyle gövdesini bağdaştıran ağlar ise ağacın yaşam enerjisini göstermektedir. Ahlat mezar taşı ile Döner Kümbet'teki ağacın "sonsuz düğüm" motifinden geliştiğini düşündüğüm Selçuklu yıldız sistemiyle oluşturulan *girih* tezyini de Asur ağacının enerjisine denk bir hareketliliği göstermekte ve sonsuz düğümün önceki bölümde sözü edilen arkaik anlamını taşımayı sürdürmektedir. Mezar taşı yer altı ile gökyüzü arasındaki kozmik bağı kurmakta, bir anlamda ölenlerin ruhlarına refakat eden şamanın bedenine dönüşmektedir.

Öte yandan Endülüs'ten gelerek Anadolu'yu kat eden İbn Arabî (1165-1247), "Özdeşlikle Nitelenen Külli Ağacın Konuşması" başlığı altında bir ağaç konuşturur; Varlık Ağacı diyebiliriz ona. Bu ağacın kökleri derinlerde, dalları yükseklerdedir. Sonsuzluk bahçesine "Bir'in (el-Ehad) Eli" ile dikildiğinden, zamanın (el-Emed) tasarruflarından korunmuştur. Ruhu ve bedeni vardır. Salim akıllar ile ince sırların bile taşıyamayacağı kadar çok ilim ve marifet taşıyan meyveleri el değmeden toplanabilmektedir. "Yapraklarım 'yükseltilmiş döşeklerdir', meyveleri tükenmez ve yasaklanmaz." Eliade'yi doğrularcasına "Merkezim, evet, maksut odur" demektedir. Dalları sürekli hareket halindedir çünkü bazıları "tedrici bir inişle (tedelli) öğretmek için devamlı aşağı" inmekte, bazıları "tedrici bir yaklaşmayla (tedani) öğrenmek için

[286] Bkz. Eliade, 2003, ss.296-297. *Axis Mundi* (evrenin ekseni) olarak ağaç, kozmosun dayanağı, sabit noktasıdır ve mutlak gerçekliği temsil eden destek yeridir, gökle iletişim ancak bu desteğin etrafında ve onun aracılığıyla gerçekleşir. Altay geleneklerinde yerin göbeğinden dalları Bay Ülgen'e dek uzanan dev bir köknar ya da kayın göğün yedi ya da dokuz katını simgeleyerek göğün tüm bölgelerine yayılmaktadır. Şaman gökyüzü ile yeryüzü arasındaki yolculuğunu yukarıda belirtildiği üzere bu eksen üstünde gerçekleştirir. Eliade bu geleneğin kökeninde Mezopotamya olduğunu düşünmektedir. Ancak Çin'de de evrenin merkezinde yükselen mucize bir ağaç vardır ve devletin merkezine işaret eder. Dokuz gök dokuz pınarla bu noktada birleşir; adı "Dikili Ağaç"tır. Kozmik ağaçla ifade edilip bir direkle temsil edilen dünyanın ekseni fikri Hint düşünüşünde de yer almaktadır.

[287] Bu konuda ayrıntılı bir yorum için bkz. Sibel Özbudun, **Ayinden Törene: Siyasal İktidarın Kurulma ve Kurumsallaşma Sürecinde Törenlerin İşlevleri**, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 1997, ss. 84-94.

devamlı yukarı" çıkmaktadır.[288] Aslında dallar, sanki yukarıdaki sözü edilen hareketliliği ve enerjiyi (aslında burada tam da *energeia*dan söz edilmekte gibidir) açıklamaktadır.

"Neş'etim gök kubbe gibi küre şeklindedir. Küçük dallarım uçan ruhların menzilleridir. Çiçeklerim gezegen yıldızlar gibidir. Onların seyirlerinden bedenlerinden bedenler meydana gelir."[289]

Aynı zamanda "Nur ve Kelam" ağacıdır bu ağaç; Hz Musa'nın gözünün nuru, yönlerin en güzeli olan sağ ve mekânların en kutsalı olan mukaddes vadi ona aittir:

"Benim için zaman, an'dır. Meskenim istiva hattındadır ve rükunların dengesindedir. Devam ve beka bendedir. Mutluluk da bendedir. Ben de mutsuzluk yoktur."[290]



Şekil 56
Esma İbret Hanım hilyesinden detay, 1794

Dionysos'un asması misali iki cennetin yakın meyveleri vardır; sarhoş olmuş gibi sallanan ince dalları, tüm canlılar için bir letafet, neşe ve sevinç kaynağıdır. Ancak hemen ayrılır bu "dünyevi" betimden. Dalları korunmuş Levha'ya kalemle yazılmış varlıkların ruhları için sürekli bir dinlenme yeri, yaprakları onlar için güneş ışınlarının yakmasına karşı bir örtüdür. Gölgesi Allah'ın inayetine mazhar olanları kapsamakta, kanatları Allah'ın veli kulları üzerine yayılmaktadır. Ruhlar üzerinde özgürce esip dolaşmakta, dallarının "tertip ve düzenini" bozmaktadırlar ama bu sayede dalları birbirine çarptıkça en yücelere kadar ulaşan hoş ve tatlı nağmeler işitilir; işitenler "aşktan çılgına dönerler ve defterlerinde yazılı olan rakama göre kaderlerinin yoluna sürüklenirler." Ağaç, nağmelerinin ahengindeki güzellikle gam ve kasveti dağıtan hikmet musikisidir. Aranan mana, Varoluş kelimesi, Mümkün varlıkların en şereflisi, sınırlı varlıkların en aşkınıdır. Mekânı kutsal, ışığı

[288] Bkz.: İbn Arabî, **Nurlar Risalesi [İttihâdü'l Kevnî]**, Çev. Mahmut Kanık, İnsan Yay., 1. bs. 1991, İstanbul, 2008, s. 79.
[289] **A.e.**, s. 79.
[290] **A.e.**, s. 80.

yüksektir. Nurların kaynağı, tüm kelimelerin toplamı, sırlar ve hikmetler madenidir.[291]

İbn Arabî varoluşun tüm unsurlarını, tüm âlemi bir ağaç imgesi etrafında toplamıştır. "Bütün oluş bir ağaçmış" demekte, mülk âlemi, melekût âlemi, ceberut âlemi, Arş, Muhammedi Nur gibi tüm oluş mertebelerini bu ağaca dayandırmaktadır.[292] Evrenin yaratılış amacı olarak gördüğü İnsan-ı Kamil'i de bir ağaca benzetir. İbn Arabî'nin İnsan-ı Kamil'e yüklediği anlamlara bakıldığında, merkez simgeciliği ile iç içe bir yapı ortaya çıkar. İnsan-ı Kamil, hayat feleğidir, âlemin aslıdır, külli hakikattir, adalettir, dairenin merkezidir, Kartal'dır, Allah'ın Arş'ıdır, Allah'ın Naibidir, Allah'ın gölgesidir, Yüce evdir, Hakk'ın ve hakikatin aynası ve berzahtır.[293] İbn Arabî'nin çok daha fazla olan nitelemelerinin arasından seçilen tüm bu nitelemeler merkez simgeciliğinde birbirini ikame eden sıfatlara karşılık gelmektedir.[294] Selçuklunun merkezi Konya'dan İbn Arabî (1165-1247) geçmiş, ardında Mevlana'nın (1207-1273) dostlarından olacak olan Sadreddin Konevi'ni (1210-1274) bırakmış, Konya, İslam düşüncesinin kanımca zirvesine zemin olmuştur. XIII. yüzyıl Konya'sının Müslüman Türkler açısından bir *axis mundi* olarak görülebileceğini söylemek mümkündür.

Osmanlı-Bizans karşılaşması önemlidir kuşkusuz ama Osmanoğulları'nın Selçuklu ile teması daha az önemli olmasa gerektir. Akılda Selçuklu atasının yukarıdaki rüyasını tutarak Osman Gazi'nin rüyasını hatırlayalım; Aşıkpaşazade anlatır:

"Osman kim uyudı düşinde gördi kim bu (dervişin) koynundan bir ay doğar gelür Osman Gazinün koynuna girer. Bu ay kim Osman Gazinün koynuna girdiği demde göbeğinden bir ağaç biter. Dahi gölgesi âlemi dutar. Gölgesünün altında dağlar var. Ve her dağın dibinde sular çıkar..."[295]

---

[291] Bkz.: **a.e.**, s. 80.
[292] Bkz.: El Hakim, "Şecere" maddesi, ss. 580-581.
[293] Bkz.: El Hakim, "İnsan-ı Kamil" maddesi, ss. 367-368
[294] Bkz.: Eliade, 1992, ss. 1-90. Ağacın ilahi boyutla dünyevi alan arasındaki köprü işlevi için yukarıda değinilen Parpola'nın metnine bakılabilir. Frazer'da ağacın iki alan arasındaki işlevinden söz etmektedir.
[295] Aşıkpaşazade'den aktaran, Divitçioğlu, 1999, s. 44. Divitçioğlu'na göre rüya "tarih-beri okunarak, ex-post tarihe oturtulmuştur; olaylar onları haklı çıkardıktan sonra." s. 45.
Şeker bahçeleri ve nahıllarla oluşturulan atmosfere köken olarak görülebileceğinden hareketle Hammer versiyonunu alıntılıyorum Görüleceği üzere Hammer'ın aktardığı rüyada beş duyu etkindir ve anlatıda İslami bir tezyin söz konusudur: gül, bülbül, güzel koku, yakut, zümrüt, minare şerefeleri

Yukarıda Türklerin köken mitlerini rüyalarla kurduğundan söz edilmişti. Bu, muhtemelen hakanın sema/gök ile iletişimini bekleyen tebaaya sunulmuş bir sağlamadır. Osmanlı köken miti/rüyasının (kuruluş muradı da diyebiliriz) Oğuz ve Selçuklu köken mitlerinin parçalanarak yeniden kurulmuş bir versiyonu olduğunu düşünmek mümkündür: Oğuz Kağan iki kadından üçer çocuk yapmıştır. İlkinin belirgin işareti aydan daha parlak Işık, ikincisinin kökleri suda olan Ağaç'tır. Işık'tan olan çocuklar, Güneş, Ay ve Yıldız, Ağaç'tan olan çocuklar ise Gök, Dağ ve Deniz'dir. Neredeyse bir kozmogoni olarak nitelendirilebilecek bir köken miti oluşturulmuştur. Bu anlatıyı Selçuklu köken mitinde Selçuklu atasının göbeğinden üç ağaç filizlenişi ile birleştirerek Osman Gazi'nin rüyasına varabiliriz. Burada Osmanlı usulü bir dünyevileştirmeden söz edebiliriz: ay, Osman Gazinin koynuna girmekte, bu birleşme sonrasında Osman'ın göbeğinden biten ağacın gölgesi cihanı tutmakta, bir imparatorluk düşü anlatılmaktadır. Burada kutsal ağaç imgesi Selçuklu rüyasındaki şecereye (dala), soyun hükümdarlığına bağlanmanın ötesinde tüm Osmanlı İmparatorluğunun bir simgesine dönüşmüştür. Hammer'ın altı yazardan toplayarak oluşturduğu rüya metni[296] yukarıda Eliade'den aktarılan kutsal ağacı çerçeveleyen tüm unsurları taşımaktadır:

"Edebali'nin göğsünden birdenbire bir hilal zuhûr etti; gözle hissolunacak surette büyüyüp bedir halini bularak, kendi göğsüne girdi. Ondan sonra, yanlarından bir ağaç çıkarak, bu da gittikçe büyüdü ve gittikçe yeşilliği, güzelliği ziyadeleşiyordu. Dallarının gölgesi üç kıt'a ufuklarının nihayetlerine kadar karaları ve denizleri kuşattı. Kafkas, Atlas, Toros, Emos dağları, bu yapraklar denizinin dört rüknu gibi görünüyordu. Ağacın kökünden, deniz gibi gemilerle örtülmüş olarak Dicle, Fırat, Nil, Tuna çıkıyordu. Ovalar ekinlerle dolu, dağlar büyük ormanlarla dalga dalga kaplıydı. Bu dağlardan çıkan bereketli sular, gül ve servi bahçeleri içinde dolaşa dolaşa akıyorlardı. Ovalarda uzaktan -kubbeler, ehramlar, dikili taşlar, sütunlar, latif kulelerle müzeyyen- şehirler görülüyordu. Bu ulu binaların hepsinin zirvelerinde birer hilal parladığı gibi, minare şerefelerinden yayılan davet-i salat (ezan) sedaları, sayısız bülbüllerin nağmeleri ve renkli papağanların muttasıl söylenişleri sesleriyle imtizac ediyordu. Bir muzıka heyetini andıran muhtelif hava boşluğu sakinlerinin (Cevv-i heva sekene-i muhtelifesi) nağmeleri -yaprakları kılıç şeklinde- dalları birbirine karışmış ağaçların teşkil ettiği taze ve güzel kokulu tâk üzerinde rengarenk bir aheng gösteriyorlardı. O sırada şiddetli bir rüzgâr çıkarak, bu yaprakları dünyanın bütün şehirleri üzerine, özellikle -iki deniz ile iki karanın

---

vb. Joseph von Hammer Purgstall, **Büyük Osmanlı Tarihi, I. Cilt**, Çev. Mehmet Ata, Hikmet Neşriyat, İstanbul, 1983, s. 66.

[296] Bkz.. **a.e**., s. 67. Sa'dü'd-din, Âli, Solakzade, Lutfi, Cihan'numa ve İdris'i saymaktadır.

kavşağında, iki yakut ve iki zümrüd arasında yerleştirilmiş bir cevhere benzeyen ve bütün dünyayı kuşatan bir halkanın en kıymetli taşı hükmünde bulunan -Konstantiniyye'ye doğru yayıldı. Osman halkayı parmağına geçirmek üzere iken uyandı."[297]

Hilalden dolunaya geçen ay bir ışık simgesidir. Ağacın gölgesiyle egemenlik alanı çizilir, bir merkez haritasıdır bu: dört dağ, dört rükun/sütun/yön/payanda olarak belirir, simetrik olan dört nehir sayılarak bereket müjdesi verilir. Payandaların olması, gök kubbeye işarettir ve ne de olsa gök aşağıda açılacağı üzere "gösterişli anlaşmaların kefili"[298] olarak kabul edilir. Ağacın suyu işaret eden simgeselliği bu paralelde varlığını gösterir. Gül ile hem arkaik bahar ayinlerine hem de Hz Muhammed'in ümmetine işaret edilir, servi ile sonsuzluk vaat edilir. Kubbe, ehram, dikili taş ve sütunlar gibi tapınak formları Eliade'ye göre kozmik ağaç ve dağdan evrilmişlerdir; rüya ise Osmanlının tüm bu dinlerin topraklarına yayılacağını, İslam'ı baş tacı edeceğine delalettir. Kuşlar, kutsal ağaçların etrafında yer alan kanatlılardır; her zaman sonsuzluk vurgusu olmuşlardır. Çizilen resim bir cennet bahçesidir; mutluluk veren Tuba ağacı misali bir yer olacaktır Memalik-i Osmaniyye.

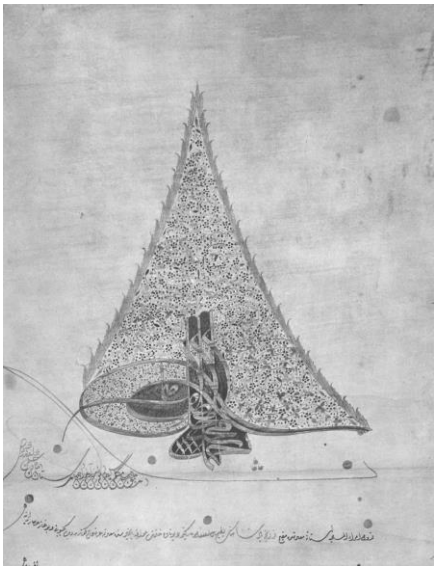
Rüyada ay, bir dervişin koynundan çıkmıştır ki bu derviş, zaten rüyayı yorumlayacak olan, Osman'a kızını vererek bir anlamda Osmanlı'nın yerleşikleşmesine destek çıkacak olan kişidir.[299] Cemal Kafadar rüyayı yorumlayanın Edebalı, Abdülaziz ya da Hacı Bektaş olabileceğini, bu rüya meselesinin kimi tarihçilerin öne sürdüğü gibi bir dindar çevrenin gönlünü hoş tutmanın ötesinde bir anlam ifade edebileceğine dikkat çeker. Rüyayı "hükümranlık akdinin bir temsili"[300] olarak okumayı önerir mesela. Çünkü Osman'ın hükümranlığının ilahi onayı karşılığında, onun da bazı yükümlülükleri olduğunun iması vardır. Hammer'daki anlatıda tasvir edilen cennet bahçesi gibi ülkeyi cennet kılan refah ve güven ortamına yönelik bir söz, edilmiş bir yemin, "siyasi bir görüş birliği doğrultusunda çalışmanın bir yöntemi"[301] olarak

[297] Hammer, ss. 66-67.
[298] Bkz. Roux, 2006, s.116.
[299] Hammer rüyalara yaslanan kuruluş hikâyelerini Hz. Yakup'un rüyasına bağlayarak Müslümanlar için ilahi kimi bilgilerin rüyalarda malum oluşunun önemini vurgular. Bkz.: Hammer, ss. 64-67. Oysa Herodotos'un tarihinden beri süregelen bir tarihyazımı eğilimidir bu rüyalar. Bu coğrafyada en akılda kalanı ise Konstantin'in rüyası ile Fatih'in rüyasıdır; ilki Bizans'ın kuruluşuna ikincisi İstanbul'un fethine ilahi onay aldıklarını rüyalarla ifade etmişlerdir.
[300] Kafadar, s. 223.
[301] **A.e**. s.223.

bakmayı önerir. Bu durumda rüyanın yorumcusu bu akdin "mukavele karakterinin noteri", "akdi tasdik ederek kamusal alanda akde meşruiyet"[302] kazandıran kişidir. Kafadar'a göre bu kişi her cülusta yeni sultana kılıç kuşandıran ve iktidarın aktarımını onaylayarak akdi yeniden teyit eden şeyh ile aynı rolü paylaşmaktadır.[303] Cülusta rol alanın rüyadaki kişiyi görünür kıldığı ya da rüyanın bu törenin simgeselliğini taşıdığını söylemek de mümkündür.



Şekil 57
II. Selim



Şekil 58
III. Mustafa Tuğrası

Cülus Arapçada oturma anlamına gelen bir sözcüktür ve sultanın tahta çıkış törenlerine verilen addır.[304] Ancak oturma sözcüğü bağlamında bakıldığında, sultanın bedeni ile iktidarın özdeşleştirildiği bir oturma biçiminden anlam yükünü kazandığı; bir anlamda "Ben, göğe benzer, gökte vücut bulmuş Türk Bilge Kağan, bu devir de tahta oturdum"[305] sözleriyle öncelenen bir anlam ağına oturduğu söylenebilir. Çünkü

[302] **A.e**., s. 224.
[303] Bkz.: **a.e.,** 223-224.
[304] Bkz.: Ayverdi, "Cülus" maddesi, s.515. İngilizcede *coronation* sözcüğü kullanılır, taç giymek anlamına gelir.
[305] Aktaran Esin, 2006, s. 319. Ayrıca bkz.: Emel Esin, "Bağdaş ve Çökmek: Türk Töresinde İki Oturuş şeklinin Kadim İkonografisi", **Sanat Tarihi Yıllığı III: 1969-1970**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1970, ss. 231-242.

bağdaş kurarak oturma kağanlara mahsus bir oturuş olarak kabul edilmekte;[306] bir anlamda kağan kendi bedeniyle bir taht mekânı oluşturmaktadır. Böylece kozmik bir işlevi yansıtır kağan; gökyüzü yeryüzüne bağdaş kurup oturmuş, kendini göksel kudretle bağlantı noktası olarak konumlandırmıştır. Böylece hakanın bedeni kozmik dağ ile kozmik ağacın işlevini yüklenir. Tuğrası da bu simgeselliği izler görünmektedir. Vehbi, 1720 Sûrnâmesi'nde padişah tuğrasını süslü nahıllara benzetir.[307]

Bedeni dümdüz oturmaya zorlayan bu oturuş, Yusuf Has Hacib'inde bir hükümdara en uygun bulduğu oturma biçimidir, çünkü doğruluk ve adalet simgesi bir kişinin hiçbir tarafa eğilmemesi, dönmemesi gerekir.[308] Cülus törenleri ancak bir cenaze ya da *hall* (isteği dışında tahttan indirilme) sonrasında söz konusu olduğundan ayinden evrildiği düşünülebilecek iki yönlü ilginç törenlerdir. Bir yandan ölen sultanın cenaze törenine hazırlanırken bir yandan da bir diğerinin tahta çıkışının kutlanması, alkış (hayır dua) alması söz konusudur.

Türkçede şenlik sözcüğünün kökeni Ermenice şen sözcüğüne dayandırılmakta, şen, bayındır, meskûn, mamur yer anlamına gelmekte, Süryanicede ise bu köke başarı ve neşe anlamları da eklenmektedir. Ayverdi Süryanice köke yönelik bir not düşmez, Ermeniceden söz eder. Nişanyan ise hem Süryaniceden eklemeyi yapar hem de Avesta'daki kalabalık anlamının orta Farsça üzerinden geldiğini belirtmektedir. Şenlik eki ile Türkçeleşerek neşeli, hayat dolu, canlı olma durumu, toplu olarak yapılan eğlence, kutlama, "bir yerin bayındır ve meskûn olmasıyla buradan çıkan canlılık, kalabalık"[309] olarak tanımlanmaktadır. Öte yandan Arapçadaki *şe'n* sözcüğü de iş, fiil, yeni ortaya çıkan iş, yeni, durum, olay, hadise gibi anlamlara gelmektedir.[310]

---

[306] Esin, 2006, s. 319. Esin s. 320'de bu oturuşun göçebelere özgü bir alışkanlık olduğunu, Buddha'nın da göçebe bir kavimden geldiğini söylemekte, Buddha'nın kendini dünya hükümdarı olarak niteleyen bir hükümdar oğlu olduğunu hatırlatmaktadır.

[307] Bkz.: Vehbi, **Sûrnâme: Sultan Ahmed'in Düğün Kitabı**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2008, s. 28.

[308] Bkz.: Esin, 2006, s. 322.

[309] Bkz. Nişanyan, 03.11.2012, http://www.nisanyansozluk.com/?k=%C5%9Fenlik ve Ayverdi, "Şen" ve "Şenlik" maddeleri, s. 2972.

[310] Bkz.: Ayverdi, "Şe'n" maddesi, s. 2972. Dönemin kullanımına göre Osmanlı şenliklerinin düğün türünde olanları sûr olarak adlandırılmaktadır. Sûr, Farsça kökenli bir sözcüktür. Şenlik ve şölen anlamları taşımaktadır. Bkz. **a.e**., "Sûr" maddesi, s. 2897. Şölen ise Moğol kökenlidir, sözcüğün Türkçeye evrilmeden önceki hali çorba anlamına gelmekte, dini tören niteliğindeki yemekli toplantılara şölen denmektedir. Bkz.: **a.e**., "Şölen" maddesi, s. 3001.

Arapçadaki *şe'n*i şenliğin kökeninde ararsak, o zaman, şenliklerin *happening* ya da çağdaş performansın dinamiğine yakın bir anlam kazanabileceğini ileri sürmek mümkün olur. Nitekim bu kutlamalar önceden tasarlansalar da "şimdi"nin dinamiklerine açık yapıda "olay"lardır. Örneğin 1582 sûrnâmesi 52 gün sürmüş, kutlama olayların gelişmesi doğrultusunda sona ermiştir. Her iki köken de bizi bir yandan belirli koşulları olan bir mekânda insanlarla oluşturulan bir etkinliğe, bir yandan da "yeni bir durum" ya da "olay" düşüncesiyle bir düzenlemeye, dolayısıyla dramaturji etrafında tartışılabilecek bir noktaya doğru götürebilmektedir.[311]

Ancak şenliklerden söz ederken Osmanlının kullandığı iki sözcük kanımca çalışmanın diğer bölümlerindeki "tezyin" temasına daha yakın duracak, Osmanlının İslam sonrasında dünya mekânıyla kurduğu ilişkiye daha açıklayıcı olacaktır. Bayraklı, ışıklı, fişek atılarak yapılan kutlamalara *donanma* adı verilmekteydi, sözcüğün asıl anlamı süsleme, bezemedir. Halep'te IV. Mehmet'in oğlunun doğumunda yapılan kutlamalara *ziynet* dendiği bilinmektedir.[312] Bir anlamda şenlikler sırasında şehir süslenmektedir: Fıtnat Hanım'ın dizelerindeki gibi: *"Seyr için ziynet-i şehrâyini / Terk edip geldi cenneti Rıdvan*." Şehrâyin de bayram ve diğer önemli günlerde şehrin bayraklarla ve ışıklarla süslenmesiyle gerçekleştirilen gösterişli şenliklerdir. Farsça şehir ile ayinden oluşur.[313] Yukarıda, özenle oluşturulan Bağdat şehir planı ve simgeselliğini göz önüne aldığımızda şehrâyinler, merkezlerin kutsanması gibi bir temele de oturur.

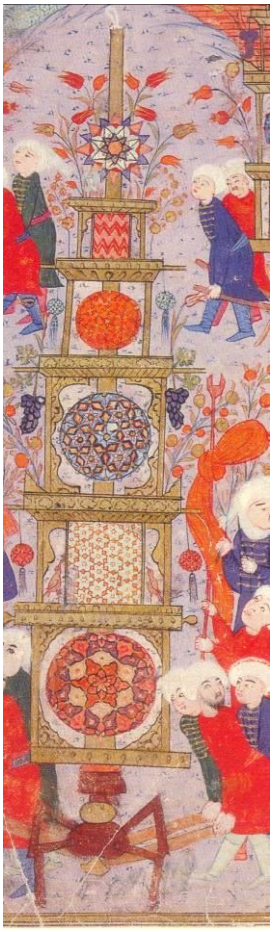
Şehzade sünnetlerine sur-i hitan, prenseslerin düğünlerine sur-ı cihaz (çeyiz), birleştirilmiş sünnet ve evlilik törenlerine sur-ı hümayun, doğum donanmalarına veladet-i hümayun, terfi törenlerine sur-ı tevcih, fetihleri kutlayan şenliklere fetih şadumanluğu, okuma zamanı gelen şehzadeler için yapılan ve kimilerinin çok şaşaalı olduğu kutlamalara bed-i besmele denmekteydi. Bkz.: Metin And, **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1982, ss. 21-26 ve Özdemir Nutku, **IV. Mehmet'in Edirne Şenliği: 1675**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987, s. 27.

[311] Ne şenlik, ne de sûr sözcükleri Latin kökenli festival ya da karnaval sözcükleriyle aynı temeli tam tamına paylaşmamaktadır. Festival daha çok şölen ile yakındır. Neşeli, eğlenceli gibi anlamlar da taşır. Karnaval ise bir perhiz döneminden sonra yapılan eğlentilere işaret eder, Ramazan Bayramı'na tekabül ettiği söylenebilir. Ancak 1930'lardan sonra bir takım eğlence mekânlarına da karnaval denmeye başlanmıştır. Bkz. OED, "Festival" maddesi http://www.oed.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/view/Entry/69567?redirectedFrom=festival#eid ve "Carnival" maddesi http://www.oed.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/view/Entry/28104?redirectedFrom=carnival#eid

[312] Metin And, **Kırk Gün Kırk Gece: Eski Donanma ve Şenliklerde Seyirlik Oyunları**, Taç Yay., İstanbul, 1959, s. 16.

[313] Ayverdi, "Şehrâyin" maddesi, s. 2964.

Osmanlı şenliklerinde kullanılan nahıllar Frazer'ın üzerinde çok durduğu ve kökenini Boeotia törenlerine bağladığı Mayıs Ağacı şenlikleriyle ilişkilendirilebilecek bir yapıya son derece yakındırlar.[314] Nahıllar form olarak sedir ağacını düşündürse de nahıl, hurma demektir.[315] Balmumundan yapılarak gümüş ve altın yapraklarla bezenen, düğün alayının önünde götürülen meyve, çiçek ve "zî-kıymet taşlarla müzeyyen" ağaçtır.[316] Süslemelerin arasında aynalı lambalar, mum ve hilaller yer alır. Metin And, Osmanlı'nın sanatla zanaat arasında fark gözetmediğini gösteren nahılı bolluğu simgeleyen yaşam ağacı, karnavalesk bir unsur olarak nitelendirir.[317] Dev boyutlardaki konik yapıların biçim bakımında eril gücü gösteren fallik unsurlar olduğunu, üzerini süsleyen yemişlerin ise "dişil döl bereketini" simgelediğini düşünen tarihçi Hammer ile aynı fikirdedir.[318] Hammer Osmanlı düğün alaylarındaki kimi unsurlarını sembolik bularak yorumlar:



Şekil 59: 1582 nahılı

[314] Bkz.: Frazer, s. 103. Boeotia, antik Yunan dinsel dünyasının önemli bir merkezidir. Yunanistan'a yazıyı getiren ve Dionysos'un dedesi olan Kadmos'un yerleştiği topraklardır. Frazer, bu şenliklerde kadın giysileriyle süslenen ağacın bereket getirme amacının çeşitli dramatikleştirme eğilimlerine baskın geldiğini belirtmektedir. Temsil ettikleri etkiyi iyi düzenleyen büyülerdir bu törenler ona göre, dramatikleştirme sadece buna hizmet eder. Ancak "temsil" ne olursa olsun amaç, baharda bitkilerin canlanışının, bitkilerin büyümesinin hızlandırılması, üretkenliğin artmasıdır.

[315] Sözcük aynı zamanda Arapçada hurmaya benzer bir kadın takısı, önlemek, seçmek, elemek, bulutun kar yağdırması, fidan, dala dizilmiş, bağlanmış kiraz, gelin odası süsü gibi anlamlar da taşımaktadır. Bkz: Mehmet Arslan, **Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri I Manzum Sûrnâmeler**, Sarayburnu Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 194.

[316] Ahmet Talat Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar**, MEB yay, Ankara, 1996, s. 372

[317] Metin And, **16. Yüzyılda İstanbul: Kent - Saray - Günlük Yaşam**, YKY, 1. bs. 1994, İstanbul, 2011, s.141-142. Hammer ve And'ın bu okumasında yaşam ağacına özgü eril ve dişil unsurlar bir aradadır. Nahıl gezdirme salt İstanbul'a özgü bir gelenek değildir. Anadolu'nun kimi noktalarında hâlâ bahar kutlamalarında nahıl üstünde mum biriktirerek gezdirme, ağaç dallarıyla süsleme gibi etkinlikler sürmektedir. Bkz. Metin And, **Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı**, YKY, 1. bs. 1974, İstanbul, 2003, s. 28. Ürgüp civarında halen düğünlerde erkek evi gelin evine nahıl göndermekte, şekerden dökülen elmalar ve kuşlarla süslendikten sonra tekrar oğlan evine götürülmektedir. Denizli Çal'da çam ağacı portakal, üzüm, iğde ile süslenmekte, Kars'ta ise yedi ya da dokuz dallı "Şah" şeker, nar ve çeşitli yemişlerden üçer üçer asılarak dualar ve dileklerle bezenmekte, hem kız evi hem de erkek evi tarafından hazırlanmaktadır. And, 1982, s. 213 ve s. 225.

[318] Bkz.: And, 1982, s. 214.

"Eski Yunan ve Roma törenlerine uygun olarak (…) nahılların *phallophores*'i, gelini örten gölgeliğin al örtüsünü *flammeum*'u alayda taşınan üç büyük meşaleyi Cupidon ile Hymen'in meşalelerine, Mısırlıların davul ve ziller eşliğindeki danslarının ve söyledikleri şehvetli şarkıları *Fescennie* şarkılarına ve *Corybantes* danslarına benzetiyor."[319]

Mehmet Zeki Pakalın nahılın Dionysos ile birlikte doğduğunu, Yunanistan, Frigya, eski Anadolu (Afyon ve Konya) ve Roma'da gül mevsiminde yapılan Dionysos alaylarının önünde nahılların yer aldığını, bu nahılların birer fallik imge olduğunu söylemektedir.[320] Metin And da Anadolu'da rastladığı kimi köy şenliklerini dionizyak olarak nitelendirmektedir ancak kimi betimleri Türklerin yerleştikleri topraklara değil, geldikleri topraklara ait gibi durmaktadır. Nahıl ve benzeri kült nesneleri yaparak gezdirme yağmur dualarının bir parçası olarak Orta Asya'dan buraya doğru süregelmiş bir gelenektir. Örneğin samanla şenlik ateşi yakarken "köpek beyi" atamak ve onu paralamak, sopaya *phallus* niyetine bayır turpu takıp tohum atmak gibi kutlamalar Çin'de de vardır.[321]

Nahılları oluşturan demir bir iskelete iliştirilen çengellere süsleme öğeleri asılmakta, kimi düğünlerde hediyeler bu nahıllar üstünde sergilenerek ulaştırılmaktaydı. 1582'deki sünnet düğünü şenliğinin nahılları 24 ile 36 metre arasında, renkli balmumundan yedi top olarak piramidimsi bir formda düzenlenmiştir. Bizans'ın eski Hipodrom alanına yapılmış olan İbrahim Paşa Sarayı'ndan geçidi izleyenlerin tam karşısına gelecek biçimde yerleştirilmişler, dolayısıyla seyircilerin gözleri geçitten kaydığında seyredebilecekleri bir cennet bahçesi görünümü yaratmışlardır.[322] Bu görkemli nahılların beş tanesi düğünün kırkıncı gecesinde, şehzadenin sünnetinin gerçekleşmesinin alameti olarak ateşe verilmiştir.[323] Büyük davetlerde belli bir varlığı sergilemek ve ardından yağmala(t)mak ya da yakmak (han-ı yağma) eski bir

---

[319] Aktaran, And, 1982, s. 216. *Phallophores*, (birebir çeviride fallustaşıyıcı), kült nesnesi olarak fallus; antik Yunan şenliklerinde tıpkı nahıllar gibi gezdirilmekteydi. *Flammeum*, antik Roma'nın mum ışığı rengindeki (koyu sarı) gelin duvağı. *Fescennie*, açık saçık köy türküleri. *Corybantes*, Kybele dansçıları.

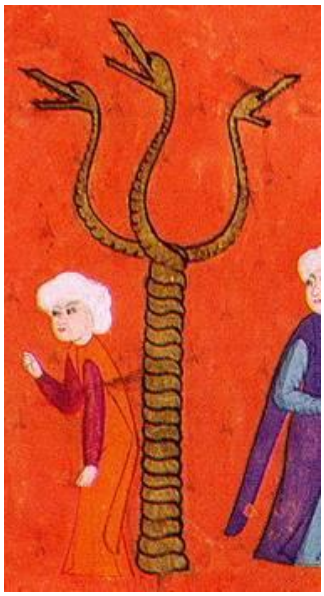
[320] Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, II. Cilt, MEB, İstanbul, 1983, s. 643.

[321] Karşılaştırma için bkz.: Metin And, **Dionisos ve Anadolu Köylüsü**, Elif Yay., İstanbul, 1962, s. 27 ve Frazer, s. 18. Ayrıca bkz.: Lao Tzu, Tao Te King, 2007, s. 17 ve Chuang Tzu, XIV. bölüm, s. 151.

[322] Bkz.: Nurhan Atasoy, **1582 Sûrnâme-i Hümayun: Düğün Kitabı**, Koçbank, 1997, s. 22.

[323] Bkz.: Seza Sinanlar, **Atmeydanı: Bizans Araba Yarışlarından Osmanlı Şenliklerine**, Kitap Yay., İstanbul, s. 2005, s. 62.

gelenektir. Frazer da pek çok bölgede bir yıl önceki Mayıs Ağacı'nın yeni kutlamalarda yakıldığını belirtir. Şehzadenin erginlenmesi çocukluğun sonunu, erkekliğin başını işaret ettiğinden bu gelenek sürdürülmüş olsa gerektir.



Şekil 60: Yılanlı Sütun

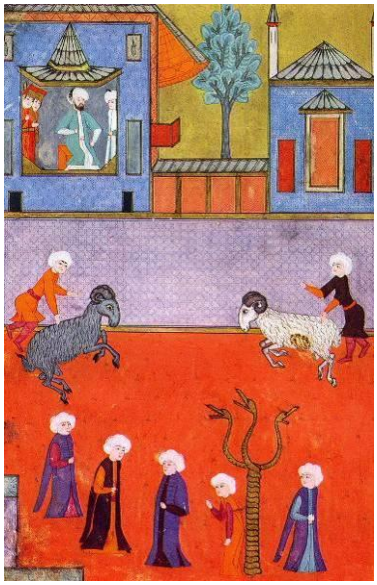
Tam da Bizans'ın oyun alanının üstünde gerçekleşen bu şenliğin nahıllarının yarattığı etkiyi Bizans döneminde Hipodromun spina duvarındaki anıtların etkisine paralel görmek mümkündür.[324] Buranın Osmanlı'ya da kalan ilginç anıtlarından biri Yılanlı Sütun'dur. M.Ö. V. yüzyılda Perslere karşı kazanılan Platea zaferinden sonra otuz bir Yunan kolonisinin adının kazınmış olduğu, Yunan birliğini sembolize eden zafer sütunu Delphoi Tapınağı'ndan tılsım niteliği yüzünden -çeşitli yılanları, akrep ve çıyan gibi böcekleri uzaklaştırdığına inandıkları için- IV. yüzyılda İstanbul'a getirilmiştir.[325]

Yılanlı sütun tılsım niteliğini Apollon'un öldürdüğü *Pyton*'un alt edilmiş olmasından hareketle kazanmış olması akla yakın görünmektedir. Sütun Delphoi'deyken üç yılanbaşının üçayak gibi taşıdığı bir altın kâsede sönmeyen bir ateş yandığı söylenmektedir.[326] Bu haliyle sütun, aslında kutsal ağaçlarının güneş/ışık, yılan, göğe uzanan gövde gibi çeşitli unsurlarını üstlenen bir *axis mundi* işlevi gördüğü söylenebilir. Hatırlanacak olursa Çin'deki *axis mundi*, bir ejderha ile bir ankanın sarıldığı bir ağaçtır; tüm yaşamsallığın merkezidir. Bizans zamanında da Osmanlı'da da yılanlı sütun koruma işlevini sürdürmüş, her iki imparatorluğun da egemenlik kodlarıyla bütünleşmiştir.

[324] Köprülü bu durumu salt topografik bir nedene bağlamakta, Bizans ile Osmanlı'nın hipodromu kullanma motivasyonlarının farklı olduğunu söylemekte, inandırıcı verilerle görüşünü desteklemektedir. Bkz.: Köprülü, ss. 140-141. Ancak burada benim altını çizmek istediğim nokta bu toprakların Bizans ve Türk varlığından önce zaten bir yer (göbek, merkez) saptayıp, orada arkaik izleri hâlâ süregelmekte olan ancak formu, içerik ya da işlevi çeşitlenmiş olan bir takım ayin, şenlik ya da törenleri gerçekleştirmiş olmalarıdır.
[325] Bkz.: Sinanlar, s. 18.
[326] Bkz.: Sinanlar, s. 52.



Şekil 61
Çin hayat ağacı, M.Ö. 1200



Şekil 62
III. Murad Sûrnâmesi, XVI. yy.

Yukarıdaki minyatür meclisi Türklerin uzun yolculuğuna ve aradan geçen zamana karşın varlığını sürdüren kodlar üzerinden okunmaya uygundur. İmparatorluğun göbeğinde, Atmeydanı'nda, sultanın huzurunda, imparatorluğun geleceğinin erginlenme töreninde, dünyanın ekseni olan simgesel ağacın yanı başında sonsuzluk simgesi boynuzlarıyla bir ak-kara (koç) dövüşü ile yansılanan aynı zamanda kökensel bir hatırlama olarak yorumlanabilir.[327] Bu betimin gelenekten farklı yanı yabancı seyircilerin görüşüne açılmış olmasıdır. Ancak bu seyir daveti bir imparatorluk kodudur, görece yenidir.

Saraya yazılmış sûrnâmelerden öğrendiğimiz Osmanlı şenliklerinin tam anlamıyla bir "şenlik", "karnavalesk" coşkunun her yere sirayet ettiği, tüm baskıların ortadan kalkarak geçici bir eşitlenmenin gerçekleştiği ortamlar yaratmadığı anlaşılmaktadır. Bir güç gösterisi olarak, yurtdışından gelen konukları hesaba katarak düzenlenen Osmanlı şenliklerinin (en azından sûrnâmeleri elimize ulaşanlar)[328] kolektif üretim ve tüketim alışkanlığındaki ilk Osmanlılar'ın Anadolu'ya taşıdığı eski bir gelenek

[327] Eski hakan-yeni hakan, ak budun-kara budun, Akkoyunlular-Karakoyunlular, ak şaman- kara şaman karşıtlıları üzerinden düşünce yürütülebilir.
[328] Mehmet Arslan'ın üç ciltlik **Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri**'nde yer verdiği özgün surnâmeler aydınlatıcıdır.

olduğu bilinmektedir.[329] Örneğin II. Selim (s.1566-1574) tahta geçtikten sonra, 12 Nisan 1567'de, Veziriazam Sokullu Mehmed Paşa'ya buyruk vermiştir:

"Ecdad-ı izamım (atalarım) gazâ ve cihad etdiklerinde şehir halkına sürur içün donanma edüp şevk ve zevk ve ayş u nuş (yiyip içme[*]) eylemeğe ruhsatvermek kanun-ı kadimdir (eski yasadır). İstanbul halkına donanma içün nida etdüresin!."[330]

Padişahın bahar mevsiminde herkesin özgürce yiyip içip eğlenmesini istemesine Sokullu Paşa tereddütlü yaklaşır ancak Feridun Bey, padişahın görüşünü destekleyerek, halkın sürekli baskı altında tutulmasının kötü sonuçlar doğurabileceğini, arada özgürlük tanınmasının yerinde olacağını uyarıda bulunur.[331] Bu yaklaşım, bir yandan Mihail Bahtin'in ele aldığı, "karnaval gülüşü"nün toplum üzerindeki etkisini akla getirir. 1444'te Paris İlahiyat Fakültesi karnavalları bir genelgeyle savunur:

"Böylesine neşeli bir eğlence ikinci doğamız olan ve insanda içkin gibi görünen delilik kendisini en azından yılda bir kez özgürce açığa vurabilsin diye gereklidir. Zaman zaman kapaklarını açıp hava almasına olanak tanımazsak şarap fıçıları çatlar. Biz insanlar da pek sağlam yapılmamış fıçılarız ve içimizdeki bilgelik şarabı dindarlık ve Tanrı korkusundan müteşekkil bir sabit fermantasyon halinde kaldığı taktirde çatlarız. Belirli günlerde çılgınlığa izin vermemizin nedeni de bu, böylece Tanrı'ya daha büyük şevkle hizmet etmeye devam edebiliriz."[332]

Kuşkusuz Osmanlı şenliklerinde bir tür savurganlık gerçekleşmekte, bir enerji boşalmaktadır ama kontrol mekanizması bütün bütün elden bırakılmamaktadır. Örneğin günümüzde daha şiddetli örneklerine Türk halkının hâlâ maruz kaldığı bir

---

[329] Bkz.: Oğuz Adanır, **Eski Dünyaya Yeni Bakış I ve II: Kuramsal Bir Deneme**, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 1997, b.a. Kitapta aramağan (potlaç) kültüründen cumhuriyet dönemine zihniyetteki dönüşümler izlenmektedir.

[*] Marcel Mauss'un dikkat çektiği armağan (potlaç) kültürü tam da bu ifadeye denk gelmektedir. Mauss'a göre bu kültürün "evrensel" bir yönü vardır. Bkz.: Marcel Mauss, **Sosyoloji ve Antropoloji**, Çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yay., Ankara, 2005, s. 224.

[330] Necdet Sakoğlu, Nuri Akbayar, **Binbir Gün Binbir Gece: Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı,** (Denizbank adına) Creative Yayıncılık, İstanbul, 1999, ss. 11-12.

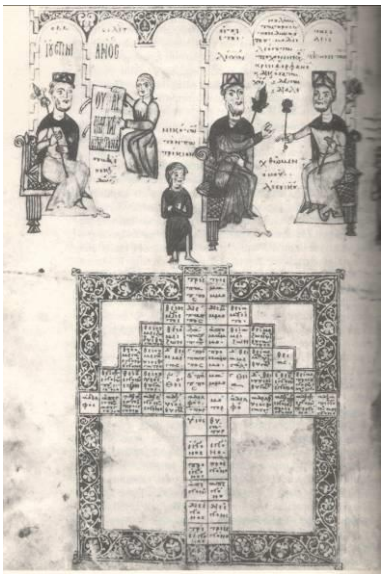
[331] Aktaran kaynak belirtmemiş, bkz.: Sakoğlu, ss. 11-12.

[332] Mihail Bahtin, **Rabelais ve Dünyası**, Çev. Çiçek Öztek, İletişim Yay., İstanbul, 2005, s.103.

yöntem olarak taşkınlık yapan halkı hizaya sokmak için tulumcular (sakalar) tarafından su, katran ya da yağ ile ıslatılmasından söz edilebilir.[333]

Şenlikler genel olarak mevsimsel döngü kutlamaları temeline dayanırlar. Ancak dini bayramlar dışında Osmanlı'da toplumların takvime bağlı şenlik etkinlikleri takvimsizleştirilmiştir. Halk hangi vesileyle kutlama yapılabileceğini bilmemektedir. İktidarın ihtiyaçlarına göre düzenleme yapılmaktadır. Sibel Özbudun ayin ile tören arasındaki asıl ayrımın "siyasal ve/veya toplumsal bir iktidar kurumunun varlığında ya da yokluğunda"[334] yattığını söylemektedir. Osmanlı şenlikleri olarak ifade edilen yapının şenlikle tören arasında melez yapıda olduğunu söyleyebiliriz.

"İktidarın kurumsallaşmadığı toplumların bereketi sağlamaya yönelik uygulamaları (ya da bunların halk içinde süre duran kalıntıları), eşitlikçi, hiyerarşisiz, katılımcı, paylaşımcı, duygudaşlığı sağlamaya yönelik edimleriyle 'ayin' kavramına denk düşerken; bir iktisadi-siyasal-toplumsal iktidarın varlığı durumunda, kökenini bereket düşüncesinden alsa da, sonuçta mevcut iktidar ilişkilerini pekiştirmeye, güçlendirmeye yönelik gösterimler, 'tören' kavramına daha çok yaklaşmaktadır. Çünkü bu gösterimler yönetilenleri en iyimser anlamıyla birer izleyici konunda tutarak katılımdan dışlamakta, toplumdaki mevcut hiyerarşiyi vurgulamakta ve yeniden üretmekte, toplumsal mesafeleri simgesel düzlemde yeniden çizmekte, dahası tüm bu ilişkiler sistemini kendi imgesinde yeniden örgütlediği bir kozmogoni/mitolojiyle meşrulaştırmaktadır."[335]



Şekil 63
Bizans, 1175, Marciana Kütüphanesi

Kuşkusuz Bizans törenselliklerinden çok farklıdır Osmanlı'daki yapı. Bizans, ayinlerden törene geçişi sıkı sıkıya programlamıştır. Aşağıda bir yasa derlemesinin ilk sayfası yer almakta Bizans'ın üç yasa yapıcı hükümdarının (Justinianus, III. Leon ve V. Konstantinos) hemen altında ağaç formunda

[333] Bkz. And, 1982, ss. 184-185, Bkz. Nutku, 1987, 127-129. Bkz.:Mehmet Arslan, **Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri II: İntizami Sûrnâmesi**, Sarayburnu Kitaplığı, İstanbul, 2009, s. 79
[334] Bkz.: Özbudun, s. 120.
[335] Özbudun, s. 120. Özbudun'un bu sözlerine çok yakın bir sonuca potlaç kültürü üstünden bakan Oğuz Adanır da yaklaşır. Adanır siyasal gücün paylaşımcı niteliğini kaybetmesini potlaç kültürünün sonu olarak okurken Osmanlı'nın 16. yüzyılını örnekler. Bkz.: Adanır**,** 1997, b.a.

düzenlenmiş Bizans'ın bayram günlerine ilişkin bir çizelge bulunmaktadır (Şekil 63).[336] Dionysos ya da bahar ayinleri gibi pagan geleneklerinin yasaklanmasına karşın bunları tam olarak bastırmanın mümkün olmadığını anladığında Kilise bu neşeli gelenekleri Hıristiyan bir temele oturtarak, törenlerinin içinde eritme yoluna gitmeyi tercih etmiştir.[337]

Metin And **Dionisos ve Anadolu Köylüsü**'nde şenliklerin temelinde "eskiyle işini bitirip yeniyi buyur etme"[338] olduğunu söyler. Haklıdır kuşkusuz ancak gittikçe politik bilinci gelişen insanoğlu başlangıçta mevsim döngüsü, yıl dönümü gibi durumları hep birlikte kutlarken eski kralın gidip yenisinin gelmesiyle sembolize ettiği etkinlikleri zamansallığından koparark iktidarın varlık gösterme biçimi olarak egemenlik ilişkilerine doğru geliştirmiştir. Şenliklerin amaçlarını bütünleştirici, dinamik ve ekonomik olarak üç işlevle açıklayan And, bir anlamda tam da bu durumu açar. Bütünleştirici işlev şenliklerin ritüelistik damarıdır. Bireyleri bir araya getirerek sosyal bağları güçlendirmekte, toplumun üyeleri arasında bir düzen bağı kurmakta, bağın sıkı düğümlerini deneyimlemeye alıştırmakta; kültürel varlığı öğrenmeye, taşımaya, sürdürmeye, aktarmaya hazırlamakta; inançları tazelemeye, değer yargıları ve törelerin kökleşmesine yardımcı olmakta, keyif vermektedir. Ekonomik işlev iki şekilde ele alınabilir; ilkin ileri gelenlerin varlığını halkla dağıtmasının getirdiği hareket, ikinci olarak şenlikler dolayısıyla konuklardan gelen hediyelerin hazineye katkısıdır. Dinamik işlev toplumsal enerjinin dengelenmesine yöneliktir. Durağan ve düz çizgisel olarak ilerleyerek insanı mutlak nihayetine götüren günlük hayatın dışına çıkma olanağı sağlayan şenlikler bir topluca yenilenme tekniği, bozulan dengelerin düzeltilmesi, "bir çeşit yitik cennetin bulunmasıdır."[339]

Osmanlı İmparatorluğu'nda gerçekleşen saray şenliklerinin temelinde dört amaç bulgulamaktadır And. Bunlardan biri şenliklerin ekonomik işlevi ile yakından ilişkilidir. Hem bir pazar hareketliliğine olanak sağlaması, hem herkesin birbirinin

[336] Bkz.:Philippe Aries ve Georges Duby, **Özel Hayatın Tarihi I: Roma İmparatorluğu'ndan 1000 Yılına**, Çev. Turhan Ilgaz, YKY, İstanbul, 2006, s. 635.
[337] Bkz.: Tamara Talbot Rice, **Bizans'ta Günlük Yaşam: Bizans'ın Mücevheri Konstantinopolis**, Çev. Bilgi Altınok, Göçebe Yay., İstanbul, 1998, s. 72.
[338] Bkz.: And, 1962, s. 5.
[339] Bkz.: And, 1982, s. 2-4.

çalışmalarını yakından izlemesinin önü açılmaktadır. Hükümdar esnaf alayları sırasında tebaasının işlerini yakından izlemekte, şehzadesine izletmekte, yabancı seyircilere de yönetimi altındaki parlak etkinlikleri göstermektedir. And bu törenlerde "mimarlık, sanat ve teknolojik bakımdan" gelişmelerin ve yaratıcılıkların sergilendiğini belirtmekte, "böylece yetenekler, güzellik anlayışları ve esnafın buluşları"nın[340] ortaya çıktığını düşünmektedir. Şenliklerde oyunlar, gösteriler, geçit alayları ve eğlenceler sayesinde hep birlikte hoşça vakit geçiren halkın şenlik sırasında kuralların dışına çıkılabilmesini "sıkı kuralları olan bir toplumda bir çeşit güvenlik sübabı"[341] olarak nitelendirmekte, bu yönüyle şenliklerin dinamik işlevine yaslanan bir amaç görmektedir And. Örneğin aslında yasak olan şaraba şenlik sırasında göz yumulur; kimi kısıtlamalar kaldırılır. And sağlanan özgürlüğe karşın, yabancı tanıkların aktardıklarına dayanarak kalabalıkların katıldığı şenliklerde gürültü ya da taşkınlığın pek olmadığını söylemektedir.[342] (Ancak örneğin 1582'deki düğün şenlikleri bir ayaklanma ve cinayetle sonuçlanmıştır.[343]) Bu örnekle bir yandan da "toplumsal ya da politik bir anlam"[344] vurgusuyla adlandırdığı bir diğer amaca bağlanılabilir. Mesela, kimi şenlikler bir "askeri zafer için şükran"[345] belirtmektedir.[346] Roma İmparatorluğu'ndan beri süregelen bir şenlik vesilesidir askeri zaferler. Halkın savaşlar nedeniyle katlandığı pek çok sıkıntının dağıtılmasını, dikkatlerin başka bir alana çekilmesini sağlar. Keza yenilgilerin de unutturulması gerekir; dolayısıyla sünnet, doğum ya da evlenme şenliklerine ordunun güvenini yeniden kazanmak, yenilginin içerideki ve dışarıdaki izlerini silmek için başvurulabilmekteydi.[347] And toplumsal ya da politik anlamı incelerken bir hükümdar-tebaa yakınlaşmasından söz eder ama bence bu onun iyi niyetli yorumudur. Yücelik vurgusu, ihsan gösterme tavrı, zafer şükranları ya da yenilgi avuntuları daha çok imparatorun her anlamda sınır tesisi ve bunu ilan etmesi olarak görünmektedir.

[340] And, 2011, s. 140.
[341] And, 2011, s. 139.
[342] Bkz.: And, 2011, s. 139.
[343] Bkz.: Atasoy, 1997, s. 25.
[344] And, 2011, s. 140.
[345] And, 2011, s. 139.
[346] Bkz.: And, 2011, s. 139.
[347] Bkz.: And, 1982, s. 3.

"Şenlikler katılanlara ve seyircilere (burada yabancı devletlerin temsilcileri de vardır) kutlamanın önemi kadar Sultan'ın gücü üzerine bilgi verir ve etkiler. Şenlik ne denli görkemli ve pahalı olursa o ölçüde değerlidir."[348]

Kanımca And'ın yukarıdaki saptaması bu şenliklerin asıl politik işlevini gösteren amaçtır. Bu veri aynı zamanda Mauss'un tarif ettiği potlaç (kolektif üretme ve tüketme) kültüründen gelmekte olan bir damarın "Devlet-i Aliyye" koşullarına aktarımıdır. Görüldüğü üzere Osmanlı dünyasında şölenlerden törenlere geçilmiş, kutlama vesilesiyle gerçekleştirilen eğlenceler merasim ile şenlik arasında çok amaçlı bir yapıya oturmuşlardır.

Tüm bu gelişim içinde ilginç olan noktalardan biri, şenliklerin merkezinin sabitlenmemiş olmasıdır. Örneğin 1582 şenliği Atmeydanı'nda 1720 şenliği Okmeydanı'nda gerçekleşmiştir. Bu hareketliliği merkezin sultanla özdeşleştirilmesine ve onun varlığının merkezi kurduğuna yönelik bir düşünceye ulaşmak mümkündür.

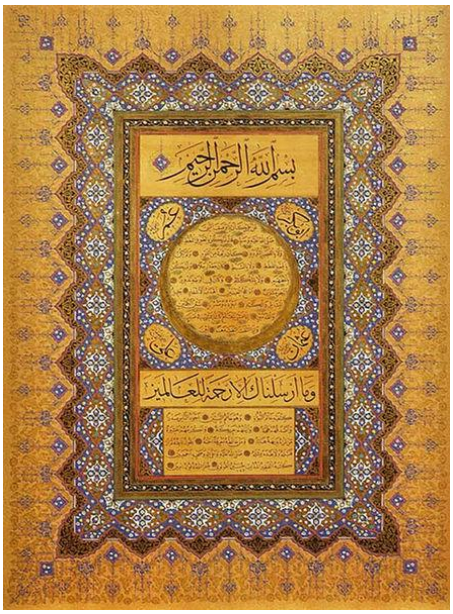
Bu bağlamda Cumhuriyet ile birlikte bir başka önemli merkez değişiminden söz edilebilir. Başkentin İstanbul'dan Ankara'ya taşınması bir yeni merkez inşası, açıkça Osmanlı'nın üstüne yerleşmiş olduğu tüm varlığın dışında bir yeni sisteme dönüldüğüne yönelik işaretlerden sadece biridir. Yine de alttan alta hâlâ eskinin tüm izleri yok edilemediğinden ya da tamamen yeni olanları zihinlere nakşetmenin kaybettireceği zamana tahammül olmayışından olsa gerektir,[349] iki temel izlek; merkez kurucu kutsal ağaç/dağ/tapınak (*axis mundi*) imgesi ile onun tamamlayıcı ya da hedef figürü diyeceğimiz güneş imgesi Cumhuriyet'te de yerini almaktadır. Ancak imgeler Cumhuriyet'in çatı ya da çerçevesine değil, Cumhuriyet'in kurucusuna aktarılmıştır. Aşağıda Hüseyin Tahirzade Behzad'ın yaptığı bir portre yer almaktadır.[350]

---

[348] And, 2011, s. 140.
[349] Bu zamansızlık düşüncesi bana ait değildir, Atatürk'ün kendi ifadesidir: Bkz.: Murat Katoğlu, "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Eğitim, Müzik, Sanat", Sina Akşin (der.) **Türkiye Tarihi IV: Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yay., İstanbul, 1997, s. 428.
[350] Tebrizli ressam eğitimini Sanayi-i Nefise'de 1918'de tamamlamıştır.



Şekil 64
Hüseyin Tahirzade Behzat,
"Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri"



Şekil 65
Kazasker Mustafa İzzet, XIX. yy.



Şekil 66
Miraç, XVI. yy.

İkinci bölümde ele alınacak olan hilye tertibinden uyarlandığını söyleyebileceğimiz çalışmada portrenin altında bir hilal, hilyedeki güneş/göbek/merkez yerine Atatürk'ün kalpaklı portresi, onun altında solda bir daire içinde zafer, sağda ise sulh; dıştaki tezhipli kuşakla içteki dikdörtgeni birbirinden ayıran bordürün sağ ve sol alt

köşelerinde *1923 Miladi* ve *1339 Rumi* yazılıdır.[351] Hilalin içinde sülüs hatla *Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri* yazısı okunmaktadır.[352] Atatürk'ün portresinin üzerinde sağda ve solda simetrik olarak iki Türk bayrağı taşıyan, İran minyatürlerinde rastladığımız meleklerden nakşedilmiştir. Meleklerin tuttuğu bayrakların hemen üstünde güneş ışınları olan bir ay yıldız motifi bulunmaktadır. Işın saçan ay-yıldız madalya ve nişanlarda, Osmanlı İmparatorluğu'nda filizlenen portre geleneğinde rastlanan bir motiftir. Sanki sadece hanedan değişmektedir.

Hilyelerin göbeğinde, Hz. Muhammed'in betimi yazıyla anlatılır, hemen altında yukarıda görülen hilal yer alır. Bu kalıp kısmen değişikliğe uğratılmış, hilyenin göbeğine Atatürk portresi yerleştirilmesi ve Hz Muhammed'in miracında çevresinde betimlenen meleklerin Atatürk'ün "taç" bölgesinde yer alması dönemin ruhunu göstermesi açısından ilginçtir. Peygamberle Atatürk'ü eşitleyen bu yaklaşım yeni anlayışı ortaya koyarken neredeyse bir itirafta bulunmaktadır: halkın "ümmet" pozisyonundan çok da evrilemeyeceğini gösterir gibidir; sadece çok yakında somut olarak selamet (zafer ve barış) bahşeden kişi kut(l/s)anmaktadır.

Zafer sonrasında cumhuriyetin ilanı ve inkılâpların gerçekleştirilmeye başlanmasıyla birlikte cülus töreninin ağırbaşlı havasını yaratan, cenaze ile muradın bir arada gerçekleşmesi türünden bir "olay"dan söz etmek de mümkündür, çünkü:

"(…) (B)u öksürüklü ihtiyar 'gelecek nesillere yol göstermekten ibaret olan'dan dahi affediliyordu (…) tarih, bir devam olmaktan çıkıyordu."[353]

"Olay"a vurgu yapıyorum çünkü bir yandan zihinlere "Şark"ın ölümü kazınırken her alanda yeninin peşinden koşan ve tarihi gelişiminin önemli bir parçası haline

---

[351] Bu noktaya dikkat çekmek isterim. Cumhuriyet Türkiye'sinde dünyanın Batı kısmına eklemlenilmiş, İsa'nın doğumunu milat alan güneş takvimine geçilmiştir (İsa-güneş-*sol invictus*'a yukarıda değinilmiştir). Hicri yıl ay takvimini izlemekteydi. Bu geçiş sürecinde her iki tarih birden verilmekteydi. Bkz. **Türk Tarihinin Ana Hatları: Kemalist Yönetimin Resmi Tarih Tezi**, 1. bs. 1930, Devlet Matbaası, Kaynak Yay., İstanbul, 1999, s. 39.

[352] Bkz.: Seyfi Başkan, "Türk Resmine Yansıyan Tarih ya da Tarihselcilik Arayışları", **Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı 15, 2007, ss. 91-110, s.98. Başkan resmin 30 Ağustos zaferinin hemen ardından yapıldığını söylemektedir.

[353] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yahya Kemal**, Dergâh Yay., İstanbul, 1982, s. 72'den aktaran Levent Yılmaz, "Şark'ın Sonbaharı: Geçmiş Ölürken", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Tarihi, III. Cilt: Modernleşme ve Batıcılık**, İletişim Yay., 1. bs., 2002, İstanbul, 2007, s. 242.

getirecek bir toplum tahayyül edilmesi sürecinin "olay"ıdır 1923 Levent Yılmaz'a göre. İfadesini ödünç alıp söyleyecek olursak "eski toplum, bir kara deliktir artık. Yeni toplum ise bu kara delikten doğacak olan, doğması beklenen yavru-evrendir."[354] Dolayısıyla yeni bir tarih anlatısının çatısı kurulmaktadır; yeni merkez Ankara'da yeni bir kozmogoni Hobsbawm'ın deyimiyle icat edilmektedir.[355] Bu icadın üzerinden bir gelenek inşasına gidilecektir:

"Bu bir (dünyanın ikinci yaradılışı) idi. Bundan dört yıl evvel yüzünü gördüğü ve sesini işittiği Tanrı, aydınlığa, ol! demişti; aydınlık oluyordu. Suya ol! demişti, su oluyordu ve 'Suların arasından levh olsun' demişti. Levh meydana gelmişti ve 'tohum verir nebatı ve yeryüzünde tohumu kendisinden olarak cinsine göre yemiş veren ağaçlar husule gelsin' demişti ve tohumun cinsinden türlü ağaçlar bitmişti."[356]

Yakup Kadri Karaosmanoğlu genç cumhuriyetin 11. yılında yazdığı **Ankara** romanından alıntılanan yukarıdaki sözlerinde Atatürk Tanrı ile özdeşleştirilmektedir. Yukarıdaki sözlere dilerseniz "Dağ başını duman almış/Gümüş dere durmaz akar/ Güneş ufuktan şimdi doğar" sözleriyle de değiştirebiliriz -ki roman okumayan kalabalıklara **Gençlik Marşı** ile ulaşmak daha kolay olmuş, aşağıda değinileceği üzere, 19 Mayıs kutlamalarıyla yeni anlayışın çerçevesinin yeni nesilleri kapsaması için uygun yapı kurulmuştur. Eliade'nin güneş kahramanları olarak nitelediği tanrısal kahraman mitleri "dünyayı 'kurtarır', yeniler, evrenin düzenlenmesini sağlayan yeni bir dönem başlatır; başka bir deyişle Yüce Varlığın demiurgos mirasını hâlâ korur."[357] Bu bağlamda yukarıdaki alıntının gönderme alanı belirgindir. Eski Ahit söylemini anımsatan bir dille yeni bir "yeniden" yaratılış hikâyesinde ışığa hükmetmekte olan bu "Tanrı"nın kutsal ağacı nasıl var ettiği anlatılmaktadır. Önce ışığı, ardından ağacın tohumunu fidana çevirecek olan suyu var etmiştir. Levh ile yeni cumhuriyetin yasalarından söz edilmekte olsa gerektir. Bu yeni levh-i mahfuz ülkenin aydınlık ve parlak geleceğini kuracak olan laik bültenin yazılacağı yerdir.[358]

[354] Yılmaz, **a.e.**, s. 247.
[355] Eric Hobsbawm, "Gelenekleri İcat Etmek", (der.) E. Hobsbawm ve T. Ranger, **Geleneğin İcadı**, Çev. M.M. Şahin, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006, ss. 1-18.
[356] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ankara**, (1934) Birikim Yay., İstanbul, 1981, s. 164.
[357] Eliade, 2003a, s. 162.
[358] İkinci bölümde Levh-i Mahfuz'un İslam düşüncesindeki yerine değinilecektir.



Şekil 67

Osmanlı silsilenameleri Oğuz Kağan'dan gerilere giderek soyağacını Hz. Nuh'a dayandırmaktaydı. Üstüne yerleşilmiş kültürel mirasa yönelik doğru bir sezgiyle gerçekleştirilmiş bir meşruiyet arayışı olduğu düşünülebilecek bu refleks Mezopotamya ya da Yakındoğu kültürüyle karşılaşmada hanedanın arkasını sağlamlayan bir yapı kurmaya yatkın görünmektedir. Cumhuriyetle birlikte yeni bir strateji gerekmiş ve Orta Asya kökleri yeniden hatırlanmış, hatırlatılmıştır. Hatta Orta Asya'da gerçekleşen göç dalgası neredeyse tüm dünyayı Türk sayan bir tarih tezinin yazılmasına temel olmuştur. Osmanlılık Türklerin tarihinde 35 sayfalık bir özete sığmış, coğrafi olarak Çin'den Mısır'a, Ege'den İtalya'ya uzanan, tarihsel olarak Sümerlere kadar giden bir Türklük fikri ön plana çıkarılmış; tanrısallık anlayışı insanlığın iktidar aracı bir icat olarak sunulmuştur. Nihayetinde Hobsbawm'ın teşhisi doğrudur:

"Tanımları gereği geçmişle bağları koparan devrimler ve ilerici hareketler kendilerine özgü bir geçmişe (her ne kadar belli bir tarihte, örneğin 1789'da, bu geçmiş bir kesintiye uğramış da olsa) sahiptirler."[359]

Kuşkusuz uluslaşma sürecinde varlığın kesintisiz ve sonsuz bir akış içinde gösterilmesine ihtiyaç vardır.[360] Bu düşünceyi kurmak için egemenin bedeninin/varlığının kullanılması da kadim bir yönelimdir. Egemen derken, selamete götüren kişinin doğal olarak kazandığı bir haktan/unvandan söz etmekteyim. İmgeler üstünden yürüyelim.

[359] Bkz.: Hobsbawm, ss. 2-3.
[360] Saptama Benedict Anderson'undur: Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, Çev. İskender Savaşır, Metis Yay., İstanbul, s. 25.



Şekil 68
Sibirya'da bulunan
Türk figürleri


Cumhuriyet
30 Ağustos.... Bugün Bayramların Bayramını Yapıyoruz!
O Sabah Güneş Böyle Doğmuştu!
Dünya güzeli yarın saat "11„de geliyor!
İstikbal programı
Bugün büyük zaferin 10 uncu yılını yaşıyoruz!
İstanbul'da bir resmi geçit yapılacak,
Ordu Terfi listesini Neşrediyoruz

Şekil 69
30 Ağustos 1932 tarihli **Cumhuriyet Gazetesi**'nden



Şekil 70
19 Mayıs 1960, Cihat Burak

Şekil 69'da yer alan, dağların ardından doğan güneş imgesi olarak Atatürk, salt bir kutlama figürü değil okul kitaplarıyla zihinlere kazınmış bir imgedir. Bir yandan Şekil 68'de görülen Orta Asya'daki Türklerin taşlarda bıraktığı güneş tengri imgesi öte yanda Şekil 48'de görülen, Roma üstünden tanışılan Suriyeli *sol invictus* imgesi bulunmakta, söylem düzeyinde "nur"dan aydınlanmaya geçişte bu imgelerin ışığından medet umulmaktadır. Politik bedenin vaat ettiği kesintisizlik Oğuz Kağan'ın altı okundan güneş ışınlarına kadar yükleme yapılabilecek olan Cumhuriyet Halk Partisi amblemine yüklenmiştir.

Carl Schmitt modern devlet kuramının dünyevileştirilmiş ilahiyat kuramları olduğunu söyler; örneğin "her şeye kadir Tanrı, her şeye kadir kanun koyucuya dönüşmüştür."[361] Bu dönüşüme yönelik bir temeli Martin Heidegger'in Yunanlığın Romalılaşmasında yol gösteren tanrıdan buyruk veren bir tanrıya geçilmesi; hakikatin ve Varlık'ın özsel temelindeki bu dönüşümle *aletheia*nın (hakikatin) *rectutudo* (doğrultma, doğruluk) olarak özsel başkalaşımının bir sonucu olarak ilan etmesi aynı paralelde akmakta gibi görünmektedir.[362] Ernst Kantorowicz devlet hukukunu Ortaçağda hâkim olan egemenlik karakterine odaklanarak kralın iki bedenle temsiline, doğal bedenle politik bedeni bir bütün olarak gören anlayıştan yola çıkarak inceler. Doğal beden ölümlü ve sonluyken, egemenlik ve halkı temsil eden politik beden doğal bedenin aksine her türlü sakatlık, hastalık ve ölümlülere özgü olası kusurlardan azade ve ölümsüz olduğuna dikkat çeker.[363] Atatürk'ün sözlerindeki gibi: "Benim naçiz vücudum elbet bir gün toprak olacaktır, ancak Türkiye Cumhuriyeti ilelebet payidar kalacaktır."[364] Bu bedende kutsal ağacın sonsuz yenilenebilirliği ile güneşin yenilmezliğinin bir araya getirilmesi refleksi doğaldır. Öyleyse imgeler amaca uyduğu sürece gösteren gösterilen ilişkisine bakılmaksızın kabul edilebilir olacaktır.

Örneğin Batılı yapıtlardan kimi göstergeler ödünç alınmıştır. Ancak Batılı göstergeler imledikleri dışında bir şeye ustalıkla işaret ederken, burada bu göstergeler tam da yeni yazılan Türk tarihinde tanrısallık üzerine yukarıda aktarılan düşünsel yapı nedeniyle, Atatürk'ün bakışından ayrılarak boşlukta asılı kalmaktadır. Aşağıda Zeki Faik İzer'in Eugéne Delacroix'nın **Halka Yol Gösteren Özgürlük** tablosundan uyarladığı, Fransız Devrimi ile Cumhuriyet'in kuruluşunu, halk adına yapılan bir devrim olarak nitelendirerek özdeşleştirdiği **İnkılâp Yolunda** tablosu belirgin örneklerden biridir. Delacroix'nın tablosunun 1789 Devrimi'ni simgelediği 119

[361] Carl Schmitt, **Siyasi İlahiyat: Egemenlik Kuramı Üzerine Dört Bölüm**, Çev. A.E. Zeybekoğlu, Dost Kitabevi, Ankara, 2010, s. 41.
[362] Bkz.: Martin Heidegger, **Parmenides**, İng. Çev. A. Schuwer ve R. Rojcewicz, Indiana University Press, Indianapolis, 1992, ss. 40-44.
[363] Ernst H. Kantorowicz, **The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology**, Princeton University Press, 1. bs. 1957, New Jersey, 1987, s. 7.
[364] Aynı verilerle farklı bir amaca hizmet eden bir metin için bkz.: Hilal Kaplan, "Allah Atatürk'e Uzun Ömürler Versin", **Yeni Şafak Gazetesi**, http://www.duzceyerelhaber.com/kose-yazi.asp?id=9672&Hil%E2l_KAPLAN-Allah_Ataturke_uzun_omurler_versin,10.11.2012.

düşünülmektedir. Tablo 1831'de yapılmıştır ve ressam devrimin içi kaynayan, aksine dönmeye meyilli yapısından haberdardır. Özgürlük simgesi olarak nitelenen, arkasındaki ışık ve bulutlarla bu nitelemeyi doğrulayan genç kadının yol göstericiliğiyle Heidegger'in Yunan tanrılarına (örneği Dike'dir) özgülediği eğilimden söz edilebilir. Oysa Romalılıkla beliren imparatorluk eğiliminin tanrıları, dolayısıyla Roma'nın içine doğan Hıristiyanlığın tanrısı buyruk vericidir.[365] Yunan tanrılarını Heidegger'in kastettiği bağlamdan koparark örnekleme yaptığımı, Heidegger'in Yunan tanrılarını hakikatin (*aletheia*) yol göstericisi olarak gördüğünü belirtmek isterim:

"Yunanların hiçbir tanrısı buyruk verici bir tanrı değil, yol gösteren bir tanrıdır. Buna karşın Romalı tanrıların tanımlanmış olduğu *numen* irade, istem anlamına gelir ve buyruk karakterine sahiptir. Yani *numinous* olan kesin bir biçimde düşünülünce Yunanlı yani *ἀλήθεια* anlamında mevcuda gelen tanrıların özünü asla yakalayamaz."[366]

Yine de bu sözlerin bir ucundan tutarak Delacroix'nın halka kurtuluş vaat eden yol göstericilikten Napolyon'un kendini imparator ilan etmesiyle *imperium*a (buyruk verici/yasa koyucu) evrilen devrimin amacı ile nihayeti arasındaki bir gerilim ağından soluklandığı söylenebilir. Delacroix "öykü anlatan"[367], dramatik gerilimin nabzını tutarak çalışan bir ressamdır.



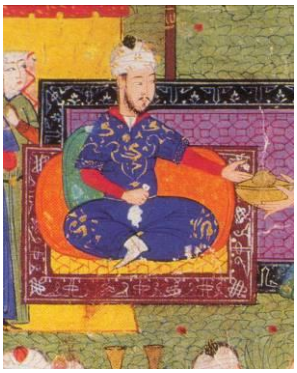
Şekil 71
Halka Yol Gösteren Özgürlük
Eugéne Delacroix, 1831



Şekil 72
İnkılâp Yolunda
Zeki Faik İzer, 1933

[365] Bkz.: Heidegger, 1992a, s. 40.
[366] Martin Heidegger, "Parmenides"**, Gesamtausgebe; II. Abteilung: Vorlessungen 1923-1944,** Vittorio Kalstermann, Frankfurt, 1992, s. 59'dan çeviren Zeynep Sayın.
[367] Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 196.

İzer **İnkılap Yolunda**'sı ile Nahit Sırrı Örik tarafından "Frenklik" ile eleştirilmiş, Hilmi Ziya Ülken tarafından taklitçilikle suçlanmış, en son olarak da bu iki yoruma yer veren Hilmi Yavuz tarafından tarih bilincinden yoksunlukla mahkûm edilmiştir.[368] Yapıtın kestirmeci tutumu ve yüzeyselliği üzerine söylenecek bir şey yoktur kuşkusuz ancak Batılılaşmanın erken döneminde eğitimin ve devrimin zihinleri birdenbire Batılı kılamayacağı açıktır. Bir özgünlük arayışı yoktur, aranması gerektiği düşünülmektedir ama bir taklitçilikten kaçınılamamaktadır; nitekim Batılılaşmanın tüm terkibi taklit üzerine yerleşmektedir. İzer Batı'da eğitim almış bir ressam olmasına karşın Cumhuriyet öncesi gelenekle ilişkisi önceki ustaların kalıbını kullanma eğilimiyle zihinsel olarak sürdürmekte, Delacroix'nın bir devrimi resmetmesindeki öğeleri bir devrim kalıbı olarak alımlayıp kullanmaktadır. Bir yandan da sınırları "güneşin doğduğu ve battığı yerlere değin" genişleten, İslami kültürde ideal hükümdarı tasvir eden ve genç bir fatih olan İskender'in Ahmedî **İskendername**'lerinde Fatih Sultan Mehmet ile özdeşleştirilmesine benzer bir tavrı Atatürk'e yansıtmaktadır. Fatih'in kendini sunuşu şöyledir:



Şekil 73
Ahmedî **İskendername'sinden** detay, y.1460
İskender Targar'da

"İki kıt'a sultanı ve iki denizin hakanı, Allahın iki cihanda gölgesi, iki ufuk arasında Allahın avni, su, toprak ve kahramanı Konstantiniyye kâl'ası fatihi, Sultan Mehmet Hanzade Sultan Murad'ın oğlu Sultan Mehmed'in Allah-ı taâlâ saltanatını daim eylesin ve mevkiini şimal yıldızının fevkinde eylesin."[369]

[368] Bkz.: Hilmi Yavuz, "Zeki Faik İzer'in İnkilap Yolunda'sı ve Bir Görsel İdeoloji Okuması", **Zaman Gazetesi**, 11 Şubat 2004, Çarşamba http://www.zaman.com.tr/columnistDetail_getNewsById.action?newsId=13248 ve bkz.: Hilmi Yavuz, "Zeki Faik İzer Kemalist Devrimi 1789 Devrimin Bir Kopyası mı Sanıyor?", **Zaman Gazetesi**, 18 Şubat 2004, Çarşamba http://www.zaman.com.tr/columnistDetail_getNewsById.action?newsId=15988

[369] Topkapı Sarayı giriş kapısındaki Kasım 1478 tarihli Kur'ân'dan ayetlerle pekiştirilen yazıttan aktaran S. Bağcı, F. Çağman, G. Renda, Z. Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 2006, ss. 22-23.

Fatih'in bu sunumunda İslami terbiye kendini Allah'ın bir yardımcısı olarak göstermesine yol açmış, bu yöntemiyle, Orta Asya ve Yakındoğu coğrafyasındaki tanrı/naip kral ya da ilahi olanla ilişkinin ekseni gibi bir geleneğe eklemlenmiştir. Ancak yukarıda yer verilen Karaosmanoğlu'nun Atatürk betimi, onu doğrudan bir tanrı olarak sunmaktadır, hatta hangi tanrılar kuşağına yakıştırdığını da öğreniriz:

"Ve onun sonsuz bir gençlikle taravetli sarışın *profiline* bakıyordu. Bu *profil*'in en belli, en göze çarpan hususiyetleri, alında, göz yuvasında ve çenede toplanmıştı. Bu alın, çok geniş olmamakla beraber, eski Yunan heykeltıraşlarına bir genç tanrı kafası örneği olacak derece düzgün, ahenkli ve yontulmuş idi."[370]

Karaosmanoğlu'nun burada betimlediği Yunan tanrısı her zaman sakallarıyla tasvir edilen Zeus ya da Poseidon değil, ışığın tanrısı Apollon'dur muhtemelen; İskender'in kendini özdeşleştirdiği Apollon.



Şekil 74
Alpleri Geçen Napolyon
Jacques-Louis David, 1801-1805



Şekil 75
İzmir Atatürk Anıtı
Pietro Canonica, 1932

Yukarıda yer alan at üstünde gökyüzünü işaret ederek **Alpleri Geçen Napolyon** resmi ile İzmir **Atatürk Anıtı** benzer bir paralellikte işlenmiştir. 1789'da ordunun sıradan bir askeriyken bir imparatora dönüşen Napolyon'un at üstünde daha ilerileri

[370] Karaosmanoğlu, s. 162.

göstermesi, geleceğe yönelik eylemi ifade eder.[371] Bu noktada salt Batı'yı taklit ettiği için eleştirilen İzer değil, zaten Batı'nın temsil anlayışı içinden gelen Canonica da Atatürk'ü bir devrimin yıldızıyla, Napolyon'u Atatürk ile özdeşleştirmektedir. Atatürk'ün *gestus*u selamete götüren bir kahramanın bedeni ile özdeşleştirilen devlet anlayışının ilerleme hedefini göstermektedir.



Şekil 76
Bizans, Selanik, Vlatadon Manastırı, X-XI. yy.



Şekil 77
Cihat Burak, **Hayat Ağacı**,
Taş Baskı, 1988

Türklerin yol serüvenindeki karşılaşmaları ve kimi dönüşümleri kutsal ağaç imgesi çerçevesinde kat eden bu bölüm Cihat Burak'ın **Hayat Ağacı** resmine varmaktadır. Burak söz konusu olduğunda yukarıdaki hayat ağacı/haç imgesi ile daha önce ele alınan Selçuklu devlet/hayat ağacını bir arada düşünerek ele almak gerekir kanısındayım. Hayat ağacı ile mezar taşları arasındaki ilişkiyi başka resim ve seramik heykel denemelerinde de gördüğümüz Burak yaşadığı döneme tanıklığıyla, geçmişle kurduğu ilişki ve eleştirel bakışıyla yeniden biçimlendirdiği hayat ağacında ilahi odakla dünyevi iktidar arasındaki bağlantıyı görünür kılmakta, devletle birlikte anılan ağacın taç bölümündeki ölüm imgesiyle iktidarların "hayat" vermekten çok hayat alan yönüne işaret etmektedir. Ağacın dalları aynı zamanda devlet kuşu imgesini (anka, feng-huang ya da tavus kuşu tüylerinin gösterişini) akla getirmekte,

[371] Napolyon 1789 Devrimi'nde genç bir askerken 1799'da başa geçmiş ve kısa bir süre içinde imparatorluğunu ilan etmiştir.

öte yandan devletin gücünü gösteren aslanların sadece kuyrukları aslanlıklarını hatırlatmakta, daha çok kedi gibi görünmektedirler. Resim sanki bir yanıyla Ece Ayhan'ın **Meçhul Öğrenci Anıtı** ile konuşmaktadır:

> *Buraya bakın burada bu kara mermerin altında*
> *Bir teneffüs daha yaşasaydı*
> *Tabiattan tahtaya kalkacak bir çocuk gömülüdür*
> *Devlet dersinde öldürülmüştür.*

Öte yandan **Hayat Ağacı** bir eşiği, iki dünya arasındaki bir geçidi, bir berzahı işaret etmektedir. Orta Asya Türklerinin dünya ağacının semaya ulaştıran yedi basamağıyla, tevhidin kubbesiyle, hayat ağacıyla cami mimarisini buluşturan zihin yapısına uygun bir mesafeden bakışın resmidir. Ölülerin beden parçalarından bakılan falları anımsayarak Burak'ın bu tablosuyla aslında ileriye doğru bir öngörü gerçekleştirdiğini söylemek de mümkündür. Atatürk'ün politik bedeni kendinden sonraki militer stratejilerin tavrıyla toprak olmuş, devriminin ışığı sönmüş, kurduğu partinin okları/ışınları onun vaat ettiği sürekliliği sağlayamamıştır. Yukarıdaki **19 Mayıs 1960** tablosunda da ömür boyu dostu olmuş Evliya Çelebi'den, Nakkaş Osman'dan, Levni'ye uzanan gelenekten el alarak şenlik ateşinin sönmeye yüz tutuğunu görüp, belki de bu nedenle resminde Mayıs güneşi çizmek yerine gri bir Atatürk portresi ile yetinmiş, "şimdiki zaman adını verdiği tarihte oturur"[372] bir vakayınüvist gibi kaydetmiştir töreni ve törenin bir şenlik olamayışını. Bugün, yeni ve suni bir ışık kaynağıyla, ampul amblemi ile Adalet ve Kalkınma düsturunu edinen bir politik edimsellikle yola devam edilmektedir. Sanki Batı'nın ve Doğu'nun ışık simgeciliğinin içerdiği yenilmezlik, süreklilik, aydınlanma gibi tüm unsurlar yıkıcı bir karnaval gülüşüyle alaşağı edilmektedir.

Bu bölümde farklı zihin yapılarının aynı imgeler üstünden kurdukları anlam ağının izleri sürülerek aşina imgelerin inanç yapılarının yenilenmesinde üstlendikleri işleve odaklanarak, Türklerin göçerlikten yerleşikliğe geçişlerinde, İslamlaşmalarında ve devlet kurma anlayışlarında bu türden imgelerin oynadıkları role yönelik bir

[372] İlhan Berk, "Ey Resmimizin Korkunç Çocuğu",**Cihat Burak Retrospektifi**, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yay., İstanbul, 2007, s. 248.

panorama sunuldu. Bu iz sürmenin amacı yekpare ve doğrudan bir kültür, bir inanç ya da bir etnik grupta kökensel arayışa girmenin ne kadar kısıtlayıcı olabileceğine dair bir manzarayı görünür kılmaktı. Alışılageldiği gibi kültürel unsurları Antik Yunan ya da Avrupa merkezli bir süzgeçten geçirerek değil, ilişkiye girilen, etkileşime geçilen diğer kültürlerle ve inanç pratikleriyle izlemeye çalışmak yeni bir kavramsal ağa ulaşma olanağı taşımaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM
İSLAMİ SANATIN ZEMİNİ

2.1. Tasvir Yasağı:

Tanrı seni zatın aynası yapmış,
Biricik zatı gösteren ayna.
Hakâni Mehmet Bey

Süvâr oldukça tâsvirinde âcizdir müsavvirler,
Ne denlü dikkat eylerse eğer Bihzat, eğer Mânî
Nef'i

Batı resminin XIX. yüzyılın son çeyreğinde başlayıp XX. yüzyılı önemli ölçüde belirleyen soyutlama eğilimi, tarihsel yarık açan bir "ilerleme" olarak görülmesine karşın, İslami Doğu'nun bu yöndeki geleneksel üretimleri "İslam Sanatı" başlığı altında tartışmalı bir başka tarihyazımının içine hapsedilmektedir. İslami kozmogoni ve prensipler doğrultusunda açımlanan geometrik süslemeler ve İslam mimarisi, İslam sanatı araştırmacıları için genellikle minyatürlerden daha ilginç bir konu olarak cazibesini korumaktadır. Minyatürler, İslam sanatının oluşturduğu özgün alanın hem içinde hem dışında durmakta; üstelik Batı resim sanatını referans alarak ana akım/lig dışında görülen İslami Doğu'nun resim sanatını açıklamak için İslam'ın tasvir yasağı doğrultusunda geliştirilmiş olan argümanı varlıklarıyla tehlikeye sokmaktadırlar. Böylece, derinliğin perspektifle elde edilmediği bu betimler, yüzeysel, naif ve Ortaçağ estetiğinden evrimleşememiş, Renaissance'ın atılımlarından nasibini alamamış, anıtsallıktan uzak bir tür olarak görülmektedirler.[1]

Kur'ân'da resim ve heykel yapmayı yasaklayan ya da onaylayan açık bir ayet olmadığı bilinmektedir. Bu yasağa dayanak olarak kullanılan ayetlerin ikisinde vurgulanan *heykeller*, *timsal*in çoğulu olan *temâsil* sözcüğünü karşılamaktadır. Timsâl, suret, tasvir, örnek, sembol, simge, çizilmiş resim veya Allah'ın ruh ve şekil

[1] Bkz.: Mazhar Ş. İpşiroğlu, **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, YKY, İstanbul, 1997, ss. 75-79. ve bkz.: Güner İnal, **Türk Minyatür Sanatı**, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara, 1995, s. 13.

sahibi olarak yarattıklarına benzeterek yapılan heykel; gölgesi olanlar, Allah'ın yarattıklarından bir varlığa benzeterek yapılan şey, gibi anlamlar taşımaktadır: [2]

"Hani o, babasına ve kavmine, "Ne bu tapınıp durduğunuz heykeller? (putlar) demişti." (Enbiya, 21:52)

"Cinler, Süleymân için dilediği biçimde kaleler, heykeller, havuz gibi çanaklar ve sabit kazanlar yapıyorlardı. Ey Dâvûd ailesi, şükredin! Kullarımdan şükredenler pek azdır." (Sebe, 34:13)

Görüldüğü üzere ilk ayette sözü edilen heykeller putlardır. Tek tanrılı bir dinin kendinden önceki tapım araçları olan idolleri sakıncalı bulması doğaldır. Kimi yorumcular heykel yapmanın cin işi olmasını ileri sürerek ikinci ayete olumsuz yaklaşmışlardır. Oysa "Sebe" suresinin bütününe bakıldığında, Hz Davud'un soyuna bahşedilmiş melekelerden söz edildiği görülür. Cinlere emretmek Hz. Süleyman'a Allah'ın lütfudur; dolayısıyla yorumcular, Hz. Süleyman'ın şeriatında heykel yasağı olmadığını çünkü heykellerin tapım nesnesi olmadığını belirtmişlerdir. Put olan heykellerle put olmayanlara farklı yaklaşılmıştır.[3] Oleg Grabar da "Sebe" suresinde özellikle peygamberlerin gelişinin "işaretler"le belli edildiğini ve bu nedenle buradaki heykellerin Hz. Süleyman'ın özel konumunu belirleyen simgeler olarak düşünülmesini önermektedir.[4] Aşağıdaki ilk ayette *timsal* (idol: *sanem* ya da *ensâb*) sözcüğü yerine *cesedun* kullanılmıştır. Bu ayet, yine putlara karşı bir tavrın altını çizmektedir, ikinci ayette ise bir surete can vermenin ancak tanrısal esinle olabileceği gösterilmekte, *musavvir*in sınırları gösterilmektedir:

[2] Bkz.: İlhan Ayverdi, **Kubbealtı Lugatı: Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2011, "*timsal*" maddesi, s. 3211.
Ayrıca Bkz.: İlyas Uyar, "Tasvir Hadisleri: Tahriç ve Değerlendirme", Yüzüncüyıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Van, 2009, s. 41. Hadis Ana Bilim Dalı'nda hazırlanan tezde, tasvir yasağı tartışması karşı olanlar ve olmayanlar veçhesiyle ele alınmakta, bu konudaki her hadisin geçerliliği ölçülmekte ve bir yargıya varılmaktadır. Tezin vardığı sonuç, tasvir yasağının putataparlığa karşı bir önlem alarak ortaya çıktığı ancak İslamın sanatlara karşı olmadığı yönündedir. İslam sanatına ve tasvir yasağına yönelik tartışmasını önemli ölçüde Servet Ukkâşe'nin **Mevsûatü't-Tasvîri'l İslâmî,** (Mektebetü Lübnan Nâşirûn, Beyrut, 1999) kitabına dayandıran çalışma, ayet ve hadislerin incelenip yorumlanmasında, kendi alanındaki literatüre hâkim görünmektedir. Özellikle tasvir konusunda Kur'an'dan oluşturulan sözcük taramasının Arapçadan çevrilmiş açıklamalarından yararlanılmıştır.
[3] Bkz.: Nusret Çam, **İslâmda Sanat Sanatta İslâm**, 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997, s. 34.
[4] Bkz.: Oleg Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu**, Çev. Nuran Yavuz, Kanat Yay., İstanbul, 2004, s. 72.

"Böylece (Sâmiri) onlar için böğürmesi olan bir buzağı heykeli ortaya çıkardı. (Sâmiri ve adamları) "Bu sizin de ilahınızdır, Musa'nın da ilahıdır. Öyle iken Musa, (ilahını burada) unuttu (da onu Tûr'da aramaya gitti)" dediler." (Taha, 20:88)

"Sâmiri, şöyle dedi: "Ben onların görmediği şeyi gördüm. Elçinin izinden bir avuç avuçladım da onu attım. Böyle yapmayı bana nefsim güzel gösterdi." (Taha, 20:96)

Grabar, Hz. İsa'nın mucizelerinden söz eden aşağıdaki ayette benzerlik anlamındaki *hey'et* sözcüğünün ender olarak tasvirlerden söz edilirken kullanıldığına dikkat çekerek, birçok mecazi anlamının yanı sıra sözcüğün, *biçim* anlamı taşıdığını belirtir.[5] Biçim vermek aslen Allah'ın işidir (el-Musavvir). İbn Arabî, **Fusûsu'l-Hikem**'in "İsa" fassında Sâmiri'nin Cebrail'in değdiği şeye canlılık vereceğini bilmekte olduğunu, Cebrail'in Allah'ın elçisi olarak tıpkı Meryem'e üflediği gibi "ruh" üfleyebildiğini anlatır. Cebrail, ilahi ruhu Allah adına taşımıştır. Böylece gerçek (Meryem) ile (Cebrail'e ait) hayali sudan yaratılan İsa, "gerçek ile hayali yaratmayı kendinde toplamıştır."[6] Bunlar ancak Allah'ın izniyle gerçekleşebilen şeylerdir:

"Şüphesiz ben size Rabbinizden bir mucize getirdim. Ben çamurdan kuş şeklinde bir şey yapar, ona üflerim. O da Allah'ın izniyle hemen kuş oluverir." (Al-i İmran, 3:49)

Hz. Muhammed'in, Kâbe'deki putları yıkmasına karşın, **Meryem ve Çocuk İsa** resmini yok etmediği söylenmektedir. Bu durum Hz. Muhammed'in kendinden önceki tüm peygamberlerin hikmetlerini ve özelliklerini kendi varlığında toplamasından ileri gelse gerektir. Hadislerin, VIII. yüzyıldan önce yazıya geçmediği dikkate alındığında, aradaki süre zarfında Hıristiyanlığın bölgedeki serüveninde kat edilen yolda İsa tasvirlerinin ibadet nesnesine dönüştürülmesine yönelik bir tepki olarak hadislerdeki söylem farklılaşmış olabilir.

Hadisler üç ana bölümde incelenebilmektedir. İlkin tasviri yasaklayan, tasvircileri kınayan rivayetlerdir. Ebu'l Hamd Mahmud Fergalî, o dönemde tasvirlere tapımın yaygın olmasının bu duruma yol açtığını belirtir. İkinci olarak gölgesi olmayan duvar resimleri, kâğıt üzerine yapılan resimler, elbiselerdeki resimler gibi tasvirin kabul

[5] Bkz.: Grabar 2004, s. 73.
[6] İbnü'l Arabî, **Fusûsu'l-Hikem**, Çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yay., İstanbul, 2006, s. 152.

gördüğünü anlatan rivayetlerdir -ki burada peygamberin üzerinde bir adam resmi bulunan elbise ile namaz kılması örneklenir. Üçüncü olarak da çocukların oyuncakları gibi küçük kızların anneliğe hazırlanmaları amacıyla hazırlanmış gölgeli kimi tasvirlerin kabul edildiğini anlatan rivayetlerdir. Fergalî, görüşlerini Ebû Ca'fer et-Tahâvî ile destekler ve sonuç olarak İslam'ın tasviri puta taparlıktan ve Yaratan ile rekabetten uzak oldukça; İslam ümmetini görevlerini yapmaktan alıkoymadıkça sakıncasız gördüğünü belirtir.[7]

Örneklemek gerekirse, *"Şübhesiz kıyamet gününde Allah katında insanların en şiddetli azâblıları sûret yapanlardır"*[8] hadisinde hedef resmin kendisi değil onu yapandır, "*musavvir*"dir. *Musavvir* aynı zamanda Allah'ın isimlerinden biridir; çünkü o, her şeye şekil verendir: "O, yaratan, var eden, *şekil veren* Allah'tır. En güzel isimler O'nundur."[9] Bütün varlıkları şekillendirmiş, her bir varlığa çeşitliliğine ve çokluğuna rağmen onu diğerlerinden ayıran özel ve tek olan bir görünüm vermiştir. Ayette şekil vermek, biçim vermek ve yaratmak arasında eşanlamlılık olduğu görülmektedir.[10] Dolayısıyla tasvir yapan, bir şey yarattığında Allah ile rekabete girmektedir. Bu yüzden yaptıklarına can vermek zorunda kalacağı ileri sürülerek *musavvir*e gözdağı verilmiştir.[11] Nusret Çam da bu hadisin yorumunda "Sebe" suresinin 13. ve "Âl-i İmran" suresinin 49. ayetlerinden hareketle *musavvir* kelimesinin Allah'ın yaratma gücü ile rekabet eden kimseleri belirttiğini ileri sürmektedir; aksi takdirde yukarıdaki ayetler doğrultusunda Hz. Süleyman ile Hz. İsa'nın da *musavvir* olarak anılması gerekecektir ancak onların yaratması Allah'ın lütfuyla donanmalarından kaynaklanmaktadır. Çam, tasvir konusunda canlı ve cansız varlık ayırımının da yapılmaması gerektiğini belirtmektedir. Çünkü Allah her şeyin

[7] Bkz.: Ebu'l Hamd Mahmud Fergalî, **et-Tasvîru'l İslâmî: Neş'etühû ve Mevkıfu'l İslâmî minhü ve Usûlühü ve Medârisühü**, Dâru'l Mısriyyeti'l-Lübnânî, Kâhire, 1991'den aktaran ve onu destekleyen Ebû Ca'fer et-Tahâvî'nin **Şerh-u Maânil Âsâr**, (thk.: Muhammed Zühri en-Neccâr, Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrut, 1399) kitabından söz eden Uyar, **a.e.** s. 61.
[8] Buhârî, "Kitabu'l-Libas, 89" **Sahîh-i Buhârî ve Tercemesi,** (Mütercim Mehmed Sofuoğlu), C. 13, Ötüken Yay., İstanbul 1989, s.5954.
[9] **Kur'anı Kerim**, Haşr, 59:24.
[10] Bkz. İbn Manzûr'dan aktaran Uyar, s. 40.
[11] Bkz. Çam, **a.e.,** ss. 23-24. Bkz. Grabar, 2004, s.76.

yaratıcısı olduğu için, art niyetli bir ressam cansız varlıkları resmederken de yine Allah'la rekabet edebilir. Burada aslolan niyettir.[12]

İslam Sanatının Oluşumu'nda, İslam dininin figürlü tasvirlerin ve heykellerin yapımını izin vermediğine yönelik yaygın görüşe karşın Oleg Grabar, Müslümanların tasvirden kaçınmalarını gerektiren öğretilerin kesin ve keskin olmadığını, zihinsel ve toplumsal yan anlamlarla birlikte tarihsel koşullara bakmak gerektiğini belirterek İslam'ın *anikonik* olduğunu ileri sürer.[13] Grabar'ın öğrencisi Terry Allen, Bizans ikonoklazmı ile İslam'ın tasvire takındığı tavrı inceleyen çalışmasında *anikonizm* tanımlamasının daha uygun olduğu konusunda Grabar'ın düşüncesini geliştirir.[14] Titus Burckhardt da İslam sanatında anikonizmden söz ederek, bu türden bir sakınımın açtığı farklı olanaklara dikkat çeker.[15] *Anikonizm*, ikonoklazm gibi tasvirlere savaş açmaz, imgelere karşı ilgisizdir. Bu ilgisizliği, tıpkı minyatürün perspektife yönelmeyişi gibi, Bartlebyvari bir "yapmamayı tercih etme" olarak görmek mümkündür.[16]

Grabar, Kur'ân'ın görsel formlara aktarılmaya yatkın olmadığını, "belli-başlı anlatı sekansları" izlemediğini, Eski Ahit ile Hıristiyanlığın dört kitabının yol açtığı estetik çeşitliliğe sahip olmadığını belirterek, tasvirsizliği bir anlamda, kültürün içinde bu türlü bir talep olmayışına da bağlar. Kur'ân görselleştirilmemektedir ancak işitsel bir zenginlik taşımaktadır. Grabar, camilerde yüksek sesle okunmasına dikkat çekerek Kur'ân'ın cezbesinin "Tanrı'nın esinlediği sözcüklerin müziğinde" yattığını belirtir.[17] Arap kültürünün önemli bir eseri olan ve halk kültürüne ait metinleri ustaca

---

[12] Bkz.: Çam, **a.e**., ss. 21-22.

[13] Bkz.: Grabar 2004, ss. 67-89. Çeviride anikonizm sözcüğü geçmiyor, betimleniyor. Ancak Bkz.: Richard Ettinghausen, Oleg Grabar, Marilyn Jenkins-Madina, **Islamic Art and Arcitecture 650-1250**, Yale University Press, New Haven, 2001, s. 6.

[14] Bkz.: Terry Allen, "Aniconism and Figural Representation in Islamic Art", **Five Essays on Islamic Art**, Solipsist Press, California, 1988, ss. 17-37.

[15] Titus Burckhardt, **İslam Sanatı: Dil ve Anlam**, Çev. Turan Koç, Klasik Yay., İstanbul, 2005, s. 35.

[16] Herman Melville'in ünlü yazmanı Bartleby, işindeki yetkinlik ve becerisine karşın "yapmamayı tercih eder." (Herman Melville, **Bartleby**, Çev. Münir Göle, İletişim Yay., İstanbul, 1991.) Bu tercih üzerinden, İslami kaynaklara da başvuran bir tartışma için Bkz.: Giorgio Agamben, "Bartleby, or On Contingency", **Potentialities**, İng. Çev. Daniel Heler-Roazen, Stanford University Press, California, 1999, ss. 243-271.

[17] Bkz.: Grabar 2004, s. 74. Ayrıca bkz.: Afnan H. Fatani, "Translation and the Qur'an", Oliver Leeman (der.) **The Qur'an: an Encyclopedia**, Routledge, Londra, 2006, ss. 657-669. Özellikle

kurgulayarak toplayan **Binbir Gece Masalları**'nda en çok tekrarlanan cümlelerden birinin "işittik ve itaat ettik" olması da bir tesadüf değildir.

Nitekim Muhammed Arkoun, İslam anlayışının "söz merkezlilik" çerçevesinde biçimlendiğini,[18] tasvirin ve taklidin sözsel olarak İslam eğitiminin için yer aldığını, Yakın Doğu'nun tüm Pers, Babil, Mısır, Hellen, Roma-Bizans mirasına karşın İslam'ın bu yönelişinin özgün bir tarza yol açtığını belirtir.[19] İslam sanatının temel itkisi olan manevi boyutun Kur'ân, hadis ve sünnetten hareketle elde edilmiş şerri hükümlerce daraltılamayacağını, şeriatın ancak sanatçının ruhunu şekillendirebileceğini söyleyen Seyyid Hüseyin Nasr, bu türden bir yasağı konu bile etmez **İslam Sanatı ve Maneviyatı**'nda.[20] William Chittick ile Sachiko Murata İslam sanatının Kur'ân etrafında biçimlendiğini ileri sürerler: İslam sanatı ve mimarisi bir buyruk sonucu bir yasaklamanın çerçevesinde değil, güzel ses ve şiirin, Kur'ân'ın ahenkli okunmasının, güzel hatla yazılmasının, bu güzel ses ve yazıyı bir kubbe altında toplama isteğinin bir sonucudur.[21] Gülrû Necipoğlu da figürden kaçınan İslam sanatının geometrik soyutlamalara yönelmesinin İslam âleminin tam anlamıyla görsel birliği eş zamanlı olarak sağlayan ama hiç bir zaman yekpare bir bütünlük oluşturmayan o dünyada son derece canlı bir farklılığın altını çizdiğini düşünür.[22] Beşir Ayvazoğlu, Necipoğlu ile hemfikirdir; putperestliğin önünü kesmeye yönelen tasvir yasağının İslami sanatların kendine özgü ilkelerini oluşturmasına yol açtığını dile getirir.[23] Zeynep Sayın, İslami kavrayış, varlığın özüne benzeşim yoluyla ulaşılamayacağına "rıza göstermiştir"[24] demektedir. Bu ulaşılamazlıktan açtığı mesafeyi muhafaza ederek varlığın dışsallığı içinde

---

şeytan ve vesvese sözcüklerinin sesselliği üstünden yaptığı çözümleme elimizdeki çevirilere nasıl yaklaşmamız gerektiğine yönelik etkili veriler barındırmaktadır. Bkz.: ss. 662-663.

[18] Bkz. Mohammed Arkoun, "Logocentrism and Religous Truth in Islamic Thought", **The Unthought in Contemporary Islamic Thought**, http://www.scribd.com/doc/38207359/Mohammed-Arkoun-the-Unthought-in-Contemporary-Islamic-Thought, Gifford Lecture Series, ss.116-138

[19] Arkoun, "The Cognitive Status and Normative Functions of Revelation", y.a.g.e., s. 49-50.

[20] Seyid Hüseyin Nasr, **İslam Sanatı ve Maneviyatı**, Çev. Ahmet Dermirhan, İnsan Yay. İstanbul 1992, s. 14.

[21] William Chittick ve Sachiko Murata, **İslam'ın Vizyonu: İnanç ve Uygulama**, Çev. Turan Koç, İnsan yay., 1. bs. 2000, İstanbul, 2012, ss. 414-416.

[22] Gülru Necipoğlu, **The Topkapı Scrolls - Geometry and Ornament in Islamic Architecture,** The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, 1995**,** s. 222-223.

[23] Bkz.: Beşir Ayvazoğlu, **Aşk Estetiği**, Ötüken Yay., İstanbul, 1997, ss. 18-52.

[24] Zeynep Sayın, **noli me tangere: Bedenyazısı II**, Kaknüs Yay., İstanbul, 2000, s. 13.

yüceleştirme gayretindedir. İmgeden kaçınmaya yönelerek bu bilinemez yabancılığı "varolanın kurucu dışarısı olarak konumlandırmayı, onun bu ulaşılamazlığı üzerinden yol almayı arzular"[25] ona göre. İbn Arabî ise Hıristiyanlıktaki tasviri ibadetin bir parçası olarak görür. İsevî gelenek ile Muhammedî gelenek arasında, ibadetin farkını ortaya koymaktadır ona göre tasvir meselesi ve ruhun beşer sureti olarak kabul edilen Hz. İsa tasvirlerine ibadet edilmesine karşılık, İslam'da Allah'ın algılanabilir bir suretle tasvirinin yasaklandığını, bunun yerine Müslüman'ın Allah'ı görürcesine ve Allah tarafından görüldüğünü bilerek ibadet etmesi gerektiğini belirtir.[26]

İslam'ın teolojik açıdan canlı varlıkların tasvirine top yekûn karşı olduğunu ileri sürenlerin arasında bu durumun nedenini Yahudilik ve Bizans ikonoklazmının etkileriyle açıklamaya yönelenler vardır. Eski Ahit'teki emir, bu düşünceye temellik eder. Ayrıca VII. yüzyıl ortalarında Filistin'de gerçekleşen, aşağıdaki metinde kaynağını bulan bir Yahudi ikonoklazmı da söz konusudur: [27]

"Kendin için oyma put, yukarda göklerde olanın, yahut aşağıda yerde olanın, yahut yerin altında sularda olanın, hiç suretini yapmayacaksın; onlara eğilmeyeceksin; çünkü ben, senin Allahın Rab, benden nefret edenlerden babalar günahını çocuklar üzerinde, üçüncü nesil üzerinde, ve dördüncü nesil üzerinde arıyan, ve beni seven ve emirlerimi tutanların binlercesine inayet eden, kıskanç bir Allahım." (Çıkış, 20: 4-6) [28]

K.A.C. Creswell birçok referansla kuvvetlendirdiği savında Halife II. Yezid'in 721 yılında kiliselerdeki tasvirleri yok etmek için verdiği emrin sözcüğü sözcüğüne "*every representational (εἰκονικήν) painting*" (tüm temsili tasvirler) tanımlamasıyla açıklar; ayrıca tasvir sanatından duyulan hoşnutsuzluğun Semitik ırkların doğasından

[25] Zeynep Sayın, **BYII**, s. 13.
[26] Çünkü Hz. Muhammed'in şeriatı Hz. İsa'nın şeriatını da içermektedir. Bkz.: İbn Arabî, **Fütûhât-ı Mekkiye II**, Çev. Ekrem Demirli, Litera Yay., İstanbul, 2007, s.188.
[27] Charles Barber, döneme ait Na'aran Sinagogu'nun taban süslemelerinden söz eder. Helios (Güneş), gezegenler, kafeste bir kuş, bir meyve sepeti, başka bir köşede yer alan iki kuş gibi bir takım imgelerin hâlâ yerinde bulunmasına karşın Koç burcunun simgesi olan koç gibi pagan dönem imgelerine benzer betimlerin öfkeli bir tahripten ziyade dikkatli bir şekilde kompozisyondan sökülerek çıkarıldığını belirtir. Bkz.: Charles Barber, "The Truth in Painting: Iconoclasm and Identity in Early-Medieval Art", **Speculum**, Vol.72, No. 4, Medieval Academy of America, 1997, ss. 1019-1036.
[28] **Kitabı Mukaddes**, Kitabı Mukaddes Şirketi, 1995, s. 73.

ve yaradılışlarından kaynaklandığını ileri sürer.[29] Cyril Mango, hilafetin Suriye'de kaldığı süre içinde Arap sarayı ile ikona kırıcı imparatorların sanata yaklaşımlarında paralellikler olduğunu belirtir.[30] İktidarın politikalarından biri olarak ikona kırıcı hareketi başlatan ve yürüten III. Leon'un Suriye kökenli (Kuzey Mezopotamya'daki Germania'dan) olması da bu bağlamda tartışılmıştır. Bu yaklaşım M.Ö. XVIII. yüzyıla ait **Athrasis** metnindeki bir ifadenin kadim etkisini de düşündürebilir:

"Tanrı ve insan kille iyice karıştırılmalıdır… tanrının etinden bir ruh olsun; yaşayan [insanı] bir işaret olarak ilan etsin; unutulmasın, ruh olsun."[31]

Yine de Grabar'ın sözünü ettiği gibi, yukarıda söz edilen bakış, bir noktaya kadar tarihsel koşullar önermesi ile örtüşmektedir. Nihayetinde II. Yezid, hem görünmeyenin görünür kılınmasına, inancına doğrultusunda tepki vermiş, hem de politik açıdan diğer dinsel kurumları kendi iradesi doğrultusunda kontrol etmeye çalışmıştır. Nitekim ikonoklazm tam da bu sorunsaldan kaynaklanmaktadır: görünmeyenin görünür kılınmasından…

Bizans ikonoklazmının yarattığı etki, Antik Mısır'da Amenhotep'in (Pharaoh Akhnaton M.Ö. 1385-1358), tapınaklardan Aton dışındaki tüm tanrıların adlarını ve tasvirlerini sildirterek tek tanrılı bir yapıya dönüştürdüğü büyük dinsel reformuyla eş görülmektedir.[32] Gerçi IV. yüzyılda Kıbrıslı Epiphanius, kilisede asılı duran resimli perdeyi çekip aldığında Doğu Roma dünyası onun bu hareketini sorgulamadan sessizce kabullenmişti çünkü Allah'ın daima kalplerde yaşatılması mümkünken bu imgeleri kiliselerde, mezarlıklarda ya da evlerde bulundurmanın yersizliğini vaaz

[29] Creswell, Halife II. Yezid'in, kendisini kehanet ve büyüleriyle etki altına alan bir Yahudi'nin çeşitli vaatler sonucu yönlendirmesiyle kiliselerdeki tasvirleri tahrip ettirmesini örnekler ve İslam'daki tasvir yasağına yönelik hadisleri Semitik bulur.
Keppel Archibald Cameron Creswell, "The Lawfulness of Painting in Islam", **Ars Islamica,** Vol. 11/12, Michigan, 1946, ss. 159–166.

[30] Cyril Mango, **Bizans: Yeni Roma İmparatorluğu**, Çev. G. Çağalı Güven, YKY, İstanbul, 2008, s. 288. Andre Grabar bu konuyu etraflıca tartıştığı metninde asker kökenli olan III. Leon'un Anadolu kökenli askerleri aracılığıyla Anadolu halkı arasında bağ kurduğunu, Frigyalı ikonakırıcı piskoposlara danışmayı tercih ettiğini, ikonakırıcılığa karşı hareketlerin Doğu orduları tarafından bastırıldığını belirtir ve Doğu'daki bu eğilimi yüzeysel olarak Yunanlaştırılmış olmalarına bağlar. Bkz.: André Grabar, "Resim Düşmanlığı, **Sanat Dünyamız: Bizans Özel Sayısı,** Sayı 69-70, YKY, İstanbul, 1998, s. 232.

[31] **Athrasis**'teki bu ifadeye Burkert metninde rastladım, s. 134.

[32] Bkz.: Peter Brown, "A Dark Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversery", **The English Historical Review**, Vol. 88, No. 346, Oxford University Press, Oxford, 1973, s. 1.

etmekteydi.[33] VI. yüzyılda, Justinianus'un imparatorluğu sırasında, kiliselerde temsillerin olabileceği, ancak, bunların taş ya da ahşap üzerinde kazınmış figürler olmaması gerektiği ve heykellere yer verilemeyeceğine dair bir yazı kaleme alınmıştı. Ama örneğin perdelerde bu tasvirlere γραφάς (graphas[*]) izin verilebileceği belirtilmişti.[34] Söz konusu kararnameyi kaleme alan yazman, Efesli Hypatius, metni oluştururken kutsal kitaptan şu satırlara yer vermiştir:

"Onlar, Allah'ın hakikatini yalanla değiştirdiler, ve Hâlikten ziyade mahlûka tapıp kulluk ettiler; o ebediyen mübarektir."
(Romalılar 1: 25)
"Fakat onlara şöyle yapacaksınız: mezbahlarını yıkacaksınız ve dikili taşlarını parçalayacaksınız, ve onların Aşerlerini balta ile keseceksiniz ve onların oyma putlarını ateşte yakacaksınız."
(Tesniye, 7: 5)
"Canlarınızı iyice koruyun; çünkü Horebde, ateşin içinden Rab size söylediği gün bir suret görmediniz; ta ki fesada sapmayasınız,(…)"
(Tesniye, 4: 15,16)
"Adaletin de çok yüksektir, ey Allah; Sen ki, büyük işler ettin. Sana benzeyen kimdir, ey Allah?"
(Mezmurlar, 71:19) [35]

Bu veriler bir yana kimi tarihçiler, bu dönemin VI. yüzyılda Bizans'ın maruz kaldığı Avar ve İran işgallerinin beraberinde getirdiği pagan eğilimin baskılanması isteğiyle, yine bu işgaller yoluyla yorulan imparatorluğun kodlarının yenilenmesi olduğunu ileri sürmekte; Roma'nın pagan geçmişinden gelen klasik mirasının izlerini tamamen silerek Hıristiyan bir imparatorluğun yerleşikliğini sağlama almak için bir önlem olarak yorumlamaktadırlar.[36] Tarihi biçimlendiren büyük vakaların genellikle tek bir işlev taşımadığını bilinmekte ve bu sürecin çifte anlam ya da işlev taşıması akla yakın görünmektedir. İkonoklast hareketin başlangıcından itibaren tüm imgelere

[33] Bkz.: Milton V. Anastos, "The Ethical Theory of Images Formulated by the Iconoclasts in 754 and 815", **Dumbarton Oaks Papers**, Vol. 8, Boston, 1954, ss. 154.
[*] graphas, graphe: Yunancada yazma sanatı, yazı; resim; yazılı belge, mektup; liste, katalog; yasa metni; yazma tarzı; desen; tablo anlamları taşıyor. İleride nakışın geniş anlamı için tekrar bu sözcüğün açılımına dönülecektir.
[34] Bkz.: Norman H. Baynes, "The Icons before Iconoclasm", **The Harvard Theological Review**, Vol. 44, No.2, Cambridge University Press, Cambridge, 1951, s. 93.
[35] **Kitabı Mukaddes'**ten yukarıdaki alıntılara yönlendiren: Baynes, **a.e**., s. 94. Sayfa numaraları alıntıların sırasıyla **Yeni Ahit**, s. 155, **Eski Ahit**, s. 184, s. 179, s. 581.
[36] Bkz. Averil Cameron, "Images of Authority,: Elites and Icons in Late Sixth-Century Byzantium", **Past and Present**, No. 81, Oxford University Press, Oxford, 1979, ss. 3-35.

değil, kült halini almış ikonalara karşı geliştiğini bu dönemde artan imparatorluk portreleri ve Doğu Roma İmparatorluğu'nun gücünü Hıristiyanlık dininden alan otoritesinin sembolü haline gelmiş haç kullanımının teşvik etmesiyle açık etmiştir.[37] Bu tutumla pagan gelenekten bağlarını koparmakta zorlanan halka, bir hayat ağacı ve sonsuzluk imgesi ile yumuşak bir geçiş yaptırıldığı ileri sürülebilir. Öte yandan III. Leon öncesindeki hanedan çekişmeleri, Arapların Anadolu'daki etkinlikleri, İstanbul'u kuşatmaları gibi pek çok gelişmenin ardından ikona tartışmaları politik aksın radikal değişimine yönelik bir işaret olarak da okunabilmektedir kuşkusuz.

İkonalara tam anlamıyla savaş açılması için iki yüz yıllık çalkantılı bir dönem atlatılarak VIII. yüzyıla kadar gelinmesi gerekmiştir. VIII. ve IX. yüzyıllarda yaklaşık 140 yıl boyunca ikonaseverlerle ikonakırıcılar arasında çatışmaya varan tartışmalar –ki bu çatışmalar sırasında şehitler verilmiştir– merkezi İstanbul olan Bizans'ın geniş sınırları içinde yankılanmıştır.[38] İlk dalga 726'da İsa ikonasının III. Leon'un sarayından uzaklaştırılmasıyla başlar, ilkeleri III. Leon'un varisi V. Konstantin iktidardayken, 754'te toplanan İznik Konsili'nde yerleştirilir ve 787'ye kadar sürer.[39]

"Her kim ki, tüm ermişlerin maddi renklerle çizilmiş ruhsuz, konuşamayan imgeler şeklindeki yararsız suretlerini—çünkü bu beyhude bir buluş olup şeytani bir ustalığın icadıdır—oluştursa; aksine, içindeki erdemlerin, gerçekten yaşayan imgeler olarak, kitaplarda onlar hakkında kaydedilenlerin yardımıyla, kopyasını çıkarmazsa, vahiy sahibi (ilham aldığımız) atalarımızın dediği gibi, varsın lanet onun üzerine olsun."[40]

İkinci büyük dalga 813-843 yılları arasında, III. Leon gibi Doğu kökenli bir asker olan V. Leon'un iktidarı sırasında gerçekleşmiştir. İlkeleri 815'te toplanan Ayasofya Konsili'nde belirlenmiştir. 754 yılındaki konsilin kararları büyük ölçüde yinelenir. Yalnızca kararların dili ilk dönemdeki denli sert değildir; tasvirlerin yasaklanmasına yönelik hiçbir açık ifade kullanılmaz. Tasvirlerle ibadetin puta taparlık olduğu da

[37] Bkz.: Ernst Kitzinger, "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm", **Dumbarton Oaks Papers**, Vol. 8, Boston, 1954, ss. 83-150.
[38] Bkz.: Charles Barber, "From Image into Art: Art After Byzantine Iconoclasm", **Gesta**, Vol. 34, No. 1, International Center of Medieval Art, 1995, s. 5.
[39] Bkz. Anastos, s. 153.
[40] Giovanni Domenico Mansi'nin derlediği **Kilise Konsülleri**'nden aktaran Anastos, s. 155.

belirtilmez. Ayrıca bu kararların İstanbul'un dışında bir etki alanı olup olmadığı da tartışmalıdır.[41] 843 Konsili ile ikonaların Ortodoks ilahiyatında ve günlük yaşamındaki önemi kabul edilmiştir.[42]

Bizans'ın ikonoklastik döneminde kitaplarda yer alan bazı resimlerin yok edilmekten kurtulabildikleri bilinmektedir; en azından tespit edilmiş yedi resimli kitap bulunmaktadır.[43] 825'te toplanan Paris'te toplanan Konsül'de tasvire yalnızca tezyin (*ornament*) olarak hoşgörü gösterilebileceği kararı alınmıştır. Kitapların resimlenmesi bir şekilde varlığını korumaya devam etmiş, ancak Hz. İsa ve aziz tasvirlerinden kaçınılarak daha çok bitkisel süslemelere yer verilmiştir.[44] Zaten ikonakırıcıların temel sorunu Hz. İsa ve azizlerin betimleriyle ilişkiliydi. Cyril Mango "laik" (dindışı ya da profane?) desenlerin süsleme amaçlı olarak kullanılmasının teşvik bile edildiğini belirtir.[45] Buradaki sorunun bir veçhesi, Anastos'un belirttiği üzere bir anlamda ahlakidir: İsa'nın ve azizlerin gerçek imgesi, haiz oldukları Hıristiyan erdemleridir; asıl ihtiyaç duyulan bu erdemlerin inanlar tarafından taklididir. Pagan dönemle görünmez bağlarını koruyan, ele aldığı konuların görünmeyen yüceliğini tasvir etmekten aciz, "geçici" boyalarla yüzeysel olarak betimlenen neredeyse putlaştırılmış imgeler yerine bu kutsal kişiliklerin özüne yönelik değerlerin ön plana çıkarılmasına ve insan ruhunu zenginleştirecek davranışlara ihtiyaç vardır.[46]

İkonakırıcılar arasında tedirginlik yaratan ve daha derin bir kavrayışla ilişkilendirilebilecek olan şey ikonanın doğasından kaynaklanmaktadır:

---

[41] Bkz.: Thomas F. Mathews, **Byzantium: From Antiquity to the Renaissance**, Harry N. Abrahams Inc., New York, 1998, ss. 56-58.
[42] Bkz.: Anastos, s. 156.
[43] Leslie Brubaker, "The Elephant an the Ark: Cultural and Material Interchange across the Mediteranian in the Eight and Ninth Centuries", **Dumbarton Oaks Papers**, Vol. 58, Boston, 2004, ss. 175-195.
[44] Bkz.: A.A. Vasiliev, "The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II, A.D. 721", **Dumbarton Oaks Papers**, Vol. 9, Boston, 1956, s. 36.
[45] Bkz. Mango, ss. 287-288. Çeviriye sadık kalarak laik sözcüğünü kullandım ancak bugün anladığımız anlamda bir laiklikten söz edilebileceğini düşünmüyorum.
[46] Bkz. Anastos, s. 159. Anastos'un 727 ve 815 konsüllerinin bildirilerinden yaptığı derleme doğrudan bu konudaki değinileri bir araya getiriyor ve "boyalı" imgelere ile onların "ruhsuz"luğuna dikkat çekici tekrarlarla vurgu yapılıyor.

"İkona, kendi çöküşünü göze alabildiği için görünmeyenin gösterenidir. Dolayısıyla ikonanın bu bağlamda özüyle ya da mevcuda gelmesiyle (*ousia*) varolma koşulunu (*hypostasis*) aynı anda simgeleyen pano sayesinde görünür kılan imge hem kendiyle birdir hem de değildir."[47]

Zeynep Sayın, tam da bu noktada çatışma çıktığını belirtir. Pano, *ousia*'yı[48] dile getirdiğini iddia ettiği için inandırıcılığını yitirir; gösteren gösterileninden koptuğunda, bu dünya ile öte dünya arasında asılı duran ikonanın çifte zamanını tekleştirir. Dolayısıyla, ikonakırıcılar Hz. İsa'nın çifte doğasının ikona aracılığıyla tekleştirilmesine karşı çıkarlar. Çünkü İsa, hem Tanrı'nın, hem insanın ismidir. İkonaseverler, imge aracılığıyla tanrının bu birliğini "kendilerine göre" tanımladıklarında imgeyle göze gelen kutsal varlık yitirilmektedir.[49] Oysa ikonaseverlerin kanıtları da öncelikle kutsal kitaptan gelmektedir; onların bakış açısıyla da ikonaların reddi, Tanrı'nın İsa'da vücut bulmasını reddetmek demektir, öyleyse bu sapkınlıktır:

"Ve Allah dedi; Suretimizde, benzeyişimize göre insan yapalım; ve denizin balıklarına, ve göklerin kuşlarına, ve sığırlara, ve bütün yeryüzüne, ve yerde sürünen her şeye hâkim olsun. Ve Allah insanı suretinde yarattı, onu Allahın suretinde yarattı; onları erkek ve dişi olarak yarattı. Ve Allah onları mübarek kıldı."
(Tekvin, I: 26-27)
"Görünmez Allahın sureti, bütün hilkatin ilk doğanı odur"
(Koloselilere, I, 14) [50]

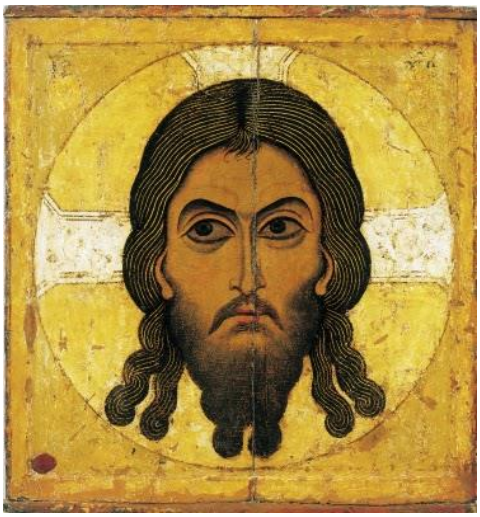
İkonalarda betimlenen Hz. İsa'nın yüzünün, insan eli değmeden yapıldığı bir *mandylion* aracılığıyla kanıtlanmaktadır. *Mandylion* (kutsal mendil) İsa yüzünü sildiğinde mucizevî biçimde izini üstünde muhafaza eden kutsal bir emanettir. Hz. İsa hayattayken Suriye Kralı Abgar tarafından Edessa'ya (Urfa) gönderildiğine inanılır. Bu söylence, ilahi olanın imgesinin nasıl oluşturulacağına yönelik tartışmayı el değmeden (*achiropiite*) elde edilmiş bir ilk örnekle yanıtlayan son derece parlak

[47] Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, Metis Yay., İstanbul, 2003, s. 8.
[48] *Ousia*, töz, öz, varlık, oluş, varolan. Bkz, Francis E. Peters, **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, s. 274.
[49] Bkz.: Sayın, 2003, s. 9.
[50] **Kitabı Mukaddes**, s. 1 ve s. 207.

bir buluştur. *Mandylion*, 944 yılında, İstanbul'a getirilir ve 1203'de Latin işgali sırasında kaybolana kadar hazinede kalır. Bu sırada sayısız ikonası yapılır.[51]



Şekil 78
Turin mezar örtüsü



Şekil 79
XII. yy.'da *mandylion*un keşfinden sonra yapılan ikona

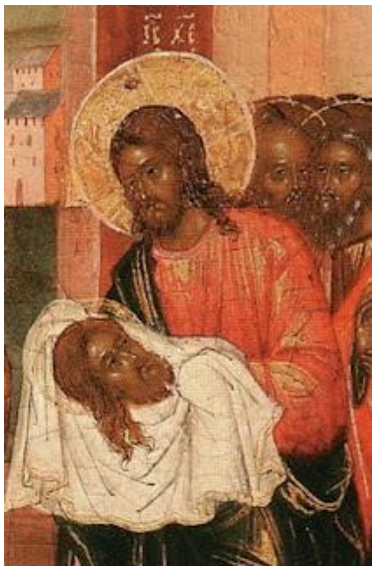
Hans Belting'e göre Hıristiyanlığın önerdiği sonsuz yaşam umudu Tanrı'nın kalıcı görüntüsüyle birleştirilerek anlaşılmakta; Tanrı'nın yüzünü görme arzusu, insan doğasına içkin olan "Öteki" ile karşılaşma umudu olarak belirmektedir.[52] "Hakiki imge"de, İsa'nın insan gözüyle görülebilen dünyevi simasıyla Tanrı'nın ilahi siması; görünmez olanın gizemi ile görünen gerçeklik birleşmiştir. İkona ressamı için tek imgenin çifte anlamı kutsal emanetin bir replikasını yapmaktan öte bir şey ifade eder olmuştur.[53] Bir anlamda, nakkaşın edimine yaklaşır ikonacının edimi, çünkü yaptığı şey, ize şahitlik etmeye dönüşür. Böylece, imge (*imago*) ile iz (*vestigium*) ikona uzamında kesişir:

"İmgenin içinde ilkesel benzeşimden geride kalan tortudur *vestigium*, varlıksal aşkınlığın imgedeki iz düşümüdür, ontik bir atıktır. Kutsal bir dokunuşa dayalı bir iz sayesinde varlığını aşkınlaştıran, ama

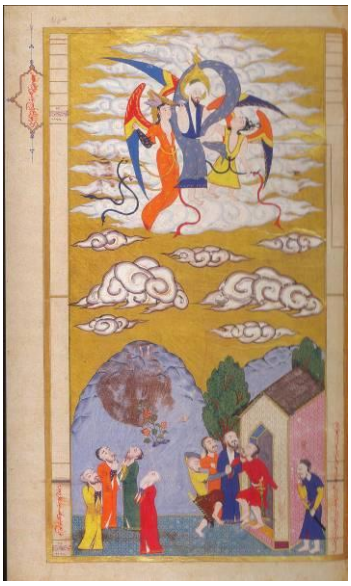
[51] Bkz.: Averil Cameron, "The Mandylion and Byzantine Iconoclasm", **The Holy Face an the Paradox of Representation** içinde H.L. Kesler ve G. Wolf (der.), Nuova Alfa Editoriale, Yay., Dist. John Hopkins University Press, Bologna, 1998, ss. 33-54.
Ayrıca, Bkz.: Vera Geelmuyden Bulgurlu, "Doğu Ordoks Dininde İkonaların Anlamı", **İkonalar**, içinde, Çev. Ali Özdamar, Kitap Yay., İstanbul, 2005, ss. 23-40.
[52] Bkz.: Hans Belting, **Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art**, Çev. E. Jephcott, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, s. 209.
[53] **A.e.**, s. 209.

artık aşkınlıkla benzeşmeyen, yalnızca onun izini süren, görünenle görünmeyeni kesiştiren benzeşimdir."[54]

İz sayılmakla, acıdan eser taşımayan, huzur ve dinginlik içinde yüce bir saflık yansıtan, tutkulardan azade, ideal ama "hakiki" bir güzellik imgesi taşımaktadır artık ikona. Artık görme eyleminin bizzat kendisi, görenlerin kendilerine görünür olan Tek'e benzeme arzularını ima etmektedir. İkona ile seyircisi arketip ile kopyanın, Yaratan ile yaratılanın arasındakine benzer biçimde ilişkilenirler ve ikona seyredenlerin kaybedilmiş güzellik üzerine düşünmesine aracı olur.[55]



Şekil 80
İzin Çıkışı, ty.



Şekil 81
1583, Zübdetü't-tevarih

Yukarıdaki ikona, *mandylion*a izin çıkışını betimlemektedir. Betim, iz ile aslını birebir kopyalamakta, Hz. İsa'nın izi neredeyse bakışsız bir *imago*ya, ölüden alınan balmumu maskeye dönüşmektedir. Seyyid Lokman'ın nakşettiği 1583 tarihli **Zübdetü't-tevarih** tasvirinde ise Allah'ın isteğiyle göğe çıkarılan Hz. İsa'nın ve Yahudilerin elinden kurtulması için onun suretine bürünen diğerinin betimlemesi yer almaktadır. Bu betimlemede de, suret ve aslı birbirlerine bakmaktadırlar. İslami kaynaklar, göğe bu yükselişi pek çok farklı türde anlatsa da birden on yediye kadar sayı vererek İsa'nın suretlerinin çoğaltılması yoluyla Yahudilerin aldatıldığı ve

[54] Sayın, 2003, ss. 18-19.
[55] Bkz.: Belting, **a.e.**, s. 209.

İsa'nın gökyüzüne çekildiği konusunda hemfikirdirler.[56] Hz. Muhammed'in miracını onun ağzından yazmaya "cüret" edebilen bir anlayışın suretini yapmaktan kaçınması, kutsiyet meselesinden çok kabileler arası farkın altını çizer gibi görünmekte, bu "mesel" ile hem Musevilerden hem İsevilerden kendilerini ayırarak kabileler arası "soyluluk" rekabetinde pozisyon almakta gibi görünmektedirler. Öte yandan İslami bilgi, Hıristiyanlığın suretle farklı bir ilişkisi olduğunun farkındadır; bunu gerekçesiyle anlamış ve kabul etmiş, yukarıda da değinildiği üzere kendi farkını konumlandırmıştır. İbn Arabî, suretlerden ve bu suretlerin kilisedeki ikonlarından tevhidin soyutlanışını Hıristiyanlığın özü olarak açıklar:[57]

"Hz. İsa bir erkek insandan meydana gelmemiş, ruhun beşer suretinde görünmesinden meydana gelmiştir. Bu nedenle Meryem oğlu İsa ümmetinde diğer ümmetlerden farklı olarak, sureti benimsemek bulunmuştur. Onlar kiliselerde müsül (ikonlar, suretler) suretlendirmiştir, onlara yönelerek ibadet etmişlerdir. Çünkü peygamberlerinin aslı bir 'suretlenme' idi."[58]



Şekil 82
VI. yy. Bizans ikonası



Şekil 83
XVII. yy Hilye-i Şerifi, Hafız Osman

[56] Bkz.: Kuşeyri, ss. 106-107 ve bkz.: S. Bağcı, F. Çağman, G. Renda, Z. Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı,** Kültür ve Turizm Bakanlığı yay., Ankara, 2006, s. 136.
[57] Bkz.:İbn Arabî, **FM II,** s. 194
[58] İbn Arabî, **FM II**, s. 188.

Bu noktada "Taha" suresindeki, 88. ayette heykel olarak çevrilmiş olan *cesedûn* sözcüğüne dönmekte yarar var.[59] Ten, gövde, vücut, beden, ruhsuz vücud, balçık, gövde, anlamları taşımaktadır cesed.[60] İlhan Ayverdi, *cesed* sözcüğünün cansız vücut, ölü, naaş anlamlarının çok daha geç bir dönemde ortaya çıktığını belirterek ilk anlamının ruhun içine girmiş olduğu cisim kalıbı, beden olarak verir.[61] Sözcük, canlılık ile cansızlığı aynı anda bünyesinde barındırarak bir anlamda bedenlerin yaşamsallığının tanrısal dokunuşla, ruhun üflenmesiyle hayat bulunduğunun daimi hatırlatılmasına bir işarettir. Örneğin İbn Arabî, **Fusûsu'l Hikem**'in Âdem Fassı'nda, Tanrı'nın âlemi ruhu olmayan bir ceset gibi yarattığını söyler.[62] Rağıp-ı el İsfahani **Müfredat**'ta *cesed*in *cisim* sözcüğüne benzediğini fakat daha özel anlam taşıdığını söylemekte; *cesed*in yalnızca yeryüzünde ve diğer yerlerdeki mahlûklar arasında yalnızca insanlar için kullanıldığını, *cismin* ise su ve hava gibi ayrı bir renge sahip olmayanlar için de kullanıldığına dikkat çekmektedir.[63] **Lexicon**'da, *cesed* cisimle eş anlamlı görülmekte ve her ikisi de *corpus* (gövde) sözcüğüyle karşılanmaktadır. *Corpus*un karşılığı, gövde, beden, cesed, cisim, kâmet (boy, pos, endam) olarak verilmiştir.[64] *Corpus*, aynı zamanda yazılar toplamı, külliyat, bir konudaki tüm yazılı metinler toplamı, metnin kastedildiği gövde gibi anlamlar da taşımaktadır.[65]

---

[59] "Böylece (Sâmiri) onlar için böğürmesi olan bir buzağı *heykeli* ortaya çıkardı. (Sâmiri ve adamları) "Bu sizin de ilahınızdır, Musa'nın da ilahıdır. Öyle iken Musa, (ilahını burada) unuttu (da onu Tûr'da aramaya gitti)" dediler." (Taha, 20:88)

[60] Bkz.: Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Aydın Kitabevi, Ankara, 1990, "*cesed*" ve "*ecsâd*" maddeleri, s. 167 ve s. 240; bkz.: Muhammed Bin Hamza, **XV. Yüzyıl Başlarında Yapılmış "Satır-Arası" Kur'an Tercümesi - Sözlük**, II. Cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1978, "*cesed*" maddesi, s. 266 ve "*tenlû*" maddesi s. 569 (XV. yy. çevirisinde cesed sözcüğü yerine "tenlû" kullanılmış, Arapça karşılığı "cesed" olarak verilmiş.)

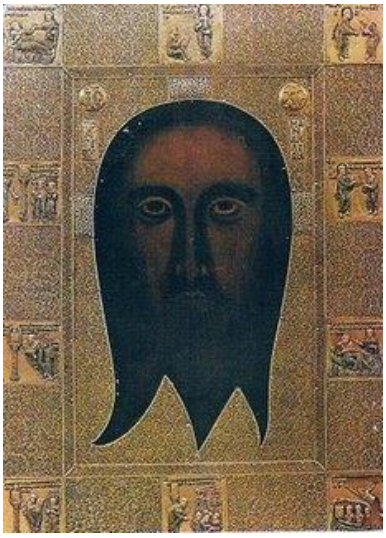
[61] Bkz. **Kubbealtı Lugatı**, I. Cilt, "*cesed*" maddesi, s. 486.

[62] Bkz. El-Hakîm, s. 88. Ekrem Demirli ve Hamza Kılıç çevirilerinde ise sözcük "beden" ile karşılanmıştır. Bkz. İbn Arabî, **FH**, 2006 ve s. 25 ve **FH**, 2009, s. 18.

[63] Bkz. Rağıb el-İsfahani, **Müfredat: Kur'an Kavramları Sözlüğü**, Çev. Y. Türker, Pınar Yay., İstanbul, 2007, ss. 326-327.

[64] Franciscus a Mesgnien Meninski, **Theasaurus Lingurarum Orientalium: Turcicae, Arabicae, Persicae / Lexicon Turcico, Arabico, Persicum**, Cilt I., Simurg, İstanbul, 2000, s.1616 ve Cilt V., s. 291.

[65] **Oxford English Dictionary**, "*corpus*" maddesi, Oxford University Press, Oxford, 1989; online version June 2012. <http://www.oed.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/view/Entry/41873>;. İlk baskısı, **New English Dictionary**, 1893.



Şekil 84
Mandylion, XIV. yy. Bizans,
San Bartelemeo Ermeni Kilisesi



Şekil 85
Peygamberin Nalını, 1204, Fez,
Qarawiyin Kütüphanesi

İbn Arabî de bedenin canlanışı ile harflerin kelime oluşturması sürecini meleklerin taşıyıcılığı ile ifade ederken bir anlamda Cebrail'in ayağının değdiği yerden alınan tozla bir suretin canlandırılmasına; öte yandan harflerin, harekelerin, yazının bir vücut oluşturmasına açıklık getirir. Diğer taraftan yukarıda hadislerle yazılmış peygamber nalını ile görüleceği gibi Arapçada eserin iz anlamına gelmesi, peygamberin miracında ayağında olan nalının ipleri "ruhun ipleri" haline gelmiş, onlar aracılığıyla Arş ile yeryüzü arasında bağ kurmuştur.[66] Eser/iz kutsaldır.[67] Hz. Süleyman hareketli heykeller, çeşitli metallerden nesneler yapabilen cinlere hükmetmekteydi; Hz. Muhammed, kelimeleri canlandıran meleklere ve cinlere hükmetmektedir:

"Allah insanın cismine ilahi emirle ruhu üfledi ve insan, insan oldu; tıpkı rüzgârların, bir yöne doğru yönelişleri (isti'dâd) sırasında bu ilahi emirle gelen ruhun üflemesini kabul edişleri gibi ve onlar cinler (cânn) oluşları gibi; tıpkı nurların, bir varlığa yönelişleri (isti'dâd) sırasında, ruhun üflenmesini kabul edişleri ve onların melekler oluşları gibi. İşte tıpkı böyle, kelimelerden bir kısmı da meleklere ve cinlere benzerler(…)"[68]

[66] Bkz. Schimmel, 2011, ss. 79-83.
[67] Eserin iz anlamı için bkz.: El-Hakîm, "Eser" maddesi, "Cemal ve Hicap" bölümünde ayrıntılandırılacaktır.
[68] İbn Arabî, **Harflerin İlmi**, Çev. Mahmut Kanık, Asa Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 204. Melekler, cinler ve harekelerle kurulan ilişki minyatürün açıklandığı bölümde ayrıntılı biçimde incelenecektir.

Bu anlam ağı, metinsel gövde ile resimsel bedeni bir araya getirmekte; aşağıda ayrıntılı olarak bölümleri incelenen hilyenin bir ikona metin olarak nitelendirilmesine de olanak tanımaktadır.

İslami gelenekte, Allah'ın ve onun resulünün resimli tasvirlerinin yapılması tasvip edilmemektedir. Ancak şemail ve hilye adı verilen türlerde, Hz Muhammed'in fiziksel özellikleri sözsel olarak betimlenmekte, erdemleri vurgulanmaktadır:

"İslam inancı putlardan olduğu kadar putlaştırılabilecek kimselerin tasvirlerinden de şiddetle kaçındığından birkaç asılsız minyatür dışında hiç kimse Resulallah'ın resmini çizmeye lüzum görmediği gibi buna cesaret de edememiştir. Hıristiyan âleminde Hz. İsa için uygulandığı şekilde hayali bir resim çizmektense görenlerin doğru tariflerinden faydalanarak İslam peygamberini hilyesinden tanıyıp anlatma yolunu tercih edilmiştir." [69]

Arapça kökenli *hilye* sözcüğü, süs, ziynet, kolye ile insanın vücut yapısı ve dış görünüşüyle ilgili güzel nitelikler anlamları taşımaktadır.[70] Mecazen, "yaratılış, suret ve güzel vasıflar" anlamlarını da yüklenmektedir.[71] Yazılı ilk örnekleri IX. yüzyılda verilen bu tür, XVII. yüzyıl Osmanlı'sında, ikonalar gibi, insanların hem saygı nişanesi olarak hem de kendilerini koruduğunu düşündükleri için katlayarak yanlarında taşıyabildiği ya da evlerine asabildikleri levhâlâra dönüştürülürler.[72] Metinler, hadis kitaplarında "Şifâtü'n-nebi" ya da "Fezâ'il" başlıkları altında yer alan rivayetlerden derlenir. Hadisçi Ebu İsa Tirmizi'nin **Şemail-i Mustafa**'sında peygamberin ahlaki üstünlüğü ve dış görünümünü ayrıntılarıyla betimlenir.[73] Arapça metinlerdeki tasvirlerde ender kullanılan sözcüklerle başvurulmuş olması rivayetlerin şerh edilmesini gerektirmiş, bu alanda bir literatür oluşmuştur. Mustafa Uzun, İslami Türk edebiyatındaki denli çok çeşitlilikte hilyelere diğer İslam ülkelerinde rastlanmadığını; Fars edebiyatında neredeyse hiç bulunmadığını, Arap ülkelerinde ise yalnızca mensur biçimde, şemaililerin birer bölümü olarak yer aldıklarını belirtir. Bu konuda en dikkat çekici metinlerden biri, Arapça-Türkçe karışık olarak kaleme

[69] Bkz.: **TDV İslam Ansiklopedisi**, "Hilye" maddesi, İstanbul, s. 47.
[70] Bkz.: **Kubbealtı Lugatı**, "hilye maddesi", s. 1292.
[71] Bkz.: "hilye" maddesi, s. 44.
[72] Bu bağlamda, deri bir muhafaza içine yerleştiren dua ve tılsımlardan oluşan *cevşen* de aslen zırh anlamına gelmekte; insanları korumaktadır.
[73] Bkz.: Annemarie Schimmel, **Ve Muhammed O'nun Elçisidir**, Çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yay., İstanbul, 2011, ss. 67-68.

alınmış olan Aziz Mahmud Hüdayi'nin **Şemâilü'n-nübüvveti'l-Ahmediyyeti'l-Muhammediye**'sinde söz edilmektedir. Yapıtta, Peygamber'in hilyesi ile ilgili rivayetlerin bir dökümünün ardından, mevlidi andıran bir kısım yer almakta, Hz. Muhammed'in ahlakına yönelik Arapça bir metinle sona ermektedir.[74] Söz konusu metnin vurgusu, Bizans'ta ikonaya karşı tavır alanların hassas noktasına işaret etmektedir; Peygamberin güzel ahlakının örneklenmesi, ikona karşıtlarına göre ikonanın yapmadığı şeydir.

Hilyenin Osmanlı'da levhalaşma sürecini Hakanî Mehmed Bey'in XVI. yüzyılda (1598), yazdığı Hilye-i Hakanî'deki "kim benden sonra hilyemi görürse beni görmüş gibidir" şeklindeki açık olmayan bir hadisi metnine alıntılamasıyla başladığı düşünülmektedir.[75] Hadis'in tam metni aşağıdaki gibidir:

"Hilyemi gören beni görmüş gibidir. Beni gören insan bana muhabbetle bağlanırsa Allah ona cehennemi haram kılar; o kişi kabir azabından emin olur, mahşer günü çıplak olarak haşredilmez."[76]

Levhâlâşma, aynı zamanda bir tür ikonlaştırmaya tekabül etmektedir. Irwin Cemil Schick hilyelerin portresel özellikte olduklarını, bunun başmakam, göbek kuşak ve etek gibi bölümleriyle de doğrulandığını belirtir. Uğur Derman'ın hilye tertibi özetle aşağıdaki gibidir.

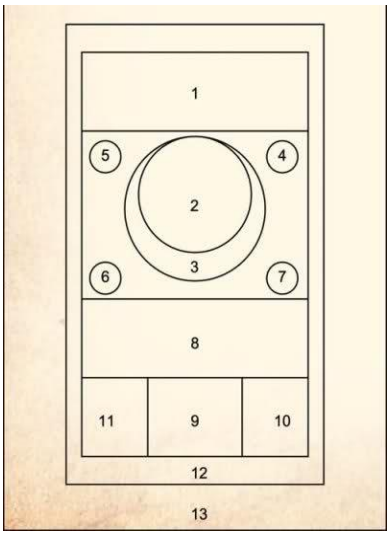
1. Baş makamda *bismillahirahmanirrahim* yer alır. Göbekte, hilye metninin büyük bir kısmı yerleştirilir ve buraya gövde de denmektedir. Metin aşağıdaki gibidir:

   "Ali b. Ebî Tâlib'den (R.A.) [nakledilmiştir]: Hz. Peygamber'i (S.A.S.) vasfettiği zaman şöyle buyurdu. Hz. Peygamber'in boyu ne çok uzun, ne de çok kısaydı, kavminin orta boylusuydu. Saçları ne kıvırcık ne de düz ve uzundu, dalgalıydı. Yüzü ne aşırı dolgun, ne de yuvarlaktı, hafif değirme bir çehresi vardı. Pembe beyaz tenli, iri siyah gözlü ve uzun kirpikliydi. Mafsalları iri ve omuzları genişti. Göğsündeki tüyler göbeğine kadar inen ince bir hat teşkil ediyordu. El parmakları kalıncaydı. Yürüdüğü zaman sanki hafif bir yokuştan aşağı iner gibi

[74] Bkz.: "Hilye" maddesi, s. 44.
[75] Bkz.: Irwin Cemil Schick, **Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak: İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine**, Çev. Pelin Tünaydın, İletişim Yay., 2011, ss. 30-36.
Schick metninde henüz yayınlanmamış olan iki çalışmadan söz eder: Tim Stanley, "From Text to Art Form in the Ottoman Hilye" ve "Sublimated Icons: The Hilye-i Şerife as an Image of Prophet."
[76] Bkz.: **A.e.**, s. 44.

rahat ve kuvvetli adımlarla ilerlerdi. Birine baktığında ona bütün vücuduyla yönelirdi. İki omuzu arasında Nübüvvet Mührü vardı ve kendisi peygamberlerin sonuncusuydu."[77]

2. ve 3., Hilal: Göbek kısmının uçları başmakama doğru bakan, genişliği aşırı olmayan bir hilale yer veren hilye tertipleri çoğunluktadır. Hilaller, motiflerle süslü ya da sadece altın kaplanmış olabilir. Peygamber, bu âlemi nuruyla aydınlattığı için güneş ve aya benzetildiğinden, hilyenin göbek kısmında güneş, onu saran bölümde de hilal bu nedenle oluşturulmuştur.
4. 5., 6., 7., göbeğin köşelerinde yer alan yuvarlak dört makama sırasıyla dört halifenin isimleri, (Hz. Ebu Bekir, Ömer, Osman ve Ali) yazılır. Bazı hilyelerde, cennete gideceği müjdelenen diğer altı sahabenin de adı eklenir ve güneşle aya eşlik eden bu on isimle, "Ashabımın her biri yıldız gibidir, hangisine uysanız doğru yolu bulursunuz" mealindeki hadise telmihte bulunulur.



8. Kuşak adı da verilen ayet bölümüne, "Biz seni âlemlere ancak rahmet olarak gönderdik" (Enbiya, 21:107) ya da "Hiç şüphesiz sen büyük bir ahlak üzerindesin" (Kalem, 68:4) gibi ayetler yazılır.
9. Etek: hilye metninin devamı ve dua bölümüdür. Levhanın künyesi burada yer alır.
10. 11. Koltuk: Bazı örneklerde levhanın künyesinin taştığı, etek kısmının iki yanındaki boşluklardır.
12. 13. İç ve dış pervazlardır, tezhiple tezyin edilir.[78]

Her şey "'besmele'nin kendiyle başladığını düşünen ve her şeyi -ve evrenbilimin bir tekrarını dile getiren- İslam sanatı"[79] hilyede Türklerin İslam öncesi evren kavrayışıyla da çakışan bir yörüngeye oturmaktadır. Türklerin evren kavrayışında

[77] Aktaran, Schick, ss. 32-33.
[78] TDV İslam Ansiklopedisi, "Hilye" maddesi, hat bölümü, s. 47.
[79] Zeynep Sayın, **Mithat Şen ve Beden Yazısı I**, İthaki Yay., İstanbul, 2003, s. 160.

dünya, karedir ve yuvarlak gökkubbe ile üzeri örtülmüştür. Gök ile yeryüzü, "yeryüzünün göbeğinden hareket eden 'göğün göbeğine' ulaşan, kozmik eksenle (hayat ağacı) birbirine bağlıdır."[80] Dünyanın dört tarafına yerleşmiş dört temel direk görüşüyle birlikte bu kavrayışın izi Çin'den bu tarafa doğru sürülebilmektedir.



Şekil 86
Yenisey bölgesinde bulunan ışıklı haleli ya da güneş başlı insan figürü, tunç devri



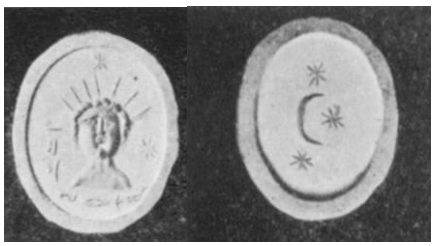
Şekil 87
Cihâr-ı Yâr-ı Güzin ty.



Şekil 88
Hilye-i Şerif, Hafız Osman 1648-1698

Yukarıda Derman'dan özetlendiği gibi güneşle hilale eşlik eden dört halife adıyla ya da toplam on sahabeyle, "Ashabımın her biri yıldız gibidir, hangisine uysanız doğru yolu bulursunuz" hadisinin öne çıkarılması, göçebelikten yerleşikliğe geçilmesine karşın İslam'ın koruyuculuğu ve yaygınlaştırıcılığı misyonunu İstanbul'un fethinden sonra haklı bir gurur olarak imparatorluk kodlarına dokuyan Osmanlı bu uğurdaki "gazalar" nedeniyle hâlâ yollarda olan Türklerin, dünyanın göbeğinden bağlandığı kutupyıldızının yol göstericiliğini İslam sonrasında da önemsediğini gösterir. Nitekim Türk bayrağının ay-yıldızı ile Atatürk'ün güneş imgesine eşitlenmesi de yukarıda belirtildiği üzere benzer bir eğilimle, aynı imgelerin "laik" versiyonlarını oluşturur.

[80] Jean-Paul Roux, **Türklerin ve Moğolların Eski Dini**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2011, s.108.



Şekil 89
III. yüzyıla ait değerli taşlar üstündeki desenler,
Ege'ye doğudan geldikleri düşünülmektedir.

Yine Çin'den bu yana doğru, dünyanın boynuzu olarak nitelendirilen ve dünyayı çepçevre sardığı düşünülen nehirler/okyanus fikri, bir ay/su kültüdür aynı zamanda.[81] Türkler için su kutsaldı. Ay ise kut işaretidir.[82] Keza kün-ay motifinin M.Ö. 1028-281 yıllarında proto-Türk kabul edilen *Chou*'ların (Ç'u) bayrağında yer aldığı bilinmektedir.[83] Güneşle ayın gökte beraber görünmesi (Arapça ictima, Farsça mihr i mâh, Latince conjunctio: birleşme, toplanma vb.), en yüksek derecede parlaklık, töre verici mertebeye erişmek, cülus anlamları taşırdı.[84] Bir açıdan simge, *chakravartin* gibi muzaffer bir iktidar imgesine dönüşmüş olan hilal simgeselliği, kimi kaynaklarca daha çok Türklerin Bizans'la ilişkisinden bir kazanım olarak kabul edilmekte, ancak imgenin Türklerin yol serüvenindeki gereksinimlerinden, Çin'den, Budist etkileşimlerden, Sasani Fars'tan, Part'tan Batı'ya yolculuklarında gittikçe daha fazla anlam yüklenmiş, nihayetinde İslamlaşmıştır.[85] Hz Muhammed, âlemi

[81] Bkz.: Mircae Eliade, 2003a, s. 89.
[82] Bkz.: Emel Esin, **Türk Sanatında İkonografik Motifler**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004, s.61.
[83] Bkz.: Esin 2004, s. 59.
[84] Bkz.: **A.e.**, s. 61.
[85] Bkz.: Fuat Köprülü, **Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri**, Kaynak Yay., İstanbul, 2002, ss. 120-125.
Köprülü, Türklerin ve Moğolların evreninde hilal imgesine çok rastlanmasının, imgenin Bizans'tan alınmış olduğuna yönelik iddiaları geçersiz kıldığını düşünmektedir. Bu metinde Köprülü'nün bir dipnotu ilginçtir: Abû Suvâr Ani şehrini zapt ettiğinde büyük kilisenin tepesine Ahlat'tan getirttiği altın bir at nalı astırmış. Kral David nalı kaldırarak yerine tekrar haçı koydurtmuş. Esin'in yukarıdaki metnindeki bir dipnotta ise (s. 64, 15. dipnot) Göğün merkezinde ve dört yönde ejder tanrılar ve gök gürültüsü simgesinden söz eder; merkezdeki ejder tanrı göğün simgesidir ve piktogramı haçtır. Üstüne konuştuğumuz coğrafyanın egemenlik kodları ile dinsel kodları iç içe geçmiş görünmektedir.
Ayrıca Bkz.: William Ridgeway, "The Origin of the Turkish Crescent", **The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland**, Vol.38, 1908, ss. 241-258.
Ridgeway, Bizans paralarında XIII. yüzyıldan önce hilal görülmediğini, Osmanlılara kadar da hilalin İslami bir simge olarak kaydedilmediğini belirtir. İştar'dan başlayarak Uganda'ya kadar uzanan "inceleme"sinde vahşi hayvan diş ve pençelerinden, boynuz (koç) ve at nalında oluşturulan bir muska kökeni bulgulamıştır.

nuruyla aydınlattığı için güneş ve aya benzetilmekte, bu nedenle hilyenin göbek kısmında güneş, onu saran bölümde de hilale yer verilmektedir.

İç Asya'da ve Türklerde kün-ay, yıldız simgeselliğinin bir başka serüveni bizi yine hilalden güle uzanan İslami simgesellikle buluşturur. Göksel cisimlerin feleği anlamına gelen çakır (çakra, çarh) ile ilgili şekillerden biri açılmış bir güldür. Esin'e göre açılmış gül şeklindeki çakırlar aya işaret etmekteydi.[86]



Şekil 90
Al-Dur-al Muazzama'dan bir meclis



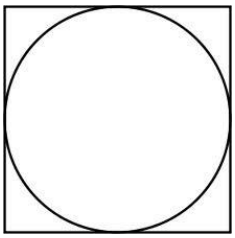
Şekil 91
XVIII. yüzyıl hilyesi, İstanbul

İç Asya'da, ilk Türklerde çokça rastlanan güneş, ay ve yıldızlardan esinlenen ok, kargı ve yay motiflerinin Budist ikonografide çiçek ve gonca motiflerine dönüştüğü düşünülmektedir.[87] Schimmel, Hz. Muhammedin, "güneşin gıptası", "tevhid dünyasının güneşi", "Batha'nın ayı" ve "Medine'nin aydınlığı", "Medine ve Batha'nın gül bahçesindeki gülün sürgünü", "nübüvvet çayırlarının gülü" olarak nitelendirildiğini belirtir.[88] Hilyelerde peygamberin güzelliği güle benzetilir. Gül, çiçeğiyle Allah'ın cemalini, dikeni ile celalini göstermektedir aynı zamanda. Hilye dışında Allah'ın doksan dokuz (esma-i hüsna) ismi ile peygamberin doksan dokuz

[86] Bkz.: Esin 2004, s. 61.
[87] Bkz.: **A.e.**, s. 61.
[88] Bkz.: Schimmel, 2011, ss. 209-210.

ismini (esma-ı şerife) üstünde bulunduran "Muhammed Gül"ü de vardır.[89] Aşağıdaki minyatürde de bir kutsal kişinin (Hz. Muhammed olduğu kesinlik taşımamakta) başı, gül goncası olarak çizildiği görülmektedir.[90] Tasavvufi şiirde gül, Hz. Muhammedi simgelemektedir.

Dürcane Cündioğlu, "Osmanlı Mabedinin İkonolojisi"nde Mimar Sinan'ın anılarından bir mısraıyla camilerdeki hilal şeklindeki alemin varlığına bir açıklama getirir. Bilindiği üzere alem, Osmanlı topraklarındaki camilerde yer alan, kubbenin üstündeki bir parçadır. "*O günbedde alem nûr-ı Nebî'ye olunur îma*" mısrasının, camilerdeki alemin Nur-ı Nebî'yi, yani İslami irfan geleneğindeki Nûr-ı Muhammedî veya Hakikat-i Muhammediye'yi, felsefe gelenekteki Akl-ı Evvel'i (İlk Akıl) işaret ettiğini belirtmektedir.[91] Schick, Gülru Necipoğlu'nun cami planı ile hilye tertibi arasındaki ilişkiye dikkat çektiğini bir parantezde belirtir. Birinci bölümde, Türklerin evren kavrayışındaki yeryüzü ile gökkubbe fikrinin aşağıdaki plana yol açtığından ve yandaki mandala şekliyle ilişkisinden söz edilerek, bu form Abbasi Dönemi Bağdat şehir planıyla karşılaştırılarak iki ayrı bilginin kesişim noktasından söz edilmişti. Bilindiği üzere kare form üzerine kubbe, *stupa*ların ve külliyelerdeki *göz*lerin planlarıyla ilişkilendirilebilmektedir.[92]

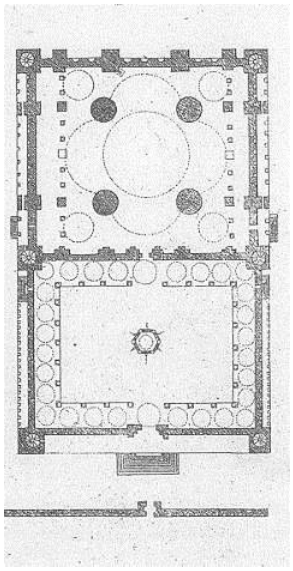


Şekil 92
Yer, gök, merkez
(Dünyanın göbeği)

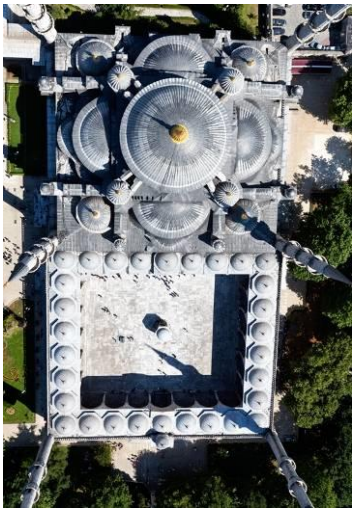


Şekil 93
Bir mandala örneği

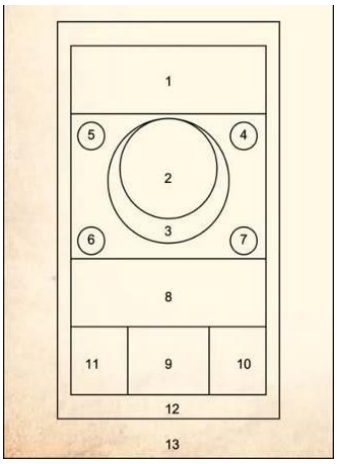
[89] Bkz.: Schimmel, s. 206.
[90] Metin And, **Osmanlı Tasvir Sanatları : 1; Minyatür**, TİBKY., İstanbul, 2004, s. 27-28.
[91] Bkz. Dürcane Cündioğlu, "Osmanlı Mabedinin İkonolojisi", **Yeni Şafak Gazetesi**, http://yenisafak.com.tr/Yazarlar/?t=19.12.2010&y=DucaneCundioglu
[92] Planlar için bkz.: Alpaslan Ataman, **Bir Göz Yapıdan Külliyeye: Osmanlı Külliyelerinde Kamusal Mekân Mantığı,** Mimarlar Tasarım Yay., İstanbul, 2000, s. 19. Göz, üzerinde kubbesi olan bir küptür.



Şekil 94
Sultanahmet Camii, Zemin Planı



Şekil 95
Kuşbakışı Sultanahmet Camii



Şekil 96
Hilye Tertibi



Şekil 97
Hilye, Hacı Musa, 1712

Cündioğlu da Mimar Sinan'ın "*Menâr-ı çâr guyâ çâr-yâr-ı Fahr-i âlemdir*" mısrasıyla Selimiye Camii'nin dört minaresinin "çâr-yâr-ı güzîn"i yani dört halifeyi simgelediğini söylemektedir.[93] Hilyelerin göbeğinin dört tarafında dört halifenin adı yazılıdır. Dünyanın dört yönü, evrenin dört temel direği gibi, İslami kavrayışın dört halifesi ve dört temel direği vardır; evtâd adıyla simgelenen, hayat (Abdülhayy), ilim

[93] Bkz.: Cündioğlu, a.e..

(Abdülilim), irade (Abdülmürid) ve kudrettir (Abdülkadir).[94] Ortada kutup bulunur. Hz. Muhammed, "server-i kâinat", "iki dünyanın feleklerinin kutbu"dur;[95] Hakk'ın aynası, mukaddes niteliklerin ve ilahı mazharların tecelligahıdır.[96] Bir anlamda kutup ve evtad, âlemin varlık nedenleridir. Hz. Muhammed ve dört halifesi adeta kutup ve evtâda bir ilk örnek oluştururlar hilye düzleminde. Öte yandan bu sembolizmi İbn Arabî'nin, bir diğer bakışıyla daha örtüşmektedir (kalbi göbek, kapı teşrifatçısı ise hilal olarak okunabilir):

"Hz. Peygamber el-Melik isminden [hareketle] şöyle buyurur. 'İslam beş şey üzerine kuruludur.' Böylece İslam'ı bir yapıya dönüştürmüştür. 'Allah'tan başka ilah olmadığına tanıklık etmek.' İşin kalbi budur. Muhammed'in O'nun peygamberi olduğuna tanıklık etmek kapının teşrifatçısı, 'namaz kılmak', sağ yön, 'zekat vermek' sol yön, 'oruç tutmak' ön taraf, 'hacca gitmek' arka taraftır."[97]

İbn Arabî metinde, bu yapının öncelik sıralarını birkaç paragraf boyunca değiştirir ve anlamlarını çeşitlendirir ancak bir merkez ve dört temel unsur yerlerini korurlar. Kelime-i tevhid ve kelime-i şahadetin varlığı ise İslam sanatındaki merkezi önemini hilyede de korumaktadır.

Hilye-i Şerif ya da Hilye-i Saadet adı verilen bu levhaların okunmaktan ziyade seyirlik nesneler olduğunu belirtir Schick,[98] nitekim bir yönüyle haklıdır, kimilerini okumak neredeyse olanaksızdır, ancak zaten üstlerindeki metin ümmetin ezberindedir ve asıl önemli olan, okumak değil, üzerinde taşımaktır, göz temasında bulunmak, varlığının koruması altına girmektir. Üstelik:

"Aynaların en üstünü, en düzgünü ve pürüzsüzü, Muhammed'in (a.d.) aynasıdır. Hak o aynaya olabilecek en mükemmel tarzda tecelli etmiştir. Senin aynana da yansısın diye, Muhammed'in (a.s.) aynasında tecelli eden Hakk'a bakmaya çalış! Şayet senin aynana yansırsa, Hakk'ı Muhammedî surette, Muhammed'ın gördüğü gibi görürsün."[99]

İbn Arabî'nin yukarıdaki vaadi, bir kez daha peygamberin suretinde bir ahlak tanımını pekiştirirken, Allah'ın rahmet, cemal ve celal veçheleriyle bir teması işaret

[94] Bkz.: İbn Arabî, **FM II**, s. 388.
[95] Bkz.: Schimmel, s. 210.
[96] Bkz.: İbn Arabî, **FM III**, 239.
[97] İbn Arabî, **Fütûhâtı-ı Mekkiyye, Cilt III**, Çev. Ekrem Demirli, Litera Yay., İstanbul, 2006, s. 45.
[98] Bkz.: Schick, s. 35
[99] İbn Arabî, **FM II**, s. 121.

etmektedir. Ayrıca hileyi evinde bulunduranların evine bereket gelecek, üstünde taşıyanlar her türlü uğursuzluktan ve şeytandan korunacak ve şifa bulacak, hilyeyi kefenine diken kimseye son yolculuğunda bin melek eşlik edecek, onun adına şefaat dileyecektir.[100] Çünkü insanoğlu ne ile karşı karşıya olduğunu bilmemektedir. İkonasever Şamlı Yahya'nın retorik soruları son derece yerindedir:

"Kutsal Kitap der ki: "Onun benzerliğini görmediniz" (Ex. 33.20) Kuralları koyandaki bilgelik nedir? Görülmez olan nasıl resmedilir? Tahayyül edilemez olan nasıl resmedilir? Sonsuz, tahayyül edilemez ve görülemez olan nasıl resmedilir? Sonsuzluğa nasıl biçim verilir? Ölümsüzlük nasıl tasvir edilir? Esrar nasıl çözülür?"[101]

Hilyelerin yaygınlaşmasıyla birlikte, başka peygamberler, dört halife, din ve tarikat büyükleri için de hilyeler hazırlanmıştır. Bekâyî mahlasıyla Dursunzâde Abdülbâki Efendi'nin yazdığı, Hz Âdem, Hz İdris, Nuh, İbrahim, İsmail, İshak, Lut, Yusuf, Eyyüb, Musa, Harun, Davud, Süleyman, Yahya, İsa peygamberlerin hilyelerinin yer aldığı **Hilye-i Çehâryâr-i Güzin** adlı metinde ayrıca her peygamberin hangi mesleğin piri olduğu da belirtilmiştir. Bu da akla aziz ikonalarının kullanım alanını getirmektedir.



Şekil 98
Triptik ikona, XII. yy.



Şekil 99
Triptik hilye, XIX. yy.

Titus Burckhardt İslam'da hat sanatının bir şekilde ikonaların yerini aldığını belirtir ancak o bu görüşünün örneği olarak yazı ile resmin buluştuğu kitap sanatını

[100] Bkz.: Schimmel, ss. 76-77.
[101] Şamlı Yahya'dan aktaran, Timothy E. Gregory, **Bizans Tarihi**, Çev. Esra Ermert, YKY, 2008, s.185.

gösterir.[102] Schick ise "hilyemi kim okursa" değil, "hilyemi kim görürse" önermesine dikkat çekerek hilye levhalarını resim olarak nitelendirir. Aslında bir anlamda Bizans'ta göz ile ikona arasındaki ilişkiye benzer bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki üçüncü bölümde incelenecektir.

2. 2. İslami Sanatın Ontolojik Temelindeki Anahtar Kavramlar:

2.2.1. Tevhid ve Berzah:

Tevhid senin bakan, O'nun ise bakılan olmasıdır.
İbn Arabî

Dünya insan ile hamiledir ömür onun doğum ayıdır. Böylece onu karnından Berzah'a atar. Berzah ahiret menzillerinden bir menzildir. İnsan orada çocuğun eğitim gördüğü gibi büyütülür.
İbn Arabî

Jorge Lois Borges, "Averroes'in Arayışı" adlı öyküsünde Aristoteles'in **Poietika**'sını çevirmekte olan İbn Rüşt'ün komedya ve tragedya sözcüklerine karşılık arayışını anlatır.[103] İbn Rüşt bir yandan iki sözcüğü aklında evirip çevirir, bir yandan da pencereden oynayan çocuklara bakar; çocuklardan biri diğerinin omuzlarına çıkmış, müezzine öykünerek "*Lâ ilâhe illa'llâh*"* diye haykırırken diğeri onu hiç kımıldamadan sırtında taşıyan minareyi yansılamakta, bir diğeri ise toprakta secdeye yatarak cemaati canlandırmaktadır. Akşama katıldığı bir toplantıda üstünde kelime-i tevhidin harfleri okunan bir gül ile meyvesi kuş olan bir ağacın varlığı üzerine bir tartışma açılır. İbn'ül Rüşt "…meyvelerle kuşlar, doğal dünyanın parçalarıdır, oysa yazı, sanattır. Yapraklardan kuşlara varmak, güllerden harflere varmaktan kolaydır elbet" diyerek sözün Kur'ân'a ve dolayısıyla vahye gelmesine yol açar.

[102] Bkz.: Burckhardt, 2005, s. 97.
[103] Jorge Louis Borges, "Averroes'in Arayışı", **Alef** içinde Çev. Tomris Uyar, İletişim Yay., İstanbul, 2008, ss. 81-90.
* "Yoktur Allah'tan başka ilâh."

Delphoi Tapınağı'nın girişinde yazan "kendini bil", tapınaktan kendi ömrü için bir kehanetle ayrılmak isteyenlere yöneltilmiş uyarılarla dolu bir soru gibidir. Kendini bilen, kehaneti doğru yorumlaya da kadir olacaktır. Aslında Apollon'un tabiatını bilmek de tragedya kahramanının yorumuna katkıda bulunur, eylemini dönüştürebilirdi ama bireyin inşasının saati kurulmuştur bir kere, dolayısıyla, tanrısal söz değil, bireysel eylem seyir hazzı verecektir. Tragedyada eylemi doğuran kahramanın ailesinin köklerindeki bir lanet ve/veya bir kehanetin yarattığı *matrix*teki devinimi; onun iradesinin kehanetin sözcükleriyle çatışmasıdır. Heidegger "kendini bil"i aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

"Bunu Herakleitos'un bir fragmanı (Fr. 93) muhteşem bir biçimde göstermektedir: δ άναξ, ού τό μαντείόν έστι τό Δελφοίς, οΰτε λεγει οΰτε κρύμτει άλλά, σημαίνει. Yazınbilimciler (örneğin Diels, Snell) onu şöyle çevirmişlerdir: "Delfi'deki kehanetin sahibi bilge ne konuşur ne ağzını açar ne saklar, sadece işaret verir." Böylece Herakleteios'un özdeyişi özüne dair içeriğinden, yazara özgü geriliminden ve gerginliğinden edilir. Οΰτε λέγει οΰτε κρύμτει: λέγειν burada κρύπτιν'in, gizlemenin, üstünü örtmenin karşı sözcüğü olarak kullanıldığı için onu gizini-açmak, görünür kılmak, vahyetmek diye çevirmemiz gerekir; ne bir şeyin üstünü örtmektedir kehanet, ne bir şeyin örtüsünü kaldırmakta, aksine anıştırmakta, işaret etmektedir. Bu, şu anlama gelir: gizlerken gizini açmak ve gizini açarken gizlemek."[104]

Tragedyaların yazılmasından tam da on iki yüzyıl sonra, "Nefsini bilen Rabbini bilir" diyen İslam öğretisinin gösterdiği hedef bir dolayım içerir. Ancak aynı zamanda bir yol haritası vermektedir. Allah'ı bilmek için Kur'ân'ı bilmek, dolayısıyla işaret anlamına gelen ayetlerinin gizini açmaya çalışmak, bunun için İslam'ın gereklerini yerine getirmek, nefsini terbiye edip gönül gözünü açmak, hayâl âleminden mürekkep bir *berzah*ta yaşadığını idrak edip perdelerin ardındaki hakikatin ışığında yıkanmak gerekmektedir. Bu arayışın içinde eylemiyle ideal bir dünya tasarımı esinleyecek tragedya kahramanına ya da onun şiirine yer yoktur kuşkusuz. Yunan felsefesi ile İslam kanunlarının birleştirilmesinin mükemmel bir inanca götüreceğine

[104] Heidegger, s. 349.

inanan düşünürlerine[105] karşın İslam âleminde **Poietika** Aristoteles'in diğer yapıtları denli yankı uyandırmamıştır.[106]

"Batılı bir bakışla 'İslami sanat' diye diğerlerinden ayrıştırılan tezyini düzenlemeler, sanki duyusallığı incelterek ve keskinleştirerek insanı eğitmekte; ancak duyusal bir eğitimden geçen kişi, tanrısal ziyneti olanca kusursuzluğuyla teslim edebilmektedir. İnsan-ı Kamil olmak için yüksek bir duyusal zevke erişmek ve mutasavvıfların deyişiyle yoğrularak pişmek gerekir"[107]

Dolayısıyla İslam'da sâlik, İnsan-ı Kâmil mertebesine ilerleyen bir yolcu olarak başka değerler zinciri üzerinden hareket edecek, hareketi Freytag piramidiyle ifade edilemeyecektir. Daha çok iç içe geçen felek çemberlerinin katlarını tek tek aşarak bu katları soyması gerekecektir. Tanrı iradesinin karşısına kendi iradesini koymak yerine Tanrı yolunda, pirlerinin gözlemi altında irade savaşımını kendi nefsine karşı vermektedir. Böyle bir anlatıda final anlamını yitirir; yolun kendisi amaca dönüşmüştür çünkü. Bu yolu seçen için sadece olması gereken vardır, olandan zaten vazgeçilmiştir; olanlar Tanrı ile kulu arasında bir perde olan bir hayâl âleminde gerçekleşmektedir. Amaç bu perdenin temaşasından geçip, hakikate ermektir. "İnsanlar uykudadır, öldüklerinde uyanacaklardır", öyleyse sâlik, "ölmeden ölecek", uykudan uyanacak, niyetiyle amelini bir araya getirerek kendisini Bir'le bütünleyecektir.

---

[105] Örneğin İhvan-ı Safa. Bkz. Seyid Hüseyin Nasr, **İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş**, Çev. Nazife Şişman., İnsan Yay., İstanbul, 1985, s. 38.

[106] Bkz. Ayşe Taşkent, "Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd'de Estetik", yayınlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2009, ss. 273-274. Taşkent, tezinde Aristoteles'in *Poietika*'sının çeviri ve yorumlanma sürecini özetler: **Poietika** Aristoteles'in mantık külliyatına sekizinci ve son kitabı olarak eklenmiştir. İslam kaynaklarında **Buyîtîkya, Abutîka ve Butika** gibi farklı imlâlar ile yazılarak orijinaline benzer bir şekilde Arapçaya çevrilmiştir. Kindî'ye göre **Buyîtîkya el-Şi'r**, "şiirle ilgili" demektir; Makulât ile başlayan Mantık kitaplarının sonuncusunu **Buyîtîkya** olarak zikretmektedir. Fârâbi sekizinci kitap olarak Yunanca **Bôyôtika**'yı Şiir Kitabı, İbn Sînâ, **eş-Şifâ' Kitabı**'nın İlk Bölümünde Dokuzuncu Fenn olarak nitelendirir. İbn Cülcül bu kelimenin Yunancasını vermeden Aristoteles'in **Kitâb el-Şuârâ** yani "Şâirler Hakkında Kitap" isimli bir metninden söz etmektedir. Farklı anlam ve imlâlara karşın **Poietika,** İslam dünyasında genellikle "Kitâb el-Şi'r" veya "el-Şi'r" adlarıyla tanınmış, İbn Nedîm Fihrist'te, Aristoteles'in mantık kitapları arasında Ebûtîka ve Bûtîka'nın anlamını "şiir" olarak verir. İbn Kıftî, **Târih-i Hükemâ**'da "Kelâmu âlâ Kütûbihî Mantıkıyyât" başlığı altında **Poietika**'yı Bûtîka (şiir); İbn Ebî Useybia, **Uyûnu'l enbâ**'da "Kütûbu Aristutâlis" başlığı altında sekizinci bölümü (**Poietika**'yı), **Kitâbu fî Sınaât-ı Şi'r** (Şiir Sanatı) bir diğer yazmasında ise "Şiir ve Kâfiye Konusundaki Kelam" olarak adlandırırlar. İhvânu's-Safâ Risalelerinde **Şiir Sanatı**, yanlışlıkla olsa gerektir, **Anâlûtîkâ**' olarak geçmektedir. Harizmî de **Mefâtihu'l-ulûm**'da, mantığa dair 9. Faslın 9. Bölümünde **Poietika**'yı, "Buyûtîkâ" olarak adlandırmaktadır.

[107] Zeynep Sayın, "Batı'da ve Doğu'da Haysiyet ve Zillet", **Defter**, 40, Metis Yay., İstanbul, 2000, s. 198.

Oleg Grabar ve Titus Burckhardt'ın belirttiği üzere Kur'ân'da, *Eski Ahit* ve *Yeni Ahit*'in Hıristiyan sanatının görselliğine el vermesi ya da Hindu *Veda*larının Hint mimarisini belirlemesi gibi bir anlatı, kompozisyon ilkesi ya da kozmoloji yoktur. İçeriği ya da biçimiyle sanata doğrudan yön verecek bir model olarak görülmez. Ancak yine ayrı ayrı, Grabar ve Burckhardt'ın birbirlerine referans vermeden belirttikleri üzere "sözcüklerin müziği" ve "ruhsal bir titreşim" bir çekim merkezi oluşturmaktadır.[108] Nitekim Kuleyni'nin **El Kafi**'sinden aktarılan bir hadis "Her şey için bir ziynet vardır ve Kur'an'ın ziyneti de güzel sestir"[109] (*İnna likulli shay'in hilya, wa inna hilyat al-qur'ân al-sawtu 'l-hasan*) demektedir.

İslam sanatının, Kur'ân'ın sabit bir kuralı olmayan o güçlü ritminden doğan titreşimin damgasını taşıması gerektiğini ileri sürmektedir Burckhardt, çünkü İslam sanatı anlamını Kur'ân'ın biçiminden değil, *hakikat*inden almaktadır.[110] İslami sanatlar bu hakikatin bir ifadesi olan *tevhid* ilkesi etrafında şekillenir:

"*Tevhid*'in özü sözcüklere sığmaz; kendisini Kur'ân'da ani ve kesikli pırıltılar olarak gösterir. Görsel imge katına çarpan bu pırıltılar billur olarak donarlar, ve giderek İslam sanatının özünü oluşturan bu biçimlerdir."[111]

İbn Arabî, Kur'ân'da her biri bir kavrama tekabül eden otuz altı *tevhid* kalıbı bulgulamıştır. Bu da kanımca *tenevvü*ye (çeşitleme) olanak tanıyan kavramsal zemin

---

[108] Bkz. Oleg Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu**, Çev. Nuran Yavuz, Kanat Kitap, İstanbul, 2004, s. 74 ve bkz.: Titus Burckhardt, **Aklın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler**, Çev. Volkan Ersoy, İnsan Yay., İstanbul, 1994, s. 250.

[109] Aktaran, Bkz. Behrens-Abouseif, s. 127. Arapçasını Latin harfleriyle verdim çünkü hilye-ziynet/süs karşılığını önemsiyorum.

[110] Bkz. Burckhardt, y.a.g.e., s. 250. Belirtmeliyim ki Burckhardt'ın (ve Schuon ile Nasr'ın) İslami sanatı *tevhid* inancı çerçevesinde açıklama çabasını tarihsizleştirici özcülük denemesi olarak gören itirazlar vardır. Bkz. Oleg Grabar, **The Mediation of Ornament**, Princeton University Press, New Jersey, 1992, s. 19 ve s. 244; Gülru Necipoğlu, **The Topkapı Scrolls - Geometry and Ornament in Islamic Architecture,** The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, 1995, ss. 75-83; Yasser Tabbaa, **The Transformation of Islamic Art during the Suni Revival**, University of Washington Press, Washington, 2001 ss. 4-6 ve s. 170. Ancak bu değerli isimlerin belli bir disiplini ve mevziiyi koruyan sanat tarihçiler olduklarını da hatırlamak gerekir. Burckhardt'ı izleyerek ama içinde kaybolmadan disiplinler arasındaki sınırları esnetme zevkiyle biraz spekülasyona açılmak arzusundayım.

[111] Bkz., Burckhart, **a.e.**, s. 250.

Bu bölümde İslami ilimlerin ve tasavvufun Tanrı'ya verdiği nüanslar taşıyan ve yazarın eğilimini yansıtan isimler yararlanılan metinlerdeki bağlamları zedelememek için olabildiğince aynen korunmuştur. Dolayısıyla karşılaşılabilecek olan *Allah, Rabb, Hakk, Zat, Zat-ı Mutlak, Rahman, Vücud, Varlık, O* hep aynı *Yaratan*'a işaret etmektedir.

olmaktadır. *Tevhid* ilkesi ilk bakışta İslami sanatların put üretimine yol vermekten kaçınmak için figürden sakınmalarını basitçe açıklamaktadır.

Tevhid, Arapça vahdet, bir olmak, birleştirmek anlamına gelmektedir; Allah'ın birliğine inanmak, bir ve tek olduğunu kabul etmek ve söylemektir.[112] Tasavvufta *tevhid*, İlahi Birlik'tir, "Allah'ın zatını aklen tasavvur edilen ve zihnen tahayyül edilen her şeyden tecrit etmektir." Tevhit görme ve bilme halidir daha açık söylemek gerekirse, "Halkın tevhidi Bir işitmek, aydınların tevhidi Bir bilmek, seçkinlerin tevhidi Bir görmektir."[113] İbn Arabî'ye göre *tevhid* üç derecedir. İlki, delil tevhididir; akıl yürütmeyle Allah'ın birliğine ulaşılır.[114] İkincisi, hal tevhididir; nafile ibadetlerle Hakk'a yaklaşılan, Hakk'ın tevhidin bir niteliğine dönüşmesidir. Üçüncüsü, "Allah'tan başka mevcut yoktur" şeklindeki şahadet ifadesine varılan ontolojik tevhiddir. Hal tevhidinde "O sen olmaz, sende olur." Bir anlamda "Hakk'ın senin niteliğin olması"dır.[115] Allahın birliği yaşanarak ve tadılarak, vecd ve zevk ile bilinir.[116] Müşahede tevhidiyle sâlik, eşyayı birlik yönünde görmeye dolayısıyla yalnızca Bir'i görmeye açılır.[117] "*Lâ ilâhe illa'llâh*" (Allah'tan başka ilah yoktur) tevhidin şahadet (tanıklık) formülüdür. Bu formül, "mutlak gerçeklikten, Hakk'tan başka gerçeklik yoktur dolayısıyla Allah'tan başka her şey reddedilmektedir" demekte, birbirinden bağımsız iki gerçeklik düzeninin olmadığını ifade etmektedir.[118] *Tevhid*, varlık ve yokluk mertebesini kuşatmaktadır İbn Arabî'ye göre; olumsuzluk ve olumluluk altına girmeyen hiçbir mertebe olmadığından kuşatıcılık onlara aittir.[119] Bu kuşatıcılık Gustave E. von Grunebaum'un İslam'ın çok farklı kültürleri bir şemsiye altında toplamayı başarmasının altındaki nedenlerden biri olarak nitelendirmesine yol açar.[120] Frithjof Schuon ise, *tevhid'*teki olumsuzlamanın İlke bağlamında hayâli olan evrensel oluşuma karşılık geldiğini, diğer kısmının gerçeklik olan ve oluşumla ilgili yegâne gerçek İlke'yi karşıladığını; bu kavrayışın

[112] Bkz., Ayverdi, s. 3192.
[113] Bkz., Uludağ, s. 359.
[114] İbn Arabî'ye göre şekilci âlimlerin tevhidi budur.
[115] Bkz., Suad El-Hakîm, ss. 621-625.
[116] Bkz., Uludağ, s. 358.
[117] Bkz. Suad El-Hakîm, ss. 621-625.
[118] Bkz, Nasr, 1985, s. 20.
[119] Bkz. İbn Arabî, **FM III**, s. 45.
[120] Gustave E. von Grunebaum, "The Problem: Unity in Diversity", (der.) G.E. Grunebaum, **Unity and Variety in Muslim Civilization**, The University od Chicago Press, Chicago, 1955, s. 30.

Taocu ying-yang sembolünün vurgusuyla örtüştüğünü ileri sürer.[121] *Tevhid'*te "Aşılabilen yol gerçek Yol değildir" ya da "İsimlendirilebilen isim geçek İsim değildir" gibi Taoist formüllerdeki paradoksa yakın bir tanımlama; bir düşüncenin geçici olarak hatırlatılması ve sonra düşüncenin her türlü kategori dışına çıkarılması söz konusudur.[122]

*Kelime-i tevhid*in tam ve doğru çevirisi sözcüğü sözcüğüne aşağıdaki gibidir:

"*Lâ:* olumsuz, *ilâhe*: tanrı, *in*: eğer, *lâ*: olumsuz (illâ biçiminde kısaltılmıştır) ve *Allâh*. Arap dilbilimcilerine göre, *Allâh* adı aslında belirli artikel *El* ile *ilâhu* isminden (*ilâhe*'nin yalın hali) oluşuyordu."[123]

Burckhardt, tevhidin bu formülünü *berzah*la açıklar. *Berzah*, "ilk ve son, kuşku ile kesinlik arasında bulunan şey"; birbirinden farkı iki âlemi, iki mertebeyi, iki hali, iki özelliği birbirinden ayırma ve birleştirme özelliği bulunan bir âlemdir, mertebedir, haldir, özelliktir.[124] Öte yandan Burckhardt *berzah*ın karakteristiğini biri geçmişe biri geleceğe, biri içeri biri dışarı bakan, öznellikle nesnelliği, gerçekleşmeyle gerçekleşme olasılığını bünyesinde toplayan Janus'un iki yüzlü doğası ile özdeşleştirir. Buna dayanak olarak birleştirme ve ayırmanın dikey anlamıyla ikili işlevinin, genişleme ve daralmalarla yatay düzlemde ifade edilmesini gösterir.

"Birbiriyle kavuşmak üzere iki denizi salıverdi İkisi arasında bir engel (*berzah*) vardır; birbirlerinin sınırını geçemezler." (Râhman, 19-20)

---

[121] Bkz. Frithjof Schuon, "İslam'ın Asli Ezoterizmi", J.L. Michon ve R. Gaetani (der.) **Aşk ve Hikmet Yolu Tasavvuf**, Çev. N. Koltaş, İnsan Yay., İstanbul, 2012, s. 269.
[122] Titus Burckhardt, **İslam Tasavvuf Doktirinine Giriş**, Çev.Fahreddin Arslan, Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 66.
[123] Burckhardt, **a.e.**, s. 214.
[124] Suad El-Hakîm, ss. 114-115. Giriş bölümünde berzah'ın çeşitli anlamlarına değinilmişti; bunların dışında taşıdığı anlamlar için ayrıca bkz. TDV, **İslam Ansiklopedisi**, Cilt V, s. 525. "Berzah" maddesi: a) İnsanların ölümünden yeniden dirilecekleri ara dönemi ifade etmek için kullanılır, kelam ilminde ölümü nasıl gerçekleşirse gerçekleşsin her insanın mutlaka bir berzah döneminden geçeceği kabul edilir, b) inançsızların pişmanlıklarının su yüzüne çıktığı son günlerinden ahretin fiilen vuku bulması arasındaki hayatlarına berzah (kabir) hayatı denmektedir, c) küçük kıyamet olan ölümden sonra insan ruhunun kıyamete kader kalacağı ve onun dünyada iken işlediği her türlü fiilin manevi karşılıklarından meydana gelen "misali beden", kişinin gerçek mezarıdır ve bu beden de bir berzahtır, d) İşraki felsefede Doğu, nurların doğduğu yer olarak anılırken Batı, karanlık olan bir berzahtır. İşrakilere göre berzah "sırf karanlık" olan cisimler ve bedenlerdir. Berzah, nur ve ruh âlemi olan melekût âleminin altında yer alan maddi ve karanlık âlemdir.

"İki denizi (birbirine) salıp katan O'dur; bu, tatlı, susuzluğu giderici, bu da tuzlu ve acıdır. İkisinin arasına (birbirlerine karışmalarını önleyen) bir engel (*berzah*) ve aşılmayan bir sınır koymuştur." (Furkân, 53)[125]

Yukarıdaki ayetlerde *berzah* iki şeyin birbirine karışmasını engelleyen bir ara alan olarak belirir; bu ara alan tam olarak onlardan farklı da değildir, onlarla aynı da değildir, üçüncü bir şeydir. Tasavvufta bu iki denizin Öz'ü ve Özellikler'i, görünmeyen ile görüneni, formu olmayanla ile olanı, deneyimle elde edilen bilgi ile kuramsal bilgiyi temsil ettiği kabul edilir. Bu ikiliklere olumsuzlama ve olumlama da eklenebilir.[126] Bu noktada, şahadet formülünün *berzah* teorisiyle açıklanmasına dönebiliriz. Şahadet, *lâ ilâha*'nın olumsuzlama, *illâ'llâh*'ın olumlama olduğu iki parçaya ayrılmıştır. Bütün berzahların aslı olan, *berzah-ı evvel*, Vâhidiyet, mutlak birlikle ile çokluk arasında bir berzahtır.[127] Bu nedenle olsa gerektir, Burckhardt *berzah* üzerinden konuşmak için şahadeti üçe bölmeyi önerir: *lâ ilâhe* (tanrı yoktur), *illâ* (eğer değilse) ve *Allâh*. Olumsuzlama -*lâ ilâha*- denizi ile olumlama -*Allâh*- denizi arasındaki berzah -*illâ*- oluşturucu unsurlarına kadar ayrıştırıldığında *in*'in bir koşul ifade ettiği, *lâ*'nın ise olumsuzlamayı, yadsımayı ifade ettiği görülür. *İn* koşullu bir olumlamaysa *Allâh* gerçeğinden başkası olmaması koşuluyla *ilâha*'nın yalın hali *ilâhun* (tanrı) yeniden gerçeklik kazanmakta, *illâ*'daki olumlama ile olumsuzlama, bütün formülün çerçevesini çizen olumlama ile olumsuzlamanın tersi bir düzende yer almaktadır.

"*(İ)n* bize *ilâhun*'un yanıltıcılığı kadar çabuk ulaşan *Allâh*'ın inayetinin 'yansıma noktası'dır; *ilâhe* terimi yerine olumlu bir nosyon koyarsak bunu görebiliriz; bu durumda en azından yanıltıcı olarak kendini olumladığı sürece yadsınacak ve *Allâh*'ın sözleriyle ilke olarak ya da özünde özdeşleştiği sürece olumlanacaktır. Öbür yandan *illâ*'nın ikinci parçası olan olumsuz *lâ*, bir anlamıyla *şehâdet*'in ilk parçasının 'yansıma noktası', yani olumsuz *Lâ ilâhe*'dir: Formülün ilk lâ'sı belirsiz *ilâhun* biçimiyle ifade edilen 'tanrı' nosyonunu olumsuzlarken, ikinci *lâ* aynı nosyonu belirli *Allâh* biçimiyle öne çıkarır, bu da terimin kısıtlayıcı anlamına belirlenemezliği ve karşılaştırılmazlığı simgeler. Demek ki *illâ* ifadesi çok açık bir biçimde *berzah*'ın iki fonksiyonunu gösterir; birincisi 'yükselen' bir anlamda, başka bir deyişle görünenden görünmeyene geçişte (tükenmişliğin ya da ölümün kör

[125] *Berzah* sözcüğünü kullandığı için Kur'ân alıntılarında Ali Bulaç meali tercih edilmiştir.
[126] Burckhardt, **a.e.**, s. 212 ve s. 214.
[127] Uludağ, s. 372. *Vâhidiyet*: İsimlerin kaynağı olması itibariyle Allah'ın Zatı.

noktasını her zaman aşan bir geçiş ya da dönüşüm) aracılık olarak görünürken ikincisi ilişkilerin tersine döndüğü bir noktadır."[128]

Nasr'ın ve Bruckhardt'ın İslami sanata temel olarak gördükleri tam da budur: görünenden görünmeyene geçiş ve bu geçişteki süreklilik. Grabar'ın, tezyin sanatını aracı olarak niteleyerek işaret ettiği dolayım da buradan filizlenmektedir.[129]

Zeynep Sayın olumlamanın, olumsuzlamanın ve çokluğun aynı Bir'e ulaştığı bir anlayışta ve yaşam ile sanat arasında bir ayrımın olmadığı bir iklimde, İslam sanatı demekte olduğumuz şeyin Batı bilgisinin ezberi içinden gelen bir kategorizasyona eklemlenme eğilimi olduğuna dikkat çeker. İslam sanatı demekte olduğumuz şey aslında *zikr*den ibarettir. İster, sanat, ister ilim, ister fen olsun; edimin çeşitliliği amacın ve hakikatin tekliğini zedelemez. Rahman'ın soluğuyla yaratılan evrende insanlar tüm edimleriyle O'nu anmaktadırlar.[130]

2.2.2. Tecelli ve Cilve:

Her nakş-i bedî hayret-endûd
Bir cilvesidir Cenâb-ı Hakk'ın
Recâîzâde Mahmut Ekrem

Tasavvufta Tanrı'nın "Gizli bir hazineydim, bilinmek istedim, âlemi yarattım ki onunla bilineyim"[131] diyerek âlemi kendi varlığına ayna olarak yarattığı düşünülür.

---

[128] Burckhardt, ss. 214-215. Burckhardt'a bu çözümlemeyi esinlediğini düşündüğüm metin için bkz. İbn Arabî **FM III**, ss. 27-49.

[129] Bkz. Nasr, **İslam Sanatı ve Maneviyatı**, Çev. Ahmet Demirhan, İnsan Yay., İstanbul, 1992, ss. 49-77; Burckhardt, **İslam Sanatı: Dil ve Anlam**, Çev. Turan Koç, Klasik Yay., İstanbul, 2005, ss. 47-99; Oleg Grabar, 1992.
Ayrıca bkz. Beşir Ayvazoğlu, **Aşk Estetiği**, Ötüken Yay., İstanbul, 1997; Laura U. Marks, **Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art**, The MIT Press, Massachusetts, 2010, ss. 37-43.

[130] Zeynep Sayın, **BY I**, s. 159-165.
Zikr; anmak, hatırlamak, yâd etmek; Allah'ı hatırlamak ve unutmamak; Allah kelimesini ve kelime-i tevhidi söylemek ve tekrarlamak. Bkz. Uludağ, "Zikr" maddesi, ss. 393-394.
Ayrıca "eser" sözcüğü Arapçada "bir şeyi zikretmek, anlamı taşımaktadır. Bkz. El-Hakîm, "Eser, Müessir, Müessir-Fih" maddesi, ss. 177-179.

[131] Aktarımı açısından sahih olmayan ancak anlamıyla sahih kabul edilen bir hadistir. Mutasavvıfların ilkelerini geliştirmelerine basamak olmuştur ve *"kenz-i hafî"*, gizli hazine olarak nitelenir. "Ben insanları ve cinleri bana ibadet etsinler diye yarattım" (Zâriyat, 56) ayetine dayandırılır. Bkz., El-

Metafizik düzlemde hiçliğin aynası olan *kosmos* aynasında İlahî olanın yansımasıdır *tecelli*.[132] Nitekim âlem henüz sırsız bir aynayken İlahi Emir ile Âdem hem Tanrı'nın tüm özelliklerini üstünde toplayıp yansıtan hem de O'nun sırrını/gizini bünyesinde saklayan bir varlık olarak bizzat bu aynanın sırrı olmuştur.[133] İlahi varlığın kendini açığa vurması üç dereceli tecelliler dizisi ile gerçekleşir: ilki, ima yoluyla kendinden bahsedilmesi mümkün olan ilahi özün kendi kendine tecellisi; ikincisi Tanrısal Öz'ün ilahi isimlerle mutlak varlık formlarında kendini kendine açtığı ilahi tecelliler; sonuncusu, ilahi isimlere görünen bir varlık vererek ortaya çıkan somut bireysel formlardaki ilahi tecellidir.[134]

Hoş ve latif bir şekilde ortaya çıkma, görünme, tecelli etme; göz alıcı ve zevkli hareketlilik; Tanrı söz konusu olduğunda zuhûra gelme, varlıklarda ve insanda kendini gösterme, kulun kalbinde hissedilir duruma gelme manasındaki *cilve* ile *tecelli* eş anlamlıdır.[135] Arapça kökenli *tecelli* akış, taşma, zuhûr-ortaya çıkma, görünür olma, görüntü, belirti, tenezzül-inmek, fetih-açılmak gibi anlamlar taşır; bir şeyin açılması ve ortaya çıkması demektir.[136] Nitekim Tanrı'nın bilinmek arzusuyla görünür olma isteği, âlemin sebebi olmuş, bu isteği sayesinde her şey yaratılmıştır.

Hakîm, s. 747. Adonis, Lao Tzu'nun "sayılamayan mucize kapılarıyla "Gizli Hazine"deki Mutlak (Allah, Vücud) anlayışını yakın bulur. Bkz. Adonis, **Sufizm ve Sürrealizm**, Çev. Nurullah Koltaş, İnsan Yay., İstanbul, 2012, s. 33.

[132] Seyyid Hüseyin Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, Çev. Yusuf Yazar, İz Yay., 1. bs. 1981, İstanbul, 2001, s. 215.

[133] Bkz. İbn Arabî, **FH,** 2006, s.25, 2009, s. 19.

[134] Bkz. Henri Corbin, **İslam Felsefesi Tarihi: İbni Rüşt'ün Ölümünden Günümüze**, Cilt II, Çev. Ahmet Arslan, İletişim Yay., 1bs. 2000, İstanbul, 2010, s. 80.

[135] Bkz., Ayverdi, "Cilve" maddesi, ss. 504-55.

Bkz. Uludağ, "Cilve" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt VIII, TDV Yay., Ankara, 1993, s. 1. ve "Tecelli" maddesi, Semih Ceyhan ve Mustafa Sinanoğlu, **TDV İslam Ansiklopedisi,** Cilt XL, Ankara, 2011, ss. 241-245.

Tecellinin antik Yunancadaki karşılığı, θεοφάνεια, *theophaneia*, tanrının görünüşü anlamı taşımaktadır. Tecelli kavramı daha çok tek tanrılı dinlerin çerçevesi içinde ele alınmış olsa da ilahi varlıkların tezahür ettikleri yerleri kutsallaştırmaları etkisi üzerinden bakıldığında Zeus'un göründüğü varsayılan yerlerin kutsiyet kazanmış olması, Hindularda Vişnu'nun yeryüzüne çeşitli formlarda inmesi gibi örneklerle geçirdiği evrim anlaşılabilir. Yahudilikte tanrının tecellisi, Eski Ahit'te oturmak, yerleşmek anlamındaki ş-k-n kökünden türemiş olan *şekina*; Talmud ve Midraş literatüründeyse *memra* (kelime, logos) ve *yekera* (izzet) sözcükleriyle karşılanmıştır. Yahudi mistik geleneği, yaratılışı Neo-Platonist sudûr öğretisine yakın bir çerçevede, Tanrı'nın sıfatlarına, yaratılışın her bir aşamasını oluşturan fiil ve isimlere denk gelen on aşamanın sonsuz ilahi nuru yansıtması olarak açıklamaktadır. Hıristiyanlıkta Tanrı'nın yeryüzüne tecellisi kâinatın yaratılışı ve tanrının kendisini görünür kılması olarak anlaşılmakta, insanın tanrı suretinde yaratılmış olması ve kutsal ruh O'nun kudretiyle açıklanmaktadır.

[136] Bkz., El-Hakîm, "Tecelli" maddesi, ss. 607-609.

Bu "bilme" bir anlamda Âdem ile Havva'nın birbirini bilmesi gibi, bizi aşk düşüncesine götürür.

"(T)anrı kendini bir başkasında görebilmek ve onun gözlerinde arzuyu okuyabilmek için ötekini -tecelligahı- yaratmıştır. Tecelligah, hem tanrının kendidir, hem tanrının ötekisidir. Ve tanrısal sıfatlar da kuvveden fiile çıktıkları -yani zuhûra geldikleri- vakit gerçeklik kazanmakta, tanrının kendi yarattığı tecelligah tarafından arzulanmasını sağlamaktadır. Hangi tecelli olursa olsun, arzuyla ve aşkla bağlanılan her tecellinin arzunun mümtaz nesnesi üzerinden tanrıya ulaştırmasının nedeni bundan başka bir şey değildir, çünkü tanrı, arzulanmayı dilemiş; kendini içinde seyredebilsin ve nergis misali gözlerinde kendine duyulan hayranlığı görebilsin diye âlemi yaratmıştır."[137]

Bu bağlamda Hakk'ın yarattıkları (halk) arasında insan, yaratılışın ereksel nedeni olarak belirmektedir çünkü O'nu hakkıyla bilebilecek olan, "Rahman'ın sureti üzerinde yaratılmış" olan insandır demek mümkündür. Allah'ın tüm isim ve sıfatları kendinde tecelli ettiğinden, O'nu zıtları bir araya getiren özelliğiyle bilmeye kadir olan yegâne varlık insandır[138] ve yaratılanlar arasında zuhûr eden aşk, bir anlamda "yaratandan ötürü" çoğalmaktadır.

Henri Corbin "bilinmek isteyen" bu hüzünlü Tanrı'nın[139] kaynağının ve anlamının ne olabileceğini; onun nasıl beşeri-ilahi bir *sym-pathism*in[140] sırrı ve görünenle görünmeyen arasındaki bağın belirleyicisi olarak addedildiğini araştırır. Tanrı hüzünlüdür; "acı ve hüzün, bizzat varlığın kendidir, çünkü varlık, bir ayrışmanın

[137] Zeynep Sayın, **BYII**, s. 137.
[138] Ebu'l-Alâ Afîfî, **Fusûsu'l-Hikem Okumaları için Anahtar**, Çev. Ekrem Demirli, İz Yay., 1.bs. 1980, İstanbul, 2006. s.10.
[139] Henri Corbin, **Alone with the Alone: Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi**, Princeton University Press, 1. bs. 1969, New Jersey, 1998, s. 112'de yazar tevhiddeki *ilâh* (w-l-h) sözcüğünün kökensel çağrışım alanında hüzün bulunduğunu belirtir. Ayrıca İmam Sadık'ın aktardığı hadiste "Kur'ân hüzünle inmiştir, o halde hüzünle okuyun" denmektedir.
[140] Corbin bu bağa, karşılıklı sevgi ilişkisine dayalı, ahenkli birliktelik anlamına gelebilecek şekilde *unio sympathetica* demektedir. Burada mutlak anlamda ayrılığa ya da başkalığa değil, eş zamanlı ve zıtlıkları bütünleştirici birliğe işaret edilmektedir. Corbin *pathos*'tan (bedenlerin, cisimlerin, ruhların uğradığı şey) gelerek *sym-pathetica* sözcüğünü kullanır. Bkz., a.e., s. 114; Peters, συμπάθεια (*sympatheia*) kavramını açıklarken, bu sözcükle Aristoteles'in de "kederin dokunduğu" birine gönderimde bulunduğunu söylemektedir. Öte yandan kavramın, *kosmos*'un her şeyi kendi içerisine alıp taşıyabilen gözle görülebilen canlı bir varlık, bir bütünlük olduğunu düşünen Platon'dan her şeyin Bir'den südur ettiğini O'nda ayrımın ne çokluk ne farklılaşma olmadığını canlı bir organizma olan evrensel ruhun tüm cüzlerinin birbirleriyle benzerlikleri yüzünden etkileştiklerini düşünen Plotinos'a yolculuğunda bir ara durak da Tanrının logos olarak evrene nüfuz ederek kaplaması, diriltmesi ve canlandırmasıyla *kosmos*'un birlik olduğunu ve şeylerin içlerindeki birleştirici kuvvetle *pnuema*'nın farklı gerilimleri veya tonlar olarak görünen kuvvetle birbirlerine sımsıkı yapıştıklarını düşünen Suriyeli Stoik Poseidonios da vardır.

ürünüdür."[141] Corbin kendini varlıklar içersinde bilmek için onlar tarafından bilinmeyi gereksinen bu ilahi tutkuyu ve kendini fâş etme arzusunu bütünlüklü bir ilahi dramaturginin ve ebedi kozmogoninin temelini oluşturan saik olarak nitelendirir. Bu *sym-pathism* inananın sözleriyle ifade edilebilir:

"Hakk'ın belirmesi, benim vücudumdadır. Kâinatın hepsi Hakk'tır ve O, benim onun ve O'nun varlığıyla ayakta duran tek bir varlıktır."[142]

İbn Arabî'ye göre beşeri iradenin ilahi cezbe ile eritildiği aşk, ruhun en yüce makamıdır; tüm insani olumsal yetkinlikler buna bağımlıdır çünkü yetkinliği içinde artık insani bir şey taşımayan bilgi ruhun bir makamı değildir; ilahi Gerçeklik olan amacıyla özdeşleşmiştir ve Allah'ın tarafındadır.[143] Kur'ân'da aşk sözcüğü geçmemekte, onun yerine muhabbetten söz edilmektedir ancak, mutasavvıflar geniş bir aşk sözlüğü içinden konuşurlar. Nihayetinde madem O bu aşkı onlardan talep etmiştir, "Tüm yaratıklar ve cümle âlem bütünüyle O'na âşıktır."[144]

Âlem Mutlak Varlık'ın nefesini bırakmasıyla, Rahmani nefesle meydana çıkmıştır.[145] Her nefes alış verişte evren her an yeniden yaratılmakta ve yok olmaktadır. İbn Arabî'nin deyişiyle:

"Keşif ehli Allah'ın her nefeste tecelli ettiğini ve tecellinin tekerrür etmediğini görür. Aynı zamanda her tecellinin yeni bir yaratma getirip başka bir yaratmayı götürdüğünü gözler."[146]

Nefes (*tanaffus*) aynı zamanda parlamak, ışık saçmak ve belirmek anlamları da taşır.[147] Nitekim "Nefesin içinde olan her şey karanlığın sonundaki aydınlık gibidir."[148] İbn Sina'ya göre nefes ışıkla uyum içindedir ancak karanlıkla uyumlu değildir çünkü insanın kimyasını semavi varlıklara yaklaştırabilecek yegâne

---

[141] Sayın, **BYI**, s. 165.
[142] İbn Arabî'den aktaran Zeynep Sayın, **BYII**, s. 145.
[143] Burckhardt, 2005, s. 42.
[144] İhvan-ı Safa'dan aktaran Nasr, 1985, s. 334.
[145] Corbin, bunu hüzünlü Tanrı'nın iç geçirmesi gibi anlatır ki bu ifade hadisteki dilek kipine uygun görünmektedir. Keza, tam da bu noktada insanın O'nun sayesindeki varlığıyla O'na tanıklık etme çaba ve isteğinin beşeri-ilahi bir *sympatheia*'ya yol açtığını belirtir. **A.e**., s. 293.
[146] İbn Arabî, **FH**, s. 134.
[147] Bkz., **a.e**., s. 185.
[148] İbn Arabî, **FH**, s. 157.

bileşendir, aydınlık bir cevherdir, ışığın ışınıdır.[149] Üstelik nefesin ritmi simgesel olarak *Kelime-i Tevhid*'in iki bölümünde tecelli etmektedir: *Lâ ilâhe*, O'ndan gayrı şeylerin sudûruna, *illâ'llâh*, O'na yani sonsuz birliğe dönüşe işaret eder.[150] Nefes, Rahman isminden çıkar ve her şeyin varlık ilkesidir.[151] Rahman (ve Rahim) ana rahmi anlamındaki r-h-m kökünden türemiştir ve Allah'ın yarattıklarını sevgisine (*hubb*-muhabbet) ve kuşatıcılığına işarettir.[152] Aynı zamanda nefes, tecellinin başlangıcından bu yana daimi bir yaratma jestidir ve biyolojik varlıklarımızda gözlemlenmektedir. Tam da rahimde biçimlenmekte olan embriyonun yolculuğunda olduğu gibi:

"Nefesin başlangıcı, suret tam anlamıyla tamamlanıp mükemmelleşinceye kadar aralıksız ve sınırsız olarak devam eden ilahi bir destekle, kuvveden fiile geçiş gibidir. (…) Diğerlerinin kökenini oluşturan bir tek nefes vardır, önemli filozoflara göre bu nefes ilk önce kalbte ortaya çıkar ve oradan diğer organlara geçer; her organda ona fıtri özelliklerini hissettirinceye kadar kalır."[153]

İbn Sina'nın bu "önemli filozof"u Aristoteles'tir kuşkusuz; ona göre nefes spermde hazır bulunur, döl verenden döllerine beslenme ve duyum ruhunu aktarmakla başlayan nefesin (πνεύμα, *pneuma*: nefes, tin) yürekten yürüyerek fiziksel organlarla *psykhe* (ψυχή: yaşam soluğu, dirilik ilkesi, ruh) arasında duyum ve hareket bağını sağlar. İbn Sina'nın Aristoteles ile hem fikir olduğu bu görüşü Nasr'ın yorumuna göre nefesin yaşam gücüyle özdeşleştirilmesi, aklın tezahürü için gerekli dengenin mümkün olması, insanın varoluşunun dünyevi ve ruhsal yönleri arasındaki bağın oluşturulmasıdır.[154] Aynı zamanda yukarıda Corbin'in sözünü ettiği etkileşim ya da bağ olarak adlandırabileceğimiz *sym-patheia* da nefes aracılığıyla kurulmuş gibi görünmektedir.

Toshihiko İzutsu *Rahman'*ın kuşatıcı sevgisini Hakk'ı âlemi yaratmaya tahrik eden ilke olarak nitelendirir. Bu bağlamda, "muhabbet" her hareketin ilkesi olarak da

[149] İbn Sina'dan aktaran Nasr, 1985, s. 285.
[150] Annemarie Schimmel, **İslamın Mistik Boyutları**, Çev. Ergun Kocabıyık, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004, s. 286.
[151] Bkz.: Ekrem Demirli, **İslam Metafiziğinde Tanrı ve İnsan**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2009, s. 323.
[152] Bkz.: Annemarie Schimmel, **Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri**, Çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004, s. 281.
[153] İbn Sina'nın **Tıp Kanunu** metninden aktaran Nasr, 1985, ss. 284-285.
[154] Bkz.: Nasr, 1985, s. 285.

belirmektedir. Âlemde vuku bulan her şey; bizlerin öfke, kaygı, sevinç gibi nedenlere bağladığımız tüm etkinliklerin, harekete dayalı tüm olayların yegâne nedeni muhabbettir. Eğer bu muhabbete dayalı hareketlilik olmasaydı, her şey ebedi bir sükûn, yani hareketsizlik içinde olacaktı ki bu durum var olmama (adem) halidir.[155] İbn Arabî, Tanrı'nın içindeki sıkıntı ve kederden, kurtulma jestinin bir sevgi iklimi yarattığından söz eder:

"Dikkat ediniz! Âlem ilahi isimlerin eserlerinin âlem denilen şeyde ortaya çıkmayışı nedeniyle duydukları sıkıntıyı nasıl gidermiştir. Bu sayede oluşan rahatlık, âlem için sevilen bir şey oldu ve ona da ancak ulvi ve süflisiyle 'suret kazanmış dış varlık' sayesinde ulaşabilmiştir. O halde hareketin sevgiden dolayı olduğu kesindir. Bundan dolayı, oluşta [âlemde] sevgi kaynaklı olmayan bir hareket yoktur. İnsanların bir kısmı bunu bilirken bir kısmını ise içinde bulunduğu nefsi etkisi altına alması nedeniyle 'en yakın sebep' perdeler."[156]

İbn Arabî terminolojisinde tecelli, vahdet-i vücut düşüncesine temellik eder. Nasıl ki tecelli mutlak bilinmez olarak açıklayabileceğimiz gayb olan Hakk'ın kendini daha somut suretlerde açığa vurması sürecidir; Hakk, Mutlak Varlık, yani "kayıp şeyi buldum" anlamını da barındıran kökten gelen *vücud*'tur.[157] "Bilinmek isteyen" Tanrı'nın "bulunması"na işaret eder gibidir. Allah, daha başlangıçta bulunan bir Şey'in, Mutlak Varlık'ın dışsal bir sureti ve tecellisidir. Mutlak Varlık kendini çeşitli mertebelerde ortaya koyar. Her bir mertebe O'nun kendini özel bir surette fâş ettiği bir tecelligahtır ve Mutlak Varlık, tecelli ettiği bütün suretler düzeyinde Hakk kelimesiyle adlandırılmaktadır:[158]

"Hakk'ın bu ilahi tecellisi ancak özel ve belirli suretlerde kuvveden fiile çıkabildiğinden, tecelli Hakk'ın kendi kendini belirlemesinden ya da kendi kendini sınırlamasından başka bir şey değildir."[159]

Hakk'ın ez-Zâhir ismi âlemdeki suretlerin, el-Bâtın ismi ise manaların asıl ve kaynağıdır. Bir başka deyişle, âlem zâhir, bâtın ise isimlerdir ve isimlerin hakikatleri

[155] Bkz.: Toshihiko Izutsu, **İbn Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar-Kavramlar**, Çev. Ahmed Yüksel Emre, Kaknüs Yay., 1. bs. 1998, İstanbul, 2005, s. 190.
[156] İbn Arabî, **FH**, s. 224.
[157] Bkz.: El-Hakîm, s. 690.
[158] Bkz.: İzutsu, a.e., ss. 41-42
[159] Bkz.: **A.e**, s. 207.

ile zuhûru ise insanda gerçekleşir ki bu da insana aynı zamanda bir berzah niteliği kazandırır.

Allah'ın kendini bilinir kılmak için yarattığı âlemde bilinirliği, yaratılanlar üzerinde yansıyan ilahi isimleri (esma-ı hüsna) sayesinde gerçekleşir. İlahi isimler ve sıfatlar William Chittick'in deyişiyle "epistemolojik ve ontolojik olarak görünen ile görünmeyen arasında bir köprüdür."[160] Ancak bu isimlerin işaretleriyle tasvir edilenler sayesinde "vücud"un hakikatine dair bilgilenmek söz konusudur. İlahi isimlerin taşıyıcıları olan biçimler bizlerin kuvve halindeki kendi varlıklarımızdır ve *ayân-ı sâbite* olarak adlandırılırlar. Ezelden bu yana görünürlüğe gelmek isteyenler kuvve halindeki bu varlıklar, bilinmek isteyen "gizli hazine"nin özleminin kendisidirler.[161] İbn Arabî bu hazineyi *ayân-ı sâbite*'nin ispatı olarak nitelendirir:

"(V)arlıkların şahıslarının bulunduğu duyulur ve harici âlemin yanında eşyanın hakikatlerinin veya akledilir mahiyetlerinin bulunduğu akledilir âlemin varlığını ifade etmiş olur."[162]

Allah'ın isimlerinden Nur, tek varlık görüşüne hizmet eden bir kalıp yaratma olanağı vermiştir İbn Arabî'de, gerçek varlık birdir ve nur gölgelerde çoğaldığı gibi mümkünlerin formlarında çoğalmaktadır. Ayrıca nur, yaratmanın ve idrakin kaynağıdır.

"Bütün mevcutlar kudret güneşinin nurlarından bir nurdur. Güneş karşısında güneş ışığı, onunla beraber olan değil, adeta bir mumdur. Bu meselenin gerçeğini öğrendiğinde, her şeyin hali hazırda yok olucu olduğunu görürsün. Eşyanın var olurken yok olması, tutuştuğu esnada mumun ateşinin tükenmesine benzer. Bu örnek, yola yeni katılana anlatmak içindir; çünkü bir şeyin varlığı esnasında

[160] William Chittick, **Hayâl Âlemleri: İbn Arabî ve Dinlerin Çeşitliliği Meselesi**, Çev. Mehmet Demirkaya, Kaknüs Yay., İstanbul, 1999, s. 37.
[161] Bkz. Corbin, 2010, s. 81.
[162] El-Hakîm, s. 90.
Şeylerin gizli hakikatleri; ayn ile hakikat, zat ve mahiyet; sübut ile zihni ya da akli varlık ifade edilir. Platon'un ideaları, İşrakilerin zihni varlık öğretisi ve Kelamcıların cevher ve sıfatları aynı sayan öğretisinin bir bileşimidir. "Somut varlık haline girmeden önce, Görülen Âlemdeki şeyler, Allah'ın ilahı Zat'ında kuvve halindi idi ve O'nun gelecekteki "varlığının" ideleri (düşünceleri) olarak kendisi hakkındaki bilgisiyle aynı olan ezeli bilgisinin muhtevası idi." Afifi, 1998, s. 65. Kavramın ontolojik niteliği Hakk ile Şehadet âlemi arasında yer alan konumundan kaynaklanmaktadır Izutsu'ya göre. Izutsu, 2005, s. 216.

yok olması yadırganır. Hakta kendisini kaybetmiş kimsenin gözünde, eşyanın yok oluşuna gelince: bunun anlamı çok incedir ve gözle görülmez. Ehli onu remiz, ima ve zevk yoluyla bilebilir."[163]

Suad El-Hakîm'in İbn Arabî'nin *vahdet-i vücud* anlayışını açıklarken başvurduğu bu alıntı ileride nakkaşın edimini ve sanatsal yaratım sürecinin temelini tartışmaya da el verecektir.

2.2.3. Kalem ve Levha:

Nakş-ı nâmın münşi-i takdir yazmıştı dile
Levhimahfûza kalem tâ vaz'ı imzâ etmeden
Leskofçalı Galib

İslam ülkelerinin kitap sanatı, kitabın toplayıcılık, birleştiricilik (*cem*) niteliği göz önünde bulundurulduğunda *tevhid* ilkesiyle varolan bir berzah uzamına işaret eder. Bir yandan da yazma eylemi ve kitap İslami kozmolojinin temel bir taşıyıcısıdır. Bu düşünceyi Kuşeyri'nin **Kitab'ül Mirac**[164] (Hakk'a Yükseliş) metninin işaretleriyle açmak isterim. Metinde, Hz. Muhammed'in miraç yolculuğu sırasındaki koşulları ve gördükleri anlatılır. Yer yer peygamberin kendi ağzından anlatılan metin, Kur'ân'dan alıntılarla betimlemesini inandırıcı kılar. Göğün yedinci katı güçlü bir makamdır, adı nurdur. (İbn Sina'da da Kuşeyri'de de yedinci katta putlara ilk kez savaş açan Hz. İbrahim oturur.) *Arş*, *Kürsî*[165] ve *Bahrü'l Mescur* (kaynayan deniz) buradadır; gök ile denizin arasında insanoğluna sınırsız gelebilecek ama sınırlı olan bir mesafe vardır[166] (yüzeyi de derinliği de ayrı ayrı 500 yıllık mesafededir). Deniz, *Arş*'ın altında, nurdan, yemyeşil bir cevherden yaratılmıştır ve "bin lisan"ı vardır. İbn Arabî, cisimlerin suretinin maddesi olan *heba*'nın böyle bir cevherden oluştuğunu söylemektedir.[167] İleride Katip melekle gerçekleşecek olan karşılaşmadan hareketle "Rabbimin sözlerini yazmak için denizler mürekkep olsa ve bir o kadar da ilave

[163] İbn Arabî'nin **Ecvibetü'l-Laika**'sından alıntılayan El-Hakîm, s. 648.
[164] Bkz., Abdülkerim Kuşeyrî, **Kitâbü'l Mirac: Hakk'a Yükseliş**, Çev. Cevher Caduk, İlk Harf Yayınevi, İstanbul, 2011, b.a.
[165] Bu iki kavramın aynı anlamı ifade edip etmediği tartışmalıdır. Aksi belirtilmedikçe İbn Arabî'nin anlayışına paralel bakılacaktır. Bkz. s. 3.
[166] Bir yücelik ve çokluk ifade edilirken bir yandan da sınır çizilmesi dikkat çekici bir motiftir anlatı boyunca.
[167] Bkz. İbn Arabî, **FM I**, s. 325.

etsek; Rabbimin sözleri tükenmeden önce denizler tükenirdi" (Kehf, 18:109) ayetindeki denizi düşündürür:

"Her bir lisan yetmiş bin lûgat ile tesbih ediyordu. Arş'ın her bir lisanı için yeryüzünde bin ümmet vardır. 600 ümmet denizde, dört yüz ümmet karadadır. Bütün bu ümmetlerin efendisi Muhammed'dir (s.a.v.)."[168]

Kürsî de nurdan yaratılmıştır ve "çöle atılmış bir yüzük" olarak nitelenir: "O'nun kürsüsü gökleri ve yeri kaplayıp kuşatmıştır" (Bakara, 2:255). Bahrü'l Mescur'un üstünde meleklerin bulunduğu başka denizler vardır; sürekli çokluk (kesret) betimleriyle karşılaşılır metinde ancak bu çokluk daima Bir'e (vahdet) işaret etmektedir:

"Bu meleklerden her birisinin 70.000 başı, her bir başın 70.000 yüzü, her bir yüzün tesbih eden 70.000 lisanı vardır. Her bir lisan, diğer bir lisanın tesbih etmediği bir dille Allah Teâlâ'yı tesbih etmekteydiler. Buradaki meleklerin her birisinin 600.000 kanadı, her bir kanadın 70.000 tüyü vardı En büyük dili tesbih ettiğinde her tüyünden bir melek çıkıyordu.(…) Yedinci katın göğünün meleklerine yaklaştığında yedinci katın göğünün melekleri bu nurdan yanıyorlardı."[169]

Allah'ın el-Kadir isminden tecelli ederek "Kâtip" adını alan melek de burada oturmaktadır; "Allah'ın bilgisi, onun için bir tecelligah"tır. Sürekli Hakk'ın ilmi mertebesinde durmakta, ilahi divana başkanlık yapmaktadır. Hakk'ı bilen olması yönünden ona karşı perdeler çekilmemiştir; bunun yerine onun bakışı "tedvin ve yazı âlemi yönüne" çevrilmiştir.[170] Nurlarla donanmış, devasa bir beden betimlenir; mesela iki kanadının arası "hızla giden binitli" için 500 yıllık mesafedir:

"Başının üstünden ta ayağına kadar yüzler ve nurla doludur. Her bir cüzünde her dille tespih eden birçok yüz var. Bu yüzlerdeki hiçbir yüzü diğer yüze benzemeyen, hiçbir lügati diğerine benzemeyen ve hiçbir gözü diğerine benzemeyen diğer lügatler var. Her bir göz olmasın ki, içinde sayılmayacak kadar nur ve şimşek bulunmamış olsun. (…) Bedenindeki organlarda, tüyünde derisinde ve kılında herhangi bir bölüm olmamış olsun ki farklı bir tespihle tespih etmesin. Allah Teâlâ'nın tesbih eden melekleri adedince yarattığı çıkar.(…) Nurunun şiddetinden dolayı Cebrail, Mikail ve Kerubbiyyun melekleri de dâhil olmak üzere hiçbir melek ona bakamaz. Bu melek Kur''an-ı Kerim'de belirtilen

[168] Kuşeyri, s. 52.
[169] **A.e.**, s. 53.
[170] İbn Arabî, **FM II**, ss. 392-393.

ruhtur. Göklerin ve yerin ehlinin işi ona yüceltilir. O da bu işleri Allah Teâlâ'ya yüceltir. Bu melek, perdelerin ve Arş'ın çeperlerinin sahibidir. Bu melek Rahman'ın kâtibidir."[171]

Bu melek perdelerin sahibi olduğu için, aslında salt yazının değil, sanatların da sahibi olsa gerektir. Zaten İslam evreninde harflerin sayı değerleri ve bu sayılardan elde edilen geometriyle yazı, tüm İslami sanatların doğum yeri olmuştur. Tıpkı kâinatın tarihini başlatması gibi… İslam sanatı perdeleri aralayarak değil, perdeleri çeşitlendirmekle (tenevvü) var olmaktadır. Sayısız çeşitlemelerle perde, hem var hem yoktur; bir bakış imtihanıdır İslami sanat; bakışınızı eğitirseniz, perdenin ardındakini görmeye kadir olursunuz, bu bakışın bir terbiyesi, bir edebi vardır; nasıl ki sanatçı bir "tertip" ile kuruyorsa sanatını, bu tertibe yaraşır bir bakış terbiyesi gerekmektedir. Bu nedenle Kâtip meleğe de doğrudan bakılmaz. Onun nuru Yaradan'dan yansımaktadır.

Giorgio Agamben'in, "Bartleby or Contingency" metninin epigramı kaynağı belirtilmeyen bir **Miraçname**'dendir (The Book of Ladder); burada da devasa ve süslü bir tablet ile nurdan bir kalemin yaratılışı betimlenmektedir. Yazılan her şey saf nurdandır ve Tanrı günde yüz kez bakmaktadır bu masaya; her bakışı inşaya ve imhaya, yaratmaya ve yok etmeye kadirdir. Allah kalemi yarattıktan sonra yazmasını buyurunca kalem "ne yazayım" diye sorar, "dünyanın yaratılışından sonuna kadar benim hikmetimi ve yarattıklarımı yazacaksın" buyruğunu alır.[172] Frithjof Schuon'un İbn Abbas'tan aktardığı bir hadiste de benzer noktalar vardır: Allah bu kez kalemin sorusuna, "Yarattıklarımın ilmini yaz! Kıyamet gününe kadar var olacak her şeyi yaz" yanıtını vermektedir. Schuon bunu "Tanrının külli ilminde dâhil olan zuhûr imkânlarının tümü"[173] olarak nitelendirerek levhanın taşıdığı potansiyele işaret eder. Tam da buradan Agamben'in sorunsalına bağlanmak mümkündür: "Zekânın bilkuvve olmaktan başka bir niteliği yoktur";[174] sorunsal, potansiyel düşünce ve kuvvenin fiile nasıl çıktığıdır. Sorun ilk kez Abbasi Devri'ndeki çeviri hareketi sırasında İslam düşünürlerinin önemli referans noktası olan Aristoteles metinlerinde ortaya çıkmaktadır.

---

[171] Kuşeyri, **a.e.**, ss. 53-54.
[172] Giorgio Agamben, **Potentialities** içinde, "Bartleby, or On Contingency", Çev. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, California, 1999, ss. 243-244.
[173] Frithjof Schuon, **İslamın Metafizik Boyutları**, Çev. Mahmut Kanık, İz Yay., İstanbul, 1996, s. 79. Ayrıca bkz. İbn Arabî **FM I**, s. 399.
[174] Aristoteles, **Ruh Üzerine**, Çev. Zeki Özcan, Alfa Yay., İstanbul, 2000, s. 168.

"Tanrısal aklın mahiyeti bazı güçlükler içermektedir. Bu akıl, tanrısal görünen şeyler içinde en tanrısal olan görünmektedir. Ancak bu özelliği göstermek için onun varlık tarzı ne olmalıdır? İşte bu konuda bazı güçlükler var. Çünkü ya o hiçbir şey düşünmez; o zaman onun değeri ne olacaktır? Bu takdirde, o uykuya benzer bir durumda olacaktır. Veya o düşünür; ancak eğer düşüncesi başka bir ilkeye bağımlı ise bu takdirde o (tözü düşünme fiili değil, basit bir kuvve olacağından) en yüksek töz olamaz. Çünkü onun değeri düşünmeden ibarettir. Sonra özü ister akıl kuvvesi, ister düşünme fiili olsun, neyi düşünür? Eğer bir başka şeyi düşünürse, bu ya her zaman aynı şeydir veya bazen bir şey, bazen bir başka şeydir. O zaman onun düşüncesinin nesnesinin iyi olmasının ne önemi vardır? Veya bundan ziyade bazı şeylerin onun düşüncesinin konusu olması saçma olmayacak mıdır? O halde açıktır ki o, en tanrısal ve en değerli olan şeyi düşünür ve düşüncesinin konusu da değişmez. (…) O halde ilkin eğer tanrısal akıl düşünme fiili değil, basit bir kuvve olursa, düşüncenin sürekliliğinin onun için zahmetli bir yük olacağını farz etmek mantıklı olacaktır. İkinci olarak bu durumda aklın kendisinden daha yüce bir şeyin, yani düşüncenin konusunun kendisinin mevcut olacağı açıktır. Çünkü düşünme fiili, en kötü düşünene de ait olacaktır; öyle ki eğer bundan kaçınılması gerekliyse (ki gereklidir, çünkü öyle şeyler vardır ki onların görülmemeleri, görülmelerinden iyidir) düşünme fiili şeylerin en iyisi olamaz. O halde tanrısal düşüncenin düşündüğü şeyin onun kendisi olması gerekir. Çünkü o var olan en mükemmel şeydir. Ve onun düşüncesi, düşüncenin düşüncesidir." (1074b, 15-35)[175]

Agamben, Hölderlin'in Sophokles çevirilerine yazdığı notlara Bizans **Suda**'sındaki Aristoteles maddesinden "Aristoteles, kendi düşünce kalemini düşünce hokkasına batıran yazıcı"[176] tanımlamasını aldığını aktarır ve düşüncenin mürekkep olarak nitelendirilmesine dikkat çekerek Seville'li İsidore'un Cassiodorus'tan **Etymology**'sine yaptığı alıntıyı ekleyerek sürdürür: "Aristoteles, kalemini, tinin içine batırdı."[177] Agamben, Aristoteles'in tüm yapıtları içinde benzer bir tanımlamanın yalnızca **Ruh Üzerine**'de bulunmasına dikkat çeker:

"Bilkuvve zekânın, *entelekheia* halinde yazılı hiçbir şeyin bulunmadığı bir tablet gibi olması zorunludur. Zekâ tam olarak budur." (430 a, 1) [178]

Bu bakış aşağıda açılacak olan İslami yaratılış anlayışında *Kalem'in Akıl, Levha'nın Ruh* olarak adlandırılmasıyla ve nitelendirilme biçimleriyle buluşmaktadır. Mürekkep hokkası, *Nun* ise, hem ilahi "ol" (kün) emrinin ikinci harfidir hem de

[175] Aristoteles, **Metafizik**, Çev. Ahmet Arslan, Sosyal Yay., İstanbul,1996, ss. 518-520.
[176] Bkz.: Agamben, **a.e**, s. 243.
[177] Böylece felsefe tarihini de başlatmış olmuyor mu? Platon, hâlâ "konuşuyor", formu diyalog. Dolayısıyla sahicilik önerisini tam da tiyatro denli mesafelenerek yapıyor. Oysa Aristoteles sanki kendinden sonraki tüm felsefeyi kuruyor.
[178] Aristoteles, **Ruh Üzerine**, Çev. Zeki Özcan, Alfa Yay., İstanbul, 2000, s. 173.

Allah'ın er-Rahman ismiyle özdeştirilen, mürekkebinde âlemin suretleri olan harfleri içeren okkadır; içinde özetlenmiş olarak ilimleri barındırır. *Nun,* ilahi ilimin iradeden daha geniş ve kapsamlı olarak kabul edildiği bir bilgi ve irade mertebesidir çünkü irade, varlıkla ilmin bilmekte olduğu şeyleri belirlemektedir.[179]

Bu bağlantılarla düşünen İbn Arabî'nin serüveni Suad El-Hakîm tarafından miraca benzetilmektedir. Arabî'ye göre kelime, daha alt bir içerikten daha üst bir anlama ve daha da üstüne doğru yükselmektedir. Bir noktaya yerleşmeksizin yeni bir anlama ulaşmak için bir öncekini tereddütsüzce terk edebilmekte, bunu, "bundan üstün bir dille"[180] ifade edebilmek arzusuyla yapmaktadır. Böylece sözleri renklenmekte, nur saçmaktadır; aşağıda sözü edilen melek misali… Kuşeyri'nin ve Agamben'in yukarıda betimlediği yazı mahalli, İbn Arabî'nin ifadesiyle peygamberin miraç yolculuğu sırasındaki uğraklarından olan *Arş*, Allah'ın gölgesi, yaratılış âleminin ilki ve en büyüğüdür; bu nedenle ilahi emir henüz bölünmemiştir; bölünme ilk kez, celâl ve cemâl sıfatların toplandığı iki ayağın konduğu *Kürsî*'de gerçekleşir.[181] Rahman'ın *Arş*ı, bütün var olan şekilleri içeren, her şeyi kuşatan varlık mertebesidir.[182] *Kürsi* ise tüm fiili sıfatların tecellisi; ilahi emirlerin ortaya çıktığı yerdir. *Arş*'ta kuvve halindeki bulunan ilahi kelimeler, *Kürsi*'de fiil haline gelip tecelli ederler.[183] İlk Akıl olan Yüce Kalem ile yazılan mahaldir burası.[184] "Menzillerin menzili Arş'tan toprağa kadar dünyada ortaya çıkan bütün menzilleri kendinde toplayan", *İmam-ı Mübin,*

---

[179] Bkz., Abdullah Tusteri **Tefsir**'inden aktaran El-Hakîm, "Nun" maddesi, ss. 494-495. İbn Arabî'nin **Ukletu'l Müstevfiz**'inden aktaran El-Hâkim, "Yüce Kalem" maddesi, s. 711. Ayrıca bkz. **FM II**, s.393. Uludağ, "Nun" maddesi, ss. 280-281.
Kalem, *Nun* denli kapsamlı sayılmaz çünkü Kalem ancak *Nun*daki birtakım kelimeleri hariçte belirlemektedir.

[180] Bkz. El Hâkim, s. 13.

[181] El-Hakîm, "Kürsi" maddesi, ss. 522-523.

[182] Ancak yükseklik ve iktidarla ilişkili olmasının yanı sıra sözcük tavan, ev, çadır gibi anlamlar da taşımaktadır. Bkz. Yusuf Şevki Yavuz, "Arş" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, III. Cilt, TDV Yay., Ankara, 1991, s. 406. Bu kozmolojik kavrayışın Türklerin İslam ile ilişkilenmesindeki zincir halkalarından birini oluşturduğunu düşünmek mümkündür.

[183] Bkz. Yusuf Şevki Yavuz, "Kürsi" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, XXVI. Cilt, TDV Yay., Ankara, 2002, ss.572-573.
Kürsi'ye yüklenen anlam İbn Abbas yorumundan hareketle İbn Arabî'ye dayanmaktadır ancak özellikle Seleffiye ve Ehl-i Sünnet'in bir kısmı bu yorumlara katılmaz görünürler. Kimi İslam düşünürlerine göre Kürsi, İlahi İlim anlamına gelmekte, kimileri ise Kürsi'nin nesnel varlığının mutlak mekân olarak anlaşılması gerektiğini düşünmektedir. Ansiklopedi maddesi hazırlamasına karşın Yavuz'un da mutasavvıfların görüşlerine mesafeli olduğunu anlaşılmaktadır.

[184] El-Hakîm, "Yüce Arş" maddesi, s. 708.

ilahi mertebenin kâtibidir. İbn Arabî bu görüşü "Her şeyi açık bir kütükte bir "İmam-ı Mübin"de ihsa etmişizdir."[185] (Yasin, 36:12) ayetinden hareketle açıklar:

"İlahi varlık divanının başkanı ilk akıldır ve o 'kalem' diye isimlendirilir. İmam ise kitaptır ve 'levh-i mahfuz (korunmuş levha) diye isimlendirilir. Sonra kâtipler, divanda kalemleriyle birlikte derece derece gelir. Her kâtibin kendine mahsus bir kalemi vardır. Bu durum İsra hadisinde Hz. Peygamber tarafından söyle ifade edilir: *'Öyle bir yere çıktım ki, kalemlerin cızırtısını duyuyordum*.' Divan başkanının elindeki Kalem-i a'lâ, yani yüce kalemin yazdıkları silinmez. Orada her şey sabittir ve o kalemin yazdıkları Hakk'a çıkartılır. Onun dışındaki kâtiplerin yazdıklarının bir kısmını Allah sabit kılarken Allah katından gelen elçilere göre belirlenecek şekilde bir kısmını siler; söz konusu elçiler Allah katından (gelerek) divan başkanı vasıtasıyla yazılanların bir kısmını silmeyi, bir kısmını sabit bırakmayı onlara bildirirler. Sonra yazılanlar en yüce deftere aktarılır. O defter, levh-i mahfuzun mukabilidir ve dolayısıyla hiçbir harfi ihmal etmez. Böylelikle Allah'ın her şeyi bilgi bakımından ihata ettiğini öğrenirler."[186]

Âlemdeki her "eser" iki öncülden meydana gelmiş bir sonuçtur. Bu iki öncül, etken (eril) ve edilgen (dişil), Kalem ve Levha'dır.[187] Onlara Akıl ve Ruh ismi verilmiştir. Ruh'un iki niteliği vardır: bilme ve eylem. Akıl ise Ruh'a öğretici ve bilgi verici olarak nitelenmiştir.[188] İlk Akıl, "Hak'tan akleden güçlü ruhların ilki"dir ve "Allahın yarattığı ilk şey akıldır" hadisine dayanmaktadır. Bu tecelli sayesinde evrende meydana gelecek tüm varlık ve olaylar; gökte ve yerde, karıncanın ve insanın ecelleri, bireylerin ya da milletlerin başına gelecek her şey Allah'ın bilgisinde Levha'ya nakşedilmiştir.[189] Eser sözcüğü Arapçada bir şeyi öne almak, tercih, bir

---

[185] Elmalılı meali yukarıdaki gibidir ancak diyanet mealinde "her şeyi apaçık bir kitapta (Levh-i Mahfuz'da) bir bir kaydetmişizdir" olarak yer alıyor.
İbn Arabî'nin ilk yaratılmış olana verdiği on isimden biri İmam-ı Mübin'dir. Diğerleri: Akl-ı Evvel (İlk Akıl), Külli Ruh, Kalem-i A'la (Yüce Kalem), Arş, el-Hak el Mahlûk Bihi (Yaratmada vasıta olan Hak), Adl (Adalet), Ruhu'l Ervah, Her Şey, Muhammedi Hakikat'tir. El-Hakim, "İlk Akıl" maddesi, s. 346.

[186] İbn Arabî, **FM XVII**, ss. 95-96.

[187] *Kalem*, bir şeyi düzeltmek ve eşitlemek kökünden gelmektedir. Bkz. El-Hakîm, "Yüce Kalem" maddesi, s. 709.
Levh-i Mahfuz, her şey, küllî nefs anlamındadır; kökünde bir şeyin parlaması, çakması, ışıması vardır. Gök ile yer arasındaki hava anlamındaki lûh da aynı köktendir. Akıl karşısında Adem için Havva gibidir. El-Hakîm, "Levh-i Mahfuz" maddesi, ss. 440-441.

[188] Bkz. İbn Arabî, **FM I**, s. 348.

[189] Bkz. El- Hakim, "İlk Akıl" maddesi, s. 346 ve bkz., Yusuf Şevki Yavuz, "Levh-i Mahfuz" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, TDV Yay., Ankara, 2003 s. 151.
Selefiyye âlimlerine göre levha gayb âlemine ait bir konudur, içeriği bilinmemektedir; hakkındaki tasvirler ve yorumlar asılsız ve anlamsızdır. Ehl-i Sünnet'e göre levh-i mahfuz Allah ile melekler arsında bir vasıtadır; İsrafil gözleri önünde, yedinci katta, Arş'ta bulunmakta, Allah bir şey yaratmayı dilediğinde levha aracılığıyla bu İsrafil'e intikal eder, gerçekleşmesi için Cebrail'e emir verilir.

şeyi zikretmek ve iz/kalıntı gibi anlamlar taşımaktadır; buradan bakıldığında sözcüğün İslami sanatların üretim alanıyla da örtüşen bir etki birimi olduğu görünmektedir.[190] İbn Arabî'nin nikâh diye isimlendirdiği Kalem ve Levha, etken edilgen arasındaki özel bir hareket sayesinde eser meydana gelir.[191] Bu nikâh, Aristoteles'in "aşk"ını düşündürür:

"Her iki olasılığa karşı mesafeyi korumak, muktedirliği iktidarsızlıktan büyüten güçtür -ama kendi iktidarını yıkmak uğruna yine bir an gelir, mekân kendi önermesini çökertir. Mekânın imkânsızlığı kırdığı andır bu- mekân, bitaraflık imkânından uzaklaşmıştır. Kuvveden fiile geçme anı, bir yandan mekânın kendi imkânı olmama potansiyelini iptal ettiği andır; edim, olmakla olmama arasındaki taraflardan biri yanında yer almıştır Diğer yandan da bu tür bir hareket, Aristoteles'in tam da *techne* diye betimlediği şeydir; edim, olasılığa kendi imkânını vermektedir. (…) *techne*'nin edimsellik olasılığını belirleyen ama yine de onun sayesinde mekânı kendine iade edebilen şey olduğu söylenebilir. (…) *techne* sayesinde olasılık aslında korunmaktadır. Çünkü kendini çökertmeyen, kendi önermesini geri almak istemeyen bir mesafe, aslında mesafesizliktir. O yüzden bir taraf bir uzamın önce kendini yadsıması, sonra yadsıyışı yadsıması gerekir. Kendini mutlak edimsel olarak

---

Levha'da tüm nesne ve olayların bilgisi ayrıntılı olarak yazılmıştır. İbn Sina, Gazâlî, İbn Teymiyye gibi düşünürlere göre Levh-i Mahfuz en büyük feleğe ait Külli Nefs olarak nitelendirmiştir. Tıpkı bilginin âlimin zihninde ortaya çıkışı gibi varlık ve olaylar Levha'da zuhûr etmektedir. Sünni kelamcılar, Levha'yı kıyamette yok olmayacak nesnelerden biri olarak kabul ederler.

[190] Bkz. El-Hakîm, "Eser, Müessir, Müessir-Fih" maddesi, s. 178.

[191] Bkz. İbn Arabî, **FM I**, s. 398.

"İlk nikâh, (var olmayı) emretme sözüyle mümkünün hakikatine yönelmedir" İbn Arabî'nin bu önermesinin delili: "Biz bir şey olmasını istediğimiz zaman sözümüz sadece, ona, "ol" dememizdir. O da hemen oluverir." (Nahl 16:40)

Nikâh için ayrıca bkz. El-Hakîm, "Levh-i Mahfuz" ss. 440-444, "Nikâh" maddesi, ss. 493-494, "Yüce Kalem" ss. 709-713.

Ayrıca Çakmaklıoğlu, ss. 320-321: "İbnü'l-Arabî, aralarında her hangi bir lâfzî îştirak olmasa da, taşıdıkları ortak vasıflardan dolayı âlemdeki birçok şeyi aynı isimle isimlendirilebilir. Sözgelimi âlemde etkin olan her şey 'baba', üzerinde her hangi bir etkinin gerçekleştiği her şey 'anne', bu ikisi arasındaki etkileşim 'nikâh' ve bu etkileşim sonucu ortaya çıkan her netice de "oğul" diye isimlendirilebilir. (…) (Y)ağmur yağarken damlaların toprakla buluşup birleşmesini ifade için de kullanılan 'nikâh' kelimesi İbnü'l-Arabî'nin lügatinde, anlam bakımından genişleyerek, âlemin bütün zerrelerine sirâyet etmiş olan, meselâ akl-ı küllî ile nefs-i küllî ya da kalem-i âlâ ile levh-i mahfûz arasındaki mânevî bir birleşme ve ilkâ anlamına gelmektedir. Dolayısıyla kalemden levhe tevdî edilen, yazılan her bir eser, kadının rahmine atılan su gibidir. Yine levh-i mahfuz'un da ayrıca annelik ve babalık yönü vardır; bilici yönü baba, fiil yönü ise annedir. Zîrâ bilicilik etkin iken fiil etkilenendir. Bu anlamda öğretme de bir tür nikâhtır; öğreticinin kelâmı baba, öğrenenin işitmesi ise annedir. Hakk Teâlâ, kâinâtta aslî olan muhabbete dayalı iştiyâkı ve iradesiyle mümkünatın âyanına teveccüh etmiş, bu 'birleşme'den kâinât zuhûr etmiş ve mümkünat vücud bulmuştur. İşte İbnü'l-Arabî'nin terminolojisinde Hakk Teâlâ'nın ezelî ve aslî muhabbettiyle mümkünâta teveccühü de 'nikâh' olarak isimlendirilir." Bkz. Aynı konuda, İbn Arabî, **FM I**, s. 399.

gerçekleştirmek isteyen şeyle mutlak gücüllük olarak kalmak isteyen arasındaki ilişki, Aristoteles tarafından aşk olarak nitelenmektedir."[192]

Tarih, bu aşkla başlar. Kalemler ve Levhâlar varlıkta çoğalır çünkü onlar her fiil ve eserde meydana gelir.[193] Yazılmış bir kitap olarak varlıktaki her tikel hakikat bir harf, birleşik her hakikat bir kelimedir; harfler birbirine eklendiğinde anlam gerçekleşmekte, kitap oluşmaktadır. Nitekim bu âlem tedvin ve yazı âlemi olarak isimlendirilmiştir:[194]

"Bütün âlem yazılmış bir kitaptır. Şu halde âlem, dürülmüş değil, yayılmıştır. Böylece açılmış olmakla onun rahmet nedeniyle yaratılmış olduğu bilinir. Ortaya çıkmasıyla da içindeki şeyler bilinir ve anlaşılır. Harflerini birbirine ekleyerek, kendisini bir kitap yapmıştır. Bu belirttiğimiz tarzda âlemin düzenidir."[195]

Bu düzenin aşamalarını Sadreddin Konevi şu şekilde özetler: "Önce harf, sonra kelime, sonra ayet, sonra sure ve hepsini birleştiren kitap."[196] İbn Arabî kitabın (cem: birlik) ayetlerden (tefrika: ayrım) önce gelmiş olmasını Âdem'in nitelikleri birleştirmesi, Havva'nın ise zatları ayrıştırması ile paralelleştirir. Havva nasıl fiil ve ekin mahalli ise ayetler hüküm ve karar mahallidir.[197] Kitapta "tafsilleşmiş", ayrıntılandırılmış şeylerin öz/özet hali Kitabın Anası diye isimlendirilir. Fatiha suresi Kur'ân'da bulunan şeylerin bir özü olduğu için Kurân-ı Kerim'in anasıdır. Kitabın anası ba harfinin noktası, besmelenin be'sindeki nokta, Fatiha ve semavi bütün kitapları içermesi yönüyle Kitabın Anası'dır.[198] Arap alfabesinde ünsüz harflerin üstüne ya da altına gelerek bunların bir ünlü eşliğinde okunmasını sağlayan bu noktaya hareke denir. Hareket ile aynı kökten gelmektedir. Yine Arapçada oluş, olmak anlamına gelen kevn, (Yunanca *genesis*) bir şeyin varlığı veya mevcudatın tümü demektir. Bir şeyin bir şeye dönüşümü yavaş olursa kevn, hızlı olursa

[192] Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, Metis Yay., İstanbul, 2002, s. 309.
[193] Bkz. El-Hakîm, s. 711. Tedvin: toplayıp kitap haline getirmek.
[194] Bkz., a.g.e. ss. 709-710.
[195] İbn Arabî'den aktaran El-Hakîm, s. 423.
[196] Bkz. Sadreddin Konevi, **Füsûsü'l-hikem'in Sırları**, Çev. Ekrem Demirli, İz Yay., İstanbul, 2009, s. 25.
[197] Bkz. İbn Arabî, FMI, s. 175-176.
[198] El-Hakim, **a.e.**, s. 421.

harekettir. Maddede suretin meydana gelişi de kevn ile karşılanır: âlemin ilk yaratılışını Kalem suresine dayanarak yorumlayan İbn Arabî şöyle anlatır:

"Tanrı irade kalemini bilgi hokkasına batırmış, kudret eliyle Korunmuş Levha'ya olmuş, olan, olacak ve olmayacak her şeyi yazmıştır."[199]

İbn Abbas'tan aktarılan bir hadis de bu düşünceyi destekler görünmekte ve *ba*'nın altındaki noktayı açıklamaktadır:

"Allah yaratıkları yaratmadan önce Kalemi yarattı ve Allah Arş'ın üzerindeydi; ve Kalem bir heybet korkusu bakışıyla O'na doğru baktı ve ikiye yarıldı ve O'ndan Mürekkeb damladı."[200]

Bu mürekkep damlası yani ba'nın ب ayırt edici noktası içinde bütün diğer harfler bilkuvve mevcuttur ve Zeynep Sayın'ın dikkat çektiği üzere eril ve dişil niteliği barındıran kökenin birliğidir.

"Tanrı kendi bulunduğu noktayla yetinmemiş ve noktayı harekete geçirerek ondan çeşitli figürler türetmiş, evreni harekete geçirmiştir; bu bedenle *be* harfi ya da iki sayısıyla yola koyulur evren; artık yaradılış ayrışmanın uzamıdır. Tanrı soluk almaya başlamış ve her soluk alıp vermeyle evreni aynı anda varederek ve yok etmeye koyulmuştur. Kendi birliklerinden koparak önce eril, sonra dişil diye ayrışır artık varlıklar; gerek İncil, gerekse Kur'ân bu yüzden b harfiyle başlar: *be reşit* ve *Bismillah*."[201]

Sayın'ın ba'nın (ب) noktası üzerine söyledikleri bizi Rahman'ın Nefesi'ne ulaştırmaktadır nitekim bu noktanın anlamı Rahmet'tir.[202] Rahmet, Rahman ve Rahim'i içerir. Yukarıda sözü edilen *Arş* Rahman'ın, *Kürsi* Rahim isminin anlamını yayıp nüfuz ettiği yerdir.[203] İncelik, yumuşaklık, ilgi ve merhamettir; varlık bahşetmektir; Hakk'ın hakikatlere rahmetinin sonucu olarak varlıktır;[204] toplayıcıdır, muhafaza edicidir. Görüldüğü üzere ister Gizli Hazine ile ister Kalem ve Levha ile ifade edilsin, tecelli her durumda aynı kuşatıcılığa varmaktadır.

[199] İbn Arabî, **FM I**, s. 19.
[200] Schuon, **İMB**, s. 76.
[201] Sayın **BYI,** s. 170
[202] Bkz., Schuon, **a.e**,. s. 81.
[203] Konevi, s. 108.
[204] El-Hakîm, "Rahmet" maddesi, ss. 528- 531.

2.2.4. Cemâl ve Hicâp:

'İsimlerle ahlaklanmak' bir süs bize.
İbn Arabî

Adonis, aşk sözcüğünün, yakınlarında büyüyen ne varsa onlara sarılan sarmaşık sürgünü anlamındaki *aşeka* kelimesinden geldiğini söyler.[205] "Eğer insanlığın yaratılışında aşk mevcut olmasaydı aşkın vesile olduğu tüm faziletler ortaya çıkmaz, gizli kalırdı."[206] Allah bilinmeyi arzulamış, bu arzu ve aşkla kâinatı yaratmıştır. Dolayısıyla "aşk, Hakk'ın zatına izafe edilen ilk sıfatı ve zuhûrudur."[207] Sıfat sözcüğü de Arapçada bir şeyi süslemek anlamına gelmektedir.[208] Allah aşkla yarattığı evreni, sarmaşık sürgünlerinin demir kapıları ya da ağaç gövdelerini sarıp sarmalayıp süslemesi gibi güzel isimleri ve sıfatlarıyla tezyin etmiştir.[209] Bir başka deyişle evren, bilinmek isteyen Gizli Hazine'nin kendine aşkıyla zuhûr eden mücevheridir; tezyin, evrenin ve insanın yaratılışında vardır:

"Güzellikler ve ziynetler, arzulanan ve sevilenlerin bedenlerinin zâhirînde ve cisimlerinin yüzeyinde olup, tekil (cüz'î) nefislerin rağbetini çeken şeyler, ancak "Küllî Nefs"in İlk Heyula'da tasvir edip

---

[205] Adonis, 2012, s. 81.

[206] İhvan-ı Safa, **Resâil**, Arif Tamer, Cilt III, Beyrut, Paris s. 229, s. 27'den çevirerek aktaran, Suzan Yünügül. Aşağıdaki İhvan-ı Safa Risalesi III. Cilt alıntıları Suzan Yünügül, "İhvan-ı Safa ve İbn Sina'da Aşk-Güzellik İlişkisi", Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Kayseri, 2007'den yapılmış, ilk verilen sayfa numaraları, Risale'ye, ikincisi ise teze aittir.
İhvan'ı Safa risaleleri ilk kez 980 yılında ortaya çıkmaya başlamıştır. Zeyd b.Rifâa, Ebû Süleyman Muhammed b.Ma'ser el-Bustî el-Makdisî, Ebü'l Hasan Ali b.Hârun ez-Zencâni, Ebu Ahmed el-Mihricâni ve Avfî kendilerini Gönlü Arınmış, Temiz Kardeşler, Sözünde Sadık Olanlar olarak tanımlamışlar, dinsel görüşlerin toplumu bölmeye başlamasına karşı felsefe ile dini bağdaştırıp bir aydınlar ahlakı geliştirerek toplumsal uyumun yeniden yakalanmasını dilemişlerdir. Metinlerin İbn Sina, Gazâlî ve İbn Arabî'yi etkilediği bilinmektedir.

[207] Bkz., Ayverdi, "Aşk" maddesi, s. 200.

[208] İbn Arabî, Allah'ın sıfatlarla sınırlanmaktan münezzeh olması gerektiğini düşünmekte, bu nedenle ifadelerinde isim sözcüğünü kullanmayı tercih etmektedir. Dolayısıyla sıfatlar onda isimlerin sıfatları şeklinde görülür; bir anlamda isimleri yapan şey sıfatlardır. Mutezile'de sıfatlar zatın aynı, Eşari gelenekte ise sıfatların zatın ne aynıdır ne de farklısıdır. İbn Arabî'ye göre ise sıfatlar zatın hem aynıdır hem de O'ndan farklıdır. Bu, İbn Arabî'nin hiçbir şeyi ortadan kaldırmadan her şeyi birbiriyle uyumlu kılan düşünce dünyasında tutarlı görünmektedir. "İlahi sıfatlar âlemde etkin şeylerdir, hatta âlem onların mazhar ve tecelligahıdır, bu nedenle de âleme ilahi sıfatlar demekteyiz. Bu yüzden bütün âlem Tanrı'nın yüce sıfatlarıdır." El-Hakîm, ss. 555-559. Bu alıntıdaki sıfat/sıfatlar sözcüğünün süs/süsler olarak okunması ilginç olacaktır.

[209] Zeynep Sayın "süsleme" ya da "bezeme" sözcüklerinin süslenen ve bezenen bir "asıl"a gönderme yapmalarından dolayı ikincillikle nitelendiklerini hatırlatarak bu tür bir ikincillikten azade olan ziynetin kapsayıcılığını içeren tezyin sözcüğünü kullanmayı tercih ettiğini belirtir. "Çünkü süsleme ya da "bezeme", *ergon-parergon* ikiliğinden soluklanmakta, tezyinin anlam taşıyıcı işlevini görmezden gelmektedir" Bkz. Sayın, 2000a, s. 196 ve 2000b, s. 16 ve s. 112.

yerleştirdiği bir takım boyalar, nakışlar ve resimlerdir. Bu küllî nefis, türlü ziynet ve nakışlarla bedenlerin zâhirlerini ve cisimlerin yüzeylerini süslemiştir."[210]

Çünkü İhvan-ı Safa'ya göre Küllî Nefs'in güzelliği maddi âlemde var etmesinin nedeni tekil nefslerin bu güzelliklere bakıp düşünerek yine kendisine dönmelerini sağlamaktır. Yaratılmış tüm güzellikler Küllî Nefs'in ilk heyulâda tasvir edip yerleştirdiği bu boyalar, nakışlar ile resimler, hikmet sahibi olan tekil nefsler güzel bir sanat yapıtı ya da güzel bir kişi gördüklerinde onun hikmetli yaratanına, her şeyi bilen ve var eden o yüceliğe şevk ile muhabbet duyarak söz ve fillerinde O'na benzemeye çalışsınlar diye var edilmişlerdir.[211] Özcesi Mutlak güzellik (cemâl) de O'na aittir. İbn Sina bu bakışı "(M)utlak aşkın dışında bir aşk yoktur. O halde müdebbirattan her birinin varlığı kendindeki aşk sebebiyledir"[212] sözleriyle özetler.

Ne hoştur ki evren anlamıyla bildiğimiz Yunanca kökenli *kosmos* sözcüğü de tezyin anlamına gelmektedir: *kosmos aisthetos,* duyulur veya algılanır evrendir; mükemmel düzenlenişinden dolayı *kosmos*, dünya ve evren demektir. Üstelik her şeyin *arkhe*'sini sayı olarak gören Pythogarasçılara göre evren (*kosmos*) matematik orantılara (*harmonia*) indirgenebilmektedir.[213] Kozmik ahengin ruhta yeniden canlandırılması fikri ise etikle ilişkilidir ve bu işlemin etkili bir basamağı da *katharsis*tir; yani arınma, saflaştırma, boşaltma, temizlenme, paklanma ve bu işlemler yoluyla sahici, hakiki, halis olma yolunda bir adımdır. *Katharsis* κάθαρσις, (arınma) düşüncesi, ölçülülük, gönlüne ve nefsine hâkim olma, tutkulara gem vurma ile birlikte "kendini bil"me yolunda önemli bir erdem olan *sophrosyne* σωφροσύνη (ölçülülük) kavramıyla örtüşebilmektedir. Plotinos'da ise *sophrosyne* "vuslat"a (*epistrophe*) hazırlayıcı bir arınma (*katharsis)* ile birleşir.[214] Tezyin ve tertip edilmiş

[210] İhvan-ı Safa, s. 229, s. 27.
[211] İhvan-ı Safa, s. 231 ve s. 237, s. 32.
[212] İbn Sina, **Risâlâ fî Mahiyyât il-Işk**, (Aşkın Asılları ile ilgili Makale) neşr. Ahmet Ateş, İstanbul 1973, s. 6'dan aktaran Yünügül, s. 37.
[213] Peters'ın s. 202'de dikkat çekmesi üzerine: Bkz. Aristoteles, **Metafizik**, Çev. Ahmet Arslan, Sosyal Yay., 1. bs., İstanbul, 1996, ss. 98-100, 985b:20'den itibaren.
İslami düşünce bu görüşü geliştirerek geometrik süslemeleriyle doğrulamış gibi görünmektedir
[214] Bkz. Peters, "kosmos" maddesi, ss. 201-204. *Kosmos*, κόσμος: süs, düzen, görülebilir evren, süslenme, bezenme, nizam, tertip, şeylerin düzeni ve sözcüğün içindeki *kosmo,* κοσμώ: emretmek, hükmetmek, süslemek, güzelleştirmek, giydirip kuşatmak, onur ve süs olmak, onurlandırmak gibi anlamlar taşımaktadır. Ayrıca, bkz. **a.e**. "katharsis" maddesi ss. 180-182 ve "sophrosyne" maddesi, ss. 345-346.

bir evren fikrinin içinde ahlaki değerlerin bir onur ve süs olarak belirmesi Antik Yunan temelli bir düşünce olarak görünmektedir. Yukarıda İslami tecelli anlayışının sıfatlarıyla zuhûr eden tanrının süsleri olduğunu belirtilmişti. Bu sıfatlar da dünyanın süslerinin ahlak temelli olduğunu gösterecektir. İbn Arabî'ye göre kişinin Allah'ın isimlerine muhtaç olduğunu idrak etmesi (*taalluk*), Hakk'ı bu isimlerde görmeye çalışması (*tahakkuk*) ve kulluğa yaraşır tarzda isimlerle ahlaklanarak (*tahalluk*) tanrının isim ve sıfatlarıyla süslenmesi gerekmektedir.[215]

Antik Yunan'da gördüğümüz *katharsis/sophrosyne*'ye benzer bir "işlem" İslam kültüründe de vardır. Arapçadaki *tahalli* kavramı da hilye (süs, ziynet) sözcüğünden türetilmiş bir mastardır ve İbn Arabî, "söz fiil ve davranışlarında sadık insanlara benzemek",[216] Hak ile olmayı engelleyen şeylerden uzak kalma, halktan yüz çevirerek gaybden gelen nurların kalbe zuhûr etmesine mahal hazırlayıp, o hale geçmek anlamları yüklemektedir.[217] Kötü huylardan arınma, kötü vasıfları boşaltmaya *tahalli*, iyi vasıflarla bezenmeye *tehalli* denmektedir.[218] Kur'ân'da geçtiği biçimiyle *tezyin/tezyînün* "insana, ne dünyada ne de ahirette ahvalinden, vaziyetlerinden hiçbirinde leke sürmeyen, onu çirkinleştirmeyen ya da rezil etmeyen şey" anlamı taşımakta, bu ifade biçimiyle tıpkı *kelime-i tevhid*'teki gibi, tanımını olumsuzlamayla açmakta, ne olmadığını söyleyerek anlamını doğrudan ahlakla ilişkilendirmektedir.[219] İsfahani tanımlamasını yaparken uyarır:

"Dolayısıyla insanı sadece belirli bir hâlde, vaziyette ziynetlendiren bir şey bir yönden de bir lekedir."[220]

Bu leke daha çok, kişinin Allah'ın celâlini* ya da cemâlini* müşahede etmesinin kalpteki izini akla getirmektedir.[221] Kürsi'ye yerleştiren iki ayaktan birine Tanrı'nın

---

[215] İbn Arabî, **Allah'ın İsimlerin Sırları ve Manalarının Keşfi**, Çev. Ramazan Biçer, Gelenek Yay, İstanbul, 2010, s. 27.
[216] İbn Arabî, **FM**, Cilt IX, ss. 205-207.
[217] Bkz.: El-Hakîm, "tahalli" maddesi, ss. 593-596.
[218] Bkz. Uludağ, "tahalli/tehalli" maddesi, s. 341.
[219] Bir şekilde katharsis/sophrosyne'in aşamalarıyla tahallinin aşamaları arasında bağlantı kurmak mümkün.
[220] Bkz. İsfahani, s. 682.
* *Celâl*, ululuk, büyüklük anlamına gelir. Tasavvufta, maşukun aşığa asla muhtaç olmadığını göstermesi için ululuğunu izhar etmesi, aşığın gururunu kırarak kendisi karşısında ne kadar çaresiz olduğunu ona ispatlaması ile Hakk'ın gözden ve gönüllerden uzak olması, zat ve teklik mertebesidir.

celal diğerine ise cemal sıfatları toplanmıştır.[222] Her ikisi bıçak sırtı denli incecik bir ayrımla yan yana gelmektedir. Marifet, cemâli sezmek, idrak ve şükretmek, celâli tanımak ve hürmet etmektir. Hakk'ın celâl ve cemâlini müşahede ederek bilgilenme yoluyla marifet sahibi olmaktaki son nokta ise ileride inceleyeceğimiz üzere bilgisizlikten bilgiye geçişin bir etkisi olan hayrete ermektir:

"O kimsenin durumuna hayret etmek gerekir ki güzel bir hattı (yazıyı) veya güzel bir nakışı bir duvar üzerinde gördüğünde, onu güzel kabul eder. Bütün himmetini nakkaş (nakışçı) ve hattat hakkında düşünmeye sarf eder: 'Acaba bunu nasıl nakşetmiş, nasıl yazmış, nasıl güç yetirmiş' diye düşünür. Durmadan nefsinde onu büyütür ve 'O ne kadar da zeki imiş! Sanatı ne kadar da mükemmel, kudreti ne kadar da güzel imiş' der. Sonra nefsinde ve nefsinin dışında olan acaipliklere bakar da yaratanın azametini takdir etmekten gafil kalır! Oysa, ustasının azameti onu dehşete, celâl ve hikmeti onu hayrete düşürmez!"[223]

Sözcüklerin anlam haritasından mürekkep bu uzunca girişin bir amacı, XVIII. yüzyılda tanımlanan estetik (*episteme aisthetikos*) ile İslam dünyasının *ilmü'l cemâl*inin birbiriyle kesişip ayrıldığı noktalar var mı diye bakmaktır. Aynılığı saptamak İslam âleminin edebindendir; kanımca Batıyla keskin ayrımlardan biri de budur: âlemi keşfedip Tanrı'nın bahşettiği güzellikleri saptarken aynılıkları farkları da gözeterek kaydetmek. Bu nedenle iki alan, *episteme aisthetikos* ile *ilmü'l cemâl,* arasında yegâne aynılık belki de güzellikle ilişkili olmalarıdır. Bir de yoklukları üzerinden konuşmak mümkündür; şöyle ki Batı'da ve Doğu'da teolojik düşüncenin serpilip zirveye ulaştığı Ortaçağ'da doğrudan güzeli konu alan metinler neredeyse yok gibidir.[224] Yine Ortaçağ'dan bakıldığında Umberto Eco'nun söyledikleri bir

---

Celâli tecelli ise ilahi darbedir; kahr, cebr, intikam, azap ve gazaba yol açan ilahi tecelliler, afet ve felaket getirmeye muktedir ilahi irade. Bu tecelli halkın Hak karşısında eğilmesini, bencillik ve benlik davasından vazgeçmesini sağlayan bir terbiye vasıtasıdır. Bkz. Uludağ, "Celal" ve "Celali tecelli" maddeleri, s. 85.

[*] *Cemâl*, güzellik anlamına gelir. Tasavvufta aşığın ısrarlı istek ve arzusu üzerine maşukun kemalleri izhar etmesi ile Allah'ın lütuf ve rahmet nedeni vasıflarıdır.
Cemâli tecelli, rızaya, lütfa, ihsana, kereme, rahmete ve berekete vesile olan ilahi tecelliler; ilahi inayet, Allah'ın her şeyi kollaması, koruması ve kayırması. Bkz. Uludağ, "Cemâl" ve "Cemâli tecelli" maddeleri, s. 86.

[221] İbn Arabî'nin **El-Istılahat**'ından aktaran El-Hakîm, s. 560.

[222] İbn Arabî, **FM**, Cilt I, s. 474. "Mutasavvıflar Allah'ın lütuf ve rızasını gösteren sıfatlarını cemal tabiriyle ifade etmişlerdir." Bkz. İA, VII. Cilt, "cemal" maddesi, s. 296.

[223] İmâm-ı Gazâlî, **İhyâ-i Ulûm-id-Din**, Cilt IV, Çev.Ali Arslan, Arslan Yay., İstanbul, 1981, "Fikir Kitabı: (7) Allah'ın Mahlukâtı Hakkında Tefekkür", http://www.ihya.info/node/799, 16 Ağustos 2012.

[224] Bkz. Doris Behrens-Abouseif, **Beauty in Arabic Culture**, Marcus Wiener Publ., 1. bs. 1998, Princeton, 1999, s. 3. Grabar da aynı fikirdedir. Bkz. Oleg Grabar, "The Aesthetics of Islamic Art",

başka alan açar. Eco dönemin krallarının hazinelerinde ve koleksiyonlarında yer alan nesneleri sıralar: Azizlerin kafatasları, balina omurgası, Çarmıh'ın bir parçası, İsa'ya takılan dikenli tacın bir dikeni, bir yumurta içinde bulunan diğer yumurta, tek boynuzlu at boynuzu, büyük hindistancevizleri, Aziz'lerin kullandığı söylenen çeşitli nesneler, içi saman doldurulmuş fil vb.

"Estetik nesne ile mekanik nesne arasında hiçbir ayrım gözetilmiyordu (Harun-Ür-Reşid Şarlman'a sanatsal bir zevkle değerli taşlar işlenmiş horoz biçiminde mekanik bir kukla hediye eder) ve sanat ile zanaat ayrımının umursanmadığı bu dönemde 'sanatsal yaratı' ürünü nesne ile ilgi çekici nesne arasında, 'seri malı' ile tekil ürün arasında, özellikle de az bulunan, ilginç nesneler arasında hiçbir fark yoktu."[225]

Leslie Brubaker da Akdeniz üstünden gerçekleşen kültürel ve maddi değişimlerin izini sürdüğü makalesinde diplomasinin bir parçası olarak krallar ve sultanlar arasında, örneğin Bağdat'tan Aachen'a yollanan canlı filden, dönemin mekanik harikalarına, ipek perdelere ya da el yazmalarına uzanan hediyeler silsilesinde önemli olanın enderlik, ilginçlik gibi faktörler bulunduğunu belirtir.[226]

"İnsan doğası ve insan özü öyle yapılmıştır ki, olağandışı bir çerçevede görünen ya da olağandışı bir kökene sahip olan şeylere karşı büyük bir sevgi ve daha büyük bir ilgi beslemektedir. Ait olmadığı yerde görünen bir nesne ile karşılaşınca bu seni varolmayan ya da nitelikleri bilinmeyen bir nesneyle karşılaşmak denli şaşırtır ve hayrete düşürür."[227]

Tanrı düşüncesinin bizatihi kendisi ve O'nun yaratma etkinliğinin tüm sonuçları bu formül üstünden hayranlık ve hayreti besleyerek etki alanını genişletip süreklileştirir. Eco, Ortaçağlıların bir güzellik dinleri olmadığına da dikkat çeker; bir değer olarak güzellik ele alınacaksa "iyilikle, hakikatle, varoluşun ve Tanrı'nın tüm öteki öznitelikleriyle"[228] örtüşen, "nesne ile kozmos arasındaki tüm doğaüstü ilişkileri

---

Islamic Art and Beyond: Constructing the Study of Islamic Art, Volume III, Ashgate Publ., Hamshire, 2006, ss. 335-355.

[225] Umberto Eco, "Yeni Bir Ortaçağa Doğru", **Günlük Yaşamdan Sanata**, Çev. Kemal Atakay, Adam Yay., 1. bs., İstanbul, 1992, s. 31.

[226] Bkz. Leslie Brubaker, "The Elephant and the Ark: Cultural and Material Interchange across the Mediterenian in the Eighth and Ninth Centuries", **Dumbarton Oaks Papers**, Vol. 58, Boston, 2004 ss. 175-195.

[227] Curcani'den aktaran, Sayın, **BYII**, s. 122.

[228] Umberto Eco, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev. Kemal Atakay, Can Yay., İst., 1.bs 1987, İstanbul, 2012, s. 38.

kavramak, somut nesnede Tanrı'nın varlığının ontolojik yansımasını ayırt etmek"[229] gibi bir kavrayışın anlaşılması gerekecektir.

Zeynep Sayın *İlmü'l cemâl*in yokluğunu şöyle açıklar:

"Kunduracının imal ettiği ayakkabı ile mimarın inşa ettiği bina arasında güzellik nezdinde bir fark yoktur; her ikisi de *güzel olan ve güzel seven* tanrının arzusunu yerine getirir. Bu yüzden özerk bir estetik kuram eksikliği, aslında ikinci bir nedenle birlikte dayanak kazanır: Güzellik söz konusu olduğu anda, insanın farklı yaşam alanları bir yana, doğa ile kültür arasında bile bir ayrım getirmemiştir İslami düşünce geleneği; *zayyana* fiilinin eylemi, tanrısal bir niteliği dile getirdiği ve *tezyinin cemâli,* tanrının zuhûruna bağlı olduğu için güzel olan, zaten bizzat varoluşun kendidir. *San'a* yalnızca insan elinden çıkan güzelliği betimliyor olsa bile, 'yaratanların en güzeli Allah'tır' (Mu'minun, 23, 14) ve insan bu eylemiyle ona öykünmektedir. Dolayısıyla insan yaratılarına özgü güzellik, aslında yaratıcı kişinin şahsına ilişkin değil, tanrısal kuşatıcılığa ilişkin bir güzelliktir ve *ilmü'l-cemâl* diye diğerlerinden ayrışmış bir alan işin başından mümkün değildir."[230]

Fenn ve *san'a*'nın birbirinden ayrıştırılmadığından zanaat olarak görüp sanat olarak nitelendirmediğimiz her şey güzellikleri itibariyle aynı sözcüklerle takdir edilmektedir.[231]

"Allah, tecelligah kusursuz ve güzel olsun diye, her şeyi tezyin ve tanzim etmiştir. "Uyum dendiğinde bir nesnenin niceliğini değil, veznini … yani görünüşteki ve parçaların düzenlenişindeki doğru orantıyı anlarız" bu yüzden tezyine bahşedilen varlıkbilimsel önem, Batı modernizm sürecinde diğer alanlardan ayrışan estetik bilimiyle değil, varlığın varoluştaki tezahürüyle ilgilidir -Allah'tan güzel kim boyayabilir?"[232]

Yaratılan her şey Tanrı tarafından yaratılmıştır:

"(O) amellerin güzelliği, o ameller kul tarafından yapılmış olmasına rağmen, edeben ve nezaketen O'na mal edilir."[233]

[229] Eco, s. 40.
[230] Sayın, 2000a, s. 196.
[231] **A.e.**, s. 196.
[232] Sayın, **BYII**, s. 127, alıntı içindeki alıntı El-Cahiz'den.
[233] İbn Arabî, **İlahi Aşk**, Çev. Mahmut Kanık, İnsan Yay. 1. bs. 1987, İstanbul, 2011, s. 28

Dolayısıyla İslami güzellik anlayışıyla ilgilenen bir araştırmacının bakacağı yerler teolojik metinlerdir. Güzellik ilahi bir değer ve gerçeklik olarak kavranmakta, Allah katından evrene yayılmakta, kendi özüne ait bu güzelliğin varlıklarda belirmesi, varlıkların güzellikleri ise araz olarak nitelendirilmektedir.[234] Ahlak ya da güzel ahlak, bu güzellik değerinin merkezini oluşturmaktadır. Gazâlî'nin aşağıdaki sözleri, İslam'da güzele değinen pek çok sanat tarihçinin Richard Ettinghausen'in keşfinden bu yana alıntılanmaktadır:[235]

"(G)üzel, güzelliği idrâk edenin nezdinde sevilir. Bu da güzelliğin bizzat kendisi içindir. Çünkü güzelliği idrâk etmekte zevkin bizzat kendisi vardır. O, başkası için değil zatı için sevilir.(…) Çünkü her güzellik sevilir. Suret ise zâhir ve bâtın olmak üzere iki kısımdır. Hüsn ve cemâl bunların ikisini de kapsamaktadır. Zâhir suretler zâhirî gözle idrâk olunur. Bâtın suretler ise, bâtını basiret ile sezilirler, bu bakımdan bâtın basiretinden mahrum olan bir kimse idrâkten de yoksundur ve bu yönden lezzet almaz, sevmez ve buna meyil de etmez bir yaratılıştadır. Kimde bâtınî basiret, görünen duyulardan daha galip ise, onun bâtinî mânâları sevmesi zâhirî mânâları sevmesinden daha fazladır, Bu bakımdan duvara nakşedilen bir sureti zâhirî güzelliğinden dolayı seven ile iç güzelliğinden dolayı peygamberlerden birini seven arasında büyük fark vardır."[236]

Beşir Ayvazoğlu, **İslam Ansiklopedisi**'ne yazdığı "ilmü'l cemâl" maddesinde Gazâlî'nin ontolojik değerlerle estetik değerler arasında örtüşme gördüğüne dikkat çeker. Yukarıdaki alıntının devamında Gazâlî güzellikle ahlakı birleştirmektedir metninde. Ayvazoğlu'nun sözleriyle ifade etmek gerekirse:[237]

[234] **İA**, XXII. Cilt, "ilmü'l cemal" maddesi, s. 146. İlk yargı İbn Sina'dan, ikincisi ise Farabi'den aktarılmaktadır.
[235] Grabar da Neciboğlu da metinlerindeki Gazâlî alıntılarını Ettinghausen metninden yapmışlardır: Bilgi için R. Ettinghausen "Al-Ghazali on Beauty", **Art and Thought**, içinde K. Bharath Iyer, Londra, 1947, ss. 160-65.
[236] Bkz. Gazâlî, **İhya…,** ss. 298-303.
[237] Buradaki "ontolojik" ve "estetik" vurguları nedeniyle alıntı yapmayı tercih ettim, *aesthetic* karşılığı olarak kullanılan "estetik" sözcüğünün Batılı bir terminolojiye eklemlenme kaygısı ile kullanıldığı aşikâr. Türkçenin imkânıyla "estetik"teki etik vurgu ön plana çıkarılmadığı sürece ahlakla mümkün olan İslami güzellik anlayışının tam olarak yerli yerine oturmadığı görülüyor çünkü. Ayvazoğlu ise aslında kendi metinlerinde temsilin olmadığı bir evreni ifade etmekle birlikte, "estetik" kategorisinde ısrarlıdır. Oysa 18. yüzyılda tanımlanan bir dal olarak estetiğin temel uğraşının temsil meselesi etrafında yapılandığı görülür.

"Allah'tan başka ontolojik, estetik ve ahlaki bakımdan kusursuz olan hiçbir varlık yoktur. Şu halde 'mutlak güzel' diye nitelenmesi gereken varlık sadece Allah'tır ve bütün güzellikler O'ndan gelmektedir."[238]

Ayvazoğlu, metnin devamında İbn Arabî'nin düşünceleri etrafında biçimlenen güzellik anlayışının da "mutlak güzelliğin görünen âlemdeki içkinliği"ni[239] vurguladığını, gizli hazine hadisi etrafında mutasavvıfların başlı başına bir "estetik teorisi" yarattıklarını, Allahın güzelliğini tüm güzelliklerin kaynağı olarak gördüklerini ve tüm aşkların nedeni olarak bu güzelliği gördüklerini belirtmektedir.[240] Ayvazoğlu, metninde bir güzellik anlayışı betimler ancak bunun o güzelliğin bir estetik yaşantı olarak alımlayan üstündeki etkisinden söz etmez.

Gülru Necipoğlu ise kitabının "Orantı ve Işığın Estetiği" başlıklı bölümüne başlarken zevk (*dhawq*) kavramından söz eder.[241] Zevk ya da lezzet, estetik algının gücü, kalbin ve ruhun harekete geçirilmesi, etkilenmesi olarak anlaşılan kavram nesnel bir nitelik taşımamaktadır. **İslam Ansiklopedisi**'nde maddenin yazarı, söz konusu kavramın üzerinde uzlaşılmış evrensel bir nitelik taşımayışından dolayı hayıflanmaktadır.[242] Necipoğlu ise kavramı "muammalı hassas bir nitelik"[243] olarak görür ve hızla eler.

Oysa Zeynep Sayın zevkin bir başka veçhesini görmekte ve göstermektedir:

"Güzellikten alınan haz, *her şeyi güzel ve mükemmel yapan Allah'ın san'atı*'ndan alınan haz olduğu ve Allah, beşer ondan zevk alsın diye varoluşu güzel yarattığı ve tezyin ettiği içindir ki, Platonik-Hıristiyan düşünce yapısının aksine İslami güzellik anlayışı, cemâl kavramını duyusal hazdan azade kılmamıştır."[244]

Çünkü;

---

[238] Bkz.: **İA**, XXII. Cilt, s. 146
[239] **A.e.**, s. 148.
[240] Bkz.: **a.e.**, s. 148
[241] Orantı/ahenk için *proportion* karşılığı olarak Arapça *tenasüp* sözcüğü parantez içlerinde verilmiş. Necipoğlu'nun başvurduğu metinlerin Türkçelerinde zevk yerine lezzet sözcüğü tercih edilmiş.
[242] F. Rahman, "Dhawk" maddesi, **Encyclopaedia of Islam**, 2nd Edition, Brill Online, 2012, Harvard University, 29. August 2012, <http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/dhawk-SIM_1818>
[243] Necipoğlu, s. 185.
[244] Sayın, 2000a, s. 197.

"Duyusal haz, bir yandan tanrının ziyneti sayesinde gerçekleşirken öte yandan ziynet, duyu-ötesi tanrının uzaklığı ve münezzehliği sayesinde gerçekleşmekte; duyusal haz derken yaşantılanan, şahsi ve çıkara bağlı bir duyusallık içereceğine, insanı aşan ve kusursuz uyumun bir parçasına dönüştüren tezyini evrene dair bir hazza dönüşmektedir."[245]

Gülru Necipoğlu sözü edilen uyumun geometri ve müzikal alandaki önemini, Pytgorasçı etkileşimin altını çizerek İhvan-ı Safa üzerinden bir değer olarak dağarcığa eklerken uyumun kalplerdeki izini, yani yapıtı ortaya koyan ile onu seyredenin yapıt dolayımıyla tıpkı tecellinin daima kendini yenilemesindeki parlama anlarının insanın kalbindeki belirişini deneyimlemesi ile bunun insan üzerindeki etkisini "nesnel" bulmadığı için katalog dışı bırakır. Oysa mademki Allah en büyük *musavvir*dir ve duyusal/düşünsel haz onun yarattığı evrende, onun bir ihsanıdır, insan da kendi eylem ve yapıtlarında küçük birer evren modeli kurgulamak durumundadır. "Güzelliğin yalıtılmış bilimi"[246] olan estetik yerine, "duyu-ötesi ve duyusallık"[247] cemâl sıfatında iç içe geçtiğinde ortaya çıkan resim daha çok bir yaşama biçimini düşündürmektedir.

Valerie Gonzalez de İslami düşüncede bir estetik ya da güzelin ilminden pek söz edilemeyeceğini belirten metinlere katılmakla birlikte estetik fenomenolojinin açtığı alanda yürüyerek bir meta-estetikten söz edilebileceğini ileri sürüp uygular.[248] Kuşkusuz yapıtların değerlendirmesi bağlamında bakıldığında her zaman mümkün bir eylemden söz etmektedir Gonzalez; dolayısıyla Kur'ân ile İbn Hazm, İbn Sina, İbn Rüşt ve İbn Heysem metinlerindeki güzele dair arkeolojik kazısını çağımızın düşünür ve sanatçılarının yapıtlarıyla tartışır metninde. Gonzalez de güzele yönelik bulgularında ahlakla karşılaşmaktadır.[249] Doris Behrens-Abouseiff ise konuyla ilgili örnekleri arasında farklı bir yerde durarak önce İslam kültürünün yekpare resminden Arapça konuşan kültürleri ve Arap güzellik anlayışını ayırır. Ardından dünyevi

[245] **A.e**., s. 198.
[246] **A.e.**, s. 197.
[247] **A.e.**, s. 197.
[248] Valerie Gonzalez, **Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture**, I.B. Tauris Publ. New York, 2001, s. 7. Üç metni referans verir. Edgar de Bruyne, **Studies in Medieval Aesthetics** (Ortaçağ Estetiği Çalışmaları) ve Jose Miguel Puerta Vilchez, **Historia del pensamiento estetico arabe** (Arap Estetik Düşüncesinin Tarihi) ve **al-Andalus y la estetica arabe clasica** ve (Endülüs ve Klasik Arap Estetiği).
[249] **A.e**., ss. 5-27.

kültüre ait olan sanatların şeriatın sınırlarını ihlal etmediği sürece varlıklarını sürdürmelerine müsaade edildiğini belirterek özellikle şiir sanatındaki güzel kavramında dinsel alanın belirleyici olmadığını, güzelliğin, hazzın ya da lezzetin bizzat kendileri için İslam öncesi dönemden beri nasıl alımlanıyorsa İslam sonrasında da aynı şekilde alımlandığını özellikle **Binbir Gece Masalları**'na başvurarak, oradaki *bacchic* unsurların altını çizerek gösterir.[250] Oysaki çok farklı kaynaklardan bir araya getirilen masalların İslam öncesi anlatılarına İslam sonrası İslami örtüler giydirildiğini düşünmek de mümkündür. Aksi takdirde kendisinin de altını çizdiği gibi Moğol istilası sonra daha da sofulaşan Arap kültürünün egemen olduğu İslam ahlakının dışsal görünümü ile hane içi, örtü ya da perde altı bir yarılmayla icra edildiğini kabul etmesi gerekecektir. Üstelik Arap kültürünün zirve çağında ve Kur'ân'ın İslam kültürü üzerindeki belirleyiciliği söz konusuyken Arap güzellik anlayışının ancak yaygınlaşma fırsatı bulduğunu da düşünmenin önünde bir engel yoktur.

Oleg Grabar İslami tezyinin güzelliğin taşıyıcısı olduğunu ve bir şekilde bunun da hazzı ön plana çıkardığını belirtir.[251] Bir şeyin güzelliğinin, doğası ile uyumlu bir biçimde gerçekleştirilmiş olan mükemmeliyetinde yattığını; mükemmelliğin olası bütün özelliklerinin bir nesnede görünür olmasının hatta sadece bir parçasının meydana gelmesinin bile güzelliğin en üst mertebesini temsil ettiğini ve mükemmelliğin gerçekleştirilmiş olduğunu söyleyen Gazâlî'den hareketle İslami sanatta sosyal gerçekçiliğe yakın bir boyut bulgular:

"(A)klı olan bâtın cemali inkâr etmez. Hatta bâtın cemalini, zâhir cemalinden daha çok sever. Çünkü duvara yapılan bir resmi seven ile, Peygamberlerden birini seven arasında çok fark vardır."[252]

Demektedir Gazâlî yani bir yandan lezzetten öte yandan ancak bildiği bir şeyi ifade edebilmekten söz etmektedir. Canlı olan her hangi bir şeyin hakikati ya da gerçeği

[250] Bkz. Behrens-Abouseif, ss. 181-184.
[251] Bkz. Oleg Grabar, 1992, s. 26, ss. 39-40. Burada Ruskin'den hareketle tezyinkârın yaptığı işten aldığı hazzın yapıta yansımasından söz eder.
[252] İmam Gazâlî, **Kimya-ı Saadet**, Çev. Ali Arslan, Merve Yay., İstanbul, ty., s. 686.

onun biçiminde ya da fiziksel karakterinde değil, arızi olarak içsel değerinde, daha doğrusu, gizlenmiş olan iç değerindedir.[253]

İsfahani'nin yaratılıştaki tezyini açıklayan ifadesine bakılacak olursa Gazâlî'nin sözleri yerli yerine oturacaktır:

"Yüce Allah'ın varlıkları, eşyayı tezyin etmesi, bazen onları müzeyyen, süslü, bezenmiş bir şekilde ibda' buyurmasıyla: hiçbir şeyi örnek almadan, taklit etmeden vücuda getirmesiyle, ve (yine) bu şekilde icâd etmesiyle, vücûda getirmesiyle, yaratmasıyla olur."[254]

Gazâlî **İhyâ-i Ulûm-id-Din** ve **Kimya-ı Saadet**'te aynı karınca meseliyle lezzet veren tüm bu güzelliklerin sahibini unutmayı cehalet olarak niteler.

"Bir kâğıdın üzerinde bulunan karıncaya akıl ihsan edilir de o kâğıdın üzerindeki yazıları okuma asabiyeti kazandırılırsa, yazıların arka arkaya kâğıt üzerindeki sıralanmasını kalemin işi zanneder. Çünkü o bu kâğıt üzerindeki yazı döken olarak yalnız kalemi görmüştür. Kalemin daha üstüne bakıp onu tutan eli göremez. Hele hele, parmaklardan da yukarı bulunan bir eli ve o eli idare eden bir iradeyi hiç göremez. O iradeyi taşıyan yazarın varlığını, o yazara bu kabiliyet ve hassasiyeti veren hakiki kudret ve kuvvet sahibini, yani Hz. Allahı (C.C.) hiçbir şekilde idrak edemez."[255]

Bir anlamda cemâl her yerdedir Müslüman için önemli olan bu güzelliği yaratanı bilmek, yaratılmış bu güzelliklere bakarak yaratanın güzelliğini ve kudretini idrak etmek; Tanrı'nın cemâlini müşahede etmenin lezzetine ermektir.

"Demek ki güzellik ve cemalin manası her şeyde mümkün olan kemalin bulunmasıdır. Her şeyin kemali aynıdır. Yazının kemali, harflerin birbiriyle mütenasib olması ve diğer hususların yerli yerinde olmasıdır. Şübhesiz güzel yazıya ve güzel eve bakmak, lezzet veren şeylerdir."[256]

İbn Arabî'ye göre Hakk'ın el-Cemil ismindeki tecellisi sevginin kaynağıdır çünkü "Allah güzeldir ve güzeli sever."[257] "O ki yarattığı her şeyi güzel yarattı" (Secde,

---

[253] Oleg Grabar, "Islam and Iconoclasm", **Early Islamic Art, 650-1100: Constructing the Study of Islamic Art**, Volume I, Ashgate Publ., Hampsire, 2005, ss. 43-57, s. 54.
[254] İsfahani, s. 684. *İbda,* yoktan var etme anlamında yaratmadır.
[255] İmâm-ı Gazalî, **İhyâ-i Ulûm-id-Din**, Cilt I, Çev.Ali Arslan, Arslan Yay., İstanbul, 1981, s. 153.
[256] Gazâlî, ty, s. 685.
[257] İbn Arabî bu hadisi peygamberin ağzından şu şekilde açıklar: "Öncelikle sevmen gereken kimse Haktır, çünkü sen güzeli sevdiğini söyledin ve Allah güzeldir! Rabbin için güzelleşirsen, O da seni sever. Güzel olabilmen ise bana uymanla mümkündür. Bana uyman senin süsündür. (…) Yani benim süsümle ve ziynetimle süslenin ki Allah sizi sevsin!" Bkz. **FM XVII.**, s. 44.

32:7) ve “sözün en güzelini indirdi” (Zümer, 39:23) ve "Biz elbette insanı en güzel bir biçimde yarattık" (Tin, 95:4) demektedir çünkü insanın doğasına güzelliği nakşetmiştir; Resulünü, "en güzeli"ni (Zümer, 39:55) “güzel bir örnek” (Ahzab, 33:21) olarak göndermiş, kendisine “güzel isimleriyle dua” (Araf, 7:180) edilmesini, huzuruna “ziynetinizi takıp” (Araf, 7: 31) gelmenizi dilemiştir. İbn Arabî, bu ziynetlerin “bazen zillet, yoksunluk, huşu ürperme, secde, rükû” bazen ise “kerem, lütuf, yumuşaklık, günahları aşağılamak, affetmek, hoşgörü, mağfiret” gibi nitelikler olduğunu söylemektedir.[258]

Zeynep Sayın bu türden bir güzellik anlayışında gözlerin tanrıya erişmesinin beklenemeyeceğini, bir salt görüden -*theoria*- söz edilemeyeceğini belirtir. Varoluş, görünmeyenin aynasında tanrısal sıfatlarla tanzim edilmiş bir uyum ikilimidir.[259] Burada,

“(İ)nsan bakışını ‘tanrısal varlığın vahyettiği güzelliğe’ yöneltmek, gözü bakamaz hale gelinceye, kişi kendini bakıştan eksiltinceye, kendinden geriye tanrısal yasallık dışında bir şey kalmayıncaya değin güzelliğin içinde kaybolmak ister.”[260]

Gayb[261] tecellinin üstünü örttüğü için, yapıtları ile sıfatlarının görünürlüğüne karşın kudreti esma perdesi altında tecelli eden Tanrı’nın kendi, gizli kalmaktadır, kalmalıdır.[262] Bir şeyin kendini gözlerden gizlemesi demek olan *gayn* kökünden gelmektedir gayb, sadece Allah’ın bildiği, O’nun kendine sakladığıdır; olacak olanın bilgisinin saklandığı yerdir; mekânsal ve zamansal gizliliktir.[263] Perdeler, Tanrı’nın gizli kalmasını istediği şeyi örterler.

Perde, örtü anlamını taşıyan Farsça bir sözcüktür, Arapçası *hicâb*tır.[264] Tasavvufta, Hak ile kulu arasındaki engele işaret eder. Hak ile kulu arasında madde, mal, mülk,

---

[258] Bkz.: **A.e**. s. 46.
[259] Bkz.: Sayın, 2000a,
[260] Bkz.: **A.e.**, ss. 198-199.
[261] *Gayb:* Görünmeyen, örtülü, gizli; duyu organları ve akılla bilinmeyen, görülmeyen varlıklar ve bunların bulundukları âlem; Hakk’ın kendisinden değil, kuldan gizlediği şeyler. Bkz Uludağ, “Gayb” maddesi, s. 144.
[262] Bkz. Sayın 2000a, s. 199.
[263] El-Hakîm, “Gayb” maddesi, s. 201.
[264] Bkz. El-Hakîm, “Örtü “ maddesi: *setr* de perde anlamına gelen Arapça bir diğer sözcüktür ve Kur’an da Kur’an okunurken inanlarla inanmayanlar arasına çekilen perde (17: 45) ayetindeki “örtü”

nefs, şehvet ve çıkar gibi karanlıktan (zulmetten) ya da Hakk'ın tecellileri gibi ışıktan (nurdan) sayısız perde vardır; karanlık perdeler doğal, nurani perdelerin latif ruhlar olduğu düşünülür.[265] İbn Arabî'nin öncülü, bir X. yüzyıl mutasavvıfı olan Nefferi, "Kendi nefsin hicâbındır, bilgin hicabındır, mârifetin hicâbındır, isimlerin hicâbındır ve Benim sana Kendimi bildirmem hicâbındır"[266] demektedir. XIII. yüzyılda İbn Arabî'nin düşünceleri yaygınlaşana kadar mutasavvıflar arasında *hicâb*, sâlikle Hak arasında bir engel olarak görülmüş, bu perdeden yakınılmış, azap olarak nitelendirilmiştir. Bunların en kalın ve aralanması en zor olanı nefstir. "Nefsini bilen Rabbini bilir"se eğer, nefsinin salikin önünde perde oluşu onun nasıl güç bir yolda olduğunu gösterir. Ancak İbn Arabî ile kavram anlam alanını "perde, perdelenene ulaştıran bir kapı ve yol"[267] olarak genişletmiş; "âlem, hatta bütün varlık, örtmek, örtülen ve örtendir. Çünkü örtmek örten ile örtülen arasında sürekli bir vasıtadır"[268] demiştir. Hatta *cin* sözcüğü, örtmek ve gizlenmek anlamını taşıdığı ve *cennet* bu sözcükle aynı kökten geldiği için İbn Arabî cennetin bir örtü, bir perde olduğunu; cennetin bir ödül olarak bugün gizlenen, ahirette varılacak yer olduğunu düşünmüştür. Cennet her nefeste yenilenen örtülü nimet; cinler de ateş ve hava unsurlarından mürekkep yaratıklardır ve insanların gözlerinden gizlenmektedirler; tıpkı melekler gibi.[269] (Burada bu duruma değinmemin neden Hz. Süleyman'ın hizmetinde "sanat" üreten cinlerin ürkü vermeyişidir)

"Perde"nin varlığı, doğal olarak perdenin ardındakini görme ve ona ulaşma arzusunu doğurmakta, bu arzu salikin yolunda gireceği halleri, alacağı menzilleri, ulaşacağı mertebeleri belirlemektedir. Perde müşahede ve keşf ile aralanması/aşılması gereken katmanlar oluşturmaktadır. Dolayısıyla Hakk'ın tanınmasını ve görülmesini, O'na yakınlığı ifade eden mârifet ve ilim, muhabbet, müşahede, zuhûr, rüyet ve kurbiyet

---

anlamına gelir. İbn Arabî'ye göre pozitif özellikleriyle kullanılmaktadır. Pozitifliği, örttüğü şeye delil olmasından kaynaklanmaktadır: O şey orada vardır ki örtülmektedir. Dolayısıyla *setr*, hem perde hem delildir. ss. 511-512.

[265] Uludağ, "Hicâb" maddesi, s. 285. Ayrıca bkz.: İbn Arabî, **FH,** s. 30

[266] En-Nifferi'nin Mevakıf'ından aktaran Mustafa Çakmaklıoğlu, "Muhyiddin İbnü'l-Arabî'ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu", Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri (Tasavvuf) Ana Bilim Dalı, yayınlanmamış doktora tezi, Ankara, 2005, s. 363.

[267] Bkz. Uludağ, "Hicâb" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, XVII. Cilt, ss. 430-431 ve Bkz. El-Hakîm, "Hicâb" maddesi, s. 288, "Örtmek" maddesi, s. 511.

[268] El-Hakim, s. 511.

[269] Bkz. El-Hakîm, "Cennet" maddesi, ss. 131-137.
Bu nedenle meleklerle cinlerin ortak isimleri vardır: cinnet.

gibi haller bile aynı zamanda hep birer *hicâb*tırlar.[270] İbn Arabî her şeyin, tüm işlerin birbirine örtü oluşturduğunu düşünür. "Kalbin hakkı sığdırması Hakk'ın üzerinde örtüdür"[271] örneğin. Bu bağlamda bakıldığında, tüm yaratmaları güzel olan, sevgi dolu Rahman'ın kendine ulaşmaya dileyen kuluna koyduğu bu perdeler; kuluna "şah damarı kadar yakın" ama bir o kadar da uzak olmayı tercih eden Tanrı'nın "İlahi Oyun"u olsa gerektir.

Seyid Hüseyin Nasr, Hinduizmin *mâyâ*sı ile tasavvufun *hicab*ını aynı işlevde görür. *Mâyâ*, yanılsama, vehim, hayâl, yaratıcı güç, *natura naturans* gibi anlamlar taşımaktadır;[272] yaratıcılık ve "İlahi Oyun"; "ayrılığın, dışlaştırmanın ve nesneleştirmenin kaynağı olan görecelik",[273] yüce örtü, aynı zamanda hem örten hem açan yüce tecellidir.[274] Schuon Allah'ın nefesini bırakmasıyla tezahür eden İyilik, Güzellik ve Sevgi ve Merhametin (Rahman'ın) *Mâyâ'*ya karşılık geldiğini belirtir. [275] Nasr da Rahman'ın Nefesi ile Hinduzim'deki Âtman'ın Nefesi'nin aynı şey -*Mâyâ*- olduğuna dikkat çekerek bu örtünün atılmasını "İlahi Oyun" olarak nitelendirmektedir. Bunun İslam'daki karşılığı Gizli Hazine'nin bilinmek istemesi ve kendi kendine vahyiyle soluğunu bıraktığı anda evreni yaratmasıdır.[276]

---

[270] Bkz.: Çakmaklıoğlu, s. 364. *Marifet*, bilgi; rüyet, kalp yoluyla görme (aşağıda açılacaktır); *kurbiyet,* Allah'a yakınlık anlamlarına gelmektedirler.

[271] Bkz.: El-Hakîm, "Örtmek" maddesi, s. 511. Bu bağlamda yukarıda açıklanan Arş'ın geniş tanımının da kalbe sığdırılabildiğini söylemek gerekir. Mutasavvıflar "yerlere ve göklere sığmayan Allah'ın mümin kulunun kalbine sığdığını ifade eden bir hadis-i kudsi naklederler. İnsan-ı kâmilin kalbi yer ve gökten daha geniştir. Öyleyse Allah arşa istiva ettiği gibi mümin kulunun kalbine de istiva eder, yani orada isim ve sıfatlarıyla tecelli eder. Bu durumda "kalb Allah'ın arşı, gönül çalabın tahtı" haline gel(ir)." Uludağ, "Arş" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, III. Cilt, TDV. Yay., Ankara, 1991, s. 410.

[272] Bkz., Ananda K. Coomaraswamy, **Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**, Çev. N. Özdemiroğlu, 1.bs. 1974, İnsan Yay., İstanbul, 1995, s. 209.

[273] Nasr, 2001, s. 153.

[274] Bkz.: **A.e.** ss. 153-154.

[275] Bkz.: Fritjhof Schuon, "Âtmâ and Mâyâ", **Studies in Comparative Religion**, Vol. 7, No. 3, 1973, World Wisdom Inc., 1 Eylül 2012, http://www.studiesincomparativereligion.com/public/articles/Atma-Maya-by_Frithjof_Schuon.aspx

[276] Bkz., Nasr 2001, s. 154. *Mâyâ* ile zuhûrdaki ışımadan söz etmektedir burada Nasr: "Hayır olan Tanrı kendi İyiliği'ni ışıtma kudretine mutlaka sahiptir ve ışıma ya da tezahür yönündeki eğilim, tek mutlak gerçek olan Asl'ın dışındaki gerçekliğin kozmik ve hatta meta-kozmik düzeylerini tanımlayan Menşe/asıl'dan uzağa doğru olan harekete işaret eder." Aynı zamanda "görece bir âlem var olduğundan, bu âlemin kökleri asıl düzende bulunmaktadır ve bu kökler Bir'i gerçekliğin tüm düzlemlerinde örten ve açığa çıkaran ilahi *mâyâ*dan başka bir şey değildir." Nasr, Schuon'un kavrama getirdiği açıklamayla İslami bilgiyi kaynaştırmaya devam eder: ona göre, mâyâ/perde, ışıma yoluyla zemini hazırlayıp yine bu yolla zuhûru sağlamaktadır. Mutlak ya da Yüce Cevher'i bir nokta olarak

"(G)ayb tecelligahın perde arkasında varlığını sezdirmektedir. Sanki bu, tanrı tarafından bilinçle tasarlanan bir saklanma oyunudur ve tecelligah, tanrının kendini ele vermesi değil, gizlenmesi için vardır. (…) Tecelli, gaybe dair bir perde olsa bile perdenin ötesine bakmak, tanrısal sırra erişmek ve perdenin ardındaki sırrı ifşa etmek, beşere bahşedilmemiştir. Gaybin özelliği mevcud olmak değil, perdenin ardında fark edilir olmamak, özellikle görünür olmamaktır."[277]

Bu türden bir yaratma algısı yaratım sürecinin su sızdırmaz biçimde kendi kendinin sürekliliğini evetleyen kozmik geometrik ve oyuncul tezyin sanatını düşündürmektedir kuşkusuz; bir yandan evrenin yaratılışını açma jestini gösteren ama açarken kimi tecelligahları ve suretleri örten, öte yandan örtme jestiyle yeni mahaller açan bitimsiz bir oyun...

"Görünenle görünmeyen arasındaki ince çizgidir hicap (…) Güzelliğin nasılını ele veren, ama güzelliğin kendini gizleyen bir tanrıdır Kur'an'ın tanrısı; onun yasallığının nasılı, saklanmayla gizlenme, örtünmeyle açık etme arası eylemeyi gerektirir." [278]

Bu nedenle ileride göreceğimiz üzere İslami sanatların "en figüratif"i olan minyatürün kitabın cildi içinde, sayfaların arasında kendini gizlemesi hicabın gereği, tanrısal bir hürmettir.

Hicâb, aynı zamanda, kalple mideyi ayıran ince zarın adıdır.[279] Yine ileride açılacak olduğu üzere kalp, bir görme organı olarak önem taşımaktadır İslami gelenekte; dolayısıyla nefsin en zayıf organı olan mideden ayrıştığı o zarın *hicâb* olarak adlandırılması doğaldır:

---

düşündüğümüzde, yarıçap ışıma, çevre merkezin yansıması, dairenin tüm alanı Varlık'ın kendi ya da bir düzeyidir. İslam metafiziğinin terminolojisiyle konuşmak gerekirse yansıma feyzü'l akdes (kutsal taşma/südur), yarıçap feyzü'l mukaddes (kutsal coşku), ilk oluş, her şeyin arketipi ayân-ı sabite, ikincisi ise yukarıda açıldığı üzere her şeyi değişik mahallerde varoluşa getiren Rahman'ın Nefesi'dir. Mâyâ/perde, bu düzeyde dahi Zat ile Sıfatlar arasında ayrıma yol açan ikiliğin kaynağıdır; bilen ve bilinenin, özne ve nesnenin Bir olduğu o en üst noktada bile ikiliğe yol açmaktadır. Mâyâ/perdenin yankısı madde, yayılması enerji, iki ana eğilimi koruma ve dönüşümdür ki mütemadi ve farklı katmanlardaki varlığını/tezahürünü zaman ve mekâna tahvil etme kabiliyeti buradan ileri gelmektedir. s. 155. "Akıl, mâyâ örtüsü vasıtasıyla nüfuz eden ilahi bir hediyedir ve gerçekliği bilebilir. O, kozmik varlığın örtülerini Asl'a doğru delip geçen ve insan hayatının üzerine düştüğü varoluş çemberini Zât'ın bulunduğu Merkez'e bağlayan bir ışındır." s. 160. Bir anlamda burada "nurdan perdeler"den söz edilmektedir.

[277] Sayın, **BY II**, s. 122.

[278] Sayın, 2000a, s. 199.

[279] **A.e,** s. 199.

"Allah Âdem'i yaratmış, başına iki göz, iki kulak yerleştirmiştir ki, onlarla eşyanın görünen tarafını görür ve işitir. Göğsüne de bir et parçası koymuştur, o et parçasının da gaybe nüfuz eden iki iç gözü ve iki kulağı vardır. Allah o et parçasını kalp ve fuad diye isimlendirmiştir. Söz konusu iki göz, fuadın üzerinde bulunur ve görmek fuada aittir; çünkü Allah, "Fuad gördüğünü yalanlamamıştır" (53:11) buyurur.[280]

Kalbin görüsü yanılmadığı ve yalanlamadığı için gözün gördüğünden daha değerlidir. Bu durumda göz, kalbin görüsüne yer açmalıdır. Bakışın egemenliğini kırmak için "kendini eksilterek bakışı çekebilmek",[281] bakışı azaltmak gereklidir ki Kur'an da bunun için gad/yeguddu sözcükleri vardır.[282]

Nifferi "Cehâlet ru'yetin hicâbıdır, ilim dahî ru'yetin hicâbıdır. Ben zâhir olanım, hiçbir hicâb yoktur ve Ben bâtın olanım artık keşif yoktur. Her kim hicâbı tanırsa keşifle müşerref olur"[283] demektedir. Rüya ile aynı kökten gelen rüyet, görme, seyretme, bakma, görüş; "ilahi tecellileri bu dünyada veya ruh âleminde kalp gözü ile temaşa etmek"[284] demektir. Hz. Ömer'in "kalbim Rabb'imi gördü" [285] demesindeki gibi, ilahi güzelliklerin görüsü ancak kalp gözü ile mümkündür. Bu görü, "Şehadet ve Hayret" bölümünde açılacaktır.

2.2.5. Hayâl ve Gölge:

Vahdet-i kesret nedir gösterdi Şeyh Küsteri
Birriyâ seyr et hayâl-i zılli ondan ibret al
Bırrî

Hayal İslam düşüncesi tarihinde genel olarak üç kategoride ele alınmaktadır: ilkinde hayal, beş duyunun fonksiyonel bir devamıdır; dolayısıyla duyularla idrak edilmeyen

[280] İbn Arabî, **Tezkiretü'l-Havas**'tan alıntılayan bkz. El-Hakîm, s. 202. Alıntıda geçen *fuad* sözcüğü kalp, yürek demektir.
[281] Sayın, 2000a, s. 203.
"Gadd- basar", "gadd-ı nazar";bakışı azaltma; "gamd, göz kapaklarını birbiri üzerine koymak, kapamak anlamındadır. Peygamberin bakışı azaltmak için gözlerini kapaması bu sözle ifade edilmiştir. Mutahhari, **Hicâb: Örtünmenin Felsefesi**, Çev. Mücteba Mir, Şura Yay., İstanbul, 1999, s. 92.
[282] Bkz.: Sayın, 2000a, s. 203.
[283] En-Nifferi'den aktaran, Çakmaklıoğlu, 2005, s. 363.
[284] Ayverdi, "Rüyet-Rü'yet" maddesi, ss. 2644-2645.
[285] Uludağ, "Rüyet" maddesi, . 301.

tahayyül edilemez, tahayyül edilemeyen de düşünülemez. Hayal, duyularla düşünce arasında bir idrak gücüdür.[286] İkinci düzlemde hayal gücü (musavvire) ile mütehayyilenin (imgelem) işlevleri bir birinden ayrı olarak ele alınır.[287] Duyularla akıl arasında aracı olan hayal yetisi (musavvire) duyulardan gelen imgeleri saklarken mütehayyile bu imgeleri birleştirip, ayırarak serbest hayaller üretir. Bu işlem vehim[288] için yapılırsa tahayyül, akıl için yapılırsa tefekkür adını alır. Duyuların suretlerini saklayan hayal yetisi ve kavramları saklayan hafıza arasındaki konumu sayesinde nesnel karşılıklarının olup olmadığını bakmadan durmaksızın benzer ve karşıt imge ile kavramlar üreterek soyut ve metafizik varlıklara ait benzetmelerle semboller oluşturur; manevi etkilenmeler, şairane ilhamlar gibi etkilere açılır. Mütehayyilenin soyut gerçekliği somut imgelere dönüştürebilme işlevi onun "nazari akılla ameli akıl arasında aracılık etmesine de imkân vermektedir."[289] Bu bölümün alanına giren üçüncü düzlemde hayalin kozmolojik gerçekliği ele alınır. Dış dünyada gerçekliği olan hayal âlemini, ortak duyuya ait suretlerin hazinesi olarak görülür. İbn Arabî hayali, sadece ara bir âlem olarak kozmolojik düzeyle sınırlı tutmaz, bütün âlemle eş tutarak ona ontolojik bir seviye kazandırır.[290] Özetle hayal hem

---

[286] Ali Durusoy, "Hayal" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, XVII. Cilt, TDV Yay., Ankara, 1998, s.1. Kindî, İhvan-ı Safâ, İbn Bâcce ve İbn Rüşd bu görüşte buluşmaktadır.

[287] *Mussavire*: zihinde tasarlanmış, düşünülmüş, canlandırılmış, tasavvur edilmiş. Bkz. Ayverdi, "Musavvire" maddesi s. 2178. Allah'ın güzel isimlerinden biri *el-Musavvir*'dir. Aşağıda görüleceği üzere Allah'ın alemi yaratması O'nun bir tasarımı, hayal yetisinin bir sonucudur.
Mütehayyile: hayal kurma, tahayyül etme gücü; XIX. yüzyılda *imagination* karşılığı olarak teklif edilmiş. Bkz. Ayverdi, "Mütehayyile" maddesi, s. 2289.

[288] *Vehim*: burada kuruntu şüphe olarak değil gerçekte var olmayan ama varmış gibi tasarlanan düşünce ve zan anlamındadır. Bkz. Ayverdi, "Vehim" maddesi, s. 3352.

[289] Farabî ve İbn-i Sina bu görüştedirler. Farabî, bu açıdan vahyin inişini de mütehayyile ile açıklar. Ona göre peygamberdeki mütehayyilenin işlevi, gelen vahyi anlam ve içeriğini bozmadan her seviyede insanın anlayabileceği ifade formuna dökmektir. Bkz. Durusoy, ss. 1-2.

[290] Bu görüşün geliştirenler Sühreverdî, İbn Arabî ve Molla Sadra'dır. Bkz. Durusoy, s. 3. Ayrıca bu konu ile ilgili bir makale için bkz. Mustafa Çakmaklıoğlu, "Muhyiddin İbnü'l-Arabî (ö. 638/1240)' ye göre Hayal ve Düzeyleri", 6 Ağustos 2012 http://www.ibnularabi.com/ma011.pdf., s. 5.
Çakmaklıoğlu'na göre hayalin epistemolojik düzeyi aşağıdaki yetilerin anlaşılması ile daha kolay açıklanabilecektir:
Hiss-i Müşterek: Duyumlar vasıtasıyla elde edilen cüzî (tikel) suretleri birleştirip şekillendiren kuvvedir. Gözde değil, *hiss-i müşterek*te gerçekleşir Göz eşyayı olduğu gördüğü için duyumlardan kaynaklanan cüzî suretleri bir bütün olarak idrak eden bu kuvve olmasaydı, dokunarak hissettiğimiz şeyin aynı zamanda renkli ya da renksiz oluşuna hükmedemezdik.
Vehm: Duyulardan, mevcut duyumların dışındaki cüzî anlamları idrak eder. Duyumlardan ayrıdır, çünkü mânâlar duyumlarla idrak edilemez. Yine bu kuvve hiss-i müşterek ve hayalden de ayrıdır. Çünkü bu her ikisi de ancak duyumlardan kendilerine gelen şeyleri şekillendirirler. İnsandaki en kuvvetli yetidir. Diğer, akıl, fikir, idrak kuvveti ve musavvire gibi yetilere galip gelebilir. İdraki çok hızlıdır, bütün mevcudata tasarrufu vardır. İnsan bu yetisine hâkim olursa birçok tasarrufta bulunabilir, fakat bu yeti insana hâkim olursa, onunla dilediği gibi oynar ve onu şaşırtır.

epistemolojik düzeyde hisler ile akıl arasında geçişliliği sağlayan ara bir durum, hem de ontolojik olarak gayb âlemi ile şehadet âlemi arasında geçişliliği sağlayan ara bir âlemdir ve gayb âlemine ait şeylere form kazandırırken doğal şeyleri de ruhanileştirebilme işlevi taşır.[291]

Bu başlık altında açılacak olan hayal kavrayışı için bir kez daha kısaca tekrarlamak gerekirse İbn Arabî'nin âlem ve ruhun varlık alanına çıkışını ifade ettiği kavramların en önemlisi tecellidir. Yine hatırlanacağı üzere tecelli cilve ile aynı kökten gelmekte, kendi kendini dışa vurma veya kendini açma anlamını taşımakta, Tanrı'nın kendini açması var olan her şeyi kuşatmaktadır. İki ayrı tecelli söz konusudur: biri gerçek varlıkla aynı olan hakki ve zati tecellidir, diğeri hayali bir varlığa sahip olan halkî tecellidir.[292] Görünen varlıkların âlemi (şehadet) bu mertebelerin sonuncusudur; bunun üstündeki mertebeler ise *gayb* âlemi olarak tanımlanmaktadır. Bu *gayb* ve *şehadet* mertebelerinin aslı, evvel ve kökeni "Hakk'ın *vücûd-ı mutlak*"ıdır; O'nun varlığı "kadim, vacib, ezeli, ebedi, baki ve daim; mevcudatın varlığı ise hadis, mümkin, zamani ve fanidir."[293] İbn Arabî'den hareketle Mustafa Tahralı, "âlemin hissi suretleri ve cismi nakışları hayâlden ibarettir"[294] demektedir. Onların varlıkları, gölgelerin varlıkları gibi duyu âlemimizde var olmakla birlikte bir süre sonra bozulup kaybolurlar. Bu nedenle Tahralı Molla Cami'den "âlem bütün hayâldir, fakat onda daima bir hakikat cilve-gerdir"[295] sözlerini aktarır. Cilve-ger olup da tecelli eden hakikat "Hakk'ın bir olan vücududur."[296] Çünkü âlem hayal olarak adlandırıldığında

---

Hafıza: Vehmin idrak ettiği mânâları muhafaza edip hatırlatan yetidir. Bu sebeple müzekkire/zâkire diye de isimlendirilir. Hayalin, hissi-i müşterekin hazinesi olması gibi hafıza da vehmin hazinesidir.
Musavvire ya da *kuvve-i hayal:* Hayal ile aynı anlamda kullanılır. Hiss-i müşterekin idrak ettiği suretleri, duyumlar ortadan kalktıktan sonra saklayabilen yetidir. Musavvirenin sakladığı suretler üzerinde her hangi bir tasarrufu ve fiili söz konusu değildir. Sadece bu suretleri saklar.
Mütehayyile: Musavvirenin sakladığı hissî suretler üzerinde tasarruf ve fiilde bulunan yetidir. Onlar üzerinde, birleştirip, ayırmak suretiyle tasarrufta bulunur. Mütehayyilenin aynı zamanda, vehmin duyumlardan idrak edip, hafızanın sakladığı cüzî mânâlar üzerinde de tasarrufu vardır, bu mânâlara suretler verir.

[291] Bkz.: Corbin, s. 190.
[292] Son cümle için bkz.: Durusoy, s. 3.
[293] Mustafa Tahralı, "Vahdet-i Vücûd ve Gölge Varlık" Ahmed Avni Konuk, **Fusûsu'l Hikem Tercüme ve Şerhi III** içinde, (Haz.) Mustafa Tahralı ve Selçuk Eraydın, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yay., İstanbul, 1990 s. 11. *Vacib*: Varlığı zorunlu olup, olmaması imkânsız bulunan. *Hadis*: Sonradan olan şey.
[294] Tahralı, s. 49.
[295] Bkz. Tahralı, ss. 49-50.
[296] Tahralı, s. 49.

"aynadaki görüntünün aynaya bakan bir kimsenin gerçekliğini göstermesi"[297] gibi aslında Allah'ı sergilediği düşünülmektedir. Allah dışındaki her şeyin iki anlamlı durumunu yansıtmasının nedeni de budur.[298] Böyle bakıldığında hayal, "fiiller mertebesinde hareket, iş ve eylem, isimler mertebesinde Allah'ın isimlerinden bir isimin suretidir."[299]

Daha önce de değinildiği üzere İslam düşüncesinde âlem zâhir (şehadet âlemi, görünen âlem) ve bâtın (gayb âlemi, görünmeyen âlem) boyutlarıyla ele alınır. İnsanlar ise tüm dünyaları içermekte olan küçük âlemlerdir. Böyle bakıldığında insan bedeni Allah'ın görünen tecellisi, ruhu görünmeyen tecellisidir: insani nefs ise görünen ve görünmeyen alanlar arasında bulunmaktadır.[300] Nefsin saliki yolunda bunca oyalaması, bu ara alanda filizlenen tarife sığmaz doğasındandır çünkü nefs, ruhla beden, ışıkla karanlık, hayatla ölüm, bilinçlilikle bilinçsizlik arasında bilgi ve cehalet, güç ve iktidarsızlık, arzu ve isteksizlik gibi durumların bir karışımından oluşur. Nefsin mahiyetini tam olarak ortaya koymak için kullanılmakta olan sözcüklerden biri hayaldir.[301] Ancak burada, bir yanlış anlamanın önüne geçmek gerekir. Ruh ve beden kavramları birbirinden ayrı şeyler değildir İslami düşüncede, sadece farklı nitelikleri vardır:

"Ruhtan söz edildiğinde ışıklı, diri, bilen, uyanık ve latif olan bir insan mikrokosmos boyut temsil edilir. Öte yandan bedenden söz edildiğinde bu özelliklere hemen hemen hiç sahip olmayan bir boyut temsil edilir. Bu yüzden, beden kendi kendine, ruh ile bağlantısı olmadan, tüm amaçları ve niyetleri açısından karanlık, kesif, cahil, bilinçsiz ve ölüdür. Nefs veya hayal ise ne ışıklı ne karanlık, ne diri ne ölü, ne latif ne kesif, ne bilinçli ne bilinçsiz olan, ama her zaman bu iki karşıt uçlar arasında bir yerde bulunan ara bir alana işaret eder. Hayal yoluyla, yüksek ve alçak olan birbirine nüfuz eder, aydınlık ve karanlık birleşir. Hayal ne yüksektir ne alçak, ne ışıklıdır ne karanlık, ne ruhtur ne bedendir. İki şey

[297] Tahralı, s. 50.
[298] Bkz. William Chittick, **Hayâl Âlemleri**, Çev. Mehmet Demirkaya, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 96-97.
[299] Kılıç, s. 122.
[300] Bkz. Willliam Chittick, **Varolmanın Boyutları**, Çev. Turan Koç İnsan Yay., İstanbul, 2008, ss. 316-317. Burada bir hatırlatma gerekli görünür: Batı algısı ile biçimlenmiş zihinlerde birbirine zıt olarak anlaşılacak bu kavram çiftleri sadece birbirlerinden farklıdırlar: "zâhir olan bâtın olanın tecellisidir." Bkz. Sayın, **BY II**, s. 126.
[301] Murata ve Chittick, s. 313.

arasında bulunduğu yerle tanımlanır.(…) Buna göre nefs, hayal ile iki-anlamlılık arasında bir berzahtır."[302]

İbn Arabî âlemin tüm mertebelerini, metafizik ve maddi âlemleri çeşitlendirerek gayb-şehadet, ulvî-süflî, bâtın-zâhir gibi farklı kavram çiftleriyle tanımlamakta; aydınlık-karanlık, görünen-görünmeyen, zâhir-bâtın, yüksek-alçak ve latif-yoğun gibi farklı değerlerle açıklamakta; bu iki âlem arasında yer alan bir ara âleme berzah, misâl ya da hayâl âlemi adını vermektedir.[303] Chittick bu hayâl âlemini, âlemin kendisi olarak, berzahi bir makrokozmik âlem olarak, berzahi bir mikrokozmik âlem olarak üç düzlemde ele almaktadır. Bu üç varlık alanı duyu, akıl ve hayâl ile idrak edilir. İbn Arabî'nin kozmolojisinde maddi müşahede âlemi ile metafizik gayb âlemi arasındaki ara âlem yani misâl âlemi olarak hayalin berzah olma işlevi hisler âlemiyle gayb âleminden bağımsız bir mertebe değildir. Adonis bunu şöyle anlatır:

"İlk âlem, akıl ve duyuların dünyası olan hakiki mananın (maani) dünyasıdır. İkincisi ise harf ve hisler dünyasıdır. İlk dünyayı çıplak gözle idrak ederken ikincisini deruni anlayış ya da basiret yoluyla biliriz. İki dünya arasında onların bağlantısından zuhûr eden üçüncü bir dünya vardır. Bu dünya el-Ceberut (Kudret) Âlemidir. Bu dünya aynı zamanda hayal alemi ve hayal halidir. Bu üçüncü ara dünyada manalar suretleri üstlenirler. Burada manalar berzahtadır."[304]

Hayal, her zaman iki âlem ya da iki gerçeklik arasındaki bulunan ve her ikisine göre tanımlanması gereken bir berzahtır. Zıtlıkları birleştirirken her iki âlemi aynı zamanda bir araya toplar.[305] Daha önce berzahı açıklarken kullandığım sözcüklere başvurarak tanımlayacak olursam hayal de birbirine zıt iki âlemi, iki hali, iki mertebeyi veya iki özelliği birleştiren ve ayıran bir mertebe, mânâlar âlemi ile duyulur âlem arasında orta bir âlem meydana getiren bir sel gibi akarken mânâları somutlaştırır, duyulur şeyleri latifleştirir.[306] Burada berzahın birleştirme işlevinin şeyleri birbirine katarak yeni bir şey elde etmek şeklinde ortaya çıkmadığını, şeylerin hakikatlerini olduğu gibi muhafaza ettiğini unutmamak gerekir. Şeyler burada bir

[302] Chittick, 1999, s. 43.
[303] Bkz.: Chittick, 2008, s. 314.
[304] Adonis, s. 59.
[305] Bkz.. Chittick, s. 98.
[306] El-Hakîm, **"**Berzah" maddesi, ss. 114-116.

potada erimezler: siyahla beyaz gri olmaz; "hem siyah, hem beyaz olup, zıtlıkları kendi hakikati üzere birleştirir."[307]

Ruhlar âlemi ile cismani âlem arasındaki bir berzah olarak hayâl de gerçek gözüyle bakmaya alışkın olduğumuz, hislerimizle idrak ettiğimiz âlemden ibaret "gerçek" denen şey de İbn Arabî için aslında hayalden başka bir şey değildir.[308] "Hayal, içinde yaratıcının dilediğini yarattığı bir rahimdir."[309] İbn Arabî'ye göre en mükemmel âlem hayâl âlemidir çünkü gerçek varlık alanıdır ve her şeye hükmetmektedir.

"(B)u âlemde, mânâlar ete kemiğe bürünür, somut bir hâl alır, varlıkları bizâtihî kendilerinden kaynaklanmayan varlıklar kendi zâtları ile kaim olarak gözükürler, şekli olmayan şekle bürünür ve muhal olan mümkün olur. Kısacası bu anlamda hayâl, rûhânî âlemle fizîkî âlem arasında, her ikisine de yönelik olan ve kendine has özellikleri bulunan bir varlık mertebesidir."[310]

Hayal, latif ya da kesif olsun muhakkak bir formu gerektirdiği için mutlak hakikat için bir perdedir ancak bir yandan da mütemadi olarak mutlak, gizli ve bilinemez olanı gösterip açtığı için, bir birine zıt iki farklı olanak barındırır. Örter ve gizler; açar ve ortaya çıkarır. Letafeti sayesinde Varlık'ı hakikatiyle bilmeye yani marifete ulaştırabilir.[311]

İbn Arabî hayali dört kısma ayırmaktadır: *Mutlak hayal* kuşatıp toplayan mertebedir ve var olanların suretlerinde şekillenmeyi kabul etmesi yönünden Amâ'dır. Amâ, Gizli Hazine'yi bilinmek üzere âlemi yaratmasından önce perdeleyen örtü, "sıkıştırılmış yoğun bulut"tur, rahmani bir bulut olan Nefes-i Rahmani'dir. Bu halde İbn Arabî "*gerçekleşmiş hayal*"i de Amâ olarak niteler. *Ayrık hayal*in kendi özelliğiyle somutlaştırdığı mana ve cisimlere konu olan kendine özgü mertebesi vardır; histe zuhûr eder, tahayyül edenin ve görenin şahsından ayrı idrak edilir. *Bitişik hayal* ise insandaki tahayyül gücüdür, sahibinin varlığına bağlıdır; kendinde suretleri yaratma gücü yoktur.[312]

[307] Ebû Zeyd'in **Felsefetü't-Te'vîl'in**den aktaran Çakmaklıoğlu**,** s. 123.
[308] Bkz. İzutsu, 2005, s. 21.
[309] İbn Arabî'den aktaran Adonis, s. 61.
[310] Çakmaklıoğlu, s. 139.
[311] Bkz. Corbin, s. 187.
[312] Bkz.: El-Hakîm, "Hayal" maddesi, s. 263.

Henry Corbin, İslami düşüncenin irfanî geleneğinde ana tema olarak gördüğü hayal kavramının sanatsal yaratımdaki dünyevi fantezi boyutuyla okumaya çalışmanın ve büyüsellik atfetmenin irfanî kavrayışı anlamanın önünde engel olduğunu söyleyerek uyarmaktadır.[313] Tüm âlemin zuhûrunu sağlayan hayal, basit anlamıyla bütünüyle zihnin ürettiği salt bir kurgu, sınır tanımayan bir fantezi değil metafizik hayalin bir uzantısı olarak algılayabilen ve algıladığı şeyleri gerçekliğe dönüştürebilen aktif bir hayaldir.[314] Yaratmanın bir tecelli olarak kavrandığı bir iklimde âlem ilahi tahayyülün bir eseridir. Mütehayyilede çizilen nesneler hayal âleminde varlık kazanmakta, insan mütehayyilesi mutlak anlamdaki ilahi tecelliye mazhar olarak kalp adını almakta, kalpteki ilahi tecelli hayal âleminde varlık kazanmaktadır.[315]

İbn Arabî **Fusûsu'l Hikem**'in Yusuf Fassında açıkladığı "nuranilik hikmeti" hayal gücüne yayılarak rüyaları yorumlama olanağı veren bir güçtür. Bu bölümde yukarıda ele alınan hayal âleminin yanı sıra ışık ve karanlık, gölge ve sahibinin ilişkisinden söz ederek vahdet-i vücud düşüncesini ortaya koyar.[316] Tanrı'nın en geniş anlamlı ismi olan el-Âlim, O'nun her şeyi bilmesi anlamına gelmekte çünkü yaratma bilmekle, daha doğrusu "ezeli ilimdeki" mümkünlerin yokluktaki (adem) "sabit hakikatleri"ni bilmekle eş anlamlıdır. Bilinen ve bilme ilişkisine aynı zamanda Tanrı'nın en-Nur ismiyle de ulaşılabilir çünkü "Allah göklerin ve yerin nurudur" (Nur, 24:35); yokluk yerine karanlık ifadesi yerleştirildiğinde, en-Nur, karanlıkta sabit hakikatlere yayıldığında onları aydınlatır; bu da İbn Arabî'ye göre onların bilinmesi demektir.[317] Varlıkları idrakimiz en-Nur isminin onları açığa çıkarması sayesinde gerçekleşir; "Hakka dair idrakimiz onun varlığının gölgesinin üzerlerine düştüğü eşyayı idrak ettiğimiz orandadır."[318]

Burada Nur ile ışık (ziya) arasındaki farktan söz etmek gerekir. Nasıl Yokluk (adem) ile Varlık (vücud) misal/hayal alemi sayesinde idrak edilebiliyorsa, bu ara alemin

[313] Laura Marks, kitabında Mohammed Arkoun'a dayanarak tam da buna vurgu yapar. Corbin'in Arkoun'a yanıt olarak düşünmemek elde değil. Bkz.: Marks, 67-68, bkz.: Arkoun, Logocentrism…. Corbin'e göre fanteziyi Mütehayyile ile karşılamaya çalışmak arifleri (gnostic) bu algıya yatkın olan bilinemezcilere (agnostic) evriltme tehlikesi taşımaktadır. Bkz. Corbin, ss. 179-180.
[314] Bkz.: **a.e**, s. 187.
[315] Bkz.: **a.e,** s. 183.
[316] Bkz.: İbn Arabî, **FH**, ss. 104-110.
[317] Bkz. Ekrem Demirli, "Yusuf Fassıyla ilgili Açıklamalar", İbn Arabî, **FH**, 2006 içinde, ss. 366-367.
[318] Bkz. Afifi, 2006, s. 205.

zati sıfatı olan ve nur ile zulmeti (karanlık) bir arada bulunduran ziya da bir idrak aracıdır. Tanrı nur olduğundan idrak edilemez ve idrake aracı olmaz ama ziya idrak aracı olarak kalbe tecelli ettiğinde nurlanan kalp gözü (basiret), Allah'tan başka her şeyi (masiva) onun ışığıyla görür; çünkü esmai (isim) nurlar, maddeyle ilgileri nedeniyle karanlıkla bir aradadır, dolayısıyla göz kamaştırma niteliği hafif bulutta güneşin görülmesi gibi gizli kalır ve masiva onunla idrak edilir. [319]

Misal/hayal âlemi ile ziyanın işlevindeki paralellik akla berzahı getirmektedir. Tam da bu noktada Adonis'in berzahı Mutlak'ın bir gölgesi nitelendirmesi yerinde görünmektedir:

"Tecelliyât yani mevcudat da yalnızca bu gölgenin gölgeleridir, hislerle algılanan şeyler duyumsal algı yoluyla algılanan yaratılmış dünyanın gölgeleridir. Burada 'gölge' kelimesini kullanmak, onu varlıktan ayıran, hiç durmayan ve sürekli Mutlak olan duruşun önemini vurgular. Bu gölge zâhirdir ya da biçimi mahlûkatın yaratılmasından önce ilahi ilimde temsil edilen surettir(.)"[320]

İbn Arabî'de gölge, insanın kavrayışında yegâne gerçek ve hakikat gibi görünen fizik âlemin, Hakk'a oranla durumunu belirlemek ve insanı daha yüksek bir kavrayış derecesine yükseltebilmek amacıyla kullanılan, "hakikat"i olabildiğince ifade edebilmek için verilmiş bir "misal"dir.[321] Âlem suretlerinin Hakk'ın varlığına nispeti bir insanla gölgesi gibidir. Gölge görünürlüğe gelebilmek için, var olabilmek için insanın varlığına gereksinim duyar. Âlem de ancak Allah'ın varlığıyla mümkündür. Âlemde görülen tüm hareket ve duruşlar gölge sahibi olan Hakk'ın vücuduna bağlıdır ki zaten hatırlanacağı üzere âlem Hakk'ın isimlerinin ve sıfatlarının görünürlüğe geldiği yerdir. Varlık yönünden kişi ile gölgesi arasındaki ilişki bir

[319] Bkz. Tahralı, s. 38-39. Demirli de *ziya*yı ışık ile karanlığın karışımı olarak açıklamaktadır. "Salt karanlık perde olduğu gibi salt ışık da bir perdedir" Bkz.: **a.e.,** s. 367.
Ayrıca *Nur*, Allah'ın zâhir ismiyle tecelli etmesi, yani tüm eşyanın suretlerinde kendini gösteren ilahi varlık; maddenin kalpten uzaklaştırdığı ilahi feyz ve dini bilgileri açığa çıkarmada araç olan ışık" anlamları taşımaktayken *ziya*, nurun da bir aracıdır; "eşyayı Hakk'ın gözüyle ayniyle Hak olarak görmek", Allah'tan başka her şeyi (masiva) Hakk'ın gözüyle görmek anlamına gelmektedir. Bkz. Uludağ, "Nur maddesi, s. 280 ve "Ziya" maddesi, s. 395.
[320] Bkz., Adonis, s. 58.
[321] Bkz., Tahralı, ss. 45-53.
Perde ve hayal gibi gölge de geniş bir anlam alanına sahiptir ve çeşitlenir. Örneğin İlk Akıl, Allah'ın nuruyla ilk defa zuhûr edip zati birliğin fiillerini kabul eden zihnin dışındaki ilk varlık olduğundan Zıll-ı evvel, İlk Gölge adını da almıştır. Zıll-ı ilah, Allah'ın gölgesi yukarıda sözü edilen vahidiyet mertebesini kendi gerçeği haline getireni insan-ı kâmildir. Bkz., Uludağ, s. 393.

yandan "ayniyet", öte yandan "gayrıyet" taşır. Gölge olan âlemin varlığı "hakikat" bakımından Hakk'ın vücudunun aynıdır; fakat âlem görünümü bakımından gayrıdır. Evren, mecazi vücuddur. Hakiki vücud gölge sahibi, mecazi vücud ise gölgedir; mevcudat hakikatte mevcut değil, Hakk'ın vücudunun nurudur.[322]

"Algıladığımız her şey mümkünlerin zatlarında Hakkın varlığıdır. Her şey, Hakkın hüviyeti bakımından O'nun varlığıdır; suretlerin değişmesi yönünden ise mümkünlerin zatlarıdır. Farklı suretler kazanması nedeniyle gölge 'gölge' ismini yitirmediği gibi âlem de farklı suretler kazanması bakımından 'âlem' ve ya 'haktan başkası' ismini yitirmez. Dolayısıyla gölgenin [her durumda] gölge olmasının salt birliği bakımından, o Haktır; çünkü Hak, bir ve mutlak Tek'tir. Suretlerin çokluğu bakımından ise âlemdir."[323]

Corbin İbn Arabî'nin yukarıdaki sözlerini yorumlarken onun renkleri Mutlak Nur'un ışıklı gölgeleri olarak nitelemesini; nurun gölgesini (*zıll el-nur*) karanlığın gölgesine (*zıll el-zulmet)* karşıt olarak konumlandırdığını hesaba katmak gerektiğini hatırlatır.[324] Afifi ise aynı ifadeyi yorumlarken Zerdüşt'ün tevhid ile felsefi ikilik arasında uzlaşma sağlamakta çektiği güçlü hisseden İbn Arabî'nin vahdet-i vücud ile çözüme ulaşarak paradokstan kurtulduğunu düşünmektedir:[325]

"Âlemin bir varlığını ispat ettiğimizde (Hakkın varlığından kazanılmış), gölgenin de gerçek bir varlığı olmakta, böylece hakikat 'ikili' hale gelmektedir. Âlemin varlığının olmadığına hükmettiğimizde ise gölge, bilfiil değil, bilkuvve ve mâ'kul bir mevcut olmaktadır, bu durumda hakikat tek olmaktadır."[326]

Önceki bölümde örtü/perde/hicâb'ı açıklarken bir İlahi Oyun'dan, gizlenme ve açığa çıkma jestinin oyuncul yapısına değinmiştim. Gölge ile hareket eden/ettiren ikiliği bir başka mecra daha açılmaktadır.

"Senin gölgen suretine göre, sen de suretine göresin. Bu yüzden sende bir gölgesin. Hareket ettirmenin sana değil, Hakk'a ait olduğuna apaçık delil vardır."[327]

---

[322] Bkz., Tahralı, ss. 45-53.
[323] İbn Arabî, **FH**, s. 107.
[324] Bkz. Corbin, s. 191. Corbin burada gölgenin şeytani karanlık, ya da Ahrimanvari bir karşıt güç olarak algılanmaması gerektiği konusunda uyarır.
[325] Bkz., Afifi, 2006, ss. 205-206.
[326] **A.e.**, s. 205.
[327] İbn Arabî, **Kitab-ı Teracim**'den aktaran El-Hakîm, "Gölge" maddesi, s. 216.

Aşk Estetiği'nin "Trajediden Kaçmak" bölümünde Ayvazoğlu'nun sözünü ettiği "hürriyetsizlik" açıktır burada. İnsan dünyaya zorunlu olarak bağlıdır çünkü cahilane bir biçimde göklerin ve yerin yüklenmekten kaçındıkları emaneti alarak "hem evet hem hayır" dediği dünyadaki hayata sıkıca bağlanmıştır,[328] oysa geçip gidilecek bir köprüdür bu dünya; ya da uyanılması gereken bir gaflet uykusudur. Hayal ve gölge ile izah edilen bir âlem resminde insanın kendini buraya yerleşik görmesi mümkün değildir. Zaten "insanlar uykudadır, öldüklerinde uyanırlar" dolayısıyla bu âlem -ki âlem sözcüğü işaret ve alamet anlamına gelmektedir- bir rüya/hayal âlemidir. Tanrı'nın buradaki ayetleri/işaretleri yorum gerektirir. Tabir, "vadiyi geçmek" anlamındaki *ubur* sözcüğünden gelmekte, rüya tabiri "belirli simgelerden o simgelerin temsil ettiği gerçeğe geçmek" anlamına gelmektedir. O halde tabir, "görünenden görünmeyene akıl yürütmek"tir[329] ve bu nedenle İbn Arabî, "kendini bilen Rabbini bilir" hadisini "görünenden görünmeyene ulaşmanın ilkesi"[330] olarak görmektedir. Bu süreçte âlem, tüm ara durum ve varlıklar birer köprüdürler ve İbn Arabî'ye göre "köprü üzerinde ev yapılmaz";[331] mademki dünya bir köprüdür, üzerinde ebedi olarak kalmak mümkün değildir. Bu bakış açısı, insanın zemini ile ilişkisini farklılaştırır.

İbn Arabî gölge oyunu ve suretlerinden hareketle çocukların suretleri algılama biçimleri üzerinden, insanların Tanrı'yla ilişkisi bağlamında âlemi algılama biçimlerini açıklar. Öncellikle çocukların "önlerine konulmuş gölge perdesiyle o şahısları oynatandan uzak"lıklarına dikkat çeker. Ona göre "âlemin suretlerindeki durum"[332] tam da öyle; çocuklar gibidirler. Gölge oyununda küçük çocuklar nasıl sevinip neşeleniyorsa İbn Arabî'nin sözcükleriyle söylemek gerekirse gafiller "bir oyun ve eğlence edinir";[333] âlimler ise "ibret alarak Allah'ın o oyunu bir misal olarak ortaya koyduğunu bilirler."[334] Oyunu alımlama aşamasında "seyirci"nin kemali, seyrettiğinin "misal" olduğunu bilmesidir. Bu da ancak belli bir kemal mertebesine

[328] Bkz.: Ayvazoğlu, ss. 143-144.
[329] Demirli, 2006, ss. 371.
[330] **A.e**., s. 371.
[331] **A.e**., s. 372.
[332] İbn Arabî, **FM XI,** s. 118.
[333] **A.e.,** s. 118.
[334] **A.e**., s. 118.

ermekle mümkündür. Misal âleminden ibret alma formülü kadim bir dramaturgi olarak ortadır. (Bu kadim form, bugün kendini melodram kalıbına dökmüş, beyaz perdede -ya da isterseniz beyaz cam diyelim- yansımaktadır):

"Bu nedenle işin başında 'vassaf (anlatan)' diye isimlendirilen bir şahıs ortaya çıkarak bir konuşma yapar. Konuşmasında Allah'ı yüceltir ve över, sonra perdenin ardından gözükecek her suretteki sınıflar hakkında konuşur. Böylelikle oradakiler Allah'ın bu örneği kulları için ortaya koyduğunu öğrenir. Allah Teâlâ söz konusu örneği kulları ibret alsın ve şunu öğrensinler diye ortaya koymuştur: âlemin Allah karşısındaki durumu, kendilerini hareket ettiren karşısındaki suretlerin durumu gibidir. Perde ise, yaratıklarda hüküm sahibi kader sırrının perdesidir. (…) Sonra anlatıcı kaybolur ki o, aramızda var olan ilk kimse gibidir. Anlatıcı (vassaf) Âdem'dir. Onun kaybolması ve gizlenmesi, Rabbinin katında perdenin çekilmesi gibidir."[335]

Şeyh Küsteri İbn Arabî'nin bıraktığı yerden devam ederek "dünyevi âlemdeki hayat nedir?" sorusunu yanıtlar:

(…)Şeyh Küsteri başından sarığını çözerek odanın bir köşesine perde halinde germiş ve müritlerine dönerek: 'Bu perdenin dört köşesi vardır. Esasen dünyamız da dört köşeye dayanır. Bu dört esas atalarımızca kutludur. Bu dört köşe, dört kapıyı temsil eder; Marifet, Hakikat, Şeriat ve Tarikat kapısı… Bunlardan birincisi İlmi, ikincisi Fazileti, üçüncüsü Kanunları, dördüncüsü Mürşidi temsil eder' dedi ve dört kenarlı olan bu perdenin her dilimini üçe bölerek, oniki bölüm yaptıktan sonra: 'bu bölümler oniki imamı temsil eder' dedi. Bu perdenin arkasında bir meşale yakmış, sonra sağ elini meşale ile perde arasında tutarak bir gölge meydana getirmiş ve talebelerine dönmüştü: 'İşte mollalar, şu gördüğünüz perde ruhtur. Şu elimin gölgesi ise cisimdir, dünyadır, Arkada yanan meşale ise…' meşaleyi püf diye söndürmüş. 'Şu yanan meşale püf deyince görüyorsunuz sönüyor. İşte bu insandaki ölüm neticesi kaybolan ruhtur. Meşale söner sönmez o cisim kaybolur. İşte insanoğlu bu perdedeki hayallerdir. Dünya kurulalı, ezelden ebede kadar bu hayaller o perdeden gelip geçeceklerdir. İşte hayat

[335] **A.e.** s. 118. Sözü edilen ayet Araf, 7:51'dir. Tanrı'nın sureti olan Hz. İsa'nın hikâyesi ile Tanrı'nın sevgili resulü olan Hz. Muhammed'in hikâyesi bu farklılıkların çok başka kalıplara dökülmesine yol açmıştır kuşkusuz. Hıristiyanlıkla İslam'ın insanı küçük âlem olarak görme biçimleri farklıdır. Batı'da bireyin saatinin kurulduğu ilk dönemden bu yana birey kendi alanını kurmanın savaşımını verir. İslam tasavvurundaki küçük âlem ise başka türlü ifade edilmiştir. Batı'nın tanrısı öleli beri özdeşlik mekanizmalarıyla kurgulanan anlatının stratejisi değişmiştir. Batılılaşmayla birlikte buradaki anlatılar melezleşmeye başlamıştır. Görünür batı kalıpları içine "ibret" misalleri yerleştirilmeye devam etmektedir. Ancak artık farklılıkların ibret gösterilerek savuşturulması yerine aynılıklardan sıyrılmanın peşindeki "çocuklar" için yeni misaller getirilmesi gerekmektedir.

dediğimiz budur. Yalnız şunu biliniz ki baki kalan perdedir. Bu perde ise dünyamızdır… Bu perdenin sahibi Rabbülalemin'dir… O Rab ki güzelliğin ve faziletin sönmez ruhudur'."[336]

Gölge oyununu Osmanlı topraklarına Şeyh Küsteri'nin taşıdığı varsayılır ya da yukarıdaki "misal"den hareketle Karagözcüler onu kendilerine dayanak olarak görürler.[337] "Cahillerin cehlini, ehl-i şuhudun ve evliyanın irfanını, ehl-i tarikin de kendilerini mânâ ile aynileştirmelerini sembolize ettiği"[338] ileri sürülen Şeyh Küsteri'nin yukarıda verdiği yanıt hem Karagöz'ü ontolojik olarak açıklamakta hem de bu âlemin neliğini sergilemektedir.

2.2.6. Şehadet ve Hayret:

Aşk'ın işi hayret içre hayret
Şeyh Galip

Yaratılmış suretlerle Tanrı arasında mertebeler vardır ve şehadet âlemi bunlar arasında en alt basamaktadır. Vücûd'un birbirine örtü olan yedi mertebesi bulunur: *Lâ-taayyün* (Allah vardır, O'nunla beraber hiçbir şey yoktur) ve *vücûd-ı mutlak*; sınırsız ve sonsuzdur; her şeyin kökenidir, kendi kökeni yoktur; tüm isim ve sıfatlardan münezzehtir. *Taayyün-i evvel* ya da *hakikat-i muhammediyye*; Varlık'ın "tecelli suretiyle tenezzülü" zuhûra meyl" etmesiyle gerçekleşmekte, bütün isim ve sıfatlarlarla donanarak, tüm bu isim ve sıfatları bünyesinde toplayan Allah ismini almaktadır. *İkinci taayyün* ya da *vahidiyyet* mertebesi Allah'ın her bir varlıkta tecellisi, her bir varlığın Allah'ı göstermesidir; Varlık'ın isim ve sıfatlarının gerektirdiği bütün tümel ve tikel "mânâların suretleri birbirlerinden" burada ayrılmakta (ilmi suretler) ve görünen âlemdeki varlıkların her birinin hakikati ayan-ı sabitedeki yerini almaktadır; şehadet âlemindeki her şey ayan-ı sabitenin akis ve

[336] Necla Çarpan'ın "Karagöz ve Şeyh Küşteri" makalesini Ünver Oral'ın **Karagözname** kitabından aktaran Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, ss. 52-53.
[337] Bkz., Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 289. And, Şeyh Küşteri'nin yaşamış bir zat olduğuna dair kesin kanıtlar bulunmasına karşın Karagöz'ün Osmanlı'daki kurucusu olduğuna dair iddialara şüpheyle yaklaşır ve çeşitli esnafın peygamber, eshab ve velilerden kendilerine birer pir benimsemelerinden hareketle, Şeyh Küşteri'nin görüşlerinden dolayı Karagözcüler tarafından benimsenmiş bir pir olabileceğinden söz eder.
[338] Kenan Rifai'den aktaran Tahralı, s. 58.

gölgeleridir. *Ruhlar* mertebesinde gayrıyet başlamaktadır; önceki mertebede ayrışmış olan ancak henüz fiile çıkmamış olan varlıklar önce buraya şekli olmayan cevherler olarak inmektedir; burada bulunan her bir ruh kendini ve kökeni olan Rabbini bilmektedir. Yukarıda ayrıntılı olarak açılan *misâl/hayâl âlemi* beşinci mertebedir ve varlıkların gerçek sembollerinin bulunduğu ruhlar âleminde yer alan her bir şeyin cisimler âleminde bürüneceği suretlerinin bir benzeri ya da örneği burada bulunmaktadır. Bu bölümün konusu olan *şehadet âlemi* mertebesinde Varlık'ın görülen cisimlerin suretindeki tecellisi gerçekleşmektedir. Beş duyu ile idrak edilebilen bu âlem sürekli bir var oluş ve yok oluş hareketliliği içindeyken değişmeden kalan tek şey Hakk'ın vücudu yani Mutlak Varlık'tır.[339] *İnsan-ı Kamil* Mutlak Varlık'ın en son tecellisi, mazharlarda zuhûru açısından son örtüsü, vahdet mertebelerini kendinde toplayan mertebe; büyük âlemin özü/özeti, ilahi emaneti taşımanın ehli, ayan-ı sabite mertebesi ile bağından dolayı Allah'ın gölgesidir. Bu mertebeleri en yükseği "gayb-ı mutlak" en aşağısı belirtildiği üzere "şehadet âlemi"dir.[340]

Şahid, şuhud ve şehadeti oluşturan ş-h-d, hazır olmaya, bilgi ve bilgilendirmeye kılavuzluk eden bir köktür; şehadet, görünen anlamı taşımaktadır. Şehadet âlemi ise Allah'ın insan aracılığıyla baktığı âlemdir.[341] Görme ve diğer duyular, sadece içinde yer aldığımız mülk ve şehadet âlemlerini görmek içindir, misal ve ruhlar âlemini bu beş duyuyla kavramak mümkün değildir. İnsanın kendi suretini görmek için aynaya ihtiyacı olması gibi, ilahi isimlerin var oluşlarını gözlemleyebilmek için birer ayna işlevi taşıyan varlıkların suretine gereksinim duyulmaktadır. Çünkü bu varlıkların suretleri daha önce de belirtildiği üzere Allah'ın isim ve sıfatlarının tecellileridir.

---

[339] Bu yaratma hareketi sürekli olarak çeşitlilik içererek tekrarlanmakta, cisimler âleminde bir an içinde hem var oluş hem yok oluş gerçekleşmekte ancak bu etkinlik, hızı nedeniyle idrak edilememektedir. İki zamanda baki olmayan şeye *âraz* denmektedir ki mutasavvıflara göre tüm âlem arazdan ibarettir. Bkz., Tahralı, s. 22. İzutsu ve Hamza Kılıç beş mertebe saymaktadırlar: *Hazret-i Zat, Sırrü-s Sır* ya da *Âmâ*:Zat Mertebesi, kimsenin anlatamadığı gayb-ı mutlak; *Hazret-i Esma, Ulûhiyet*: İsimler Mertebesi, Hakk'ın belirip ortaya çıkışı ulûhiyetlik/ilahlıkladır; *Hazreti Ef'al, Rububiyet*: Fiiller Mertebesi, Hakk'ın ortaya çıkışı Rablık, sahiplilikledir; *Hazret-i Misal, Suretler*: Hayal Mertebesi, Hakk'ın belirmesi çeşitli suretler ve tüm yaratılmışlar iledir; *Hazret-i His ve Şehadet*: Hissettiğimiz, içinde bulunduğumuz alem Mertebesi. Burası Hakk'ın sonradan yaratılmışlarla belirdiği yerdir. Bkz., Kılıç, ss. 121-122 ve İzutsu, 2003, s. 276.

[340] Paragrafın tamamı için bkz., Tahralı, ss. 11-25.

[341] Gayb âlemine vasıtasız bakmaktadır. Bkz. Uludağ, "Gayb-şehadet" maddesi, s. 144, El-Hakîm, "Gayb" maddesi, s. 201.

Hakk'ın bilinmesi, halk denilen suretler sayesindedir. Gözün bir şeye çok yakınlığı görmeye nasıl engel oluyorsa, vahdetin (teklik) açığa çıkması ve var olması da kesretin (çokluk) görülmesine engel olur. Vahdetin tecellisi anında tıpkı güneşe bakan gözün kamaşması gibi bir etki söz konusudur. Tüm çokluk teklik, yabancılar dost, uzak yakın olur; kısacası tüm varlıklarda yalnızca Hakk'ın sıfatlarının tecellisi görünür. Bu durumu kavrayan kişi müşahedesi sonucunda hayret noktasına ulaşır[342].

İnsanın Rabbini bilme yolculuğunda önemli bilgi araçlarından biri müşahededir. Bu âlemden manevi yükselişle kökenine rücu eden insan bu mertebeleri müşahede ederek bilgisine ulaşır. En'am suresinde Hz. İbrahim ile ilgili anlatılan müşahede ve keşfle elde edilen bilgiyle İslami bilgi sistemleri arasında köprü kuran bir mesel vardır:

"Gece üstünü örtüp bürüyünce bir yıldız görmüş ve demişti ki: 'Bu benim rabbimdir.' Fakat yıldız kayboluverince: 'Ben kaybolup gidenleri sevmem' demişti. Ardından ayı, etrafa aydınlık saçarak doğar görünce: 'Bu benim rabbim' demiş, fakat o da kayboluverince: 'Andolsun' demişti, 'Eğer rabbim beni doğru yola erdirmezse gerçekten sapmışlar topluluğundan olurum.' Sonra güneşi etrafa ışıklar saçarak doğar görünce: 'İşte bu benim rabbim, bu en büyük' demişti. Ama o da kayboluverince, kavmine demişti ki: 'Ey kavmim, doğrusu ben sizin şirk koşmakta olduklarınızda uzağım. Gerçek şu ki ben bir muvahhid olarak yüzümü gökleri ve yeri yaratana çevirdim.' (…)" (En'am, 6:76-79)

El-Câbirî Kuşeyri'nin bu meseli üç bilgi sisteminin temsili olarak yorumladığını belirtir: yıldızlar-burhân, ay-beyân, güneş-irfândır. Varlık aydınlığını henüz görmemiş olan Hz. İbrahim önce burhânın nuru (yıldızlar) akıl sayesinde Hakk'ı sırrıyla görür, bu bilgiyle aydınlanması artar ve Hakkı beyânın (ay) ilmiyle tanır, güneş ortaya çıktığında müşahede hükmüne varır çünkü "Allah kimi doğru yola iletmek isterse onun kalbini İslam'a açar" (En'am, 6:125) dolayısıyla artık irfâni bilgi ile marifet sahibi olmuştur.[343] Salikin marifete ermesi Hz İbrahim'in

[342] Bkz. Tarhalı, ss. 55-56.

[343] Muhammed Abid El-Cabiri, **Arap-İslam Kültürünün Akıl Yapısı: Arap-İslam Kültüründeki Bilgi Sistemlerinin Eleştirel Bir Analizi**, Çev. E. Demirli, H. Hacak ve B. Köroğlu, Kitabevi Yay., İstanbul, 2001, s. 371. Aşağıdaki özet bilgi için bkz. ss. 686-688.
Beyân; bir bilgi eylemi olarak görünüş ve gösterme, anlayış ve anlatma; bir bilgi sahası olarak halis İslam ilimleri olan dil ve din ilimlerinin kurguladığı bilgi dünyası anlamı taşır. İlahi söylemin tefsiri için kurallar koyarak bu söylemin içeriğini akli olarak temellendirmek üzerine yoğunlaşır ve bir bilgi

müşahedesinden daha meşakkatli bir süreçtir; zaten Hakk'ın varlığını bilen salik Hakk'ın sıfat, isim ve fiillerini tanıyacak, ibadet ve çile ile nefsini arındırarak O'na yaklaşacak, böylece Hak ona kendini tarif edecektir. Marifet Hakk'ın kendi hakkında salike verdiği bilgidir. Bu bilgi saliki arif kılar. Salik kendine ve çevresine yabancılaştığı ölçüde Hak ile tanışır ancak yine de yüce Allah hakkında tam marifet sahibi olmak olanaksızdır. Bu olanaksızlığın keşfi de marifettir. Hakk'ını bilmek için onca çabanın O'nu tanımanın olanaksızlığı ile yüzleştirmesi ve bu yüzleşmeden aczini kabulle ayrılmak; marifetin mümkün olmadığını idrak etmek, marifettir: "idrake ulaşmaktan acizlik bir idraktir."[344] Zeynep Sayın'ın İslami arzu olarak nitelendirdiği insanın Allah'ı bilme arzusunun olanaksızlığı marifetin niteliğine içkindir. Bu durumda salik çabanın kendisinin amaç olduğu bir yolda, seyir halindedir. Bir yandan "tanrısal isimleri birbirinden ayırmak"[345] ve bilip öğrenmek zorunluyken öte yandan "ulûhiyeti onu tecelli ettiren ve zâhir kılan zuhûr ve tecellilerin ötesinde saymak";[346] tanrının özüyle, neliğiyle ilgili isimleri onun

---

sistemi olarak bilgiyi beyani bilgi alanı içinde üreten kişiye prensipler, kavramlar ve zihni icraatın yönelimini belirleyen bütünün adıdır. Üç ana bilgi çifti ile çalışır: bunlardan lafız/mana, asıl/fer düşüncenin çıkış noktalarını ve yöntemi belirler, cevher/araz ise bakış açısını kurarak bir çerçeveye oturtur.

İrfân; (gnosisizm) bilgi eylemi olarak irfan ehli tarafından "keşf" veya "müşahede" olarak adlandırılır. Bir bilgi sahası olarak kendinden kaynaklandığı dinin renginden aldığı düşünce, inanç ve mitlerin bir karışımıyla ariflerin "o dinin metinlerinin zâhirinin arkasında gizli olan "hakikat"ı ortaya çıkarmak üzere kurguladıkları bir sistemdir." Cabiri İslam'da irfani sistemin siyasi bir yönü olduğunu düşünmektedir. İrfani bilgi sistemi iki ana merkezde dönmektedir: ilki beyanî sistemdeki lafız/mana'ya karşılık gelen zâhir/bâtın çiftini kullanarak dile yaslanır; ikincisi asıl/fer ve cevher/araz çiftlerine karşılık gelen velayet/nübevvet çifti üzerinden açık ve gizli olarak siyasete hizmet etmektedir.

Burhân; bir bilgi eylemi olarak öncüller ile onlardan zorunlulukla çıkan sonuçtan oluşan bir akıl yürütmedir; bir bilgi alanı olarak Arap kültürüne özellikle Aristoteles'in kitaplarının çevirisi yoluyla giren ilim ve felsefe âlemidir. Cabiri Arap kültürünü oluşturan beyan ile bu kültürü içeriden vurmaya çalışan irfan arasındaki gerilimde beyandan yana destek olarak görür. Bilgi sistemi olarak lafızlar/akledilirler (*makulat*) ile asıl/fer ve cevher/araz çiftlerine karşılık gelen vacip/mümkün çiftiyle işler. El-Cabiri, İrfanın (*Gnosis*) Arap-İslam kültürü öncesinde Yakın Doğuda, özellikle Mısır, Suriye, Filistin ve Irak'ta egemen olan kültürlerde bir bilgi sistemi, bilginin elde edilmesinde bir yöntem, bir âlem görüşü ve âleme karşı bir tavır olarak var olduğunu, iradeyi akla alternatif yapma eğilimi taşıdığını belirtir. Bkz., **a.e.,** s. 331.

XI. yüzyılda beyan ile irfanı Kuşeyri, irfan ile burhanı İbn Sina uzlaştırmış, Gazâlî ise bunlar üstünde bir parçalama, çözme (*tefkik*) işlemi gerçekleştirmiştir. Arap İslam kültürünün genel resmi XI. yüzyıldan bu yana derlemeci birbirine geçme işleviyle çizilebilmektedir.

Marifet; deneyimle ve eylemle elde edilen bilgi, tanımak, aşinalık; mutasavvıfların halleri yaşayarak, manevi ve ilahi hakikatleri tadarak elde ettikleri bilgi. Bkz. Uludağ, "Marifet" maddesi, s. 236.

Marifet-i nefs: salikin kendini bilmesi, "Nefsini bilen Rabb'ini bilir"; "kendini bil" demektir.

[344] Hz Ebubekir'den aktaran İbn Arabî, **FMXV**, s. 101.

[345] Sayın, **BYII**, s. 120.

[346] **A.e**., s. 120.

nitelikleriyle ilgili olanlardan ayırarak tecelliyle ulûhiyet (ilahlık) arasına sınır çekmek gerekmektedir.[347] Arzunun gerçekleşmesinin olanaksızlığının ifade çifti olarak nitelendirilebileceğimiz *tenzih* ve *teşbih* bu sınırın çizilmesine olanak verir.

Kısaca *tenzih* soyutlamak, yüceltmek; *teşbih* ise benzetmek ve somutlaştırmak anlamına gelir. Allahın isimlerinin çoğu tenzihle açıklanabilirken halkın Allah'ı tasavvur etme biçimleri çoğunlukla teşbihledir.[348] *Tenzih*in kökü "herhangi bir şeyi, bir nesneyi pis şeylerden uzak tutmak arıtmak"[349] anlamındaki *nezzehe*dedir; Kelam İlminde "Allah'ın bütün eksikliklerden kesinlikle arî olduğunu beyan ve telakki etme"[350] bilgisidir. Bu bilgiyle Allah'ın yaratılmış herhangi bir şeyle karşılaştırılmasının imkânsızlığı, O'nun yaratılmışların tüm niteliklerinin üstünde oluşu ve ilahi erişilmezliğiyle aşkınlığı beyan edilir. *Teşbihi*n kökü "bir şeyi başka şeye benzer kılmak ya da telakki etmek"[351] anlamındaki *şebbehe*dedir; Kelam İlmi'nde Kur'ân'daki Allah'ın elleri ya da ayakları gibi ifadelerden hareketle, basit bir antropomorfizmle Tanrının cismani/beşeri nitelikleri olduğunu beyan ederek "Allah'ı yaratılmış şeylere benzetmek"[352] anlamında kullanılır. İzutsu, bu iki tutumun geleneksel Kelam İlmi'nde birbirlerinden radikal biçimde ayrı durduğunu ancak İbn Arabî tarafından "tenzihin Hakk'ın 'mutlaklık' veçhesine ve teşbih de 'sınırlılık' veçhesine işaret etmekte"[353] olduğunu, böylece iki "zıt" kavramın birbirini bütünlediğini söylemektedir. Nitekim İbn Arabî Nuh Fassında *tenzih*in "sınırlama ve daraltmanın ta kendisi"[354] olduğunu söylemektedir çünkü tüm sonradan olan ve maddi şeylerden Hakk'ı ayırmak, bunu yaparken ona niteliğiyle uyuşmayan bir sıfat vermek, dolayısıyla kayıt altına almaktır. Bu bir tür aymazlıkla gerçekleşmektedir: *tenzih* eden Allah'ı cismani sıfatlardan arındırdığında farkına bile varmadan O'nu gayri maddi, manevi varlıklarla teşbih etmiş olmaktadır.[355] *Tenzih,* akla has bir tutum olarak nitelendirilmekte; doğal olarak akıl "Hakk'ın hislere hitâb eden bir

[347] Bkz.: **A.e**., s. 120.
[348] Bkz.: Demirli, s. 326.
[349] İzutsu, 2005, s. 76.
[350] **A.e**., s. 76.
[351] **A.e**., s. 77.
[352] **A.e**., s. 77.
[353] Bkz.: **A.e**., ss. 76-77.
[354] Bkz.: İbn Arabî, **FH,** s. 62.
[355] Bkz.: Kaşani'nin **Fusûs** şerhinden aktaran İzutsu, 2005, s. 78.

surete bürünerek görünmesi"[356] fikrini reddetmektedir ancak İbn Arabî, "manevi zevk yoluyla"[357] *tenzih*ten de söz etmektedir. Bu, Hakk'ı hayal edilebilecek ve düşünülebilecek tüm niteliklerden, mümkün şeylerin erişebildikleri en yüksek kemal mertebelerini kapsayan (*Mümkinat*) tüm özelliklerden, maddiyatla olan tüm ilgilerden *tenzih*tir. Böylece akıl beden bağından tümüyle koparak mistik sezgi işlevi taşır; bu nedenle *tenzih-i zevki* adı alır.[358] İbn Arabî, bu tutumun -*tenzih* yoluyla olumsuzlamanın- eksik kaldığını düşünür, *tenzih*in *teşbih*le birleşmesini (*tevhid*) önerir. Çünkü Hakk sadece münezzeh (arı ve uzak) değil aynı zamanda "izhar eden" (görünürlüğe gelen)dir ve Akıl, "düşünce aracılığıyla kendi doğal sınırının ötesine gitmek isterse",[359] bir diğer deyişle "kendi idrakinden nelerin silinmiş olduğunu anlamak isterse"[360] bu kez "kalp yolunu şaşırır."[361] Üstelik kendini "bâtınen ve zâhiren izhar eden"[362] Hakk yaratılmışların hiçbiriyle kıyaslanamayacaktır -çünkü bâtındır- ama 'âlem de Hakk'ın suretinde yaratılmıştır' -çünkü zâhirdir-; yani Vücud âlemde kendi özelliklerini görünür kılmıştır. Bu durum İbn Arabî tarafından O/O değil (Hüve la Hüve) ifadesi ile özetlenir[363] ve bu bireşimin ilk yarısı tenzih, ikincisi teşbih olarak nitelendirilebilen "Onun benzeri hiçbir şey yoktur. O işitendir, görendir" (Şura, 42:51) ayetiyle açıklanır. Öyleyse Allah kendini *tenzih* ve *teşbih* etmekte; sınırlamakta ve betimlemekte; yukarıda sözü edilen *lataayyün* (belirlenmemişlik) bile bir tür belirlenmişlik (*taayyün*) ve kayıt altına girmek olarak anlaşılmaktadır.[364]

"(E)ğer Allah'ın aşkınlığına yaklaşmak -ve bu aşkınlığın bir parçasına dönüşmek isteniyorsa, bu tersinden teşbihe giden bir tenzih sayesinde değil, teşbihle tenzihi kiyazmatik bir biçimde kesiştiren bir ara alan sayesinde gerçekleşmelidir(.)"[365]

---

[356] İbn Arabi, **FH,** s. 73.
[357] **A.e**., s. 74.
[358] İbn Arabî bu mükaşefe durumunu **Fusûsu'l-Hikem**'de Hz. İdris üzerinden anlatır. Bkz. ss. 73-84.
[359] İzutsu, 2005, s. 80.
[360] **A.e.,** s. 81.
[361] Bkz.: **A.e**., ss. 80-84.
[362] **A.e**., 83.
[363] Bkz.: Chittick, 1999, ss. 41-42, İzutsu, 2005, ss. 82-83.
[364] Bkz.: Afifi, 2006, s. 112. ve İzutsu, s. 88.
[365] Sayın, **BYII**, s. 137. *Kiyazma*: birbirine koşup gitmeyip birbirini kesen iki çizginin oluşturduğu alandır Yunanca X (chi) harfinden gelmektedir. **A.e**., s. 111.

Tenzih ile *teşbih*in, vahdet ile kesretin kesişmesinden aşağıda açılacak olan hayret ya da İzutsu'nun deyimiyle yüce zevk doğmaktadır.[366] Hakkı görmek (cem) ile halkı (fark) görmek arasındaki ayrım böylece ortadan kalkmakta, *tenzih* ve *teşbih*ten oluşan *tevhid* ise ancak keşften doğan mistik sezgiyle gerçekleşebilmektedir.[367]

Keşf, sözcüğün her anlamıyla bir seyir halidir. Seyir Kur'ân'da, arzda geçip gitmek, ilerlemek, yürümek, yolculuk etmek; bir fikri, düşünceyi zihinde evirip çevirmek, dolaştırmak, üzerinde iyice düşünüp taşınmak, ahvalini gözetmek; sevaba ulaşmada vasıta edinilen ibadette gayret ve çaba gösterme, özen, sebat ve ciddiyetle kendini ibadete verme anlamları taşımaktadır.[368] İnsanın Hakk ile arasındaki perdeleri kaldırarak "Gerçek"e ulaşmak için önce keşfe soyunması gerekir çünkü keşf bir perde kaldırma, örtü açma işlemidir. İnsan ruhu melekût âleminden bu âleme tertemiz gelmiştir ama maddi duyular âleminden gelen etkilerle kirlenerek perdelenmiştir. Bunlardan arınarak kalbin gayb âlemini görmesini engelleyen perdesini kaldırmak, kalp gözünün açılmasını sağlamak keşf olarak adlandırılır. Keşf sayesinde beden ve his perdesi kalkar, ruh âlemi temaşa edilerek ilahi sesleniş duyulur, gayb âlemi görülür, aracısız biçimde Allah'tan ilham alınır.[369] Temaşa, Arapça *meşy* ile eş anlamlıdır; *meşy*, yürümenin yanı sıra iradeyle bir yerden bir diğerine intikal etme, geçme anlamı taşır.[370] Temaşa da aslen birlikte gitmektir; bakıp seyretme, zevkle hayranlıkla izleme, zevkle seyredilen şey, görünüş; tasavvufi anlamda ise ilahi güzellikleri, Allah'ın tecellilerini seyretmedir.[371] Daha sonra açılacağı üzere, burada bakış bir süreçte oluşmakta ve "birlikte" gerçekleşmekte; bir noktaya sabitlenmemekte, seyretmektedir. Seyir belirli bir sürekliliği işaret etmekte, hareket halindeyse hareketin, bakma haliyse gözün seyri bir süreklilik içinde eylemektedir. İbn Arabî kesin gerçekliğin özel bir varoluş düzeyinde görülmesini Arapça bakış, bir şeye düşünerek bakma, bakış açısı; görme, deneyim ve karşılaştırmaya dayanarak düşünme, fikir yürütme anlamları taşıyan nazardan gelen *manzar*, "seyir yeri" ile açıklar; bu seyrin nihai hedefi kuşkusuz Allah'ı görmedir.

[366] Bkz.: Sayın, **BY II**, s. 137 ve İzutsu, 2005, s. 85.
[367] Bkz.: İzutsu, **a.e.**, s. 84.
[368] Bkz.: İsfahani, ss. 762-764.
[369] Bkz.: Uludağ, "Keşf" maddesi, s. 213.
[370] Bkz.: İsfahani, s. 1380.
[371] Bkz.: Ayverdi, "Temaşa" maddesi, s. 3142.

Ancak mutlak olarak tanımlanamaz olan Allah görülemez, bilinemez. İç görü, kalp yoluyla, gönül gözüyle görme, Allah'ı görmenin yegâne yoludur. Bunun için bu bakışın Allah'ın tecellilerini, tecellilerin yansıdığı suretleri görmeye yönelmesi gerekir.[372] "Eşyayı birlik (tevhit) delilleriyle ve Hakkı eşyada görmektir"[373] ve hakikati inançtır. Müşahede görme anlamı taşımasına karşın, görülene dair bir bilgiden sonra gerçekleşmektedir.[374] Örneğin *vesem* ve *resim* müşahede ile gerçekleşen bilgilerdir. Kulun üzerinde Hakk'a dair alamet *vesem*, kul üzerindeki Hakkın eseri ise *resim*dir. Bu bağlamda *vesem*, Allah için ilahi isimler gibi nitelenir çünkü isimler Allah'a kendileriyle bilinmesi için delalet ederler:

"Her hal, makam ve müşahedenin kendilerine ulaşan kimsede bir etkisinin bulunması gerekir. İşte bu etki resimdir. (…) Bu resmin âlemde kendisinden ortaya çıktığı ilahi mertebede resim, dua edenler bir şey istediğinde -çünkü dua eden olmadan karşılık veren diye nitelenmez-, Hakta duaya karşılık verme özelliğinin gözükmesidir. Dua karşılık vermeyi gerektirince, karşılık vermek, karşılık verendeki bir etki olmuştur. İşte bu Haktaki 'resimdir'"[375]

Kendi varlığımızı ve diğer varlıkları gözümüzle "müşahede" ettiğimiz gibi, "Hakk'ın varlığını da kalp ve basiret gözüyle müşahede"[376] etmektedir mutasavvıflar. Çünkü "göz ibret almak için bakarken kalp gözü hayrete düşer."[377] Sanki Gılgamış destanındaki "kalbine bakarak konuştu"[378] söz kalıbının temeliyle ilişkilendirilebilir bir ifadedir.

Bu müşahedenin çeşitli mertebeleri vardır. Sadece yaratılmış olan halkı görenler, varlıklarda tecelli eden Hakk'ı görenler, hem halkı hem Hakk'ı görenler, zat ve ilahi isimlerin birliğini topyekûn müşahede eden ve Allah'ı hakkıyla tanıyan "ehlullah", halkı görmeden Hakk'ı müşahede eden fena ve cem makamında olanlar; Hakk'ı halkta, halkı Hakk'ta müşahede eden, bekâ ve cem makamından sonraki "fark"

[372] Bkz.: Chittick, 1999, ss. 96-97.
[373] İbn Arabî, **FM IX**, s. 235.
[374] Bkz.: El-Hakîm, "Müşahede" maddesi, s. 484.
[375] Bkz.: İbn Arabî, **FM IX,** ss. 275-276.
[376] İbn Arabî, **FMV XII**, s. 300.
[377] Bkz.: **A.e.,** s. 300.
[378] İfadeye dikkat çeken Burkert, s. 126.

makamında mükemmel şuhud sahibi olanlardır.[379] Bunların her biri bir şekilde bir gerçeği dile getirmişlerdir ve "hayret işte buradan doğar hayret sahipleri adına hidayetin ta kendisidir."[380]

Şuhud sahibi olanlar, vahdeti kesrette, kesreti vahdette; ayrıntıyı özde, özü ayrıntıda, Hakk'ı Hakta görmüş olanlardır.[381] Görmek sahibine bilgi ve lezzet verir ve bu da bir marifettir.[382] Ancak bu görü ile rüyet birbirinden ayrılır İbn Arabî'ye göre; "her müşahede görme iken (rüyet) her görme müşahede değildir"[383] Rüyet yani ilahi tecellileri kalp gözüyle ruh âleminde temaşa etmek ile edinilen bilgi, reddetme ve yalanlama payı olmayan bir bilgidir; dolayısıyla daha değerlidir. Bilgi edinmenin bir diğer veçhesi zevktir. Zevk, bir şeyi tatma duyusuyla öğrenmektir, nihai etkisi lezzettir. Sadece tadanın hanesine yazılabilen bir ilimdir. Tasavvufta "zevk tecelli ilkelerinin ilkidir. Zevk kulun kalbine ansızın gelen bir haldir."[384] Bu beyana göre zevk, tecellinin zevkidir.

"Zevk, tecellinin değişmesiyle değişir. Tecelli suretlerde gerçekleşmişse zevk bu durumda hayalidir. İlahi ve kevni isimlerde gerçekleşmişse, bu durumda zevk, aklidir. Hayali zevkin etkisi neftse gerçekleşirken akli zevkin etkisi kalpte gerçekleşir. Böylelikle nefsin zevkinin eseri, bedeni mücadeheleri verir."[385]

---

[379] Bkz.: Tahralı, s.13. Bu sıralamayı İbn Arabî, **FM XV'**de "'Seni hayrete düşürürsem, kendime ulaştırırım' Münazelesinin Bilinmesi" başlığı altında yapar. Bkz.: s. 101.
Cem ve Fark: Cem makamı, yaratılmışları göz önünde tutmaksızın dikkati yalnızca Hakk'a yöneltmektir. Varlık yalnızca Hakk'a ait olduğundan her varlık Hakk'ın kendidir, bu nedenle hakkaniyete uygun bir tutumdur. Fark makamı ise Vahid'in zati isimleri ve *taayünleri* aracılığıyla Kesret (çokluk) olarak izhar etmesi bakımından müşahede edilmesidir. Bkz. İzutsu, 2005, s. 86.
Fenâ ve Bekâ: "Kötü huy ve davranışların yok olması fena, yerlerini güzel huy ve iyi davranışların alması bekadır". Ahlaki olarak incelenen bu haller İbn Arabî'de farklı anlamlar kazanırlar. İnsanın kendini, etrafındaki halkı ve eşyayı görmemesi bekadır bu; yok olmayan ilk bağlantı, ilahi bir niteliktir. İbn Arabî fena ve bekayı birbirini takip eden iki hal olarak görmez; pek çok kavram çifti gibi birbirini gerektiren, eş zamanlı iki farklı yön olarak ele alır. Fena insanın oluş âlemine, "beka Hakk'a nispetidir." İnsanın ayan-ı sabitesinin yok olması olanaksız olduğuna göre beka kulun sabit hali, cevherin özelliğidir; fena ise arazın özelliğidir. Bkz. Uludağ, "Beka ve Fena" maddesi, s.70. El Hakim, Beka maddesi, ss. 109-111.
Cevher ve Araz: Yaratılmış şeylerin hakikati olan ve Allah'ın ilminde ezelden mevcut bulunan suretler cevher, bir şeye sonradan eklenen nitelik. Ayverdi, "Cevher" ve "Araz" maddeleri, s. 489 ve s. 162.
[380] İbn Arabî, **FM XV**, s. 101.
[381] Bkz., Uludağ, "Şuhûd" maddesi, s. 337.
[382] Bkz., **a.e.**, "Müşahede" maddesi, ss. 484-487.
[383] Bkz., İbn Arabî, **FM IX**, s. 434.
[384] İbn Arabî, **FM IX**, s. 383.
[385] **A.e.**, s. 384.

Zevk farklılıkları, tecelli farklılığından ileri gelmektedir; Musevi ya da İsevi zevkler gibi… Çünkü zevk, bir tecrübenin değerlendirilmesine bir işaret, tasavvufi bir tecrübeden ortaya çıkan bir yöntem, o tecrübede ortaklaşanlar arasında bir bilgi dilidir.[386] Hakkın tecellisiyle kalbe atılan irfan nurudur zevk; kitaba metne dayanmadan bu nur sayesinde aydınlanılır. Hakk'ın Hakla temaşa edildiği ilk derecedir; ilahi tecelliler art arda şimşek gibi çakar ancak çok kısa parlama anlarıdır bunlar. İbn Arabî pırıltıların ani yok oluşlarını keşiflerin ilkeleri olmalarına bağlar.[387] Bu pırıltılar, göze gelse kamaşma yaratır, kamaşma da yanılgıya düşürebilirdi ancak kalbe geldiklerinden sadece lezzet verirler.

"Tanrının kalpteki şahitleri, ilahi ilimler ve rabbani tavsiyelerdir. Bu şahitler, müşahede makamından ayrıldıktan sonra kulun kalbinde kalan şeylerdir. Ayrıca bu şahit sayesinde arifler için lezzet meydana gelir. Böylece kalplerinde vecdlerini idrak etmeleri sayesinde kendilerindeki hitap farklılaşır."[388]

Lezzet veren bu şahitler kanıtlardır. Çünkü şahit, müşaheden sonra neftse kalan görülenin suretidir; müşahedenin lezzetini veren şeydir."[389] Şahide şahit denmesinin nedeni inandığı şeye, doğruluğuyla, kulun gördüğü şeye şahitlik (şehadet) etmesidir.[390]

İbn Arabî "benim görmem müşahede değildi, o bir feryattan ibaretti" [391] demektedir; müşahedenin sonu marifet, "marifetin sonu hayret ve dehşettir."[392] Feriddüdin Attar'ın **Mantık Al-Tayr**'ında "İstek", "Aşk", "Marifet", "İstiğna", "Tevhit", "Hayret" ve "Fakr u Fena" vadilerini geçtikten sonra geriye kalan otuz kuşun, Simurg'da kendilerini gören otuz kuşun hayretini getirir akla bu ifadeler.[393] "Hepsi

[386] Bkz.: El-Hakîm, "Zevk" maddesi, s. 725.
[387] Bkz.: İbn Arabî, **FM IX**, s. 248.
[388] İbn Arabî'nin **Kitabû'ş Şahid**'inden aktaran, El Hakîm, "Şahit" maddesi, s. 578.
[389] Bkz.: El-Hakîm, "Şahit" maddesi, ss. 578-579.
[390] Bkz.: **a.e**., "Şehadet" maddesi, ss. 582-584.
[391] İbn Arabî, **FM IX,** s. 238.
[392] Uludağ, "Marifet" maddesi, s. 236. Birkaç başka kaynakta da aynı ifadeye rastladım ama maalesef daha geniş bir açıklamaya ulaşamadım.
[393] Feridüddin Attâr, **Mantık Al-Tayr**, Çev. Abdülbaki Gölpınarlı, TİBK Yay., 1. bs 1944, İstanbul, 2009, s. 321. Aziz Mahmud Hüdayi'nin "Hak'la her kim bilişdi/Vadi-i hayrete düşdü" beyti, Attar'a atıf olsa gerektir: Aktaran, İsmail Hakkı Bursevi, **Mesnevi Şerhi: Rûhü'l-Mesnevi**, (der.) İsmail Güleç, İnsan Yay., 1.bs. 2004, İstanbul, 2006, s. 573.

de hayret denizinde kaldı"[394] der şair, sonra "dilsiz dudaksız bir ses"[395] işitir otuz kuş;

"Güneşe benzeyen bu tapı, bir aynadır.
Kim gelir, bakarsa kendisini görür. Kendisi candan, tenden ibarettir; orada da canını, tenini seyreder!
Siz buraya otuz kuş olarak geldiniz. Bu aynada da otuz suret peydahlandı.
Kırk yahut elli kuş gelse, kendilerinden varlık perdesi kalktı mı, kırk yahut elli kuş görürler!
Daha çok kuş gelse, yine kendilerini görür, kendilerini seyrederler!
Yoksa kimde o göz var ki, bizi görebilsin. Bir adamın gözü nasıl olur da ta Süreyya burcuna varır, o yıldız kümesini açıkça görür!
Demirci örsünü kaldırıp götüren karınca, dişiyle bir fil yakalayıp taşıyan sinek gördün mü hiç?
Önce ne bilirsen bil; gördün mü anlarsın ki, görgün, bildiğine hiç benzemiyor.
Dediğin, işittiğin sözler de ondan bambaşka!
Herkes bizim ef'al vadimizde yürümüş gitmiş, sıfat ve zat vadisine gelince uyumuş kalmıştır!
Bunca vadiler bu kadar adam gördünüz;
Nihayet otuzunuz da hayretlere dalıp kaldınız. Ne gönlünüz kaldı, ne sabrınız hayran oldunuz, hayran!
Fakat asıl biz, Simurg olmaya layıkız. Çünkü hakikaten simurguz biz!
Yüzlerce yüceliğe erdiniz, yüzlerce naz ve naim elde ettiniz de bizde mahvoldunuz. Sonra da yine bizde kendinizi buldunuz!"[396]

Kuşlar Hayret Vadisi'ni geçerken anlatılan hikâyeler şöyle bitmektedir; 1. hikâye: "ben onu hem gördüm, hem görmedim."[397] 2. hikâye: "kim buraya varırsa başını da kaybeder, ayağını da. Kolundan da haberi olmaz, gövdesinden de!"[398] 3. hikâye: "insanın şikâyeti bile burada şükür sayılır. Küfür iman olur, iman da küfür!"[399] 4. hikâye: "Böyle bir işe düşünce havradan da bezdim ben Kâbe'den de"[400] 5. hikâye: "ahirette düştüğüm hayretin bir zerresi bile, dünyada düştüğüm hayretten yüz misli fazla!"[401] Bu ifadeler dehşeti ve hayreti, celali ve cemali, tenzihle teşbihi bir arada dile getirmektedir. Bu dehşetin tıpkı vahşet gibi tam tamına bugünkü anlamı taşımadığını düşünmek gerek; vahşet nasıl aslında insanın yalnızlığını ifade

[394] **A.e.,** s. 321.
[395] **A.e**., s. 321.
[396] **A.e**., s. 322.
[397] **A.e**., s. 298.
[398] **A.e.,** s. 299.
[399] **A.e.,** s. 300.
[400] **A.e**., s. 301.
[401] **A.e.**, s. 301.

ediyorsa[402] dehşet, Uludağ'ın Hz. Yusuf'u gören kadınların onu güzelliği karşısında kalakalmalarıyla açıklamasına bakılırsa "cemalde celali görmek" karşısında duyulan şey olsa gerektir. Nitekim "aniden görülen maşukun heybetinden aşıkın aklının başından gitmesi ve ne yapacağını bilmez halde kalması"dır[403] dehşet. Afifi, hayreti açıklarken "dehşete kapılma, hoşlanma, büyük mutluluk ve gayeye ulaşmanın hayretini"[404] anlamak gerektiğini hatırlatır; yoksunluk hayreti değildir bu: hatta şatahat halinde Hallac'ı "Ene'l Hak (Ben Hakkım)! Muhakkak ki ben Hak ile hak olarak varım" diye konuşturanın bu türden bir hayret olduğunu söyler.[405] Attar da yukarıda alıntılanan bölümün sonunu Hallac'ı misal getirerek bitirmiştir.[406] Ne de olsa "burası hayrete düşüp 'vah' diyenin menzilidir."[407]

Hayret sözlük anlamıyla bir şeyde, bir emirde tereddüt etmek, kuşkuya kapılmak, onun yolunu girmekten imtina etmek demektir.[408] Kur'ân'da şaşkınlık hayranlıkla ifade edilmiştir, hayret ile hayranlık aynı kökten gelmektedir.[409] Attâr'ın **Evliya Tezkireleri**'nin arkasındaki sözlükte hayret, şaşkınlık sözcüğüyle karşılanır; ilahi tecellileri seyreden ariflerin şaşkınlık halidir.[410] Ekrem Demirli **Fusûsu'l Hikem'**in Nuh Fassına düştüğü şerhte İbn Arabî'deki hayreti sürekli bir hareket ve sülûk olarak açıklar; hayret, salikin, gerçeği arayışta vardığı bir mertebedir. Bu da son diye bir

---

[402] Vahşet, ünsiyetin (alışkanlık, yakınlık, dostluk) zıttıdır; sözlük anlamı "dostu terk etti, yabancılaştı" demektir. Bu noktada vahşet, tragedyanın finalini düşündürür. Ölüm yoktur, sürgün vardır. Öte yandan Allah, vahşete çekilen saliklere Rahman ismiyle ünsiyet vererek taşların zikirlerini, suların şırıltısını, rüzgârın uğultusunu, kuşların cıvıltılarını yani yaratılmış her şeyin kendiyle sohbet ve selamlarını işittirmiştir; yalnız bırakmamıştır. Salik de bu ünsiyet sayesinde topluma geri dönmüştür. Trajik bilinç ısrarla kırılmaktadır.

[403] Dehşet halinde kalan kimseye *medhuş* denmekte, şaşkınlık, donakalma halini ifade etmektedir. Bkz.: Uludağ, "Dehşet" maddesi, s. 101.

[404] Bkz.: Afifi, 2005, s. 118.

[405] **A.e.**, s. 118.

[406] Bkz.: Attâr, s. 323.

[407] Bkz.: İbn Arabî, **FM XVII**, s. 299.

[408] Bkz.: El Hakîm, "Hayret" maddesi, , ss. 273-276, bkz.: Erhan Yetik, "Hayret" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi,** XVII. Cilt, TDV Yay., Ankara, 1998, s. 60 ve Bursevi, s. 571.

[409] Bursevi, s. 571. Bursevi şöyle demektedir: "(B)ir vakitte iki tecelli olmadığı gibi iki tecelli dahi bir olmaz. Pes, kâr-ı din hayranlıkdan gayrı olmaz. Yani din ü İslam hakiki ehli bu ecelliyat-ı muhtelife arasında hayret-i uzmâda kalmıştır. Onunçün enbiya ve kümmel-i evliyanın hayretleri sair efrad-ı ümmetin hayretlerinin fevkindedir. Zira herkesi hayreti şuhuduna göre enbiya ve evliya ise şuhudda gayrılardan ekmeldir. Pes onların hayretleri eşeddir. Cümle-i esbab-ı hayretden biri budur ki, herkesin harekât sekenatı kaza ve mukteza-yı ayn-ı sabitesi üzere olup kendine mahsus olan ismin tarikinde müstakim ve dininde kavim iken onun hilafına davet ve irşadla me'mur ve mükellef olurlar. Pes, bu hususta hayrette kalırlar." ss. 571-572.

[410] Feridüddin Attar, **Evliya Tezkireleri**, Çev. Süleyman Demirağ, Kabalcı Yay., İstanbul, 2007, s. 735.

şeyin olmayışıyla ilgilidir. Hayret hayattır; öyleyse yolcu, en sonunda hayrete ulaşacaktır.[411] Hayret, hayat ile aynı kökten gelmektedir ancak hayatta iki kök vardır; ilki ölümün/sonun zıddı, hayat ve canlılık (hayevan); ikincisi arsızlığın zıttı utanmadır.[412] El-Hakîm'e göre hayret tedirginlik içermektedir. Bu tedirginlik hayattaki ikinci köke, utanmaya denk gelse gerektir. Ama hayret, hareket de içermektedir ve madem hareket hayattır; o halde ne sükûnet, ne ölüm, ne yokluk söz konusudur.[413] İbn Arabî'nin kendi sözleriyle aktaralım:

"Şu halde hidayete ermek, insanın hayrete ulaşmasıdır. Hayrete ulaştığında ulaşılabilecek şeyin hayret, hayretin sıkıntı ve hareket, hareketin ise hayat olduğunu anlar. Dolayısıyla durağanlık yoktur. Durağanlık yok ise ölüm de yoktur. Var oluş vardır. Öyleyse yokluk söz konusu değildir."[414]

İbn Arabî'nin sâliklerin erdiği son mertebe olarak gördüğü hayrete getirdiği yorum "Allah'ım, sendeki hayretimi arttır" hadisine dayanmaktadır. Buradaki hayret bilgiden doğmaktadır. "Hakk'ı bilmek hayret olduğu gibi halkı (âlem) bilmek de hayrettir."[415] Tanrı'da hayrete ulaşmak, O'na ulaşmanın ta kendisidir. En büyük hayret, tek hakikatte suretlerin farklılaşması nedeniyle tecelli ehlinde gerçekleşir:[416]

"(T)ecelli ilahi haberleri destekleyen ve onlara uyan bir bilgi getirir ve kişi bu bilgiyle keşf ve tahkik üzere Allah'a bir nitelik nispet eder. Ardından farklı hükümleriyle tecelliler peş peşe gelir. Böylelikle kişi, hakikatin hududunda, durulacak bir sınırı olmadığını anladığı gibi Hakkın zatını idrak etmediğini, hüviyetin tecelli etmesinin mümkün olmadığını ve onun bütün tecellilerin ruhu olduğunu anlar. Bunun üzerine kişinin hayreti artar. Fakat bu hayrette haz vardır."[417]

İbn Arabî keşf ehlinin hayretten kazandığı lezzetin akılcıların, delilleri inceleyen tartışmacıların kapıldığı hayretten daha güçlü, onların aldığı lezzetten daha büyük olduğunu düşünmektedir. Çünkü "her şeyde ona ait bir ayet vardır / O'nun bir

[411] Bkz.: Demirli, İbn Arabî, **FH**, içinde, ss. 308-309.
[412] Bkz.: El-Hakîm, "Hayat" maddesi, s. 266.
[413] Tam da bu noktadan giriş, gelişme ve sonuçtan mürekkep anlatılar yerine, jo-ha-kyu tarzı bir anlatının bu zihniyetle daha çok örtüştüğünü söylemek mümkün görünüyor. Nihai hedefe değil, sürece ve süreçteki keşiflerle edebe bağlılık, bir anlamda anlatının örtülenmesini, dolayımlanmasını gerektiriyor.
[414] Bkz.: İbn Arabî, **FH**, s. 220.
[415] İbn Arabî**, FM II**, s. 325.
[416] Bkz.: İbn Arabî**, FM II**, ss. 324-330.
[417] **A.e.**, ss. 327-328.

olduğunu gösterir"[418] diyen akılcının yanında tecelli sahibi "her şeyde O'na ait bir ayet var / O'nun aynı olduğunu gösteren" [419] demektedir. "Hayrete düşen ermiştir / Hidayete düşen ayrılmıştır"[420] diye başladığı şiirini "Nice giyinik vardır ki çıplak" hadisine göndermeyle bitiren İbn Arabî, hayrete kaynak olarak Kur'ân'dan aşağıdaki ayetleri delil gösterir:[421]

"Allah kendilerine hidayet ettikten sonra herhangi bir topluluğu saptırmaz, ta ki onlara sakındığı şeyi açıklar"[422]

"Allah sizi de, yaptığınız şeyleri de yaratmıştır." (Saffat, 37:96)

"Onları siz öldürmediniz, fakat Allah öldürdü. Attığın zaman da sen atmadın, fakat Allah attı." (Enfal, 8:17)

"Şimşek neredeyse gözlerini alıverecek. Önlerini her aydınlatışında ışığında yürürler. Karanlık çökünce dikilip kalırlar. Allah dileseydi, elbette onların işitme ve görme duyularını giderirdi." (Bakara, 2:20)

Bu deliller insanın Tanrı karşısındaki konumunu ve aczini, Tanrının yaratma gücündeki sonsuzluğu ve kuşatıcılığı ifade ederler.

Toshihiko İzutsu hayreti metafizik bir olgu olarak ele almaktadır Ona göre hayret hakikatin zıtları kendinde birleştirmesinin (*coincidentia oppositorum*) doğurduğu etki ve haldir.[423]

"Birbirlerinden açık olarak farklı olan ve bazıları ise diğerlerinin bariz bir biçimde zıtları olan sonsuz sayıda nesne, bütün farklılıkları ve zıtlıklarıyla, aslında aynı bir nesneden ibaret bulunmaktadırlar. İnsanın bu keyfiyeti idrak ettiği an bu idrak, aklını şaşkınlık veren bir hayrete garketmektedir. (Gönül) gözlerini Varlık âleminin fizik-ötesi (metafizik) derinliğine yöneltmiş olanlar için "hayret" tümüyle doğal bir haldir."[424]

[418] **A.e**., s. 328.
[419] **A.e.,** s. 328.
[420] İbn Arabî, **FM XV**, s. 100
[421] **A.e**., s. 100.
[422] Ayet numarası ile mealler örtüşmüyor; **FM XV**'den aynen alıyorum.
[423] Bkz., İzutsu, 2005, ss.101-128.
[424] **A.e**., s. 127.

Zeynep Sayın bu hayretin saf aklın tenzih, saf vehmin teşbihe sürüklemesinden kaçınarak erişilen bir kemal mertebesiyle tadılan bir duygu olduğunu söylemekte, İzutsu'nun "metafizik" hayret nitelemesine katılmaktadır. Hayretin gerçekleşme anını, Heidegger'in ontik-ontolojik dediği farklılığın geçirgenleştiği yerde/anda görmekte; yine de İbn Arabî'nin vücud anlayışını tanrının bâtını ve zâhiri yanlarını kendinde kesiştirmesinden hareketle Merleau-Ponty'nin varlıkla varolan arasındaki geçirgenlik alanı olarak tanımladığı "ten" kavramına daha yakın görmektedir.[425]

Her şeyin Allah'ın birliği ile açıklandığı İslami Doğu'da, sanatın bir temsil ayrıcalığı yoktur. Her şey evrenin tekrarından oluşur. "Amaç, bir şeyi temsil etmek değil, onun bilgisine ulaşmaktır"[426]. Hayret, tecellilerinin sürekliliğine bakmak ve her tecellide kendisini tanımakla birlikte Allah'ı bilmenin dalgalarında, bilgi deryalarında boğulmaktır. Bu tanım, şairin mumdan gemilerle alev denizinden geçmesini hatırlatmaktadır.[427]

"'Hayat' ve 'Marifet' ile boğulmak ve yanmaktan ve aynı anda da hem fenâ ve hem de beka bulmayı görmenin sebep olduğu hayretten daha büyük bir hayret makamı da olamaz."[428]

Sanat bir zikr, bir ibadettir bu iklimde. İbn Arabî'ye göre hayrete yakalanan kimse bir daire çizer. Böyle birinin yürüyüşü, ilahi tecelli dairesinin aynısını yansıtır. Hakk'ın kendisinin hareketi de daireseldir. Hayret mertebesindeki insan da aynı daireyi çizer çünkü "Allah ile Allahtan Allah'a doğru yürür ve ileriye doğru hareketi de Allah'ın kendi hareketi ile özdeş olur."[429] İbn Arabî'ye göre bu hareket bir merkez etrafında dönmektedir ve merkezde Allah vardır. İnsan da bu daire üzerinde döndüğüne göre ne halde olursa olsun Allah'a hep aynı uzaklıkta kalmaktadır.[430] Dolayısıyla daha sonra daha geniş olarak ele alacağımız üzere nakkaşın amelinin tarifi kulağa ritüelistik gelen bu yörüngededir.

[425] Sayın, **BY II**, s. 139-140.
[426] Sayın, **BY I**, İthaki Yay., İstanbul, 2003, s. 161
[427] Şeyh Galip, **Hüsn-ü Aşk**, s. 121.
[428] Kaşani'den aktaran İzutsu, 2005, ss. 106-107.
[429] Hareketi Allah ile Allahtan Allaha doğru yürünen bir yerde 'insanı insana insanla anlatan bir sanat' talep edilmekte midir sorusu doğuyor ister istemez.
[430] İzutsu, **a.e.,** ss. 104-105.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
İMGE İLE BİRLİKTE GÖRMEK YA DA BAKIŞIN SERÜVENİ

3.1. "Çin'den Bizans'a"

3.1.1. Çin

Seyirci: " Bambu mu? Bu hiç de bambuya benzemiyor!"
Ni Tzan: "Evet. Böyle bir benzerlik eksikliğini başara-bilmek oldukça güç. Bunu herkes beceremez."

Çin'in Yuan (Moğol egemenliği) dönemi sırasında kendini doğaya teslim eden ressam Ni Tzan'ın yukarıdaki sözleri Osmanlı minyatürünü konumlandırmaktaki genel eğilime duyduğum tepkiye XIV. yüzyıldan tercüman olur. İnsanın sanatla kurduğu ilişkide kişisel damak tadı kaçınılmaz olarak önceliklidir. Bu bölüm insanlığın herhangi bir üretimini dışlamadan ve azımsamadan bu kişisel tercihin üstüne yapılanmaktadır. Minyatüre odaklanan bölümde Çin üstünden yürümeye başlamamın nedeni Çin resim sanatının kuramını açıkça evren kavrayışına dayandırması, Françoise Cheng'in sözleriyle söylenecek olursa, "makrokozmos gibi, üzerinde hoşça vakit geçirilecek bir mikrokozmos olmaya eğilimi"[1] ile nihai hedefi olarak seyreden üzerinde uyandırdığı canlandırıcı etkiye odaklanmasıdır. Tüm ritüellerin **Şarkılar Kitabı'**nda (Shijing) kaydedilmesine yakın bir düşünüşle Çin, neredeyse ritüelistik olarak yaklaşmakta resme: [2]

"Kültürün yetkin bir parçası olan resim, insani bağları düzenler ve evrenin gizini açınsar. (…) Mevsimlerin değişiminde olduğu gibi, insan ve doğa arasındaki uyumu bu kurallar düzenlemektedir."[3]

Zeynep Sayın "söylenenin ardında yatan bir söylenmezlik düzlemiyle"[4] ikna edilmesi gereken herhangi bir aşkın boyutun olmayışı sayesinde, resmin doğa ile insan

[1] Françoise Cheng, **Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi**, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara, 2006, s. 53.
[2] **Shijing**, M.Ö. IX. ve VI. yüzyıllar arasında derlenmiş bir şiir antolojisidir. Çin'in ilk edebi metni olanbu kitap iki bin yıl öncesinin Çin İmparatorluğu'na aittir. Burada yer almakta olan kısa şiirler saray ve kurban törenleri sırasındaki ritüelistik kutlamalarda büyük kısmı danslar eşliğinde söylenen şarkılardır. Müziklerin büyük bir kısmı bugün kaybolsa da sözler korunmuştur. François Jullien, 2000, s. 55.
[3] T'ang dönemi -VII ve IX. yüzyıllar arası- kuramcısı Chang Yen-yuan'dan aktaran Françoise Cheng, **a.e.**, s. 52-53.

arasındaki dengeyi kurduğunu söylemektedir.[5] Needham bambaşka bir alandan, beşeri hukuk ile doğa kanunlarının Çin tarafındaki durumunu araştırdığı makalesinde doğanın biteviye bir düzenlilik ya da süreklilik arz ettiğini ancak bunun "emredilmiş" olmadığını,[6] bir anlamda bir "ol" ya da "kün" emrinin bulunmadığını dile getirmektedir. Varoluşunu bu türden bir ilahi emre dayandırmaz Çin, ancak doğanın kanunları üzerine yapılanarak doğayı neredeyse ilahi bir emir gibi okur. Nitekim Çin resmi kaligrafiyle birleşir, yazı resme resim yazıya dönüşür çoğu zaman tıpkı Çin manzara resminde bulutlar aracılığıyla dağın suya, suyun dağa dönüşmesi gibi.

IX. yüzyıl sanat tarihçisi Chang Yen-yüan, insan ile doğa arasındaki uyumu düzenlemeye muktedir gördüğü Çin resminin bu işlevini Altı Hanedan Dönemi'nde, V. yüzyıl sonlarında, Hsieh Ho'nun yazdığı Altı Temel İlke yoluyla gerçekleştirdiğini düşünmektedir.[7] Bunlardan ilki, "bir resim canlandırıcı bir ruhla hayatın hareketliliğini (dirimselliğini?) taşımalıdır"[8] olarak Türkçeleştirilebilir. Hsieh

---

[4] Zeynep Sayın, "Tenin Fonu", **Dipnot**, Sayı: 3, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yay., İstanbul, 2008, s. 50.

[5] Bkz.: **a.e.**, s. 64.

[6] Bkz.: Joseph Needham, "Human Laws and Laws of Nature in China an the West (II): Chinese Civilization and Laws of Nature", **Journal of History of Ideas**, Vol. 12, No. 2, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1951, ss. 194-230, s. 214.

[7] Kuralların Çinceden çevirisi yorum içermekte, o nedenle birden fazla önerme bulunmaktadır. Türkçede bkz.: Ananda K. Coomaraswamy, **Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**, Çev. N. Özdemiroğlu, İnsan Yay., İstanbul, 1995, s. 23.

Ayrıca bkz. Alexander C. Soper, "The First Two Laws of Hsieh Ho", **The Far Eastern Quarterly**, Sayı 8, No. 4, Association of Asian Studies Publ., Ann Arbour, 1949, ss. 412-423, ss. 414-415. ve James F. Cahill, "The Six Laws and How to Read Them", **Ars Orientalis**, No. 4, Smithsonian Institution Publ., Washington D.C., 1961, ss. 372-381, ss. 372-373.

Diğer ilkeler doğrudan tartışacağımız bir yere şimdilik dokunmuyor:

2) "Fırça kemik metoduyla kullanılmalıdır." Soper bu kuralda yer alan *ku*'nun bir eleştiri unsuru olarak edebiyatta da kullanılmasından hareketle bunu "yapı" olarak nitelendiriyor. Bkz.: Soper, s. 415. Cahill ise yukarıdaki "kemik metodu"nu öneriyor. Bkz.: Cahill, s. 380. Coomaraswamy'de, "fırçayla iskeletin, ana hatlarının yapılması" diye çevirilmiş. Bkz. Coomaraswamy, s. 23.

3) "Modele göre (tabii cinsler, *wu*) şeklin çizilmesi (*hsing*)."

4) "Cinse göre rengin tatbik edilmesi veya dağılımı."

5) "Doğru kompozisyonun gerçekleştirilmesi (resimlerin doğru yerleştirilmesi)."

6) "Teamülün (*ch'uan*) tatbiki (verilen model, kaide ve metotlara uygun olarak çizimin yapılması."

Coomaraswamy, **a.e.**, s. 23

[8] Cheng, "Uyumsal esine yol açmak ve onu canlandırmak" diye çevirmekte uyumun mürekkebi akla getirdiğini söylemektedir. Bkz.: Cheng, ss. 109-110. Soper, çeşitli çevirileri karşılaştırdığı metinde Sakanishi'nin yukarıda yer verilen çevirisinde karar kılar. Bkz.: Soper, s. 414. Ancak Cahill, "tinin uyumu yoluyla hareket duygusu meydana getirmek" cümlesini kurar. Bkz.: Cahill, s. 380. Coomaraswamy'deki Özdemiroğlu çevirisi şöyledir: Ruhun (*ch'i*) hayat hareketleri şeklinde faaliyet göstermesi (*yün*), veya Dünyaya uyumu ya da güçlü bir şekilde aksetmesi (*yün*) (resimde ruhun bu faaliyetinin canlı bir şekilde temsil edilmesi). Bkz. Coomaraswamy, s. 23.

Ho tam olarak "*ch'i-yün-sheng-tung*" yani "nefes-rezonans-hayat-hareket" sözcüklerini kullanmıştır.[9] Sözü edilen hareket, Batılı anlamıyla "bir mekân noktasından diğerine alınan yol"[10] olarak anlaşılacak olursa Sayın'ın dediği gibi "hiçbir hareket yoktur burada",[11] başka bir şey vardır; *ch'i* ya da *qi*:

"Evrene işlev kazandıran, yaşam veren, dönüşümleri sağlayan, başkalaşımları meydana getiren, uzay boşluğunu doldurmaktansa boşluğun dokusu, boşluğun kendisi olan, ölçülemese, görülemese de hissedilen, yoğunlaşan ve seyrelen, yatışan ve kabaran, sıkışan ve açılan göğün hareketlerini, yer altı katmanlarını, varolan her şeyin etkileşimini belirleyen, alınan solukla bedene giren, verilen solukla bedenden çıkan: *qi*."[12]

Birinci ilke esin ile uyumu bir arada ele almakta, dirimselliği, hayatın ritmini, varoluşun titreşimini aksettirmeye doğru geniş bir anlam ağına oturmakta, Coomaraswamy'e göre resimdeki metafizik temele işaret etmektedir.[13] Usami Keiji de Dağ-Su/manzara[14] resimlerindeki "yer" imgesinin metafizik bir model olduğunu düşünmektedir.[15] Oysa Sayın metafizik boyutun olmayışı sayesinde Çin manzara resminden alınan hazzın noktalanmadığını, daralmadığını, herhangi bir bağla bağlanmadığını söylemektedir.[16] Toshihiko Izutsu Çin'deki âlem kavrayışını "şaman efsanesi ile Tao'nun çok gelişmiş metafiziği" arasındaki bir orta terim olarak nitelendirir. Uzunca bir alıntıyla, şaman Türklerin kozmoloji anlayışlarındaki paralelliklerin de izlenebileceği bu efsane/teoriye bakabiliriz:

"Sema ile Arz'ın henüz şekilleri yoktu. Bu kararsız ve taayyün etmemiş, şekilsiz bir akıcılık hali idi. Bu hale Büyük Başlangıç denilmekteydi. Büyük Başlangıç kusursuz bir boşluk üretti. Kusursuz boşluk da evreni üretti. Evren (her şeye yayılan) 'hayat veren enerji'yi üretti. 'Hayat veren enerji'

---

[9] Wen C. Fong, **Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century**, The Metropolitan Museum of Art Publ., New York, 1992, s. 4.
[10] Sayın, 2008, s. 52
[11] **A.e**., s. 52.
[12] **A.e.**, s. 63.
[13] Bkz.: Coomaraswamy, s. 24. Bu anlam ağı için ilkenin pek çok çevirisini alıntılayarak tartışan Soper'a bakılabilir: Soper, ss. 414-415.
[14] Yanlış bir çeviri olduğu aşikâr ama bir başka karşılık olmadığından ve türün çağrışımıyla Arapçadan gelen kökünde bakmak/nazar olan "*manzara*", Batı dillerindeki peyzaj (*paysage* kır/kırsal kökünden türetilmiştir) ya da *landscape* (yer kökünden türetilmiştir) ne de Dağ-Su resimlerinin Çin için ifade ettiği anlama yerleşmez. Dağ ve Su iki yaşamsal ilkedir tıpkı yin ve yang gibi.
[15] Usami Kenji'den aktaran Kojin Karatani, **Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri**, Çev. D. Ç. Güven ve İ. Öner, Metis Yay., İstanbul, 2007, s. 33.
[16] Bkz.: Sayın. 2008, s. 64.

bizatihi farklılıklara sahipti. Berrak ve hafif olanı ince tabakalar halinde uçuşarak yukarı çıkıp Sema'yı oluşturdu. Buna karşılık, ağır ve bulanık olanı da pıhtılaşarak Arz oldu. (…)
Sema ile Arz kendi 'hayat veren enerji'lerinin en saf unsurlarını bir araya getirerek Yin (negatif [Celal]) ve Yang, (pozitif [Cemal]) ilkelerini oluşturmuşlar, ve Yin ile Yang da 'hayat veren enerji'lerinin en saf unsurlarını bir araya getirerek dört mevsimi tesis etmişlerdir. Dört mevsim de "Onbin-Nesne"ye varlık vermek için kendi 'hayat veren enerji'lerini yaymışlardır. Yang'ın ısıtıcı enerjisi, birikince ateşi doğurmuş ve bu ateşin özü de Güneş olmuştur. Yin'e özgü soğukluk enerjisi de, birikince, su olmuş ve suyun özü de Ay olmuştur. Güneş'ten ve Ay'dan taşan da, saflaşınca, yıldızlara ve gezegenlere dönüşmüştür. Sema, Güneş'i Ay'ı, yıldızları ve gezegenleri kabul etmiştir. Arz ise suyu, çamuru, tozu ve toprağı kabul etmiştir."[17]

Yukarıdaki anlatının devamında "kaba ve karışık" *ch'i/qi*'den vahşi hayvanlar, kuşlar, sürüngenler ve balıkların da dâhil olduğu hayvanların; en saf *ch'i/qi*'den ise insanın üretildiği söylenmektedir. Batılı anlamda metafiziğe yaslanmayan, "görünenin ötesindeki görünmeyeni bir imgede ele geçirdiğini" iddia etmeyen, onun yerine insan ile doğa arasındaki uyumu uyandırdığı duyularla düzenleyen, dolayısıyla Çin'in dünyayı ve evreni kavrayışının bir ifadesi olan bir anlayıştan söz ediyoruz Çin resmini konuşurken.

Françoise Jullien'in vurguladığı gibi Çinliler doğayı taklit eden (Alberti'nin *imitari* dediği) türden bir benzeşimi hedefleyerek nesnelerin görselliğini değil, canlılığın taşıyıcılarını (vektörler) resmederler.[18] İleride göreceğimiz gibi, doğrudan benzeşime soyunmayan Bizans ikonası da *rasdelka*lar aracılığıyla bu türden bir çaba içindedir. Wen C. Fong da Antik Yunan'dan bu yana "doğanın bir taklidi" ya da *mimesis* ile ifade edilen sanatın Batılı resimsel temsilde "gerçekçi görünümün zaferi" ve "idealist klasik güzellik normunun karşılanmasına" yöneldiğini; oysa Çin'in ne gerçekçiliğe ne tek başına ideal forma yönelmediğini belirtir. Batılı ressam, resimsel araçlarını gizleyerek bir yanılsama yaratmayı başarmak isterken Çinli ressam kaligrafik fırçasıyla fiziksel benzerliğin ötesindeki ruhu yakalamaya çalışır. Bu noktada Fong uyarır; Çin resmine bakarken hem yapıt hem de ressamın fiziksel ve ruhsal durumu

[17] Huai Nan Tzu'dan (Huainanzi -M.Ö. II. yüzyıl) aktaran Izutsu, 2003, ss. 37-38.
[18] Bkz. Françoise Jullien, **The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting**, İng. Çev. Jane Marie Todd, University of Chicago Press, Chicago, 2009, s. 179 ve s. 181.

göz önünde bulundurulması gerekmektedir.[19] Jullien'in Shintao'dan aktardığı dörtlük durumu aydınlatıcı niteliktedir:

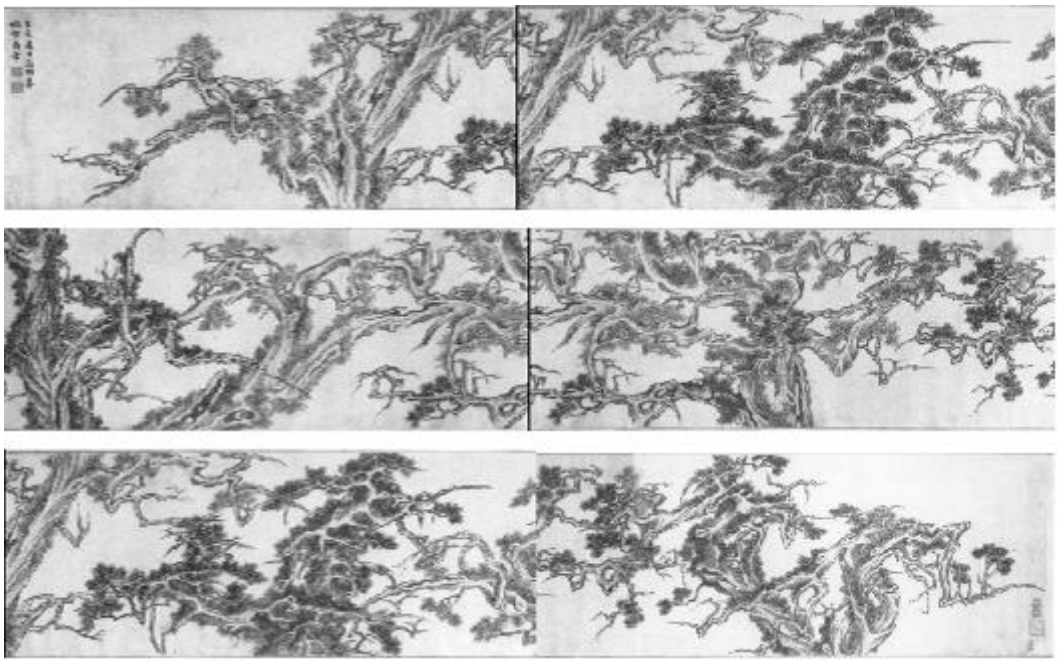
> *Dağa dair resmetmek maneviyat bahşeder,*
> *Suya dair resmetmek devinim bahşeder,*
> *Ağaca dair resmetmek hayat bahşeder,*
> *İnsana dair resmetmek aşkınlık bahşeder.*[20]

"(R)uhani olan şeyler doğrudan Sema'ya, cismani olanlar ise Arz'a aittir"[21] temelindeki bir kavrayışın, "dağa dair" resmin maneviyat bahşedeceğini söylemesi doğal görünmektedir. Dağ, kozmik bir eksen olarak gök ile yer arasındaki bağlantıyı kurmaktadır. "Hayat veren enerji"nin dolaşımı ile suyun dolaşımı arasındaki özdeşlik ise oluşun akışını "hissedilir" kılmakta; ağacın çevrimi hayatın çevrimine, "en saf hayat veren enerji"nin üretimi insan ise aşkınlığa taşımaktadır. Aslına bakılırsa taşımak dendiğinde akla gelebilecek olan *meta-phora*, Çinlice düşünüşe göre bir yanlışa düşmüş olma tehlikesi barındırmaktadır. Burada bir düşünceyi bir imgeyle taşımak anlamında metaforlardan söz edilmemektedir. Dağa dair olanı resmetmek resmedende maneviyatın yollarını açmakta; onunla bir iletişime girmesinde resmetme eylemi bir araç olmakta; bu yolla ressam tinselliği konuşmakta, ona dair bir düşünce zemininde tinselliği dağ ile arasında tartışmış, fikrini almış olarak taçlanmakta ve taçlandırmaktadır. Bu türden bir "muhabbet" İbn Arabî'ye göre Hak ile namaz kılan mümin arasında gerçekleşmekte; daha doğrusu gerçekleşmesi murat edilmektedir.[22] Kanımca nakkaşın edimi de özünde benzer bir temele yerleşmektedir.

Görüldüğü üzere resmetmek yansıtmak ya da yanılsama yaratmak değil resmedilenle ruhsal bir alış verişe girmektir. Ressamdan dağ, su, ağaç ya da insanın bizzat kendilerinin uygun formlar ve varlıklar olarak resmetmesi değil, onlara dair "gerginlik kaynakları-destekleri"[23] gibi çeşitli kiplerin izini sürerek yararlanma sorumluluğuyla resmetmesi beklenir. Doğada "gerçek olanın dinamik yasası"[24] ile

[19] Bkz.: Fong, s. 4.
[20] Jullien, 2009, s. 181.
[21] Huai Nan Tzu'dan (Huainanzi -M.Ö. II. yüzyıl) aktaran Izutsu, 2003, s. 39.
[22] Bkz.: İbn Arabî, **FH**, s. 242. Muhammed Fassı'na bakılabilir.
[23] Bkz.: Jullien, 2009, s. 181.
[24] Cheng, **a.e.**, s. 52.

resmetmek benzeşimin ana kriter olmasının önüne geçmektedir. Çin'de benzeşim ustaların metinlerinde ikiye ayrılmakta, fiziksel benzerlik *(ssu)* ile hakikat *(chen)* arasında açık bir seçim yapılmaktadır. Fiziksel benzeşimin ardına düşüldüğünde nesnenin yaşam soluğu dışarıda kalmakta; hakikat resmedildiğinde, yaşamın soluğu ve içsel nitelikler tam anlamıyla ortaya çıkmaktadır.[25]



Şekil 100
Yedi Ardıç Ağacı, Wen Zheng-ming, 1532

Yukarıda görülen Wen Zheng-Ming'in üç buçuk metre uzunluğunda bir ruloya resmettiği **Yedi Ardıç Ağacı**'nda gördüğümüz dinamizm bir anlamda dünyayı kuşatan *ch'i*yi ve soluğun akışını fırça ile mürekkepten kâğıt üzerine yayan ressamın ustalığını göstermektedir. Norman Bryson'a göre ressamın bedensel emeğinin, çalışmasının izlerinin fırça hareketleri aracılığıyla canlılıkla sergilenmesinin karşılığı Batılı anlamda ancak "sahne sanatları" (*performing arts*) alanında yakalanabilmektedir.[26] Buradaki güçlü etki ressamın ediminin kutsal ardıç ağacının taşıdığı kozmik bağlantıyı görünür kılarak yükseldiği irtifadan ileri gelmektedir.[27]

[25] Bkz.: Ching Hao'nun (y. 870-930) **Fırça Metodu Üzerine Notlar** metninden aktaran Fong, s. 76.
[26] Bkz.: Norman Bryson, **Vision and Painting: Logic of the Gaze**, Yale University Press, New Haven, 1986, s. 92.
[27] Bkz.: Tseng Yu-ho, "The Seven Juniper of Wen Zheng-Ming", **Archives of the Chinese Art Society of America**, No: 8, University of Hawai Press, Honolulu, 1954, ss. 22-30, s. 30. **Yedi Ardıç Ağacı** aynı zamanda Büyük Ayı takımyıldızını oluşturan yedi yıldızı, dolayısıyla bir kutup etrafında

Julian Bell bu betimdeki dinamizmi talihsizce "seken, yabani, başıbozuk bir ritim" olarak nitelendiriyor. Bell'in hayreti daha çok "Batılı ressamların XX. yüzyıla kadar el atamayacakları bir şekilde resimsel mekânla oynuyor" görünmesinden kaynaklanıyor ve bunun Michelangelovari bir köktencilik olmadığını söyleyip, hemen Batılı sanat tarihini inşa eden temel anlayışa eklemlenerek, sanatın "yeni" tarihini yazma iddiasına karşın "eski"nin genel eğilimini, Batı merkezli okumayı sürdürüyor. Batı sanat tarihi -tiyatro tarihini de buna dâhil ederek söylemek gerekir- bir kurmalar ve yıkmalar tarihidir. Bu nedenle "özgün" ve "yeni" olan tarihe kaydedilmeye hak kazanır. Oysa Çin, ustalarla bağlantıyı koparmadan, ustalara saygıyı onların yankısı gibi bir üretme ve her üretimde kulağa/göze kaba gelmeyecek biçimde göndermede bulunma geleneğinin içinden hareket ediyor. Bell tam da bu noktada azımsıyor Çin resmini çünkü yine bulunduğu merkezden bakarak bu durumu nostalji olarak nitelendiriyor.[28] Çin resmini yer yer Batılı örneklerin yönelimleriyle karşılaştırarak açtığı aydınlatıcı çalışmasında Fong eski ustalarla kurulan ilişkinin ressamın çalışma üslubunu oluşturduğunu, ressamın seçtiği ustanın, onun yapıtları ile kurduğu ilişkinin ve atasını kendi bünyesine katma tarzının ressamın karakterini de ortaya koyduğunu belirtmektedir.[29] Zaten Hsieh Ho'nun altıncı ilkesi de Osmanlı hat sanatındaki "meşk"i resim için önermektedir. Çünkü ona göre sanatçının yapıtında önemli olan sadece teknik yetkinlik değil, manevi niteliktir. Bu ise ancak ruhunu resme akıtana kadar çalışmakla olabilecektir.[30] Françoise Jullien bu durumu daha derin bir kavrayışla ele almaktadır: ona göre Çin'de ustalardan ödünç alma bir gerçeklik düzleminden bir diğerine bir *metafor* gibi aktarımda bulunmaz, ödünç alma ile gerçekleşen transfer zaman üzerinde bir operasyona yol açmakta daha doğru bir söyleyişle zaman üstünde bir etki yaratmaktadır; yani "şimdiyi eleştirenler için geçmişi açığa çıkar"maktadır.[31]

---

değişmez döngüye, dünyanın uyuma döneceğine işaret etmekte; yaşlı ardıç ağaçları uzun ömürleri nedeniyle sonsuzlukla ilişkilendirilmektedir. Bir yandan da not düşmek gerekir; Çin tiyatrosunun adım zincirlerinden biridir Büyük Ayı'nın dizilimi; bu adımlar yoluyla evrenin akışına adımların uyandırdığı ısı ve ışıkla olumlu anlamda bir müdahale vardır. Bkz.: Jo Riley, **Chinese Theatre and the Actor in Performance**, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, ss. 106-107.

[28] Julian Bell, **Sanatın Yeni Tarihi**, Çev. C. Ünlü - N. İleri - R. Gürtüna, NTV Yay., İstanbul, 2009, s. 221.

[29] Bkz.: Fong, s. 9.

[30] Bkz.: **A.e.,** s. 20.



Şekil 101
Wu Po-li Ejderha-çam,
y. 1400Ming Dönemi, Çin.



Şekil 102
Saz üslupta ejderha, y.1580
Osmanlı.

Böyle bakıldığında ressamın kendi evreninin tarihini mütemadi olarak çeşitlendirerek tekrar etmekte olduğu söylenebilir. Bu tekrar evrenin kendi oluş ve yokoluşundaki çeşitlenmeye ve dönüşümlere öykünmekte, öykünülen şey nesnelerin kendileri değil, onların varlığındaki rezonansta, birbirleri ile temaslarında ya da temassızlıklarında oluşan "rüzgârın" titreşiminin ressamda uyandırdığı duyuları seyreden de uyandırmaya doğru ilerlemektedir.[32] Izutsu Çin resmi üstüne konuşacak olsa, Çinli ressamın Şaman olduğunu söylerdi kuşkusuz. Nitekim Fong, erken Çin resminin büyüsel niteliklerini ve örneklerini göstermektedir kitabında.[33] Birinci bölümde değinildiği gibi Çin hayat ağacı (Şekil 61) ejderha ile ankanın dans edercesine

[31] Jullien, 2000, s. 58. Jullien tırnak içinde verilen alıntıyı **Shijing**'den yapmaktadır; alıntı bu şiirleri yazıya geçiren yorumculardan aktarılmaktadır. Ayrıca bkz.: Coomaraswamy, s. 23'te bölümün dördüncü dipnotunda sıralanan Çin resminin Altı Kanunu'ndan sonuncusunun eski yapıtların taklit edilmesi gerektiğini kastetmekte olduğunu söylemektedir. Yani yapılacak olan işin usulüne ve belirlenmiş kurallarına uyulması için ustalara öykünmek, onların rehberliğini almak gerekmektedir. Bu bir yanıyla hattatın meşkine götürür bizi, bir yandan da Peygamberin ahlakının ve ibadetinin taklit edilmesine yönelik önerileri akla getirir. Tasavvuftaki yapıya yakın bir yapıdan söz edilmektedir. Bir noktada her ikisi buluşmaktadır. Yapılmakta olan işin usulünün (ya da yolunun, töresinin) öğrenilebilmesi için ustalara, rehbere ihtiyaç vardır.
[32] Bkz.: Sayın, 2008, s. 63.
[33] Bkz.: Fong, s. 77.

birbirine dolanarak oluşturdukları bir ağaç formundaydı; Hıristiyanlıkta, Hz. İsa'nın çarmıhına dönüşerek sabitlenen kutsal ağacın pozisyonundan çok uzağında, *ch'i*yi dolaşıma sokmakta, yaymaktaydı. Çin'de dans şamanikti, ilahi güce ulaşmanın, vecd haline dalarak gayb âleminden yaşamsal destek almanın bir aracıydı[34] ve ejderhanın dansı bir anlamda ilksel bir örnekti. Antik Yunan'da yıldırım ve gök gürültüsü tanrılar piramidinin üst katındaki Zeus'ta kişileştirilirken Çin'de ejderha danslarından birinin sonucuydu.

"*qi* sözcüğü figürasyonu ifade eden *xiang*'la yan yana gelince, soluk figürasyonu oluşuyor: *qi-xiang.* Atmosfer gibi yayılan, düşünceyi temsil edeceğine, soyut bir anlamı görünürlüğe getireceğine, 'anlam aurası' yaratan, anıştırarak uyardığı, sürekli başkalaştığı için 'lokalize edilemeyen', düşüncenin nezaketini koruyan bir figürasyon *qi-xiang*: Dünyanın uyarısıyla figürasyonun uyarısı arasında düzenleyici bir etkide bulunuyor."[35]

Her şeyi bağlamsal düşünerek ve birbirine etkileri üzerinden kavrayan Çin'de soluk figürasyonu bir anlam ağı kurmaktadır. **Yedi Ardıç Ağacı** ve ejderha formlarını bir araya getirmeyi mümkün kılan anlam ağı Çin'in evren kavrayışı içinde ifade edilebilecektir. Yukarıdaki tasvirde bir dinamizm aramak ağacın zihindeki sabit imgesi ve köklenmiş kadim bir yerleşiklik ifadesiyle çelişir gibi gelebilir. Ancak ağaç Taoculuktaki bir hali/makamı, "hareket etmeden eylemek" (*wei wu wei*) hedefinin gerçekleştirilebilirliğinin bir ifadesidir. Nasıl ağaç, büyümeye çalışmadan kendiliğinden büyümekteyse, gelecek ya da zorunluluk kiplerinde düşünmeden zamanın akışında ağarak, yeri geldiğinde gereğince davranmak, eylemektir *wei wu wei*. Jullien'den öğrendiğimiz üzere, Çin'de edebiyatının temelinde epik anlatılar, dolayısıyla kahramanlık kodlarıyla dokunmuş bir edebiyat yoktur.[36] Kahramanın eylemi *wei wu wei* ya da *wu wei*'ye aykırı çünkü. Kahraman amacına (*telos*) doğru ilerlerken o amaç doğrultusunda eylemini örgütler ve bu örgütleme, onu bağlarından koparak bir anlamda "birey" kılar. Oysa Çin'de "kutsal insan" (ermiş, bilge ya da kamil insan) tüm bağlarını gözeterek davranmak durumundadır: çatışmadan

[34] Bkz.: Izutsu, 2003, s. 34.
[35] Sayın, 2008, s. 63. Bkz.: Fong, ss. 4-5. Fong, Hsieh Ho'nun metni boyunca "soluk enerjisi", "güçlü soluk", "canlı soluk", "yaşamın soluğu", "işlenmiş soluk" gibi çeşitli ifadelere yer verdiğini, Chang Yen-yüan'ın "ressamın resminde soluğun rezonansını [yaşamsal güç] araması halinde fiziksel benzerliğin doğal olarak bulunacağını" söylediğini belirtir.
[36] Bkz. Jullien, 2000, s.55.

kaçınması, kaçınamadıysa savuşturması gerekir. Kamil insanın sorumluluğu, evrenin dengesini korunmasına katkıda bulunmaktır. Tragedya kahramanın türküsü, bir anlamda değerleri ve ereği doğrultusunda duvara tos atmayı göze alan kahramanın türküsüdür. Oysa Çin'in üstün değerleri, evrenin titreşimini kalbinde duyan, bu titreşimi kendinde tutmadan/tıkamadan yayan bir üstün insan düşüncesi koşullar; dolayısıyla Çin'de Yunan evreninden doğan türde bir kahraman fikri yerine bilgelere dair söylenceler oluşması doğaldır. Nitekim Yunan mitolojilerindeki kişileştirmeler ile yukarıda örneklenen kozmogoni arasındaki fark da bu düşünceyi destekler niteliktedir. Yine ejderha ile örneklemek gerekirse, türünün tek örneği olan bir ejderha ile savaşa giden Saint George misali Çinli bir kahraman yoktur; Çinli, ejderhanın soluğunun gücünden yaralanmak için onu izleyecek, zamanı geldiğinde o gücün akışında birlikte hareket edecektir. Dolayısıyla havada, karada, suda, yerin altında ve üstünde hareket etmeye kadir; evrenin tüm güçlerinin sembolik bir örneğini barındıran büyük yaşamsal güçle savaşmaz, onu kendinin karşıtı olarak konumlandırmaz. Çünkü:

> *48* *İnsan etkinliğin dışında kalırsa ancak,*
> *Acunu elde edebilir*
> *Acunu elde etmek,*
> *Etkin olanların işi değildir.*[37]

Böyle bakıldığında bilgeler -bunlar ressam, şair, hattat ya da hepsi birden de olabilirler- Batılı anlamda kahramanların yerine üzerine konuşulabilecek kişilerdir. İki temel yönelimi vardır ressamların: ilki, sanatın Tao'ya, Büyük Yol'a hizmet edip onu yayması gerektiğini düşünenler; ikinci grup ise sanatı Tao'nun gücüne ulaşma amacı için bireysel ahlaki benliğin gelişiminde bir araç olarak görenlerdir. T'ang döneminde (613-916) ressamlar üç düzeyde tanımlanmaktaydı örneğin: yetkin (*neng*), olağanüstü (*miao*) ve ilahi (*shen*). İlahi düzeye ulaşanlar Tao'nun yoldaşları, yardımcıları olarak görülürdü.[38] Ayrıca sanatçı-kahramanlardan, tiranlaşmış zorba yöneticilere karşı sanatlarıyla ustalıkla direnen kişilerden söz etmektedir Wen C. Fong; onlar olmasaydı, tiranlığın gölgesinde ruhlarını kaybeden köleler olarak

[37] Lao Tzu, 1997, s. 75.
[38] Bkz.: **a.e**. s. 20.

sürdüreceklerdi yaşamlarını.[39] Bu kişiler aynı zamanda Çin'in maddi ve tinsel tarihini de yazmışlar; ancak bunu Batılı anlamda kurgulamak, büyük anlatılar kurmak yerine, evrenin büyük kozmik ağacına "hatırlamak" üzere attıkları düğümler gibi vakaları kaydederek yapmışlardır.

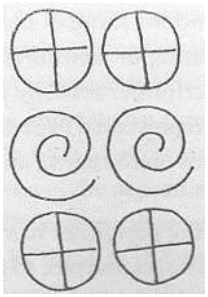


Şekil 103
XIII. yüzyıl, bir manzara rulosunun girişi.
Bu betimin ardında yer alan rulo, bu betimden tamamen farklıdır.
Aşağıdaki örnekler gibidir.

Birinci bölümde Çin inanç ve düşünüşünde düğümün öneminden söz edilmişti. Düğüm salt bir figür ya da bir tezyin öğesi olarak değil, düşünüşün temel bağlaçlarından biri olarak görüldüğünde Çin resmindeki bulutlar düğümün bir devamı, yer ile göğü birbirine bağlayan unsur olarak konumlandırılabilecektir.

I Ching'de bulutlar göğün soluğudur, ejderi izlerler.[40] Mitik düzlemde, bulutlar, tanrıların arabalarının tekerlekleri, taşıyıcı unsurlarıdır. Bir anlamda hareket gücü, bulutun gücüdür. Tanrılar, bu büyüsel bulutların üzerinde aşağıya inerler.[41] Jullien, Çinceden "ölümsüzler" olarak çevrilen *xian ren*'in aslında sözcüğü sözcüğüne "dağ adamları" olduğunu söyler; bunlar bulut dolu dağların girintilerinde bir görünüp bir kaybolmaktadırlar.[42]

[39] Bkz.: Fong, s. xiv.
[40] Bkz.: **I Ching ya da Değişimler Kitabı**, Çev. Levent Özşar, Biblos Yay., Bursa, 2005, s. 32.
[41] Bkz.: Riley, ss. 107-109. Çin tiyatrosunda da bulutlar sis, duman ve tütsülerle, tanrıların taşındığı bir zemin olarak pratik bir işlev de taşımaktadırlar. Bulutların tiyatrodaki yeri şamanın çalışma ilkeleriyle bağdaşım içinde olmasından kaynaklanır. Aşağıdaki bulut imgesi dışında kalan dört işaret, gök gürültüsünü işaret eden davul simgesidir.
[42] Bkz.: Jullien, 2009, s. 143.



Şekil 104
Gök gürültüsü tılsımı

Yandaki şekilde görülen gök gürültüsü tılsımının orta sırasındaki işaret çifti bulutlardır. Diğer dördü gök gürültüsü simgesi olan davulu göstermekte, yeryüzünden gökyüzüne çağrı/dua amaçlı olarak kullanılmaktaydı. Bulutlar burada da hareket simgesidirler. Bunu ister yapısındaki suyun akışkanlığında, ister sudan buhara dönüşmesindeki mucizevî nüvede bulgulayalım, Taocu düşünüşteki "dönüşüm" karakterini açıklayıcı bir yerde durduğu için ayrı bir önem yüklenmektedirler. Resimdeki işlevi de aynı anlam dağarının ardından gelir.

Hubert Damish'in **Bulut Kuramı**'nda Shitao'dan aktardığı üzere "yer ve göğün süsü, dağın ve suların nakşı" bulutlar, evrensel ilkeyi yakalayan resimlerde, toplanıp dağılışlarıyla manzarayı ortaya çıkaran bağı oluşturur, "manzarayı sarıp sarmalar, yeryüzü de nehirler ve kayalarla ona hareket getirir."[43] Kayalar ise bulutların kökleridir.[44] "Dağ bulutu doğurur, buhar adeta onun nefesidir."[45]



Şekil 105
Erken Bahar, Guo Xi,
1075

Damisch Aristoteles'in **Meteorolojisi**'nden onun bulut üzerine düşüncelerini şöyle aktarır:

"(B)errak bir gecede gördüğümüz tayflardan ("yarıklar, delikler ve kan kırmızısı renkler") veya bulutlar güneşe yakın olduğunda sıvı bir yüzeye görüntüyü yansıttığından bahsedilir: O halde kendisi renksiz olan bulut "ışınlarla" doludur. Bütün bu fenomenlerin tek bir açıklaması vardır: "yansıma.""[46]

Bu bağlamda bir not düşmek isterim: birinci bölümde kozmik dağın Taoculukla temasta bulunan şaman kökenli Türkler için anlamından ve bu kozmik varoluşun, hakanın bedeninde, ona özgülenmiş oturuşta sürdürüldüğünden söz edilmişti. Sultanların daha hacimli çizildiği minyatür meclislerine bir de bu bağlamda bakılabilir.

[43] Bkz.: Hubert Damisch, **Bulut Kuramı: Resim Tarihine Katkı**, Çev. Burak Şaman, Metis Yay., İstanbul, 2012, s. 265.

[44] Bkz.: Julien, 2009, s. 136.

[45] Jiai zi'den aktaran Damisch, s. 289.

[46] Damisch, s. 57.

Metin yansımadan renge bağlandığında Aristoteles'ten şu alıntıyı yapmaktadır Damish: "Fakat oraya illa bir şey yansıyacaksa ve yansıyan figür değilse, geriye tek ihtimal kalır renk."[47] Damisch tasvir, figür ve rengi ayırmanın Batı'nın Aristotelesçi bir eğilimi olarak nitelendirirken haklıdır çünkü iskeletin etle giyinmesi gibidir mürekkep ile fırçanın işlevi Çin'de; tasvir, renk ve figür bir bütünlük içinde algılanmakta, ayrıştırılmamaktadır. Bulutların Antik Yunan'da bir yansıma düzlemi olarak görülmesi ile Çin'de dönüştüren bir bağ gibi görülmesi İskender'in Gordion düğümünü çözmek yerine kesivermesi gibi farklı zihin kurgularının bir sonucu olsa gerektir. Düğümü bağlamak gibi çözmek de bir süreçtir ve çözenin düşünme biçimini ortaya koyacağı gibi, düğümü çözerken nasıl bağlandığının keşfi yoluyla çözene bir bilgi de sağlayacaktır. Bu süreci görmeden çözmenin sonucu olan kesmedeki şiddet bir başka açıdan, ilk bölümde conquest/fetih sözcüklerinin açılması ile örneklenmişti. Şimdi bu kaba örnekle gelmek istediğim şey, bulutların sema ile arz arasındaki bağ işlevinin yanı sıra aynı zamanda resimdeki diğer bir takım unsurların arasında ressamın görünmez kalmasını istediği özellikle "ilahi" kimi unsurlara bir örtü olarak[48] onlardan yararlanmış olmasıyla yansıma, parlatma, renklendirmeye yönelik düşünüşten açık farkı belirginleştirmektir. İkinci bölümde söz edildiği gibi ışık da bir örtüdür, ancak Antik Yunan düşünce dizgesi ışığı bir örtü olarak nitelemez; ışık, varlığın görünürlüğe gelmesinin kökü, kökenidir. Oysa Çin'de bulutlar geçirgen bile olsalar yine de örtüdürler. Bir şeyi örterken diğerini görünür olmasına olanak tanırlar. Çin resmi ile Batı resmi arasındaki bu türden bir farkı Damisch de görmüş, başka bir bağlamda dilde getirmiştir: "Batı düşüncesinin açmaya çabaladığı 'giriş yollarını' görür görmez sislere gömen"[49] bir başka düşüncenin egemen olduğunu ve Çin üstüne düşünürken kavramların bağlamlarından koparılamayacağının altını çizmiştir.[50]

"Çin resminde bulut bir ilke, temel bir öğedir; kümelenmesine veya dağılmasına bağlı olarak, 'uçsuz bucaksız boşluğunda', 'dağ hatları' ile 'su yollarını' birbirine bağladığı, hatta sakladığı noktada, manzarayı ortaya çıkaran bağı oluşturur."[51]

[47] Bkz.: **a.e**., s. 57.
[48] Bkz.: Jullien, 2009, s. 87.
[49] Damisch, s. 278.
[50] Bkz.: **A.e**., s. 278.
[51] Damisch, s. 266.

Cheng de Boşluk üstüne düşünce üretirken bulutların işlevi konusunda Damisch ile aynı çizgiye ulaşır.

"(İ)zleyicinin kendisi de, Boşluk'un devinimsizlik işaret taşımadığını, görünür bir dünyadan görünmez bir dünyaya esin yoluyla ulaşma olanağı veren bir bağlantı oluşturduğunu belli belirsiz biçimde algılar. Dahası, görünür dünyanın (resmedilmiş alan içindeki dünyanın) içinde de, örneğin iki ayrı kutup oluşturan Dağ ve Su arasında, bulut aracılığıyla buna benzer bir geçiş söz konusudur." [52]

Dağ ile su arasında bir bağlantı olanağı her ikisinin de dönüşmesi ile mümkün olur. Dağ geniş boşluk içinde yitip gitme, su kendini dağ gibi gösterebilme olanağına kavuşur. Kendiliklerini korurlar ancak su buharlaşıp bulut olduğunda dağın formunu alır; ip düğüme dönüştüğünde yeni bir şey olurken hâlâ ip kalması gibi. Böyle bakıldığında bulutların -berzahın iki ucu birleştirirken kendiliklerini korumalarına olanak tanıyan tanımı göz önünde bulundurulduğunda- bir berzah uzamı oluşturduklarını da söylemek mümkün görünmektedir:

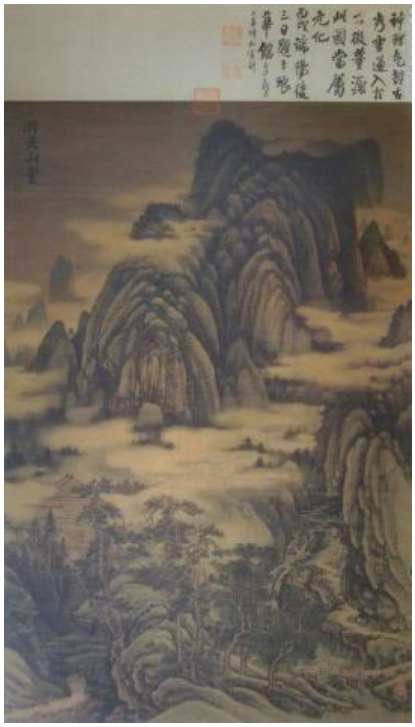
"Boşluk kavramı, dışa vurmama (interiorisation) ve dönüşüm (transformation) süreçlerine olanak vermektedir, ve bununla her şey, hem kendini hem de kendi dışında kalanı oluşturmaktadır ve bu yolla da bütünlüğe ulaşılmaktadır (…)."[53]

"Dışa vurmama" olarak çevrilen *interiorisation*un bir mekân, bir düzlem ya da nesneye yönelik bir içselleştirme olarak okumak gerekir; tam olarak "nesnelerin içte kalmış yaşamsal çizgileri"nin sezdirilmesi için boşluğun sarmalamasından ya da daha doğrusu boşlukta nesnelerin rezonansının yayılmasına olanak tanınmasından söz edilmektedir. Cheng, Boşluk'u "vadi" imgesiyle ile açıklar: "oyuk bir yer, yani boş bir mekândır; gene de kendi içinde canlandırılmıştır ve her şeyi taşır içinde."[54] Bu nedenle bulutlar, kalabalık kompozisyonlarda boşluk işlevini de üstlenirler. Gerekli sadeleştirmeyi yaparlar, bir anlamda da "telaştaki sükunetin bulunmasına aracı olurlar. Yin ile Yang'ın, Dağ ile Su'yun, Fırça ile Mürekkep'in erotik oyununa, üçüncü bir oyuncu olarak katılır; bu oyunu bir örter, bir açarlar. Dirimselliğin görünürlüğünü perçinlerler.

[52] Cheng, s. 51.
[53] Cheng, s. 52.
[54] Cheng, s. 61.

Çin'de manzara resmine *shansui*, dağ/su denmekte, mürekkep su, fırça ise dağ olarak nitelendirilmektedir. Buluta yüklenen işleve bakınca aralarındaki bağ, Damisch'in sözcükleriyle "bağlaşık ikilik", resim düzlemini ikisini bir araya getiren, kendiliklerini yok etmeyen, ayrıştırmayı düşünemeyeceğimiz bir zemine dönüştürmektedir:

"Doğa tarafından temin edildiği ve teknik bir kazanımı temsil ettiği ölçüde mürekkep, resim üretimine insanoğlunun (onu kontrol eden insanın) katkısını temsil eden fırçanın zıttıdır; fırça tarafından gerçekleştirilecek olan kaosun açılmasına giden yolu hazırlamak mürekkebe düşer. Mürekkep ve Fırça arasındaki sentez fırça darbesinde gerçekleşir. Shintao' nun ifade ettiği gibi tek fırça darbesinde, yi hua. Fırça darbe-sinin çeşitlemeleri mürekkep ve fırçayı kullanmanın temelini oluşturur ve "hat ve resim öğreniminin ilk adımını" temsil eder"[55]



Şekil 106
Dong Yuan, X. yüzyıl
Dağdaki Tao Tapınağı



Şekil 107
Zhang Daqian, 1947, Dong Yuan Üslubunda Dağ Tapınağı ve Bulut Akıntısı

Izutsu, Taocu düşünüşteki dönüşme (*hua*) olanağını açıklarken ölümü de yaşamın bir yüzü; tecellinin dönüşümlerinden biri olarak örnekler.[56] *Hua* aynı zamanda resim anlamına gelmektedir.[57] Taocu inancın temel unsurlarından biri olan dönüşümün bu kavranışı, kendini akışa bırakırcasına teslim eden seyirci açısından ilginç bir deneyime yol açtığını; resim düzleminde tek bir fırça darbesinde dünya ile ressamı buluşturan o nefesi, "hayat veren enerji"yi, paylaşmanın ona bahşedildiğini görebiliriz.

[55] Damisch, s. 279.
[56] Bkz.: Izutsu, 2003, s. 59.
[57] Bkz.: Damish, s. 291.

Yukarıda bahsedildiği gibi Çin'de dağ ve su imgeleri bir anlamda şaman köklerden gelen yaşamsal imgelerdir. Batılı manzara anlayışından çok farklı temeldeki bu resim anlayışının Taocu inanç tabanından doğan bakış, dağa sabitlenmekte "diğer nesnelerin uzaklık-yakınlık, büyüklük- küçüklük ilişkilerini" belirlemektedir. Bu bağlamda "yer", aşkın bir modeldir ancak Batılı resmin bireyle nesne arasındaki ilişkiyi örgütlemesi gibi bir işleve soyunmaz.[58]

"Uzakta olanın yukarıya, yakında olanın ise aşağıya çizildiği yukarı-aşağı yöntemi, dağın büyük çizildiği, diğer nesnelerin ağaç, at, insan şeklindeki sırayla küçüldüğü yöntem ve ayrıca yüksek uzak-derin uzak-düz uzaktan oluşan üç uzak yöntemi vb. bu perspektif anlayışı içindedir.(…) Tümünün ana belirleyeni dağ olmuştur. Başka bir deyişle ressamlar, bakışlarını dağa odaklayarak, dağ dışındaki nesnelerin büyüklüklerini, yakınlık-uzaklıklarını dağ ile olan ilişkilerine göre belirlemişlerdir."[59]

Derinlik ya da etki yaratmak için başka olanakların arandığı Çin'den Bizans'a geçerken, Jullien'in dilek kipindeki sorusunu bir kez daha hatırlamakta yarar var: "Peki ya dünya temsiliyet nesnesi değildiyse?"[60] Bu hatırlama bir başka iyi soruyla buluşabilir. Pavel Florenski sormaktadır: "Dünyanın perspektifle yapılan temsili, perspektifle yorumlanışı, dünyanın kendi gerçekliğinden kaynaklanan asıl sureti, hatta asıl doğru ifadesi mi?"[61] Kuşkusuz Bizans ile Çin temel bir fark üstünden hareket ederler. Çin, bir tarih başlatmadan kâinatın bitimsiz bir biçimde dönüşerek var olduğunu bilmekte; Bizans ise Hz. İsa ile kurulan tarihin öncesini silerek yeni bir başlangıcı, onunla başlayan tarihi imparatorluğun, Yeni Roma'nın varlığıyla özdeşleyerek daima yeniden kurmaktadır. Nihayetinde, her ikisinin buluştuğu nokta, "görünmeyenin ritmiyle beraberce akmayı"[62] ve "varoluşun ritmine öykünmeyi"[63] tercih etmiş olmalarıdır.

3.1.2. Bizans:

[58] Bkz.: Usami Kenji'den aktaran Kojin Karatani, 2007, s. 33.
[59] Haruo Suva'nın **Japonlar ve Perspektif** kitabından aktaran, Karatani, 2007, s. 32.
[60] Julien, 2000, s. 9.
[61] Florenski, s. 51.
[62] Sayın, 2001, s. 13.
[63] **A.e**., s. 13.

Görülmez olan nasıl resmedilir? Tahayyül edilemez olan nasıl resmedilir? Sonsuz, tahayyül edilemez ve görülemez olan nasıl resmedilir?
Şamlı Yahya

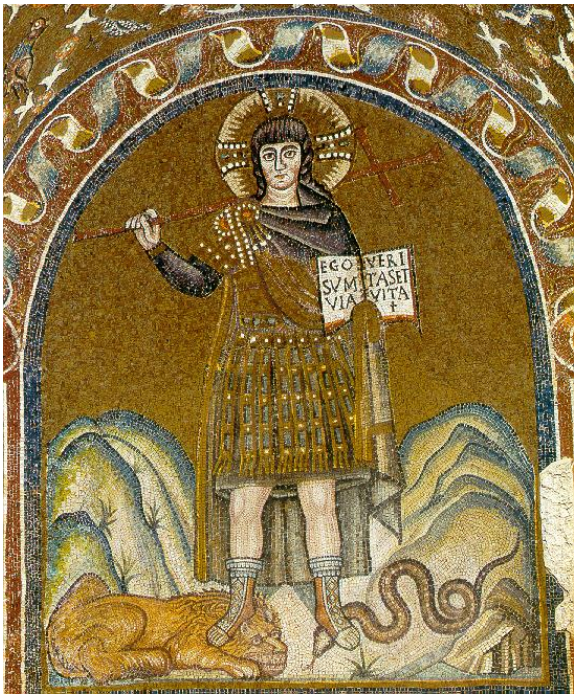
Bizans İmparatorluğu Akdeniz çevresinde kurulmuş, bu bölgenin kültürel dinamikleriyle biçimlenmiş, imparatorluğun iklimi, ticareti, tarımı, iletişimi ve denize odaklı yapısı önemli ölçüde Akdeniz tarafından belirlenmişti.[64] Fernand Braudel'in anıtsal çalışmasında saptadığı üzere Akdeniz, burada yaşayan halkların zihin yapılarında tarihi, iklimi, coğrafyası ile belirleyici rol oynamaktadır ve merkezi öneme sahiptir.[65] Homerik şiirlerde, Heseidos, Aisykholos ve Pindaros'ta kısaca Deniz olarak geçen, bugünkü Yunanlar ve Türklerin Akdeniz dedikleri, *Mediterranean*, Latince *mediterraneus*, dünyanın ortası demektir; Kuzey Afrika, Küçük Asya ve Güney Avrupa'nın arasında kalan konumu nedeniyle -*medius*, "orta, ara" ve *terra*, "yer, toprak"- karalar arasıdır;[66] Atlas Okyanusu'nun zor yanıdır, bir anlamda berzahtır. Yunanca adı *Mesogeios* (Μεσόγειος) hem μέσο, "orta" ve γη, "kara, toprak" anlamları taşımakta, hem de aynı zamanda "ülkenin kalbi"ni ifade etmektedir.[67] İbranicede *Ha Yam Ha Tikhon*, Orta Deniz; Arapçada *Bahr el-Rûm,* Rum Denizi ve Ak Orta Deniz olarak çevrilen *Bahr el-Abyad el-Mutavvasit*'dir. Akdeniz, **Kitab-ı Mukaddes**'in üzerine kurulduğu sahnedir; çeşitli bölümlerde Arka ya da Batı denizi,[68] Filistin Denizi,[69] Büyük Deniz,[70] Deniz[71] olarak geçmektedir.[72] IV. yüzyıldan VII. yüzyıla kadar Suriye -dolayısıyla Asi ile Fırat arasındaki zengin platolar- Mısır, Lübnan ve Ürdün'ün verimli ovaları; XI. yüzyıla kadar mümbit

[64] Timothy E. Gregory, **Bizans Tarihi**, Çev. Esra Ermert, YKY, İstanbul, 2008, s. 18.
[65] Fernand Braudel, **II. Felipe Dönemi'nde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası**, Çev. M.A. Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 1993, ss. 35-430. Braudel, Akdeniz'in sınırlarının sadece denizi çevreleyen kıyılarla belirlenmediğini, Akdenizliliğin akla gelen bu ilk çevreden daha geniş bir alana yayıldığını belirtir.
[66] William Smith, LLD, Ed, "internum mare" maddesi, **Dictionary of Greek and Roman Geography**, Walton and Maberly, Londra, 1854. 23.11.2012, http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0064:id=internum-mare-geo
[67] Μεσόγειος maddesi, H. G. Liddell. R. Scott, **A Greek-English Lexicon**, Clarendon Press, Oxford, 1940, 23.11.2012. http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3D%2366422&redirect=true.
[68] Tesniye 11:24, Yoel 2:20.
[69] Çıkış, 22:81.
[70] Sayılar, 34:6 ve 7; Yeşu, 1:4, 9:1 ve 15:47; Hezekiel. 47:10, 15 ve 20.
[71] Krallar, 5:9.
[72] Smith, aynı web adresi.

Anadolu, özellikle IX. yüzyıldan sonra ağırlıkla üzerine gittikleri Balkanlar ve Yunanistan Bizans topraklarıydı.[73]

Bu zemine yerleşerek 324 yılından 1453 yılına kadar, on bir yüzyıl varlığını koruyan, Ortaçağı başlatan ve sona erdiren Bizans İmparatorluğu'nun halkı, içinde bulundukları düzenin Hz. İsa tarafından kurulduğunu ve dünyanın sonuna dek süreceğini düşünmekteydi.[74] Bu uzun tarihin en büyük kırılma noktası İslamın doğuşu ile Arap fetihlerinin başladığı VII. yüzyılda gerçekleşir. Bizans tarihini dönüştüren diğer iki önemli olay Türklerin 1071'de Anadolu'ya gelişi ve Haçlıların 1204'deki istilasıdır. Bizans'ın tarihi Osmanlıların İstanbul'u fethetmesiyle son bulur. Cyril Mango'ya göre Bizans'ın altın çağı, Arap istilalarına değin süren erken dönemdir:

"Erken Bizans, Hıristiyanlığı Greko-Romen geleneğiyle bütünleştirdi; Hıristiyan dogmasını tanımladı ve Hıristiyan yaşamın yapılarını kurdu; bir Hıristiyan edebiyatı ve bir Hıristiyan sanatı yarattı. Bizans törensel geleneklerinin tümünde Erken dönemden kaynaklanmayan kurum ve fikirler çok nadirdir."[75]



Şekil 108, Ravenna'daki Bizans Mozaiği. Roma askeri görünümündeki Muzaffer İsa'nın elindeki kitapta "Ben Yolum, Hakikat ve Hayat'ım" yazmakta.

[73] Bkz.: Gregory, ss. 18-20.
[74] Bkz.: Gregory, s. 10.
[75] Cyril Mango, **Bizans: Yeni Roma İmparatorluğu**, Çev. Gül Çağalı Güven, YKY, İstanbul, İstanbul, 2008, s. 10.

Mango, Antikçağ kent uygarlığının sonunu ve Ortaçağ dünyasının başlangıcını temsil eden Bizans yaşam biçiminin VII. yüzyıldaki sarsıntıyla "geçmişe dönük" bir karakter edindiğini söylemektedir.[76] Gerçekten de Tanrının düzenini yansılayan yasa koyucunun mutlak hükmünü koşullayan merkezi bir iktidar yapısını, imparatorluk kodlarını yeniden bu amaç doğrultusunda düzenleyerek Roma mirasından aldığı dinsel kimlik taşıyan imparatorluk düşüncesini, yine buradan taşıdığı *imperium* geleneğini, *Romanitas*ı düşük seviyede tutarak başarılı bir biçimde Hıristiyanlaştırmış, kendi kutbunu oluşturmuştur. [77]

Dünyanın ortasına yayılmış bu imparatorluğun başkenti olan Konstantinopolis o dönemin gezginlerine göre 72 dilin konuşulduğu bir merkezdi. İmparatorluğun tamamında Yunancanın egemenliğine karşın sayısız yerel dil varlığını korumaktaydı. Örneğin Kudüs'teki ayinlerde Kitab-ı Mukaddes'ten okunan bölümler, öyle olması gerektiği için Yunanca okunmakta, bölge nüfusunun çoğunluğunun anlaması için orada hazır bulunan çevirmen rahip ve rahibelerce Süryaniceye çevrilmekte; ayrıca dönemin çekim merkezi olduğu için sayısız turisti ağırladığından onlar içinde Latince çeviri hizmeti verilmekteydi.[78]



Şekil 109
Bizans'ın kurucusu **Kostantin ve Helena**

Hıristiyanlığın kendi içinde temel çatışması teslis üzerinden ilerlemiştir. Örneğin imparatorluğun Doğusundaki Süryaniler monofizit görüşleriyle kendi yapılanmalarını kurmuşlardı: İsa'nın tanrısallık ile insansallığı tek bedende taşıdığına, salt İsa'nın insan bedenin değil, tanrısal doğasının da çarmıhta acı çektiğine inanmaktadırlar. Ortodoksluğun egemen görüşü ise, acının tanrısal doğaya dokunmadığı yolundadır. 1054 yılında Katoliklerle Ortodoksların yolları tamamen ayrılır; Katolikler Kutsal Ruh'un Baba ile Oğul'dan

[76] Bkz.: Mango, s. 10.
[77] Bkz.: **a.e.**, s. 38 ve bkz.: Averil Cameron, "Images of Authority,: Elites and Icons in Late Sixth-Century Byzantium", **Past and Present**, No. 81, Oxford University Press, Oxford, 1979, ss. 3-35.
[78] Bkz.: Mango, ss. 25-26.

olduğunu düşünürken, Ortodokslar yalnızca Baba'dan olduğuna inanmaktadırlar. Eliade Ortodoksluğun Eski Ahit ve çeşitli belgelere dayandırılan havari anlatılarına bağlılık gösterirken mitolojileştirme eğilimlerine direndiğini; sistematik düşünceye saygılı, hukuksal düşünceyi ön planda tutan bir yapı gösterdiğini belirtmektedir. Bu yapı Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde sonraları zındıklık olarak nitelendirilecek çelişik çeşitli uygulamalara Romalı bir düzen kazandırmıştır. Dolayısıyla Ortodoksluğun zaferi aslında "çoğul ve hareketli biçimlere, çeşitli ve genellikle zıt akımlara sahip ilk Hıristiyanlığa"[79] form veren Roma Hıristiyanlığının bir zaferi olarak nitelendirilmektedir.

Bizans tam da gücünü aldığı yerden kan kaybetmeye başlar; Hıristiyanlığı düzene koyarak perçinlediği gücü pagan ve Müslüman saldırıları karşısında sarsılır. Her iki yönden gelen saldırılar beraberinde iki tehlikeyi getirir; ilki pagan istilasının uyandırdığı güvensizlik hissi ile halkın kendi pagan geçmişine özlem duymasına yol açarak eski alışkanlıklarına dönmesine imkân vermesi, ikincisi yeni bir dinin baskısıdır. Örneğin Avar istilası sırasında Bizans'taki eski kadın kültünün (Athena, savaşçı bakire) canlanma göstermesi Meryem Ana'nın kentin koruyucusu olarak sunulmasıyla karşılanmıştı. Bu dönemle birlikte imparatorun imparatorluk şemsiyesi altında bir dinsel merasimler takvimi aracılığıyla elit kesimi de kontrol altına alması gerekmiştir çünkü bu kargaşa döneminde "klasik kültür" yeniden canlanmaya başlamıştır; bu da pagan tehlikenin salt dışarıdan değil, içeriden de uç vermesi anlamına gelmekteydi.[80] İkonoklast harekete kadar aslında halkın pagan kökeniyle barışık bir çözüm Hz İsa ile azizlerin ikonaları aracılığıyla yaratılmıştı. Pagan gelenekte çeşitli işlevler üstlenen tanrılar, azizlerin varlığına yerleşmekte, tasvirleri aracılığıyla halkın eski pratiklerini sürdürmelerine olanak verilmekteydi.[81] Burada bir sınır aşımı söz konusu olmuştur o halde; imgeler kilise kurumlarından daha popüler olup da kendi başlarına Tanrı adına eyleme yetisine kavuşunca imparatorluk açısından tehlike oluşturmaya başlamışlardır.[82] Şamlı Yahya'nın (ölümü y. 750)

[79] Bkz.: Eliade, 2003c, ss. 452-454.
[80] Bkz.: Cameron, ss. 4-5.
[81] Bkz.: Eliade, 2003c, s. 457.
[82] Bkz.: Hans Belting, **Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art**, Çev. E. Jephcott, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, s. 1.

sözleri de bu durumun Hıristiyanlaştırılmasına temeli olarak görülebilir. İmge (*eikon*) üzerine düşünceleri aşağıdadır. Uzunca bir alıntıya yer veriyorum çünkü Şamlı Yahya'nın düşünceleri, ikona tartışmalarının merkezinde yer almaktadır:

"İmge, bir şeyin benzeri, bir örneği ya da figürüdür; kendi içinde temsil ettiği özneyi gösterir. Elbette, imge her açıdan ilkörneğine, yani öznesine benzer olmaz; çünkü imge bir şeydir, öznesi ise başka bir şeydir; aralarında ister istemez bir fark olacaktır. (…)
Birinci tür imge, görünmez olan Tanrının doğal ve özdeş imgesi olan Baba'nın Oğlu [İsa] imgesidir…
İkinci tür imge, Tanrının, neler yapacağına ilişkin kendi bilgisinin imgesidir…
Üçüncü tür imge, taklit yoluyla Tanrı tarafından yapılan imgedir, yani insandır [Tekvin 1:26]…
Dördüncü tür imge, Kutsal Kitap'ın görünmez olan ve bedensel olmayan şeyleri göstermek için keşfettiği figürler, biçimler ve simgelerdir; bunlar bedensel biçimle temsil edilirler [örn. Melekler].
Beşinci tür imge, geleceği önceden temsil ettiği ve resmettiği söylenen imgedir… [Musa'nın, Tanrının emriyle yaptığı [tunçtan] (Sayılar 21:8-9) [diğer] yılanın O'nu temsil etmesi gibi; O haç [yani İsa] yoluyla, [öbür] yılanın [yani Şeytan'ın] sokmasını iyileştirecektir…
Altıncı tür imge, bir mucize olsun, erdemli bir edim olsun, olayları kaydetmeye yarar… Bu tür imgeler ikiye ayrılır: dil yoluyla aktarılanlar, yani kitaplarda yazanlar… ve [imgeleri] görsellik yoluyla düşünmeye sevk edenler… İşte bu nedenledir ki bugün bile hâlâ duyduğumuz sevgiyi ve onları anımsadığımızı göstermek adına, geçmişteki erdemli insanların [yani azizlerin] imgelerini resmetmeyi hevesle sürdürüyoruz."[83]

Görüldüğü üzere sağlam bir argüman kurmuştur Şamlı Yahya. Lowden, dönemin retoriği açısından bir değerlendirmede bulunarak diğer beş tür imgenin bu altıncı imge türünün varlığını meşrulaştırmak için adım adım kurulduğunu belirtir.[84] Vikan'a göre kopyalama (ve taklit) Bizans dindarlığının merkezi öğelerinden biridir ve yukarıda Şamlı Yahya'nın belirttiği imge türlerinden üçüncüsüne dikkat edersek eğer, Bizans ikonalarındaki tüm kutsal imgelerin kopya olarak anlaşıldığına, bu kopyaların herhangi birinin diğerlerinden daha uzakta gibi algılanmadığına yönelik

[83] Şamlı Yahya'dan aktaran, John Lowden, "İkona mı, Put mu? İkonakırıcılık Tartışması", Çev. Deniz Hakyemez, **Sanat Dünyamız: Bizans Özel Sayısı,** Sayı 69-70, YKY, İstanbul, 1998, s. 211 ve s. 213.
Tekvin 1:26 "Ve Allah dedi; Suretimizde, benzeyişimize göre insan yapalım; ve denizin balıklarına, ve göklerin kuşlarına, ve sığırlara, ve bütün yeryüzüne, ve yerde sürünen her şeye hâkim olsun."
Sayılar 21: 8-9 "Ve Rab Musa'ya dedi: Kendine yakıcı bir yılan yap, ve onu bir sırık üzerine koy; ve vaki olacak ki, her ısırılan ona bakınca yaşayacaktır. Ve Musa tunçtan bir yılan yaptı, ve onu sırık üzerine koydu; ve vaki oldu ki, yılanın ısırdığı bir adam tunç yılana bakarsa yaşardı."
[84] Bkz.: Lowden, **a.e.**, s. 213.

bakışı görebiliriz.[85] Sayın'ın bir başka bağlamda ele almış olduğu Bizanslı ustaların çalışma önerilerini örnek olarak vermek mümkündür. Öncelikle resme başlamadan kâğıdı kızarmamış yağa batırıp kurumaya bırakmak gerekmektedir:

"Bu arada siyah boya al ve ona biraz yumurta kat. Ertesi gün kurumuş ve saydamlaşmış olan kâğıdı, kopyasını çıkarmak için istediğin ikonanın üstüne koy. Konturların üzerinden siyahla geç ve aynısını gölgeler için de uygula."[86]

Bu çalışma yöntemi Bizanslı ustaların, imgeyi başka bir imgenin kopyalaması olarak düşündüğünü göstermekte, "ötekinin imgesini çizerken ötekiyle imge arasına en azından diğer imgeyi yerleştirmektedir."[87] İmgeyle kurulan ilişkideki ikonoseverlikle ikonakırıcılık olarak tezahür edebilen çelişkili yakınlık -yakınlık diyorum çünkü imgenin işlevinden bu kadar emin olmasa ikona kırmaya yeltenmeyecektir- Sayın'a göre Hıristiyan teolojisindeki bir çelişkinden kaynaklanmaktadır. Çünkü insan bedeni hem tanrısal bir surettir hem de Meryem Ana, insan bedeniyle tanrısal aşkınlığı dünyaya getirmiştir; öyleyse "benzeşmeyen bir benzeşim nasıl gerçekleşecektir?" Dionysius Aeropagita'dan "*dissimiles, inconsequentes, inconvenientes, deformes, confusae* ya da *mixtae"*[88] sıfatlarına ödünç alan XIII. yüzyıl düşünürü Aquinalı Thomas çözüm getirir:

"Bütün varlıklarda tanrısal bir benzeşim gözlenebilecek olsa bile, diğer varlıklarda yalnızca tanrısal bir benzeşimin izi sürülebilirken -*similitudo per modum vestigii*- yalnızca akıl yetisine sahip olan insan imgesel bir benzeşim içerir -*similitudo per modum imagini*-… Temsil edilen şeyin izdeki ve imgedeki farklılığı göz önünde bulundurulursa, bunun nedeni anlaşılır. İmge, türsel bir benzeşime göre temsil eder. Oysa iz, nedenin yol açtığı sonucu öyle bir şekilde temsil eder ki, türsel bir benzeşime uzanamaz. İz, hayvanlara özgü hareketlerin bıraktığı izlenimlerdir -*impressiones*-; külün, ateşin izi ya da harap olmuş bir toprak parçasının, düşman bir ordunun izi olduğu gibi."[89]

İkinci bölümde söz edildiği üzere, *vestigium*, iz sayesinde, ikonakırıcılarla mücadelede saf kazanılmıştır. Çünkü iz, "varlıksal aşkınlığın imgedeki izdüşümüdür", tanrısal dokunuşa dayalı olması sayesinde insan bedeninin

[85] Vikan, s. 23 ve s. 21.
[86] Fournalı Dionysius'tan aktaran Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, Metis Yay., İstanbul, 2003, s. 227.
[87] Sayın, 2003, s. 227.
[88] Benzeşmeyen, tutarsız, uygunsuz, biçimsiz, karmaşık, karışmış, bkz.: Sayın, 2001, s. 15.
[89] Aktaran Sayın, 2001, ss. 17-18.

aşkınlaşmış, "tanrıyla benzeşmediği halde onun izini süren bir benzeşimdir."[90] Aquinalı Thomas'ın çözümü çelişkinin göze batan yanını yumuşatmıştır ama özsel olarak çelişki orada hâlâ durmaktadır. "İnsan bedeni gerek benzeşen bir benzeşim, gerekse benzeşmeyen bir benzeşimdir";[91] hem tanrısal suret, hem "tanrısal dokunuşun izini taşıyan bedendir."[92] Aynı yüzyılda İbn Arabî insanın varlığını berzah ile açıklayacak, bu açıklama çelişkiyi ortadan kaldıracaktır. Eser, iz demektir, insan Allah'ın eseridir, izidir. İnsan, gizli, görünmeyen anlamındaki görünmez olan *cinn*in zıttı olan, "bir şeyin ortaya çıkması"[93] anlamındaki bir kökten (a-n-s) gelmekte; örneğin "bir şeyi gördüm"[94] anlamında *anestü eş-şeye* denmektedir.[95] İkinci bölümde üstünde durulan Kenzi-i Mahfi, Gizli Hazine hatırlandığında bu etimolojinin önemi anlaşılacaktır. İnsanın hakikati, Hakk'a ve halka ait suretleri birleştirmektedir; dolayısıyla insanın hakikati, Hak ve âlem arasında berzahtır. Çünkü berzah, barındırdığı iki şeyin özelliklerini birden tek bedende taşımaktadır. Bunu geçekleşmesi İnsan-ı Kamil'de mümkündür.[96] İbn Arabî'ye göre "İseviler"in esasları "misal yolundan",[97] ikonalardan "tevhidin soyutlanmasıdır";[98] ikonalar ile ibadet etmektedirler çünkü peygamberlerinin aslı suretlenmedir.[99] Böyle bakıldığında İslam'da ibadetlerin doğrudan insanın bedeninde etki uyandıran, bedeniyle deneyimlediği biçimlerde icra edilmesi doğal görünmektedir.

Eikon, sözcüğü Yunanca'da salt imge ya da ikonalara işaret etmekle kalmayıp ilahi nefes (*pneuma*), ilahi şefaat, (*charis, χάρις*) ve ilahi lütuf ile aşılanmış bir nesne olarak algılanmaktaydı. Bu noktada ikona salt bakılarak huşu duyulan bir nesne olmanın ötesinde bir kutsallık üstlenmekte ve taşıdığı bu içeriği maddi bir deneyime dönüştürebilmekteydi. Bissera Pentcheva, Ortaçağ atmosferinde ikonaların korunup yerleştirilmesini örneklerken beş duyuya seslenen bir atmosfer betimlemektedir. Çok

[90] Sayın, 2001, s. 18.
[91] **A.e.**, s. 18.
[92] **A.e.**, s. 18.
[93] El-Hakim, "İnsan" maddesi, s. 364.
[94] **A.e.,** s. 364.
[95] Bkz.: **A.e**, s. 364.
[96] Bkz.: İbn Arabi'nin **İnşaü'd Devair**'inden aktaran El-Hakim, "Berzah" maddesi, s. 116.
[97] İbn Arabî**, FM II**, s. 188 ve s. 194. İbn Arabi, Hz. İsa'nın büyüklüğünden hiç şüphe duymaz, onu "Hz Muhammed'in kandilinde" olarak niteler.
[98] **A.e**., s. 188.
[99] Bkz.: **A.e**., s. 194.

yüzeyli rölyef altın, gümüş, mine ya da değerli taşlarla süslü bir ikonanın önündeki şamdanda yanmakta olan mumların insanın nefesiyle ya da kuranderle hareketlenen alevinin ikona zemini üzerindeki ışık oyunlarının, mumlardan yayılan dumanla kandillerdeki tütsülerin ya da buhurdanlıkların yaydığı kokunun, terennüm edilmekte olan ilahilerin ve dualaların rezonansının, rölyefin yüzeyine dokunuşun, onu öpmenin uyandırdığı duyguyu bütüncül olarak ele almak gerektiğini hatırlatır ve bu olağanüstü dönüşümlerin insan duyularını istila edip doygunluk noktasına getirerek içsel bir ajitasyona (*pathema*) [100] yol açtığını belirtir. *Pathema*nın deneyimlenmesiyle olağanüstü değişimleri, değişen gölgeleri ve vurguları, nüfuz eden ruhu ve içsel yaşantının bir tezahürünü görerek, ikonun yüzeylerine tekrar kendi ruhsal kıpırtıları geri yansıtılan müminler cansız nesnenin, canlı resme, *emphyschos graphe*ye, dönüştüğüne şahit olmaktadırlar.[101] Burada Yunancada kaydetmek, yazmak ve resim yapmanın aynı sözcükle, *graphe* ile karşılandığını söylemek gerekmekte. Böyle bakıldığında ikona da tıpkı Çin piktogramları ile resmi arasındaki gibi bir bağla bağlıdır yazıya; ikon da yazılmaktadır. Bu nedenle belki de onları resim değil, tasvir olarak adlandırmak daha doğru olacaktır. İleride görüleceği gibi Osmanlı minyatürleri de yazı çerçevesinde aynı soy kütüğüne bağlıdır.[102]

Pentcheva *pathema* ile yükselen tanıklık sürecinin deneyimlenmesinden doğan durumu *synaesthesis*, yani sanat eseri tarafından üretilen farklı ya da zıt dürtülerin uyumu olarak nitelendirmekte, kişinin Bizans yapıtları karşısında seyirci kalmaktan çok katılımcı olduğunu ileri sürmektedir. Bunu ikonalarla kurulan ilişkinin biraz evvel aktarılan tablo içinde gelişmesinin yanı sıra ikona yüzeyinde yer alan ikonametinlerin betimlerle birlikte oluşturdukları performatif alana da uygulayarak ele almaktadır. Bu bir anlamda ibadet sürecinin her seferinde İsa ile başlayan tarihi yeniden başlatmaya yönelik bir eğilimi olarak görünmekte, Bizans gibi varlığını Hıristiyanlıkla birlikte kuran bir imparatorlukta bu ayinlerle her ikisini birden -

[100] *Pathema* çile, ızdırap, talihsizlik felaket gibi anlamların yanı sıra İsa'nın acıları ve Hıristiyanların İsa'nın katlandığı gibi ızdıraplarına katlanıp, sabırla geçip gitmesini beklemesi gibi bir zemine yerleşiyor. Thayer and Smith, *Pathema* maddesi, **The New Testament Greek Lexicon**, 23.11.2012, <http://www.studylight.org/lex/grk/view.cgi?number=3804>.

[101] Bkz.: Bissera V. Pentcheva, **The Sensual Icon: Space, Ritual and the Senses in Byzantium**, The Pennsylvania University Press, Pennsylvania, 2010, ss. 1-3.

[102] Bkz.: "γραφή" ve "γραφω" maddeleri, Güler Çelgin, **Eski Yunanca-Türkçe Sözlük**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2011, s. 135.

Hıristiyanlığın ve İmparatorluğun tarihini- yeniden kurmaktadır. Müslümanlar ise hac ziyareti sırasında dünya hayatının başlamasını ritüelistik olarak yeniden kurmakta, namaz sırasında ise nesnelerin ya da bedenin olası tüm hareket biçimlerini icra ederek ve kalplerini Hakk ile diyaloga açarak yaratılışa öykünmektedirler. Her iki ibadet biçimi de Pentcheva'nın Austin'e referansla dile getirdiği üzere performativiteyi iki düzlemde -söylemek ve yapmak- gözlemeye olanak tanımaktadır. Namaza davetle sessel düzlemde başlayan süreç, abdest alınmasıyla, kişinin bedenini ve ibadet mekânını kurmasıyla, içsel diyalogla tüm duyuları teslim almaktadır.[103] Hac ziyareti de kendi özgün kitlesel dramaturjisi içinde benzer aşamalarla yapılanmaktadır. Ancak Müslüman, ikona gibi aracının bir uyandırıcılığından uzakta kendi kalbindeki resim üzerinden hareket etmektedir.

Ekmek ve şarapla gerçekleştirilen ve inananın bedenini Hz. İsa'nın bedeni ile özdeşleyen Aşai Rabbani (*Eucharist*) ayiniyle, tanrısal bütüne eklemlendiğini düşünen ve gönlü ikonalardan yana olan halkın benzer bir özdeşlik içinde ikonalara baktığı söylenebilir. Hans Belting ikonakırıcılar tarafından tahrip edilen ikonaların yaralanmış olduklarını, ağladıklarını ya da kanadıklarını düşünen halkın inanç birliğinin sabote edilmiş olduğundan söz etmektedir.[104] Çünkü bir Bizanslı Hz. İsa ikonasının karşısına geçtiğinde, Kurtarıcı'sının karşısında durduğunu düşünürdü, ikonalar aynı zamanda taşınabilir bir karşılaşma yeridir. Bunun nedeni açıktır:

"Tapınmada kolaylık sağlama bağlamı içinde, gözle görülür, elle tutulur bir şey olarak Bizans ikonası, tam anlamıyla yok olur gider, çünkü ikona, taklit etme yoluyla (İsa'ya, Meryem Ana'ya benzemesiyle ya da Koimesis'i olması gerektiği düzende göstererek) temsil ettiği kişiyle tek bir bütün oluşturur; (Hıristiyanlar tarafından) kendisine gösterilen saygı yoluyla da saydamlaşarak tapınan kişinin, ikona biçimini aldığı kutsal figüre ulaşmasını sağlayan bir 'pencere' ya da 'kapı'ya dönüşür. Aziz Basileios'un (329-378) sözleriyle 'imgeye gösterilen saygı, modele aktarılmış olur.'"[105]

[103] Bkz.: İbn Arabi, **FH**, s. 244.
[104] Bkz.: Belting, 1996, s. 1.
[105] Bkz.: Gary Vikan, "Bizans Sanatı", Çev. D. Hakyemez, Y. Salman, **Sanat Dünyamız: Bizans Özel Sayısı,** Sayı: 69-70, YKY, İstanbul, 1998, s. 15.

İnsanların kendilerinden bekledikleri doğrultusunda tanınır olabilmekteydi ikonalar. Sadece yeryüzünü cennete bağlayan bir kapı değil, aynı zamanda cenneti yeryüzüne bağlayan bir kapıydılar ve bu sayede mekânı cennet olanların ruhani güçlerinden yararlanabilmekte, Tanrının şefaatine mazhar olabilmekteydiler. Göksel mucizelerle insanlar arasındaki bağı kurmaktaydılar; kâfirleri dine inandırmak, hastaları iyileştirmek, imparatorluğu düşmanlardan korumak onların varlığıyla mümkün olmaktaydı.[106]

Ayrıca Tanrının celal ya da cemaliyle karşılaşmak, ikonaya bakanın kendi ruh ve vicdan durumuna bağlıydı; bu nedenle İsa betimlerinde yüzünün sağ yanı "açık, duyarlı ve sevecen", sol yanı ise katı ve tehditkâr görünüme yatkın çizilmekteydi.

"İsa'nın huzur verme ve cezalandırma yolundaki yanıtı, yakarıcının gözlerinde ve vicdanında onun bu yanıtı algılayacağı biçimiyle ikona üstünde yaratılmış durumdadır."[107]



Şekil 110 Ayasofya'daki Deesis sahnesi

Hıristiyan dünyasında, ikonaseverlerle ikonakırıcılar arasındaki ayrımın dışında, Doğu ve Batı kiliseleri arasında temel bir ayrıma da dikkat çeker Belting. Bu temel ayrım bize aynı dinin farklı zihin yapıları içinde son derece derin ayrımlar içinden hareket edebildiğini göstermesi açısından ilginçtir. Tasvir, başlangıçtan bu yana her iki kilisenin de açık olduğu bir olguyken Batı ile Doğu'nun konularını ele alma biçimi farklıdır. Örneğin 1054'de papalık elçisi Yunanların İsa betimini eleştirirken, 1438'deki Ferrara-Floransa Konsül'üne giden Yunan Patrik Gregory Melissenos'un Batılı kutsal imgelerle dua edemediğinden şikâyet ettiği, bir Latin kilisesine

[106] Bkz.: Belting, 1996, ss. 41-46.
[107] Bkz.: Vikan, s. 17. Yeri gelmişken not düşmek isterim: Bu türden bir aracı yoktur İslam'da, bu nedenle mümin, amelinin sonuçlarını, yargıyı ancak öldükten sonra bilebilecek, ya da bu alamet, işaret olan bu âlemdeki işaretleri okuyacaktır. Bu nedenle peygamberin ahlakını örnek alarak "ahlakla süslenmesi", huzura bu şekilde varması gerekmektedir.

girdiğinde azizleri tasvirlerinden tanıyamadığını, Hz. İsa'yı ise tanımasına karşın tasvirdeki "eda"yı tanıyamadığından yakındığını aktarır.[108] Doğrudur, iki yakanın imge ile ilişkisi farklıdır. Çeşitli sahneler, "ibadet imgeleri" ortak olarak betimlenmeye değer bulunmuştur ve benzer kalıplarla hareket edilmektedir ancak merkezi perspektif yasasının egemen dili kurmasından önce bile iki zihin yapısının "ibadet imgesi" ile kurduğu ilişki farklı olmuştur.

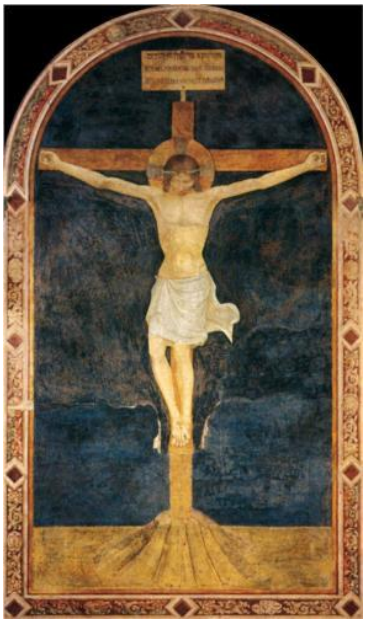
Doğu'da ikona yüzeyinde gerçekleşen yukarıda değinilen türden bir karşılaşma gerçekleşmemektedir Batı'da. Başka bir sahne kurulur, bakan kişi acı ve keder gibi duyguları açığa vuran, konuşma jestleriyle çizilen "yaşayan" figürler arasındaki retoriğin seyircisidir; Belting bu resimlerdeki figürleri anlatırken "jest", "eylem", "rol" ve "kendi aralarındaki diyalog" gibi sözcükler kullanma gereği duymaktadır.[109]

Aşağıdaki Bizans ikonalarında "kutup ve dünyanın direkleri" simgeselliği izlenebilmektedir. Konstantinopolis ikonasında merkezdeki Hz. İsa'nın başındaki halesinin görünür kılındığı, altın renkli halenin altın rengi fonda kaybolmasına izin verilmediği, dört yanındaki meleklerle kutup ve dört direk simgeselliğinin tamamlandığı görülmekte, bir anlamda dairesel hareketin sürdüğü izlenebilmektedir. Keza Sina Dağı'ndaki Catherina Manastırı ikonasında iki melek, Meryem ve Yahya görünmektedir. Bu betimlerin çoğunda üst sağ ve solda kırmızıya kesilmiş ay ile kararan güneş betimine de yer verilir. İsa'nın öldürülmesine kâinatın tepkisi, Kutsal Kitap'taki güneş tutulmasıyla açıklanır. Çarmıh, birinci bölümde değinildiği gibi bir kozmik eksen olarak Golgotha'yı dünyanın merkezi olarak imlemekte, Hz. Âdem'in mezarını temsilen İsa'nın ayaklarının dibindeki kurukafadan, göklerde İsa için ağlayan meleklere kadar her yeri ve her şeyi gölgesiyle kapsamakta, insanlığın tarihini yazmaktadır.

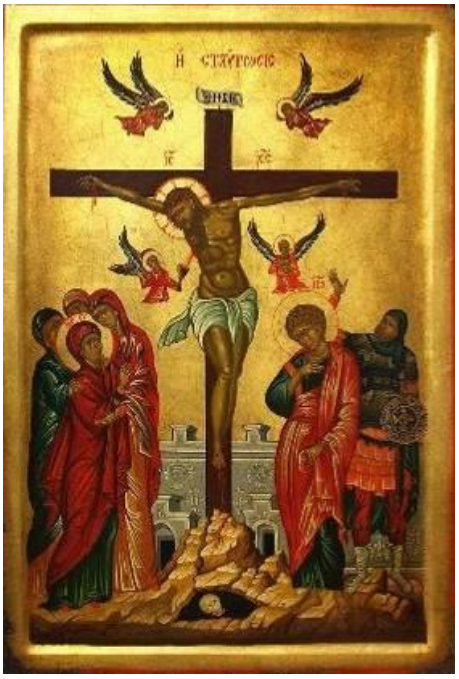
[108] Bkz.: Belting, 1996, s. 1-2. Aşağıda Melisanos'un Fra Angelico'nun on yıl arayla yaptığı iki resimden biri ile karşılaşmış olması kuvvetle muhtemeldir.
[109] Belting, 1996, ss. 349-354.



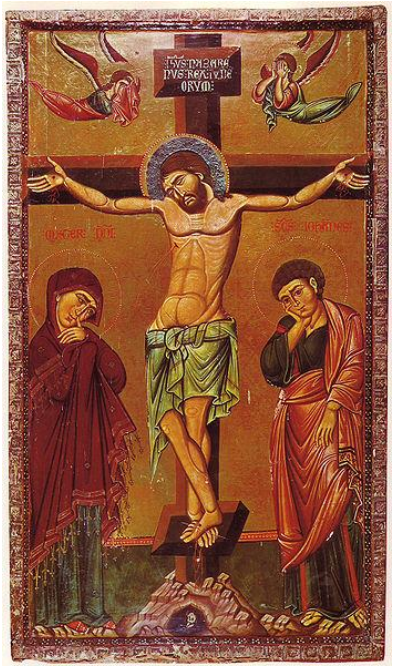
Şekil 110
Çarmıha Geriliş
Fra Angelico, 1420



Şekil 111
Çarmıha Geriliş
Fra Angelico, 1434



Şekil 112
Çarmıha Geriliş
Konstantinopolis, y. XI. yüzyıl



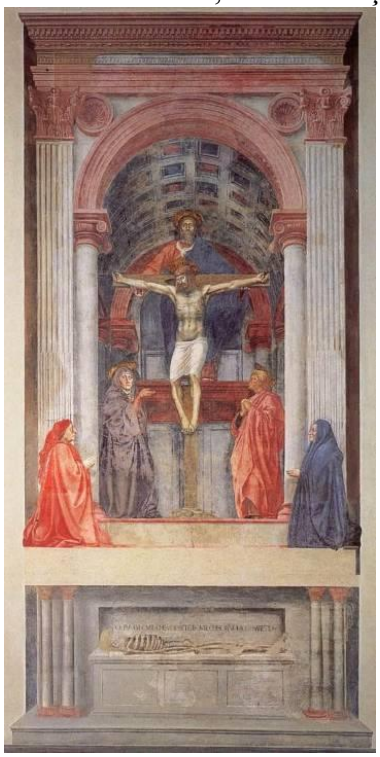
Şekil 113
Çarmıha Geriliş
Sina Dağı, XIII. yüzyıl.



Melissenos'un Fra Angelico'nun 1434 tarihli **Çarmıha Geriliş**'teki İsa'nın yalnızlığı ya da 1420 tarihli **Çarmıha Geriliş**'teki hareketlilik karşısında hayrete düşmesi olağandır. İkonalarda belirli kalıplar kullanılmaktaydı. Çok temel farklardan biri de Fra Angelico betimlerindeki halelerin zayıflama eğilimidir. İlk resimde hale altın zemin üstünde kaybolmuş, ikincisinde ise hale çarmıhın dokusuna karışmıştır. Bir süre sonra haleler Floransa semalarında bulutlara karışarak tamamen yok olacaklardır.

Şekil 114
Çarmıha Geriliş, Bizans, ty.

Kutsal imgelerin resmedilmesinde kalıplarla çalışılır. Belirli sahneler, belirlenmiş figür ve düzenlerle tasvir edilirler. Yukarıdaki "çarmıha geriliş" sahneleri bu kalıplara örnektir. Masaccio'nun **Kutsal Teslis**i kurgusal olarak hem "çarmıha geriliş" sahnelerini ele almakta, hem de bu yapıyı "kutsal teslis" sahnesine evrilterek bir Bizanslının zihnindeki anlam dizgesini alt üst edebilecek zemini oluşturmaktadır. Mesela Masaccio'nun freskiyle karşılaşmış olsa, orada sezdikleri kanını dondurabilirdi patriğin. Çünkü Masaccio'da kentlileşen, kurumsallaşan ve çerçeveye yerleşen anlatı, İsa'nın anlatısının evrenselliğini, evrensellik adına elinden almakta gibi görünmektedir.



Şekil 115
Kutsal Teslis, Masaccio, y.1430

"Koşulsuz bir tanrımerkezcilikten kuşku duyulmaya ve semavi müziğin yanı sıra, dünyevi müzik sesini duyurmaya başladığı anda ('dünyevi' derken insanın kendi 'Ben'ini ileri sürmesi anlamında.), zaman içinde bulanıklaşmış ve sislere bürünmüş gerçekliklerin yerine yanılsamacı imgeleri koyma,

teurji'nin yerine yanılsamacı sanatı, kutsal etkinliklerin yerine de tiyatroyu yerleştirme çabası çıktı ortaya."[110]

Pavel Florenski yukarıdaki sözleriyle Melisanos'un sıkıntısının kaynağını bulmuş görünür. Yeniçağ'ın adını koyan temel dinamiği dile getirir Florenski; Floransa'nın dünyanın temsili için geliştirmekte olduğu form, kutsal halelerin görünmezleştirilmesiyle başlamaktaydı. Perspektif ve anatominin temel kurallarını uygulamadığı için "zevksiz" olarak nitelendirilen Bizans sanatının fiziksel bir gerçeklik üretmek yerine bir başka gaye üstlendiği kavranana kadar Batı tarafından küçümsenmişti ki bunun tarihi XX. yüzyıla kadar gelmektedir.[111] Figürlerin doğalcı bir *mimetizm* içinden gelerek çizilmediği, aynı yöndeki kompozisyonlara itibar etmeyen bir dil içinde, *mimesis*, öykünme, resimde düzleminde değil bakanın, hatta bir bakan olarak sanatçının zihnindeki bir operasyondur Karl Morrison'a göre; zihin anlamı resme yüklemekte, ikona başkalarının algılayamayacağı bir temsili değer taşıyabilmektedir.[112] İnananın gözünde ikona "*Kurtuluş*a götüren bir yol tabelası"dır.[113] Bir anlamda "görünenle görünmeyenin birbirine dokunduğu" yerdir.[114]

"Bir azizin mektubundaki dilbilgisi hataları, aktardığı deneyimlerinin doğruluğunu ne kadar az bozuyorsa, perspektif kurallarına aykırı davranmanın da bir temsilin sanatsal doğruluğunu ancak o kadar bozduğu düşünülebilir mi?"[115]

Sorusunu sorduğunda Florenski, yüzeysel bir gerçeklik yanılsaması yerine saf sanatın hakikatle kurduğu ilişkiye dikkat çekmek istiyordu. Saf sanatı "görünmeyenin görünür kılındığı ve göründüğü an görünmezleşmesini betimlemek" ve "göz merkezcil bir iktidardan azade kılmak" istemekte, bunu yaparken Batı sanat tarihinin bir tercihler tarihi olarak yazıldığını salt bir sanat tarihçi ya da ilahiyatçı

[110] Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, Metis. Yay., İstanbul, 2001, s. 81.
[111] Bkz.: Cyril Mango, "Bizans'ın Bıraktığı İzler: Türkiye'nin Hitit'ten Osmanlı'ya Uzanan Mirasını Tarafsızca Koruması Beklenebilir mi?", Çev. Ahu Antmen, **Sanat Dünyamız: Bizans Özel Sayısı,** Sayı 69-70, YKY, İstanbul, 1998, s. 7.
[112] Bkz.: Karl Marrison'un **The Mimetic Tradition of Reform in the West**, Princeton, 1982 metninden aktaran James Trilling, "The Image Made by Hands and the Byzantine Way of Seeing", H.L. Kesler ve G. Wolf (der.), **The Holy Face and the Paradox of Representation**, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1998, s. 122.
[113] Bkz.: Trilling, s. 122.
[114] Bkz.: Florenski'den aktaran Sayın, s. 9.
[115] Bkz.: Florenski, s. 51.

bakışıyla değil bir matematikçi olarak da göstermekteydi. Tersten perspektifin nasıl işlediğini anlatırken görünmeyenle görüneni benzeştirerek onlar üzerinde hükümranlık kurmak yerine "bir çocuk saflığıyla" görünmeyene hayran olarak teslimiyet duymak ve onun benzeşim ilkesiyle ele geçirilemeyeceğini kabul etmek gerektiğini, bir Tanrı savunusu yaparak, Doğu kilisesine özgü bir "varlık kaygısıyla" dile getirmektedir.[116]

Şekil 116
Meryem Ana, Ayasofya



İkonaların doğalcı dile hiç öykünmeden ulaşmış olduğu etki birkaç önemli müdahale ile gerçekleşmektedir. Bunlardan en önemlisi, resim düzleminin derinlik boyutu ile bakanı içeriye, bir bilinmeze ve bir başka tarihe çekmeye yeltenmemesidir. Figür zemin üzerindeki katmanlardan dışarıya doğru, kendini dokunuşa açarak göz göze gelmeye hazır durmaktadır. **Tersten Perspektif** kitabında Florenski ikona yüzeyinin bu etkiyi nasıl oluşturduğunu anlatır. Merkezi perspektif bir Yeniçağ buluşu değildir; *skenografi* ile birlikte ta Aiskhylos'un döneminde M.Ö. V. yüzyıldan beri merkezi perspektifin bilinmekte ve uygulanmaktaydı. Ancak bilmek, uygulamayı gerektirmiyordu. İkona ressamı merkezi perspektiften bilinçli olarak kaçınmaktadır; bir takım kısaltmalar yaparak ve bunları öne çıkararak çalışır. *Anoigmata/anogein*; açmak, açıklamak, belirginleştirmek anlamına gelen ve ikonografide asıl çizimi ya da ikon yazısını gösteren *raskrişkalar* ve ikonalara özgü renklendirme teknikleriyle perspektiften kaçınan anlatım dili geliştirmiştir ve Florenski bunu "tersten perspektif" olarak adlandırmaktadır.[117] Perspektiften farklı temsil ilkeleri kullanmalarının nedeni "dünyayı bu temsil yöntemlerine de içkin olan bir tarzda hissediyor ve anlıyor" olmalarıdır. Tersten perspektifin en belirgin farklılığı, çok merkezliliği, sabitlenmiş bir odak noktasının olmayışıdır. Gölgelerin ardında saklanması beklenen her şeyi

[116] Bkz.: Sayın, 2001, s. 13.
[117] Bkz.: Florenski, ss. 39-43.

açığa çıkarılarak çizilir. Manyetik alandaki çekim kuvvetlerini gösteren eğrilere benzeyen görünmez ikona çizgileri olan *rasdelkalar* (*chryokondylis)* aracılığıyla ikonalarda görünmemesi gereken ama görünür kılınan yüzeylerin yapısal özellikleri açığa vurulur. *Rasdelkalar*, fırçayla çizilmiş altın rengi çizgiler, ikon üzerinde ince altın varak şeritler olarak yapıştırılmakta, figürlerin kostümlerinde kullanılmaktadırlar. Çin resminde nesneler arasındaki ağın rezonansının, yaşamın soluğunun, *chi/qi*nin bakana aktarılması gibi bir etki yaratan *rasdelkalar* "nesneyi ve nesnenin dinamiğini nesnenin görünür çizgilerinden çok daha güçlü bir biçimde ifade"[118] etmektedir.

Tanrısal ışıktan pay alan ikonalarda perspektif terstir çünkü tanrıyı gördüğü biçimiyle göz önüne getirmek gibi bir uğraşı yoktur ressamın, çünkü çabası ikona önünde durmakta olan müminin "tanrısal ışığa görünür kılınması" yönündedir. Bu nedenle tanrısal ışığın ikonadan çıkarak bakana yönelmektedir.[119] Figür görülmesi olanaksız açılarla yerleştirildiği için bakan kişi sabitlenmeden, gözünü bir merkeze dikmeden baktığı bu tanrısal ışıkla bir araya gelmenin huzuruna erebilmektedir.

3.1.3. İran

Musanna' sad mücessemle nukûş-i zinet-efzâsın
Göreydi mûcib-i hayret olurdu çeşm-i Behzâd'a
Sezadır nağme-perdaz olsa îvânında bülbüller
Musavver goncalar benzer gül-i sirâb-ı Nevşâdâ
Sünbülzâde Vehbî

Çin'in ve Bizans'ın bir başka görme biçimine açılan resimselliğinden Osmanlı minyatürüne doğru alınan yolda, İran önemli bir duraktır. Yayılmacı ama göçebe olmayan iki büyük imparatorluğun arasında İran, diğer ikisiyle benzer bir geçmişe sahiptir. İran'ın köklerini oluşturan Ahamenişler'in hükümdarı I. Daryûş (M.Ö. 522-486) zamanında, o döneme kadar insanlığın elde etmiş olduğu en büyük imparatorluk

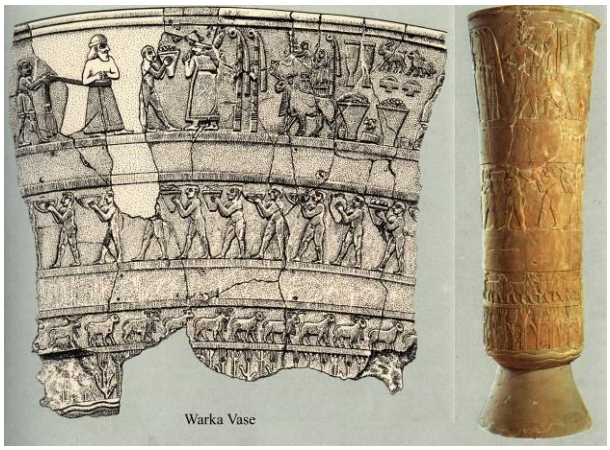
[118] Bkz.: Florenski, ss. 45-46.
[119] Bkz.: Sayın, 2001, s. 16.

topraklarına ulaşılmıştır. Az sayıdaki Ahameniş (*Achamenid*) dönemi resminde görülen profil çalışmalarının İran minyatürlerinde yer aldığından söz edilir.[120]

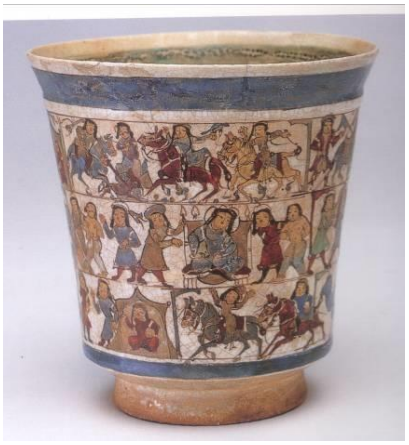
Şekil 117
Rüstem'in Yedi Görevi, Pencikent duvar resimleri, y. 740



Yine kimi örnekleri Part Dönemi'nden (M.Ö. 250-224) gelen, İran resim sanatının fresk tekniği Asur'a dayandırılmakta, bu kanıya figürlerin gerçekçi hacimlere ulaştırma çabası yerine daha çok "çizgici" bir üslup tercih edilmesi nedeniyle varılmakta; Yakın Doğu karakteri olarak saptanmış olan biçem "frontalite ve yüzeye bağlılık" olarak nitelendirilmektedir. Bu resimlerdeki kimi sahnelerde atlıların pozisyonları, hayvanlar ve çalışmanın biçemi İran minyatürlerine benzetilmektedir.



Şekil 118
Uruk Vazosu, Sümer, M.Ö. 3200-3000



Şekil 119
Bizhen ile Manizeh'in Öyküsü, erken VIII. yüzyıl

[120] Bkz.: İran'ın resmi sitesinde yer alan yazıda, İran minyatürünün resimsel olarak I. Darius dönemine dayandırılmaktadır. İran resim sanatının geçmişi ise 5000 yıllık mağara resimlerinden başlatılmaktadır. "The Iranian Art of Painting: from Early Days to Safevid Period", **Iran Chamber Society,** 06.12.2012, http://www.iranchamber.com/art/articles/iranian_art_painting.php.

Pencikent'te bulunan Sogd dönemi duvar resimleri bir yandan Şahname anlatısının soyağacını vererek sürekli anlatının resimlenmesi konusunda bir örnek olurken, öte yandan çok sayıda savaşın ve çatışmanın yer aldığı bölgede savaşların karakterine dair de bilgi vermektedir arkeologlara göre.[121] Grabar da bu resimlerin bir kısmında yer alan kervanların, bölgenin ticaret hayatının kozmopolitliğini ortaya koyduğunu söylemektedir.[122] Sasani resim sanatının günümüze kalan örnekleri az sayıdadır ancak çeşitli metinlerde bu dönemin saray sanatındaki fresklerden, İran hükümdarlarının yazdırdığı çeşitli tarih kitaplarındaki resimlerden söz edilmektedir. Güner İnal günümüze kalan birkaç Sasani eserini Suriye-Roma sanatının karakterine yakın bulmakta, İskender sonrası Hellenistik kültüre direniş karşısında, Yakın Doğulu kökler içinden hareket ettikleri düşünmektedir.[123] Semerkant yakınlarındaki Pencikent'te bulunan Sogd duvar resimlerinin Sasani duvar resimleri olduğunu düşünen Sheila Canby iyi bilinen anlatıların sahnelerini betimleyen bu resimlerin anlatılara görsel referans olarak hizmet ettiğini düşünmektedir.[124]

Ancak Richard Ettinghausen, İran'da rastlanan bir kısım Dionizyak figürler ve kanatlı at imgelerinden hareketle bu türden bir etkileşim olduğunu düşünmektedir. Kanımca Pegasus figürünün izini salt Batı'dan Doğu'ya sürmekte, Doğu'dan buralara doğru gelirken ejderhadan ata dönüşen figürün, imparatorluk gücünü temsili üzerine yönelmemektedir.[125] Şekil 120'de görülebilecek olan Sasani tabağındaki ikizleri, kanatlı at kullanan Dioskurlar olduğunu düşünen Ettinghausen, bölgenin Asur köklerine bakmamakta, buradaki kraliyet tasvirlerinde rastlanan ve birinci bölümde örneklenen (Şekil 45) ayna efektinden söz etmemektedir.

---

[121] Boris I. Marshak, "Sogdian Tactics as Mirrored in Panjikent Murals", s. 100, **Internet Archive**, 10.12.2012, http://wrb.archive.org/details/SogdianTacticsAsMirroredInThePanjikentMurals.

[122] Oleg Grabar, **Mostly Miniatures,: An Introduction to Persian Painting**, Princeton University Press, Oxfordshire, 2000, ss. 33-36.

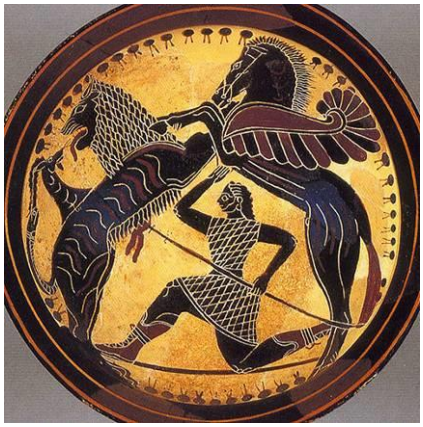
[123] Bkz.: Güner İnal, **Türk Minyatür Sanatı**, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara, 1995, s. 2.

[124] Bkz.: Sheila R. Canby, **Persian Painting**, 1. bs. 1993, The British Museum Press, 2008, s. 9.

[125] Bkz.: Richard Ettinghausen, **From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World, Three Modes of Artistic Influences**, E.J. Brill, Leiden, 1972, Dionysos figürleri için, ss. 3-10, Pegasus için ss. 11-16. Ettinghausen çeşitli ipek dokumalardaki kanatlı at figürlerini Pegasus olarak değerlendirmektedir ancak Rowland aynı figürlerin kökenini Çin'de bulgular. Çin-İskit-Türk- Sasani etkileşimi için bkz: Benjamin Rowland Jr., "Chinoisories in T'ang Art", **Artibues Asiae**, Vol. 10, No. 4, Artibues Asiae Publ., Zürih, 1947, ss. 265-282. Rowland bu konuda daha geniş bilgi için Alfred Salmony'nin **Art of the Northern Nomads** kitabını önermektedir ama maalesef ulaşamadım. Ancak Emma C. Bunker, **Nomadic Art of the Eastern Eurasian Steppes**, Yale University Press, New Haven, 2003 içinde ss. 32-33, s. 55 ve s. 155'e bakılabilir.



Şekil 120
Sasani gümüş tabak, y. V.-VI. yüzyıl



Şekil 121
Antik Yunan tabak, y. M.Ö. 570-565.



Şekil 122
Asur mühür silindiri,
Kuzey Mezopotamya, M.Ö. XII-XIII. yüzyıl
Figürlerin üstündeki yazılarla birlikte kazandığı hareket dikkate değerdir.



Şekil 123
İran, Luristan, Surkh Dum,.
y. M.Ö. VIII-VII yüzyıl



Şekil 124
Ordos Çölü'nde bulunan süs
İç Moğolistan, M.Ö. III.-I. yüzyıl.



Şekil 125
Kuzey Çin, altın,
III.-VI. yüzyıllar.



Şekil 126
Sasani, bronz, V.-VI. yüzyıl.

Ayrıca bölgenin kadim inancının kurucu figürü Zerdüşt at yetiştiricisi Spitama kabilesinden gelmekte, babasının adı bile -Pourasaspa- "atı benekli" anlamı taşımaktaydı. Kendisi ilahi okuyan bir kurban rahibiydi. Harizm ya da Baktria bölgesinde yaşadığı sanılmaktadır; Baktiria'da pek çok at yetiştiricisi kabile konaklamaktaydı.[126]

Çinlilerin Sarı Irmak'ın bir armağanı olarak kabul ettikleri, semanın ve arzın ruhunu taşıdığına inandıkları *Long-ma*, ejderha-at da beyazdır ve kanatlıdır. [127] Pegasus denli "at" olarak görünmese de, Uzak Doğu'dan, at yetiştirilen steplere doğru yolculuğundaki dönüşümün izini sürerek bakmak gerekir. At yetiştiren şaman kökenli Türklerin kimi törenlerinde şamanın Tanrı Ülgen'e yolculukları simgesel olarak kurban ettikleri bir at aracılığıyla gerçekleşmekte, Ülgen semadaki yerinde çevresindeki atlarla betimlenebilmekteydi; Çobanyıldızı, gökyüzündeki göksel atları otlatmaktaydı. Savaşların at üstünlüğüyle kazanabildiği dönemlerde at yetiştiricisi Türklerin burada sözü geçen tüm kültürlerle karşılaşması kaçınılmazdır.[128] Kaldı ki en az Türkler kadar hareketli bir topluluk olan Moğollar da at yetiştirmekteydiler. Nitekim VII.-VIII yüzyıllardaki İslam öncesi Sogd dönemindeki Orta Asya'da İpek Yolu'nun geçtiği bölgede, bugünkü Özbekistan, Tacikistan, Türkmenistan ve Kazakistan'ın büyük bölümlerinde egemen dil ve kültürün Farsça olmasına karşın, bölgede hatırı sayılır sayıda Türk nüfusu bulunmaktaydı. İpek Yolu ve bu yolu takip ederek gelen tüccarlar sayesinde bölge zengin bir ticaret merkeziydi ve pek çok kültürün kesiştiği önemli bir eksendi. İpek Yolu'nu kullanan kervanlar, Türkmenistan Çölü ile İran'ı kat etmek durumundaydı. Hindistan kaynaklı Budizm'in Çin'e ve daha Batı'ya doğru yayılması bu yol sayesinde gerçekleşmiştir. Bizleri İran minyatürüne götüren ilk betimler bu bölgedeki mağara resimlerinde II. Dünya Savaşı'ndan sonra bulunmuştur.[129]

---

[126] Bkz. Eliade, 2003b, s. 377.

[127] Kaldı ki Aiskhylos'un **Persler** oyununda bile Perslerin at üstünlüğünden söz edilir. Kuşkusuz göz atılması gerek bir diğer nokta ise Akhâlârın Yunanistan'a yolculuklarının nereden başladığıdır. Pegasus'un Medusa'nın boynundan doğumu simgesel olarak *omnipotent* varlığın, belki de bir kadim ejderha-atın ayrışmasına işarettir. Ejderha-at hakkında bkz.: Marinus Willern de Visser, **The Dragon in China and Japan**, J. Müller, Amsterdam, 1913, ss. 56-59.

[128] Bkz.: Esin, 2004, ss. 277-280.

[129] Grabar, 2000, s. 33.

İrfan Shahid, sanatta Bizans-İslam etkileşimine baktığı metninde İskender'in Persopolis'i düşürüp, yakıp yağmalamasının, stratejik ve politik kimi hareketlerinin ve Bizans'ın bölgedeki güçlü varlığının İran'ın Hellenleşmesine ya da Bizans dilini tümden benimsemesini sağlamaya yetmediğini, İran'ın ve İran sanatının kökten dönüşmesine en büyük etkenin İslamlaşma olduğunu belirtmektedir.[130] İki yerleşik kültürün, Bizans ve İran'ın birbirleriyle ilişkilerindeki gerilimin sınır saptama, koruma ve ticaret yolları üzerindeki hâkimiyet temelli olduğunu düşünmek mümkündür. Corci Zeydan ise Rumlar ile Acemler arasındaki husumeti M.Ö. V. yüzyıldan öncelere dayandığını ileri sürerek, Yunanlar ile Persler'in erişebilmiş oldukları dünyayı yönetimleri altına almak üzere girmiş oldukları rekabete bağlamaktadır.[131]

İran'ın diğer komşusu olan Araplar, İslam ile birlikte kültürlerini de etkin kılmaktaydılar. Bu durumda birinci bölümde değinildiği gibi Kur'ân'ın Arapça olmasının payı büyüktü kuşkusuz; öte yandan Abbasi halifesi Memun gibi yetkin yöneticilerinin çeşitli politikalarının da etkisi olmaktaydı. Halife Memun çeşitli mezhep çatışmalarını önlemek isteyen Manicilik gibi "mistik" öğretilere karşı cepheli olan Mutezile öğretisini benimsemiş, dolayısıyla rasyonalist bir teolojiye yönelmiş, bilgiyi ve bilimi önemseyen liberal ve hoşgörülü bir hükümdar olarak dönemin kültürel dönüşümlerine destek vermiştir. Kurduğu Beyt el-Hikmet'te bir kısmını Bizans'tan edindiği Yunan el yazmalarını edinmiş, çevirtmiş, çoğalttırmış ve

---

Grabar yüksek bilgi ve sezgisine karşın tespit ettiği kimi ipuçlarının, mesela maneviyatın ya da "esin"in ardına düşmek yerine İran minyatürlerinin kimi özelliklerinin bilinmez kaldığını söylemeyi tercih eder. Kısaca değinmesine karşın, minyatürlerin tasavvufi yönünü incelemeye yanaşmaz ve bu konudaki çalışmaları belirgin bir önyargıyla ele alır; metinleri gördüğünü ama değerlendirme dışı bulduğunu hissettirir. Bkz.: s. 141. Aslında mesela *kitaphane*lerde icra edilen son derece pahalı işin, yüksek maliyetlerine karşın sürdürülebilmiş olması karşısında şaşkınlığını ifade eder ve kaynakları merak ederken, çok yerinde tespitlerle Çin bağlantılarına baktığı yerde, Çinli ressamların yaptıkları işi para almadan yaptıklarını, Tao için, Tao'ya ulaşmak için yaptıkları bu iş karşısında para almayı uygunsuz bulduklarını biliyor olmalıdır. Bkz.: Fong, ss. 121-122. Benzer bir motivasyonun İslami sanatların üretim sürecinde de olması, "maddi verilere" ulaşılamamış olmasını açıklar gibi görünmektedir. Ama bu bağları görmezden gelince, kimi "somut" bilgileri anlamak da zorlaşabilir. Bu nedenle İslam sanat tarihi çalışmalarının lokomotif merkezlerinden biri olan Harvard Üniversitesi çatısından gelen çalışmalar bu yanıyla aksamaya yazgılı görünmektedir.

[130] Bkz.: Irfan Shahid, "Byzantium and the Islamic World", A. E. Laiou H. Maguire (der.), **Byzantium: a world civilization**, Dumbarton Oaks Publ., Washington D.C., 1992, s. 56.

[131] Bkz. Corci Zeydan, **İslam Uygarlıkları Tarihi, Cilt I**, Çev. Nejdet Gök, İletişim Yay., 1bs.2004, İstanbul, 2009, s. 71.

dönemin âlimlerinin çalışması için kullanıma sokmuştur.[132] Arap dünyasının resimli yazmalar ısmarladığı, bilimsel amaçlı kimi metinlerin yanı sıra çeşitli tarihi metinler, fabl ve masalların resimlendiği bilinmektedir.[133] Arapların yeni yerleştikleri topraklarda bu hummalı faaliyetinin bir nedeni komşuları İran'ın kadim geleneği olabilir.

Arapların tepki duyduğu Maniheizm ile Zerdüşti köklerin kitabı yücelttiği İran kültüründe kitap sanatı bir başka ivme kazanmıştı oysa. Maniheizm, III. yüzyılda, Hâkim Mâni b. Fâtik'in kurduğu bir dindir. Mâni, doğum yeri olan Mezopotamya sınırlarının dışına taşan bir sistem geliştirmiş; öğretisinin metinlerini yazarak korumadaki hassasiyet göstermiş, dünya görüşünü resimli bir kitapla anlatması nakkaş lakabı almasına yol açmıştır.[134] İnancını yayarken kullandığı yazılı metinlere yaptığı resimler onun mucizesi olarak görülmüştür.[135] Mâni, Hz. İsa'nın nübüvvetini kabul etmekle birlikte Hz. Musa'nın peygamberliğini kabul etmez, Buddha'nın Hindistan'a, Zerdüşt'ün İran'a, İsa Mesih'in Rum ve Magrib'e "gönderildiğini" düşünür, bir son peygamberin geleceğine inanırdı. Şehristâni Maniheizmi Mecûsilik ile Hıristiyanlık arasında bir yerde görmektedir.[136] Mâni ve Maniciler Sasani hükümdarlığı sırasında varlıklarını sürdürebilmişlerdir. İslam ile karşılaşmalarında üstesinden gelinmesi gereken bir odak olarak görülmelerine karşın, kültüre taşıdıkları değerlerden vazgeçilmemiştir, tıpkı İslamın anikonik tavrına karşın figürden

---

[132] Mutezile Allah'ın kadim olduğunu ve 'kıdem'in onun en özel sıfatı olduğunu belirterek diğerlerinin kadim olarak kabul ettikleri başka sıfatları kabul etmezler. Kendilerini adalet ve tevhid ehli olarak nitelendirir, ayetlerin tefsirinde akla önem verirler. Bkz. Şehristânî, **Milel ve Nihal: Dinler, Mezhepler ve Felsefi Sistemler Tarihi**, Çev. Mustafa Öz, Litera Yay., 1. bs. 2008, İstanbul, 2011, ss. 57-58.

[133] Bkz.: Canby, s. 9.

[134] Bkz.: Kurt Rudolph, "Maniheizm", Çev. Mustafa Bıyık, **Gazi Üniversitesi Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı I, Çorum, 2002, 07.12.2012. http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.ilafdergi.hitit.edu.tr/files/1.17.pdf

[135] Bkz.: "The Iranian Art of Painting: from Early Days to Safevid Period", **Iran Chamber Society,** 06.12.2012, http://www.iranchamber.com/art/articles/iranian_art_painting.php

[136] Âlemin varlığı ezel-ebed sürecek olan nur ve zulmetten (karanlık), iki kadim asıldan bileşerek oluştuğuna inanan Mani, nur ve zulmetin nefste, surette, fiilde birbirlerine zıt olmalarına karşın yer kaplama konusunda kişi ile gölgesi gibi paralel olduklarını söylemiştir. Bu görüşe göre Nurun cevheri güzel, saf, temiz, güzel kokulu, erdemli, cömert, güzel görünümlü; nefsi hayırlı, kerim, hikmetli, faydalı, bilgili; fiili, hayır, salah, fayda, sevinç, tertip, düzen ve ittifak; ciheti üst, kuzey yönden, bazıları zulmetin yanındadır demektedir; cinsleri beştir, dördü beden, beşincisi ruhudur; bedenler ateş, nur, rüzgâr ve sudur; ruhu bu bedenlerde hareket eden esintidir (nesim). Zulmetin cevheri çirkin, noksan, bulanık, kötü kokulu, kötü manzaralı, alçak, habis; nefsi şerir, alçak, sefih, zararlı, cahil,; fiili şer, fesat, zarar, gam, bozmak, dağıtmak ve ihtilaf; ciheti alt, güney, çoğu nurun yanında demektedir. Maniheizm Zerdüştiliğin içinden gelerek onu yenilemiş gibi görünmektedir. Şehristânî, ss. 223-226.

vazgeçilmediği gibi. Nitekim İran'ın İslam kavrayışı da Sünnilerce sorunsallaştırılmış ve Şiilik kadim inançlarından kopamayan İranlılar tarafından İslam'ın İranlılaştırılması olarak görülmüştür.

İslamın doğuşu ve yayılışı ile Çin'in T'ang hanedanının Semerkant'a kadar sokulması eş zamanlı gelişmelerdir.[137] İran toprakları VII. yüzyılda sert olaylara sahne olmaktaydı. 627-650 yılları arasında bir yandan Araplar Sasanileri yenerek Doğu Türkistan sınırlarına kadar ulaşmış (641), öte yandan neredeyse bütün Orta Asya Çin hükümranlığına girmiş, VIII. yüzyılda Arapların Talas'ta Çinlileri yenmesine kadar Orta Asya kozmopolit zirvelerden birini yaşamıştır. Bundan sonra böyle bir karmaşa Moğol istilası sırasında yaşanacak, 1220'de İran, 1258'de Bağdat Moğolların eline geçecektir. İran 1256'dan 1335'e kadar Moğol olan İlhanlılar'ın yönetimi altında kalacak, yaklaşık aynı dönemde (1271-1368) Moğollar Çin'de de Yüen hanedanını kurup, Doğu Polonya ve Macaristan'dan Çin'e uzanan dev imparatorlukları sırasında bir yandan kültürler arası taşıyıcı olacak, bir yandan da bölgenin kültüründe kalıcı izler bırakacaktır.



Şekil 127, İranlılarla Turanlıların Savaşı,1562-1583 Şahnamesi[138]

Bu dönemde Moğolların bayram ve şenlikleriyle İslam bayramları yan yana kutlanmış, her iki kültürün takvimi bir arada kullanılmıştır. Roux bu

[137] Bkz.: Fong, s. 19.

[138] Yukarıdaki resimde uygulanan teknik, kitap sanatındaki bir dinamiğe işaret etmektedir. Yazmaya "vassale" denen bir teknikle müdahale edilmiştir. Bu teknik, yazma eserlerin kenarlarına kâğıt ekleyerek yazmayı tamir etme ya da büyütme işlemidir. Bkz. Mine Esiner Özen, "Vassale" maddesi, **Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü**, İ.Ü. Fen Fakültesi Basıl Atölyesi, İstanbul, 1985, s. 76. Bu işlemi yaptıktan sonra önceden resimsiz tasarlanan sayfaya tasvir, sayfanın boşluklarına yapılmış, kimi yerlere de ince kâğıt üzerine çalışılarak ekleme yapılmıştır. Kitabın resimsiz hali 1562'de, resimli hali ise 1580'lerde tamamlanmıştır. Bkz.: Lale Uluç, **Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: XVI. yüzyıl Şiraz Elyazmaları**, Çev. Ece Sakar, TİBKY, İstanbul, 2006, s. 326.

tutumu, Moğolların başka inançların tanrılarını "Tanrı ellerimize değişik parmaklar verdiği gibi, insanlara da çeşitli yollar gösterir"[139] düşüncesiyle kavramalarına bağlar. Bu dönemde Asya'nın iki yakası birbirine son derece yakınlaşmıştır.

İlhanlılar (1290-1340) ortadan kaldırdıkları Sasaniler gibi kitaba meraklı bir hanedandı. Sasaniler birinci bölümde değinildiği gibi büyük bir iştahla her dilden o dönemin Farsçasına çeviriler yaptırarak, milattan önce bininci yıldan gelen Zerdüştiliğin kitabı **Avesta**'nın tüm kitapları içerdiğine inançla, kendi çatıları altında büyük bir kütüphane oluşturmuşlardı. İlhanlı hükümdarları vezirlerini genellikle İranlılardan seçmekte, belki kendi meraklarından, belki de İran geleneğini benimseyerek çeviriler yaptırıp yazmalar ısmarlamayı sürdürüyorlardı.[140] İlhanlılar döneminden öncesinde değilse bile bu dönemde ve sonrasında bir "kitaphane"nin varlığı ve yaşatılması İran sarayı açısından bir güç ifadesiydi.[141] İnal 1313'te Farsça'ya çevrilen bir tıp kitabının önsözünde İlhanlı hükümdarının ilimleri dünyaya yayma misyonu üstlendiğini aktarır: diğer ülkelerin ilim ve kültürünü kendi ülkesine getirerek halkını aydınlatmak uyandırmak istemektedir.[142] İlhanlı hükümdarlarında bu isteği uyandıranın doktor ve tarihçi vezirleri Reşiddüddin Hemedâni olduğu bilinmektedir; onun isteğiyle Çin'den, Bizans dünyasından, Kafkaslardan ve Hıristiyan Batı'dan sadece kitaplar değil âlim ve sanatçılar da getirtilmiş, Moğollar yanlarında Çinli ressamlar ve örneklerle gelmiştir ki bu dönemde İran minyatürlerine yeni bir yön kazandıran unsurlardan biridir.[143]

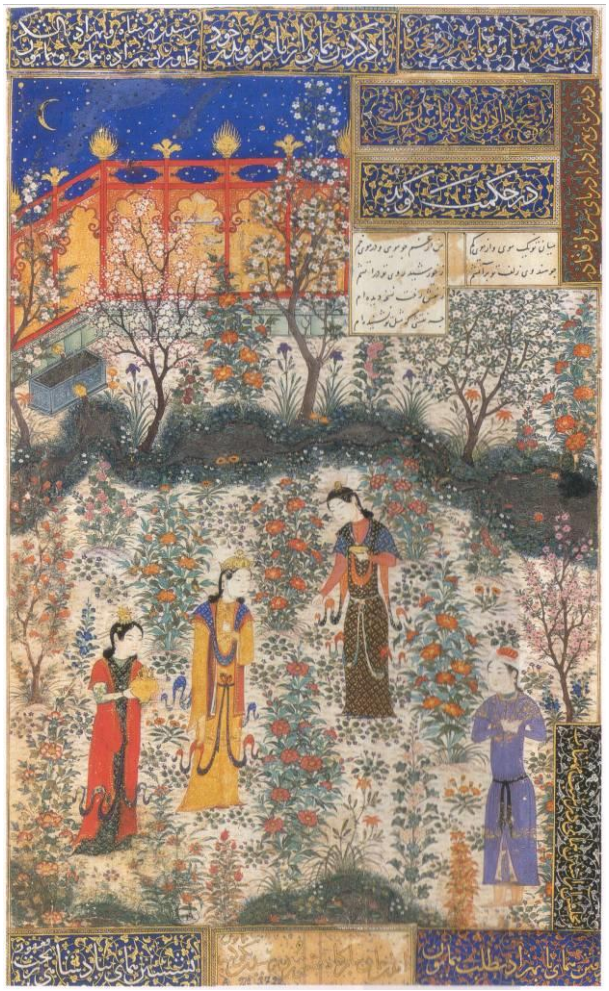
Oleg Grabar, İran minyatürlerini konuşmak için 1300'lere gitmekle birlikte tüm Yakın Doğu'nun İslam tarihi gibi, İran minyatürlerinin tarihinin de kendini açıkça

---

[139] Bkz.: Roux, 2011, s. 119.
[140] Şehristâni'ye göre Zerdüştilikte Nur ve Zulmet iki temel öğedir. Yezdan ve Ehrimen de böyledir ve mevcudatın başlangıcıdırlar. "Nur zulmete, hayır şerre mukavemet edip galip gelmeye, sonunda hayır kurtulup kendi âlemine yükselmeye, şer de kendi âlemine inmeye çalışır.(…) Nurun varlığı gerçek varlıktır, zulmet ise gölgenin kişiye bağlı olduğu gibidir. Kişi onu var olarak görür ama hakikatte varlık değildir. Nur yaratıldıktan sonra ona tabi olarak zulmet yaratıldı, çünkü tezat varlığın zaruretlerindendir. (…) Zerdüşt, insanın hareketlerini itikat, söz ve amel olarak üçe ayırır. Mükellef olmak ancak bu üç şeyle tamamlanır." Bkz. Şehristâni, ss. 216-217.
[141] Bkz.: Yves Porter, "From the 'The Theory of Two Qalams" to the 'Seven Principles of Painting': Theory, Terminology, and Practice in Persian Painting", **Muqarnas**, Vol. 17, Brill Publ., Leiden, 2000, s. 110.
[142] Bkz.: İnal, 1995, ss. 59-60.
[143] Bkz.: Grabar, 2000, ss. 22-23.

betimlenebilir bir kronolojiyle açmadığını belirtir.[144] Yves Porter ise İran'da Hz. Âdem'den başlayan, Mâni ile devam eden ve daha sonraki tüm nakkaşları silsileye alan bir mitoloji yaratılmış olduğundan söz etmektedir.[145]

İran minyatürlerinin karakteristiği İlhanlı döneminde ortaya çıkmaya başlar. Burada önemli olan bu mikro cennet bahçelerinde "pıtrayan çiçeklerin, tatlı kokulu zefirlerin, nazik insanların ve görkemli ışığın"[146] bakanın aklını çelerek orada konaklatması ve her ayrıntısından zevk alması için açılmak istemesidir. Açılmak istemesidir diyorum, çünkü bu resimler kitabın sayfaları arasındadır ve bu yolculuğa devam etmek ya da etmemek bakanın elindedir. Resimler seyircisine bir duvardan egemen olamayacakları için sayfaları açacak elin iradesine bağlıdır bu seyrin akıbeti. İkili bir işbirliğiyle, hikâyenin vaadi ile tasvirlerin cezbesi sayesinde sayfaları çevirecek elin iradesi kırılabilecektir.



Şekil 128
İran Prensi Hümay ile Çin Prensesi Hümayûn'un Bahçede Buluşması, Kirmani, y.1425.

Hikâyelerinin sonunun ölüme direnişini iki düzlemde gerçekleştiren Şehrazat'ın anlatısı gibi, kitap sayfaları "edebi" ölümcüllüğe, anlatıların "son"una karşı direnir gibidirler. Şehrazat'ın çeşitlemeleri de çifte işlev taşırlar; bir yandan Şehriyar'ın yaşadıklarının ona mahsus bir bahtsızlık olmadığını, bir yandan da tecellinin mütemadiliğini gösterirler. Bu

[144] Bkz.: Grabar, 2000, s. 32.
[145] Bkz.: Porter, , s. 110.
[146] Canby, s. 7.

nedenle hikâyelerini kronolojik sonda bitirmemek gibi bir önlem almıştır. Şehrazat'ın bekâretini verdikten sonra kaçınılmaz ölümünü ötelemesi, Şehrazat'ın Şehriyar'ın cinsellikte yaşadığı zevki anlatı düzlemine de transfer edebilmesi sayesinde gerçekleşir. Eğer buna Şehrazat'ın cilvesi dersek, aşkın, yavaş yavaş anlatının sarmaşıkvari düzeniyle Şehriyar'ın kalbini fethettiğini söyleyebiliriz. Şehrazat'ın hikâyelerinin doruklarını iyi tayin ederek kesintiyi uğratması; hazzı neredeyse Taocu bir tavırla öteleyerek uzatması; zevkin hızlı ölümüne karşı aldığı önlem sayesinde, kendinin ve şehrin diğer kızlarının hayatını koruyabilmiştir. Bu cilve ya da isterseniz oyunsallık diyelim, kitabın okuruyla girdiği ilişkide bulunmakta, ikisi arasındaki yakın ilişki bir mahremiyet tesis etmekte, çünkü bir kitabı en fazla iki kişi aynı anda okuyabilmektedir. **Binbir Gece Masalları**'ndan hareketle konuşmayı sürdürürsek, dinleyenin ya da dinlemeye ikna olanın, bu uzun seyre niyet edenin, masallarda Şehriyar'ın, şahnamelerde hükümdarların ve varislerinin bu kitapları ısmarlayarak, okuyarak, okutarak ya da armağan ederek kitabın içinde etkin bir biçimde var olduklarını hatırda tutmak gerekir.

Canby'e göre İran minyatürlerinin yaptığı en iyi şey hikâyeyi sadece resimlemek değil, daha çok "tepeler ve hayvanlar, bulutlar ve ağaçlar" ile doldurulan anlatı sahnelerine yaşamın soluğunu taşımak, özcesi hikâyeyi bu yöntemle yaşama çağırarak canlandırmaktır. Üstelik yazmalardaki resimlerin bilinen, sevilen bir hikâyeyi tasvir ediyor olması bir yakınlık kurmakta, bir karşılaşma hissi uyandırarak kat kat açılan bir anlamı yankılamakta; portre albümlerinde tanıdıkların portreleriyle geçmişin anılarının yeniden canlanması sağlanmaktaydı. İran minyatüründe tasarım anlayışı ve renkler ile formları düz yüzeyde ritmik bir bütünlük içinde biçimlendirme konusunda belirgin bir fark sergilendiğini düşünür Canby.[147] Sanırım İran minyatürlerinin Çin resmi ile paylaştığı ortak "esin" budur.

Oleg Grabar'ın de vurguladığı gibi tasvirler, edebi metnin belli bir ikonografiyle görsel imgelere tahvili değil, o edebi metinin ya da kelimelerin esinledikleriyle resmedilmekteydiler.[148] Yves Porter'ın Şahname geleneğindeki metin resim

[147] Bkz.: Canby, s. 7 ve s. 11.
[148] Bkz.: Grabar, 2000, s. 4.

ilişkisinde Antik Yunan *ekphrasis*ine atıfta bulunduğu metnini cevaplar niteliktedir bu görüşü Grabar'ın. Elbette metin içinde betimleme yoluyla okurun/dinleyenin gözü önünde bir sahneyi canlandırmak anlamıyla bakınca *ekphrasis*i düşünmek anlaşılır görünür ancak İran kitap sanatında tasvirler metnin emrinde hareket etmemekte, Grabar'ın dediği gibi metinden esinlenmektedirler; dolayısıyla iki sesli bir anlatı süregelmektedir kitap uzamında. Batılı anlamda çok seslilik oluşmaz burada, daha çok ikisinin birbirini canlandırarak, birbirlerine ritim vererek var ettikleri bir birlik gerçekleşir.



Şekil 129
Reşiddidin'in Cami'ül Tevarih'inden Bedr Savaşı, XIV. yüzyıl.

Porter, Şirazi Abdi Bey'in (1515-1580) aşağıdaki şiirinin iki kalemin birleştiği, yani hat ile tasvirin bir araya geldiği noktanın icat edilişi olarak nitelendirmektedir.[149] "Sanatın anahtarı" kalemin ucu, onun koyduğu noktadır; bu nokta, "hareke" tasvirli hattı bağlayarak birlik oluşturmaktadır. Kuşkusuz bu şiir İran minyatürünün klasik döneminde çoktan devreye girmiş olan bir manevi boyutun yazıya geçmiş halidir. Kanımca Şair Sayrafi, **Gülzar-i safa**'sında (1543-44) "Nun bir havuzdur, nokta ise bir pınardır"[150] derken o manevi boyutu tam olarak aksettirmeyi başarmıştır. İkinci bölümde "Kalem ve Levha" başlığı altında dikkat çekildiği üzere bu "nokta" sessiz duran metni seslendirme, ona canlılık bahşetme olanağıdır.

[149] Bkz.: Porter, s. 111.
[150] Bkz.: Aktaran Porter, s. 112.

Ey hikmetin bayrak edindiği yetenek!
Nedir anahtarı [sanatın]?
Kalemin ucu.
İki tür kalem yaratmıştır Allah:
Ruhu gasp edeni bitkiden gelmedir,
Ve şeker kamışı olmuştur hattata.
Kalemin öbür türüyse hayvandan gelmedir,
Ve hayat çeşmesinden edinmiştir inciler saçmayı.
Ey Mâni'yi baştan çıkaracak suretleri resmeden
Şükürler olsun sana, taçlandı yeteneğin devri. [151]

Porter'a göre şiir, kalemin ucunun izi olan nokta aracılığıyla oluşan hat ile tasvir arasındaki bağlantının gücünü gösterirken XII. ve XIII. yüzyıl metal işlerinde de canlı/hareketli tarzdaki hatlarda iç içe geçen harfler ile figürlerin de doğrulayacağı üzere tasvirin ideografik karakterini de vurgulanmaktadır.[152] Figürlerin harf, harflerin figür olduğu anlayışın resimselliğinin okunma biçimi kuşkusuz alışılagelmiş kalıpların kırılmasını okunacak/bakılacak metne/resme, belki de ikona-metne, alışkanlıkları kırarak yaklaşmayı gerektirecektir.

Aşağıdaki resimde, Firdevsi'nin Şahname'sinden Hüsrev Perviz'e suikast sahnesi görülmektedir.[153] Kitabın sağdan sola okunduğunu göz önünde bulundurarak baktığımızda, gözümüzü kaydırarak meclise adını veren sahneye ulaşırız. İran minyatüründe karanlık resmedilmez. Gece sahneleri gökyüzünün daha koyu bir tona boyanması ve altın yıldızlarla bir hilal yerleştirilmesiyle anlatılır. Sahne gece olmasına karşın kalabalık içine yerleştirilmiştir. Tüm bu kalabalık dışarıdayken ve henüz herkes uykuya dalmadan önce hükümdar öldürülmektedir. Biz tam da

[151] Şirazi Abdi Bey'den aktaran Porter, s. 111.
[152] Bkz.: Porter, s. 112.
[153] Bu bahis Kabalcı'dan çıkan Türkçe şahnamede yoktur. Stuart Cary Welch, **A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp**, The Metropolitan Museum of Art Publ., 1.bs. 1972, New York, 1976, s. 184. Şirin'in hikâyesinde süreklilik unsuru ile Şehrazat'ın ve Wen Chi hanımefendi'nin hikâyesindeki bu anlamdaki paralellikler ilgi çekicidir. Özellikle Şirin ile Wen-Chi karşılaştırmak için cazip bir konu gibi görünmektedir.

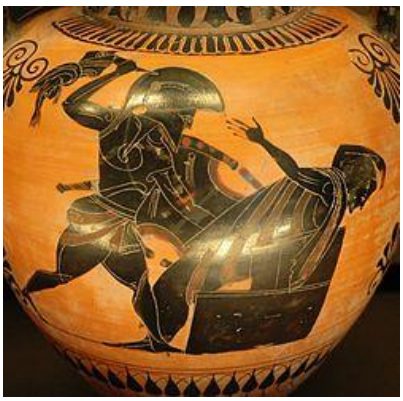
bıçaklanma sahnesine şahit oluruz. Sahneye dikkat çekmek için yazılar bu yöne yığılmıştır.



Şekil 130
Hüsrev Perviz'in oğlu Şiruye tarafından öldürtülmesi, Houghton Şahnamesi, XVI. yüzyıl ikinci yarı.

Hüsrev Perviz, dillere destan büyük aşkın aktörü, Şirin'in sevgilisi, rüyalarını oldurmaya çalışan "kahraman" öldürülmektedir ama dünya dönmeye devam etmektedir. Örneğin **Macbeth**'de Duncan öldürülürken olduğu gibi doğa, "evrensel düzenin" bozulmasına isyan etmez. II. Hüsrev "kuzuyken kurda dönüşmüş hükümdar" olarak nitelendirilmesine karşın Sasaniler'in büyük işler yapan son

hükümdarlarındır.[154] Ama kahramanın kahramanlığı sayfalar arasında ancak böyle bir stratejiyle söndürülebilir.



Şekil 131
Neoptolamus'un Priamos'u öldürmesi
Yunan amphorası, M.Ö. 520-510



Şekil 132
Neoptolamus'un Priamos'u öldürmesi
Roma rölyefi, M.Ö. 20 ile M.S. 50 arası



Şekil 133
Priamos'un Öldürülmesi, Baron Pierre-Narcisse Guerin, y. 1817

Oysa Neoptolamus'un Troya kralı Priamos'u öldürmesini trajik kodlar üzerinden nasıl anlatıldığı gözlenmektedir yukarıdaki betimlerde; tarihsel çizgideki sıçramalar, anlatının temel tavrını değiştirmemekte, yukarıdaki üç temsilde "tiyatrosal" kurgu açıkça gözlenmektedir. Şekil 131'deki İran minyatürüyle bu betimler arasındaki fark "trajik"leştirme eğiliminden gelmektedir. Trajikleştirme aynı zamanda bir tür "biricikleştirme" işlemidir. Ancak bu coğrafyada tragedyanın kurucu unsurlarından olan *hybris* bir cümleyle kurucu olmaktan çıkarılmıştır: "mağrur olma padişahım,

[154] Bkz.: Welch, s. 184.

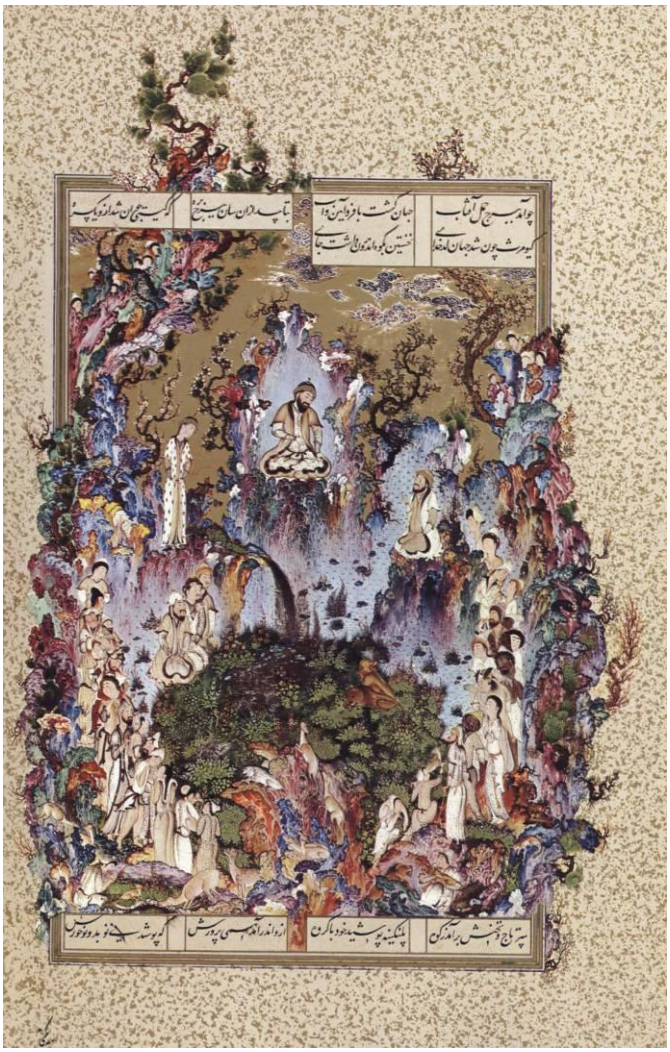
senden büyük Allah var." Açıkçası şahname meclisi ile Batılı temsiller arasında "dramatik" değer konusunda bir fark görmüyorum; olay, yani birinin bir diğerini öldürmesi dramatiktir. Ancak dramatik anı sahneye yerleştirme konusunda tutum farkı vardır. O dramatik olayı resim düzleminin merkezine koymakla, sunulan bu "olay"ın merkezi önem arz ettiğini göstermekle; ölümü yaşamın biçimlerinden biri olarak algılamak, onu büyük dramatik bir imge olarak taçlandırmamak; "senden büyük" bir dizge, bir sistem ya da daha doğrusu bir Allah olduğunu göstermek arasındaki farktır bu.[155] Bir şahın ısmarladığı, kâinatın var edilmesinden itibaren İran'ın tarihindeki tüm "şah"ların hikâyesini anlatan bir metinde aslolan kâinatın düzenidir. Herhangi bir şahın ölümü bu düzeni değiştirmeyecektir.

Sanırım, tam da bu nedenle gerek Welch, gerekse Grabar, İran minyatüründen söz ederken "tiyatro" metaforu ile konuşmayı tercih etmektedirler. Welch, kitap sanatının "prodüksiyon" aşamasını bir reji mantığı içinden anlatır. Kitabı ısmarlayan tiyatro patronu, "kitaphane"deki baş hattat ise rejisördür; onlarca hattat ve nakkaş ise kâğıdı aharlamaktan kitabın ciltlenmesine kadar çeşitli görevler üstlenen birer "eyleyen" anlamında aktördürler.[156]

Grabar ise minyatür düzlemini bir sahne olarak okur. Oradaki iki boyutluluğu "tiyatrosal" olarak nitelendirirken Batı tiyatrosundan uzak olduğunu hissettirir. Yukarıda gördüğümüz sahne kurulumu Batı tiyatrosunda asla görmeyeceğimiz bir kompozisyondur. Öteki iki betim; gerek Yunan amforası gerekse Roma rölyefi, Batı tiyatrosunun dilini konuşmaktadır. Grabar İran minyatüründe gördüğünü düşündüğü tiyatrosallığı bir ara Mozart ya da Handel operasıyla karşılaştırır ki tam da burada bir şeyler yakalarken, yine elinden kaçırır; daha doğrusu üzerine gitmez. Oysa benzetmesi iki noktada biraz düzeltmeyle kabul edilebilir gibi görünmektedir. Bu benzetmenin ilk nedeni minyatürlerdeki çeşitli *gestus*lardır.[157] Operaya benzettiği şey, müzikal skoru ya da sözcükleri anlamadan, ifade edilen hissiyatın doğasının

[155] Bloom'un Shakespeare'i bir arif olarak nitelendirmesinin bir nedeni bu olsa gerektir; o da bu sistemin içinden yazar; onlarca kişinin öldüğü taht oyunlarındaki döngünün farkındadır, o nedenle asla tek bir ölüm yoktur, ölü bedenlerin çoğalması bu kaçınılmazlığı vurgular.
[156] Welch, s. 18.
[157] Grabar, 2000, ss. 131-134. Grabar bunlara "*emoticon*" demektedir.

anlaşılamayacağına yönelik yargısıdır.[158] Sezgi doğrudur, opera yapısı gereği asla doğalcılığa soyunamayacaktır. Minyatürler de doğalcılığa soyunamayacağı bir gelenekten gelmektedir. Ancak toplumsal uzlaşım söz konusudur; o *gestus*lara bakan, metni okumasa da sahnenin "duygu"sunu anlayacaktır. Kaldı ki figürlerle yazı ortak hareket etmektedir; işte bu noktada devreye müzikalite girmekte, opera bağdaşımının ikinci noktasına temas edilmektedir. Opera sahnesinde koronun sessel varlığının ve bu korodan yükselen seslerin titreşiminin anlatıya etkisine, minyatür meclisinde figürlerin çeşitliliği ve uyumu ile yakalanması üzerinden ulaşılır. Bir operada âşıkların birleşememesinin kalbe değen acısını ya da buluşmalarındaki şenlik havasını anlamak için librettoya hâkim olmamız gerekmez; konu hakkında kabaca fikrimiz olması yeterlidir.



Şekil 134
Gayomar'ın mahiyeti, Şah Tahmasp Şahnamesi'nden, 1525-1535

Kanımca asıl mesele, ağaçların ve taşılların, kuşların ve bulutların Allah'a secde ettiği bir uzamda, semanın işitme olduğunu, işitilmesi gerekenin Allah'ın seslenişi olduğunu anımsamaktır. Allah'a kulak vererek secde eden tüm o ağaçların, taşılların, bulutların ve kuşların duyduğunu duymakla duymamak ara-sındaki gerilim üzerinden bakmak gerekmektedir min-yatürlere: buradaki koro, bu ilahi müzikle terennüm

[158] Kanımca suyun müziğini yazan Handel'e, büyük haksızlık yapılmaktadır; sanırım Grabar tiyatro seyretmediği gibi operadan da zevk almıyor.

etmek-tedir. Minyatüre yapılan bu "tiyatrosallık" yakıştırmasını reddederken önerim, gelenek-ten gelerek bakmak arzusunu tatmin için gölge oyununa bakmaktır; İran söz konusu olduğunda Çin gölge oyununu bakmak gerekecektir ama aşağıda Osmanlı minyatürleri söz konusu olduğunda yol Karagöz ile kesişecektir. Öte yandan tam tamına öne sürmek istediğim şey, Çin'in *chi*sinde, Bizans'ın *rasdelka*larındaki potansiyeli barından harflere ve birer harf gibi kitap sayfaları arasına yerleşen figürlere bakmaktır.

3.2. "Osmanlı-Anadolu"

3.2.1. "Şenlikname Düzeni"

Çü 'âkil ola şehriyâr-ı diyâr
Dutar mülk ü devlet nizâm u karâr
...
Cihan 'adliye oldı şöyle âbâd
Ki virân bulmayup bûm itdi feryâd

Oluşdur devleti tâkına evtâd
Sehâcvetle şecâ'at din ile dâd
…
Vücûdı ile 'alem hurrem olsun
Sehâ vü cûdı ile hoş-dem olsun
…
Nakl idicek bu dâr-ı hayretden
El yuyıcak bu kayd u sûretden

Sûrname-i Hûmayûn, İntizâmi

Sezer Tansuğ, ilk kez 1961'de yayınladığı **Şenlikname Düzeni** kitabında **III. Murad Sûrnâmesi**'nin (1582) tasvir düzenini eski Bizans hipodromunda yer alan **Theodosius Sütunu** ile karşılaştırır.[159] Doğrudur muhakkak, imparatorluğun göbeğinde yer almakta olan, Doğu Roma şenliklerini betimleyen bu anıt üstünden iki şenlik fikri bir başlık altında toplanıp birbirine bağlanabilmektedir. Sütun bir referans olmak için doğru bir yerde, Sultanahmet Meydanı'nda durmakta, kuşkusuz bir göz aşinalığı yaratmaktadır. Ancak Tansuğ aynı zamanda surnamenin çeşitli meclislerinde yer alan bu sütunun betimlerinde Mısır hiyerogliflerinden oluşan

[159] Bkz.: Sezer Tansuğ, **Şenliknâme Düzeni**, 1.bs. 1961, YKY, İstanbul, 1992, s. 15.

obeliskin detaylarına yer verilmesine karşılık, kaidedeki yüzey kabartmalarının resmedilmediğine de dikkat çekmekte, metnin başında bunu minyatür figür kalıplarına uymayan gereksiz bir zaman kaybı olacağını düşündüğünü belirtmektedir.[160] Ardından düşüncesini çeşitlendirir.

"Nakkaş Osman herhalde bunu, etkileri gizlemek için değil, yani aradaki bağların ipuçlarını örtmek için değil, aksine aradaki bağlılığı göstermek, bu esrarı açmak için yapmış olacaktır. Şüphesiz Osman'ın bu kaçınması bir yandan da oradaki figürlerin Hıristiyan figürleri olması ve doğacı bir üslupla tasvir edilmiş olmalarıyla, yani dinsel tasvir yasağı sorunuyla da açıklanabilir."[161]

Tansuğ'un bu görüşü ile söyleşen Uşun Tükel, Nakkaş Osman'ın vazgeçişini sütundaki natüralist betimleme kipi ile surnamenin kurmaca betimleme kipi arasındaki göstergeler dizgesindeki çatışmaya bağlamaktadır.[162] Tükel'e göre Osmanlı minyatür sanatı XVI. yüzyılda kendine özgü bir dizge geliştirmiş olmakla birlikte, genel olarak Ortaçağ gösterim kipine dayalıdır.[163] Ancak bir yandan **Theodusius Sütunu**'nda betimlenen I. Theodosius'un Hıristiyanlığı Roma'nın resmi dini olarak ilan eden, Doğu ve Batı Roma İmparatorluğunu bir arada yöneten ve iki oğlu arasında bölüştüren son imparator olarak iz bırakmış olduğunu dikkate almak gerektir kanısındayım. İslam âleminin liderliğine soyunmuş, merkezi yapısını korumakta hassas davranmış Osmanlı İmparatorluğu'nun klasik resim dilinin bu kök üzerinden yeşertmek isteyip istemeyeceğine dair sorular açan bir zemin oluşmaktadır burada.



Theodosius Sütunu, **Şekil 135**

[160] Bkz.: **A.e.**, s. 16.
[161] Tansuğ, s. 38.
[162] Uşun Tükel, "Natüralist-Olmayan Betimleme Kipleri", Engin Akyürek (der.) **Sanatın Ortaçağı: Türk, Bizans ve Batı Sanatı üzerine Yazılar**, Kabalcı Yay., 1997, ss. 117-124, s. 121.
[163] Uşun Tükel, "Atmeydanı'nda Bir Şenliğin Gösterimi: Klasik Dönem Osmanlı Minyatürünün Resim Dili", Ekrem Işın (der.), **Hippodrom/Atmeydanı: İstanbul'un Tarih Sahnesi, II. Cilt**, Pera Müzesi Yay., İstanbul, 2010, s. 96.

III. Murad ve erkânının tarih bilgilerini ve bu konudaki duyarlılıklarını bilmek güç olsa da, mesela II. Mehmet'in bu gibi bir durumda farklı bir seçim yapmayı tercih edeceğini kestirmek mümkündür. Özellikle söz konusu düğünün bir nikâh vesilesiyle değil de sünnet nedeniyle olması Osmanlı-İslam temelinin altını çizmektedir çünkü sadece veliaht ve diğer çocuklar değil, Hıristiyanlıktan Müslümanlığa geçenler de sünnet edilmekteydi.[164] Birinci bölümde değinildiği gibi, düğün kutlamaları toplumsal bağı güçlendirme amacının yanı sıra, ülkedeki yabancı elçilere ve dolayısıyla dış dünyaya bir güç gösterisi olarak tasarlanmaktaydı. Bizans'taki gibi takvimine sıkı sıkıya bağlı kutlamalar değildi. İhtiyaca göre düzenlenmekteydi. Osmanlı'nın "özgün" dil arayışı tarihe başvurduğunda, çok yakınında bulunan ama imparatorluğun varoluş temeline çelişik duran referanslara başvurmasında engel ya da çekinceye yenilebilirdi. Bu bölümün başında sûrnâmeden verilen örneklerde de görüldüğü gibi Osmanlı devletinin ve sultanın yetkinliğini, sağladığı düzenin gösterilmesini hedeflemekteydi.[165] Çünkü bu şenlikler, içerideki kimi huzursuzlukları dengelemekte, örneğin borçluların borçlarının ödenmesi gibi bir ihsanla, esnaf alayı yapmak arasında ince bir ilişki kurulduğu sezilmektedir. Rif'at sûrnâmesindeki "İhsanını 'âleme beyândır / Bast-ı Kerem-i şeh-i cihândır" ile Ali sûrnâmesindeki "Safâ-bahş-ı bezm-i neşât u sürûr / Cihân-perver ü meclis-ârâ-yı sûr" dizeleri gibi örnekler bu amacın yansımalarıdır. Orhan Gazi Dönemi'nde başladığı bilinen bir paylaşma biçiminin, Oğuzların eski toy ve yağma geleneğinin imparatorluk vasıfları kazanarak kayda geçmesinin XVI. yüzyılda yarattığı edebi türün resimlenmesiyle ortaya çıkmıştır "şenlikname düzeni." Bu varidat ve beka gösterisinde padişahın pozisyonu, kalıcılığın altını çizmektedir. Tarihte Theodusius'un bıraktığı izin tam tersi bir murat söz konusudur.

[164] Bkz.: Robert Elliott Stout, **The Sûr-i Hümâyun of Murad III: A Study of Ottoman Pageantry and Entertainment**, The Ohio State University, Doktora Tezi, 67-6372, University Microfilms, Inc., Ann Arbour, 1966, s. 269. Stout çoğu her gün Rum ve Arnavut olan 150 kişinin İslam'a geçmek için sünnet olduğunu belirtmektedir.

[165] Bkz.: Faroqhi şenlikleri "iktidarın ve meşruiyetin simgeleri" olarak nitelendirerek Osmanlı şenliklerini aynı dönemdeki Avrupa şenliklerinden daha dünyevi bulmaktadır. Suraiya Faroqhi, "Krizler ve Değişim: 1590-1699", Çev. Ayşe Berktay, H. İnalcık ve D. Quataert (der.) **Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi Cilt 2: 1600-1914**, Eren Yay., İstanbul, 2006, ss. 736-737.

Ayrıca bir başka pencere açmak için Bizans İmparatorluğu'nun etkinlik alanında oluşan Suriye-Roma sentezine bakmak da mümkündür. İslamiyet'in yayılma sürecinde Suriye kökenli imparatorların kendi betimlerinin de yer aldığı, dini olmayan tasvirleri teşvik ederken ikonaları yasaklayan tavırlarına ikinci bölümde değinilmişti.[166] Bu imparatorlar kuşağının görsel belleğinde yer alan mirası Bereketli Hilal'in uzak geçmişinden örneklemek de mümkündür. Bölgenin Sümer, Asur, Akad mirası sadece sanatsal değil, inanç dizgelerine ve iktidar kodlarına yönelik kalıcı izler bırakmıştır. Aşağıda izlenebilecek olan Semerkant duvar resimlerindeki yerleştirme, **Theodusius Sütunu**'ndaki kompozisyon ve Osmanlı minyatürlerinin düzeni bir kez daha bu bağlantılar zinciri üstünden gözlenebilir.

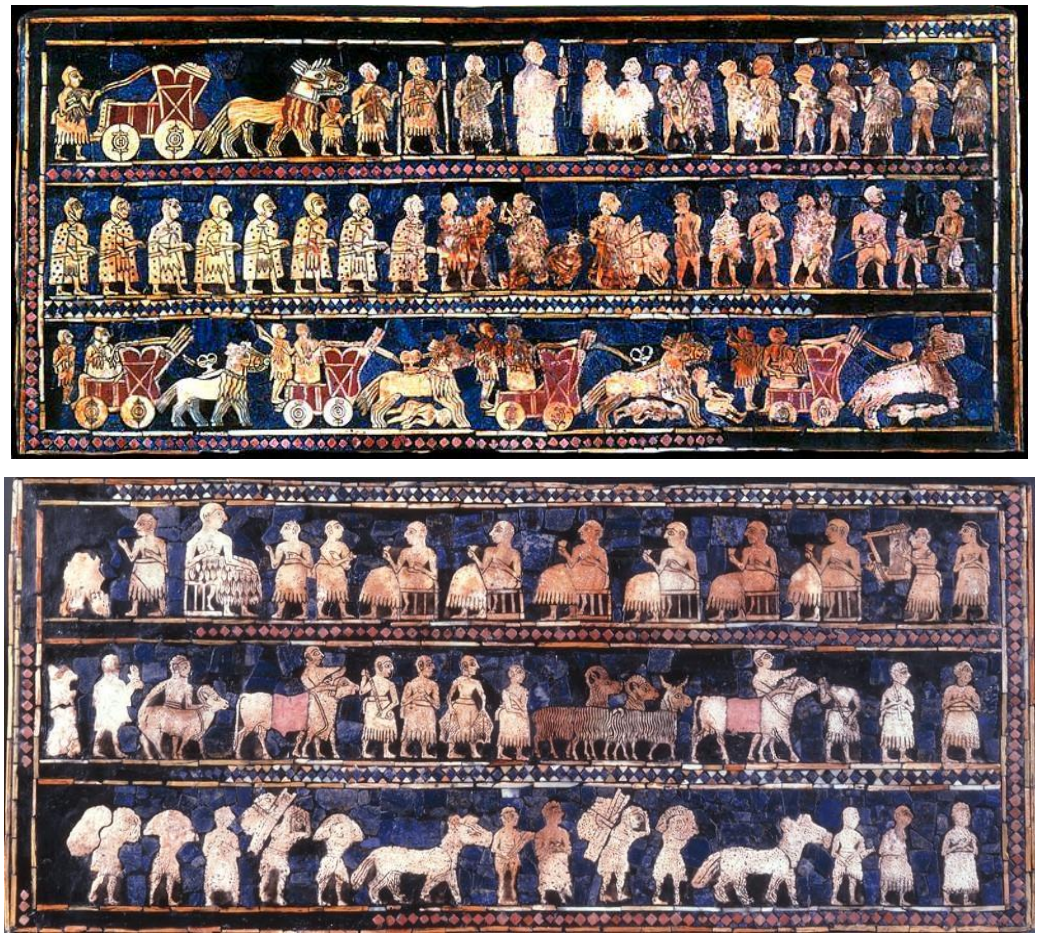
Şekil 136
Akad kralı Naram-sin'in steli. M.Ö. 2250



Şekil 119'da görülebilecek olan, Uruk'da bulunan Warka adıyla da bilinen ve M.Ö. 3200-3000 yıllarına tarihlenen vazo, Yakın Doğu coğrafyasında filizlenen tüm bahar şenliklerinin, paskalya kutlamalarının ilksel kökeni olan Sümer tanrıçası İnanna'ya (İştar) adanmış bir tapınağın kazısında bulunmuştur. Daha sonra İştar'in izlerine, Nanna olarak aşağıda söz edilecek olan ve VII. yüzyıla tarihlenen Semerkant kazılarında da rastlanacaktır. Vazonun üzerinde kurbanlar, sunu ya da hediye taşıyanlar ile ilahi plan hiyerarşik biçimde düzenlenmiştir. Şekil 137'de yer alan Diyarbakır'da bulunmuş olan Akad kralı Naramsin'in zaferini gösteren *stel*de ise yan yana gelen iki güneş, birinci bölümde değinilen, güneş kahramanın güneş tanrıyla eşitlenmesine denk gelen bir karşılaşmaya işaret etmektedir. Kahraman, diğer insan figürlerinden çok daha büyük boyutlarda, bir obeliske doğru ilerlemekte, tıpkı güneş eşitlemesinde olduğu gibi o da obeliskle eşitlenmekte, ülkesinin ekseni ve dünyanın fatihi olarak betimlenmektedir. Batı Roma ile Doğu Roma'nın ayrılmasında, çok tanrılı dönemden, tek bir güneş tanrı sistemine (*sol invictus*)

[166] Bkz.: Mango, s. 288.

geçilmesinde ve bu sistemin Hıristiyanlığa bağlanmasındaki zincir göz önünde bulundurulduğunda *stel* anlamlı bir yere oturmaktadır. Bu türden bir eksen vurgusu Bizans'ta da Osmanlı'da da varlığını gösterecektir.



Şekil 137
Ur'da çıkarılan, işlevi belirlenememiş kutu, M.Ö. 2600-2400
Yukarıdaki yüzeyi savaş, aşağıdaki yüzeyi ise barışı resmetmektedir.



Şekil 138
Ur'da bulunan kutunun
Barış sahnesinden detay



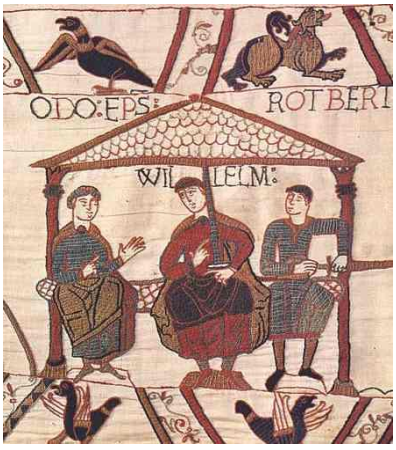
Şekil 139
Bahçedeki Âşıklar, Bizans Tabağı,
Geç XII, erken XIII. yüzyıl

Ur'daki bir Sümer mezarından çıkan M.Ö. 2600-2400 yıllarına tarihlenen deniz kabuğu ve yarı değerli taşlardan yapılan bir yüzünde savaş, bir yüzünde barış ortamı resmedilen kutunun (Şekil 138) düzeninde sürekliliği kurma, üst üste yerleştirme gibi unsurlar hem görsel açıdan, hem de bölgenin çeşitli dikotomilerle düşünme biçimini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Aynı kutudan alınan detay ile Bizans tabağı arasında da humoresk bir söyleşim olduğu açıkça görülmekte, benzer bir eğilim sûrnâmelerde tulumcular aracılığıyla sürdürülmektedir.

Nitekim Tansuğ da minyatürlerin Batılı süreklilik mekanizmalarıyla okumanın doğru olmadığını dile getirir ama yine de kendisini **Bayeux Duvar Halısı** ile sûrnâmelerin anlatısal sürekliliğini karşılaştırmaktan alamaz. Bunun bir nedeni Ömer Lütfü Barkan, Franz Taeschner gibi iktisat tarihçilerinin bu alanı çalışmaya değer bulmaları, Nurhan Atasoy'un ısrarla altını çizdiği üzere sûrnâmelere belgesel değer atfedilmesidir.[167]



Şekil 140
Theodusius Sütunu



Şekil 141
Bayeux Duvar Halısı'dan ayrıntı, 1066.

Diğer bir nedeni ise Gombrich'in halıdaki anlatımı Doğu ve Roma sanatının öykü anlatmayı sevmesine bağlayarak açmasından kaynaklanmış olmasıdır sanırım. Gerçi Gombrich, öykünün figürlerini Asur ya da Roma öykü çizerlerinden ("*chroniclers*")

[167] Nurhan Atasoy'un bu konudaki bakış açısı bu çalışmanın odağının dışında kalmaktadır ancak başvurmak için bkz.: Nurhan Atasoy, **The Documentary Value of Ottoman Miniatures**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1974, b.a. ve bkz.: Nurhan Atasoy, "Türk Minyatüründe Tarihi Gerçekçilik", **Sanat Tarihi Yıllığı: 1964-1965**, Baha Matbaası, 1965, İstanbul, 1965, ss. 103-108.

ayırır; buradaki figürlerin aynı çizgi kesinliği taşımadığını, "yabansı ufacık kuklalar"[168] gibi çizildiğini düşünür.

Bayeux Duvar Halısı'nın İngiltere tarihi için birincil kaynak olduğu ve çok temel iki yazılı metinle birlikte incelenmesinin bir dönemin anlaşılmasında önem taşıdığı ileri sürülmektedir. İngiltere'nin Norman istilasına uğramasını ve buna neden olayları hikâye eden 1066 (kimi kaynaklarda 1080) tarihli halı 70 metre uzunluğunda bir "dizi" anlatıdır. Üzerinde anlatılmakta olan olayın ilk yazılı kaynağı ise 1100 tarihini taşır. Yazılı metinlerdeki anlatının yer yer halıdan aktarma olduğu da düşünülmektedir.[169]

Traianus Sütunu, **Şekil 142**



Tarihçiler XVIII. yüzyıldan itibaren **Bayaeux Duvar Halısı**'nı tarihsel bir veri olarak ciddiye almaya başlarlar. Bu konuda ilk kez yayın yapan Benedikten rahibi Bernard de Montfaucon görsel imgelerin anlam alanı ile birlikte tarih yazımını benimsemekte, "sanatların yeniden canlanışı ve dekadans benim fikrime göre önemli bir tarihi hakikati oluşturur"[170] demekteydi. 1719'da uzun bir çalışma evresinden sonra biriktirdiği tüm malzemeyi on ciltlik **L'Antiquité expliquée et représentée en figures** (Figürlerle Açıklanan ve Temsil Edilen Antikite) başlıklı bir kitapta yayınlamıştır. Yazar kitapta Mısır ilahiyat figürlerinin kitapta tuhaf durabileceğini düşünmesine karşın İstanbul'daki **Theodosius Sütunu**'na da yer vermiştir.[171] Tansuğ'un **III.**

[168] Bkz.: E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, ss. 123-124.
Tansuğ'un bir nedeni de doğrudan "nakış"ın çağrışımı olabilir.
[169] Bkz.: Peter Burke, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev. Z. Yelçe, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 9.
[170] Bernard de Montfaucon'dan aktaran Francis Haskell, **History and its Images: Art and the Interpretation of the Past**, Yale University Press, Londra, 1993, s. 138.
[171] Bkz.: Haskell, s. 132.

Murad Sûrnâmesi'nin ana ilkelerini sağladığını düşündüğü sütun ilk kez bu yapıtla Batı'da görünür kılınmıştır.[172]

Tansuğ'un "sürekli tasvirler"in ilk örneklerinden olarak nitelendirdiği **Bayeux Duvar Halısı**'nın yine ilk kez Montfaucon tarafından yorumlanmış olması bir rastlantıdır. Bu titiz araştırmacı **Fransız Monarşisinin Anıtları** (yayınlanışı 1729-1733, 5 cilt) üzerine çalışırken halıya ulaşmıştır. Montfaucan pek tanıdık olmayan bir tarzda "işlenmiş" ve yalnızca bir kısmı yazıya geçirilmiş uzun bir anlatıyı yorumlamakta güçlük çekmiştir. Ona tanıdık gelen bir takım eserlerle halıyı karşılaştırmaya girişmiş, örneğin Roma'daki Traianus ve Marcus Aerilus sütunları ile karşılaştırmış,[173] **Bayeux Duvar Halısı**'ndaki hikâyenin çeşitli bölümlerini ayırmak için aynı şekilde ağaçlar kullanıldığını saptamış; döneme özgü âdetler, törenler, silahlar, kostümler ve mobilyalar konusunda yeni bilgiler edinmiştir. Haskell'e göre ilk kez, çok önemli tarihsel bir problem görsel bir imge temelinde çözümlenmiştir.[174]



Şekil 143
Bayeux Duvar Halısı'dan ayrıntı, 1066

Tansuğ'un dikkat çektiği gibi halı -eğer kitap ile son derece örtüşen çizgi roman fikri üstünden düşünmek yeterince "sanatsal" görünmediği için sürekliliği böyle ifade edeceksek- "sinemasal anlatıma" doğru nüveler taşıyan bir örnektir. Halı üzerindeki

[172] Bkz.: Tansuğ, s. 37.
[173] Bkz.: Mountfoucon'dan aktaran Haskell, s. 140. Julian Bell Mountfoucon'un Traianus Sütunu karşılaştırmasında hemfikir değildir; halının soykütüğü için ilginç fikirler öne sürer. Hindistan'daki Khajuraho'daki erotik duvar süsleri ile Maya fresklerine yakın bulur: ona kalırsa gözü kara, acımasız ve cüretkârdır halının resim dili. Bkz.: Bell, s. 115.
[174] Bkz.: Haskell, s. 140. Haskell halıdaki hikayenin galip tarafta işlendiğini ancak mağlup taraf ağzından anlatılmış olduğundan söz eder. Bu tanımlama Aiskhylos'un **Persler** oyununu düşündürmektedir.

kimi cümleler (ikonametin) de olayın okunmasına yardımcı olmaktadır. Bu anlatımın gereği olarak belli bir akışı olan bir olayı başından sonuna kadar ele alan halıda, belirli güçlerin karşılaşması dramatik bir gerilimle yansıtılmaktadır. Ancak Gombrich'in halıdaki anlatı üzerine söylediği bir şey, aslında hem epik anlatı ile belgesel arasındaki, hem de sûrnâmelerle kahramanlık öyküleri arasındaki farkı gözetmek gerektiğine yönelik işaretleri barındırmaktadır.

"Kahramanlık öyküsünü olağanüstü bir araç tutumluluğuyla anlatmıştır. Ona göre önem taşıyan şeylere öylesine yoğuncana eğilmiştir ki, bu yapıtıyla o, bizim savaş muhabirlerimizin veya savaş filmcilerimizin verdikleri raporlardan daha çok etkiliyor bizi."[175]

Gombrich'in savaş haberlerinde ya da belgesellerinde bulamadığı etkileyiciliği halıda bulmasının nedeni seçilmiş dramatik anlar ve taraf olan bir gözün stratejisiyle kurgulanan hikâyedir. Belgesel ya da haber ise tarafsızlık ve objektiflik iddiasıyla hareket etmektedir. Dramatik anları seçerek, görünür kılarak, görünürlüğünden emin olmak için yazı ile müdahale ederek ve iğnenin battığı kumaşta, savaşı çağrıştıran bir iz bırakarak oluşturulmuş eserin farklı bir aura taşıması doğal görünmektedir.

Tansuğ, işte bu tür bir dramatik gerilimin minyatürlerdeki eksikliğine dikkat çeker.[176] Bu saptama, akla şu soruyu getirir: şenlik tasvirlerini savaş tasvirleriyle karşılaştırıp dramatik gerilimin olmayışını söylemek doğru bir yaklaşım olabilir mi? Sûrnâmeler, şenlik betimlemeleri, doğaları gereği bu türden bir dramatik gerilim taşımazlar. Ayrıca Nasr'ın dediği gibi, İslami tasvir sanatında "olağan dünyanın gerilimlerini ve eşitsizliklerini" çözme eğilimi vardır.[177] Dolayısıyla gerilim kurmaya yeltenmezler. Ancak dramatik olanı doğuran çatışma, betimlemede insandan vazgeçilmediği sürece kaçınılmaz olarak Osmanlı resim dilinde de kendini gösterecektir. Yalnız bu arayışın adresi şahnameler, sefernameler ya da hünernameler olabilir. Öte yandan **Bayeux Duvar Halı**'sından bir karşılaştırma yapılmak istenirse bir diğer alternatif ise sadece bir geçidi tasvir eden çeşitli alay-ı hümayun betimlerini karşılaştırmaktır.[178] Gerçi

[175] Gombrich, 1980, s. 124.
[176] Bkz.: Tansuğ, s. 40.
[177] Bkz.: Nasr, 1992, s. 224.
[178] Dramatik gerilim temelli bakılmamış olmakla birlikte Nurhan Atasoy'un böyle bir çalışması vardır. Bkz.: Nurhan Atasoy, "Processions and Protocol in Ottoman İstanbul", **The Sultan's Procession:**

Tansuğ'un sorduğu şey de başkadır ve yanıtı halının duvara asılmış olmasında, yani görece küçük figürlerin dikkat çekmek için örgütlenmesine yönelik ihtiyaç ile kitabın sayfaları arasında zaten kendine doğru yönelmiş olan okurun kendisiyle kalması için vaat edilmesi gerekenin aynı damardan beslenemeyeceğine yönelik bir kavrayışı askıda tutmuş olmasıdır. Tansuğ, Batılı süreklilik kurgusunda dramatik çatışmanın sürükleyiciliğinin taşıyıcı olduğunu, minyatürlerin ise bu türden bir çatışmayı barındırmadığını görmüştür:

"Minyatürler içten, derinden bir öz bütünlemesiyle farklı bir gerçeklik planında kalmak yolunu tutuyor. Dramatik nitelikler taşıyan bir geliştirme, sürekli bir tasvir anlatımında çatışma ve gerilim öğelerini aradıkça idealist, soyut bir görüş açısına düşer. Günlük gerçeklerin çerçevesi içinde kalan bir anlatım sürekliliği ise daha somut bir görünüş kazanmış olur."[179]

Tansuğ'un vardığı sonuca bir dereceye kadar katılmakla birlikte, dönemin ruhundan diyelim, minyatürlerin dramatik çatışma barındırmadan süreklilik kazanmasını okumakta başvurulacak kaynaklara hafifçe değinmesine karşın kökene yönelik bir incelemeden kaçındığını, sanat tarihinin tarife yatkın yönü içinde kalmayı seçtiğini düşünüyorum:

"Sürekli tasvir düzeninin şema kaynakları eski Doğu kültürlerinden Roma sürekli tasvirlerine kadar uzanır. Süreklilik fikirlerinin perspektif ve diğer estetik sorunlar kadar Plotinus felsefesiyle bağlantısı doğaldır. Plotinus'un Enneadlar'ında Avrupa ortaçağına, Bizansa ve İslam dünyasına yansıyan yeni kavrayışların yolu açılmıştır. Bu yansımalar özellikle İslam düşünürü Muhiddini Arabi'nin, Füsus el Hikem aslı eserinde görülebilir. Arabî, Anadolu düşünürü Sadreddin Konevi'yi dolaysız olarak etkilemiştir, yani Osmanlı düşünce tarzının kaynakları erken Selçuklu aşamasında hatta daha öncesindedir."[180]

Tam da bu noktada birlik ve çokluğun ontolojik gerilimini içeren sabit bir hayat sürecinden söz eden Izutsu'nun söyledikleri, şenlikname düzenini açıklar niteliktedir örneğin.[181] Böyle bakıldığında şenliği eğlence içermesi dışında seyredilir kılan şey ortaya çıkar; dramatik çatışma klişelerini yerleştirmeden, seyir için bir başka

---

The Swedish Embassy to Sultan Mehmed IV in 1657-1658 and Ralamb Paintings, Swedish Research Institute in İstanbul Publ., İstanbul, 2006, ss. 168-195.

[179] Tansuğ, s. 41.

[180] Bkz. Tansuğ, s. 24.

[181] Bkz.: Izutsu, 2003, s. 72.

dramaturji, bu şekilde kurulur. Bu konuyu yine Türklerin rotası üzerinden yol alarak açmak isterim.

İran kitap sanatı ile Osmanlı kitap sanatı arasındaki fark, Antik Yunan ile Çin arasındaki farka benzetilebilir. Yunanlar gibi, İranlılar da bir epik anlatının içinden gelerek çeşitli hatırlama figürleri saptarlar ve bu geleneği ısrarla sürdürürler.[182] Birinci bölümde ve bu bölümün başında değinildiği gibi, Çin epik anlatıya yönelmemiş, bunun yerine geleneği koruyan ve aktaran **Şarkılar Kitabı** gibi bir şiir antolojisi saklamıştır; bir de "gerçek" olayları önem sırasını gözeterek kaydeden tarih metinleri vardır. Osmanlı kitap sanatının diğerlerinden farkı olarak öne çıkan sûrnâmeler bir anlamda Çin'in eğilimine yakın görünmektedir. Kesintisiz olarak bir şenliği tasvir eden, "dramatik" belirlemelere yönelmeyen, titiz, ayrıntıcı birer kayıt defteri gibi hazırlanmıştırlar.

Osmanlı tasvir dilinin kökleri genellikle Abbasi döneminde filizlenen kitap sanatının içinde ya da İran'ın köklü elyazması geleneğinde aranmaktadır.[183] Mezopotamya'ya kitabın ve yazının kutsiyetinin doğum yeri olarak bakılmaktadır; Bereketli Hilal'in kadim geçmişinden gelen geleceğe iz bırakmaya yönelik resimsel anlatı geleneği de yürümektedir, doğrudur. Bu nedenle bilimin ve bilginin dolaşımına ihtiyaç duyulan bir dönemde, İslam ile birlikte kitap sanatının bu coğrafyada yeşermesi ve bir prestij nesnesi olarak hazinelerde yer alması tarihsel gelişmelerin doğal sonucudur. Kuşkusuz aynı coğrafyada, ortak bir inanç tabanının içinde yetişen kültürel bir olgu olarak kitap sanatında benzeşen yanlar çoktur ve aşağıda bu ortaklık içinden pek çok cümle kurulacaktır ama farklılıkların kaynağı da merak uyandırmaktadır. Suut Kemal Yetkin'in Türk ve İran tasvirleri arasında yaptığı karşılaştırmadaki kimi saptamaları ilginçtir:

---

[182] Jack Goody'nin bir saptaması İran'ın şahname geleneğinin arkasında **Athrasis**'ten gelmekte olan bir damar var mıdır diye düşündürmektedir. Goody, **Athrasis** olarak bilinen, M.Ö. 1800 civarından kalma Sami destanı için "Yaratılış'tan Tufana kadar olan olayları tek bir anlatım içinde birbirine bağlamıştır. Bunu yapabilmek için 'özet kral listeleri' ya da soyağaçlarından yararlanmıştır" demektedir. O halde **Athrasis** "destansı malzemenin tarihsel biçimde eritilmesinin" bir ilk örneğidir. Bkz.: Jack Goody, **Yaban Aklın Evcilleştirilmesi**, Çev. Koray Değirmenci, Pinhan Yay., İstanbul, 2011, s. 133.

[183] Bkz.: Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yay., İstanbul, s. 2005, ss. 16-17.

"Tabiat İran minyatürlerinde olduğu gibi, romantik bir taşkınlık içinde görülmez, hele sanat unsuru olarak insan figürleriyle aynı değeri taşımaz. İran minyatüründe, empresyonist bir anlayışla hiçbir nokta ihmal edilmeden kendisi için işlenen tabiat, Türk minyatüründe konunun mahiyetini belirtmek için sadeleştirilen çizgiler ve saf renklerle bir dekor olarak kullanılmıştır. İran sanatının tabiata olan tutkunluğunu, Türk sanatının ona karşı çekingenliğini yalnız iki ayrı sanat anlayışında değil, İran toprağının kuraklığında, Türk toprağının zenginliğinde aramak yerinde olur. Böylece İran minyatüründe sanatkârın gördüğü her tabiat unsuru, hayali bir şekil almıştır."[184]

Bu farkın kaynağını Seyyid Hüseyin Nasr başka bir boyuttan açıklamak isteyecektir:

"İran minyatürler çoğunlukla dünyevi bir dünyayı değil, fiziksel olanın üstünde duran ve oluşun yüce makamları için bir geçit olan bu ara dünyayı resmeder."[185]

Kanımca Osmanlı ile İran ikinci bölümde temel kavramları açılan İslami temelden hareket edip farklı bir resimselliğe ulaşırlar. Osmanlı minyatürlerinin resim düzlemi de bir ara dünyaya, bir berzah âlemine açılmaktadır ancak İran'ın ara dünyası mekânı artık öte dünya olan kahramanların menkıbelerinin anlatıldığı cennetvari bir vaat niteliğindeyken, Osmanlı bu yaşadığımız dünyayı bir hayal âlemi olarak tasvir etmektedir. Osmanlı bu hayali, İran gibi bir hayalle daha katlamak yerine, Hayal Eden'in (el-Musavvir) sunmuş olduğu "gerçeklik" üzerinden sınırları işlemektedir. Resimsel dil daha mütevazı görünmekle birlikte iddia daha büyüktür; Osmanlı, bu dünya cennetinin anahtarını elinde tuttuğunu düşünmekte, fazlaca süslemediği kendi gerçekliği, "imparatorluk düzeni ve bekası" içinden bir vaatte bulunmaktadır. Başka türlü söylemek gerekirse, Arap ve Fars kültürü bilinmek isteyen Gizli Hazine'nin letafetini, latif perdeler tezyin ederek, katlar arasında gizlerken aslında vuslata açık bir davette bulunmaktadır. Osmanlı ise kâinatın "bolluk, tamlık ve sonsuz yinelenmesinin bizatihi kendisinin",[186] "düzenin" içinden okumayı önermekte, buna öykünmektedir. Bu, Osmanlı Türklerinin yol serüveninde taşımış olduklarıyla burada tanımış oldukları tasavvufi bakışın örtüştüğü yerden anlaşılabilir.

[184] Suut Kemal Yetkin "Birkaç Söz", Ernst Kühnel, **Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür**, Çev. S.K. Yetkin, M. Özgü, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1952, ss. VII-VIII.
[185] Bkz.: Nasr, 1992, s. 227.
[186] Bu tanım Jullien'e aittir ve Çin'in evren anlayışı üstüne konuşmaktadır. Bkz. Jullien, 1993, s. 107.

Cemal Kafadar "Neredeyse geometrik bir merkezileşme anlayışına sahip olan Osmanlılar Anadolu'da simetrik bir genişleme izlediler"[187] demektedir; bu görüş, egemen olan İran resim dilinin Türkçeleştirilmesini açıklar nitelikte görünmektedir. Örneklemek gerekirse **Beyân-ı Menâzil,** üstünde at koşturduğu coğrafyayı bu şekilde düzenleme refleksi gibidir. Tabii, salt bu insansız menzil kitabı değil, aynı zamanda **Osmanlı Resim Sanatı**'nın yazarlarının görüşü de bu düşünceyi pekiştirmektedir.

"Osmanlı ressamları doğayı süssüz bir yaklaşımla betimlemeyi tercih ediyorlardı. Bir olayı harita tipi manzaralar içine yerleştiriyor, yazıyla anlatılamamış ayrıntıları resimle verme yolunu seçiyorlardı. Gölgeleme yapmadan kullandıkları parlak olmayan renkler resme bir duruluk getirirken, sahneye yerleştirilen öğelerin ilk bakışta kavranmasına yardımcı oluyordu. Resim tasarımının ana çizgileri paraleller, diyagonaller ve yılanvari dönüşlerdir. Kenar çizgileri eriyip yok olmamıştır, her şeyin sınırı açıkça bellidir."[188]

Yukarıdaki alıntı ilk bakışta anlaşılabilmek ve tanınmak kaygısıyla seçilmiş bir yalınlıktan söz eder gibidir. Bir yandan da neredeyse olumsuz anlam taşımayan bir tür yavanlık ihsas etmektedir. Françoise Jullien İngilizceye "*blandness*" olarak çevrilen, Fransızcadaki "*la fadeur*" kavrayışının Çin'deki çok katmanlı işlevinden söz eder. Sözcük, tatsızlık, yavanlık, sönüklük, donukluk, yumuşaklık, nezaket, ılımlılık, yatıştırıcılık gibi anlamlar taşımaktadır.[189] Bir şekilde öne çıkmayan, sivrilmeyen, kendini hissettirmeyen, eklemelere, eklemlenmelere ve dönüşmeye hazır bir şeyden söz edilmektedir. Çinliler bu türden bir duruluğu, sözcüğü kabullenmek zor olsa da bu yavanlığı, ya da Zeynep Sayın'ın nitelemesiyle "tat noksanlığı"nı görüntüsüne değil, lezzetine atıfla "su" ile örnekler.[190] Bu tarz Lao Tzu'nun "tadı olmayanda tat bulmak"[191] olarak nitelediği türden bir damak tadı geliştirmiş olsa gerektir. Jullien kavramın kâinatın işleyişine yönelik "metafiziksel" sezgiye, bilgenin ahlaki ve ruhsal değerlendirilmesine -bir anlamda karakterizasyona-

[187] Kafadar, s. 23.
[188] S. Bağcı, F. Çağman, G. Renda, Z. Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 2006, s. 17.
[189] Bkz.: **OED**, "Blandness" maddesi, 05.11.2012, http://www.oed.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/view/Entry/19883?redirectedFrom=blandness#eid
[190] Bkz.: Ouyang Xiu'dan aktaran Françoise Jullien, "The Chinese Notion of "Blandness" as a Virtue: A Preliminary Outline", **Philosophy East and West**, Vol. 43, No. 1, University of Hawaii Press, Hawaii, 1993, s. 110.
[191] Lao Tzu, 63. Fragman, 1998, s. 92.

ve estetik yargıya temellik edebilmektedir.[192] Gerçekliğin kendisinin zemininde, çokluğunda ve sonsuz yenilenmesinde "tat noksanlığı" kendisini ifşa etmektedir çünkü akışın kesintisizliği ancak böyle mümkün olacaktır. Jullien, Lao Tzu'nun 35. Fragmanının ilk bölümünden hareketle açar tat noksanlığını.

Müzik ve güzel yemekler
yoldan geçenin iştahını kabartır;
ama Yol'un sundukları
öyle basittir ki tadı bile yoktur.
Bakarsınız görülmez;
dilersiniz duyulmaz;
kullanırsınız, tüketemezsiniz.[193]

Tüm lezzetler yolcuyu yolundan çevirecek denli baştan çıkarıcıdır, oysa tüketilir tüketilmez de sönüverecek o ani ve anlık dürtüden başka bir şey değildirler.[194] İslami anlayışta saliki yolundan alıkoyan nefsin yönelimlerine benzemektedir Tao'nun yolcusunu yolundan alıkoyan. Bu yüzeysel uyarılmaların ötesine geçmek, daha doğrusu, ne kendini tamamen ortaya koyan ne de kesin çizgilerle kendini dışlayan ama kesinkes kendini tıpkı gücüllük ve bütüncüllük gibi -ki Tao'dur bu- denetim altında tutanın o "bitmek tükenmek bilmez" yoğunluğuyla idrakin uyum içinde olmasını sağlamak adına onların bu yakasına geçmek gereklidir.[195] O zaman belirecek tabloyu anlamak için 35. Fragmanın ilk bölümüne dönülebilir:

Yüce düşünceye sarılınca,
dünyanın başı derde girmez,
huzurlu, dengeli, dingin, sürer gider.[196]

Jullien hatırlatmaktadır: tüm gerçekleşmeler sınırlamadan ibarettir; öyleyse aşılamaz özelliğiyle çevrelenmiş, o aşılamaz özelliğine hapsolmuş ve sınırlanmış, o özel

[192] Bkz.: Jullien, 1993, s. 107.
[193] Lao Tzu, 35. Fragman, Osman Yener çevirisi, 1998, s. 49,
[194] Bkz.: Jullien, 1993, s. 107.
[195] Bkz.: Jullien, 1993, s. 107.
[196] Lao Tzu, 35. Fragman, Osman Yener çevirisi, 1998, s. 49. İlk dizedeki yüce düşünce, Murat Alpar çevirinde "büyük ilk görüntü", Levent Özşar çevirinde "Görülmez Tao'nun büyük imgesi" olarak çevrilmiştir. İngilizcede "Büyük İmge" olarak geçmektedir.

tattan, o belirlenmiş tattan, başka bir şey olmayacaktır. Oysa hiç bir tat baskın olmazsa, "tatmanın" değeri her şeyden daha çok yoğun olur, çünkü tayin edilemez, beklenmedik olasılıkların ötesine geçer, kendini dönüşüme açar. Bu yaklaşımı Allah'a tenzih ve teşbihten kaçınarak yönelmekten söz eden İbn Arabî'nin özgürleştirici önerisine benzeştirmek de mümkündür. İşte bu nedenle buna ister hayat bilgisi, ister "metafizik" sezgi diyelim Jullien gibi, gerçekliğin doğal akışına etkin bir şekilde müdahil olmaya çabalamak yerine mükemmel bir açıklık ve tarafsızlıkla şeylerin gelişine kucak açarak "tadı olmayandan tat almayı" (*wei wu wei*) bilmek önemlidir. Yine bu nedenle insanın kemale ermesinde en önemli haslet, herhangi bir erdemin daha fazla benimsenmesiyle bir konuda sertleşmek ihtimali karşısında "özel" bir "tat" ya da anlam yüklenmemeyi tercih etmek; tüm bu erdemleri potansiyel olarak barındırmak ve çeşitli durumlar karşısında gerektiği gibi davranmak, hayatın akışında dönüşebilmek için esnek kalabilmektir. Estetik bir kriter olarak ise "tad noksanlığı", Tang döneminde "tat ötesindeki tat" ya da "manzaranın ötesindeki manzara" olarak ifade edilir; Sung döneminde daha çok kabalaşmadan basit olmak olarak açıklanır; Taoist bakış aynı tadın merkezi ile kıyısı arasında ayrım yapar:

"(L)ezzetin "öbür "yanı" ne kadar yavansa, idrak kendini yüzeysel bağlarından o denli özgürleştirmek isteği duyar ve öncelikle aynı algılamanın yüreğinde sarmaş dolaş oldukları, gücüllük koşulu dışında varolmadıkları için lezzetin olasılıklarının çok daha zengin ve çeşitli olduğu bir ötede, doğal akışıyla evrilecektir. Hiç bir özel lezzet kişinin dikkati üzerine tekel kurmaz ya da bilinç üzerine ısrarla kendini empoze etmez, oysa yavanlığın bariz bir şekilde nötr olan lezzeti onu her türlü bağlanmadan kurtaracak bir çeşitlilik olasılığını sürekli yükselen bir şekilde incelikli bilincin önüne serer."[197]

Böylesi bir anlayış merkezi perspektife, doğalcı bir tasvir anlayışına, insanın aklını başından alıp bir başka dünyaya götüren herhangi bir biçime yönelmeyecektir. Burada haylice dolanarak söylemek istediğim ve araştırdığım şey, özce birkaç cümleyle de özetlenebilir. Osmanlı tasvirlerinde görülen sadelik, duruluk, tattan arîlik İran minyatürünün beceriksiz üvey kardeşi olmasından kaynaklanmaz. Çin'in "uc"larından kopup gelen Türkler milattan önce bininci yıldan bu yana varlığını koruyan Yol/Tao inancının şaman kültüründeki uygulamalarıyla iç içe olmuştur.

[197] Jullien, **a.e.**, s. 108.

Türk üst başlığı nedeniyle çoğunlukla ileri sürüldüğü üzere, Budizmle yoğrulmuş Uygur resimselliğine çok yakın değildir; Budist imgeler tüm coğrafyaya yayılmış olduğu kadar dolaşıma girip iz bırakmıştır ancak İslamiyet, Osmanlı resim dilini İran'ın uzak akrabası kılmıştır. Uzak geçmiş ise Çin ile bir bağ kurmaktadır. Nasıl anikonizm figürle bir mesafe doğuruyorsa, Osmanlı'nın "tadı olmayandan tad almak" üzere kurulmaya yatkın bir dili seçmiş olduğunu ileri sürmek isterim. Osmanlı'nın özgünlüğü tam da buradadır: bekayı, sadece bu dünya hayatının ötesinde değil içinde de göstermektedir.



Şekil 144
Elçiler, Efrasiyab tümülüsü, Semerkand, Sogd, VII. yüzyıl.

Çalışmanın bu aşamasına kadar sözü edilen pek çok karşılaşmanın VII. yüzyıla tarihlenen ve 1965'te Semerkant'ta ortaya çıkarılan duvar resimleri üzerinden anlaşılması mümkün olacaktır kanısındayım. Sogd'taki ve İran'daki Nevruz kutlamaları ile Çin'deki *Duanwu jie* kutlamalarının yaz gündönümüne denk geldiği, Türklerin de yaz gündönümü kutlamaları yaptığı bilinmektedir.[198] Bu duvar resimlerinin, bu kutlamalar nedeniyle, İpek Yolu dolayısıyla yolları kesişen çeşitli milletler tarafından gerçekleştirilen ortaklaşa bir etkinliğin anısına yapıldığı

[198] Matteo Compareti, "The Sogdian Paintings at Afrasyab (Old Samarkand) Concerning Chinese Subjects", **Eurasian History**, 2005, 01.11.2012, çevrimiçi, http://www.eurasianhistory.com/data/articles/m3/1426.html#_ftn1
Esin, 2001, s. 98. Compareti, tüm çevrenin Türk-İran verileriyle kurulmuş olmasına karşın resimlerden yansıyan ritüelistik görüntülerin Çin temelli olduğunu belirtmektedir.

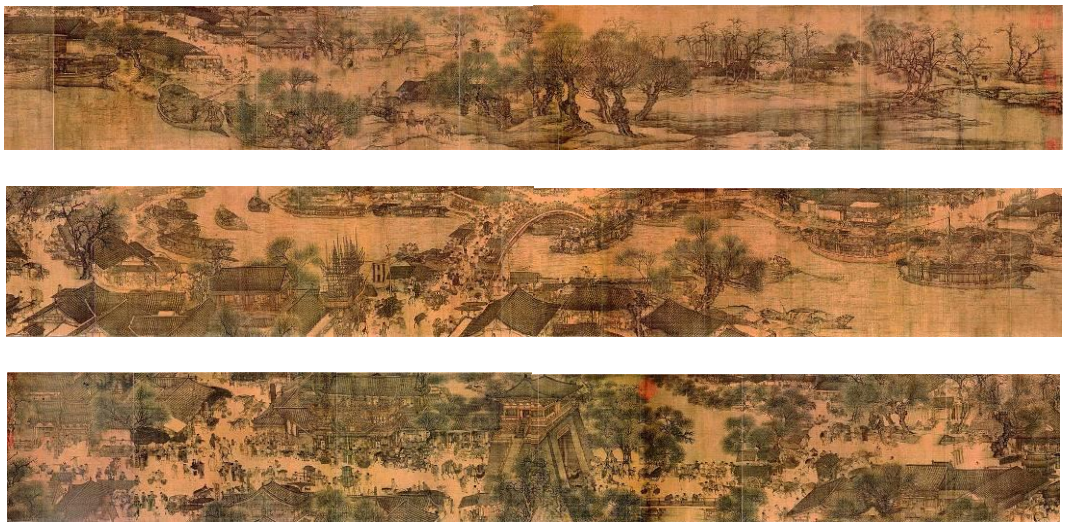
düşünülmektedir. Gerek Pencikent, gerekse Semerkant (Afrasiyab) resimlerinin dilini çözmeye çalışan arkeologlar pek çok inanç sisteminin iz bıraktığı bir karmaşa ile uğraştıklarını belirtmektedirler. Zerdüştlük, Ahuramazdacılık, Maniheizm ve Budizm etkileri ardı ardına sıralanmakta, Mithra'dan İnanna'ya pek çok kültün izine rastlanmaktadır.[199]

Sogdlar yoğunlukla Maniheizme yönelmiş, güçlü bir hükümdar kuşağından çok güçlü bir tüccar sınıfıyla anılan değişik bir yapılanmaya sahiptiler. Onların etkinliği zamanında Semerkant daha önce değinildiği gibi önemli bir ticaret merkeziydi ve Sogd tüccarlar, dönemin inanç hareketliliği içinde taşıyıcı olmuşlardır.[200] "Çin sınırlarından Bizans hudutlarına kadar uzanan geniş bir coğrafi alanda siyasal bir birlik kurmayı başarmış"[201] Türklerin, İç Asya tarihindeki merkezi rollerini bölgenin tarihi açısından bakıldığında uzunca bir süre sürdürmüş olmaları dikkate değerdir. David Sinor'a göre "sürekli etkilerle Çin'in İran'ın ve Bizans'ın kaderlerine müdahalede bulunmuş";[202] Çin, Hint, İran ve Yunan dünyaları arasında "bilgi taşıyıp durmuşlardır."[203] Bu iki büyük taşıyıcının kesişimine yönelik veriler yukarıdaki duvar resminde yer almaktadır. Bir Çin tarih metni (**T'ang shu**) "Dünyanın Dört Efendisi"nin, Çin, Hindistan, İran ve Türk hükümdarlarının resimlerinin duvarlarda resmedilmiş olduğunu aktarmakta, betimlenen resimler ise Semerkant'takilere uymaktadır.[204] Marshak ve Azarpay yaptıkları çözümlemelerde diğer kültürlerin izlerinin yanı sıra resimlerdeki Türk figürlerini de açıklamışlardır.[205] Sogd şemsiyesi altındaki bu karşılaşma kültürlerarası alışverişin, el yazmaları ya da Çin ruloların el değişmesinde önemli bir kavşak olsa gerektir.

---

[199] A. Belintskii ve B. Marshak, "The Paintings in Sogdiana", Guitty Azarpay, **Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Painting**, University of California Press, California, 1981, ss. 47-64.
[200] Bkz.: A.K. Narain, "İç Asya'da Hint Avrupalılar", Çev. Levent Köker, **Erken İç Asya Tarihi**, İletişim Yay., 2000, İstanbul, 2009, s. 244.
[201] Denis Sinor, "[Kök]Türk İmparatorluğunun Kuruluşu ve Yıkılışı", Çev. Talat Tekin, **Erken İç Asya Tarihi**, İletişim Yay., 2000, İstanbul, 2009, s. 424.
[202] **A.e.**, s. 424.
[203] **A.e.**, s. 424.
[204] Bkz.: Birinci bölümde, 1.2.1'de, sözü edilen *chakravartin* örneği, Aktaran Wittenberg, Martin Luther Halle Universitesi Doğu Arkeolojisi Bölümü'nün proje metni: "Court Art of Sogdian Samarqand", 01.11.2012, http://www.orientarch.uni-halle.de/ca/afras/directi.htm.
[205] Bkz.: Marshak, s. 62, Bkz.: Azarpay, s. 151.

Anlatıdaki sürekliliğin resimsel olarak etkili bir kullanımı Çin rulolarında görülmektedir. Türklerin sûrnâme anlayışından farklı ama bağlantılandırılabilecek bir anlayışla şenlik betimlerine yer vermişlerdir ve bunlardan en bilineni XII. yüzyılda yaşadığı bilinen Zhang Zeduan'ın **Nehir Boyunca Saf Işık Şenliği** adlı, beş buçuk metre uzunluğundaki ipek rulodur. Resim Kuzey Song'un merkezi olan Bianliang'daki bahar şenliğini anlatmaktadır.[206] Şenliğin gerçekleştiği merkezin hemen dışında, ormanlık alanda başlayan yolculuk doğanın ve şehrin canlanışının izlerini seyircisine adım adım açmaktadır. Tıpkı İran ve Osmanlı elyazmalarının sağdan sola açılması gibi, Çin ruloları da sağdan sola açılmakta; büyük el yazmalarının sayfalarını çevirerek, sayfalara döşenmiş olan resim düzeninde bakışı gezdirmekle, Çin rulolarını yuvarlayarak açarken bir yandan bakışı kaydırmak benzeşmektedir. Bu noktada Esin Atıl'ın **III. Ahmed Sûrnâmesi** üzerine çalışmasında düğün geçidini kesintisiz olarak ekleme girişimi, gözün bu türden bir arayışının sonucu olarak hissedilmektedir.[207]



Şekil 145
Zhang Zeduan (1085-1145), Nehir Boyunca Saf Işık Şenliği, XII. yüzyıl

Rulo Nisan ayının dördü ile altısı arasında gerçekleştirilen şenliği konu almaktadır. Şenlik toprağın canlanışını, bereketini kutlamakta, aynı zamanda toprak altındaki

[206] Julia K. Murray, "What is 'Chinese Narrative Illustration'?", **Art Bulletin**, Vol. 8, No. 4, College Art Association Publ., New York, 1998, s. 605.
[207] Bkz. Esin Atıl, **Levni ve Surname: Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü**, Çev. Zeynep Rona, Koçbank, 1999, ss. 58-59.

atalarla kurulan bağlantılar nedeniyle bir tür anma töreni havası da taşımaktadır. *Qing,* saf*, ming*, ışık, parlak, ışıldama anlamları taşımaktadır ancak bir yandan da şenlik, ölülerin anıldığı, mezarlıkların temizlendiği, çay, yemek, şarap, gibi sunularla, kâğıttan küçük idollerle süslendiği, sonra bu kâğıt idollerin yakıldığı bir etkinliktir; ölüm karanlıkla ilişkilendirilmemektedir. Tam da burada, figürün kavranmasına yönelik kimi veriler yer almaktadır. Çin'de mezar ritüelleri, ölü kişileri birer "varolmuş" olarak ele alırlar. Ölüdürler ama artık hiç yokmuş gibi kabul edilmezler; öte yandan, mezarlara bırakılan armağanlar ya da ölüler ile birlikte gömülen eşya (*mingqi*) "gerçek" olmazlar: örneğin cenaze ile birlikte bir balta gömülüyorsa bu balta yeşim taşından yapılmış olur, demirden değil. Ancak bu eşyalar ritüellerde kullanılan "kutsal" eşyalar arasından da seçilmez.[208]

"Ölülerimizi gerçekten yaşamları sönmüş olarak düşünürsek bu insafsızlık olur, yapmamalıyız; ama eğer onlara hâlâ yaşıyormuş gibi davranırsak da büyük bir cehaletle ihanet etmiş oluruz, bunu da yapmamalıyız."[209]

Ölmüşler sadece dünyevi alandan, "şehadet âleminden" ayrılmışlardır, bir başka "gerçeklik" düzleminde var olmayı sürdürmektedirler ancak artık bu dünyaya göre Riley'nin deyimiyle bir tür "öteki" olmuşlardır. Bu bakış, ölümü, bu hayata benzeyen ama bu hayatla aynı olmayan, yaşamın bir başka biçimi olarak görmektedir.[210] Riley Çin tiyatrosu üzerine yazdığı ufuk açıcı metninde, ölü ritüellerini yöneten kişileri tarif ederken aslında ölülerin ruhlarına rehberlik eden şamandan, şamanı bir ara beden haline getiren kostümünden ve ritüellerin çeşitli aşamalarından söz etmektedir.[211] Dünyevi alanla kutsal alan dışında bir berzah yaratılmış, buraya göre figürler, nesneler tasarlanmıştır. Nasr'ın dikkat çektiği bir durumdan söz edilmekte gibidir:

"(M)ekân, 'doğal olan'ın karşıtı olarak 'doğa-ötesi' olmak anlamına gelmez. Aksine, olağan dünyanın gerilimlerini ve eşitsizliklerini çözerek bakir doğanın barış ve uyumunu yeniden yaratan bir mekândır. Fakat bu olguyla o, bizzat kendi tarzıyla, dünyevi ve ölümlü hayatı tasvir eden gerilim ve stresleri

[208] Bkz.: Riley, ss. 145-147.
[209] **Liji**'den (Ritüeller Kitabı) aktaran Riley, s. 146. Liji, M.Ö. V. yüzyıldan, III. yüzyıla kadar süren bir dönemin izlerini taşımaktadır. Konfüçyüs düşüncesine yönelik saldırılar sırasında yok edilmiş, M.Ö. I. yüzyılda yeniden oluşturulmuştur.
[210] Bkz.: Riley, s. 147.
[211] Bkz.: Riley, s. 145.

ortadan kaldırarak insanı, Ebedi olanın hayatında bir yerlere yerleştiren farklı ve nitelikli bir mekân yaratır."[212]

Öteki dünyaya uğurlanan kişinin yanına eşlik etmesi *dong* denilen, ağaçtan yapılan heykeller gömülür, *tong*, gibi, anlamındaki sözcükle eşseslidir *dong* ve bir kez daha, ne ağaç, ne heykel, ne de ölü olan ile ölü ve canlı olan arasındaki ayırıma dikkat çekilmektedir. Riley buradan hareketle oyuncunun bedeninin canlı değil, bir araç, taşıyıcı ya da kanal olarak nitelendirilmesine, boşaltılmış bedenin bir başka var olma biçimi ile dolduruluşuna, bir başka yaşama vasıta olması gibi bir pozisyon alışına bağlanır.[213] Kanımca Osmanlı minyatürlerindeki figürler de yazı âlemi ile misal âlemi arasında bu türden bir bağlantı kurmaktadır.

3.2.2. Kâinat kitaptır:

Bir kitâbullâh-ı a'zamdır serâser kâinat
Hangi harfi yoklasan ma'nası hep Allâh çıkar
lâ edri

Zarfa benzer harf ve ma'nâ anda âb
Bahr-ı ma'nâ 'indehu ümmü'l-kitab
Mevlânâ Celâleddin Rûmi

İbn Arabî varlıkların Allah'ın *kün* (ol) emriyle zuhûr etmiş olmalarından hareketle mevcudatı Allah'ın kelimeleri olarak tanımlamakta, her birinin hakikatinin Allah'ın ilminde bir harf gibi olduğunu, bu harflerin Rahman'ın nefesiyle vücuda gelip görünür olduklarını ve birbirleriyle birleşerek kâinatı meydana getirdiklerini düşünmektedir.[214] Yazılmış bir kitap olarak varlıktaki her tikel hakikat bir harf, her birleşik hakikat bir kelimedir. Harfler birbirine eklendiğinde anlam gerçekleşip kitap oluştuğundan bu âlem tedvin ve yazı âlemi olarak isimlendirilmiştir.[215] Harfler kelimelerde, kelimeler ise kitapta toplandığına göre kâinat bir kitaptır ve bu kitap Allah'ın eseridir. Eser sözcüğü daha önce de belirtildiği gibi Arapçada bir şeyi öne

[212] Bkz.: Nasr, 1992, s. 224.
[213] Bkz.: Riley, s. 149.
[214] Bkz.: İbn Arabî, **FH**, s. 22.
[215] Bkz.: El-Hakîm, "Yüce Kalem" maddesi, ss. 709-710.

almak, tercih, bir şeyi zikretmek, iz, kalıntı gibi anlamlar taşımaktadır.[216] İslami sanatların üretim sürecini buradan bakarak kavramak mümkündür.

Daha ayrıntılı olarak Kalem ve Levha bölümünde ele alındığı üzere Tanrı önce noktayı harekete geçirmiş, ondan çeşitli figürler türeterek evreni yaratmıştır. Bu nedenle eril ve dişil niteliği barındıran kökenin birliğini ve bütün diğer harfleri bilkuvve bünyesinde barındıran ب *be* harfi ile "yola koyulur evren";[217] böylece "yaradılış ayrışmanın uzamı"[218] olmuştur artık. Kâinat bir kitapsa, irfan ve hikmetin kaynağı, her şeyin özü ve özeti, tüm anlamların kaynağı olan bu "Kitabın Anası" Kur'ân, Kur'ân'ın anası Fatiha suresi, bir kitap olarak Fatiha suresinin anası *bismillahirahmanirrahim*, besmelenin anası ب *be*, ب *be*'nin anası ise harfin altındaki o noktadır.

Nihayetinde âlemdeki her "eser" iki öncülden oluşan bir sonuçtur; bu iki öncül ise etken (eril) ve edilgen (dişil), bir şeyi düzeltmek ve eşitlemek kökünden gelen Kalem ile bir şeyin parlaması, çakması, ışıması kökünden gelen Levha'dır, Akıl ve Ruh'tur.[219] Akıl Ruh'a öğretici ve bilgi vericidir, Ruh ise bilme ve eylemle nitelenmiştir.[220] Bu tecelli sayesinde kâinatta meydana gelecek tüm varlık ve olaylar Allah'ın bilgisinde, Allah ile melekler arasında bir vasıta olan Levha'ya nakşedilmiştir.[221] Yine Kalem ve Levha bölümünden hatırlanacak olursa kalemin levhaya yazması, nikâh olarak nitelendirilmekteydi; eser bu sayede meydana gelmekteydi.[222] Arapçada nikâh, yağmur yağarken damlaların toprakla buluşup birleşmesini ifade için kullanılmaktayken İbn Arabî sözcüğe, tüm âleme sirâyet eden bir anlam kazandırmıştır. Tanrı muhabbetle, arzu ve iradesiyle mümkünatın varlığına yönelmiş, böylece kâinât zuhûr etmiş ve mümkünat vücud bulmuştur. İbn Arabî'nin diliyle ifade edilecek olursa şöyle söylenecektir: "Hakk Teâlâ'nın ezelî ve aslî

[216] Bkz.: El-Hakîm, "Eser, Müessir, Müessir-Fih" maddesi, s. 178.
[217] Sayın, **BYI,** s. 170
[218] **A.e.**, s. 170.
[219] Bkz.: El-Hakîm, "Yüce Kalem" maddesi, s. 709, "Levh-i Mahfuz" maddesi, ss. 440-441.
[220] Bkz.: İbn Arabî, **FM I**, s. 348.
[221] Bkz.: El- Hakîm, "İlk Akıl" maddesi, s. 346 ve bkz., Yusuf Şevki Yavuz, "Levh-i Mahfuz" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, TDV Yay., Ankara, 2003 s. 151.
[222] Bkz.: İbn Arabî, **FM I**, s. 398.
Nikâh için ayrıca bkz. El-Hakîm, "Levh-i Mahfuz" ss. 440-444, "Nikâh" maddesi, ss. 493-494, "Yüce Kalem" ss. 709-713. Aynı konuda, İbn Arabî, **FM I**, s. 399.

muhabbettiyle mümkünâta teveccühü "nikâh" olarak isimlendirilir."[223] İbn Arabî kitabın (cem: birlik) ayetlerden (tefrika: ayrım) önce gelmiş olmasını Âdem'in nitelikleri birleştirmesi, Havva'nın ise zatları ayrıştırması ile paralel görmektedir; Havva nasıl fiil ve ekin mahalli ise ayetler hüküm ve karar mahallidir.[224]

Bu noktadan bakınca kitap temaşa edilecek bir düğün ve şenlik yeridir. Çin'in "Parlak Işık" şenliğindeki gibi bu âlem, ölüm ile dirimin bir aradalığını göstermekte, bu ikisi arasında oluşan ara âlemlerin bilgisini ve imkânını taşımaktadır. Osmanlı'da harflerin kelimelere, kelimelerin cümlelere, cümlelerin metinlere bir düzen olmaksızın varamayacağı, daha doğrusu ilim sahibi irade olmaksızın manayı taşıyamayacağı bilinmekte; bu bilgi muhafaza edilmektedir. Hafz kökünden gelen muhafaza, koruma, hem ilksel anlamıyla, hem de Sayın'ın belirttiği gibi, tanrısal zuhura öykünmenin perdesi olarak anlaşılmalıdır:

"Mademki tanrı, *zuhurunun şiddetinden ötürü gizlidir*, o zaman kendi gizlilik perdesini fâş eden tanrısal kelam misali tanrının gaybine öykünen kitaplar da aynı gizliliğe öykünmeli, öykünmeyi perde ile gizlemelidir. (…) (T)anrıya öykünme sınırın ardında yattığı için görünmemesi gereken yerleri görmeyi ifade etmektedir. O nedenle *bir giyim kuşam sanatı olarak* görülmesi gereken öykünmeci imgenin 'kitap içlerine saklanması da bir çeşit 'tesettür' düşüncesini hatırlatır'."[225]

Bakmayla okumanın eşitlendiği bir iklimde, kâinatı bir yazı âlemi olarak kavrayan bir dinin, inananlarından hayatı okumayı beklemesi akla yakın görünmektedir.[226]

"(V)ahiy en ziyade tesir potansiyeline 'fikirlerimizle diyaloğa giriştiğinde ve onları gelişip serpilmeye teşvik [ettiğinde] ulaşır; 'öğreti eksiksiz, bütünlüklü ve sınırları kesinkes belirli olarak takdim edilmiş olsaydı pek mümkün olmazdı.' Mecaza başvuracak olursak Kur'ân metninin tam anlamıyla kavranması sayfa üzerinde yer alan siyah harflerin olduğu kadar, aralardaki beyaz boşlukların da okunmasını gerektirmektedir."[227]

[223] Çakmaklıoğlu, s. 321.
[224] Bkz. İbn Arabî, **FM I**, s. 175-176.
[225] Zeynep Sayın, **BYII,** ss. 187-188.
[226] Bir caminin bahçe demirlerine asılmış bir pankartta "ilk emri oku olan kitabın, ilk sorusu okudun mu olacaktır" yazmaktaydı.
[227] Schick, ss. 22-23.

Irwin Cemil Schick işaret anlamı taşıyan ayet kelimesinin Kur'ân'da 382 iki kez geçtiğini söylemektedir.[228] Hayatın içinde akarken görülecek olan "işaret"lerin, yaşamsal deneyimin "Kelam'ı Kâdim" ile inananların deneyimlerinin bir diyaloga dönüşmesindeki olanağın burada gizli olduğu düşünülebilir.

Kitap ile kâinatı özdeşleştiren bu kavrayış söz konusuyken kitap içerisinde yer alan Osmanlı minyatürlerinin, bulundukları bu mekânın nitelikleri ile okunmalarını gerektirir.

"Minyatürler, kitap içine yazılan birer göstergeler zinciridir. Çünkü kitap evreni benzeşmeme temelinde okunur kılarken, onun aracılığıyla evren kendiyle benzeşmektedir: Kitap, benzeşenle benzeşmeyen arasında yer alan aracı bir gerçekliktir."[229]

Osmanlı-Anadolu-İslam sanatı benzeşim kurmaya kalkışmadan, ilahi yaratım sürecine öykünmekte; kitap formu "görünenle arasını açan" çifte mesafe kurmakta, imgeler "görünmemesi gerekeni görünür kılmamak" için "harfin ve kitabın çifte mesafesiyle okunmak üzere örgütlen"mekte ve "eş zamanlı yakınlık ve uzaklıklarını"[230] bu yolla kurmaktadırlar.

3.2.3. Harf ve Figür:

Sözün esası hazf'tır ki ölüm demektir
Ya da sükûndur (durağanlık), hareke(t)lerden oluşan
Âlemlerin hali budur.
Bakınız ölümlerdeki garip hayat sırrına!
İbn Arabî

Varlık bir harftir sen onun anlamısın.
Harf bir anlamdır, anlamı kendindedir
Göz görmez o anlamdan başka hiçbir şey.
Kalb gider gelir fıtratının bir gereği
Kâh şekline o harfin kâh anlamına.
İbn Arabî

[228] Bkz.: Schick, s. 15.
[229] Sayın, 2003, ss. 62-63.
[230] **A.e.,** s. 63.

İbn Arabî düşüncesinde tikel hakikat olarak nitelenen harf sözcüğü, ha, ra ve fe olmak üzere üç kökten oluşmakta; bir şeyin sınırı ve ucu, dönmek, tersine çevirmek, sırasını değiştirmek, bir şeyi takdir etmek anlamları taşımaktadır. Bir şeyin harfi, o şeyin sınırı ve ucu anlamındadır. El-Hakîm'e göre kılıcın harfi, kılıcın sınırı ve ucudur. İkinci kök ise "sözü tahrif etmek gibi, bir şeyden sapmaktır."[231] Burada harfin doğasındaki gibi sözü tahrif etmeyi göze alarak El-Hakîm'in benzetmesinde biraz yürümek, "kelime" sözcüğünün iki kökünden birinin yara olmasından hareketle, kelime ile harf arasındaki bu bıçak sırtı ilişkiye dikkat çekmek, kelimenin yara gibi bir iz bırakma kabiliyetini hatırlatmak isterim. Harf zaten sınırın ta kendisi olduğunu tanımında göstermekte, El-Hakîm'in ince seçimi ile verdiği örnek ise, harften kelimeye giden yolu, bir hat gibi çizmektedir. Üstelik harfin kendisi, kendi içinde "tahrif"i bulundurmakta, dolayısıyla sözün/yazının sapması ihtimalini her an göz önünde tutmaktadır.[232] İbn Arabî sözlü ve zihinsel harflerin "ölümsüz" olduğunu, yazılı harfler ya da kelimelerin "yok oluşu kabul eden bir yerde" bulunduklarını düşünür. Yazılı olanlar tıpkı biz gibi varlıkların ömrüne denk bir ömür taşımaktadırlar sanki. Sözlü harfler, "beka", ebedilik ve süreklilik mekânında, semadadırlar ve hava âlemin sözleriyle doludur. Ancak keşf sahipleri onları "daimi duran suretler olarak" görebilmektedirler.[233] Yüreğe dolan Allah aşkı *kün*'e itaat etmeye yol açan işitmeyle (sema) gerçekleşiyorsa ve eğer sema (gökyüzü) âlemin kelimeleriyle doluysa Mevlevi semazenlerin Allah'ı işitip onun kelimelerinin ritmine uyarak "semâ" ettiklerini düşünmek gerekmektedir.

Bir yandan da harfin çevirmek ve değiştirmek anlamı ile Zeynep Sayın'ın XIII. yüzyılda Anadolu'da beliren yazı-resimlerdeki harflere getirdiği açıklamaya bağlanmak mümkün olacaktır. Sayın'ın yazı-resimler üzerinden söylediklerini, minyatürlerde figürlerle harfler arasındaki ilişkiye aktarmak niyetindeyim çünkü görüldüğü üzere varlıklar Tanrı'nın kelimeleridir. Bu durumda minyatür

[231] Bkz.: El-Hakîm, "Harf" maddesi, s. 257. Ayrıca, bkz.: İbn Arabi, **İlahi Aşk** içinde Mahmut Kanık'ın verdiği dipnot, s. 23.
[232] Bkz.: El-Hakîm, "Harf" maddesi, s. 257 ve "Kelime" maddesi, s. 405, İbn Arabi, **FMI**, s. 227. Bugünden bakıldığında bir eserin ortaya çıkması sürecinin içinde harften tahrife açılan "bu anın" bulundurduğu olanakların ufuk açıcı olduğunu düşünüyorum. Bir yandan tecellinin oluş ve yok oluşun mütemadiliği de bu harf/tahrif ilişkisiyle bağlantısı olsa gerektir.
[233] Bkz.: İbn Arabî, **Harflerin İlmi**, Çev. Mahmut Kanık, Asa Yay., İstanbul, 2000, s. 61.

meclislerinde yer alan figürler böyle görülmelidirler. O halde "Yaratılış"ın harflerle, kelimelerle, kitapla açıklandığı bu iklimde kitap sanatının bir eşikte durduğu söylenebilir. Osmanlı yazmaları içinde yer alan figürler ile harfler arasındaki iş bölümünde figürler, bir anlamda sözlü ve zihinsel olanla yazılı olan arasında bir yerde durmakta, biraz evvel Çinli oyuncudan söz ederken değinildiği gibi, bedenin canlı değil, bir araç, bir taşıyıcı ya da bir kanal olarak eylemesine benzer bir yerde kalarak yazıda yer alan harflerin açtığı hareket alanında varolmaktadırlar.

Sayın, İbn Arabî'ye dayanan tasavvufi anlayışın "yaratıcı ile yaratılan arasındaki kesintili infisal ilişkisi"ni kırarak, "kesintisizlik ve süreklilik ilişkisi olarak nitelendirilen ittisal'e evrilt"tiğini, bu nedenle İslam âleminde doğanın, görünmeyen tanrısal bedenin bir devamı olarak görüldüğünü, beden ile doğal mekânın zıtların çakıştığı bir alanda mütemadi olarak birbirine eklemlendiğini söylemektedir.[234]

"Madem ki ilksel köken evreni her an yok ederken her an yeniden var etmekte, o zaman öykünmeci bir tevil, doğanın -tecelligahın- işleyiş biçimine öykünerek ne olduğunu bilemediği gösterenin hareketliliğini zuhur âlemine çevrimlemeyi dilemektedir. Gerçi bunun yöntemi, varolan biçimlere öykünmek yerine -Aristoteles'in natura naturans olarak adlandırdığı- varlığın üretme biçiminin kendine öykünmektir. Bir anlamda öykünme, kutsal gerilim hatlarını ve güç çizgilerini açık etmelidir. Nitekim harflerin hareketlenerek şekle dönüşmesi, tam da bu nedenledir. Amaç varolanı temsil ederek onun taklidine gitmek değil; ilksel kökenin eyleme biçimine öykünerek gösterileni olmayan harfleri devindirmektir. Bir nevi olasılık ve gizillik harfleridir bunlar; manyetik alanın ve elektrik enerjisinin görünmeyen hareketliliğine benzerler. Bu yüzden tevili ve İslami bir öykünme, bilinmeyen yasallığın işleyişini figürle değil, üstü örtülü bir hareketlilikle gösterir."[235]

Sayın'ın bu sözleri ile İbn Arabî'nin *kün* (ol) üzerinden yürüdüğü yol birleşir görünmektedir. İbn Arabî' "ilk nikâh, (var olmayı) emretme sözüyle mümkünün hakikatine yönelmedir" demekte, sözlerini "Biz bir şey olmasını istediğimiz zaman sözümüz sadece, ona, "ol" dememizdir. O da hemen oluverir." (Nahl 16:40) ayetine dayandırmaktadır.[236] Öte yandan harflerin düzenlenmesinin "yaratılışımız hakkındaki" "Onu düzenleyip ruhumdan üflediğimde" ayetine benzediğini

[234] Sayın, 2000, s. 176. İnfisal, kesme, ayrılma, ara verme, azletme, terk etme. İttisal, bitişme, ulaşma, "Hakk'a vasıl olma." Bkz. Ayverdi, "İnfisal" maddesi, s. 1430, "İttisal" maddesi, s. 1498.
[235] Sayın, **a.e.**, s. 176.
[236] Bkz.: İbn Arabî, **FMI**, s. 398.

söylemektedir.[237] *Kün* kelimesinin açık şeklindeki *kâf* ve *nûn* harfleri İbn Arabî'ye göre simgesel anlamlar yüklenmişlerdir. Açıkça görünen bu âlemin zâhir yönü dil üzerine çıkan harflerden *nûn* ile, bâtın yönü ise dil ile gırtlak arasından çıkan harflerin sonuncusu olan *kâf* harfiyle simgelenmektedir. Çünkü *kâf* harfinin "ağzındaki mahreci" insanın gayb âlemine giriş imkânıdır; daha doğrusu insan *kâf*in mahreci sayesinde gayb âlemine girebilmektedir. *Kün*'ün gayb yönü, *kâf* ve *nûn* harflerinin ortasında yer alan ve zuhûru işaret eden *vav* ile simgelenmektedir. *Vav* bir illiyet (neden bildiren, nedensellik) harfidir. Bu nedenle "oluş (tekvin) simgesel olarak ondan gelmiştir."[238]

"(Vav) Dudağın ileriye doğru uzatılmasıyla, varlığın ya da kozmosun zâhir yönüne doğru nefesin çıkmasını sağlar. Bu nedenle vücutta canlılık ilkesinin zuhûru, açığa çıkışı ruh gereğincedir. Fiiller, hareketler ve bütün davranışlar, vücuda hayatiyet veren ruh sebebiyle meydana gelir. Ruh vücutta gayb halindedir, tıpkı Kâf ve Nûn arasındaki Vav harfinin gayb oluşu, görünmeyişi gibi çünkü aradaki Vav harfi, hafzolmuştur ve sükûn halindedir. Aynı şekilde Nûn harfi de sükûn halindedir. Vav harfi, simgesel olarak perde arkasında çalışır; onun varlığı gaybdır, fakat hükmü ve etkisi açıktadır."[239]

Yukarıdaki alıntıda sözü edilen sükûn, harfin "hareke"siz olması halidir. "Yazı cesette ruha benzer"[240] demektedir yazı erbabı, harekelerin harfler üzerindeki etkisi biraz buna benzemektedir. Hareke, hareket ile aynı kökten gelmekte, Arap alfabesinde ünsüz harflerin üstüne ya da altına gelerek bunların bir ünlü eşliğinde okunmasını sağlayan işaretlere denmektedir.[241] Harekelerin rolü sükûn halindeki harflerinki kadar belirgin değildir, bitiştikleri harfin "tabiatına tabîdir."[242] Sükûn halinde harflere hareket ve ses veren, onları canlandıran, seslendiren ve isimlendiren küçük cinlere (*cânn*) benzetmektedir onları İbn Arabî. Balçıktan yaratılan Âdem'in

[237] İbn Arabî, **FM I**, s. 227.
[238] Bkz.: İbn Arabî, **İlahi Aşk**, Çev. Mahmut Kanık, İnsan Yay., 1.bs. 1988, İstanbul, 2011, s. 62. Ayrıca bkz.: **FM VIII**, s. 196. Malik Aksel, vav harfinin levhalarda ve yazı resimlerde kazandığı ayrıcalıklı yeri açıklarken, *vav*'ın Arapçadaki "*vedud*" sözcüğünün ilk harfi olmasına ve sözcüğün sevmek anlamına gelmesine bağlanabileceğinden söz eder. Nitekim İbn Arabî'nin **İlahi Aşk'da** *vav*ı ele alışına bakarak, *vav*'ın oluştaki sevginin nedeniyle ilişkilendirdiği gibi bir sonuca varılabilir. Bkz. Aksel, 2010, s. 26.
İbn Arabî harfleri tek tek ele aldığı bir metinde *vav* için şöyle demektedir: "hareketi karışıktır, Araf ona aittir, saftır, eksiktir, mukaddestir, tekildir, korkutucudur." **FM I**, ss. 200-201.
[239] İbn Arabi, **İlahi Aşk**, s. 62. Ayrıca bkz.: **FM VIII**, s. 196.
[240] Mahmud Bedrettin Yazır, **Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli I**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara, 1972, s. 9.
[241] Bkz.: Ayverdi, "Hareke" maddesi, s. 1201.
[242] Yazır, **a.e.**, s. 65.

suretine üflenen ilahi ruhla suretin hayat kazanması gibi harekeler harflere üflenen ilahi ruhturlar.[243] İntizâmi'nin Nakkaş Osman için söylediği kısa mesnevide dediği gibi: "Noktalar efşân olup encüm-misâl/ gösterir meh gibi yüz dürlü hayâl."[244]



Şekil 146
III. Murat Şehinşehnamesi, TSM B200-80b



Şekil 147
III. Murad Sûrnâmesi, TSM 1344-191a

Osmanlı minyatüründe figürler, harfin yerine kullanılmakta, görüntü sözün imgesi yerine geçmektedir. Nitekim insan resmi yapmaya benzeyen, mümasil anlamındaki şebh köküne yaslanarak, "şebih yazmak" da denmekteydi.[245] Buradan açılarak hareke-harf-figür ilişkisi Chittick'in, ruh söz konusu olduğunda "ışıklı, diri, bilen, uyanık ve latif olan bir insan mikrokosmos boyut temsil edilir", [246] beden söz konusu olduğunda "bu özelliklere hemen hemen hiç sahip olmayan bir boyut temsil edilir"[247] yönündeki ifadesiyle anlaşılabilir. Figürlerin harekesiz harfler olduğunu düşünülürse, harfler onları canlandıran harekeler olarak nitelendirilebilir. Bu, salt resimle yazı arasında görselleşmiş bir söyleşim düzleminde değil, anlatının sese tahvili ve

[243] Bkz.: **a.e**., s. 23. Cinler olumsuz bir anlam taşımamaktadır. Melekler de cinlerde *cinn*, gizli, görünmezdirler.
[244] İntizâmi'nin tam metni için Arslan, 2009, s. 50.
[245] Bkz.: Pakalın, Cilt II, "Nakış" maddesi, s. 645.
[246] Chittick, 1999, s. 43.
[247] **A.e**., s. 43.

hikâyenin figürlere kazandıracağı dinamik ile ilişkilidir. Örneklemek gerekirse, "sûrnâme" türündeki iki yazmada, yazı ile resim alanlarını ayrıştırmaya yönelik ısrarlı tutuma karşın figürün harfle özdeş olmasına yönelik durum değişmemektedir. Sûrnâmelerin diğer Osmanlı resimli yazmalarından belirgin farkı yazıyla resmin bir arada bulunması eğiliminin dışlanmasıdır. Oysa Nakkaş Osman yönetimindeki nakkaşhanenin gerçekleştirdiği bir diğer çalışmada **III. Murad Şehinşehnâmesi**'ndeki aynı düğünün meclislerinde yazı resmin içinden dışlanmamıştır. Sadece anlatının farklılığı üslubu etkilemiştir. Bu durum **III. Murad Sûrnâmesi** üzerine çalışan ve sûrnâme ile tasvir sanatına getirdiği yenilikleri inceleyen Nurhan Atasoy gibi dikkatli bir araştırmacı tarafından dile getirilmeye değer bulunmamıştır çünkü yıllarını bu alanda çalışmaya vermiş biri olarak figür ile harfin aynı işlevi taşıdığını söylemeye gerek görmeyecek denli kanıksamış olmalıdır.[248]

Figürler Osmanlı şiirinin temel söz dağarı olan mazmunlara benzer kalıplar olarak da ele alınabilirler. Mazmunlar şiir dilinde bir sınırlama gibi görünürken sonsuz çeşitleme olanağı sunarlar ve alımlayanla eser arasında oyuncul bir alan açarlar; "sınırlılık başka yollarla üretilemeyecek olan anlam yapılarının oluşumuna"[249] el verir. Nitekim bu oluşum, bir başka bağlamda Zeynep Sayın'ın söyledikleriyle buluşabilir, Sayın'ın Bizans ikonaları için söylediklerini minyatüre çevirerek varılabilecek bir sonuçla bağdaşır görünmektedir. Sayın, figürlerin, yazı gibi yatay eksende okunmak üzere var edildiklerini, figüre düşen görevin "yazıyla resmi, görünenle görünmeyeni birbirine bağlamak"[250] olduğunu düşünmektedir. Böylece çalışmanın başından bu yana sürülen bağ/düğüm/yol/berzah izleği bir boyut daha kazanacaktır. Heidegger, *logos*'a (λόγος) sahip olmanın ve onun içinde tutunmanın, insanın özünü imtiyazlandırdığını söylemek yanlışını düzelterek aslında "insan,

[248] Bkz.: Atasoy, 1997, ss. 16-17. Ayrıca Bkz.: Nurhan Atasoy, "III. Murad Şehinşahnamesi, Sünnet Düğünü Bölümü ve Philadelphia Free Library'deki İki Minyatürlü Sayfa", **Sanat Tarihi Yıllığı V: 1972-1973**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 1973, ss. 359-387.
[249] Walter G. Andrews, **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı**, Çev. Tansel Güney, İletişim Yay., 1. bs.2000, İstanbul, 2009, s. 55. Andrews, gazel formunu oyu hakkında bir oyun olarak nitelemektedir. Onun bu bakışı üzerinden yapılacak bir araştırma hem figür/karakterizasyon meselesinde hem de bu topraklara özgü "dramatik" anlayışında ufuk açıcı olabilecektir. Bkz. **a.e.**, ss.175-178.
[250] Sayın, 2003, s. 53.

sözün uygun düştüğü ve *sözün* ait olduğu canlıdır"[251] demekte olan Aristoteles'in dilin, *logos*'un (λόγος) özünden oluştuğunu söylemiş olduğunu hatırlatmaktadır. Çünkü *logos*, aslında halen anlaşıldığı gibi belirli bir ilinti ya da ilintiler arasındaki ilişkinin kast edildiği tekabüliyet değil, matematiğin ve felsefenin kullandığı gibi "bağıntı ve ilinti" anlamları taşımaktadır. *Logos*, *legein*'e aittir, Almancadaki okumak, *lesen*, derken kullanılan sözcük gibi, "*üzümü, buğdayı, mahsulü okumak*: ayıklamak, toplamak"la aynı kaynaktandır.[252] Almancada toplamak anlamına gelen *lesen*, "saçılmış olanı bir araya getirmek" ve "bu tek-olanın *yanına*-getirerek, saçılmışlığa ve birliğe yan yana gelmeyi ve birleşmeyi öğretmek", "mevcuda gelmenin gizini-açmaya doğru", *"kendine doğru*-yerleştirmek", "birlikte beraber ve birlikte toplanmış, mevcuda gelerek yanına gelmek", "yanına gelerek birleşmeyi öğretmek"tir.[253] Bu, "önceden gizli olmuş olanı açmak, onun mevcuda gelişiyle görünür kılınışına izin vermek"[254] demektir:

"Bu yüzden dilsel ifadenin özü Aristoteles'e göre απόφανσις'dir, bir şeyin ne ve nasıl olduğunu, varolandan hareketle görünmeye bırakmak; Aristoteles buna aynı zamanda açıklığa vahyetme de der, το δηλουν. Bu sayede λόγος'un özel bir "kuramını" sunmaz Aristoteles, aksine Yunanların eskiden beri λέγειν'in özü olarak gördüğünü sadece muhafaza eder."[255]

Bu verilerle hareket ederek Zeynep Sayın'ın dile getirmiş olduğu, "ilksel kökenin eyleme biçimine öykünerek gösterileni olmayan harfleri devindirme"ye kadir olan "olasılık ve gizillik harfleri"nden biri olarak İbn Arabî'nin *vav* için kullandığı, "simgesel olarak perde arkasında çalışır" ifadesiyle birleşilebilir. Çünkü tekvin Gizli Hazine'nin kendini açmak istemesiyle gerçekleşmiştir.

---

[251] Martin Heidegger, "φύσις Kavramı ve Özü Üzerine, Aristoteles, Fizik B,1", Çev. Zeynep Sayın, yayınlanmamış metin, ty. Alm. ss. 348. İngilizcesi için bkz. "On the Essence and Concept of φύσις", **Pathmarks**, İng. Çev. Thomas Sheehan, Cambridge University Press, 1.bs 1998, Cambridge, 2009, ss. 212-213.
Burada Heidegger yine bir "çeviri" yanlışı düzeltirken bir kavrayışı doğru yerine iade çabası göstermektedir.

[252] Zeynep Sayın metnin çevirisine şu notu düşmüştür: "Okumak = Yunanca *legein*, Almanca *lesen*. Bir yanıyla iyiyi kötüden, hamı olgundan, alçağı yüksekten ayırt etmeyi ifade ederken diğer yandan kendi çatısı altında toplanmışlığı, çokluğa çıkmadan önce varolan birliği ifade eden, böyle bakınca Türkçe yerine belki Arapça ya da Osmanlıca düşününce anlaması kısmen mümkün olan bir yüklem. Tanrı ve din (re-ligare) anlayışından muaf bir tür tevhid; kelamın vahdaniyetinde toplanmışlık."

[253] **A.e**., Alm. s. 348, İng. s. 212.

[254] **A.e**., Alm. s. 349, İng. s. 213.

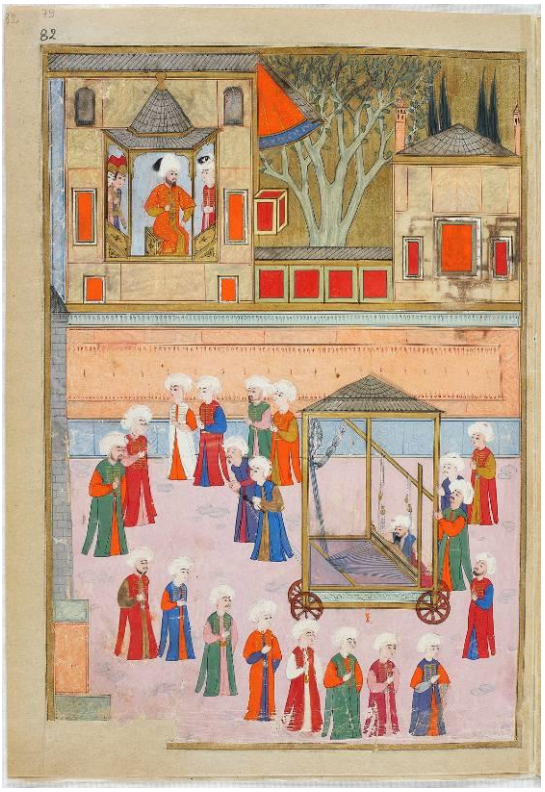
[255] **A.e**., Alm. s. 349, İng. s. 213. απόφανσις, *apophansis* ;λόγος, *logos*; το δηλουν, *to deloin*; λέγειν, *legein.*

Sayın'ın söz ettiği "manyetik alanın ve elektrik enerjisinin görünmeyen hareketliliği" yani *vav*'ın gaybdeki varlığının açıktaki "hükmü ve etkisine" Aristoteles'in *energeia* kavrayışıyla bakılabilir. Bu bakış Yaratan'ın dokunuşunun ya da nefesinin, kendini gösterdiği anda gizleyen izi olarak dile getirilebilecek olan, Bizans ikonalarındaki *rasdelka*'larla, Çin resmindeki *chi/qi*'yle ve Osmanlı minyatürlerinin "durağan" ya da "duru" olarak ifade edilen evreninde, harflerden gelen harekette sezilen performativite üzerine düşünmek için bir zemin oluşturabilir. *Energeia,* işleme, çalışma, etkinlik, fiil, edimselleşme, gerçekleşme, anlamları taşımaktadır;[256] sözcüğün etimolojik yapısı *ergon*'u, yani yapıtı ya da Heidegger'in dediği gibi imal edilmesi, yerine yerleştirilmesi ve mevcuda getirilmesi gereken şeyi içerir.[257] Heidegger'e göre *energeia*, "görüntüde mevcuda gelme anlamında yapıtın-içinde-durmayı"[258] ifade etmektedir. Böyle bakıldığında, kuvveden (*dynamis*) fiile çıkma (*energeia*) sırasında *vav*'ın işlevi *energeia* kavrayışı ile açığa çıkmaktadır. *Energeia*'dan, *ousia (*töz, öz, varlık*), eidos* (form, biçim), ve *logos* (söz, akıl, kelâm) ile birlikte söz edilmekte; böylece *energeia* maddeyi gerçekleştiren, belirsizliliğe belirginlik kazandıran bir anlam üstlenmektedir.[259] Aristoteles *ergon* kavramını "işlerlikte olma"ya doğru inceltmiştir; *poiesis*'te, "yapma, biçimlendirme, oluşturma"da[260] *energeia* işlenen şeydir, *praksis*'te, "eylem, eylemlilik, yapma, uygulama, iyi ya da kötü bir yapıp-etme"de[261] *energeia* işleyenin kendisindedir. Bu nedenle hareket, hareket ettirilende mevcuttur. Görme görenin kendisinde bir *energeia*, hayat ruhtaki *energeia*'dır.[262] Bu düşünce zinciri Yaratılış ile geniş anlamıyla, hem yazmayı hem resmetmeyi ifade edebilmesinden hareketle "nakış" arasındaki derin bağı göstermektedir. Nitekim dünyanın yaradılışı Osmanlı şiirinde Shirine Hamadeh'in dikkat çektiği üzere *nakş* ve çoğulu *nûkuş* ile sunulur.[263] Ayrıca müzikteki nakış bağlamak (beste yapmak), nakış sema'i gibi tabirler, İbn Arabî'nin

[256] Bkz.: Peters, "*Energeia*" maddesi, s. 101.
[257] Bkz.: Heidegger, **a.e.**, Alm., ss. 356-357, İng., ss. 218-219.
[258] Heidegger, **a.e.** Alm., 354, İng., s. 216.
[259] Bkz.: Aristoteles, **Metafizik**, Çev. Ahmet Arslan, Sosyal Yay., İstanbul, 1996, s. 210.
[260] Bkz.: Peters, "Poiein" maddesi altındaki *poiesis*, s. 307.
[261] Bkz.: Peters, "Praksis" maddesi, s. 312.
[262] Bkz.: Peters, "Dynamis" maddesi, ss. 113-114.
[263] Bkz.: Shirine Hamadeh, **Şehr-i Sefa: 18. Yüzyılda İstanbul**, Çev. İlknur Güzel, İletişim Yay., İstanbul, 2010, s. 297.

harflerin gökkubbede dolaşmalarına yönelik ifadesiyle örtüşmektedir.[264] *Nakş*, "halk ve tasvir eylemek ve mahlûka göre kuvvâ-yı muyahhilede (mütehayyilede) yahud bir safhada bir suret tasviri veya bir kelam tasvigi (tasviri) tasavvur ve tahayyûl eylemek"[265] anlamına gelmektedir. Türk romanına minyatür çerçevesinde bakan makalesinde İlyaz Bingül'de nakış/resim/yazı ilişkisi üzerinden konuşmakta, "kitabın işçisi olduğunu bilen (ilk) nakkaşlarca nakış/resim/minyatür şekil ve renklerle yazılan bir 'yazı'ydı. (…) Minyatür bir 'yazı' sanatıydı"[266] demektedir.

Öte yandan yazı âlemine Hattat Mahmut Bedrettin Yazır'ın yüklediği anlam, âlemin, toplayıp kitap haline getirmek anlamına gelen bir "tedvin" âlemi olduğu, Muhammedi hakikatin bir araya getirip toplayıp cem ettiği, cemaati cami kubbesinde buluşturan topluluk/toplanma düşüncesinin izini de sürme olanağı tanır:



Şekil 148
III. Murad Sûrnâmesi, 1582, TSM H1344-82a



Şekil 149
III. Ahmed Sûrnâmesi, 1720, TSM A3593-108a

[264] Bkz.: Ahmet Talat Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar**, MEB Yay, Ankara, 1996, s. 373.
[265] Mütercim Asım Efendi'nin **Burhân-ı Katı**'sından alıntılayan Onay, s. 373.
[266] İlyaz Bingül, "Minyatürist Türk Romanı: Bir Görme Biçimi Olarak Roman", **Sınırda**, Sayı 11, ARA-lık Yay., İzmir, 2008, ss. 46-71, s. 56.

"Âdem-oğlunun cemiyet ve medeniyet hayatında, hafızası ve müfekkiresi işlerini gören birtakım rûhâni temesüllerdir. Yapılarında görülen girinti ve çıkıntılarla arz ettikleri umumi manzarayı hayalen kavrayabildiğimiz zaman, topunu birden muazzam ve canlı bir dimağ şebekesine benzetebiliriz. İşte; bütün bir insanlığın beyni diyebileceğimiz bu muhteşem çizgiler âleminin de kendine mahsus vücud (varolma), tenasül (çoğalma) ve beka (devam) kanunları, tekâmül (olgunlaşma) ve inkıraz (yok olma) sebepleri parçaları ve bütünleri arasındaki muvazene ve ahengi sağlayan cazibe (çekme) ve dâfia (itme) kuvvetleri vardır."[267]

Yazır'ın bu tasvirini, *energeia*yı metafizikten ziyade retoriğin içinden ele almayı tercih eden Stephen Greenblatt'ın bakışıyla bağdaştırarak, toplumsal anlamda bir kesintisizlik ve akışkanlık üzerinden geniş anlamıyla ele almak da mümkündür. Bu kesintisizlik resmi **III. Murad Sûrnâmesi**'nde, akışkanlık ise **III. Ahmed Sûrnâme**'sinde açıklıkla izlenebilmektedir. İki sayfaya yayılan 250 kadar meclisin 500 sayfada anlatıldığı[268] **III. Murad Sûrnâmesi**'ndeki tasvirlerin yaklaşık yüzde doksanı aynı sahnede gösterilmekte; bu yolla, hem görsel düzlemde, hem de baba ile oğlun bir arada tasvir edilmesi ve karşılıklı her sayfada gösterilmeleriyle kesintisizlik vaat edilmektedir. Çeşitli meclislerde sahnenin mimari ve tezyin düzenindeki değişiklik ve çeşitlemeler, hayatın akışındaki olası çeşitlenmelere karşılık gelmekte, ama bekaya işaret eden iki figür, sultan ve veliaht, varlıklarını korumaktadırlar. Walter Andrews'un haklı olarak söylediği gibi, "hükümdar, kutupsal, hareketsiz bir kendiliktir, eylemlerinden değil, doğasından gelir etkisi."[269] **III. Ahmed Sûrnâmesi**'nde ise Levni'nin kurmuş olduğu düzende akışkan bir dinamizm sezilmektedir. Sanki artık imparatorluk bekası salt sultanın varlığında değil, işlemekte olan büyük bir mekanizmanın tüm unsurlarının kendi ahenginde devinmesi sayesinde gerçekleşmektedir. Levni'nin koreografisinde hayat su gibi akıp gitmektedir.

Greenblatt *energeia'*nın ancak dolaylı biçimde, etkileri aracılığıyla tanımlanabildiğini söylemekte; *energeia*'nın işler olmak (being-at-work) şeklinde de çevrilen, her biri her an tamamlanmakta olan ve süregiden birer durum olarak anlaşılmasından yürümüş gibi görünmektedir. O zaman *energeia* görme, bilme ve

[267] Yazır, I, s. 7.
[268] Bkz.: Atasoy, 1997, s. 14.
[269] Andrews, s. 117.

mutluluk gibi, onları deneyimleyen insanda, metabolizma tarafından yapılanmışçasına işler durumda olmanın işaretidir.[270] Greenblatt' a göre fiziksel ve zihinsel deneyimler üretmek, şekillendirmek ve düzenlemek için belirli sözel, işitsel ve görsel izlerin bulundukları yerde kendini belli etmektedir *energeia*: endişe, acı, korku, kalp atışı, acıma, kahkaha, gerginlik, huzur ve merak uyandırma gücü, keyif ve ilginin tekrarlanabilir biçimleri ile ilişkilidir.[271] Sûrnâmelerde toplumsal hareketliliğin yansımasını izlerken kâh düzyazı kâh şiirle akan, bütünü tek bir yazarın elinden çıksa bile içinde başka şairlerin şiirlerinden, bağlamına uygun parçalarla süslenmiş,[272] bir "olay"ı seyircisi olamamış kişilere canlı bir biçimde aktarma eğilimi ile karşılaşırız. Buradaki tavır, Fatih Sultan Mehmet'in, yazdırmış olduğu tarihi birden fazla dile çevirip dolaşıma sokmasından ya da **İskendernâme**'de İskender'in Osmanlı padişahı, genç Fatih olarak çizilmesinden farklıdır.[273] Kanımca iki sûrnâme iki kritik dönemin zihin durumunu yansıtmaktadır. **III. Murad Sûrnâmesi**, İmparatorluğun bir organizma olarak en geniş boyutlara ulaştığı, aynı zamanda tam da bu nedenle kontrolün güçleştiği bir döneme denk gelmekte, **III. Ahmed Sûrnâmesi** ise İmparatorluğun alanının daralmaya başladığı bir dönemi işaret etmektedir. Elden uçup gitmekte olanın kitap içinde baki kılınması, seyredilmiş ve beğenilmiş olanın kaydedilmesi düşüncesinin altından kendini göstermektedir. Halil İnalcık 1582 şenliğinin yapıldığı dönemi "Büyük Bunalım

[270] Bkz.: Aristotle, **Metaphysics**, İng. Çev. Joe Sachs, Green Lion Press, New Mexico, 1999, s.li-lii.

[271] Stephen Greenblatt, **Shakespeare ve Kültür Birikimi**, Çev. Nilgül Pelit, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1998, ss. 20-21. Greenblatt insanların kendilerini "neden ve nasıl o şekilde ürettiklerini" anlamaya yönelmekte, antropolojinin insanları "sonlanmamış hayvanlar" olarak ele almasını ve bugünden geçmişe bakışın gerçekliğin metaforik olarak kavranışına çekilmeye karşı konulamadığını göstermesini doğru bularak benimsemektedir. Yöntemi, incelenen dönemin üretimlerinde ayrıntılara yoğunlaşmaktır. Amaç, "gerçeğin dokunuşu" olarak nitelendirdiği verilere ulaşmaktır. Bkz.: Stephen Greenblatt, "The Touch of the Real", **Representations, Special Issue: The Fate of "Culture": Geertz and Beyond,** University of California Press, California**,** 1997, ss. 14-29 ve bkz.: Jürgen Pieters, "New Historicism: Postmodern Historiography between Narrativism and Heterology", **History and Theory**, Vol. 39, No. 1 Blackwell Publ., Oxford, 2000, ss. 21-38. Pieters, tam da *energeia* örneğinden hareketle metafizik bağları koparmaya yönelen Greenblatt'ın "gerçeklik" inşasında bağlamsal olarak titizlik göstermesine karşın, karşı olduğu tarihselcilik tavrından kaçınamadığını belirtir.

[272] Bkz.: Arslan, 2009, s. 65.

[273] Bkz.: Serpil Bağcı, "Minyatürlü Ahmedi İskendernameleri: İkonografik Bir Deneme", Hacettepe üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1989, s. 27. Ayrıca Caroline Goodwin Sawyer, **Alexander, History, and Piety: A Study of Ahmedî's 14th-Century Ottoman İskendernâme**, Columbia University, Doktora Tezi, 9809775, University Microfilms: UMI Company, Ann Arbour, 1997, s. 219-222'de İskendername metninin kurgusundaki tutumu açıklarken Çin *literati*'si, Japon *samuray*ları ve Osmanlı *gazi*leri arasında, Weber'in ideolojinin kurumsallaşmasına yönelik düşüncesi üzerinden kısa bir karşılaştırma yapar.

(1571-1610)" başlığı altında ele almakta, köklü değişimlerin gerçekleştiğini ve Osmanlı klasik döneminin son bulduğunu ifade etmektedir. Örneğin şenliği bitiren vahim olayın kaydedilip resmedilmesi simgesel olarak büyük önem taşımaktadır. Köklü değişimin temel unsuru tam da buradan açılabilmektedir; bu dönemde "Osmanlı düzeninin temel ilkesi olan reâya ve askerî ayrılığı ilkesi çiğnenmiş"tir.[274] Yine bu dönemde bürokratik merkeziyetçilik zedelenmiş, örfi kanun konusu olan meseleler şerî prensiplere göre ele alınmaya başlanmış, Sünni tutuculuk güçlenmiştir. Bir yandan da gövdenin muazzam büyüklüğü ve gelişen savaş teknikleri nedeniyle ordu ve donanmanın artan masrafları ağır bir mali portre çıkarmış, bu dönemde ilk kez akçanın ayarı düşürülmüş, kalp para dolaşıma girmiş, vergi toplamada ve devletin bekasını her şeyden üstün tutan bürokraside usulsüzlükler baş göstermiştir.[275] Görüldüğü üzere sıkı sıkıya kurgulanmış bir düzenin gevşemesi ve zihniyette bir dönüşüm söz konusudur; bu durum tam da döneme özgülenen yapıtta kendini göstermiştir. Nitekim 1720 şenliğinin dinamikleri de bir başka dönüşümün izlenmesine olanak tanımaktadır. Lale Devri ile ilgili genel kanı, mesela cami inşasının azalmasına da bakarak varılmış bir sonuç olarak Osmanlı seçkinlerinde bir dünyevileşme eğilimidir. Bu kolay kabul edilebilir bir önerme olmamakla birlikte, aslında halka içkin "Sünni ortodoksi"nin yaygınlığını sorgulamaya açabilir. Dönemde artan kale inşaatları savunmaya çekilme olarak yorumlanmakta; kütüphane, okul, hamam, çeşme ve yalı gibi yapıların artması ise "belirsizliklerle dolu bir dünyada yaşamı kolaylaştırıcı süsler" olarak görülmekteydi.[276] Osmanlı Avrupa'ya borç veren pozisyonundan Avrupa sistemine ekonomik açıdan tabî bir duruma geçmiş, uzun ve ağır savaşlar ile Anadolu'daki yıkıcı karışıklıkların maliyetlerinden yorulmuş, kaynaklarının önemli bir kısmını kaybetmiştir. Bu durum

[274] Bkz. Halil İnalcık, **Devlet-i 'Aliyye: Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar I; Klasik Dönem (1302-1606): Siyasal, Kurumsal, Ekonomik Gelişim**, TİBK Yay., İstanbul, 2009, ss. 191-197.
Söz ettiğim "vahim olay", sipahilerle yeniçeriler arsında bir kavga çıkması ve bir sipahinin öldürülmesidir. Klasik dönemi sonlandıran idari bozulmalardan biri olarak görülen reaya askerî ayrımının zedelenmesine verilen örneklerden biri de şenlik sırasında III. Murad'ın şenlik sırasınca çok sayıda kişiye takdirini ocak kanuna aykırı biçimde yeniçeriliğe kaydettirme ihsanında bulunmuş olmasıdır. Bkz. Atasoy, 1997, s. 12.
[275] Bkz.: İnalcık**,** 2009, ss. 195-196.
[276] Bkz.: Bruce McGowan, "Âyanlar Çağı: 1699-1812", Çev. Ayşe Berktay, H. İnalcık ve D. Quataert (der.), **Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi Cilt 2: 1600-1914**, Eren Yay., İstanbul, 2006, ss. 761-767.

XVIII. yüzyılda "merkezi otoritenin zayıflaması ve âyân rejimiyle birlikte gerçek bir feodalleşme"[277] anlamına gelmiştir ki tüm diğer veriler XVI. yüzyılda başlayan bir sürecin sarsıcı sonucunun tezahürleri gibi görünmektedir. Levni ile Vehbi'nin aynı düzlemi paylaştıkları anlatılarında beliren odak farklılıklarıyla bu temel değişimin sezildiğini ileri sürmek mümkündür.[278] **III. Murad Sûrnâmesi**'nde kesintisiz biçimde padişah gösterilirken, **III. Ahmed Sûrnâmesi**'nde sultan sahnelerde çevresindeki kalabalıkla dengelenmiş gibidir. Diğer figürlerle arasındaki fark önemli ölçüde kapanmış görünür. Metin vazifesi gereği sultan odaklı ilerlerken, görsel anlatıda sultan denli İbrahim Paşa da sahne almaktadır; onuruna düğün yapılan veliahttan ziyade toplumsal ağ dikkat çekmektedir. Sezer Tansuğ, Levni'nin süreklilikle eşzamanlılığı yan yana getirmiş"[279] gibi göründüğünü söylemektedir. Tansuğ'un kastettiği düzenin dışına çıkarak kısaca açalım. Sadece Vehbi'ni metni ile aydınlanacak olsaydık bu durum koşulsuz biçimde sultanın varlığına bağlanacaktı çünkü III. Ahmed için şöyle demektedir Vehbi: "Kufî yazı gibi ne olduğu anlaşılmazken, dünyadaki gelişmeler ve olup bitenler hakkında bilgi sahibidir o."[280] Ancak iki dize sonra "Asıl maksadı cihanda kaygıdan uzak eğlenceli bir ortamı yaygınlaştırmaktı; düğün arada bahane idi"[281] sözleriyle asıl stratejiyi metnin akışında fâş edip, niyeti dışında, halkın kaygı duymasını sebep verir. Sultan Ahmed, zamanın ruhunun, Batı aydınlanmasının Osmanlı dünyasına sızmasına izin vermiş ya da ona maruz kalmıştır. Osmanlı için dünya, atalar tarafından önceden oluşturulmuş "kelime hazinesi" ve "dilbilgisi" sayesinde rahatlıkla okunabilirken, şimdi "Kufî yazı gibi" anlaşılması zor bir dile dönüşmüştür. Osmanlı'nın uzun yolculuğunda devşirip düzenlediği imparatorluk kodları, başka egemenlik kodlarıyla karşılaştığında III. Ahmed, savunmaya geçmiş ve sadece kaleler inşa ederek değil, halkı ritüelistik zamana, askıdaki zamana taşıyarak gerçekleşen büyük kırılmanın gürültüsünü, şenliğin sesiyle boğarak merkezdeki kaygıyı geçici olarak bastırmıştır. Üstelik Levni'nin düzeninden anlaşıldığı kadarıyla bu fikir III. Ahmed'in değil, o olmadan

[277] Bkz.: İnalcık, 2009, s. 197.
[278] Bu farkları hem Esin Atıl hem de Mertol Tulum fark etmiş ancak başka bağlamlarda ifade etmişlerdir. Bkz. Atıl, s. Mertol Tulum "Vehbi ve Sûrnâmesi", **Sûrnâme: Sultan Ahmed'in Düğün Kitabı**, Çev. Mertol Tulum, Kabalcı Yay., İstanbul, 2008, s. 15.
[279] Tansuğ, s. 62.
[280] Vehbi, s. 18.
[281] **A.e.**, s. 18.

da bu gövdeyi devindirmeyi becerecek olan Sadrazam İbrahim Paşa ile Kethüda Mehmet Paşa gibi mahir devlet adamlarınındır. Kalem genellikle iktidarın elindedir: "Ne harikadır kalem! Nasıl da saltanatın zarif kumaşını dokur, hanedanlık esvabının kenar süslerini işler, hilafetin âlemini yükseklerde tutar."[282] Ancak fırça, Çin şiiri ve resmindeki gibi, dolayımlı olarak derdini ihsas ettirebilmektedir.[283]

Resme dökülen ilk şenliğin XVI. yüzyılda olmasıyla gölge oyununun ilk kez aynı yüzyılda gelmesi[284] rastlantıdan ziyade Greenblatt'ın *energeia*sı ile anlaşılabilir. Osmanlı mülküne sadece neşe değil, toplumsal eleştirinin dile gelebileceği bir kanal da gerekmiştir[285] ve gölge oyununun olanakları içinde serpilen Karagöz figürünün, tarihte ilk rüşveti alan padişah III. Murad'ın hemen ardından zuhur etmesi artık "klasik" imparatorluk düzenine bir daha dönülemeyeceğinin işareti olmuştur. Osmanlı sultanının 'bu âlemdeki Allah'ın gölgesi' olarak nitelendirilmesi[286] Karagöz'ün eleştirel tabiatına kanımca bir katman daha eklemiştir.

Bilindiği üzere gölge oyununun Osmanlı'ya tam olarak nereden, ne zaman geldiği konusunda çok çeşitli düşünceler vardır ve bir görüş diğerine pek ikna olmamaktadır. Yine de kimi göstermeliklerin ve tasvirlerin izi sürüldüğünde yolun Çin'e çıkacağı aşikârdır. Nitekim bir düşünce Çin'den Moğollar'ın taşıyıcılığıyla Türklere uzandığı, çadırın da gölge oyunu için uygun imkân yarattığı yolundadır.[287] Kanımca Uzakdoğu tiyatrosunda oyuncunun hareketlerini vurgulayan çalparaların bir karşılığı olarak, tasvirlerin hareketinin tefle vurgulanması gibi bir ipucu da yolu Çin'e çıkaracaktır. Sabri Esad Siyavuşgil de Attar'ın **Üştürname**'sinde bir Türk hayalbazından söz

---

[282] Halife Me'mûn'dan aktaran Ebû Hayyâni't Tevhîdî vasıtasıyla Schick, s. 25.
[283] Birinci bölümde Jullien'in bu konudaki görüşlerinden söz edilmişti. Hükümdar ile kul arasındaki "imkânsız aşk" konusunda bkz. Andrews, ss. 113-128.
[284] Bkz. Metin And, **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, TİBKY, Ankara, 1977, s. 250, Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 276.
[285] Bkz. And, 1985, ss. 293-307 ve İlyaz Bingül, "Osmanlı-Türk Edebiyatında Bir Devrim: Karagöz", **Yıktın Perdeyi Eyledin Viran**, YKY, İstanbul, 2004, ss. 41-62.
[286] Bkz.: Konuya en yakın örnek olarak bakınız: Levni, s. 18.
[287] Bu konuda yakın tarihli geniş kaynakçalı ve Türk kökene odaklı bir örnek için bkz. Enver Töre, Türk Tiyatrosunun Kaynakları", **Turkish Studies: International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Vol. 4 /1-II, İstanbul, 2009, ss. 2181-2348. 01.11.2012, http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/enver_tore_turk_tiyatrosunun_kaynaklari.pdf
Orhan Şaik Gökyay'dan aktaran Töre, s. 2191.

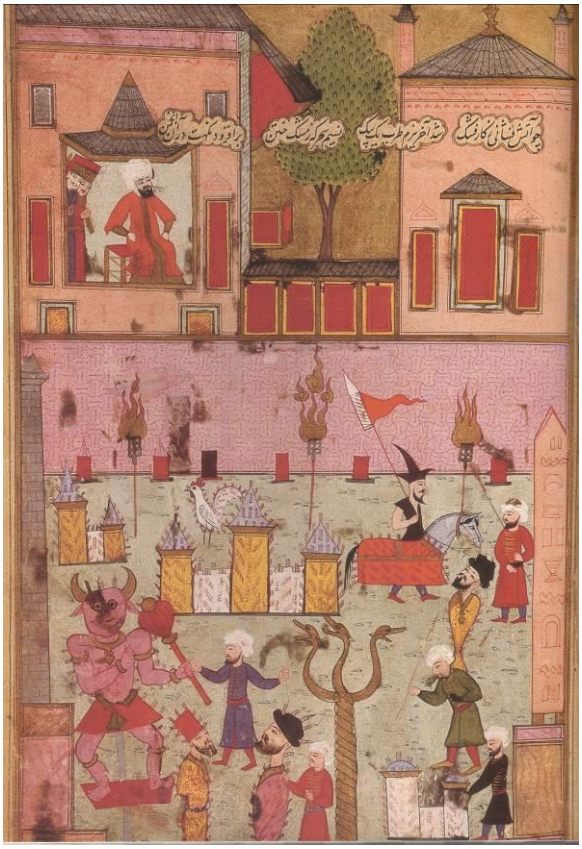
ettiğini aktarmaktadır.[288] Eldeki diğer veriler, Yavuz Sultan Selim'in Mısır Seferi'nden dönerken gölge oyununu getirdiği konusunda birleşmektedir; en azından bu konuda "delil" vardır ama yine de metinler ve tipler farklılık göstermektedir.[289]



Şekil 150
Karagöz



Şekil 151
Zaloğlu Rüstem'in Devi Öldürmesi



Şekil 152
III. Murat Şehinşahnamesi, TSM, B200

And, Karagöz hikâyelerinin kaba hatlarının kaynağını Bizans *mimus*larında bulmaktadır.[290] Kanımca Bizans ile benzeşen salt *mimus* değil, deriden yapılan tasvirlerde ışığı geçirmek için yapılan kesik ya da kanalların ikonalardaki *rasdelka*lara benzer işlevleridir. Karagöz tasvirleri üzerinde hem ikonaların enerji hatları, hem de minyatür figürlerinin *gestus*ları bulunmaktadır. Ayrıca Yunan

[288] Sabri Esat Siyavuşgil, **Karagöz, Psikososyal Bir Deneme**, Maarif Matbaası, 1941, s. 27. Tüm kanıtlarına teslim olamayacağımız Siyavuşgil'in bir başka metinden yaptığı aktarımı almakta bir sakınca yok gibi görünmektedir.
[289] Bkz.: And, 1977, s. 254.
[290] Bkz.: And, 1985, s. 490.

Karagözü'nde kimi hikâyeler ikonalarla ortaklık taşır; azizlerin hayatları anlatılmaktadır.[291] Öte yandan gölge oyununun çeşitli doğaüstü tasvirlerinde Siyahkalem'in dünyasına yakın figürlere ve şehname hikâyelerinin çeşitli motiflerine rastlanmaktadır. Yukarıda **III. Murad Şehinşahnamesi**'nden alınan mecliste, surnamede rastlanmayan bir şenlik havası gözlenmekte, yazılar düşünce bulutları gibi görünmektedir.

Tekniğin bir şekilde iki bin yıl öncesine tarih veren Çin'den geldiği ama anlatının ve gösterinin kurgulanmasının kültürden kültüre değiştiği gibi bir ön kabul kökensel oyalanmaya engel olacaktır. Dolayısıyla, Karagöz'ün gölge tekniği Çin'den gelse bile üstüne oturduğu, Hayal ve Gölge bölümünde etraflıca yer verilen "ontolojik" temel, Bereketli Hilal'den Balkanlara kadar uzanan karakteri taşımakta, buraya geldikten sonra gördüğü kabul ise Sünni tutuculuğa karşı direniş olarak da anlaşılabilecek olan Bektaşi geleneği içinde kendine yer bulmasıyla açıklanabilmektedir.[292]

Gölge oyunu, ayna denilen boş beyaz bir perdede oynanmakta, bu belirli ve verili alanda, boş beyaz perdede sayılı figürlerle çeşitlemeler sunulmaktadır. Sayın'ın önerisiyle bu perdeye, dünyayı hayale dönüştürülmüş bir resim olarak değil, resmi dünyaya açan bir düzlem olarak düşünmek gerekmektedir.[293] *Figura* sözcüğünü masklarla ve klişelerle (kalıplarla) işleyen komedyanın içinden çıkmış olması ve sözcüğü ilk kez **Eunuchus**'da (317, Türkçesi **Hadım)** kullanan Terentius'un Kartacalı (Tunus'taki Fenike yerleşimi; Berberi) olması bir tesadüf müdür bilinmez kuşkusuz. Sözcük "plastik form" anlamı taşıyan köklerden, *fingere, figulus, fictor, effigies*'den gelmekte ve ilk kullanımları "alışılmadık bir biçim"i işaret etmektedir - ki gülmece, özü gereği tam da bu "alışılmadık" olanla karşılaşmadan ileri

[291] Bkz. Anastasia Gkenidu, "Gelenekselin Dönüşme Sürecinde Türkiye ve Yunanistan'da Gölge Oyunu" Paneli'nin soru cevap bölümünden, 29 Nisan 2012, İstanbul. Mimesis Dergi'de yayına hazırlanmaktadır.

[292] Karagöz tarihindeki muhalefetin kökenindeki kırılmaya yönelik iyi bir tartışma için bkz. Çetin Sarıkartal, 29 Nisan 2012'de Alternatif Tiyatrolar Buluşması kapsamında düzenlenen Kültürel Çoğulcu Tiyatro Günleri'nin bir etkinliği olarak Beyoğlu Maya Sahnesi'nde gerçekleştirilen "Gelenekselin Dönüşme Sürecinde Türkiye ve Yunanistan'da Gölge Oyunu" Paneli'nden. **Mimesis Dergi**'de yayına hazırlanmaktadır.

[293] Bkz.: Sayın, 2003, ss. 192-193.

gelmektedir.[294] Bu "alışılmadık olan" Terentius'da olduğu gibi, "alışılmadık bir biçimdeki yüz" olsun örneğin. Bu örnek, yüzün alışıldık formu dışında olan, bir yandan bizi maska kadar götüren "plastik" bir unsura taşır. Alışıldık yüz formu renklerle, büyük bir burun, yuvalarından uğramış gözler, dişsiz ve devasa bir ağız gibi biçim üzerindeki oyunlarla yeniden biçimlendirilir. Karagöz'de ve minyatürlerde figürlerin anlatıdan bağımsız ve hatta surnamelerde şenlik bağlamında anlatıya yakın bir anlam taşısa da, diğer metinlerde anlatıya "rağmen" diyebileceğimiz mizahi yanı, görsel düzlemde buradan kaynaklanmaktadır. Nitekim sözcüğün kökenindeki *effigies*, kukla, benzeşim içeren portre, büst gibi anlamlar taşımaktadır.[295] Erich Auerbach, *figura*'nın içinde canlı, yaşayan, dinamik, tamamlanmamış ve oyuncul bir ifade alanı olduğundan söz eder.[296] Bu durumda *figura*, yolu bir kez daha *energeia* ile kesiştirir. Yukarıda değinilen, *energeia*'nın Aristoteles'te ifade ettiği, Heidegger'in yardımıyla açılan anlam ağıyla örtüşmektedir. Nasıl *energeia*'dan, *ousia* (töz, öz, varlık*)* ve *eidos* (form, biçim) ile birlikte söz edilmekteyse ve *energeia* maddeyi gerçekleştiren, belirsizliliğe belirginlik kazandıran bir anlam üstlenmekteyse, *figura*'nın tarihini inceleyen Auerbach, kilise babalarının dilinde yeni bir anlam ağına açılan büyük kırılmaya kadar sözcüğün tam da aynı kavramlarla birlikte kullanıldığına dikkat çekmektedir.[297] Hatırlanacak olursa Aristoteles *ergon* kavramını "işlerlikte olma"ya doğru incelttiğinde, *energeia, poiesis*'te, "yapma, biçimlendirme, oluşturma"da[298] işlenen şey olarak belirirken, *praksis*'te, "eylem, eylemlilik, yapma, uygulama, iyi ya da kötü bir yapıp-etme"de[299] *energeia,* işleyenin kendisine yerleşmekteydi. Hareketin, hareket ettirilendeki bu mevcudiyeti Karagöz figürlerinin ışık kanalları ve üflenen nefesle bütünlenerek "tamamlanmamış", "dinamik" figürün varoluş temeline atanabilmektedir:

---

[294] Bkz. Erich Auerbach, "Figura", (1. bs. 1944, İstanbul), **Scenes from the Drama of European Literature**, İng. Çev. Ralph Manheim, Manchester University Press, Manchester, 1984, s. 11.
[295] OED, "Effigies" maddesi, 21.09.2012, http://www.oed.com.ezpprod1.hul.harvard.edu/view/Entry/59749?rskey=DIOGbt&result=1#eid
[296] Aurbach, "Figura", s. 12.
[297] Bkz.: Aristoteles, **Metafizik,** 1996, s. 210 ve Auerbach, "Figura", ss. 14-15 ve s. 28.
[298] Bkz.: Peters, "Poiein" maddesi altındaki *poiesis*, s. 307.
[299] Bkz.: Peters, "Praksis" maddesi, s. 312.

"Uygunluğun her türlü 'henüz uygun olmayışını' geride bıraktığı ya da 'henüz uygun olmayışı' kendiyle beraber sonuna ulaşmış, tamamlanmış görüntünün kifayetinin *öncesine* taşıdığı sürece ενέργεια, saf mevcuda gelmenin özüne daha ilksel olarak kâfi gelir."[300]

Auerbach, *figura*'nın tarihini yazarken Roma eğitiminin milattan hemen önceki yüzyılda Helenleşmesinden söz eder.[301] Heidegger olsa bunu bir Yunan düşüncesinin Romalılaşması olarak okurdu ve tam da *energeia*'nın, *actus, actualitas* (gerçeklik) olarak çevrildiğini ve "'uygun olmayı', uygunluğun -kendine dönerek ve kendine tutunarak- kendini görüntüye açma biçimi"[302] barındıran özünü ıskalamaya yol açtığı için Yunan düşüncesinin kilise babalarından önce kırıldığını söylerdi.[303]

Osmanlı yazmalarında yazının figürlerle bağdaşıklığı Karagöz'de sözle ve sesle gerçekleşmekte, meydan yine salt bugün anladığımız anlamda figüre bırakılmamaktadır. Ancak Auerbach'ın çalışması içinde *figura*'nın harfle ve sesle bağdaşıklığının erken temellerine ince bir izle de olsa yer verilmektedir. Roma'yı Helenleştiren etkin isimlerden biri olarak nitelendirdiği Varro'nun **De lingua latina**'sından yaptığı bir alıntıyla Auerbach, forma yönelik "plastik" anlamın sesselliğe doğru taşmasına dikkat çeker:

"İki duyu arasında çok fark olduğunu mu düşünmekteler ki, gözlerini şenlendirmek için yeni biçimler bakarken, kulakları bu türden şeylerden kaçınmakta?"[304]

Bu temelden bakıldığında, minyatürlerdeki figürlerin yazıyla kazandığı hareketin tasvirler için sessellikle kazanmasındaki kökene işaret verdiği söylenebilecektir.

Karagöz tasvirleri bir hayal sandığında muhafaza edilmekte, perdedeki işlerini hayal ağacına yaslanarak gerçekleştirmekte, hayalin "ne ışıklı ne karanlık, ne diri ne ölü, ne latif ne kesif, ne bilinçli ne bilinçsiz olan",[305] o aralığında, bu karşıt uçlar arasında bir yerde bulunan ara bir alandan kendilerini göstermektedirler. Hayal, "fiiller mertebesinde hareket, iş ve eylem, isimler mertebesinde Allah'ın isimlerinden bir

[300] Heidegger, Alm. 357, İng. 219. ενέργεια, energeia.
[301] Bkz.: Auerbach, s. 12.
[302] Heidegger, Alm. 357, İng. 219.
[303] Bkz.: Heidegger, Alm. s. 356, İng. s. 218.
[304] Varro'dan aktaran Auerbach, **a.e.**, s. 13.
[305] Chittick, 1999, s. 42.

ismin suretidir."[306] Aslında âlem hayal olarak adlandırıldığında "aynadaki görüntünün aynaya bakan bir kimsenin gerçekliğini göstermesi" gibi aslında Allah'ı sergilediği düşünülmektedir. Çünkü "âlemin hissi suretleri ve cismi nakışları hayâlden ibarettir."[307] Madem "hayal yoluyla, yüksek ve alçak olan birbirine nüfuz eder, aydınlık ve karanlık birleşir. Hayal ne yüksektir ne alçak, ne ışıklıdır ne karanlık, ne ruhtur ne bedendir."[308] Kutsalın alanından zuhur eden bu gösterimin perdesi, ışığı, suretleri, dünyevi olan her şeye açılarak yeni baştan kutsalın alanına bir davetle, misal âleminde ibret almanın yolunu göstermektedirler; onların varlıkları, gölgelerin varlıkları gibi duyu âlemimizde var olmakla birlikte bir süre sonra bozulup kaybolacaklardır.

3.2.4. Nakkaşın Ameli:

> *Acaba bu nakkaş, kalem ile hayret verici bir sureti çizen ressamdan daha hayret verici değil midir?! Eğer bir veya iki defa (dikkatle) buna bakarsan muhakkak anlarsın!*
>
> Gazâlî

Seville'li İsidor'un (M.S. 560-636) **Etymologiae**'sinin bir yazmasında -ki Aristoteles, kalemini düşünce hokkasına batıran bir "yazman" olarak nitelendirilmiştir bu metinde-[309] bir melek, ölmüş bir yazmanı amel defterine bakarak cennete doğru götürürken, pusuda bekleyen şeytanın kaçışını gösteren bir betimleme yer almaktadır. Bu betim, yazmanın kitaba yazdığı her bir harfin, onu günahlarından affettirerek cehennemden kurtardığı yolunda yorumlanır. Kitap yazıp çoğaltmanın Tanrı'ya hizmet etmenin bir yolu olarak görüldüğünü anlatan bir simge olarak söz konusu betimin, çeşitli versiyonlarına sayısız yazmada rastlandığı belirtilmektedir. Çünkü hatasız ve güzel bir yazı ile yazmak, yazmanın yaptığı işe kendini adamasını gerektirir. Nitekim İncil nüshalarının çoğaltılmasıyla başlayan hummalı yazı faaliyeti sırasında pek çok yazman rahip, aziz mertebesine yükselecek denli mucize

[306] Kılıç, s. 122.
[307] Tahralı, s. 49.
[308] Chittick, 1999, s. 43.
[309] Bkz. Agamben, 1999, s. 243.

hikâyelerine konu olmuşlardır.[310] Yazmanlar açısından durum böyleyken Batı'da, minyatür ustaları aynı iltifatı görmezler. Limbourg Kardeşler gibi istisnalar dışında çalıştıkları kitaplara imzalarını atmayan -ama yazmanlar atar-[311] bu isimsiz sanatçılara dair bir iz Dante'nin **İlahi Komedya**'sında vardır; *Araf*'ta bir minyatür ustasını Dante "sayfaları ışıklandıran" ve "neşelendiren" kişi olarak betimler.[312] Dante haklıdır, Batılı minyatür ustaları da, renklerle yazı yazan nakkaşlar da sayfaları ışıklandırırlar. Hatta Gaston Bachelard'ın sözü vasıta edilip, madem "minyatür büyüklüğün barınaklarından biridir"[313], minyatür ustasının kitap sayfalarına sığdırmakta olduğu şey tam da budur denebilir. Sûrnâmeleri ışıklandıran Osmanlı nakkaşları ortakları olan sûrnâme yazarlarınca takdir edilip kayda geçmişlerdir. Mesela İntizâmî sûrnâmede (1582) nakkaşların atası Mânî'nin **Erjeng**'inin Nakkaş Osman'ın sanatı karşısında hükümsüz ve eksik kaldığını söyler: "Mât kılmış nakş u resmin 'alemün/ Reng-i rûyı 'aklın alur 'âdemün."[314]

"Her şeyi güzel ve mükemmel yapan Allah'ın sanatından alınan hazdır"[315] zuhurdan alınan haz, insan haz duysun diye varoluş tezyin edilmiştir. Kendi içinde kusursuz bir uyum ve düzen taşıyan tecellinin güzelliği haz vermektedir.[316] Bu güzelliğin temaşasıdır nakkaşın sanatının gizi ve "öykünmeci eylemin şahsa özgü niteliğe sahip *olmama* zorunluluğu" [317] içinde hareket etmektedir.

"Vahdet-i vücud felsefesinin anladığı türden bir öykünme, varlık ile varolan, beden ile dünya, temsil ile varlık arasındaki sınırı kesiştirmeyi ve kişinin kendi varlığı kendine dışsal bir şey olarak kurgulaması yerine kendini varlığın bir parçası olarak algılamasını önerir."[318]

---

[310] (Prüfenning, 1160/65) Bkz.: Ingo F Walther ve Norbert Wolf, **Masterpieces of Illuminition: The world's Most Beautiful Illuminated Manuscripts from 400 to 1600**, Taschen Publ., 2005, s. 20.
[311] Bkz.: Walther ve Wolf, s. 20.
[312] Bkz.: Walther ve Wolf, s. 11. Michael Barry de bu sözlerin İranlı nakkaşlar için söylenmiş olabileceğini düşünür. **Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzâd of Herât (1465-1535)**, Flammarion, Paris, 2004, s. 105.
[313] Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Çev. Aykut Derman, Kesit Yay., 1.bs.1957, İstanbul, 1996, s. 173.
[314] İntizâmi, Arslan, 2009, s. 49.
[315] Sayın, **BYI**, s. 126.
[316] Bkz.:**A.e**., ss. 126-127.
[317] **A.e.**, s. 149. Vurgu bana aittir.
[318] Sayın, **a.e.,** s. 149

Oysa İslami sanattaki bu yönelimin figürlerle eyleyen minyatür söz konusu olduğunda flulaştığı düşünülebilir belki, ancak figürlerin sonsuz permütasyonlara açılan kalıplar olduğunu ve tıpkı harfler gibi, hem tezyini sürecin parçaları olarak hem de yazının bileşenleri gibi işlediğini unutmamak gerekir. Nakkaşın eylemi aşkla yapılan meşkte, meşkin ibadeti hatırlatan adanışı koşullamasında yatmaktadır; meşk, hafıza üstünde bir işlem olarak salt eli ıslah etmez, aynı zamanda usulü ezber ettirir.[319] Bir noktada zikr ile birleşmektedir. Kişinin bir şeyi tanımak ve bilmek için, o şeyi bilene kadar, ibadet etmesi gerekir. Böylece o şeyi Allah ile bilecek, Allah onun "işitmesi, görmesi ve diğer duyuları oluncaya kadar"[320] ibadet ettiğinde, aslında Çinli ressamın fırçasının kolunun bir devamı olmasına benzer bir noktaya gelesiye kadar çalışmasının "yolda olmak" diye ifade edilmesine benzer bir süreçte, Hak ile nakkaş yakınlaşacaktır. Sahih bir hadisteki gibi:

"Bana ibadet eden kulum, durmadan bana yaklaşır; ta ki onu severim ve onu sevdiğim zaman onun duyduğu kulak, gördüğü göz, tuttuğu el, yürüdüğü ayak olurum."[321]

İbadetle ile eşitlenen böylesi bir öykünme, eşyayla tanrıyı birleştirmektedir. Kişi, öykünmenin içinden dua edip yiterek "varlığın kendine dönüşmeyi"[322] dilemektedir.

Nakkaşın bir adı da musavvirdir. Musavvir, Allah'ın doksan dokuz isminden biridir. "O Allah ki, Hâlık'tır, Bâri'dir, Musavvir'dir. En güzel isimler O'nundur." (Haşr 59:24) el-Hâlik, her şeyi yaratan, yokluktan varlığa getiren; el-Bâri, örneği kendine ait yaratıcı; el-Musavvir, şekil ve suret veren anlamları taşımaktadır.[323] Dolayısıyla el-Musavvir adına özgülenen yaratım, yaratma mertebelerinin sonuncusudur.

"el-Musavvir, Hebâ'nın maddelerinin hazine kapılarını suret anahtarları ile açan demektir. el-Musavvir, ehl-i keşif ve şuhûd'un gönül bahçelerini tecellilerini nûrlarıyla ve ayetlerinin eserleriyle

[319] Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal**, 1.bs. 1998, YKY, İstanbul, 2006, ss.14-17.
[320] Sayın, **a.e.**, s. 149.
[321] Buhari'de no 2042, aktaran Sayın, **a.e.**, s. 149.
[322] Sayın, **a.e.**, 149.
[323] Bkz.: İbn Arabî, **Allah'ın İsimlerinin Sırları ve Manalarının Keşfi**, Çev. Ramazan Biçer, Gelenek Yay, İstanbul, 2010, ss. 58-61.

süsleyen demektir. Binaenaleyh Hak, suretleri belirleyen ve heyetleri hazırlayan, misalleri misallendirendir; O zahirleri genel anlamda, batınları, özel olarak tasvir eder."[324]

Alıntıdaki ayetlerin işaretler, süsün tezyin ya da ziynet, heyetin ise beden ve heykel anlamları taşıdığını bir kez daha yinelemek isterim. Sadreddin Konevi tasvir mertebelerinin ilkinin ilim olduğunu, üçüncü mertebe olan tasvir mertebesi ile arasında halkın, bir berzah olduğunu belirtir. Halk, "ibda, yaratma, yokluktan varlığa getirme,"[325] yani el-Hâlık'ta toplanan, "kudretiyle varlıkları izhar eden ve iradesiyle de onların bir kısmını diğerlerinden önce var eden"[326] anlamı taşımaktadır. Bu mertebe üzerinden insanın yaratmasına doğru bu ilmik atılamaz; bu ancak musavvir söz konusu olabilecektir. Konevi, hayal kuvvetinin, yaratılan şeyin hakkında verdiği hükmün kendine döndüğünü söylemektedir çünkü hükmün konusu bizzat hayal kuvvetinin kendisidir. Buradaki yaratmada, Hakk'ın hayal kuvveti ayan aynasına yansımakta, "hayal kuvveti, bu mertebede varlığı imkânsız olan şeyi, varlığı zorunlu olana"[327] katmaktadır.

İnsan, cismanilik mertebesinde yaratıldığından "Allah'ın yaratması gibi yaratma özelliği kazanmıştır."[328] İnsanın nefsindeki inanç suretlerinin yaratılması, insanın yaratma eyleminin önemli bir örneğidir. Çünkü insan Allah'a "O'nu görür gibi ibadet et"melidir.[329] Yani bu durumda, kendinden yola çıkarak bir suret tasavvur edecek ve ona ibadet edecektir. "Kul ancak yaratıcısını inşa eder/Onu yaratan ise inşa ettiğidir."[330] İbn Arabî'ye göre "tespih edenler sürekli suret inşa ederler ve bu yönüyle onlar inşa ettikleri suretlere ruh üfleyen ressamlardır."[331] Bu suretlerin inşası "dünya ve ahiret hayatında süreklidir."[332] Konevi bu durumu şu şekilde yorumlamaktadır:

"Birinci kısım, hayat istidadı bulunan bir şey gibi, cismani bir suret yaratanlardır. Hâlbuki buna gücü yetmediği için bu surete hayat veremez. Bunlar, ilahi azarlamanın muhatabı olan insanlardır. İkinci

[324] Sadreddin Konevi, **Esmâ-i Hüsnâ Şerhi**, Çev. Ekrem Demirli, İz Yay., İstanbul, 2011, s. 65.
[325] **A.e**., s. 61.
[326] **A.e.,** s. 61.
[327] **A.e**., ss. 61-62.
[328] **A.e.**, s. 65.
[329] İbn Arabî, **FM XVI**, s. 254.
[330] **A.e**., s. 254.
[331] **A.e**., s. 257.
[332] **A.e**., s. 257.

kısım ise, ruhani suretler inşa edenlerdir. Bunlar, meydana getirmekle sorumlu olunan amellerin suretleridir. Bu kişilere, suretlere ruh üflemek için kudret ve güç verilmiştir ki, bu ruh ihlâs ve huzurdur. Bazıları ise, bu ruhani suretlere bu tarz ruh üflemekten aciz kalan kimselerdir, binaenaleyh bu insanlar da, ilahi azarlanmanın muhataplarıdır. Bunlar, amelleri itibariyle hüsrana uğrayanlara katılırlar. Bazıları ise, bu suretleri meydana getirip, Allah'ın izni ve tevfiki ile en yetkin tarzda onlara ruh üfleyen kimselerdir. Böylelikle bu suretler, nâtık olarak ve Hakkı tespih ederek ayağa kalkarlar. İhlâslı arifler ise, daima suretler meydana getirirler. Binaenaleyh onlar, meydana getirdikleri şeylere ruh üfleyen tasvircilerdir. Onların işleri daimi, müşahedeleri ise, her zaman bakidir."[333]

Böyle bakıldığında nakkaşın sülûku ibadetin ahlakıyla da çerçevelenmiş görünmektedir. İnanç suretlerine ruh üflenmesi, bunu işaret ediyor olsa gerektir. Bu durumda meşkle pişen nakkaşın yukarıdaki bilgiyle hareket ederken Gazâlî'nin aşağıdaki sözlerini de akılda tutması gerekecek, yaratımın asla kendine ait bir mertebe olamayacağını bilmesi gerekecektir.

"Zira eğer ressamın insan suretine yaklaşacak derecede maharet gösterip yaptığı resme bakarsan, nakkaşın sanatına maharet ve el çabukluğuna, zekâsına hayret edersin. Kalbinde onun kıymeti büyüdükçe büyür. Bununla beraber o suretin sadece mürekkep, kalem, el, duvar, kudret, ilim ve irade ile tamam olduğunu bilirsin. Oysa bunların hiçbiri nakkaşın fiili ve yarattığı değildir. Bunların her biri başkasının yarattığıdır. Nakkaşın yaptığı mürekkeb ile duvarı özel bir tertib üzerinde bir araya getirmektir."[334]

Gazâlî'nin bu bakışıyla, aslında nakkaşın yaptığı, bir düzenleme ya da örgütleme, esasına doğru çekilmekte gibi görünmektedir. Ancak bu yaklaşım bana kalırsa nakkaşın neden kalıplarla çalıştığını açıklamaktadır -ki Tansuğ, hayalî ile nakkaşı, her ikisinin de elinde hazır biçimler olmasından dolayı benzeştirmektedir.[335] Bu hazır biçimlerin kaynağına yürünebilecek bir patika vardır: Nûn, *kün* sözcüğünün son harfi olmasının yanı sıra Allah'ın er-Rahman ismiyle özdeştirilen, mürekkebinde özetlenmiş olarak ilimleri barındıran, âlemin suretleri olan harfleri içeren okkadır. Yazı yazan kalem, *nûn* denli kapsamlı sayılmaz çünkü kalem ancak *nûn'*daki birtakım kelimeleri hariçte belirlemektedir. Kalem söz konusu olduğunda kalemi tutan el, onu hareket ettiren irade önem taşımaktadır. Tasvirlerini seslendiren

[333] Konevi, **a.e.,** s. 66.
[334] Muhammed el-Gazâlî, "Fikir Kitabı: (7) Allah'ın Mahlukâtı Hakkında Tefekkür", **İhya-u Ulumi'd Din**, Cilt IV., 16 Ağustos 2012, http://www.ihya.info/node/799.
[335] Bkz.: Tansuğ, s. 27. Ortaklaştıran kalıplar ise şairleri de burada görmek gerekir.

hayalînin nefesiyle, musavvir olarak nakkaşın ameli benzeşmektedir. Nakkaş, hokkanın verili harfleriyle hareket ederken, hayali de verili tasvirlere nefesini üflemektedir.

Tasvir eden, her şeye bir suret ve şekil veren; her şekli diğerinden farklı kılan; mahlûkatını istediği sıfat ve seçtiği surette yaratan; dengeleri sağlayan, manaları şekillendiren el-Musavvir olan Allah'ın bir adı da el-Müheymin'dir. Allah'ın el Müheymin adı, görüp gözeten, varlığa şahitlik yapıp değerlendirmede bulunan anlamına gelmekte,[336] İbn Arabî bu ismi "şahadet" mertebesini işaret ettiğini söylemektedir.[337] Evrendeki hareket ve sükûneti gözlemlemek, onlardaki "hafiziyeti müşahede etmek"[338] Allah'ın el-Müheymin ismiyle mümkündür. Tanrı'nın yarattığı âlemi seyretmesi gibi nakkaş da seyretmektedir bu âlemi; "Yaratan'ın kemali üzerinde bulunmakla bir şahittir; Yaratan da her şeyi yaratma eylemiyle şahittir."[339] Bu ismin tahalluku insanın, "kendisine şahitlikte bulunan her şeyin sesini duymak, evrendeki gelişmeleri gözlemlemek ve böylece hikmetli yaratılışa şahitlik yapmak suretiyle tekâmüle ulaşarak yeryüzünde Hakkın şahidi olma şerefine"[340] ulaşmasıdır. Nakkaşın amelindeki basamakları belirleyen şeylerden biri bu olsa gerektir. Nitekim "öykünme sayesinde tanrı, insanın gözüne dönüştüğü anda insan, nereye dönse artık tanrının suretini görür"[341] demektedir Zeynep Sayın.

Nakkaş Hakk'ın yarattığı âlemi seyrederken bir yandan hafızasına nakşetmektedir. Çünkü nakkaşlar, sanatlarını icra ederken gördüklerini değil, zihinlerindekini resmetmektedirler. Ancak doğaldır ki nakkaşın seyri Tanrının seyrinden farklıdır, çünkü nakkaş Allah'ın yarattıklarını idrak ederken hayret içindedir. Sanatı, bir anlamda onun hayretini ve bu hayretin lezzetini paylaşmasıdır. "Müslüman nakkaşın tek kaygısı seyircilere zevk vermek, Allah'ın müminlere vaat ettiği cenneti yeryüzünde bir ahenk mucizesi ile onlara tattırmaktır"[342] dediğinde Yetkin, aslında bu hayret makamının açıldığı alana da temas etmektedir. Tüm varlıklarda yalnızca

[336] Bkz.: İbn Arabî, 2010, s. 51.
[337] Bkz.: İbn Arabî, **FM XVI**, s. 231.
[338] İbn Arabî, 2010, s. 51.
[339] Konevi, ss. 51-52.
[340] İbn Arabî, 2010, s. 51.
[341] Sayın, **BY I**, s. 149.
[342] Yetkin, 1952, s. xi.

Hakk'ın sıfatlarının tecellisi göründüğünü kavrayan kişi müşahedesi sonucunda hayret noktasına ulaşmaktadır. *Tenzih* ile *teşbih*in, vahdet ile kesretin kesişmesinden aşağıda açılacak olan hayret, "Şehadet ve Hayret bölümünde ele alındığı üzere yüce zevktir.[343]

Salt görüden, *theoria*'dan söz ederken, karşılık olarak verilen temaşa hatırlanacak olursa, temaşa, birlikte gitmek, bakıp seyretme, zevkle hayranlıkla izleme, zevkle seyredilen şey, görünüş; ilahi güzellikleri, Allah'ın tecellilerini seyretmedir.[344] Bir şeyi tatma duyusuyla öğrenmek olan zevkin nihai etkisi lezzettir ve aslında sadece tadanın hanesine yazılabilen bir ilimdir. Çünkü zevk, bir tecrübenin değerlendirilmesine bir işaret, tasavvufi bir tecrübeden ortaya çıkan bir yöntem, o tecrübede ortaklaşanlar arasında bir bilgi dilidir.[345] Bir yandan da zevk, tecellinin zevkidir ve tecellinin değişmesiyle zevk değişebilmektedir; suretlerde gerçekleşen tecellinin zevki hayalidir etkisi nefste gerçekleşirken ilahi ve kevni suretlerde aklidir ve etkisi kalpte gerçekleşmektedir.[346] İbn Arabî, zevki kalbe atılan irfan nuru olarak nitelemekte, kitaba metne dayanmadan bu nur sayesinde aydınlanılabildiğini söylemektedir. Hakk'ın Hakla temaşa edildiği bu ilk derecede ilahi tecelliler art arda şimşek gibi çakmaktadır. İbn Arabî çok kısa parlama anlarının ani yok oluşlarını keşiflerin ilkeleri olmalarına bağlar. Bu pırıltılar, göze gelse kamaşma yaratır, kamaşma da yanılgıya düşürebilirdi ancak kalbe geldiklerinden sadece lezzet verirler. [347]

Nakkaşın ameli üzerine tüm bu okumanın "bir aşırı yorum" olarak değerlendirilmesine karşı söylemek gerekir ki nakkaşların çoğu tasavvuf geleneğinden gelmekte ve loncaya kabul süreci tıpkı mutasavvıfların inisasyonlarına benzemektedir. Berzah ustası nakkaşlar, çalışma süreçlerini sülûkun bir parçası olarak kurguladıkları eserini müşahede edip hayran kaldıkları Yaratan'a kavuşmak arzusundadırlar. Michael Barry bu durumun XIII. yüzyıl Bağdat'ına ya da "belki" daha eski dönemlere kadar izlerinin sürülebileceğini söylemektedir. Usta ile çırak

[343] Bkz., Sayın, **BY II**, s. 137 ve İzutsu, 2005, s. 85.
[344] Bkz., Ayverdi, "Temaşa" maddesi, s. 3142.
[345] Bkz. El-Hakîm, "Zevk" maddesi, s. 725.
[346] İbn Arabî, **FMIX,** s. 384
[347] Bkz. İbn Arabî, **FMIX**, s. 248.

arasındaki ilişki fütüvvet ilkeleri doğrultusunda örgütlenmektedir. "Bilen", "güvenilen" ve işinin ehli" olan ustanın yanında çalışmaya başlayan "acemi" çırak zanaatkâr bir usta olma yoluna girmektedir. Nihayetinde ustanın icazetiyle çırak işini eylemeye ve öğretmeye ehil olacak ve hırkasını kuşanacaktır.[348] Nitekim loncalara bağlı olarak çalışan nakkaşların, müzehhiplerin, mücellitlerin ve loncasız çalışan hattatların bağlı oldukları tarikatın adını mahlas olarak kullandıkları sanat tarihçilerince tespit edilmiştir.[349]

3.3. Bakışın Menzili:

3.3.1. Bakışın İzi:

Şaştım bir göze, nasıl kendini görür?
İbn Arabî

Narcissus, Echo'nun aşkını yanıtsız bırakıp onun taşıla dönüşmesine yol açmış, tanrıların lanetini üzerine çekerek sudaki yansımasında kendine âşık olmuş, duyduğu umarsız arzuyla bir çiçeğe dönüşmüştür. Echo, Hera tarafından lanetlenmişti: "son sözü söyleyeceksin ama ilk konuşan olamayacaksın."[350] Dolayısıyla kemikleri taşa dönerken sesi bu taşıllara hapsolmuş, derin vadilerde, taşılların arasını dolduran boşluğun, aslında boşluk olmadığını işaret eden bir simge olmuştu. Echo'nun aşkı Narcissus'un egosunun kabarmasının da belirleyicisidir; bir ırmak tanrısı ile bir su *nympha*sının oğlu olan Narkissos'un doğumundaki kehanet bir lanet olarak başına çökmüş, yokoluşu, kaynağı, kökü, kökeni olan suda kendi imgesini görmesiyle gerçekleşmiştir. Narcissus ile Echo'nun hikâyesi bir yandan sesle bakışın ayrışmasındaki bir ana işaret ederken, öte yandan Narcissus odağında özseverliğin analizine kaynaklık etmiştir.[351] XX. yüzyıl başında psikanalizin hizmetine girmeden

[348] Bkz. Barry, s. 172.
[349] Bkz.: Filiz Çağman ve Zeren Tanındı, "Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı", Ahmet Yaşar Ocak (der.) **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2005, s. 516
[350] Ovidius'un **Dönüşümler**'inden 1944 tarihli Can Yücel çevirisinden aktaran Azra Erhat, "Narkissos" maddesi, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s. 270.
[351] Kavram ilk kez 1899'da, Paul Näcke tarafından kendi bedenine bir cinsel nesneye davrandığı gibi davranarak tatmin oluncaya değin kendini seven okşayan kişilerin tutumunu ifade etmek için

önce Narcissus imgesi resmin hizmetindeydi. Alberti (1404-1472), **De Pictura**'sında (1435) Narcissus'un bir çiçeğe dönüşmesinden hareketle resmi, sanatların çiçeği olarak nitelendirir; kökeninde su yüzeyinden yansımanın bulunduğu bir sanat ancak böyle ifade edilir ona göre.[352] Gerçi Hans Belting, Alberti'nin Narcissus imgesini alt üst ettiğini çünkü onun bu tarifinde, yansımasında kendini kaybeden bir Narcissus yerine bakan ve gözleyen, yansımayı sanata tahvil eden bir imge oluştuğunu hatırlatmaktadır.[353] Alberti gerçekten de bir önceki dizgeden, resmi güneş ışığında düşen gölgenin çizgi ile vücuda getirilmesi olarak gören Plinius'un (M.S. 23-79) ya da Quintilian (M.S. 35-100) hikâyelerinden sıyrılarak, resmin yeni kitabının yazılmasını önermekte, bu işe soyunmaktadır. Nitekim Yeniçağ'ın ressamları artık konturlar çizmek yerine doğayı kopyalar, ışık ile gölgeyi resmederler;[354] tek eksenli bir mesafesizlik böylece belirir. Amaç, "özneyi imgeye teslim etmek" değildir: "öznenin egemenliğini gerçekleştirmek, özne uğruna imgenin taşıdığı bakışı öldürerek bakışın dokunuşunu esirgemektir."[355] Mitte de Narcissus, Echo'nun dokunuşunu, kendisine aşkla uzanan dokunuşu kabaca reddetmiş, dokunmanın olanaksızlığını imgeleyen, dokunduğunda kaybolan, karanlıkta dokunuşuyla varlığını hissettirme olanağı olmayan, varlığı için muhakkak ışığa ihtiyaç duyan sudaki aksine meftun olmuştur.

Narcissus'un "gözleri aldatan hayal"[356] imgesinin kendisine arzu duymasına yol açması sürecinin Jacques Lacan'ın kuramındaki karşılığı ayna evresidir.[357] Zeynep Sayın'ın belirttiği üzere, "ayna evresi sonrası amaç, ötekinin mekânına dönüşmek değil, evreni büyük bir özdeşlik mekânına tevil etmektir."[358]

---

kullanılmıştır. Daha sonra Freud bu kavramı genişletmiştir. Sigmund Freud, **Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası**, Çev. S.M. Tura, Metis, Yay., İstanbul, 1998, s. 12 ve s. 23.

[352] Bkz.: Leon Battista Alberti, **On Painting**, İng. Çev. John R. Spencer, Yale University Press, 1.bs. 1956, New Haven, 1970, s. 63.

[353] Bkz.: Hans Belting, **Florence & Baghdad: Renaissance Art and Arab Science**, İng. Çev. D.L. Schneider, The Belknap Press for Harvard University Press, Cambridge, 2011, s. 228.

[354] Bkz.: Sayın, 2003, s. 227.

[355] Sayın, 2003, s. 229.

[356] Ovidius, **a.e.**, s. 271.

[357] Bkz.: Dylan Evans, **An Introductory Dictionary in Lacanian Psychoanalysis**, Routledge, Londra, 1996, s. 120.

[358] Sayın, 2003, s. 226.

"(A)yna evresi, iç dürtüsü, yetersizlikten önalmaya dönüşen bir dramdır: Kendi mekânsal kimliğine takılmış olan özne bedenine ilişkin kapıldığı yalancı görüntüleri üreten bir dram. Bedenin parçalarına ayrılmış bir imgesi ile başlayan bu görüntüler giderek *ortopedik* dediğimiz bir bütünlük kazanırlar ve sonunda katı yapısıyla zihinsel gelişmenin tümünde iz bırakan yabancılaştırıcı bir kimliğin zırhına girilir. Böylece kırılmış olan iç dünya-dış dünya dış dünya çemberinin egoyu sınamak için sürekli dördüle [kareye] çevrilmesi yani olanaksızın aranması süreci başlar."[359]

Bu bağlamda resmin kökenine Romalıların yaptığı gibi gölge-çizimi koymakla, Yeniçağ'da Narcissus'u yerleştirmek açıkça temel bir ayrım getirmektedir. Resmin kökenini yeniden yazmak isteyen Alberti'nin başladığı zinciri devam ettirerek ilerlediğimizde şeyleri geometrik şekiller olarak görme önerisinin, nesneleri kristalimsi parçalara ayrılmış görerek ya da kırılmış bir ayna yüzeyinden yansımışlar gibi resmetmenin, parçalara ayrıştırılan beden imgelerinin alışılmadık biçimlerde yeniden bir araya getirilerek betimlenmesinin ve nihayetinde tuvali yaran kesiğe kadar ilerleyen tarihi bu özyıkım sürecine üstünden okumak mümkün görünmektedir. Oysa *skia-graphos* denen gölge-çizim, bedenin kendisi yerine, duvara vuran gölgesinin çizilmesi ile oluşmuştur ve rivayete göre bu eylemin temelinde, bir kadının sevgilisine duyduğu aşk vardır; kadın, sevgilisinin gölgesini konturlayarak bu resmi duvara çizmiş, kömür ya da tebeşirle çizilen bu siluetin konturunu resim-silkme yöntemiyle bir kartona kesip çıkarmıştır.[360] Yani imge, bir noktadan diğerine, bir zeminden diğerine yolculuk etmiştir ve bu yolculuğun itkisi kadının sevgiliye duyduğu aşktır. Ancak kendisini özyıkımına götürecek kendine sevdasıyla Narcissus'un deneyimi farklı olacaktır. İbn Arabî olsa Narcissus'a, o suyun dibinin bir "hayal hazinesi" olduğunu, "hayalin ve tahayyülün kendi suretinden"[361] çıktığını söyleyecek, bu nedenle bakan insanın gördüğü şeyin nedeniyle gerçeği karıştırıp "bu suretin hangi anlamın giymiş olduğunu"[362] bilemeyeceğini hatırlatacaktı. Zeynep Sayın şöyle diyecektir:

[359] Jacques Lacan, "Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi: Psikanaliz Deneyiminin Ortaya koyduğu Biçimle", Çev. Nilüfer Kuyaş, Saffet Murat Tura, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1996, s. 178
[360] Bkz.: Sayın, 2003, s. 219 ve bkz.: Victor I. Stoichita, **Gölgenin Kısa Tarihi**, Çev., Bilge Aydın, Dost Kitabevi, Ankara, 2006, s. 12.
[361] İbn Arabî, **FM X**, s. 78.
[362] İbn Arabî, **FM X,** s. 78.

"(Ö)zseviciliği yüzünden kendini aradan çekemeyen Nergis, ötekinin gölgesi yerine ancak kendi yansısına bakabilir, ancak kendini sevebilir, ancak kendini resmedebilir. Anonimitenin ötekiliğini, ancak bu yolla görmezden gelebilir, evrende kendini merkezileştirebilir. Nergis, kendine karşı da, özdeşliği önceleyen öznesiz ve nesnesiz bir varoluşa karşı da mesafesizdir. Nitekim Romalı *skia-graphos*'ların aksine Yeniçağa özgü sanatsal imge bedenin ötekisi olan gölgeye ve gölgenin çifte katlanmış haline sırt çevirmiş, gölgeyi bile yalnızca özdeşliği kanıtlayan bir aynaya evriltmiştir. (…) Nergis baktığı imgede kendini seyretmeye öncelik vermekte ve imgenin kuşatıcılığından çekip çıkarılan estetik beğeniyi, öznelliğin yaşantılanmasına indirgemektedir. Nitekim Nergis, yalnızca bu temel üzerinde buyurganlaşabilir ve evrende kendi yansısını görmeyi, ancak bu çerçevede talep edebilir. Talepkârlık, ötekinin ötekiliği yerine kimliğin özdeşliğine öncelik verme biçimidir. Nergis'in yansısı, kendini ötekiyle yabancılaştıran bir gölge olmadığı ve Nergis, bir tek kendi varoluşunu sevdiği içindir ki, imgeyi kendi özsevicilikten alınan hazza indirgeyecek; özne ile nesneyi, imge ile bakışı, aralarındaki mesafe gittikçe daralan bir çakışım alanı olarak ancak bu temelde konumlandırılabilecektir." [363]

Öte yandan bu coğrafyada suda aksini görmek, bir başka bilgiye yol açmıştır. Bir yandan, insanın evrensel görüşündeki gelişimi animistik, dinsel ve bilimsel olarak ayıran Freud'un, animistik evrede insanın "tümgüçlülüğü" narsistik bir eğilimle kendinde bulgularken, nesne ilişkilerinin geliştiği dinsel evrede "birincil megalomanisini nesnesi lehine terk etmek zorunda"[364] olduğuna yönelik görüşünden yol alıp, nefsten ya da "ben"den söz ettiğini düşünerek okunabilir aşağıdaki mesel:

"Şibli'ye soruldu: 'Bu yolda size kim kılavuzluk etti?'
'Bir köpek' dedi. 'Onu bir gün, bir su kıyısında susuzluktan neredeyse ölmüş bir halde iken gördüm. Su içmek için suya eğilince, sudaki aksini görüyor, korkup geri çekiliyordu, onun başka bir köpek olduğunu sanıyordu. Sonunda susuzluğu öyle bir noktaya geldi ki korkusunu bir kenara itip suya daldı; 'öteki köpek' kaybolmuştu. Köpek kendisi ile arzusu arasındaki engelin yine kendisi olduğunu ve artık yok olduğunu gördü. Benim engelim de, kendi benim olarak aldığım şeyin, aslında kendi engelim olduğunu öğrendiğimde ortadan kalktı.'"[365]

Öncelikle söylemeliyim ki Şibli, Narcissus gibi bir mitik varlık değil, 861-945 yılları arasında yaşamış olan tasavvuf pirlerinden biri, Cüneyd-i Bağdadi'nin (822-911) talebelerindendir. Öte yandan çeşitli tasavvuf pirlerinin öyküleriyle bir tür mitoloji

[363] Sayın, 2003, s. 225 ve s. 226.
[364] Freud, s.12.
[365] Aktaran, A. Rıza Arasteh ve Enis A. Sheikh, "Sufizm: Evrensel Benliğe Giden Yol", Çev. Seval Yılmaz, Kemal Sayar (der.) **Sufi Psikolojisi**, 1.bs. 2000, İnsan Yay., İstanbul, 2004, s. 41.

yaratıldığı da bir gerçektir. Köpeğin kıyısında durduğu su Dicle Nehri'dir. Nehir, İslam âleminde, akışına öykünülen hayat ritmidir. Nehrin akışı ve suyu tutmayışı, nehre "insandan ayrılma ve kuşatılmazlık vermiştir"[366] ve insan, nasibini -ilmini ve amelini- nehirden alsa da ona sahip olamamaktadır.[367]

İlk bakışta Şibli'nin hikâyesi, ölmeden ölmeyi akla getirmektedir; fiziksel olarak yok olmak değil, nefsi ortadan kaldırmaktır ölmeden ölmek. Nefsin, yedi makamı vardır.

"*Nefs-i emare*, üzeri yoğun ve kalın perdelerle örtülü nefs; *nefs-i levvame*, hafif ve ince perdelerle kaplı nefs; *nefs-i mülhime*, nur-zulmet karışımı perdelerle kaplı nefs; *nefs-i mutmaine*, bir öncekine göre nurlu perdelerin ağırlıkta olduğu nefs; *nefs-i raziye*, bir öncekine göre nurun daha fazla, karanlığın daha az olduğu nefs; *nefs-i merdiyye*, bir öncekine göre nurun daha fazla, karanlığın daha az olduğu nefs; *nefs-i kamile* (*nefs-i zekiye*), perdelerin tamamen kalktığı, zulmetin kalmadığı nefs makamı."[368]

Gönül aynasının (*ayine-i dil*), "Hakk'ın tecelli ve nazar ettiği yer"in[369] parlaması için salikin bu perdeleri teker teker ortadan kaldırması, riyazetle, çileyle, ibadetle, güzel ahlakla süslenmesi ile mümkün olacaktır. Nefsin çeşitli veçheleri söz konusudur. Maddeyi bir arada tutarak dağılmasına engel olan maddi nefs, *nefs-i cemâdi*; maddeyle birlikte faaliyette bulunan cevher *nefs-i natıka*'dır; üremeyi ve büyümeyi sağlayan güç bitkisel nefs, *nefs-i nebati*; duyu ve iradeli harekete sahip olma gücü *nefs-i hayvani*; insandaki tümelleri kavrama ve akıl yürütme gücüne karşılık gelen *nefs-i insani*; mümkün olan her şeyi elde edebilme melekesine ulaşmış ermişlerin nefsi, *nefs-i kudsiye*'dir. *Nefs-i külli*, evrensel nefs, *Hakikat-i Muhammediye*'dir; âlemin canı, kâinatın ruhudur, yani, âlemi bir insan gibi kabul edip onun canı olduğuna inanmaktan hareketle adlandırılmıştır.[370] Böyle bakıldığında Şibli'nin nefsi aradan çekmek için nefs-i hayvaniden öğrenmesi değerli bir bilgilenmedir; öğrenmesini, İslam âleminde bir diğer kıymetli öğrenme biçimi olan öykünmeyle tamamlamıştır. Anadolu'da yapılmış olan, birinci bölümde sözü edilen, nefsin tüm veçhelerini simgesel olarak barındıran kâinat resimlerinde (Bkz.: Şekil 43) kâinatın

[366] El-Hakîm, "Nehir" maddesi, s. 492
[367] Bkz.: **a.e.,** s. 492.
[368] Uludağ, "Nefs" maddesi, s. 274.
[369] Uludağ, "Ayine-i dil" maddesi, s. 55.
[370] Bkz.: Uludağ, **a.e.**, s. 275.

ruhu olan bir canlı olarak tasavvur edilmesinin yansıması görülür. Daha önce de değinildiği üzere, kâinatın ruhu, kâinatın bütünselliğinden koparılarak ayrı bir varlık olarak tasavvur edilmediği için bu tutum, insanın taşıllardan, bitkilerden, hayvanlardan işaretleri okumasına yol vermektedir. Narcissus ise *nympha*lardan öğrenmeyi reddetmiştir; oysa *nymphalar*, (periler, melekler) doğadaki varlıkların *energeia*ları gibi bir yerde durmaktadırlar.

Bir yandan da Lacan'ın "kırılmış olan iç dünya-dış dünya dış dünya çemberinin egoyu sınamak için sürekli dördüle [kareye] çevrilmesi yani olanaksızın aranması süreci başlar" sözünü bir kez daha alıntılamak ve bu çemberin İslami düşüncede nasıl konumlandığını gözden geçirmek gerekir. Tasavvuf çerçevesinden bakıldığında yukarıdaki çeviride "ben" olarak ifade edilen "nefs"in, İslamın dışa yönelik boyutu olan şeriat ile içsel hakikati arasındaki yolda aşılmasını ifade eder. Şeriatı bir dairenin dış çevresi, hakikati ise dairenin merkezi olarak kabul edersek eğer, yol, tarikat, zahiri itaatten, batıni inanca ve güvene doğru bir harekettir.[371] Yani, Batılı öznenin çemberi kareye dönüştürmek türünden olanaksızı aramasına benzer bir refleksin gelişmesine gerek yoktur. Aramakta olduğu aşk, arzusunun "mümtaz nesnesi" zaten her an her yerdedir, şah damarından yakın ama bir o kadar da uzaktır; nefsini kırmanın her bir basamağında O'na yaklaştığını bilmektedir. Meseldeki susuzluk, yani Tanrı'ya ulaşma arzusu, ona duyulan muhabbet ile ifade edilir ve bu aşk muhabbeti bir ahlakı koşullar; daha doğrusu aşk ahlakın temelidir. Çünkü belirtildiği üzere inanan kişi aslında yansıma kabiliyetindeki her düzlemde, Allah'ın bir yansımasını görmektedir. Bu nedenle öykünme, bir anlamda, çokluğun birliğe bağlanmasını isteyen Tanrı'nın arzusuna da yanıt vermektedir.[372]

İbn Arabî, imanın peygamberlerin Allah katından getirdikleri vahy ile ilgili olduğunu ve bu nedenle vahy bilinse de bilinmese de mutlak bir öykünme olduğunu belirtmektedir. Bilgi teorik araştırma ve keşf yoluyla edinilebilse bile vahyin nüfuz

[371] Bkz.: Arasteh ve Sheikh, s. 42.
[372] Bkz.: Sayın, **BYII,** s. 187.

ederek iman olarak belirmesinin yolu öykünmedir.[373] Zeynep Sayın, İslami sanatların bu türden bir öykünmeyle gerçekleştiğini söylemektedir.[374]

"İslami öykünmenin kaygısı Batı'dakinden farklıdır: O, resmedileni ehlileştirerek onu özne için, ama özne karşısında seyirlik bir nesne yapacağına varlığın kendi ilkselliğine ve onun işleyiş biçimine öykündüğünü düşünür."[375]

Dolayısıyla İslami sanatlarda sudaki yansımanın resmedilmesine yönelmek söz konusu olamayacaktır. Öykünme gibi yansıma da farklı bir dizge içinde anlam kazanmaktadır çünkü. Bu bağlamda Malik Aksel'in resmin Türkçe karşılığının kılık olabileceğine yönelik önerisine kulak veren Zeynep Sayın'a bir kez daha dönmek isterim.[376] "(T)anrıya öykünen her şeyin -aslen ve mecazen- kutsal ruh gibi kitaplar içinde saklandığı, bir anlamda öykünmeden hicap duyulduğu"nu[377] düşünmektedir Sayın; görünmemesi gereken yerleri görmek" hicap kaynağı olduğu için "imge, bir kılık/elbise ile örtünmektedir."[378]

Allah'ın inayet ettiği kulunu, kendinden meydana gelen şeyleri, "varlıkların ilahi kudretten yaratılışını ve onların imkân halinde oldukları halde varlıkla nitelenmelerini ona göstermekle meşgul etmiştir"[379] demektedir İbn Arabî ve "Allah onlara sadece varlık elbisesi giydirmiştir."[380] Dolayısıyla hakikatleri sabit olmasına karşın, önceleri yoklukla sonra varlıkla nitelenmişlerdir. İbn Arabî bu durumu ayna ile izah etmektedir.

"Bilmelisin ki, bu hakikate (ayn) ait varlık, aynadaki surete benzer: Suret, ne görenin aynıdır ne ondan başkadır! Fakat kendisinde ve kendisiyle görünen görülen yer ile o yere bakan ve ona yansıyan şey sayesinde aynadaki suret ortaya çıkar. Öyleyse ayna zatı bakımından ayna iken bakan kendisi bakımından bakandır. Aynada gözüken suret ise, kendinde ortaya çıkan şeyin değişmesiyle değişir."

[373] Bkz.: İbn Arabi, **FM XI**, s. 143.
[374] Bkz.: Sayın, 2000a, s. 122.
[375] Sayın, **BY II**, s. 209.
[376] Bkz.: Sayın, **BY II**, 176.
[377] Bkz.: Sayın, **BY II**, s. 187.
[378] Sayın, **BY II,** s. 188.
[379] İbn Arabî, **FM XI**, s. 147.
[380] İbn Arabî, **FM XI**, s. 147.

Aynaya bakan ile ayna ve aynada gözüken suret arasındaki farklara dikkat çeker İbn Arabî, aynaya bakan, aynadan uzaklaştığında, suret de aynanın içinden uzaklaşmakta, yaklaştığında, suret de yaklaşmaktadır. Aynaya bakanın sağ elini kaldırması karşısında aynadaki suretin sol elini kaldırması "ben senin tecellinden meydana gelmiş ve senin suretine göre varsam bile, sen ben olmadığın gibi ben de sen değilim!"[381] bilgisini vermektedir.

"Şöyle diyebilirsin 'Aynada aynaya yansıyandan başkası yok'. Böyle dersen, doğru söylemiş olursun. Bilirsin ki gerçekte aynada bir şey yoktur veya aynaya bakan kimsede aynadan bir şey yoktur. Bununla birlikte aynadaki suretten etkilenme ve değişimi de anlarsın. Aynaya bakan kimse ise bulunduğu hal üzere etkiye konu olmaz. (…) Öyleyse ayna imkân mertebesiyken Hak aynaya bakandır. Aynadaki suret ise, mümkün olman yönüyle, sensin! O suret, ya melektir veya felektir veya attır. Başka bir ifadeyle aynanın uzunluk, genişlik, yuvarlaklık ve -her durumda ayna olarak kalmasına rağmen- şekillerinin değişmesiyle aynanın zatına göre meydana gelen suretlerdir. Mümkünler de imkân halindeki şekillerdir. İlahi tecelli o mümkünlere varlık giydirirken ayna onlara şekilleri giydirir. Böylelikle melek, cevher, cisim, araz ortaya çıkar. Bununla birlikte kendisi olmak bakımından imkân, kendi hakikatinin dışına çıkmaz."[382]

Böylelikle "kulun varlıkla nasıl nitelendiğini", "var olanın kim olduğunu", "yoklukla nereden nitelendiğini", "yok olanın kim olduğunu", "kimin konuştuğunu kimin duyduğunu", "kimin iş yaptığını", "kimin yükümlü olduğunu"; "Allah'a muhtaç oluşu", Rabbi, "kendinin kim olduğunu" öğrenmek mümkün olacaktır.[383]

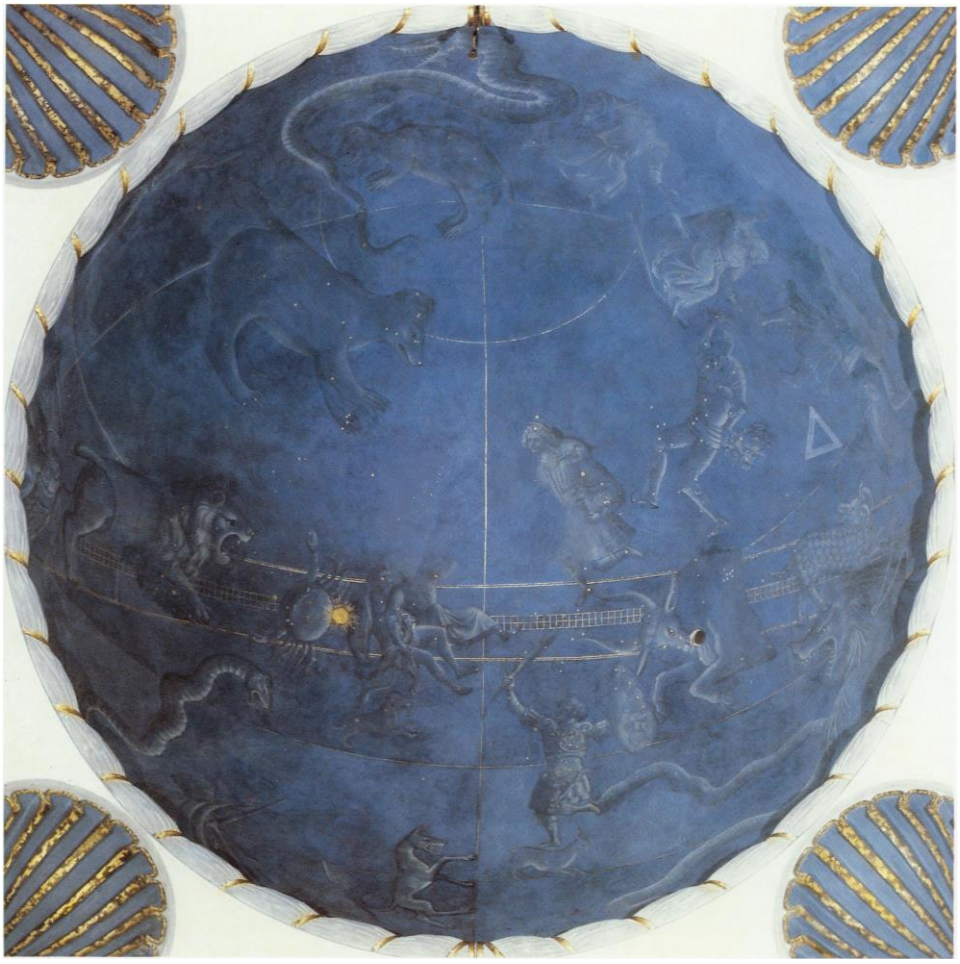
Bu çerçeveden bakıldığında ayna adı verilen Karagöz perdesinde Tahralı'nın ifadeleri yerli yerine oturmaktadır. Tahralı Karagöz'de "misal-i ba-kemal" söylendiğini, perdenin "dünya-yı fani", ışık veren şem'anın "ruh"u temsil ettiğini, oyunlar ve oyuncular çok çeşitli olduğu halde "oynatan", "söyleyen", "öldüren", "güldüren" ve "ağlatan"ın "bir" olduğunu, çocuklar için eğlenceli ve güldürücü bir oyun olsa da aslında bir "hakikat"i temsil ettiğini; onun için ibret gözüyle bakılıp

[381] İbn Arabî, **FMXI**, s. 148.
[382] İbn Arabî, **FMXI**, s. 148.
[383] Bkz.: İbn Arabi, **FMXI**, s. 148.

"her tarafta Hakk'ı bilmek" ve "kalpten ağyar denilen mevcudat suretlerini silmek gerektiği"[384] ifade etmektedir.

3.3.2. Gözün Menzili:

Hiç son bulamayışındır seni büyük kılan,
Ve asla başlamayışındır kaderini kader yapan.
Şarkın, hep dönüp duran yıldızlı gök kubbedir,
Başlangıcı ve sonu hep aynı yerdedir,
Ve açıktır ortanın neyi getirdiği,
Ne var idiyse başlangıçta, odur sonun da belirlediği.
Doğu-Batı Divanı, Goethe



Şekil 153
Leon Battista Alberti, San Lorenzo Kilisesi muhafaza odası, y. 1434-35, Floransa

[384] Bkz.: Tarhalı, s. 58.

Taviani Biraderler'in, Alberti'nin **Resim Üzerine**'sini yazarken yaptığı düşünülen resmiyle[385] aynı temada dolaşan **San Lorenzo Gecesi** ya da diğer adıyla **Kayan Yıldızlar Gecesi** (1982) filmi, Toskana'nın kırsal bölgesindeki bir kasabada, 1944 yılında geçen bir olayı anlatır. Kuşkusuz anlatıda zamanın tercihleri devrededir ama yine de film, bir fresk olarak ya da **Bayeux Halı**'sı gibi izlenebilir. Örneğin bir sahnede, küçük bir kızın hayalinde, direnişçilerle faşistler arasındaki bir çatışma sırasında kızı tehdit eden bir faşistin sayısız oklarla vuruluşunun canlanmasını izleriz. Homerik kodların önce Roma'ya, ardından da Amerika'ya devşirilmesiyle eğlenen Taviani Biraderler, "Kurtarıcı" rolündeki Amerikalıların her şey olup bittikten sonra gelerek başkalarının acısı üstüne inşa ettikleri zaferi görünür kılarlar.[386] Filmin dört veçhesi dikkat çekicidir. İlkin film, 1944'teki bir olayı 1982 yılında ele alan bir *historia*'dır.[387] İkinci olarak film, Hıristiyan inanışından çok daha eskiye dayanan, İtalyan halk kültürüne yerleşmiş olan, astronomik bir "olay"ın izlenerek kutlandığı bir gecede geçer.[388] Üçüncü veçhesi Tanrı ve kilisenin çeşitli sahnelerde klasik ikonografinin altı oyularak gösterilmesi ve insanları tüm zaaflarıyla ancak "muhabbetle" çizmekte oluşudur. Sanki hepimizi çevreleyen, himaye eden gök kubbe altında bu parlak yıldızlı gecede, herkesin kendi yıldızından nasibine düşeni yaşadığı fikrine inanan halka bir sıcak bakış yönelir. Son olarak ise Marksist bakış açısı ile yerleşik inanç, "Kurtarıcı" fikri üzerinden yerle bir edilmekte; kapitalin ve Renaissance'ın doğum yeri olan bölgede "Kurtuluş"un tahvil edildiği yeni değerlere giden yol gösterilmektedir. Kısacası hikâye, tarihe dönülerek, doğanın bir mucizesi

---

[385] Bkz.: James Beck, "Leon Battista Alberti and the "Night Sky" at San Lorenzo", **Artibus et Historiae**, Vol. 10., No. 19, IRSA Publ. House, Krakow, 1989, s. 13. Beck, Alberti'nin sadece mimar değil, aynı zamansa heykeltıraş, ressam ve astrolog olduğunu söylemektedir. Grafton ise insanların şöhret olma arzusunu konu eden bir komedi yazdığını belirtmektedir. Bkz.: Anthony Grafton**,** "Historia and Istoria: Alberti's Terminology in Context", **I Tatti Studies: Essays in the Renaissance**, Vol. 8, Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies, Boston, 1999, s. 48.

[386] Daha ayrıntılı bir inceleme için bkz.: Özlem Hemiş, "Akdeniz'de Kültürel Belleğin Fragmanları ve Kültürel Belleğin Taşıyıcıları: Çocuklar, Deliler, Entelektüeller", **Doğu Batı Dergisi**, Sayı: 34, Doğu Batı Yay., Ankara, 2005, ss. 121-122.

[387] Latince *historia*, İtalyanca *istoria* olarak yazılmaktadır. Bkz.: Grafton, s. 39. Sözcük, Yunanca ίστορέω, *istroeo* kökünden gelmekte, öğrenmek için araştırmak, incelemek, tetkik etmek, bilmek tanımak, soruşturmak, sözlü ya da yazılı olarak anlatmak, aktarmak; ίστορία, *istoria* ise, bir araştırmanın sonucu, bilgi, sözlü veya yazılı anlatı, hikâye ve tarih anlamları taşımaktadır. Bkz.: Çelgin, "ίστορέω" ve "ίστορία" maddeleri, ss. 334-335.

[388] Ağustos ortalarında izlenebilmekte olan bu olay, Perseus Takım Yıldızı bölgesinde gözlemlenebilen Perseid meteor yağmurudur. Türkçede Kahraman Göktaşı Yağmuru olarak geçmekte; "San Lorenzo'nun Gözyaşları" olarak adlandırılarak, St. Lorenzo bu tarihlerde anılmaktadır.

gibi görünen astronomik bir olayın kutlandığı bir şenliğin egemen düşüncenin elinde nasıl bir manipülasyon aracı olabildiği ele alınarak, eleştirel ve ideolojik bir bakış açısıyla sunulmuştur. Yönetmenlerin, gelenekten yararlanmak dendiğinde genellikle ilk akla geldiği üzere tarihin hortlatılması gibi bir yerden değil, *historia* ile anlaşılabilecek olan pek çok unsura sızarak çalıştıkları anlaşılmaktadır.

Samuel Edgerton, belki de coğrafyanın zihin yapısına etkisi ile dünyayı kavrayışımızı, ona nasıl bir gözle baktığımızı belirlediğine inançla[389] Giotto ile Galileo'nun Toskanalı olmasının bir tesadüf olup olmadığını sorar.[390] Kuşkusuz bir başka Toskanalı olan Dante de dönemin ressamlarının imgelemine hayli katkıda bulunmuştur ki, Galileo'nun **Dante'nin Cehennemi Üzerine Dersleri** bu fikri güçlendirmektedir.[391] Tüm bu tarihin içinden gelen Toskanalı Taviani Biraderler'in filminde beliren tabloyu aynı topraklardaki benzer bir işlemin parodisi gibi okumak da mümkündür.

Yukarıda sözünü ettiğim dört veçhe, Floransa'nın Doğu'sundan gelmekte olan Urbinolu Raffaello'nun 1509-1510 yıllarına tarihlenen, Vatikan'daki Papalık Sarayı ya da Kutsal Saray adıyla bilinen Apostolik Saray'daki *Stanza della Segnatura* fresklerinde de gözlemlenebilmektedir.[392] Kanımca odadaki freskler bütünü, özellikle de **Atina Okulu** freski, "kutsal" figürlerle bezenen Vatikan'daki freskler arasında dikkat çekici bir ayrıcalık taşımaktadır. Giorgio Vasari'ye göre resim, *Stanza della Segnatura'*da yerleşik diğer fresklerle birlikte düşünüldüğünde, "ilahiyat, felsefe ve astronomiyi uyumlayan bir *historia*'dır."[393] Bu üçlüye şiiri de ekleyebiliriz çünkü duvarlardan birinde yer alan **Parnassos** freski, Apollon ve çevresindeki sanatları temsil eden dokuz *muse* ile antik dönemin dokuz şairini ve çağdaş dokuz şairi bir

[389] Bu konuda Persis Berlekamp'ın birinci bölümde referans verilen metni çarpıcı görsellerle durumu sergilemektedir. Bkz.: Berlekamp, ss. 13-14.
[390] Bkz.: Samuel Y. Edgerton, Jr. **The Heritage of Giotto's Geometry, Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution**, Cornell University Press, Ithaca, 1991, s. 1.
[391] Bkz.: Galileo Galilei, **Dante'nin Cehennemi Üzerine Dersler**, Çev. Murat Sirkecioğlu, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2009, b.a. Galileo, derslerinde Dante'nin tüm topografik ipuçlarını değerlendirerek **İlahi Komedya**'dan hareketle betimlenen resimler üzerinden geliştirmiştir derslerini.
[392] Bkz. *Stanza della Segnatura,* Papa II. Julius'un şahsi kütüphanesinin olduğu odadır. Kenneth Clark, **Civilization: A Personal View**, British Broadcasting Corporation, 1.bs 1969, Londra, 1976, s. 131.
[393] Giorgio Vasari'den aktaran, Edgerton, s. 196.

arada resmetmektedir.[394] Delphoi Tapınağı'nın bulunduğu Parnassos, tapınak Apollon'a adanmadan önce de Luvice'de "tapınak mekânı" anlamına gelmektedir.[395] Parnassos Vatikan'da resmedildiğinde, Antik Yunan'dan o zamana değin gelen bir kesintisizliğe talip olunduğunu göstermektedir. Epik şiirin perisi Kalliope ile resmin merkezindeki Apollon'un birbirlerine teması, *historia*nın, yazıdan resme geçtiğini; *epos*un resimde sürdüğünü gösteren, Alberti'nin gönlünü yapan bir tutumdur.



Şekil 154
Atina Okulu, Raffaello, 1509-10, Apolistik Saray, Vatikan

Atina Okulu'ndaki mimari ile heykel "İtalyan sahne"de kurulan resmin içinde erimekte, bir mimari diğerini içeri alarak onu "değerlendirmek"tedir. Bundan kastım, mekânsallaştırmanın tiyatrosal kurulumudur aynı zamanda. Göçmen çadır ustası

[394] Edgar Wind, "The Four Elements in Rafael's Stanza della Segnatura", **Journal of Warburg Institute**, Vol.2, No.1, Warburg Institute Publ., Londra, 1938, s. 75. Wing burada bir dörtlü görmektedir: şiir, hukuk, ilahiyat, felsefe. Wing, odadaki Roma tarihinden sahnelerin kurşuni tezyin ile resimlendiğine, daha aşağıda yer alan mitolojik konuların ise renkli resimlendiğine de dikkat çekmektedir. Tabii ki buradaki isimlerden biri Dante'dir. Dante, aynı odadaki **La Disputa**'da da resmedilmiştir.
[395] Bkz.: Littleton, s. 77.

Aziz Paulos'tan tiyatroya ve sahneler kuran Hıristiyan sanatına sözcüğün yolculuğu ilginçtir:

"Baraka veya çadır için kullanılan ve bir kelime olarak muhteşem bir geçmişi olan *skana/skene* (İngilizce *scene* buradan gelir), çok büyük bir olasılıkla Asurca-Aramice *maşkanu*'dan türemiştir; bu kelime de en yaygın köklerden biri olan *şakanu*'dan (dikmek, kurmak) türemiştir."[396]

Resimlenecek olan mekân, *Stanza della Segnatura* içinde -diyelim ki bu yer oyun yeri olsun- yeni bir mekân oluşturulmuş, duvarlar sahne olarak kurgulanmış, bu sahnenin içine Atina olduğu düşünülen bir başka mekân yerleştirilmiştir. Dramaturjik açıdan oyun yerinin seçiminden itibaren tüm işaretler sistemi tutarlı bir stratejinin ürünü olarak görünmektedir. Ufuk noktası, Platon ile Aristoteles'in yan yana ama aslında birbirlerine temas etmeden durarak oluşturdukları bütünün arasına, neredeyse Platon'un elindeki "hiç doğmadığı halde varolan"dan[397] söz eden **Timaios**'a denk gelmekte, Aristoteles Platon'dan bir adım ileride elinde **Nikamakhos'a Etik** ile durmaktadır. Dinsel bir sahne olsa, İsa'nın duracağı yeri şimdi Platon ile Aristoteles paylaşmakta; dinin iki veçhesini üstlenmekte "gibi" görünmektedirler. Kanımca bu "gibi" buradaki nüfusa geçirme operasyonunun anahtar sözcüğüdür. Platon'un üç ideal bilgisinin düşünürleri buradadır: aritmetik, geometri ve astronomi.[398] Raffaello odanın diğer fresklerinde ölümsüzleri resmetse de, **Atina Okulu**'nda ölümsüzleri resmetmek yerine ölüleri canlandırır; daha doğrusu Greenblatt'ın deyimiyle söylenecek olursa, ölülerin bıraktıkları metinsel izlerin canlılıklarını bir tür "ölülerle konuşma"[399] veya ölüleri konuşturma sahnesi içine sabitlemiştir.

Freskteki koreografi herkesi gruplar çiftler halinde diyaloga ya da temasa sokmuş, sadece Heraclitus, Diogenes ve Plotinus, tek başlarına betimlenmiştir. Hayattaki yegâne varlığı olan kâsesiyle merdivenlerde sere serpe duran Diogenes koreografiye

[396] Burkert, s. 42.
[397] Platon, 2001, 28c, s. 23.
[398] Platon, **Yasalar**, C. Şentuna ve S. Babür, Kabalcı Yay., İstanbul, 2007, s. 300. (818c).
[399] Greenblatt, 1998, s. 15. Aslında bu bağlamda şimdi burada Greenblatt'ın Shakespeare ile diyaloguna öykünüyor gibi görünsem de aslen Raffaello'in ölülerle söyleşmesini anlamak istemekteyim. Kuşkusuz burada perspektifin yol gösterileceğinde pek çok yoruma gidilebilir ama bu çalışmanın odağı resmin kendi derinliğine açılmayı değil, bulunduğu yerde ve zamanda bu resimle söylenmek istenene yoğunlaşmaktadır. Yorumlama yerine bazı genellemelere gidilmesinin nedeni budur.

başka bir boyut kazandırmakta; gün ışığında fenerle sokaklarda dürüst insan aramasıyla ünlenen ama öte yandan kalpazan olduğu için sürgüne yollanmış bir ailenin oğlu olan Diogenes, **Nikamakhos'a Etik**'ten kendine doğru uzanan ışının altında, kimsenin gölgesinden yararlanmadan uzanışıyla kapitalin hızlı bir yozlaşmaya yol açacağı topraklarda göze batan bir diken olabilecekken, bedeninin diğer dikilmiş duran figürlere zıt bir biçimde yerleştirilmesiyle sorular uyandırarak sahne çalmakta; içsel bir *soliloquy* (monolog değil) canlandırmaktadır. Taviani Biraderler'in filmindeki küçük kızın karşılığı burada Diogenes'dir. Küçük kızın bir anlık vizyonu ile **Atina Okulu**'ndaki kurmacanın "gerçeklik" ile ilişkisi Diogenes'nin bedeninden yansıyan "gerçeklik" ile vurgulanabilmektedir. Diogenes resimdeki diğer kişileştirmelere bakıldığında ne havarilere benzemektedir, ne de meleklere; ölmeye yatmış bir kahraman da değildir. Ne Heraklitus gibi yazmakta olan bir düşünüre özgüdür, ne de Plotinus gibi vakurdur onun yalnızlığı.

Odadaki diğer betimlerin tersine, **Atina Okulu** sahnesi, mitolojiden, herhangi bir epik anlatıdan ya da Kitab-ı Mukaddes'ten alınmamıştır. Felsefe, bir anlamda, tüm bu diğer anlatıların kategorisine çekilerek ehlileştirilmiştir. Yeterince ehlileşmeme tehlikesi olan Diogenes'in şahsında, insanın deliyle dahi arasında durabileceği eşikte, potansiyel bir günah keçisi olmaya yatkın ve tehditkâr biçimde durmaktadır; ancak yatay olarak resmedilmesi, hoş görme ile hor görme arasındaki[400] o ince sınırı ihsas etmektedir. Felsefenin ehlileşmeye gelmez figürlerinin kurmaca kişiliklere dönüşmesi an meselesidir; bu durum, Leonardo da Vinci, Michelangelo ve hatta Raffaello'nun sahnede bu kişileri "canlandırmaları" sayesinde garantiye alınır. Raffaello'nun ustalarına hürmeten yapılmış "gibi" görünen bir jest, bir yandan da emniyet subabı işlevi taşır.

Bu geldiğim yoldan varmak istediğim nokta, Papalık Sarayı'nda, yani, Tanrının yeryüzündeki vekilinin mekânında, Papa'nın şahsi kütüphanesinde, bilgi iktidarının ve stratejisinin dayandırılacağı temellerin, resimde de açıkça görüldüğü gibi bir

[400] Zeynep Sayın'ın ders notlarındaki bir ifade Diogenes figürüyle düşünülebilir. "Alberti, dik durmamayı boyun eğmek diye algılıyor ve hor görüyor." Böyle bakıldığında resim, Hayden White'ın tarih yazımı sınıflandırmalarındaki "komedi olarak tarihsel gerçeklik" inşasının bir figürü olarak da görülebilir; bu damar ise Taviani Biraderler ile buluşur.

sahne kurarak meşrulaştırıldığını, aynı zamanda felsefecilerin Tanrı sevgisi ile ilahi bilginin alanına dâhil edildiğini ve böylece yeni bir tarih sahnesinin kurulmakta olduğunu söylemektir. Antik Yunan mirasını, daha doğrusu yazıyla kayda geçmiş evrensel mirası nüfusa geçirirken öykünülen şey, Yunan dünyasının tarihi açma hareketidir. İşlem ilk bakışta, Zerdüşt'ten İbn Rüşt'e kâinatın varoluşuna yönelik tefekkürde bulunan herkesi önce Yunanlaştırmakta ardından Hıristiyanlaştırmakta gibi görünürken aslında çağın ruhu duruma sirayet etmiş, Vatikan'ın tam da kalbinde dünyevi bir filiz vermiştir.[401] Her şeyi bir çatı altına toplarken, bilmeyene bilineni açmak üzere örgütlenmiş dikkatli ikonografiye karşın, bir sahne kurulduğu için, bu sahnenin olanakları içinde hareket eden bir koreografiden ve koreografinin ikonografiyle birleşen/ayrışan yönlerde işlediğinden söz etmek mümkündür.

Yıldızların hareketlerindeki ahengin insanların hareketlerine yansıması gerektiğine inanılan bir dönemdi Renaissance, dolayısıyla koreografiden söz etmek olanak dışı değildir. Platon'dan beslenen dönemin dünya görüşüne göre dans, toplumsal simgelerin kurallar bütünü ve kozmik metaforların diliydi. İyi yönetilmiş bir yaşam, soylu bir dans olarak nitelendirilebilmekteydi.[402] Nitekim Platon **Yasalar**'da, Matisse'e kadar uzanacak bir koreografi vermektedir.

"(A)ynı yerden hareket eden, yuvarlak çemberler gibi, zorunlu olarak her zaman bir merkez çevresinde döner ve bu hareket aklın dairesel hareketine olabilecek en yakın ve benzer harekettir. (…) Aklın ve aynı yerdeki hareketin aynı düzene göre, aynı şekilde, aynı yerde, aynı merkez çevresinde,

[401] Damisch, Raffaello'nun benzer bir katlamayı, II. Julius'un defin töreni vesilesiyle yaptığı Sistina Meryem'i'nde de gerçekleştirdiğini Wölfflin'e dayanarak aktarmaktadır: "Burada konumuz -ve bu konu istisnai sayılmaz- gösteriyle bütünleşsin diye tasarlanmış bir tablodur. (…) Wölfflin'in belirttiği gibi, tablo düzenlenişi itibariyle bile seyirsel, seyirsel olduğu için de geçici olan temsilden izler taşır: tiyatrodaki gibi aktörleri ortaya çıkarmak üzere açılan perdeler, basit bir payanda ile maddileştirilen ilahi bir karaterin sahneye inişi ve nihayet imge seviyesindeki işlevi gösteri meaknında kendilerine yüklenen işlevi ikiye katlamaktan ibaret olan bulutlar." s. 97. Hatta **La Disputa**'daki (Tartışma) bulutlar için söylediklerini dilerseniz koreografi önerimle birlikte okuyabilirsiniz: "Böyle bir kompozisyon görülmüş bir şeye, mucizevî bir tecelliye veya etkili bir gösteriye gönderme yapmaz. Simgecilik ve illüzyon burada başka bir düzeyde işler: mümkün temsil ve sahne düzeni düzeyinde." s. 98.

[402] Bkz.: Jennifer Nevile, "Dance and the Garden: Moving and Static Choreography in Renaissance Europe", **Renaissance Quarterly**, Vol. 52, No. 3, University of Chicago Press, Chicago, 1999, s. 822. Nevile, Platon'un "eğitimsiz" insandan "danssız" (achorentos) insan olarak söz ettiğini belirtir.

aynı yöne doğru, aynı oran ve düzen içinde yuvarlak kürelerin dönüşüne benzer şekilde hareket ettiklerini söylersek, herhalde sözle güzel imgeler yaratan beceriksiz sanatçılara benzemeyiz."[403]

Yasalar'ın bu bölümü, "her şeyin tanrıyla dolu olduğu" sonucuna varmaktadır. O halde bu harekete öykünerek dans etmek, ilahi plana paralel bir hareket olacaktır. Nihayetinde **Atina Okulu**'ndaki mimaride yer alan yarı dairelerin kompozisyona etkisi bu bağlamda okunabilmekte, **La Disputa** (Kutsal Tartışma) ise üç katmanda bu dairesellik vaadini gerçekleştirmektedir. Dante'nin bu daireselliği cehenneme de yerleştirmiş olması, yine bir Toskana cilvesi ya da geometrisi olsa gerektir. Ancak yukarıdaki alıntıyı yapmamın bir nedeni, İbn Arabî'nin aynı koregrafik ipucunu, kendi dilinde salikin rotası olarak belirlemiş olmasıdır; bir sonraki bölümde açacağım bu noktayı kısaca da olsa burada hatırlatmak istedim.

Atina Okulu'ndaki sahnenin, dönemin diğer sahnelerinden farklılığını Aiskhylos'un **Persler**'inin farklılığına bağlamak mümkündür ki metin, Atinalılığı, bu konuda Homeros'un **İlyada** ile Yunan birliğini tesis edişine öykünerek yerleştirmektedir. **Persler**, bir mitostan değil, yeni atlatılmış bir savaştan hareketle kaleme alınarak günümüze gelmiş tek tragedyadır. Metnin stratejisi, methiye yoluyla Perslerin gücünü ön plana çıkararak asıl methiyeyi bu yüce gücün düşmesini sağlayan Atinalılara yöneltmektir.[404] Özcesi, perspektifin kusursuz işlediği bir *historia* örneği olarak **Atina Okulu**'nda kurulan sahnenin, tragedya sahnesinin Atina demokrasisiyle başlattığı tarihin açılışına öykünmekte olduğu bu yolla, bir kez daha söylenebilecektir. Her ikisi de araç olarak *historia*dan ve perspektiften yararlanmaktadır. Hayden White'ın **Metatarih**'te gösterdiği gibi bu iki araç, amaç doğrultusunda birlikte ahenkle işlemektedirler.[405] White'ın görüşlerine yer vermeden önce *historia* kavrayışı üzerine kısa bir karşılaştırmayı paylaşmanın *historia*'nın tiyatrosal örgütlenmesine yönelik yargıya yardımcı olacağını düşünüyorum. Anthony Grafton, Alberti'nin *historia* kavrayışını tartıştığı metninde iki çeviriden söz eder.

[403] Platon, **Yasalar**, 897e-899b, ss. 400-403.
[404] Borges'in öyküsünde İbn Rüşt'ün tragedyayı bir methiye olarak algılaması boşuna değildir. Bkz.: ikinci bölümün girişi. Metin boyunca Persler altın, Atinalılar gümüşle nitelenirler. Daha ayrıntılı bir inceleme için bkz.: Özlem Hemiş, "Aiskhylos'un Persler'i ya da Asya ile Avrupa'nın Tarihi Karşılaşması", **İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümü Dergisi**, Sayı 6, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 2005, ss. 9-30.
[405] Bkz.: Hayden White, **Metatarih,** Çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi, Ankara, 2008, s. 59.

Bunlardan ilki, Hubert Janitscheck'in 1877'de Almancaya yaptığı çeviridir. Janitscheck, *historia*'yı *Geschichtsbild*, (tarih/hikâye imgesi) olarak çevirmekte; böylece akla olayın geçtiği yerden kostümlerin en ince detaylarıyla anlatıldığı kahramanca yemin ve çarpışma imgelerinin temsil edilmesini getirmektedir.[406] Bu çeviri, Yunan tarihçilerin ustalığının bir ölçütü olarak görülen *ekphrasis*'i düşündürmektedir. 1956'da John Spencer'in yaptığı çeviride "*istoria*", klasik tarihi veya mitoloji temasını, gören herkesin duygularını güçlü bir biçimde etkisine alacak şekilde "canlandıran" sanatsal bir işlem olarak belirmektedir.[407] Sanki Shakespeare'in topraklarındaki bu "tiyatrosal" ifade, Hegel'in topraklarındaki "tarihsel" vurguyla bütünleşebilecektir.

"İlkin tarihsel alandaki öğeler, ele alınacak olaylar ortaya çıktıkları zaman sırasına göre düzenlenerek bir vakayıname haline getirilir; sonra bu vakayıname, olayların ayırt edilebilir bir giriş, gelişme ve sonuç içerecek şekilde, bir 'manzaranın' ya da olaylar sürecinin bileşkeleri olarak yeniden düzenlenmesiyle bir öykü biçimine sokulur. Vakayınamenin öyküye dönüştürülmesi, vakayınamede yer alan bazı olayları başlatıcı motifler, bazılarının geçiş dönemi motifleri ve yine başka bazılarının da olayları sona erdiren motifler olarak nitelenmesiyle gerçekleştirilir."[408]

White'ın sözünü ettiği süreç, dramatik bir yapının kurulumuna işaret etmektedir. Nitekim vakayınamenin öyküye dönüştürülmesi süreci Aristoteles'in **Poietika**'da üstünde durduğu temel ilkeye dayanmaktadır: Bir bütün, başı, sonu ortası olan şeydir. İyi kurulmuş öykülere "ne gelişigüzel bir yerden başlanabilir, ne de gelişigüzel sona doğru gidilebilir."[409] Öykünün -isterseniz *historia* diyelim- sahneleme kipi ise "tarih sahnesi"ni kurmaktadır. Ancak buradaki sahneleme kipi, Wolfgang Kemp'in Ortaçağ resimselliğinde bulguladığı, pagan köklerden devşirilmiş "gösterim kipi" değildir, çünkü Ortaçağ gösterim kipi döngüseldir.[410] White'ın

[406] Bkz.: Grafton, ss. 39.
[407] Bkz.: Grafton, ss. 40.
[408] White, s. 21. White, epik olay örgüsünün yapısını "vakayınamenin üstü kapalı" biçimi olduğunu düşünmektedir, s. 23.
[409] Aristoteles, **Poietika**, Çev. Nazile Kalaycı, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 2005, s. 31, 1450b:30.
[410] Wolfgang Kemp, "Medieval Pictorial Systems," Brendan Cassidy (der.), **Iconography at the Crossroads**, Princeton University Press, Princeton, 1993, ss. 124-125. Kuşkusuz, Kemp'in metninin bütünü bağlamında bakıldığında, Hıristiyanlığın, ilk günahın mutlak gösterimi olarak İsa'nın çarmıha gerilişi betimleri üzerinden doğrusal bir anlatıya geçilmek istendiği anlaşılacaktır; ancak, bu resim düzleminde bile kimi betimleri çerçeveleyen aziz resimleri ya da çeşitli İncil göndermeleriyle kırılacaktır. Kaldı ki XIV. yüzyılda bile hâlâ döngüsel dinsel oyunlar oynanmaktaydı York'ta.

"sahneleme kipi" (*emplotment*) dediği, tarihyazımında "romans, trajik, komik, yergi" olarak beliren tutumdur.[411] Bu noktadan bakıldığında Osmanlı'nın tarihi iki üslupta da kurmaya kalkışmadığı sezilir. Bir vakayıname olarak ele alacak olursak 1582 surnamesi, 52 gün süren şenliği ham malzeme olarak kaydetmiş ama düzenleme yapmamıştır. Düğünü sona erdiren kargaşa -ki yukarıda değinildiği üzere Osmanlı o dönemde en geniş sınırlara ulaşmış ama tam da bu kargaşaya yol açan nedenle küçülmeye başlamıştı- ne yok sayılmış, ne de üstünde durulmuştur. Yazma hazırlandığında bu durum dışarıda bırakılmamış, resimlenmiştir ama yorumlarla örülmemiştir, sadece gösterilmiştir, saklanmamıştır. Kuşkusuz İntizami'nin tarihçi olmaması bir neden olarak ileri sürülebilir; methiye görevi üstlenen bir şairin, bu kutlama kitabında bu olayı barındırmaması beklenebilirdi.

Öyküyü Aristoteles'in önerdiği biçimde düzenledikten sonra sahneye çıkarma aşamasındaki araçlardan biri *enargeia*, diğeri ise *ekphrasis*'tir. Kurulan omurganın giydirilmesi ve okura "seyir" zevki sunularak anlatının içine çekilmesi bu araçlarla gerçekleşecektir. Retorik sanatından devralınmaktadır bu kavramlar. *Enargeia*'nın daha önce değinilen *energeia* ile karıştırılmaması için not düşmek isterim; *energeia*'nın içinde yukarıda açıldığı üzere *ergon*, *enargeia* da ise parlak, ışıklı; hızlı, canlı gibi anlamlara gelen *argos* vardır.[412] Bu köken de aslında *enargeia*'nın işlevini açıklamaktadır. *Enargeia*, "açık ve berrak görüş; açıklık ve netliktir,"[413] retorikte ve tarih yazımında ise anlatılan vak'anın dil marifetiyle canlı bir biçimde görselleştirilerek "okurun gözünün önüne getirmektir."[414] Sözcük Latinceye *evidentia* olarak geçerken açıklık ve berraklık anlamına yerleşmiştir.[415] Andrew D. Walker, Lucianus'un **Tarih Nasıl Yazılır** metninde ham malzemenin (olayın) olabildiğince canlılıkla sunulmasına yönelik önermesinin, *enargeia*'yı işaret ettiğini

[411] Bkz.: White, s. 20.
[412] Bkz.: Çelgin, "άργος" (argos) maddesi, s. 97.
[413] Çelgin, "ένάργια" (enargeia) maddesi, s. 235.
[414] Andrew D. Walker, "Enargeia and the Spectator in Greek Historiography", **Transactions of the American Philological Association**, Vol. 123, John Hopkins University Press, Baltimore, 1993, s. 353.
[415] Bkz.: Lorna Hutson, "Forensic Aspects of Renaissance Mimesis", **Representations**, No. 94. University of California Press, California, 2006, s. 94.

belirtmekte, Plutarkhos'tan yaptığı alıntıyla ise *enargeia*'nın gözle ilişkisine ve *historia*ya doğrudan bağlamaktadır:[416]

"Aynı nesneyi temsil ederken ressamların renk ve desenle yaptığını, yazarlar kelimeler ve tamlamalarla yaparlar. Taklitlerinde malzemeleri ve tutumları farklıdır; yine de önde gelen amaçları bir ve aynıdır." [417]

Walker, Plutarkhos'un en başarılı tarihçiyi "duyguları (*pâthe*) ve karakterleri en canlı biçimde temsil eden"[418] kişi olmasını okuru seyirci olarak konumlandırmasına bağlamakta ve tarihyazımındaki trajik tutumla, tragedya seyircisinin, seyir sürecinin tarihsel metne paralellik göstermesinden söz etmektedir.[419] Bu bağlamda Zeynep Sayın'ın *ekphrasis* hakkında söylediklerine yaklaşmaktadır.

"Kuşkusuz şimdinin içinde değil betimlenen, başka bir zamanı şimdiye çekiyor; şimdiyi şimdi olmayan, geçmiş ya da gelecek olan bir başka zamana, bir tarihe açıyor; okuru anlatılanın kahramanı değil tanığı kılıyor."[420]

Lorna Hutson *enargeia*'dan gelen *evidentia*'nın hukuki yönünün kazandığı "şahitlik" ve delil anlamlarıyla *ekphrasis'*e tam da burada eklemlendiğini söylemektedir.[421] *Ekphrasis* sözcük olarak, betimleme ile eş anlamlı olmakla birlikte, anlatı tekniği olarak, anlatının olanaklarını genişleten bir tamamlayıcı olarak görülmektedir.[422] Tiyatro açısından bakıldığında *ekphrasis*, sahne dışındaki olayların sahne üstünde anlatılmasında kullanılan bir araç olarak da belirmektedir. Ancak burada önemli olan, anlatılan öykünün gerçeklik boyutuna ikna etmek üzere çalışan bir araç oluşudur:

---

[416] Bkz.: **a.e**., s. 353 ve s. 357.
[417] Plutarkhos'tan aktaran Walker, s. 357.
[418] Plutarkhos'tan aktaran Walker, s. 357.
[419] Bkz.: Walker, ss. 356-357 ve ss. 360-361. Walker'ın aynı metinde yer verip çürüttüğü Eleanor Leach, buradaki nüansa dikkat çeker. Seyircisinden/okurundan talebi bağlamında *enargeia*'nın bir noktada, gerçeğe benzerliğin resimselliğinden ayrılmakta olduğunu düşünmektedir, çünkü resimsel benzeşimin talebi sadece nesneyi tanımak ve onun gerçekte var olanla benzerliğini bilmek gibi birbiriyle ilişkili iki zihinsel işlevi kullanılmasıdır. Oysa yazman, görünmeyenin görünür kılarken bilişsel becerilerini bir ressam gibi kullanacak, okur da onunla aynı istikamette hareket edecek, duygusal bir özdeşleşmeye de bu istikametten varacaktır. Bir başka çalışma bağlamında Leach'in yaklaşımı ele alınmaya değer görünmektedir. s. 358.
[420] Sayın, 2008, s. 50.
[421] Bkz.: Hutson, s. 98.
[422] Bkz.: Walker, s. 354 ve s. 361.

"Antik retorik sanatına göre görsel imgeleri kusursuz bir sonlanışla bitişlendirerek anlatma sanatı *ekphrasis*; Homeros'un öncülüğünde Philosastratos'un 1. yüzyılda betimlediği, asıllarının varlığından kuşku duyulan görsel imgeler ile doruğa ulaşıyor; anlatılan, hiçbir boşluk ve eksik bırakmadan, ayrıntılarla gözün önünde canlı olarak belirecek şekilde betimleniyor; içsel gözün önünde beliren bu imgenin ismine sanrı, hayal, phantasia deniyor. Hayali canlandırmak için betimlemek, orada olmayan bir şeyi zamanın içinde var etmek; dinleyiciyi, seyirci, yaşanmış olanların canlı tanığı kılmak; 'olay' olarak tarihi başlatmak demek."[423]

Olay tarihini başlatmanın bir diğer aracı olan perspektife döndüğümüzde, Pavel Florenski perspektifin asıl kökeninin tiyatroda olduğunu ve M.Ö. V. yüzyıldan itibaren merkezi perspektifin bilindiğini, Yunanların ulaşmış oldukları matematiksel bilgi düzeyi ile geometrik gözlem gücünün sanata aktarılmamasının derin bir başka kavrayışın sonucu olduğunu söyleyecektir.[424] Sözleri önemli ölçüde Vitruvius'un kitabındaki yorumlara dayanmaktadır. Vitruvius (M.Ö. 80-70 -M.S. 15) Aiskhylos'un bir oyununa dekor yapan Agatharkus tarafından bırakılan notlardan hareketle Anaksagoras ve Demokritos'un geliştirdiği düşünceye yer vermektedir:

"Bir merkezde çizgilerin doğal olarak bakış noktasına ve görsel ışınların kırılmalarına göre uyumlu olmaları gerektiğini, böylelikle, bu yanılsama ile yapıların görünümlerinin güvenilir bir imgesinin boyanmış sahne dekorlarında yaratılabileceğini gösterdiler."[425]

Yukarıda, Vitruvius'tan yaptığım alıntıyla, bakışın örgütlenmesi ve yönlendirilmesi olarak görülebilecek olan perpektifin, sahne tasarımının içinde Antik Yunan'dan bu yana bilinmekte olduğundan söz etmiştim. Hans Belting, perspektifin "yeniden doğduğu" Floransa topraklarında, sahne tasarımından (*scenegraphy*) gelen perspektif tanımının ihtilaflı olduğundan söz eder. Sahne tasarımı, Vitruvius'a göre bir zemin planı ya da ön cepheyken, Raffaello, bunu iç görünüm, Fra Giocondo dış görünüm ve pek çokları ise ön cephe ile haç bölümünün bir birleşimi olarak anlamış; Serlio ise Vitruvius'un sahne tasarımı dediği şeyin perspektif olduğunu söyleyerek farklı görüşleri bir çerçeve altında toplamıştır. Bu sırada gerçekleşen bir başka operasyondan daha söz etmektedir Belting; bakışı, görmeyi, ışığın trafiği ve ölçümü

[423] Sayın, 2008, s. 50.
[424] Florenski, s. 61 ve s. 58.
[425] Vitruvius, **Mimarlık Üzerine On Kitap**, Çev. Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yay., 1. bs. 1990, İstanbul, 2005, s. 149.

gibi pek çok bilgiyi dolaşıma sokan ve XIII. yüzyıldan itibaren Avrupa üniversitelerinde bilinmekte olan İbn Heysem'in **Perspectiva** (Kitab-ül Menazir, 1028) diye çevrilen kitabının o zamana kadar ki etkilerinden Floransa bu şekilde sıyrılmış, kökeni bir kez daha Antik Yunan'a bağlamıştır. [426]

Zeynep Sayın, Achilleus'in kalkanını betimleyen Homeros'un *ekphrasis*inin tiyatrosallığından söz etmektedir. Aiskhylos'ta da sessel ve görsel düzlemde Persler'in zenginlik ve egzotikliklerini vurgulayan betimlerden örnek verilebilir. Yabancıların ağzından anlatılan Atina'nın gerçekliği seyirci için öylesine gerçektir ki, Aikhylos'un hiç gitmediği Susa betimlerine, hiç görmeden tasvir ettiği Kraliçe Atossa'nın gerçekliğine inanacaktır. Anlatıda kurulan tiyatrosallık, okuru anlatı boyunca kaybetmemek için, kendi doğruluğuna seyirciyi ikna etmek istediği için örgütlenmekte; zaman üstünde bir yanılsama kurulmakta; dünü nasıl şimdi de var edebiliyorsa, bugün burada, söylenenin ardındaki söylenmezlik düzlemi sayesinde, "sözün ardında söz olmayan şeye bakmayı"[427] sağlamaktadır. Zeynep Sayın bunu, "Bakışın sonuna kadar gitmeye, sonuna kadar bakmaya, görünmezliği canlı kılmaya"[428] bir davet olarak nitelendirmektedir.

Historia, tiyatrosallık ve merkezi perspektifle yapılan resimler, girişte kısaca değinilen *entelekheia* ile ifade etmeye yatkın yapılardır çünkü tasarımlanmış, tamamlanmıştırlar. Sayın'ın yukarıda belirttiği gibi "kusursuz bir sonlanışla" bitişlenmiştirler. Yapıtı tasarımlayan, sahneye koymadan önce onu sahnede görmüşçesine zihninde tamamlamıştır -ki bu üç ayrı yapıda görüldüğü üzere "sahneleme kipi" içinde konuşmaya yatkındır: "*entelekheia* aracılığıyla tragedya kendini, kendi tamlığı, tamamlanmışlığı (*teleias*) içinde göstermektedir."[429] McNell'in bu alıntının devamında anlatıyı bir organizmaya benzetmesine benzer bir yaklaşımla William M. Ritter, trajik aksiyonun birliğini organik bir birlik olarak nitelendirerek, kendisini zahiri bir bütünün formu olarak açığa vuran, içsel bir ilke

[426] Belting, 2011, s. 162. Belting'in İbn Heysem üzerinden tartışması ilgi çekicidir. Mukarnaslar, girihler üzerinden yerli yerine oturan bu tartışma, minyatürlerdeki tercihlere tam olarak yanıt vermemektedir.
[427] Bkz.: Sayın, **a.e.**, s. 50.
[428] Bkz.: **A.e.**, s. 50.
[429] Aristoteles'i Heidegger ile okuyan McNeill, 2006, s. 170. Tamamen bambaşka bir açıdan bakan Ritter da aynı yargıya varmaktadır. Bkz. dipnot 445.

bulgular bu tanımda. Organizma ve metabolizmanın oluşunu *entelekheia* ile açıklarken *telos* söz konusu olduğunda bir biçimin/formun (*eidos*) ereğinin düşünülmesi gerektiğini hatırlatır.[430] **Metafizik**'ten örnekler: "Çünkü form erektir, ve ancak ereğe erişmiş olan tamdır."[431] **Poietika**'da da *telos* ile *holos* (bütün) arasında bir yakınlık görülmektedir:

"Tragedyanın tamamlanmış ve bütün bir eylemin taklidi olduğunu belirtmiştik (…) Bütün (*holos*) ise başlangıcı, ortası ve sonu olan şeydir."[432]

Aristoteles *entelekheia* kavrayışını *enteles* (tam tümüyle gelişmiş) ile *echein*'i (=*hexis* o durumda sürekli bir çabayla tutarak belli bir tarzda yol almak) birleştirerek ve aynı zamanda *endelecheia* (dayanıklılık) kavramına *telos* (tamamlanmışlık) anlamını da yükleyip kelime oyunu yaparak icat etmiştir.[433] Bu, sözcüğün üç halkalı anlam zinciridir ve Aristoteles düşüncesinde hareket kavramının tanımı dâhil her şeyin -dolayısıyla *mimesis*in de- tam merkezinde yer alır. Heidegger, *entelekheia*'nın varlık bilgisini taşıdığını ileri sürer; bir şeyi gerçek anlamda varolan olarak nitelendirebilmemiz için *entelekheia* biçiminde olması gerekir çünkü *morphe*'nin bir biçimde kendi içinde *entelekheia* karakteri taşıması gerekmektedir.[434] *Morphe*, görüntüye yerleştirme, görüntünün çerçevesini çizme, görüntüyü çatılamadır. Görüntü kendini şahit göstererek kendini kendi görüntüsü içine yerleştirir, bunu yaparken kendini kendi gibi görünen, "kendine benzeyen" olarak imal etmekte, kendini kendine yerleştirmektedir; dolayısıyla *morphe*, *physis*'tir.[435] Heidegger *physis*'i fizik anlamında ele alarak onu *ousia*'nın bir biçimi olarak kabul etmekte, "oύσια'nın özü içinde başlangıçta tasarımlanmış olan φυσις'in kendisinden neşet ettiği için αλήθεια varlığa aittir"[436] demektedir.

---

[430] William. E. Ritter, "Why Aristotle Invented the Word Entelecheia" **The Quarterly Review of Biology**, Vol. 7, No. 4, The University of Chicago Press, Chicago, 1932, ss. 380-381.
[431] Aristoteles, **Metafizik**, s. 280, 1023a31.
[432] Aristoteles, **Poietika**, s. 31, 1450b25.
[433] Bkz.: Tanımı veren Joe Sachs, Aristoteles, 1999, içinde s.li-lii.
[434] Bkz.: Heidegger, Alm. s. 352.
[435] Bkz.: Heidegger, Alm. s. 358.
[436] Heidegger, Alm. s. 371. oύσια, ousia; φυσις, physis; Heidegger metin içinde örneğin şöyle bir cümle kurmaktadır: "φυσις, oύσια'dır, yani varolmaktalıktır – varolanı varolan olarak imtiyazlı kılan şeydir, varlıktır." s. 330. ve "Oύσία'nın *Yunanca* özü, bizler için sadece gizini-açmayla yansılamanın karşıtlığı üzerinden bilinebilir." s. 340. αλήθεια, aletheia, gizsizlik, hakikat.

"οὐσια'nın bir karakteri, *idea*'nın (Platon) açıklıkta mevcuda çıkması ya da ειδος κατα τόν λόγος (Aristoteles) olarak peçesini indirir ve yine bu yüzden bu karakter için κίνησις'in özü, εντελέχια ve ενέργεια olarak görünürlüğe gelir."[437]

Energeia'yı daha önceki bölümde Osmanlı'nın yazı ve figürle ilişkisini anlatırken açıklamıştım. *Entelekheia'*nın ise, Antik Yunan'dan itibaren, madde olarak bedenin bütünselliğini, tarihi de içine dâhil ederek yapıtın sonunu işaret eden bütünselliği içerdiğini söylemek mümkündür. Bu noktada, bakışı manipüle eden perspektifin *entelekheia* ile anlaşılabileceği ileri sürüldüğünde, Heidegger'in Florenski ile buluştuğu yer de dile getirilecektir. Bu bakış üzerinden yüründüğünde merkezi perspektifin görüsüyle buluşulur.

"Kendi içinde toplanmış ve yoğunlaşmış (yalın) bir görmenin *sükûnetinde* etrafa bakmanın ve izlemenin hareketi, en büyük harekettir. Böyle bir görme, τελος'tur; sondur; dışarıya, görüntüye bakmanın kendini yakaladığı ve topladığı, özünde hareketlilik olan şeydir."[438]

Yine de bu durumu tamamlanmışlık, bitmişlik ya da son olarak nitelendirmez: "Aksine, hareketi yakalayan ve muhafaza eden hareketliliğin başlangıcıdır."[439] Ama bu yine de bir noktada "kendini-sona-getirmek" ya da "kendine sonda-sahip-olmak"tır. Merkezi perspektif kendine-sonda-sahip-olduğu anda, *entelekheia* ile bir anlatı/tarih başlatarak/anlatarak bakanı aydınlatmaktadır. Perspektif sözcüğünün kökeninin "içinden bakmak anlamına" anlamına geldiğini,[440] örneğin *historia* resmini düşündüğümüzde aslında bu bakışın neredeyse bir imkânsızı vaat ettiğini söylemek gerekir. Girişte de belirtildiği üzere resimsel gerçekçiliğin, *epos*, tragedya ve tarih yazarlarının anlatı tekniklerini görselliğe dökme çabası olarak nitelendiren Gombrich[441] ile Homeros'un anlatısı ile Eski Ahit arasındaki karşılaştırarak

[437] Heidegger, Alm. s. 371. ειδος κατα τόν λόγος, eidos kata ton logos, "sadece kendini varolana dolayımsız seslenişin ufkunda gösterdiği sürece öz itibariyle εϊδος olarak kavranabilir είδος τό κατα τόν λογος. Sesleniş, bir şeyi dolayımsız olarak her seferinde o şey olarak nitelerken, bunu sadece görüntüden hareket ederek yapabilir." κίνησις, kinesis, devinim, hareket; εντελέχια, entelekheia; ενέργεια, energeia. s. 345. Heidegger çevirileri Zeynep Sayın'a aittir.
[438] Bkz.: Heidegger, Alm. s. 355, İng. s. 216-217.
[439] Bkz.: Heidegger, Alm. s. 353, İng. s. 215.
[440] Bkz.: Panofsky, 1997, s. 27.
[441] Gombrich, 1992, ss. 131-135.

"tarihsellik duygusu"nun gerçeklik boyutu oluşturmadaki stratejisini çözümleyen Erich Auerbach'ın[442] gösterdiği gibi bu doğal görünmektedir.

Auerbach, Odysseus'un uzun yolculuğundan dönüşünde kendi sarayına bir yabancı olarak geldiği sahnedeki tanınma sürecini anlatan Homeros'un dramatik ya da trajik bir gerilim kurmadığını, oysa Eski Ahid'in İbrahim meselinde böylesi bir gerilimin bulunduğunu söylemektedir.[443] Auerbach, Homeros'un *enargeia* ile göz önüne getirdiği sahnelerin ışıltısındaki "eşit aydınlatma", kesintisiz süreklilik, söylem serbestîsi ve ön plandaki yoğunlaşmaya karşın tarihsel gelişme ile ilgilenmeyişine dikkat çeker. Buna karşın Eski Ahit'in anlatısı, kimi bölümleri belirgin kılarken kimi bölümleri karanlıkta bırakmakta, kopuklukla dile getirilmeden bırakılanların "çağrışımsal etkisi" ve dolayısıyla beliren çok anlamlılık yorum istemekte, yoğunluk Homeros'un aksine arka plana toplanmakta, "evrensel-tarihsel" bir gerçekliği anlattığına yönelik iddiası ile tarihsel bir belirlenmişlik kurmakta ve hep daha derindekine yönelik bir atıf bulunmaktadır.[444]

Suut Kemal Yetkin, "İslam minyatürlerinde, Hıristiyan minyatürlerinin ruh çalkantıları, dramları, (…) pek nadir istisnalar bir yana bırakılırsa hiç görülmez"[445] demektedir; haklıdır. Süslenen güzel, aydınlık bir dünyanın akışında doğallıkla gelişmektedir olaylar ve yukarıda da gösterildiği gibi dramatik bir "olay" geçse bile güzel bir ağaç, çiçekler, süslemeler, yan odada hayatın normal akışı arasına yerleştirildiğinden, "dramatik olay", gerilim unsurundan, perspektif ya da ışık/gölgeden yardım alarak merkezileştirilmez. Bir yandan, *Renaissance* resminde kurulan İtalyan sahne için tiyatrosallıktan söz edildiği gibi aslında "ince nakış" da denilen Osmanlı minyatürlerindeki figürlerin istifine "meclis" dendiği hatırlanacak olursa,[446] Karagöz'deki her bir sahnenin meclis olarak adlandırılmasından hareketle, hem nakkaş ile hayalînin yollarının bir kez daha kesiştiğini, hem de Osmanlı'da da gösteri sanatları ile resimsellik arasındaki bir ilişkilenme olduğu söylenebilir. Ancak

[442] Erich Auerbach, **Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature**, Çev. W.R. Trask, 1. bs. 1946, Princeton University Press, Princeton, 2003, ss. 1-23.
[443] Bkz.: Auerbach, s. 3.
[444] Bkz.: Auerbach, s. 23.
[445] Yetkin, 1952, s. xi.
[446] Ece Ayhan, **Şiirin Bir Altın Çağı**, YKY, İstanbul, 1993, s. 194. Cihat Burak ile söyleşisinden.

ayrım yine bakışın örgütlenme(me)sine, "Hayal ve Gölge" bölümüne açıldığı üzere ışık ve gölgeye yüklenen anlamla ortaya çıkmaktadır. Osmanlı sultanlarının kitap hazinesinde Attar, Mevlana, Molla Cami gibi mutasavvıfların Timur, Türkmen, Safevi nakkaşhanelerinde hazırlanmış yazmalar bulunmasına ve özenle korunmasına karşın, Osmanlı saray nakkaşhanesinde bu türden eserler çalışılmamış, daha çok Farsça ve Türkçe yazılmış Osmanlı hanedanı tarihlerinin hazırlanmasına ağırlık verilmiştir.[447] Osmanlı, vakaları ve ayak bastığı toprakları kaydetmişti. Bunu yaparken de önemli olan, amaca ulaşmak, ortaya bir "yapıt" koymak değildi çünkü eylemin bizatihi kendisi, tarihi oluşturmakta, ortada bir yapıt varsa, cihanın mülk edinilmesi ile basılan topraklarda iz bırakılmasıyla gerçekleşmektedir. Tarihi konudaki insan figürü olmayan yazmaların böyle bir refleksin sonucu olduğunu düşünmekteyim.[448] Kaldı ki yazmaları hazırlanış yılları ile olayların tarihine bakılırsa II. Beyazıd ve Kanuni Sultan Süleyman Dönemleri'nde Matrakçı Nasuh nakkaşhanesinin hazırladığı yazmaların, geriye dönerek hazırlanmış bir tarih metni ya da tarihin yeniden bir yazımı olmadığı görülmekte; dönemin sıcak olayları kayda geçirilmektedir. Osmanlı tarihiyle ilgili minyatürlenmiş eserler ilk kez I. Süleyman Dönemi'nde ortaya çıkmıştır. Her ne kadar ilk örnek Selimname ise de bu, daha çok Safevi etkisiyle hazırlanmış bir yazmadır. I. Süleyman için yazılan Süleymanname (TSM H1517) klasik Osmanlı şehnamelerinin ilk örneğini oluşturmakta; 1520-1558 yılları arasında geçen olayları anlatmaktadır.[449] Surnameler de bu yönelim temelinde kaydedilen vakalardır.

Oysa **Atina Okulu**'nda yukarıda Auerbach'ın dile getirdiği iki ayrı stratejinin ortaklığını izleriz. İç mekân olmasına karşın pırıl pırıldır resim düzlemi ve bu akil adamlarla yaratılmış, seçkinlerin söyleşiminden doğan bir "şenlik" havası vardır bir yandan; öte yandan, ufuk çizgisi "şimdi ve burada"nın arkasında kaybolmaktadır.[450]

---

[447] Çağman ve Tanındı, 2005, s. 519.

[448] Bkz.: Zeren Akalay, "Tarihi Konudaki İlk Osmanlı Minyatürleri", **Sanat Tarihi Yıllığı**, Baha Matbaası, İstanbul, 1968, ss. 102-105.

[449] Bkz.: Zeren Akalay, "Tarihi Konulardaki Türk Minyatürleri", **Sanat Tarihi Yıllığı: 1969-70**, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1970, ss. 151-165.

[450] Bu şenlik havasını ilahileştirme ile dünyevileştirmenin sınırı üstünden, Batı'nın kendi tarihi içinde Brueghel resimleriyle düşünmek ilginç olabilirdi. Öte yandan Derrida'nın Rousseau ile konuşan, sokaktaki "şenlik" ile kapalı mekândaki "balo" ayrımı üzerinden okunması da mümkün görünmektedir. Bu çalışmanın kapsamı dışında kaldığını düşünerek, bu dipnotla değinip, geçiyorum.

Bu noktada giriş bölümünde *theoria*'dan söz ederken değinilen ve Nightingale'in merak ve hayret temelinden yükselen felsefe etkinliği ile uğraşan felsefecinin *theoros* oluşuna yönelik savını hatırlatmak isterim. Filozof, *theoros* olarak *theoria* fiiliyle "yolda olan" kemale eren kişidir. Nightingale, *theoria* sözcüğünü açarken kutsal mekânlarda dinsel kökenli büyük şenliklerin seyircisi olarak görevlendirilen kişilerin *theoros* olduklarını söylemekteydi. Dolayısıyla anavatanından ayrılışı, bir "görme" ya da "seyir" etkinliğini ve bir şekilde bakanın -örneğin bilgisizlikten bilgilenmeye- dönüşümünü içerdiğini ileri sürmekteydi.[451] Buradan bakıldığında örneğin, Oidipus mitinde Oidipus da, Kreon da *theoros* olmuş, kâhinlerden esin almak için yola çıkmış, tanrısal sözü alıp taşımışlardır ancak *theoria*'ya, saf görüye açılamamışlardır. Temaşa edemedikleri bilgi onları *pathos*a sürüklemiştir. *Episteme'*ye *theoria* ile ulaşılır; *episteme*, bilgi, anlama, ustalık, deneyim, bilgeliktir[452] ve Oidipus, ancak duyuların yanıltıcılığından sıyrıldığı zaman, kör olduktan sonra, saf görüye açılıp hakikati anlamaya kadir olabilir. Tragedyalar öncesi şenliklerin, Olimpik ve Delphik oyunların, cenaze ritüelleri temelinde gerçekleştirilen mevsimsel ayinlerin şahitliğinden, seyrinden gelmekte olan *theoria*nın yelpazesi açıldıkça seyir etkinliğinin ilahi boyutuna varılmaktadır.[453] Örneğin kutsal şenlikler ve şenlik törenlerinde seyirci olmak, kâhine ve kâhinlerle rahiplerin yönettiği etkinliklere seyirci veya şahit olmak ya da bu amaçla yola çıkmak; bakınıp seyredenlerle kutsal elçilere ilişkin olan ya da onları taşıyan gibi anlamlara açılmaktadır *theoria*. Dolayısıyla kehanetle, vahiyle, haber ile ilişkilenir. **Atina Okulu** dolayımıyla, burada yer alan bilim adamı ve felsefecilerin, "seyreden tanrı" (*theos theoria*) ile buluştuğunu, onun nuru altında vaftiz edilerek Hıristiyanlaştırıldıklarını ve Hıristiyan ikonografisi içinden bakıldığında da Tanrı'nın eserini onunla birlikte eyleme ve seyretmeye (*teurji*) davet edildiklerini söylemek mümkündür.

Theoria'nın bir ucu tefekküre çıkmaktadır. Bakmak, seyretmek ya da gözlemenin, bir anlık bakış ve bakışın çekilişi olarak değil, o bakış dolayımıyla bir yolculuğa koyulma ve düşünüm olarak ele alınması gerekmektedir. Bu düşünümün bir diğer ucu da görmenin kendisine doğru gidebilir.

[451] Bkz. Nightingale, s. 29.
[452] Bkz.: Peters, "*Theoria*" maddesi s. 375.
[453] Bkz.: Peters, "*Theoria*" maddesi s. 375.

"Bir şey nasıl görünür...(üstelik) ona bakan insanlara nasıl görünür, nasıl gözlerini açıp kaparlar, bakışlarını bir noktadan öbürüne nasıl kaydırırlar ve gördüklerinin görünüşünden nasıl etkilenirler."[454]

Yukarıdaki "geç" saptamanın erken kuramcısı olarak Plinius, "görme ve gözlemenin asıl enstrümanı zihindir; gözlerin rolü, bilincin görsel öğelerini alan ve taşıyan bir tür kap işlevi görmektedir."[455] derken bakış üzerinde gerçekleştirilen her türlü operasyonunun zihinlerin fethedilmesine yönelik bir işlem olduğunu dile getirmektedir. Bunun için önce görme duyusunun "yetkinlik" düzeyinin garanti altına alınması gerekmektedir; Ptolemaeus (M.S. 90-168) bunu dengelice yapar:

"Görme duyumuz, biçimler ve figürler arasındaki ayrımları, bunlar nerede olursa olsun hiçbir gecikme ya da duraklamaya yer vermeksizin saptar; bu arada düşünülebilecek en güç hesaplamaları inanılmaz bir beceriyle yapar; ancak hızlı tempo, bunların bilincine varılmasını engeller… Görme duyumuz bir nesneyi kendi doğrultusunda seçmediğinde, onu başka ayrımlar aracılığıyla algılar; bu algılama, kimi zaman doğru, kimi zaman da yanlış bir imgelem ürünüdür."[456]

Bir başka coğrafyada, (1058-1111) Gazâlî, İbn Heysem'in (Alhazen 968-1040) Euklid (y. M.Ö. 300) ve Ptolemaeus'a daha doğrusu, kendinden önce görme üzerine düşünce üretenlere getirdiği eleştiriyle, görme etkinliğine yönelik genel kanıyı altüst ettikten hemen sonraki bilgiyle Gazâlî, göze ve gözden yönelen bakışa farklı yaklaşır. İbn Heysem, ışınların gözden yayıldığına yönelik yargıyı kırmış, ışınımın nesneden göze doğru geldiğini göstermiştir.[457] Gazâlî ise **Mişkatü'l Envâr**'da göze dair bir dizi kuşkusunu sıralamaktadır. "Göz kendini görmez, akıl hem başkalarını, hem de kendini idrak ettiği gibi kendi vasıflarını da idrak eder."[458] diyerek ilk temel kuşkusunu dile getirir. Üstelik göz, çok yakın ile çok uzak olanı görmemektedir; bu da insana şah damarından yakın ve bir o kadar uzak olanı idrakte gözü el verişsiz

[454] Walker, s. 361. Walker, XX. yüzyıl başında aşağıdaki soruları yanıtlayarak açılan *ekphrasis'*e "patetik optik" denmekte olduğunu söylemektedir.
[455] Plinius'tan aktaran, Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2002, ss. 17-18.
[456] Ptolemaeus'tan aktaran Gombrich, 1992, s. 236.
[457] Bkz.: Hüseyin Gazi Topdemir, **Modern Optiğin Kurucusu: İbnü'l-Heysem'in Hayatı, Eserleri ve Teorileri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara, 2002, ss. 27-40 arası İbn Heysem'e kadar üreten teoriler özetlenmiştir. İbn Heysem için bkz.: s. 53.
[458] Muhammed El-Gazâlî, **Mişkatü'l Envâr (Nurlar Feneri)**, Bedir Yay., Çev. Süleyman Ateş, İstanbul, 1994, s. 18. Gözle değil akılla gördüğümüzü Descartes (1596-1650) da söylemiştir ancak onun bakışı ruhu bedenden ayırmaya kadar gider.

kılmakta; perde arkasını göremediği için yanılmaya yatkın olduğundan güven vermemektedir.[459]

"Göz eşya dışını, üst yüzünü görür; içini görmez; kalıplarını, resimlerini görür, hakikatlerini görmez. Akıl ise eşyanın içinde ve esrarında dolaşır. Hakikatlerini ve ruhlarını idrak eder; sebeplerini ve illetlerini ve hükümlerini bulur, onların nereden meydana geldiğini, nasıl yaratıldığını ve bir şeyin ne kadar unsurdan toplanıp terkib edildiğini, varlık mertebelerinden hangi mertebeye indiğini, diğer yaratılmışlara olan münasebetinin ne olduğunu ve daha başka bahisleri anlar."[460]

Gazâlî, Batılı perspektifin gösterdiğini iddia ettiği şeyleri aslında gözün görmeye muktedir olmadığını, resimlerin hakikati ikame etme imkânı bulunmadığını söylemektedir. Dahası göz, varlıkların tamamını göremediği gibi, "renkler ve şekiller âlemini"[461] aşamadığından aklın dolaşma alanındaki "deruni ve ruhi sıfatları göremez."[462] Gözün sonsuzu kavrayamadığını söyler Gazâlî; üstelik büyüğü küçük, küçüğü büyük görmektedir. Göz yanılmasının pek çok çeşidi olmasına karşın akıl, "hayal ve vehim perdelerinden sıyrıldığı" zaman yanılmadan kurtulabilmektedir. Nihayetinde "Gerçeklerin Gerçeği" Hakk'ın bilinmesi için, saf bir görü için, yeterli olmadığı için göze güvenilmemektedir, çünkü "Allah'u Teâlâ, her şeyleri kaplamıştır, sen görürsün ama bilemezsin" (Nisa:126).

Göz hakikati bulgulamak iddiasıyla bakmadığında, akıl ya da kalp hakikati görmekle görevlendirildiğine göre, İslami sanatların bakış ile ilişkisi de farklı olacaktır. Uşun Tükel Osmanlı minyatürlerin gözü sabitlemediğini, meclislerde tek bir odak yaratılmadığı için "çoklu" ya da "çoğulcu" bakıştan söz edilebileceğini söylemektedir.[463] Ancak bu vurgu, yine bakılacak birden fazla odakta oyalanma düşüncesi ile gelişmiştir. Kanımca bakışın bir noktada oyalanması dilenmemektedir. Tükel nakkaşın öğeleri ve gözünü keyfi kullandığını söylemektedir:[464] Tükel'in bu yargısı keyfi olmayan, sabit duran, perspektif kuran sanatçının bakışını merkeze almasından kaynaklanmaktadır.

---

[459] Bkz.: **a.e**., ss. 18-19.
[460] **A.e**.: s. 19.
[461] **A.e**.: s. 20.
[462] **A.e.**: s. 19.
[463] Bkz.: Tükel, 2005, s. 69.
[464] Bkz.: **a.e.,** s. 65.

"'Gözü görünen dünyanın merkezi yapan' Batı anlamında bir perspektif İslami sanatta bulunmamakta; çünkü İslami sanat göz ile resmi, beden ile dünyayı karşıtlık olarak kurgulamamakta; bu yüzden görmeye ilişkin gerçekçilik iddialarında bulunarak dünyayı temsil etme gibi bir kaygı taşımamakta; varlığın derinliğinde yatan tekil ilkeye öykünmektedir. Yine onun için varlık sanki İslami sanatta her an yok olup her an yeniden yaratılarak karşılıklı söyleşiye katılmakta; çünkü varlık, asla suretini maskesiz ele vermediği için kendini görünür kılarken aynı anda görünmezleştirmektedir."[465]

Yukarıda da değinildiği gibi Batı resmi ya da sahnesi, "bir şeyi dikmek, doğrultmak" anlamına gelmekte, dikey olarak örgütlenmekte, bakış da bu örgütlenmeye göre sabitlenmektedir. Oysa Karagöz perdesi ile ilişkilenebilecek olan minyatür meclisleri, gözü bir atılım üzerinde tutmayı talep etmez. Kâğıt üstünde kâinatın tüm hareketlerinin gerçekleşmesi gerekir. Salt dikeylik hem evrenin hareketine hem de hicaba aykırıdır. Batı resminde bu dikeyliğin somutlaşması, İsa'nın bedeniyle ilk günahı mutlak biçimde göz önüne getirmenin, kozmik ağacın yaşamsallığını Kurtuluş'a değin dondurmanın bir sonucu olarak evrilmesiyle gerçekleşmiştir. "İnsanlık"ı başlatan eylemi bir "günah" olarak teşhir etmenin, insanı daima sorumlu ve sorunlu kılmanın simgesine dönüşmüştür.[466] Oysa İbn Arabî, insanı gözün bebeği (*ayn*) olarak nitelendirilen bir iklimde, cinselliği ve namazı, Muhammed kelimesindeki teklik hikmeti bağlamında ele almakta, her ikisini de kâinatın döngüsü içindeki yerlerine yerleştirmektedir. Bu eğilimi yokluktan varlığa taşınan âlemin hareketlerini, namazdaki hareketlerle karşılaştıran İbn Arabî'nin yardımıyla açmak mümkündür:

"Namaz da [âlemdeki] bütün hareket türlerini içerir: Bunlar üç hareket türüdür: Birincisi dikey harekettir. Bu hareket, namaz kılanın ayakta durma halidir. İkincisi yatay harekettir. Bu hareket ise namaz kılanın rükuya eğilme hareketidir. Diğeri ise zikzak harekettir; bu da namaz kılanın secde hareketidir. İnsanın hareketi dikey, canlının hareketi yatay, bitkilerin hareketi ise zikzaklı harekettir. Donuğun kendiliğinden kaynaklı bir hareketi yoktur. Bir taş hareket ettiğinde, ancak başkası[nın kendini hareket ettirmesi] nedeniyle hareket eder."[467]

Yani, sadece sanatçı değil, seyirci de seyri esnasında alemin hareketini takip edecek, ona öykünecektir. Çünkü İbn Arabî, namaz sırasında "Allah'ı görüyormuşçasına"

[465] Sayın, 1998, s. 38.
[466] Bkz.: Kemp, s. 126. Kemp doğrudan böyle söylemiyor; verilerine getirdiğim yorumdur.
[467] İbn Arabî, **FH**, s. 244. Hacdaki tavaf, namazdaki hareketler, kâinat kavrayışına öykünmeyi göstermektedir.

kendini bütünüyle O'nunla girilen diyaloga vermekten söz eder. Bu türden bir diyalog övgüye ve takdire dayalıdır: övgü kuldan Allah'a, takdir, Allah'tan kuluna doğrudur. İşitme ile görme, İbn Arabî terminolojisinden bilinçli olarak sürekli birbirlerini ikame ederler. Müşahede nasıl sadece gözle gerçekleşmiyorsa, Allah'ı işitmek de sadece kulakla gerçekleşmez. Gözle görüyormuşçasına düşünme yeteneği olan şuhudun[468] yansıması olarak ele alınabilir bakış; kelime anlamına gelen harflerle okumamız, harflerin birer ideogram, birer figür olabilmesi gibi, gözün görüşü imgeyle birlikte görüye açılmaktadır. Bakmak, okumak, dinlemek, kulak vermek, adanmak, temaşa etmek gerekmektedir âlemin tüm ritmini duyumsayabilmek, nüfuz etmek için.

"Göze dayalı egemenlik değildir Osmanlı, bunun nedeni, İslam kültürlerinde ve İslami temsil biçimlerinde gözü ya da dikeyliği merkeze alan, bu odak sayesinde oluşan kategorilerin bulunmamasıdır."[469]

Zeynep Sayın, Osmanlı'ya özgü bakışı "kartografik" olarak nitelendirmekte, bu bakışın *indice* ile ikon arasında bir yere yerleştiğini düşünmektedir. İndice, "var olan bütün olasılıklara gönderme"[470] yapmakta, otomatizm sayesinde gerçekleşen düşsel imgeler; ikon ise, sürdüğü izin göstergesi olan ama gösterileniyle örtüşmeyen imgedir.[471] Sayın bu bakışı, belirli bir görüntüyü, bu görüntünün niteliklerini tanımlayan bir imge oluştururken, diğer yandan da onu tanımlayıcı bütün öğelerden ederek, görüntüyü "'bir görüntünün belirli özdeşliği' yerine 'görüntü olmayan bir şeye', 'mesafenin ta kendine', benzeşmeyen benzeşimin mutlaklığına dönüştürme yöntemi"[472] olarak tarif etmektedir.

O halde Batıdaki gibi bakılan resim, gözü içine alamayacak, Belting'in dediği gibi, "içinde bakışın kendini tasvir ettiği simgesel ayna"[473] olamayacaktır. Çünkü Osmanlı'da, bu türden bir dışavurum beklenmemekte, aksine, manayı hayal ederken

[468] İbn Arabî, **FH**, 2009, s. 320.
[469] Sayın, 2003, s. 191.
[470] **A.e**., s. 310.
[471] Bkz.: **a.e**., s. 310.
[472] **A.e**., s. 123.
[473] Belting, 2011, s. 163.

sakınmak gerekmektedir. Öyleyse "göründüğü an geri çekilen,"[474] maddenin ötesinde duran mânânın "sadece ritmi ve yasallığı" ortaya çıkarılabilecektir. Bakış da bu izin üstünde, ıskalamaya eğilimli bir biçimde gezinecektir. Sayın, astronomideki Arago olgusunu benzetir bu bakışı: "beşinci ya da altıncı düzlemde yer alan bir yıldızı görebilmek için, gezegenin kendine değil de sağına ya da soluna bakmayı gerektiren türden bir ıskalayıştır."[475]

3.3.3. Bakışın Çelinmesi ve Nihai Hayret:

Göz ibret almak için bakarken
kalp gözü hayrete düşer.
İbn Arabî

İslami tasvir sanatları üzerine metinlerin sıklıkla başvurduğu bir mesel vardır. İlk kez Gazâlî tarafından anlatılan mesele göre, Çinli ressamlar ile Rum ressamları arasında bir yarışma yapılır ve bir taraf resmi yaparken öteki taraf sadece zemini parlatır. İki duvar arasındaki perde kaldırılınca resim yapılan duvarın parlatılan zemindeki yansıması, yapılan resimden çok daha etkileyici olur. Yansıma, göze oyunlar oynamakta, gözü çelmekte, yapanların çalışmalarından doğan aura/hale kalbe etki etmektedir. "Gayb âlemine kalpten nüfuz edilir. Burada gayb âlemi, dediğimiz ilâhî âlemdir"[476] diye düşünmektedir Gazâlî, "kalpten ilâhî âleme açılan pencere"nin hakikate ulaşmanın bir basamağı olduğunu söylemektedir.

"Çin san'atkârları öyle bir şey yapmışlar ki, karşı tarafa yapılan şey yanında hiç. Duvarı ayna gibi yapmışlar. Karşısına gelen her şeyi bir kat daha güzel gösteriyor. Öbür tarafın yaptığı işler ancak, bu aynanın içinde güzel olabiliyor. Tabiatı ile iddiayı Çin san'atkârları kazanıyor. Bu hikâye, tasavvuf ehli ile, zahir âlimlerini anlatır. Tasavvuf ehli kalbini parlatır. Diğerleri ise, nakışla meşgul olur."[477]

Bu hikâyeyi bir kez de Nizami (1141-1209), **İskendername**'sinde anlatır. Ancak onun anlatısının final bölümünde önemli bir değişiklik vardır. Aynı hakikati iki farklı

[474] Sayın, **a.e**., 119.
[475] Sayın, 2003, s. 118.
[476] Gazâlî, **El-Mürşidü'l-emîn ilâ Mev'izeti'l-Mü'minîn,** Çev. Abdülkadir Çiçek, Bedir Yay., İstanbul, 1998, s. 181.
[477] **A.e**., s. 181.

biçimde, akıl ve kalp yoluyla anlatan Rumlar da Çinliler de ödüllendirilirler. **Mesnevi**'de ise yansımayı seçen Rumlardır. XIII. yüzyıl Anadolu'sunda, Moğol tacizleri altındaki Anadolu Selçuklusunda bu türden bir değişim doğal görünmektedir. Sanki Çinliler Moğolların yerini almış gibidir. Anadolu'da yaşayanlara Rum dendiği için Mevlana Celaleddin Rumi'nin Bizans'ı kastedip kastetmediği kesin değildir. Barry, Anadolu'daki mistik kavrayışın yaygın ve yüksek ifadesine bağlamaktadır bu durumu.[478] **Mesnevi**'de hikâye aşağıdaki gibi anlatılmaktadır:

"**Rumluların ve Çinlilerin nakkaşlık ve ressamlık ilminde iddialaşmaları**:
Çinliler, 'Biz daha ressamız' dedi.
Rumlular 'Biz haşmetliyiz' dedi.
Sultan, 'Sizlerden kim iddiasında üstündür diye bu konuda imtihan edeceğim' dedi.
Çin ve Rum halkı hazır bulundular. Rumlular ilimde daha bilgiliydi.
Çinliler 'Bize özel olarak bir oda verin, bir de sizin -olsun-'dedi.
Kapı kapıya iki oda vardı. Onlardan birini Çinli, diğerini Rumlu ressamlar aldı.
Çinliler padişahtan yüz renk istedi, o zamanlar değerli padişah hazinesini açtı.
Her sabah hazineden, Çinlilere düzenli olarak renkler bağışlanmaktaydı.
Rumlular, 'Pası gidermekten başka ne resim, ne de renk işe yarar' dedi.
Kapıyı kapattılar ve cila yaptılar.
Duvarlar gökyüzü gibi arı ve berrak oldu.
İki yüz renkliden renksizliğe yol vardır. Renk bulut gibidir, renksizlikse aydır.
Bulutta ışık ve pırıltı görsen de, onu yıldız, ay ve güneşten bil.
Çinliler işi bitirince, mutluluktan davullar çalıyorlardı.
Padişah girdi, orada resimler gördü.
Resimler, aklı ve anlayışı almaktaydı.
Daha sonra Rumluların tarafına geldi. Perdeyi aradan kaldırdılar.
O resimlerin ve o yaptıklarının aksi, bu tarafta parlatılmış duvarlara vurdu.
Orada gördükleri, burada daha iyi göründü. Gözü göz yuvasından çalıyordu.
Ey baba! Rumlular tekrar, kitap ve hünerden yoksun sûfilerdir.
Ancak gönülleri parlattılar; arzu, ihtiras, cimrilik ve kinlerden temizdirler.
O ayna parlaklığı gönüldür; sınırsız suret/görüntü alır."[479]

[478] Bkz.: Barry, ss. 183-185.
[479] Mevlâna Celaleddin Rûmi, **Mesnevi**, Çev. Adnan Karaismailoğlu, Akçağ Yay., Ankara, 2012, ss. 147-148.

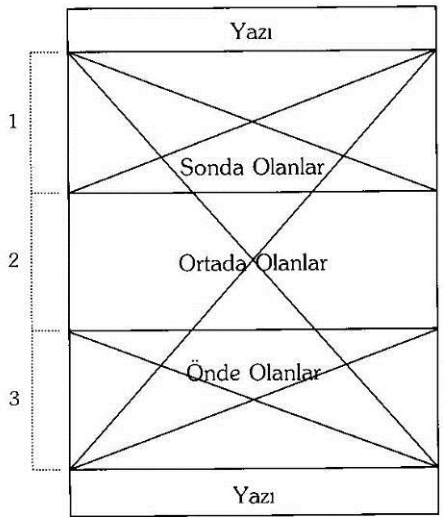
Gözün ibret alması için bakış sırasında kalbin hayrete düşmesinin meseli gibidir yukarıdaki hikâye. "Kalp gözünün hayrete düşmesi gayret hakkında hakka'l yâkin öğrendiği bilgi nedeniyle O'ndan başkasını gördüğünde gerçekleşir."[480] diyerek açmaktadır bu duyuşu İbn Arabî.

Gönül aynasını parlatma gayesinin simgesel olarak minyatürün resmedileceği kâğıda da uygulandığını ileri sürmek mümkündür. Minyatür çalışmasından önce kâğıt terbiye edilir. Bunun nedeni, kâğıdın mürekkep ya da boyayı emmesine engel olmak, kamış ya da fırçanın kâğıt üzerinde rahatlıkla kaymasına zemin oluşturmak, hataları silmeyi kolaylaştırmak, kâğıdın uzun ömürlü olmasını sağlamaktır.[481] Kâğıdın "nişasta, yumurta akı, nişadır, kitre, zamk-ı Arabî, üstübeç, beyaz şap, balık tutkalı, un, hatmi çiçeği, taze gül yaprağı, pirinç"[482] gibi maddelerle aharlanması işlemi en fazla üç kat uygulanabilmekte, aksi takdirde yüzey çatlamaktadır. Bir anlamda Çin'in bilgesi, ya da Anadolu'nun mutasavvıfı gibi, her hangi bir konuda aşırıya kaçmadan, duracağı sınırı bilerek işlemin yapılması gerekmektedir. Aharlamada seçilen tekniği kâğıdın üzerinde yapılacak olan çalışmanın niteliği belirlemektedir. Aharlanacak malzeme seçilip uygulandıktan sonra kâğıt mührelenerek parlatılmakta[483] ve altı ay kadar kurumaya bırakılmaktadır; erken kullanılması halinde üstünden boyaları akıtmaktadır.[484] Kısacası çalışma, sabır ve had bilgisi gereksinmektedir. Tüm bu işlemlerden sonra kullanılabilecek olan kâğıt, artık boyayı emmeyecek, hatalar kolayca silinecek ve en karanlık sahnelerin bile lapis lazulinin ışıltısıyla nurlandığı resimler, nasıl zeminin içine nüfuz etmiyorsa, bakan gözün -tıpkı üç aylık kedinin ensesindeki tüylerden yapılan fırçanın kayışı gibi- zevk ile kayarak bakmasına olanak sağlayacaktır. Böylece malzeme, tuvalin dokusu nedeniyle boyayı, perspektif sayesinde bakışı emmesine paralel gelişen kapsayıcılığına soyunmayacaktır. Kuşkusuz tuval de bir zemin işleminden geçmektedir ancak bu işlem kâğıt üstünde oluşturulan etkiyi talep etmemektedir.

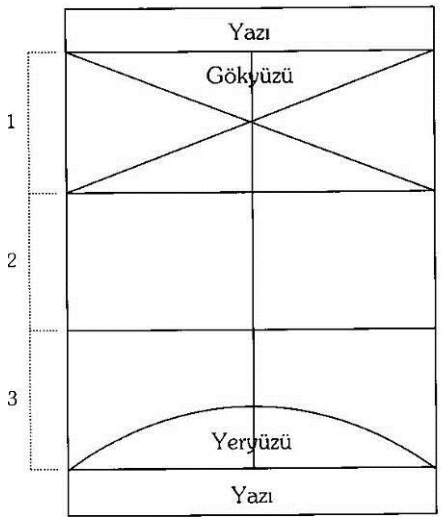
---

[480] İbn Arabî, **FMXVII**, s. 300.
[481] Bkz.: Sevgi Akbulut Ersoy, **Osmanlı Minyatür Tekniği**, İnkansa Yay., Ankara, 2006, s. 144.
[482] Özen, "Ahâr" maddesi, s. 1.
[483] Özen, "Mühre" maddesi, s. 50.
[484] Bkz.: Ersoy, s. 145.

Nakışlar, merkezi perspektifin bakışı teslim alan stratejisinden uzak bir tavırla resim düzleminde altın oran içinde kalarak ve dikkatli bir biçimde figürlerin istiflenmesiyle bakış üzerinde egemenlik kurmak yerine bakışı cezbesiyle üzerinde tutmak, atmış olduğu katların, perdelerin bakanla eser arasında kurulan oyunla kaldırılmasını dilemektedir. Oyun demekteyim çünkü Schuon, mutasavvıfların irfanında bütün yaratılışın ilahi perdelerin kaldırılmasının bir oyunu olarak görüldüğünü söylemektedir[485] ve Osmanlı tasvir sanatında "perdeleme" diye bir teknik vardır. Perdeleme tekniği, dış mekânların tasvirinde kullanılmaktadır. Örneğin bir tepenin bulunduğu yerde tepe önü, arkası üstü gözetilerek perdeleme kuralları uygulanmaktadır. Bu tekniğin önemli bir özelliği yazı ile olan iş bölümüdür: "Yazı metni kısa tutulur çünkü yazı bir özet niteliğindedir, uzun detaylı anlatım minyatürdedir."[486] Önemli olan aşağıdaki diyagonal bölümlemeler arasına yerleştirilen figürlerin geçişlerindeki görünmez bağlarla sağlanan bütünlüktür.[487]



Şekil 155
Perdeleme Tekniği



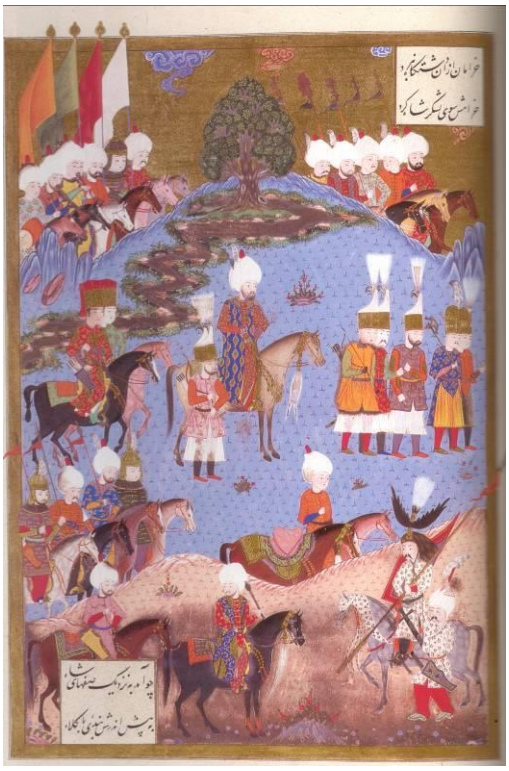
Şekil 156
Perdeleme Tekniği

Şekil 156 sefirotik ağaca benzemekte, Şekil 157 ise kelimenin tam anlamıyla kozmik ekseni kurmakta, bu coğrafyadaki bir kadim bilgi varlığını sürdürmektedir. Dış mekân çizimlerinin vazgeçilmez unsurlarından olan tepeler ki çoğunlukla taşıllardır;

[485] Schuon, 1996, s. 72. Cemal ve Hicap bölümünde ayrıntılandırılmıştır.
[486] Ersoy, s. 40.
[487] Bkz.: **A.e.**, s. 40

her biri Allah'ı tespih edip, O'na secde etmektedirler; imanlarıyla resmedilirler. Büyük bir kısmının tepesinde bir ağaç ile o zaman gümüş varaklanmış, bu nedenle artık kararmış bir dere akmaktadır. Bu da minyatürlerin hala yaşayan ve simgesel olarak İslamın doğuşundaki ilk nesilden sonra, "kirlenme"yi tartışan, ilk neslin ahlakının kaybolmasından söz eden düşünürlerin taşıdığı endişenin yankısı gibidir.

Süleymanname**,** 1558, **Şekil 157**

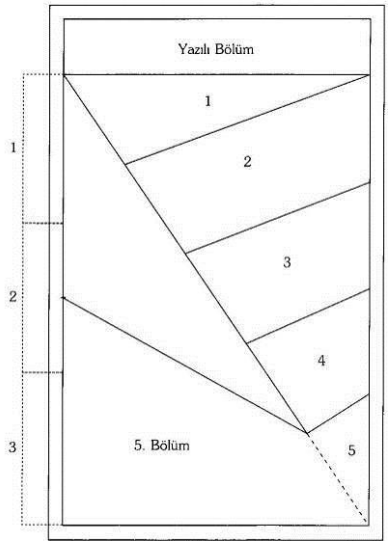


Allah'ın lütfu olan o berrak pınarların ışıltısını veren gümüş varağın, karaya dönüşmesi, öylesi bir gaye taşınmadığı halde zamanın etkisinin, inancın çözülmesinin, dinin araçsallaştırılmasının kasıtsız gösterini, daha doğrusu izi olmuştur. Gümüşün kararmasındaki süre(ç), bir anlamda "son" fikrini bir kez daha düşünmeye itmektedir. Birinci bölümden hatırlanacak olursa, kozmik bağlar yeryüzü ile gökyüzü arasında bir hayat ağacı ya da kozmik bir direk aracılığıyla sağlanmakta; bu ağaç genellikle bir tepede, bir dağda ya da bir kayanın hemen yanı başında bulunmaktaydı. Şamanın yolculuğunda da, Peygamberin miracında da katlar aşılarak hedefe varılmaktaydı. Bu tekniğin dünyayı okumaya katkısı, perdelerin kurulma biçimini göstermekte, "okuma" eylemi meclise yazının eklemlenmesiyle bir kez daha hatırlatılmaktaydı.

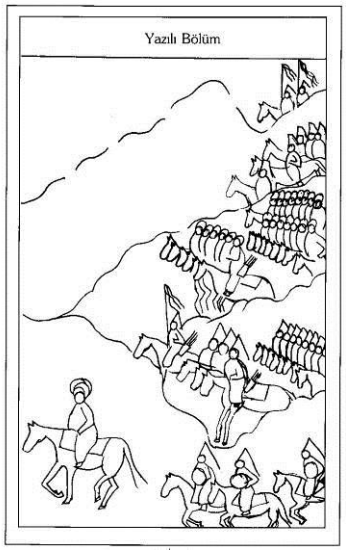
"Sol taraftan sağ alt diyagonal çizgiyi tepe olarak hayal edersek en üst kattaki atın başı ve boynu görünür. Onun altındaki atın, boynu ve ön ayağı görünür. Sıralama devam ettikçe at tümüyle betimlenir. Atın tepe arkasında kaybolduğunu anlatabilmek için atın burnunun yarısı gösterilmez. Eğer at tepe üzerinde ise detayı ile gösterilir. Son beşinci bölüm sayfanın en alt yani sol önüdür, bu

bölümde çalışma serbestçe yapılır. Figürler asla bölüntüye uğramaz, bütünü ile çalışılır. Konunun ifade merkezi bu bölümdür. Eser bütünü ile bu sistem içine oturtulur."[488]

Perdelemede kaydırma denilen, yukarıda açıklanan teknikle figürlerin hareketi gösterilirken bir yandan bir derinlik yaratılır. Kanımca yaratılmak istenen "derinlik hissi" değildir; derinliğin ta kendisidir. Çünkü figürlerin aharlanmış kâğıt üzerinden kayıp gitmesini önlemek isteyen bir davranış yoktur. Ama gaybe olan bağların sezilmesi için bir tür derinliğe ihtiyaç vardır. Bu nedenle daha çok kesretin altı çizilmekte, bakan kişi, burada birliğe varan yönün keşfine davet edilmekte gibidir. Figürlerin çeşitli dağılımlarının örgütlenme biçimi ve toplanışları, çokluğu ve birliği göstermenin çeşitli yollarıdır.



Şekil 158
Perdelemede Kaydırma Tekniği



Şekil 159
Perdelemede Kaydırma Tekniği

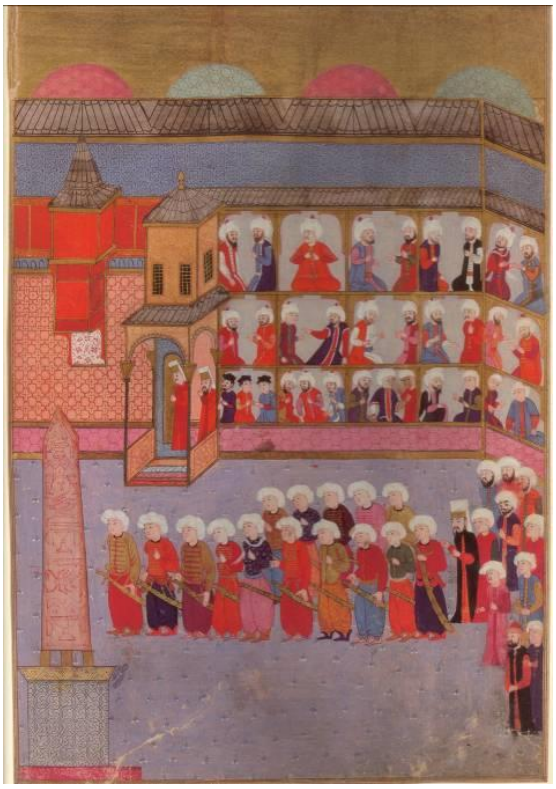
Bizans ikonalarında olduğu gibi, Osmanlı minyatürlerinde de dikkat çekici unsurlardan biri, zaten figürü (emmeyen) dışarı doğru yönlendiren zeminin üzerinde üst üste katlarla boyama tekniğidir. Nüanslarla ilerleyen boyama işlemi sırasında temelde akıtma yöntemiyle çalışılmakta, boya zemine akıtılarak fırçayla sadece yön

[488] Ersoy, ss. 40-42.

verilmekte, ancak fırça zemine değdirilmemektedir.[489] Fırçanın zemine teması inceliklerin işlenmesi sırasında gerçekleşmektedir.



Şekil 160
Bayazıd ile Cihangir'in Sünnet Düğünü, Süleymanname, 1558

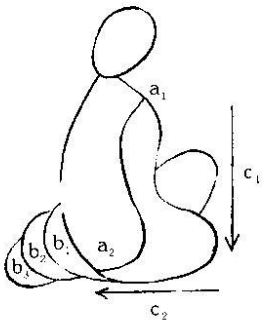


Şekil 161
Geçitteki gençler, III. Murat Surnamesi, 1582

Boyama işlemi belirli bir düzen ile kademelenmektedir. Öncelikle altın sürülerek parlatılmaktadır ki bu, nura tekabül etmektedir. Ardından gökyüzü, bulutlar, kuşlar, ay, yıldızlar ve melekler, yani semavi plan çizilmekte; binaların içinde ve dışında yer alan, evrenin düzenini gösteren geometrik tezyin (girih) içinde insan yapısı binalar ilahi süsle süslenip, giydirilerek kul yapısı imgelerinin dışında varlıklara dönüştürülmekte; ardından dağlar, zemin, ağaçlar, otlar, çiçekler, hayvanlar yani doğanın ziyneti işlenmekte; en son insan figürleri boyanmaktadır.[490] Yukarıdaki iki mecliste de binaların tezyinle giydirilmesi görünmektedir.[491]

[489] Ersoy, s. 85.
[490] Bu düzeni Ersoy, s. 87'den öğrendim ancak yorumu bana aittir.
[491] Bu çalışmanın konusu olmasa da **Süleymanname**'deki düğün meclisi ile **III. Murad Surnamesi** meclisi arasındaki dinamizm farkına dikkat çekmek ve klasik dönemin zirvesi ile düşüşün

Minyatürlerde figürlerin hareketini sağlamak için "nüanslı boyama tekniği" kullanılmaktadır. Ritmik hareketlerle, inceli kalınlı çizilen çizgiler, figürlerde hareket oluşması sağlanmaktadır. Nüanslı çizim tekniğinde ritim ve karşıtlık vardır Sevgi Akbulut Ersoy'a göre; ritim birbirini takip ederken, kumaşların katlarındaki ve bedenin kıvrımlarındaki nüanslar belirginleştirilmektedir. Bir kıvrım, karşısına bir başka kıvrımı istemekte, karşıt hareketler aracılığıyla eser bitirilmektedir.



Şekil 162
Nüanslı Boyama Tekniği



Şekil 163
Cim harfinin hareketi ve ritmi

Şekil 163'te görülen harfler ve numaralar kullanılacak olan fırçanın kalınlığını fırçanın yapacağı açı derecesinin kodlanışıdır. Yazır'ın, Aksel'in "kılık" önermesi ile birleştirilebilecek olan aşağıdaki ifadesi figürle harfin aynılığını işaret eder görünmektedir.[492]

"Bir yazıda yer alan okutma, mühmel ve tezyîn işâretleri, bakıldığı zaman ütüsüz ve âriyet giyilmiş bir elbise gibi göze batmamalıdır. Yazının bünyesiyle kaynaşan ve onu âhenkleştiren bir durum arz etmelidirler."[493]

Şekil 164'deki ilk şekil harfin başlangıcından bitişine kadarki hareketidir. İkincisi ise bu hareket sırasındaki ritmi gösteren noktalar olarak nitelendirilebilir; talim ve meşk için mesafe belirleyicisidirler ve ahengi sağlamaktadırlar.

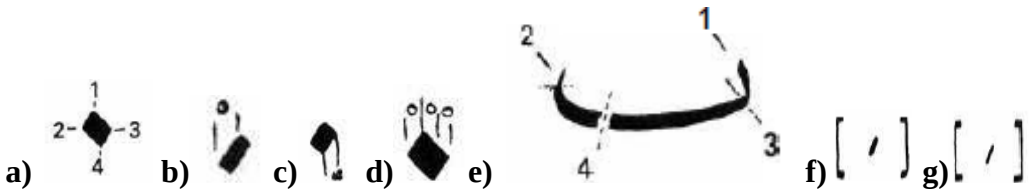
---

başlangıcının meclislerden okunabilirliğini, toplumsal *energeia* bölümüne göndermeyle hatırlatmak isterim.

[492] Aksel, s. 20.

[493] Mahmud Bedreddin Yazır, **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli III**, Diyanet İşleri Bakanlığı, Ankara, s. 366.

“Hâsılı, kalem ağzının yazılacak yazı nev'inin terkib metoduna göre ayârlanarak konması ve bunun önce bir nokta üzerinde tatbik edilerek işe başlanması, o yazı nev'inin hareket mebde'ini tesbit demek olup, bundan sonra kalem artık bu plâna göre hareket ettirilecek ve sona erecektir. Harfler, kelimeler, satırlar, harekeler ve süs işâretleri kâmilen o mebde'e göre ayârlanarak yazılacak, dizilecek, bünyeleştirilecektir. Notadaki anahtar ne ise, yazıda hareket mebde'i olan nokta da odur. Bir kalem, hareket mebde'inden işe başlayınca, az çok bir mesâfe kat' edecek, bunun için de bir menzilden diğer bir menzile geçmek zorunda kalacaktır (…).”[494]



Şekil 164
Hattın menzili

Yukarıda görülen ayrıntılandırılmış yazı taliminde, **a**’daki 1 ve 2 hareketin başlangıcı, 3 ve 4 ise hareketin gayesi, “bu iki had arasındaki parça da hareket sâhasıdır.”[495] Yazır, sülüs hat ile yaptığı açıklamada kalemin hareketinin başlangıçtaki (mebde) meyli **b**’deki gibi ise **c**’deki hareket gâyesinin meylinin de öyle olacağını, bunun da hareket sahasını belirleyeceğini, sahanın **b**’nin iki katı olan **d** gibi olacağını, yani başlangıç noktasının ya da girişin, tıpkı öykünün ilk cümlesi gibi cezbenin tüm potansiyelini içinde barındırdığını söylemektedir.[496] Kur'ân’ın ilk harfi olan ve kozmik gücü altındaki noktada toplayan be ب harfinin noktasını akla getirerek, bir kez daha bu noktada başlangıcın, gayenin ve tüm olasılıklarla nihayet fikrinin bulunduğunu hatırlamak, Yazır’ın hat sanatının inceliklerini açarken paylaştıklarıyla koşut gittiğini görmek açısından ilginç olabilir. Yazır, sülüsle yazılan harfin yolunu şu şekilde ifade etmektedir: **e**’de 1 ile gösterilen, detayı **f** ‘de bulunan işaret, kalemin ilk kez konduğu yerdir. Bu noktadan 2’ye kadar olan kısım hareket sahasıdır; hareket sahasının sonundaki **g**, **f** ile yani başlangıç/mebde ile aynı olan hareket gayesidir. Bu gayeye ulaşma sırasından hareket sahasının iki yerinde, 3 ve 4'te mola verilmiştir. Hareketin başlangıcından/mebde'inden yürüyen kalem, 3

[494] Yazır, 1989, s. 322.
[495] Yazır, 1989, s. 323.
[496] Yazır tam olarak harfin başlangıç noktasının gayeyi ve yolu belirlediğini söylemektedir. Gerisi benim yorumumdur. Yazır, s. 1989, s. 323.

noktasında hareketini bitirerek, "hareket mebde'indeki meyille", ikinci harekete geçmiş, bu hamlesini 4'te sona erdirmiş ve yine hareket mebde'indeki meyille üçüncü harekete kalkışarak, 2'de "asıl gâyeye ermiş ve hareket mebde'indeki meyli de mahfuz tutmuştur."[497]

"Binaenaleyh, harf hakikatte birer nokta ifade eden altı behre ile bir noktalık hareket mebdeinden teşekkül etmiştir; her noktanın meyli ve harfin umûmî durumunun meyli, hareket mebde'i'nin meyline denktir."[498]

Figürün ve harfin oluşturulma prensipleri onların canlılıklarına yönelik bir bilginin görünür kılınması ile açıklanmaktadır. Bu durumun bir veçhesi de her şeyin aslının *nutfe* ya da nokta olarak kabul edilmesidir. Arapça'da nokta ile *nutfe*'nin (sperm) yazılışı arasında da bir nokta farkı vardır ve her ikisi de bir damla sudan oluşan birer noktadırlar. Be harfinin altındaki nokta her şeyin "aslı ve cevheri" ise, Kur'ân'ın aslı nasıl bu noktadan geliyorsa, "Allah'ın tüm esrarının bulunduğu besmelenin sırrı"[499] da insanı var eden *nutfe*den mürekkep insanın vücudundadır.[500]

Oysa Yunan düşüncesinin izini süren Derrida, başka bir yol kat ederek yazının, "canlının canlı bir tekrarı" olmadığını dile getirmiştir: evet, ikisi birbirine benzemektedir ama Platon'un ifadesiyle yazı da resim de suskundurlar.[501] İslami düşünce de ise yazı da tezyin de kâinatın canlılığını hayatın ritminin izini taşırlar.

Böyle bakıldığında, ikinci bölümdeki Şehadet ve Hayret'te açıkladığım ve nakkaşın seyrinin sonucu olarak nitelediğim hayret aslında bir nihai sonuç olarak eserle karşılaşan kişi üzerinde uyanabilecek olan etkidir. İbn Arabî'nin hayreti sürekli bir hareket ve sülûk olarak açıkladığını, hayretin salikin, gerçeği arayışta vardığı bir

---

[497] Yazır, 1989, s. 323.
[498] Yazır, 1989, s. 323-324. Alıntıdaki "behre" sözcüğü, pay, hisse, nasip anlamları taşımaktadır.
[499] Fatih Usluer, **Hurufilik**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2009, s. 188.
[500] Bkz.: **A.e**., s. 188. Ayrıca bkz.: Gazâlî, İhya-u Ulumi'd Din, Cilt IV., "Fikir Kitabı: (7) Allah'ın Mahlukâtı Hakkında Tefekkür", 16 Ağustos 2012, http://www.ihya.info/node/799. "Oysa nutfenin içinde ve dışında nakşeden birini göremezsin. Rahme gireni veya rahimden çıkanı müşahede etmezsin! Bundan ne annenin, ne babanın, ne meni damlasının ve ne de anne rahminin haberi vardır. Acaba bu nakkaş, kalem ile hayret verici bir sureti çizen ressamdan daha hayret verici değil midir?! Eğer bir veya iki defa (dikkatle) buna bakarsan muhakkak anlarsın! Acaba nutfenin zâhirini, bâtınını ve bütün cüzlerini nutfe ile herhangi bir teması olmadığı halde kapsayan, dâhil ve hariçten herhangi bir ittisali olmayan, suretlendirme ve nakıştan ibaret olan bu cinsi öğrenmeye gücün yetmez mi?"
[501] Jacques Derrida, **Platon'un Eczanesi**, Çev. Zeynep Direk, Pinhan Yay., İstanbul, 2012, ss. 92-93.

mertebe olduğu, bu yaklaşımın aynı zamanda son diye bir şeyin olmadığı, hayretin hayata karşılık geldiği hatırlanacak olursa yolcunun nihayetinde hayrete ulaşacağı düşünülebilecektir.[502] Hayretin hayatla aynı kökü paylaştığını, hayatın iki kökünden birinin ölümün/sonun zıddı, hayat ve canlılık; ikincisinin arsızlığın zıttı utanma olduğunu bir kez daha dile getirip,[503] sanatın içinden düşündüğümüzde, bunun hicapla kendini gizleyen, kendini gizleyene öykünen tavra varmak mümkün olacaktır.

Hayret, *telos*una doğrusal bir çizgiyle vararak *kathartik* etkiyi hedeflemiyor; sürece odaklanıyor ve süreçteki keşiflerle, bir anlamda anlatıyı katlarla perdelemeyi, dolayımlamayı gerektiriyor ki bunun yolu katları açmaktan, bu katları açarken gönlü parlatmaktan, katları açmanın lezzetiyle salt gözde ve onun işbirlikçisi zihinde değil, kalpte haz yaratmaktan geçiyor.

İbn Arabî yorumcusu Abdurrahman Câmi, kişinin bu katları açtıkça düşeceği hayretin, üç basamağı olduğunu düşünmektedir. İlki, "acemilerin şaşkınlığı"dır ve Câmi'ye göre bu, inananların çoğunun hissettiği "genel" bir durumdur; "anlamın peşinden koşan ama gidecekleri bir inancı veya yönü olmayanların sıkıntısıdır"[504] ve "arayış belirleme" ile giderilebilmekte; sükûnet ile nihayet bulabilmektedir.[505] İkinci olarak çevrelerine baktıklarında "sayısız hiziplere ayrılan" inananları görenlerin deneyimledikleri şaşkınlığın, "hangi inancın gerçekte doğru olduğunu bilmemeleri"nden[506] doğmakta; "inananda kutsalın mevcudiyeti için hususi bir yönden veya bakış açısından bakmaya gerek kalmadığında ortaya çıkmaktadır."[507] Bu, inancın kirlenmesinden (isterseniz imgeler de diyebilirsiniz) sıyrılmaya denk gelmektedir. Almond ise "izm"lerden ve perspektiflerden kurtuluş olarak

[502] Bkz. Demirli, İbn Arabî, **FH**, içinde, ss. 308-309.
[503] Bkz. El-Hakîm, "Hayat" maddesi, s. 266.
[504] Câmi'den aktaran Ian Almond, **İbn Arabî ve Derrida: Tasavvuf ve Yapısöküm**, Çev. Kadir Filiz, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2012, ss. 63-64. Câmi için verdiği referans metni 1492'de yazdığı **Nakdü'n-nusûs fi şerhi Nakşi'l-Füsûs**'un İngilizce çevirisidir: Abdurrahman Câmi, "The Imprint of the Bezels of Wisdom", İng. Çev. W.G. Chittick, **Journal of the Muhyiddin Ibn Arabî Society**, No. 1, 1982, ss. 30-93.
[505] Bkz.: Câmi'den Almond, s. 64. Câmi'de s. 91.
[506] **A.e**., s. 64. Câmi'de s. 92.
[507] **A.e**., s. 64. Câmi'de s. 92

nitelendirmektedir.[508] O halde gerçek bir özgürleşme söz konusudur. Üçüncü basamakta Câmi, "sonuncu şaşkınlığın insanları"ndan söz etmekte, "en yüce ariflerin" deneyimledikleri bu türden bir hayretin "sonsuza dek onun içerisinde yükselme"[509] olanağı taşıdığını düşünmektedir.

"Böylece onlar O'nun tefekküründe İzsiz Çöle girmektedirler ve onların şaşkınlıkları O'ndan, O'nun vasıtasıyla, O'nda vuku bulmaktadır."[510]

Çünkü İbn Arabî hayrete yakalanan kimsenin bir daire çizdiğini söylemektedir. Böyle birinin yürüyüşü, ilahi tecelli dairesinin aynasını yansıtmaktadır. Hakk'ın kendisinin hareketi de daireseldir; hayret mertebesindeki insan da aynı daireyi çizer, çünkü hayretin içerdiği hareket doğrudan hayatla ilişkilidir; dolayısıyla bir başlangıç ve bitiş vardır ama bu yol, hayatın hepimize gösterdiği gibi doğrusal olarak ilerlememektedir.

"Allah ile (*mâ Allah*) Allah'dan (*anillah*), Allah'a doğru (*ilallah*) yürür ve ileriye doğru hareketi de Allah'ın kendi hareketi ile özdeş olur."[511]

İbn Arabî'ye göre bu hareket bir merkez etrafında dönmektedir ve merkezde Allah vardır. İnsan da bu daire üzerinde döndüğüne göre ne halde olursa olsun Allah'a hep aynı uzaklıkta[512] ama onun menzilinde kalmaktadır; kaldı ki bu inanç yapısına göre kâinatta başka bir menzil var mıdır diye de sorulabilir.

Ian Almond, Derrida'daki karışıklık ile İbn Arabî'deki hayreti karşılaştırdığı metninde sıklıkla şaşkınlık sözcüğünü kullanmaktadır. Burada bir ince ayrıma dikkat çekmek isterim. Şaşkınlık, beklenmedik olanla karşılaşmada bir an'a tekabül etmekte; oysa hayret, bilgisizlikten bilgiye geçerken, şaşkınlığı da içeren ancak daha önce bilmediğini, şimdi gördüğünü ve artık bildiğini idrak etme sürecinde, bedensel olarak da hissedilen bir duruma işaret etmektedir. Yani şaşkınlık hayretle ifade edilen sürecin içindeki bir andır. Hayretin gerçekleşmesi için Rabbin yarattıklarına duyduğu

[508] Bkz.: **A.e**., s. 64.
[509] Câmi, s. 92, Almond, s. 64.
[510] Câmi, s. 93'ten aktaran Almond, s. 64.
[511] Kaşani'nin **Fusûs Şerhi**'nden aktaran s. 105.
[512] Izutsu, ss. 104-105.

muhabbete yakın bir muhabbet imkânının eser/iz aracılığıyla kurulması gerekmektedir.[513] O halde Hakk'ın halka yakınlığındaki içtenliğe öykünülmesi beklenecektir; bu da yola girmek, hayatın akışında Hakk'ı görmek için temaşa eylemek, usul bilmek, meşk etmek, gibi eyleyenin yaptığı işte erimesine benzer bir süreci gereksinmektedir çünkü seyredenin hayrete ulaşması için tıpkı Tanrının teslim olan kuluna vaat ettiği gibi onun gözü olmaya talip olunacaktır.

Nakkaş ya da hayali, kendi seyirleri esnasındaki hayreti seyirciye geçirdiği anda hedefine ulaşmış, seyircisinin gözü olmuş, onunla birlikte çıktığı seyirde, kendi hayretinin onda da uyanmasını sağlamış, yani bir anlamda onun bilgisizlikten bilgiye geçmesini sağlayarak "bilgi denizlerinde boğulma"nın ya da "yüksekteki baş dönmesi"nin o tuhaf, tedirgin edici ama yükseltici etkisini yaşamasına zemin hazırlamış olacaktır. Kuşkusuz buradaki bilgisizlikten bilgiye geçiş, Yunan tragedyasındaki gibi kişinin kendi hakikatine değil, kâinatın ya da Hakk'ın hakikatine doğru gerçekleşmektedir. Karagöz seyircisinin misal âleminden ibret almaya hevesle gitmesi, bu idrakin başlaması ve sonuçlanması; bir anlamda "mebdeden meade" bir ömrün içinde ya da bir ruhun serüveninde olabilecek bir durumun, "dramatik" bir gösterinin, yaşamın nasılına karşılık gelmesi gibi bir halden; İslami Doğu'nun bakışında, bu anlardan, harflerden, figürlerden, meclislerden mürekkep anlatıların sırrının, bunları birbirine bağlayan düğümlerde, harfleri birbirine bağlayan küçük noktalarda olmasından da söz ediyorum.

Almond'un hayreti açıklarken bir "belki"ye sakladığı, "belki de bir anın kutlaması bile denebilir"[514] saptamasının, benim için kesin bir ifadeye dönüştüğünü söyleyerek düşüncemi açabilirim. Derrida'nın "karışıklık" olarak nitelendirdiği ve Almond'un

[513] Bugün ille de tiyatrodan bir örnek vermek zorunda olsam -ama vermemeyi tercih eder, bir dipnota bu düşünceyi sıkıştırmak isterim- Seyyar Sahne'nin **Tehlikeli Oyunlar**'ının tam da buraya denk geldiğini söylerdim. "İki kalas bir hevesteki" "heves"in, bir niyet ya da gaye olarak hayretin yol arkadaşı olduğunu ileri sürerek bir "tiyatro" olarak tasarlanmasına karşın, oyuncunun performansının, zanaatından eksilttiği anda yok olacak bir çalışmada, oyuncunun, Erdem Şenocak'ın, süreçte deneyimlediklerinden duyduğu zevki diri tuttuğu, hayat ile canlılıkla bağını bir an bile koparmadan, şatahatvari uçlar arasındaki yolculuğunda, merkezle arasında kurduğu mesafeyle, kendi hayretini seyircisinin hayreti kılmayı başardığını düşünmekteyim. Agamben'in dediği doğruysa, diyalog, ölüme karşı bir mevzi olarak gelişmiş bir formsa, ölümün, yaşamın bir biçimi olarak görüldüğü, diyalogun asla önemsenmediği bir ülkede sırf Batılı tarzda tiyatro yapmakta olduğumuzdan diyaloga yeltenmeyişi de çalışmanın sahiciliği açısından ilginç bir veri oluşturmaktadır.

[514] Almond, s. 65.

İbn Arabî'nin hayretine karşılık olarak gördüğü kavramı, içinde bulunduğumuz dönemle bağ kurması açısından da Derrida'nın "İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun" metnine yaptığı kısa göndermeyi genişleterek ifade edebilirim:

"O halde namevcut kökenin yitik veya imkansız mevcudiyetine yönelen şu yapısalcı bozulmaya uğratılmış dolaysızlık (immédiateté rompue) tematiği oyun düşüncesinin hüzünlü, *olumsuz*, nostaljik, suçlu, Rousseaucu yüzüdür; Nietzscheci *olumlama*, dünyanın oyununa ve oluşun masumiyetine ilişkin şen olumlama, aktif bir yorumlamaya sunulmuş hatasız, hakikatsiz, kökensiz bir göstergeler dünyasına ilişkin olumlama ise, bu da, onun öteki yüzü olsa gerektir. *O halde bu olumlama* merkez-olmayanı *merkezin yitirilişi olarak değil de başka türlü belirler*. Ve o emniyetsiz oynar. Emin bir oyun vardır zira: verili, mevcut hazır parçaların *ikamesiyle* kendini sınırlayan oyun. Mutlak rastlantı içerisinde, olumlama da genetik belirlenimsizliğe, izin *seminal* serüvenine teslim olur."[515]

Derrida'nın sözleri bir kez daha İbn Arabî ile buluşturmakta düşünceyi. İbn Arabî, Hakk, erkek ve kadın arasındaki birliği açıklarken, bu birliğin oluşmasındaki katlanma okuru, erkek ile kadının, tanrısal yaratıcılığı deneyimlemelerinin aynı an'a tekabül etmesinin olanaksızlığını yeniden düşünmeye sevk eder.[516] İbn Arabî'ye dayanarak ayrım olarak belirenin aslında ayrım olmadığı, birleşmenin an'ı değil süreci izlemekle mümkün olduğunu, bunun o aşkın sonucu olan hayrete bağlanabileceğini düşünmekteyim. Erkek tohumladığında, kadın ise doğum anında deneyimlemektedir tanrısallığı. Bu durum, an üstünden bakıldığında bir olanaksızlığa, birleşmenin tamlığı açısından bir imkânsızlığa karşılık gelir gibi görünmektedir. Bakış ile örneklemek mümkündür bu durumu. Doğrusal perspektif, bakışı bir odağa toplamakta, ressamın bakışını seyircinin bakışı kılmakta ve orada oyalanmakta, bana kalırsa sündürmekte ama vaadini gerçekleştirememektedir. Çin rulolarında ya da Osmanlı minyatürlerinde ise bakış kaydırılmakta, gezdirilmekte, bir seyir süreci içinde yol almaktadır. İşte bu süreçten söz etmekteyim: Tanrısallığın deneyimlenmesinde kesişmez görünen ve bir olanaksızlık gibi beliren durum, süreç içinde bir olanağa ve eser/iz üzerinde bir ortaklığa tekabül etmektedir. Üstelik bu ortaklığın yaratılan üzerinde ortak bir muhabbete dönüşmesinin de tanrısal

[515] Jacques Derrida, "İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun", Çev. Özkan Gözel, **Toplumbilim: Jacques Derrida Özel Sayısı**, Sayı 10, İstanbul, 1999, s. 173. Vurgular Derrida'nın.
[516] Bkz.: İbn Arabi, **FH**, s.

öykünmenin bir sonucu olduğunu, daha doğrusu insanoğlunun doğasına yerleşik eylemin kadim kurgusunda yattığını söylemek mümkün olacaktır. Böyle bakıldığında kâinata yönelik tüm tasarımların temelinde yatan erotizmin "şen olumlaması"na varılması, belki de bir kez daha telaffuz edilebilecektir.

SONUÇ

Dil hikmetin yoludur.
Yunus Emre

Dil varlığın evidir.
Martin Heidegger

Bir sonuca varmaktan kaçınan bu "sonuç" bölümünde tercih ettiğim bir tutumu açıklamak isterim. Yola başladığımda Japon yazar Soseki'nin edebiyat üzerine söylediklerini tiyatro için söylemişçesine okuyarak düşündüm: "*tiyatro*nun ne gibi bir gereklilik dolayısıyla var olduğunu, geliştiğini, sonlandığını, toplumsal açıdan ne gibi bir gereklilik nedeniyle var olup yükseldiğini ve zayıfladığını anlamak için…"[1] Soseki'nin tabiriyle tiyatroya tiyatronun içinden bakarak anlamaya çalışmak ve "kanı kan ile yıkamak"[2] yerine tiyatronun dışındaki alanlardan soluklanarak biçimlendirdim çalışmamı. Birçok aşamasında sezileceği üzere bu çalışma kişisel bir hesaplaşmadan doğdu. Sezilebilecek zaaflar bu nedenle oluşmuştur ancak bu eğilimi akademik dilin içinde eritmek yerine içtenlikle paylaşmak istedim. Bu durumu ve yürüdüğüm yolun sonunda tıkanan nefesi uzun bir Ahmet Hamdi Tanpınar alıntısıyla açmak isterim; iki cümlenin altını kalın çizdim.

"- Fakat hakikaten inanıyorlar mıydı bütün bunlara?

- Şark bu, güzelliği de burada. Tembel, değişmekten hoşlanmaz, geleneklerinde âdeta mumyalanmış bir dünya, fakat bir şeyi, çok büyük bir şeyi keşfetmiş. Belki vaktinden çok evvel bulduğu için kendine zararı dokunmuş...

- Nedir o?

- **Kendisini ve bütün âlemi tek bir varlık halinde görebilmenin sırrını**. Belki de gelecek ıstıraplarını hissettiği için bu panzehiri bulmuş. Ama unutmayalım ki dünya ancak bu noktadan kurtulur.

- **Bulduğu şeyin ahlâkını yapabilmiş mi?**

- Zannetmem, fakat bu buluşta kendisini avuttuğu için hareket imkânlarını çok azaltmış... Yarı şiir hülyada, realitenin sınırlarında yaşamış... Mamafih bu hali benim hoşuma gitmiyor, deve kervanı ile seyahat gibi, ağır ve yorucu geliyor..."[3]

---

[1] Natsume Soseki'den aktaran Kojin Karatani, **Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri**, Çev. D. Ç. Güven ve İ. Öner, Metis Yay., İstanbul, 2007, s. 24. Alıntıdaki "edebiyat" yerine "tiyatroyu" koyarak düşüncemi görünür kılmak istedim.
[2] Soseki'den aktaran Karatani, 2007, s. 24.
[3] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**, YKY, İstanbul, 2001, s. 161.

Nakkaşın ve hayalînin, Tanrının el-Musavvir ismi ve Rahman'ın Nefesi'ne paralel çalışmalarında ince bir eşikte durdukları, bu eşikte kalma edebinin kulun Hakk ile arasındaki muhabbetten beslendiği, bu muhabbetin tesisi için öncelikli kriterin ahlakta ve inançta, peygamber hilyelerinde ve Cihan-ı Yâr-ı Güzin'lerde betimlenmiş olan hedefin benimsenmesinde yatmakta olduğu görülmektedir. Böyle bakınca Tanpınar'ın dönemin ruhuyla yazmış, yaşadığı düş kırıklığını yansıtmış olduğu düşünülebilir; Osmanlı sanatçısı, inandığının ahlakını "simgesel olarak" görünür kılmıştır. Ancak Batılılaşmadan çok Batıcılaşma olarak ortaya çıkan olgu, yine dönemin ruhu gereği İslam ahlakının içinde durmak istememiş, Alberti'nin resmin etkisini ve nihai hedefini açıklarken kendi döneminin ruhunu sızdırdığı o modern ahlakın mayasını da içselleştirememiş, izden neşet eden eser kökensiz ve itkisiz, dolayısıyla işlevsiz görünmüş, bir anlamda ruhu ayazda kalmıştır.

Görünmeyeni görünür kılmak gibi bir temele dayalı temsilden kaçınan, nesnenin kendine değil, nasılına öykünerek eseri ortaya koyan bir kültürün "sanatsal" üretiminin kavramsal tabanına, İslami kâinat anlayışının temel dayanakları üzerinden varmak istedim. Mircae Eliade'nin sözlerinin bir değerlendirilmesi olarak da görülebilir bu tutum:

"Dünya insanla konuşur, bu dili anlamak için de mitleri bilmek, simgeleri çözmek yeterlidir. Dünya artık, rastlantısal olarak bir araya fırlatılmış atılmış nesnelerden oluşan yoğun bir kütle değil, ama yaşayan eklemli bir bütünlüğü olan ve anlam taşıyan bir kozmostur. Sonuçta Dünya dil olarak belirir. İnsan ile, kendi öz var olma biçimi, kendi yapıları ve kendi ritimleri aracılığıyla konuşur."[4]

Böylesi bir diyalogu diledim ve bu amaçla, sınırları kuran, kesinleştiren ve keskinleştiren zihin yapılarının oluşturduğu farkları anlamak için, zihinsel farklılıklarının iki sınır ucundan, Antik Yunan ve Antik Çin'in düşünüş biçimlerinden İslam'ın zihin kurgusuna ve bu kurgunun, bu topraklardaki teviline doğru bir keşfi, yaşadığımız coğrafyanın olanaklarından yararlanarak gerçekleştirmeye çalıştım. Girişte belirttiğim gibi berzahi bir uzam olan Türkiye'de her yanın, yörenin, kültürün, inancın bilgisi var ve bu bilgiler birbiriyle tam olarak karışmadan/kaynaşmadan bir arada durma potansiyeli taşımaktadırlar.

[4] Eliade, 1993, s. 135.

İslamın "müşterek bir epistemolojiye sahip olduğunu", "müşterek varsayım ve stratejilerden" yararlanarak "bir metin hakkında müşterek bir anlayış geliştirebilen okuyucular topluluğu"[5] oluşturmak arzusundan söz edilmektedir ki doğrudur. Sanırım Osmanlı-Anadolu-İslam "sanatı" ya da daha doğrusu "sanat öncesi" eserlerine günümüzden bakarken bu bilginin kesintiye uğradığını hatırlamak gerekmektedir. Bu çalışmada salt egemenlik kodlarından, tiyatro, edebiyat ve müziği de içine alarak, geniş anlamıyla sanat tarihinin yöntem ve referanslarından ilerlemenin yapıtı kavramaya ya da onunla bir diyaloga girmeye olanak tanımadığını; özellikle de "gerçeklik" kavrayışından hareket edildiğinde aynı "gerçeklik"ten söz edilmediği için arada kapanması olanaksız bir yarık açıldığını düşünerek hareket ettim.

İslamın tevhid kavrayışı etrafında örülü olan kavramsal ağı anlamaya çalışırken tasavvufi anlamda bir makam olan "hayret"in, temaşa eden ve seyreden üzerinde Aristotelesin *energeia*'sının barındırdığı canlılığı, kuvveden fiile çıkışın titreşimini, o titreşimin esrikliğini sunmaya yatkın bir etki olarak ele alınabileceğini düşündüm. Hayreti izin ardında, daima yolda ve seyirde olmak; perdeler kurmaktan ve onları kaldırmaktan, (ilahi) oyundan, hayattan haz duymak; yoldayken biriktirdiği bilgiden, bilgisini ameline dökmekten, karşılaşmalardan, çakışmalardan, görüsüne açılandan lezzet almak; bu lezzetin kalpte bir zevk olarak belirmesine açılmak olarak anladım. Hayret, Câmi'nin yukarıda açmış olduğu katmanlarıyla birlikte, tıpkı hayatı anlamlandırmadaki farkların derecelenebilmesi gibi bir dizgeyle, eser ile karşılaşmanın izinin kalpteki etkisini bir yelpazede açmaktadır.

Bir süredir, kendinden her zaman memnun olan ana akım tiyatro dışındaki üretimlerde, yeni mecralara açılmaya hevesli görünen plastik sanatlarda ve edebiyatta "estetik" üzerinden yürüyen sorgulamalar, Türkçe düşünmeyi ve Yunanca etimolojisinden bağımsız olarak nüfusumuza geçirdiğimiz sözcüğün içine gizlice yerleşmiş olan "etik"i biraz daha görünür kılmanın yerinde olacağı fikrini esinledi. "Bulduğu şeyin ahlakını" yapmadan sanatını yapmanın olanaksızlığı günümüzde göz

[5] Schick, s. 15.

acıtacak denli büyük bir sorunsal olarak duruyor. Bu yolu kat ederken bir yandan da ileride bu soruya açılmak için ipuçları toplamaya çalıştım.

KAYNAKÇA

I Ching ya da Değişimler Kitabı, Çev. Levent Özşar, Biblos Yay., Bursa, 2005.

Kitabı Mukaddes, Kitabı Mukaddes Şirketi, 1995.

Kur'an-ı Kerim, Diyanet Vakfı Yayınları, t.y.

Adanır, Oğuz: **Eski Dünyaya Yeni Bakış I ve II: Kuramsal Bir Deneme**, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 1997.

Adanır, Oğuz: **Anlamsız Düşünceler**, Aşina Kitaplar, Ankara, 2006.

Adonis: **Sufizm ve Sürrealizm**, Çev. Nurullah Koltaş, İnsan Yay., İstanbul, 2012.

Afîfî, Ebu'l-Alâ: **Muhyiddin İbnû'l Arabî'de Tasavvuf Felsefesi,** Çev. Mehmet Dağ, Kırkambar Yay.,İstanbul, 1999.

Afîfî, Ebu'l-Alâ: **Fusûsu'l-Hikem Okumaları için Anahtar**, Çev. Ekrem Demirli, İz Yay., 1.bs. 1980, İstanbul, 2006.

Agamben, Giorgio, **Potentialities**, Çev. Daniel Heler-Roazen, Stanford University Press, California, 1999.

Akalay, Zeren: "Tarihi Konudaki İlk Osmanlı Minyatürleri", **Sanat Tarihi Yıllığı**, Baha Matbaası, İstanbul, 1968, ss. 102-105.

Akalay, Zeren: "Tarihi Konulardaki Türk Minyatürleri", **Sanat Tarihi yıllığı: 1969-70**, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1970, ss.151-165.

Akbulut Ersoy, Sevgi: **Osmanlı Minyatür Tekniği**, İnkansa Yay., Ankara, 2006.

Aksel, Malik: **Anadolu Halk Resimleri**, Kapı Yay., 1. bs. 1960, İstanbul, 2010.

Aksel, Malik: **Türklerde Dini Resimler**, Kapı Yay., 1. bs. 1967 İstanbul, 2010.

Alberti, Leon Battista: **On Painting**, İng. Çev. John R. Spencer, Yale University Press, 1.bs. 1956, New Haven, 1970.

Allen, Terry, "Aniconism and Figural Representation in Islamic Art" **Five Essays on Islamic Art**, Solipsist Press, California, 1988.

Almond, Ian: **İbn Arabî ve Derrida: Tasavvuf ve Yapısöküm**, Çev. Kadir Filiz, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2012.

Anastos, Milton V.: "The Ethical Theory of Images Formulated by the Iconoclasts in 754 and 815", **Dumbarton Oaks Papers**, Vol. 8, Boston, 1954.

And, Metin: **Kırk Gün Kırk Gece: Eski Donanma ve Şenliklerde Seyirlik Oyunları**, Taç Yay., İstanbul, 1959.

And, Metin: **Dionisos ve Anadolu Köylüsü**, Elif Yay., İstanbul, 1962.

And, Metin: **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, TİBKY, Ankara, 1977.

And, Metin: **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1982.

And, Metin: **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1985.

And, Metin: **Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı**, YKY, 1. bs. 1974, İstanbul, 2003.

And, Metin: **Osmanlı Tasvir Sanatları : 1; Minyatür**, TİBKY., İstanbul, 2004.

And, Metin: **16. Yüzyılda İstanbul: Kent - Saray - Günlük Yaşam**, YKY, 1. bs. 1994, İstanbul, 2011.

Andrews, Walter G.: **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı**, Çev. Tansel Güney, İletişim Yay., 1. bs.2000, İstanbul, 2009.

Arasteh R., Sheikh E.: "Sufizm: Evrensel Benliğe Giden Yol", Çev. Seval Yılmaz, Kemal Sayar (der.) **Sufi Psikolojisi**, 1.bs. 2000, İnsan Yay., İstanbul, 2004, ss. 41-76.

Aries, P. ve G. Duby: **Özel Hayatın Tarihi I: Roma İmparatorluğu'ndan 1000 Yılına**, Çev. Turhan Ilgaz, YKY, İstanbul, 2006.

Aristoteles: **Metafizik**, Çev. Ahmet Arslan, Sosyal Yay., 1. bs., İstanbul, 1996.

Aristoteles: **Nikamakhos'a Etik**, Çev. Saffet Babür, BilgeSu Yay., Ankara, 2009.

Aristoteles: **Lambda: Metafizik Kitap 12**, Çev. Kaan H. Ökten ve Gurur Sev, Notos Kitap, İstanbul, 2012.

Aristotle: **Metaphysics**, Çev. Joe Sachs, Green Lion Press, New Mexico, 1999.

Aristoteles: **Ruh Üzerine**, Çev. Zeki Özcan, Alfa Yay., İstanbul, 2000.

Aristoteles: **Poietika**, Çev. Nazile Kalaycı, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 2005

Arkoun, Mohammed: "Logocentrism and Religious Truth in Islamic Thought"**, The Unthought in Contemporary Islamic Thought,** Gifford Lecture Series, http://www.scribd.com/doc/38207359/Mohammed-Arkoun-the-Unthought-in-Contemporary-Islamic-Thought.

Arkoun, Mohammed: "The Cognitive Status and Normative Functions of Revelation", **The Unthought in Contemporary Islamic Thought**, Gifford Lecture Series, http://www.scribd.com/doc/38207359/Mohammed-Arkoun-the-Unthought-in-Contemporary-Islamic-Thought.

Arslan, Mehmet: **Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri I: Manzum Sûrnâmeler**, Sarayburnu Kitaplığı, İstanbul, 2008.

Arslan, Mehmet: **Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri II: İntizâmî Sûrnâmesi**, Sarayburnu Kitaplığı, İstanbul, 2009.

Assmann, Jan: **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001.

Ataman, Alpaslan: **Bir Göz Yapıdan Külliyeye: Osmanlı Külliyelerinde Kamusal Mekan Mantığı,** Mimarlar Tasarım Yay., İstanbul, 2000.

Atasoy, Nurhan: "Türk Minyatüründe Tarihi Gerçekçilik", **Sanat Tarihi Yıllığı: 1964-1965**, Baha Matbaası, 1965, İstanbul, 1965, ss. 103-108.

Atasoy, Nurhan: "III. Murad Şehinşahnamesi, Sünnet Düğünü Bölümü ve Philadelphia Free Library'deki İki Minyatürlü Sayfa", **Sanat Tarihi Yıllığı V: 1972-1973**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 1973, ss. 359-387.

Atasoy, Nurhan: **The Documentary Value of Ottoman Miniatures**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1974.

Atasoy, Nurhan: **1582 Surname-i Hümayun: Düğün Kitabı**, Koçbank, 1997.

Atasoy, Nurhan: **Otağ-ı Hümayun: The Otoman Imperial Tent Complex**, Çev. Joyce Matthews, Aygaz Yay., İstanbul, 2000.

Atasoy, Nurhan: "Processions and Protocol in Ottoman İstanbul", Adahl, Karin (der.): **The Sultan's Procession: The Swedish Embassy to Sultan Mehmed IV in 1657-1658 and Ralamb Paintings,** Swedish Research Institute in İstanbul Publ., İstanbul, 2006.

Atıl, Esin: **Levni ve Surname: Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü**, Çev. Zeynep Rona, Koçbank, 1999.

Attâr, Feridüddin: **Evliya Tezkireleri**, Çev. Süleyman Demirağ, Kabalcı Yay., İstanbul, 2007.

Attâr, Feridüddin: **Mantık Al-Tayr**, Çev. Abdülbaki Gölpınarlı, TİBK Yay., 1. bs 1944, İstanbul, 2009.

Auerbach, Erich, "Figura", (1. bs. 1944, İstanbul), **Scenes from the Drama of European Literature**, İng. Çev. Ralph Manheim, Manchester University Press, Manchester, 1984, ss. 11-78.

Auerbach, Erich: **Mimesis:The Representation of Reality in Western Literature**, Çev. W.R. Trask, 1. bs. 1946, Princeton University Press, Princeton, 2003

Ayhan, Ece: **Şiirin Bir Altın Çağı**, YKY, İstanbul, 1993.

Ayvazoğlu, Beşir: **Aşk Estetiği**, Ötüken Yay., İstanbul, 1997.

Ayvazoğlu, Beşir: "İlmü'l cemâl" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, XXII. Cilt, TDV Yay., Ankara, 2000.

Ayverdi, İlhan: **Kubbealtı Lugatı: Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2011.

Azarpay, Guitty: **Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Painting**, University of California Press, California, 1981.

Bachelard, Gaston **Mekânın Poetikası**, Çev. Aykut Derman, Kesit Yay., 1.bs.1957, İstanbul, 1996.

Bağcı, Serpil: "Minyatürlü Ahmedi İskendernameleri: İkonografik Bir Deneme", Hacettepe üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1989

Bağcı, S., Çağman, F., Renda G., Tanındı Z.: **Osmanlı Resim Sanatı,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 2006.

Bahtin, Mihail: **Rabelais ve Dünyası**, Çev. Çiçek Öztek, İletişim Yay., İstanbul, 2005.

Bahtiyar, Lale: **Sufi: Tasavvufi Arayışın Dışavurumu**, Çev. Mehmed Temelli, İz Yay., İstanbul, 2006.

Barber, Charles: "From Image into Art: Art After Byzantine Iconoclasm", **Gesta**, Vol. 34, No. 1, International Center of Medieval Art, 1995.

Barber, Charles: "The Truth in Painting: Iconoclasm and Identity in Early-Medieval Art", **Speculum**, Vol.72, No. 4, Medieval Academy of America, 1997.

Barthes, Roland: **Çin Defterleri**, Çev. Sema Rifat, YKY, İstanbul, 2012.

Barry, Michael: **Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzâd of Herât (1465-1535)**, Flammarion, Paris, 2004.

Başkan, Seyfi: "Türk Resmine Yansıyan Tarih ya da Tarihselcilik Arayışları", **Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı 15, 2007, ss. 91-110.

Baynes, Norman H.: "The Icons before Iconoclasm", **The Harvard Theological Review**, Vol. 44, No.2, Cambridge University Press, Cambridge, 1951.

Beck, James: "Leon Battista Alberti and the "Night Sky" at San Lorenzo", **Artibus et Historiae**, Vol. 10., No. 19, IRSA Publ. House, Krakow, 1989, ss. 9-35.

Bedirhan, M. (der.): **Hakk'ın Nuruna Miraç: Abdülkadir Geylani, İbn Arabî, Ali b. Vefa**, Hayykitap, İstanbul, 2011.

Behar, Cem **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal**, 1.bs. 1998, YKY, İstanbul, 2006.

Behrens-Abouseif, Doris: **Beauty in Arabic Culture**, Marcus Wiener Publ., 1. bs. 1998, Princeton, 1999.

Belge, Murat: **Osmanlı'da Kurumlar ve Kültür**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., ". 1. bs. 2005, İstanbul, 2008.

Belintskii A., B. Marshak: "The Paintings in Sogdiana", Guitty Azarpay, **Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Painting**, University of California Press, California, 1981, ss. 47-64.

Bell, Julian: **Sanatın Yeni Tarihi**, Çev. C. Ünlü - N. İleri - R. Gürtüna, NTV Yay., İstanbul, 2009.

Belting, H., H. Buchthal: **Patronage in Thirteenth-Century Constantinople: An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy**, Dumbarton Oaks Studies, Washington, 1978

Belting, Hans: **Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art**, Çev. E. Jephcott, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

Belting, Hans: "Afterthoughts on Alhazen's Visual Theory and Its Presence in the Pictorial Theory of Western Perspective", S. Zielinski ve E. Fürlus (der.), **Variantology** 4, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2010, ss. 43-53.

Belting, Hans: **Florence & Baghdad: Renaissance Art and Arab Science**, Çev. Deborah L. Schneider, The Belknap Pres of Harvard University Press, Cambridge, 2011.

Berk, İlhan: "Ey Resmimizin Korkunç Çocuğu",**Cihat Burak Retrospektifi**, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yay., İstanbul, 2007, ss. 248-249.

Berlekamp, Persis: **Wonder, Image & Cosmos in Medieval Islam**, Yale University Press, New Haven, 2011.

Bingül, İlyaz: "Osmanlı-Türk Edebiyatında Bir Devrim: Karagöz", **Yıktın Perdeyi Eyledin Viran**, YKY, İstanbul, 2004, ss. 41-62.

Bingül, İlyaz: "Minyatürist Türk Romanı: Bir Görme Biçimi Olarak Roman", **Sınırda**, Sayı 11, ARA-lık Yay., İzmir, 2008, ss. 46-71.

Binney 3rd, Edwin: **Turkish Miniature Paintings & Manuscripts**, Metropolitan Museum of Art Publ., New York, 1973.

Bonnard, André: **Antik Yunan Uygarlığı II: Antigone'dan Sokrates'e**, Çev. Kerem Kurtgözü, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2004, s. 224-225.

Borges, Jorge Louis: "Averroes'in Arayışı", Çev. Tomris Uyar, **Alef**, İletişim Yay., İstanbul, 2008.

Bouthoul, Gaston: **Zihniyetler: Kişi ve Toplum Açısından Zihin Yapılarına Dair Psikososyolojik Bir İnceleme**, Çev. Semlin Evrim, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1975.

Bozkurt, Fuat: **Türklerin Dini**, Cem Yay., İstanbul, 1995.

Bozkurt, Fuat: **Türklerin Dili**, Kapı Yay. İstanbul, 2005.

Braudel, Fernand: **II. Felipe Dönemi'nde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası**, Çev. M.A. Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 1993.

Blair, Sheila S.: "The Development of the Illustrated Book in Iran", **Muqarnas**, Vol. 10, Brill Publ., Leiden, 1993.

Brown, Peter: "A Dark Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversery", **The English Historical Review**, Vol. 88, No. 346, Oxford University Press, Oxford, 1973.

Brubaker, Leslie: "The Elephant an the Ark: Cultural and Material Interchange across the Mediteranian in the Eight and Ninth Centuries", **Dumbarton Oaks Papers**, Vol.58, Boston, 2004.

Bryson, Norman: **Vision and Painting: Logic of the Gaze**, Yale University Press, New Haven, 1986.

Buharî: **Sahîh-i Buhârî ve Tercemesi,** Cilt XIII, Çev. Mehmed Sofuoğlu, Ötüken, İstanbul 1989.

Bulgurlu, V. Geelmuyden: "Doğu Ortodoks Dininde İkonaların Anlamı", **İkonalar**, Çev. Ali Özdamar, Kitap Yay., İstanbul, 2005.

Bunker, Emma C.: **Nomadic Art of the Eastern Eurasian Steppes**, Yale University Press, New Haven, 2003.

Burckhardt, Titus: **Aklın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler**, Çev. Volkan Ersoy, İnsan Yay., İstanbul, 1994.

Burckhardt, Titus: **İslam Tasavvuf Doktirinine Giriş**, Çev. Fahreddin Arslan, Kitabevi, İstanbul, 1995.

Burckhardt, Titus: **İslam Sanatı: Dil ve Anlam**, Çev. Turan Koç, Klasik Yay., İstanbul, 2005.

Burke, Peter: **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev. Z. Yelçe, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003.

Burkert, Walter: **Yunan Kültüründe Yakındoğu Etkileri**, Mehmet Fatih Yavuz, 1. bs. 1992, İthaki Yay., İstanbul, 2012.

Bursevi, İsmail Hakkı: **Mesnevi Şerhi: Rûhü'l-Mesnevi**, Haz. İsmail Güleç, İnsan Yay., 1.bs. 2004, İstanbul, 2006.

Cahill, James F.: "The Six Laws and How to Read Them", **Ars Orientalis**, No. 4, Smithsonian Institution Publ., Washington D.C., 1961, ss. 372-381.

Canby, Sheila R.: **Persian Painting**, 1. bs. 1993, The British Museum Press, 2008.

Cameron, Averil: "Images of Authority,: Elites and Icons in Late Sixth-Century Byzantium", **Past and Present**, No. 81, Oxford University Press, Oxford, 1979.

Cameron, Averil: "The Mandylion and Byzantine Iconoclasm", **The Holy Face an the Paradox of Representation** içinde H.L. Kesler ve G. Wolf (der.), Nuova Alfa Editoriale, Yay., Dist. John Hopkins University Press, Bologna, 1998.

Ceyhan, Semih: "Tecelli" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt XL, TDV Yay., Ankara, 2011, ss. 241-243.

Cheng, François: **Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi**, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara, 2006.

Chittick, William: **Hayal Âlemleri: İbn Arabî ve Dinlerin Çeşitliliği Meselesi**, Çev. Mehmet Demirkaya, Kaknüs Yay., İstanbul, 1999.

Chuang Tzu: **Chuang Tzu'nun Kitabı**, Çev. Levent Özşar, Biblos Yay., Bursa, 2012.

Clark, Kenneth: **Civilization: A Personal View**, British Broadcasting Corporation, 1.bs 1969, Londra, 1976.

Compareti, Matteo: "The Sogdian Paintings at Afrasyab (Old Samarkand) Concerning Chinese Subjects", **Eurasian History**, 2005, 01.11.2012, çevrimiçi, http://www.eurasianhistory.com/data/articles/m3/1426.html#_ftn1

Coomaraswamy, A.K.: **Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**, Çev. N. Özdemiroğlu, 1.bs. 1974, İnsan Yay., İstanbul, 1995.

Corbin, Henri: **Alone with the Alone: Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabî**, Princeton University Press, 1. bs. 1969, New Jersey, 1998.

Corbin, Henri**:** **İslam Felsefesi Tarihi: İbni Rüşt'ün Ölümünden Günümüze**, Cilt II, Çev. Ahmet Arslan, İletişim Yay., 1bs. 2000, İstanbul, 2010.

Cotterell, Arthur: **Oxford Dictionary of World Mythology**, Oxford University Press, 1. bs. 1979, Oxford, 1997.

Creswell, K. A. C.: "The Lawfulness of Painting in Islam", **Ars Islamica,** Vol. 11/12, Michigan, 1946.

Curatola, Giovanni: **Türkiye: Selçuklulardan Osmanlılara Sanat**, Çev. Kemal Atakay, YKY, İstanbul, 2010.

Cündioğlu, Dürcane: "Osmanlı Mabedinin İkonolojisi", **Yeni Şafak Gazetesi**, http://yenisafak.com.tr/Yazarlar/?t=19.12.2010&y=DucaneCundioglu .

Çağman, Filiz: "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya: Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri**, Sandoz Kültür Yay., İstanbul, 1989, ss. 35-46.

Çağman, Filiz, Tanındı, Zeren: "Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı", Ahmet Yaşar Ocak (der.) **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2005, ss. 505-529.

Çakmaklıoğlu, Mustafa: "Muhyiddin İbnü'l-Arabî'ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu", Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri (Tasavvuf) Ana Bilim Dalı, yayınlanmamış doktora tezi, Ankara, 2005.

Çakmaklıoğlu, Mustafa: "Muhyiddin İbnü'l-Arabî (ö. 638/1240)'ye göre Hayal ve Düzeyleri", http://www.ibnularabi.com/ma011.pdf, 6 Eylül 2012.

Çam, Nusret: **İslâmda Sanat Sanatta İslâm**, 2. Baskı, Akçağ Yay., Ankara, 1997.

Çaycı, Ahmet: "Asya'dan Anadolu'ya Uzanan Serüven: Çark-ı Felek ve Ejder Birlikteliğinin Nadir Bir Konya Örneği", Turgay yazar (der.) **Sanatta Anadolu Asya İlişkileri: Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan**, Hacettepe Üniversitesi yay., Ankara, 2006, ss. 129-136.

Çelgin, Güler: **Eski Yunanca-Türkçe Sözlük**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2011.

Chittick, William: **Hayal Âlemleri: İbn Arabî ve Dinlerin Çeşitliliği Meselesi**, Çev. Mehmet Demirkaya, 1. bs. 1994, Kaknüs Yay., İstanbul, 1999.

Chittick, William: **Varolmanın Boyutları**, Çev. Turan Koç, 1. bs., 1997, İnsan Yay., İstanbul, 2008.

Chittick, William Murata, Sachiko: **İslamın Vizyonu (İnanç ve Uygulama)**, Çev. Turan Koç, İnsan Yay., 1. bs. 2000, İstanbul, 2012.

Çoruhlu, Yaşar: **Türk Mitolojisinin Anahatları**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2006.

Damisch, Hubert: **Bulut Kuramı: Resim Tarihine Katkı**, Çev. Burak Şaman, Metis Yay., İstanbul, 2012.

Demirli, Ekrem: "Yusuf Fassıyla ilgili Açıklamalar", İbnü'l Arabî**, Fusûsu'l-Hikem**, Çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yay., İstanbul, 2006, ss.365-374.

Demirli, Ekrem: **İslam Metafiziğinde Tanrı ve İnsan**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2009.

Derrida, Jacques: "İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun", Çev. Özkan Gözel, **Toplumbilim: Jacques Derrida Özel Sayısı**, Sayı 10, İstanbul, 1999, ss. 165-174.

Derrida, Jacques: "Japon Bir Dosta Mektup", Çev. M. Atıcı ve M. Omay, **Toplumbilim: Jacques Derrida Özel Sayısı**, Sayı:10, Bağlam Yay., İstanbul, 1999, ss.185-188.

Derrida, Jacques: **Öteki Hedef**, Çev. Melih Başaran, Bağlam Yay., İstanbul, 2003.

Derrida, Jacques: **Platon'un Eczanesi**, Çev. Zeynep Direk, Pinhan Yay., İstanbul, 2012.

Desfor Edles, Laura: **Cultural Sociology in Practise**, Blackwell Publishers, Oxford, 2002.

Devellioğlu, Ferit: **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Aydın Kitabevi, Ankara, 1990.

Divitçioğlu, Sencer: **Osmanlı Beyliğinin Kuruluşu**, YKY, 1999

Divitçioğlu, Sencer: **Oğuz'dan Selçuklu'ya: Boy, Konat, Devlet**, YKY, 1. bs. 1994, İstanbul, 2000

Divitçioğlu, Sencer: **Ortaçağ Türk Toplumları Hakkında**, YKY, İstanbul, 2004.

Durak Koray (der.): **Bizantion'dan İstanbul'a: Bir Başkentin 8000 Yılı**, Sakıp Sabancı Müzesi Yay., İstanbul, 2010.

Durusoy, Ali: "Hayal" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, XVII. Cilt, TDV Yay., Ankara, 1998.

Eagleton, Terry: **The Idea of Cultures**, Blackwell Publ. Oxford, 2000.

Eagleton, Terry: **Kuramdan Sonra**, Çev. Uygar Abacı, Literatür Yay., İstanbul, 2004.

Ebel, Kathryn Ann: **City Views, Imperial Visions: Cartography and the Visual Culture of Urban Space in the Ottoman Empire, 1453-1603**, The University of Texas at Austin, Doktora Tezi, UMI Microform 3101202, PreQuest Information and Learning Company, Ann Arbour, 2002.

Eberhard, Wolfram: **Çin Simgeleri Sözlüğü**, Çev. A. Kazancıgil, Kabalcı Yay., İstanbul, 2000.

Eco, Umberto: "Yeni Bir Ortaçağa Doğru", **Günlük Yaşamdan Sanata**, Çev. Kemal Atakay, Adam Yay., 1. bs., İstanbul, 1992.

Eco, Umberto: **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev. Kemal Atakay, Can Yay., İst., 1.bs 1987, İstanbul, 2012.

El-Cabiri, M. Âbid: **Arap-İslam Kültürünün Akıl Yapısı: Arap-İslam Kültüründeki Bilgi Sistemlerinin Eleştirel Bir Analizi**, Çev. E. Demirli, H. Hacak ve B. Köroğlu, Kitabevi Yay., İstanbul, 2001.

Edgerton, Jr. Samuel Y.: **The Heritage of Giotto's Geometry, Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution**, Cornell University Press, Ithaca, 1991.

El-Gazâlî, Muhammed: **Kimya-ı Saadet**, Çev. Ali Arslan, Merve Yay., İstanbul, ty.

El-Gazâlî, Muhammed: **İhyâ-i Ulûm-id-Din**, Cilt I, Çev.Ali Arslan, Arslan Yay., İstanbul, 1981.

El-Gazâlî, Muhammed: **İhyâ-i Ulûm-id-Din**, Cilt IV., Çev. Ali Arslan. http://www.ihya.info/node/799, 16 Ağustos 2012.

El-Gazâlî, Muhammed: **Mişkatü'l Envâr (Nurlar Feneri)**, Bedir Yay., Çev. Süleyman Ateş, İstanbul, 1994

El-Gazâlî, Muhammed: **El-Mürşidü'l-emîn ilâ Mev'izeti'l-Mü'minîn,** Çev. Abdülkadir Çiçek, Bedir Yay., İstanbul, 1998.

El-Hakîm, Suad: **İbnü'l Arabî Sözlüğü**, Çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yay., İstanbul, 2005.

El-İsfahânî, Rağıb: **Müfredat: Kur'an Kavramları Sözlüğü**, Çev. Y. Türker, Pınar Yay., İstanbul, 2007.

Eliade, Mircae: **İmgeler Simgeler**, Çev. M. A. Kılıçbay, Gece Yay., Ankara, 1992

Eliade, Mircae: **Dinler Tarihine Giriş**, Çev. Lale Arslan, Kabalcı Yay., İstanbul, 2003. (a)

Eliade, Mircae: **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına I,** Çev. Ali Berktay, Kabalcı Yay., İstanbul, 2003. (b)

Eliade, Mircae: **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Gotama Budha'dan Hıristiyanlığın Doğuşuna II**, Çev. Ali Berktay, Kabalcı Yay., İstanbul, 2003. (c)

Eliade, Mircae: **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Muhammed'ten Reform Çağı'na III**, Çev. Ali Berktay, Kabalcı Yay., İstanbul, 2003. (d)

Erhat, Azra. **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.

Esin, Emel: "Bağdaş ve Çökmek: Türk Töresinde İki Oturuş şeklinin Kadim İkonografisi", **Sanat Tarihi Yıllığı III: 1969-1970**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1970, ss. 231-242.

Esin, Emel: "İbni Sina Çevresinde Türk Kültürü, **Uluslararası İbni Sina Sempozyumu: Bildiriler**, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1984.

Esin, Emel: **Türk Kozmolojisine Giriş**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2001.

Esin, Emel: **Türk Sanatında İkonografik Motifler**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004.

Esin, Emel: **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2006.

Esin, Emel: "Mehmet Siyah Kalem ve İç Asya Türk Geleneği", **Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası**, YKY, İstanbul, 2006, ss. 63-96.

Ettinghausen, Richard: "Some Paintings in Four Istanbul Albums", **Ars Orientalis**, Vol. 1, The Smithsonian Institution, Washington, 1954, ss. 91-103.

Ettinghausen, Richard: **Turkish Miniatures: from the 13th to the 18th Century**, Collin for UNESCO, Milano, 1965.

Ettinghausen, Richard: **From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World, Three Modes of Artistic Influences**, E.J. Brill, Leiden, 1972.

Ettinghausen, Richard,: Grabar, Oleg, Jenkins- Medina, M. **Islamic Art and Arcitecture 650-1250**, Yale University Press, New Haven, 2001.

Evans, Dylan: **An Introductory Dictionary in Lacanian Psychoanalysis**, Routledge, Londra, 1996.

Evans, Helen C., Wixom, William D. (der.): **The Glory Of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261**, The Metropolitan Museum of Art Publ., New York, 1997.

Faroqhi, Suraiya: "Krizler ve Değişim: 1590-1699", Çev. Ayşe Berktay, H. İnalcık ve D. Quataert (der.) **Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi Cilt 2: 1600-1914**, Eren Yay., İstanbul, 2006, ss. 543-757.

Fatani, Afnan H.: "Translation and the Qur'an", Oliver Leeman (der.) **The Qur'an: an Encyclopedia**, Routledge, Londra, 2006.

Fenaglio, Irene: "Maliş Mısırcılığı, Mizahın İşlevleri Konusunda Bir Paradigma", F. Georgeon (ed), **Doğu'da Mizah**, Çev. Ali Berktay, YKY, İstanbul, 1999.

Fischer, Carol Garett: **The Pictorial Cycle of the "Siyer-i Nebi": A Late Sixteenth Century Manuscript of the Life of Muhammad**, Michigan State University, 8117230, University Microfilms International, Ann Arbour, 1981.

Florenski, Pavel: **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, Metis. Yay., İstanbul, 2001.

Fong, Wen C.: **Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century**, The Metropolitan Museum of Art Publ., New York, 1992.

Frazer, James G.: **Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri I**, Çev. Mehmet Doğan, Payel Yay., İstanbul, 1991.

Freud, Sigmund: **Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası**, Çev. S. M. Tura, Metis, Yay., İstanbul, 1998.

Froom, Aimée Elisabeth: **A Muraqqa for the Ottoman Sultan Murad III (r.1574-1595) Österreichische Nationalbibliothek, Codex Mixtus 313**, New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Doktora tezi, 3024669, University Microfilms: Bell&Howell Information and Learning Company, Ann Arbour, 2001.

Galilei, Galileo: **Dante'nin Cehennemi Üzerine Dersler**, Çev. Murat Sirkecioğlu, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2009.

Gombrich, E. H: **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980.

Gombrich, E.H.: S**anat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi**, çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Gonzalez, Valerie: **Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture**, I.B. Tauris Publ. New York, 2001.

Goody, Jack: **Tarih Hırsızlığı**, Gül Çağalı Güven, TİŞBKY, İstanbul, 2007.

Goody, Jack: **Yaban Aklın Evcilleştirilmesi**, Çev. Koray Değirmenci, Pinhan Yay., İstanbul, 2011.

Gökçe, Cüneyt: "Berzah" maddesi, TDV, **İslam Ansiklopedisi**, V. Cilt, TDV Yay., Ankara, 1992.

Grabar, André: "Resim Düşmanlığı, **Sanat Dünyamız: Bizans Özel Sayısı,** Sayı 69-70, YKY, İstanbul, 1998, ss. 229-241.

Grabar, Oleg: **The Mediation of Ornament**, Princeton University Press, New Jersey, 1992.

Grabar, Oleg : **Mostly Miniatures,: An Introduction to Persian Painting**, Princeton University Press, Oxfordshire, 2000.

Grabar, Oleg: **İslam Sanatının Oluşumu**, Çev. Nuran Yavuz, Kanat Yay., İstanbul, 2004.

Grabar, Oleg: "Islam and Iconoclasm", **Early Islamic Art, 650-1100: Constructing the Study of Islamic Art**, Volume I,

Ashgate Publ., Hampsire, 2005, makalenin ilk basımı, 1977, ss. 43-57.

Grabar, Oleg: **Islamic Visual Culture, 1100-1800: Constructing the Study of Islamic Art,** Volume II, Ashgate Publ., Hampshire, 2006.

Grabar, Oleg: "The Aesthetics of Islamic Art"**, Islamic Art and Beyond: Constructing the Study of Islamic Art**, Volume III, makalenin ilk basımı, 1993, Ashgate Publ., Hamshire, 2006, ss. 335-355.

Grabar, Oleg, **Masterpieces of Islamic Art: The Decorated Page from the 8th to the 17th Century**, Prestel, Londra, 2009.

Grabar O., C. Robinson: **Islamic Art and Literature**, Markus Wiener Publ., Princeton, 2001.

Grafton, Anthony: "Historia and Istoria: Alberti's Terminology in Context", I Tatti Studies: Essays in the Renaissance, Vol. 8, **Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies,** Boston, 1999, ss. 37-68

Greenblatt, Stephen: "The Touch of the Real", **Representations, Special Issue: The Fate of "Culture": Geertz and Beyond,** University of California Press, California**,** 1997, ss. 14-29.

Greenblatt, Stephen: **Shakespeare ve Kültür Birikimi**, Çev. Nilgül Pelit, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1998.

Gregory, Timothy E.: **Bizans Tarihi**, Çev. Esra Ermert, YKY, 2008.

Grousset, René: **Bozkır İmparatorluğu**, Çev. R. Uzmen, Ötüken Neşriyat, 1996.

Grunebaum, G.E. "The Problem: Unity in Diversity", (ed) G.E. Grunebaum, **Unity and Variety in Muslim Civilization**, The University od Chicago Press, Chicago, 1955.

Guénon, René: **İslam Maneviyatı ve Taoculuğa Toplu Bakış**, Çev. Mahmut Kanık, İnsan Yayınları, İstanbul 2004.

Guénon, René: **Âlemin Hükümdarı: Dinlerde Merkez Sembolizmi**, Çev. İsmail Taşpınar, İnsan Yay., 2004

Gutas, Dimitri: **Yunanca Düşünce Arapça Kültür: Bağdat'ta Yunanca-Arapça Çeviri Hareketi ve Erken Abbasi Toplumu**, Çev.Lütfü Şimşek, Kitap Yay., İstanbul, 2011

Gündüz, Tufan: **Bozkırın Efendileri: Türkmenler Üzerine Makaleler**, Yeditepe Yay., İstanbul, 2009.

Gürün, Dikmen: **Türkiye'de Tiyatro Eleştirisi: 1950-1975**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Kürsüsü, Ankara, Eylül 1978.

Güvenç, Bozkurt: **Kültürün ABC'si**, YKY, İstanbul, Eylül 2004.

Hacib, Yusuf Has: **Kutadgu Bilig,** Çev. R. Arat, Kabalcı Yay., İstanbul, 2006.

Hamadeh, Shirine: **Şehr-i Sefa: 18. Yüzyılda İstanbul**, Çev. İlknur Güzel, İletişim Yay., İstanbul, 2010.

Hammer, Joseph von: **Büyük Osmanlı Tarihi, I. Cilt**, Çev. Mehmet Ata, Hikmet Neşriyat, İstanbul, 1983.

Hamza, Muhammed b.: **XV. Yüzyıl Başlarında Yapılmış "Satır-Arası" Kur'an Tercümesi - Sözlük**, II. Cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1978.

Han, Byung-Chul: **Shanzhai: Dekonstruktion auf Chinesisch**, Merve Verlag, Berlin, 2011

Harrison, Jane E.: "Delphika.-(A) The Erinyes. (B) The Omphalos", **The Journal of Hellenic Studies**, Vol. 19, Londra, 1899, ss. 205-251.

Haskell, Francis: **History and its Images: Art and the Interpretation of the Past**, Yale University Press, Londra, 1993.

Hassan, Ümit: **Eski Türk Toplumu Üzerine İncelemeler**, Kaynak Yay., İstanbul, 1985.

Hattstein, Markus, Peter Delius (der.): **Islam: Art and Architecture**, H.F.Ullmann, Postdam, 2010.

Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

Heidegger, Martin: "The Nature of Language", **On the Way to Language**, Çev. Peter D. Hertz, Harper&Row Publ., New York, 1971.

Heidegger, Martin: "φύσις Kavramı ve Özü Üzerine, Aristoteles, Fizik B,1", Çev. Zeynep Sayın, yayınlanmamış metin, ty.

Heidegger, Martin: **Parmenides**, Çev. A. Schuwer ve R. Rojcewicz, Indiana University Press, Indianapolis, 1992.

Heidegger, Martin: "Parmenides", **Gesamtausgebe; II. Abteilung: Vorlessungen 1923-1944**, Vittorio Kalstermann, Frankfurt, 1992.

Heidegger, Martin: **Pathmarks**, Çev. Thomas Sheehan, Cambridge University Press, 1.bs 1998, Cambridge, 2009.

Hemiş, Özlem: "Akdeniz'de Kültürel Belleğin Fragmanları ve Taşıyıcıları: Çocuklar, Deliler, Entelektüeller", **Doğu Batı Dergisi**, Sayı: 34, Doğu Batı Yay., Ankara, 2005, ss. 117-129.

Hemiş, Özlem: "Aiskhylos'un Persler'i ya da Asya ile Avrupa'nın Tarihi Karşılaşması", **İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümü Dergisi**, Sayı 6, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 2005, ss. 9-30.

Herodotos: **Heradot Tarihi**, Çev. Müntekim Ökmen, 1.bs. 2001, TİBKY, İstanbul, 2004.

Hillenbrand, Robert (der.): **Persian Painting: From the Mongols to the Qajars**, I.B. Tauris Publ., Londra, 2000.

Hobsbawm, Eric: "Gelenekleri İcat Etmek", (ed. E. Hobsbawm ve T. Ranger) **Geleneğin İcadı**, Çev. M.M. Şahin, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006, ss. 1-18.

Hourani, Albert: **A History of the Arab People**, Faber and Faber Limited, 1. bs. 1991, Londra, 2005.

Hutson, Lorna: "Forensic Aspects of Rennaisance Mimesis", **Representations**, No. 94. University of California Press, California, 2006, ss. 80-109.

İbn Arabî: **Allah'ın İsimlerin Sırları ve Manalarının Keşfi**, Çev. Ramazan Biçer, Gelenek Yay, İstanbul, 2010.

İbn Arabî: **Fütûhât-ı Mekkiye, Cilt I**, Çev. Ekrem Demirli, Litera Yay., 1. bs. 2006, İstanbul, 2012.

İbn Arabî: **Fütûhât-ı Mekkiye, Cilt II**, Çev. Ekrem Demirli, Litera Yay., İstanbul, 2007.

İbn Arabî: **Fütûhat-ı Mekkiyye, Cilt III**, Çev. Ekrem Demirli, Litera Yay., İstanbul, 2006.

İbn Arabî: **Fütûhât-ı Mekkiyye, Cilt IX,** Çev. Ekrem Demirli, Litera Yay., İstanbul, 2008.

İbn Arabî: **Fütûhât-ı Mekkiyye, Cilt X,** Çev. Ekrem Demirli, Litera Yay., İstanbul, 2008.

İbn Arabî: **Fütûhât-ı Mekkiyye, Cilt XI,** Çev. Ekrem Demirli, Litera Yay., İstanbul, 2009.

İbn Arabî: **Fütûhât-ı Mekkiyye, Cilt XI,** Çev. Ekrem Demirli, Litera Yay., İstanbul, 2009.

İbn Arabî: **Fütûhât-ı Mekkiyye, Cilt XVII**, Çev. Ekrem Demirli, Litera Yay., İstanbul, 2012.

İbn Arabî: **Günümüz İnsanına Fusûsu'l-Hikem. Hikmetlerin Özü**, Çev. Hamza Kılıç, İnsan Yay., İstanbul, 2009.

İbn Arabî: **Harflerin İlmi**, Çev. Mahmut Kanık, Asa Kitabevi, İstanbul, 2000.

İbn Arabî: **Hikmette Son Nokta**, Çev. Vahdettin İnce, Kitsan Yay., İstanbul, Basım yılı belirtilmemiş.

İbn Arabî: **İlahi Aşk**, Çev. Mahmut Kanık, İnsan Yay. 1. bs. 1987, İstanbul, 2011.

İbn Arabî: **Nurlar Risalesi [İttihâdü'l Kevnî]**, Çev. Mahmut Kanık, İnsan Yay., 1. bs. 1991, İstanbul, 2008.

İbnü'l Arabî: **Fusûsu'l-Hikem**, Çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yay., İstanbul, 2006.

İnal, Güner: "Realistic Motifs and the Expression of the Drama in Safavid Miniatures", **Sanat Tarihi Yıllığı VII: 1976-1977**, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 1977, ss. 59-87.

İnal, Güner: "Uzak Doğuda Resim ve İslamda Minyatür", **Sanat Tarihi Yıllığı VIII: 1978**, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 1979, ss. 109-128.

İnal, Güner: **Türk Minyatür Sanatı**, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara, 1995.

İnalcık, Halil: **Devlet-i Aliyye: Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar I; Klasik Dönem (1302-1606): Siyasal, Kurumsal, Ekonomik Gelişim**, TİBK Yay., İstanbul, 2009.

İpşiroğlu, Mazhar Ş.: **Bozkır Rüzgarı: Siyahkalem**, Ada Yay., İstanbul, 1985.

İpşiroğlu, Mazhar Ş.: **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, YKY, İstanbul, 1997.

İzutsu, Toshihiko: **Tao-culuk'daki Anahtar Kavramlar**, Çev. A.Y. Özemre, Kaknüs Yay., İstanbul, 2003.

İzutsu, Toshihiko: **İbn Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar-Kavramlar**, Çev. Ahmed yüksel Emre, Kaknüs Yay., 1. bs. 1998, İstanbul, 2005.

Jullien, Françoise: "The Chinese Notion of "Blandness" as a Virtue: A Priliminary Outline", Çev. Graham Parkers, **Philosphy East and West**, Vol. 43, No. 1, University of Hawaii Press, Hawaii, 1993, ss.107-111.

Jullien, François: **Detour and Access: Strategies of Meaning in China and Greece**, Çev. Sophie Hawkes, 1. bs. 1995, Zone Books, New York, 2000.

Jullien, Françoise: **The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting**, Çev. Jane Marie Todd, University of Chicago Press, Chicago, 2009.

Kafadar, Cemal: **İki Cihan Âresinde: Osmanlı Devletinin Kuruluşu**, Çev. Ceren Çıkın, Birleşik Yay., Ankara, 2010.

Kahraman, S. Ali (haz.) **Hoca Mehmed Efendi, Şehzadelerin Sünnet Düğünü, Sûr-ı Hümayûn, 1720**, Kitap Yay., İstanbul, 2008.

Kahwaji, S.: "Ilm al-Djamāl." **Encyclopaedia of Islam**, Second Edition. Brill Online, 2012. Harvard University, 29 August 2012. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/ilm-al-djamal-SIM_3538>

Kalafat, Y., N.Y. Bayatlı: **Türk Kültürlü Halklarda Alkışlar-Kargışlar**, Berikan Yay., Ankara, 2011.

Kantorowicz, Ernst H.: **The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology**, Princeton University Press, 1. bs. 1957, New Jersey, 1987.

Kaplan, Hilal "Allah Atatürk'e Uzun Ömürler Versin", **Yeni Şafak Gazetesi**, http://www.duzceyerelhaber.com/kose-yazi.asp?id=9672&Hil%E2l_KAPLAN-Allah_Ataturke_uzun_omurler_versin,10.11.2012

Karatani, Kojin: **Metafor Olarak Mimari**, Çev. Barış yıldırım, Metis Yay., İstanbul, 2006.

Karatani, Kojin: **Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri**, Çev. D. Ç. Güven ve İ. Öner, Metis Yay., İstanbul, 2007.

Karaosmanoğlu, Y. K. **Ankara**, İletişim Yay., İstanbul, 1981.

Kaşgarlı Mahmut: **Divanü Lugâti't-Türk**, çev. S. Erdi ve S.T. Yurtsever, Kabalcı Yay., İstanbul, 2005.

Katoğlu, Murat: "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Eğitim, Müzik, Sanat", Sina Akşin (ed). **Türkiye Tarihi IV: Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yay., İstanbul, 1997.

Kemp, Wolfgang: "Medieval Pictorial Systems," Brendan Cassidy (der.), **Iconography at the Crossroads**, Princeton University Press, Princeton, 1993, ss. 121-137.

Kesler, H.L., Wolf, G. (der.): **The Holy Face an the Paradox of Representation,** Nuova Alfa Editoriale, Yay., Dist. John Hopkins University Press, Bologna, 1998.

Kitzinger, Ernst: "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm", **Dumbarton Oaks Papers**, Vol. 8, Boston, 1954.

Konevi, Sadreddin: **Füsûsü'l-hikem'in Sırları**, Çev. Ekrem Demirli, İz Yay., İstanbul, 2009.

Konevi, Sadreddin: **Esmâ-i Hüsnâ Şerhi**, Çev. Ekrem Demirli, İz Yay., İstanbul, 2011.

Köprülü, Fuat: **Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri**, Kaynak Yay., İstanbul, 2002.

Kuşeyrî, Abdülkerim: **Kitâbü'l Mirac: Hakk'a Yükseliş**, Çev. Cevher Caduk, İlk Harf Yay., İstanbul, 2011.

Lacan, Jacques: "Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi: Psikanaliz Deneyiminin Ortaya koyduğu Biçimle", Çev. Nilüfer Kuyaş, Saffet Murat Tura, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1996, ss. 173-182.

Lao Tzu: **Tao Te King**, Çev. Murat Alpar, İyi Şeyler Yay., İstanbul, 1998

Lao Tzu: **Tao Te Ching: Yol ve Erdemin Kitabı**, Çev. Osman Yener, 1.bs. 1998, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 2007.

Lao Tzu: **Öğretiler: Gökyüzü Sürüp Gidiyor**, Çev. İsmail Taşpınar, 1bs. 1997, Kaknüs Yay., İstanbul, 2007

Lao Tzu: **Tao Te King**, Çev. Levent Özşar, Biblos Yay., 2010.

Leppert, Richard: **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2002.

Lewis, Charlton T.: Charles Short, **A Latin Dictionary**, çevrimiçi 17 Eylül 2012, http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=mentum&la=la#lexicon.

Littleton, C. Scott: "The Pneuma Enthusiastikon: On the Possibility of Hallucinogenic "Vapors" at Delphi and Dodona", **Ethos**, Vol. 14, No. 1, American Anthropological Association için Wiley Blackwell Publ., Oxford, 1986, ss. 76-91.

Loehr, Max: "The Chinese Elements in the Istanbul Miniatures, **Ars Orientalis**: Vol. 1, The Smithsonian Institution, Washington, 1954, ss. 85-89.

Lowden, John: "İkona mı, Put mu? İkonakırıcılık Tartışması", **Sanat Dünyamız: Bizans Özel Sayısı,** Sayı 69-70, YKY, İstanbul, 1998, ss. 208-228.

Mackenzie, D. A.: **Çin ve Japon Mitolojisi**, Çev. Koray Atken, İmge Yay., Ankara, 1996.

Mahir, Banu: "İslamda "Resim" Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği", **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya: Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri**, Sandoz Kültür Yay., İstanbul, 1989, ss. 59-64.

Mango, Cyril "Bizans'ın Bıraktığı İzler: Türkiye'nin Hitit'ten Osmanlı'ya Uzanan Mirasını Tarafsızca Koruması Beklenebilir mi?", **Sanat Dünyamız: Bizans Özel Sayısı,** Sayı 69-70, YKY, İstanbul, 1998, ss. 7-10.

Mango, Cyril: **Bizans: Yeni Roma İmparatorluğu**, Çev. G. Çağalı Güven, YKY, İstanbul, 2008.

Marks, Laura U.: **Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art**, The MIT Press, Massachusetts, 2010.

Marshak, Boris I.: "Sogdian Tactics as Mirrored in Panjikent Murals", s. 100, **Internet Archive**, 10.12.2012, http://wrb.archive.org/details/SogdianTacticsAsMirroredInThePanjikentMurals.

Mathews, Thomas F.: **Byzantium: From Antiquity to the Renaissance**, Harry N. Abrahams Inc., New York, 1998.

Mauss, Marcel: **Sosyoloji ve Antropoloji**, Çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yay., Ankara, 2005.

McDonald, J. Andrew: "Botanical Determination of the Middleastern Tree of Life", **Economic Botany**, Vol. 56, No. 2, Springer Publ, New York, 2002, ss. 113-129.

McGowan, Bruce: "Âyanlar Çağı: 1699-1812", Çev. Ayşe Berktay, H. İnalcık ve D. Quataert (der.) **Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi Cilt 2: 1600-1914**, Eren Yay., İstanbul, 2006, ss. 761-767

McNeill, William: **The Time of Life: Heidegger and Ethos**, State University of New York Press, Albany, 2006.

Melville, Herman: **Bartleby**, Çev. Münir Göle, İletişim Yay., İstanbul, 1991.

Meninski, F.M.: **Theasaurus Lingurarum Orientalium: Turcicae, Arabicae, Persicae / Lexicon Turcico, Arabico, Persicum**, Simurg, İstanbul, 2000.

Mevlâna Celaleddin Rûmi: **Mesnevi**, Çev. Adnan Karaismailoğlu, Akçağ Yay., Ankara, 2012.

Middleton, Henry: "The Temple of Apollo at Delphi", **The Journal of Hellenic Society**, Vol. 9, Londra, 1888, ss. 282-322.

Murray, Julia K.: "What is 'Chinese Narrative Illustration'?", **Art Bulletin**, Vol. 8, No. 4, College Art Association Publ., New York, 1998, ss. 602-615.

Mutahhari, Murtaza: **Hicâb: Örtünmenin Felsefesi**, Çev. Mücteba Mir, Şura Yay., İstanbul, 1999.

Narain, A.K.: "İç Asya'da Hint Avrupalılar", Çev. Levent Köker, **Erken İç Asya Tarihi**, İletişim Yay., 2000, İstanbul, 2009, ss. 209-244.

Nasr, Seyyid Hüseyin: **İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş**, Çev. Nazife Şişman., İnsan Yay., İstanbul, 1985.

Nasr, Seyyid Hüseyin: **İslam Sanatı ve Maneviyatı**, Çev. Ahmet Dermirhan, İnsan Yay. İstanbul 1992.

Nasr, Seyyid Hüseyin: **Bilgi ve Kutsal**, Çev. Yusuf Yazar, İz Yay., 1. bs. 1981, İstanbul, 2001.

Necipoğlu, Gülru: **The Topkapı Scrolls - Geometry and Ornament in Islamic Architecture,** The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, 1995.

Needham, Joseph: "Human Laws and Laws of Nature in China an the West (II): Chinese Civilization and Laws of Nature", **Journal of History of Ideas**, Vol. 12, No. 2, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1951, ss. 194-230.

Needham, Joseph: **Doğulu İnsan ve Zaman & Beşeri Hukuk ve Tabiat Kanunları**, Çev. Nejdet Özberk, İz Yayıncılık, İstanbul, 2000.

Nevile, Jennifer: "Dance and the Garden: Moving and Static Choreography in Renaissance Europe", **Renaissance Quarterly**, Vol. 52, No. 3, University of Chicago Press, Chicago, 1999, ss. 805-836.

Nightingale, Andrea W.: "On Wandering and Wondering: *Theôria* in Greek Philosophy and Culture", **Arion,** Third Series, Vol. 9, No. 2, Trustees of Boston University, Boston, 2001, ss. 23-58.

Nisbett, Richard E.: **Düşüncenin Coğrafyası: Doğulular ve Batılılar Nasıl ve –Neden- Birbirinden Farklı Düşünürler?,** Çev. Gül Çağalı Güven, Varlık Yay., İstanbul, 2011.

Nişanyan, Sevan: **Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü,** http://www.nisanyansozluk.com, t.y.

Nutku, Özdemir: **IV. Mehmet'in Edirne Şenliği: 1675**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987.

OED**:** **Oxford English Dictionary**, Oxford University Press, Oxford, 1989; çevrimiçi Haziran 2012. <http://www.oed.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/view/Entry/41873>; 1. bs. , **New English Dictionary**, 1893.

Onay, Ahmet Talat: **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar**, MEB. yay, Ankara, 1996

Ong, Walter: **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev. Sema P. Banon, Metis Yay., 1.bs.1995, İstanbul, 2007.

Otto-Dorn, Katharina: "Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia", **Kunst des Orients**, Vol. 12, No. ½, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1979, ss. 103-149.

Ögel, Bahaeddin: **Türk Mitolojisi I**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2010.

Ögel, Bahaeddin: **Türk Mitolojisi II**, Türk Tarih Kurumu Basımevi., Ankara, 2002.

Ögel, Semra "Osmanlı Camii ve Birlik Kavramı", Ahmet Yaşar Ocak (ed), **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler**, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 2005, ss. 369-373.

Özbudun, Sibel: **Ayinden Törene: Siyasal İktidarın Kurulma ve Kurumsallaşma Sürecinde Törenlerin İşlevleri**, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 1997.

Özen, Mine Esiner: **Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü**, İ.Ü. Fen Fakültesi Basıl Atölyesi, İstanbul, 1985.

Pakalın, Mehmet Zeki: **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, II. Cilt, MEB, İstanbul, 1983.

Panofsky, Erwin: **Perspective as Symbolic Form**, Çev. Christopher S. Wood. Zone Books, New York, 1997.

Parpola, Sima: "The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy", **Journal of Near Eastern Studies**, Vol. 52, No.3, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, ss. 161-208.

Peker, Ali Uzay: "Anadolu Selçuklularının Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması", İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul, 1996.

Pekman, Yavuz: **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2002.

Pentcheva, Bissera V.: "The Performative Icon", **The Art Bulletin**, Vol.8, No.4, College Art Association Publ., 2006, ss. 631-655.

Pentcheva, Bissera V.: **The Sensual Icon: Space, Ritual and the Senses in Byzantium**, The Pennsylvania University Press, Pennsylvania, 2010.

Peters, Francis, E.: **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, Çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yay., İstanbul, 2004.

Pieters, Jürgen: "New Historicism: Postmodern Historiography between Narrativism and Heterology", **History and Theory**, Vol. 39, No. 1 Blackwell Publ., Oxford, 2000, ss. 21-38.

Pittman, Holy: **Ancient Art in Miniature: Near Eastern Seals from the Collections of Martin and Sarah Cherkasky**, Metropolitan Museum of Art Publ., New York, 1987.

Platon: **Timaios**, Çev. E. Güney ve L. Ay, Sosyal Yay., İstanbul, 2001.

Platon: **Yasalar**, C. Şentuna ve S. Babür, Kabalcı Yay., İstanbul, 2007.

Porter, Yves: "From the 'The Theory of Two Qalams" to the 'Seven Principles of Painting': Theory, Terminology, and Practice in Persian Painting", **Muqarnas**, Vol. 17, Brill Publ., Leiden, 2000, ss.109-118.

Rahman, F.: "Dhawk" maddesi, **Encyclopaedia of Islam**, Second Edition. Brill Online, 2012. Harvard University, 29 August 2012, http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/dhawk-SIM_1818

Ricœur, Paul: **Zaman ve Anlatı: İki; Tarih ve Anlatı**, Çev. Mehmet Rifat, YKY, İstanbul

Ridgeway, William: "The Origin of the Turkish Crescent", **The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland**, Vol.38, 1908.

Riley, Jo: **Chinese Theatre and the Actor in Performance**, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

Ritter, William. E.: "Why Aristotle Invented the Word Entelecheia" **The Quarterly Review of Biology**, Vol. 7, No. 4, The University of Chicago Press, Chicago, 1932, ss. 377-404.

Roux, Jean-Paul: **Altay Türklerinde Ölüm**, Çev. A. Kazancıgil, Kabalcı Yay., İstanbul, 1999.

Roux, Jean-Paul: **Orta Asya'da Kutsal Bitki ve Hayvanlar**, Çev. A. Kazancıgil ve L. Arslan, Kabalcı Yay., İstanbul, 2005.

Roux, Jean-Paul: **Türklerin Tarihi: Pasifikten Akdenize'e 2000 Yıl**, Çev. A. Kazancıgil-L.Arslan, Kabalcı Yay., İstanbul, 2010.

Roux, Jean-Paul: **Türklerin ve Moğolların Eski Dini**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2011(a).

Roux, Jean-Paul: **Eski Türk Mitolojisi**, Çev. M.Y. Sağlam, Bilge Su Yay., Ankara 2011(b).

Rowland Jr., Benjamin: "Chinoisories in T'ang Art", **Artibues Asiae**, Vol. 10, No. 4, Artibues Asiae Publ., Zürih, 1947, ss. 265-282

Rozenthal, Franz **Erken İslam'da Mizah**, Çev. Ahmet Arslan, İris Yay., İstanbul, 1997.

Rudolph, Kurt: "Maniheizm", Çev. Mustafa Bıyık, **Gazi Üniversitesi Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı I, Çorum, 2002, 07.12.2012. http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.ilafdergi.hitit.edu.tr/files/1.17.pdf

Sakoğlu, Necdet: Nuri Akbayar, **Binbir Gün Binbir Gece: Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı,** Creative Yayıncılık, İstanbul, 1999.

Sarıkartal, Çetin: "Bazı Orta Çağ İslam Yapıtlarında "Öteki" Mekânların Oluşumu", **Toplum ve Bilim**, Sayı 64-65, Birikim Yay., İstanbul, 1994, ss.141-155.

Sawyer, Caroline Goodwin: **Alexander, History, and Piety: A Study of Ahmedî's 14th-Century Ottoman İskendernâme**, Columbia Univeristy, Doktora Tezi, 9809775, University Microfilms: UMI Company, Ann Arbour, 1997.

Sayın, Zeynep: "Öykünme ve Temsil, İmge ve Benzeşim", **Defter**, Sayı: 34, Metis Yay., İstanbul, 1998, ss. 14-45.

Sayın, Zeynep: "Batı'da ve Doğu'da Haysiyet ve Zillet", **Defter**, Sayı: 40, Metis Yay., İstanbul, 2000 (a).

Sayın, Zeynep: **noli me tangere: Bedenyazısı II**, Kaknüs Yay., İstanbul, 2000 (b).

Sayın, Zeynep: "Sunuş", Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, Metis. Yay., İstanbul, 2001.

Sayın, Zeynep: **Mithat Şen ve Beden Yazısı I**, İthaki Yay., 1. bs. 1999, İstanbul, 2003(a).

Sayın, Zeynep: **İmgenin Pornografisi**, Metis Yay., İstanbul, 2003(b).

Sayın, Zeynep: "Bedenin Teni, Göğün Teni", **Cogito**, Sayı: 44-45, YKY, İstanbul, 2006, ss.155-161.

Sayın, Zeynep: "Tenin Fonu", **Dipnot**, Sayı: 3, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yay., İstanbul, 2008, ss. 44-65.

Schick, Irwin C.: **Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak: İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine**, Çev. Pelin Tünaydın, İletişim Yay., 2011.

Schimmel, Annemarie: **İslamın Mistik Boyutları**, Çev. Ergun Kocabıyık, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004 (a).

Schimmel, Annemarie: **Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri**, Çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004 (b).

Schimmel, Annemarie: **Ve Muhammed O'nun Elçisidir**, Çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yay., İstanbul, 2011.

Schuon, Fritjhof: "Âtmâ and Mâyâ", **Studies in Comparative Religion**, Vol. 7, No. 3, 1973, World Wisdom Inc., http://www.studiesincomparativereligion.com/public/articles/Atma-Maya-by_Frithjof_Schuon.aspx

Schuon, Frithjof: "İslam'ın Aslî Ezoterizmi", J.L. Michon ve R. Gaetani (der.) **Aşk ve Hikmet Yolu Tasavvuf**, Çev. N. Koltaş, İnsan Yay., İstanbul, 2012.

Şehristânî, **Milel ve Nihal: Dinler, Mezhepler ve Felsefi Sistemler Tarihi**, Çev. Mustafa Öz, Litera Yay., 1. bs. 2008, İstanbul, 2011.

Shahid, Irfan: "Byzantium and the Islamic World", A. E. Laiou H. Maguire (der.), **Byzantium: a world civilization**, Dumbarton Oaks Publ., Washington D.C., 1992, ss. 49-60.

Sinor, Denis: "[Kök]Türk İmparatorluğunun Kuruluşu ve Yıkılışı", Çev. Talat Tekin, **Erken İç Asya Tarihi**, İletişim Yay., 2000, İstanbul, 2009, ss. 383-424.

Smith, William LLD, Ed.: **Dictionary of Greek and Roman Geography**, Walton and Maberly, Londra, 1854. 23.11.2012, http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0064:id=internum-mare-geo.

Sinanlar, Seza: **Atmeydanı: Bizans Araba Yarışlarından Osmanlı Şenliklerine**, Kitap Yay., İstanbul, s. 2005.

Sinanoğlu, Mustafa: "Tecelli" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt XL, TDV Yay., Ankara, 2011, ss. 243-245.

Siyavuşgil, Sabri Esat: **Karagöz, Psikososyal Bir Deneme**, Maarif Matbaası, 1941.

Soper, Alexander C.: "The First Two Laws of Hsieh Ho", **The Far Eastern Quarterly**, Sayı 8, No. 4, Association of Asian Studies Publ., Ann Arbour, 1949, ss. 412-423.

Stoichita, Victor I.: **Gölgenin Kısa Tarihi**, Çev., Bilge Aydın, Dost Kitabevi, Ankara, 2006.

Stout, Robert Elliott: **The Sûr-i Hümâyun of Murad III: A Study of Ottoman Pageantry and Entertainment**, The Ohio State University, Doktora Tezi, 67-6372, University Microfilms, Inc., , Ann Arbour, 1966

Şâyegân, Dâryûş: **Batı Karşısında Asya**, Çev. Derya Örs, Ağaç Yay., İstanbul, 2008.

Tabbaa, Yaser: **The Transformation of Islamic Art during the Suni Revival**, University of Washington Press, Washington, 2001.

Tahralı, Mustafa: "Vahdet-i Vücûd ve Gölge Varlık", Ahmed Avni Konuk, **Fusûsu'l Hikem Tercüme ve Şerhi III**, (der.) Mustafa Tahralı ve Selçuk Eraydın, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yay., No. 37, İstanbul, 1990, ss. 11-53.

Talbot Rice, Tamara: **Bizans'ta Günlük Yaşam: Bizans'ın Mücevheri Konstantinopolis**, Çev. Bilgi Altınok, Göçebe Yay., İstanbul, 1998.

Tansuğ, Sezer: **Şenliknâme Düzeni**, YKY, İstanbul, 1992.

Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Yahya Kemal**, Dergâh Yay., İstanbul, 1982.

TDK: **Büyük Türkçe Sözlük,** http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.4fd5c5aa3a8019.20472442 .

Terrien, Samuel: "The Omphalos Myth and the Hebrew Religion", **Vetus Testamentum**, No. 20, Fasikül. 3, Brill Publ., Leiden, 1970, ss. 315-338.

Thomson, George: **Tarihöncesi Ege II**, Çev. Celal Üster, Payel Yay., İstanbul, 1991.

Thucydides: **The Peloponnesian War**, Book I, Chapter IX, Çev. E. P. Dutton, New York, 1910. http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0200%3Abook%3D1%3Achapter%3D9

Trilling, James: "The Image Made by Hands and the Byzantine Way of Seeing", H.L. Kesler ve G. Wolf (der.), **The Holy Face and the Paradox of Representation**, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1998, ss. 107-127.

Topdemir, Hüseyin Gazi: **Modern Optiğin Kurucusu: İbnü'l-Heysem'in Hayatı, Eserleri ve Teorileri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara, 2002.

Touati, Houari: **Ortaçağda İslam ve Seyahat: Bir Âlim Uğraşının Tarihi ve Antropolojisi**, Çev. Ali Berktay, YKY, İstanbul, 2004.

Töre, Enver: "Türk Tiyatrosunun Kaynakları", **Turkish Studies: International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Vol. 4 /1-II, İstanbul, 2009, ss.2181-2348. 01.11.2012, http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/enver_tore_turk_tiyatrosunun_kaynaklari.pdf

Tulum, Mertol: "Vehbi ve Sûrnâmesi", **Sûrnâme: Sultan Ahmed'in Düğün Kitabı**, Çev. Mertol Tulum, Kabalcı Yay., İstanbul, 2008.

Tükel, Uşun: "Natüralist-Olmayan Betimleme Kipleri", Engin Akyürek (der.) **Sanatın Ortaçağı: Türk, Bizans ve Batı Sanatı üzerine Yazılar**, Kabalcı Yay., 1997, ss. 117-124.

Tükel, Uşun: "Atmeydanı'nda Bir Şenliğin Gösterimi: Klasik Dönem Osmanlı Minyatürünün Resim Dili", Ekrem Işın (der.), **Hippodrom/Atmeydanı: İstanbul'un Tarih Sahnesi, II. Cilt**, Pera Müzesi Yay., İstanbul, 2010, ss. 96-110.

Türk Tarihi Heyeti: **Türk Tarihinin Ana Hatları: Kemalist Yönetimin Resmi Tarih Tezi**, 1. bs. 1930, Devlet Matbaası, Kaynak Yay., İstanbul, 1999. (Afet İnan, Mehmet Tevfik, Samih Rıfat, Yusuf Akçura, Dr. Reşit Galip, Hasan Cemil, Sadri Maksudi, Şemsettin, Vasıf Bey ve Yusuf Ziya Bey tarafından "iktisaf, tercüme ve telif yolları ile yapılmış teşebbüstür".)

Uluç, Lale: **Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: XVI. yüzyıl Şiraz Elyazmaları**, Çev. Ece Sakar, TİBKY, İstanbul, 2006.

Uludağ, Süleyman: **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2005.

Uludağ, Süleyman, "Arş" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, III. Cilt, TDV. Yay., Ankara, 1991.

Uludağ, Süleyman: "Cilve" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, TDV Yay., VIII. Cilt, "cilve" maddesi, TDV Yay., Ankara, 1993.

Uludağ, Süleyman: "Hicâb" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, XVII. Cilt, Ankara, 1998, ss. 429-431.

UNESCO: "Mexico City Declaration on Cultural PoliciesWorld Conference on Cultural Policies Mexico City, 26 July - 6 August 1982", 15.09.2012., http://portal.unesco.org/culture/en/files/35197/11919410061mexico_en.pdf/mexico_en.pdf .

Umehara, Takeshi: "Orman Uygarlığı: Eski Japonya, Postmodernizme Yol Gösteriyor", Nathan Gardels (der.) **Yüzyılın Sonu: Büyük Düşünürler Çağımızı Yorumluyor**, Çev. B. Dişbudak, T.İ.B.K Yay., İstanbul, 2000.

Usluer, Fatih: **Hurufilik**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2009.

Uyar, İlyas: **Tasvir Hadisleri: Tahriç ve Değerlendirme**, Yüzüncüyıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Van, 2009.

Ünlü, Aslıhan: **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ankara, 2006.

Ünlü, Aslıhan: **Merkeze Dönmek: Türk Tiyatrosunda Zaman/Mekân Algısı**, Mitos-Boyut Yay., İstanbul, 2009.

Vasiliev, A.A.: "The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II, A.D. 721", **Dumbarton Oaks Papers**, Vol. 9, Boston, 1956.

Vehbi: **Sûrnâme: Sultan Ahmed'in Düğün Kitabı**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2008.

Vikan, Gary: "Bizans Sanatı", **Sanat Dünyamız: Bizans Özel Sayısı,** Sayı 69-70, YKY, İstanbul, 1998, ss.11-25.

Visser, M. W. de. **The Dragon in China and Japan**, J. Müller, Amsterdam, 1913.

Vitrivius, **Mimarlık Üzerine On Kitap**, Çev. Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 1. bs. 1990, İstanbul, 2005.

Walker, Andrew D.: "Enargeia and the Spectator in Greek Historiography", **Transactions of the American Philological Association**, Vol. 123, John Hopkins University Press, Baltimore, 1993, ss. 353-377.

Walther, Ingo F., Wolf, Norbert: **Masterpieces of Illuminition: The world's Most** Beautiful Illuminated Manuscripts from 400 to 1600, Taschen Publ., Köln, 2005.

Wang, Tieying: **What is Dragon: Finding the Dragon from View of Chinese**, People's Fine Arts Publishing House, Beijing, 2011.

Welch, Stuart Cary: **A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp**, The Metropolitan Museum of Art Publ., 1.bs. 1972, New York, 1976.

White, Hayden: **Metatarih,** Çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi, Ankara, 2008.

Wind, Edgar: "The Four Elements in Rafael's Stanza della Segnatura", **Journal of Warburg Institute**, Vol.2, No.1, Warburg Institute Publ., Londra, 1938.

Yavuz, Hilmi: "Zeki Faik İzer'in İnkîlap Yolunda'sı ve Bir Görsel İdeoloji Okuması", **Zaman Gazetesi**, 11 Şubat 2004, Çarşamba http://www.zaman.com.tr/columnistDetail_getNewsById.action?newsId=13248

Yavuz, Hilmi: "Zeki Faik İzer Kemalist Devrimi 1789 Devrimin Bir Kopyası mı Sanıyor?", **Zaman Gazetesi**, 18 Şubat 2004, Çarşamba http://www.zaman.com.tr/columnistDetail_getNewsById.action?newsId=15988

Yavuz, Yusuf Şevki: "Arş" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, III. Cilt, TDV Yay., Ankara, 1991.

Yavuz, Yusuf Şevki: "Kürsi" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, XXVI. Cilt, TDV Yay., Ankara, 2002.

Yavuz, Yusuf Şevki: "Levh-i Mahfuz" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi**, XXVII. Cilt, TDV Yay., Ankara, 2003.

Yazır, Mahmud B.: **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli I**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara, 1972.

Yazır, Mahmud B.: **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli III**, Diyanet İşleri Bakanlığı, Ankara, 1989.

Yetik, Erhan: "Hayret" maddesi, **TDV İslam Ansiklopedisi,** XVII. Cilt, TDV Yay., Ankara, 1998.

Yetkin, Suut Kemal: **İslam Ülkelerinde Sanat**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984.

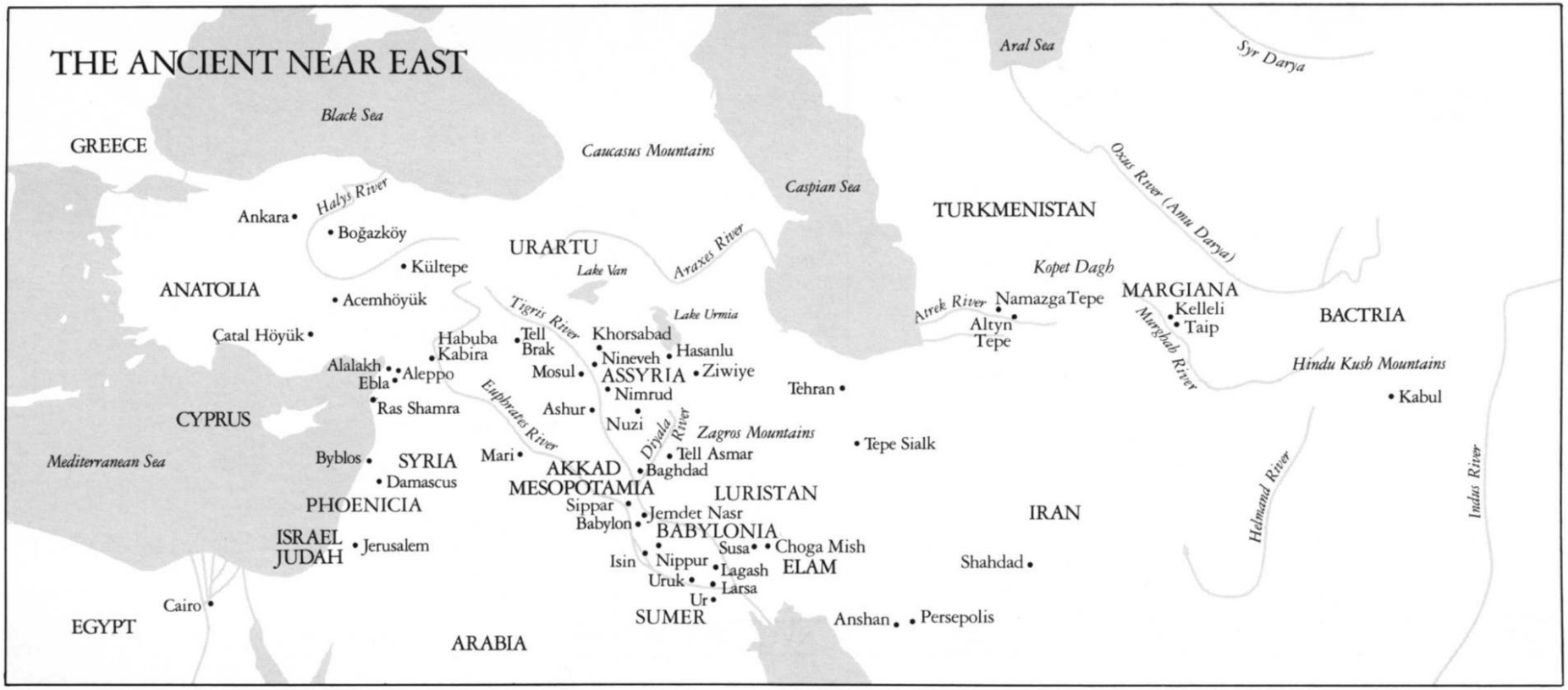
Yetkin, Suut Kemal: "Birkaç Söz", Ernst Kühnel, **Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür**, Çev. S.K. Yetkin, M. Özgü, Türk tarih Krumu Basımevi, Ankara, 1952, ss. III-XI.

Yılmaz, Levent: "Şark'ın Sonbaharı: Geçmiş Ölürken", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Tarihi, III. Cilt: Modernleşme ve Batıcılık**, İletişim Yay., 1. bs., 2002, İstanbul, 2007.

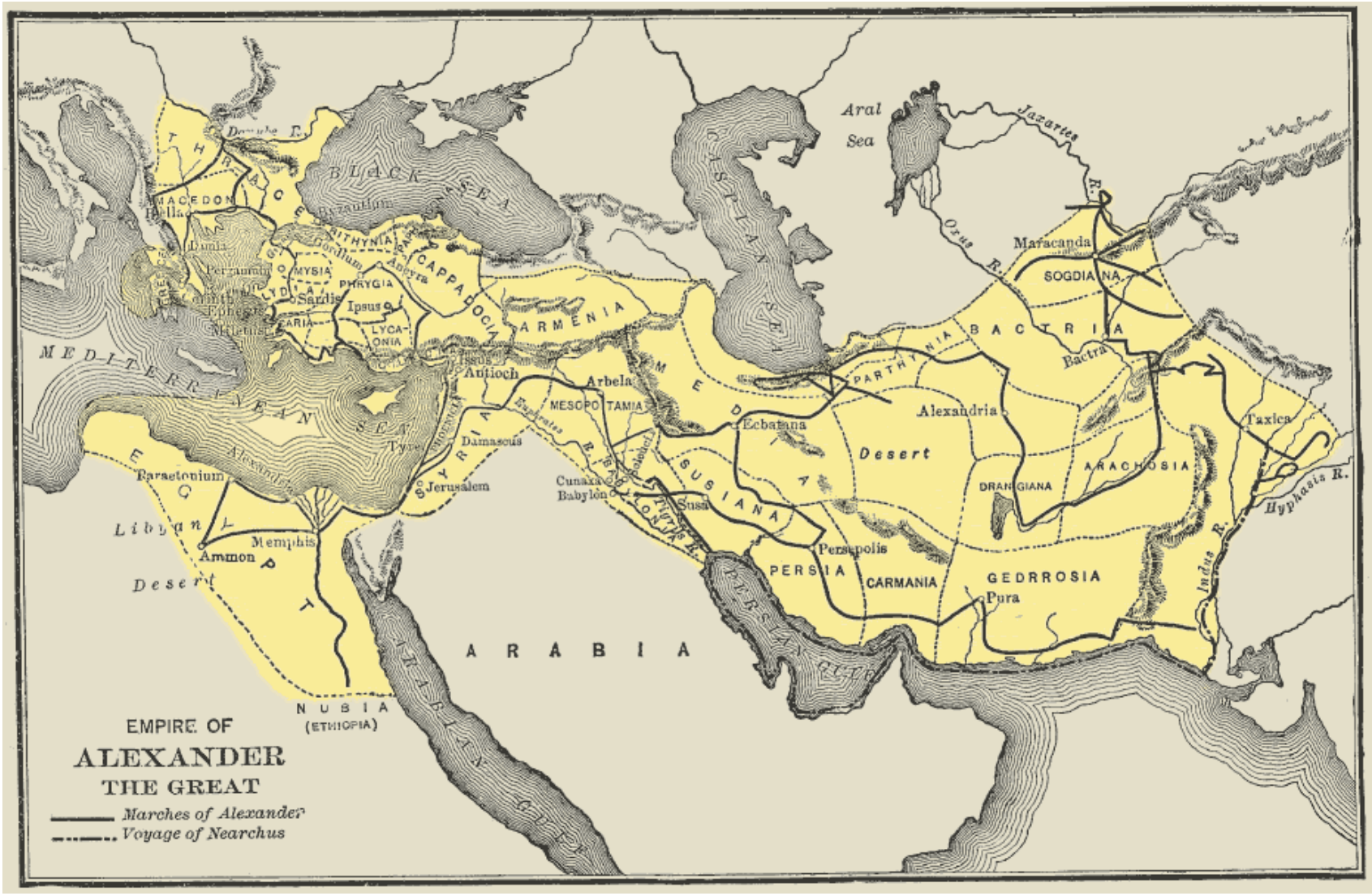
Yünügül, Suzan: "İhvan-ı Safa ve İbn Sina'da Aşk-Güzellik İlişkisi", Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Kayseri, 2007.

Zeydan, Corci: **İslam Uygarlıkları Tarihi, Cilt I**, Çev. Nejdet Gök, İletişim Yay., 1bs.2004, İstanbul, 2009.

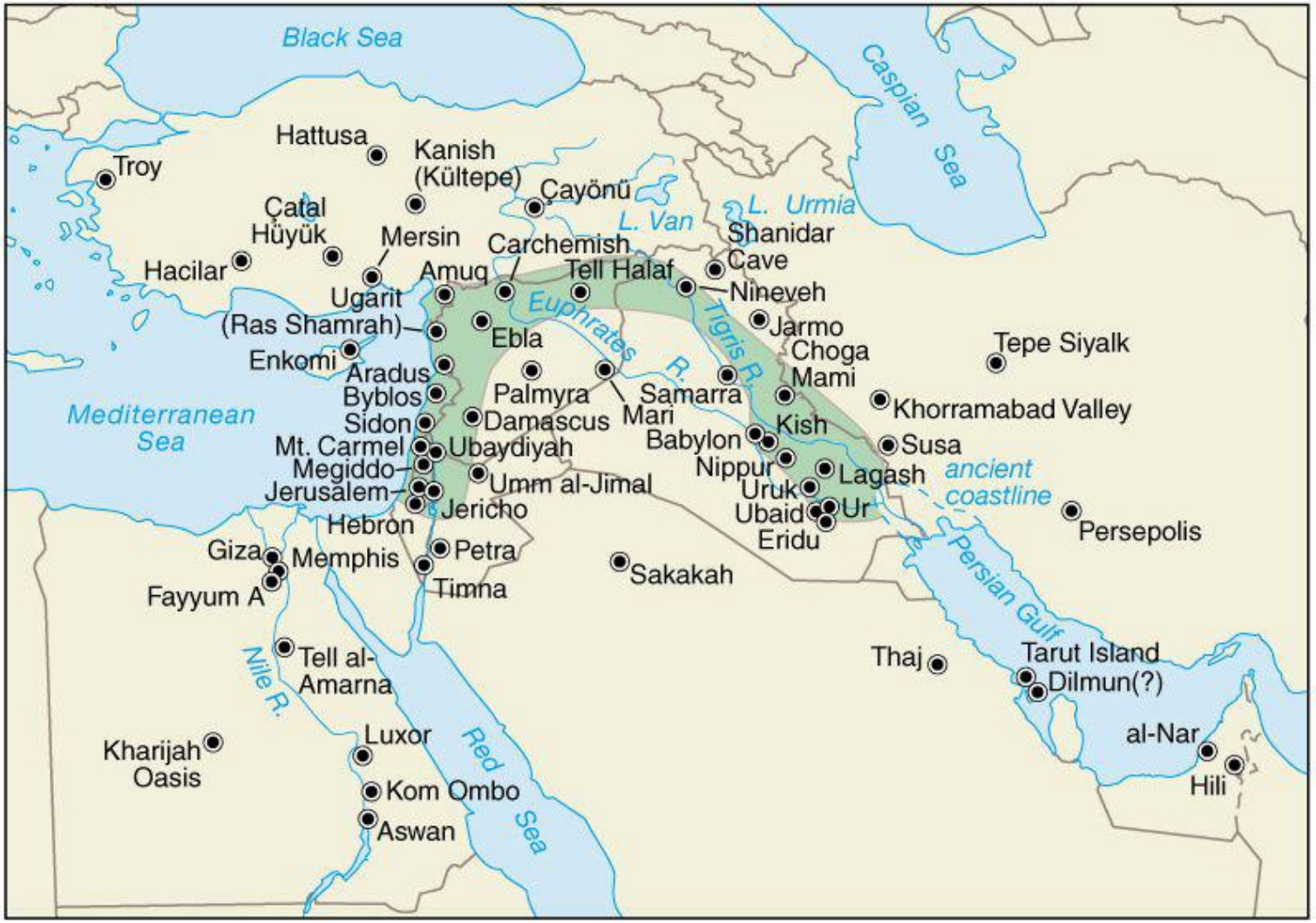
EK 1
Antik Yakın Doğu



EK 2
İskender'in Fetih Atlası



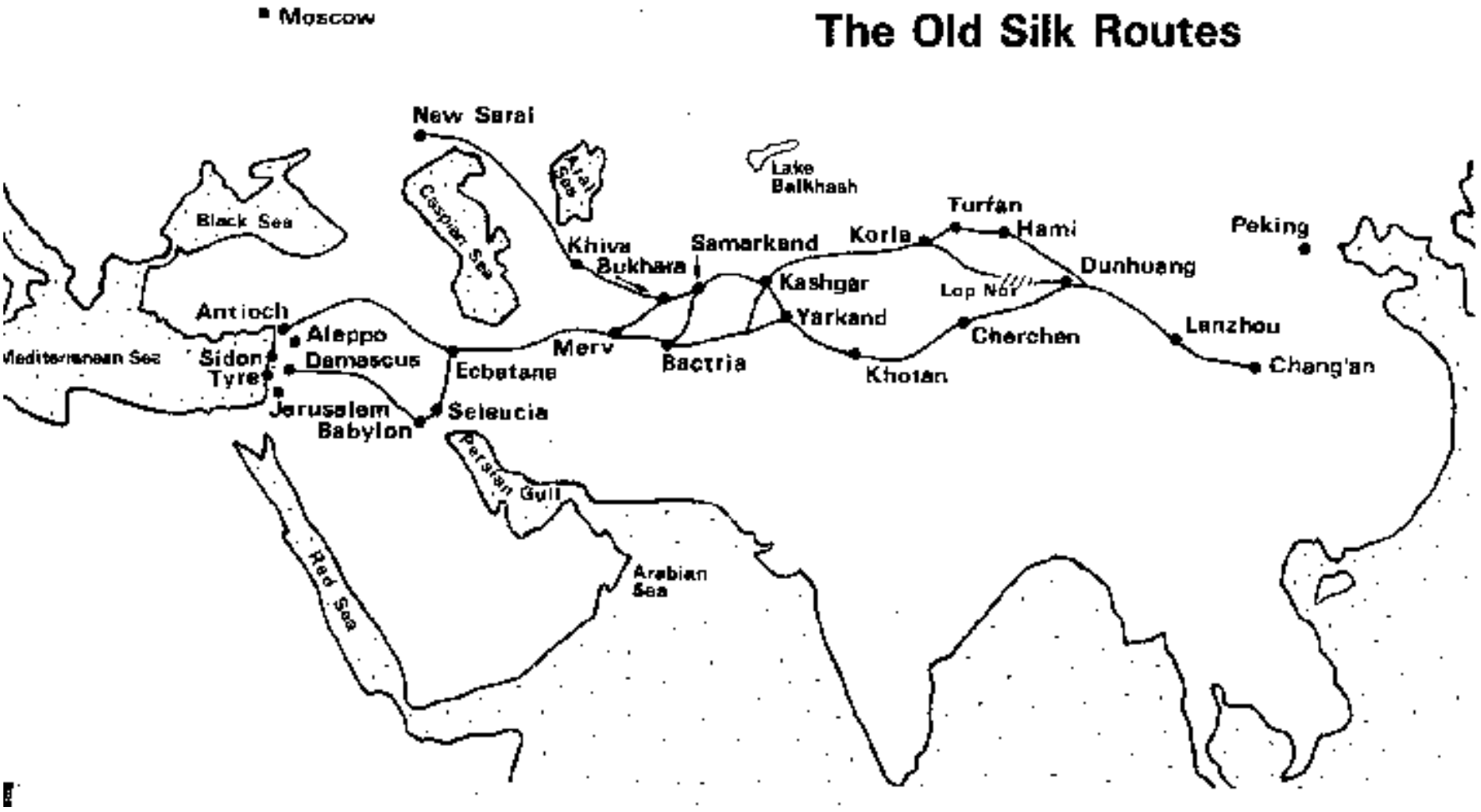
EK 3
Bereketli Hilal



EK 4
Avrasya Göçebelerinin Atlası



EK 5
Eski İpek Yolu



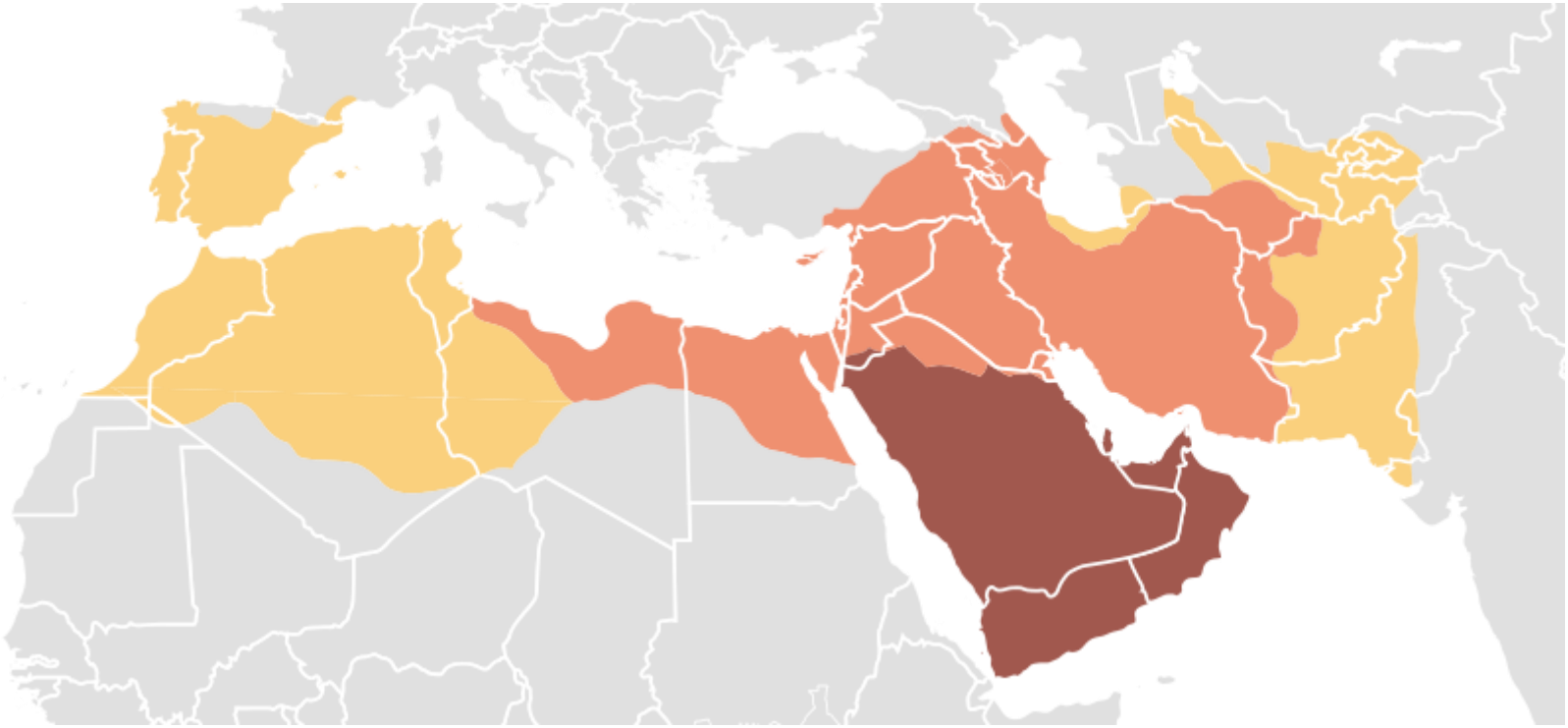
EK 6
Köktürk Devleti, 557-659



EK 7
Tang Yayılması, 618-917

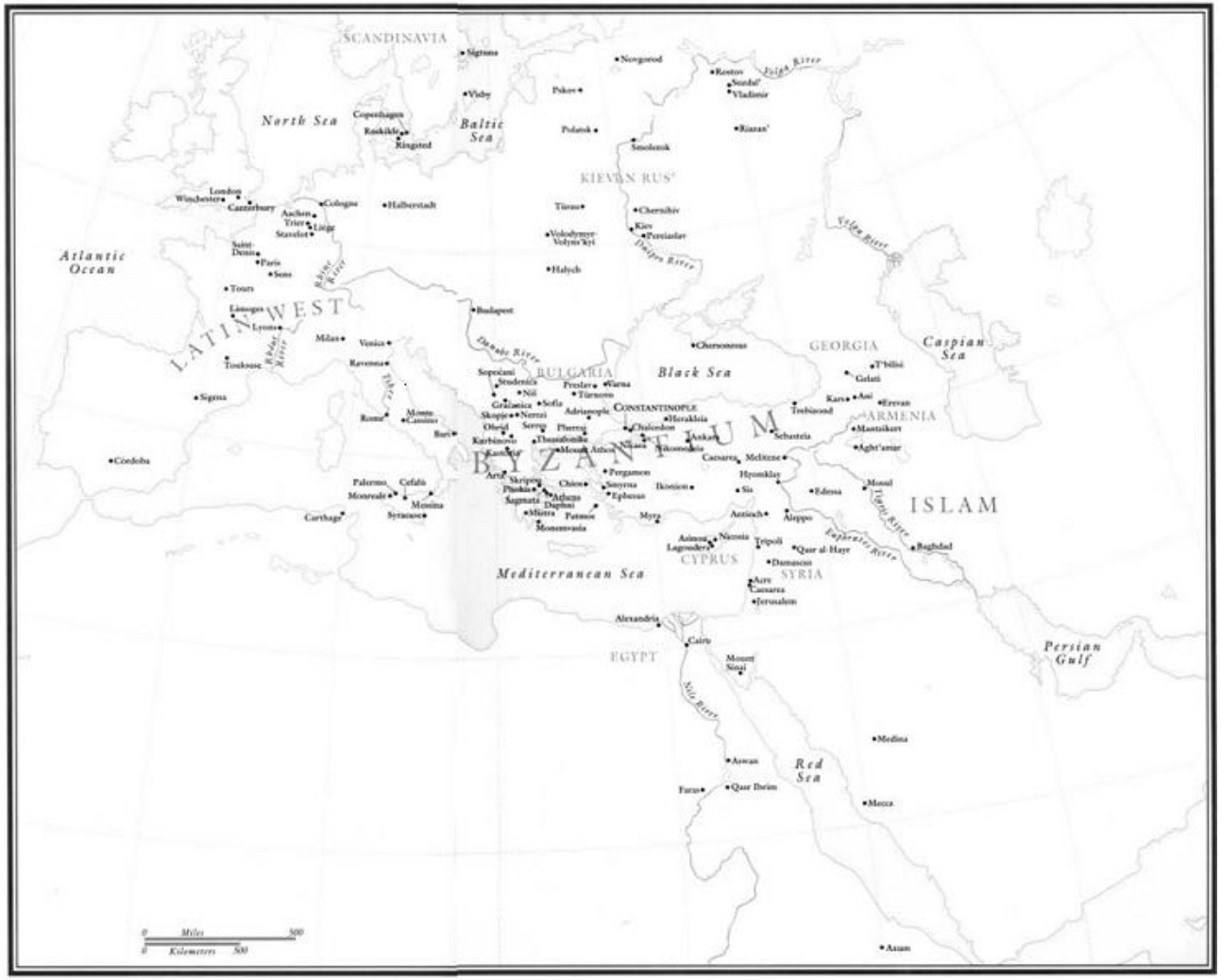


EK 8
Arap-İslam İmparatorluğu



Muhammed döneminde ele geçirilen topraklar (622-632)
Dört Halife döneminde ilave edilenler (632-661)
Emeviler döneminde ilave edilenler (661-750)

EK 9
Bizans ve Komşuları, 867-1261



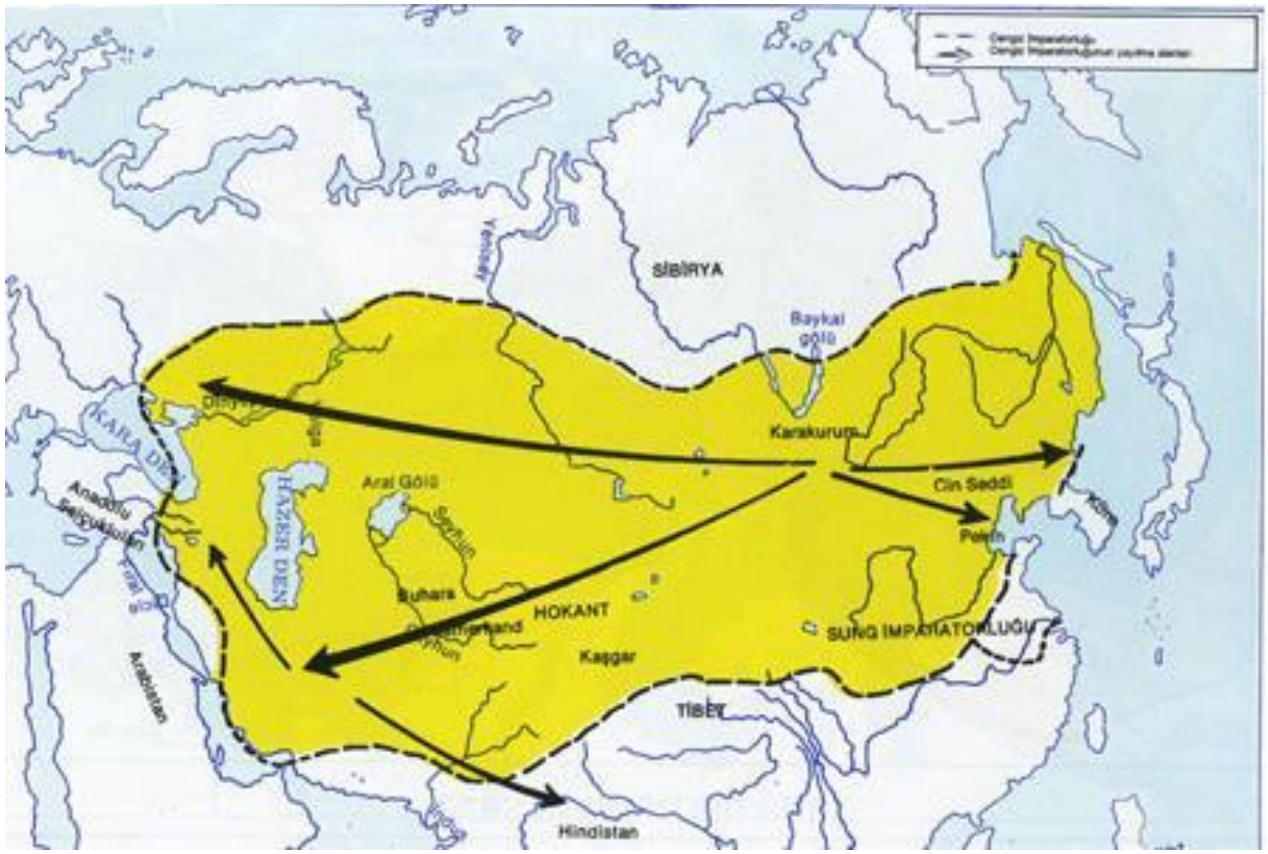
EK 10
Büyük Selçuklu İmparatorluğu
1038-1157



EK 11
Anadolu Selçuklu Devleti
1077-1308



EK 12
Moğol Yayılması



EK 13
Osmanlı İmparatorluğu, 1580



ÖZGEÇMİŞ

1969 yılında İstanbul'da doğdu. 1987'de Erenköy Kız Lisesi'nden mezun oldu ve aynı yıl bitirmeden ayrıldığı İstanbul Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu'na girdi. 1996 yılında İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümünü kazandı, 2000 yılında mezun oldu. 2006 yılında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Sahne Sanatları bölümünden yüksek lisans derecesini alarak İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı'nda doktora eğitimine başladı. 2006 yılından bu yana çeşitli kurumlarda ek ücretli öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Halen İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı, İstanbul Kadir Has Üniversitesi'nde ders vermektedir.