



T.C.

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE ANABİLİM DALI

**İBNÜ'L ARABİ'NİN ONTOLOJİK DÜŞÜNCELERİNİN RESİM
SANATINA YANSIMALARI**

Yüksek Lisans Tezi

Şüheda EKİNCİ

Danışman

Doç. Dr. Yunus CENGİZ

Mardin -2019

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

İBNÜ'L ARABİ'NİN ONTOLOJİK DÜŞÜNCELERİNİN RESİM
SANATINA YANSIMALARI

Yüksek Lisans Tezi

Şüheda EKİNCİ

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Yunus CENGİZ

Mardin 2019

TAAHHÜTNAME

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “İbnü’l-Arabî’nin Ontolojik Düşüncelerinin Resim Sanatına Yansımaları” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

....../....../.....

Şüheda Ekinci

KABUL VE ONAY

Şüheda Ekinci tarafından hazırlanan İbnü'l-Arabî'nin Ontolojik Düşüncelerinin Resim Sanatına Yansımaları adındaki çalışma, Savunma Sınavı Tarihi tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jürimiz tarafından Felsefe Anabilim Dalında **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

[İ m z a]

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Başkan).

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR	xi
GİRİŞ	1
Çalışmanın Konusu, Amacı ve Yöntemi	1
Tarihsel Arka Plan ve Kavramsal Analiz	1
Literatür Değerlendirmesi	19
1. TASAVVUF VE SANAT	21
1.1. İslam Dininde Sanat.....	21
1.2. Tasavvuf ve Resim Sanatına Etkileri	25
2. İBNÜ'L-ARABÎ'NİN ONTOLOJİK DÜŞÜNCELERİNİN RESİM SANATINA YANSIMALARI	33
2.1. İBNÜ'L-ARABÎ'DE AYNA METAFORU VE RESİM SANATINA YANSIMA BİÇİMLERİ	33
2.1.1. Jason Seife ve Çekirdek Adlı Serisi Üzerine.....	40
2.2. İBNÜ'L ARABÎ'DE HARF METAFİZİĞİ VE RESİM SANATINA YANSIMA BİÇİMLERİ	44
2.2.1. Khaled Al Saai.....	53
2.2.2. Erol Akyavaş.....	57
2.2.3. Anila Quayyum Ağa.....	63
2.2.4. Soheila Esfahani	65
2.2.5. Monir Shahroudy Farmanfarmaia	67
2.2.6. Dana Awartani	69

2.2.7. Maimouna Guerresi	71
2.3. İBNÜ'L ARABÎ'DE NUR METAFİZİĞİ VE RESİM SANATINA YANSIMA BİÇİMLERİ	75
2.3.1. Diego de Moya	79
2.4. İBNÜ'L ARABÎ'DE SU SEMBOLİZMİ VE RESİM SANATINA YANSIMA BİÇİMLERİ	83
SONUÇ	91
KAYNAKÇA	97
ÖZGEÇMİŞ	103

ÖNSÖZ

İbnü'l-Arabî'nin varlık modeli, tasavvuf dünyasına yeni bir soluk getirmiştir. Tasavvufun sanat üzerindeki etkileri ise yadsınamaz bir gerçektir. Özellikle metafiziği konu edinen sanat eserleri ile tasavvuf arasında kopmaz bir bağ vardır. İbnü'l-Arabî'nin varlık modeline göre Tanrı doğada içkindir ve resim sanatçısı da doğa aracılığı ile Tanrı'ya dair sezgilerini ifade eder. Sezgisel bilginin tarif edilemezliği problemi hala güncelliğini korumaktadır. Resim sanatında olduğu gibi birçok sanat dalında da bu problem, sembolik anlatımlar yoluyla çözülmeye çalışılmıştır. Metafizik merkezli konuları işleyen resim sanatçısının kullanmış olduğu sembolik anlatımlar ile İbnü'l-Arabî'nin varlığı açıklama modeli arasında benzerlikler görmek mümkündür.

Bu çalışmada İbnü'l-Arabî'nin varlık modelini açıklarken başvurduğu sembolik kavramlar ile resim sanatçılarının bu sembolleri ele alış şekilleri İbnü'l-Arabî felsefesinin resim sanatçısı tarafından kullanım biçimleri incelenecektir. Bu çalışmayı hazırlarken, sabırla benden yardımlarını esirgemeyen ve bu konuyu seçerken beni cesaretlendiren çok sevgili hocam Doç. Dr. Yunus CENGİZ'e teşekkür ederim. Çalışmam boyunca motivasyonumun düşmesine asla izin vermeyen anneme, babama, kız kardeşlerim Büşra Nur ile Ahsen Ekinci'ye ve eşime sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Şüheda Ekinci

Mardin 2019

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

“İbnü'l-Arabî'nin Ontolojik Düşüncelerinin Resim Sanatına Yansımaları”

Şüheda EKİNCİ

Mardin Artuklu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Anabilim Dalı

2019: XI+103 Sayfa

İslâm mutasavvıfı İbnü'l-Arabî'nin metafiziğe dair belirlemelerini açıklarken kullandığı sembolik kavramlar, birçok resim sanatçısı tarafından resme yansıtılmış ve bu semboller bir sanat dili oluşturmuştur. İbnü'l-Arabî düşüncelerini açıklarken belli sembollere başvurmuş ve bu durum birçok resim sanatçısının bu semboller vasıtasıyla evrene ve Tanrı'ya dair düşüncelerini ifadelendirdiği bir vasıta olabilmektedir.

Çalışmamız giriş ve iki bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde mistisizmin özelde resim sanatı olmak üzere sanat üzerindeki etkileri kısmi de olsa incelenmiş, çalışmamızın metodolojisi belirtilmiş ve İbnü'l-Arabî'nin ontolojik düşüncelerini açıklarken başvurduğu sembolik kavramlar açıklanmıştır. Birinci bölümde İslâm Tasavvufunun resim sanatına etkileri ele alınmıştır. Her ne kadar İslâm dininde tasvir yasağı gibi bir problem güncelliğini koruyor olsa da, tasavvufun varlığı ele alış biçimi ve varlığı ifadelendirme arzusu bu tasvir problemini büyük oranda delebilmıştır. İkinci bölümde ise İbnü'l-Arabî felsefesinin tasavvuftaki yeri ele alınmıştır. İbnü'l-Arabî'nin varlık modelini oluştururken kullanmış olduğu Ayna, harf, su, nur sembolleri ve genel anlamda varlığı Vahdet-i vücûd çerçevesinde ele alış biçimi Jason Seife, Khaled Saai, Erol Akyavaş, Anila Quayyum Ağa, Soheila Esfahani, Monir Shahroudy Farmanfarmaia, Dana Awartani, Maimouna Gurrese, Dieogo De Moya gibi resim sanatının modern soyutlama biçimlerini kullanan resim sanatçılarına ilham kaynağı olabilmektedir.

Anahtar Sözcükler: İbnü'l-Arabî, Ontoloji, Tasavvuf, Sembol, Mistisizm.

ABSTRACT

“Reflections of Ibn al-‘Arabî’s Ontological Thoughts on Painting”

MASTERS THESIS

Şüheda EKİNCİ

Mardin Artuklu University

Institute of Social Sciences

Philosophy Department

2019: XI+103 Pages

Symbolic term which Islâmic sûfî Ibn al-‘Arabî used while explaining his descriptions about metaphysic have been reflected to the paintings by many artist and these symbols have compesed an art language Ibn al-‘Arabî appealed certain symbols while explaining his own thoughts and this could became o means in which a lot of artists have articulate their thoughts about God and univers whit the help of these symbols.

Our work consist of entrance and two parts in intrance part the effect of mystizm on art especially in drawing has been analyzed partially, the methodology of our work has been Indicadet and symbolic explaining his ontological thoughts have been clarified. In the first pant, the effects of Islamic philosophy which is Islamic mysticism has been dealed. Although a problem like the theme of description in İslâmic religion keeps to continue to the be current, the handling and articulation of creature by mysticism has stawed in that proble to a large extent. In the second part the place of Ibn al-‘Arabî in mysticism has been handled. The symbols of mirror, letter, water, light which Ibn al-‘Arabî used while forming creature model and his style of explaing the creature within the frame of Vahdet-i vücûd became an inspiration to the artist who used modern abstraction of drawing such us Jason Seife, Khaled Saai, Erol Akyavaş, Anila Quayyum Ağa, Soheila Esfahani, Monir Shahrudy Farmanfarmaia, Dana Awartani, Maimouna Gurresi, Dieogo De Moya.

Key Words: İbnü'l-Arabî, Ontology, Tasavvuf, Symbol, Mysticism.

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Resim 1: Jason Seife, Çekirdek.....	41
Resim 2: Jason Seife, Çekirdek.....	41
Resim 3: Khaled Al Saai, Başlıksız.....	55
Resim 4: Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur 1987.....	58
Resim 5: Erol Akyavaş, 1988.....	59
Resim 6: Anila Quayyum Agha, Benim Çatal Dilim II.....	64
Resim 7: Soheila Esfahani, Fatima Garzan İşbirliği İle Başlıksız.....	65
Resim 8: Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Başlıksız 2016.....	68
Resim 9: Dana Awartani, Göksel Organlar.....	70
Resim 10: Guerresi Genitilla Al Wilada, 2007.....	72
Resim 11: Guerresi Genitilla Al Wilada, Anne-Minare.....	73
Resim 12: Guerresi Genitilla Al Wilada, Aydınlatma, III. 2012.....	75
Resim 13: Diego De Moya'dan Mutant İşaretler.....	79
Resim 14: Diego De Moya'dan Mutant İşaretler.....	80
Resim 15: Diego De Moya'dan Mutant İşaretler.....	81
Resim 16: Bayad İle Riyad.....	88
Resim 17: Diego De Moya'dan Mavi Nehir.....	88

KISALTMALAR

Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
MAÜ	Mardin Artuklu Üniversitesi
Hiz.	Hazreti
No.	Numara
M.F.A	Master Of Fine Arts
s.	Sayfa
S.	Sayı

GİRİŞ

Çalışmanın Konusu, Amacı ve Yöntemi

Bu çalışmanın amacı, İbnü'l-Arabî'nin ontolojik düşüncelerini açıklarken kullandığı sembolik kavramları ve bu kavramların resim sanatçısı açısından nasıl kullanıldığını ortaya koymaktır. Çalışmamızda İbnü'l-Arabî'nin Tanrı ve âlem arasındaki ilişkiyi ele alış biçimi değerlendirilecektir. İbnü'l-Arabî'nin bilgiye ulaşma yolları arasında sezgi ve keşfe biçtiği rolle birlikte bilgiyi elde ederken geçirilen vecd halinin, Sûfî ve sanatçı üzerindeki olası etkileri, bu duygulanım halinin yarattığı gerilimin ifadelendirilme ihtiyacı ve resim sanatı arasındaki bağ incelenecektir.

Bu çalışmada, mistisizm ve mistik deneyimlerin sanatla ilişkisi, tezin ana konusunu aşmayacak şekilde ele alınmıştır. Dinin ve mistisizmin sanatla arasındaki bağ ve metafiziğin alanına giren konuların resim aracılığıyla dile getirilmesi durumunun tarihsel boyutuna kısmi de olsa dikkat çekilmek istenmiştir. Bu konuda derinlemesine bir tahlil yapmak bu tezin maksadını aşacağından, incelememizi geniş bir perspektiften ele almak durumunda kaldık. İslâmiyet ve resim sanatı arasındaki gerilimin sonuçlarıyla birlikte Tanrının tarif edilemezliğinin resim sanatçıların non figüratif yöntemlere götürmesi durumuna kısmi de olsa değinilmeye çalışılmıştır. Çalışmamızda öncelikli olarak İslâm dinindeki tasvir problemi genel boyutlarıyla ele alınmış ve ardından İbnü'l-Arabî'nin metafiziğe dair yapmış olduğu belirlemelerde kullanmış olduğu, su, ayna, harf, nur, kavramlarının sembolik derinliği ve bu derinliğin soyutlama yoluyla resim sanatçıları tarafından kullanılma durumları ele alınmıştır.

Tarihsel Arka Plan ve Kavramsal Analiz

Paleolitik dönemde mağaralarda bulunan insan yapımı basit resimler, insanların hayatlarında önemli buldukları kimi noktaları görselleştirme eğiliminde olduklarını gösterir. Sanat, düşünceyi somutlaştırma, dış dünya ile ilgili düşüncelerin görsel olarak yansıtılması anlamında ilk çağlardan günümüze kadar etkinliğini sürdürmüştür. En basit tanım ve deyimle sanat; bir form meydana getirebilme

yetenek ve becerisidir.¹ Sonsuz sayıda değişik ve değişen formlar üreten doğa karşısında insan, yetenek ve becerisi ile değer kazanabilmekte ve bir ölçüde de yaratıcı olabilmektedir. Doğa, sanatçı denilen kişiye tümüyle ya da alabildiği ölçüde de kaynak olmakta; ışıkları, renkleri, sesleri, formları ve şaşmayan ritim ve ahengi ile onu etkileyebilmektedir. Sanat eserlerini ve bu eserlerin oluşturulma nedenlerini bilmek bir bakıma insanlık tarihine ışık tutmaktır. İnsanlığın var olduğu zamandan beri hayata dair birçok detay bir şekilde sanata yansımıştır ve din de sanatçıya ilham olan mecralardan biridir.

Neolitik dönemde ilkel şekilde de olsa heykelciliğin olması, Arco Ditrento'da bulunan Tanrıça heykelleri ve Stonehenge Megalitleri, ön taraftan belirginleştirecek şekilde simetrik ve statik halde ortaya konulan Tuthmosis III'e ait olan heykel gibi sanat yapıtları dinin sanat üzerinde etkili olduğunu göstermektedir.² Din, insanları gerek psikolojik gerekse kültürel anlamda etkilemesinden dolayı sanatta da kendine geniş bir yer bulmuştur. Sanat ve din her ne kadar farklı konuların alanı olsa da, dinin sanat üzerindeki etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Nitekim Antik Yunan sanatında, paganizmin hâkim olduğu topluluklarda ve Ortaçağ sanatında dinlerin sanat ile somutlaşan ifadesini görmek mümkündür.

Kimi zaman dinin çatısı altında gelişim gösteren, kimi zaman dinleri de aşan mistik öğreti, sanatçıya ilham kaynağı olan en etkili alanlardan biri olmuştur. Mistisizm, dinlerin, herkes için ortak olan, dogmatik, değişmez ve şekli formlarının yanında, bu şekli formları aşan, ortak alanın ötesine geçen, değişmez bilgiye, sezgi ve mistik tecrübelerle ulaşıldığı, bireyin öz benliğini idrakte daha aktif olduğu, dine mana ve duygu açısından sonsuz bir alan açmaktadır. Mistisizm, dinlerin bâtinî yönüne dair derinlemesine bilgilenmeyi sağlar.³ Etimolojik olarak Grekçe, sırlar ve gizli törenlerle ilişkileri kapsayan bir deyimden gelen mistisizm, dini öğretilerin çatısı altında gelişim göstermiştir.⁴ Mistisizmin temelinde dinî alanda ele alınan bir konu özellikle Tanrı bulunmaktadır. Bu konuya ayrı bir parantez açmak gerekirse,

¹ Cahid Kınay, *Sanat Tarihi, Rönesans'tan Yüzyılımıza Geleneksel'den Moderne*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993. s. 1.

² Özlem Uçar, Tefik Fikret Uçar, Levend Kılıç vd, *Görsel Kültür*, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 5.

³ Abdüllatif Tüzer, *Dinî Tecrübe ve Mistisizm*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007. s. 65.

⁴ Henri Serouya, *Gizemcilik*, Çev: Nihal Önal, Varlık Yayınları, İstanbul, 1967. s. 8.

mistisizm din olmadan da var olabilmektedir. Fakat bu çalışmanın konusu, dinin çatısı altında gelişim gösteren mistisizm olduğu için din ile meydana gelen mistisizm üzerinde yoğunlaşılacaktır. Asıl konumuza dönecek olursak Mistisizm, duyuların ötesine uzanan bir gerçekliği temsilen, Tanrı ile bütünleşme anlamında kullanılan bir terimdir.⁵ Daha çok şekli ve dış niteliğe sahip, gizemciliğin olmadığı, putperestlik ve Roma dinleri gibi dinlerde dahi mistisizm yok değildir. Mistisizme din yerine, “dinin iç kısmı” demek daha doğrudur. Mistisizm genellikle ana akım dini öğretilerle bağlantılıdır. Mistisizm görünüşte zıtlık veya çelişki barındıran fakat bütüncül bir şekilde yaklaşıldığında herhangi bir çelişkiye mahal vermeyecek biçimde dinin bâtinî yönlerini ortaya çıkarır.

Mistik deneyimin yaşanma biçimi açısından mistisizm iki farklı gruba ayrılır.⁶ İlk gruba göre mistik tecrübenin amacı akılla ulaşılamayacak olan hakikatin bilgisine ulaşmaktır. Mistik tecrübenin yaşandığı esnada obje-süje münasebeti ortadan kalkar. Bu Plotinus’un ve İskenderiye okulunun temsil ettiği felsefî mistisizmdir.⁷ Felsefî mistisizmde amaç Bir’e, bütüne ulaşmaktır. Fakat felsefî mistisizm din temelli mistisizmden tamamıyla ayrı da değildir. İkinci grup olan dini mistisizmde ise amaç bu Bir’e, bütüne varmakla beraber, Tanrı’yı bu Bir ve bütünde içkin olarak görmektir.

Dinî mistisizme göre mistik tecrübenin ereği doğrudan doğruya Tanrı’ya varmak ve onunla birleşmektir. Mistisizm Tanrı’nın aracısız olarak tanınması olması bakımından her türlü dinin temelinde bulunur.⁸ Felsefe, poetika, edebiyat ve sanat gibi disiplinlerle etkileşim halindedir.⁹ Mistisizmde asıl olan haldir ve bu hal de ancak mistik tecrübe yoluyla kazanılır.¹⁰ Bir kendini ve evreni bilme hali olan mistik tecrübe bir başkası tarafından gözlemlenemez ve deneye tabi tutulamaz, mistik tecrübe, bu tecrübeyi deneyimleyen kişiye özgüdür.

Mistisizm, Tanrı’yı ispat etmez, onu sezer, onun varlığını belirtmez var olduğunu hisseder, sezgi ve içe bakış yöntemiyle evrenle bütünleşmeyi amaçlar.

⁵ Cevad Memduh Altar, *Sanat Felsefesi Üzerine*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996. s. 50.

⁶ Safa, *Mistisizm*, 1961, s. 31.

⁷ Tüzer, *Dinî Tecrübe ve Mistisizm*, s. 65.

⁸ Serouya, *Gizemcilik*, s. 114.

⁹ Serouya, *Gizemcilik*, s. 152.

¹⁰ Serouya, *Gizemcilik*, s. 9.

Bergson'a göre sezgi, bir şeyi o şeyden olmayan bir şeye oranla kavramak değil, olduğu gibi toptan kendisini kavramak fakültesidir.¹¹ Bu kavrama ve idrak hali, kavranılan halleri ifade etme yolunu da açar ve sanat eserleri bu ifade biçimlerinin bir ürünüdür. Mistisizmin sanatla bağı hakkında Albert Einstein şöyle der: “*Hissedebileceğimiz en güzel duygu mistik heyecandır ve bütün gerçek sanatın ve bilimin tohumu ondandır.*”¹² Kavrama ve idraki harekete geçiren tin, bütün yetileri canlandıran bir ilkedir. Kant'a göre bu ilkenin, kendisi aracılığıyla psişik tözü canlandırdığı şey, zihin güçlerini amaçlı bir salınım içine sokan şeydir. Buna göre bir sanatçının estetik bilince sahip olabilmesi ancak tin ile mümkündür.¹³ Sanatçının tinsel yetilerinin somut ifade biçimi olan sanat eseri aynı zamanda sanatçının içsel bir arınmasıdır.¹⁴ Felsefesini “Tin” üzerine Kur'an Croce'ye göre Tin, hakiki gerçekliktir ve hayat gibi canlı bir süreçtir. Tin, sürekli bir etkinlik olarak kavranır, teorik ve pratik biçimlerde ortaya çıkar. Teorik etkinlik bilme etkinliği halinde, pratik etkinlik ise isteme etkinliği olarak ortaya çıkar. Teorik etkinlik içinde yer alan bilme etkinliği sezgi ve mantıksal bilgi olarak şekillendirilir. Ona göre bilgi bütünüyle ya imgeleri ya da kavramları meydana getirir. Kavramsal bilgi zorunlu olarak zihin bilgisi ya da mantık bilgisiyken sezgi bilgisi ise kavramsal bilgiden tamamen bağımsız olarak sezgiye dayanan bilgidir. Sezgi insanın ilk etkinliğidir. Kavrama varmak için gerekli olan ilk basamaktır. Sezgi bilgisi izlenim ve duyguları ifade haline getirmektir.¹⁵ Bu ifade biçimi en yetkin haline sanatsal yaratım ile gelir.

Sezgi; bir sanat eserinin şekillenmesinde çok önemli bir unsurdur. Yani bilginin ilk basamağında gerçekleşmiş olmak zorundadır. Sezgiye tutarlılığı veren şey duygu olduğuna göre gerçek bir sanat eserinin temel özelliği de bu duygudur. Mistisizme göre varlığa dair hakikatin bilgisine yalnızca sezgi ve keşf yoluyla ulaşılabilir ve bu sezgi yetisinin kazanılması ancak sanatçıda bulunan yetenekle

¹¹ Ayşe Eroğlu, “Henri Bergson'da Bilinç Sezgi İlişkisi”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 27, 2012, s. 85.

¹² Serouya, *Gizemcilik*, s. 153.

¹³ Taylan Altuğ, *Kant Estetiği*, Payel Yayınları, İstanbul, 1989, s. 139.

¹⁴ Ali Asker, “*Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme*”, (Sanatta Yeterlilik), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2009), s. 24.

¹⁵ İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları: Roman Filolojisi Şubesi 7, *Croce, Vossler, Spitzer, Estetiğin, Edebiyat Tarihinin ve Lengüistiğin Birbirleriyle Münasebeti*, Çev: Fikret Elpe, Universum Yayınları, İstanbul, 1945, s. 10.

mümkündür. Bu yeteneğin geliştirilmesi ve belli bir olgunluğa erişmesine paralel olarak sanat yapıtları gelişim göstermektedir. Sanatçının kendisinde bulunan bu yetileri açığa çıkarabilmesi ise ancak evrene duyulan ilgi ve alakayla mümkündür. Bergson bu konuda şöyle demektedir: “Zihnimizi bir tarafa bırakıp sezgisel sempatimizle hayatı anlayıp anlamlandıralım.”¹⁶ Bergson’a göre evrene dair sezgisel yolla bilgi edinebilmek için evreni tanımak, üzerinde düşünmek ve ilgili olmak oldukça önemlidir. Bu tanıma sürecinde sanatçı önce kendine yönelmeli ve içsel anlama ulaşmalıdır.

Croce’ye göre herkesin sanatçı olamamasının nedeni, sezgileri teknik olarak ifade edebilme yetisi değil, bir sanatçı gibi sezmemesidir.¹⁷ Aristoteles’in tersine Kant’a göre sanat, doğanın ne mimetik bir görünümü ne de doğadaki Güzel’in bir taklididir. Sanat kendinden var olan doğadan sonra ikinci bir gerçekliktir.¹⁸ Platon’nun güzellik anlayışına göre; doğada karşılaşılan güzel şeyler, güzelin kendisi değil, güzelin yalnızca bireysel görünüşleridir.¹⁹ Doğada görülen bu güzellikleri kavrayabilmek için ise Mutlak Öz’ü bilmek gerekir. Bu bilme eylemi de yalnızca düşünsel olarak mümkün olabilir. Platon’un estetiğe dair yaptığı belirlemeler, metafizik estetik anlayışının da ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Metafizik açıdan güzele yaklaşım, tarih boyunca çeşitli biçimlerde devam etmiştir. Estetiği, duysal özelliklerin güzellik ideasının yansıması olarak gören Platon, estetiğe metafiziksel olarak yaklaşan ilk filozoftur. Ona göre içinde yaşanılan dünya, gerçek olanın bir yansımasıdır ve bu bağlamda sanat, yansımanın yansımasıdır. Sanat taklidin taklididir.²⁰ Zira sanat, gerçeğin, idea olanın yansıması olan dünyada, varlığın bu belli belirsiz olan güzelliğini bireysel bir süzgeçten daha geçirerek ortaya koymaya çalışır.

Platonla başlayan ve Plotinus’la devam eden metafizik estetik yaklaşım, süreçler içinde Yeniçağın metafizik estetik sistemlerinde Friedrich Schelling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Theodor Vischer ve Martin Heidegger’e kadar

¹⁶ Ayşe Eroğlu, “Henri Bergson’da Bilinç Sezgi İlişkisi” *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2012, S. 2012, C. 27, s. 94.

¹⁷ Safa, *Mistisizm*, s. 34.

¹⁸ Altuğ, *Kant Estetiği*, s. 142.

¹⁹ İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitapevi, 1998, s. 144.

²⁰ Tunalı, *Estetik*, s. 145.

uzanır. Hegel'e dair bu noktada farklı bir parantez açmak gerekir.²¹ Ona göre sanat, Tin'in duyuşsal görünüşüdür. Fizikî dünyada bulunan güzellik Tin'in bir yansımasıdır. Dolayısıyla sanat fizikî dünyaya ait bir şey olduğu için, sanattaki güzellik mutlak ruhta bulunan güzelliğe en yakın olan güzelliştir. Mutlak ruhu en iyi yansıtan alan ise sanattır.²² Hegel'e göre sanat güzelliği, duyuşsallığa ve hayal gücüne dayanır. Ona göre bilimin konusu soyut düşünsel objelerdir. Sanat güzelliği ise bir Öz'ün ve bir Töz'ün görünüşüdür. Bu görünüş de yaşamın ve dünyanın keyfilik ve rastlantılarının, tinselleştirilmesiyle bir realite kazanmasıdır. Bu nedenle estetiğin incelediği sanat güzelliği bir aldatma değil tinsel bir gerçekliktir. Sanat ve sanat güzelliği bir bilimsel araştırmaya değdiği gibi, böyle tinsel bir gerçekliğin bilimsel olarak incelenmesi de aslında gereklidir.²³ Ancak tüm bu mantıksal oturumla birlikte Hegel, sanata duyulan genel gereksinimi "*iç ve dış dünyanın bilincine varmak için insanı iten ussal bir gereksinimdir ve bu durum insanı, söz konusu olan bu her iki dünyadan kendisini yeniden tanıyacağı bir nesne yapmaya iter.*" şeklinde tanımlamaktadır.²⁴ Bu, şu anlama gelmektedir; insan kendi ussal gereksinimini karşılamak için iki dünyanın sentezine girer ve sanat bu noktada insanın kendine anlamlar örülmüş bir dünya ideasıyla varoluşu 'geist' olarak tanımlanan realiteden de kaydırarak kendi anlamlandırma gereksinimi doğrultusunda yeniden bir inşa kurgulayıdır. Bu haliyle sanatçı bir yaratıcı etkinliği içinde yer alır. Sanatçı kendi algılamaları, bilişsel ve duyuşsal çabalarıyla sınırları aşan bir yaratımda bulunur. Sanatçı, eserini meydana getirirken kendi kurallarını belirler. Sanatçının kendi orijinal kurallarını belirlemesi yaratıcılık özelliğiyle ilgilidir. Bu kurallar sanatçıya özgüdür. Bu kurallar aynı zamanda sanat eserinin özgün olmasına neden olur. Sanatçıya bu yaratma gücünü veren içsel yoğunlaşma ve psişik deneyimlerdir.

Kant'a göre sanatçıyı yönlendiren tindir. Tin'in etki ve yönlendirmesi ile yaşanan yoğun duyguların ifade edilmesi, kavramsallaştırılamayan hislerin tasarlanması ile sanatçı mevcut doğanın ötesine geçerek yaratımda bulunur.²⁵

²¹ Şüheda Ekinci, *Bedrettin Cömertte Estetik*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Semineri), Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mardin 2017, s. 13.

²² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetik*, Çev: Nejat Bozkurt, Say Yayınları, Ankara, 2009, s. 78.

²³ İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitabevi, 1998, s. 151.

²⁴ Hegel, *Estetik*, s. 79.

²⁵ Altuğ, *Kant Estetiği*, s. 121.

Evrendeki tüm detayları bütüncül bir şekilde hissederek, doğa ile uyum halinde fakat doğayı da aşacak şekilde, kendine özgü renk ve desen harmonisini oluşturarak yaratır sanatçı resimlerini. Sanatçı evreni, olduğu hal üzere göstermek yerine zihninde tahayyül ettiği mükemmel olana ulaşma arzusu içinde, tarihin ve içinde bulunduğu toplumun bir uzantısı olmaktan uzak şekilde tasarlar ve eserine yansıtır. Bu haliyle sanat yapıtı, kendisini seyredenin gözlerinde bir heyecan oluşturur ve sonsuza uzanan bir perspektif yaratır.

Sanatçı bu tahayyül ürünlerini ifadelendirirken çoğu zaman sembolik anlatım yoluna başvurur. Sözlükte simgeyle aynı anlama geldiği söylenen sembol için Jean Cassou şöyle demektedir: “*Bir imge veya imgeler dizisi, bir sözcükler bağlaşımı, müzik tınısı, bize bir düşünceyi sezinletirse, bu düşünceyi kendi içimizde doğuyormuşçasına bulgulamamıza olanak sağlarsa, yazma sanatında bir sembol söz konusu olabilir.*” denmektedir.²⁶ Bazı kavramların ve olguların ifadesi zordur. Semboller vasıtasıyla algıda kısmi bir somutlaşma ve düşünsel üretim ve iletim için gerekli olan temel zemin hazırlanır. Sembolleştirme, insanlığa dair en köklü ifade biçimlerinden biridir. Diller, yaşanılan coğrafya ve bunun getirdiği yaşantı farklılıkları, hayata bakış açısındaki farklılıklar ve zihinsel alışkanlıklar ne olursa olsun, semboller sayesinde anlam ve ifadede ortaklaşma sağlanır. Sembolik ifadelere daha çok genel bir algıda ortaklaşmanın zorluğundan kaynaklı olarak en çok dinî ve felsefî öğretiler ihtiyaç duymuştur. Sembolizm ilk olarak, Avrupa ülkeleri, Anglosakson ve Latin Amerika’da, Valéry Brioussov etkisiyle de Rusya’da ortaya çıkmıştır.²⁷ Jean Cassou’ya göre bu dönemde insanlar sembolizmi, şiir ve düz yazı olmak üzere öncelikle dilsel anlatımda, tiyatro ve felsefî ifadelendirmede, resim, heykel, grafik, dekoratif sanatlar, taşbaskısı, mobilya, mimarî ve müzik gibi birçok biçimde kullanmışlardır. Sembolizmin sanatta sistemli şekilde kullanılmaya başlandığı dönem 1870 yıllarıdır. Fransa ve Belçika’da daha yoğun kullanıldığı gözlemlenen sembolizm, Romantizm akımına tepki olarak ortaya çıkmış, dış gerçekliğin nesnel olarak anlatıldığı Parnesse akımına ve Realizme aykırı olarak meydana gelmiştir.

²⁶ Jean Cassou, “Sembolizm”, *Sanat Ansiklopedisi*, Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi, Yayınları, İstanbul, 1999. s. 295.

²⁷ Cassou, *Sembolizm*, s. 8.

Sanatsal yaratımda duygu ile bağlantılı olmakla beraber sensitiv tasarımlar yer alır. Fakat bu apaçık olan duyular dünyasına ait sensitiv tasarımlar bulanıktır. Sanatsal yaratımda ise bu nesnelerin akılla bilinmeyecek bilgisine ulaşmak amaçlanır.²⁸ Sembolizmin kullanıldığı sanat eserlerinde nesne ya da şeylerin duyulur gerçekliğinden farklı olarak herkesçe farklı yorumlanabilecek, daha derin anlamlar yükleme durumu vardır. Bu ise sanatçıya sınırsız bir özgürlük alanı açar. Sanatçı semboller sayesinde elle tutulmayan ve gözle görülmeyeni konu alan yapıtlarını semboller sayesinde kısmi oranda somutlayabilmiştir. Hegel'e göre sanat yapıtlarında doğada var olan nesneler kullanılsa dahi sanatçının görevi bu nesneleri tekrar etmek değil daha özgür bir tarzda yeniden tanımlamaktır.²⁹ Bu haliyle sanatçı için, doğadaki nesneler birer sembol etkinliği görür. Nesnelerin bağlamından koparılıp yeniden yorumlanması ile sanatçı doğaya rakip olabilmektedir.

İnsan zihni sınırsız imgelem gücüne sahiptir. Sembolizmin fonksiyonel açıdan insan hayatındaki payı düşünüldüğünde mitoloji ve sembolizmde kendine en çok yer edinen fenomenlerden biri olması kaçınılmazdır. Mistik tecrübe yaşayan biri yaşadığı bu tecrübeyi ifade ederken anlatımın kolaylaştırılabilmesi için sembolik ifade yollarına başvurur. Sembolizme başvuran sanatçı, iç dünyasında yaşadığı sonsuz olana ulaşma arzusunu dış dünyada yer alan figürlerden yola çıkarak oluşturur. Bu figürler insanın iç dünyası ile mükemmel ve sonsuz olan arasındaki bağlantı niteliği taşır. Ele alınan bu figürler sembolizasyona maruz kaldığı için gerçek görünümünden uzaklaşıp artık olduğu şekilden farklı bir gerçeklik kazanır.

Sanatçı eserlerinde nesneyi yok etmez, nesneyi, anlatmak istediği şeyler için araştırmıştır. Eşya artık sanatçının ellerinde görünmeyen fakat hissedilen sezilen gerçekliğini görünür kılar. Bu anlamda eşya evreni aşar ve sanatçı nesnedeki bulanık yönleri açığa çıkarır. Sanatçı zihin dünyasında gelişen duyguları ifade etmekte zorlandığı hallerde bu duygularını somut dünyadan elde ettiği görüntüler aracılığıyla ifade edebilir. Söz gelimi Melayê Cizirî'nin divanında sıkça kullanılan 'ben' kavramı terim olarak insan vücudunda bulunan siyah noktalar iken Cizirî bu kavramı hakiki

²⁸ Altuğ, *Kant Estetiği*, s. 10.

²⁹ Suut Kemal Yetkin, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1972, s. 139.

vahdet noktası anlamında kullanmıştır.³⁰ Sembolik anlatım biçimi sanatçıyı daha özgür kılar ve yoğun duyguların tek bir simgeyle ifade edilebilme durumu vardır. Bir sembol birden fazla anlama sahip olabilmektedir. Bir nesnenin veya kavramın tanımlanma süreci akıl süzgecinden geçirilerek oluşturulur fakat simge kendinde birçok anlam taşımasıyla aklın sınırlandırmalarına maruz kalmamaktır.³¹ Bu haliyle simge aklın ötesine işaret etme gücüne sahiptir.

Mistisizmin etrafında şekillenen sanat biçimleri sembolizme, sembolizimden de soyutlamaya doğru gitmiştir. Soyutlama yoluyla biçim kazanan sanat eserleri, doğada var olmayan, muhayyile ürünleri iken sembolizmin etkisiyle meydana getirilen eserler doğada var olan nesneler kullanılarak oluşturulmuştur. Nesneyi tuvale olduğu gibi yansıtmayı amaç edinen Empresyonizm için, duysal olarak kavranan bir doğa dışında sanatın bir başka objesi olamazdı.³² Görünenin taklidinden bir kopuş dönemi olan, 19. yüzyılın sonlarına doğru resimde soyutlama durumu temellendirilmeye başlanmış ve artık sanatçı nesnelerin görünmeyen gerçekliğine atıfta bulunmaya başlamıştır.

Renk, çizgi, espas, şekil gibi biçimsel öğelere önem veren sanatçılar soyutlama ilkesini 20. yüzyılın başında Fovizm, Kübizm, Fütürizm ve Konstrüktivizm gibi birçok akım da kısmen de olsa kullanmıştır. Evrenin yalnızca duyular dünyasına ait görünümünün dışında, nesnelerin, sanatçıya özgü bir şekilde oluşturulan renk harmonileri ve geometrik şekillerle farklı bir gerçekliği temsilen ifadelendirildiği soyut resim sanatı Matisse, Cezanne ve Wassily Kandinsky gibi ressamların elinde hayat bulmuştur.³³ 20. Yüzyılda toplumsal değişimlerin meydana gelmesi, natüralizmden salt bir kopuşun gerçekleştiği, fizik biliminde maddenin artık katı değil, birbirine sıkışık enerjiden oluştuğunun ortaya çıktığı, gerek bilimde gerekse felsefede soyut öze doğru kaymaların yaşandığı bir döneme girildi.³⁴ Bu toplumsal değişimler kendine sanatta da yer buldu. Soyut resimde sanatçı salt güzellik olgusunu

³⁰ Melayê Cizirî, *Divan*, Çev: Osman Tunç, Nubihar Yayınları, İstanbul, 2010, s. 516.

³¹ Titus Burckhardt, *İslam Tasavvuf Doktrinine Giriş*, Çev: Fahreddin Arslan, Ribat Yayınları, İstanbul, 1982, s. 122.

³² İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangard Resme*, Remzi Yayınları, İstanbul, 2008, s. 121.

³³ Kınay, *Sanat Tarihi, Rönesans'tan Yüzyılımıza Geleneksel'den Moderne*, s. 266.

³⁴ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangard Resme*, s. 122.

işlemeyi amaç edinmemiş, o artık evrensel bütünlüğün ve gerçekliğin temsilini ortaya koymaya çalışmıştır.

Soyutlama, sanatçının kişisel duygularını herhangi bir metafizik gönderimde bulunmadan Kant'ın belirttiği anlamda 'kendinden şey' olarak şekillendirdiği bir ifade biçimi olduğu gibi, görünenin ötesindeki gerçekliği temsil eden bir yöntem de olabilir. Kazimir Malevitch'in soyutlamaya gitme sebebi Vasiliy Kandinsky'nin motivasyonu ile benzerlik gösterir. Malevitch, sanat yapıtını ortaya koyarken nesnelerin görünenden farklı daha derin anlamlara işaret ettiğini süprematist resimlerin bu gerçekliğe işaret ettiğini belirlemiştir.

Sanat yapıtlarının hangi motivasyonla yapıldığını bilmek oldukça önemlidir zira bu eserlerin hangi gereksinimleri karşıladığını anlamak o sanat eserini anlayabilme açısından bize ipucu verir. Mistisizm farklı pratiklerle de olsa ilkel zamanlardan günümüze dek estetik anlamda sanatçıyı etkileyebilmiştir ve sanatta işlevsel hale gelebilmiştir. Bu anlamda mistisizmin ne olduğuna değinmek gerekirse: eski Grekçede mystikos, yani “gizlilik” anlamına gelen sözcükten oluşturulan Fransızca mystique terimi³⁵, insanlık tarihinden bu yana belli ritüeller etrafında, geçirilen esrik haller vasıtasıyla kişiyi Tanrı veya Tanrısal güçlere yakınlıktırdığı, Tanrıyla bütünleştirdiği düşünülen bir olgudur.

Mistisizmin kültürel anlamda topluluklar üzerinde oldukça etkili olması, sanatı da etkilemiştir. Estetiğe dair incelemeleri başlatan ilk filozof olarak da tanınan, asıl adı Aristokles olan Platona göre mistisizm yedi bilgeler döneminden³⁶ yeni Platoncuların yaşadığı döneme kadar devam etmiştir. Cevad Memduh Altar bu konuda şöyle bir belirlemede bulunmuştur:

“Antik çağlardaki mistik kültürlerin özellikle felsefe bakımından olan önemi, Orfeizm (Orphéisme), Elösizm (Eleusisme), Izis (Isis) ve Mitra (Mithra) kültlerinin oluşum ve gelişimiyle başlamış, hatta değişik felsefelerin çoğu, bu kültürlerden herhangi birine bağlanarak varlığını koruyabilmiştir. Roma Uygarlığında oluşan Gnosizm (Gnosisme) ve eski İran'da Perslerin

³⁵ Altar, *Sanat Felsefesi Üzerine*, s. 49.

³⁶ Yedi bilgeler: Thales, Bias, Solon, Khilon, Pittakos, Periandros, Kleobulus; bkz. Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Yayınları, Paradigma, İstanbul, 2005, s. 1523.

oluşturduğu Manikeizm (Manichéisme) felsefeleri de aslında mistik birer kült olmanın niteliğini taşır.”³⁷

Görüldüğü üzere Antik Yunan felsefesi estetik yargılarını metafizik zeminde temellendirmiştir. Şüphesiz bunda Platon’un idealar dünyası teoremi, Aristoteles ve Plotinus’un ciddi etkileri vardır. Dinlerde veya dinsel öğretilerde mistik karakterli birçok eğilim görmek mümkündür ve bu mistik öğretiler sanat yapıtlarıyla pratik kazanmıştır. Antik Yunan sanatında Mısırlı ve Asurlu sanatçılar oldukça etkili olmuştur fakat bu sanatçılar eklektik biçimde sanatlarını geliştirebilmişlerdir. Mısırlı sanatçılar sanatlarını bilgiyi merkeze alarak oluştururken Antik Yunan sanatçıları hem bilgiye hem de gözleme önem vermişlerdir. Yunan resim sanatı ilk olarak çanak ve çömlekler üzerine resmedilmiş figürlerle göze çarpmaktadır.³⁸ Yunanlı ressamlar perspektif kısaltımını bulmuşlardır. O zamana dek figürler yan görünümleriyle resmedilirken artık bu figürler karşıdan görüldüğü şekilde resmedilmeye başlanmıştır. Bu durum resim sanatında bir devrim niteliği taşımaktadır.

Yunanlı sanatçılar detaylara ve doğru betimlemelere oldukça önem vermişlerdir. Bu figürlerdeki kıvrımların gerçekçi görüntüyü vermesinin yanında asıl önemli olan betimlenen figürün iç dünyasının yansıtılabilmesidir. Sokrates’e göre hareket eden gövdeyi etkileyen duyguları özenle gözlemleyerek ruhsal yapıyı betimleyebilmek gereklidir.³⁹ Yoğun şekilde totemik ve animist karakterler barındırsa da Hindu dinlerinde de mistik yönelimlerin olduğu görülür. Yaşadığı mistik tecrübeler sonucu belli bir seviyeye gelmiş bulunan alvarlar⁴⁰ bu duruma örnek gösterilebilir. Hint mistisizmine göre de evrendeki tüm görünümeler tek bir gerçekliğe işaret etmektedir.⁴¹

³⁷ Altar, *Sanat Felsefesi Üzerine*, s. 49.

³⁸ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Çev: Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1997. s. 78.

³⁹ Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s. 94.

⁴⁰ Alvar: Tamil dilindeki anlamı mistik deneyimin derinliklerine dalan kişi anlamında “dalgıç”veya “Vişnu’ya batmış/dalmış kişidir. Vaişnava (Vişnu) geleneğinde, cezbeli Hindu zahitlere bu isim verilir. Kökenleri güney Hindistan’da VI.-IX. yüzyıllarda Tanrı Vişnu’ya tapan ve esrik ilahiler söyleyerek tapınak tapmak dolaşan 12 Hindu şairden oluşan mistik bir gruba dayandırılır.(Felicien Challaye, *Dinler Tarihi*, Çev: Samih Tiryakioğlu, Varlık Yayınları, İstanbul, s. 65,66.)

⁴¹ Felicien Challaye, *Dinler Tarihi*, Çev: Samih Tiryakioğlu, Varlık Yayınları, İstanbul, s. 65.

Otuz yaşından sonra inzivaya çekilen Gotama (Brahman) genelde bir İncir Ağacının altında oturmuş vaziyette tasvir edilir.⁴² Bilgelik Ağacı da denen bu İncir Ağacının bilgiyi sembolize etmesi ve bu bilginin belli bir iç dönüş sürecinden sonra gerçekleşmesi, Hint mistisizmindeki mistik teamüllerin göstergesi sayılabilir. Realitenin bilgisine sezgi yoluyla ulaşılmasının öngörülmesi, temelde mistik bir olaydır. Bu mistik hal ve deneyimler ise estetik algıda kendine geniş bir yer edinmiştir. Brahman dış gerçekliğin derin özüdür. Bu haliyle Brahman hem kutsal olanın hem de her türlü nesnenin varlığına nüfuz etmesi sebebiyle Melanezya Mana'sının bir benzeri gibidir.⁴³ Totemizmin hâkim olduğu topluluklarda kullanılan Melanezya⁴⁴ terimi, hem maddi hem ruhanî olan ve her yerde olan, gerek kutsal gerek profan tüm nesnelerde var olan kişilik dışı bir güç demektir.⁴⁵ Hindistan bölgesinde ortaya çıkan mistik eğilimli bu öğretiler, Hindu sanatı hakkında bize bazı fikirler verebilmektedir.

Gandhara'da bulunan *Büyük Vazgeçiş* ismi verilen Buda efsanesi kabartmalarla resmedilmiştir. Bu kabartmada Gautama henüz genç bir prens iken inzivaya çekilmek ister ve bunun üzerine saraydan ayrılır. Fakat bu ayrılış sırasında etraftaki insanların haberdar olmaması için kısrağın gürültü çıkarmaması gerekmektedir. Gautama kısrağı Kaanthaka'ya şu şekilde seslenir: “*Sevgili Kanthaka'm yalvarırım sana, yalnızca bu gececik taşı yine beni sırtında. Senin yardımınla Buda olunca, Tanrıların ve insanların dünyasını kurtaracağım.*”⁴⁶ Efsaneye göre kısrağın kışnememesi için Tanrılar Gautama'ya yardım ettiler ve kısrağın sesini alçalttılar. Ayaklarından ses gelmemesi için de elleriyle ayaklarının altından çıkacak seslere mani oldular.⁴⁷ Mistisizmde içe bakış ve inziva oldukça önemlidir. Görüldüğü üzere Gautama'nın inzivaya çekilmesi durumuna Hindu sanatçıları tarafından dikkat çekilmiştir. Budizm, sanatçıya sadece farklı bir alan

⁴² Challaye, *Dinler Tarihi*, s. 65.

⁴³ Challaye, *Dinler Tarihi*, s. 54.

⁴⁴ “Bu madde dışı türden ve bir anlamda da doğaüstü bir güç, bir etkidir; fakat kendini bedensel güç ya da insanın sahip olduğu her tür kudret ve üstünlük sayesinde açığa vurur. Mana belirli bir nesne üzerinde sabit değildir; her çeşit nesne üzerine getirilebilir. Melanezyalının dini, ya kendisi yararlanmak, ya da bundan başkalarını yararlandırmak için mana edinmekten ibarettir;” bkz. Felicien Challaye, *Dinler Tarihi*, Çev: Samih Tiryakioğlu, Varlık Yayınları, İstanbul, s. 54, 55.

⁴⁵ Challaye, *Dinler Tarihi*, s. 12.

⁴⁶ Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s. 124.

⁴⁷ Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s. 124.

olduğu için esin vermemiş, sanatçının görünmeyen gerçekliği kavrayabilme yeteneği olduğu düşünülmüş ve bu durum aynı zamanda sanatçıya derin bir saygı uyanmasına neden olmuştur.

Konfüçyanizm'in karşıtı olarak ortaya çıkmış olan Taoizm de halk arasında yaygın bir din haline gelmeden önce metafizik zeminde temelleri olan bir öğretilerdir. Tao her şeyin kendisinden meydana gelen sınırsız öz'dür. Evren, varlık ve yokluğun birleşiminden meydana gelmiştir. Çokluk yalnızca görünürde olan bir şeydir. Özde her şey birdir ve birlik çokluktan her zaman iyidir. Dış dünyada görünen her şey kişinin kendi bakış açısına tabidir.⁴⁸ Taoizm'in temsilcilerinden biri olan Çuang Tseu, adıyla gösterilen yapıtta bu görecelilik durumunu şu şekilde örneklendirmiştir:

“Suda oynayan balıkları görünce: “İşte balıkların eğlencesi” der. Karşısındaki ise buna şöyle karşı gelir: “Sen balık değilsin ki balığın neyle eğlendiğini bilesin” Çuang Tseu da şöyle der: “Sen de ben değilsin, benim balıkların neyle eğlendiklerini bilmediğimi nerden biliyorsun?” Eskiden var oluşun birliği içinde başka varlıklarla kaynaşmış olduğumuza göre, bu varlıkları da anlayabiliriz belki.”⁴⁹

Bertrand Russell da bu öğretiye paralel olarak, metafizik zeminde bilgiyi anlamlandıran kimse için dış dünya hakkında nesnel doğruya ulaşamayacağını belirtmiştir. Ona göre mistiklerin ulaştıkları sözsüz deneyimler öznel kesinliğe sahip olsa da genellenemez.⁵⁰ Görüldüğü gibi Çin, Japonya gibi Uzak Doğu kültürleri sanatsal anlamda en çok Budizm'den etkilenmişlerdir. Uzak doğu insanı ressamı, derin tefekkürler sonucu şiirlerini meydana getirmiş ozanlardan ayrı tutmadılar zira onlara göre sanatçı eserini meydana getirirken meditasyon yaparak zihinlerini mutlak hakikate yoğunlaştırmışlardır. Meditasyon, bu realite üzerinde uzun bir süre düşünmek, her yönüyle kavrama çabası içerisine girmek demektir.⁵¹ Bu sanatçılar, herhangi bir şeyi öğretmek için meydana getirmek yerine, derin ve içe dönük bir düşünme biçimine girilebilmesi, bu derin düşünmeye itici güç olması için eserlerini oluşturmuşlardır. Görünürde farklı biçimlerde ifade edilse de yaşanan deneyimler ve ulaşılması hedeflenen nokta esasen özde birdir. Bu birlik Antik felsefede, Doğu

⁴⁸ Challaye, *Dinler Tarihi*, s. 84.

⁴⁹ Challaye, *Dinler Tarihi*, s. 84.

⁵⁰ Bertrand Russell, *Mistisizm ve Mantık*, Çev: Ayseli Usluata, Varlık Yayınları, İstanbul, 1972. s. 16.

⁵¹ Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s. 150.

dinleri ve semavi dinlerde kendini göstermektedir. Nitekim hemen hepsi mutlak hakikate ulaşma gayesindedir. Mistisizm tek Tanrılı dinlerde de farklı anlatım biçimleriyle kendine yer edinebilmiştir.

Ezoterik bir Yahudi öğretisi olan Kabala'nın kutsal kitabı olan Zohar'da panteist etkileri görmek mümkündür.⁵² Sefirot kuramı bu panteist etkilerin açıklamalarından biridir. Sefirot'un kelime manası "kap"tır. Sefirot kuramına göre Tanrı sefiratlara kendi nurundan parçalar vermiştir. Tanrı'nın nurunun tecelli etmesi ve sefiratlara bölünmesi şekilsel olarak bir teogoni oluşturur. Fakat bu teogoni yaratılışın iki farklı şeklinin olduğunu göstermez. Burada aslında iki ayrı yön vardır.⁵³ Musevî sanatçılar daha çok kutsal sayılan bazı hikâyeleri imgeleştirme yoluna gitmişlerdir. Şüphesiz bu duruma Musevîlik içinde yer alan farklı dinamikler etki etmiştir.

İslâm dinindeki tasvir probleminin bir benzeri Musevîlikte de vardır. Bu tasvirlerin insanları ilerleyen zamanlarda putperestliğe götürme kaygısı doğal olarak resim sanatını da etkilemiştir. Buna rağmen Musevî sanatçılar kimi zaman sinagog duvarlarını Eski Ahit'te geçen hikâyelerden alınmış pasajların anlatıldığı resimlerle süslemişlerdir.⁵⁴ Kant ve Hegel, Musevîleri kendilerini daha çok sözel olarak ifade etmeyi tercih eden, soyut ifade ve tek Tanrıçılığı, materyalcilik ve sanat objelerinin muhtemel putlaştırılmasına tercih eden bir millet olarak tanımlamıştır.⁵⁵ Fakat Musevîlikte soyutlama yoluyla oluşturulmuş sanat eserleri yasaklanmamıştır. Musevîlikte belli hakikatlerin soyutlama yoluyla ifade edilmesinin nedeni bu hakikatlerin benzerinin yapılmasının imkânsız olmasıyla ilgilidir.⁵⁶ Şu haliyle sanatçı doğal olarak soyutlama yoluna gidecektir.

Hristiyanlıkta tasvir konusu kilise tarafından belli kurallar etrafında şekillenmeden çok önce, Hristiyanlığın genişlemeye başladığı dönemlerde Hristiyan sanatının bazı ikonografik ve biçimsel özellikleri yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştır. Milattan sonra 1. yüzyıl ile milattan sonra 4. yüzyıl arasındaki

⁵² Challaye, *Dinler Tarihi*, s. 139.

⁵³ Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Muhammed'den Reform Çağına*, Çev: Ali Berkay, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2000. s. 193.

⁵⁴ Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s. 127.

⁵⁵ Rasim Başak, "Musevîlikte Sanat ve Estetik Anlayışı", *İdil Dergisi*, 2016, s. 480.

⁵⁶ Başak, "Musevîlikte Sanat ve Estetik Anlayışı", s. 480.

zaman diliminde geçen süreye erken Hristiyan sanatı denilmiştir.⁵⁷ Daha çok putperest öğretilerin hâkim olduğu Roma'nın Hristiyanlığı kabul etmeyişi ve Hristiyanlığı kabul edenler üzerine baskıyla gidişi Hristiyanları yer altında inşa ettikleri bölgelerde yaşamaya itmiştir. Daha sonraki dönemlerde Katakomp⁵⁸ denilecek olan bu yer altı mağaraları, ölen azizlerden arta kalan kutsal sayılabilecek eşyaların ve bu azizlerin gömüldüğü mezarlar haline gelmiştir. Hristiyan sanatçıları bu röliklerin bulunduğu duvarların üzerine fresklerle bezemişlerdir. Daha çok bir el sanatı niteliğinde olan bu fresklerde Yunan ve Roma ikonografisinin etkileri görülür. Yunan ve Roma sanatının özgün ve derin güzelliği daha tinsel anlamlar yüklenerek ifadelendirilmiştir. Bu fresklerde dua eden insan figürleri, eski ahitte geçen bazı pasajların canlandırılması, İsa ve Meryem figürleri geniş yer tutmaktadır.⁵⁹ Banquet, Callistus Katakomp'u bu fresk örnekleri içinde en yaygın olan sahnelerden biridir. Bu freskte Yuhanna İncil'inde anlatılan bir olay tasvir edilir. İncil'de bu olay şöyle anlatılır:

“İsa başını kaldırıp etrafına baktı, büyük bir kalabalığın kendisine doğru geldiğini gördü. Filipus’a, “Bütün bu insanları doyurmaya yetecek ekmeği nereden bulacağız” diye sordu. İsa bu soruyu, Filipus’u imtihan etmek için sormuştu. Kendisi ne yapacağını biliyordu. Filipus İsa’ya şöyle cevap verdi: “İki yüz dinarlık ekmek bile her birinin birer lokma yemesine yetmez” Simun Petrus’un kardeşi ve İsa’nın şakirdi olan Andreas şöyle dedi: “Şurada beş arpa ekmeğiyle iki balığı olan bir çocuk var. Fakat bunlar bu kadar insana yetmez ki” İsa onlara, “Herkes oturmasını söyleyin” dedi. Orası çayırılık bir bölgeydi. Böylece herkes yere oturdu. Sadece erkeklerin sayısı yaklaşık beş bin kadardı. İsa ekmekleri alıp Tanrı’ya şükretti. Sonra oturmuş yemek bekleyen insanlara dağıttı. Aynı şekilde balıklardan da istedikleri kadar verdi. Herkes doyaya yedi.”⁶⁰

Freskte görülen balık ve ekmek bu mucizeyi yansıtmaya amacıyla tasvir edilmiştir. Bu balık ve ekmek sahneleri ilk dönem Hristiyan sanatçıları tarafından oldukça yoğun biçimde kullanılmıştır. Fakat Hristiyanlığın ortaya çıktığı dönemler imgelerin putperestliğe götürme endişesi Hristiyanlık içinde belli grupların ikonacılığa karşı çıkmalarına neden olmuştur. Farklı öğretilerle de olsa Hristiyanlıkta da Yahudilikte ki gibi bir tasvir probleminden bahsedilebilir. Fakat bu

⁵⁷ Thema Larousse, *Sanat ve Kültür*, Milliyet Gaz. Yayınları, İstanbul, 1994, s. 172, 173.

⁵⁸ Bekir Sıtkı Baykal, *Tarih Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1974, s. 154.

⁵⁹ Larousse, *Sanat ve Kültür*, s. 172.

⁶⁰ Yuhanna 6, 12.

tasvir probleminin Yahudi öğretinden farklılaştığı durumlar da vardır. Bu konuda önemli bulduğum bir tespit şu şekildedir:

“Schwarzschild’e göre tasvir konusunda Musevîlik ile ondan köklerini alan Hristiyanlık arasındaki fark şöyle açıklanabilir ki, Hristiyan estetikçiler sıklıkla Enkarnasyon Sanatı’ndan bahsederler. Hristiyan dinî anlayışına göre, Tanrı İsa’nın suretinde tam olarak zuhur etmiştir ki bu Trinity (üçleme) inancının ikincisini teşkil eder. Ayrıca dünyadaki çeşitli nesnelerde Tanrı somut bir şekilde zuhur etmiştir ki bu da Trinity inancının üçüncüsünü teşkil eder. Bu inançtan dolayı bu şekilde çeşitli nesnelerin tasviri Tanrı’nın eksik olarak ifadesi demek değildir, Tanrı bu nesnelerde eksiksiz olarak zuhur etmiştir ve bu kutsal ruhun yeterli bir ifadesidir. Yani bu anlayışa göre eğer zamanında üç boyutlu fotoğraf mümkün olsaydı ve İsa’nın üç boyutlu bir fotoğrafı çekilmiş olsaydı, kutsal ruhun mükemmel bir şekilde somutlaşmış halini bizlere gösterebilecektir.”⁶¹

Bu haliyle resim sanatçısı için sanat yapıtları sadece doğaya ait bir güzelliği yansıtmasının ötesinde doğanın ötesini yansıtan birer imge haline gelmiştir. Hristiyan sanatçılara göre tasvir doğru yöntemle kullanıldığında bu gerçeküstü hakikatleri hatırlatmak için kullanılabilirdi. Bu düşüncüyü savunanlara göre eğer Tanrı İsa’da kendisini görünür kıldıysa, kendisinin görsel figürlerle ifade edilmesine de karşı çıkmayacaktır. Bu anlamda imgelere bir putperest motivasyonuyla yaklaşmak yerine imgelerin ötesindeki Tanrı inancına tapınma durumu söz konusudur.⁶² Hristiyanlığın etkisi altında oluşturulmuş sanat yapıtları Tanrı inancının ve Hristiyanlığa dair doktrinlerin Kutsal Kitapları okuyabilecek yeterlilikte olmayan nasyona anlatılabilmesinin bir yolu olarak görülmüştür.

Hristiyan mistisizminin oluşmasında çift yönlü bir etkinin varlığı görülmektedir. Bu çift yönlü etkiden kast edilen Yahudi ve Grek mistik geleneklerinden oluşan dış dinamikler ile İsa, Yeni Ahit ve Pavlus’tan oluşan Hristiyanlığın kendi iç dinamikleridir. Hristiyan mistikler, kendi düşüncelerini Ezgiler Ezgisi, Ester, Hezekiel, Daniel gibi Eski Ahit metinlerinden buldukları referanslar ile güçlendirmeye çalışırken diğer taraftan Yahudi mistisizmin temelinde yer alan “merkabah” geleneğinden de faydalanmışlardır.⁶³

⁶¹ Başak, “Musevilikte Sanat ve Estetik Anlayışı” s. 483.

⁶² Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s. 138.

⁶³ Halil TemizTürk, “Hristiyan Mistisizminin Oluşumuna Etki Eden Unsurlar”, *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2018, C. 20. S. 37. s. 130.

Yeni Platoncu felsefe ile Kabalacı geleneğin birleşiminden oluşan ve Tanrı'nın kendi nurunu, sefiralara (kap) yönlendirdiği üzerine duran Sefirot kuramı ile Hristiyan mistiklerinin Tanrı'nın azametini dünyaya yansıtmasına dair düşünceleri arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Musa ve İlyas'ın dağ zirvelerinde yaşadığı mistik hallerin benzer şekilde İsa tarafından çölde tatbik edildiğini dilen getiren Hristiyan mistikler böylece İsa'nın eski peygamberlerin mistik yolundan giden bir lider olduğunu düşünmüşlerdir. Bunun dışında İsa'nın ölümden dirilişi ve Pavlus'un vizyonları gibi fenomenlerin Yahudi mistisizminde yer alan ritüeller ile benzerliği iki gelenek arasındaki etkileşime dair izler taşımaktadır. İşte bu sır ve gizem gibi kavramlar ve bunların ifade ettiği derece farkı, Hristiyan literatürüne aktarıldığında, artık pagan dünya ile Hristiyanlar arasındaki ayrımın yanında, sıradan inananlarla uzmanlar arasında da bir ayrım ortaya çıkmaya başlamıştır. Zira mistiklerin diğer inananlardan üstün bir dereceye sahip olduğuna dair bir düşünce, Hristiyanlığın ilk dönemlerinde pek görülmemektedir. Çünkü Hristiyanlık, insanları kazanma hedefinin yoğunlaştığı ilk dönemlerde her sınıf ve zümreden insanlara bu dini yayma gayesi taşımıştır.

Kabalacı anlayışta yer alan Adam Elyon, Adam Gadol(ilahî bilgelik) gibi kişilikler benzer şekilde Hristiyan mistisizminde de kullanılmıştır.⁶⁴ Yahudilerin ve Hristiyanların bir kısmının aynı ortamı paylaşmaları bu etkileşime zemin hazırlamıştır. Bu durum Hristiyan mistik öğretilerinde Kabalacı etkilerin görülmesine yol açmıştır.⁶⁵ Hristiyan mistik teolojisinde Aziz Pavlus'un etkileri oldukça belirgindir. Pavlus, geçirdiğini iddia ettiği ilk mistik deneyimi şu şekilde anlatmıştır:

“On dört yıl önce alınıp üçüncü göğe götürülmüş bir Mesih izleyicisi tanıyorum. Bu bedensel olarak mı yoksa beden dışında mı oldu bilmiyorum, Tanrı bilir. Evet, bu adamın cennete götürüldüğünü biliyorum; bu bedensel olarak mı, yoksa bedenden ayrı mı oldu, bilmiyorum Tanrı bilir. Orada dille anlatılamaz, insanın söylemesi yasak olan sözler işitti” (II. Korintliler, 12:2-4).

Hristiyan mistisizminde “İsa” gibi yaşamak, onun gibi görmek, içe bakış ve sadeleşme oldukça önemlidir. İsa hem ruhanî bir karakter hem de örnek alınacak somut bir Tanrısal güç olarak algılanmaktadır. Hristiyan mistiklerine göre Tanrı'ya İsa'nın örnek alınmasıyla ulaşılabilir. Bu haliyle Hristiyanlık Dininin başlangıçtan

⁶⁵ TemizTürk, “Hristiyan Mistisizminin Oluşumuna Etki Eden Unsurlar”, s. 137.

beri mistik teamülleri olan bir din görünümünde olmasının yanında Hristiyanlığın, Yahudi mistisizmi ve Grek roma geleneğinden etkilendiğini ileri sürenler de vardır.⁶⁶ Hristiyanlık yalnızca mistik öğretileriyle değil kendi içinde barındırdığı dinamiklerle de sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Hristiyan sanatında somut dünya kutsal karaktere sahiptir. Nitekim evren fizikî yapısının yanında metafiziksel derinliği de olan bir yapıdadır. Bu metafiziksel derinlik ise sanatçının mistik yollardan geçmesiyle mümkün hale gelir. Evrenin derinliklerinin bilinmesi aynı zamanda Tanrı'yı bilmek anlamına gelir. Zira Tanrı evrene nüfuz etmiştir. Bu nüfuz etme durumunun daha belirgin hale getirilmesi sanatçı için oldukça önemlidir. Zaman içinde ikonoklastların tüm karşı çıkışlarına rağmen, Hristiyan resim sanatı ilerlemiş ve özü zedelenmeden belli bir gelenek oluşturabilmiştir.

Görüldüğü gibi mistisizmin resim sanatı üzerinde oluşturduğu etkiler tarihten günümüze dek sürmektedir. Mistik tecrübe resim sanatına stil ve form olarak farklı bir boyut kazandırmıştır. Sanatçının geçirdiği esrik hallerin yine sanatçıya özgü bir şey olması sanat eserlerine orijinalite kazandırmış ve bu anlamda her sanatçı kendi imzasını oluşturabilmiştir. Mistisizmin tarihsel süreç içerisindeki etkilerine kısmi de olsa değinmek, İbnü'l-Arabî'nin (ö. 638\1240) metafizik sisteminin resim sanatçısı üzerindeki etkilerini anlamamıza yardımcı olabilecektir.

Bir mutasavvıf olarak İbnü'l-Arabî'nin ontolojik düşünceleri belli bir sanatsal hareket meydana getirmiştir. İbnü'l-Arabî'nin metafiziğe dair belirlemelerini açıklarken kullandığı sembolik kavramlar birçok resim sanatçısı tarafından resme yansıtılmış ve bu semboller bir sanat dili oluşturmuştur. Resim sanatçısı belli bir mistik deneyimden geçmese bile İbnü'l-Arabî, sanatçıya bu anlamda yön vermiş ve İslâm dünyasında soyut resmin gelişimine katkıda bulunmuştur.

İbnü'l-Arabî'nin düşüncelerini açıklarken sembollere başvurduğunu ve birçok resim sanatçısının bu semboller vasıtasıyla evrene ve Tanrı'ya dair düşüncelerini ifadelendirdiklerini belirtmiştik. İbnü'l-Arabî'nin ne şekilde resim sanatçısını etkisi altına aldığını tam ve doğru bir şekilde ortaya koyabilmek için onun metafizik sisteminde kullandığı bir takım sembollerin mahiyetini anlamak gerekmektedir. Bu

⁶⁶ Temiztürk, "Hristiyan Mistisizminin Oluşumuna Etki Eden Unsurlar", s. 130.

çalışmada da İbnü'l-Arabî'nin felsefesini anlatırken kullandığı su, ayna, harf ve ışık gibi kavramlar incelenecek ve İbnü'l-Arabî'nin bu kavramlara yüklemiş olduğu metafizik karakterlerin resim sanatına yansıma biçimleri incelenecektir.

Literatür Değerlendirmesi

İbnü'l-Arabî'nin ontolojik sistemi oldukça kompleks bir yapıya sahiptir ve bu sistemi tam olarak ortaya koymak bu çalışmanın da maksadını aşacaktır. Bu çalışmamız İbnü'l-Arabî'nin kullandığı ve resim sanatçılarının da etkisinde kaldığı sembollerini açıklamakla sınırlandırılmıştır. İbnü'l-Arabî'ye nispet edilen yaklaşık 850 eser mevcuttur fakat bu eserlerin yalnızca 245 tanesinin günümüze ulaştığı bilinmektedir.⁶⁷ İbnü'l-Arabî'nin en temel tasavvufi eseri ise *Fütûhât-ı Mekkiyye*'dir. İbnü'l-Arabî *Fütûhât-ı Mekkiyye*'yi, Mekke'yi ziyaret ettiği esnada yazdığını iddia etmektedir.⁶⁸ İbnü'l-Arabî'nin diğer eserleri ise *Fütûhât-ı Mekkiyye*'ye ilave eserlerdir. Ayrıca bu çalışmanın konusuyla alakalı bilgilere ulaşabileceğimiz *Füsûsu'l-Hikem*, *el-Bulga fi'l Hikmeh* ve *Mevâki'un Nücûm* adlı eserler de İbnü'l-Arabî'nin kült eserlerindendir. Bilindiği gibi İbnü'l-Arabî'nin eserleri gerek üslûp bakımından gerekse muhteva bakımından oldukça iç içe geçmiş durumdadır. Bu haliyle İbnü'l-Arabî'nin metafizik düşüncelerini anlayabilmek için bahsi geçen eserlerin şerhlerine ihtiyaç duyulabilmektedir.

Suad El-Hâkim'in *İbnü'l-Arabî Sözlüğü*, İsmail Ankaravî'nin, *Muhyiddin İbn el-Arabî Nakş el-Füsüs Şerhi*, Ebu'l Ala Afîfî'nin *Füsûsu'l-Hikem Okumaları İçin Anahtar*'ı, ve Ekrem Demirli'ye ait olan *Füsûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi*, Hür Mahmut Yücer'in, *Vahdet-i Vücûd Nazariyesinin İzahında Nokta Sembolizmi ve Muhyiddin-i Rûmî'nin Temsîl-i Nokta Adlı Eseri* İbnü'l-Arabî'nin ontolojik sisteminin anlaşılması açısından oldukça kapsamlı eserlerdir. Esasen İbnü'l-Arabî'nin eserleri estetik açıdan derin bir incelemeye tabi tutulmamış olsa da bu konuda yazılmış eserler yok değildir. Aynı zamanda bu çalışmanın muhtevasını da içeren İbnü'l-Arabî'nin kullandığı sembolik kavramlarla ilgili olan Tahir Uluç'un *İbnü'l-Arabî'de Mistik Sembolizm* adlı kitabı ve Pierre Lory'nin *İbnü'l-Arabî'nin*

⁶⁷ Claude Addas, *İbn Arabî: Dönüşü Olmayan Yolculuk*, Çev: Atila Ataman, Nefes Yayınları, İstanbul, 2015. s. 9.

⁶⁸ Muhyiddin İbn Arabî, *Fütûhât-ı Mekkiyye*, Çev: Ekrem Demirli, Litera Yayınları, İstanbul, 2007, s. 274.

Eserlerinde Dil ve Harfler Sembolizmi isimli makalesi, Mustafa Çakmaklıoğlu'nun *Muhyiddin İbn'ül Arabî'ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu* adlı eseri bu çalışmaya kaynaklık etmiş eserlerdir. Diğer yandan mistik deneyimin soyut ifadelendirmeyeyle biçim kazanması ve bu anlamda resim sanatı ve soyutlama arasındaki ilgiye ışık tutan eserler de bu çalışmada kullandığım kaynaklardır.

İsmail Tunalı'nın *Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangard Resme*, Annemarie Schimmel'in, *İslâm'ın Mistik Boyutları*, Nurullah Koltas'ın, *Gelenekçi Perspektiften Sanat ve Maneviyat*'ı, E. H. Gombrich'in, *Sanatın Öyküsü*, Turan Koç'un, *İslâm Estetiği*, İdil Tokdemir'in, *Günümüz Sanatında Mistik Etkileşimler ve İçseli Bulma* adlı eseri, Melek Akyürek'in, *Resmin Soyut ve Soyutlamadaki Yüzü: Yeni-Plastisizm*, The Journal of Academic Social Science Studies'de yayımlanan makalesi, Erol Kılıç'ın, *Günümüz Türk Resminde İslâm Tasavvufunun Sembolik Yansımaları* ve Titus Burckhardt'ın, *Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler* adlı eseri bu tezin konusu açısından oldukça faydalanılan eserler olmuşlardır.

1. TASAVVUF VE SANAT

Bir sanat eserinin meydana getirilme sürecinin arkasındaki nedenleri bilmek, o sanat eserinin mahiyetini kavramaya da yardımcı olacaktır. Bir topluluğun dokusunu kavrayabilmek için o toplumun sanat yapıtlarına ihtiyaç duyulur. Dinler, hem toplumun temel dokusunun oluşumunda hem de sanata nüfuz etmesi açısından oldukça önemli bir faktördür. Tasavvuf ise İslâm dinin anlaşılması ve bir yaşam tarzı haline gelişinde etkili bir figürdür. İslâm dininin etkili oldu topluluklarda tasavvuf, birçok sanat etkinliğinin merkezinde olmuştur. Tasavvufun varlığa dair geliştirmiş olduğu felsefe, dolaylı olarak sanatsal etkinlikler içinde bulunmayı da gerekli kılmıştır. İslâm Dinindeki tasvir sorunu ve bu konuya dair meydana gelen spekülasyonlar tasavvuf ile daha az hissedilir olmuştur. Tasavvuf bir varlığı anlama ve anlamlandırma çabasıdır. Varlığa dair geliştirilen düşünce ürünleri sanat yoluyla ifade edilmiştir. Zira tasavvuf ehli sezgisel yolla elde ettikleri bilgileri dolaylı yoldan açığa çıkarmayı tercih etmişlerdir. Bu anlamda sanatsal bir etkinlikte bulunmak aynı zamanda ibadet olarak kabul edilmiştir. Bu haliyle tasvir sorunu ve tasvir sorununu doğuran nedenler de tasavvuf ehlinin sanata yaklaşım sebepleriyle birlikte güncelliğini yitirme noktasına gelmiştir. Bu bölümde ise İslâm dininde tasvir sorunu, tasvir sorununun ortaya çıkma nedenleri ve tasavvufun bu konudaki rolüne değinilecektir.

1.1. İslam Dininde Sanat

Asıl konumuza geçmeden önce İslâm Dininin resim sanatına karşı nasıl bir tutum sergilediğine değinmekte fayda var zira İslâm Dininin resim sanatı konusunda çizmiş olduğu sınırlar, resim sanatçıları soyut formları kullanmaya itmiştir. Sanat, Arapça’da “sana’a” fiilinden türemiştir ve insanları, gördükleri, işittikleri, his ve tasavvur ettikleri olayları ve güzellikleri, insanlarda estetik bir heyecan uyandıracak tarzda ifade etmesi demektir.⁶⁹ Görüldüğü gibi İslâm dini, sanatı güzellik olgusu etrafında ele almaktadır. İslâm sanatı, güzelin varlık içindeki yerini belirlemeye çalışır. Güzel olgusu aynı zamanda Allah’ın Cemal sıfatının bir yansımasıdır. İslâm

⁶⁹ Nusret Çam, “İslam’ın Sanata ve Mimariye Bakışı”, *Vakıflar Dergisi*, 1994, S. 24. s. 273.

dini, sanatla somut bir ifade kazanır. Bu bağlamda İslâm sanatı, İslâm'ın özünün anlaşılması noktasında oldukça elverişli bir araçtır. İslâm sanat ve estetiğini, İslâm'ın varlık, insan, âlem ve hayat telakkisinden bağımsız düşünmek mümkün değildir.⁷⁰ Sanat, doğadaki doğüstü özü okuma ve bu Öz'e kendisine uygun gözle görülür bir biçim verme yeteneğidir. İslâm dininde de sanat, manevi algıya dayanır.

Tevhidi estetik biçimde ifade eden Müslüman sanatçılar, Mûteâl olanın aşkınlığını estetik bir biçimde ifade etmek üzere işler ve en yüce hakikatleri edebî, görsel ve mimarî sembolizm yoluyla ifade eder. Estetik, her ne kadar belli bir disiplin içinde değerler felsefesinin alanı olsa da epistemoloji, metafizik ve din gibi alanlarla da derinden ilişkilidir. İnsanın yaşadığı dinî tecrübeleri anlatabilmesi, salt zihni akıl yürütme ile açıklanacak bir husus değildir. Bu noktada mantıksal kurgu adına gerçek anlamın kaybolma ihtimali çok yüksektir. Müslüman sanatçının metafiziğin alanına giren bir konuyu sembollerle ve imgelerle ifade etmesi bunun bir örneğidir. İslâm estetiği mana ile suretin mükemmel bir uyumunu sergiler, bu uyuma yaslanır ve bunu duyurmaya çalışır. Ruhun ve duyuların tatmin aracı aşk ve güzelliştir. Aşk ve güzellik, tasavvuf ve sanatın ortak zeminidir. Tasavvufta bir tecelli ve hilkat nazariyesi vardır. Kâinattaki her şey Tanrı'nın isim ve sıfatlarının tecellisidir. Sanatkâr bu tecellileri fark eder, onları kendi sanatı ve üslubuyla dile getirir.

Nesnelerin görünümüne karşı oluşan zevk, güzelle çirkini ayırt edebilme yeteneğidir. Mutlak hakikate ulaşma yollarının ve estetik duyarlılığın dışavurumu olarak sanat, bir toplumun kültürel kodlarını anlama imkânı sunar. Sanat, medeniyetlerin kendilerini ifade etmede kullandıkları başat mecradır. Sanat, kendisinin dışında var olan gerçekliği kendine özgü bir tarzda yansıtır. Sanat, insanın psikolojik hayatının temellerinden birini teşkil eden güzellik duygusunun dil, nota, renk, taş, mermer, tunç gibi çeşitli malzemelerle estetik formlara dönüştürülmüş somut hali veya ifadesidir. Güzellik olgusu resim sanatçılarının da merkeze aldıkları bir konudur.

Birçok Müslüman resim sanatçısı için güzellik yalnızca tabiatta gerçekleşen olaylardan yola çıkılarak ifade edilecek bir şey değildir. Güzelliğin kaynağını Tanrı

⁷⁰ Turan Koç, *İslâm Estetiği*, İsam Yayınları, İstanbul, 2014, s. 13.

olarak gören resim sanatçıları bu anlamda Tanrı'yı ve Tanrı konusunda hissettiklerini güzellik olgusu etrafında resmetmek istemişlerdir. Güzelliğin Tanrıyla özdeşleştirilmesi ise resim sanatçısını soyut formlara itmiştir nitekim Tanrı'yı değil Tanrı hakkında hissedilenlerin resmedilmesi söz konusudur. İslâm'ın ilk dönemlerinde ise tasvir yasağının etkileriyle Müslüman sanatçılar tabiatta gerçekleşen olayları güzellik olgusu etrafında taklit etmişlerdir. Esasen İslâm'ın ana kaynağı olan Kur'an-ı Kerimde tasvir yasağını gerektirecek bir uyarı bulunmamaktadır. Maide Süresi 93. ayette geçen “şarap, kumar, ensap ve fal okları şeytan işi pis işlerdir.” ensap kelimesi birçok Kur'an âlimi tarafından resim ve tasvir olarak değerlendirilmiştir.⁷¹ Fakat diğer birçok müfessir ise ensap kelimesinin ibadet edilen putları işaret ettiğini belirtmişlerdir.⁷² Ensap kelimesinin putlara işaret etme durumu ise akla daha yatkındır çünkü Arap toplumunun pagan eğilimleri ve İslâm peygamberinin putperestliğe karşı Tanrının tekliği konusundaki öğretileri göz önüne alındığında böyle bir anlam çıkarmak zor değildir. Esasen İslâm dini, sanatsal etkinlikleri engellemek yerine teşvik edici bir yapıdadır. Analize tabi tutulduğunda İslâm'ın kutsal kitabı olan Kur'an'ı Kerim'de tasvirin yasaklandığı sonucuna varacak herhangi bir argümana rastlamak zordur. İslâm Dininin ortaya çıktığı bölgelerde putperestliğin olması, İslâm'ın ilk yıllarında putperest geleneğe karşı bir tutum geliştirmesini gerekli kılmıştır. Bu gelenek içinde yer alan, doğaüstü güçlerin tasvir edildiği heykel ve benzeri nesnelere tapınma durumuna karşı bir önlem alınması İslâm Dininin ortaya çıkış yıllarını kapsamaktadır.⁷³ Doğal olarak olası bir tasvir yasağını tarihsel açıdan değerlendirmek gerekmektedir.

Görüldüğü gibi tasvir problemi İslâm Dininin kutsal kitabında bu yasağı net bir şekilde ortaya koyan ayetler bulmak oldukça zordur, müfessirlerin bu konuyla ilgili ileri sürdükleri ayetler ise tevile açık ayetlerdir ve bizi tasvir yasağına kesin anlamda götürememektedir. İslâm dinin ilk yıllarından günümüze kadar tasvir problemi meselesi güncelliğini korumuş ve Müslüman resim sanatçıların figüratif resim anlayışından uzak tutmaya itmiştir. Fakat İslâm tarihine bakıldığında tüm bunlara

⁷¹ Köksal Çiftçi, *Tek Tanrılı Dinlerde Resim ve Heykel Sorunu*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2008, s. 163.

⁷² Çiftçi, *Tek Tanrılı Dinlerde Resim ve Heykel Sorunu*, s. 165.

⁷³ Ruhi Konak, “İslâm'da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı”, *International Journal of Social Science*, C. 6. S.1. 2013, s. 972.

rağmen yine de figüratif resimler yapıldığını görmek mümkündür. Minyatür sanatının İslâm dünyasında gelişim göstermesi tasvir yasağının delindiğini göstermektedir. İslâm resim sanatı tarihine bakıldığında resim sanatı genellikle minyatür özelinde gelişim göstermiştir.

Maniheizm ve Budizm gibi dinlerde resim sanatı genellikle din odaklı meydana getirilmiştir. İslâm Dininde ise bu durumun tam tersi görülmektedir zira putperestliğe götürme endişesi İslâm'da tasvir probleminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fakat tasavvuf erbabının Orta Asya'nın sanat anlayışından etkilenmeleri tasvir yasağının yumuşamasına katkıda bulunmuştur. Bu haliyle sûfilerin varlık üzerine oluşturdukları düşünce biçimleri resim sanatının İslâm dini içinde gelişmesine imkân vermiştir.

Ressamın tasvir gücüne ve resmin didaktik rolüne oldukça inanan biri olan Babür hükümdarı Ekber, resim konusunda şöyle bir belirlemede bulunmuştur. *“Bir ressam Allah'ı tanımakta çoğu kimseden daha iyidir. Her seferinde bütün uzuvlarıyla çizmeye çalıştığı canlılara can veremediğini görmesi, onu Yaradan'ın ortaya koyduğu mucizeyi düşünmeye ve yüceliğini kavramaya yönelir.”*⁷⁴ Ekber, dönemin tasavvufî ortamından etkilenmiş ve resmin ifadelendirme gücüne inanmış birisidir. Bu doğrultuda, Hz. Muhammed'in amcası olan Hamza'nın kişiliği ve hayat hikâyesi etrafında şekillenmiş hikâyelerden oluşan *Hamzaname* kitabının ortaya çıkarılmasına ön ayak olmuştur.⁷⁵ Görüldüğü gibi İslâm'ın ilk dönemlerinde putperestliğe götürür endişesi tasvir problemini doğurmuştur fakat farklı kültürlerin ve tasavvufun etkisiyle resim sanatçıları soyutlama yoluna gitmişlerdir. Esasen tasavvufun sanata yansması da soyutlama yöntemiyle olabilecek bir şeydir çünkü mistik deneyim ancak soyut formlarla ifade edilebilecek bir şeydir. Tasavvufî öğretilerin resim sanatçılarını soyutlamaya yönlendirdiği bir gerçektir.

Müslüman resim sanatçılarının soyut formlar aracılığıyla iç dünyalarını ifade etmeleri durumu doğu sanatı çatısı altında çağdaş batılı sanatçıları da etkilemiştir. Örneğin, Vincent Van Gogh'un (ö. 1890) Japon estamplarından, Henri Matisse'nin

⁷⁴ Markus Hattstein, Peter Dellus (ed), *İslam Sanatı ve Mimarisi*, Çev: Nurettin Elhüseyni, Litaratür Yayınları, İstanbul, 2007. s. 484.

⁷⁵ Hattstein, Dellus, *İslam Sanatı ve Mimarisi*, s. 484.

(ö. 1954). Doğu İslâm minyatürlerinden Mark Tobey'in (ö. 1976) Çin Felsefesi ile Uzakdoğu Kaligrafisi'nden yine Paul Klee'nin (ö. 1940) kaligrafiden etkilendikleri bilinmektedir.⁷⁶ Sanatçıda meydana gelen içtepi ve nesneler arasında kurduğu karakteristik bağ ressamı soyut formlar kullanmaya ve nesneleri bağlamından koparmaya itmiştir.

Özetleyecek olursak, sanatçıyı nesne ve ötesindeki gerçeklik hakkında düşünmeye iten tasavvufun, tasavvufî resim sanatının oluşumunda yadsınamayacak şekilde etkileri vardır. Tasavvufî öğretilerin etkisiyle meydana getirilmiş resimlerin okunabilmesi için soyut sanatı kavrayabilmek bu anlamda oldukça önemlidir. Soyutlama yöntemini kullanan bir resim sanatçısı doğadaki formları bağlamından kopararak gerçeküstü varlığa işaret eder tarzda biçimlendirmektedir. İslâm Tasavvufu, varlığın görülmeyen fakat hissedilen yönüne işaret ederken edebiyatta, mûsikîde ve resimde doğadaki formlardan yola çıkar. Tasavvufun nesneleri temsilen kullanım şekli ile resimde soyutlama yöntemi benzerlik gösterebilmektedir. Bilindiği üzere tasavvuf İslâm dini açısından sanata en çok yön veren mecradır. Tasavvufun varlığı ele alış biçimi ve felsefesi sanatsal anlamda birçok sanatçıya ilham kaynağı olabilmektedir. Bu noktada ise bizim için önemli olan tasavvufun resim sanatı açısından ne derece etkili olduğudur.

1.2. Tasavvuf ve Resim Sanatına Etkileri

Tasavvuf, İslâm'ın sabit naslarının dışına çıkmamakla beraber kendi orijinalitesini oluşturabilmiş bir yapıdadır. İslâmî ilimler olan hadis, tefsir, fıkıh ve kelam gibi tasavvuf ilmi de ayrı bir ilim dalı olabilmektedir. İslâm dini, Müslümanların aracısız bir şekilde tek bir Tanrı'ya iman etmesini bu doğrultuda vahiyle ana hatları belirlenmiş dinî ritüelleri yerine getirmesini ve ölümden sonra cennete ulaşmalarını ister. Müslümanların var oluş gayesi ilahî bir biçimde belirlenir ve buna uygun bir yaşam tarzının benimsenmesi istenir. Bu noktada tasavvuf Müslümanlara daha derin anlamlar içeren bir amaç belirler. İslâm'ın özüne ters düşmemekle beraber tasavvuf amacını kendi içinde barındırır. Peki, tasavvuf nedir ve İslâm âlemi

⁷⁶ Şemsettin Ziya Dağlı, "Geleneksel Türk Ebru'sunun Kimyası ve Felsefik Bağlamda Soyut Sanatla İlgisi", *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2012, S. 9, C. 5, s. 35.

üzerinde ne gibi etkilere sahiptir. Bu sorunun cevabı aynı zamanda bu tezin yazılış amacını da barındırır kendinde zira tasavvuf Müslüman sanatçıları en çok etkileyen ilim dallarının başında gelmektedir. Tasavvuf başlı başına bir ilim dalı olması hasebiyle oldukça geniş ve derin bir konudur. Bu yüzden tasavvufun neliği üzerinde uzun uzadıya durmak bu tezin maksadını aşar fakat Müslüman sanatçılara ilham olan noktalara değinmek, aynı zamanda bu sanat yapıtlarının kavranmasını da sağlayacaktır.

Tasavvufun tam olarak ne olduğu konusunda birçok tanımlamaya gidilmiştir. Zaten mistik bir deneyimden geçen her sūfî için bu deneyim şahsa münhasırdır ve bu doğrultuda bu tecrübenin kişide bıraktığı etkiler de farklılaşmaktadır. Haliyle sūfîler tasavvuf konusunda farklı tanımlamalara gidebilmektedirler. Örneğin en-Nasrâbâdî'ye (ö. 978) göre tasavvuf: *Kur'an ve Hadislere sarılmak, heva ve heveslere uymamak, şeyhlere hürmet etmek, halkın özürlerini kabul etmek, zikre devam etmek, ibadetler konusunda birtakım tevillere kaçmamaktır*. Şiblî'ye (ö. 949) göre: *Karşılıklı sevgi ve dostluktur. Hiçbir kaygı duymadan Allah ile beraber olmaktır. Ruhun üreyişlerine kulak vermektir*. Ebû Said'e (ö. 1049) göre: *Fuzulî işleri terk etmektir*. İbn Hafif'e (ö. 982).göre: *“Kadere sabır, Hakk'ın verdiği rıza, gerçekleri aramak için dere tepe dolaşmaktır. Hakikat ilimlerine bağlanmaktır.”*⁷⁷ Görüldüğü gibi bu tanımlamalar daha çok tasavvufun kişi üzerinde bıraktığı etkiye göre şekillenmiştir. Fakat bizim için önemli olan İbnü'l-Arabî'nin tasavvufa yaklaşım biçimidir.

Tasavvufa felsefî bir açıdan yaklaşan ve bu doğrultuda bir varlık görüşü oluşturan İbnü'l-Arabî'ye göre tasavvuf, Allah'ın ahlâkı ile ahlaklanmaktır.⁷⁸ İbnü'l-Arabî varlık görüşünü bir tecelli sistemine göre oluşturmuştur. Ona göre Allah'ı tanımanın yolu Allah'ın kendisi olan saf varlık dışında kalan nesneler dünyası ve bu nesnelerle bir bütün olunduğunun kavranmasıyla mümkündür. Nesneler dünyası varlığın sadece zahiridir ve varlığın özüne ulaşmak için zahiri varlığın aşılması gerekmektedir.

⁷⁷ Mustafa Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 7.

⁷⁸ Arabî, *Fütûhât-ı Mekkiyye*, s. 363.

Varlığın özü'nün neliği ve nasılığı üzerinde akıl yürüten, bulduğu cevaplarla kendince bir sistem oluşturan felsefi, din kaynaklı birçok ekol vardır. Mistik düşünürler hakikatin görünen âlemin ötesinde bir gerçekliğe sahip olduğunu kabul ederler. Bu insanlar, birçok metafiziksel doktrinin de meydana gelmesini sağlamışlardır. Tasavvuf ise bu doktrinlerden biridir. Tasavvufun, her ne kadar Hristiyanlık, Kabala mistisizmi, Yeni Eflatunculuk gibi etkilerin altında gelişim gösterdiği iddia edilse de tasavvuf yıllar içinde kendi sistemini kurmuş ve ciddi bir gelenek oluşturmuştur. Tasavvuf mistisizmin İslâm dinindeki görünümüdür denilebilir. Tasavvufun ilk hissedildiği dönemler İslâm peygamberinin yaşadığı dönemlere dek uzanmaktadır.⁷⁹ Tasavvufu daha çok manevi ve ahlaki bir temizlenme olarak ele alanlara ise sûfî denilmiştir.⁸⁰ İslâm tarihinde sûfî olarak anılan ilk kişinin ise Kûfe'li Ebu Haşim (ö. 733) olduğu belirtilir.⁸¹ Tasavvufun tarihi her ne kadar İslâm peygamberinin yaşadığı döneme kadar götürülse de tasavvuf ancak Hicri üçüncü ve dördüncü yüzyıllarda kendi kaidelerini oluşturup bir ilim haline gelebilmiştir.

Tasavvufun asıl gayesinin belirlendiği dönem ise Hâris el-Muhâsibî (ö. 857) dönemidir. Tasavvuf Sufilerin öğretileriyle belli bir sisteme oturtulmuş, usul ve kaideleri belirlenmiştir.⁸² Hicri yedinci yüzyıl tasavvufun mutluluğa giden yol anlamında bir tarik olarak ele alındığı dönem olmuştur. Bu dönem tasavvufun felsefi açıdan temellendirildiği dönemdir aynı zamanda. İbn Meserre (ö. 931), Şihâbüddin Sühreverdi (ö. 1191) ve İbnü'l-Arabî bu felsefi zemini oluşturan mutasavvıflar olmuşlardır.⁸³

Mutasavvıf için eşyanın ardındaki hakikate vakıf olabilmek oldukça önemlidir. Bu vukufiyyetin gerçekleşebilmesinin en önemli yolu ise kutsal metinlerin içinde yer alan gizil anlamların açığa çıkarılması, görünür hale getirilmesi gerekmektedir. Bu haliyle Kur'an-ı Kerim üzerine yoğunlaşan mutasavvıflar, Philon'un *Petateuque*'e

⁷⁹ Selami Şimşek, "Nurettin Topçu'ya Göre Sufilik ve İslam Sufileri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2015, S. 41. s. 1370.

⁸⁰ Ebu'l Ala Affifi, *Muhyiddin İbnü'l Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi*, Çev: Mehmet Dağ, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara, 1974, s. 15.

⁸¹ Cavit Sunar, *Ana Hatlarıyla İslam Tasavvufu Tarihi*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara, 1978, s. 11.

⁸² Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 8.

⁸³ Sunar, *Ana Hatlarıyla İslam Tasavvufu Tarihi*, s. 11.

(*Musa'nın Beş Kitabı*) uyguladığı yöntemleri dahi kullanmışlardır.⁸⁴ Kutsal metinlerdeki gizil anlamları ortaya çıkarma eğilimi zamanla tasavvufi, İşârî tefsirin doğmasını da sağlamıştır. Mutasavvıfın görünenin ardındaki hakikati ortaya çıkarabilmesi ise akıl yürütme yoluyla değil de marifetle (gnosis) mümkündür.⁸⁵ Marifet ilmini tasavvufa dâhil eden kişi Zünnûn el- Mısırî'dir (ö. 859). Yaşanılan deneyimlerin gizlenmesi gerektiğini düşünen Mısırî'ye göre Allah'a ilişkin bu bilgilerin insanlar tarafından yanlış anlaşılma ihtimali oldukça yüksektir. Mısırî bu konuda şöyle bir belirleme de bulunur: *Allah'ım sana herkesin içinde Rabbim diyorum, ama yalnızken habibimsin sen benim*.⁸⁶ Aynı zamanda Hâris el-Muhâsibî'yle çağdaş olan Zünnûn el- Mısırî'nin Antik Mısır'ın hiyeroglif yazısını okuyabildiği ve gizemciliğe karşı ilgili olduğu rivayet edilir.⁸⁷ Mistik deneyimlerin aklın ışığında ifadelendirilmesinin imkânsız olduğunu düşünen bir diğer mutasavvıfta Ebü'l Kâsım Cüneyd'dir (ö. 909). Ona göre mistik hal ve deneyimler konusunda bilgisiz olan kişilerin yanında bu konularda konuşmak uygun değildir. Hatta Hallâc-ı Mansûr'u (ö. 922) da bu bilgileri halkın önünde açığa çıkardığı için eleştirmiştir.⁸⁸ Ahmet el-Gazâlî'ye (ö. 520/1126) göre de, mistik deneyimler geçiren sûfîler o an bir sekr, sarhoşluk içine girerler. Bu sarhoşluk hali içinde olan sûfîlerin o an dile getirdikleri sözlerin ise gizli tutulması gerekmektedir.⁸⁹ Bu tarz bir bilgiye ulaşılabilmesi için ise mutasavvıfın züht hayatı içinde, uzun bir arınma sürecinden geçtikten sonra, sübjektif mistik deneyimler geçirmesi gerekmektedir. Bu haliyle mutasavvıf keşf ve ilham yoluyla hakikatin bilgisine ulaşabilecektir.⁹⁰ Bu anlamda görünen âlem mutasavvıfın özgürlük ve aydınlanmaya ulaşabilmesi için incelenmesi gereken bir alandır.⁹¹ Hakikatin bilgisine ulaşmanın ancak ilham ve sezgi yoluyla mümkün hale geleceğini düşünen mutasavvıflardan biri de Gazâlî'dir (ö. 1111). Gazâlî ilham ve sezgiye kalp gözü demektedir. Kalp gözünü nur olarak değerlendiren Gazâlî'ye göre bu nur gizlilikleri açığa çıkarır. Bu noktada Allah ise en yüksek ve

⁸⁴ Serouya, *Gizemcilik*, s. 122.

⁸⁵ Annemarie Schimmel, *İslâm'ın Mistik Boyutları*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 22.

⁸⁶ Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Muhammed'den Reform Çağına*, s. 147.

⁸⁷ Serouya, *Gizemcilik*, s. 127.

⁸⁸ Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Muhammed'den Reform Çağına*, s. 148.

⁸⁹ Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 46.

⁹⁰ Affifi, *Muhyiddin İbnü'l Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi*, s. 140.

⁹¹ Seyyid Hüseyin Nasr, *İslam Sanatı ve Maneviyatı*, Çev: Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul, 1992, s. 18.

yüce nurdur. Bu haliyle nur ismi Allah'ta asıl masivada ise mecazdır.⁹² Ona göre kalp gözü ma'külli, ebedî olan Allah'ı kavrar ve kendi özünün farkına varır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi bazı mutasavvıflar, geçirilen vecd hallerin dile getirilmesini sakıncalı bulmuş olsalar da tarih boyunca bu durumun dışına çıkan birçok mutasavvıf olmuştur. Yaşanılan mistik deneyimlerin ifadelendirilme ihtiyacı engellenememiştir. Sûfiler, şiir, gazel, edebiyat, müzik gibi birçok sanat dalını aracı kılarak yaşadıkları deneyimleri somutlaştırmak istemişlerdir. Burada haliyle şu soru akla gelmektedir. Varlığın özünden ilham alan sûfî yalnızca bir sûfî midir yoksa kendini ifade eden sûfîler aynı zaman da birer sanatçı mıdır? Veya hiçbir esrik hal içine girmemesine rağmen yalnızca sûfilerden ilham alan sanatçılar olamaz mı? Gerek tarihte gerekse günümüzde her iki şekilde de sanatını ortaya koyabilmiş sanatçılar görülmektedir. Fakat sûfî sanatçının yapıtları ile sûfiden etkilenmiş sanatçının yapıtları arasında görülmeyen bir profan, kutsal ayrımı yapıldığı dikkate değer bir konudur. Sûfî elinden çıkmış eserler günümüzde kutsal sayılabilecek derecede önemsenmektedir.

Mevlevî Tarikatı'nın kurucusu sayılabilecek Mevlana Celalettin Rumi'nin (ö. 1273) *Mesnevi* adlı yapıtı bu duruma örnek olarak gösterilebilir. *Mesnevi*, tasavvuf felsefesine göre belirlenen ahlak ölçütlerinin ve bu konuların hikâyeleştirilmiş biçimlerinin yer aldığı 26.000 beyitten oluşan dev bir yapıttır. *Mesnevi Farsça Kur'an'dır, Mesnevi Kur'an'ın özüdür*⁹³ gibi nitelermelere muhatap olmuş, birçok dile çevrilmiş bir eserdir. Cami, Mevlâna için: “*Peygamber değil ama Kitap sahibidir*” demiştir. Mevlana'nın tasavvuf anlayışı yerini zamanla Mevlevilik tarikatına bırakmıştır. Öyle ki Mevlevîler, Mevlevî müziği diye tanımlanan bir müzik türü bile ortaya çıkarmışlardır.⁹⁴ Bir diğer eser de Yunus Emre'nin (d. 1238) *Risalet'ün Nushiyye*'sidir. Aruz ölçüsüyle yazılan bu eser 573 beyitten oluşmaktadır ve Mevlevîlikte olduğu gibi Yunus Emre'nin beyitleri de bestelenerek tekkelerde okunmaktadır.⁹⁵ Görüldüğü gibi yaşadığı deneyimleri ifade eden ve bu ifade biçimlerinin bir noktadan sonra kutsal sayılabilecek noktaya gelmesini sağlayan

⁹² Sunar, *Ana Hatlarıyla İslam Tasavvufu Tarihi*, s. 54.

⁹³ Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar*, s. 96.

⁹⁴ Larousse, *Sanat ve Kültür*, s. 402.

⁹⁵ Larousse, *Sanat ve Kültür*, s. 45.

sanat eserleri vardır. Genelde dille ifade edilen bu deneyimler zamanla müzikal yöntemlerle de belirginleştirilmiştir.

Kutsal olan ne kadar gerçeğe yakın tasvir edilirse o derece kutsal olmaya yaklaşmıştır. Fakat bunun yanında bir sûfî olmasa da, sûfilerin sözlerinin derinliğini kavramaya çalışan, doğayı bir sûfî gözüyle seyreden sanatçılarda vardır. Bu sanatçılar vecd hali geçiren insanlarla duygudaşlık kurmaya çalışırken kendi mistik duygularını oluşturabilmişler ve bu duyguları sanat yapıtlarına yansıtabilmişlerdir. Bu durum ise sanatçıya sufiden ayrı bir özgünlük katmıştır. Zira o artık sanatsal tecrübeye sahip biri haline gelmiştir. Tüm bunların yanında tasavvuf ve içinde barındırdığı doktrinler ve varlığa dair belirlemeler sanata yansımıştır. Tasavvuf konusunda birçok yorum yapılmıştır fakat tasavvuf olgusu etrafında hayat tarzını biçimlendiren insanların yaşadıkları dinî tecrübeler, bu tecrübeyi yaşayan şahsın anlatımlarının dışında incelemesi oldukça zor bir alandır. Bu haliyle tasavvufun anlaşılabilmesi için tasavvufa dair bazı anahtar kavramların tanımlanması gerekmektedir.

Mutasavvıfların yaşadıkları dinî tecrübeleri dile getirirken kullandıkları sembol ve imgenin neye işaret ettiğini çözümlemek aynı zamanda İslâm sanatlarının çözümlenmesini de kolaylaştıracaktır zira bu sembol ve imgeler birçok sanat eserinde kullanılmıştır.⁹⁶ Sûfî için yaşadığı duygu hallerini ifade ederken kullandığı bu sembol ve imgeler, kendi iç dünyasında yaşadıklarını veya nesnelerin özelliklerini belirginleştirmekten ziyade, bu nesneleri ilk anlamından genel anlamına götürerek, görünenin arkasındaki görünmeyeni sembolik anlatımlarla dile getirmeyi amaçlamaktadır. Tasavvuf geleneğinde aşk, çile, sürur, şiir ve raks birer ruhu arındırma görevi görür. Bu kavramlar mutasavvıfların kendi aralarında oluşturdukları bir dil özelliği görür aynı zamanda. Mesela Arap, gerçek zevk ve aşk anlamına gelir, kemale ermiş kişi tevhide ulaşmış kişi olarak görülür ve bu kişiyle sohbet etmek Mey'e bu sohbeta şahit olmak, dinlemek ise kadeh tutmaya benzetilir.⁹⁷ Bir İslâm sanat geleneği olan minyatür sanatında yer alan insan figürleri ve bu figürlerin başında bulunan haleler ise bilgeliğin, kutsallığın, yiğitliğin ve erdemli olmanın

⁹⁶ Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, s. 25.

⁹⁷ Belgin Pekpelvan, "İslam Sanatında Tasavvufî Sembolizm ve Mevlevîlik", *Uluslararası Düşünce ve Sanatta Mevlana, Çanakkale Sempozyumu*, 25-28 Mayıs-2006, s. 523.

sembolize edilmesidir.⁹⁸ Minyatürlerde kullanılan bu haleler kutsal nur kutsal insanların yüzüne tecelli etmiştir. Çünkü bu insanların Allah'a duyulan aşka bağlılıkları vardır ve tüm hayatlarını bu aşkın getirdiği duygu etrafında şekillendirerek yaşamaktadırlar. Bu yaşam biçimi ise Allah'ın nurunun bu insanlara yansımaya vesile olacaktır. Tasavvufta kullanılan bir diğer sembol ise Güneştir. İbnü'l-Arabî tasavvuf sisteminde Güneşi sembolize ederek kullanmıştır. Ona göre:

“Bil ki: Canlı varlığın bedeninde kalp ne ise âlemde de güneş o konumdadır. Daha doğrusu güneş, insan-ı kebir (büyük insan). dediğimiz cisimler âleminin gözü mesabesindedir. Çünkü varlıklar onunla görülür. Güneş varlıklar âleminin yüzüdür de. Çünkü yüz insanın en şerefli organıdır, güneş de varlığın en şerefli objesidir. Güneş varlığın başıdır. Çünkü yüz ve göz başta olurlar. Güneş kalptir de. Çünkü beden her organına yansıyan feyizlerin membaı kalptir.”⁹⁹

Güneş, Allah'ın cemal ve celalinin bir sembolüdür. Tezhip, minyatür ve kitap ciltlerinde kullanılan altın ise güneşi temsil eder. Altının ışıma şekli Allah'ın tüm varlığı kuşatmasını yansıtır. Görüldüğü gibi İslâm sanatı serüveni ilhamını tasavvufi öğretilerden almaktadır. Tasavvufun bu yönlendirici gücü bir kısım Müslümanlar tarafından doğru kabul edilen ve zaman içerisinde paradigmaya dönüşen tasvir problemini de aşmış ve resim sanatçısına hem varlık âlemine yaklaşım biçimi olarak hem de yöntemsel olarak rehber olmuştur.

Bir kısım mutasavvıfların yaşadıkları mistik tecrübeleri ifade ederken kullanmış olduğu semboller, ressamın doğada var olan nesneleri bağlamından kopararak resmetmesiyle benzerlik göstermektedir. Esasen hem mutasavvıfların hem de metafizik zeminde soyutlama yöntemini kullanan resim sanatçısının doğadaki nesneler aracılığıyla kendilerini ifade etmeleri dikkate değer bir husustur. Bu noktada metafizik konulu resimler meydana getiren resim sanatçılarının tasavvuftan etkilenmiş olmaları ihtimali geçerliliğini korumaktadır.

Tasavvufun İslâm dünyasında kültür oluşturma anlamındaki etkileri oldukça geniştir, aynı etkiyi resim sanatında görmekte pek tabi mümkündür. Tasavvuf bu anlamda mevcut tasvir yasağını kendi geniş perspektifi ve varlığa yaklaşım biçimiyle

⁹⁸ Belgin Pekpelvan, “İslâm Sanatında Tasavvufi Sembolizm ve Mevlevîlik”, s. 524.

⁹⁹ İbnü'l-Arabî, *El-Bulga Fi'l Hikme*, Çev: Vahdettin İnce, Kitsan Yayınları, İstanbul, s. 56.

aşabilmiş ve etki noktası oluşturabilmiştir. Peki, İbnü'l-Arabî'nin varlık modeli ne şekilde resim sanatçısına ilham kaynağı olabilmiş veya resim sanatçısının ortaya koymuş olduğu yapıtların mana derinliği ile İbnü'l-Arabî'nin felsefesinin benzer noktalarını bulmak mümkün müdür. Bilindiği gibi İbnü'l-Arabî ontolojik sistemini açıklarken sembollere oldukça sık başvurmuştur. İleriki bölümlerde değineceğimiz bu semboller doğada var olan nesnelerle varlık arasında organik bir bağ kurularak kullanılmıştır. İbnü'l-Arabî'nin bu sembolleri hem bağlamından kopararak yani soyutlayarak hem de kendi etkinliği içerisindeki özelliklerini koruyarak kullanmıştır. Esasen İbnü'l-Arabî'nin bu sembollere başvurma nedeni temelde Vahdet-i vücûd düşüncesini daha sistemli ve anlaşılır biçimde ortaya koymaktır. Bir kısım resim sanatçısı bu semboller vasıtasıyla dolaylı olarak Vahdet-i vücûd felsefesine işaret etmiş, diğer bir kısım ise temelde anlatılmak istenen Vahdet-i vücûd felsefesini direkt olarak sanatına yansıtabilmiştir. Sonraki bölümlerde ise İbnü'l-Arabî'nin kullanmış olduğu bu semboller ve resim sanatına yansıma biçimlerini analiz edilecektir.

2. İBNÜ'L-ARABÎ'NİN ONTOLOJİK DÜŞÜNCELERİNİN RESİM SANATINA YANSIMALARI.

Tasavvufî eğilimleri olan resim sanatçısı için herhangi bir nesneyi zaman ve mekân üstü bir anlama işaret etmek için kullanmak oldukça sık görülen bir durumdur. Görülen varlık artık yalnızca mutlak varlığın birer yansıması durumundadır ve nesne bu anlamda kendi bağlamından kopararak resmedilir. Bu anlamda resim sanatının temel işlevi, resim sanatçısı için evrene dair yüklenen anlam derinliğinin ifadelendirilmesinden başka bir şey değildir. Örneğin; Jason Seife, *Çekirdek* isimli tuvalinde tecelli sistemini anlatırken, Dana Awartani, *Göksel Organlar* serisinde varlık âleminin meydana geliş şekillerini resmetmiştir. Bu bölümde, İbnü'l-Arabî'nin varlık modelini sunarken kullanmış olduğu semboller ve bu sembollerin Khaled Al Saai, Erol Akyavaş, Anila Quayyum Agha, Soheila Esfahani, Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Guerresi ve Diego De Moya tarafından kullanım biçimleri incelenecektir.

2.1. İBNÜ'L-ARABÎ'DE AYNA METAFORU VE RESİM SANATINA YANSIMA BİÇİMLERİ

Işığı yansıtan, varlıkların görüntüsünü veren, cilalı ve sırlı cam¹⁰⁰ olarak tanımlanan ayna, hem fiziksel ihtiyaçları karşılamak için kullanılmış, hem de birçok disiplinde mecaz düzeyinde kullanılmıştır. İlk icat edildiği zamandan günümüze kadar geçen süreçte ayna insanların görsel ihtiyacını karşılamanın yanında manevî ihtiyaçlarını da karşılar hale gelmiştir öyle ki felsefe ve psikoloji disiplinlerinde ayna insanın benliğini temsil etmektedir.¹⁰¹ Aynanın bir metafor olarak kullanıldığı alanlar oldukça geniştir. Bir çok dinin çatısı altında gelişim gösteren mistisizm çeşitli simge ve semboller yoluyla geniş bir literatür oluşturur. Ayna ise mistisizmin özünü açıklamakta kullanılan simgelerden biridir. Ayna varlıkta birlik düşüncesine işaret eder zira aynadaki görünümeler aynı zamanda öznenin ve nesnenin birliğini

¹⁰⁰ Ferit Develioğlu, *Lugat*, s. 69.

¹⁰¹ Sabine Melchior Bonnet, *Aynanın Tarihi*, Çev: İsmail Yerguz, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, s. 138.

temsillendirir.¹⁰² Tasavvufta da belli kavramları temsilen kullanılan ayna özellikle İbnü'l-Arabî'nin tecelli sistemini ortaya koyarken kullandığı en belirgin semboldür.

Ayna sembolünün Tanrı-âlem ilişkisini tecelli sistemi etrafında açıklanmasında kullanılması, Müslüman sanatçıların da aynayı resimlerinde kullanmalarına vesile olmuştur. Tanrı-âlem ilişkisi gibi metafiziğin alanına giren konuların taklit yoluyla resim sanatına yansması mümkün değildir. Bu durum resim sanatçısını resimlerini yaparken soyutlama yapmaya itmiştir. Nesnelerin kullanım alanlarının dışında farklı gerçeklikleri ifade etmek için kullanılmalarının nedeni de budur.¹⁰³ Dinî karakterli resimlerde genellikle din konulu öğeler kullanılsa da Tanrı-âlem ilişkisinin tecelli kavramı üzerinden açıklanması ve bunun resim sanatına yansıma şekli aynanın kullanımıyla belirginleştirilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda resim sanatçısı metafiziğin alanına giren ve somut olarak ifade edilmesi zor olan konulara ayna tutmuştur.

Peki, İbnü'l-Arabî ayna sembolünü ne şekilde kullanmıştır ve ayna sembolüyle açıklanan Tanrı ve âlem ilişkisini nasıl ele almaktadır? İbnü'l-Arabî'ye göre “*varlık birdir, o da Hakk'ın varlığıdır.*” Ahadiyet, Allah'ın zatına mahsus birliktir. Bu birlik hiçbir şekilde çoklukla ilişkili değildir. Varlık mertebeleri bakımından bu birlik, taayyunsüzlüğe ve mutlaklığa karşı gelir.¹⁰⁴ Vahdet-i vücûd, zorunlu veya mümkün gibi ayrımlara girmeden varlığın tek bir gerçeklik olarak ele alınmasıdır. Tasavvufi düşüncenin temel argümanlarından biri olan “*Ben bir gizli hazineydim, bilinmiyordum. Bilinmeyi sevdim, istedim ve yaratıkları yarattım. Onlara kendimi bildirdim. Onlarda Beni tanıdılar.*”¹⁰⁵ Kutsi hadisi İbnü'l-Arabî'nin ontolojisinde önemli bir yere sahiptir. Allah'ın bilinmeyi istemesi Aşktır ve Aşk'ın özüdür. Aşkla kendini seven Allah, yokluk aynasında tecelli eder ve kendi güzelliğini temaşa eder. Aşkın işte bu ilk parıldayışı, onun isimlerinin ve sıfatlarının çokluğunu sağlamış, böylece âlem yaratılmıştır.

¹⁰² Titus Burckhardt, *Akıl Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, Çev: Volkan Ersoy, İnsan Yayınları, İstanbul, 1994, s. 127.

¹⁰³ Ali Asker, “*Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme*”, (Sanatta Yeterlilik), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İzmir, 2009), s. 51.

¹⁰⁴ Ekrem Demirli, *Füsûsü'l-Hikem İbnü'l Arabî*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 515.

¹⁰⁵ İbn Arabî, *Fütihat-ı Mekkiyye*, s. 189.

Allah ve aşk arasındaki bu diyalektik ilişki, kısmi bir benzeri Goethe Wilhelm Meistr seyahatinde aynanın karşısına geçen iki aşığın hikâyesinde geçen haliyle daha da belirginleştirilebilir. Tanrı, aşk ve ayna olgusuna ışık tutabilecek bu öyküye göre Lucidor ve Lucinde birbirlerine âşık olduklarının idrakine varırlar. Lucidor kendisini saran Lucinde'nin kollarından kendini sıyrır ve onu aynanın karşısına geçirir. Lucidor aynanın karşındayken Lucinde'nin kollarında olduğunu görür.¹⁰⁶ Lucidor ve Lucinde'ye göre aynadan yansıyan görüntüleri daha gerçekçidir. İki âşık da aynadaki görüntülerine o kadar odaklanmışlardır ki kafalarını çevirip etraflarına bakma ihtiyacı hissetmemişlerdir.

Allah'ın kendisinden kaynaklanan bilinme arzusuyla âlemi var etmesi İbnü'l-Arabî tarafından "yönelme" kelimesiyle ifade edilir. Bu nedenle tasavvuf metinlerinde *sevgi kaynaklı yöneliş* şeklindeki terimleştirmeye sıkça karşılaşılr.¹⁰⁷ Hakk, isimler yönünden âlemin varlığının sebebidir. İbnü'l-Arabî'nin felsefesi bir ilahî tecelli felsefesidir. İnsan-ı kâmil, Hakk'ın varlık âlemindeki halifesidir. Bütün varlık âlemi Allah'ın hazinesidir ve insan da Allah'ın bu hazineyi korumak üzere hazinenin başına bizzat diktığı muhafız ve vekildir.¹⁰⁸ Buradaki halife kavramı, Vahdet-i vücûd'la çelişmeyecek şekilde, Tanrısal varlığın Tanrı dışındaki boyutlarda temsil edilişidir. Görüldüğü gibi, İbnü'l-Arabî'nin yaratma anlayışı tecelli ve zuhur kavramlarıyla açıklanır. İbnü'l-Arabî, *varlık olmak bakımından varlık, Hak'tır*'' ilkesini kabul eder. Ona göre her şey tek Varlığın çeşitli mertebelerindeki tecelli ve zuhurundan başka bir şey değildir.¹⁰⁹ Felsefe sistemini Vahdet-i vücûd anlayışına dayandıran İbnü'l-Arabî, bu düşüncesini insan, aşk ve Muhammedî Hakikat ile olgunlaştırır. İbnü'l-Arabî'ye göre mutlak hakikate ulaşmanın rehberi aşktır. Bu kapsamda İbnü'l-Arabî'nin vahdet anlayışı asırlarca süren tasavvuf geleneğinin de temelini oluşturur. Vahdet-i vücûd düşüncesi, 9.yüzyılda başta Beyazıd Bestami (ö.875), Cüneyd Bağdadi(ö.940), Hallac-ı Mansur (ö.858), Ebu Muhammed b. Muhammed el-Gazâlî (1055-1111) ve Mevlana Celaledin er-Rumi(1207-1273) olmak üzere birçok düşünce adamı tarafından ifade edilmiş, her biri bu konuda

¹⁰⁶ Bonnet, *Aynanın Tarihi*, s. 205.

¹⁰⁷ Demirli, *Füsûsu'l-Hikem İbnü'l Arabî*, s. 319.

¹⁰⁸ İzutsu, *İbnü'l Arabî'nin Füsûs'undaki Anahtar Kavramlar*, s. 313.

¹⁰⁹ Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, 2013, s.13.

kendince bir bakış açısı geliştirmiştir. İslâm'da mistik düşünce Gazâlî ile sistemleşmeye başlamış, İbnü'l-Arabî vasıtasıyla tanınmıştır. Tasavvuf İbnü'l-Arabî ile birlikte felsefî bir doktrin özelliğine kavuşmuştur.¹¹⁰ Ahadiyet, Tanrı'nın zatına mahsus birliktir. Bu birlik hiçbir şekilde çoklukla ilişkili değildir. Varlık mertebeleri bakımından bu birlik, taayyunsüzlüğe ve mutlaklığa karşı gelir.¹¹¹ Vahdet-i vücûd, varlığın "bir" olduğunu savunan düşünce sistemidir. İbnü'l-Arabî'ye göre "varlık birdir, oda hakkın varlığıdır." Vahdet-i vücûd, zorunlu veya mümkün gibi ayrımlara girmeden varlığın tek bir gerçeklik olarak ele alınmasıdır. Ayna sembolü ise bu tecelli anlayışını anlatırken onun en çok kullandığı semboldür. İbnü'l-Arabî bu konuda şöyle der: *Allah kendini bilmiş, âlemi bilmiş, âlem O'nun suretine göre ortaya çıkmıştır. Âlem Allah için bir ayna olarak var oldu.*¹¹² Ayna varlığın özü ve tek hakikat aynadan yansıyanlar ise Tanrı'nın tecelli ettiği suretlerdir.

İbnü'l-Arabî'ye göre Tanrı rahmet ve cömertlik sıfatıyla âlemi yaratır.¹¹³ Çünkü Tanrısal sıfatların aktif hale gelebilecekleri alan bütün âlemdir. İbnü'l-Arabî'nin yaratma ile ilgili düşüncesi ilk bakışta Vahdet-i vücûd görüşüne ters düşüyor gibi görünmektedir zira Vahdet-i vücûd anlayışına göre bütün varlık birdir ve herhangi bir yaratan yaratılan olgusundan söz edilemez. Fakat İbnü'l-Arabî'nin yaratma kavramına bakışı birlik teoremine ters düşmeyecek şekilde organize edilmiştir. Ona göre yaratma aslında bir tecelli ve zuhurdur.¹¹⁴ İbnü'l Arabî şöyle der: *"Allah'ın iki tecellisi vardır: gayb ve şehadet tecellisi. Gayb tecellisinden kalbin üzerinde bulunduğu istidat verilir. Kalp için bu istidat gerçekleştiğinde, şehadet âleminde şehadet tecellisi gerçekleşir. Böylece onu görür ve tecelligâhın suretiyle zuhur eder."*¹¹⁵ İbnü'l-Arabî bu noktada diğer sûfilere ayrılır. Kendisinden önceki sûfilere göre Hakk'ın kulun kalbine tecelli edebilmesi için kulun belli aşamalardan geçmesi gerekmektedir.

¹¹⁰ Ekrem Demirli, *Vahdet-i Vücut ve Esasları*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 25.

¹¹¹ Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, 2013, s. 515.

¹¹² İbn'ül Arabî, *Fütûhât El- Mekkiyye*, Çev: Nihat Keklik, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1974, s. 182.

¹¹³ İbn'ül Arabî, *Fütûhât El- Mekkiyye*, Çev: Nihat Keklik, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1980, s. 349.

¹¹⁴ Tahir Uluç, "İbn Arabî'de Mistik Sembolizm", *İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 2006, S. 16. s. 161.

¹¹⁵ Suad El-Hakim, *İbnü'l Arabî Sözlüğü*, Çev: Ekrem Demirli, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1994, s. 198.

Çin, Budizm, Şamanizm, Hristiyanlık ve İslâmiyet'te temiz bir ayna bilginin ve erdemli bir ruhun simgesidir. Paslı ve kirlenmiş bir ayna ise gelişmemiş, yetkinliğe ulaşamamış, kirli bir ruhun sembolü olarak görülür.¹¹⁶ Benzer şekilde Hakk'ın kulun kalbine tecelli edebilmesi için temiz bir ayna benzeri kalbini temiz tutmuş olması gerekir. İbnü'l-Arabî'ye göre ise insan kalbi zaten her şekilde Hakk'ın tecelli ve zuhuruyla mevcuttur. Kalp Hakk'ın tecelli etme boyutunun farklılaşmasıyla birlikte halden hale geçer.¹¹⁷ İbnü'l-Arabî'ye göre Tanrı, Tanrı olması hasebiyle yaratır ve mümkün varlıklar ise mümkünlüğün doğasına uygun olarak yaratmayı kabul etmektedir. Ayna sembolü bu durumu temsillendirir. Ayna'nın karşısında yer alan kişi kendi iradesinin dışında aynada görünmektedir. Bu kişi aynadaki görüntüsüne engel olamadığı gibi aynadan yansıyanı da ayna engelleyemez. Fakat aynadan yansıyan ve aynaya yansıyan arasındaki ayrıma dikkat etmek gerekir. Çünkü aynadan yansıyan aynaya yansıyan kişi değildir. İbnü'l-Arabî bu konuda şöyle demiştir; *Senin bu dünyada gerçekten neye benzediğini bilemiyorum. Dünya ve dünyada ne varsa surettir, sen cansın.*¹¹⁸ Aksi bir durum Tanrı'nın benzersizliği durumuna gölge düşürmüş olacaktır. Çünkü ayna sembolü bu şekilde Tanrı'nın yaratma eylemini tasvir eder. İbnü'l-Arabî bu konuda şöyle der. *Öyleyse bu suretler onların hakikatleri değildir. Çünkü onlar, aynanın şekliyle zuhur ederler. Ya da bu suretler aynanın kendisi de değildir. Çünkü ayna, kendiliğinde kendilerinden ortaya çıkan veya şeyin tafsilini içermez.*¹¹⁹ İbnü'l-Arabî'nin Allah ve Allah'ın tecelli etmesiyle meydana geldiğini ileri sürdüğü varlık âlemi arasındaki ilişki benzer şekilde *Aynanın* gerçekliğini doğru biçim ve şekillerdeki yansıtma gücü arasında da görülmektedir. Mesela ayna karşısında duran nesneyi açısız anlamda tam olarak göstermez. Bu haliyle özneyi gösterdiği kadar gizler de. Öznenin aynaya yansımaları, gerçeküstü bir dünyaya da işaret eder.¹²⁰

¹¹⁶ Şaziye Durukan, "Şiirin Aynası Aynanın Hafızası", *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 2018, s. 2.

¹¹⁷ Ian Almond, *İbni Arabî, Derrida Tasavvuf ve Yapısöküm*, Çev: Kadir Filiz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 29.

¹¹⁸ İsmail Ankaravi, *Muhyiddin İbn El-Arabî Nakş El-Füsus Şerhi*, Haz: İlhan Kutluer, Ribat Yayınları, İstanbul, 1981, s. 12.

¹¹⁹ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-B, s. 330.

¹²⁰ Bonnet, *Aynanın Tarihi*, s. 102.

Ayna tüm bunların yanında yansıtma özelliğiyle birlikte mekânı çoğaltabilmektedir de. Belli bir açısız düzenlemeyle tek bir ayna ve tek bir görüntüden sonsuz sayıda görüntü üretilebilme imkânı vardır. Bu haliyle aynanın bu özelliği analogik olarak bizi İbnü'l-Arabî'nin varlığın çoklu görüntülerinin yanında tek ve bütüncül varlık anlayışına götürebilir. *Böylece Hakk'ın tek varlığı da üreyip türemekte İlahî isimlerin hakikatlerini arayan âlem cinsinden ve ondan zahir olan şey dolayısıyla ondan çokluk meydana geldi; o şöyledir, böyledir diye ifade edilen İlahî isimlerin sayısı arttı.*¹²¹ Görüldüğü üzere İbnü'l-Arabî'nin aynayı sembolik biçimlerde kullanma şekilleri Tanrı âlem ilişkisine ışık tutacak şekilde organize edilmiştir. Daha önce de belirttiğimiz gibi ayna sadece insanı veya herhangi bir nesneyi yansıtması sebebiyle insanların dikkatini çekmemiştir. Ayna aynı zamanda insanın kendisini tanıyabilmesine, keşfetmesine de olanak sağlamıştır. Sabine Melchior Bonnet *Ayna'nın Tarihi* adlı eserinde: *Ayna gerçekliğin yerine bakışumlu repliğini koyar, yansımalar ve yapaylıklar sahnesi çıkarır ve Eski Rejim toplumu hem Tanrı'nın hem başkalarının gözünde oluşan bir 'ben'in ifadesini ve gelişmesini bu çifte inceliğe emanet etmiştir.*"¹²² Şeklindeki ifadeleriyle bu gerçeği dile getirir. Bu haliyle ayna kişide kendi özüne bir yönelim etkisi bırakmaktadır nitekim ayna kişinin görsel olarak kendini tanımasına ve sosyal hayat içinde kendisini daha rahat hissetmek amacıyla eksik bulduğu noktaları kamufle etmek veya düzeltmek olanağı tanır. Tüm bunların yanında görmek ve görülmek duygusu kişide bir benlik bilinci oluşturur.¹²³ Bu benlik bilinci ise kişinin hem somut anlamda hem de soyut anlamda kendisine yönelmesini sağlayabilmektedir. Pierre Gringor, bu konuda şöyle demektedir: *Kendine iyi bakan kendini iyi görür, kendini iyi gören iyi tanır, kendini iyi tanıyan az yanılır.*¹²⁴ Diyerek buna dikkat çekmektedir. Görüldüğü gibi İnsan görünen yüzünü keşfettikçe görünmeyen açısında da düşünebilmiş, görünenin ötesi Hakk'ında düşünce üretebilmiştir. Bu haliyle ayna görsel keskinliğinin yanında ışığı yansıtması ve yayması sebebiyle de güçlü bir sembolik anlama sahip olmuştur.

¹²¹ Muhyiddin İbnü'l Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, Çev: Nuri Gencosman, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1992. s. 299.

¹²² Bonnet, *Aynanın Tarihi*, s. 125.

¹²³ Bonnet, *Aynanın Tarihi*, s. 127.

¹²⁴ Bonnet, *Aynanın Tarihi*, s. 127.

Ayna ve karşısında yer alan her türlü nesne aynanın keşfinden bu yana resim sanatçısının da oldukça dikkatini çekmiştir. Aynanın bu efsunî yönü ressamlar açısından çeşitli uygulamalara konu olmuştur. Resmin güzelliğinin ölçüsünün mimesis üzerine temellendiği klasik dönemlerdeki bu resimler aynadan yansıyan görüntülerle mukayese edilmiştir. Resmin güzelliğinin aynadaki görüntüyle mukayese edilmesi durumuna Leonardo Da Vinci de değinmiştir: “Eğer yaptığınız resmin, doğada konu olarak seçtiğiniz nesnelere tam benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız bir ayna alın ve bu nesnelerin orada nasıl yansıdığına bakarak aynada gördüğünüzü resminizle karşılaştırın.”¹²⁵ Platon ise sanatsal anlamda aynanın bu şekilde kullanılma biçimine karşıt bir düşünce içindedir.¹²⁶ Ona göre sanatçı var olan nesneleri yansıttığı ölçüde sanatçı değildir.

D’espina D’etelen “*Aynaya Sone*” adlı şiirinde resim ve ayna arasındaki mukayeseye ışık tutmuştur. Resim ve ayna arasındaki bu karşılaştırmayı kavramsal olarak tanımlayan D’espina D’etelen bu duruma Paragone demiştir.¹²⁷ Ona göre resim yalnızca ressamın kendi zihninde şekillendirdiği ve anlık olan görüntülerdir. Resim bu anlamda doğaya ait bir görüntü olmakla beraber aslında doğayı yansıtmaz. O sanatçının kendi zihninde oluşturduğu tasarımlar olmasıyla öznel ve sanatçıya özgüdür. Ayna ise doğayı tek bir an değil sürekli bir şekilde yansıtabilmektedir. Ayna, kendisine yansıyan hareket halindeki her hangi bir objeyi çok boyutlu olarak yansıtabilirken resim bu anlamda sınırlı bir yapıya sahiptir nitekim resimdeki görünüm sabittir.¹²⁸ Sonuç olarak D’espina D’etelen esasen aynanın resimle kıyaslanmaması gerektiğini çünkü aynadan yansıyan görüntülerden resmin görüntülerinin daha üstün olduğunu düşünür. Romantizmin bu bakış açısı ile sanatçı, öznel tutumlarıyla oluşturur yapıtını. Portre resimlerinde dahi bu durum ön görülür. Portresi yapılacak kişinin görünenden çok görünmeyen tarafına işaret etmek öncelenir.¹²⁹ Hele ki otoportre çizimlerinde sanatçının imgelem gücü ve mistik deneyimlerinin verdiği etkiler kişinin özündeki gerçekliği ortaya koymasında oldukça

¹²⁵ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 131.

¹²⁶ Tamer Kavuran, Bayram Dede, “Platon ve Aristoteles’in Sanat Etiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları”, *Sanat Dergisi*, S. 23. s. 53.

¹²⁷ Fatma İpek, Barok Aynalar: “D’Espina d’Eten ve Velázquez’de Kendi İçine Dönen Mekân”, *Skop Dergisi*, S. 1. 2013, s. 2.

¹²⁸ Fatma İpek, Barok Aynalar: “D’Espina d’Eten ve Velázquez’de Kendi İçine Dönen Mekân”, s. 2.

¹²⁹ Bonnet, *Aynanın Tarihi*, s. 197.

önemlidir. Sanatçı hem aynadan yansıyan ferdi özelliklerinin bir görüntüsünü vermeyi hem de iç dünyasına ayna tutmayı amaçlar.

Özetlemek gerekirse *ayna*, İbnü'l-Arabî'nin Vahdet-i vücûd düşüncesini ve tecelli sistemini açıklarken sıkça başvurduğu bir semboldür. Aynaya yansıyan çoklu görünümüler aslında Allah'ın farklı yönlerini yansıtan tek bir görüntüye işaret etmektedir. İbnü'l-Arabî varlıkta birlik ve yalnızca görünürde olan çokluğu ayna aracılığıyla açıklamıştır. Aynanın bu kullanımı İbnü'l-Arabî'de olduğu gibi farklı dinlerin çatısı altındaki mistik öğretilerde de kullanılmıştır. *Ayna* bir kendini bilme ve kendinden yola çıkarak varlığı anlama ve derinlik katma sembolü halinde kullanılmıştır. İbnü'l-Arabî ise ayna sembolünü iç içe geçmiş anlatımlar silsilesi halinde açıklamıştır. Her ne kadar bir iç içe geçmişlik durumu söz konusu olsa da İbnü'l-Arabî varlık modelini oldukça sistematize ederek oluşturmuştur. İbnü'l-Arabî'nin aynayı bu çok yönlü kullanım biçimi ve temsil ettiği anlamlar resim sanatçılarına da ilham kaynağı olmuştur.

2.1.1. Jason Seife ve Çekirdek Adlı Serisi Üzerine

Jason Seife, Şarja İslâm Sanatları Festivali'nde çekirdek adlı sergisinde aynanın imgelem gücünü kullanmıştır. (Resim 1)¹³⁰ Sergide birbiriyle ilişkili iki ayrı kompozisyon işlenmiştir. Odanın alt kısmında bir ayna vardır. Tavanda ise Fars esintileri olan bir halının tuval resmi asılıdır. Jason Seife sergideki ziyaretçilerin aynaya bastıkları zaman aynaya yansıyan tuvale dalmalarını ve kendilerini halının üzerinde yüzdüklerini hissetmelerini amaçlamaktadır.¹³¹ Jason Seife aynayı bu şekilde kullanarak bir anlatı içine o anlatıyı derinleştiren ikinci bir anlatı yerleştirmiştir. (Resim 2).¹³² Jason Seife'e göre Fars halıları Fars kültürü ve dokumacıların içinde bulunduğu zihin ve duygu durumuyla oldukça ilişkilidir.¹³³ Jason Seife bu halılardaki her bir rengin belli bir tasarım etrafında oluşturulduğunu düşünmektedir.

¹³⁰ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/nucleus_by_jason_seife/ (17.01.2019).

¹³¹ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/nucleus_by_jason_seife/ (17.01.2019).

¹³² İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/nucleus_by_jason_seife/ (17.01.2019).

¹³³ <http://www.jason-seife.com/bio>



Resim 1. Jason Seife, Çekirdek, İslâmi Sanatlar Dergisi.



Resim 2. Jason Seife, Çekirdek, İslâmî Sanatlar Dergisi.

Jason Seife tuvallerini, Fars halılarında işlenen motiflerden esinlenerek oluşturmuştur. Zira kullanılan motifler meydana getirilen halıyı bezemekle beraber derin bir mana da içerir. Bu anlamda halı üzerindeki motiflerin işaret ettiği anlamlar Seife'nin eserlerine farklı bir derinlik katmıştır. Geometrik desenlerin ve bitkisel motiflerin geniş bir alan kapladığı İran halıları XIX. Yüzyılın ortalarından günümüze dek oldukça gelişim göstermiştir. İranlı halı desinatörleri halı dokumacılığını sanatsal bir zeminde inşa etmişlerdir.¹³⁴ Belli bir kompozisyon etrafında tasarlanan bu desenler halıda estetik bir görüntünün ortaya çıkmasını sağlar. Seife'nin tuvalinde kullandığı yıldız düzeni sembolizmi ise İslâm sanatı açısından oldukça önemlidir. Geometrik süslemelerde işlenen göksel olaylar ile evrenin ahenk içindeki işleyişine ve kozmos vasıtasıyla Allah'ın varlığına işaret edilir. Bu anlamda geometrik biçimde bir araya getirilen yıldız sistemleri yalnızca göksel olayların sanat eserlerine yansıtılmasını amaçlamaz, Selman Kardeşlik bu konuda şöyle bir belirlemede bulunmuştur:

Kozmik göndermelerin oluşum sürecinin arka planında astral düzeni yerselleştirme eğilimi yatmaktadır. Gök ile yeryüzünün birbirinden ayrılmaz parçalar olarak algılanması sebebiyle göksel olanın yersel, yersel olanın ise göksel muadilleri oluşturulmuştur. Böylece yeryüzündeki yönetim yapısı, astral unsurlarla formüle edilmeye çalışılmıştır.¹³⁵

Halıdaki sonsuz şekiller ve özellikle halının orta noktasından etrafa dağılan belli geometrik desenler etrafında şekillenen desenler metaforik bir uzantı oluşturmaktadır. Seife ise bu tasarımları tuvallerinde yeniden yaratır. Ona göre bu süreç terapötik olduğu gibi manevî izler de taşır.¹³⁶ Seife'nin *Çekirdek* isimli sergisinde aynayı kullanması ise bu açıdan oldukça anlamlıdır. *Firdevs* isimli tuvalinin aynadaki yansıması resimsel gerçeklik üzerine ikinci bir görüş açısı kazandırmaktadır. Tuvaldeki derinlik ayna aracılığıyla görülür. Çoğu zaman nesnel anlamda görülemeyen bazı detaylar resmin kendisine bakıldığında görülmezken yansımasında kendini daha görünür kılar. Görüntüler yansımasından izlenirken ise gerçek resme atıfta bulunur. Yansıyan görüntüler varlığını somut olarak var edilmiş resme borçludur. Bu durum bizi İbnü'l-Arabî'nin şuan içinde bulunduğumuz

¹³⁴ Milli Eğitim Bakanlığı, *El Sanatları Teknolojisi Şark Halı Desenleri*, Ankara, 2012, s. 20.

¹³⁵ Milli Eğitim Bakanlığı, *El Sanatları Teknolojisi Şark Halı Desenleri*, Ankara, 2012, s. 80.

¹³⁶ İslamic Art Magazine, İslam Eserleri Dergisi, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/nucleus_by_jason_seife/ (17. 01. 2019).

dünyanın gerçekliğini sorguladığı rüya içinde rüya düşüncesine de götürür. İbnü'l-Arabî'ye göre bizim gerçek olarak düşündüğümüz şeyler aslında hakiki gerçeğin birer yansımalarıdır. Gerçek sandığımız şeyler yalnızca Hakiki gerçeğe gönderimde bulunan birer remizdir. Rüyada görülen şeyler nasıl sembol olarak ele alınıyor ve tabire ihtiyaç duyuyorsa, bu gerçekleri de yorumlamalı asıl manasını ortaya koymalıyız.¹³⁷ Ona göre gündelik hayatın örgüsüyle oluşturulmuş perdenin arkasına gizlenen nesne, mutlak varlığın kendisidir. İnsanın gerçeklik olarak kabul ettiği görüntüler ise bir rüya, vehim olmakla birlikte mutlak hakikatin birer görünümleridir.¹³⁸ Bu anlamda görünen varlık görünmeyen varlığın birer yansıması durumundadır. Sanatçı yansıyan bu görüntülerin sembolik dili arkasındaki gerçeğe ulaşmaya çalışır. Seife'nin tuvalindeki derinliği ayna aracılığıyla sunması ve aynı zamanda tuvalin kendisine atıfta bulunması İbnü'l-Arabî'nin rüya ve gerçeklik düşüncesine uygun bir metafor oluşturmuştur.

¹³⁷ İzutsu, *İbnü'l Arabî'nin Füsûs 'undaki Anahtar Kavramlar*, s. 11.

¹³⁸ İzutsu, *İbnü'l Arabî'nin Füsûs 'undaki Anahtar Kavramlar*, s. 11.

2.2. İBNÜ'L ARABÎ'DE HARF METAFİZİĞİ VE RESİM SANATINA YANSIMA BİÇİMLERİ

İbnü'l-Arabî harf sembolizmini varlık felsefesini açıklamak için kullanmıştır. Peki, İbnü'l-Arabî harfler ve varlık âleminin meydana çıkışı arasında nasıl bir bağ kurmuştur? Bunu anlayabilmek için öncelikle İbnü'l-Arabî'nin varlık felsefesini nasıl oluşturduğunu ortaya koymak gerekmektedir. İbnü'l-Arabî'nin kendi oluşturduğu varlık terminolojisinde, mutlak varlık ve Hakk kelimeleri önemli bir yer kaplamaktadır. Ona göre Hakk, insan zihninin kavramayacağı düzeyde yüce bir varlıktır ve bu alan akılla kavranamaz.¹³⁹ Bu noktada İbnü'l-Arabî'nin bilgiye yüklediği anlam önem kazanmaktadır zira İbnü'l-Arabî bilginin asıl kaynağının ilmi ilahîde olduğunu düşünmektedir.¹⁴⁰ Her ilmin sonucu yine Allah'a ulaşmaktadır zira her şeyin kaynağı yine Allah'tır. İbnü'l-Arabî'nin Vahdet-i vücûd görüşü ve bilgiye yaklaşımı burada iç içe geçmiş durumdadır.

İbnü'l-Arabî'ye göre bilgi iki yönlüdür. Bunlar, Allah tarafından verilmiş ilimler ile insan tarafından kazanılmış bilgilerdir. İnsan bu bilgileri ise erdem ve takva sayesinde kazanabilir. Peki, İbnü'l-Arabî bilinen varlığın durumuna şöyle açıklık getirmiştir. Ona göre bilgi bakımından varlık da iki şekilde ele alınmıştır. Bunlardan ilki Allah'tan başka her şeydir. Bu kısım İbnü'l-Arabî'nin Vahdet-i vücûd görüşüne ters gibi görünse de İbnü'l-Arabî çelişki bırakmayacak şekilde sistematik olarak bu durumu açıklamıştır. Ona göre Allah'ın dışında olanların bilgisine ulaşma şekilleri de farklılık gösterir. Bir kısım şeylerin bilgisine his ile ulaşılabilirken diğer bir kısmın bilgisine ise fiil ile idrak olunur.¹⁴¹ İbnü'l-Arabî'ye göre gayb âleminin bilgisi ise basiret gözü ile bilinir. İbnü'l-Arabî görünen âlemin his ve fiil ile idrak olunması gibi gayb âlemi de basar ile idrak olunur. Gayb âlemi duyu ile kavranabilecek bir âlem değildir ancak yukarıda da belirtildiği gibi belirli aşamalardan geçmiş bir kimse bu bilgiyi idrak düzeyine taşıyabilir.¹⁴² O halde Hakk İbnü'l-Arabî'ye göre nasıl bilinebilir? Ona göre Hakk Enkerü'n Nekirât yani

¹³⁹ İzutsu, *İbnü'l Arabî'nin Füsûs'undaki Anahtar Kavramlar*, s. 23.

¹⁴⁰ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-B-B, s. 363.

¹⁴¹ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-B-B, s. 366.

¹⁴² İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-B, s. 368.

belirlenmemişlerin en belirlenmemişidir.¹⁴³ Hakk bu anlamda tüm sıfatlardan münezzehtir bir yapıdadır. Hakk küllî bir cevherdir ve her şeyin zatıdır. Hakk çokluğun ardındaki birliktir.¹⁴⁴ Bu haliyle hak bilinmeyen bir varlıktır ve İbnü'l-Arabî Hakkı ama diğer bir anlamıyla dipsiz karanlık, Nokta, Dairenin merkezi demektedir.¹⁴⁵ İbnü'l-Arabî'nin âlemin meydana gelişi noktasında geliştirdiği sistemde bu dipsiz karanlık kavramı belirleyici bir durumdadır. Ona göre yoktan var etme durumu yoktur. Şöyle ki âlem zaten var idi sadece görünmez iken görünür hale geldi.¹⁴⁶ *Âdem, gerçekte zat'a layık olmayan şeydir.*¹⁴⁷ Hakk bu haliyle tecellinin yani zuhurun kaynağı durumundadır.¹⁴⁸ Tecelli başlamadan önce Hakk ahaddır. Buradaki tek olma durumu çokluğun birliği anlamında bir tek olma durumu değildir. Tek olma durumu bu haliyle karşıtlık dahi kabul etmeyecek düzeyde bir tekliktir. Teklik durumu ebedi bir süreklilik halidir ve burada herhangi bir hareket dahi yoktur. Hakk'ın zuhuru ise bir sonraki mertebeye meydana gelmeye başlamaktadır. Bu mertebe çoklukta birlik anlamına gelen birlik mertebesidir.¹⁴⁹ Peki, vücûd bu mertebeye varlık âlemine geçişinde hâlâ nasıl tek bir hakikat olarak kalabilmektedir. Veya böyle bir durumda âlemdeki varlıklar nasıl birbirinden farklı suretler kazanacaklardır.

İbnü'l-Arabî bu noktada nefes ve harf sembolizmine başvurmaktadır.¹⁵⁰ İbnü'l-Arabî'ye göre konuşma ve yaratma arasında benzer bir ilişki vardır. İnsanî konuşma harfleri meydana getirmektedir Tanrısal konuşma ise varlık âlemini meydana getirmektedir. Yalnız Allah'ın kelâmı ile insan kelâmı arasındaki ayrıma dikkat etmek gerekir. Allah ile insanın kelâmı bir değildir. İbnü'l-Arabî bu konuda Allah ile Hz. Musa'nın konuşmasını örnek verir. Ona göre Allah'ın konuşması diğer sıfatları gibi ezeli ve ebedîdir. Allah tur dağında Hz. Musa ile geçen konuşmasını tenzil, Zebur, Tevrat ve İncil olarak adlandırmıştır. Allah'ın kelâmında insanların konuşmasındaki gibi, harfler ve sesler yoktur. Allah konuşurken herhangi bir dile

¹⁴³ İzutsu, *İbnü'l Arabî'nin Füsûs 'undaki Anahtar Kavramlar*, s. 23.

¹⁴⁴ Affifi, *Muhyiddin İbnü'l Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi*, s. 36.

¹⁴⁵ İzutsu, *İbnü'l Arabî'nin Füsûs 'undaki Anahtar Kavramlar*, s. 23.

¹⁴⁶ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-B, s. 395.

¹⁴⁷ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-B, s. 383.

¹⁴⁸ İzutsu, *Muhyiddin İbnü'l Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi*, s. 23.

¹⁴⁹ İzutsu, *Muhyiddin İbnü'l Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi*, s. 24.

¹⁵⁰ Uluç, *İbn Arabî'de Mistik Sembolizm*, s. 166.

veya sese ihtiyaç duymaz çünkü Allah konuşmanın ve tüm dillerin yaratıcısıdır.¹⁵¹ Bu anlamda Allah'ın keliması ile insan keliması arasındaki analogik benzetmeyi mana açısından ele almak gerekmektedir. Aksi bir yaklaşım bizi antropomorfik Tanrı algısına götürür ki, bu İbnü'l-Arabî'nin metafizik sisteminden çıkarılamayacak bir düşüncedir.

İbnü'l-Arabî'nin âlemi Tanrı'nın keliması olarak görmesi ve bu durumu insana ait bir özellik olan konuşma özelliğiyle sembolleştirmesi, insan ve Tanrı arasındaki bağı ortaya koyması Henri Bergson'nun bilinç düşüncesiyle benzerlik gösterir. Bergson'a göre Tanrı ve insan bilinci arasında organik bir bağ vardır. İnsan kendisinde bulunan bilinç sayesinde varlığı ve mahiyetini kavrar. Bu kavrama sürecinden sonra insan bir üst bilinç Hakk'ında bilgi edinebilmektedir. Bilinç nasıl insanı kuşatmış bir olguysa Tanrı da tüm varlığı kuşatmış durumdadır.¹⁵² Bergson'un ve İbnü'l-Arabî'nin metafizik düşüncelerinde ortak noktalar bulmak mümkündür. Zira Bergson'un bilinç ve evren kavramları Hakk'ındaki düşüncelerini bir bütünlük içinde açıklaması, her bir kavramı diğer bir kavram aracılığıyla açıklaması ve varlığı bütüncül şekilde ele alması İbnü'l-Arabî'nin varlığı açıklama yönteminden çok da uzak değildir.

İbnü'l-Arabî harflere metafizik ve sembolik anlamlar vermiştir ona göre *bütün varlıklar, Allah'ın kelimelerinden ibarettir*.¹⁵³ İbnü'l-Arabî bu durumu Ali İmran Süresi 59. Ayette geçen *O ol dedi ve her şey oldu* ve Hz. İsa'nın "Allah'ın Kelamı" olarak tasvir edilmesiyle temellendirmeye çalışır. Peki, nefes ve yaratma arasında nasıl bir benzerlik söz konusudur? İbnü'l-Arabî'ye göre nasıl ki insan nefesini tuttuğu zaman göğsünde bir basınç oluşur ve zorunlu olarak göğsündeki havayı bırakmak zorunda kalırsa, benzer şekilde basınç altındaki varlık da Hakk'tan bu şekilde zuhur eder. İbnü'l-Arabî bu duruma "rahmanın nefesi" demektedir.¹⁵⁴ İbnü'l-Arabî bu konuyu şöyle açıklar; *Hakk'ın Rahmân ismine nisbet ettiği "nefes" ile Rubûbiyyet'i yönünden ilk olarak nefes vererek yarattığı şey hakikati cihetiyle Rubûbiyyet'in ve bütün ilâhî isimlerin taleb ettiği âlemi icat etmek suretiyle*

¹⁵¹ Muhyiddin-i Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, Çev: Nuri Gencosman, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1992, s. 92.

¹⁵² Eroğlu, *Henri Bergson'da Bilinç Sezgi İlişkisi*, s. 82.

¹⁵³ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-A, s. 183.

¹⁵⁴ İzutsu, *İbnü'l Arabî'nin Füsûs'undaki Anahtar Kavramlar*, s. 107.

boşaltmış olduğu nefestir.¹⁵⁵ Görüldüğü gibi, İbnü'l-Arabî Hakk'ın nefesini boşaltması ve varlığın meydana gelmesi arasında sembolik bir ilişki kurmuştur. İbnü'l-Arabî nefesin bırakılması ve ol emri arasında da benzer bir ilişki kurmuştur. Ona göre Allah'ın ol demesiyle her şeyin olmasıyla, basınç altındaki nefesin bir anda bırakılması aynı şeydir. “Allah teneffüs etti demek Allah, Bâtın'ında bulunanı Ol! Kelimesi aracılığıyla Zahir kıldı. O'nun kendisi de kendi Bâtın'ında iken artık Zahir olarak var olmaya başlar demektir.”¹⁵⁶ Yukarıda da belirtildiği gibi İbnü'l-Arabî varlığın kaynağının dipsiz kuyu, âmâ olduğunu, bu düzeydeki varlıkların ise a'yân-ı sâbiteler mertebesinde olduğunu düşünmektedir. Varlıkların bu mertebeden zuhur edip vücûd kazanması ise ilahî kelime ile olmaktadır.

İbnü'l-Arabî'ye göre ilahî kelimeler ile anlatılmak istenilen aslında Esmâü'l-Hüsna'dır. Allah bu isimlerin farklı yönleri aracılığıyla varlığa suretler ve form kazandırmıştır.¹⁵⁷ Yaradılış ve “ol” emri arasındaki ilişkiyi daha da derinleştiren İbnü'l-Arabî Hakk'ın tekliği ve teslis inancı arasında da bağ kurar. Ona göre yaratma teklik üzerine olsa da üçleme durumu da mevcuttur, çünkü tek olan bölünemez ve bu durumda birden sonra tek sayı olan üç ile başlar.¹⁵⁸ İbnü'l-Arabî'ye göre sayı Hakk'ta bilkuvve halinde iken âlemde fiilidir. Sayı mevcut âleme zuhur ederken Haktaki bilkuvveyi de kendisiyle beraber taşır. Bu haliyle sayı hem fiili olarak hem de bilkuvve olarak mevcut duruma gelmiş olur. Bu durum İbnü'l-Arabî'ye göre üçlü bir birlik meydana getirmiş olur.¹⁵⁹ İbnü'l-Arabî'ye göre yaradılış Hakk'ın iradesi, ol emri ve sonrasında üçlü esas üzerine oluşmuştur. İbnü'l-Arabî'nin harflere metafizik boyutta yaklaşımı ve sayılar arasında da bağlantı vardır.¹⁶⁰ Şunu belirtmemiz gerekir ki İbnü'l-Arabî birçok kavramı sembolik biçimlerde kullanmıştır. Ona göre içinde bulunduğumuz yaşam dahi bir semboldür. *İbnü'l-Arabî'nin Füsüs'undaki Anahtar Kavramlar* adlı kitabının rüya ve gerçek bölümünde İzutsu bu konu üzerinde derinlemesine bir araştırma da bulunmuştur. Ona göre İbnü'l-Arabî doğada meydana

¹⁵⁵ Arabî, *Füsusu'l-Hikem*, s. 112, 133.

¹⁵⁶ İzutsu, *İbnü'l Arabî'nin Füsüs'undaki Anahtar Kavramlar*, s. 107.

¹⁵⁷ Uluç, İbn Arabî'de Mistik Sembolizm, s. 174.

¹⁵⁸ Arabî, *Füsusu'l-Hikem*, s. 143.

¹⁵⁹ Osman Nuri Küçük, “İbnü'l Arabî Düşüncesinde Varlığın Tasavvufî Yorumunun Sayı Metafiziğine Uzanan Yansımaları”, *İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 2009, s. 379.

¹⁶⁰ Osman Nuri Küçük, “İbnü'l Arabî Düşüncesinde Varlığın Tasavvufî Yorumunun Sayı Metafiziğine Uzanan Yansımaları”, s. 381.

gelen bir olay daha üst seviyedeki bir hayal kademesinde tekabül eden bir başka olayın sembolik anlatımıdır.¹⁶¹ İnsan ise bu olayları basiret gözünün aracılığıyla görür veya fark eder.

Asıl konumuza dönecek olursak, İbnü'l-Arabî'nin harf metafiziği ve varlığı vasıflara büründürmek yani tekvin meselesi birbirinden ayrı değildir. Harfler ve yaratma arasındaki kurduğu bağlantı İbnü'l-Arabî'nin en orijinal düşünce ürünlerinden biridir. Ona göre Allah'ın kelimeleri kâinatın aynlarıdır. Mevcudattaki aynların ise ruhları vardır. Vücûd bu ruhların görünen kısmı yani suretleridir.¹⁶² Nefes ve ardından kelimenin meydana gelmesi ve varlığın oluşumu rastgele meydana gelmiş değildir. Nasıl ki kelimeler daha önceden düşünülmüş bir cümlenin yapı taşları ise yaratma da aynı düzen içerisinde meydana gelmektedir. Yaratma da herhangi bir rastgelelik söz konusu değildir. Varlık büyük bir kozmik söylem etrafında oluşmuştur.

İbnü'l-Arabî'ye göre varlığı oluşturan bu ilahî kelimelerin harf sayısı ise yirmi sekizdir. İbnü'l-Arabî burada Arap dilini temel almıştır. İbnü'l-Arabî'nin Arap dili ve harfleri üzerinden harf metafiziğinin şekillendirmesi üzerinde biraz durulması gerekmektedir. İbnü'l-Arabî *Fütûhâtı Mekkiyye* yirmi birinci bölümünde İspanyolca, Türkçe, Farsça, Habeşçe, İbranice, Ermenice ve Rumcadan kelimeler kullanmıştır. Aynı zamanda bu bölümde Araplar ve diğer milletler hakkında da belirlemelerde bulunmuştur.¹⁶³ İbnü'l-Arabî Arap olmayan tüm milletler için acem yani Arap olmayan lafzını kullanmıştır.¹⁶⁴ Bu konu hakkında İbnü'l-Arabî'den naklen birkaç misal aktarmak gerekirse: *Kureyş Arapçası; işte bu cennet ehlinin lisanıdır.*¹⁶⁵ *Arapların hem ilmi hem de imanı vardır; acemlerde ise bilhassa imana şahit olunur.*¹⁶⁶ Görüldüğü gibi İbnü'l-Arabî harf metafiziğini Arap lisanı üzerine inşa etmiştir. İbnü'l-Arabî'nin harf metafiziğini yalnızca Arap harfleri etrafında organize etmesi, İslâm'ın kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim'in dilinin Arapça olmasına binaen gösterilen bir refleks olarak değerlendirilebilir. Ancak Tanrı ve âlem arasındaki ilişki

¹⁶¹ İzutsu, *İbnü'l Arabî'nin Füsûs'undaki Anahtar Kavramlar*, s. 17.

¹⁶² İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-B s. 404.

¹⁶³ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-A s. 176.

¹⁶⁴ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-A s. 180.

¹⁶⁵ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-A s. 215.

¹⁶⁶ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-A s. 215.

ve âlemin meydana gelmesi gibi konular hakkında düşünce üretmek evrensel çerçevede olmak durumundadır. Bu açıdan İbnü'l-Arabî'nin ontolojik sisteminde tek bir milletin dilini temel alması tartışmaya değer bir mevzudur.

İbnü'l-Arabî'ye göre nasıl ki konuşma sürekli ve değişken haldeyse yaratma da aynı şekilde durağan değil dinamik bir yapıya sahiptir.¹⁶⁷ Ona göre tümel anlamda âlem bir kitap, geriye kalan her türlü detay ise bu kitaba yazılmış yazılardır. Yaratmada ise herhangi bir tekerrür söz konusu değildir.¹⁶⁸ “Göklerde ve yerde ne varsa, hepsi O’na el açar ve O’ndan isterler. O her an ve zaman ayrı bir işi yaratmakta ve devam ettirmektedir.”¹⁶⁹ A’yân-ı sâbiteyi, Levh-i Mahfûz, doğum yeri¹⁷⁰ olarak ele alan İbnü'l-Arabî'ye göre varlık zuhura çıkmadan önce Levh-i Mahfûz’a yazılmış durumdadır. Zuhura çıkan âlem ise âlem kitabına yazılmış kelimelerdir.¹⁷¹ Levh-i Mahfûz’a yazılan şeyler ise hiçbir şekilde silinmez, sabittirler. İbnü'l-Arabî'ye göre bu sebeple Levh-i Mahfûz’a korunmuş levha denilmektedir.¹⁷² İlerleyen kısımlarda da belirtildiği gibi İbnü'l-Arabî varlığın oluşumu ve insanın nefes yoluyla kelimeleri dile dökmesi arasında organik bir benzetimde bulunmuştur. Sûfî terminolojisiyle ilişkili olarak İbnü'l-Arabî de bu durumu ilahî aşk,¹⁷³ bilinmeyi isteme arzusu çerçevesinde ele alır.¹⁷⁴ İşte A’yân-ı Sâbite’ye yazılmış her şey böylesi bir aşkın etkisiyle yazılmıştır. Harf sembolünü insanın varlık kazanması noktasında da kullanan İbnü'l-Arabî'ye göre insan da ilahî bir kelimedir. İnsan, âlemdeki diğer varlıkların hepsinden ayrı özelliklere sahip bir varlıktır zira insan potansiyel olarak Allah’ın bütün sıfatlarını benliğinde barındıran bir varlıktır. İbnü'l-Arabî bu durumu “cem etme” kavramıyla açıklar. İbnü'l-Arabî bu konuda şöyle bir belirlemede bulunmuştur:

Genel itibarıyla her varlık, ya cem (birlik, bütünlük) veya fark (ayrılık, ikilik) makamında bulunur: Bir varlığın bu iki hakikatten soyutlanması mümkün

¹⁶⁷ Pierre Lory, , “İbn Arabî’nin Eserlerinde Dil ve Harfler Sembolizmi”, Çev: Mustafa Çakmaklıoğlu, *Bilimname Dergisi*, 2006, s. 175.

¹⁶⁸ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-B s. 345.

¹⁶⁹ Rahman, 29. Ayet.

¹⁷⁰ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-A s. 55.

¹⁷¹ İbn Arabî, *Fütûhât-ı Mekkiyye*, s. 407.

¹⁷² İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-B s. 271.

¹⁷³ Mustafa Çakmaklıoğlu, “Muhyiddin İbn’ül Arabî’ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu”, (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anadolı Ankara, 2005), s. 202.

¹⁷⁴ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-A s. 135.

olmadığı gibi onları kendinde birleştirmesi de mümkün değildir. Buna göre Hak ve insan cem makamında, âlem ise cem haline gelmeyen ikilik makamında bulunur. Hak ikilik makamında olamayacağı gibi insan da ikilik makamında olamaz.¹⁷⁵

İbnü'l-Arabî insanı kendisine has bir şekilde açıklamıştır. İnsan, tüm ilahî isimlerin kendisinde tecelli etmesi bakımından Hakk'ın hulasası durumundadır. Yalnız şöyle bir detaya değinmekte fayda var: İbnü'l-Arabî insanı var olan diğer her şeyden farklı bir düzeyde değerlendirse de insanın ilahî isimleri kendinde potansiyel anlamda topladığını göz ardı etmemek gerekir. İnsan, yaratılış bakımından diğer varlıklardan üstün olsa da sahip olduğu potansiyeli açığa çıkarmadığı takdirde, İbnü'l-Arabî'nin deyişiyle insanı kâmil mertebesine ulaşmadığı takdirde sahip olduğu potansiyel anlam ifade etmez. İbnü'l-Arabî bu haliyle insana biçilen misyonu da belirlemiş olmaktadır. Asıl konumuza dönecek olursak, İbnü'l-Arabî kalem ve levh, korunmuş levha arasında Tanrı-âlem ilişkisinin organik bir benzetimini sunmaktadır. Ona göre kalem erkek cinsiyetine levh, kadın cinsiyetine takâbül eder. İbnü'l-Arabî bu konuda şöyle demiştir: *Kalem Adamdır. Levha ise kadındır. Bazen de adam levha olur nefh diye tabir edilen kâleme. Meryem ve İsa Aleyhisselâm gibi.*¹⁷⁶ İbnü'l-Arabî'nin Tanrı, varlık ve yaratma gibi konularda iç içe geçmiş anlatımları mevcuttur. Felsefesini belli bir sistem etrafında oluşturmuş ve ele aldığı her bir konuyu diğer konularla ilişkilendirerek kapsamlı bir düşünce ürünü ortaya koymuştur.

İbnü'l-Arabî'nin harf metafiziğini de bu çerçevede değerlendirmek gerekmektedir. İbnü'l-Arabî Tanrı-âlem ilişkisini Arap harflerinin şekilleriyle de ilişkilendirir. Ona göre bu harfler mana içeren dinamik bir yapıya sahip varlıklardır. İbnü'l-Arabî varlığın meydana gelişini kelimeler üzerinden değerlendirdiği gibi Kur'an'da geçen harfler noktasında da orijinal düşünceler ortaya koymuştur. Esasen hüsn-ü hat sanatının da ana konusunu Kur'an da geçen ayet ve sadece harf olarak indirilmiş ayetler olan huruf-u mukattalar oluşturmaktadır. İbnü'l-Arabî Kur'an'ın hem zahiri hem de bâtinî anlamı üzerinde oldukça durmuştur. Bu çerçevede kur'an'ı

¹⁷⁵ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-A s. 176.

¹⁷⁶ Muhyiddin İbn'ül Arabî, *Mevaki'un Nucum Yıldızların Mevki*, Çev:Abdullah Taha Feraizoglu, Kitsan Yayınları, İstanbul, 1999, s. 151.

oluşturan harfleri de anlamlandırmak gerektiğini düşünür.¹⁷⁷ İbnü'l-Arabî harflerin mistik manalarını keşf yoluyla ortaya çıkardığını iddia etmektedir. İbnü'l-Arabî harfler ve felekler arasında sembolik bir bağ kurmuştur. Ona göre her bir harf bir feleğin oluşumuna tekabül etmektedir.¹⁷⁸ Görüldüğü gibi İbnü'l-Arabî bütün varlığı ve oluşumunu ilahî bir kelam olarak görür ve feleklerin oluşumunu da harfleri tasnif ederek açıklar. Nasıl ki varlık âlemi içinde her şey birbiriyle bağlantılı durumdaysa ve diğer bir varlığın oluşumuna sebep ise harflerin de birbiriyle böyle bir ilişkisi vardır. Bütün bu harfler kelimeleri kelimeler ise anlamlı bir bütünü oluşturur. İbnü'l-Arabî bu anlamda her bir harfin âlemdeki bir varlığı açıklayan bir sembol olduğunu düşünür.

Harflere metafizik anlamda manalar yükleyen İbnü'l-Arabî bu harflerin fizikî âlemi etkilediğini belirtir. İbnü'l-Arabî her bir harfe mertebe verir. Örneğin, Nun ve Sad harfleri insanlık mertebesine tekabül ederken, Elif lam ve mim harfleri ise ilahî mertebeye işaret etmektedir.¹⁷⁹ Elif harfi yüce varlık sahasına, lam harfi orta varlık sahasına, mim harfi ise maddî âleme delalet etmektedir.¹⁸⁰ İbnü'l-Arabî harfleri bu şekilde mertebelendirmesinin ve bu hakikatlerin anlaşılmasının güç olduğunu da belirtir.¹⁸¹ İbnü'l-Arabî birçok kavramı kendine has bir şekilde oluşturduğu sembolik anlatım içine yerleştirerek kullanır. Bu yöntem birçok sûfinin kullandığı bir yöntemdir. Yaşanılan mistik deneyimlerin ifade edilmesinin güçlüğü ve bu hislerin sembolik anlatımlarla ifadelendirilmesi sıkça karşılaşılan bir durumdur. İbnü'l-Arabî ise bunu oldukça sistemli bir şekilde yapmıştır. Özellikle harfler ve varlık arasında kurduğu metafiziksel ilişki İbnü'l-Arabî'nin en orijinal düşüncelerinden birisidir. Harflere bu derece mana yüklemesi esasen İslâm dininin terminolojik yapısıyla da ilgilidir zira “Kur'an'ı güzel yazın ve okuyun” söylemi birçok Müslümanı Kur'an'ı oluşturan harfler üzerinde durmaya iten etkilerden biridir. İbnü'l-Arabî harf metafiziğiyle bu sanata aslında farklı bir soluk getirmiştir. Her bir harfe çeşitli derin manalar yüklemesi birçok sanatçıya da ilham kaynağı olmuştur.

¹⁷⁷ Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, s. 40.

¹⁷⁸ Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, s. 138.

¹⁷⁹ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-A, s. 183.

¹⁸⁰ Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, s. 183.

¹⁸¹ Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, s. 141.

Hüsn-ü hat sanatı dinî motivasyona sahip özgün sanat dallarından birisidir. Birçok Müslüman sanatçıyı etrafında toplamış ve gelişerek devam etmeyi başarmıştır. Hüsn-ü hat, Arapça harflere güzel bir görüntü verecek şekilde, estetik kurallara bağlı olarak oluşturulan yazılardır.¹⁸² Arap yazısının ortaya çıkış şekilleri üzerine çeşitli görüşler mevcut olsa da genel kabul, Arap yazısının nabat yazısının gelişmiş hali olduğu şeklindedir.¹⁸³ Hüsn-ü hat sanatının oluşmasında ise vahyin yazılması, çoğaltılması ve bu yolla İslâm dinini yayma çabaları etkili olmuştur. Kur'an-ı Kerim'in Allah'ın kelâmı olduğuna inanılması ve bu kelâmın en güzel şekilde yazılması ihtiyacını da beraberinde getirmiştir.

Benzer motivasyonları İslâm sanatının farklı alanlarında da görmek mümkündür. Mesela ezan Müslümanlara namaz vaktini bildirir ve bu anlamda kutsal olarak kabul görür. Bu kutsal görme durumu ise ezanın belli makamlar şeklinde okunmasını sağlamıştır. Arap harflerinin bir sanat dalı oluşturacak şekilde bir araya getirilmesi ise hem İslâm dininin Arapça'ya yüklediği kutsiyetle, hem de sanat yazısı oluşturacak şekilde yazılmaya müsait bir yapıya sahip olmasıyla ilgilidir. Yalnız hüsn-ü hat sanatının ve kaligrafi sanatının arasındaki ayrıma dikkat etmek gerekir. Kaligrafi sanatında manadan çok yazısının görsel olarak sunulması daha önemlidir. hüsn-ü hat sanatında ise hem mana derinliği hem de görsel güzellik çok önemlidir. Zaten hüsn-ü hat sanatında harflerin genellikle sembolik anlamları ve bu sembollerin işaret ettiği mefhumlar vardır.

Hüsn-ü hat sanatı soyutlama ve sembolizasyonun farklı bir biçimidir. Hattat ifade etmek istediklerini harfler ve harflerin oluşturduğu şekiller aracılığıyla sunar. hüsn-ü hat sanatında harfler birer imgeye dönüşür. İmge bir form veya biçim olarak bir süre sonra farklı epistemolojik anlamlar kazanabilmektedir. İbnü'l-Arabî'nin harf metafiziği birçok hüsn-ü hat sanatçısına, Tanrı, âlem ve birlik düşüncesi konularında harfleri, imge olarak kullanması noktasında ilham kaynağı olmuştur. Varlığın suretlenmesi, varlık âleminin asli birliği ve yalnızca zahiri çokluğa işaret edilmesinde harfler sembolik olarak kullanılmıştır. Elbette hüsn-ü hat sanatı İbnü'l-Arabî'den

¹⁸² Tutku Dilem, Kalfat Alpaslan, "Hat Sanatımız ve Hattat, Kaligrafist, Yazı Tasarımcısı ve Eğitimcisi Emin Barın", *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2007, S. 11, C. 11, s. 1.

¹⁸³ Dilem, Alpaslan, "Hat Sanatımız ve Hattat, Kaligrafist, Yazı Tasarımcısı ve Eğitimcisi Emin Barın", s. 12.

önce de belli manalara işaret edecek şekilde kullanılan bir sanattır fakat İbnü'l-Arabî harf metafiziği ile bu sanat dalına farklı bir derinlik kazandırmıştır ve harf imgesinin bu şekilde geliştirilmesinde etkili bir faktör haline gelmiştir. Günümüzde İbnü'l-Arabî'nin harf metafiziğinin etkilerini görebileceğimiz ve Hüsn-ü hat sanatını resim sanatıyla harmanlayabilmiş, soyutlama yönteminin kendi orijinal yöntemleriyle kullanabilmiş modernist diyebileceğimiz resim sanatçıları ortaya çıkmıştır. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Elif Naci, Khaled Al Saai gibi sanatçılar bunlardan bir kaçıdır.

2.2.1. Khaled Al Saai

Khaled Al Saai duygu ve düşüncelerini harfler aracılığıyla dile getiren hattatlardan birisidir. Onu diğer hattatlardan ayıran özellik ise harfleri tuval üzerine yansıtması aynı zamanda resim sanatında kullanılan ışığın ve rengin görsel gücünden faydalanmış olmasıdır. Hat sanatında uluslararası olarak tanınan Khaled Al Saai'nin eserlerinde işlediği konular ve bu konuları Arap harflerini belli bir kompozisyon çerçevesinde resim sanatında kullanması sanatını oldukça farklı bir noktaya taşımıştır.¹⁸⁴ Bilindiği gibi hat sanatı kâğıt üzerine işlenen bir sanat olmasına rağmen, Saai sanatını tuval üzerinde icra etmiştir.

Genellikle sülüs ve divanî yazı çeşidini kullanan Saai geleneksel ve modern biçimleri resim atmosferi içinde bir araya getirmiştir. Resimlerinde ışığın ve gölgenin önemli bir yeri vardır. Saai, ışığın dramatik kullanımı açısından Rembrandt ve Turner'ın etkisinde kaldığını dile getirmiştir.¹⁸⁵ Ona göre harflerin biçimleri, ışığın kullanımı ve renkler belli bir kompozisyon oluşturmalıdır. Bu anlamda İbnü'l-Arabî'nin âlemin yaratılışında kullandığı harf sembolizminden etkilenen Saai şöyle demektedir:

“Harflerin biçimi ile estetik uyum arasında bir denge olmalı, her biri diğerini geliştiriyor. Tasavvuf şairi İbnü'l-Arabî'yi ifade etmek için, ‘harfler uluslararası bir millettir’. Bu nedenle, mektupları canlı olarak görüyorum, çok çeşitli şekilleri var, insan durumunu temsil ediyorlar, nefes alabilir, mutlu,

¹⁸⁴ Al Saai bu çalışmaları neticesinde uluslararası festivaller ve kaligrafi yarışmalarında birden fazla ödül almıştır. Eserleri British Museum, İngiltere, San Pedro Sanat Müzesi, Meksika, Denver Sanat Müzesi, Colorado, ABD ve Kaligrafi Müzesi, Sharjah, Birleşik Arap Emirlikleri ve diğer ülkelerdeki koleksiyonlarında bulunabilir.

¹⁸⁵ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/calligraphy_from_pen_to_paintings/ (25.12.2018).

üzgün, dans edebilir ve kendilerini ifade edebilirler. Onların kendi kaderleri var.”¹⁸⁶

Saai eserlerini oluştururken şiir ve edebî metinlerden etkilenmiştir. Ancak son eserlerinde mecazi öğelere de yer verdiğini belirtmektedir. İbnü'l-Arabî'nin her bir harfe çeşitli manalar verdiğini belirtmiştik. Saai bu harfleri ve içerdikleri manaları sanat eserine yansıtmının soyutlama içinde soyutlamaya gitmek olduğunu düşünmektedir. Zira her bir harfin temsil ettiği birden fazla durum söz konusudur ve bu Saai'yi iç içe geçmiş temsiller silsilesine götürmektedir. Bu konu hakkında şöyle demiştir Saai:

“Üniversitede Avrupa sanat tarihini okumuş olmam, sanat felsefemi de etkiledi. Arapça hat sanatında tek bir harf bile sahip olduğu şekliyle bir şeyi açıklar. Bu da haliyle soyutlamanın bir başka yüzüdür. Arapça’ da her bir mektupta yedi temsil katmanı vardır. Örneğin, Arapça’daki “A” harfi ya da “Elif” harfi, Tanrı’nın yanı sıra birinciye temsil eder. Figüratif bir düzeyde, insanoğlunun, başlangıçların, birleştirmenin, vb. fikirleri temsil eder. Her bir harfe bütün bu arka plan bilgisinin eklenmesi de elbette beni etkilemektedir.”¹⁸⁷

Soyutlama yöntemini kullanan Saai, imgeleri kullanırken ifade etmek istediği gerçekliği herhangi bir rastlantısallığa mahal vermeyecek biçimde bir düzen içinde sunar. Saai'nin harflerin imgelem gücünü ışığın katkısıyla sunması ve bütün varlığın orijinini kullanarak sunması sanatsal kalite açısından klasik Hüsn-ü hat sanatından ayrılır. (Resim 3).¹⁸⁸ Saai harflerin şekil ve biçimleri ve temsil ettiği manaları hayal gücü ile birleştirerek özgün kompozisyonlar eşliğinde bir araya getirir. Hüsn-ü hat sanatı harfleri kullanarak belli anlamlara işaret etse de harflerin sembolik gücünü sistematik bir şekilde ifade eden İbnü'l-Arabî olmuştur. Saai ise, İbnü'l-Arabî'nin harflere yüklediği anlamları eserlerine yansıtmaya çalışmıştır.

¹⁸⁶ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, [http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/calligraphy from pen to paintings/](http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/calligraphy%20from%20pen%20to%20paintings/) (25.12.2018).

¹⁸⁷ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, [http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/calligraphy from pen to paintings/](http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/calligraphy%20from%20pen%20to%20paintings/) (25.12.2018).

¹⁸⁸ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, [http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/calligraphy from pen to paintings/](http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/calligraphy%20from%20pen%20to%20paintings/) (25.12.2018).



Resim 3. Khaled Al Saai, Başlıksız, 9, 2014, 50x70 cm, kâğıt üzerinde karışık medya ve kolaj.

Aslında İbnü'l-Arabî'nin semboller vasıtasıyla varlığı açıklaması ve bir resim sanatçısının Tanrı'yı ifade etmek isterken soyutlama yöntemine başvurması sûfînin veyahut resim sanatçısının geçirdiği esrik halle oldukça alakalıdır. Nesnelerin yalnızca dış görünüşüyle ilgilenmeyen, görünenin ötesindeki hakikate işaret eden, soyut bir kavramı, görünen nesneleri soyutlayarak ifade etmeye çalışan sadece Müslüman sanatçıların kullandığı bir yöntem değildir. Süprematist akımının kurucusu olan Kazimir Malevich'in soyutlama yoluyla resim yapması ve bir sûfînin sembolik anlatımlarla duygularını ifade etmesi arasında özde bir fark yoktur. Malevich eserlerini farklı renkler ve geometrik şekiller kullanarak hissedilen dünyanın ötesini, kozmos ve boşluk gibi kavramları sembolik anlatımlarla oluşturmuştur.¹⁸⁹ Batıda meydana getirilen sanat eserlerinin konusunu genellikle görünen dünyanın somut nesneleri oluşturmaktadır. Son dönemlerde batılı birçok

¹⁸⁹ Pelin Avşar Karabaş, Meryem Betül Damar, "Avangard Sanatçı Kazimir Maleviç ve Süprematizm", *İdil Dergisi*, 2016, S. 20, C. 5, s. 107.

sanatçı doğu sanatının soyutlama ve sembolizasyon yönteminin etkisinde kalarak oluşturmuştur eserlerini. Picasso, Kandinsky, Klee, Matisse, Gauguin gibi resim sanatçıları bu durumu açıkça ifade etmişlerdir.¹⁹⁰ Nurullah Koltas Batılı ve Doğulu sanatçıları yöntemsel anlamda farklılığa götüren şeyin sanatçının geçirdiği hissi tecrübeyle ilgili olduğunu belirtir ve bu konuda şöyle bir belirlemede bulunur:

“Modernistlerin mekanik sanatları, profan sapmanın bir ürünü olan sanayiye meydana getirirler. Aynı mekanik sanatlar, inisiyatif nitelikli bir imkân sunamama yanında maneviyat gelişiminin de önüne geçmektedirler. Oysa sanat, insanın arketipinin bir dışavurumudur ve inisiyasyon için bir temel teşkil ederek bu amaç doğrultusunda ilerleyen en iyi yoldur. İnisiyasyon, beşerî imkânı aşma eğilimi taşır ve çıkış noktası da bireydeki ulvî yönlerdir.”¹⁹¹

Nurullah Koltas’ın bu belirlemesi ortaçağ sanatının estetik kriterleri açısından açıklayıcı olmuşsa da modern resim sanatçılarının soyutlama ve sembolizasyon yöntemini sıkça kullandıkları ortadadır. Bu noktada resim sanatçılarının soyutlama yöntemini yalnızca yöntemsel olarak mı kullandıkları yoksa İnisiyatif (sezgisel bilgi) bir etkiyle mi bu yöneme başvurdıkları sorusu belirleyici durumdadır.¹⁹²

Kazimir Malevich gibi resim sanatçıları soyutlama yöntemini Tanrı’nın ifade edilemezliği durumundan yola çıkarak kullandıklarını belirtmişlerdir. M.H.J. Schoenmaekers’in kurucusu olduğu Neo Plastisizm akımı da varlığın bütünlüğü ilkesinden hareketle sanatı, kişinin yaşadığı mistik deneyimin bir ifade biçimi olarak görür.¹⁹³ Doğada yer alan nesnelerin soyutlanarak ifade edilmesi, yaşanan hissi tecrübelerin geometrik şekiller aracılığıyla ortaya konulması, İslâm sanatının yöntemlerinden ve motivasyonundan çok da uzak değildir.

Tasavvufun İslâm sanatı üzerindeki etkileri ise yadsınamayacak bir gerçektir. İslâm dininde yer alan tevhit inancı puta tapıcılığa götürür endişesiyle beraber İslâm sanatının şekillenmesine de sebebiyet vermiştir fakat İbnü’l-Arabî’nin tevhit inancına farklı bir perspektiften bakması, varlığı bütüncül şekilde ele alması, bu inancın sanat

¹⁹⁰ Ali Asker, “Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme”, (Sanatta Yeterlilik, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı İzmir, 2009), s. 74.

¹⁹¹ Koltas, 2014, s. 513.

¹⁹² Yıldız Erşadıcı, “Lirik Soyutta Kaligrafik Etkiler ve Uzakdoğu Sanatı”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2017, s. 595.

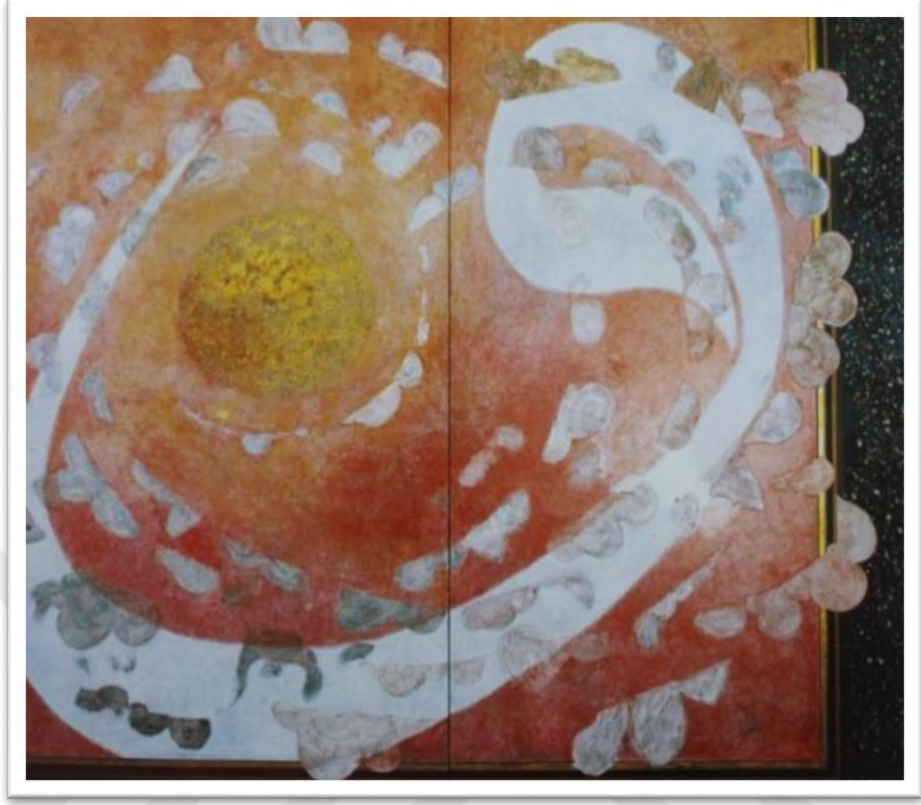
¹⁹³ Melek Akyürek, “Resmin Soyut ve Soyutlamadaki Yüzü: Yeni-Plastisizm”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 2017, s. 211.

eserlerine de tezahür etmesini sağlamıştır. İbnü'l-Arabî'nin tevhit inancını farklı boyutlarda yorumlaması ve bunu belli bir sistem içinde yürütmesi onu diğer sûfilerden ayıran bir özelliktir. Görüldüğü gibi İbnü'l-Arabî'nin İslâm tasavvufunun üzerindeki etkisi oldukça fazladır. İbnü'l-Arabî'nin ontolojik düşüncelerini açıklarken kullandığı sembollerden en kapsamlısı harf metafiziğidir. İbnü'l-Arabî'nin her bir harfe varlık hiyerarşisinde farklı bir görev vermesi ve en nihayetinde varlıkta teklik konusunu temel alması onu bu anlamda diğer sûfilerden ayırmaktadır. İbnü'l-Arabî'nin harfleri canlı varlıklar olarak değerlendirmesi ise hat sanatının özünü benzerlik göstermektedir. Harfleri varlık ve alem ilişkisini açıklamakta kullanan İbnü'l-Arabî bu anlamda oldukça girift bir yapı ortaya koymuştur. Harflerin içerdiği bu derin manalar ise Khaled Al Saai gibi resim sanatçılarına ilham kaynağı olmuştur. Khaled Al Saai hem harfleri soyutlayarak kullanmış hem de harflerin temsil ettiği manalara dikkat çekmiştir. Bu haliyle aslında Khaled Al Saai eserlerinde soyutlama içinde bir soyutlama yoluna gitmiştir.

2.2.2. Erol Akyavaş

İbnü'l-Arabî'nin ontolojik düşüncelerinin ve bu düşünceleri sembolik kullanımlar aracılığıyla sunma biçimleri Türk resim sanatçılarına da ilham kaynağı olmuştur. Tasavvufî figür ve harf imgelerini yapıtlarında sıkça kullanan Erol Akyavaş bu ressamlardan birisidir. Erol Akyavaş bu figür ve imgeleri İsmet Doğan gibi resim sanatçılarının aksine kültürel bir obje olarak kullanmamış, tasavvufu içselleştirmiş ve yaşadığı mistik deneyimleri tüm içtenliğiyle resim aracılığıyla görünür kılmaya çalışmıştır. Akyavaş'ın eserlerinde dolambaç, spiral, daire, kare, boşluk, gibi imgeleri kullanması onu soyut Ekspresyonizme yaklaştırmıştır. Akyavaş'ın Hallacı Mansur adlı serisinde (Resim 4)¹⁹⁴ İbnü'l-Arabî'nin harf metafiziğine dair düşüncelerin yansımalarını görmek mümkündür.

¹⁹⁴ Erol Kılıç, “Günümüz Türk Resminde İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları”, *Tartışmalı İlmi Toplantı*, İstanbul, 07-09 Kasım 2014, s. 541.



Resim 4. Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1987.

Akyavaş bu eserlerinde özellikle Elif ve Vav harflerini imge olarak kullanmıştır. Elif harfi bütün harflerin anlamını kendisinde barındıran bir özelliğe sahiptir. Elif noktada yer almaktadır. Akyavaş Hallac'ın noktaya yönelik düşüncelerinin oldukça etkisinde kalmıştır.¹⁹⁵ (Resim 5).¹⁹⁶ Nokta İslâm tasavvufunda varlığın tekliğini temsilen kullanılan semboldür.

¹⁹⁵ Erol Kılıç, "Günümüz Türk Resminde İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları", *Tartışmalı İlmi Toplantı*, İstanbul, 07-09 Kasım 2014, s. 541.

¹⁹⁶ Erol Kılıç, "Günümüz Türk Resminde İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları", *Tartışmalı İlmi Toplantı*, İstanbul, 07-09 Kasım 2014, s. 541.



Resim 5. Erol Akyavaş, 1988.

Noktanın tekliği temsilen kullanımı bizi İbnü'l-Arabî'nin Vahdet-i vücûd düşüncesine götürür. Akyavaş varlığa dair düşüncelerini yalnızca harf imgelemi vasıtasıyla sunmaz, kullandığı spiraller evrenin Tanrı'ya doğru bir yönelim içinde olduğunu sembolize etmektedir. Aslında tasavvufta Tanrı ve âlem arasındaki ilişki doğrusal olarak değil de dairesel olarak ele alınmaktadır. Bu durumun ortaya çıkmasında şüphesiz ki İbnü'l-Arabî'nin metafizik sisteminin etkisi çok büyüktür. Erol Kılıç, Akyavaş'ın spirallerin temsil ettiği manaya dönük düşüncelerini şu şekilde açıklar:

“Spirallerde iki türlü hareket vardır; merkezden dışa doğru açılma ve dışarıdan merkeze doğru yönelme. Dışa doğru açılma, hem evrenin oluşumunu, hem de şu anda evrenin devam etmekte olan genişleme hareketini sembolize eder. Merkeze doğru gelişte ise dairenin de merkezinde olduğu gibi bir olana, tek olana yani Allah'a doğru bir hareket vardır.”¹⁹⁷

¹⁹⁷ Erol Kılıç, “Günümüz Türk Resminde İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları”, *Tartışmalı İlmi Toplantı*, İstanbul, 07-09 Kasım 2014, s. 541.

Akyavaş'ın daireye yüklediği metafiziksel anlam ve İbnü'l-Arabî'nin daire ve nokta konusundaki belirlemeleri paralellik gösterir. İbnü'l-Arabî daire ve hareketleri noktasında şöyle bir belirlemede bulunmuştur:

Bir dairenin merkez noktasından, çevreye çıkan her çizgi, benzerlerine müsavidir ve çevredeki başka bir noktaya ulaşır. Oysa merkezdeki nokta, kendisinden çevreye doğru çıkan çizgilerin çokluğuna rağmen ne sayıca artmış, ne de miktarca ziyade olmuştur. Merkezdeki nokta, bizatihi çevredeki her noktaya karşıt olur. Zira merkezdeki noktaya, başka bir nokta tekabül etseydi, merkezi nokta o zaman parçalanmış olurdu ve merkezi nokta bir olduğu halde, bir olması; doğru olmazdı. İşte, kesret vahid'den böylece zahir olmuş ve bu cevher kendiliğinden parçalanmamıştır. Şu halde, vahid'ten ancak vahid sadır olur diyenin sözü batıl olmuştur.¹⁹⁸

İbnü'l-Arabî'nin Vahdet-i vücûd ve varlığın oluşumuna dair geliştirdiği düşünceler spirallerin sembolik boyutta kullanımıyla organik bir bağ oluşturabilecek durumdadır. İbnü'l-Arabî daire ve noktayı, Tanrı, âlem, felek gibi konuları açıklamak için kullanmıştır. Daire ve nokta hususundaki düşünceleri İbnü'l-Arabî'nin tüm ontolojik sisteminin sembolik bir görüntüsü gibidir. İbnü'l-Arabî'ye göre feleklerde de insanların sahip olduğu özelliklere sahip varlıklardır. Dairesel hareketlerde bulunmaları da bu durumun göstergesidir. Dairesel hareketlerin iradi hareketler olması her bir noktada amaca dönük hareket etmeleri ve asıl amacın dairenin merkezindeki noktaya, yani tek olan Tanrı'ya doğru olması feleklerin akıl sahibi varlıklar olduğunu göstermektedir.¹⁹⁹ Dairenin merkezi ise mutlak varlığın kendisidir. Âlem, mutlak varlığa doğru daimi bir yönelim içindedir. İbnü'l-Arabî mutlak varlığı "nokta" olarak tanımlar. İbnü'l-Arabî'nin mutlak varlığı nokta ile açıklaması ise yine onun biçimlendirdiği harf metafiziğiyle ilişkilidir. İbnü'l-Arabî'nin kelimeler ve yaratma arasında sembolik bir ilişki kurduğunu daha önce belirtmiştik. Nasıl ki Kur'an'ın ilk kelimesi besmele ise, âlemin meydana gelişinin başlangıç kelimesi de besmeledir. İbnü'l-Arabî'ye göre kelimeler açısından noktanın aslı Kur'an'dır. Kur'an'ın aslı Fatiha Süresi'nde cem edilmiş, Fatiha Süresi de Besmele'de, Besmele de Ba harfinin altındaki noktada cem edilmiştir.²⁰⁰ İbnü'l-Arabî Besmele'nin harflerini de birbirinden ayırmış, her bir harfe ayrı manalar

¹⁹⁸ Erol Kılıç, "Günümüz Türk Resminde İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları", *Tartışmalı İlmi Toplantı*, İstanbul, 07-09 Kasım 2014, s. 406.

¹⁹⁹ Arabî, *El-Bulga Fi'l Hikmeh*, s. 128.

²⁰⁰ Arabî, *El-Bulga Fi'l Hikmeh*, s. 222.

vermiştir. Ona göre Besmele'nin ilk harfi olan Ba harfi cem ve vücûd mertebesinde bir harftir. Bu haliyle Ba harfi her şeyin kendisinde başladığı ve aynı zamanda topladığı bir anlam içerir. Her şey Ba harfiyle başlamıştır. İbnü'l-Arabî Ba harfinin kendisinde topladığı anlamlar için şöyle demiştir:

Ba gelmeden önce isimde bulunan vasi hemzesinin yerini almıştır. Ba ona eklendiğinde ise sakın harfe uygun olmadığı için kendisine gerek duyulmuştur. Böylece kudret diye ifade edilmiş hemze; harekeli olarak çekilmiş ki o varlıktan ibarettir ve nutka ulaştırılmıştır. Nutk ise yoktan var etme ve yaratmadır. Sakin (harekesizlik). ise yokluktur. Bu, sonradan yaratılmışın yok iken var olma vaktidir ki, o da (Bismi'deki). Sin harfidir. Böylece yokluk, harfler âleminde varlığın simgesi olan Mim harfi sayesinde mülke girdi.²⁰¹

Görüldüğü gibi İbnü'l-Arabî'ye göre nokta Tanrı'nın kelamının başlangıcını oluşturur. Nasıl ki bütün harflerin, kelimenin yani bir dile ait her kavramın ortaya çıkışı nokta ile başlarsa âlemin meydana gelişi de noktadan zuhur edilmesiyle başlar. İbnü'l-Arabî noktaya çok boyutlu anlamlar yüklemiştir. Mesela noktayı insan kalbiyle de temsillendirir. İbnü'l-Arabî'nin noktayı insan kalbiyle açıklaması yine onun bilgi anlayışıyla ilgilidir. İbnü'l-Arabî bilgiye ulaşmanın ancak keşf ve ilham yoluyla mümkün olduğunu düşünmektedir. Keşfin gerçekleştiği noktayı ise insan kalbi olarak görür.²⁰² Bu haliyle insan kalbi ilahî tecellilerin zuhur ettiği ve bu tecellileri kendisinde topladığı noktadır.

İbnü'l-Arabî varlığa dair hakikatin bilgisine basiret ehlinin ulaşabileceğini belirtmiştir. Basiret ehli kalpten doğan bilgiyle diğer tüm uzuvlarını, bu uzuvlardan da bütün anlamda kendi varlığını tanımaktadır. Kendi nefsinin bilen insan ise bütün varlığı müşahade edebilme yetisine sahip olabilmektedir.²⁰³ İbnü'l-Arabî nokta metafiziğini Elif harfi üzerinden de açıklamıştır. Ona göre Elif harfi ilahî zata delalet etmektedir. Elif harfi bütün harflerin ilkidir. İbnü'l-Arabî Elif harfini konuşmada ortaya çıkan ses ve nefesle aynileştirir. Nasıl ki konuşma ve ses için nefes gerekliyse Elif harfi de aynı derece kelamın ortaya çıkmasında gerekli olan bir harftir. Elif harfi bu haliyle ilahî zata delalet etmektedir. İbnü'l-Arabî'ye göre diğer bütün harflerin

²⁰¹ Muhyiddin İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, Çev: Ekrem Demirli, Litera Yayınları, İstanbul, 2007, s. 285.

²⁰² İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, s. 368.

²⁰³ Hür Mahmut Yücer, "Vahdet-i Vücûd Nazariyesinin İzahında Nokta Sembolizmi ve Muhyiddin-i Rûmî'nin Temsil-i Nokta Adlı Eseri", *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 2017, s. 223.

meydana çıkabilmesi ancak Elif harfiyle mümkündür. Bütün harfler Eliften gelir ve yine Elife dönüşür fakat Elif harfi diğer harflere dönüşmez.²⁰⁴ İbnü'l-Arabî bu detayla âlemin Tanrı'dan zuhur ettiğine fakat âlemin Tanrı'ya zuhur edemeyeceğini vurgulamıştır. İbnü'l-Arabî Elif harfini kozmolojik düzlemde sembolleştirmiştir. Ona göre yedi feleğin hareketinden ilk dört unsur meydana gelir. Onlardan ise özellikle Elif harfi var olur.²⁰⁵ Elif harfi üç noktadan hâsıl olmuştur. Her bir noktanın temsil ettiği farklı bir alan mevcuttur. İlk nokta Hakikat-i Muhammediye'dir. İkinci nokta Rahman, bir nefes, üçüncü nokta ise şehadet âlemidir.²⁰⁶ İbnü'l-Arabî Hakikati Muhammediye'yi İbdai Urun, yani bir şey olmaksızın var edilen ilk akıl olarak değerlendirir. İlk akıl ise yüce kelimadır.²⁰⁷ Bu ilk kelâm bütün âlemin efendisi ve varlık âleminde ortaya çıkan ilk şeydir. İbnü'l-Arabî bu konuda şöyle demiştir: *“Onun varlığı, bu İlahî nurdan, Hebadan ve tümel hakikatten meydana gelmiştir. Hebada onun hakikati, ardından âlemin hakikati Hz. Muhammed'in tecellisinden meydana gelmiştir.”*²⁰⁸ Görüldüğü gibi İbnü'l-Arabî noktayı feleklerin kendisine yöneldiği bir merkez olarak görmüş, bu noktanın açılımının da ilk akıl yani Hakikati Muhammediye, Hakikat-i Muhammediye'nin de insanı kâmil olduğunu ifade etmiştir. İbnü'l-Arabî'ye göre varlık bir dairedir ve bu dairenin başlangıcı ilk akıldır. İlk akıl ise cinslerin ilk kısmını oluşturmaktadır. Bu cinsler insan cinsi ile son bulmuş ve daire bu şekilde tamamlanmıştır. İnsanın ilk akılla ittisal kurması da İbnü'l-Arabî'ye göre dairenin sonunun ve başlangıcının olmamasıyla ilgilidir.²⁰⁹ Daireyi noktayla açıklayan İbnü'l-Arabî nokta ve daire arasındaki ayrıma dikkat çeker. Nasıl ki mutlak zat insanla irtibatlı değil fakat insan mutlak zatla irtibatlıysa, nokta da daireyle irtibatlı değildir.²¹⁰ İbnü'l-Arabî daire ve noktanın bu durumuna işaret ederek aslında ayniyet ve gayriyet hususuna da vurgu yapmış olmaktadır.

Görüldüğü gibi İbnü'l-Arabî Tanrı-âlem konusundaki belirlemelerini genellikle sembolik anlatımlar aracılığıyla yapmıştır ve bu sistemde girişiklik ve iç içe

²⁰⁴ Uluç, *İbn Arabî'de Mistik Sembolizm*, s. 171.

²⁰⁵ İbn Arabî, *Fütûhat-ı Mekkiyye*, s. 239.

²⁰⁶ Hür Mahmut Yücer, “Vahdet-i Vücûd Nazariyesinin İzahında Nokta Sembolizmi ve Muhyiddin-i Rûmî'nin Temsil-i Nokta Adlı Eseri”, *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 2017, S. 6, C. 2, s. 224.

²⁰⁷ İbn Arabî, *Fütûhat-ı Mekkiyye*, s. 262.

²⁰⁸ İbn Arabî, *Fütûhat-ı Mekkiyye*, s. 345.

²⁰⁹ İbn Arabî, *Fütûhât*, c. II-B s. 405.

geçmeler söz konusudur. İbnü'l-Arabî'nin herhangi bir konudaki düşüncesi diğer bir konudan bağımsız bir şekilde ele alınamamaktadır. Tanrı, âlem, bilgi, kelim gibi konular hep birbiriyle açıklanabilecek şekilde işlenmiştir. Özetlemek gerekirse İslâm kozmolojisinde daire Vahdet-i vücûdu ve kâmil insanı sembolize eder. Erol Akyavaş'ın eserlerini oluşturan kompozisyon ise bu düşüncedir. Akyavaş resimlerinde görünenin ardındaki hakikate işaret etmekte, spiraller ve harfler aracılığıyla bu metafizik görüntüyü ifadelendirmektedir. Akyavaş, Hüsn-ü hat sanatının temsil ettiği anlatımları Khaled El Saai gibi plastik sanatla buluşturmuş, varlığın çoklu görünüşleri arasında öze ulaşmayı amaçlamıştır. Akyavaş eserlerinde yalnızca soyut figürleri işlememiş, ikonlar aracılığıyla da metafiziksel gerçeklere işaret etmiştir. 1990'da *İkonoklastlar İçin İkonalar* sergisinde parayı konu edinmiş, bu resimlerinde şeylerin sahteliği ve sahteliğin hakikatlerden ince bir nüans noktasıyla ifadelendirmiştir.²¹¹ İnsan ve insan bilincinin simgelerle ilişkisini ve bu simgelerin metafizik anlamlarını yansıtmıştır tuvale. Akyavaş bu ikonları İslâm dinini tasvir yasağına götüren kaygılardan farklı biçimlerde birer put figürü olarak değil de ontolojik düzeyde kullanmıştır.

2.2.3. Anila Quayyum Ağa

Anila Quayyum Ağa, Pakistanın Lahor şehrinde 1965 yılında dünyaya gelmiştir ve Kuzey Teksas Üniversitesinde Fiber Sanat dalında M.F.A'ya sahiptir. Çalışmaları on ikinin üzerinde solo ve kırk grup sergisinde sergilenmiştir. Ağa'nın Pakistanlı olması ve ABD'de yaşaması, İslâm ve Hristiyanlık gibi iki farklı dinin sınırlarına şahitlik etmiş olması, onu sanatsal anlamda oldukça etkilemiştir.²¹² *Kesişme Noktası* isimli projesinde İslâmî geometrik desenleri kullanan Ağa, bu desenlerin akıcılığına ve geometrik tasarımın saflığı ve içsel simetrisine dikkat çekmek istemiştir. Geometrik desenlerin akışkanlığının yanında bir bütünü temsillendirdiğini belirten Ağa, bu desenleri ışığı kullanarak sunar. Ona göre bu

²¹¹ Ali Asker, “Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme”, (Sanatta Yeterlilik, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı İzmir, 2009), s. 121.

²¹² İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, <http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/testament-to-the-symbiosis-of-difference/> (29.04.2019).

desenler aşkınlığı ifade eder. Geometrik desenlerin kullanımı ise İslâm'ın figüratif sanata karşıtlığı ve metafizik göndermelerin figürlerle ifade edilememesinden kaynaklanır.²¹³ Ağa'nın eserlerinde genellikle merkezde yer alan bir parçanın etrafında şekillenen desenler yer alır. Ağa bu geometrik desenlerin temsil ettiği anlam görüntülerine dikkat çeker. Işık ve gölge sanat eserlerinin bütünleyicisi durumundadır. Bu eserlerin işaret ettiği anlamların sadece hayal edilebileceğini belirten Ağa, izleyicinin bu hayal sürecinden sonra yine desenlerin şekline yöneleceğini ve bu durumun dairesel şekilde tekrarlanacağını belirtir.²¹⁴ Ağa'nın bu belirlemesi İbnü'l-Arabî'nin daire ve merkezinde yer alan nokta sembolizmine uygun bir görüntü oluşturmaktadır. Ağa'nın *Benim Çatal Dilim II* adlı eseri de İbnü'l-Arabî'nin harf metafiziğiyle ilişkilendirilebilir bir eserdir. (Resim 6).²¹⁵



Resim 6. Anila Quayyum Agha / Benim Çatal Dilim II.

²¹³ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, [http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/testament to the symbiosis of difference/](http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/testament%20to%20the%20symbiosis%20of%20difference/) (29.04.2019).

²¹⁴ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, [http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/testament to the symbiosis of difference/](http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/testament%20to%20the%20symbiosis%20of%20difference/) (29.04.2019).

²¹⁵ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, [http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/testament to the symbiosis of difference/](http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/testament%20to%20the%20symbiosis%20of%20difference/) (29.04.2019).

Ağa bu eserde İngilizce Hintçe Urduca ve Arapça harfler kullanmıştır. Bu harfler uzaydan geldiği varsayılacak biçimde, baştan çıkarıcı bir desen meydana getirerek belirlenmiş katmanlara asılmıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi İbnü'l-Arabî Arap harfleri dışındaki diğer tüm harfleri profan olarak değerlendirmiş ve Arap harflerine metafiziksel anlamlar yüklemişti. Ağa ise Arap harfleri yanında diğer dillere ait harfleri de kullanmıştır. Bu harflerin uzaydan aşağıya doğru geliyor şekilde biçimlendirilmesi ise İbnü'l-Arabî'nin Tanrı'nın kelamı ve bu kelam ile feleklerin, âlemin var edilmesi metaforuna benzer bir görüntü oluşturmaktadır.

2.2.4. Soheila Esfahani

Soheila Esfahani, Tahran'da dünyaya gelmiş ve Waterloo Üniversite'sinde okumak için eşiyile birlikte Kanada'ya yerleşmiştir. Esfahani'nin aldığı mimarlık eğitimi onun resim sanatına da yansımıştır. İranlı olması ve Kanada'da yaşaması onu kültürel anlamda etkilemiş ve bir dönem kültürler arası kimlik meseleleriyle ilgilenmeye itmiştir.²¹⁶ Bir resim ve grafiti sanatçısı olan Soheila Esfahanin eserleri soyut yöntemlerle oluşturulmuş, öznel eserlerdir. Eserleri oluştururken tasavvufun ona ilham verdiğini belirten Esfahani, mistisizmin evrensel yönüne odaklanır. Ona göre sanatçı kavram ve fikir üreten kişidir. Kavram ve fikir üretimi ise kültürü etkileyen bir durumdur. Sanatçılar bu şekilde dolaylı olarak kültürü etkileyebilmektedirler.²¹⁷ Esfahani hat sanatında harflerin uzun biçimlerde kullanılmasından etkilenecek soyut lineer çalışmaları yapmış ve bu çalışmalarını dekoratif mimarîde de kullanmıştır. (Resim 7).²¹⁸

²¹⁶ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/working_across_cultures/ (25.12.2018).

²¹⁷ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/working_across_cultures/ (25.12.2018).

²¹⁸ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/working_across_cultures/ (25.12.2018).



Resim 7. Başlıksız, Soheila Esfahani, Fatima Garzan'ın İşbirliği ile.

Eserlerinde Fars harflerini hüsn-ü hat sanatından uzakta daha modernist biçimlerde kullanan Esfahani, bu durumu hat sanatına bir eleştiri olması adına değil de daha geniş kitlelere ulaşmak adına yapmıştır. Esfahani resimlerini yaparken kullandığı malzemelerin resmin bütünlüğü içinde daha üstün bir varlığa dönüştüğünü düşünür. Kanada'da yaşıyor olması ve İslâmî ve mistik referanslarla kompozisyonlarının çerçevesini belirginleştirmesi bu resimlerin kültürel açıdan değerlendirilme olasılığını arttırmaktadır. Fakat Esfahani resimlerinin birer kültür ürünü olarak değerlendirilmesini yadsımaktadır. Esfahani'nin Fatima Garzan'la birlikte oluşturduğu *Opus S.* isimli eseri, harfleri kaligrafik yöntemlerle kullanması bakımından oldukça özgün bir eserdir. Esfahani bu eserinde harfleri olabildiğince soyutlamış ve kendi içinde belli katmanlar oluşturan bir dairenin etrafına yerleştirmiştir. Harflerin daire etrafındaki bu dizilimi varlığı meydana getiren Tanrı'nın nefesine bir atıf gibidir. Dairenin içinde yer alan sarmallar ve kendi içinde bir noktada bütünleşen daireler ise galaksileri anımsatmaktadır. Bütün bu motifler dıştan harflerin çevrelediği bir dairenin içinde yer almaktadır. Bu görüntü bir bütünlük hissi uyandırdığı gibi daire içindeki motifler aracılığıyla bir devinim

duygusu da vermektedir. Bu görüntü İbnü'l-Arabî'nin varlığı durağan bir şekilde ele almaması, Tanrı'nın kelamı aracılığıyla âlemde her an bir suretin var edilmesi düşüncesiyle açıklanabilir. Bu desenler periyodik bir şekilde dizilmiş ve tekrarlanmış gibi görünse de bir sonsuzluk hissi uyandırmaktadır. Tüm bu motiflerin bir daire içinde verilmesi ise İbnü'l-Arabî'nin Tanrı ve âlem arasındaki ilişkiyi doğrusal değil de dairesel olarak ele almasıyla uyumludur.

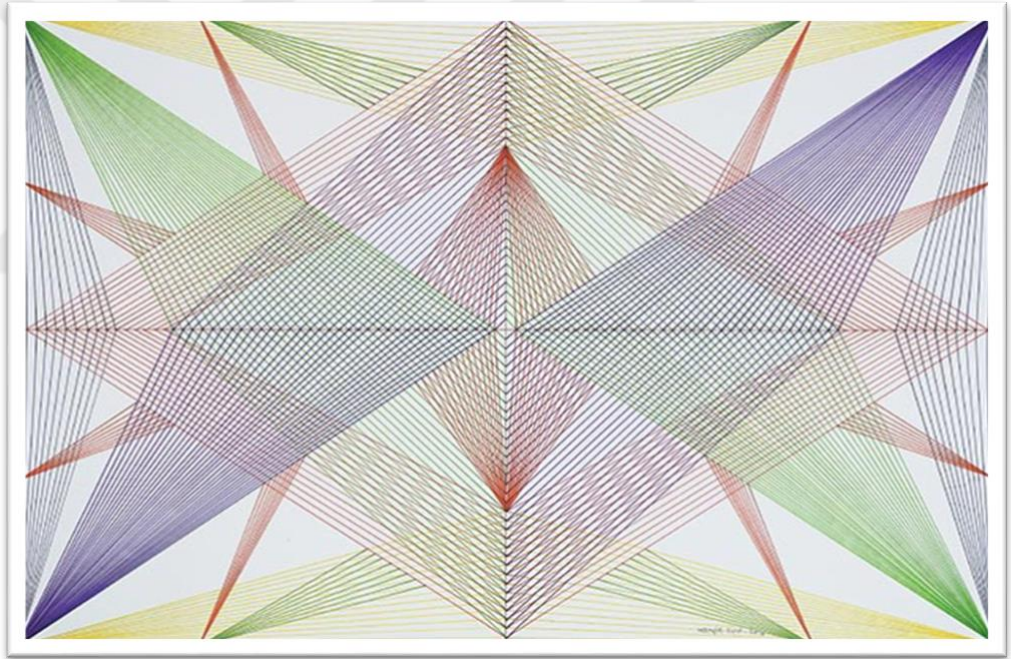
2.2.5. Monir Shahroudy Farmanfarmaia

1994 Qazwin doğumlu olan Monir Shahroudy Farmanfarmaia'nın eserleri modern resim sanatının ve tasavvufun iç içe geçtiği görüntüler oluşturmaktadır.²¹⁹ Farmanfarmaia'nın ikonik ayna mozaikleriyle şahsına münhasır eserler ortaya koymuştur. Farmanfarmaian eserlerinde geometrik soyutlamayı kullanmıştır. Üçgen, elmas, yedigen, sekizgen ve nonagonları matematiğin özellikleri etrafında kullanan Farmanfarmaian'ın eserlerinde soyut empresyonizmin izlerini görmek mümkündür. Bu geometrik şekiller haftanın günlerine, evrene ve gezegenlere göndermede bulunur. Bu geometrik motiflerin ayna eşliğinde ışığın gücünün kullanılarak yapılması ise eserlere derinlik katmıştır. Resim 9'da²²⁰ Farmanfarmaian birbiriyle kesişen ve iç içe geçmiş dörder daire ve bu daireleri kuşatan bir daire kullanmıştır. Açı, üçgen, dörtgen ve kareden meydana getirdiği formları renklerle ve daireler ile harmonik bir uyum içinde ortada yer alan nokta etrafında biçimlendirmiş ve kozmik bir görüntü oluşturmuştur. Geometrik çizgiler hareket ediyormuş gibi görünen noktaların etrafında âlemin bir döngüde oluşunu simgeliyor gibidir. Her bir dairenin içinde bir noktanın yer alması, her noktadan bir devinim başlaması ve yine o noktaya dönmesi İbnü'l-Arabî'nin âlemin mutlak varlığa doğru daimi bir yönelim içinde olduğuna dair düşüncesini hatırlatmaktadır. Açıların dairelere yansıyor gibi keskin çizgiler şeklinde ilerlemesi ise ışığın yansımaları hatırlatmaktadır. Bu çizgiler dairelere nüfuz etmiş ve dairelerin orta kısmında bulunan görünmez noktaya işaret

²¹⁹ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/working_across_cultures/ (25.12.2018).

²²⁰ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/working_across_cultures/ (25.12.2018).

etmektedir. İbnü'l-Arabî'ye göre bütün varlık âlemi Allah'ın nurundan meydana gelmiştir. Işığın nesneleri aydınlatması gibi Allah'ta varlığa tezahür etmiştir. Bu anlamda Allah'ın nuru hem varlığın kaynağı hem de bu varlığı daha görünür kılan bir şeydir. Farmanfarmaian'ın çizgileri periyodik şekilde kullanması ışığı sembolize ediyor gibidir. Bu haliyle tüm bu görüntüler bütünsel şekilde ele alındığında oluşan his, İbnü'l-Arabî'nin nur metafiziğine dair yapmış olduğu belirlemelerden çokta uzak değildir. Farmanfarmaian'ın eserlerinde geometrik öğelerle dengeli kompozisyonlar kurması ve bu öğeleri tek bir noktada toplaması, İbnü'l-Arabî'nin Vahdet-i vücûd teorisiyle geliştirdiği monist varlık tasarımının bir görünümü gibidir. (Resim 8).²²¹



Resim 8. Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Başlıksız, 2016.

Farmanfarmaian bu resimde geometrik biçimlerden kare ve dikdörtgenler meydana getirmiş ve bunları mor, sarı, yeşil ve kırmızı renklerini kullanarak asimetrik bir görüntü ortaya koymuştur. Tüm bu açıların oluşturduğu kare ve

²²¹ Islamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/working_across_cultures/ (25.12.2018).

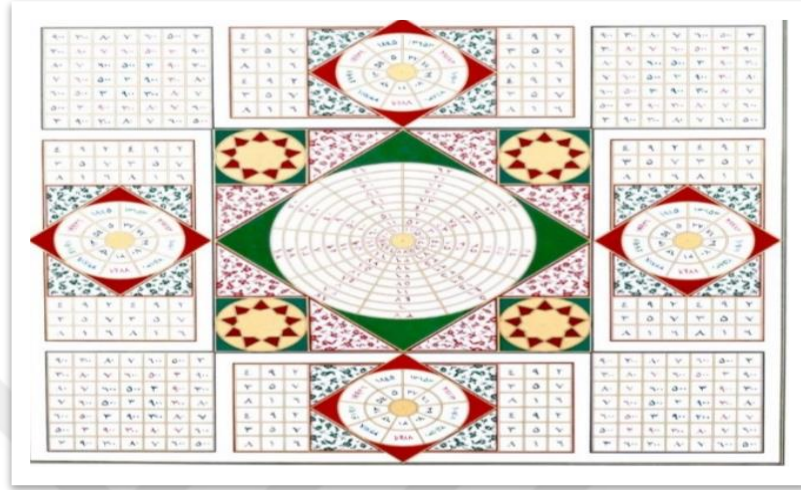
dikdörtgenler ise tuvalin orta kısmında bir noktada birleşmektedir. Noktanın geometrik görüntüler eşliğinde kullanılması ve mistik temsillere kapı aralaması İslâmî resim sanatında olduğu gibi farklı kültürler tarafından da benzer motivasyonla kullanılan sembolik bir biçim olmuştur. Tasavvuftan etkilenen resim sanatçıları ise noktayı varlığın birliğini temsilen kullanmış ve noktayı geometrik motifler eşliğinde sunmuşlardır. Bu geometrik motifler çoğu zaman İbnü'l-Arabî'nin ontolojik sisteminde dile getirdiği feleklere benzer görüntüler oluşturmaktadır.

2.2.6. Dana Awartani

1987 senesinde Suudi Arabistan Cidde'de doğan aslen Filistinli olan Dana Awartani, Central Saint Martins Üniversite'sinde güzel sanatlar bölümünü okumuş ve Princesschool'da geleneksel sanatlar alanında yüksek lisansını tamamlamıştır.²²² Awartani Central Saint Martins'te aldığı kavramsal eğitimi ve İslâmî kodlarla işlenmiş geleneksel sanat anlayışını harmanlayarak özgün eserler ortaya koymuştur. Eserlerinde İslâmî gelenekten gelme motifleri kullanan Awartani modern sanatın tekniklerini kullanmıştır ve bu durum ona sanatında bir dinamiklik kazandırmıştır. Çeşitli alanlarda çalışmalar yapan Awartani, el yazmaları, parke ve seramiklerde geleneksel İslâmî sanat formlarını işlemiştir. Awartani eserlerini meydana getirirken gerekli malzemeleri ve pigmentleri kendi oluşturur.²²³ Awartani çalışmalarında geometri ve doğa arasındaki ilişkiye değinir. Geometrik formları sanatla buluşturan Awartani kutsal denilebilecek alanların konusuna giren meseleleri sembolik anlatımlarla estetik çerçevede oluşturur. Awartani örtük kalmış tasavvufi his ve tecrübeleri görselleştirir.²²⁴ Awartani çalışmalarında dinî ritüelleri geometrik formlar kullanarak soyutlar ve kutsal metinlerin bâtinî anlamlarına yoğunlaşır. Awartani'nin *Göksel Organlar* adlı eserini (Resim 9)²²⁵ oluştururken Kur'an ayetlerinden ilham

²²² İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/dana_awartani/ (13.01.2019).
²²³ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/dana_awartani/ (13.01.2019).
²²⁴ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/dana_awartani/ (13.01.2019).
²²⁵ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/dana_awartani/ (13.01.2019).

aldığını belirtmektedir.²²⁶ Göksel olaylar ve harfler arasında ilişki Kur'an Awartani bu durumu palindromlar kullanarak görselleştirmiştir.



Resim 9. Göksel Organlar.

Awartani göksel olaylar ve harf bilimi arasında böyle bir ilişki kurmasının sebebinin tasavvuf geleneğinde yer alan harfler ilmi olduğunu belirtir. Awartani harflerin dizilimi ve göksel olaylar arasındaki bağı sembolik bir anlatımla görselleştirmiştir. Awartani'nin göksel olaylar ve harfler arasında kurduğu bağ İbnü'l-Arabî'nin harf metafiziğine dair yapmış olduğu belirlemelerle uygunluk göstermektedir. Daha önceden de belirtildiği gibi İbnü'l-Arabî feleklerin oluşumunu Tanrı'nın kelimasına, yani harflere bağlamıştır. Her bir feleği Arap harfleriyle ifade etmiş harflere bu anlamda kutsal manalar vermiştir. Awartani'i-nin: İbnü'l-Arabî'nin ontolojik düşüncelerinin görülebileceği bir diğer eseri ise *bir kürenin içinde*²²⁷ adlı çalışmalarıdır. Awartani bu çalışmada daire ve nokta arasındaki metafiziksel anlamlara dikkat çeker.

²²⁶ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/dana_awartani/ (13.01.2019).

²²⁷ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/connecting_worlds_the_art_of_mamouna_patrizia_guerresi/ (15.03.2019).

2.2.7. Maimouna Guerresi

Maimouna Guerresi İtalya’da dünyaya gelmiştir. Guerresi kavramsal feminist çalışmalarıyla ön plana çıkan sanatçılardan birdir. Eserlerinde siyahi insanlar üzerinden tasvirlerde bulunan Guerresi’yi buna iten ise 1991 senesinde Senegal’de tasavvufî bir camia ile bir araya gelmesi olmuştur.²²⁸ Batı Afrika’nın mistik geleneğinden oldukça etkilenen Guerresi eserlerinde gerçeküstü ve sembolik anlatımlarla metafizik alana atıfta bulunur.²²⁹ Guerresi, modern denilebilecek resim tekniklerini ve tasavvuf geleneğini harmanlayarak işler. Sadece resim sanatında değil fotoğrafçılık, video çekimleri, yerleştirme ve heykel gibi alanlarda da sanatını icra etmiştir. Guerresi’nin çalışmalarında kadın temalı bir kozmos görüntüsü göze çarpar. Eserlerinde mistik tasvirleri sıkça kullanan Guerresi’nin kadın merkezli çalışmalar yapmasında ise Rabiâtü’l Adeviyye’nin misyonu etkili olmuştur.²³⁰ Ona göre Tanrı’nın var ediciliği ve kadının üretkenliği arasında sembolik bir benzeşim vardır. Guerresi bu konuda şöyle demiştir:

Çalışmamda, özellikle kadınsı figürler etrafında merhamete vurgu yapıyorum, çünkü Tanrı “misafirperver bir rahim gibi”. Aslında, besmelenin anahtar sözcüğü yani Tanrı adına, ılıman ve Merhametli, Bismillah el-Rahman el-Rahim,(besmele ve varlığın başlangıcı). baloncuk su dişilini ifade eder. Kökten rahim, rahim için kelimesini türeten merhametli anlamına gelen rahim gelir: rahm, “Genitilla Al

²²⁸ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/connecting_worlds_the_art_of_mamouna_patrizia_guerresi/ (15.03.2019).

²²⁹ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/connecting_worlds_the_art_of_mamouna_patrizia_guerresi/ (15.03.2019).

²³⁰ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/connecting_worlds_the_art_of_mamouna_patrizia_guerresi/ (15.03.2019).

Wilada” iki adı olan bir karakterdir: Eski bir pagan festivalinden sonra Genitilla ve Arapça’da “hamile kadın” anlamına gelen diğer Al Wilada.²³¹

Guerresi’nin eserlerinde yalnızca kadınları değil erkekleri de sembolik bir tarzda kullanmıştır. Kadın ve erkek ona göre bir ve bütün olan varlığın farklı tezahürleri gibidir. (Resim 10).²³²



Resim 10. İbrahim, 2007.

Guerresi’nin *Genitilla Al Wilada* adlı resminde beyaz elbiseli bir kadın figürü vardır. (Resim 11).²³³ Merkezinde bir kara delik olan bu kara delikten baloncuklar çıkmaktadır. Bu baloncuklar galaksileri, varlığa henüz çıkan âlemleri temsil etmektedir. Guerresi’nin, varlığın meydana gelmesi ve kadın arasında ilişki kurması

²³¹ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/connecting_worlds_the_art_of_mamouna_patrizia_guerresi/ (15.03.2019).

²³² İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/connecting_worlds_the_art_of_mamouna_patrizia_guerresi/ (15.03.2019).

²³³ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/connecting_worlds_the_art_of_mamouna_patrizia_guerresi/ (15.03.2019).

İbnü'l-Arabî'nin dişiliği varlıksal alanda üstün bir mevkide görmesiyle uyumlu bir görünümdür. İbnü'l-Arabî'ye göre dişilik bütün varlıkta ontolojik bir ilkedir.²³⁴ Dişilik ve erillik varlıksal anlamda eşit olsalar da rol bakımından farklı mertebelere sahiptirler. Varlığı mümkün olan her şey, her edilgen ve her etkilenen eril de olsa aslında dişi mertebesindedir.²³⁵ İbnü'l-Arabî'ye göre dişilik ve erillik varlığın her alanına tezahür etmiştir ve bu zıtlık aynı zamanda yine onları var eden bir şeydir. Guerresi'nin *İbrahim* adlı eserini aynı şeyin farklı tezahürleri olarak yorumlaması fakat varlığın meydana gelişini tasvir ettiği tablonun *Genitilla Al Wilada* olması İbnü'l-Arabî'nin ontolojik anlamda dişiliğe ve erilliğe yüklediği anlamla benzerlik gösterir.



²³⁴ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/connecting_worlds_the_art_of_mamouna_patrizia_guerresi/ (15.03.2019).

²³⁵ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/connecting_worlds_the_art_of_mamouna_patrizia_guerresi/ (15.03.2019).

Resim 11. Soldaki Görüntü, Genitilla al-Wilada, 2007, Sağdaki Görüntü, Anne-Minare, 2007.

Guerresi'nin sanatında sembolizmin dili güçlü bir şekilde kullanılmıştır. Görsel figürler yoğun olarak kullanılmış ve izleyiciye ezoterik bir dünyanın kapılarını açmaktadır. İnsan bedeninin fizikî görünümü ve mistik öğretiler arasındaki karşılıklı ilişki güçlü bir şekilde dile getirilmiştir. Guerresi insan bedenlerinin bu şekilde kullanılmasını gotik mimariye benzetmektedir. Çünkü Ona göre insan bedeninin kutsal boyutu sembolik gerçeklikte en yerinde figürdür.²³⁶ Guerresi'nin bu bedenlerde belirgin olarak kullandığı kafa kısmı ona göre yaşam unsurlarına en çok maruz kalan kısımdır. Guerresi'nin insanın fiziksel görünümünde özellikle kafa kısmını kullanması ve bunu mistik öğretiler anlamında sembolize etmesi İbnü'l-Arabî'nin bilinç ve sezgiyi kutsal bilginin kaynağı olarak görmesini hatırlatmaktadır. İnsan bedenlerine giydirilen kıyafetlerin bir ritüel haline gelmiş beyaz Sûfî kıyafeti olması Guerresi tarafından bilinçli bir şekilde tercih edilmiştir. Guerresi insan bedenlerini kullanmasını vücut sanatı bağlamında değerlendirmektedir. İnsan bedenlerini kullanırken hem sanatçı hem de bir sanat eseri olduğunu belirten Guerresi bu konuda şöyle demiştir.

Performansıyla cennet ve dünya arasında arabuluculuk yapan bir ağaç haline gelip, evrenle kozmik bir temas kurmaya çalıştım. Mitolojide Apollo'nun dokunuşundan kaçmak için mitolojide bir Ağaca dönüşen Daphne gibi doğayla ve efsanevi karakterlerle özdeşleştirdim. Sanatımda metamorfoz kavramını ifade etmeyi sürdürdüğümde, sadece beden değil, aynı zamanda mimarlık ve siyah alanların da vücudun bir parçası olduğu 'Devlerin' mistik bedenlerinde manevi dönüşümü temsil etmeye çalıştım. Bu aynı zamanda, şimdiki ve gelecekteki sergilerde Hindistan'da sergilediğim 'Aydınlatma' veya 'Hint Kırmızı Kozmos' dizisinin olup olmadığına dair son çalışmaların da altını çiziyor.²³⁷

Görüldüğü gibi Guerresi'nin sanat eserleri ilahî gizemi kozmik görüntüler ve insan bedenleri eşliğinde sembolik anlatımlarla ifade etmiştir. Guerresi'nin *Aydınlatma III*. Adlı eseri bu kozmik görüntülerin yansıtıldığı eserlerden

²³⁶ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/connecting_worlds_the_art_of_mamouna_patrizia_guerresi/ (15.03.2019).

²³⁷ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/connecting_worlds_the_art_of_mamouna_patrizia_guerresi/ (15.03.2019).

biridir.(Resim 12).²³⁸ Guerressi bu tabloda galaksileri s f zmin de bir sembolü haline gelmiş beyaz renkler eşliğinde sunmaktadır. Guerresi eserlerinde aklın bilebilece inin ötesindeki anlamlara işaret etmekte ve bunu görsel bir   len eşliğinde izleyiciye açmaktadır.



Resim 12. Aydınlatma III, 2012.

2.3. İBNÜ'L ARAB DE NUR METAF Z   VE RES M SANATINA YANSIMA B   MLER 

Nur kavramı estetik düzlemde birçok metafora kapı aralamı  ve sanat eserlerinde oldukça sık kullanılmıştır. Resimde ifade edilmek istenilen düşüncelerin ı ı ın aydınlatma gücünden faydalanılarak oluşturulması özellikle mistisizmin hakim olduğu resimlerde çokça görülen bir durumdur. Bu resimlerde ışık hem bir aydınlatma aracı olarak, hem de aydınlığa atıfta bulunmak amacıyla kullanılmıştır. İbnü'l-Arabî'nin nur veya ışık konusundaki belirlemeleri ve nuru Tanrı,  lemi bu nurdan meydana gelmiş nurlar huzmesi olarak görmesi birçok resim sanatçısına da ilham kaynağı olmuştur. Resim sanatçılarının ı ı ı kullanım şekillerini ve onları buna iten nedenleri anlayabilmek için İbnü'l-Arabî'nin nur hakkındaki açıklamalarının ortaya konması, İbnü'l-Arabî'den veyahut tasavvuftan etkilenen resim sanatçılarının motivasyonlarını anlamamız açısından daha faydalı olacaktır. İbnü'l-Arabî nuru hem bilinen hem de kendisine benzeyen bilgi olarak tanımlar. Bilgi ve ışık arasında sembolik bir ba  kurar. Ona göre nasıl ki göz, ışık vasıtasıyla nesneleri görür, basiret

²³⁸ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/connecting_worlds_the_art_of_mamouna_patrizia_guerresi/ (15.03.2019).

sahibi insanlar da iç gözlerinin vasıtasıyla gözle görülmeyen bilgiyi idrak.²³⁹ Bu noktada bilgi ışık hükmündedir. Bütün âlem Tanrı'nın nurundan meydana gelmişlerdir. Varlık âleminde meydana gelen bu nur aynı zamanda varlığın kendisini de görünür kılmaktadır. Tanrı'nın nurun kaynağı olması bu haliyle insan algısını aşan bir yapıda olması Tanrı'nın görülemezliğine sebebiyet verir. İnsanın kendi kapasitesi dâhilinde Tanrı'yı görememesi perde benzetmesiyle açıklanır. Ona göre insan ve Tanrı arasında bir perde vardır ve bu perdenin kaldırılabilmesi ise ancak ilimle mümkün olabilir. Işık bu anlamda karanlığı, yani cehaleti yok edecek bilgiye denktir. İbnü'l-Arabî'nin suyu bilgiye benzetmesi ve hayatın kaynağı olarak görmesi ile ışığı bilgi olarak görmesi aynı düşüncenin farklı anlatım biçimleridir. İbnü'l-Arabî'nin ışık ve bilgi arasında benzeşim kurması Kur'an'ı da bir nur kaynağı olarak görmesine sebep olur. Ona göre Kur'an insanları doğru olmayan bilgilerden kurtararak cehaletin karanlığından uzaklaştırmış olmaktadır.²⁴⁰

İbnü'l-Arabî'ye göre zaman, ışık ve karanlığın art arda gelmesiyle bilinir.²⁴¹ Gece meydana gelebilmek için ışığın kaynağı olan güneşin önünden başka bir mekâna geçer.²⁴² Çünkü ışık ve karanlık birbirlerine zıt şeylerdir. Karanlık, ışığın bulunmadığı ortamda meydana çıkan bir şeydir. İbnü'l-Arabî bu konuda şöyle demiştir:

Her ne ki bir şeyden ayrılır, o şey, aynı zamanda ayrıldığı şeyi imar edendir. Daha önce âlemde boşluk olmadığını belirtmiştik. Böylece ayrılan şey ayırdığı yeri gölgesiyle doldurur. Çünkü onun ayrılışı ışığa doğrudur. Işık ise gözükmek demektir. Ayrılan kendi zatı ile ışığın karşısında, durduğunda gölgesi çıkar ve ayrılma yerini doldurur, dolayısıyla ayrıldığı şeyden yoksun kalmaz. Böylelikle o, bir yandan kendisine doğru aslından ayrıldığı şeyce görülürken, öte yandan ayrıldığı şey tarafından görülür.²⁴³

İbnü'l-Arabî zamanı ışığın durumuyla ölçmüştür. İbnü'l-Arabî bu şekilde zaman ve mekânı birlikte değerlendirmiş olmaktadır. Arabî'nin tüm varlığı bir olarak ele alması haliyle zaman nazariyesine de etki etmiştir. Bu durum özde zaman ve mekân ayrılığını da ortadan kaldırmış olmaktadır. İbnü'l-Arabî harf, ışık ve zaman konularındaki düşüncelerini birbirini açıklayacak şekilde yorumlamıştır. Mesela

²³⁹ İbn Arabî, *Fütuhat-ı Mekkiyye*, s. 242.

²⁴⁰ İbn Arabî, *Fütuhat-ı Mekkiyye*, s. 189.

²⁴¹ İbn Arabî, *Fütuhat-ı Mekkiyye*, s. 371.

²⁴² İbn Arabî, *Fütuhat-ı Mekkiyye*, s. 383.

²⁴³ İbn Arabî, *Fütuhat-ı Mekkiyye*, s. 383.

İbnü'l-Arabî her bir günü Allah'ın kelamı olarak değerlendirir ve her bir günde Allah çeşitli suretler yaratmaktadır. İbnü'l-Arabî Allah'ın varlık âlemine tezahür etmesini onun hem nefes vermesi hem de nurunun yansımaları olarak açıklamaktadır. İbnü'l-Arabî hakkın ışık, nur ismiyle isimlendirilmesinin bu noktada önemli olduğunu düşünür çünkü ışık varlığa tekabül etmekteyken karanlık yokluğa tekabül etmektedir.²⁴⁴ Işık karanlığı uzaklaştırma gücüne sahiptir fakat görmek için yalnız ışığa değil ışık ve karanlığın karışımına ihtiyaç vardır. Tanrı'nın görülemezliği salt ışıktan ibaret oluşuyla alakalıdır. Işık bu anlamda bir perde hükmündedir.²⁴⁵ İbnü'l-Arabî Tanrı'yı nurun merkezi olarak kabul eder. Tanrıdan zuhur eden her bir varlık ise bu anlamda Tanrı'nın nuruna sahiptir. İbnü'l-Arabî âlemlerin Tanrının nuruyla var edilmesi meselesini fıtrat kavramıyla da açıklar. Fıtrat mümkün varlıkların karanlıklarının parçalanıp suretler arasında ayrımının yapılabilmesini sağlayan ışık ve nurdur. İbnü'l-Arabî, *Gökleri ve yeri parçalayan (fâtır, fıtratın sahibi) Allah'a hamd olsun* ayeti, *Allah göklerin ve yerin nurudur* ayetlerinin aynı şeye işaret ettiklerini belirtir.²⁴⁶ Yalnız bu nurlanma biçimi her varlıkta aynı derecede olmaz.²⁴⁷ Her yaratılmış varlığın kendi istidadına göre nurlanması söz konusudur. Kıyamet günü de insanlar kendi nurlarına sahip olacaklardır. Kimse bir başkasının nurundan faydalanamayacaktır.²⁴⁸ Görüldüğü gibi insanlar Allah'ın nurundan yaratılmış varlıklardır fakat sahip oldukları bu nur gölge ile ışık arasında olmak gibidir. İnsan Tanrı ve yaratılmışlar arasında bir varlıktır. İbnü'l-Arabî Allah'ın nurunu alma bakımından insanları tasniflere ayırmıştır. Bu konuda İbnü'l-Arabî şöyle demiştir:

Zâtın karanlık ve nurdan olan perdelerinin ardındaki nur içinde bu karanlık ile nur perdeleri arasındaki karışık bir nurdadırlar. Bu nur, seher aydınlığına benzer ve perdedir. Müminler ise, perde karanlıklarında gizlenmiş genel nur içindedir. Velîler, ondan bu karışık nura ulaşır. Büyükleri tecellilerin nurları yakarken büyüklerin seçkinlerini ise göz nuru yakar.²⁴⁹

İbnü'l-Arabî'ye göre hakkı görmek için de nura ihtiyaç vardır fakat insan sahip olduğu nur ile hakkın nuru yanında gölgede kalmaktadır. Fakat bu haliyle de insan

²⁴⁴ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, s. 171.

²⁴⁵ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, s. 289.

²⁴⁶ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, s. 299.

²⁴⁷ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, s. 441.

²⁴⁸ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, s. 277.

²⁴⁹ İbn Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, s. 330.

gölgesinde nuru taşımaktadır ve bu nur aracılığıyla Tanrı'yı idrak edebilir.²⁵⁰ İbnü'l-Arabî'nin harf metafiziği ve nur hakkındaki belirlemeleri birbiriyle bağlantı gösterir. Örneğin, nur ehli'nin harfleri Elif ve hemzedir.²⁵¹ İbnü'l-Arabî'ye göre bir metinden sonsuz sayıda anlamlar çıkarmak mümkündür. Tanrı bir metne bu şekilde tezahür eder ve bu durum bizi İbnü'l-Arabî'nin Kur'an'ın bâtinî yönünün de açığa çıkarılması gerektiği yönündeki atıflara götürür. İbnü'l-Arabî Vahdet-i vücûd düşüncesini birçok sembolik anlatımlar aracılığıyla açıklamıştır. Düşüncelerini açıklarken kullandığı kavramları çok boyutlu bir şekilde ele almıştır. Örneğin Allah'ın âleme zuhur etmesini nur kavramı üzerinden açıklarken sihrin ne demek olduğunu da belirtmiştir. Şöyle ki, sihir seher vakti kelimesinden türemiş ve sihir halini almıştır. Nasıl ki seher vakti gece ve gündüzün karışımı bir vakitse sihir denilen şey de böyledir. Çünkü sihir ne yok sayılabilen ne de yalınlaşanabilen bir olaydır.²⁵² Görüldüğü gibi İbnü'l-Arabî her bir kavramı çok boyutlu bir şekilde ele almaktadır. Ontolojik düşüncelerini girift bir şekilde ortaya koyar ve her bir kavram bir diğerinin açıklaması gibidir. İbnü'l-Arabî'nin su, ayna, harf ve nur kavramlarını metaforik anlamda kullandığını gördük. İbnü'l-Arabî'nin nur metafiziği noktasında yapmış olduğu belirlemelerin yansımalarını minyatür sanatında görmek mümkündür. Lale Bahtiyar minyatür sanatının özünde İbnü'l Arabî'nin Allah-âlem ve Allah-insan ilişkisini açıklamakta kullandığı ayna sembolizminin yer aldığını belirtmektedir ve bu konuda şöyle bir belirlemede bulunmuştur.

Fars minyatürlerinde gölgenin bulunamayışı, bunların ışığı Tanrıdan yansıtan Arketipler âleminden çıktığını ortaya koyar. Bu âlemin altında gölgeler âlemi vardır. Minyatürün ayrıca perspektifi hesaba katmayışı bu sebeptendir, çünkü perspektif Arketipler âleminden uzak, hissedilir bir fenomendir. Minyatürler, bir üçüncü boyutu da açık bir şekilde tasvir ederek suni bir muhayyile (imgelem).yaratır ve kişisel keşif duygusu silinir. Öte yandan mimarî gölgeler yaratmaya hasredilmiştir, çünkü mimarî, bu fenomenal âlemin bir parçasıdır; ışığı yakalar ve gölgeler düşürür, hâlbuki minyatür saf ışığı yansıtır. Yansıtıcı ayna; tasavvufî ifadelendirme için önemli olan ikinci bir yaratılış kavramı da aynadır.²⁵³

²⁵⁰ İbn Arabî, *Fütuhat-ı Mekkiyye*, s. 249.

²⁵¹ İbn Arabî, *Fütuhat-ı Mekkiyye*, s. 201.

²⁵² İbn Arabî, *Fütuhat-ı Mekkiyye*, s. 221.

²⁵³ Lale Bahtiyar, *Sufî, Tasavvufî Arayışın Dışavurumu*, Çev: Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul, 2006, s. 21.

Türk ve İran minyatürlerinde insan anatomisini belirten tasvirler, derinlik, ışık ve gölge yoktur.²⁵⁴ Özellikle Fars minyatürlerinde figürlerin gölgelerinin bulunmaması bu figürlerin birer prototip olmasıyla ilgilidir. Varlığın orijinal halinin birer temsili niteliğindeki bu figürlerin alt kısmında varlık hiyerarşisine göre gölgeler âlemi bulunmaktadır. Minyatür sanatında perspektifin kullanılmamasının nedeni de esasen budur çünkü varlığın öz halinde herhangi bir hiyerarşi olması söz konusu değildir.

2.3.1. Diego de Moya

İbnü'l-Arabî'nin ontolojik sistemini açıklarken kullandığı kavramları Diego de Moya'nın eserlerinde görmek mümkündür. Spesifik çalışmalarla öne çıkan Diego de Moya oldukça anlamlı eserler meydana getirmiştir. 1943 senesinde İspanya'da dünyaya gelen Moya heykel, mimarî ve resim alanlarında eserler meydana getirmiştir. Fas'ta İslâmî kültür hakkında eğitim görmüş ve Madrid'de *Elbieta Plaza Duvar* resmi Avrupa sivil kamusal alanlarda birincilik ödülünü almıştır.²⁵⁵ Moya 1991'den beri Fas'taki stüdyosunda soyutlamanın sembolik yönlerini inceleyerek çalışmalarını sürdürüyor.²⁵⁶ 2008- 2011 yıllarında *İlham ve İletişim* adlı proje etrafında Arap ve Şam kültüründen alınan ilhamla eserler meydana getirmiştir.²⁵⁷ Moya'nın *Mutant İşaretler* adlı serisi konumuz açısından oldukça önemli bir eserdir. Metakrilatla oluşturduğu levhalara Arap alfabesinin ilk harfinden başlayarak son harfine kadar tüm harfleri yerleştirmiştir. (Resim 13).²⁵⁸

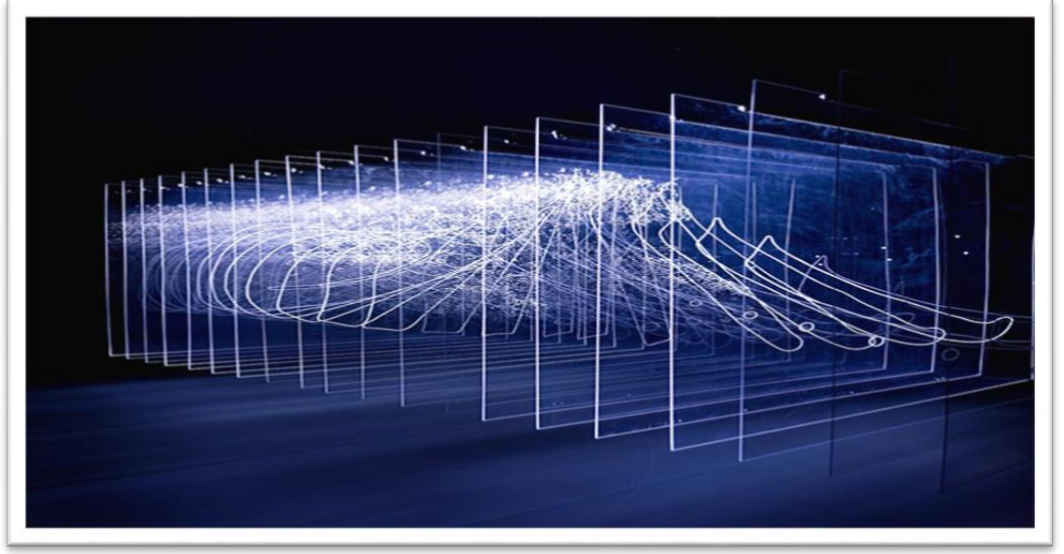
²⁵⁴ Saeideh Shahmari, "Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışının Etnografik Açıdan İncelenmesi", (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum 2014), s. 66.

²⁵⁵ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/mutant_signs_by_diego_de_moya/ (14. 02.2019).

²⁵⁶ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/mutant_signs_by_diego_de_moya/ (14. 02.2019).

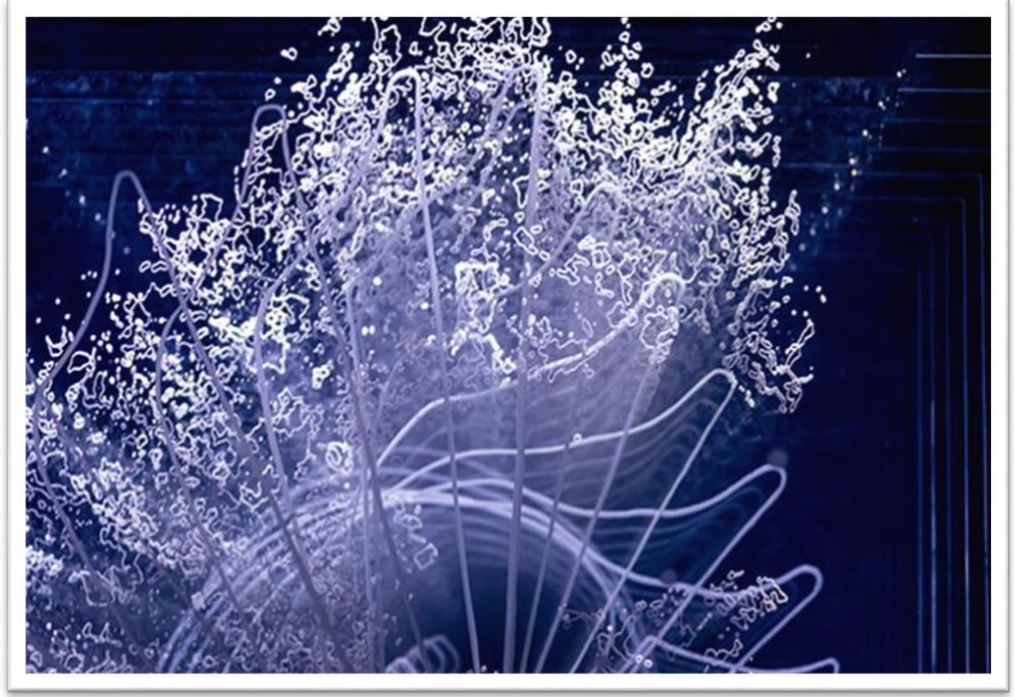
²⁵⁷ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/mutant_signs_by_diego_de_moya/ (14. 02.2019).

²⁵⁸ İslamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/mutant_signs_by_diego_de_moya/ (14. 02.2019).



Resim 13. Diego de Moya'dan Mutant İşaretler.

Çerçeve oluşturacak biçimde yerleştirilen kareler aydınlatılmıştır ve harflere canlılık vermektedir. Harfler soyutlanarak kullanılmış ve aydınlatılmış çerçeveler göz alıcı biçimde periyodik desenler sunmaktadır. Harflerle bütünlük oluşturan bu çerçeveler tekrarlanarak sonsuzluğa doğru genişlemektedir. Diğer birçok şekil periyodik olarak ve periyodik olmayan şekilde şekil kümeleri oluşturmaktadır. Tüm bu görünümüler İbnü'l-Arabî'nin Tanrı-âlem konusundaki düşüncelerini açıklamakta kullandığı harf, ışık ve su sembollerinin üç boyutlu bir görünümü gibidir.

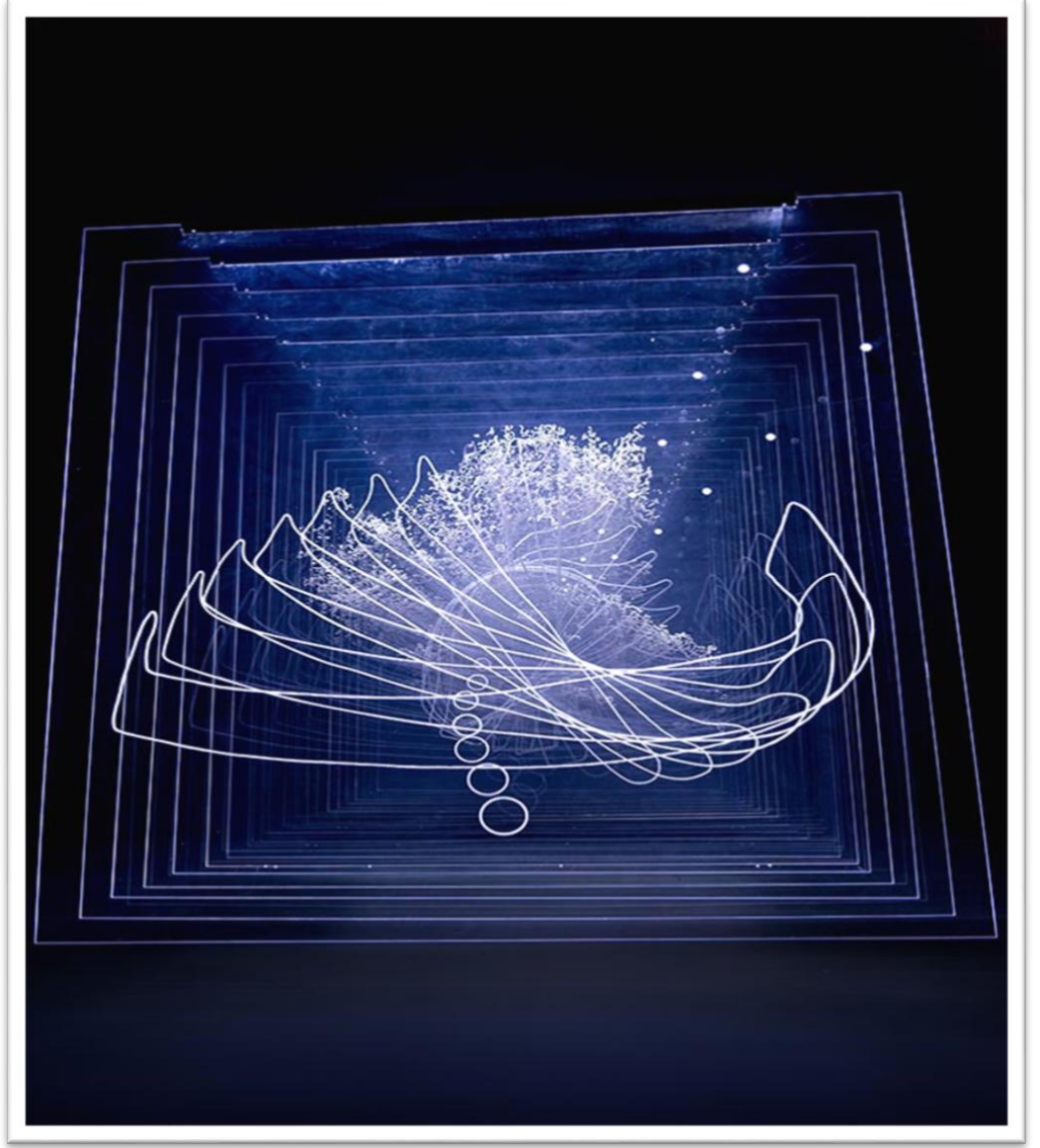


Resim 14. Diego de Moya'dan Mutant İşaretler.

Harflerin üzerinde yer alan dağınık motifler ise suyu anımsatmaktadır. (Resim 14).²⁵⁹ Suyun bu dağınık biçimleri ve ışıkla kullanımı harflere bir canlılık vermektedir. Bu durum ise İbnü'l-Arabî'nin suyu canlılığın bir sembolü olarak kullanmasına uyumlu bir görünüm oluşturmaktadır. Moya'nın ışığın aydınlatma gücünü stilize ederek kullanması, İbnü'l-Arabî'nin âlemi Tanrının nurundan meydana gelmiş nurlar huzmesi olarak görmesi ve aynı zamanda varlık âleminde meydana gelen bu nurun varlığın kendisini görünür kılması²⁶⁰ durumuyla uyumlu bir görünümdür.

²⁵⁹ Islamic Art Magazine, *İslam Eserleri Dergisi*, <http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/mutant-signs-by-diego-de-moya/> (14. 02.2019).

²⁶⁰ İbn Arabî, *Fütuhat-ı Mekkiyye*, s. 189.



Resim 15. Diego de Moya'dan Mutant İşaretler.

Moya'nın kare içine Elif harfini döngüsel biçimde yerleştirmesi ve galaksileri andıracak biçimde daireler kullanması kozmik bir görüntü oluşturmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi İbnü'l-Arabî Elif harfini diğer harflerden özel bir mertebeye değerlendirmiştir. Ona göre Elif harfi yüce varlık sahasına tekabül etmektedir ve tekliğin bir sembolüdür.²⁶¹ Nefsini bilen insan ise bütün varlığı müşahade edebilme yetisine sahip olabilmektedir.²⁶² İbnü'l-Arabî nokta metafiziğini Elif harfi üzerinden

²⁶¹ İbnü'l Arabî, *Füsûsu 'l-Hikem*, s. 183.

²⁶² Hür Mahmut Yücer, "Vahdet-i Vücûd Nazariyesinin İzahında Nokta Sembolizmi ve

de açıklamıştır. Ona göre Elif harfi ilahî zata delalet etmektedir. Elif harfi bütün harflerin ilkidir. İbnü'l-Arabî Elif harfini konuşmada ortaya çıkan ses ve nefesle aynileştirir. Nasıl ki konuşma ve ses için nefes gerekliyse Elif harfi de aynı derece kelamın ortaya çıkmasında gerekli olan bir harftir. Elif harfi bu haliyle ilahî zata delalet etmektedir. İbnü'l-Arabî'ye göre diğer bütün harflerin meydana çıkabilmesi ancak Elif harfiyle mümkündür. Bütün harfler Eliften gelir ve yine Elife dönüşür fakat Elif harfi diğer harflere dönüşmez.²⁶³ İbnü'l-Arabî bu detayla âlemin Allah'tan zuhur ettiğine fakat âlemin Allah'a zuhur edemeyeceğini vurgulamıştır. İbnü'l-Arabî Elif harfini kozmolojik düzlemde sembolleştirmiştir. Ona göre yedi feleğin hareketinden ilk dört unsur meydana gelir. Onlardan ise özellikle Elif harfi var olur. Moya'nın daireler ve Elif harfini kullanma biçimi ise bu açıdan oldukça anlamlıdır.

2.4. İBNÜ'L ARABÎ'DE SU SEMBOLİZMİ VE RESİM SANATINA YANSIMA BİÇİMLERİ

Su olgusu çeşitli kültürlerde su ve suyun etrafında oluşmuş mitsel anlatıların dışında, dinsel bir fenomen olarak da çeşitli sembolleştirmelerle kutsal metinlerde yer almıştır. Su çeşitli kültürlerin ve insan topluluklarının inanç sisteminde kutsal kabul edilmiştir. Yahudiliğin kutsal kitabı olan Eski Ahit'te suyun çeşitli sembolik anlatımlarına rastlanılmaktadır. Bu tasvire göre başlangıçta her yer karanlıktır ve Tanrı'nın ruhu suların üzerinde yüzmektedir. Tanrı ilk gün ışığı gündüzü ve geceyi yaratır, ikinci gün suların üzerine bir kubbe inşa eder ve buna gök ismini verir. Üçüncü Gün ise yeri yaratır. Yahudi inancına göre Tanrı evreni yedi günde yaratmıştır ve yedinci gün istirahate çekilmiştir.²⁶⁴ Tevrat'ta, suyun etrafında şekillenen olaylardan biri de tufan olayıdır. Tufan, insanların yoldan çıkmaları üzerine gönderilen yok edici sulardır. Nuh ve Nuh'a inananlar dışında bütün insanların suda boğulduğuna inanılır.²⁶⁵ Bu su, dünyanın kötü insanlardan arındırılmasını sağlamıştır ve bu anlamda arındırıcı, temizleyici bir özelliğe sahiptir. Suyun Yahudi inancında başlangıçtan beri Tanrıyla hep bir bağı vardır ve bu su, yıkıcı özelliklere sahip de olsa sonuç olarak hep iyi olanı yapmaktadır. Tanrı'nın

Muhyiddin-i Rûmî'nin Temsîl-i Nokta Adlı Eseri'', *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 2017, s. 223.

²⁶³ Uluç, *İbn Arabî'de Mistik Sembolizm*, s. 171.

²⁶⁴ Challaye, *Dinler Tarihi*, s. 112.

²⁶⁵ Challaye, *Dinler Tarihi*, s. 113.

özellikleri, suyun sembolik anlatımlarıyla somutlaştırılmaya çalışılmıştır. İsrailogulları'nın Kızıldeniz'i geçişi de bu anlatımlardan biridir. Bu su, Musa ve İsrailogulları'nı kurtarıken, Firavun'u boğmasıyla bir yandan kurtuluşu bir yandan da düşman için yok oluşu sembolize etmektedir. Su ile ilgili İslâm dininin sunmuş olduğu argümanlar ise daha çok tabiat olayları ile ilgilidir. Kur'an'da bu konuda birçok ayet mevcuttur. Gökten bereketli suyun indirilmesi ve bu sayede birçok nebatatın canlanması,²⁶⁶ Allah'ın acı ve tatlı sulu iki denizin birbirine karışmasını engellemesi²⁶⁷ gibi ayetler daha çok suyun tabiat açısından önemini belirgin kılan ayetlerdir. Kendisine Rahîm diyen Allah'ın su için de Rahmet kavramını kullanması İslâm dini açısından suya atfedilen önemi ortaya koyar. Su, dinî ritüellerin gerçekleştirilmesinde de önemli bir paya sahiptir. Birçok dinde arınma ve yenilenmeyi sağlamak sebebiyle su çeşitli biçim ve merasimlerle kullanılmaktadır. Hristiyanlıktaki vaftiz, Yahudilikteki yıkanma törenleri İslâm'daki abdest ve gusül bu ritüellere örnektir. Mitoloji biliminin ve sembolizmin başat konularından biri olan su, İslâm'da, Hristiyanlıkta, Yahudilikte, Hint, Babil, Sümer ve Kafkas geleneklerinde birçok sembolik figür ve anlatımla kendisine yer edinmiştir.

Suyun sembolik anlamdaki bu kullanım gücü İbnü'l-Arabî'nin de varlık felsefesine yansımıştır. İbnü'l-Arabî eserlerinde birçok metaforik söyleme yer vermiştir. İbnü'l-Arabî'nin tasavvufî düşüncelerini sembollerle ifade etmesi bu düşüncelerin salt bir şekilde soyutlanması demek değildir. İbnü'l-Arabî düşüncelerini daha anlaşılır kılma adına somutlama yoluna gitmiştir. Ona göre İlahî Rahmet, ontolojik düzeylerdeki tüm varlıkları kapsamıştır. İbnü'l-Arabî, kendinin ve Rabbinin sırrını ararken, düşüncelerini sembolik biçimde ortaya koyar. Füsûsu'l-Hikem 'in Eyyüb ve Musa faslarında suyu birçok sembolik biçimlerde kullanan İbnü'l-Arabî suyu, bilginin ve hayatın kaynağı olarak görür. İbnü'l-Arabî için hayatın en uygun sembolü sudur. İbnü'l-Arabî'ye göre her şey sudan yaratılmıştır. Bu bağlamda her şey ihtiva ettiği su dolayısıyla canlıdır ve hayat sahibidir. Suyu bilginin ve canlılığın ilişkisini başka bir yönden ele alır. Su hayatın şartıdır ve sudan yaratılmış olmak canlı olmayı gerektirir. Var olan her şey Hakk'ı tesbih eder. Bir

²⁶⁶ Mu'minun 18-19., Kaf 9-11.

²⁶⁷ Furkan 53., Fatır 12.

şeyin Hakk'ı tesbih edebilmesi için canlı ve akıllı olması gerekir. O halde her şey sudan yaratıldığı için canlıyken aynı zamanda akıllıdır. Hakk'ı tesbih eden her bir şeyin de kendisine mahsus bir dili vardır.²⁶⁸ İbnü'l-Arabî'ye göre her şeyin canlı ve akıllı olması suyun hayatın ilkesi olmasıyla ilgilidir. Suyun Thales için de her şeyin hayat bulduğu bir ilk ilke olması durumu vardır. Varlığı doğanın kendisiyle açıklamaya çalışan doğa filozoflarının aksine İbnü'l-Arabî ise Vahdet-i vücûd düşüncesini açıklarken zahiri ve bâtinî bilgileri yalnızca metaforik söylemler olarak sınırlı bir şekilde kullanmıştır. Hint mitolojisinde de su var olan her şeyin kaynağı olarak görülmektedir. Çatapatha Brahmana'da geçen *ey su sen her şeyin ve her varlığın kaynağısın*²⁶⁹ pasajı Hint mitolojisinin suya biçtiği rol ile İbnü'l-Arabî'nin su Hakk'ındaki düşünceleri uyum içindedir. Suyun, İbnü'l-Arabî tarafından hayata canlılık veren bir fenomen olmasının dışında hakikatlerin bilgisini elde etmesinin aracı olan bir fonksiyona da sahiptir.

Eyyüb peygamber sabrıyla tanınmış bir peygamberdir. Allah, Eyyüb peygambere şifa olarak suyu göndermiştir. Eyyüb peygamberin sıkıntısı ise hakikati, bilinmesi gereken hal üzere, bilmekten uzak kalmaktır. Eyyüb, gayb âlemi hakkında şüpheden uzak bir şekilde yakını bilgi elde etmeye çalışan kimsenin sembolü konumundadır.²⁷⁰ Her ne kadar ilahî hayat âlemdeki eşyaya nüfuz etmişse de yine de bilinmezliğini korumaktadır. Su ise Eyyüb'ün ayağının altında bilinmez bir haldedir. Böylece suyun bu durumu ile Hakk'ın bilinmezliği arasında bir ilişki kurulur.²⁷¹ Goethe, Yakın ve Uzak Doğu'daki kutsal metinlerde rastlanan bir imgeyi dile getirerek; *Nasıl Ruh rüzgârı ya da havayı andırıyorsa, nefis de suyu andırır* demektedir.²⁷² Eyyüb peygamberin su ile şifa bulması ve bilgiyi elde etmesi, kendi özünden yola çıkarak tümel bilgiye ulaşmasıyla da ilgilidir. Su, Eyyüb peygamberin hakikatlerin bilgisini elde etmesinin aracı olarak ortaya çıkar. İbnü'l-Arabî'ye göre dört unsurdan birisi olan su ile varlık arasında diğer üç unsurdan daha farklı bir ilişki vardır. Su, insanlık tarihinin her döneminde kutsal kabul edilmiş, yaşamla alakalı en temel vasıflar hep su ile ilişkilendirilmiştir.

²⁶⁸ İbnü'l Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, s. 450.

²⁷⁰ Ali Erbaş, "Muhtelif Dinlerde Su Motifi", *Ekev Akademi Dergisi*, 2004, s. 242.

²⁷¹ İbnü'l Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, s. 451.

²⁷² Burckhardt, *Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, s. 140.

Yaşam algısının evrensel şekilde bir formülüzasyonu varsa, bu dört temel unsurdur. Eski ve yeni dünyanın tüm kültürlerinde bunu görmek mümkündür. Yaşam bu dört unsur ile izah edilmiş ve kutsanmıştır. Bunlardan hangisinin temel unsur olduğu, hangisinin diğerlerine göre daha başat, yerine göre kaynak niteliğinde olduğu fikri kültürden kültüre değişkenlik göstermiştir. Ateş sıcaklığı, hava geçişkenliği, toprak doğurganlığı ile ön plana çıkmış, yaşamla en çok özdeşleştirilen unsur ise su olmuştur. Bugünkü bilimsel veriler ışığında dahi bakılacak olursa, sudaki mucize insanı celbetmektedir. Yanıcı ve yakıcı iki elementin bir araya gelmesi ile söndürücü vasfı ortaya çıkan suya, varlığın atfedilişi tesadüfi olmasa gerektir. İbnü'l-Arabî'ye göre, Eyyüb peygamberin ayaklarının altında beliren su, tüm sıkıntıları gidermeyecektir. Su, çekilen sıkıntının neticesinde ortaya çıkan harareti dengelemek için gönderilmiştir, bu ise Eyyüb'ün sıkıntısının kesin bir şekilde ortadan kalkmayacağı anlamına gelir. Bir başka deyişle insan yaşadığı sürece hakikatleri öğrenmek ve bu uğurda sıkıntı çekmekten kurtulamayacaktır. Bu noktada İbnü'l-Arabî'ye göre mutlak itidal imkânsızdır.²⁷³

İbnü'l-Arabî Musa'nın doğumunu, ardından sandala konulup nehre bırakılışını, bulunup kurtarılışını da sembolik yorumlama yönteminin çeşitli yönlerini kullanarak açıklar. Annesi tarafından korumak amacıyla bindirildiği sandal bedeni, nehir ise bilgiyi temsil etmektedir. Burada İbnü'l-Arabî beden ve nefis teorisinin bir yönüne değinir ve sürekli tekrarladığı bir ilkenin başka bir yönüne işaret eder. O da bir şeyin ancak kendisiyle yönetilebileceğidir. Âlem ve insan Allah'ın yaratımlarıdır. Ancak Allah âlemi yarattıklarının arasında doğrudan kendi ruhundan üfleyerek eşrefi mahlûk kıldığı insan aracılığıyla yönetir. Âlemin karşısında âlemi yöneten insanın yerini alan şey yine ilahî hakikatin kendisidir. Bu ilahî hakikat insanda ruh olarak nitelendirilmiştir. Beden, ruhun enstrümanıdır.

Bedende ruh çeşitli duyusal ve aklî araçlarla bilgiler elde eder; Ruh bedeni beden aracılığıyla yönetir. Bu araçlar duyular, akıl, dış ve iç güçlerdir. Çünkü nefsin atıldığı nehir bilgi deryasıdır. İnsan bu güçler vasıtasıyla atılmış olduğu deryada bilgiler kazanır. İbnü'l-Arabî nefsin bedeni yönetme tarzının Allah'ın âlemi yönetme tarzının bir benzeri olduğuna dikkat çeker. Allah âlemi âlemin kendi suretiyle

²⁷³ İbnü'l Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, s. 453.

yönetir.²⁷⁴ İbnü'l-Arabî, Hakk'ın suretinin eşyaya nüfuzunu ve suyun âlemdeki en küçük noktaya dahi akabilmesini sembollerin evrensel dili aracılığıyla açıklar. İbnü'l-Arabî su sembolizmini Allah âlem ilişkisini açıklamakta da kullanır. Ona göre pek çok olan Tanrısal sıfatlar, aktif hale gelebilecekleri veya hükümlerini icra edecekleri bir alana muhtaçtır ki, o alan da bütün âlemdir. Âlem ise Hakk'ın sureti üzere yaratılmış olup insan dahi hem Hakk'ın hem de âlemin suretleri üzere yaratılmıştır. Hakk yalnızca âlemde zahirde mevcut olan bütün eşyaya nüfuz etmemekte, ayrıca bilinç sahibi bütün varlıkların da batınını istila etmekte ve böylece bilincin faaliyetinin de temelini oluşturmaktadır. Hakk ezeli ve ebedî bilgisiyle bilinç sahibi her varlığa, kendisinin ezelde sahip olduğu istidada uygun olarak nüfuz eder. Âlem, Hakk'ın eşyaya nüfuz etmesiyle vücut bulmuştur. Var olan her şeyde suyun bulunduğunu belirten İbnü'l-Arabî, “mevcut bütün varlıklarda “suyumsu” bir unsur, her şeyde bilfiil sâri olan Hakk'ın hüviyetine tekabül etmektedir”²⁷⁵ demektedir. İlahî hayat âlemdeki eşyaya farklı safiyet ve bulanıklık derecelerinde tecelli etmektedir. Bu suyumsu unsur da bütün eşyada farklı derecelerde bulunmaktadır. Yani *su* canlılık ve bilgi ezelden beri her şeyde mevcuttur. Her bir şey bizatihi kendi başına mevcut olmakla beraber hayatın sonsuz okyanusuna da dâhildir.

Görüldüğü gibi İbnü'l-Arabî *suyu* ontolojik düzeyde temsillendirmiş ve ilahî tezahürü su ile açıklamıştır. *Suyun* İbnü'l-Arabî tarafından bilginin kaynağı olarak görülmesi ve tezahür şeklinde açıklanması durumu Müslüman resim sanatçılarına ilham kaynağı olabilmıştır. Suyun metaforik anlamda en çok kullanıldığı alan ise minyatür sanatı olmuştur. Suyun temsili bir figür olarak kullanıldığı minyatürlerden biri de Bayad ile Riyad aşkının konu edildiği minyatürdür. Bayad ile Riyad aşkının temsillendirildiği minyatür suyun İbnü'l-Arabî tarafından bilginin ve canlılığın kaynağı olarak görülmesi noktasında emsal bir resimdir. İçerisinde 14 tane minyatür resmi bulunan *Bayad ile Riyad* adlı kitap tezhip örneklerinin bulunduğu kitaplardan biridir. Kitapta ticaretle uğraşan zengin Bayad ile kölelik yapan Riyad arasında geçen aşk hikâyesi anlatılır. Olay Doğu Akdeniz'de geçer ve ressam bu bölgenin kültürel detaylarını da yansıtmıştır resme. Resimde Bayad bir nehrin kenarına umutsuz bir

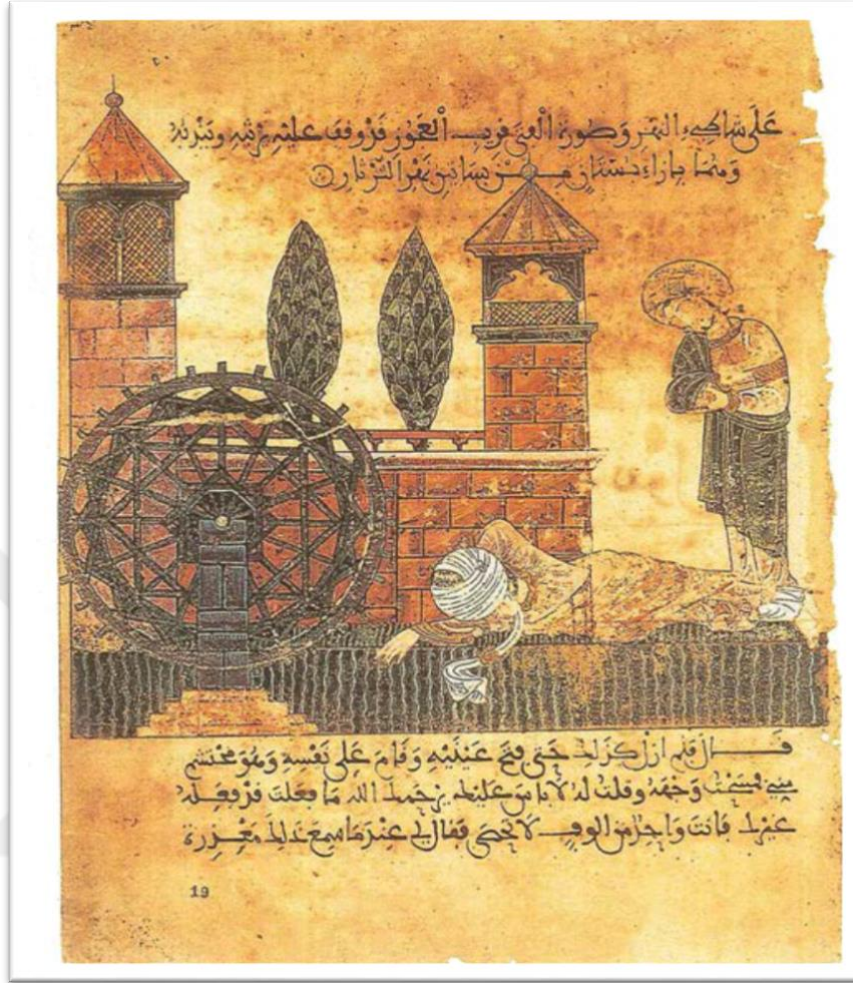
²⁷⁴ Arabî, *Füsûsu'l-Hikem*, s. 495.

²⁷⁵ İzutsu, *İbnü'l Arabî'nin Füsûs'undaki Anahtar Kavramlar*, s. 203.

şekilde uzanmıştır ve acı çekmektedir çünkü Riyad'a duyduğu aşkın bir karşılığı yoktur.²⁷⁶ Aşk acısı çeken Bayad'ın su kenarına uzanıp teselli bulmaya çalışması suyun iyileştirici özelliğiyle ilgilidir zira aşk, mutlak varlık dışında kalan bütün varlıkları kuşatan bir ateştir. Fakat aşkın kendisinden uzak kalma düşüncesi ıstırap vericidir. Bu anlamda ateşin yakıcı olma özelliği neyse, aşkın ıstırabı da bu yakıcılığa benzer tutulmuştur. Bayad'ın aşkın ıstırabı içindeyken su kenarında olmasının ise tasavvufî anlamda Hakk'ın su gibi tüm eşyaya nüfuz etmesi, eşyada kendini görünür kılmasıyla ilgilidir. Bayad aşkın uzaklığının verdiği duyguyla acı çekmektedir, fakat yanına uzandığı nehir aşkın tüm varlık âlemini kuşatmış olduğunun bir temsilidir aynı zamanda. Bu anlamda Bayad'ın sudan teselli istemesi aslında oldukça yerindedir.(Resim 16).²⁷⁷

²⁷⁶ Hattstein, Dellus, *İslam Sanatı ve Mimarisi*, s. 270.

²⁷⁷ Dellus, *İslam Sanatı ve Mimarisi*, s. 270.



Resim 16.Nehir kıyısındaki Bayad, “‘Bayad ile Riyad’” adlı Endülüs yazması



Resim 17. Diego de Moya'dan Mavi Nehir.

Diego de Moya'nın mavi nehir isimli serisi konumuz açısından önemli bir eserdir.(Resim 17).²⁷⁸ Moya bu eserinde suyu büyümlü bir şekilde kullanmıştır. Kullanılan serbest desenler evrende meydana gelen olayların karmaşık bağlamını, varlığın değişik görünümlelerinden çıkarıp alarak stilize ederek sunmuştur. Fernando Huici en El País Moya'nın mavi ve nehir adlı serisi için şöyle bir belirlemede bulunmuştur.

“Karanlık ve ışık arasındaki mücadelede, resmin gelgit denizinin derisinin hayalet izini ortaya çıkarır, güneşin ve köpüğün yansıtıcı hafızası karlı ya da altın ışıltılarla yırtılır. Öyle olsa da, Suyu şairi Celaladdin Rumi'nin ayetleri tarafından yaratılan yanlış anlaşılardan elde edilen tüm doğal taklitler hariç, sanatçı Moya'nın bu serginin varlığını önerdiği ve önerildiği şekilde Belirsiz dünya yalnızca maddede teşvik ettiği türbülanslar tarafından görülebilir ve bu akıldadır, bu yüzden referansı bugün gönüllü olarak açık bir şekilde yapılmasına rağmen, bu çalışmalar kendilerini şimdiye kadar ruhsal olarak, soyutlama öncülerinin mistik arzusuna açığa vurmaz, ya da onu yarada yok sayar. Bu kumaşlarda ışığın izini süren altın, Barnett Newman'ın gölgesi.”²⁷⁹

Moya suyu ve suya yansıyan biçimleri karşılıklı ilişki içinde sunmuştur. Fakat suya yansıyan görünümlemlerin oldukça lirik ve soyut olması dikkat çekicidir. Sanki Moya suya yansıyan bu görüntülerin akıbetini seyircinin tahayyül gücüne bırakmış gibidir. İnsanın hayal etme durumu sınırsız bir güce sahiptir ve bu sonsuz hayaller silsilesinin bir suya sığdırılmış olması elbette suyun kendisinde sakladığı derin manalarla alakalıdır.

²⁷⁸ <https://www.diegomoya.org/alma-oceanica> (17.04.2019).

²⁷⁹ <https://www.diegomoya.org/alma-oceanica> (17.04.2019).

SONUÇ

Bireyin kendini ve varlığı anlama, anlamlandırma çabası insanlığın var olduğu zamandan beri süregelmiştir. Bu çaba aynı zamanda sanatı da doğurmuştur. Sanatçıyı bir sanat yapıtı ortaya koymaya meylettiren nedenler her zaman tartışma konusu olmuştur. Sanat genel anlamda kişinin sahip olduğu dünya görüşünü estetik düzlemde açığa çıkarma eylemidir denilebilir. Sanat, insanlığın kendini ifade etme yolu ve yöntemidir. Dinsel alan ise sanata ilham kaynağı olan önemli mecralardan biridir denilebilir. Mistisizm, görünen dünyanın ötesine işaret eder ve dinlerin bâtinî yönleriyle ilgilenir. Bu noktada mistisizm sanatçıya bir evren görüşü kazandırmış ve düşünsel gelişimin simgesi haline gelmiştir. Mistisizm bireyin kendine ve varlığa dair yaptığı yolculukta derinlemesine bilgi edinme yolunu açmıştır. Bu anlamda bilginin sezgi ve keşf yoluyla elde edilmesi ve geçirilen mistik tecrübelerin ifade edilme ihtiyacı sanat ile giderilmiştir. Dinin ve din özelinde gelişim gösteren mistisizmin sanatı etkilemesi ve bir anlamda yön verebilme gücüne sahip olması, dine sanatı engelleyici bir olgu olarak bakılmaması gerektiğinin de göstergesidir. Zira hemen hemen bütün dinlerin ve mistik öğretilerin sanat eserlerine yansıtılmış olduğu bir gerçektir. Sanat ve din varlığı anlamlandırma çabasında buluşabilmektedirler.

Derinlemesine düşünme ve anlamlandırma faaliyetlerinin bir ürünü olması, bir anlamda sanatın etki alanını sınırlandırmak olur. Elbette sanat yalnızca dinsel öğretilerin ve öte dünyanın bir ifadelendirilme çabası değildir. Sanat, her türlü düşünce tasarımını içerebilmektedir. Bu çalışmamızda mistisizmin sanat üzerindeki etkisi üzerinde ısrarla durmamızın sebebi ise İslâm mutasavvıfı İbnü'l-Arabî'nin varlığa dair yaptığı belirlemelerin sanat üzerinde etkili olma hususundaki düşüncelerimizi daha anlaşılır kılmak adına olmuştur. Dinsel öğretiler altında gelişim gösteren mistisizmde olduğu gibi tasavvufî öğreti de sanata nüfuz etmiştir. İslâm dünyasındaki sanatsal hareketlerin temelini tasavvufî öğretilerden alma durumu ise yadsınamayacak bir gerçektir. İslâm dünyasında sanat ve kültür Osmanlı Devleti'nin de etkisiyle eklektik biçimde ilerleme göstermiştir. Birçok kültürün ve medeniyetin

etkisiyle genişleyen İslâm sanatı, tasavvufî etkiyle doruk noktasına ulaşmıştır. Tasavvufun sanatçıları bu denli etkilemesinin nedeni; tasavvufî felsefenin kendi içinde saklıdır. Tasavvuf bir marifet ilmidir ve marifetin bilgisine yalnızca keşf ve ilham yoluyla ulaşılır. Misistik literatürde inisiyasyon olarak tanımlanan tasavvufta ise sekr ve şarhoşluk, ilham alma, denilen durum olmadan marifetin bilgisine ulaşmak mümkün değildir. Marifetin bilgisine ulaşmak kendini bilmek, kendini bilmek ise varlığı bilmek ve derûnîleştirmek anlamına gelmektedir. Bu noktada tasavvufî geçirmek, varlığın kendisini bireye açması, kişinin ancak bir takım süzgeçlerden geçmesiyle mümkündür. Tasavvufî tecrübe geçirmek eşyanın hakikatının bilgisine ulaşmak için bir vasıta olarak görülmüştür.

Mutasavvıflar, eşyanın ardındaki hakikatleri görmeyi, marifet ilmi olarak değerlendirmiştir. Mutasavvıflar için tasavvufî tecrübeyle elde edilen bu bilgileri doğrudan anlatmak oldukça zordur. Bu durum ise geçirilen vecd halinin ifade edilirken sembolik ve paradoksal olmasını beraberinde getirmiştir. Mutasavvıf bu noktada simgenin gücünden faydalanmış ve görünen nesne aracılığıyla görünmeyen âleme ışık tutmaya çalışmıştır. Sanatçı ise mutasavvıfın sezgi ve keşf yoluyla elde ettiği bilgileri ifadelendirirken başvurduğu yöntemlere benzer etkinlikler içinde bulunabilmektedir. Daha çok metafizik zeminde sanat yapıtları ortaya koyan sanatçılar ile mutasavvıfların yaşadıkları tecrübeler oldukça benzerlik gösterebilmektedir. Var olan nesnelerin taklidi yerine bu nesneleri birer simgesel biçimde görülmeyenin birer temsilcisi haline getirebilmektedirler.

Bir nesneyi simge haline getirerek kullanmak aynı zamanda o nesneyi soyutlamak anlamına da gelmektedir. Soyutlama yönteminin bu şekli şiir, edebiyat gibi sanat dallarında kullanılsa da resim sanatında tam olarak kendini gerçekleştirebilmektedir. Gerçeğine ne kadar benzerse o kadar sanatsaldır anlayışı soyutlama yöntemi ile geride kalmıştır. Soyutlama yöntemini kullanan bir resim sanatçısı görünen figürleri daha farklı şekil ve biçimlere sokarak görünmeyen âleme işarette bulunur. Resmin karşısında duran her bir kişi kendi derinliği ölçüsünde yorumlamada bulunur ve bu durum sanat yapıtına farklı boyutlarda derinlik katar. Bu noktada İbnü'l-Arabî'nin varlık modelini ifade ederken kullandığı semboller ve bu sembollerin resim sanatçısı tarafından kullanılma şekilleri bizi sembolizasyon içinde

sembolizasyona götürmektedir. Bu şekilde oluşturulmuş bir tuvalin anlaşılması, birden fazla katmanın anlaşılır olmasını da gerekli kılar. Söz gelimi İbnü'l-Arabî'nin Vahdet-i vücûd düşüncesini “nokta” sembolizasyonu etrafında işleyen bir resim sanatçısının meydana getirdiği tuvali anlayabilmek için Vahdet-i vücûd düşüncesinin ve bu düşüncenin nokta ile temsillendirildiğinin bilinmesi gerekmektedir.

İbnü'l-Arabî felsefesi karakteristik bir yapıya sahiptir. Bu haliyle kendisinden sonraki sûfî kesimi ve İslâm toplumunu büyük oranda kendi düşünce iklimine alabilmiştir. İbnü'l-Arabî'nin universalist yaklaşımları, varlığı bir ve bütün şeklinde Vahdet-i vücûd düşüncesi etrafında kuramsal olarak ele alışı onu diğer sûfilerden ayıran özellikleridir. İbnü'l-Arabî'nin Tanrı-âlem arasındaki ilişkiyi çok boyutlu bir şekilde ele alışı ve düşüncelerini ifade ederken kendisine has bir ifade ve üslûp tarzı benimseyişi ise resim sanatçılarına ilham kaynağı olmuştur. İbnü'l-Arabî'nin mutlak olanın bilgisine ancak sezgi ve keşf ile ulaşılacağını belirtmesi ve resim sanatçısının da ilham yoluyla eserlerini meydana getirmesi arasında analogik düzeyde bir bağ kurulabilmektedir. Mistik deneyimin resim sanatçısı üzerindeki ezoterik etkisi ve İbnü'l-Arabî'nin sezgiye vermiş olduğu rol benzerlik gösterebilmektedir. Geçirilen esrik hallerin ifade edilemezliği sorunu resim sanatında olduğu gibi şiir, edebîyat ve mûsîkinin de problemlerinden biridir. Bu haliyle mutlak varlığın hissedilen yönü şahsa münhasırdır. Resim sanatçısı görünen âlemden yola çıkarak görünmeyeni ifadelendirmeye çalışmaktadır. Bu durum ise resim sanatçısını nesneyi bağlamından koparacak biçimde soyutlama yöntemini kullanmaya götürmüştür. Böylesi bir ifadelendirme yönteminin sembolizasyonla yakın bir ilişkisi vardır. İbnü'l-Arabî'ye göre insanlar rüya içinde rüyadadırlar ve görünen gerçeklerin işaret ettiği bir takım anlamlar vardır. Varlığın görünmeyen ve akılla bilinemeyen yüzüne atıfta bulunan resim sanatçılarının sembolik anlatımlarla eserlerini oluşturmaları ise İbnü'l-Arabî'nin varlık modelini açıklarken kullanmış olduğu sembolizm yöntemiyle oldukça benzerlik göstermektedir.

İbnü'l-Arabî'nin bilgiye yalnızca keşf yoluyla ulaşılabileceğini düşündüğünü belirtmiştik. İbnü'l-Arabî bu noktada bilgiyi *su* ile açıklar. Ona göre *su* ve bilgi aynı düzeyde değerlendirilebilecek bir olgudur. Nasıl ki *su* hayata canlılık verir, bilgi de aynı düzlemde hayata canlılık veren bir olgudur. Dört temel unsurdan biri olan suyun

İbnü'l-Arabî'nin ontoloji sisteminde bilgi dışında, yaşam, tesir, oluşum ve şuur kazanma gibi karşılıkları vardır. Su, bir çok gelenek, mit, kozmoloji, ritüel ve ikonografide farklı sembolik biçimlerde fakat genel anlamda ortak bir fonksiyon olarak ele alınan bir olgu olmuştur. Suyun tüm dünya kültürlerinde ortak bir biçimde yaşamı ve canlılığı temsil ettiğini görmekteyiz. Su eşyanın yüzeyine nüfuz edebilme özelliğine sahiptir ve belirli bir aşamadan sonra bunları kaplayarak tek bir varlık olarak kendini gösterme eğilimindedir. İçinde barındırdığı milyonlarca varlığa rağmen gözümüze görünen şey suyun tekliğidir. İbnü'l-Arabî tıpkı suyun her şeyi kaplaması gibi Allah'ın ezeli ve ebedî bilgisiyle bütün eşyaya nüfuz ettiğini belirtir. Eşyaya bu gözle bakanlarda, her bir şeyde mutlak hakikatin yansımalarını görme eğilimi ortaya çıkar. Yansıyan ebetteki varlığın tamamı değildir ancak varlığın var olduğunun kanıtıdır. Eşyada, yansıyan aracılığıyla varlık-kozmos arasındaki olağanüstü ilişkileri kavramak ve somut eşyada mutlak güzelliğin ontolojik yansımaları fark etmek estetik zevkin esasını teşkil eder. Suyun İbnü'l-Arabî tarafından tecelli sisteminin bir simgesi olarak kullanılması, varlık kozmolojisinde kullandığı diğer sembollerle de ele alınabilir. Ayna ve aynadan yansıyan varlığı Allah âlem ilişkisi ve tecelli düzleminde değerlendiren İbnü'l-Arabî bu noktada tecelli su ile açıklamaktadır.

İslâm'ın varlık felsefesinde temel tartışma düzlemlerinden biri de vahdet ve kesret meselesidir. Bu aynı zamanda tasavvufun temel eksenini oluşturur. Kesret olarak görülen ve ifade edilen şeyler Vahdet-i vücûd'un farklı varlıklardaki tezahür ve tecellisinden başka bir şey değildir. İbnü'l-Arabî'nin Vahdet-i vücûd düşüncesine göre hakkın varlığı birdir ve hem ezeli hem de ebedidir. Hakk bölünemez ve çoğalamaz. Bütün varlık âlemi Allah'ın varlığı ile vücud bulmuştur. Allah kendisi dışındaki varlığı yaratmış değildir nitekim İbnü'l-Arabî Allah için yaratma kavramını kullanmamaktadır. Allah için yaratma söz konusu değildir. Bu haliyle âlem, Allah'ın varlığıyla bilinir. Allah'ın dışında sandığımız ve görünen bu âlem varlık aynasında görünen şeylerdir. Varlık aynasından yansıyan bu görüntülerin Hakk dışında bağımsız bir varlığı söz konusu değildir. Varlık aynasından yansıyan görüntüler çoklu görüntüler oluştursa da esasen kesret olarak gördüğümüz şeyler aslında sadece bizim sanrımızdır ve varlıkları hakka bağlıdır. İbnü'l-Arabî varlığın tekliğini nokta

ile varlığın kaynağına dönüşü de daire ile açıklamıştır. İbnü'l-Arabî varlığın tekliği ve döngüsünü nokta ve daire ile açıklaması Monir Shahroudy Farmanfarmaian gibi resim sanatçıları etkileyebilmiştir. Farmanfarmaian nokta ve dairesel hareketlerin işlendiği eserlerinde hem varlığın bütünlüğüne hem de dönüş bir atıfta bulunmaktadır.

İbnü'l-Arabî Vahdet-i vücûd düşüncesini ve âlemin meydana geliş sürecini kendisine has bir kozmolojik sistem eşliğinde oluşturmuştur. İbnü'l-Arabî kozmolojik sistemini harfler aracılığıyla açıklamış ve her bir harfe kozmolojik düzende ayrı bir görev vermiştir. Ona göre nasıl ki insan nefes aracılığıyla harfleri ve harflerden kelimeleri meydana getiriyorsa Hakk'ta kendisine has şekilde nefes vererek harfleri ve her bir harfe denk gelecek felekleri, gezegenleri meydana getirmiştir. Tüm bu varlık âlemi aslında Allah'ın bir kelâmıdır. İbnü'l-Arabî kelâma bu denli bir derinlik katma durumu ve harfleri canlı birer varlık olarak değerlendirmesi Khaled Al Saai, Erol Akyavaş, Diego de Moya gibi resim sanatçılarına ilham kaynağı olmuştur. Bu sanatçılar sanatı yalnız “güzel” kavramı etrafında işlememiş, kozmik düzeni ve bu kozmik düzenin kaynağını harflerle ifade etmişlerdir. Hakka dolaylı yoldan işaret eden bu sanatçılar soyutlama ve sembolizasyonu üst seviyelerde kullanmışlardır.

İbnü'l-Arabî kozmolojiyi harfler aracılığıyla açıklarken gezegenlerin doğuşunu da dişilik ve erillik bağlamında ele alır. Ona göre varlığı mümkün olan her şey dışı mertebesinde. Dişilik ve erillik zıtlığı sembolize etse de, nasıl ki mutlak varlık zıtlık kabul etmezse aslında dişilik ve erillikte görülen zıtlık da sadece görünürde bir zıtlıktır. Bu anlamda dişilik ontolojik bir ilkedir. Maimouna Guerresi, *Genitilla Al Wilada* adlı serisinde bizzat İbnü'l-Arabî'ye atıfta bulunarak kozmolojik sistemi işlemiştir.

Görüldüğü gibi İbnü'l-Arabî varlık modelini ve kozmolojik sistemini iç içe geçmiş sembolik anlatımlar yoluyla açıklamıştır. Aynanın Vahdet-i vücûdu, suyun bilgi ve tecelli, harfleri gezegenlerin oluşumuyla ve en nihayetinde be harfinin altında yer alan nokta ile Vahdet-i vücûd'a dönüş yapması ve tüm bu kozmolojik düzeni bir daire ile nihayete erdirmesi metafizik zeminde çalışmalar yapan resim

sanatçılarını hem ontolojik düşünceleriyle hem de kullanmış olduğu sembollerle etkilemiştir.



KAYNAKÇA

- ADDAS, Claude, *İbn Arabî: Dönüşü Olmayan Yolculuk*, Çev. Atila Ataman, Nefes Yayınları, İstanbul, 2015.
- AFFİFİ, A. E., *Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi*, Çev. Mehmet Dağ, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara, 1974.
- AKYÜREK, Melek, “Resmin Soyut ve Soyutlamadaki Yüzü: Yeni-Plastisizm”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, S. 55, 2017, 209-224,
- ALTUĞ, Taylan, *Kant Estetiği*, Payel Yayınları, İstanbul, 1989.
- ALTAR, Cevad Memduh, *Sanat Felsefesi Üzerine*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.
- ALMOND, Ian, *İbni Arabî, Derrida Tasavvuf ve Yapısöküm*, Çev. Kadir Filiz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012.
- ANKARAVİ, İsmail, *Muhyiddin İbn El-Arabî Nakş El-Füsüs Şerhi*, Haz: İlhan Kutluer, Ribat Yayınları, İstanbul, 1981.
- ASKER, Ali, *Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme*, (Sanatta Yeterlilik), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2009.
- BAHTİYAR, Lale, *Sûfî, Tasavvufî Arayışın Dışavurumu*, Çev. Mehmed Temelli, İz Yayıncılık, İstanbul, 2006.
- BAŞAK, Rasim, “Musevîlikte Sanat ve Estetik Anlayışı”, *İdil Dergisi*, 2016, C. 5, 477-490.
- BAYKAL, Bekir Sıtkı, *Tarih Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1974.
- BONNET, Sabine Melchior, *Aynanın Tarihi*, Çev. İsmail Yerguz, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007.
- BULAT, Mustafa, *Modern Sanatta Soyutlama*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 2014.

- BURCKHARDT, Titus, *Akılın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, Çev: Volkan Ersoy, İnsan Yayınları, İstanbul, 1994.
- BURCKHARDT, Titus, *İslâm Tasavvuf Doktrinine Giriş*, Çev. Fahreddin Arslan, Ribat Yayınları, İstanbul, 1982.
- CASSOU, Jean, “Sembolizm”, *Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi, Yayınları, İstanbul, 1999.
- CHALLAYE, Felicien, *Dinler Tarihi*, Çev. Samih Tiryakioğlu, Varlık Yayınları, İstanbul.
- CİZİRİ, Melaye, *Divan*, Çev. Osman Tunç, Nubihar Yayınları, İstanbul, 2010.
- ÇAKMAKLIOĞLU, Mustafa, *Muhyiddin İbn’ül Arabî’ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2005.
- ÇAM, Nusret, “İslâm’ın Sanata ve Mimariye Bakışı”, *Vakıflar Dergisi*, 1994, S. 24, 273-290.
- ÇİFTÇİ, Köksal, *Tek Tanrılı Dinlerde Resim ve Heykel Sorunu*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2008.
- DAĞLI, Şemsettin Ziya, “Geleneksel Türk Ebru’sunun Kimyası ve Felsefî Bağlamda Soyut Sanatla İlgisi”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2012, S. 9. C. 5, 33-45,
- DEMİRLİ, Ekrem *Füsûsu’l-Hikem İbnü’l-Arabî*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2013.
- DEMİRLİ, Ekrem, *Vahdet-i Vücûd ve Esasları*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2002.
- DİLEM, Tutku, ALPASLAN, Kalfat, “Hat Sanatımız ve Hattat, Kaligrafist, Yazı Tasarımcısı ve Eğitimcisi Emin Barın”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 2007, C. 2, 317-328.
- DURUKAN, Şaziye, “Şiirin Aynası Aynanın Hafızası”, *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 2018, S. 41, 1-8.
- EKİNCİ, Şüheda, “Bedrettin Cömertte Estetik” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Semineri), Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü), Mardin 2017.

- ERBAŞ, Ali, “Muhtalif Dinlerde Su Motifi”, *Ekev Akademi Dergisi*. 2004, S. 20, 1-2.
- ERSAĞDIÇ, Yıldız, “Lirik Soyutta Kaligrafik Etkiler ve Uzakdoğu Sanatı”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 2017, S. 41, 580-598.
- EL-HAKİM, Suad, *İbnü'l-Arabî Sözlüğü*, Çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1994.
- ELİADE, Mircea, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Muhammed'den Reform Çağına*, Çev. Ali Berkay, Kabalcı Yayınları, 2000.
- EROĞLU, Ayşe, “Henri Bergson'da Bilinç Sezgi İlişkisi” *SDÜ Fen Edebîyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2012, S. 27, 81-102.
- GOMBRICH, E. H. *Sanatın Öyküsü*, Çe. Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1997.
- HATTSTEİN, Markus, DELLUS, Peter, *İslâm Sanatı ve Mimarîsi*, Çev. Nurettin Elhüseyni, Litaratür Yayınları, İstanbul, 2007.
- HEGEL, George Wilhelm Friedric, *Estetik*, Çev. Nejat Bozkurt, Say Yayınları, Ankara, 2009.
- İBNÜ'L ARABÎ, Muhyiddin, *Füsûsu'l-Hikem*, Çev. Nuri Gencosman, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1992.
- İBNÜ'L ARABÎ, Muhyiddin, *Füsûsu'l-Hikem*, Çev. Nuri Gencosman, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1992.
- İBNÜ'L ARABÎ, Muhyiddin, *Füsûsu'l-Hikem*, Çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2013.
- IZUTSU, Toshihiko, *İbnü'l-Arabî'nin Füsûs'undaki Anahtar Kavramlar*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2005.
- İBNÜ'L ARABÎ, Muhyiddin, *Fütûhât El-Mekkiyye*, Çev. Nihat Keklik, İstanbul Üniversitesi Edebîyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1974.
- İBNÜ'L ARABÎ, Muhyiddin, *Fütûhât El-Mekkiyye*, Çev. Nihat Keklik, İstanbul Üniversitesi Edebîyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1980.

İBNÜ'ÜL ARABÎ, Muhyiddin, *Fütûhât-ı Mekkiyye*, Çev. Ekrem Demirli, Litera Yayınları, İstanbul, 2007.

İBNÜ'L ARABÎ, Muhyiddin, *Mevâki'un Nücûm Yıldızların Mevki*, Çev. Abdullah Taha Feraizoğlu, Kitsan Yayınları, İstanbul, 1999.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları: Roman Filolojisi Şubesi 7, “Croce, Vossler, Spitzer, Estetiğin, Edebiyat Tarihinin ve Lengüistiğin Birbirleriyle Münasebeti”, Çev. Fikret Elpe, Üniversum Yayınları, İstanbul, 1945.

İPEK, Fatma, Barok Aynalar: “D’Espinay d’Eten ve Velázquez’de Kendi İçine Dönen Mekân”, *Skop Dergisi*, 2013.

İslâmic Art Magazin, *İslâm Eserleri Dergisi*, http://İslâmicartsmagazine.com/magazine/view/calligraphy_from_pen_to_paintings/

KARA, Mustafa, *Tasavvuf ve Tarikatlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

KARABAŞ, Pelin Avşar, “Avangart Sanatçı Kazimir Maleviç ve Süprematizm”, *İdil Dergisi*, 2016, C. 5, 101-114.

KAVURAN, Tamer, DEDE, Bayram, “Platon ve Aristoteles’in Sanat Etiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları”, *Sanat Dergisi*, 2013, S. 23, 48-64.

KILIÇ, Erol, “Günümüz Türk Resminde İslâm Tasavvufunun Sembolik Yansımaları”, *Tartışmalı İlmi Toplantı*, İstanbul, 07-09 Kasım 2014, 123-151.

KINAY, Cahit, *Sanat Tarihi, Rönesans’tan Yüzyılımıza Geleneksel’den Moderne*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.

KOÇ, Turan, *İslâm Estetiği*, İsam Yayınları, İstanbul, 2014.

KONAK, Ruhi, “İslâm’da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı”, *International Journal of Social Science*. 2013, S. 6, 967-988.

KÜÇÜK, Osman, Nuri, “İbnü’l Arabî Düşüncesinde Varlığın Tasavvufi Yorumunun Sayı Metafiziğine Uzanan Yansımaları”, *İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*. 2009, S. 23, 373-411.

- LAROUSSE, Thema, *Sanat ve Kùltür*, Milliyet Gaz. Yayınları, 1994.
- LORY, Pierre, “İbn Arabî’nin Eserlerinde Dil ve Harfler Sembolizmi” Çev: Mustafa Çakmaklıoğlu, *Bilimname Dergisi*. 2006, S.1, 173-182.
- Milli Eğitim Bakanlığı, *El Sanatları Teknolojisi Şark Halı Desenleri*, Ankara, 2012.
- MORAN, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- “Muhyiddin-i Rûmî’nin Temsîl-i Nokta Adlı Eseri”, *Tarih Kùltür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*. 2017, S. 2, 199-278.
- NASR, Seyyid Hüseyin, *İslâm Sanatı ve Manevîyatı*, Çev: Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul, 1992.
- PEKPELVAN, Belgin, “İslâm Sanatında Tasavvufî Sembolizm ve Mevlevîlik”, *Uluslararası Düşünce ve Sanatta Mevlana*, Çanakkale, 25-28 Mayıs-2006, 520-534.
- RUSSEL, Bertrand, *Mistisizm ve Mantık*, Çev: Ayselî Usluata, Varlık Yayınları, İstanbul, 1972.
- SAFA, Peyami, *Mistisizm*, Babıali Yayınları, İstanbul, 1961.
- SCHİMMEL, Annemarie, *İslâm’ın Mistik Boyutları*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001.
- SEROUYA, Henri, *Gizemcilik*, Çev: Nihal Önal, Varlık Yayınları, İstanbul, 1967.
- SHAHMARİ, Saeideh, *Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışının Etnografik Açından İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Erzurum, 2014.
- ŞİMŞEK, Selami, “Nurettin Topçu’ya Göre Sufilik ve İslâm Sufileri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 2015, C.8, S. 41, 1369-1385.
- SUNAR, Cavit, *Ana Hatlarıyla İslâm Tasavvufu Tarihi*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakùltesi Yayınları, Ankara, 1978.
- TEMİZTÜRK, Halil, “Hıristiyan Mistisizminin Oluşumuna Etki Eden Unsurlar”, *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakùltesi Dergisi*, 2018, C. 20, 129-150.

- TOKDEMİR, İdil, *Günümüz Sanatında Mistik Etkileşimler ve İçseli Bulma*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara, 2013.
- TUNALI, İsmail, *Estetik*, Remzi Kitapevi, 1998.
- TUNALI, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangard Resme*, Remzi Yayınları, İstanbul, 2008.
- Uçar, Özlem, Uçar Tevfik Fikret, Kılıç, Levend, Orhon, Nezih, Taşcıoğlu, Melike, *Görsel Kültür*, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011.
- ULUÇ, Tahir, “İbn Arabî’de Mistik Sembolizm”, *İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*. 2006, S. 16, 151-190.
- YETKİN, Suut Kemal, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1972.
- YÜCER, Hür Mahmut, “Vahdet-i Vücûd Nazariyesinin İzahında Nokta Sembolizmi ve Muhyiddin-i Rûmî’nin Temsîl-i Nokta Adlı Eseri”, *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*. 2017, S. 2, 199-278.

ÖZGEÇMİŞ

Şüheda Ekinci, 4 Ocak 1990 tarihinde Çankırı’da doğdu. İlkokulu Antalya ve Ankara’da ortaokulu İstanbul’da, Diyarbakır’da ise Anadolu İmam Hatip Lise’sini okudu. Lisans Eğitimini Şırnak Üniversitesi’nde tamamlayan Ekinci, Mardin Artuklu Üniversitesi Felsefe Bölümünde Yüksek Lisans Eğitimine devam etmektedir.