

İslam estetiğini
yeniden düşünmek:
Oliver Leaman'ın
*Islamic Aesthetics:
An Introduction*
adlı eseri üzerine

İslam sanatı üzerine bugüne kadar birçok önemli yazar tarafından çeşitli eserler kaleme alındı, ancak bu eserler genellikle meseleyi problematik olarak tartışmaktan ziyade

tasvir edici ve açıklayıcı nitelikte metinlerdi. Estetik sahasında uzman olan ve sanat ile din arasındaki bağlantıları araştıran Oliver Leaman¹ -ki Türk okuru tarafından çoğunlukla İslam felsefesi üzerine kaleme aldığı eserlerle tanınmaktadır- 2004 yılında yayımladığı *Islamic Aesthe-*

1 Prof. Oliver Leaman, İslam felsefesi alanında, bazıları Türkçeye de tercüme edilen *An Introduction to Medieval Islamic Philosophy* (Cambridge University Press, New York 1985; Türkçesi: *Ortaçağ İslam Felsefesine Giriş*, çev. Turan Koç, İz Yayıncılık, İstanbul 2000), *Averroes and His Philosophy* (Clarendon Press, Oxford 1988), *A Brief Introduction to Islamic Philosophy* (Blackwell Publishing, Malden-Massachusetts 1999), *An Introduction to Classical Islamic Philosophy* (Cambridge University Press, Cambridge-New York 2002) ve *Jewish Thought: An Introduction* (Routledge, New York-London 2006) adlı eserleri kaleme almıştır. *The Qur'an: An Encyclopedia* (Routledge, London 2005) ve *The Biographical Encyclopaedia of Islamic Philosophy* (2 cilt, Thoemmes Continuum, London 2006) adlı eserlerin editörüdür. Ayrıca, *History of Islamic Philosophy* (Routledge, London-New York 2001) adlı eserin editörlüğünü Seyyid Hüseyin Nasr ile birlikte yürütmüştür. Leaman, İslam felsefesinin yanı sıra Yahudi felsefesi, Asya felsefeleri, Doğu felsefeleri, film araştırmaları gibi sahalara ve ayrıca kötülük sorunu, ölüm metafiziği, vs. felsefenin hususî konularına ilişkin birçok eserin yazarı ve editörüdür.

*tics: An Introduction*² başlıklı kitapla, sözkonusu sahadaki eksikliğin giderilmesi yönünde önemli bir adım attı. Bu makalede Leaman'ın sözkonusu kitabını hem kritik edeceğiz, hem de ondan hareketle İslam estetiğinin temel problemleri üzerine odaklanmaya çalışacağız. Leaman, kitabının önsözünde, İslam sanatı üzerine daha önceden kaleme alınan eserlerdeki “temel sorun”un, onu estetik açıdan değil, siyasi, dinî, tasavvufi yahut iktisadî açıdan ele almak olduğunu ileri sürerek bu yaklaşımları eleştiriyor: “Onlar, İslam sanatının estetik özelliklerinin üstünü örtüyorlar ve sanki sanat gerçekten de sanat olarak kabul görmek için kendi istihlaları bakımından yeterince güçlü değilmiş gibi sözkonusu özelliklerin yerine başka şeyler koyuyorlar. (...) Onlar, bazen estetik dili kullanmaktan hepten kaçınıyorlar ve bazen de kullanıyorlar kullanmaya ama bu kez de onu estetik-dışı -çoğunlukla dinî yahut toplumsal- istihlalarla açıklama yoluna gidiyorlar.” (s. 2, 3) Leaman'ın bu yaklaşımı, estetik teorileri içerisinde “estetik hoşlanmanın nesnelere algılanabilir özelliklerine dair olduğu ve bu sebeple de estetik açıklamanın ahlâkî, iktisadî ve duygusal açıklamalardan ayrı tutulması gerektiğini” belirten Urmson'ın³ yaklaşımıyla örtüşmektedir. Leaman, sözkonusu eserlerin İslam sanatına ilişkin sorduğu bazı soruların gerçekten de ilginç ve önemli olmakla birlikte estetik sorular olmadığına altını çiziyor ve kitabının ana amacını “İslam sanatına dair estetik bir tavır geliştirebilmek maksadıyla (...) sözkonusu yazarların yaklaşımlarını sorgulamak ve sanatın tekil örneklerinin arkasındaki neden-sonuç süreçleri açığa çıkarmak” şeklinde tanımlıyor.

(1) Kitabın “İslam Sanatı Hakkında Yapılagelen On Bir Yaygın Hata”⁴ başlıklı ilk bölümü, İslam sanatı üzerine yazılmış olan eserlerdeki yaklaşımların eleştirisine ayrılmış. Leaman'ın bütün bir kitap boyunca benimsediği tavrı kavrayabilmek için, bu eleştirileri burada özetle ele almayı gerekli görüyoruz. Bu ve bundan sonraki bölümlerde Leaman'ın önemli bulduğumuz eleştirilerini ve değerlendirmelerini (a) maddeleri, Leaman'a olan bazı itirazlarımızı ise (b) maddeleri altında sunacağız.

2 *Islamic Aesthetics: An Introduction*, University of Notre Dame Press, Notre Dame-Indiana 2004, viii+211 s. Kitabın Türkçe baskısı, Nuh Yılmaz'ın tercümesiyle Klasik Yayınları tarafından hazırlanmakta olup 2007 yılı içerisinde yayımlanması hedeflenmektedir.

3 Bkz. J. O. Urmson, “What Makes A Situation Aesthetic?”, *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology* içinde, ed. Peter Lamarque ve Stein Haugom Olsen, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2004, s. 19-26.

4 Leaman, kitapta bu başlık altında on üç altbaşlığa yer vermektedir.

(1.1a) Leaman'a göre, sözkonusu yanlışlardan ilki, İslam sanatının tanımlanması safhasındaki "özcülük" (*essentialism*) iddiasıdır. Bu iddiaya göre, mademki İslam diğer dinlerden ayrı bir din olarak vardır, o halde kendine ait bir "öz"e sahip olsa gerektir. İslam sanatı denildiğinde de diğer sanat formlarından ayrı bir sanattan bahsediliyor olsa gerektir ve eğer onu diğer sanat formlarından ayrı kılan özellikler tanımlanırsa, ancak o zaman İslam sanatının ne olduğu tamamıyla bilinemez. Peki İslam dini ve İslam sanatı için böylesi bir "öz"ün varlığından söz edilebilir mi? Leaman, İslam dinine ilişkin sorulacak bu türden bir sorunun çok büyük ve zor bir soru olduğunu belirtmekle yetinerek, tartışmayı İslam sanatı üzerine odaklıyor.⁵ Çağdaş düşünürlerden Seyyid Hüseyin Nasr, bu soruya cevaben "İslam medeniyetinin simgesi, akan bir ırmak değil, sabitliğiyle İslam'ın sürekliliğini ve değişmez karakterini simgeleyen Kâbe'nin küp şeklindedir."⁶ diyerek İslam medeniyetinin merkezinde *küp şeklindeki* Kâbe'nin bulunduğunu ve bunun, İslam'ı ve İslam sanatını diğer dinlerden ve sanat formlarından ayıran önemli bir özellik olduğunu ileri sürer. Leaman'a göre bu iddia -hiç değilse İslam sanatı açısından- doğru değildir; çünkü Kâbe'yi merkezî kılan şey, onun tarih içindeki yeri ve halihazırdaki konumudur, yoksa onun *küp şeklinde* olması değildir. Dolayısıyla İslam'ın sürekliliği ile Küp'ün sabitliği arasında ilişki kurmak, bizi doğru sonuçlara götürmeyecektir. Leaman'ın deyişiyle, "O, merkezî konuma sahip bir Küp'tür, fakat küp olduğu için merkezî değildir." Özcü yaklaşımlar belli bir noktaya kadar kabul edilebilir görünse de, Nasr'ın bu çözümlemesi doğru değildir ve son raddede, İslam sanatının bu türden bir "öz"e sahip bulunduğu iddiası, gerekçelendirilmediği için muallakta duran bir iddiadır (s. 4-7).

(1.1b) Leaman'ın burada ve kitabın ilerleyen bölümlerinde özcülük iddiasına getirdiği eleştiriler, kısmî bir haklılığa sahip olmakla birlikte yeterince güçlü temellere dayanmamaktadır. Burada Nasr'ın çözümlemesinin ve sunduğu örneğin yerli yerine oturmaması, İslam sanatının bir "öz"e sahip olduğu iddiasını yanlışlamaya yetmez. Kafa karışıklığını önlemek için bu noktada sorulması icap eden ilk soru, bir "öz"e sahip olmanın ne demek olduğudur. Şayet bununla kastedilen,

5 İslam dininin özgünlüğü sorununu, bu konuda ortaya atılan çeşitli görüşler üzerinden tartışan önemli bir makale için bkz. Ahmet Davutoğlu, "İslam Düşünce Geleneğinin Temelleri, Oluşum Süreci ve Yeniden Yorumlanması", *Dîvân: İlmî Araştırmalar*, sy. 1 (1996/1), s. 1-44.

6 Seyyed Hossein Nasr, *Science and Civilization in Islam*, New American Library Publishing, New York 1968, s. 21.

bir şeyin onu o yapan ve onu işaret etmemizi mümkün kılan bir hususiyete sahip bulunması ise, o takdirde İslam sanatının özünün var olmadığını söylemek tümüyle yanlış olacaktır; çünkü eğer kendine ait bir özü olmasaydı, ya ondan bahsedemerdik,⁷ yahut da onu bir başka sınıfın içinde tanımlamamız gerekirdi. Halbuki hem İslam sanatı diye bir şeyden bahsedebiliyoruz, hem de onu başka bir sınıfın içinde tanımlamıyor ve diğerlerinden bağımsız olarak ele alıyoruz. Bununla birlikte, Leaman'ın dile getirdiği soru haklı gerekçelere dayanmaktadır; yani bu son söylenenler makul görünmekle ve muhatabını İslam sanatının bir "öz"ünün var olabileceği fikrine yakınlaştırmakla beraber, yine de var olduğu iddia edilen özün açıklanması ve tanımlanması gerekir. Daha açık bir şekilde sorulacak olursa: Var olduğu iddia edilen ve İslam sanatını diğerlerinden ayıran o "öz" nedir? Gerçekten de Leaman'ın özcülüğü savunanlara yönelttiği bu soru, kendi başına çok değerli ve esaslı bir sorudur ve kolay cevaplanabilir görünmemektedir.

Bizce özcülük iddiasını Fârûkî-Fârûkî'nin⁸ temellendirmesinden hareketle şöyle açıklamak daha uygundur: İslam sanatı renkte, çizgide, harekette, şekilde ve seste "Kur'anî" bir sanattır. Bu meyanda belirtmek gerekir ki, belagatinin taklit edilemezliği Kur'an'ın bütün sanatlar için bir model olmasına engel teşkil etmez. Söz gelimi, Kur'an'da bir kıssa anlatılırken alışılmış hikaye etme tarzıyla anlatılmaz. Sanki okuyucu söz konusu kıssalarla ve kişilerle daha evelden aşınaymış gibi belli olaylara yer yer atıflar ve tekrarlamalar yapılır. Asıl gaye hikaye etmek değil, öğretici ve ahlakî olmaktır. İslam sanatındaki "daha büyük tasarımları meydana getirmek için birleşen ama tek başına da bir bütünlüğe sahip çok sayıda figür ve birimden kurulu modüler yapı"nın kökeni, Kur'an'ın bağımsız ayetlerden kurulu metin yapısıdır. Kur'an, kendi başlarına yeterli olan edebî modüllere (sureler ve ayetler) ayrılır ki, bu modüllerin her biri tamdır ve kendisinden önce yahut sonra gelen modüllere dayalı değildir. Modüller herhangi bir dizi olmayı gerektirecek hiçbir organik bağlantıya yahut belli bir kurala tâbi olduğu izlenimi veren hiçbir standarda sahip değildir, fakat nesir ve şiir arasın-

7 Bu noktada, var-olmayan kurmaca karakterlerden (kanatlı at, simurg, vs.) bahsedebiliyor olmamıza ve gerek ontolojide gerekse mantıkta ve dil felsefesinde bu mesele üzerine Meinong, Frege, Russell, vb. düşünürler tarafından yürütülen verimli tartışmalara (mesela, nasıl oluyor da "Kanatlı at yoktur" gibi çelişik bir önermede bulunabiliyoruz?) atıf yapmak sorunu çözmeye yetmeyecektir.

8 İsmâil Râci el-Fârûkî ve Luis Lâmia el-Fârûkî, *İslam Kültür Atlası*, çev. Mustafa Okan Kibaroğlu ve Zerrin Kibaroğlu, İnkılab Yayınları, İstanbul 1999, s. 183-203.

da duran özgün yapısıyla bizatihi kendisi standart oluşturmaktadır.⁹ Tilavet edilirken durma noktaları (vakfe) ahenkli icranın da ses modüllerine ayrılmasını sağlar. Kur'an'daki bağımsız edebî modüller, farklı kombinasyonlara imkan tanır. Mesela, on ayet bir *aşr* meydana getirir; bir dizi *aşr* bir *rub*⁶ (dörtte bir, çeyrek); dört çeyrek bir *hizb*; iki *ahzab* (*hizb*ler) bir *cüz*'ü meydana getirir ve nihayetle Kur'an otuz *cüz*'den müteşekkildir. Fakat *aşr* okunurken istenilen herhangi bir yerden başlanıp yine istenilen herhangi bir yerde bitirilebilir, çünkü metin giriş-gelişme-sonuç kurgusuna bağımlı değildir. Nitekim metindeki bu bağımsızlık ve konular arası geçişkenlik, İslam edebiyatının önemli bir formu olan *mesnevî*'nin anlatım dilini ve kuruluş yapısını belirlemiş ve yazılan mesnevîler için bir standart oluşturmuştur. Dolayısıyla bütün bunlardan hareketle İslam sanatının Kur'anî biz "öz"e sahip olduğunu ve asıl itibarıyla Kur'an'dan neşet ettiğini söylemek gerekçelendirilmemiş bir iddia değildir.

Leaman, ilerleyen bölümlerde özcülüğü (*essentialism*) özgünlük (*originality*) ile ilişkilendirerek eleştirilerini sürdürür (bkz. 1.4a [s. 11-15], 2a [s. 50]) ve mesela İslam sanatında kullanılan kimi türlerin (*genres*), üslupların (*styles*), figürlerin, motiflerin, tekniklerin köken bakımından başka kaynaklardan neşet ettiğini söyleyerek eleştirisini temellendirmeye çalışır, ancak böylesi bir temellendirme girişimi de beyhudedir. Her şeyden önce özgünlüğün kendisi, İslam sanatında kullanılan formların İslam medeniyet dairesi içerisinde üretilmiş yahut farklı medeniyetlerden devşirilmiş olmasından bağımsızdır. Özgünlük meselesi, formların doğduğu kaynaklarla sınırlanamaz. Böyle yapıldığı takdirde hiçbir sanatın, felsefenin, vs. özgünlüğünden bahsedilemez, çünkü tarih boyunca farklı toplumlar arasında -Çin ve Mısır gibi kapalı medeniyet havzaları da dahil olmak üzere- derin bir etkileşimin var olduğu inkar edilemez bir gerçektir. Leaman'ın yaklaşımı esas alındığı takdirde, pekala Antik Yunan felsefesinin -Mısır ve Mezopotamya'daki kültür havzalarından devşirdiği sayısız aslı unsur sebebiyle- özgün bir felsefe olmadığı iddia edilebilir. Doğrusu bu türden bir iddia ne kadar makbul ise, Leaman'ın İslam sanatının özgün olmadığı şeklindeki iddiası da ancak o kadar makbuldür. Bu yaklaşım, iki şeyi göz ardı etmektedir: (i) Bir eser, farklı kökenlerden devşirdiği çeşitli unsurlar yahut bileşenler ile oluşturduğu "kompozisyon/terkip" sebebiyle özgün olabilir. (ii) Terkip edilen farklı unsurlar, süreç içerisinde oldukları gibi kalmamış ve bambaşka etkileşimler sonucunda dönüşüme uğ-

⁹ İşte bu sebeple Kur'an sadece mahiyetçe değil vefakat form itibarıyla da bir "şiiir" olarak nitelendirilemez; bkz. Yâsîn, 36/69.

rayarak gelişmiştir. Bu gelişimin neticesinde ortaya çıkan şey, yepyeni bir şeydir ve asla başlangıç safhasındaki bileşenlerine indirgenemez.

(1.2a) İkinci hata, İslam estetiğinin var olmadığı iddiasıdır. İslam sanatı üzerine eser veren önemli yazarlardan biri olan Oleg Grabar,¹⁰ bu sanatın önemli örnekleri hakkında konuşurken son derece ihtiyatlıdır ve pek çok eseri tek tek bütün inceliklerini tasvir ederek inceler. *Mostly Miniatures (Çoğunlukla Minyatürler)* adlı kitabında, İran minyatürlerini tahlil ederken -minyatürlerin kendisi, üzerlerinde spekülâtif fikirler serdetmeye pek elverişli olduğu halde- gayet haklı bir şekilde geniş varsayımlarda yahut keskin yargılarda bulunmaktan kaçınır ve böylesi varsayımlarda bulunmayı “kolayca/alelacele genellemek şeklinde kendini gösteren oryantalist bir günah” olarak niteler. Çünkü sözkonusu eserleri yapan sanatkarların bu eserleri *bu şekilde* kurgularken, bunu hangi maksat ve düşünceye binaen yaptıklarını yahut onları böyle eserler üretmeye yönelten saikleri (*motives*) bilemeyiz. Leaman’a göre, Grabar değerlendirme safhasında ihtiyatlı davranmakta bir dereceye kadar haklı olmakla birlikte bu tutumunu öyle aşırı bir noktaya vardırı ki, kurgu bir estetiği bu eserlere giydirmeyi reddetmekle kalmaz ve neredeyse işi bu eserlerin estetik bir kurgusunun var olduğunu reddetme noktasına getirir. Bu ise İslam estetiğinin varlığından bahsedilemeyeceği anlamına gelir ki, böylesi bir fikir asla doğru değildir (s. 7-8).

(1.3a) Yaygın yanlışlardan üçüncüsü, İslam sanatının, fizikî gerçekliği tamamıyla dinî kaygılarla geometrik bir dönüşüme uğratarak tasavvufî bir simgeciliği içerisinde taşıdığı iddiasıdır ki, Burkhardt,¹¹ Nasr,¹² Massignon¹³ ve Bakhtiar¹⁴ gibi yazarlar tarafından dile getiri-

10 Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton University Press, Princeton 1995; ayrıca bkz. a.mlf., *Mostly Miniatures*, Princeton University Press, Princeton 2001.

11 Titus Burkhardt, *Sacred Art in East and West*, Fons Vitae Publishing, Louisville 1998. Ayrıca bkz. a.mlf., *Art of Islam: Language and Meaning*, Fransızcadan çev. J. Peter Hobson, World of Islam Festival Publishing, London 1976 (Türkçesi: *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*, İngilizceden çev. Turan Koç, Klasik Yayınları, İstanbul 2006).

12 Seyyed Hossein Nasr, “Islamic Aesthetics”, *A Companion to World Philosophers* içinde, ed. E. Deutsch ve R. Bontekoe, Blackwell Publishing, Oxford 1997, s. 448-459; ayrıca bkz. a.mlf., “Forward (Takdim)”, Nader Ardalan ve Laleh Bakhtiar, *The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture* içinde, University of Chicago Press, Chicago 1973.

13 Louis Massignon, “Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l’Islam”, *Syria*, 2/47-53 (1921), s. 149-160.

14 Laleh Bakhtiar, *Sufi: Expressions of the Mystic Quest*, Thames & Hudson, London 1976.

len bu iddia da haklı gerekçelere dayanmamaktadır. Mesela bir mimarın tasarladığı bina, estetik özellikleri bakımından onun dindarlığının yahut tasavvufi bir tarikata mensup olmasının zorunlu bir sonucu olarak değerlendirilemeyeceği gibi, sanatkarı böyle bir eser yapmaya yönelten saikler de kesinlik derecesinde tespit edilemez. Hatta sanatkarın kendisi, dinî görüşlerinin yaptığı eseri etkilediğini düşünse dahi bu pekala doğru olmayabilir. Kısacası, düşünce ve inançlarımız ile onların fizikî ifadesi arasındaki bağlantı son derece girifttir ve birebir karşılık gelme zorunluluğu taşımaz (s. 8-11).

(1.3b) Leaman'ın buradaki eleştirisi de yine bir dereceye kadar haklı bir eleştiridir. Gerçekten de bir sanatkarın ortaya koyduğu bir sanat eseri ile o sanatkarın inançları ve dünya görüşü arasındaki ilişki, ne korelasyona dayalıdır ne de birebir eşleştirilebilecek kadar basittir. Fakat bunun böyle olması, zorunlu olarak bizi, Leaman'ın tercih ettiği agnostik (bilinemezci) konuma götürmez. Sanatkarın dünya görüşü ile eserleri arasında bir bağın var olup olmadığını bilemeyiz demek, sanatkarın iradesinin varlığını inkar anlamına gelir; çünkü sanatkar kimi zaman belirli bir maksada binaen pekala eserine biçim verebilir ve bu maksat tamamen ideolojik temelli olabilir. Nitekim Leaman da ilerleyen satırlarda “Gayet açık ki, kim olduğumuz ve kanaatlerimizin, isteklerimizin ne olduğu ile ürettiğimiz sanat arasında bir bağlantı vardır, fakat bu bağlantı öyle basit bir bağlantı değildir ve birçok örnekte algılanması pek güçtür” (s. 10) diyerek bu gerçeği gönülsüzce kabullenir, ama yine de agnostik (bilinemezci) tutumunu sanatkarın öz-bilinçliliği noktasında sürdürür.¹⁵ “Eseri yapan sanatkar(ın dünya görüşü) ile eser arasında bir etki (tesir) var mıdır yok mudur, bunu sanatkarın kendisi dahi asla *kesinlik derecesinde* bilemez” denildiğinde insanın iradesi (niyeti) ile eylemleri arasındaki bağ tümüyle koparılmış olur -ki bu, hiç de makul bir tutum değildir. Dolayısıyla bunu “Sanatkarın eseri ile inançları, dünya görüşü, vs. arasında bir bağ/ilişki/etkileşim var *midir*, bunu -sanatkarın kendisi de dahil- kimse bilemez” yerine şu şekilde formüleştirmek doğru olur: “Sanatkarın eseri ile inançları, dünya görüşü, vs. arasında *nasıl* bir bağın/ilişkinin/etkileşimin var olduğu mutlak manada bilinemez. Bu sebeple, nedensel iliş-

15 Yazarın “Bir sanatkar, dinî görüşlerinin yaptığı eseri etkilediğini düşünebilir ve bu hususta pekala yanıhıyabilir” (s. 10) cümlesi, sanatkarın kendisinin bile dünya görüşü ile eseri arasında bir etkileşimin var olup olmadığını asla kesinlik derecesinde bilemeyeceği anlamına gelir ki, kesinliğin olmadığı yerde bilgiden değil, ancak *doxa*'dan (temellendirilmemiş inançtan) söz edilebilir.

kiye dayalı her türlü doğrudan açıklama girişimi kaçınılmaz olarak indirgemeci bir tutumun neticesidir.”

(1.4a) Dördüncü hata, sadece İslam sanatına mahsus formların bulunduğu iddiasıdır. İslam sanatı üzerine yazılanlarda, çoğunlukla onu çözümleyip açıklamaya çalışırken yapılan çok sayıdaki gerekçelendirilmemiş genelleme göze çarpmaktadır. Bu yazıları kaleme alan müellifler, sanat eserlerindeki geometrik şekilleri, sayıları, renkleri, vs. dine atıfta bulunmak suretiyle tahlil etmeye çalışmaktadırlar. Bu ise, Pisagorcü simgeciliği benimseyen İhvân-ı Safâ’dan kalma bir miras gibi gözükmektedir. Bu sorun, sözünü ettiğimiz makale ve kitaplarda sıklıkla karşımıza çıkmakla birlikte yalnızca onlara da has değildir; yaygın olarak sanat tahlillerinin pek çoğuna sirayet etmiştir. Sadece İslam sanatına mahsus formların bulunduğu iddiası yine gerekçelendirilmemiş bir genelleme olmaktan öteye gitmediği için geçerli değildir ve böylesi bir tespitite bulunabilmek için nominalist olmak gerekmez (s. 11-15).

(1.4b) Leaman, bu eleştirisinde büyük ölçüde haksızdır, çünkü: (i) Geometrik şekilleri, sayıları, renkleri, vs. dine atıfta bulunarak tahlil etmeye çalışmak, her ne kadar çoğu zaman fazla genellemeci ve temelsiz konuşma tehlikesini içinde barındırsa da, bazı örnekler için bu türlü bir açıklama yoluna gitmek gayet makuldür. Sözgelimi, Osmanlı tekke mimarisinde ve mezar taşlarında kullanılan kimi simgeler, geometrik şekiller ve sütun, basamak, vs. sayıları/adetleri, ait olduğu tarihin öğretisinden bağımsız değildir ve kesinlikle rastgeleliğe dayanmaz. (ii) Sadece İslam sanatına mahsus formların bulunduğu iddiası da, Leaman’ın ileri sürdüğü gibi gerekçelendirilmemiş bir iddia değildir. Leaman, ileriki bölümlerde de sıklıkla karşılaşacağımız üzere, İslam sanatına ilişkin değerlendirmelerde bulunurken yalnızca Arap ve İran kültür dairelerindeki eserlere, üsluplara ve kavrayışlara yer verip İslam sanatının zirve örneklerini içinde barındıran Türk kültür dairesini göz ardı etmiştir. “İslam sanatına mahsus form”dan kastolunan, şayet çeşitli *genre*’lar (türler) ise, mesela ebru sanatı tamamen İslam sanatına mahsus, *sui generis* bir formdur ve kesinlikle resim sanatı altında sınıflandırılmaz. Eğer “form”la kastolunan, çeşitli motiflerden kurulu şekli yapı ise, yine ebru sanatı içerisinde kullanılan taraklı, gelgit, battal, kılçıklı, vb. tarzlar tümüyle İslam sanatına has formlardır ve Avrupa’ya on yedinci yüzyıl dolaylarında Osmanlılar kanalıyla geçmiştir.¹⁶ Avrupalılar, ebru kağıdını “Türk kağıdı” ya da üzerinde mermer-

¹⁶ Battal, tarama (gelgit), şal, bülbül yuvası, somaki, nefli, taraklı, hafif, serpmeli, kumlu, kılçıklı, hatip, akkâse, çiçekli, tahrirli ve zereşanlı, ebrunun çeşitlerindedir.

lerde bulunan damarların yer almasından ötürü “mermer kağıdı” (*marbled paper*) olarak isimlendirmiş¹⁷ ve bilhassa İngiltere, Fransa, İtalya, Hollanda ve Almanya gibi ülkelerde yaygın olarak kullanmışlardır. Ebru sanatının doğduğu tarih tam olarak tespit edilememekle birlikte, ebrunun kağıt yapımıyla beraber ortaya çıktığı fikri geçerli görülmektedir. Kağıt, tarihte ilk olarak m.s. 105 yılında Çin’de icat edilmiş, 751 yılında Müslüman Türkler ve Araplar ile Çinliler arasında yapılan Talas Savaşı’nı Çinlilerin kaybetmesi sonucunda, Müslümanların esir aldıkları Çinlilerden kağıt yapmayı öğrenmeleriyle birlikte Orta Asya’da kullanılmaya başlamıştır. Türklerin kağıt yapma tekniklerini Araplara öğretmesiyle Semerkand’daki imalathanelerde yapılan ipek kağıtlar Orta Doğu ve Akdeniz’e yayılmış, Avrupalılar ise ancak birkaç yüzyıl sonra kağıt yapmayı Müslümanlardan öğrenmişlerdir. Orta Asya’da yaşanan bu gelişmelere bağlı olarak, ebru sanatının Türkistan’ın Buhara şehrinde doğduğu ve İpek Yolu vasıtasıyla İran’a, Hindistan’a ve Anadolu’ya yayıldığı görüşü ağırlık kazanmaktadır. Bilinen ilk ebru örnekleri on altıncı yüzyılda karşımıza çıkmaktadır, ancak gelişim süreci göz önüne alındığı takdirde bu sanatın köklerinin sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllara dayandığı tahmin edilmektedir -ki ebrunun ortaya çıktığı dönem ve çevre şartlarının İslam’ın derin tesiri altında bulunduğu, İslam sanatı üzerine değerlendirme yaparken unutulmaması gereken bir husustur. Hakeza, çini sanatı da Türk kültür dairesine -dolayısıyla İslam sanatına- mahsus bir *genre*’dir.

Leaman’ın ilerleyen bölümlerde İslam sanatıyla alakalı örnekler seçerken çok köklü sanatlarda dahi Arap ve İran kültürlerindeki bazı çağdaş örneklerle yetinmesi, eserin kapsayıcılığına ve sunulan genel değerlendirmelerin geçerliliğine ciddi anlamda gölge düşürmektedir. Mesela, kitapta İslam görsel sanatlarının yalnızca tasvir/resim sanatı (minyatür) ve hüsnühatla sınırlandırılarak¹⁸ Türklerin İslam sanatına *özgün bir tür* olarak kattığı ebru sanatının, Hatip Mehmed Efendi (ö.

17 Araplar ise ebruya “damarlı kağıt” (*varaku’l-mücezzâ*) derler. Farsçada “bulutumsu” anlamına gelen *ebru*’ya nispetle daha iptidai bir başka “damarlı kağıt” sanatı da on ikinci yüzyıl dolaylarında Japonya’da doğmuştur.

18 Abbas Kiyarüstemi (d. 1940), Muhsin Mahmelbaf (d. 1957), Mecid Mecidi (ö. 1959), Cafer Penahi (d. 1960), İbrahim Hatemikiya (d. 1961) gibi yönetmenler başta olmak üzere Müslüman sanatkarların çektiği “görsel şiir” hükmündeki filmler de çağdaş İslam sanatı altında değerlendirilmeli ve görsel sanatlardan bahsedildiği zaman estetik ilkeler ve kriterler çerçevesinde dikkate alınmalıdır. Leaman çağdaş İslam sanatının bu veçhesini yürüttüğü tartışmaya konu etmemiştir.

1773), Şeyh Sadık Efendi (ö. 1846), Hezarfen Edhem Efendi (ö. 1904), Şeyh Aziz Efendi (ö. 1934), Necmeddin Okyay (ö. 1976) gibi büyük sanatkarların eserleri ışığında ele alınmamış ve İslam sanatına dair yargı verirken göz önünde bulundurulmamış olması, kitap açısından ciddi bir eksiklik. Yine tezhip, tezyinat, çini, vb. Türk İslam sanatlarına da hiç değinilmemiştir. Netice itibarıyla, Türk kültürü göz ardı edilerek İslam sanatından bahsedilemez.¹⁹

(1.5a) Beşinci hata, resimlerde canlıların gerçeğine benzemesinin yasaklanması sonucunda geliştirilmiş çeşitli tekniklerle çarpıtılan tasvirlerden hareketle İslam sanatının esas itibarıyla dinî olduğu iddiasıdır ki, bu görüş her ne kadar bazı örnekler tarafından doğrulanıyormuş gibi görünse de diğer bazı örnekler tarafından pekala yanlışlanabilir. Mesele, mimari eserlerdeki kimi şekli tercihleri, teolojik temelli bir açıklama yoluna giderek metafizik yönü ağır basan çeşitli hadislerle ilişkilendirmek, yine spekülatif bir yorum olmaktan öteye geçmeyecektir, çünkü sözkonusu tercihler dinî bir işleve sahip olabileceği gibi olmayabilir de.²⁰ Ayrıca İslam dininin tasvirleri yasakladığı iddiası yalnızca İbn Abbas'ın bir sözü ve bazı hadisler tarafından desteklenebilir ki, bu yasağın da bütün tasvirleri kapsadığı söylenemez. Kur'an ise bu konuda herhangi bir görüş beyan etmemektedir. Dolayısıyla yasaklanan şey, esasen tasvir sanatı değil vefakat putlaştırmanın kendisidir²¹ (s. 15-17).

19 Türk kültürüyle ilgili İngilizce literatürde kaynakların sınırlı olduğu söyleyerek, bizim kitapta eksik bulduğumuz noktalara dair yazarın mazur görülebileceği ileri sürülebilirse de bu kabul edilebilir bir savunma olamaz, çünkü yazarın İslam sanatı dahilinde olduğu halde hiç değinmediği birden fazla saha vardır ve bu sahalarla ilgili pek çok yayın mevcuttur. Nitekim biz, bunlardan bir kısmını ilerleyen bölümlerde yeri geldikçe dipnotlarda belirttik.

20 “Burada bizim ortaya koyduğumuz argüman, tasarımcının aklında bu tür- lü metafizik temelli bir kavrayışın olamayacağı yahut [mimari eserin] bir özelliğine baktığımızda bizim böylesi metafizik açılımlı bir fikri zihnimizde taşıyamayacağımız değildir. Bizim argümanımız, dinî teorinin, [mimari] özelliğin anlamını tayin edemeyeceğidir” (s. 17).

21 Leaman bu konuda haklı görünmektedir, nitekim Sebe suresinde yer alan şu ayet de onu destekler mahiyettedir: “Cinler, Süleyman için dilediği biçimde kaleler, resimler/heykeller (*temâsil*), havuz gibi çanaklar ve sabit kazanlar yapıyorlardı” (Sebe, 34/13). Yazar, kitabın ikinci bölümünde de –bu kez hüsnühattın ilişkilendirerek– tasvir yasağı meselesine değinir: “Hüsnühattın, İslam sanatı içerisinde herhangi bir temsil geleneğinin var olmaması, temsil meselesinde ortaya çıkan teolojik güçlükler ve merkezinde Kur'an'ın yer aldığı Arap lisanının İslam için çok mühim olması gibi sebeplerden ötürü geliştiği şeklindeki teori, uzun süre muazzam bir kabul görmüştür. Halbuki sebep diye sunulan mezkûr önermelerden hiçbirisi- ✍

(1.6a) İslam resim sanatının, diğer resim formlarından çok farklı olduğu iddiası da Leaman'a göre yine literatürde sıkça tekrarlanan yanlışlardandır, zira böylesi bir tanımlama bu medeniyet dairesi içerisinde oluşturulmuş gerek şekli açıdan gerçeğe yakın gerekse muhteva olarak İslam'ın yasakladığı unsurları (şarap kadehlerinin bulunduğu işret meclisleri, ırmakta yıkanan üryan kadınlar, İslam peygamberinin yahut Hz. Ali'nin ikonografik tasvirleri, vs.) barındıran pek çok örneği göz ardı etmektedir (s. 17-22). Bu hatayla ilintili sayılabilecek bir diğer yaygın yanlış da İslam sanatının “öteki” olduğu fikridir ki, böylesi bir anlayış İslam sanatını üstün yahut aşağı bir yerde konumlandırır. Halbuki Goodman'ın²² da işaret ettiği üzere, estetiğin değerlendirme dili nesnelere âdeta yarış atı misali yukarıdan aşağıya doğru dercelendirmek değildir, dolayısıyla bu estetik tavır, sanat tarzlarına ve geleneklere de tatbik edilmelidir. Bir inancı yahut kültürü, her ne şekilde olursa olsun kalıpyargılarla açıklamak noktasında çok dikkatli olunmalıdır (s. 22-24).

(1.7a) Her nedense, Gazzâlî'nin İslam resim sanatını öldürdüğü iddiası da literatürde yer alan yanlışlardandır. Gazzâlî,²³ güzellik meselesini *Kimyâ-yı Saâdet* adlı eserinde tartışır ve güzelliğin bize zevk verdiği için önemli olduğunu, güzelliğin esasının ise dış görünüme dayanmadığını ve mükemmeliyeti kavramak/fehmetmek olduğunu söyler. Ona göre, göz, gördüğü güzel nesnelere dış görünüşlerine takılıp kalır ve aldanarak mükemmeliyeti yakalayamaz, çünkü mükemmellik dış görünüşte (zahirde) değil içte (bâtında) saklıdır. Gazzâlî, İslam kültürü içerisinde yolunda gitmeyen pek çok şeyin müsebbibi olmakla suçlanır. Mesela, İslam dünyasının Batı kısmında felsefenin bitişinden sorumlu tutulur, ama *Tehâfütü'l-felâsife* müellifinin *niçin* hayatı boyunca hiç bulunmadığı bir yerdeki felsefi hareketlerin sonunu getirmeyi başarıp da bütün hayatını geçirdiği Doğu kısmındaki felsefi hareketler üzerinde bu yönde bir etkisi olmadığı sorusu hakkında hiç

si doğru değildir. Teolojik bir bakış açısından İslam'da temsilin niçin kullanılmayacağını gösteren geçerli hiçbir gerekçe yoktur, nitekim sıklıkla da kullanılmıştır. İslam dünyasında çok önemli temsil gelenekleri mevcuttur. Son olarak ve belki de en önemlisi, Kur'an'ın dili (Arapça) hususunda onu İslam'da estetik bir yoğunlaşmayı sağlayacak yegâne hazine yapan dişe dokunur hiçbir şey yoktur. Bu türden bir iddiada bulunmak, camileri, resimleri, şiiri, şarkıları, musikîsi, bahçeleri ve edebiyatıyla bütün bir İslam sanatı geleneğini göz ardı etmek olur” (s. 48).

22 Nelson Goodman, *Languages of Art*, Oxford University Press, London 1969.

23 Al-Ghazzâlî, *The Alchemy of Happiness*, çev. Claud Field, London 1910.

düşünülmez. Ayrıca Batı yakasındaki felsefi hareketleri “çökertmeyi” *nasıl* başardığı da genellikle ıskalanmaktadır. Gazzâlî’ye yöneltilen bu türden haksız suçlamalar, resim sanatının bitişi noktasında tümüyle anlamsız hatta saçmasapan bir hal alır, netice itibarıyla bu iddialarda hiçbir doğruluk payı yoktur (s. 24-25).

(1.8a) Sekizinci hata, İslam sanatının esasen rüşdünü ispat edemediği görüşüdür. Buna göre, İslam sanatıyla uğraşanlar yaratıcılıklarını ortaya koyarak kendi özgün tekniklerini ve üsluplarını geliştirememiş ve bir geleneği anlamsız bir biçimde taklit ederek sürdürmüşlerdir, dolayısıyla da “sanatkar” değil “icracı” olarak adlandırılmalıdırlar. Gerçek şu ki, “yaratıcılık” tabirinin büyüğü tamamen modern zamanlara hasır ve böylesi bir büyü, yanlış bir şekilde yaratıcılık ile gelenek arasında bir ikilik kurar ki, bu da netice itibarıyla İslam sanatı içerisinde yer alan pek çok eserin özgün olmayan ve heyecan vermeyen ürünler olarak algılanmasını beraberinde getirir. Halbuki sıradan bir icracı yerine “sanatkar” olarak adlandırmak için, bütün sanatkarların, ille de bağlı buldukları kurallar manzumesine meydan okuyarak bambaşka istikametlere yönelmelerini bekleyemeyiz. Kaldı ki, niçin böyle yapılmasının gerektiği de yeterince açık değildir. Sözelimi, minyatür sanatında tasvirlerin şematik ve ayrıntısız oluşu, bizim bugünkü “ayrıntıları yücelten” anlayışımızdan hareketle onun değersiz olduğu anlamını taşımaz; önemli olan, bütünü kendisidir ve bilhassa da inanılmaz bir parlaklık kazanan renklerin karışımıdır (s. 25-27). Sekizinci hatalı iddiaya temel teşkil eden önemli örneklerden birisi, Yusuf ve Züleyha kıssasının çeşitli tasvirleridir ki, bunlara dikkatlice bakıldığında farklı zamanlarda meydana gelen pek çok hadisenin aynı sayfa yahut kilim üzerinde sunulduğu görülür. Göz, aynı sayfa üzerindeki farklı hadiselerin resimleri üzerinde bir kuş misali gezinir: Bizim farklı zaman dilimlerinde farklı mekanlarda gördüğümüz her şey, Tanrı için bir anda ve bir tek yerde olur.²⁴ Bu resimlerde de perspektif çok zayıftır, daha doğrusu sanatkar tarafından tümüyle göz ardı edilmiştir. Yine de bu resimlere bakan sıradan bir göz, az evvel açıklandığı üzere, bahsi geçen ayrıntısızlığa, perspektifsizliğe, resimlerin kültürel bağlamını bilmemesine, vs. rağmen gördüklerinden estetik bir zevk duyar (s. 28-32).

(1.9a) Dokuzuncu hata, Ettinghausen²⁵ tarafından dile getirilen İslam sanatının atomcu olduğu görüşüdür ki, o bu görüşünü, formun

24 Bu, mutasavvıfların “ân-ı daim” dediklerinin, bir tek sayfada tecessüm etmiş halidir. Bu yaklaşıma göre, ezel ve ebedin kendisinde birleştiği, tüm zamanları içerisine alan ve hiç geçmeyen *sonsuz bir şimdi* vardır.

25 Richard Ettinghausen, “The Bobrinski Kettle”, *Islamic Art and Archaeology: Collected Papers* içinde, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1984, s. 315-330.

bir bütün olarak var olmasına rağmen daima dekorasyonu oluşturan parçalar tarafından çözümlenip dağıtıldığını belirterek gerekçelendirmeye çalışır. İlk bakışta makul görünen bu yaklaşım da son tahlilde doğru değildir, çünkü bu eserleri vücuda getiren sanatkar, nesnenin bir parçasını değil bütün bir nesneyi muhatabına takdim eder. Mesela, bir levha üzerine yoğunlaşan kişi onun tamamının muhatabıdır, o levha hakkında fikir veren bir parçasının değil. İslam sanatı genel anlamda minimalist bir yaklaşıma sahiptir, dolayısıyla da atomcu olarak nitelendirilemez (s. 32-35).

(1.10a) Bir diğer hata da, hüsnühattın (*calligraphy*) en yüksek mertebedeki İslam sanatı olduğu iddiasıdır. Hüsnühatta esas olan, yazının kendisidir ve yazının içeriğinin pek az önemi vardır; sözmerkezciliğin (*logocentrism*) aksine asıl önemli olan biçimdir. Hatta metnin anlamı ikincil bile değildir; o, estetik bir nesne olarak hüsnühat levhasında tamamen konu dışıdır. Burada asıl sorulması gereken soru, bu metinlerin dekorasyondan öte bir kullanımının var olup olmadığıdır. Lâ-dinî (din-dışı) ifadelerin sırf dekorasyon amaçlı kullanılmasına karşılık dinî ifadelerin dekorasyondan öte bir kullanımının olduğu ileri sürülebilir; fakat bu hiç de makul değildir, çünkü ifadelerin anlamının manevî açıdan bir değeri olsa bile estetik bir bakış açısından hiçbir önemi yoktur. Hüsnühat levhalarının sergilendiği müzelere gelen ziyaretçilerden pek çoğunun bu yüksek kültür meselelerinden haberi yoktur, yani ne o yazıyı okuyabilirler, ne de bahsi geçen simgeleri tahlil edebilirler; üstelik ellerine verilen broşürlerden sözkonusu yazının anlamını okusalar bile onun o kültür dairesi içerisindeki yerini tayin edemezler. Ama yine de gördükleri bu sanat eserlerinden estetik bir zevk alırlar (s. 35-40).

(1.10b) Leaman'ın bu eleştirisinde de birçok sorunlu taraf vardır. Her şeyden önce belirtmek gerekir ki, estetik zevk, hem yatay hem de dikey doğrultuda tek-tabakalı değil, çok-tabakalıdır. Bir hüsnühat levhası, yatay doğrultuda üç tabakadan oluşur: (i) görsel nitelikler [yazı], (ii) edebî nitelikler [lafız], (iii) manevî nitelikler [anlam]. Estetik, ilk iki tabakayla ilgilenir. Leaman, değerlendirmesinde ikinci tabakanın varlığını görmezden gelerek lâ-dinî (din-dışı) ifadelerin sırf dekorasyon amaçlı kullanılmasına karşılık dinî ifadelerin dekorasyondan öte bir kullanımının olduğu iddiasını geçersiz addeder.²⁶ Leaman, forma-

26 Leaman, "Kendi içlerinde güzel ve engin olan bazı dinî ve şiişel formüllerleştirmelerin, görsel açıdan eserle aslı bir bağı yoktur, dolayısıyla da eserin estetik değerini tayin ederken onları hesaba katmamız gerekmez." (s. 40) diyerek estetiğin kendisini, görsel nitelikler tabakasıyla aynılaştırır ve estetiğin içindeki diğer tabakayı oluşturan edebî nitelikleri göz ardı eder.

list (biçimci) bir yaklaşımı benimseyerek biri dinî diğeri lâ-dinî ifadeler taşıyan iki hüsnühat levhası arasında estetik bakımdan bir fark olmadığı sonucuna ulaşır, fakat bu doğru değildir. Edebî nitelikler, estetiğin sahası içerisinde ve sıradan bir lâ-dinî ifade ile bir Kur'an ayetinin yazılı olduğu iki levha arasında lafızların edebî değeri açısından ciddi bir fark vardır. Kur'an, anlamı bir tarafa, edebî ifadelendirme seviyesi bakımından da çok yüksek bir niteliği haizdir; dolayısıyla bir Kur'an ayeti, alelade bir söz ile eşdeğerde olamaz. Hakeza, lâ-dinî ifadeler arasında, sıradan bir cümle ile bir şiirin edebî niteliği de aynı olamaz. Dolayısıyla biri dinî, diğeri lâ-dinî ifadeler taşıyan iki hüsnühat levhası, görsel (yazı) nitelikleri eşdeğer olsa dahi estetik açıdan aynı değerdedir; ilki, edebî (lafız) nitelikleri sebebiyle toplamda estetik değer bakımından ikinciden üstündür.

İkinci olarak, Leaman hüsnühattın en yüksek mertebedeki sanat olduğu iddiasında bulunanların sunduğu gerekçelerden pek az bahsetmekte ve daha ziyade kendi çizdiği çerçeve içerisinde onları eleştirmektedir. Halbuki sağlıklı bir tahlil için, bu iddianın sahiplerinin gerekçeleri üzerinde ayrıntılı bir şekilde durmak icap etmektedir. Hüsnühat sanatının diğer sanatlardan üstün tutulması gerektiği görüşünü benimseyenlerden önemli bir tanesi olan Yazır,²⁷ bu görüşünü bu sanatın tanımını aktararak temellendirmeye çalışır. Buna göre, "Hüsnühat, cismanî aletlerle meydana çıkan ruhanî bir hendesedir." Yazır, Platoncu *mimesis* görüşü etrafında gelişen bir sanatlar tasnifini kullanarak hüsnühat dışındaki -şiir dahil- bütün sanatların taklide dayandığını ve dolayısıyla tabiata bağlı bulunduğunu belirtir.²⁸ Halbuki "güzel yazı" demek olan hüsnühat, velev ki çizgi, eğri, doğru gibi karakteristik özelliklerini soyutlama yoluyla tabiattan almış olsun (kaldı ki bu geometrik varlıklar *vücut-ı haricî* değil, *vücut-ı zihnî* kapsamında değerlendirilmelidir),

27 Mahmud Bedreddin Yazır, *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*, haz. Uğur Derman, 2. bsk., Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1981.

28 "Konusu yoksa sanat da yoktur. Onun için sanat hangi manada alınırsa alınsın, gayesi ne olursa olsun, onda bilerek veya bilmeyerek ne kadar ifrata veya tefrita düşülmüş bulunulursa bulunulsun, hepsinde tabiatta veya hayatta mevcut bir aslın etrafında döner dolaşır, bununla bağlı bir sanat eseri de, değerini o asla bağlılığı nispetinde kazanır. Şiir gibi maddeden uzaklaşan ve ruhlaşan sanatlar da bu esastan hariç değildir. Yazıya gelince, onda diğer sanatlarda görülmeyen bir hususiyet vardır. Bu hususiyet, ruhtan doğan ve tabiatın üstünde bir fitrat karakteri arz eden fevkalâdeliğidir ki, bunun bir benzerini diğer sanat eserlerinin hiçbirisinde görmeyiz", *a.g.e.*, s. 101-102.

bunlar onun için birer maksat (*telos*) değil, yalnızca malzemedir. Yazır'a göre, hüsnühât "kendi içinde yaşadığı ruhî hendeseden başka bir şeye uymak veya bağlanmak lüzum ve ihtiyacını duymaz. [Hattatın] dışa verdiği suret üzerinde silme, yeniden yazma, tashihler yapma gibi işlerle uğraşması, bir ressam veya heykeltıraş gibi tabiatıta mevcut bir asla ve misale intibak için değil, maddî hendese içinde ruhî hendeseği sağlayıp ahenkleştirmek ve bu ahenk ile tecelli edecek sureti, ruhî hendesedeki fitrat meşkıne intibak ettirmek içindir. İntibak ettirebildiği takdirde o fitrat, bütün bedaatı ve hüviyeti ile dışta bedi' bir realite olarak tahakkuk eder. Arz ettiği suret, artık kainatta tabiî ve sunî [yapay] hiçbir şeye tekabül etmez. Başlıbaşına bir fitrat gibi varlıkta yer alır."²⁹ Yazır'ın deyişıyla, bu ruh, *nûn* harfinin³⁰ noktası yahut bir meyvenin çekirdeği gibi ayrılmaz bir şekilde hüsnühât sanatının içinde yer alır. Hüsnühâtın mevzuu, tabiatıtan yahut kainattan alınma değildir, fakat o, feyzini kainatın fevkinde bulunan Âlem-i Nûn'dan almaktadır ve bu sebeple de, diğer sanatıardan üstündür. Kısacası onun bu üstünlüğü, bir sanat olarak konusunun kaynağının tabiatıa bağımlı olmayışından ileri gelmektedir. Bütün bunlara ilaveten, Leaman, hüsnühâtı tartışırken, *aklâm-ı sitte* yahut *şes kalem* olarak anılan ve İbni Mukle tarafından kûfi yazının değiştirilmesiyle oluşturulan altı yazı tipinin (muhakkak, reyhanî, sülüs, nesih, tevkî, rika) karakteristik niteliklerinden hareketle hüsnühât sanatının matematiksel bir evrenden süzülüp gelen geometrik yapıları hakkında da hiçbir şey söylememekte ve tartışmalarında bu aslı noktalara temas etmemektedir. Muhakkak ki sanat eserleri, varlığı kavrama biçimi olan kozmolojik tasavvurun derin tesiri altındadır. O halde sanat eserleri üzerine yapılacak estetik bir tartışma toplumsal, iktisadî, dinî açıklamalarla sınırlandırılmaması gerektiği kadar kozmolojik tasavvurdan koparılarak da yürütülmemelidir, çünkü Heideggervari bir deyişle ifade etmek gerekirse "sanat, Varlık'ın kendini açığa çıkarma biçimlerindedir."

Leaman'ın eleştirisindeki bir diğer sorunlu taraf da, onun estetik zevki mantıkî bir çerçeveye indirgeyerek "ya *vardır* ya da *yoktur*" şeklinde açıklama eğilimi göstermesidir. Halbuki estetik zevkin varlık durumu dikey doğrultuda tek-tabakalı değildir, varlığının kendisi de farklı tabakalarda derecelenir. Karşımızda duran bir sanat eseri, bir denize benzer. O sanat eserinin kültürel bağlamı ve simgesel tarafları

29 *A.g.e.*, s. 102.

30 *Nûn* harfinin hattatlar için önemi büyüktür, çünkü onların tedvinî kitaptaki delillerini buldukları Kalem suresi bu *harf-i mukatta* ile başlamaktadır: "Nûn. Kaleme ve satır satır yazdıklarına andolsun", el-Kalem, 68/1.

hakkında hiçbir bilgi sahibi olmayan sıradan bir göz dahi, denizin dalgalarını seyretmekten hoşlandığı gibi o sanat eserine bakmaktan da estetik bir zevk alır. Fakat denizin güzelliği bu dalgalardan ibaret olmadığı ve denizi iyi tanıyan bir dalgıcın onun derinliklerine dalarak inci, mercan, vs. çıkarıp denizin başka güzelliklerini de keşfettiği gibi, insan da muhatap olduğu sanat eseri hakkındaki bilgisi derinleştikçe onu daha iyi kavrar ve netice itibarıyla daha çok zevk alır. Dolayısıyla bir müzeye gelen ziyaretçi *S*, sergilenen ince detaylara sahip *a*, *b*, *c* eserleri hakkında derinlikli bilgi sahibiyse ve bir diğer ziyaretçi olan *T*, bu eserlerin kültürel bağlamı, simgesel açılımları, vs. hakkında hiçbir şey bilmiyor ve yalnızca gözüne çarptığı kadar zevk alıyorsa, bu iki ziyaretçinin aldığı zevk aynı değildir.³¹

Burada *bilmek* ile *zevk almak* arasında kurduğumuz ilişkinin muğlak olduğu söylenirse, buna şöyle cevap verebiliriz: Kognitif bilimler bugün bize şunu açıkça göstermiştir ki, insan dış dünyada *tanıdığı kadarını* yahut dış dünyayı *tanıdığı şekilde* algılar. Duyu organlarımıza çarpan nesnelere, tasnif ederek kavrarız. Buradaki temel belirleyen, *benzerlik* ilkesidir. Eşya üzerindeki dikkatimiz, onları bildiğimiz ölçüde derinleşir. Bilmediğimiz şeylerle olan münasebetimiz, bildiklerimize nispetle daha sathîdir; dolayısıyla bilmediğimiz/tanımadığımız şeylere bakarken o nesnelere birçok özelliği gözümüze çarpmaz. Gözümüz o özellikler üzerinde dolaşmaz ve sonuçta o alanlarda görme gerçekleşmez. Hakkında hiçbir şey bilmediğimiz bir nesneyle olan ilişkimizde, ilk olarak o nesnenin hayalhanemizdeki diğer resimlerle olan benzer tarafları dikkatimizi çekeceğinden, nesneye ait birçok özelliği başlangıçta fark etmeyiz. Dolayısıyla böylesi bir durumda nesneye ilişkin zihinimizde oluşacak resim, eksik bir resimdir. Bizim bir sanat eserinden aldığımız zevk ve bunun doğrultusunda verdiğimiz yargı, o eserin kendisine atfedilebilir değil, ancak o eserin hayalhanemizdeki resmine atfedilebilirdir. Nesnenin hayalhanemizdeki resmi ne kadar bütünlük-

31 Leaman, Roger Fry ve Clive Bell gibi sanat felsefecilerinin “sanatın tanımlayıcı özelliği, ‘başat biçim’dir (*significant form*)” şeklindeki formalist yaklaşımını benimseyerek bu noktada bizim görüşümüze karşı çıkacaktır elbette, fakat biz kendi kanaatimizi ileriki satırlarda gerekçelendireceğiz. Nitekim Leaman’ın izini takip ettiği Fry, “başat biçim”in bütün sanat eserlerinin sabit bir niteliği olduğunu belirttikten sonra onun “sanat eserine muhatap olan izleyicinin, sahip olduğu evvelki tecrübe ve bilgi biriminden tümüyle bağımsız olduğunu” ifade eder; bkz. Roger Fry, “The Form-Content Distinction”, *Problems in Aesthetics: An Introductory Book of Readings* içinde, ed. Morris Weitz, Macmillan Publishing, New York 1970, s. 200-203.

lü ise, ondan alacağımız zevk de o nispette artar. O halde nesneye ilişkin bilgimiz arttıkça, onu daha bütünlüklü olarak görebileceğimiz için, o nesneye bakmaktan alacağımız zevk de artar. Zevk almak, bilinçli yahut bilinçsiz olarak “güzel”in temel unsurları sayılan ahenk, simetri, denge, vb. ile bağlantılıdır ve -ister sıradan ister entelektüel bir insana ait olsun- her göz bunları fark eder. Ancak detaylar arttıkça ve çetrefilleştikçe, *S* ve *T*'nin fark ediş seviyeleri aynı kalmaz. Böylelikle, müzedeki ince detaylara sahip *a*, *b*, *c* eserlerini iyi tanıyan (ve dolayısıyla detaylara hâkim olan) ziyaretçi *S* ile o eserler hakkında hiçbir bilgisi olmayan (ve dolayısıyla da detaylara hâkim olmayan) ziyaretçi *T*'nin aldığı zevkin niçin aynı olmadığını açıklamış ve gerekçelendirmiş olduk.³²

(1.11a) İslam sanatına ilişkin sonuncu yaygın yanlış, İslam sanatında bir boşluk korkusunun (*horror vacui*) var olduğu görüşüdür. Bu yaklaşım, Khatibi ve Sijelmassi³³ tarafından “sıkça karşılaşılan bir önyargı” şeklinde tanımlandığı halde, Leaman'a göre onlar dahi bunu reddediyor görünmemekte, hatta İslam'ın boş uzaydan hazzetmediği ve geometrik şekillere karşı olumlu bir tutum sergilediği görüşünü destekliyor intibamı uyandırmaktadırlar. Ettinghausen,³⁴ İslam sanatındaki boşluk korkusunun üç faktörden ileri geldiğini savunur: (i) Şehirlerdeki hayat kalabalıktı ve bu, tabii ve medeniyete uygun olarak görüldü. (ii) Çölün ve kırsal çevrenin boşluğu kaçınılması gereken bir şeydi ve sanatkarın eserinde boşluğu kullanması, parlak fikirlerden yoksun bulunduğu yahut yeteneksiz olduğu şeklinde algılanabilirdi. (iii) Mübalağa etme şeklinde kendini ifade eden İslamî/Arabî eğilim, estetik açıdan en iyi alacalı bulacalı (*busy*) tasarımlarda ortaya konulmuştur. Leaman, Ettinghausen'ın öne sürdüğü bu üç faktörü de eleş-

32 Zevk almak için bilmek/anlamak gerektiği görüşünü Ernst Bloch da destekler, ancak Bloch *bilmeyi* biçimlendiren koşulların anlaşılmayı ve zevk almayı kolaylaştıracağı gibi, pekala zorlaştırabileceğini de iddia eder: “Dışavurumcu sanat çoğu kez gözlemcileri için anlaşılmaz bir sanat olarak kalıyorsa (her zaman değil; Grosz'u, Dix'i, ya da genç Brecht'i düşünün bir) eğer, kuşkusuz bu, dışavurumcu sanat ürünlerine bakan gözlemcinin eğitimin deforme etmediği halktan kişilere has sezgici kavrayış yeteneğinden olduğu gibi, sanattaki yenilikleri izleyip anlayacak açık bir kafadan da yoksun olduğunu gösterir”; bkz. Ernst Bloch, “Dışavurumculuğun Tartışılması”, *Estetik ve Politika* [E. Bloch, G. Lukács, B. Brecht, W. Benjamin, T. Adorno] içinde, çev. Ünsal Oskay, Alkim Yayınevi, İstanbul 2006, s. 50.

33 Abdelkebir Khatibi ve Mohammed Sijelmassi, *The Splendor of Islamic Calligraphy*, Thames & Hudson, London 2001.

34 Richard Ettinghausen, “The Taming of the Horror Vacui in Islamic Art”, *Islamic Art and Archaeology: Collected Papers* içinde, s. 1305-1318.

tirir: (i), pek makul bir argüman gibi görünmemektedir, çünkü günümüz dünyasında sanat çoğunlukla kalabalıkların hüküm sürdüğü metropollerde üretilmektedir ve çağdaş sanatta boşluk kullanımı ziyadesiyle takdir görmektedir -ki mesela, 2001 Turner ödülünü kazanan Martin Creed'in ödüle layık görülen "Açılıp Kapatılan Lambalar" (*The Lights Going On and Off*) adlı eseri buna iyi bir örnektir. (ii) de doğru değildir; çünkü çöl, Arap toplumunun hayatında çok büyük yer tutan ve bilhassa hac dolayısıyla sadece Arapların değil, bütün Müslümanların aşına olduğu bir arazidir. Dolayısıyla ondan kaçınılması gerektiği düşüncesi mesnetsizdir. (iii) kısmen doğru olmakla birlikte yine de eksiktir, çünkü İslam sanatında bu görüşü yanlışlayacak örneklerle de sıklıkla rastlanır. Mesela, büyük bir levhanın ortasında sadece tek bir kelimenin yazılı olduğu hüsnühat örnekleri, yahut geniş bir boşluğun, mimari atmosferine hâkim olduğu cami örnekleri sayıca hiç de az değildir (s. 40-44).

(2a) "Yaratıcı Olarak Tanrı, Hüsnühat ve Simgecilik" başlıklı ikinci bölümde Leaman, bu başlık altına girebileceğini düşündüğü çeşitli konuları altbaşlıklar halinde ele almaktadır. İkinci ve bundan sonraki bölümlerde, sadece gerekli gördüğümüz kısımların özetini sunmanın yanı sıra yazarın bazı görüşlerine getireceğimiz eleştirilere de yer vereceğiz.

Yaratıcılık meselesi, İslam estetiği içerisinde önemli bir yer tutar. Sadece Tanrı'nın mı yaratma gücü vardır, yoksa insanlar da yaratabilirler mi? Eş'arî kelamcılarının geliştirdiği *kesb* (kazanma) teorisine göre, hakikî fail yalnızca Allah'tır ve bizim eylemlerimiz bir nevi ilahî e^falden (fillerden) edinilmiştir. Yaratmanın faili için birkaç ıstılah mevcuttur: *Hâlık*, imkan dairesi (*contingency*) içerisinde bulunanların farkındadır ve mümkün (*contingent*) varlıkları bu farkındalıkla vücuda getirir. *Bâ-rî*, birçok başka şeyi bir araya getirerek yeni ve kusursuz şeyler üretir. *Musavvir* ise, form/suret kazandıran yahut şekil veren olarak açıklanabilir -ki bu sonuncusu zanaatkârlar, mimarlar ve ressamlar ile bağlantılıdır.³⁵ Nitekim sanatkarlar, Sâdi ve Mevlânâ Celâleddin'e göre, yaşadıkları toplumun kıymetli fertleridir, zira Tanrı'nın yaratıcılığını temsil ederler. Tanrı'dan başkasının yaratma gücü olup olmadığı konusunda, Leaman'a göre, en makul görünen yaklaşım İbn Rüşd'ünkidir. İbn Rüşd'e göre, yaratma yüklemine Tanrı'ya ve onun mahlukatına atfettiğimizde, Tanrı en mükemmel yaratıcıyı (*absenü'l-hâlıkîn*) temsil

³⁵ Leaman'ın bu bölümde *esmâü'l-hüsnâ*dan zikrettiği üç isim dışında da Yaratıcı'ya karşılık gelen isimler vardır: Mübdi', Bedi', Fâtır, Mu'îd.

eder,³⁶ zira yaratırken her türlü sınırlanmışlıktan uzaktır. Onun mah-lukatı olan bizler ise çok sınırlı bir dairede yaratabiliriz, çünkü bir şeyi yaratırken hem başka şeylere ihtiyaç duyarız hem de yaratacağımız şeylere ilişkin fikirlerimiz son derece kısıtlıdır.

İslam sanatındaki simgeciliğe gelince, bunun kökeni bir sufi sözüne dayanır: Mecaz (görünen), hakikate açılan bir köprüdür. Sufiler bu dünyayı hayalî yahut göz-aldatıcı (*illusive*) olarak görmezler, bu dünyada gerçek olmayan bir şey yoktur. Fakat bu dünya, gerçekliğin tek biçimi olarak görülmemelidir; zira bu dünya, ötesindeki dünyaya, yahut daha derin seviyede var olan bir hakikate işaret eder. Yusuf ile Züleyha kıssası, bu görüşü desteklemektedir. Yusuf'un fizikî güzelliği, daha derindeki manevî güzelliğine işaret eder; bu işareti görmemek, var olanı yanlış yorumlamaktır. Bu kıssada fizikî güzellik, bir simge olarak sunulmuştur. Hakikati keşfetmek ise uzun ve meşakkatli bir süreçtir, birçok farklı merteye ve gayret gerektirir. Fakat bu “hakikat ve simgesi” fikri üzerinde ayrıntılı bir şekilde durmak icap eder. Zira İslam sanatı ve edebiyatı üzerine sufi bir perspektiften yazanların büyük çoğunluğunun estetik açıklamaları ne yazık ki çok dar bir kavrayışın eseridir. Onlar şunu iddia eder ve ötesini bırakırlar: Her simge derinlerdeki hakikate işaret eder, öyleyse kişiye düşen bu hakikati öğrenmeye çalışmaktır. Mesele bundan ibarettir, sorun çözülmüştür. Halbuki biz bu hakikati öğrendiğimizde asıl tartışma işte o zaman başlar, çünkü eşya/nesne ile hakikati arasındaki bağlantı hem karmaşıktır hem de çok zayıftır. Dolayısıyla simge ile anlam arasında birebir korelasyon yoktur.

Hüsnühat, İslam'ın gönderildiği lisan olan Arapça'nın imkanları içerisinde doğmuştur. Böylece bir dil olarak Arapça, İslam içerisinde eşsiz bir yere sahiptir; hüsnühat ise İslam kültürü içerisinde en yüksek sanat formu olarak gelişmiştir.³⁷ Bir levha yahut kağıt üzerindeki hüsnü-

36 “Yaratanların en güzeli [*ahsenü'l-hâlıkîn*] olan Allah'ın şanı pek yücedir”, el-Mü'minûn, 23/14.

37 Hüsnühat sanatı denildiğinde sıklıkla zikredilen bir söz vardır: “Kur'an-ı Kerim Mekke'de nazil oldu [indi], Mısır'da okundu, İstanbul'da yazıldı.” Hüsnühat sanatını incelediği bu bölümde Leaman, ne yazık ki bu sanatın gelişiminde büyük katkısı olan Amasyalı Şeyh Hamdullah Çelebi (ö. 1520), Hafız Osman (ö. 1698), Mustafa Rakım Efendi (ö. 1826), İsmail Zühdi (ö. 1806), Yesarîzade Mustafa İzzet Efendi (ö. 1849), Kadîasker Mustafa İzzet Efendi (ö. 1876), Sami Efendi (ö. 1912) ve Hamid Aytâç (ö. 1982) gibi Türk hattatlardan ve eserlerinden hiç bahsetmemektedir. Osmanlı hat sanatının önemli örneklerinden seçmeler için bkz. M. Uğur Derman, *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the Sakıp Sabancı Collection, Istanbul*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1998.

nühat sıklıkla pek güzeldir, hakeza aksettirdiği mana da ekseriyetle güzeldir. Fakat buradan hareketle, ilkinin (yazının) güzelliğinin zorunlu olarak ikinci (anlam) ile bağlantılı olduğunu söyleyemeyiz. Her ne kadar hüsnühattın gelişimi İslam'ın ortaya çıkışından sonra olmuşsa da, İslam öncesinde de Arap kültürü içerisinde güzel yazı değer verilen bir şeydi. O halde, güzel yazıyla büyüleyici bir şekilde kelimeleri meşk etmenin hususî olarak İslamî bir tarafı olduğunu iddia etmek doğrusu pek güçtür (s. 45-56).

(3a.i) “Din, Üslup ve Sanat” başlıklı üçüncü bölüm, İslam kültürü içerisinde sanatın kullanımıyla ilgili ortaya konulan üç tane güçlü argümanı vererek başlıyor: (i) Yaratıcı görsel bir temsil, akli bastırıp mağlup eder. (ii) Görsel üzerine yoğunlaşmak şeylerin hakikatte nasıl olduğunu anlamamızı engeller. (iii) Hz. Peygamber putperestliği yasaklamıştır. Hanbelîliğin çağdaş bir yorumu olan Vahhabîliğin kurucusu olarak kabul edilen Muhammed b. Abdülvahhab (ö. 1792), sanatı eleştirir. Eleştirisinin temelini şirke oluşturur. Sanat, sunduğu temsillerle kişide bir yücelik duygusu meydana getirir ve onu etkisi altına alır. Kişiye asıl işlerini unutturarak onun dikkatini ve alâkasını kendi üzerinde toplar. Bu ise zehrin damla damla vücuda girişine benzer, çünkü insanlar bu tesirle beraber kendi dinlerini de estetik penceresinden görmeye başlarlar ve böylesi bir dönüşüm Müslüman ferдин tasavvurunu sakatlayarak onu şirke yaklaştırır. İbnü'l-Vahhab genel olarak sanatı eleştirir ama onun eleştiri oklarının hedefinde İslam sanatı vardır, çünkü İbnü'l-Vahhab'a göre, İslam sanatı, yasaklanmış olanı sanki izin verilmiş gibi göstermeye ve bu şekilde Müslümanları ikna etmeye çalışır.

Geometrik formlar soyut bir Tanrı tasavvuru sunmaya yaklaşır, çünkü onların şekilleri Tanrı'nın sınırsız doğasını ima eder. Geometrik çizimlerin en etkileyici özelliği, taşıdıkları denge unsurudur. Şekiller doğru sayıda üretilmiştir. Fazla şekil olsaydı, bu bakan kişide bir parçalanma hissi doğururdu; şayet çok az şekil olsaydı, bu defa da belli alanlara yoğunlaşmamıza sebep olacaktı. Dahası, kendisine bir dizi simgeler sunulan kişi, onları anlayabilmek için bu simgelerin sakladığı şeyi keşfetmek ve üzerine düşünmek zorundadır. Netice itibarıyla, İslam sanatının tezyinata olan itimadı, Müslümanlar için fâni olan ile manevî olan arasında herhangi bir karşıtlık olmadığı gerçeğini doğurur. Bütün bir sanatın temeli dinîdir, Tanrı üzerine tefekkür etmemize yardımcı olmak için tasarlanmıştır. Fakat bu görüş bazı sorunlar ihtiva eder. Şayet kainattaki her şey bize Tanrı'yı işaret ediyorsa (yani

“âlem”, Tanrı'nın alameti ise), o halde bu Tanrı'yı hatırlatma işlevi İslam sanatını sanat-olmayandan spesifik olarak ayıran bir nitelik değildir.³⁸

(3a.ii) Leaman, kitabında sanat ve oryantalizm ilişkisine de kısmen değinir. Batı'da oluşturulan oryantalist sanat, Batı'nın İslam dünyasıyla olan güç ilişkilerini yansıtır ve Batılı muhayyilenin ürünüdür. Edward Said'in literatüre kazandırdığı bir kavram olan “oryantalizm”, bugün postkolonyal çalışmaların temelini teşkil etmektedir. Doğuya seyahat eden Batılı ressam, özellikle Müslüman kadını temsillerine konu edinmişler ve iki tür tasvir ortaya koymuşlardır: (i) Sıkı sıkıya çarşaf ve peçeyle örtünmüş kadınlar (ki egzotik olanı temsil ederler). (ii) Göğüslerini gösteren diğer kadınlar (ki erotik olanı temsil ederler). Bu temsiller “öteki”nin inşasında önemli bir yer tutar ve “bizim” gibi olmayan üzerindeki medenileştirici rolümüzü pekiştirir. Asil-vahşî (*noble-savage*) kavramlaştırması, sanayi toplumunun standartları esas alınarak kurulur.

(3b.ii) Gerçekten de oryantalizmin tarihine göz attığımızda, 1780 ile 1830 yılları arasında yaşamış olan büyük yazarlardan hemen hepsinin, Farsça yahut Arapça bilmemesine rağmen, İslam kültürünün çeşitli veçheleri hakkında bir şeyler yazdığını görürüz. Alman geleneğinin en büyük yazarlarından biri olarak kabul edilen Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Farsî şiiri üzerine yazmıştır. Goethe, Hâfiz-ı Şirazi'nin şiir dünyasından öylesine etkilenmiştir ki, Fars şiirinin sembolizmini ve kurgusunu benimseyerek Alman edebiyatına bir “Divan” (*West-östlicher Divan*) bile kazandırmıştır. Halbuki Goethe, Hâfiz'in şiirleriyle Avusturyalı şarkiyatçı Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall'ın yaptığı iki ciltlik *Divan* tercümesi (*Der Divan von Mohammad Schemseddin Hafiz*, 1812-13) sayesinde tanışmıştı. Yine de Hâfiz'in rindâne tabiatının büyüleyici tesiriyle, romantik şair de divan şairlerinin mahlas kullanma âdetini sürdürmüş ve *Divan*'ında kendisini “Hâtem” mahlasıyla anmakta bir mahzur görmemiştir. On dokuzuncu yüzyılın büyük Rus şairi Aleksandr Sergeyeviç Puşkin

38 Leaman'ın burada belirttiklerine ilave olarak İslam sanatının diğer karakteristik özellikleri de daha büyük tasarımları meydana getirmek için birleşen ama tek başına da bir bütünlüğe sahip çok sayıda figür ve birimden kurulu “modüler yapı”, dinamizmi sağlamak için kullanılan ve zaman içerisinde anlaşılması gereken tasarımlar olarak “birbirini takip eden kombinasyonlar” ve sonsuzluk hissini doğurmak amacıyla tercih edilen “tekrarlar”dır; bkz. İ. R. el-Fârûkî ve L. L. el-Fârûkî, *İslam Kültür Atlası*, s. 183-203.

(1799-1837), Hz. Muhammed'e (s.a.s.) ilk vahyin geldiği anı anlatan "Peygamber"³⁹ başlıklı bir şiir yazmıştır. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) de İslam sanatının herhangi bir örneğini görmediği halde onun üzerine yazmıştır. On dokuzuncu yüzyılın önemli Fransız yazarı Victor Hugo *Les Orientales* (1929) adlı şiirinde on dokuzuncu yüzyılın "klasik" olarak yola çıktığını ama neticede "oryantalist" olduğunu belirtmiştir. Oryantalistler, Batı-dışı kültürleri tanımak isterler, ancak bu eğilimin salt bilgi için olduğu söylenemez, anlamaktan öte açıklamak maksadını güder. Bu sebeple, oryantalizmin yükseldiği devrede farklı kültürlerin dillerini öğrenmek, o kültürlerin eserlerini tercüme etmek, o kültürler hakkında atlaslar, ansiklopediler yayımlamak çok önemli bir hal almıştır.

(3a.iii) Leaman'a göre, sufiler için sanat eseri güzel olduğu için önemli değildir, fakat önemli olduğu için güzeldir ve önemini Tanrı'ya yaklaşmamıza yardımcı olduğundan alır. Sanatın bu enstrümantal yorumu onun hayatımızdaki rolünü ikincil bir yere koyar. Bu, tasavvufun sıklıkla örtbas edilen dar görüşlülüğünü yansıtır. Biz genellikle tasavvufun diğer dinlere ve görüşlere karşı hoşgörülü ve hürriyet taraftarı olduğunu düşünürüz. Bu sebepledir ki, pek çok insan tasavvuf aracılığıyla İslam'la kucaklaşmaktadır. Fakat iş sanata gelince, tasavvuf âdeta farklı bir dinî tavır sergilemektedir ki, o tavır son derece dar ve tek-seslidir.

(3b.iii) Sufileri Tanrı'ya bağımlı bir güzellik anlayışı geliştirerek güzelin tek başına düşünülmesinin önünü tıkamakla suçlayan Leaman'ın, konuyu doğru anlamadığı kanısındayız. Bir kere, Leaman'ın yaklaşımlarında, sufilerin Tanrı anlayışını *sıradan bir dinî görüş* çerçevesi içerisine hapsetmek şeklinde beliren eğiliminin yeterince insafli olmadığını belirtmek gerekir. "Güzelin tek başına düşünülmesi" fikrinin başlı başına bir sorun olduğunu da ayrıca ifade etmeliyiz. Bu sorunu ifşa eden sual şudur: Platon⁴⁰ için *Agathon*'dan (İyi), Plotinus⁴¹ için *To*

39 Şairin 1826'da kaleme aldığı bu şiir, Ataol Behramoğlu tarafından Türkçeye tercüme edilmiştir. Bkz. Aleksandr Puşkin, *Seviyordum Sizi: Seçme Şiirler (Rusça-Türkçe)*, Rusça aslından çev. Ataol Behramoğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2006, s. 54-55. Puşkin, Kur'an ile de yakından ilgilenmiş ve "Peygamber" şiirine ilave olarak burada zikredebileceğimiz "Kur'an'a Öykünmeler" (1824) başlıklı uzun bir şiir daha yazmıştır; bkz. *a.g.e.*, s. 28-39.

40 Bilhassa bkz. *Republic* (Books II, III, X), *Ion*, *Phaedrus* ve *Symposium* (201c-212a) diyalogları, *Plato: Complete Works* içinde, ed. John M. Cooper ve D.S. Hutchinson, Hackett Publishing, Indianapolis-Cambridge 1997.

41 Plotinus, *The Enneads*, Yunancadan çev. Stephen MacKenna, notl. John Dillon, Penguin Classics, London-New York 1991.

*Hen'*den (Bir), Hegel⁴² için *Geist*'tan (Ruh) ve Heidegger⁴³ için *Die Wahrheit*'tan (Hakikat) bağımsız bir "güzellik" ve "sanat eseri"nden bahsedilebilir mi? Bütün bu terimler, mezkûr filozofların geliştirdiği farklı düşünce sistemlerinin ontolojilerinin merkezinde durur ve hepisi de *hakikati* temsil eder.⁴⁴ Keza *Hakk* (Gerçek Varlık/Tanrı) da sufi ontolojinin merkezinde yer alır ve hakikati temsil eder. Bu noktada beliren üç soru, Leaman'ın bu yorumundaki çarpıklığı göstermeye yeter: (i) Ontolojiden bağımsız bir estetik mümkün müdür? Bir başka deyişle, hakikatten bağımsız bir güzellik düşünülebilir mi? (ii) Şayet düşünülebilirse, böyle bir güzelliğin hakikat karşısındaki değeri nedir? (iii) Son raddede, böylesi bir güzellik hakikate tercih edilebilir mi? Doğrusu hiçbir filozofun *güzelh* hakikatten kopuk düşüneceği ve bu durumda onu hakikate tercih edeceği beklenemez, çünkü bizatihi *philiasophia* "hakikati arama yolculuğu"nun adıdır. Dolayısıyla sufiler için de *Hakk*'tan (Gerçek Varlık/Tanrı) bağımsız bir güzellik ve sanat eserinden bahsedilemeyişi sırf dinî değil vefakat felsefi/ontolojik bir tavrın neticesidir. Kısacası sufiler, Platon'un sözünden ilhamla veciz bir şekilde ifadelendirecek olursak, şöyle derler: "Hiçbir şey, *Hakk*'tan (yani varlık mertebelerinin en üstünde bulunan Gerçek Varlık'tan) daha değerli ve şerefli değildir."⁴⁵ Bu sebeple, sufilerin "*sanat eserine* ve *güzele* tek başına değer vermediğini" söyleyerek onları "dar görüşlü olmakla" (s. 77) itham etmek, yersiz bir yorum ve haksız bir suçlama olmaktan öteye gitmeyecektir.⁴⁶

42 G.W.F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, 2 cilt, Almandan çev. T. M. Knox, Clarendon Press, Oxford 1975.

43 Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art", Almandan çev. Albert Hofstadter, *Basic Writings* içinde, ed. David Farrell Krell, Harper & Row Publishers, New York 1977, s. 149-187.

44 Heidegger'in ontolojisinin temel kavramları aslen *Sein* (Varlık) ve *Dasein*'dir (İnsanın Varlığı), ama sanat eserinin kökenini soruşturduğu makalesinde *Die Wahrheit*'ı kullanmıştır. Heidegger, bu makalesinde sanatın, Varlık'ın hakikatini izhar ettiğini/açığa çıkarttığını, sanatın bizatihi hakikatin *meydana gelişi* olduğunu belirtmiştir.

45 "Hiç kimse, *hakikatten* daha fazla kıymete ve şerefe layık değildir", *Republic* 10.595c. Aristoteles de hakikatin üstünlüğü hususunda hocasıyla aynı fikri paylaşır: "Dindarlık, *hakikati* dostlarımızın fevkinde tutmayı ve onun şanını yüceltmeyi gerektirir", *Nicomachean Ethics* 1096a16-17 [W. D. Ross tercümesinden yararlandık. Bkz. "Ethica Nicomachea", *The Basic Works of Aristotle* içinde, ed. Richard McKeon, The Modern Library, New York 2001, s. 935-1126].

46 1 Aralık 2006 tarihinde TDV İslam Araştırmaları Merkezi'nde "Art, Islam and the Concept of Islamic Art" başlıklı bir konferans veren Leaman'la

Sanat, sufi epistemoloji açısından da değerlidir; çünkü “sanat temaya yakın olduğu ölçüde bilgidir; zira Güzellik kelimesinin mutlak anlamıyla Hakk’ın (Gerçeklik’in) bir veçhidir.”⁴⁷ Bu sebeple sufiler, nakışları (*güzelliği* taşıyan sanat eserlerini) Nakkaş’tan (*güzeli* kuran Sanatkar’dan) ayrı düşünmeyi mertebeye aşağı görür ve eleştirirler.⁴⁸ Zira nakıştan Nakkaş’a giden yolu kesintiye uğratmak, Gerçeklik’in bilgisine ulaşmayı engeller. Seyyid Nesimî, güzelliği taşıyan sanat eserinde nakışları işleyen faili (Nakkaş’ı) görmeyen kişiyi gözsüz olmakla nitelendirir; öyle ki eşyaya suret bahşeden (form veren) Tanrı, sanki onu gözsüz yaratmıştır:

*Sûretin nakşında her kim görmedi Nakkâş’ını
Vâhib-i sûret anın gözsüz yaratmış başını*⁴⁹

Mutasavvıflara göre, böyle bir kimsenin güzelden ve güzellikten anladığı ise muhaldir. Gerçek manada güzelden anlamak, güzelliği kavramak ancak *güzelî* fail-fiil-mef’ul üzere ihata etmekle mümkündür ki,⁵⁰ böylesi yüksek bir idrak ise ancak “gözü gören” âşıkların kâdır:

konferans sonrasında gerçekleştirdiğimiz bir mülakatta bu eleştirilerimizi dile getirdik. Leaman, eleştirilerimize şöyle cevap verdi: “Bence bu çok ilginç bir tespit ve detaylı bir analiz. Ontolojiyle kurduğunuz ilişki, üzerinde düşünölmeye değer ve doğrusu ben kitabı yazarken hiç bu şekilde düşünmemiştim. Sufi sanatın benimsediği perspektifi ontolojik bir tavırla ilişkilendirmek, bence çok zekice bir yaklaşım. Sanırım bu konu üzerine daha derin düşünmeliyim. Fakat şunu söyleyebilirim: Bence hadiseye fenomenolojik bir çerçevede sizin söylediğiniz şekilde bakabiliriz. Hatta meseleyi şümüllü bir şekilde kavrayabilmek için, kesinlikle sizin yaptığınız gibi ontolojik bir ilişkilendirme gerekiyor. Bu ontolojik ilişkiler tasavvuf metafiziği dahilinde öznedede ve nesnelere mevcuttur, o sebeple siz son derece haklısınız. Ontolojik bir ilişkilendirme için, bütün anlamları tamamen o metafizik arka plandan, yani *hakikatten* türetmek gerekir. Bu, estetik yargılara tatbik edilebilir mi, bundan pek emin değilim. Yine de estetik olanı anlayabilmek ve tartışabilmek için, metafizik içerikli bir zeminden hareket etmemiz gerektiği fikrine sıcak bakıyorum.”

47 Titus Burkhardt, *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*, İngilizceden çev. Turan Koç, Klasik Yayınları, İstanbul 2006, s. 228.

48 Hasan Sezâî-yi Gülşenî, Sâbık Birinci Siyahî Mehmed Efendi’ye gönderdiği bir mektupta şöyle der: “Maksat, bunların hepsinden mutlak zatın cemalini müşahededir. (...) [O sebeple, hakikat salıkları] nakşa gönöl bağlamayıp nakkaşı göreler”, *Mektûbât-ı Hazret-i Sezâî*, Divan Yayınları, İstanbul 2001, s. 142 [köşeli parantezler içindeki ilaveler bize aittir].

49 *Nesimî Divanı*, haz. Hüseyin Ayan, Akçağ Yayınları, Ankara 1990, s. 350.

50 *Güzelî fail-fiil-mef’ul* üzere ele almak gerektiğini söyleyen mutasavvıflara benzer şekilde Heidegger de sanatla ilgili kaleme aldığı makalede, sanat tartışmasının *sanatkar-sanat-sanat eseri* üçlüsünü dikkate alarak yapıp- /

*Hüsnün ne bilir kıymetini her gözü görmez
Sen âşka sor anı ki çeşminde ayânsın*⁵¹

Nitekim bu yaklaşımla uyumlu olarak Mevlânâ Celâleddin Rûmî (ö. 1273) şöyle der:

*Bil ki sanattan çıkıp Sâni'â⁵² yükselirim ben,
Ne mümkündür ki bir engele yenik düşeyim ben!
Hakk'ın sofrası leziz nimetlerle dopdoluyken,
Ne vakte kadar kaynar suyla yetineceğim ben?*⁵³

Bununla birlikte, sufilerin görüşlerini Leaman'ın yaptığı gibi sadece “güzelliği Tanrı için sevmek” ile sınırlandırmak, mevcut tasavvuf kaynakları açısından doğru değildir. Nitekim *Vahdet-i vücud* (Varlığın birliği) kozmolojisinin mimarı olan büyük sufi Muhyiddin İbn Arabî (ö. 1240), *Fütûhât-ı Mekkiyye* adlı kapsamlı eserinde, “Allah güzeldir, güzelliği sever.”⁵⁴ hadisinden hareketle sufiler arasında “güzellik” meselesi hakkında iki farklı görüş bulunduğunu ifade eder. Buna göre, bir kısım sufiler “hikmet güzelliği” olan mükemmel güzelliğe müptelâdırlar; onlara göre, her güzellik bir hikmet sahibinin sanatı ve eseridir ve *bu sebeple* sevilir; işte onlar her şeyde Tanrı'yı sevenlerdir. Sufilerden diğer bir kısmı ise, bu ilk görüşü benimseyenlerin seviyesine erişmemiştir ve kayıt altına alınmış güzelliğe müptelâdırlar; böylelikle onlar Tanrı'yı *güzelliği için* severler. İbn Arabî'ye göre, bu türden bir idrak asla günah yahut kusur sayılamaz, çünkü böylesi bir kav-

ması gerektiğini söyler. Sanat eserinin sanatkar olmaksızın vücuda geleceğini, eserin kökeninde sanatkarın bulunduğunu, hatta eserin kökeninin bizzat sanatkar olduğunu söyleyen Heidegger, sanatkarı ve eserini birbirinden kopuk düşünemeyeceğimizi ifade eder. Ona göre, ne sanatkar olmaksızın eserden, ne de eseri olmaksızın sanatkardan bahsedilebilir; zira eser müessirle kaim olduğu gibi, sanat icra etmeyene de sanatkar denilemez. Bu üçü içerisinde sanat ise, diğer ikisinin üstündedir. Sanat ile hakikat ve Varlık, sanat ile sanatkar arasında kurduğu ilişkiler bakımından Heidegger, sufi düşünürlere paralel bir şekilde “sanat eserinin kökeninin sanatkar olduğunu” söyleyen Aristoteles'in görüşlerine yaklaşır (*Nicomachean Ethics* 1140a13-14), ancak bir adım daha ileri giderek şöyle der: “Sanatkar sanat eserinin kökenidir, sanat eseri de sanatkarın kökenidir (...) sanat ise hem sanatkarın hem de sanat eserinin kökenidir.”

51 *Nesimî Divanı*, s. 271.

52 *Sâni'â*: Sanat eserini meydana getiren sanatkar; Hakk Tealâ.

53 Şefik Can'ın tercümesinden hareketle rubainin Türkçe manzum söylenişi bize aittir (C.A.); bkz. *Hız. Mevlânâ'nın Rubaileri*, haz. Şefik Can, 2. bsk., T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, rubai nr. 1350.

54 *Sahib-i Müslim*, İman 147.

rayış o kimselerin meşrep, mizaç ve istidatlarına uygun düşer, dolayısıyla meşrudur.

Bu iki farklı görüşten ilkinde güzelliğin sevilme sebebi Tanrı iken, ikincisinde Tanrı'nın sevilme sebebi bizatihi güzelliğin kendisidir. Kısacası ikincisinde güzellik, sevme filine sebeplik teşkil etmek bakımından önce gelir ki, bu türden bir kavrayış Leaman'ın indirgemeci yaklaşımının sınırlarını aşmaktadır. Ancak yine de son tahlilde İbn Arabî'nin güzellik meselesine dair görüşü de Mevlânâ Celâleddin'in yukarıdaki mısralarıyla örtüşmektedir: “Sevginin sebebi, güzelliğindir (*cemal*). Güzellik ise Allah'a aittir. Çünkü güzellik O'nun zatından dolayı sevilmektedir. ‘Allah güzeldir [*cemil*], güzelliği [*cemal*] sever.’ Bu nedenle Allah kendi kendini sever. Sevginin bir diğer sebebi de *ihsan*’dır. İhsan, ancak Allah’tan gelir. Allah’tan başka *Muhsin* (İhsan edici) yoktur, yani bir varlığı ihsanından [iyilik ve güzelliğinden] dolayı seversen, sadece Allah’ı sevmiş olursun, çünkü *Muhsin*, yani ihsanda bulunan [iyilik ve güzellik bahşeden] O’dur.⁵⁵ Ve eğer bir varlığı güzelliğinden dolayı seversen, sadece Allah’ı sevmiş olursun, çünkü (...) âlem Allah’ın güzelliğidir, dolayısıyla güzel olan da [hakikatte âlemin kendisi değil vefakat] Allah’tır. (...) Buradan şu sonuca varıyoruz: *Sanatın güzelliği, sanata [yahut sanat eserine] mal edilemez; aksine o sanatı [yahut sanat eserini] ortaya koyan sanatçıya mal edilir.*”⁵⁶

Tasavvufta güzellik bahsi, iki kısımdır: (i) Kemale ulaştırın hakikî güzellik. (ii) Aldatıcı olan sahte güzellik. Sufiler taifesinden Vâsitî, “Güzel olan her şey, istikamet [doğruluk ve sebat] ile kemal bulur. O olmayınca, bütün güzellikler çirkinleşir.”⁵⁷ demiş ve bu iki tür güzelliğin arasını kesin bir biçimde ayıran temel nosyonun *istikamet* olduğunu belirtmiştir. Buna göre, hakikate tetabuk (*correspond*) eden bir güzellik, istikamet üzeredir ve dolayısıyla kemale (*perfection; excellence*) ulaştırır; hakikate tetabuk etmeyen bir güzellik ise, aldatıcı ve sahtedir. Sahte olan bir güzellik, sürekliliğini koruyamayacağı için nihayetinde zıddına dönerek çirkinleşir, çünkü hakikî olmayan şeyler kemale değil zevale [yokluğa] gider. Sanatkar, bir sanat eseri vücuda getirdiğinde hem nis-

55 İbn Arabî'nin bu cümleleri, delilini şu sahih hadiste bulur: “Allah, her şey üzerine *ihsan* (güzellik) nakşetti.” *Sahib-i Müslim*, Sayd 57, 1955.

56 Bu satırları içermekte olan, *Fütûhât-ı Mekkiyye*'nin 178. bölümünün tercümesi için bkz. İbn Arabî, *İlâhî Aşk*, çev. Mahmut Kanık, İnsan Yayınları, İstanbul 1998, s. 34-35, 111 [eğik yazı formu ve köşeli parantezler içindeki ilaveler bize aittir].

57 Abdülkerim Kuşeyrî, *Kuşeyrî Risalesi*, 3. bsk., haz. Süleyman Uludağ, Dergâh Yayınları, İstanbul 1999, s. 288 [köşeli parantezler içindeki ilaveler bize aittir].

peten biçimsiz olan bir malzemeyi zahmetli bir şekilde ideal bir modelle göre şekillendirmiş olur, hem de [sanatkarın] kendi içinde ve yine karmaşık ve şekilsiz ama potansiyel olarak soylu bir hammadde rolü oynayan nefsinde tamamlamak zorunda olduğu eserin bir temsilini üretmiş olur.⁵⁸ Böylelikle sanat (fiil) ve sanat eseri (meʿfʿul), sanatkarı (fail) kemale erdirmek için bir vasıta olur. Bu durumu Azizüddin Nesefî (ö. 1287?) şöyle açıklar: “Ey derviş! Sâliklerden bazıları dediler ki, biz nakkaşlık sanatı öğrenelim ve levh-i dilimizi [gönül levhamızı] tahsil-i mürekkebî ve tekrar-ı kalemî ile kâffeten ulûm [ilimler] ile münakkaş [nakışlı] eyleyelim. Tâ ki bütün ulûm gönlümüzden meknun [dizili] ve münakkaş ola ve gönlümüze de mektub [yazılı] ve münakkaş olan her bir şey mahfuzumuz ola. Binaenaleyh, gönlümüz levh-i mahfuz ola. Ve sâliklerden bazıları dediler ki: Cilâcılık sanatı öğrenelim ve âyine-i dilimizi [kalp aynamızı] mücahede miskali ve zikir bağı ile pak ve saf kılalım. Tâ ki gönlümüz şeffaf ve aks-bezîr [yansıtıcı] ola. Ve nihayet âlem-i gayb ve şehadette olan her bir ilmin aksi [yansıması] gönlümüzde zahir ola. Ve aks [yansıma] kitabetten [yazıdan] daha şüphesiz ve daha dürüsttür. Çünkü kitabette sehv [yanılgı] ve hata mümkündür ve akste sehv ve hata mümkün değildir.”⁵⁹

Güzel sanatlar (*sanâyi-i nefîse*) ile ilgili sufi anlayışı, yukarıdaki satırlarda “Hakk’ın veçhi” çerçevesinde -yani görsel sanatları merkeze alarak- açıkladık. Bununla birlikte sufiler, hem ontoloji (varlık nazariyesi) hem de epistemoloji (bilgi nazariyesi) açısından işitsel sanatlar üzerinde de ayrıntılı bir şekilde dururlar. Sufiler, Kur’an’ın ahenkli bir sesle okunmasına ehemmiyet gösterirler. Göklerden gelen vahyi okuyan sesin “ahenkli” olması şartı, dinleyicinin *Bezm-i Elest*’te onu Allah Tealâ’dan dinliyormuş gibi hissetmesi ve mest olup vecde ulaşması içindir.⁶⁰ Kur’an’daki ifadesiyle, Hakk’ın ruhları yarattıktan sonra onlara yönelttiği: “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” [*Elestü bi-Rabbikûm?*] suali karşısında, ruhlar bu mest edici ilahî hitabın doğurduğu hayranlıkla: “Evet, Rabbimizsin!” dediler [*Kââlû: “Belâ!”*].⁶¹ İşte o ruhlardan kimisi, bu *ilk hitabı* dünyaya geldiğinde de “ahde vefa göstererek”⁶² hatırladı ve sadece Kur’an dinlerken değil, kulağına çalınan

58 Burkhardt, *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*, s. 227.

59 Azizüddin Nesefî, *İnsan-ı Kâmil*, çev. Ahmed Avni Konuk, Gelenek Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 118. [Köşeli parantezler içindeki ilaveler bize aittir].

60 “İman edenlerin Allah’ı anma ve O’ndan inen Kur’an sebebiyle kalplerinin ürpermesi zamanı henüz gelmedi mi?”, el-Hadîd, 57/16.

61 el-A‘râf, 7/172.

62 el-Bakara, 2/40.

her seste onu yeniden işitir gibi oldu da haşyetle cezbelendi. Nitekim Zünnûn-ı Mısırî'ye o hitabı hatırlayıp hatırlamadığı sorulunca: “Şimdi bile sanki kulaklarımdadır” demiştir. İşte bu sebeple Mevlânâ'ya göre, o sesi her dem hatırlayan arifin musikiden anladığı ile cahilin hevâ kokan anlayışı bir değildir:

*Arif kişinin rebap sesini dinlemekten maksadı
İştihak çekenler gibi hayal etmektir o hitabı*

*Zurnanın ağlayışı, davulun korkutuşu var ya
Ah sanki sûr'un sesini duyurur kulağa*

*Zaten fikirde derinleşen hikmet sahibi kişiler
Biz bu makamları gökyüzünün dönüşünden aldık, derler*

*Halkın tamburla çaldığı, sesle söylediği nice ezgi
Gerçekte gökyüzünün dönüş sesinden başka ne ki? (...)*

*Cennetin ruhanî tesiriyle, Allah'a inananlar için
Bütün sesler güzelleşir hemen, evvelde olsa da çirkin*

*Çünkü bizler bir uğurdan Âdem'in cüzleriydik
Cennette o güzel sesleri duyduk ve dinledik*

*O halde bilesin ki, güzel ses ve çalgı dinlemek âşıkların gıdasıdır
Çünkü bu dinleyişte, Hak'la buluşmak ve kavuşmak hayali vardır⁶³*

İlk hitabı hatırlamak vurgusunun klasik tasavvuf metinlerinde böyle sıkça yapılmasından hareketle, irfan musikisinin de “vahiy”den ötürü gökle ilişkili olduğunu ve membaında *Elest Bezmi*'nin bulunduğunu söyleyebiliriz. Sufilerin musikî ve ses güzelliği anlayışı, ayrıca, kıyamet gününde -İsrafil'in üfleyeceği sûr ile- insanları diriltip kabirlerinden kaldıracak olan “ilahî musikî”nin duyulacağı temeline dayanan İslam eskatolojisiyle de bağlantılıdır.⁶⁴ Bütün bunlara ilave olarak, sufiler “sessizliğin müziği”nden⁶⁵ -yani kâmil insanın içindeki nağmelerden-

63 Abdülbaki Gölpınarlı'nın tercümesinden hareketle beyitlerin Türkçe manzum söylenişine bize aittir (C.A.); bkz. *Mesnevî ve Şerhi (I-VI)*, çev. ve şrh. Abdülbaki Gölpınarlı, 2. bsk., Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1985, c. 4, beyit nr. 730-742.

64 Yâsîn, 36/51.

65 Cismanî kulak (*havâss-ı zâhireye* mensup duygu kulağı) ile değil, ancak can kulağıyla işitilebilir olan bâtının ses ve nağmeleri görüşü, Hinduizm'deki *anâhata nâda* ile benzerlik teşkil eder. *Anâhata nâda*, en üst bilinç seviyesine ulaşmış olan yogilerin uzun süreli bir meditasyon ve gayretli bir yoga disiplininden sonra işittiği iç sestir, bâtının sesidir. Sradan insanlar ✍

de dem vururlar. Nitekim Mevlânâ, insanın içindeki kutsal müziğe işaret ederek şöyle der:

*Nağmeler vardır peygamberlerin içlerinde de
Ki değer biçilmez can verir o nağmeler isteklilere*

*Fakat duygu kulağı işitemez o nağmeleri çünkü
Kötülükler yüzünden temiz değildir duygu kulağı (...)*

*Birazcık dem vursam erenlerin içindeki nağmelerden
İnan olsun ki, canlar baş çıkarurlar kabirlerinden*

*Kulak ver ki, o ses uzak değildir sana
Fakat izin yok onu sana anlatmaya*

*Kendine gel! Erenler, vaktin İsrâfîl'leridir
Ki ölü, onların sayesinde canlanır, gelişir⁶⁶*

(4a) Dördüncü bölüm “Edebiyat” başlığını taşıyor. Dilin kullanımının ne ölçüde sunî olması gerektiği üzerine yaygın bir tartışma vardır. Bazı teorisyenler, dilin her zaman olabildiğince tabii olması gerektiğini savunurlar; diğer bazı teorisyenler ise dilin bir dizi alışılmamış ve sunî yollara başvurulmasıyla geliştirilmesi taraftarıdır.

İnsanlar belli metinleri duyduklarında onların zihinlerinde -buldukları seviyeye bağlı olarak- farklı düşünceler oluşur. Ortalama bir insan ile yüzeyin ardındaki anlamları fark edebilen bir insanın metne dair kavrayışı aynı değildir. Bu tartışma, İslamî bağlamda da yapılagelmıştır. Kur'an sıradan okurlara belirli bir anlam dairesinde hitap eder, ama anlamın daha üst mertebelerine yalnızca onları kavrayabilecek seviyedeki kişiler ulaşabilir. Kur'an ise tabiiyet-sunîlik tartışmalarının ötesine geçerek bazen tabii bir dille şeyleri işaret eder, bazen de oldukça girift sayılabilecek zengin bir dil kullanır. Kur'an'ı eşsiz kılan, onun çok farklı seviyelerdeki insanların hepsine birden hitap edebilme başarısıdır. Bu durum, İslam felsefe geleneği içerisinde metinleri kıyas kullanarak tahlil etme yöneliminin önünü açmıştır. Bu yaklaşıma göre, dili anlamak için gramer tek başına yeterli değildir; o,

ise, *âbata nâda* (yani “dış ses”lerle) meşguldür. Bkz. Kanti Chandra Pandey, “Philosophy of Music”, *Comparative Aesthetics, I: Indian Aesthetics* içinde, 2. bsk., The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi-India 1959, s. 557-578.

66 Abdülbaki Gölpınarlı'nın tercümesinden hareketle beyitlerin Türkçe manzum söylenişine bize aittir (C.A.); bkz. *Mesnevî ve Şerhi (I-VI)*, c. 1, beyit nr. 1927-38.

ancak mantık ilmini bilmekle mümkündür. Dolayısıyla şiirler de kıyasın kullanıldığı metinler olarak görülmüştür. Peki muhayyile, mantıkla uyumlu bir biçimde tahlil edilebilir mi? İbn Rüşd de Aristoteles'in *Poetika* adlı eseri için kaleme aldığı *Telbîsu kitâbi's-si'r* başlıklı şerhinde şiirin kıyasî (*sylogistic*) bir sanat olmakla beraber hakikî manasıyla kıyasın onda mevcut olmadığını söyler: "Bu sanat her ne kadar kıyasî olsa da, kıyas onda hakikî manasıyla kullanılmaz, ona uygun düşen herhangi bir türde kıyas da mevcut değildir. Kıyas (*sylogistic argument*) şiirde kullanıldığında, bu, daha ziyade bir aldatma biçimidir ve şiiri bir başka sanata benzetmek için yapılır."⁶⁷

Fârâbî'ye göre, biz normal dil ile muhayyileye dayalı dil arasındaki bağlantıyı analogi yoluyla kurabiliriz. Böylece bir terime iki farklı kullanımda farklı özellikler atfedebiliriz. Muhayyile sözkonusu olduğunda, biz fikirlerin birleştirilmesi hususunu ele alırız ve eğer fikirleri özellikleri olarak etrafında toplayan terimleri birleştirirsek fikirleri birleştirmekte haklı sayılırız. Bu bağlantıyı kuran bir orta terim (*middle premise*) vardır ve o terim, bir terimin çeşitli bağlamlarda kullanılabileceğini ve bağlamdan müstağnî olarak bütün özelliklerini taşıyabileceğini ileri süren bir genel iddiadır. Fârâbî'ye göre, biz terimleri muhayyilede birleştiriyoruz ve bir orta terim bunu mümkün kılıyor. Tasvirin başarısı, düz anlama olan mesafenin yakınlığıyla doğru orantılıdır. Fârâbî'nin bu tanımı, bize fikirlerin farklı seviyelerde birleşmesinin rastgele olmadığını açıkça söylüyor. Fârâbî, şiirin zevkte nihayet bulunduğunu ifade ettiğinde, basit bir anlayışla, okurun zevkini/beğenisini kastetmiyor. Ona göre, okur eserin bütünlüğünü tanıdığı ve her şeyin birbiriyle tamamen uyum içerisinde olduğunu gördüğü zaman büyük bir zevk duyar ve böylece yeni metaforik ifadelerin keşfedilmesi, yaratılması, kabul edilmesi ve geliştirilmesi sebebiyle de şiirin ötesine geçer.

Fârâbî'nin teorisi bir psikolojizme düşüyor mu? Teori, bir hayalin başka bir hayali oluşturabileceğini varsaydığına göre kesinlikle psikolojik bir temele dayanıyor. Süreç *kıyasa* uygun olarak tasvir edilmesine karşın gerçek bir kıyas gibi görünmüyor, çünkü sonuç ancak öncüller belli bir ferden zihninde birleştiğinde etkin oluyor. Normalde ise kıyas için böyle bir şart yoktur ve belli öncüller bir araya geldiklerinde hep aynı sonucu verirler. Halbuki şiirde aynı öncüllerden farklı sonuçlara ulaşılabilir. Fârâbî'nin bu teorisi, İbn Sînâ ve İbn Rüşd gibi sonraki filozoflar tarafından reddedilmemiştir, fakat daha rafine hâle getirilmiş-

67 Averroes, *Averroes' Three Short Commentaries on Aristotle's "Topics," "Rhetoric," and "Poetics"*, ed. ve çev. Charles E. Butterworth, State University of New York Press, New York 1977, s. 84.

tir.⁶⁸ İbn Sînâ şiirin yapısını açıklamak için kıyasın kullanılması gerektiğini savunmuştur, fakat bu öyle bir kıyastır ki, öncülleri duygulardan, sonuçları ise zevklerden oluşmaktadır. Estetik zevk, ancak parçalar arasında ahenkli bir ilişki varsa açığa çıkar.⁶⁹

(4b) Leaman bu bölümde Arap şiirini ve İran şiirini altbaşlıklar hâlinde incelediği halde Osmanlı Türk şiirinden tek satırla olsun bahsetmemiş,⁷⁰ bu köklü edebî geleneğin büyük temsilcileri olan Yunus

68 Fârâbî ve İbn Sînâ'nın şiir hakkındaki eserlerini ve görüşlerini kapsamlı bir şekilde ele alan önemli bir kitap için bkz. Salim Kemal, *The Poetics of Alfarabi and Avicenna*, E. J. Brill, Leiden 1991. Ayrıca bkz. a.mlf., "Chapter 56: Aesthetics", *History of Islamic Philosophy* içinde, ed. Seyyed Hossein Nasr ve Oliver Leaman, Routledge, London-New York 1996, s. 969-978.

69 Bu yaklaşım, organizmacı estetik teorisi ile örtüşmektedir. Organizmacı estetik teorisinde güzelliğin iki niceliksel standardı vardır: (i) Bütünleşme (*integration*) derecesi. En üst seviyede, nesnenin her ayrıntısı diğer ayrıntılar tarafından denetim altında olmalıdır. Bu öyle bir bütünlüktür ki, tek bir parçanın çıkarılması yahut değiştirilmesi dahi "bütün"ün güzelliğini ortadan kaldırır. (ii) Bütünün içerdiği madde miktarı/adedi ya da bütünleşmenin kapsamı (*scope of the integration*). Bu estetik nesne teorisinin, estetik yargının nesnellğine dair bir kavrayış, estetik eleştiri teorisi, çirkinlik nosyonu, vb. birçok sonucu vardır. Genel olarak organizmacılığın temel kategorileri, Pepper tarafından şu şekilde özetlenmiştir: (i) Tecrübenin aslı parçalarının hepsini hiçbir kayba uğratmaksızın tasarruf eden, elde tutan, koruyan (ii) tutarlı bir bütünlük yoluyla evvelki çelişkileri aşan (iii) ve parçalarda örtük bir biçimde (iv) bulunan organik bütünlükteki (v) çelişkileri, boşlukları, çatışmaları ya da çözülmeyi önleyen unsurların (vi) şiddetlenmesinin bir neticesi olarak kendiliğinden kurulan bağlar ya da kinayeli anlamlar (vii) ile görülen tecrübe parçaları. Bkz. Stephen C. Pepper, *World Hypotheses: A Study in Evidence*, University of California Press, Berkeley 1961, s. 283. Organizmacı estetik teorisinin etkin olduğu ortaçağda bu teorisinin en büyük temsilcilerinden biri olan Aziz Thomas Aquinas, *Summa Theologia*'da (39, 8) güzelliğin niteliklerini şöyle sıralar: "Güzellik üç niteliği icap ettirir. İlki, *bütünlük (integritas)* yahut kusursuzluktur; çünkü nâkıs [eksik] şeyler, bu nâkisa [eksiklik] özellikleri sebebiyle, biçimden mahrumdur. Sonra, [parçalar arasında] *uygun oran (proportio)* yahut *ahenk* gereklidir. Son olarak da *açıklık (claritas)* yahut *görkem*; gerçekten de açık ve görkemli şeylere güzel deriz", bkz. Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, 2. bsk., Can Yayınları, İstanbul 1999, s. 123 [Tercümede küçük değişiklikler yaptık].

70 Osmanlı Türk şiiriyle ilgili İngilizcede yayımlanan eserlerden başlıcaları için bkz. E. J. W. Gibb, *A History of Ottoman Poetry*, 6 cilt, Luzac and Co., London 1900-1909; a.mlf., *Ottoman Literature: The Poets and Poetry of Turkey*, M. Walter Dunne Publisher, New York-London 1901; Walter G. Andrews, *Introduction to Ottoman Poetry*, Bibliotheca Islamica, Minneapolis-Chicago 1976; a.mlf., *Poetry's Voice, Society's Song: Ottoman Lyric Poetry*, University of Washington Press, Seattle 1985; *The Penguin Book of Turkish Verse*, ed. Nermin Menemencioglu ve Fahir İz, Penguin Bo-

Emre (ö. 1320?), Fuzulî (ö. 1431), Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman, ö. 1566), Pir Sultan Abdal (ö. 1550?), Bakî (ö. 1600), Karacaoğlan (ö. 1674), Niyazi-i Mısrî (ö. 1694), Nabî (ö. 1712), Nedim (ö. 1730), Şeyh Galib (ö. 1799) gibi divan şairlerinin ve halk ozanlarının şiirleri çerçevesinde oluşan “dil”in yapıtaşlarını/unsurlarını estetik açıdan değerlendirmemiştir. Bu ise, okuyucuyu İslam şiir sanatına dair bütüncül bir resimden mahrum bırakmaktadır.

(5a) “Müzik” başlıklı bölüm, genel olarak İslam kültürü içerisinde müziğin yerini incelemektedir. İslam düşüncesinde iki ana müzik teorisi vardır: (i) Fârâbî ve İbn Sînâ⁷¹ tarafından geliştirilen ve duyumu esas alan psikoloji merkezli teori. (ii) Kindî ve İhvân-ı Safâ’nın Yeni-Eflatuncu ve Pisagorcucu gelenekten tevarüs ettirdikleri, müziği aritmetik ve kürelerin hareketleriyle ilişkilendiren kozmoloji merkezli teori.⁷² İki yaklaşımın ortak yönü, her iki yaklaşıma mensup olan filozofların da müziği fizikî ve hissî dengelenmeyi sağlayan bir psikolojik tedavi yahut terapi yöntemi olarak kabul etmeleri ve bu doğrultuda tatbik etmeleridir ki, bu uygulama daha sonra “şifahane” olarak kurumsallaşacaktır.

İslam medeniyeti içinde [Safiyüddin Urmevî (ö. 1294), Kutbüddin Şirazî (ö. 1311) ve Abdülkadir Meragî (ö. 1435) gibi alimler tarafından] musikî nazariyatı üzerine çok sayıda kapsamlı eser telif edilmiştir.⁷³ Sufiler tarafından hakikate ulaşmada bir vesile olarak görülmüş ve

oks, Harmondsworth-Middlesex 1978; *Ottoman Lyric Poetry: An Anthology*, ed. ve Osmanlı Türkçesinden çev. Walter G. Andrews, Najaat Black ve Mehmet Kalpaklı, University of Texas Press, Austin 1997.

71 İbn Sînâ’nın şu sözü asırlardır zihinlerdedir: “*Inter omnia exercitativa sanitatis cantane melius est.*” (Şarkî söylemek, sağlığı koruyan en iyi egzersizdir.) Bkz. Fadlou Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval Islam*, E.J. Brill Academic Publishers, Leiden 1995, s. 68’den aktaran Ahmet Hakkı Turabi, “Önsöz”, *Musikî* [İbn Sînâ] içinde, çev. A.H. Turabi, Litera Yayıncılık, İstanbul 2004, s. v.

72 Pythagoras’ın müziğin kozmosun hareketlerinin çıkardığı seslerden doğduğu şeklindeki matematiğe dayalı görüşlerinden etkilenen İhvân-ı Safâ, *Risaleler*’inde şöyle derler: “Müzik konusundaki risalelerimizin amacı, bütün dünyanın aritmetik, geometrik ve müziksel ilişkilerle uyum içinde olduğunu göstermektir. Orada evrensel ahengin gerçekliğini detaylı bir şekilde açıkladık”, bkz. Yalçın Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ’da Müzik Düşüncesi*, İnsan Yayınları, İstanbul 1995, s. 87.

73 Musikî üzerine teorik çalışmalar sonraki asırlarda da azalarak devam etmiş ve söz gelimi Osmanlılarda Hızır b. Abdullah (ö. 15. asır dolayları), Bedr-i Dilşad (ö. 1506), Ladikli Mehmed Çelebi (ö. yaklaşık 1500), Kantemiroğlu namıyla bilinen Dimitrie Cantemir (ö. 1723), Hızır Ağa (ö. 1795?) ve Nâsır Abdülbaki Dede (ö. 1821) gibi önemli nazariyatçılar müzik teorisi hakkında *-edvâr* kitapları başta olmak üzere- çeşitli eserler kaleme almışlardır.

doğrudan dinî bir faaliyet olmamakla birlikte manevî bir faaliyet olarak telâkki edilmiştir. Leaman, bu bölümün geri kalanında çağdaş Arap müziğinin efsane sesi Ümmü Gülsüm (ö. 1975) ve onun konserlerinde oluşturduğu büyüleyici atmosfer; dinleyicinin müzik icrasındaki rolü; dinî musikî ve Kur'an tilaveti; musikîde tabîlik ve sunîlik; modern Arap müziği; musikî üzerine yürütülen fikhî tartışmalar, tasavvuf ve musikî, vb. konuları ele almaktadır (s. 105-120).

(5b) Doğrusu bu bölümün, taşıdığı geniş başlığın kapsamını hakkıyla doldurabildiği söylenemez. Leaman'ın meseleyi ele alırken sadece çağdaş Arap müziği, Orta Doğu'da yaşanan gerilimlere bağlı olarak ortaya çıkan protest müzik, vb. güncel örneklerle yetinmesi, meselenin doğru anlaşılmasını engellemektedir. İslam sanatı içerisinde musikî, onun tarih içerisindeki gelişme seyri, türleri, toplumsal işlevleri, kullanım alanları, vb. hususlara dikkat ederek ele alınmalıdır. Dolayısıyla Türk müziği dairesinde yer alan mehter müziği (ki İslam ordusu savaşa giderken, gaza meydanında askerleri şevklendirmek için icra edilir), çok sayıdaki makam ve usulle zengin bir yapıya sahip bulunan klâsik musikî, vb. türler ve içerdikleri çeşitli formlar bu tartışmada önemli bir yer tutmalıdır. Müzik açısından en karakteristik özelliği karabatak tekniği olan *mehter* dahi tek başına bir altbaşlık hâlinde incelenmeyi hak etmektedir. Çünkü evvela nefesli sazların, akabinde de bütün heyetin icra ettiği, yumuşak yahut gümbürtülü bölümlere nöbetleşe yer verilen *karabatak* tekniği, mehterden klasik saz müziğine geçmiş, keza senfoni orkestralarında da kullanılmıştır. On altı ile on sekizinci yüzyıllar arasında yaşamış bestekar ve icracılar eliyle gelişim safhalarının zirvesine varan mehter müziğinin, savaşlar yahut Osmanlı elçilerine eşlik eden heyetler vasıtasıyla Avrupa'ya taşındığı ve hem Avrupalı devletlerin ordu birliklerini hem de Batı kültür coğrafyasında yetişen bestekarları derin tesiri altına aldığı bilinmektedir. On sekizinci yüzyıl civarında Osmanlı İmparatorluğu'nun askerî gücü zayıflamaya başlamasına rağmen, bu dönemde Türk askerî müziği tarzında (*alla turca*) opera, senfoni ve konçertolar bestelemek Batılı müzisyenler arasında âdet hâlini almıştır. Handel'in 1724 ve 1743 tarihli Timurlenk ve Bayezid operaları ile başlayan "Türk operası" akımı, Gluck ve Haydn'la beraber yaygınlık kazanmıştır. Mehter müziğinin Mozart ve Beethoven ile en üst noktaya ulaşan güçlü etkisi, Avusturyalı operet bestecisi Leo Fall'ın İstanbul Gülü (1916) ile geçen yüzyılın başlarına kadar gelmiştir.⁷⁴

74 Bu paragrafta özetlenen bilgiler için bkz. Cinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikîsi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2003.

İslam sanatında musikî üzerine yürütülecek estetik bir tartışmada ayrıca Osmanlı musikî tarihi içerisinde kaleme alınmış önemli kaynakların⁷⁵ yanı sıra Abdülkadir Meragî (ö. 1435), Hafız Post (ö. 1694), Buhurîzade Mustafa İtrî (ö. 1712), III. Selim (ö. 1808), Şakir Ağa (ö. 1840), Hammamîzade İsmail Dede Efendi (ö. 1845), Zekâî Dede (ö. 1897), Kanunî Hacı Arif Bey (ö. 1885), Tanburî Cemil Bey (ö. 1916) gibi nice önemli bestekârın eserleri ve sanatkar duyarlılıkları dikkate alınmalıdır. Netice itibarıyla, Leaman, diğer sanatlarda olduğu gibi musikîde de Türk kültürünün İslam sanatına yaptığı büyük katkıları görmezden gelmiştir. Halbuki Türklerin geliştirdiği mehter örneğinde görüldüğü üzere, İslam musikî sanatı klâsik Batı müziğine de katkıda bulunmuştur.

(6a) “Ev ve Bahçe” başlıklı altıncı bölümde İslam sanatlarından mimari ve genel olarak çevre düzenlemesi incelenmektedir. İslam sanatının bahçe tasarımlarının cenneti temsil ettiği fikri *tradisyonel* ekolde yaygın bir kanaattir. Gerçekten de kelime kökü bakımından cennet ve bahçe kelimeleri arasındaki linguistik bağ reddolunamaz. Kur’an, cenneti bir bahçe olarak tasvir eder,⁷⁶ fakat bu, bizi zorunlu olarak İslam dünyasında yer alan bahçelerin cenneti temsil edecek şekilde tasarlandığı sonucuna ulaştırmaz. Nihayetinde Allah bütün bahçelerin nihâî manada yaratıcısıdır,⁷⁷ ama yeryüzündeki bahçelerin ahireti temsil ettiğini düşünmek için geçerli bir sebep yoktur. İslam dünyasındaki bahçeler büyük çoğunluğu itibarıyla “patronaj” çerçevesinde ele alınabilir. Nitekim Necipoğlu⁷⁸ Türkiye’deki saray bahçelerine işaret ederek bunların siyasî iktidarı yansıttığını ve işret meclisleri kurmak, tabiatın güzelliklerini zevk etmek ve sevgiliyle buluşmak gibi amaçlara hizmet eden yahtılmış mekanlar olduğunu vurgular. Söz konusu bahçeler, iktidar sahibi hükümdarların halka kudretlerini gösterecek şekilde tasarlanmıştır. Sultanlar, kudretlerini göstermek için büyük bahçelere sahip olduklarını halkın bilmesini isterler. Kaldı ki bunlar, içinde herkesin istediği gibi dolaşabileceği umuma açık parklar değildir; mülkiyet, mahremiyeti beraberinde getirir. Görüldüğü üzere, bu mahremiyette içerik bakımından İslamî hiçbir şey yoktur. Grabar, İslam dünyasında kul-

75 *Osmanlı Musikî Literatürü Tarihi (History of the Literature of Music During the Ottoman Period)*, haz. Ekmeleddin İhsanoğlu v.dğr., IRCICA Yayınları, İstanbul 2003.

76 el-Bakara, 2/25; el-En’âm, 6/141.

77 el-En’âm, 6/99, 141.

78 Gülru Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power: Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, MIT Press, Cambridge 1991.

lanılan mimari formlardan bahsederken şöyle bir soru sorar: “Bu abidvî şaheserlerin *form*larında -kullanımlarının aksine- onları İslamî kılan herhangi bir şey var mıdır?” Grabar’ın makalesi, bizi formların, işlevlerin ve bu ikisi için kullanılan çeşitli terimlerin hiçbirisinin dinî bir içeriğe sahip olmadığı, fakat onları İslamî kılan şeyin aralarındaki “ilişki” olduğu sonucuna götürüyor. Yine de, Leaman’a göre, bu eserlerden estetik bir zevk almak dinî bir perspektife sahip olmayı gerektirmez. Sufiler, *bâtının zâbire* nispetle daha önemli olduğunu vurgularlar. Peki bu görüş estetik düzlemde nasıl iş görür? Gayet tabii ki mimari yapının iç ve dış tasarımı arasındaki kontrast bu görüşle temellendirilebilir: mimari eserlerin dış taraflarında pek az renklilik mevcutken, iç kısımlar rengârenk ayrıntılarla bezenmiştir. Bu ilişkide esas olan şey, [organizmacı estetik teorisinin iki önemli kavramı olan] denge ve ahenktir. İbn Sînâ’nın ortaya attığı ve Sühreverdî’nin geliştirdiği şekliyle, sanat eseri ve hakikat arasındaki ilişkide temel soru şudur: Bu kevn ve fesad (oluş ve bozuluş; *generation and corruption*) âleminin kısıtlayıcı şartlarını aşarak yüksek seviyedeki manevî ilme nasıl erişebiliriz? Meşşâî filozof bu soruya “akl-ı müstefad”ın en üst seviyedeki akıl yürütmesi sayesinde diye cevap verirken, İsrakî filozof *müsül-i Eflâtûnî*’ye (Platonik ideler) değil, ama *müsül-i muallâka*’ya bağlanan “muhayyile”nin müstefad akıldan daha önemli olduğunu beyan eder. Eğer İbn Sînâ haklıysa, bu durumda manevî hayat açısından estetik sınırlı ve tali bir role sahiptir. Eğer Sühreverdî haklıysa, o halde estetik hayli önemlidir ve sadece dekoratif bir amaçla sınırlanamaz. Estetik, hakikate uzanan kat’î bir geçittir ve o olmaksızın manevî tekamül tümüyle tehlike altındadır. Bu tartışma ayrıntılı bir şekilde Sekizinci Bölüm’de ele alınmıştır. Netice itibarıyla, İslam mimarisindeki binalarda kullanılan çeşitli figürler kimi İslamî temaları yansıtmakla beraber, buradan hareketle asla sözkonusu figürlerin zorunlu olarak binaların anlamını teşkil ettiği sonucuna varılamaz (s. 121-140).

(6b) İslam mimarisinde kullanılan “minare”nin ne kendisi ne de fonksiyonu İslamîdir, belki fonksiyonunun amacı (insanların namaza davet edilmesi) İslamîdir. Dolayısıyla İslamî olanı biçimlerde aramak anlamsızdır. Onu o biçimlerin inşasını mümkün kılan “tercih”lerde aramak gerekir. Aksi takdirde biçimler “zorunluluk” statüsü kazanır ki, mesela böylesi bir durumda minaresiz bir cami yapmak dinen sakıncalı hâle gelir. Halbuki biçimler “zorunluluk” statüsüne sahip değildir. Şurası da bir hakikattir ki, “zorunluluk” statüsüne sahip olmaları, Leaman’ın yaptığı gibi, onların İslamî hiçbir şey ihtiva etmediklerini söylemeyi haklılaştırılmaz. Mademki mümkün (*contingent*) oldukları halde bilfiil (*actual*) olarak mevcutturlar, o halde İslamî olan

amaca hizmet etmeleri sebebiyle onlar da İslamîdirler. Onların zatiyet itibarıyla İslamî olduklarını söyleyemiyor oluşumuz, hiçbir şekilde İslamî olmadıklarını söylememizi meşrulaştırmaz.

Netice itibarıyla, İslamî olanı maddenin yahut formun bizatihi kendisinde aramak anlamsız bir girişimdir. Dahası, İslamî olan, (Grabar'ın önerdiği gibi) "ilişki"nin kendisinde de olmayabilir. Fakat İslamî karakter, bütün o ilişkileri mümkün kılan tercihlerde saklıdır ve tercihler, Leaman'ın ileri sürdüğü gibi, nihai manada bilinemez değildir.⁷⁹ Kısa- ca, eşyaya yahut sanat eserine İslamî karakterini kazandıran, sanatkarın ona ilişkin idrakidir. Leaman'ın "bahçe" örneğinde benimsediği (formları kullanım amaçlarıyla ilişkilendiren) yaklaşım, formları açıklamada her zaman yeterli olmayacaktır. Sözelimi Müslüman mabedinde kullanılan formlar (mesela, Bizans'tan devşirilen *kubbe*), Leaman'ın yaklaşımı içerisinde açıklanmamıştır. Kubbe köken itibarıyla İslamî değilse dahi tercih dolayısıyla İslamîdir. Bu sebeple de, mesela kubbenin İslam sanatı bağlamında *esmâü'l-hüsnâ*dan "Muhît" isminin bir yansıması olduğunu söylemek spekülâtif bir yorum olmaktan uzaktır.

Leaman, bu bölümde sadece bahçe ve konut mimarisine değinmiş, İslam şehrinin özgün planlamasına ve gelişmeye açık dinamik yapısına, umumî ve hususî binaların karakteristiğine, çeşme ve sebil gibi abidvî eserlerde daha güçlü bir şekilde kendini gösteren işlev-merkezli estetik kavrayışa ve daha birçok önemli meseleye dair hiçbir şey söylememektedir. Diğer bölümlerde olduğu gibi bu bölümde de mevzu üzerine yürütülen tartışmalarda Türk kültürünün muazzam eserleri ve mimarları göz ardı edilmiştir. Öyle ki, mimari sahada hem teknik ve işlevsellik hem de estetik açıdan dünyaya büyük bir ufuk bahşeden Mimar Sinan'ın (ö. 1588) dahi ismi anılmamıştır.

(7a) "Kur'an'ın Mucizevîliği (İcaz-ı Kur'an)" başlıklı yedinci bölüm, İslam'ın temel iddialarından biri olan bu meseleyi çözümlenmeye çalışıyor. Temel soru şudur: Kur'an'ın mucize (*icaz*=aciz bırakan güç) olması ne demektir? Bu, estetik seviyede bir mesele midir, yoksa daha farklı bir boyutta mı değerlendirilmelidir? İslam dini, mukaddes kitabı olan Kur'an-ı Kerim'in hem içerik hem de üslup bakımından mucizevî bir tabiata sahip olduğu esasından hareket eder ki, böylesi bir iddia Yahudi ve Hristiyanlar tarafından kendi mukaddes kitapları için dile getirilmiş değildir. Kur'an bu hususta metnin taklit edilemezliğini vurgular.⁸⁰ Mucizevî olan bir şey tabii yahut tarihî açıklamalara dayanıla-

⁷⁹ Leaman, sözkonusu eleştiriyi 1.3a numaralı bölümde getirmiştir.
⁸⁰ el-Bakara, 2/23-24; el-İsrâ, 17/88.

rak izah edilebildiği takdirde mucizevî oluş ortadan kalkacağından ötürü, bu teze karşı çıkanlar, Kur'an'ın diğer dinlerin kitaplarıyla olan bazı benzerliklerinden hareketle, Kur'an'ı Hz. Muhammed'in (s.a.s.) yazdığını ve kendisinden önce gelip geçenlerin düşüncelerini bu kitapta toplayıp bir araya getirdiğini ileri sürerler. Halbuki bu türden bir karşı çıkış, Kur'an'ın konumu bakımından geçerli değildir. Çünkü Kur'an, Hz. Muhammed (s.a.s.) gelmeden önce dünyanın başıboş bir yer olduğu fikrine dayanmaz. Ondan önce de birçok peygamber gelmiştir ve Hz. Muhammed (s.a.s.) onların sonuncusudur. Dolayısıyla vahyin kaynağı aynı olduğundan, önceki peygamberlerin getirdikleri çeşitli benzerliklerin bulunması, Kur'an'ın mucizevî oluşu tezini çürütmek için yeterli değildir.

Peki Kur'an'ın mucize oluşundan maksat nedir? Kur'an'ın yaratılmış olup olmadığı sorunu Mu'tezililer ile Eş'ariler arasında derin kelâmî tartışmalar doğurmuştur. Mu'tezilenin görüşüne göre, Kur'an, Allah tarafından belli bir zamanda belli bir maksatla yaratılmıştır. Mu'tezile, yaratılmamış harflerin (*hurûf*) var olduğu görüşüne şiddetle karşı çıkar. Onların bu karşı çıkışının saiki şudur: Şayet hem Allah hem de Kur'an ezeli olsaydı, iki ezeli varlık olmuş olurdu ki, bu da Tanrı'nın teklifi prensibiyle çelişir. Eş'ariler ise mutlak metnin dilsel ifadesinin (*kelâm-ı lâfzî*) zamansal ve yaratılmış olduğunu kabul ederler, ancak bâtinî ifadenin (*kelâm-ı nefî*) yaratılmamış olduğunu ve Allah'ın ezeli bir parçası olduğunu savunurlar. Mu'tezileye göre biz Kur'an'ın sadece sentaks yapısını denetleyebiliriz.

Lafızları manalı hale getiren, onları belli şekillerde kullanıyor oluşumuzdur. Dil daha girift bir hâl aldıkça, düşünme süreci de daha karmaşıklaşır. Kur'an'ın mucizevî yapısını *sentaks* (ifade tarzı) ile mi, yoksa *semantik* (anlam) ile mi ilişkilendirerek açıklayacağız? Sentaksla açıklamanın tehlikeli tarafı şudur ki, sentaks estetik bir meseledir. Şayet Kur'an sentaks bakımından bir mucizeyse, onun mucize oluşu estetik alanın dahilindedir. Bu ise mucizevîliği tehdit eder, çünkü estetik yargılar özneldir. Kur'an'ın ifade tarzı, sadece üslup bakımından inkar maksadıyla yaklaşmadığı halde bazı insanlarda "hoşlanma" duygusunu doğurmayabilir ki, böylesi bir durum mucizevîlik tezini çürütür. Daha sufi bir perspektifle, metnin birden fazla anlamı taşıdığı ve farklı yorumlarla anlaşılabilceği söylenirse, bu, mucizevîlik tezini güçlendirir. Ancak buradaki sorun da, nihâî bir mananın yokluğu hâlinde metnin tabiatının değişiklik göstermeye açık hâle gelmesidir.

Said Nursî, icaz-ı Kur'an meselesine çok ilginç bir yaklaşım getirir ve bu tezi güçlendirir. Nursî'ye göre, metnin mucize oluşu, dilsel

benzerinin oluşturulup oluşturulamamasıyla alakalı değildir, bilakis kurulan önermelerin gücüyle alakalıdır. Bir komutan, emir kipinde bir cümle kurduğunda onu aynı zamanda gerçekleştirebilecek güce sahiptir. Sıradan bir er ise, aynı emir kipindeki cümleyi kursa dahi onu gerçekleştirebilecek güçten yoksundur. Mesele, salt güç sahibi olup olmanın ötesinde, cümleyi kuranın o cümleyi ifadelendirecek doğru kişi olup olmamasıdır. Dolayısıyla metnin dile getirdiği iddiaları gerçekleştiremeyecek düşük yaratıkların aynı iddialı cümleleri kurmaları icaz-ı Kur'an tezini çürütemez. Kur'an'ın mucizeviliğine ilişkin argüman şöyle de kurulabilir: Kur'an mucizevî olarak görülebilir ama ille de böyle olması gerekmez. Kur'an'ı okuyan bir kişinin onu olduğu gibi kabul etmesi gerektiğini iddia etmeksizin, onun dilinin sıradışı bir yaratılış üzere olduğunu, dolayısıyla ilahî olanın bir mahsulü olabileceğini kabul etmek için iyi gerekçeler mevcuttur. Bu, mucizevilik tezinin kastettiği anlamın estetik tabiatına karşı adil davranmaktır, zira estetik argümanda kişi hususî bir yargıyı sonuç verici değil, ikna edici kılabilmek için elinden gelen ne varsa yapar.

Peki ama, şayet mucizevilik argümanı sonuç verici değilse, böylesine merkezi bir konumda duran İslamî bir iddianın yanlış olduğu anlamına gelmez mi? Her şeyden evvel belirtmek gerekir ki, estetik, bir şeyi ispat etmek için çok dayanıksız bir temeldir. Bizler aynı fenomen için çok çeşitli ve birbirinden farklı estetik cevapları benimseyebiliriz -ki Meşşâî filozoflar estetik dili mantıkî forma tercüme etmeye yönelik teşebbüslerinde bu durumu sabit bir sorun olarak karşılarında bulurlar. Öte yandan, belki de bir sonucu ispat etme dili, din ile alakalı tartışmalarda kullanmak için yanlış bir dildir. Dünyayı belli bir şekilde görmek dinin ve estetiğin her ikisinde de yaygındır, dolayısıyla bu iki yaklaşım arasında bağlantı kurmakta tuhaf bir taraf yoktur. Yanlış sevk eden fikir şudur ki, üslup meseleleri ve bizim üsluba ilişkin estetik kanaatimiz, kesin ve çürütülemez bir argümanı ispat edebilir. Yanlış sevk etmeyen fikir ise şudur: Güzellik meselesinin dinin merkezinde yer alması imkan dahilindedir. İslam, dinin kalbinde estetiğin yattığını beyan eder ve bu bizim dine ve onun kendisini nasıl temsil ettiğine bakarken hatırdan tutmamız gereken bir şeydir (s. 141-164).

(8a) “Felsefe ve Görme Biçimleri” başlıklı sekizinci bölümde, İslam felsefe geleneği içerisindeki ekollerin dünyayı nasıl gördüğü ve bu doğrultuda sanatı nasıl biçimlendirdiği üzerinde duruluyor. Felsefe bizim neyi, nasıl gördüğümüzde büyük bir rol oynar. İslam dünyasında Meşşâî, İshrakî ve Sufî olmak üzere üç ana felsefî ekol vardır. Bu üçü içerisinde İshrakî ekol, bir yere oturtulması en zor olanıdır; çünkü o,

Meşşâilîğin rasyonalizmi ile Sufliğin mistisizmi arasında bir yerde durmaktadır, fakat düşüncenin tabiatını tartışırken Meşşâilîğe nispetle Sufliğe daha yakındır. İşrakiler, dünyayı özneler ve nesnelere oluşan bir dünya olarak görmek yerine, neyin aydınlattığı ve nasıl ışığı yansıttığı üzerine bir dil kullanırlar. İşrakî estetiği tam anlamıyla realist bir doktrindir. Güzelliğin dünyanın nesnel bir özelliği olduğu fikrine dayanır; öyle bir özellik ki, ayağını dünyanın gerçek tabiatı ve ahlakî yapısı üzerine basar. Aydınlatma yahut kavramların tatbiki, nesnelere var olmasından sonra ortaya çıkar. Daha önce üzerinde tartıştığımız (İran menşeli) resimlere baktığımızda, onların ne gerçek olmayan şeyleri gerçek-dışı olarak sergileme arayışında olduklarını görürüz, ne de onlar varlığı gölgeli bir doğaya sahipmiş gibi temsil ederler. Bilakis sıradan dünyayı takdis eden bir anlayışla, bu âlemi ilahî âlemin bir yansıması olarak sunarlar. Bu sayede, bizler bu resimlere baktığımızda fasılalı (süreksiz) nesnelere dizisi olarak tecrübe ettiğimiz dünyayı ilahî bir birlik ve bütünlük üzere temaşa ederiz. İşrakî estetiği bu bakımdan sufi estetiğe yakındır.

Peki tasavvufî bir estetiğin gerçekçiliğe (realizme) dayanması, onun bu dünyayı bir hayal olarak telâkki eden yaklaşımı ve hakikatin görünmelerin ötesinde olduğu şeklindeki temel prensibiyle çelişmez mi? Her şeyden önce belirtmek gerekir ki, *sufî yaklaşım* diye yekpare/homojen bir yaklaşımdan söz edilemez, fakat hepsi de tasavvuf menşeli birbirinden farklı pek çok görüş vardır. Dolayısıyla dünyanın bir hayal yahut rüyadan ibaret olduğunu ileri süren sufler olduğu gibi, bunun aksini düşünenler de vardır. Kaldı ki, oluş ve bozulmuş dünyasının rüya olduğunu düşünenler içerisinde dahi bu analojiyi Hakikat'e nispetle kuranların bulunduğunu biliyoruz. Hakikat bizim tecrübelerimizin sınırlarından ötede çeşitli şekillerde kuruluyor olabilir, dolayısıyla birbirinden farklı olan dünyayı görme biçimlerinin hepsine saygı göstermemiz gerekir. Ayrıca suflerin realist bir dünya tasvirini benimsemeleri, yine de belirtilen temel ilke ile çelişmek zorunda değildir. Sözkonusu resimlere baktığımızda, onların simgesel ve girift bir yapıları olduğunu söylemeliyiz. Bu resimler mükemmel bir nizamın görüntüsünü sunar; her şeyin dünya dışında bir mantık sistemiyle uyumlu olduğu ideal bir dünyayı tasvir eder. O resimlerin dünyası, çeşitli faaliyetlerin yer aldığı dünyamız gibi değildir; her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğu, varlığın bir olduğu ve bir görüldüğü bir dünyayı temsil eder. Böylesi bir temsil stratejisinin nasıl olup da realist (gerçekçi) addedilebileceği sorulursa, buna şöyle cevap verebiliriz: Eğer hakikatte her şey Tanrı'nın parçası ise, o halde bu temsiller görünen dünyaya sadık kalan temsillerden daha gerçekçidir.

Meşşâiler açısından suret hayalîdir, fakat akıl yürütme sürecinin farklı parçaları arasındaki bağlantıları tümüyle göstermeksizin kurmak bakımından hayalîdir. Sıklıkla paradigmatik bir şekilde İslamî addedilerek gösterilen hüsnühat sanatı, Meşşâî sanata iyi bir örnektir. Bir diğer örnek de, dünyanın temsilinin görünenin ötesinde yatan daha derin bir yapı olarak açıkça sembolik bir şekilde algılandığı sanattır; fakat ötede yatmaktan maksat, âlemin nizamının bir görünümü olmak bakımındandır, yoksa âlemin kendisinin ötesinde olmak bakımından değildir.

İşrakî sanat ise temsil ettiği şeye karşı öz-bilinçli bir realist tavır takınır, fakat bizler o temsile baktığımızda gündelik dünyada hazır bulunan bir ilahî nizam izlenimi ediniriz. İbn Arabî'ye göre hakikat âlemi sıradan dünyanın ötesinde bir şey olmayıp aslında sıradan dünyanın devamıdır. Sıradan dünya hakikat âleminin bir parçasıdır ve sıradan dünyanın gerçekliğini reddetmek ilahî tevhidin tabiatını kavramakta acze düşmektir. Biz öte âleme bu âlemi inkar ederek ulaşmayı velâkin bu dünyanın öte âleme nasıl bir geçit açtığını kavrayarak -mesela sıradan olanın bizatihi kendisinin aslında ne kadar sıradışı olduğunu idrak ederek- ulaşabiliriz (s. 165-178).

(9a) “Sanatı Yorumlamak, İslam’ı Yorumlamak, Felsefeyi Yorumlamak” başlıklı bölüm, sanatı ve felsefeyi tarihî bağlamları içerisinde ele almanın gerekli olup olmadığı üzerinde duruyor ve bir soruyla açılıyor: Sanat için, sanat tarihi ne kadar mühimdir? Sanatı, onun tarihini ve bağlamını kavramaksızın anlamak mümkün müdür? Sanat felsefesini anlamak için, teoriyi kuşatan tarihi anlamamız ne derece önemlidir? Bunlar, analizlerden önce sorulması gereken çok önemli metodolojik sorulardır. Tarihin ve bağlamın sanatı anlamada önemli olmadığını ileri sürerek yönelimci yanılığa (*intentionalist fallacy*) karşı sunulan meşhur bir argüman vardır. Yanılgı, şayet bu bir yanılıysa, şudur: Bir sanat eserinin tarihi hakkında bilgi sahibi olmak onu anlamamıza yahut da estetik bir nesne olarak ondan zevk almamıza yardım eder. Halbuki her ne kadar bu türlü bir malûmatın yardımcı olduğu düşünülse de, daha evvel de belirtildiği üzere bizler estetik bir nesnenin tarihi, nereden geldiği, kim tarafından niçin oluşturulduğu, vs. hakkında mutlak manada hiçbir şey bilmediğimiz halde yine de o nesneden hoşlanabiliriz. Doğrusu “yönelimci yanılığın” kesinlikle bir yanılığın olduğunu iddia edenler, tarih ve bağlam bilgisinin kendi içerisinde ilginç ve yarayışlı olmakla birlikte nesnenin kendisine ilişkin kavrayışımızın derinliğine hiçbir katkı sağlamadığı kanaatindedirler.⁸¹ Sanat da, hakkın-

81 Bu görüşe karşı bir görüş ve savunusu için, bu makalenin 1.10b numaralı bölümüne bakınız.

da bilgilendirilmek noktasında tıpkı nükteye benzer. Nasıl ki yapılan bir espiri açıklandığında anındalığı ve niteliği kaybolursa, sanat eseri de, seyircisi fazla açıklama ve bilgiye maruz bırakıldığında niteliğinden bir şeyler kaybetmeye başlar. Şayet enformasyon belli bir ölçüde kaçınılmaz ise, hiç değilse alt sıralarda yer almalıdır ve kat'iyen ilk sıralara yerleşmemelidir.

Tıpkı sanat gibi, felsefe de tarih içerisinde oluştuğu için elbette ki tarihten tümüyle bağımsız değildir. Mesela İslam felsefesi belli bir tarihi bağlamda oluşmuştur ki, onun tarihinden maksat büyük ölçüde İslam dinidir. Dolayısıyla sunulan argümanların ve temsillerin bu dinin dili ve tarzı içerisinde oluşturulduğu aşikârdır. Fakat buradan hareketle asla sözkonusu argümanların ve temsillerin dinî olduğu sonucuna varamayız. Felsefeyi genel olarak tarihten kopuk düşünemeyeceğimiz gibi, kendi tarihinden de kopuk düşünemeyiz. Doğrusu, İslam felsefesinin felsefeye yaptığı önemli katkıları görmezden gelmek büyük bir hata olacaktır. Yunanlılar ile Descartes arasındaki boşluğu büyük ölçüde İslam felsefesi doldurmuştur. Evet, felsefenin bir tarihi vardır muhakkak, fakat tarihi anlamak felsefeyi anlamaya nasıl bir katkı sağlar? İyi bir felsefe tarihi, iyi bir felsefe demek değildir. Felsefe tarihi elbette ki felsefi problemlerin gelişim safhalarını görmek açısından değerlidir, fakat ona gömülüp kalınarak felsefe yapılamaz. Felsefe, ancak ve ancak verilen argümanların denetlenerek anlaşılması ile mümkündür (s. 179-187).

Sonuç

Özetle ifade etmek gerekirse, özel bir bilinç durumunun İslam sanatını yarattığı, İslam sanatının diğer sanat formlarından çok farklı olduğu, Müslümanların insan tasviri çizmelerinin yasaklandığı, hüsnühattın en yüksek İslam sanatı olduğu, vb. iddialar İslam sanatı üzerine oluşan literatürde sıklıkla tekrarlanmıştır. Oliver Leaman, İslam sanatına tatbik edeceğimiz kriterlerin genel olarak sanata tatbik edilen kriterlerle aynı olduğunu ileri sürerek bu görüşlere meydan okuyor ve İslam sanatının özel bir kategoriye yerleştirilmesinin oryantlizmin bir sonucu olduğunu söylüyor. Leaman'ın bu tespitlerine katılmakla beraber, oryantlizme karşı çıkmak için ille de İslam sanatının kendine has hiçbir farklı tarafının olmadığını söylemeye gerek olmadığı kanaatindeyiz. Hem sanatın kriterleri aynen uygulanabilir, hem de onu diğer sanat geleneklerinden ayıran kendine has özellikleri incelenebilir.

Netice itibarıyla, bu ikisi birbirine zıt olmadığı gibi, diğer geleneklerden farklı kılan birtakım özelliklerinin var olduğunu kabul etmek

de onu kaçınılmaz olarak oryantalist bir şekilde ele almayı gerektirmez. Dahası, İslam sanatının diğer sanat geleneklerinden farklı taraflarına işaret etmek, onun diğer sanat gelenekleriyle kıyaslanabilirliğine hâlel getirmeyeceği gibi, böyle bir durumun onu zorunlu olarak kendi içerisine hapsedeceği ve dışı kapalı bir yapı hâline getireceği de söylenemez. Oryantalizm, “farklılığa” karşı dışlayıcı (*exclusive*) ve tahakküm edici (*dominative; hegemonic*) bir tavrı benimsemek demektir, fakat farklılığın kendisi dışlayıcılığı ve tahakküme maruz kalmayı özsel bir biçimde içinde barındırıyor değildir. Keza aynılaşma de oryantalist bir zeminde tezahür edebilir (İslam sanatının, Batı sanatına eşitlenmesi). Önemli olan, farklılığı ya da aynılığı *buyuran* öznenin kendi dışında bulunanlara dair kavrayışıdır. Bu sebeple, oryantalistin kaynağını nesnelere niteliklerinde değil, fakat bizatihi bu kavrayışta aramak gerekir.

İkinci olarak da, Selçuklu-Osmanlı Türk sanatının estetiği, mimarisinden görsel sanatlarına, musikîsinden edebiyatına varıncaya kadar bütün alt dallarında felsefi bir derinlikle problematik bir şekilde tartışılmak, anlaşılmak ve açıklanmak üzere araştırılmayı beklemektedir. Bütün parçalar bir araya getirilmeksizin resmin tamamını görmek mümkün olmayacak, dolayısıyla verilen hükümler eksik gerekçelere dayanacağı için doğruluğu tartışmalı olacaktır. Selçuklu-Osmanlı felsefe bilim tarihine paralel olarak Selçuklu-Osmanlı sanat felsefesi de, deskriptif (tasvir edici) ikincil metinlerin ötesine geçilerek ana kaynaklarında mündemiç olan temel sorular ve sorunlar etrafında ele alınmalı ve tahlil edilmelidir. Her sanat, kendi felsefesini yaratır; dolayısıyla belli bir kültür, tarih ve coğrafya bağlamında oluşmuş bir sanatı, kendi geleneğinin bütünlüğü dikkate alınarak değil de evrensel olduğu iddia edilen başka kültürlerin sanat geleneklerinin felsefi kavram örgüleriyle bağlamından kopararak çözümlenmeye çalışmak doğru bir girişim olmayacaktır. Bağlam, her şeyi değilse bile pek çok şeyi belirler. Benzer sonuçlar, kökenlerin aynılığını yahut yakınlığını garanti etmez.