



## İSLAM SANATLARININ İŞLEVSELLİĞİNİN İMKANLARI ÜZERİNE: HAT SANATI ÖRNEĞİ

*Murat AKSOY<sup>1</sup>*

### Öz

İslam sanatları üzerine yazan modern düşünür ve araştırmacıların neredeyse hemen hepsi İslam sanatlarının işlevsel olduğu konusunda hemfikirdirler. Konu üzerine yazanlara göre İslam sanatının en önemli işlevi yani Müslüman sanatçının sanat yapmaktaki amacının yegâne nedeni, metafizik âlemi, Allah'ın birliğini, izleyiciye bildirmektir. Bu iddialara göre İslam sanatları, izleyicisine felsefi/ontolojik/metafiziksel derinlikleri olan konularda ya bilgi aktarımı yapmaktadır ya da izleyicileri bu konular üzerine düşünmeye sevk etmektedir. Bu metin bu iddiaların imkânlarını hat sanatı üzerinden değerlendirmeye çalışacaktır. İslam sanatları içerisinde hat sanatının seçilme nedeni onun diğer İslam sanatlarına göre halkın günlük yaşantısı içerisinde kolayca karşılaşılabilen bir sanat olmasıdır. Hat sanatının işlevselliğini yerine getirebilmesi için en önemli şart hat kompozisyonlarının okunabilmesi ve anlaşılabilmesidir. Metin, okunabilirlik ve anlaşılabilirlik konusunu hat kompozisyonlarını teknik, fiziksel ve kültürel zorluklar açısından ele alarak değerlendirecektir. Teknik zorluklar başlığı altında hat kompozisyonlarının zamanla estetik kaygıların da eşlik etmesiyle birlikte okunabilirliklerinin oldukça zorlaştığı fikri üzerinde durulacaktır. Hat kompozisyonlarının genelde anıtsal olarak nitelendirilebilecek olan mimari yapılarda kullanılmasının onların fiziksel olarak da okunabilirliğini zorlaştırması fiziksel zorluklar başlığı altında incelenecektir. Kültürel zorluklar başlığı altında ise ana dili Arapça olmayan Müslüman toplumların hat kompozisyonlarını okuyabilme durumları çeşitli araştırmalar üzerinden karşılaştırma yapılarak değerlendirilecektir. Hat sanatının modern yorumlarda iddia edilen işlevselliği yerine getirmesinin geleneksel toplumların ve sıradan insanın tabiatı gereği mümkün olmadığı görüşü sonuç kısmında belirtilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** İslam Sanatı, İşlevsellik, Hat Sanatı, Okunabilirlik, Anlaşılabilirlik.

## ON THE POSSIBILITIES OF THE FUNCTIONALITY OF ISLAMIC ARTS: THE CALLIGRAPHY ART EXAMPLE

### Abstract

Almost all modern thinkers and researchers writing on Islamic arts agree that Islamic ones are functional. According to those who wrote on the subject, the most significant function of Islamic art, that is, the sole reason for the Muslim artist's purpose in making art, is to inform the viewer about the metaphysical realm, the unity of God. According to these claims, Islamic arts either convey information to their viewer on subjects with philosophical/ontological/metaphysical

<sup>1</sup> Dr Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü hekirliya@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-0290-7637



depths, or they prompt the viewer to think about these issues. This text will try to evaluate the possibilities of these claims through calligraphy. The reason why the art of calligraphy was chosen among the Islamic arts is that it is an art that can be easily encountered in the daily life of people compared to other Islamic arts. The most important condition for the functionality of calligraphy is to be able to read and understand calligraphy compositions. The text will evaluate the legibility and intelligibility issues by considering the calligraphy compositions in terms of technical, physical and cultural difficulties. As it is known, the first examples of calligraphy are compositions that are not very difficult technically. As aesthetic concerns came to the fore and compositions became complex, these compositions were almost impossible to read by non-experts. The readability of these compositions will be discussed in the technical difficulties section. Calligraphy compositions are generally located in monumental architectures as areas that can be seen by the public. However, these compositions are very difficult to read as they are on the portal, on the dome and even on the minarets. Moreover, it is quite normal in the flow of daily life that ordinary people do not have to worry about reading these stacks and thinking about their meanings. This situation of line stacks will be examined under the title of physical difficulties. Under the heading of cultural difficulties, the ability to read calligraphy compositions of Muslim societies whose mother tongue is not Arabic will be evaluated by comparing them through various studies. In this context, the result of research on reading and understanding of the Qur'an between the Faculties of Theology will be evaluated regarding the possibility of the ordinary viewer to read complex calligraphy compositions. The view that the art of calligraphy can't fulfill the functionality claimed in modern interpretations due to the nature of traditional societies and ordinary people will be stated in the conclusion part.

**Keywords:** Islamic Art, Functionality, Calligraphy, Legibility, Intelligibility.

## Giriş

Bir sanat eseri ne işe yarar? Toplumunu yüce değerler istikametinde geliştirmeye mi? Sanatçının duygularını ifade etmeye mi? İzleyene estetik bir haz vermeye mi? İnsanları tanrıya daha hızlı ulaştırmak konusunda sanat bir araç olabilir mi? Yoksa sanat tefekkür vasıtası mıdır? Belki de hepsini birden başarabilmeyi amaç edinir sanat. Benzer soruların sayısını arttırmak mümkündür. Bu soruları sorduğunuz tarih aralığı çok önemlidir çünkü verilen cevaplar, belli ölçülerde, sorunun cevaplandığı tarihe doğrudan bağlantılıdır. Eğer soru M.Ö. 500'ler civarında ya da Ortaçağda soruluyorsa başka, Rönesans sonrası veya 20 ve 21. yy.' da soruluyorsa başka olacaktır. Aynı şekilde Platon'un yaşadığı Atina'da ve İbn Rüşd'ün Kurtuba'sında verilen cevapla Kant'ın Prusya'sında hatta Arthur Danto'nun New York'unda verilen cevaplar da farklı olacaktır. Sanatın işlevi konusunda verilen cevapları kabaca tarihlendirecek olursak Platon'dan 18. yüzyıla gelinceye kadar verilen cevapları bir kategoride 18. yüzyıldan sonra verilen cevapları ise diğer kategoride ele almak mümkündür. Batı sanatı için geçerli olmak kaydıyla 18. yüzyıla kadar sanat ve sanat eseri hakkındaki görüşler aşağı yukarı aynı çizgide olmuştur. Bu çizgi, biçimde yansıtmacı



İçerikte işlevselci bir seyir izlemiştir. Daha açık bir ifadeyle bir sanat eseri dünyayı ne kadar iyi taklit ediyorsa ve bu taklidi ile insanlara ne kadar faydalı oluyorsa o ölçüde kıymetlidir.

Geleneksel dünyanın bütün filozofları sanatın işlevsel olması gerektiği ortak noktasında buluşurlar: Platon halkı daha erdemli yapmayan sanatı ve sanatçıyı ideal devletinden kovarken (Platon, 2019: 349) Augustinus sanat vasıtasıyla henüz zayıf bir halde olan dindarlık duygularının sanat yoluyla güçlendirilmesi gerektiğini düşünür (Augustinus, 2016: s. 227). İbn Rüşd müziği kastederek kendisine ezginin eşlik ettiği sözler ile kent halkının eğitildiğini söyler (İbn Rüşd, 2020: s. 25). Platon'dan Augustinus'a, İbn Rüşd'den Leonardo'ya sanat bir amaca hizmet etmelidir. Bu geleneksel görüşe göre erdemli bir amaca hizmet etmeyen sanat doğrunun ve yanlışın birbirine karıştırılmasına neden olur ki bu da yine İbn Rüşd'e göre doğru ve yanlış birbirinden ayırt etme gücü olmayanları ve küçükleri ifsat eder (Taşkent, 2018: s. 60). Geleneksel dünyada sanat faydası oranında değerlidir. Sanatın hizmet ettiği veya etmesi gerektiği şeye ne ölçüde hizmet ettiği onun kıymetini arttırır. Güzel olması elbette önemlidir; zaten geleneksel dünyanın sanat anlayışında güzeli, iyi ve faydalı olandan ayırmak da mümkün değildir. Bir ibriğin sanat eseri olabilmesi için hem güzel hem de kullanışlı olması yani ne için yapıldıysa ona en üst seviyede hizmet edebilmesi gerekir. Sağlam bir şekilde kavranamayan, suyu doğru akıtmayan, gereğinden fazla ağır bir ibrik, yeterince süslenmiş/güzelleştirilmiş olsa bile geleneksel sanat anlayışına göre tam anlamıyla bir sanat eseri olarak kabul edilemez. Thomas Aquinas bu durumu güzel bir örnekle şöyle ifade eder: Bir insan kristal bir testere yaptığında bu testere çok güzel görünebilir fakat kesme işlevini yerine getirmediği için gerçekte çirkin bir testeredir (Thomas Aquinas, L. 91, C. 4). Bu durumda geleneksel anlayışa göre bir sanat eserinin değeri sanatsal ve teknik yetkinliğinin yanı sıra hedeflediği işlevi ne kadar yerine getirebildiğiyle de doğrudan ilişkilidir denebilir.

Geleneksel dünya için sanatın işlevsellikten uzak olması veya sadece "haz" için ortaya konması gibi bir durum söz konusu değildir. Yalnızca haz vermek gayesiyle yapılan her şey bu düşünceye göre bir lükstür ve bu anlamda sanat sevgisi ölümcül bir günah olarak düşünülür (Coomaraswamy, 2019: s. 140). Haz'ın kendi başına bir değer olarak sanat dünyasına girişi bilindiği üzere 18. yüzyıl sonrasına denk gelir. Bu tarihten sonra sanat eserinin işlevselliği geleneksel dünyanın düşünceleri, estetik haz nesnesi olarak konumlandırılması ise modern dünyaya ait düşünceler olarak yerleşecektir. Geleneksel dünyada sanat eserinin işlevselliğinin ön planda olmasının ekonomik, dini birçok bileşeni bulunmaktadır.

19. yüzyıla kadar taklit/muhâkât ve işlevsellik geleneksel Hıristiyan batı sanatının yetkinliği için bir kıstasken İslami sanat için ölçüt daha çok işlevsellik üzerinde yoğunlaşmış görünüyor.



İslami sanatın işlevsellik üzerine yoğunlaştığı görüşünün doğruluğunu hem geleneğin ortaya koyduğu sanatsal nesnelere hem de İslam sanatının modern yorumlarında açık bir şekilde görmek mümkün. Fakat burada iki şeyi birbirinden ayırmak gerekir ki işlevsellik konusunu İslami sanatlar ve modern yorumları bağlamında doğru bir zemine oturtabilelim. Bu iki şey geleneğin lisani hal ile işlevsellikten kastettiği ile modern yorumların işlevsellikle kastettiği şeydir. İslam sanatları söz konusu olduğunda özellikle gelenekselci ekol, şarkiyatçılar ve onlardan oldukça etkilenmiş görünen diğer araştırmacı ve yazarların birçoğu İslami sanatların işlevselliği konusunda izaha muhtaç birçok görüş öne sürmektedirler. İlk sorulması gereken soru şu olmalıdır: İslam sanatlarının yerine getirmesi gereken işlevsellik toplum ölçüğünde bir işlevsellik midir yoksa entelektüel seviyede bir işlevsellik midir? Modern yorumlardan ilk anda anlaşılan bu işlevselliğin avam- havas ayrımı yapmayan bir işlevsellik olduğudur fakat bu yorumların peş peşe okunması, durumun aslında çok farklı olduğunu göstermektedir. İfadeler, toplumun tamamı için geçerli olan bir işlevsellikten bahsederken işlevselliğe konu kavramların felsefi veya ontolojik kavramlar olduğu görünmektedir. Bu modern İslam sanatı yorumlarından anlaşılan o ki İslami sanat nesnesinin işlevselliğini yerine getirebilmesinin neredeyse en önemli ön şartı izleyicisinin ciddi bir entelektüel birikime sahip olması gerektiğidir. Bu anlayış söylemde halkçı/işlevsel, gerçekte seçkinci/ hazcı bir sanat algısı oluşturmaktadır.

Metinde işlevsellik açısından değerlendirilecek olan İslami sanat hat kompozisyonları olacaktır. İslam sanatları içinden hat sanatının seçilmesinin iki sebebi var: Birincisi hat sanatının İslam sanatları içerisindeki merkezi konumu<sup>2</sup>, ikincisi ise hat kompozisyonlarının toplumun erişebileceği bir konumda olmasıdır. Diğer sanat nesnelere/alanları ise toplumun, hem geçmişte hem de görece günümüzde büyük bir bölümünün istese bile ulaşamayacağı bir konumdadır. Bu gün gelinen noktada İslam sanatları açısından yorum yapılırken sanki İslam sanatlarının bütün şubeleri tarihin her döneminde halkın kolaylıkla ulaşabileceği bir yerdeymiş gibi, ya da böyle bir varsayım üzerinden spekülasyon yapma eğilimi vardır. Oysa bazı İslam sanatı örnekleri, sadece sıradan halk için değil saray çevresinin dışında olan nüfuzlu kişilerin bile ulaşamayacağı bir konumdadır denebilir. Minyatür bu iddiaya iyi bir örnek gibi görünüyor. Minyatürün geleneksel Müslüman dünyada -aslında aynı durum Hristiyan dünya içinde geçerlidir- hangi amaçlarla, kimler için, ne sıklıkta ve hangi sayıda yapıldığı bilinmektedir. Minyatürler en işlevsel sanat eserleri

<sup>2</sup> Bu konuda birçok yazar ve düşünür hemen hemen aynı görüştedir: "...hüsn-i hat, ikonun Hristiyanlık'ta oynadığına az-çok benzer bir rol oynar..." (Burckhardt, 2017: 160); "İslam'ın merkezi kutsal sanatı olarak geleneksel hat sanatı..." (Nasr, 2017: 52); "Yazının İslam medeniyetinde oynadığı rol, resmin Batı medeniyetinde oynadığı rolden çok daha önemlidir." (Ayvazoğlu, 2017: 134).



olmasına rağmen geleneksel kullanım alanları göz önüne alınca toplumun ulaşılabilirlik sınırlarının çok ötesinde olması konumuz açısından inceleme dışında kalmasının en büyük sebebidir. Başka bir ifadeyle sıradan izleyicinin ulaşılabilirliği anlamında minyatür eserler elit bir konumdadır. Geriye cami ve bir ölçüde medrese, kervansaray, hamam gibi toplumun günlük hayatı içerisindeki yerlerde yani kamusal mimaride sıkça kullanılan hat sanatı gibi İslam sanatlarının en önemli şubesi kalıyor.

## 1. İşlevsellik ve Sanat

Modern anlayışın tersine eski Yunan'dan Rönesans'a sanatla ilgili kuram ve görüşler sanat eserlerinin yararı, işlevi üzerinde durmuş (Huntürk, 2011: s. 24), sanat faaliyeti, faydası ölçüsünde değerli görülmüştür. Platon şiir ve resmi kastederek bu gereksiz sanatların "...pratik faydasının oldukça az olması sebebiyle..." (Danto, 2017: s. 13) siteden çıkarılmasını son derece mantıklı görür. Çünkü benzetme yapan, taklit eden sanatçı akıldan ve gerçeklikten uzaklaşır. Gerçeklikten uzaklaşan insan neyin iyi neyin kötü olduğunu ayırt edemez ve akla göre değil zevke ve acıya göre karar verir (Platon, 2019: ss. 605-606). "Sanatın herhangi bir güvenilir gerçekliği yansıtamayacağını ve dolayısıyla, insanlığın ahlakî eylemleri için bir rehber olarak kullanılamayacağını düşünür." (Read, 2018: s. 132). Anlaşılacağı üzere Platon'un sanata olan tepkisi toplum için yararlı olmayışındandır. Platon, taklitçi sanatın düzenli bir devlet içerisinde kendisine yer olduğunu ispat etmesi durumunda devletin kapılarının ona seve seve açılacağını söyler (Platon, 2019: s. 607). Platon, trajedinin izleyicilerde uyandırdığı duyguların onları zihinsel olarak engelli yaptığını ve onları ahlaki açıdan yanlış yönlendirdiğini öne sürmesiyle bilinir. Platon'un bu düşünceleri, trajediye kendimiz ve dünya hakkında bilişsel bir anlayışla birlikte çalışan duyguları ortaya çıkardığı için değer veren en ünlü öğrencisi tarafından paylaşılmaz (Curran, 200: s. 167). Aristoteles 'de sanatı taklit olarak görmüş fakat O, taklit olan sanatın faydası üzerinde durmuştur. Hem tragedya hem de komedyaya birer taklittirler ama "komedyaya, ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedya ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri taklit etmek isterler" (Bölüm II-V) ve tragedya yol açtığı acıma ve korku duygularıyla ruhu bütün kötü tutkularından temizlemek gibi bir işleve sahiptir (Aristoteles, 1987: s. 14-22). Burada tragedyanın komedyadan değerli oluşu yine toplumsal işleviyle ilgili bir durumdur. Öte yandan bu, tragedyanın "*Katharsis*" vasıtasıyla ruh üzerindeki faydasıdır, fakat sanat sadece ruhen değil beden de faydalı olması gereken bir faaliyettir. İnsanı daha erdemli hale getirmeyen yanı sıra bedene de faydası olmayan sanat faydasız bir sanattır ve Platon'un ısrarla belirttiği üzere, eğer ideal şehirde kabul edilecekse, beden ve ruha hizmet etmesi



gereken yani pratik ve felsefi sanatın bileşkesi olan sanat kabul edilecektir (Coomaraswamy, 2016: s. 74).

Antik Yunanda “güzellik, güzel şey” anlamlarına gelen “*kallos*” kelimesi ile ondan türetilen “*tokallon*” kelimesi aynı zamanda güzel, iyi temiz ve soylu anlamlarına da gelmektedir (Peters, 2004: s. 176). Sadece antik çağda değil ortaçağ filozofları tarafından da bu kavramlar aynı anlamda yanı sıra metafiziksel bir yapıya bağlanarak ve metafiziksel bir estetik ve etik inşa edecek şekilde kullanılmıştır (Işık, 2011: s. 197). Yani “Bütün dinlerin Tanrı’sının yerine geçen ve teolojinin konusunu teşkil eden *iyi*,” (Taşkent, 2018: s. 28) aynı zamanda güzel ve hakikat olmalıdır. Dolayısıyla güzel ve iyi arasındaki dengenin değeri Hak veya hakikatle olan bağından geldiği için güzel olanın iyi olandan farklı düşünülmesi (Koç, 2015: s. 88-89) veya iyi, güzel ve hakikatin birbirinden ayrılmaya çalışılması geleneksel/idealist felsefe açısından ontolojik olarak mümkün görünmemektedir. Çünkü iyilik, güzellik ve hakikat varlığa ait olduğu için bunları birbirlerinden ayrı düşünmek varlığı parçalamak anlamına gelmektedir (Işık, 2011: s. 199). Geleneksel düşünme biçimi içerisinde iyi ile güzel arasında kurulan bu ilişki ve bütünleştirme sanat/zanaat kavramı içinde geçerlidir. İyi ve güzel kavramı insanlık için ulaşılabilecek bir ideal olarak görülüyor, insanın da bu ideal yönünde yetiştirilmesi gerektiği düşünülüyordu (Tunalı, 1983: s. 237). Sanatın işlevselliği ve bir anlamda görevi de burada açığa çıkıyordu. Sanatın işlevi iyi olanı yani faydalı olanı güzel bir şekilde ortaya koymaktı. Güzel olmak sanatın gayesi iken onun faydalı olması da neticesiydi (Safa, 1990: s. 30).

Eski Yunanlılardan itibaren bir tutulan iyi, güzel ve hakikati birbirinden ayırmak doğal olarak bir anda gerçekleşmedi. Az veya çok geleneksel düşünme biçiminin varlığını koruduğu, iyi, güzel ve hakikat olarak Tanrının yeryüzünde söz sahibi olduğu tarih aralığında bu kavramlar metafiziksel içerik ve bağlarından arındırılmamıştı. Öyle ki 18. yüzyılın ortasına gelindiğinde bile “*Aesthetica*” yazarı Alexander Baumgarten, güzeli hakikat ile hala bir tutuyordu (Tunalı, 1983: s. 78). Bu tarihten sonradır ki bu kavramlar birbirlerinden ayrılmış, ahlakın konusu olan “iyi” ve estetiğin konusu olan “güzel” farklı sayılmıştır (Turgut, 1993: s. 5). İki bin yıldır, antik Yunan ve Ortaçağ felsefesinin himayesindeki işlevsellik ve onun metafiziksel bağları modern felsefeyle birlikte kötülenmeye başlanmıştır.

Kantın “*Yargı Gücünün Eleştirisi*” adlı çalışması, Rönesans’tan beri dillendirilen ama felsefede kendisine sağlam bir payanda bulamayan görüşün felsefedeki ilk destekçisi olmuştur. Kant “...estetik ilkesini teorik bilgide, bilişsellikte ya da ahlakilikte arayan zamanının estetik anlayışlarına kesin bir dille karşı çıkmıştır. ...estetik yargı bilişsel veya ahlaki yargılardan tamamen



bağımsız kendine özgü bir yargı türüdür” (Güngör, 2018: s. 72) derken modern sanat anlayışının temellerini oluşturacak en önemli görüş olan sanat/ zanaat ayrımıyla birlikte, “hoş”, “iyi” ve “güzel”i de birbirinden ayırmıştır. Sonuç ise estetiğin temel kavramı olarak güzelin, bağımsız bir değer olarak ortaya çıkmasıdır (Bozkurt, 2013: s. 145). “Hoş”, “iyi” ve “güzel” arasındaki bu ayrım ilkçağ ve ortaçağ felsefesinin sanat ve metafizik arasında kurduğu bağı kopardığı gibi sanatın işlevsel yönünü de “*l’art pour l’art*” (sanat sanat içindir) diyerek yok saymıştır. Bu düşünce Walter Benjamin’e göre “sağ” sanat olarak adlandırılan bir düşünce şekline bürünmüş negatif bir teolojiye neden olmuştur ki bu yeni sanatsal teoloji düşüncesi sanatın sadece toplumsal işlevini değil, aynı zamanda temsili içerikle yapılan bütün tanımlamaları da reddetmiştir (Benjamin, 2015: s. 20).

Geleneksel anlayışın tersine Kant ile başlayan modern estetik anlayışa göre “Bir nesnenin tasarımının çıkara ve işlevsellığe dayalı her türlü özelliği estetik yargı açısından dışlanır.” (Güngör, 2018: s. 75). Bu anlamda sanattan herhangi bir fayda beklemek modern sanat felsefesi açısından doğru değildir. Sanatın insana vaat ettiği şey salt haz olmalıdır çünkü bir nesnenin faydalılığından bahsediliyorsa orada sanattan bahsedilmiyor demektir. Kant (2016) buna “amaçsız amaçlılık” der ve sanat eserinden estetik haz dışında bir şey beklemenin doğru olmadığını dile getirir. Kant, güzeli yalnızca estetik bir kavram olarak belirleyerek onu, iyiden ve hoştan ayırma yoluna gitmiştir. Bu üç değerın birbirinden ayrılması estetiğin ana kavramlarının belirlenmesi bakımından çok önemli bir adım olmuştur (Tunalı, 1983: s. 81). Birbirinden ayrılmadığı sürece güzelin metafizik ilişkisi yok edilemeyeceği ve bağımsız bir kavram olamayacağı için “güzel” diğer iki değerden ayrılmış ve müstakil bir değer olarak ortaya çıkmıştır. Başka bir deyişle, Kant’la birlikte “Güzel”, dogmatik bir formül olmaktan uzaklaşmış (Bozkurt, 2013: s. 141) kendi kendini tanımlayan ve kendi kurallarını, metafiziği/ tanrıyı merkeze almayacak bir biçimde ortaya koyan bir yapıya dönüşmüştür.

18. yüzyıldan itibaren çeşitli işlevlerinden arındırılmaya başlanan sanat, haliyle bu işlevleri vasıtasıyla toplumla kurduğu ilişkilerden de koparılmıştır. Çünkü sanat, seçkinlerle olan bağı estetik ve ekonomi gibi çeşitli nedenler üzerinden kurarken toplumun geneliyle olan bağı ise daha çok işlevselliği üzerinden kurar ve bu işlevselliğin gücü oranında toplumla olan ilişkisini tanımlar. Yüksek sanat kavramının doğal anlamı halkın anlayışının, zevkinin, görgüsünün, bilgi ve birikiminin üzerinde olması ve halk için sanatı veya sanatın işlevselliğini önemsememesi ya da öncelik sırasında çok gerilerde görmesidir. Yüksek sanat halkın genelinin istekleriyle ilgilenmez (Cündioğlu, 2012) ve işlevselliği de bu anlamda göz önünde bulundurma ihtiyacı hissetmez.



Sanatın toplum için yapılacağı konusu modern sanat düşüncesi için oldukça sorunlu bir anlayış olsa da İslam sanatının modern yorumlarına bakıldığında sanatın toplum için yapıldığına/yapılması gerektiğine dair güçlü bir kanı oluşur. Elbette geleneksel görüşe göre de estetik önemlidir fakat estetik niteliğe gereğinden fazla kafa yormak geleneksel sanatçı için fuzulilik anlamına gelecektir (Schuon, 2016: s. 143). Bu anlamda modern iddialara göre bir hat istifinin ya da geometrik bir kompozisyonun ilk gayesi estetik bir haz vermek değil Allah'ın varlığı ve birliği üzerine Müslüman'ı düşünmeye sevk etmektir.

## 2. İslam Sanatları ve İşlevsellik

İslami sanatların işlevsel olduğu konusunda konu üzerine yazan hemen herkes hemfikirdir. İslam sanat felsefesinde sanat, insan ve toplum içindir (Mutluel, 2017: s. 110) ve bir sanat eseri belli bir mesajı bir sanat formu içerisinde izleyicisine ne oranda iletebildiğine bakarak iyi ya da kötü olarak sınıflandırılabilir (Koç, 2015: s. 25). Çeşitli örnekler ve belli dönemleri göstererek aksini iddia edenler de olmakla birlikte burada bunun ayrıntılarına girmeden, yukarıda da bahsedildiği gibi İslami sanatların modern yorumlarda dile getirilen işlevselliğinin imkânları üzerinde durulacaktır. İslami sanatlar üzerine yazmanın tarihinin oldukça yeni olduğu ve alana olan yoğun ilginin menşeinin de Batı olduğu bilinen bir gerçektir. Bu gerçeğin yanına alanla ilgili yazılı verilerin azlığı gerçeği de eklenince bu gün İslami sanatlar hakkında yapılan modern yorumların ve özellikle bu yorumlar arasındaki işlevsellik konusunun ne kadar güvenilir olduğu, üzerinde düşünülmesi gereken bir konu olarak önem kazanmaktadır. Bu noktada işlevsellik konusunu iki şekilde ele almak metnin iddiasını sağlam bir zemine oturtmak adına önemli görünmektedir. Birincisi mekânın/nesnenin güzelleştirilmesi anlamında işlevsellik, ikincisi ise modern yorumlarda dile getirilen sanat nesnesi ve izleyici arasında ortaya çıkması beklenen/ortaya çıkan bilgi aktarımına neden olan işlevselliğidir. Daha net bir ifade ile sanat eserinin “tebliğci” yönüdür. Birincisi mutlak manada doğrudur. Zannediyoruz bu gün hiç kimse çıkıp hat istiflerinin mekânı veya üzerine uygulandığı nesneyi çirkinleştirdiğini veya güzelleştirmediğini iddia etmez. Bu metin ikinci kısmı tartışma konusu yapmaktadır. İslami sanatlar modern yorumlarda dile getirilen işlevselliği yerine getirebilmekte midir?





## 2.1. Teoride Sanatın İşlevselliği

Müslüman filozofların sanatın işlevselliği üzerine düşüncelerine geçmeden önce önemli bir hatırlatma yapmak gerekmektedir. Hiçbir Müslüman filozof estetik/güzellik/sanat kavramlarını doğrudan değerlendiren müstakil eserler telif etmemişlerdir. Onlar daha çok siyaset, ahlak vb konuları tartışırken sanat ve güzel/güzellik konularına değinmişlerdir. Taşkent’inde belirttiği gibi (2018) tartıştıkları konuların birçoğu da antik düşünceden intikal eden sorunlardır:

İslam filozofları, estetik sorunların birçoğunu klasik antik düşünceden miras almış, ancak bunlara İslam düşüncesinin karakteristik âlem ve Tanrı anlayışının rengini vermiştir. Bu nazarla... güzel ya da estetik düşünce araştırılırken akılda tutulması gereken onların güzel kavramına yaklaşımları, antik Yunan ve ortaçağ düşüncesinin temel öğelerini içeren bir forma sahip olmasıdır. Ortaçağdaki estetik düşüncenin genel yapısı ise ontolojik, dini ve ahlaki/etik özellikler taşımaktadır. (Taşkent, 2018: s. 12).

Müslüman filozofların sanatın işlevselliği üzerine düşüncelerine kısaca değinecek olursak konuya Meşşâî felsefi anlayışın kurucusu ve ilk İslâm filozofu unvanına sahip Kindî (Toksöz, 2018: s. 86) ile başlamak yerinde olacaktır. Kindî’nin sanat ve işlevsellik arasında nasıl bir bağ kurduğuna dair düşüncelerini Müzik üzerine yazdığı risalelerinden öğreniyoruz. Kindî’nin düşünce sisteminde, müzik ile ahlâkî açıdan bir arınma ve olgunluğa ulaşma fikri arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur. Kindî’ye göre müzik insanın hem fiziksel hem de metafizik olgunluğu açısından etkili olmaktadır. Müzik dinleyen insan aşkın varlıkları ve metafizik âlemleri hatırlayacak ve oraya güçlü bir arzu duyacaktır. Bu haliyle insan maddî âlemin etkisinden uzaklaşıp metafizik âlemlere yönelecektir. Bu yönelme ahlâkî olgunluğa ulaşmanın en temel yoludur (Aykıt, 2020: ss. 64-65). Platon’un eğitimde müzik ve sporu birbirinden ayırmayıp (çünkü biri ruh diğeri beden içindir) birlikte kullanılması gerektiğini (Platon, 2019: s. 65) düşünmesi gibi Kindî de müzik ile insanın hem beden hem de ruh yapısı arasındaki ilişkiyi değerlendirmekte ve müziğin insan ruhu ve bedeni üzerindeki etkisi üzerinde durmaktadır (Toksöz, 2018: s. 101). Farabi’nin de müzik konusunda antik Yunandan etkilendiği hatta Yunan filozofları kaynak aldığı bilinmektedir. Elbette Fârâbî, Yunan filozofların eserlerinden etkilendiği kadar İslam dünyasında kendisinden önce yazılmış eserlerden de haberdardı ve bu anlamda Kindî’nin müzik risaleleri, özellikle teorik anlamda Fârâbî’nin görüşlerini derinden etkilemiştir (Turabi, 2015: s. 756). Platon nasıl ki sanatçıyı gerçekliği bozmakla itham ediyorsa Fârâbî’de aynı şekilde düşünür ve şairlerin yalancılar olduğuna inanır. Ona göre sanat kategorik önermelerden yapılan bir kıyas ve taklide dayanmaktadır. Sanat, şeylerin burhan gibi gerçek bilgisini değil de, taklidi bilgisini verir. Onun için Fârâbî sanatın verdiği bilgiyi yalan bilgi olarak değerlendirir. Zira sanat gerek kullandığı kıyas gerekse doğası bakımından şeylerin kendisini değil onun zihni tasvirini ve taklidini insana



nakşetmeye kalkışır. Sanatın yalancı bir ispat türü olması onun nesnelere hakiki değil yalancı bilgisini vermesindedir (Bayrakdar, 1997: s. 63). Aslında Fârâbî sanatın/şiiirin iyi bir eğitim aracı olduğunu düşünür:

Poetik ifadeler sadece cumhurun tâliminde değil aynı zamanda çocukların tâliminde de kullanılır. Aksine çocukların tâlimi için bu en uygun yoldur. Burhanî kavilleri kullananlar filozoflardır (hükema) onların tabiatlarında bulunan şeyler sebebi ile tâlimde bu tarz araçları kullanmaya ihtiyaçları yoktur. Bu araçlar halk için daha uygundur. Bu nedenle onların eğitiminde hitabet ve şiiiri kullanır. Böylelikle şiiir cumhurun ve halkın (amme) talimi için bir araç haline dönüşür ve nazarî bilgilere, fikrî hakikatlere ve burhâna ulaşmaya güç yetiremeyenlere onlara bu araçlar ile yakınlaştırılır. Şiiir, bu nazarî şeyleri onların ruhlarında yerleştirmek noktasında en güçlü araçtır. (Farabi, 1982: 46'dan aktaran Taşkent, 2018: s. 54).

Fakat yukarıda da belirtildiği gibi sanat insanlara hakikatin bilgisini vermiyorsa yani bilgi aktarımı ve bu bilginin ahlaki yansımaları konusunda işlevsel değilse o yalancılıktan başka bir şey değildir. Çünkü onlar gerçekte yapmadıkları şeyleri söyleyen yalancılar. Bu yalancıların peşlerine de yalnızca yoldan sapmışlar düşerler<sup>3</sup>. İdeal devlette olması gereken sanatçı tipi, sanatlarıyla insanları saptıran değil halkı iyi ahlak yönünde geliştirendir. Fârâbî'nin bu düşüncesinin yansımaları müzikte besteleri sınıflandırırken de görmek mümkündür. Fârâbî'ye göre müzik, yapılan besteler bakımından üç kısma ayrılır. İlki "mulezze"dir ve insanda sevinç ve neşe gibi duygular açığa çıkarır; ikincisi "infialî" türünden bestelerdir ve insanları karamsar düşüncelere sürüklerler; üçüncüsü ise "muhayyel" türündeki bestelerdir ki onlar da insanın hayal gücünü harekete geçirirler (Dugan ve Turgut, 2020: s. 304). Hem şiiirde hem de müzikte aslanan sanatın halkı eğitmek konusunda ne kadar işlevsel olduğudur. Sadece eğlence ve haz vermek için icra edilmiş sanat eserleri halkı gerçek mutluluktan uzaklaştırır, onları cehalete sevk eder ve hakikati aramaktan alkoyarak onları yanıltır (Taşkent, 2018: s. 60). Böyle bir sanat eseri için güzel demek imkânsızdır çünkü Fârâbî'ye göre güzeli faydalı olandan ve hakikatten ayırmak da mümkün değildir. "Zira İslami anlayışta güzel, iyi, bilgi ve hakikat arasında çok sıkı bir bağ vardır (Koç, 2015: s. 89).

Eserlerinde bir nevi Fârâbî'nin müzik sistemini devam ettirmiş olan İbn Sina O'nun özet olarak açıkladığı düşüncelerini daha da genişleterek kendi sistematığı içerisinde inceler ve geliştirir (Turabi, 2015: s. 986). Bu anlamda hem şiiir hem de musavvir İbn Sina için taklit yapan sanatçılardır. Hem Fârâbî hem de İbn Sina Aristoteles'in "taklit teorisi" bağlamında meseleyi değerlendirmişlerdir (Taşkent, 2018: s. 196). Bir taklit olarak tregedy, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizler ve bu konuda tragedyanın iki önemli öğesi tragedyaya bu

<sup>3</sup> Şiiirlere gelince, onlara da yoldan sapanlar uyar. Onların her vadide şaşkın şaşkın dolaştıklarını ve gerçekte yapmadıkları şeyleri söylediklerini görmez misin? Şuara 224/226.  
<https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C5%9Euar%C3%A2-suresi/3156/224-227-ayet-tefsiri> [Erişim: 03.06.2021]



işlevselliği konusunda yardımcı olur: dekor ve müzik (Poetika, 1987: s. 22). İbn Sina Aristoteles'in tragedya tanımında öne çıkarttığı gibi taklitlerin fillerin taklitleri olması gerektiğini ifade eder: mükemmel ve faziletli fillerin (Taşkent, 2018: 202). İbn Sina da Fârâbî gibi güzellik kavramına ontolojik yaklaşmış iyilik, güzellik ve hakikati metafizik düzlemde aynileştirmiştir. O'na göre güzel, başka bir şeyden dolayı değil sırf iyiliği nedeniyle övülendir (Işık, 2011: s. 203). Güzellik, mükemmellik ve iyiliğin mutlak varlığın niteleyicileri olarak hemen hemen aynı kavramsal alanı paylaştığı söylenebilir (Taşkent, 2018: s. 81). Güzel onu kavrayana özel bir fayda sağlar ya da onun iyiliğe ulaşmasına vesile olur. Güzel bir biçimi kavrayan ona benzediği, onunla özellik kazandığı durumda artı bir meziyet ve erdem de kazanmış olur (Cihan, 2009: s. 86).

Basra'da 10. Yüzyılda ortaya çıkan ve İhvan-ı Safa olarak bilinen felsefe topluluğunun sanata bakışı da diğer Müslüman filozoflar gibidir. İhvân-ı Safâ, sanata dair düşüncelerini beşinci risalede müzik, yedinci ve sekizinci risalelerde de bilimsel ve pratik sanatların amacı şeklinde açtığı başlıklar altında dile getirmiştir. Yedi ve sekizinci risalelerin başlığı bile İhvân-ı Safâ'nın sanata bakışının bir özeti gibidir zira bu başlıkta sanat için bir "amaç" belirlenmiştir. İhvan-ı Safa'ya göre sanat varlığın hakikatlerini anlamaya yönelik faaliyettir ve bütün sanatsal faaliyetler hakikate giden bir yol veya hakikatin bir tecellisidir (Eren, 2017: s. 9-10). İhvân-ı Safâ düşüncesinde sadece müzik değil onun dışındaki bütün sanatlarında biricik amacı bilgi ve güzel ahlak elde etmektir (Kılıç, 2018: s. 65). İhvan-ı Safa için genel anlamda sanat nefsin hakiki bilgilerle olduğu kadar güzel ahlâkla, doğru görüşler ve temiz amellerle yetkinleşmesidir. Nefsin yetkinleşmesinden amaç ise onun semanın melekûtuna yükselmesini mümkün kılmaktır (İhvan-ı Safa, 2012: s. 194). İhvan-ı Safa Musiki sanatının üstünlüğünden bahsederken onun iki yönünü ortaya koyar. Birincisi bu sanatın bizzat kendinden kaynaklanan üstünlüktür. İkincisi ise nefislerdeki etkisidir. Musiki sanatının icra edilışinden kaynaklanan bir üstünlüğü olduğundan bahseden İhvan-ı Safa, kimi sanatçıların şarkı söylerken, bütün dinleyenleri coşturduğunu belirtir (İhvan-ı Safa, 2012: s. 196). Müslüman filozofların genel anlamda sanata bakışını göz önünde bulundurarak buradaki coşturmanın Aristo'nun *Poetika*'da bahsettiği, tragedyanın kahramanlık öyküleri anlatarak halkı etkilemesine benzetebiliriz. Bu coşkunluk halini sırf haz temelli bir kendinden geçme olarak görmek, teoride genel anlayışa ters düşmek olacaktır.

İbn Rüşd'de halkın duygularına hitap ederek onları yanıltan sanatçının devletten kovulmasını söylerken (Taşkent, 2018: s. 59) sanatın hangi yönde işlev görmesi gerektiğini ortaya koymuştur aslında. Sanatın taklit ettiği şeyde neyin doğru neyin yanlış olduğunun ayırt edilemeyişi ifsada yol açan bir durum olduğu içindir ki İbn Rüşd' de Platon gibi sanatı mahkûm etmektedir.



Bu anlamda İbn Rüşd'ün sanata bakışı da büyük ölçüde işlevsellik üzerine oturmaktadır. İbn Rüşd'e göre sanatın amacı, toplumu faydalı olan şeylere yöneltmek ve zararlı olan şeylerden uzaklaştırmaktır. (Çetin, 2011: s. 149). Müzik aracılığı ile eğitim zaman bakımından (beden eğitiminden) daha öncedir. Çünkü anlama yetisi cisim (bedenin) eğitiminden önce gelir. Müzikten kastım der İbn Rüşd, (eskilerden) aktarılan ve kendisine ezginin/ bestenin eşlik ettiği sözlerdir ki, bu sözler aracılığı ile kent halkı eğitilir. Ezginin/bestenin eşlik etmesindeki amaç, bu sözlerin etkisini arttırmak ve ruhları daha etkin bir biçimde harekete geçirmektir (İbn Rüşd, 2020: s. 25.). Platon gibi İbn Rüşd de müzikte hüznün ve korku veren makamları uygun görmez. Askerler için yığılması teşvik eden ve savaşma isteğini arttıran makamlarla ağırbaşlılık gibi erdemlere yönlendiren makamlar daha uygundur (İbn Rüşd, 2020: s. 37). Anlaşıldığı üzere bütün Müslüman filozoflar sanatın işlevselliği üzerinde yoğunlaşmakta herhangi bir amaca hizmet etmeyen veya çocukları, gençleri ya da askerleri olumlu yönde etkilemeyen sanatı kötülemektedirler. Hatta İbn Rüşd'ün "*Siyasete Dair Temel Bilgiler*" adlı çalışmasında devlette belirli sayıda sanatkarın bulundurulması zorunluluğundan bahsedilirken çeşitli sanat dalları sayıldıktan sonra dekorasyon, nakış ve benzer sanatların başka bir deyişle lüks sanatların yalnızca eğlence amaçlı olduğundan, bu sanat dallarıyla uğraşan sanatkarların kentte bulundurulmasının zorunlu olmayışından bahsedilir (İbn Rüşd, 2020: s. 53). Geleneksel dünyanın sanat anlayışını, kötünün, sanatın konusu olması düşüncesine yaklaşımından da anlayabiliriz. Kötünün sanat eserine konu olması halinde bu durum insanlara kötülüğü özendirmeden aktarılacak durumundadır (Çetin, 2018: s. 102). Çünkü geleneksel anlayışa göre sanatın ve sanatçının toplumu olgunlaştırmak, onu daha hoşgörülü, daha adaletli kısacası daha erdemli hale getirmek gibi bir işlevi vardır (Mutluel, 2017: s. 16).

İslami sanat anlayışında sanat eserinin estetik yönü ile işlevsel yönünü birbirinden ayırmak mümkün değildir. İkisi birbirini tamamlayan, bir sanat eserini daha mükemmel hale getiren iki özelliştir. Fakat geleneksel anlayışa göre işlevsel yönü estetik yönünden daha önemlidir. Çağdaş Müslüman düşünürlerden İsmâil Râci el-Fârûkî de İslam ve Tevhid öğretisinin sanat için sanat anlayışını teşvik edemeyeceğini ve desteklemeyeceğini savunur. el-Fârûkî'ye göre İslam böyle bir sanatın olamayacağını da söyler zira bir doğruyu ifade etmeyen veya desteklemeyen sanat bir başka doğruyu destekliyor demektir (el-Faruki ve el-Faruki, 1999: s. 404).

Buraya kadar Müslüman filozofların sanatın hangi amaçlarla yapılması gerektiği konusundaki görüşlerini aktardık. Yani meselenin teori kısmını. Elbette, işin, bu teoriden çoğu



zaman bağımsız ilerleyen bir de pratik boyutu vardır. Bu durum sadece İslami sanatlar için değil hemen her toplumun teoride ve pratikte sanata yaklaşımıyla ilgili bir durumdur. <sup>4</sup>

## 2.2. Pratikte İslam Sanatının İşlevselliği

Sanat tabii ki yaşadığımız dünyada vücut bulur ve işlevi de yaşadığımız gerçek dünyadadır (Dellaloğlu, 2018: s. 62). Bu dünyada vücut bulan İslami sanatlar modern yorumlarda iddia edildiği gibi birtakım işlevlere sahip bir sanat mıdır? Başka bir deyişle gerçekten de işin pratik kısmında da durum teoride olduğu gibimidir? Yani Müslüman sanatçı sanat eserini meydana getirirken teorinin dert ettiği konuları dert edinir mi? Sanatsal yaratım sürecindeki kaygılar, teorisyenlerin kaygılarına paralel midir?<sup>5</sup> Yoksa İslami sanatların modern yorumcuları teorik kaygılardan yola çıkarak pratikte de aynı düşüncelerin olduğu ön kabulünden hareketle mi yorum yapmaktadırlar?

İslami sanatlar hakkında yazarların çoğu bu sanatların yerine getirdiğine inandıkları birçok işlevselliğinden bahsederler. Nedir Müslüman sanatçının işlevsellik anlamında sanat eserinden beklentisi diye soracak olursak konu üzerine yazarlara göre en önemli işlevi “tevhit” ilkesini izleyiciye benimsetmek/anlatmak/hatırlatmaktır. Yani Müslüman sanatçının sanat yapmaktaki amacının yegâne nedeni, Allah’ın birliğini sanat eserinin izleyicisine bildirmektir. Çaycı’ya göre İslam tevhit dini olduğu için sanatına da tevhidî esaslar egemen olmuştur. Burada tevhit akidesinin tecellisi geometrik formlara yönelerek kendini dışa vurur ve işte bu sebepten İslam sanatlarını kuran süsleme unsurları geometrik formlardan meydana gelmektedir (Çaycı, 2017: s. 77-79). Koç ise tevhit ve tenzih ilkesine dayanan İslam sanatının gayesini, öncelikli olarak duyulur dünyanın ötesindeki gerçek varlığı, nakışların nakkaşını, yani gerçek musavviri mümkün olduğu ölçüde hissettirmek (Koç, 2015: 50) olarak açıklar. Koç’a göre “İslam sanatının en belirgin özelliği, maddi veya ruhî bir ihtiyacın karşılanması konusunda işlevsel olmaktan asla uzaklaşmamış olmasıdır. ...Bu sanat insanlarla etkili bir iletişim içinde olmaya önem ve öncelik verdiği için, bilgi ve marifetten de hiçbir zaman uzaklaşmamıştır.” (Koç, 2015: s. 153). Nasr’a göre de İslam sanatının kökeninin göz kamaştırıcı etkisi inkâr edilemez olan tevhit edici ilkedir ve hakikate giden

<sup>4</sup> Batı felsefesinin en büyük filozofları taklidi kötülemelerine rağmen batı sanatı neredeyse 19. yüzyıla kadar ya da fotoğrafın icadına kadar, taklit üzerine inşa edilmiştir. Bu durum yalnızca Müslüman toplumlarda değil başka toplumlarda da sanatın teori ve pratikte aynı yolu izlemediğini açıkça ortaya koymaktadır.

<sup>5</sup> Sanatçının niyeti ve eleştirmenin/izleyicinin yorumu konusu oldukça tartışmalı bir konudur. Bir sanat eserinin ne anlama geldiğini nasıl bilebiliriz. Burada sanatçının niyeti mi önemlidir? İzleyicinin yorumu mu? Detaylı bilgi için bk. Niyet ve Yorum: Sanat Eserinin Yorumlanması ve İslam Sanatları Örneği, 21. Yüzyılda İletişim ve Sanat, içinde. ss. 89/106. Ed. Salih Gürbüz. Konya: NEÜ Yayınları.



yolu izleyenler için özellikle hat sanatı tevhit üzerine düşünmenin ana desteğidir. Hat sanatındaki her nokta, her elif bize Allah'ı hatırlatmaya vesile olmaktadır. Hat sanatında veya diğer alanlarda olduğu gibi mimaride de tevhit ilkesi merkezi bir konumdadır (Nasr, 2017: s. 11-52-93). Bu anlamda mimarideki tevhit ilkesine genellikle kubbe misal getirilmiş, dairesel şekli ona estetik ve sonsuzluk manaları katan bir form iken bâtinî boyutuyla bu durum kubbenin tevhit yönüne işaret eden bir unsur olarak (Çaycı, 2017: s. 200) anlamlandırılmıştır.

İslam sanatının işlevselliği üzerine yazan düşünür ve akademisyenlere göre bir mescidin duvarlarının tepesinde ya da mihrabının çevresinde yer alan kitabelerin frizleri, sadece anlamları ile değil ritimleri ve dini formlarıyla da Müslüman'a Kur'an dilinin güçlü akışını hatırlatır (Burckhardt, 2017: s. 162). Özellikle yazma Mushaflarda mükemmel örnekleriyle karşılaştığımız göz alıcı güzellikteki yazılar müminlere hem anlamları hem de estetik görünüşleriyle ayetlerin görsel düzeydeki bir ifadesidir. Bu anlamda İslam "kutsal" sanatının genel işlevi Müslüman'ı Allah'a ileten bir araç olmaktan başka bir şey değildir (Koç, 2015: s. 161-163) denir. İslam sanatı adlı çalışmasında Mutluel de hat sanatı üzerinden örnek verir ve mesela der duvarda asılı ya da camide yazılı bir hat sadece form olarak güzel olan bir sanat nesnesi değil yanı sıra içerdiği anlam açısından da (Allahın bir emri, Hz Peygamberin bir sözü olması bakımından) güzeldir. Hem şekil hem de ifade güzelliği yönüyle hat sanatı, bir sanat eserinin insan üzerinde oluşturduğu en yüksek etkiyi (Mutluel, 2017: s. 95) oluşturur. Anlaşılan o ki İslam sanat eserlerini temaşa eden izleyicinin bu eserlerden anlayacağı şey aslında İslam'dan anlayacağı şeydir. Çünkü Çam'a göre İslam felsefesinin hep fizikötesi âlemlerle meşgul olmasının bir sonucu olarak Müslüman sanatçının da ufku açılmış bu durum onun yepyeni ve orijinal konular edinmesine vesile olmuştur. Bundan dolayı sanatçının motif ve konu dağarcığı, madde ile sınırlı kalmamıştır. Yunan ve Batı sanatının kullandığı motif, teknik ve konuları nasıl ki Yunan felsefesi, mitolojisi ve Hristiyanlık belirlemişse, İslâm sanatının konularını, motif dağarcığını ve tekniklerini de İslâm düşüncesi belirlemiştir." (Çam, 2016: s. 94). Demek ki İslam tarafından belirlenen bu sanatsal ilkeler Müslüman izleyici tarafından kolayca anlaşılacaktır. Din apaçık olduğuna göre<sup>6</sup>, "Kur'an'ı vahiyden neşet etmiş" (Nasr, 2017: s. 64) ve "İslâmî vahyin tamamlayıcı bir vechesi olarak" (Nasr, 2019: s. 229) İslam sanatı da izleyicinin anlaması bakımından apaçık olmak durumundadır.

Ayvazoğlu Müslüman sanatçının sanat eserini nasıl meydana getirdiğini -bu bilgiyi nereden edindiğini belirtmese de- şöyle izah eder. Bir yüzeyi arabeskle donatan, bir taçkapının yahut

<sup>6</sup>Yusuf, 12/2. Anlayabilesiniz diye biz onu Arapça bir Kur'an olarak indirdik.

<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Y%C3%BBsuf-suresi/1598/2-ayet-tefsiri> [Erişim: 05.04.2021]



mihrabın mukarnaslarını oyan, gerçekliği parçalayarak kendi bütününden bağımsız parçalar elde eden ve sonra da bu parçaları gerçekte olduğundan çok daha farklı kompozisyonlar halinde bir araya getiren Müslüman sanatçı, şekilleri mücerrede irca ede ede asıl gerçeğe, cân'a ulaşmaya çalışmaktadır (Ayvazoğlu, 2017: s. 99). Ökten ise bu süreç sonunda ortaya çıkan sanat eserinde İslam sanatını izleyen bireyin, Müslüman sanatçının ortaya koyduğu bu sanat eseri vasıtasıyla sanatçının duygu ve ruh dünyasına bir kapı araladığını belirtir. İslam sanatını temaşa eden birey kendi estetik ikliminde arayıp bulamadığı, sürekli eksikliğini hissedip bir türlü adını koyamadığı duygusal boyutlar ve derûnî inceliklerle sanatçının ruh ve duygu dünyasında tanışacak ve yine yetenek ve özellikleri nispetinde onlarla zenginleşip derinleşecektir (Ökten, 2017: s. 104). Yine Ökten'den, sanatkârın evren, hayat, varlık gibi konular hakkında sorduğu soruların cevaplarını başlangıçta tasavvufi beyanlardan aldığını, bunun ötesine geçerek, bu beyanları bizzat yaşayanlarla ülfet ettiğini, onların iç âlemlerindeki seyranlarını müşahede imkânına kavuşup bu seyranların ona bizzat yaşatıldığını öğreniyoruz. Bu ruhi paylaşım sonunda sanatçı, “*ilme'l-yakîn*” den “*ayne'l-yakîn*”e oradan da “*hake'l-yakîn*”e ulaşır ve Müslüman sanatçı bu aşamadan sonra eser verir, daha öncekileri ise bir öğrencinin karalamaları/alıştırmaları olarak görür (Ökten, 2017: s. 70). Böyle meşakkatli süreçlerden geçen Müslüman sanatçı dünya ağırlıklarından arındığı için eseri de o boyutta soyut ve deruni olur. Bu arınmanın tadı sanatçının eserine siner ve o eseri yüzyıllar sonra temaşa edenler bile ondan o tadı alır. Bu eserlerin temaşasından alınan rahatlatıcı haz, sanatkârın yaşadığı ve eserine aksettirdiği muhabbetten başka bir şey değildir (Ökten, 2017: s. 71). Yüzlerce yıl önce zihinsel olarak oldukça zorlu aşamalardan geçip yaşadığı tecrübeleri sanat eserine aktaran sanatçının eserini izleyen belki de birçoğu okuma yazma bilmeyen sıradan izleyicinin benzer duygular yaşadığını kesin cümlelerle ifade etmek oldukça zordur. Üstelik “Müslüman sanatçı” diyerek bir genelleştirme söz konusudur. Bütün Müslüman sanatçılar aynı aşamalardan mı geçmiştir; bütün sanat eserleri aynı aşamalardan geçen sanatçılar tarafından mı yapılmıştır? Bilinen İslam sanatı tarihi bunun böyle olmadığını onlarca kanıtıyla doludur. Kaldı ki yüzlerce yıl önce yaşamış sanatçıların/zanaatkârların zihinsel süreçlerinin ne olduğunu bu sanatçıların beyanlarından mı öğreniyoruz yoksa 21. yüzyıldan geriye giderek bir niyet okuması mı yapıyoruz anlamak oldukça güçtür.

Doğanın taklidinden çok uzaklaşmadığı halde, “...ışık, renk, hava ve an kavramlarının ön plana çıkmasıyla birlikte gözün duyarlılığına dayanan... (Ayaydın, 2015: s. 90), izlenimcilik gibi bir akımı veya kısmen mimetik olarak nitelendirebileceğimiz minyatürdeki bazı kuralları bilmeden bir minyatürü bile tam anlayamayacak olan genel izleyici, bir dizi mistik aşama sonucu oluşmuş ve



anlamı da oldukça mistik olduğu iddia edilen bu sanat eserlerini nasıl anlayacak. Bu sanat eserlerini anlayabilmek için en az sanatçı kadar ve belki de ondan daha fazla bu mistik dünyanın bilgisine sahip olmak, onun geçtiği aşamaların bir benzerini geçmek gerekmez mi? Çünkü bahsi geçen deneyimler teknik veya maddî/duyusal deneyimler değil mistik deneyimlerdir. İslam sanatlarının hem oluşum sürecinde hem de izleyicide ki etkisi anlamında, üzerinde oluşturulan bu mistik sis İslam sanatlarını sınırlı bir kitleye mahkûm etmektedir. Aslında bu durum gizli saklı, kabul edilmeyen bir durumda değildir. Kılıç'a göre tasavvufta hermetik bir grubun oluştuğu doğrudur. Hermetik grup Kılıç'a göre tasavvuf dilini, sembolizmini bilmeyenlere kapalı bir gruptur. Belirli bir eğitimden geçmiş insanlar bu sembolizmi, bu simgeleri anlayabilir. Yalnızca bilenlerin birbiriyle anlaşabileceği bir simgeler dili (Kılıç, 2017: s. 60-75). "İslâm sanatını tamamıyla kavramak; onun, İslam vahyinin bir yönü, özgürleştirici güzelliğin kanatlarının üzerinde insanı İlâhî Kurbiyet/Yakınlık'ın aslî makamına taşımak için maddî tezâhürleri aşan İlâhî hakikatlerin bir dökümü olduğunu fark etmektir." (Nasr, 2017: s. 24). Bunu fark edebilmek için sıradan bir eğitim almak yeterli olmasa gerektir; dini, tasavvufi veya felsefi anlamda entelektüel bireyler olmak gerekir. Zaten Nasr "İslâm sanatının inkâr edilemez entelektüel karakteri bir çeşit rasyonalizmin meyvesi değil, semavi alemin arketiplerinin entelektüel müşâhedesinin bir meyvesidir;... (Nasr, 2017: s. 18) diyerek durumu gayet güzel izah etmektedir. Sanatkar böyle bir entelektüel müşahade yaşıyorsa ve Ökten'in "sânatkârın yaşadığı hayat ile ortaya koyduğu sanat eseri arasında birebir benzerlik ve ilişki vardır" (Ökten, 2017: s. 69) yargısını doğru kabul edeceksek, entelektüel müşahedeler sonucu ortaya çıkmış bir sanat eserini sıradan izleyiciler nasıl idrak edecek, ondan hasıl olması beklenen işlevsellik nasıl ortaya çıkacaktır.

Konunun hat sanatı üzerinden ele alınacağı yukarıda ifade edilmişti. Bilindiği üzere hat sanatı İslam sanatları içerisinde merkezi bir konuma sahiptir.<sup>7</sup> Bunun nedenleri arasında bu sanatın Allah kelamına giydirilmiş bir elbise olduğu iddiası olduğu gibi İslam medeniyetinin özgünlük<sup>8</sup> anlamında yegâne sanatı olması da gösterilmektedir.

<sup>7</sup> "Kur'an'ın etkisi hat sanatını İslâmî kültürün en önemli sanat formu haline getirmiştir." s. 387. Detaylı bilgi için bk. El-Faruki, İ. R. ve El-Faruki, L. L. (1999). *İslam Kültür Atlası*. (M. O. Kibaroglu, Z. Kibaroglu, Çev.) İstanbul: İnkılap Yayınları.

<sup>8</sup> "Yazı sanatı (Hüsn-i hat) İslam medeniyetinin en gözde ve kendine özgü sanatıdır." s. 155-156. Detaylı bilgi için bk. Koç, T. (2015). *İslam Estetiği*. Ankara: İsam Yayınları.





### 3. Zarafet ve Sarahat arasında Hat Sanatı ve İşlevsellik

“Bir hat sanatı, herkesçe görülebilen soyut değeri ne olursa olsun, metnin tümüyle bilinmesi varsayımı, üzerine kuruludur... ..onu anlamak ancak anlamı daha önceden biliniyorsa mümkün değildir? Öyleyse erken İslam’da hat sanatını yalnızca yazı olarak ele almak gerekir, çünkü hat beraberindeki yardımcı tekniklerle birlikte, kitap sanatı diye bilinen o önemli sanat dalının oluşumundaki en önemli dürtüdür.” (Grabar, 2018: s. 167). Grabar’ın bu yargısı bir yönüyle elbette doğru bir yargıdır ve bir İslami sanat olarak hat sanatının iddia edilen işlevselliğini yerine getirebilmek için temel bir meseleye odaklanmaktadır: Okunabilirlik ve anlaşılabilirlik. Estetik gelişimi belli bir aşamaya geldikten sonra- ki hayret verici bir hızda bu safhayı tamamladığı otoritelerce kabul edilen bir gerçektir- hat sanatının form olarak yetkinliğinden yani estetik değerinden kimsenin şüphesi yoktur. Fakat hem geleneksel İslam sanat felsefesine hem de modern yorumlara göre estetik ve teknik yetkinlik için sadece bir yönüdür. Daha önemli olan diğer kısmı ise yani modern yorumlarda iddia edilen işlevselliği ise kanaatimizce oldukça tartışmalı bir durumdur. Bu anlamda hat sanatını temaşa eden bir izleyici bu sanatın iddia edilen işlevselliğini yerine getirebilmesi için ilk olarak bu eserin estetik yetkinliğine ikna olmalı, ikinci olarak onu okuyabilmeli ve üçüncü olarak da okuduğunu anlayabilmelidir. Yukarıda da ifade edildiği gibi estetik olgunluğundan kimsenin şüphesi yoktur. Hat sanatında okunabilirlik ise çoğu zaman tartışma konusu olmuştur. Hat sanatına modern sanat anlayışı –19 yy sonrası sanat anlayışı- açısından yaklaşanlar haklı olarak okunabilirliğin ve anlamın hat sanatının estetik değerine bir katkısı olmadığı görüşünü öne çıkarmaktadırlar.<sup>9</sup> İşlevsellik açısından ise okunabilirlik hayati bir öneme sahiptir çünkü modern yorumlara göre bir hat istifine baktığımızda bize sadece estetik haz değil yanı sıra ve özellikle bir fikir vermelidir. Bu da bize bahse konu yazıların hem teknik hem fiziksel hem de kültürel bakımdan okunabilirlik durumunu sorgulamamız gerektiğini gösteriyor.

#### 3.1. Teknik Zorluklar

Hat sanatının gelişimine baktığımız zaman ilk dönem eserlerin okunabilirlik seviyelerinin oldukça yüksek olduğu görülmektedir. Hillenbrand’ın deyimiyle İslam mimarisindeki ilk “epikrafik program” (Hillenbrand, 2005: s. 26) yani mimaride hattın kullanımı Kubbetü’s-Sahra’da

<sup>9</sup> “Hüsnühattın, ihtiva ettiği anlamın güzellik ve zarafetinden bağımsız olarak da kendi zarafet ve güzelliği vardır.”; “Kelimelerden azade, bizatihi şekil ve üslubun güzelliğidir.” s. 45-60. Oliver, L. (2010). *İslam Estetiğine Giriş*. (N. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.



görülmektedir ve “okuma yazma bilen” herkesin rahatça okuyabileceği bir formdadır. Bu yazıların bir kısmı Emeviler döneminden kalmadır; yani yapıyla yaşittir. Tarihi bilgiler dışında her biri besmeleyle başlayan bu yazılar Kur’an ayetleridir ve önemli bir mesaj için farklı surelerden özenle seçilmişlerdir (Özkeçeci, 2006: s. 83). Mimarideki ilk hat olmasının yanı sıra Özkeçeci’ye göre yapının süslemeleri simgesellikten tamamen sıyrılarak yalnızca dekoratif bir unsur haline dönüşürken yazı, herkesin anlayabileceği, sade ve anlaşılır bir mesaj verir (Özkeçeci, 2006: s. 83). Başka bir deyişle Kubbetü’s-Sahra’daki ilk hat örneklerinin estetik kaygılardan çok işlevsel kaygılar gözetilerek yazılmış olduğu düşüncesi oldukça gerçekçi görünmektedir. Grabar, “İslam Sanatının Oluşumu” adlı çalışmasının Kubbetü’s-Sahra’yı değerlendirdiği bölümünde 240 metre uzunluğundaki yazının hangi ayetlerden oluştuğunu ayrıntılı bir biçimde anlatır. Grabar hem bu yazıları oluşturan ayetleri hem de zamanın siyasal ve kültürel olaylarını anlattıktan sonra şöyle bir sonuç çıkarır:

Burada, daha ileri tarihli pek çok yazıda da görüleceği gibi, İslamın ilkeleri vurgulanarak betimlenmektedir; her üç yazıda da Hazreti Muhammed’in özel konumu, görevinin önemi ve evrenselliği anlatılır; Kuran’dan alınma bu cümlelerde yeni inancın teolojisi içinde İsa’nın ve diğer peygamberlerin yerleri saptanmakta, bu arada İsa ve Meryem’e özel bir yer verilmektedir... Yazıların en önemlisi, İslamın son din olduğunu bildirir ve Hıristiyanlara ve Musevilere (“Siz ey Kitap Ehli Halklar”) seslenen tanrısal bir gözdağıyla pekiştirilmiş bir yakarıyla son bulur... Öyleyse Müslümanlar açısından Kubbetü’s-Sahra, Hıristiyanlığın çekiciliğini önlemek amacıyla yapılmıştır ve buradaki yazılarda, inananlara Hıristiyan savlarına karşı kullanabilecekleri belli karşı savlar sağlamaktadır. (Grabar, 2018: s. 89-91)<sup>10</sup>.

Kubbetü’s-Sahra’da kullanılan ayetlerin içeriğinin tam olarak anlaşılabilmesi yani işlevini hakkıyla yerine getirebilmesi için açık/okunabilir bir formda yazılmış olması gerekirdi ki zamanın en azından okuma bilen Müslümanları için her an bir hatırlatıcı görev görebilsin. Eğer bu yazılar Ehli Kitap için bir uyarıcı/hatırlatıcı amacıyla yazılmış ise yine aynı şekilde okunabilir olması gerekmektedir. Her iki durumda da estetik kaygılardan çok işlevsel kaygılar öne çıkmış görünmektedir zira buradaki yazılar oldukça okunaklı bir biçimde yazılmışlardır.

Kubbetü’s-Sahra’nın oldukça uzun ve okunaklı yazı şeritlerine sahip olduğu bilinen bir gerçektir. Ancak bunların binanın yüksek kısımlarında yer aldığı ve çıplak gözle okunmasının her

<sup>10</sup> “Bir gün amcama dedim ki; “Velid müslümanların kaynaklarını Dimeşk câmisi için harcamak ile iyi yapmadı. Bu parayı yol ve tesislerin yapımı, kaleler yapımında kullansaydı elbette bu daha isabetli olurdu. Amcam bana dedi ki, Yapma ey oğlum, Velid, en doğrusunu yaptı. Çünkü o Şam beldesinin bir Hristiyan ülkesi olduğunu, onların burada görkemli kiliseler ve binalar yaptıklarını, Kumâme, Bîa, Lüd ve Rûha’nın şöhretini görünce müslümanların ilgisini çekecek bir câmî yapmayı düşündü. Ve onu dünya harikası bir bina haline getirdi. Görmez misin ki Abdümelik Kumâme kilisesinin heybet ve azametini görünce, müslümanların ondan etkilenmesinden korktu. Ve şu an görmüş olduğun Kubbetü’s-Sahra’yı inşa etti Adududdevle’nin kütüphanesinde bulduğum bir kitapta Dimeşk ve Rey şehirlerinin dünyanın iki gelini olduklarını okumuştum.” Osman C.(2018). *El-Makdis’inin Absenü’t-Tekâsım Fî Ma’rifeti’l-Ekââlîm İsimli Eserinin Değerlendirilmesi ve Türkçe Tercemesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.



zaman zor, hatta çoğu zaman imkânsız olduğu da bir o kadar doğrudur (Hillenbrand, 2015: s. 63) ve bu sorunu da işlevselliğin önünde büyük bir engel olarak düşünmek gerekecektir.

Kısa bir zaman zarfında hem siyasal hem de psikolojik olarak tam bir hâkimiyet sağlayan Müslümanlar doğal olarak her gelişen uygarlık gibi estetik kaygıları ön plana almasıyla birlikte hat kompozisyonlarının okunabilirliği de azalmaya başladı denebilir. Bu anlamda zamanla ortaya çıkan Siyâkat ve Şikeste gibi yazılar okunması oldukça güç yazılardır. Özellikle 11/17. yüzyılın ortalarında Herat'ta geliştirilen Talik'in karmaşık bir çeşidi olan Şikeste aşırı derecede sıkışık istifile okunması zor bir hat'tı. Yüksek olmayan ve eğimli dikeylere sahip harflerle yazılan bu türde sesli harf işaretleri yoktu ve satırlar sayfa üzerine çeşitli açılarla yerleştiriliyordu (el-Farukî, ve el-Farukî, 1999: s. 396). Kimi yazarlara göre de şikeste ve kufî gibi bazı hat türlerinin kasten okunulmasını diye yazılması bunların ikili bir gizemli güzelliğinden bahsetmeye de imkân veriyordu (Leaman, 2010: s. 62). O halde Hillenbrand'ın da ifade ettiği gibi ama her zaman olmasa bile kimi durumlarda "... metinlerin okunmasını gerektirmeyen simgesel ve büyüsel işlevlerini" (Hillenbrand, 2012: s. 14) de akılda tutmak gerekir. Bazı hat türlerindeki bu ve benzer teknik zorlukların yanı sıra çeşitli tarihlerden kalma hat sanatı örneklerinde gerek bireysel, gerek kültürel gerekse de estetik kaygılardan kaynaklandığı anlaşılan çok daha ilginç örneklere de rastlamak mümkündür. Hillenbrand'a göre yüzyıllar geçtikçe, estetik arzusunun bilgi verme arzusuyla bir savaşa tutuştuğu açıkça hissediliyordu ve ne kadar fazla süsleme eklenirse, bir yazıt o kadar az okunaklı hale geliyordu (Hillenbrand, 2012: s. 24). Bu anlamda Bismillah kelimesi gibi çok iyi bilinen bir kelimenin bile yazılabileceği birçok farklı yol ortaya çıkmıştı. Sanatçıların bu en tanıdık kutsal metinleri yazmanın yeni yollarını geliştirmekle övündüğü görülüyordu (Hillenbrand, 2012: s. 24). Hillenbrand'a göre bu yazıtların birçoğunu, özellikle de büyük bir özenle yazılmış olanlarını okumanın zorluğu, uzun zamandır genel olarak kabul edilen bir durumdur. Bunun nedeni ise bazı hattatların hünerlerini sergilemekten zevk alması ve bunu yapmanın bir yolu olarak da kasıtlı bir karmaşıklığa başvurmalarıydı (Hillenbrand, 2015: s. 70). Leaman da benzer şekilde bazı sanatçıların büyük ustalar olarak görülmelerinin sebebini yazdıkları metinlerin etkileyiciliğinden değil bu sanatçıların eserlerinin mükemmelliğinden kaynaklandığını ileri sürer (Leaman, 2010: s. 62). Anlaşılan o ki belli bir noktadan sonra hat sanatçısı için yazdığı metnin/cümlenin okunabilir/anlaşılabilir olmasından çok estetik olma kaygısı ağır basmaya başlıyordu. Bu kaygının gerçekliğini çeşitli nesnelere üzerindeki hat örneklerinin anlamları üzerinden anlamakta mümkün.

Hat sanatı hakkındaki modern yorumları okuyan biri bu sanatın istisnasız bir biçimde ayet ve hadislerden oluşan metinlerden yola çıkılarak kompozisyonlar oluşturulduğu inancına



kapılabilir. Oysa hat sanatı örnekleri arasında azımsanamayacak ölçüde ayet ve hadis cümleleri ihtiva etmeyen nesnelere de vardır. Atasözleri ve ahlaki önermelerden oluşan ve dini cümleler veya Kur'an'dan bölümler içermeyen örnekler, ait oldukları düşünceyi kendilerine özel tarihi bağlam içerisinde destekleyen ve dinle herhangi bir bağı olmayan bir düzene sahiptirler (Gonzalez, 2020: s. 145). Kusayru Amre örneğinde olduğu gibi nadiren de olsa daha ilginç örneklerle de rastlamak mümkündür.<sup>11</sup>

İçeriğinin basitliğine karşın estetik değeri oldukça yüksek olan Samani seramikleri İslam seramik sanatının en nadide örnekleri olmasına karşın modern yorumlarda iddia edilen İslami sanatların işlevselliğine nasıl bir katkı sunacağı ilginç bir meseledir. Bu seramikler üzerindeki bazı yazıların anlamları, izleyene/okuyana derin felsefi veya ontolojik deneyimler yaşatacak cinsten yazılar değildir. "Salih tarafından yapılmıştır" (Leaman, 2010: s. 65); "Bereket"; "Lütuf" (Tuggle, 2018: s. 58); "Sonu olmayan cehaletten daha kötü bir trajedi yoktur."; "Ali'den başka yiğit Zülfikar dan başka kılıç yoktur"; "Sadakat saygıdeğerdir"; "Nimet ve mutluluk, Ahmed" (Reza, 2016: s. 82-83); "İşten önce plan yapmak sizi pişmanlıktan korur! K... (...) ...;Sabır rahatlığın anahtarıdır" (Volov, 1966: s. 117) gibi ifadelerin yer aldığı bir sanat eserinden modern yorumlarda iddia edilen derin felsefi çıkarımlarda bulunmak ne kadar mümkündür. Her şeye rağmen bu tür sanat eserlerinin üzerindeki yazıların içeriği ne olursa olsun "... sahip oldukları hüsn-i hat şekillerinin görsel etkisine dayalı yüksek düzeydeki estetik nitelikleri sayesinde, gözlemcileri etkilemekten ve onları hayrete düşürmekten geri durmaz." (Gonzalez, 2020: s. 145).

Bazı durumlar ise hem teknik hem de zamanın sanat eseri üretme pratikleriyle ilgili bir durum olarak görünmektedir denebilir. Bugün sanatsal üretim dediğimiz eylemin geleneksel toplumlarda zanaat kültürü açısından usta çırak veya kopyalama/taklit geleneği üzerinden yürütüldüğünü biliyoruz. Geleneksel üretim koşulları, Leaman'ın bazı sanat eserlerinin yazılarının içeriğinin bilinmeden taklit edilmiş olabileceği iddiasını ve bazı kelimelerin metinsellik bakımından oldukça problemleri bir biçimde ayrılmış olduğu (Leaman, 2010: s. 79) düşüncesini destekler niteliktedir.

İlginç bir biçimde, zanaatkarlardan bazıları da Arapça bilmiyorlardı. Eğer bu zanaatkarların, kâse ve resimlerin üzerine yazdıklarına bakılacak olursa, yazıların her zaman doğru olmadığı, aksine yazının önlerine konulan başka bir şeyden istinsah edildiğini görürsünüz. Metnin anlamı birçok sanatçıya çok uzaktı ve önlerindeki metin istinsah edilecek dalgalı bir takım çizgilerden başka bir şey değildi. (Leaman, 2010: s. 63.)

<sup>11</sup> 10. yüzyıl ortalarına tarihlenen ve Kurtuba yakınlarında yapılmış olduğu tahmin edilen bir fildişi kutunun üzerinde "Sunduğum manzara, tatlı bir kızın diri göğsü gibi en güzeldir. Güzellik mücevherleri sergileyen harika bir kıyafet bahsetti bana. Ben, misk, kafur ve amber mahfazasıym" şeklinde bir ibare yer almaktadır. Detaylı bilgi için bk. Fleming J. ve Honour, H. (2015). *Dünya Sanat Tarihi*. (H. Abacı, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.



Leaman gibi İslam sanatları ve estetiği uzmanı Valerie Gonzalez de benzer düşüncelere sahiptir. Gonzalez kimi hat sanatı örneklerinde sahte Arapça olarak adlandırdığı anlamsız yazı örneklerine rastlandığını bu yazıların, harflerinin aşırı süslenmeleri sonucu okunamayacak halde olduklarından bahseder. Gonzalez'e göre bu yazılar kendilerinden beklenen dilbilimsel manada nesnel delâlet işlevlerini süsleme istekleri ve yetenekleri lehine bütünüyle yitirebilirler (Gonzalez, 2020: s. 144-147).

Baysal'ın konuya farklı açıdan yaklaştığı çalışması Gonzalez ve Leman'ın geçmiş için iddia ettiği şeyi günümüz için de destekler niteliktedir. Baysalın dikkat çektiği durum gelenek içerisinde çeşitli sebeplerle ortaya çıkan okunabilirlik sorununa kültürel yozlaşmanın da yol açtığı savı üzerinden yaklaşmaktadır:

Tasarım mîmârî, desen ve yazıyla bir bütündür. ...Ayrıca küçülme nedeniyle yazıların istif ve ahengi bozulmakta, fazlalıklar çıkmaktadır. Bunun zıddı olduğunda yani küçük ölçekli bir yapı için tasarlanmış desenlerin büyük ölçekte yapılmış bir camiye uyarlandığında kompozisyon, motifler ve yazılar yapının mîmârî kütesine nazaran çok küçük kalmaktadır. Bu küçülme neticesinde motiflerin, izleyiciler tarafından net şekilde seyredilebilirliği veya hat sanatına ait istifli yazıların okunabilirliği ortadan kalkmaktadır. Daha da ilginç olanı, özellikle kuşak yazılarında boşluklar meydana gelmekte, bu boşluklar bazen istifleri seyreltilerek uzatılmakta, bazen de bir başka yerden alıntılanan benzer istifli yazılarla doldurulmaktadır. Her iki durumda da yazıların teşrifatı ve tenasübü bozulmaktadır. Tezyinattaki bu kes-yapıştır mantığı maalesef yozlaşma ve çirkinliğin ötesinde yapıyı gülünç duruma düşüren bir görüntü ortaya çıkartmaktadır. Son yıllarda yapılan camilerimizin gerek kuşak yazılarında, gerekse diğer yazılarında benzer örnekler maalesef çok fazladır. Meselâ; bir camiin kubbe eteğindeki kuşak yazısında, “Âlimü'l-gaybi ve'-ş-şehadeti'l-azizi'l-hakim” diye biten “esmaü'l-hüsna” yazısı, birbiri ile kavuşmadığı için araya “beyne'l-hakim sadakallahü'l-azim” yazısı ilave edilmiştir. Bir başka camiin kubbe eteğinde de yine, küçük çaptaki bir kubbe için yazılmış “Nebe Süresi”nin bulunduğu kuşak yazısı, bu camiin büyük çaptaki kubbesine uygulanmış, ancak yazı eksik kalmıştır. Eksik kalan kısım “Nas Süresi” ile doldurulmuştur. Burada dikkat çeken husus, kuşakta yer alan âyetlerin nereye yazıldığı değil, yazıların kalem kalınlıkları ve istifler farklı olmasıdır. Bu örnekte Nebe Süresi yoğun ve ince kalemle yazılmışken, Nas Süresi'nin kalemi kalındır. ( Baysal, 201: s. 459)

Benzer başka bir örneğe ise Nihat Kağnıcı'nın “*Konya Alâeddin Camii Mibrap Yüzeyindeki Selçuklu Sülüsü Yazıların Hat Sanatı Açısından Değerlendirilmesi*” başlıklı çalışmasında rastlıyoruz.

Mihrabın her iki yönünden zeminden başlayarak yaklaşık 5,5 metresi günümüze ulaşmamıştır. Tahrip olan çinili bölümlerde bulunan yazı ve desenler yenileme çalışmaları sırasında üst kısımda bulunan yazı karakterine ve desenlere uygun olarak alçı malzeme üzerine yağlı boya ile tatbik edilerek mihrabın yazı ve desen bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır.” (...) “Dikkat çeken bir diğer husus bazı işaretler ve hareketlerin orijinal çini kısımda olmayıp alçı üzerine yağlı boya ile yapılmış alt kısımda yapılmalarıdır.” (...) “Ayeti kerimenin başladığı kısımda bulunan “Lafzatulahın” “he” harfi yine düzeltmeler sırasında eksik yazılmıştır. Bunu yazan kişinin ehil olmadığını göstermektedir.” (...) “Sadekallahulazim” kelimesinin yazımında “zi” harfinin noktası unutulmuştur. Ayrıca yazının genelinde ve orijinal çini bölümde hiç kullanılmamış hareke buradaki boşluğu doldurmak için kullanıldığı görünmektedir.” (...) “Burada dikkatimizi çeken bir başka husus



istifin durumudur. Harflerin kalan boşlukları tamamlamak adına seyrek olarak yazıldığı açıkça görünmektedir. (Kağnıcı, 2020: s. 85-91)

Etnik ve kültürel olarak çok homojen olmayan Müslüman toplumlarda ve özellikle zamanın sanatsal üretiminin güçlü bir şekilde zanaat mantığına dayanması nedeniyle bahsi geçen durumların sıklıkla ortaya çıktığı kabul edilebilir bir durum gibi görünmektedir. Bu İslam sanatlarının üretim sürecinin tamamen böyle olduğu anlamına kesinlikle gelmeyeceği gibi yukarıda iddia edilen zihni süreçlerden geçilerek üretilmediğine de güçlü bir kanıt olarak okunabilir.

### 3.2. Fiziksel Zorluklar

Ökten' e göre anıtsal yapıların iç ve dış cephesinde kullanılan celi yazılar, insanoğlunun sorduğu sorulara İslam medeniyetinin verdiği bir cevaptır. Bu yazılardan gaye toplumun geneline hitap ederek onlara anlaşılabilir bir haber iletme. Celi yazının boyutları, istifi ve süslemeleri ile toplumda ilgi uyandırdığını ifade eden Ökten bu tür sanatlar toplumun her gün karşı karşıya olduğu sanat eserleri oldukları için eğitici bir işleve sahip olduklarını iddia eder. Devamında celi yazının nakışı, çinisi, ihtişamı ile sabırlı ve sessiz bir eğitici gibi İslam medeniyetinin temel ilkelerini anlattığını iddia eder (Ökten, 2017: s. 73). Fiziksel/optik olarak yazıların okunabilirliği, izleyen ile arasındaki mesafeyle doğrudan bağlantılıdır ve Ökten'in bahsettiği dış cephe yazılarının birçoğu anıtsal yapılardaki yazılardır ve mimari yapıların çeşitli bölümlerinde yer alan yazılar da izleyiciden oldukça yüksektedir. Kapı girişlerindeki kitabeler veya minber ve mihraptaki yazılar bir noktaya kadar hariç tutulursa (ki bunlar bile günlük hayat içerisinde mekânı kullananların görüş ve ilgi alanı dışında kalmaktadır) yapı içerisindeki yazılar genellikle kubbe kasnağı veya göbeği gibi veya minareler üzerinde olduğu gibi zeminden oldukça yüksekte konumlandırılmış haldedirler. Bu yazıların okunabilirlik sorunu bu gibi durumlarda neredeyse kaçınılmaz olarak ortaya çıkmaktadır ve metnin büyük bir kısmı kartal gözlüler için bile görüş alanının dışında kalmaktadır (Hillenbrand, 2012: s. 21). Eğer Müslüman sanatçıların modern yorumlarda dile getirildiği gibi güçlü iddiaları olsaydı özellikle dini mimaride kullanılan Kur'an ve Hadis metinlerinin Müslüman izleyicinin zorlanmadan okuyabileceği bir yükseklikte olması gerektiğini düşünmeleri gerekirdi.

Kitap ve levha gibi yerlerde bile okunması çoğu zaman güç olan yazıların minare ya da kubbe gibi görülmesi bile neredeyse imkânsız olan yerlerde nasıl okunabileceği, iddia edilen işlevsellikler açısından cevaplanması gereken sorulardır. Kutub Minar (72,5 m) ve Kutluğ Timur (60 m) gibi yapıların üzerindeki yazılar muhtemeldir ki onu yapan ustalardan sonra yüzyıllarca okunmamıştır. Ortalama 65 metre yüksekliğinde olan bu yapıların veya 43 metre yüksekliğindeki

Sultanahmet Camii kubbesinin merkezinde bulunan hat sanatı örneklerinin hangi şartlarda kimler tarafından okunacağı düşünülmüş olabilir.



**Görsel 1.** Hindistan Kutub Minar ve Türkmenistan Kutluğ Timur Minaresi.



**Görsel 2.** Sultanahmet Camii Kubbe Yazıları.

Minare, friz veya kubbe içerisine yazılan bu yazılar okunması için yazılmıyorsa başka ne amaçla yazılmışlardı? İslam sanatları uzmanı Robert Hillenbrand bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Bu tür yazıtların tasarımcıları bunu fark etmemiş olamazlar. Bu konudaki tutumlarının pek çok modern gözlemcininkinden farklı olduğu açıktır. Görünüşe göre onlar için metnin orada olması, gözle erişilebilir olsun ya da olmasın yeterliydi. Allahu alem: Allah onu okurdu ve önemli olan da buydu. Aynı etkenlerden bazıları, çok ayrıntılı bir yazıyla yazılmış yazıtlar için de geçerlidir: sözcüklerin bir varlığı ve okunmalarından bağımsız bir değeri vardır. Aynı şekilde, Kur'an'ın Arapça metninin kutsallığı, Arapça bilmeyen bir mümin tarafından işitildiğinde azalmaz; o inanan için, Tanrı'nın sözü olarak hala kutsal bir öneme sahiptir. (Hillenbrand, 2012: s. 21).

İslami sanatlar içerisinde anıtsal mimari üzerinde kullanılan yazıtların okunma amacıyla yapılmadığını düşünmek ilk aşamada tuhaf gelebilir fakat benzer durumlara farklı medeniyetlerin benzer uygulamalarında da rastlamak mümkün. Mısır piramitlerinin mezar odalarında bulunan yazıtların okunmak için yazıldığını iddia etmek çok mantıklı görünmüyor. *Lascaux* ve *Chauvet* gibi



mağaralara yapılan resimler de aynı çerçeve de değerlendirilebilir. Çoğu zaman sürünerek ve oldukça dar geçitlerden geçerek ulaşılan bu resimler veya yerin onlarca metre altında, taş duvarlar ardında kalan yazılar ne için yapılmıştı? İngiliz filozof ve tarihçi R.G. Collingwood bu duruma şöyle bir açıklama getirmiştir: Benzer bir büyümlü veya dini işlev başka yerlerde de bulunabilir. Antik Mısır heykelleri, sergilenmek ya da üzerlerine düşünmek üzere tasarlanmamıştı; bundan ziyade lahitlerin karanlıklarına, onları hiçbir ziyaretçinin göremeyeceği fakat büyü işlevlerini, artık bu işlev her neyse, yerine getirebilecekleri yerlerde rahatsız edilmeden saklanmışlardı (Collingwood, 2020: s. 21).

Collingwood'un piramitler için büyü açıklaması tutarlı olmakla birlikte İslam sanatlarının herhangi bir alanının herhangi bir işlevi için büyü açıklaması başta İslam inancıyla çelişmesi anlamında zaten yapılamaz. O halde iki olasılık üzerinde durmak gerekir. Birincisi Hillenbrand'ın da belirttiği gibi Allah nasıl olsa biliyor ve görüyor düşüncesi olabilir ki İslam inancı açısından hiç de yabana atılmayacak bir sav olabilir. İyiliklerin gizli yapılması önerileri<sup>12</sup>, kalplerde olanın Allah tarafından bilinmesi<sup>13</sup>, yapılan işin güzel ve Allah rızası için yapılması gerektiği<sup>14</sup> gibi emir ve tavsiyeler Müslüman sanatçıyı böyle bir yola sevk etmiş olabilir. İkinci bir ihtimal de anlamlarından/içeriklerinden ziyade görsel/sembolik etkileri için yapılmış olmalarıdır. Özellikle Arapça konuşulmayan bölgelerde Arapça Kur'an dili din dili olduğu için Arapçaya gösterilen hürmet bu yazıların okunmadan ve anlamlarının bilinmeden de kimi dini duyguları harekete geçiriyor olması güçlü ve doğal bir durumdur. Buna verilebilecek en iyi örnek herhalde Anadolu insanının üzerindeki Arapça harflerden dolayı dini herhangi bir anlamı olmayan metinleri de saygı gereği ve elbette anlamını bilmediği için yüksekçe bir yere kaldırmasıdır. Sıradan bir Müslüman'ın/sanat izleyicisinin belli formlardan sembolik anlamlar çıkarması mümkün olmakla birlikte bir minare üzerindeki görmekte bile zorlandığı Arapça yazı formundan yola çıkarak derin mistik düşüncelere dalması da çok mümkün görünmemektedir.

### 3.3. Kültürel Zorluklar

Yukarıda da belirtildiği gibi İslam medeniyeti her zaman farklı dinlerden, farklı dil ve kültürlerden müteşekkil bir medeniyet olmuştur. Arapça ibadet dili olmakla birlikte çoğu Müslüman coğrafyada okuma-yazma/konuşma (kimisi durumlarda saray ve çevresi hariç) dili

<sup>12</sup> Bakara, 1/271.

<sup>13</sup> Fatır, 35/38.

<sup>14</sup> Bakara, 1/195.





değildir. Müslüman coğrafyadaki inananların büyük bir çoğunluğu Kur'an'ı/Arapça yazıyı "yüzünden okumak" olarak ifade edilen ve "doğru ve düzgün okuyabilmeyi ve serî okuyuşu kavratma" (Yılmaz, 2021: s. 9) olarak tanımlanabilecek bir eğitim aldıktan sonra okurlar. Bu okuma tarzı sıradan Müslüman'ın Kur'an'ı anlayarak değil en basit şekilde okuma biçimidir. Koç'a göre "Hat sanatının meydana getirdiği estetik duyum sezgisi başka sanatların meydana getirdiği estetik tecrübeden daha ileridedir, zira burada ilave olarak yazının muhtevası da işe dâhil olmaktadır." (Koç, 2015: s. 160). Arap olanların bile abartılı harf karakterleri ve harf düzeni sebebiyle bazı metin ve kelimeleri anlayamadıkları (Leaman, 2010: s. 77) bir vasatta çoğunluğu Arapçayı yüzünden okuyan Müslümanların teknik anlamda okuması oldukça zor olan hat istiflerini okuduğunu ve buradan felsefi anlamlar çıkardığını iddia etmek gerçekçi görünmemektedir. Durumu daha anlaşılır kılmak için günümüzde ilahiyat fakültesi öğrencileri arasında yapılan bir araştırmaya bakmak açıklayıcı olacaktır.

*Şenat İlahiyat Fakültesi Öğrencilerinin Anlayarak Kur'an Okuma Durumları Üzerine Bir Çalışma* adlı makalesi için beş ayrı İlahiyat Fakültesinden toplam 267 öğrenciyle, anlayarak Kur'an okuma durumları üzerine bir anket çalışması yapmıştır. Şenat, makalesinin giriş kısmında makalenin hedefinin doğru anlaşılabilmesi için İlahiyat öğrencilerinin Kur'an okumasından kastın yüzünden okumak değil, metni okumayla eş zamanlı olarak metnin mesajının da kavranmasını kastettiği notunu düşer (Şenat, 2011: s. 145). Şenat, yaptığı anketin verilerine dayanarak şu değerlendirmeyi yapmıştır:

Buna göre ilahiyat fakültelerinde %60 oranında öğrenci Kur'an metnini anlamını da göz önünde bulundurarak en azından bir kez okumuştur. Sekiz ilahiyat fakültesinde gerçekleştirilen ve Kur'an öğretiminin zorluklarının belirlenmeye çalışıldığı söz konusu ankette, bu%60'lık dilimin metni, mealiyle birlikte okuma işlemini kaç kez yaptığı anlaşılabilir. Ancak bizim bu çalışmamızın verileriyle yan yana getirildiğinde, çok sayıda okumanın söz konusu olmadığı kuvvetle tahmin edilmektedir. Geriye kalan %40'lık grubun ise Kur'an'la meşguliyeti, düzensiz, yeri geldikçe yapılan okumalardan ibaret görünmektedir. ...bu çalışmaya esas teşkil eden anket verilerinin de gösterdiği üzere mezun durumdaki ilahiyat öğrencilerinin %40'ı metni baştan sona kadar bir kez bile ne dediğine dikkat ederek okumamakta, kalan kısmın da neredeyse tamamı sadece 1-2 kez metni hatmetmektedir. (Şenat, 2011: ss. 154-160.)

Anlamını bilmediği için gördüğü Arapça metne dinini hatırlattığı gerekçesiyle hürmet eden Anadolu insanı İlahiyat eğitimi alan öğrencilere göre çok sonraları denkleme kabul edilmesi gereken bir konumdur. Şenat'ın 2011 dünyasında Müslüman bir ülkenin ilahiyat fakültesi öğrencileri arasında yaptığı bu anket 10. 13. veya 16. yüzyılda anadili Arapça olmayan ve büyük bir bölümü kuvvetle muhtemel okuma yazma bilmeyen, okuma yazma biliyor olsa bile yüzünden okuyan sıradan insanların çeşitli mekân ve yüzeylerde kullanılan hat yazılarının ne kadarını okuyup



anlayabildikleri hakkında bir bilgi verebilir. Üstelik şu da bilinen bir gerçektir ki, "...okuyucunun kendi anadilindeki herhangi bir metni bile derinlemesine, manadaki inceliklere, edebi sanatlara nüfuz ederek anlaması uzun ve meşakkatli uğraşlar ister." (Şenat, 2011: s. 146).

Aynı durumu hat sanatı örneklerinin okunması eylemine uyarlayacak olursak –elbette fiziksel ve teknik sorunların halledilmiş olduğu ön kabulüyle- burada da okumaktan kasıt yüzünden okumak değildir. Çünkü hat sanatının işlevselliğini yerine getirebilmesi için yüzünden okumak yeterli değildir. Bir kompozisyondan metafiziksel çıkarımlarda bulunmak, yaratıcı, evren veya dünya hakkında ontolojik düşünceler edinebilmek için metni/kompozisyonu anlayarak ve sözün inceliklerine vakıf olarak okumak şartıyla mümkündür. Ancak böyle bir sürecin sonunda İslam sanatının iddia edilen işlevsellik görevini yerine getirmiş olduğu varsayılmalıdır.

## Sonuç

İslam sanatlarının işlevselliğinden bahsedilmeden önce bu işlevselliğin özel bir grup için mi yoksa toplumun geneli için geçerli bir işlevsellik mi olup olmadığı netleştirilmelidir. Yani bütün bu felsefi, psikolojik veya ontolojik süreci işletecek olan sıradan izleyici midir yoksa bu alanda uzman kişiler midir? Eğer sıradan kişiler denecek olursa tarihin hiçbir döneminde hiçbir toplumda o toplumun ortalama bireylerinin sanat eseri karşısında yukarıda iddia edilen süreçleri deneyimlediği iddia edilemez. Bırakın geleneksel toplumların ve geleneksel bireyin bir sanat eserinden iddia edilen anlamları çıkarmasını eğitimin toplumun hemen her kesimine ulaştırıldığı modern toplumlarda bile bireyin sanat eserinden derin anlamlar çıkarması çok mümkün görünmemektedir.

Eğer İslam sanatına yüklenen felsefi/mistik anlamların doğru olduğunu kabul edecek olursak, bu haliyle İslam sanatı (batılı anlamda sanata yüklenen değerler gibi) oldukça özel bir alan olarak karşımızda durmaktadır. Uzmanlık gerektiren, birçok disipline hâkim olmayı zorunlu kılan bir alan. Bu alan tıp gibi, mühendislik gibi ya da kimya gibi özel bir alandır ve ortalama bir bireyin ciddi bir eğitim almadan fikir sahibi olamayacağı açıktır. Üstelik bahse konu olan hat sanatı yukarıda açıklanan teknik, fiziki ve kültürel engelleri aştıktan sonra işlevsellik anlamında etkileşime uygun hale gelen bir sanat dalıdır.

Hat sanatı iddia edilen bazı durumları basit düzeyde gerçekleştirebilir fakat burada hat sanatında Allah'ı veya dini hatırlatan şey hat istifinin okunması ve içeriğinin anlaşılmasından kaynaklanan bir durum değil daha ziyade formundan kaynaklanan bir durumdur. Formdan kasıt



ise Arap alfabesinin formudur. Arapçanın Kur'an dili/din dili olması onu sanatsal formundan önce alfabetik formu ile toplum için Allah'ı hatırlatıcı bir araca kendiliğinden dönüştürmektedir. Oysa hat sanatının işlevselliği söz konusu olduğunda iddia edilenler basit bir hatırlatmanın ötesinde oldukça sistematik bir bilgi aktarımının gerçekleşmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Günümüz İlahiyat Fakültesi öğrencilerinin azımsanamayacak bir kısmının bile okuyup anlama konusunda ciddi sıkıntılar çekeceği aşikâr olan hat istiflerinin sıradan izleyiciler tarafından okunup anlaşılacağını ve buradan muazzam anlamlar çıkaracağını düşünmek Müslüman toplumların 1400 yıllık tarihini iyi tahlil edememek anlamı taşımaktadır denebilir.

## Kaynakça

- Aristoteles, (1987). *Poetika*. (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Augustinus, S. (2016). *İtirafnar*. (Çev. Dominik Pamir). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Ayaydın, A. (2015). Empresyonizm (İzlenimcilik) Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi, *Sanat Eğitimi Dergisi*, 3(2), 83-97.
- Aykıt A. (2020). Ahlâkî Tekâmülde Mûsikînin Rolü: Kindî'nin Mûsikî Risâleleri, *Darulfunun İlahiyat*, 31(1), 55-75.
- Ayvazoğlu, B. (2017). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bayraktar, M. (1997). Farabî'nin "Şiir Sanatının Kanunları" Adlı Risalesi, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 36 (1), 45-65.
- Baysal, A. F. (2015),. Günümüz Cami Tezyînâtında Estetik Problemler. İçinde Ş.Göküş, R.Atay, Y. Pişgin (Ed.) *İslam ve Sanat: Tartışmalı İlmî Toplantı*. (ss.455-470). İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. (Çev. Gökhan Sarı). İstanbul: Zeplin Düşünce Yayınları.
- Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sentez Yayınları.
- Burckhardt, T. (2017). *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanatın İlkeleri ve Yöntemleri*. (Çev. Tahir Uluç). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Collingwood, R. G. (2020). *Sanatın İlkeleri*. (Çev. Erdem Külüğ). Ankara: Dorlion Yayınları.



Coomaraswamy. A. C. (2016). Hristiyan, Doğulu Veya Gerçek Sanat Felsefesi. İçinde B. Keeble (Ed.) *Her İnsan Bir Sanatçıdır Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları* (ss.107-140). İstanbul: İnsan Yayınları.

Coomaraswamy A. C. (2016). Konuşma Temisli Mi Düşünce Temsili Mi? İçinde B. Keeble (Ed.) *Her İnsan Bir Sanatçıdır Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*. (ss. 69-105). İstanbul: İnsan Yayınları.

Cündioğlu, D. (2012). *Muhafazakâr Sanatın Yapısökümü*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=G1kYmqFHJcc>

Çam, N. (2016). *İslamda Sanat Sanatta İslam*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çaycı, A. (2017). *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*. Konya: Palet Yayınları.

Çetin, A. (2011). Beş Sanat ve Öncülleri. *Toplum Bilimleri*, 5 (10), 145-156.

Çetin, M. (2018). *İslam Sanatının Özellikleri*. Ankara: Biyografi Net Yayınları.

Danto, A. C. (2013). *Sanat Nedir*. (Çev. Zeynep Baransel) İstanbul: Sel Yayınları.

Dugan, M. & Turgut, A. K. (2020). Kindî ve Fârâbî'nin İlimler Tasnifinde Müziğin Yeri ve Önemi. *Turkish Academic Research Review*, 5 (2), 289-308.

Dellaloğlu, F. B. (2018). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.

el-Faruki, İ. R. & el-Faruki, L. L. (1999). *İslam Kültür Atlası*. (Çev. Mustafa Okan Kibaroglu, Zerrin Kibaroglu). İstanbul: İnkılap Yayınları.

Farabi, (1982). Telhîsu Nevâmîsi Eflâtûn İçinde. A. Bedevi, (Nşr.), *Eflâtûn fi'l-İslam*. Beyrut: Dârü'l Endelüs.

Gonzalez, V. (2020). *Güzellik ve İslam İslam Sanatı ve Mimarisinde Estetik*. (Çev. Muhammet Fatih Kılıç) İstanbul: Küre Yayınları.

Güngör, F. Ş. (2018). Kant'ın Estetik Eleştirisini “Yaşam Duygusu” Bağlamında Yeniden Değerlendirmek. *Çakü Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9 (1), 70-87.

Grabar, O. (2018). *İslam Sanatının Oluşumu*. (Çev. Nuran Yavuz). İstanbul: Alfa Yayınları.

Hillenbrand, R. (2005). *İslam Sanatı ve Mimarlığı*. (Çev. Çiğdem Kafescioğlu). İstanbul: Homer Kitabevi.



Hillenbrand, R. (2012). Islamic Monumental Inscriptions Contextualised: Location, Content, Legibility And Aesthetics. In L. Korn, & A. Heidenreich (Eds.), *Beiträge Zur Islamischen Kunst Und Archäologie* (Vol. 3, pp. 13-38). Reichert Verlag. [https://www.academia.edu/17551296/Islamic\\_Monumental\\_Inscriptions\\_Location\\_Content\\_Legibility\\_And\\_Aesthetics\\_In\\_Beitr%C3%A4ge\\_Zur\\_Islamischen\\_Kunst\\_Und\\_Arch%C3%A4ologie\\_Eds\\_L\\_Korn\\_Et\\_Al\\_Wiesbaden\\_2012](https://www.academia.edu/17551296/Islamic_Monumental_Inscriptions_Location_Content_Legibility_And_Aesthetics_In_Beitr%C3%A4ge_Zur_Islamischen_Kunst_Und_Arch%C3%A4ologie_Eds_L_Korn_Et_Al_Wiesbaden_2012)

Hillenbrand, R. (2015). Content Versus Context In Samanid Epigraphic Pottery. In A. C. S. Peacock, & D. G. Tor (Eds.), *Medieval Central Asia And The Persianate World: Iranian Tradition And Islamic Civilisation* (pp. 56-107). (British Institute of Persian Studies). Ibtauris. [https://www.academia.edu/32938359/\\_Content\\_Versus\\_Context\\_%C4%B0n\\_Samanid\\_Epigraphic\\_Pottery\\_%C4%B0n\\_A\\_C\\_S\\_Peacock\\_And\\_D\\_G\\_Tor\\_Eds\\_Medieval\\_Central\\_Asia\\_And\\_The\\_Persianate\\_World\\_Iranian\\_Tradition\\_And\\_Islamic\\_Civilisation\\_London\\_And\\_New\\_York\\_2015\\_56\\_107](https://www.academia.edu/32938359/_Content_Versus_Context_%C4%B0n_Samanid_Epigraphic_Pottery_%C4%B0n_A_C_S_Peacock_And_D_G_Tor_Eds_Medieval_Central_Asia_And_The_Persianate_World_Iranian_Tradition_And_Islamic_Civilisation_London_And_New_York_2015_56_107)

Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Işık, A. (2011). *Din ve Estetik Felsefi Bir İnceleme*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

İbn Rüşd, (2020). *Siyasete Dair Temel Bilgiler*. (Çev. Muharrem Hilmi Özev). İstanbul: Karbon Kitaplar .

İhvan-ı Safa, (2012). *Risaleler I. Abdullab Kabraman* (Ed.) (Çev. Ali Durusoy, Bayram Ali Çetinkaya, İsmail Çalışkan, vd.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kağnıcı, N. K. (2020). Konya Alâeddin Camii Mihrap Yüzeyindeki Selçuklu Sülüsü Yazıların Hat Sanatı Açısından Değerlendirilmesi, *Konya Sanat Dergisi*, 3, 79-94.

Koç, T. (2015). *İslam Estetiği*. Ankara: İsam Yayınları.

Kant, İ. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.

Kamil C. (2009). *İbn Sina ve Estetik*. Ankara: Beyaz Kule Yayınları.

Kılıç, M. F. (2018). İhvân-ı Safâ'da Sanatın Ahlaki Boyutları: Müzik Üzerine Bir İnceleme, *Bilimname*, 2018 (36), 63-90.

Kılıç, M. E. (2017). *Sûfî ve Sanat*. İstanbul: Sufi Kitap.

Leaman, O. (2010). *İslam Estetiğine Giriş*. (Çev. Nuh Yılmaz) İstanbul: Küre Yayınları.

Mutluel, O. (2017). *Güzelin Dile Geldiği Alan İslam Sanatı*. İstanbul: Otto Yayınları.



- Mustafa, E. (2017). İhvân-I Safâ'nın Sanat Ontolojisi, *Bilig*, 2017(81), 1-26.
- Nasr, S. H.(2017). *İslam Sanatı ve Maneviyatı*. (Çev. Ahmet Demirhan). İstanbul: İnsan Yay.
- Nasr, S. H. (2019). *Modern Dünyada Geleneksel İslam*. (Çev. Sara Büyükduru, ). İstanbul: İnsan Yay.
- Ökten, S. (2017). *Gelenek, Sanat ve Medeniyet*. İstanbul: Sufi Kitap.
- Özkeçeci, İ. (2006). *Doğru İşçi V'u-XIII Yüzyıllarda İslâm Sanatı*. İstanbul: Sanat Dizisi II.
- Panahi R. & Salahshour, A. A.(2016). Content Analysis of Nishapur Pottery Inscriptions of The Samanid Era İn Terms of Professional Ethics. *International Journal Of Archaeology*, 4(5), 78-86.  
[https://www.academia.edu/29443294/Content\\_Analysis\\_Of\\_Nishapur\\_Pottery\\_Inscriptions\\_Of\\_The\\_Samanid\\_Era\\_%C4%B0n\\_Terms\\_Of\\_Professional\\_Ethics](https://www.academia.edu/29443294/Content_Analysis_Of_Nishapur_Pottery_Inscriptions_Of_The_Samanid_Era_%C4%B0n_Terms_Of_Professional_Ethics)
- Platon, (2019). *Devlet*. (Çev. Sabahattin Eyübođlu, M. Ali Cingöz). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Peters, E.. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. (Çev. Hakkı Hüner). İstanbul: Paradigma Yayınlar.
- Read H. (2018). *Sanat ve Toplum*. (Çev. Elif Kök). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Safa, P. (1990). *Objektif: 2 Sanat Edebiyat Tenkit*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Schuon, F. (2016). *Sanatın İlke ve Kriterler*. İçinde B. Keeble (Ed.), *Her İnsan Bir Sanatçıdır Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*. (Çev. Tahir Uluç). (ss. 141-170). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Şenat, F. A. (2011). İlahiyat Fakültesi Öğrencilerinin Anlayarak Kur'an Okuma Durumları Üzerine Bir Çalışma. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 52 (1), 143-164.
- Tuggle, E. A. (2018). Out Of Place: The Historiography Of The Epigraphic Ceramics Found At Nishapur, Thesis Presented To The Faculty Of The Graduate School Of The University Of Texas At Austin İn Partial Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of Master Of Arts The University Of Texas At Austin.  
<https://repositories.lib.utexas.edu/Handle/2152/67996?Show=Full> [Erişim: 01.0.9.2022]
- Tunalı, İ. (1983). *Estetik Beğeni*. İstanbul: Say Yayınları.
- Turgut, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Üniversite Kitabevi.
- Taşkent, A.. (2018). *Güzelin Peşinde Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd'de Estetik*. İstanbul: Klasik Yayınları.

Toksöz, H. (2018). Kindî'ninDüşünce Sisteminde Müzikal Seslerle Âlemdeki Düzen Arasındaki İlişki, *Diyanet İlmî Dergi* , 54( 2), 85-108.

Turabi, A. H. (2015). Farabi'nin Musiki Alanındaki Görüşleri ve Eserleri. İçinde B. A. Çetinkaya (Ed.), *Doğudan Batıya Düşüncenin Serüveni İslam Düşüncesinin Altın Çağı.* ( ss.753-766). İstanbul: İnsan Yayınları.

Turabi, A. H.( 2015). İbn Sina ve Müzik. İçinde B. A. Çetinkaya (Ed.), *Doğudan Batıya Düşüncenin Serüveni İslam Düşüncesinin Altın Çağı.* (ss. 981-1009). İstanbul: İnsan Yayınları.

Volov, L. (1966). Plaited Kufic On Samanid Epigraphic Pottery, *Ars Orientalis*, 6, 107-133. Erişim: 01 Eylül 2022, <https://www.jstor.org/stable/4629224>.

Yılmaz, N. (2021). İmam Hatip Liselerinde Kur'an-ı Kerim Öğretiminde Yeni Yöntemler ve Materyal Kullanımı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Uludağ Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

## Görsel Kaynakça

Görsel 1. Kutlug Timur Minaresi, Konya Urgenç-Türkmenistan.

<http://world.lisagermany.com/wp-content/uploads/2017/08/konye-3.jpg>

Kutub Minar Hindistan

[https://3.bp.blogspot.com/OOgbtgd3PVw/WSRQSERCP\\_I/AAAAAAAAAfN4/40a\\_QhN7vmYJEoyoCeatjKaBjg0bv\\_oIQCLcB/s1600/tumblr\\_mkhhk6sCrn1s1ey34o5\\_1280.jpg](https://3.bp.blogspot.com/OOgbtgd3PVw/WSRQSERCP_I/AAAAAAAAAfN4/40a_QhN7vmYJEoyoCeatjKaBjg0bv_oIQCLcB/s1600/tumblr_mkhhk6sCrn1s1ey34o5_1280.jpg)

Görsel 2.

1:<https://www.gezilesiyer.com/wp-content/uploads/2019/11/sultanahmet-camii-kubbe-gezilesi.jpg>

2: [http://aysegultatilde.com/wp-content/uploads/2012/06/IMG\\_1114-1024x764.jpg](http://aysegultatilde.com/wp-content/uploads/2012/06/IMG_1114-1024x764.jpg)

3:<https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/06/94/0c/ca/sultan-ahmet-camii.jpg>