

İSLAM MİMARİSİNİN DÜŞÜNSEL ARKA PLANINA DAİR BİR YAKLAŞIM DENEMESİ



*Hasan Basri KARTAL**

ÖZET

19.yy Sanayi Devrimi, üretimde çeşitli dönüşümlerin yaşanmasına neden olmuş, bu durum etkisini düşünce, bilim ve sanat alanında da göstermiştir. Felsefede daha çok materyalist eğilimler güçlenmiş, bilimde pozitivist paradigma önemli bir kıstas olmuş, mimaride tekniğin gücü ön plana çıkarılmaya çalışılmış, Sanayi Devrimi ve sonrasında ortaya çıkan yeni malzemeler mimari uygulamalarda tercih edilmeye başlanmıştır. Bu dönemde sosyoloji, arkeoloji, sanat tarihi gibi (modern anlamda) yeni disiplinler ortaya çıkmıştır. Tarih yazımı ve sanat tarihi yazımı Marksist düşüncedeki doğrusal tarih anlayışından etkilenmiş bu düşünceye paralel bir tarih anlayışı içerisinde sanat eserleri incelenmiştir. Ancak sanat tarihi anlayışı içerisinde İslam Dünyası'nda ortaya çıkmış sanat eserleri ya inceleme konusu yapılmamış ya da oryantalistlerin bakış açıları çerçevesinde ilkel, muğlak, bilinmeyen, esrarengiz olarak yaklaşmıştır. 20. yüzyılda yaşanan savaşlar, ekonomik krizler Aydınlanma ve Modernlik düşünün sorgulanmasına neden olmuştur. Ayrı-

* Araş. Gör. Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü

ca Freud'un insanın bilinçaltına yönelik yaptığı incelemeler Aydınlanma özneninin kendi zihniyle olan dolayumsuz ilişkisinin sorgulanmasına neden olmuş ve özne egemenliğinde nesnenin incelendiği anlayış yerine öznenin de incelenmesini temel alan yeni düşünsel disiplinler (Fenomenoloji, Varoluşçuluk v.b.) ortaya çıkmıştır. Sanat tarihinde de bu bağlamda, nesnelere inceleyen eğilimlerin yanında öznenin yani sanatçının düşünsel dünyasını, psikolojisini incelemeye alan eğilimler ortaya çıkmıştır. Ayrıca İslam Sanatı'na ait eserlerin daha çok incelenmesi ile birlikte önce "İslam Sanatı" kavramı daha sonra ayrı bölge ve üsluplara dayalı "İslam Sanatları" gibi kavramlar bilimsel ortamda kabul edilmiştir. Makalemizde İslam Sanatı kavramına yönelik çeşitli bakış açıları ve İslam Sanat ve Mimarlığına dair tarih içerisinde yazılmış metinler ve İslam düşüncesinde mimariye yönelik kavramların gelişimi incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: İslam Sanatı, İslam Mimarisi, Sanat tarihi yazımı, İslam Düşüncesi, Sanat Felsefesi

GİRİŞ

İslam sanatı ve mimarisi kavramı 19.yy'da ortaya çıkan sanat tarihi disiplinleri içerisinde Batı dünyasının dışında kalan ve İslam Dünyası'nda ortaya çıkmış sanat ve mimarlıkları belirlemek için kullanılmış bir kavramdır. Ancak 20.yy'ın başlarından itibaren bu kavramın, İslam Dünyası'nın daha çok incelenmesi sonucu ortaya daha çok İslam sanat ve mimarisine ait örneğin çıkmasıyla tek bir "İslam Mimarisi" ya da "İslam Sanatı" başlığı altında toplanamayacağı düşüncesi yaygınlık kazanmış ve tek bir İslam sanatı ya da mimarlığı yerine çeşitli bölgelere özgü İslam sanat ve mimarlıklarının olduğu ileri sürülmeye başlanmıştır.

İslam Sanat ve Mimarisine yönelik 20.yy'da araştırmaların artmasıyla birlikte İslam Sanat ve Mimarisine yönelik çeşitli teoriler ortaya atılmıştır. Bunları iki başlık altında toplamak mümkündür. İlki İslam Mimarisinin tarih içerisindeki konumunun incelenmesine yönelik teorilerdir. İkinci kısmı ise, daha çok günümüzde İslam Mimarisinin bugünkü olması gereken durumuna yönelik teoriler olarak sınıflandırabiliriz.

Geçmişe dair İslam sanatı ve mimarisine yaklaşımları incelemeyen önce sanat tarihinin 19 ve 20.yy'da geçirdiği değişimleri ve yaklaşım farklılıklarını incelemek ve bu bağlamda İslam sanatı ve mimarlığına yönelik yaklaşımları irdelemek yerinde olacaktır. Özellikle 17.yy'ın son-

larında İngiltere’de Shaftesbury ve öğrencisi Hutcheston ile birlikte estetik kavramı felsefede bir yargı olarak ele alınmıştır. Hutcheston estetik yargıyı epistemolojik olarak ele almış ve bir nesnenin güzel olmasının ne anlama geldiğinin analizini yapmaya çalışmıştır. 18.yy’ın başından itibaren ise Estetik Felsefesi ayrı bir disiplin olarak ortaya çıkmıştır. Antik Çağda ve Orta Çağda “güzellik” düşüncesi bağımsız bir disiplin olarak ele alınmamıştı. Ancak Alexander Baumgarten (1714-1762) 1750-52 tarihleri arasında yazdığı “*Aesthetica*” adlı eseriyle felsefede ilk defa “Estetik”i ayrı bir felsefi disiplin olarak tanımlamış, sınırlarını, konusunu belirtmiştir. Bu tanımlamayı yaparken Baumgarten Estetiği duyarlar üzerindeki etkileri ve algılanması yönleri ile birlikte ayrıca incelemiştir. Daha sonra Kant (1724-1804) “*Kritik der Urteilsraft*” (Yargı Gücünün Eleştirisi) adlı eserinde sanat ve zanaat kavramlarının ayırımını yapar. Kant’a göre Estetik, genellikle insanda bir şeyin güzel olduğu duygusunu neyin uyandırdığını belirlemeye çalışan felsefi bir teoridir. Kant aynı zamanda doğal güzellikler ve güzel sanatları da birbirinden ayırarak güzel sanatları insan dehası ile ilişkilendirir. Estetiğin güçlü bir şekilde sanat felsefesi ile ilişkilendirilmesi ise Hegel (1770-1831) ile birlikte olmuştur. Hegel’e göre sanat felsefesi, felsefi disiplinlerin içerisinde önemli bir yer tutar. Hegel için Estetik doğa güzellikleri yerine insanın tininin dışı vurumudur. Hegel’e göre estetik, sanatçının yarattığı duyulur biçim ile bu biçimi canlandıran tin arasındaki ilişkilerin tarihi durumuna gelmiştir.[1] Hegel ayrıca mutlak tin ve sübjektif tin ayırımı yapmış ve mutlak tinin en önemli unsurlarını din, felsefe ve sanat olarak görmüştür. Hegel ilk defa Doğu ve Batı sanatlarını eserler üzerinden inceleyerek aslında eser temelli sanat tarihi yazımının önünü açmış ve yaptığı çalışmaları “Güzel Sanatların Felsefesi” olarak nitelendirmiştir.[2] 18.yy’da aynı zamanda Pompei ve Herculaneum’da yapılan kazılar ile birlikte arkeoloji bilimi ortaya çıkmıştır. Mülayim’e göre Johan Joachim Winckelman anti çağın sanat öyküsünü yazdığı “*Geschichte der Kunst des Altertums*” adlı eseriyle sadece kapsamı açısından değil aynı zamanda bilimsel bir yöntem olarak ele alış biçimiyle de sanat tarihinin kurucusu sayılır. Bu eseriyle Winckelmann sanat eserlerinin sınıflandırılmasını somutlaştırmıştır. Bu eserinde Winckelman aynı zamanda sanat tarihini Vasari’nin yaptığına

¹ Giorgio Vasari(1500-1574) ilk defa sanat tarihini sanatçıların biyografileri üzerinden tarihsel bir sıralama ile anlatan sanat tarihçisidir. 1550’de yazmış olduğu LE VITE DE' PIÚ ECCELLENTI ARCHITETTI, PITTORI, ET SCULTORI adlı eserinde ilk defa Rönesans ve

benzer bir biçimde dönemlere ayırmıştır. Ancak bu ayırımında İslam Sanatının yeri yoktur.[3]

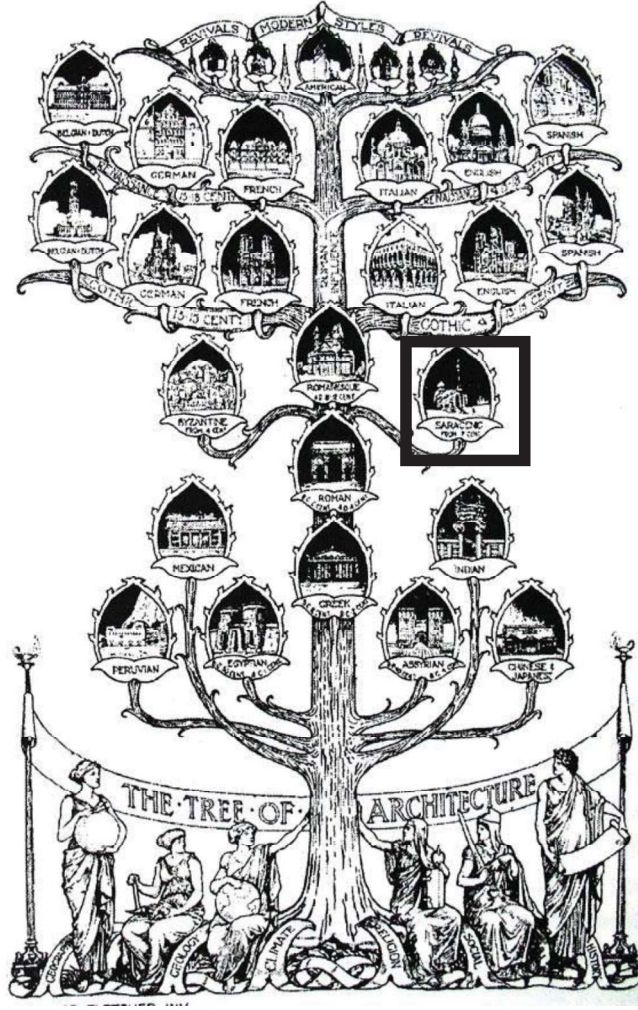
18.yy'ın sonundan itibaren tarih felsefesine olan ilginin artmasının yanı sıra milliyetçilik akımının da güçlenmesi ile birlikte ulusal tarihin ve kökenin araştırılması çalışmaları bu alanda önceki uygarlıklardan kalan mirasın incelenmesine ve arkeolojik araştırmaların artmasına neden oldu. Bu doğrultuda çok sayıda Kraliyet müzesinin açılması sanat tarihi ve arkeolojinin sınırlarının tartışılmasına ve müstakil birer bilim haline gelmelerine neden oldu. Bu bağlamda J.Burckhardt, A. Riegel ve K. Friedler 19.yy'ın sonuna doğru "sanatın bilimi" anlamına gelen "Kunstwissenschaft" adlı kavramı kullanmaya başladılar. [4] Bu dönemde Sanayi Devrimi'nin etkisi ile birlikte sanatın araştırılmasına yönelik 18.yy sonundaki Romantik ya da Klasik yaklaşımlar yerine daha çok dönemin pozitivist anlayışları çerçevesinde bilimsellik anlayışı etkili olmuştur. Örneğin Riegel'in yapıtlarında Winckelmann'daki gibi Grek Estetiğinin koşulsuz güzelliği yerine bilimsel ölçütlerle tanımlanmış sanat ve estetik kavramları üzerinden inşa edilmiş bir sanat bilimi kavramı vardır. [5] 19.yy'ın ikinci yarısında ortaya çıkan olgucu estetikler sanat yapıtlarının yaratılmasındaki ruhbilimsel (Fechner) ve toplumbilimsel (Taine, Comte) belirlenimcilikleri araştırmışlardır.1882'de Hippolyte Taine sanatsal yaratışı tarihe bağımlı olması bakımından hayli dar bir çevre-zaman belirleniminin ifadesi olarak görmüştür. Jacob Burckhardt 1860'da yazdığı "Kultur der Renaissance in Italien" adlı eserinde sanatları kültürel özelliklerine göre ayırmış ve lineer tarih anlayışı doğrultusunda sanat tarihini değerlendirerek sanatları tarihsel açıdan bir gelişmişlik sırasına koymuştur. Jacobi'nin öğrencisi Heinrich Wölfflin 1888'de "Renaissance und Barock" adlı eserini yazmış ve bu eserinde Rönesans ve Barok mimarlığın üslup özelliklerini belirlemeye çalışarak yeni bir sanat tarihi anlayışı ortaya atmıştır.[6] 19.yy'ın sonlarına doğru sanat tarihi alanı genişlemiş ve üniversitelerde ve enstitülerde okutulan bir ders haline gelmiştir.

20.yy'ın ortalarına doğru pozitivist paradigmanın çözülmesi ve yeni düşünce sistemlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte sanat tarihine yönelik pozitivist anlayış yerine daha çok sanat eserlerinin mahiyetinin de incelenmesine vurgu yapan bir anlayış gelişmiştir. Özellikle Croce'nin

Gotik kavramlarını kullanarak bu adlandırmaların yapılmasına öncülük etmiş ve dönemin önemli sanatçılarının biyografilerini anlatmıştır.

1902'de yazmış olduğu "Estetica Come Scienza dell'Espressione e Linguistica Generale" adlı eseri sanat eleştirisi ve sanat tarihi anlayışını yakınlaştıran bir sentez önermesi bakımından önemlidir. Panofsky'nin 1939' da yazmış olduğu "Studies in Iconology" adlı eserinde özellikle 19.yy biçimci sanat tarihi anlayışını eleştirerek Croce estetiğine yakın bir tutumu benimsemiştir. Panofsky yazdığı 1951'de yazdığı Gothic Architecture and Scholastic Philosophy adlı eserinde Gotik Mimarlığı skolastik felsefeye dayandırması bu yaklaşımın en önemli göstergelerinden biridir. Herbert Read'da sanatın anlamını 1931'de yazdığı "The Meaning of Art" adlı eserinde sorgulamıştır. Özellikle bu dönemde ortaya çıkan Fenomenoloji, Yapısalcılık, Marxizm ve Psikanaliz de sanat tarihine olan yaklaşımları etkilemiştir. Örneğin Roman Ingarden Fenomenolojiyi, Arnold Hauser Marxizm'i, E.H. Gombrich deneysel ruhbilimini, Cesare Brandi Yapısalcılığı, Ernst Cassirer Yeni Kantçılık ve sembolizm düşüncesini, Bergson Sezgiselciliği, Adorno ve Benjamin Eleştirel Teoriyi, George Lukacs toplumcu gerçekçiliği, Heidegger ve Sartre Varoluşçulu düşüncesini, Gadamer felsefi hermenötiği, George Santayana ise Eleştirel Gerçekçilik ve Pragmatizm düşüncesine paralel sanat kuramları ürettiler. 20.yy'da aynı zamanda yeni sanat disiplinleri de ortaya çıkmıştır. Bunlar; Sanat Ontolojisi, Sanat Epistemolojisi, Sanat Sosyolojisi, Sanat Psikolojisi olarak sıralanabilir.

Bu tartışmalar eşliğinde İslam Sanat ve Mimarlığı kavramlarına yönelik en erken tartışmalar 19.yy'ın oryantalistleri tarafından yapılmıştır. Oryantalistler imgelemlerinde kendi görmek istedikleri şekillerde Doğu dünyasını resmetmişler ve bu bağlamda Doğu karşısındaki üstünlüğünü ve sömürgeci anlayışını bu resimleme üzerinden güçlendirmeyi istemişlerdir. Oryantalizm ve mimarlık ile ilgili ilk çalışmayı yapanlar arasında yer alan Banister Fletcher çizdiği Dünya sanatları ağacında İslam mimarisini ağacın gövdesinden çıkmış bir yan dal olarak resmetmiş ve ana gövde ve dalları Batı merkezli bir mimarlık anlayışı çerçevesinde resmetmiştir. **(Resim-1)**



İSLAM MİMARİSİ

Resim-1 Banister Fletcher'in Dünya Mimarlıkları Ağacı

Bu bağlamda Fletcher İslam Sanatı kavramını Antik Yunan ve Bizans'ın bir devamı olarak görmüş, bu mimarlıkların bir Doğulu yorumu olarak nitelendirmiştir. Bütün Doğulu mimarlıkları süslemecilik düzeyinde almış basit mimarlıklar olarak nitelendirmiştir. 19.yy'da yazılmış – özellikle oryantalist bakış açısına sahip- sanat tarihi kitaplarında İslam Sanatı tek bir bütün olarak ele alınmış ve Bizans Mimarlığının Orta Çağ'daki Doğulu bir uzantısı olarak ele alınmıştır. Oryantalizmin bir başka yansıması ise güçlenen Nasyonalizm akımı ve İslam Mimarisine ait yeni bulguların bulunmasıyla birlikte İslam Mimarlığının etnik alt gruplara bölünmesi şeklinde tezahür etmiştir. Örneğin; Türk, Arap, Hint, İran mimarlıkları gibi. Bu konuda en önemli eserlerden biri Owen Jones'in *The Grammar of Spirit* adlı eseridir. [6-1] Bir başka sanat tarihçisi Alois Riegl ise İslam sanat ve mimarisindeki özellikle bitkisel süslemeleri Antik Mısır'a dayandırmıştır.[7] İslam sanatının oluşumu ve öz-

günlüğü ile ilgili en eski çalışmalardan biri de Ernst Herzfeld'in yaptığı çalışmalardır. Ernst Herzfeld 1900'lü yılların başında yazmış olduğu "Die Genesis der Islamischen Kunst" adlı eserinde tarihsel koşullar içinde yaratılan bir sanatın sorunlarının salt biçimsel bir sanat tarihi anlayışı içerisinde çözülemeyeceğini iddia etmiştir.[8] Herzfeld ile birlikte Sarre, van Oppenheim, de Vogue, Butler, Gertrude Bell gibi araştırmacılar da İslam Sanatının soyut ve kavramsal yönüne yaklaşmak gerektiği yönünde görüşler ileri sürmüşlerdir. [8] Ernst Diez 1915'de Die Kunst der Islamischen Völker adlı eserini yazmıştır. 1920'lerin sonlarına doğru Celal Esad Arseven yaptığı çalışmalarında teleolojik bir bakış açısıyla İslam sanatını ele almıştır. Ernst Diez aynı zamanda 1946'da yaptığı çalışmada Arthur Upham Pope'nin İran Sanatı üzerine yazmış olduğu Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present adlı eserine yeni bir cilt ekleyerek Turkish Art from the Beginning to the Present adlı eserini yazmıştır. 1948'de Hilmi Ziya Ülken İslam Sanatı adlı eserini yazmış ve bu eserde tarihi ve bölgesel bir ayırım ile İslam mimarisini anlatmış, daha sonra da kısaca diğer İslam sanatı alanlarına değinmiştir. 1954'te İbn-i Suut Kemal Yetin Hilmi Ziya Ülken'e benzer bir şema ile İslam Sanatı adlı bir eser yazmıştır.

Özetleyecek olursak İslam Sanatı 19.yy'ın ortalarından 20.yy'ın başına kadar genel anlamda Antik Yunan ve Bizans sanatının doğulu ve geri kalmış bir unsuru olarak görülmüştür. 20.yy'ın başından itibaren 1970'lere kadar İslam Sanatı'na ait unsurlar daha çok ortaya çıkarılmış ve 19.yy Batılı sanat tarihi araştırmalarına paralel olarak İslam Sanatı'nda (Wölfflin ve Jacobi'nin yaklaşımına benzer şekilde) İslam Sanatı bölge ve zaman dilimlerine bağlı olarak sınıflandırılmıştır. Ancak 1970'lerden itibaren Tradisyonalist (Gelenekselci) Okul'un araştırmaları ile birlikte İslam Mimarisine yönelik yaklaşımlar iki temel perspektifte ilerlemiştir. İlki daha çok kültürel ve kronolojik değerlere atıfta bulunan sanat ve mimarlık tarihi araştırmacılarının oluşturduğu gruptur. İkinci kısımda ise daha çok 20.yy Batılı Sanat Tarihçilerinin yaklaşımına paralel (Panofsky, Read, Croce) olarak İslam Sanatı'nın muhteviyatı ve anlamına yönelik çalışmalar olarak nitelendirmek mümkündür. Bir de bu iki yaklaşımı çeşitli noktalardan eleştiren bir yaklaşım daha vardır.

Özellikle 1970'lerden itibaren İslam Sanat ve Mimarlığı üzerine incelemelerde bulunan Tradisyonalist Okul daha çok Panofsky, Read ve Croce gibi sanat tarihinde mahiyet üzerinde durulması gereken bir yak-

laşımına paralel görüşler ileri sürdüler. Bu akımın en önemli isimleri Titus Burckhardt ve Seyyid Hüseyin Nasr'dır. Burckhardt'a göre "Sanat eserlerini analitik bir bakış açısıyla analiz etmek tek tek duvarın taşlarını inceleyerek duvarın varlık nedenini çözmeye benzer." Burckhardt'a göre İslam Sanatını önceki gelenekler üzerinden açıklamaya çalışan akademisyenlerin düşüktükleri hata budur. Bu bağlamda sanat tarihçilerinin düştüğü temel hata onların sanatçının kişiliğini kültürel gelenekler üzerinden inceleyerek bu sanat eserinin kökenindeki maneviyatın sorgulanmamasıdır. Burckhardt'a göre Batılı sanat tarihi araştırmaları kendi düşünsel ve manevi birikimlerine göre şekillendiği için İslam Sanatı'nı değerlendirmeleri eksik olacaktır. Batılı anlayışta doğanın resmedilmesine bağlı olarak resim sanatı en üst seviyeye yerleştirilmiş ve mimarlık ve tezyinat aşağı seviyelerde yer almıştır. Ancak bu yaklaşım İslam Sanatı'nı açıklamaya çalışıldığında işe yaramamaktadır. Çünkü İslam Sanatlarının yapısı gereği Allah'ın eseri olan doğanın taklidi insanın hiçbir zaman kudretinin yetemeyeceği bir şeydir. Bu bağlamda Burckhardt İslam sanatlarının en asilinin Kur'an'ın yazılmasının sanat halini aldığı hat ve İslam kozmolojisinin bir yansıması olan mimari olarak nitelendirir.[9] Bu akımın içine Turgut Cansever, Nader Ardalan, Ali Bulaç, Lale Bakhtiyar, Hazret İna-yet Khan gibi isimler de dâhil edilebilir.²

Kültürel, coğrafi, tarihsel ve biçimci yaklaşıma paralel olarak İslam Sanat ve Mimarlığına yönelik araştırmalarda bulunan isimler ise daha çok 19.yy Batılı sanat tarihinde görülen biçimci yaklaşıma (Wölfflin, Riegl, Jacobi) benzer bir yaklaşımı göstermiş çoğunluğunu sanat tarihçilerinin oluşturduğu bir grubu kapsamaktadır. Bu grupta İsmail Serageldin, Zahir-ud Din Khwaja, Saleh Al Hathloul, Oleg Grabar, gibi isimler yer almaktadır.³ Örneğin bu akımın önemli temsilcilerinden Grabar'a göre tek bir İslam Sanatı başlığı altında toplamak yanlıştır. Çünkü İslam Sanatı kavramındaki "İslam" kelimesi dini olmaktan daha çok coğrafi bir tanımlamadır. Bu bağlamda bir Yahudi-İslam ve Hıristiyan-İslam sanattından da bahsetmek olasıdır. Çünkü İslam coğrafyasında yaşamış pek çok farklı dini grup kendi sanat ürünlerini ortaya oymuş ve bu sanat ürünleri Müslümanlarca da kullanılmıştır. Grabar İslam Sanatı Kavramı

² Ayrıntılı Bilgi için bkz. Özlüdil, Burçak, Çağdaş Mimarlık Söylemlerinde İslami Düşünce, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, YTÜ, 2004, İstanbul

³ Ayrıntılı Bilgi için bkz. Özlüdil, Burçak, Çağdaş Mimarlık Söylemlerinde İslami Düşünce, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, YTÜ, 2004, İstanbul

ile oluşturulan bir üst kimlik yaratma yaklaşımına karşı çıkararak İslam Sanatı'na yönelik alt coğrafi ya da etnik gruplar oluşturan (Türk, İran, Hint, Kuzey Afrika, Arap Yarımadası v.b.) sanat tarihçilerinin yaklaşımlarını olumlu olarak nitelendirmektedir.

Bu iki yaklaşımı eleştiren araştırmacılar arasında en önemli isimlerden biri Oliver Leaman'dır. Leaman bu iki yaklaşımı "Islamic Aesthetics An Introduction" adlı eserinde *İslam Sanatı Hakkında 11 Yaygın Hata* başlığı altında iki yaklaşıma da çeşitli eleştiriler getirmiştir. Birinci yaklaşıma (Mahiyet eksenli yaklaşım) yönelik getirdiği eleştiri başlıkları şu şekilde sıralanabilir: "İslam'ın tek bir başlık altında tanımlanabilirliği, İslam Sanatının genel karakterinin sufizm temelli olduğu, İslam'a özgü sembolik formların olduğu, hat sanatının İslam Sanatı'nın en üstün biçimi olduğu, İslam Sanatı'nın dini karakterli olduğu" v.b. İkinci yaklaşıma yönelik eleştirileri ise "İslam Estetiği'nin olmadığı, İslam resminin (minyatür) diğer resim sanatlarından farklı olduğu, İslam Sanatı'nın minor karakterli olduğu, Gazzali'nin resim sanatını yok ettiği" gibi başlıklar sıralanabilir.

Şimdi sırayla bu yaklaşımlar içerisinde İslam Mimarisi'ne yönelik yorumları inceleyelim.

1- İslam Mimarisinin Arkasındaki Mahiyeti Temel Alan Yaklaşım

Bu yaklaşımın en önemli isimlerinden biri olan Burckhardt'ın İslam Mimarisini İslam Sanatları içerisinde hat sanatı ile birlikte önemli bir konuma yerleştirdiğini daha önce belirtmiştik. Burckhardt'a göre mimari insanın çevresini berekete uygun kılan en önemli sanattır. Burckhardt'a göre İslam'ın kutsal mimarisi, yeryüzünde bir merkeze yönelmiş durumuyla zamanın bir ölçüsünü yansıtmaz. Onun tecrübeye takdim ettiği mekân mevcut anın saltanatı altında adeta erir; o, gözü belli bir noktaya çağırılmaz; o, burası ile öte ya da gök ile yer arasında herhangi bir gerilim ya da çatışma telkin etmez; her yerde tam doluluğu izhar eder. Bu durumu Burckhardt, Medine'deki ilk mescit modeline göre inşa edilmiş "revaklı camiler" üzerinden açıklar. Burckhardt bu açıklamasından sonra Hristiyan Bazilikal Kiliselerini de bu bakış açısıyla İslam Camileri ile karşılaştırır. Burckhardt'a göre Bazilikal planlı kiliseler insanı apside yönlendirmekte apside duran papaz İsa'nın sembolü olan Paskalya yortusunda güneşin doğduğu yerde cemaati ebediyetle bütünleştirme görevi görmektedir. Bu yönelmişlik Hristiyan kiliselerini (Doğu-Batı-Gün orta-

sı-Gece Yarısı) döngüsel zamana bağlı bırakmaktadır. Mekânın zamanın altında ezilmesi modern kiliselerde yapay mekânsal denemelerle aşılma-ya çalışılmıştır. Burckhardt'a göre Hristiyan kiliselerindeki iç mekân bölümlenmeleri (apsid, koro, nefler) bir hiyerarşiye işaret eder ve ayin sırasında bu hiyerarşik yapı gözlemlenebilir. Ancak İslam Camilerinde bölümlenmenin olmayışı⁴ İslam'da insanın zamanın ve mekânın efendisi ve Allah'ın halifesi oluşu düşüncesi ile paralellik arz eder. Ayrıca Burckhardt'a göre yeryüzündeki bütün camiler Kâbe'ye yönelir ve Kuzey'deki, Güney'deki, Doğu'daki ve Batı'daki Müslümanlar bu şekilde sembolik olarak tek bir noktaya yönelerek bütünleşirler. Bu yatay bütünleşmeyi dikey bütünleşme izler. Kabe'de bütünleşen Müslümanların duaları dikey bir eksenle Meleklerin Kabe'si konumunda olan Beyt-i Ma'mur'a yükselir ve oradan da ilahi Haşmet ve Azamet'e ulaşır. Ancak kiliseler genel olarak doğuya baktıkları için birbirlerine paralel konumda yer alırlar ve bu bağlamda aralarında bütünleşme olmaz.[10]

Aynı zamanda cami ve bir Müslüman'ın evi arasındaki ilişkiyi de çeşitli açılardan ele alan Burckhardt'a göre bir camide, Mümin hiçbir zaman sadece bir ziyaretçi değildir. O abdestini alıp Kur'an'ın nuruyla arındıktan sonra dünyanın merkezindeki Âdem'in makamına varır.⁵Bu bağlamda Müslüman mimarlar kendilerine hiyerarşik bir yapı sunmayan gökle yer arasındaki gerilimi ortadan kaldıran bir mekân yaratma telaşındadır. Aynı zamanda bir Müslüman'ın evinin planı da caminin plan şemasına paralellikler arz eder. Çünkü İslami yaşam kutsal ve dünyevi olarak ayrılmamıştır. Bu bağlamda İslam'da kutsanmış bir din adamı sınıfı yoktur. İster camide olsun ister özel evde olsun kural hep aynıdır. Denge, sükûnet ve arılık... Bir Müslüman'ın evinin döşemesi tıpkı camilerdeki gibi ayakkabıyla girilemeyen, mobilya ile doldurulmamış olmalıdır.[11]

Aynı zamanda İslam mimarisini besleyici bir alan olan geometrik tezyinatına da değine Burckhardt, İslam'da geometrik tezyinatın güçlü bir biçimde tercih edilmesinin nedenini tasvir yasağından ziyade İslam düşüncesini anlatabilen en güçlü sistemlerden biri olması nedeniyle açıklar. Burckhardt'a göre geometrik tezyinat "ben diyen bir imgeleme sistemi" olmak yerine merkezinin hem her yerde hem hiçbir yerde olması ile benlik davasından insanı kurtarması üzerinden açıklar. Ayrıca geometrik

⁴ Burckhardt'a göre Camiler'deki mihrap nişi mekânı bölümlenmek amacıyla değil israftan kaçınma amacıyla(bir saf daha fazla ibadet edebilsin diye) yapılmıştır.

⁵ Daha geniş bilgi için bknz. İbn Arabî'nin Fusus'ul Hikem adlı eserinin Âdem Fassı

tezyinatın ya da bina oranlarının Varlığın Birliği (Vahdet'ül Vücut)'nin en güzel temsili formlarından biri olan daireden çıkmasına dair iddiası da bu görüşünü destekler mahiyettedir.[12]

Bu yaklaşımlara paralel bir anlayış geliştirmiş önemli İslam medeniyeti araştırmacılarından biri de Seyyid Hüseyin Nasr'dır.

Nasr'a göre İslam mimarisi ve şehirciliği biri doğrudan biri dolaylı olmak üzere Vahiyle ilişkilidir. Doğrudan vahiyle olan ilişki Kur'an ile Hz. Peygamber'in ruhuna aktarılan maneviyattan miras olarak aktarılan gelen hikmetten tezahür eden mimari ve şehirciliği simgeler. Dolaylı yol ise İslam toplumunda uygulanan şeriat ve bu şeriatın mimari ve kenti şekillendirici zahiri yönüne işaret eder. Bu bağlamda Nasr İslam mimarisinin temel ilkesinin Tevhid olduğunu ileri sürer. Bu bağlamda Nasr İslam kentini ya da kasabasını ya da daha küçük ölçekte bir mimariyi bütünsel bir yapı olarak görür ve bu bütünsellik kendini aşan bir bütünsellikle birleşir. Bu birlik tek tek parçalarından önce gelir ve bu parçalara anlam katar.[13]

Nasr'a göre bütün İslam mimarisi camide başlar ve oradan bütün konut, çarşı gibi diğer merkezlere yayılır. Cami mimarisinde görülen bütün teknikler; mimari semboller; ışığın mekânın ve diğer mimari formların kullanılış tarzları saray, konut mimarisinde de görülebilir. Ve kenti oluşturan bütün yapısal elemanlar bir bütünlük içerisinde kentle birleşirler ve bu birlik kent organizasyonundan bir yapının iç organizasyonuna kadar bütün alanlarda görülebilir. Bir konutun iç, dış ve bahçe düzeni aynı ustalarca yapılır. Nasr bu organik yapım sürecinin modern dünya ile birlikte uzmanlaşma başlığı altında yok edildiğini ileri sürer.[14]

Nasr modern dönemdeki tasarım sürecini de İslam mimarisinin ruhuna uygun olmaması yönünden eleştirir. Modern tasarım süreçleri yapıyı bitmişlik (tamamlanmışlık) ilkesi üzerinden tanımlarken İslam mimarisi tasarım sürecine organik bir esneklik içerisinde yaklaşır. İslam mimarisinde özellikle sivil mimari anlayışı yapının yapıldıktan sonra da değişen işlevlere uyum sağlayabilecek şekilde bir bütünlükte tasarlanmasına uygun bir anlayış geliştirmiştir. Ayrıca İslam sanatları özellikle de İslam mimarisi için gerçek güzellik işe yararlılıkla bütünleştirilmiştir. Bu bağlamda güzellik insan için bir lüks olmaktan çıkıp "faydalı" olmak yani insanın asli ihtiyaçlarından biri olmak olarak algılanmıştır. Bu bağlamda İslam sanatının temel ilkeleri birlik, güzellik, faydalılıktır. Bu il-

kelere Nasr gerçekçilik ilkesini de ekler. Ancak buradaki gerçekçilik Batılı anlamdaki katı bir tek nesnellik yerine her eşyanın hakkını vermeye dayalı ve onlara ilahi bir nazarla bakmaya dayalı bir gerçekliği belirtir.[15]

Nasr İslam mimarisinde kullanılan geometrik tezyinata yönelik de Burckhardt'a paralel görüşler ileri sürmüştür. Nasr'a göre geometrik tezyinatlar Âlem-i Melekût'a işaret eden birer göstergelerdir. Müslüman mimarların bu geometrik tezyinata yönelik yoğun ilgileri Nasr'a göre geometrik tezyinatı "İbrahimî bir Pisagorculuk⁶" olarak nitelendirmeleridir. Nasr'a göre bu düşünsel atmosferde eserini veren mimar yaptığı eseri ile Vahdet Güneşi'ni cisimleştirmektedir.[16]

Bu iki düşünür dışında Turgut Cansever, Hazret İnyet Khan ve Nader Ardalan'ın İslam Mimarisi'nin mahiyetine yönelik çalışmalar yapan araştırmacılar arasında yer almaktadır.

20.yy'da Türkiye'de İslam Mimarisinin mahiyetine yönelik teorik ve pratik eserleri bulunan Turgut Cansever'e göre Batılı araştırmacılar tarafından İslam mimarisinin olmadığı bunun yerine mahalli mimari geleneklerin bulunduğu iddiası İslam mimarisindeki Tevhid kavramının öneminin göz ardı edilmesinden ileri gelmektedir. Cansever'e göre İslamiyet'in temel prensibi olan Tevhid (Birlik) İslam mimarisine de yansımış olup bütün varlık düzeylerinin bütünlüğünü kapsar ve cevaplandırır. Bütün varlık düzeylerini kapsamaktan uzak olan düşünceler fetişistliktir. Cansever'e göre İslam mimarisi maddi, biyo-sosyal, psikolojik ve ruhi-akli varlık düzeylerinin problemleriyle ilgili spesifik tutumlar ve uygun değerlendirme sistemleri içerir. Cansever'e göre İslam mimarisi Kutsal Sanat⁷'in bir tezahürüdür. İslam mimarisi katı bir rasyonalizm yerine Allah'ın iradesine teslim olmak anlamına gelen ilmi Tevhid ve bu teslimiyetin uygulamaya dökülmesi anlamına gelen ameli Tevhid'in bir tezahürüdür. İslam mimarisi âlemi anlamış akıllı ve sorumlu bir Müslüman sanatçı tarafından yorumlanıp aktarılması ile uygulama alanına geçer.[17]

⁶ Pisagorculuk: Pisagor ve takipçileri tarafından benimsenen ezoterik ve metafizik inançlar için kullanılan bir terimdir. Pisagorculuk sayıların nesnelere gerçek doğasını oluşturduğuna ve ruh göçüne inanırlar. Arınma ayinleri uygular ve ruhlarının tanrılar arasında yüksek bir dereceye erişmesi için geliştirilmiş çeşitli yaşam kurallarını takip ederler. [<http://tr.wikipedia.org/wiki/Pisagorculuk>]

⁷ Buradaki Kutsal Sanat kavramı Burckhardt'ın kullandığı anlamdadır.

Cansever'e göre İslam mimarisi İslam'daki insanın Allah hakkındaki suurunun, varlığın kutsal karakterinin çatısını oluşturur. Allah'ın iradesine teslim olmak insanın iki cihandaki saadetine giden tek yoldur. Bu tutum, onun, tabandan tavana yani kâinata bakmasını mümkün kılar. Cansever'e göre İslam'daki mesken mimarisi insanın hayatının bütün yönlerini kapsayacak şekilde tasarlanmıştır. Aynı zamanda mesken insanın dünyadaki faniliğini yansıtacak şekilde tasarlanır. Ayrıca Cansever mimar ve kullanıcı arasındaki ilişkiyi de Tevhid üzerinden açıklar. Cansever'e göre bir meskeni yapan mimar da bu meskenin kullanıcısı da benzer ruh hallerine sahiptir.[18]

Cansever'e göre İslam mimarisindeki İslami tutum, duygu ve ifadelerin yansımalarıdır. İnsanın tıpkı diğer hayvanlar gibi psişik bir hayatı vardır. Bu hayat, sevgi, korku gibi duygulardan mürekkeptir. Aynı zamanda Cansever'e göre İslam mimarisi sükûnet içinde harekettir, sınırlılığın berraklığına sahiptir, ifade bakımından mütevazı ve tabiidir, dramatik yahut dayatmacı olmaktan ziyade güzelliğe ve tezyinîliğe yöneliktir. Bu bağlamda İslam Kozmolojisi ve İslam Mimarisinin arasındaki ilişkiyi de ele alan Cansever bu ilişkiyi ontolojik bir bakış açısıyla ele alır. Cansever'e göre İslam Kozmolojisi, Müslümanın Allahu Tealaya, yaratılışa, insanın varoluş içindeki yerine, yeni varlık güçlerinin hiyerarşisine inanç, İslam mimarisinin genetik kaynaklarını oluşturur.[19]

Hazret İneyet Khan ise "Sufizm ve Sanat" adlı eserinde önce Dünya'daki mimari geleneklerin mistik yönlerine yönelik açıklamalarından sonra tek bir İslam Mimarisi kavramı yerine Arap, İran, Moğol ve Hint mimarileri başlığı altında İslam mimarisinin mahiyetini ele alır. Khan'a göre mimarinin gelişmesine en önemli yardımı yapan şey Tanrı'ya ibadet fikridir ikincisi ise işlev ve üçüncüsü ise estetik duyarlılıktır. Özellikle İslam mimarisindeki penci kemeri Hz. Peygamber'in miraca çıktığı andaki Kabe Kavseyn⁸ (İki Yay) ile özdeşleştirir. Khan'a göre insan bu kemere bakınca gözleri yukarı bakmaktan kaşları birbirine yaklaşır. Ve bu bakış ile ruhun yükselmesi ve birlik duygusu hatırlanır. Khan'a göre bu kemer biçimi Arap Mistikleri tarafından bulunmuştur.[20]

⁸ Miraç'ta Hz. Peygamber'in Allah'a olan yakınlığını ifade eden iki yay mesafesi anlamına gelen kinayeli bir söz.

2- İslam Mimarisini Kültürel, Tarihi ve Coğrafi Bağlam İçerisinde Değerlendiren Yaklaşım

Bu yaklaşım doğrultusunda İslam Sanatı üzerine incelemelerde bulunan Oleg Grabar'a göre İslam Mimarisi tarihsel ve coğrafi özellikleri içerisinde incelenmelidir. Grabar İslam Mimarisinin ilk yapıtı olarak kabul edilebilecek Kabe ile ilgili olarak ilk gruptaki yaklaşımdan farklı bir biçimde Kabe'yi önceki gelişmemiş Arap yapı sanatının bir ürünü olarak nitelendirir. Buna kanıt olarak Kâbe'nin estetik ya da idealize edilmiş yönüne dair hiçbir belgeye ulaşamamasını örnek gösterir. Grabar'a göre bu yorumlar daha sonra sufiler tarafından ortaya atılmıştır. Garabar ayrıca milliyetçilik akımı yüzünden tek bir İslam mimarisi kimliğinin oluşturulmamasını da olumlar. İslam mimarlığının tarihteki her bir siyasi sınırlandırmalar içerisindeki kültürel ve ekonomik şartlar ile oluşturulduğu düşüncesini savlar. Ve araştırmalarını etnik kimlik ile ilişkilendirerek İslam Mimarisine alt başlıklar açar. Grabar bu alt başlıkları tarihsel ve kültürel olarak birbirine eklemleyerek Wölfflin'e benzer bir analiz metodunu kullanır.[21]

Benzer bir yaklaşımla Ernst J. Grube "What is Islamic Architecture" adı eserine İslam mimarisindeki İslam'ın coğrafi mi yoksa dini bir özellik mi taşıdığı sorusunu sorarak başlar. Daha sonra bu soruya Kubet'üs Sahara'nın ne kadar İslami bir yapı olup olmadığını sorarak devam eder. Grube burada İslam mimarisindeki yapıların iç planlama biçimlerine dikkat edildiği zaman bir bütünlük olduğunu ancak bu bütünlüğün kökeninin kültürel bir bütünlük olduğu şeklindeki savını İran, Hint gibi çeşitli bölgelerdeki mimari yapıtları da örnekendirerek güçlendirir.[22]

İkinci gruba paralellik taşıyan çok fazla araştırmacı ve eser vardır. Özellikle akademik çevrelerde bu yaklaşım gerek kaynaklarının somut oluşu gerekse metodolojisi açısından daha pozitivist bilim anlayışına yakın bulunduğu için itibar görmektedir.

3- Eleştirel Yaklaşım

Bu yaklaşıma dâhil edebileceğimiz Oliver Leaman bir çok konuda mahiyet eksenli yaklaşımları eleştirdiği gibi İslam Sanatı'na yönelik yapılan mekanik yorumlamaları da kısır bulmakta ve bu yapının arkasında bir derinlik katmanının da bulunabileceğini ileri sürmektedir. Modern Ontolojilerin kurulmasıyla birlikte özellikle sanat dalları 17.yy'da Wolff'un kurduğu ontolojik perspektif altında incelenmek yerine Yeni-Ontolojik

görüş çerçevesinde katmanlara ayrılarak incelenmiş ve tek boyutlu bir yapı olarak ele alınmalarına çeşitli eleştiriler geliştirilmiştir. Özellikle mimarlığın ontolojik yönünü ele alan Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, Moritz Greiger gibi araştırmacılar mimariyi çeşitli katmanlara ayırarak incelemişlerdir. Genelde mimariyi iki ana katmana ayırmışlardır. İlki biçim ya da işlevi barındıran maddi katman, ikincisi ise soyut katmandır. Araştırmacılar bu katmanları da kendi yaklaşımlarına göre çeşitli tabakalara ayırmışlardır. Leaman'ın Grabar'a yönelik eleştirileri de bu minvalde değerlendirilebilir.

Leaman, Grabar'ın El Hamra Sarayı'ndaki geometrik tezyinata yönelik Owen Jones ve Escher gibi araştırmacıların bu tezyinatın ezoterik anlamına yönelik araştırmalarına olan eleştirisini eleştirir. Grabar'ın El Hamra Sarayı'ndaki "Tezyinatların mimarlar ve kullanıcılar açısından önemsizdir" şeklindeki yaklaşımını katı bir ampirizm olarak nitelendirir.[23]

Benzer bir eleştiriye ilk gruptaki mahiyet eksenli yaklaşımlar için de uygular. Leaman'a göre İslam Mimarisinin yapısının tamamen sufizm ya da dini temelli olarak ele alınması İslam Sanat ve mimarisine yönelik yapılan temel hatalardan biridir. Leaman bunu sufizmin temelinde bulunan Dünya zevklerine olan düşkünlüğün kötü bir şey olarak algılanması üzerinden açıklar. Leaman, İbn Miskeveyh'in (d.1030) "Tezhib-ül Ahlak" adlı eserinden örneklerle bu iddiasını güçlendirir. İbn Miskeveyh'e göre estetik haz şeytanın insanları baştan çıkarıp cehenneme sürüklemesine yardımcı olacak en önemli yeteneklerinden biridir. Hillenbrand bu hazın doğa üzerinden sağlanmamasını İslam sanatındaki geometrik yönelimin kaynağı olarak yorumlar.[24]

İslam mimarisinin düşünsel arka planını çözümlerken Klasik İslam Düşüncesinde bu tartışmaların izdüşümüne bir göz atmakta fayda vardır. İslam düşüncesinin klasik metinlerinde mimarlık ile ilgili bölüm ve kitapların sayısı oldukça azdır. Bunun belli başlı sebepleri vardır. Öncelikle İslam Dünyası'nın klasik dönem sanatlarının tasnifinde daha çok Antik Yunandan beri kullanılan 7'li şema esas alınmıştır ve bu şema içerisinde mimarlık yoktur. O dönemde mimarlığın uygulamalı bir sanat olarak ele alınışı mimarlığın düşünsel alanın dışına itilmesine neden olmuş ve daha çok hendese kitaplarının ya da matematik kitaplarının uygulamalı hendese bölümlerinde matematiksel hesaplamaların uygulama alanındaki karşılığında biri olarak ele alınmıştır. Bu ilme Klasik dönemde "mesaha"(misaha) denmiştir. Bu bağlamda mimariye ait bütüncül kuramsal bir metnin bulunma-

ması nedeniyle o dönemin estetik algısı, mekân düşüncesi, geometri anlayışı v.b. gibi İslam mimarisini oluşturan unsurlara yönelik felsefi değerlendirmeleri ortaya koymaya çalışacağız.

Öncelikle İslam Mimarisi'ne şekil veren birincil kaynaklar Kur'an ve Sünnettir. Kur'an'da İslam mesken mimarisine yönelik Beyt (Ev) kavramı üç anlamda kullanılır. Bunlar İbadethane, Aile ve Mesken(Konut)tur. Bu üç kavramın birbiriyle ilişkilendirilmesi İslam toplumun yapısını oluşturan unsurların Tevhid ilkesine paralel bir şekilde aralarındaki organik bağa da işaret etmektedir. Ayrıca Kur'an'da aile ve konut dokunulmazlığı, camilere temizlenerek gidilmesi gibi sosyal hayatı şekillendiren çeşitli edep kuralları verilmiş ve bu bağlamda çevre ve bireye saygıyı temel alan bir mimarlık ve kent kültürüne alt bir zemin hazırlanmıştır. Ayrıca Kur'an'ı Kerim önceki kavimlere ait şehir ve mimari eserlerden söz ederek Müslümanların mimariye nasıl yaklaşmaları konusunda önemli arketipler oluşturmaktadır. Örneğin Kur'an'da çok süslü ve güzelliklerle dolu ancak yoldan sapmış kişilerin Helak'e uğramalarını tasvir eden ayetlerde sütunlarla süslü İrem Şehri⁹nden, vadide kayaları kesip yontan Semud kavminden ve taşlardan yüksek binalar yapan Ad kavminden, kazıklar çakan Firavunlardan bahsedilmiş ve yüksek binalar yaparak boş işlerle uğraşarak yoldan sapanlar kınanmıştır. Ancak Hz. Süleyman'ın camdan sarayı ve sahip olduklarından bahsedilen ayetlerde Hz. Süleyman övgüyle bahsedilmiş ve Sebe Melikesi Belkis¹⁰'ın Hz. Süleyman'ın mimarlık harikası sarayı karşısındaki şaşkınlığından bahsedilmiştir. Leaman ve birçok araştırmacı İslam mimarisine yönelik çalışmalarında bu ayete sürekli göndermelerde bulunarak çeşitli çıkarımlarda bulunmuşlardır.

Hadislerde ise Allah'ın güzelliği sevdiğine dikkat çekilmiş ve her işin güzel yapılması, güzel giyilmesi, güzel kokular sürülmesi, güzel Kur'an okunması v.b. tavsiye edilmiş ve güzelliklerle birlikte kibirden sakınılması tavsiye edilmiştir. Ayrıca hadislerde insanın dünyadaki mutluluğunun temel alanlarından biri olarak güzel ev kabul edilmiş ve bu güzel evin nitelikleri belirtilmiştir. Ve iyi bir konutun özellikleri hadislerde mescide¹¹

⁹ Güney Arabistan'da Ad kavminin yaşadığı düşünülen bir şehir. Yemen ile Umman arasında olduğu düşünülen İrem Şehri'nin arkeologların bulduğu Ubar kenti olduğu düşünülmektedir. İrem Şehri için "sahte cennet" tabiri de kullanılmaktadır.

¹⁰ Günümüz Habeşistan (Etiyopya) veya Yemen'inin olduğu topraklarda hüküm sürdüğü düşünülen, tarih öncesi Saba Krallığı'nın hükümdarıdır.

¹¹ Burada mescitten kasıt sadece namaz kılınan yer değil kent içindeki merkeziliktir.

yakınlık, iyi komşulara sahip olunması, evin geniş olmasına, havadar ve güneşli olması gibi hem fiziksel hem sosyal şartlara bağlanmıştır. Ayrıca Hz. Peygamber evin çok yüksek yapılmaması, esnek tasarım ilkelerine uygun tasarlanması, süslemede sadelikten kaçılmaması ve gayri İslami unsurların evde bulundurulmamasını tavsiye etmiştir. Genel şehir düzeyiyle ilgili olarak sosyal donatı alanlarının iyi düzenlenmesi, komşuluk ilişkilerine riayet edilmesi, gereksiz inşaat yapılmaması ve her aileye yeterli genişlikte bir evin tahsis edilmesi gibi çeşitli kent planlamasına yönelik tavsiyelerde bulunmuştur.¹²

İslam Medeniyeti'nin oluşmasında birincil öneme sahip Kur'an ve Sünnetten sonra ikincil derecede bu mirasın üzerinde araştırmalar yapmış, çeşitli disiplinlere uyarlamış Müslüman entelektüel geleneğinden söz etmek mümkündür. Ana hatlarıyla Gazzali'nin "El Munkizu min ed Dalel" adlı eserinden yola çıkılarak Klasik dönemde İslam düşünürleri üç ana gruba ayrılmıştır. Bunlar filozoflar, kelamcılar ve mutasavvıflardır.¹³ Bu düşünürlerin güzelliğe bakışı, geometriyi ve mekanı yorumlayışları, kurdukları ütopyalardaki uygarlıkların kentsel ve mimari açılımları o dönemin mimariye olan yaklaşımlarını anlatması bakımından önemlidir.

Öncelikle İslam düşüncesindeki güzellik algısına bakalım. İslam düşüncesi Kur'an ve Sünnetin yanında o dönemin geçmiş uygarlıklarının felsefi mirasının da tercüme edilmesiyle bir düşünce sistemi oluşturduklar. Bu düşünsel medeniyetin dinamiklerinde Antik Yunan, Roma, Sani, Hint ve Çin medeniyetlerinin katkısı büyüktür. İslam düşünürlerinin estetik olarak yöneldikleri ana kaynak Antik Yunan düşüncesidir. Güzellik felsefesi anlamına gelen estetik o dönemde ayrı bir disiplin olarak ele alınmamış olsa da güzelliğin tanımı yapılmış ve çeşitli teoriler üretilmiştir. Güzellik üzerine ilk düşünen kişi tarihte Platon'dur. Platon'dan önce Phytagorasçılar güzellik kavramına değinmeseler de sayılar üzerinden âlemde bir armoni ve düzenin olduğu düşüncesini taşıyorlardı. Platon öncesi filozoflarda güzellik mitsel ve poetik bir karakterdir. Platon'a göre güzellik en yetkin ideadadır. Platon gençliğinde güzelliği bir avram olarak ele almış, olgunluk çağında ontolojik bir varlık olarak nitelmiş ve yaşlılığında Phytagorasçılara yakın (oran, simetri, ahenk) bir görüşü benimsemiştir.[25] Öğrencisi Aristoteles, Plâton gibi

¹² Ayrıntılı Bilgi İçin bkz. Kurt, İ., Mesken ve Mesken Mimarimiz, Ensar Yayınları, 1995, İstanbul.

¹³ Gazzali bu eserinde bu gruba Bâtınileri de eklemiş olsa da Ehl-i Sünnet içerisinde yer almamalarından Gazzali sonraki şema ana hatlarıyla bu üçlü grup üzerinden resmedilmiştir.

metafizik bir estetik geliştirmemiş ve güzel kavramını Greklerin günlük hayatlarında kullandıkları anlamda kullanmıştır. Onun için “estetik”, bir sanat yapıtının araştırmasıdır. Aristoteles sanatı bir taklit olarak görür ve izleyicinin ruhunu arındırmak gibi bir işlevi vardır. Aristoteles’in anladığı mimesis, Plâton’un gerçeği olmayan dünyanın kopyası, sahte ve aşağı bir uğraş olarak gördüğü taklitten çok farklıdır. Aristo için mimesis bir taklit, tabiatı kopya etmeye dayanan lüzumsuz bir faaliyet değildir. Eğer mimesis böyle bir taklit anlamına gelseydi, onun doğrudan doğruya var olan bir şeye yönelmesi gerekirdi. Oysa Aristo’ya göre sanat, yalnız gerçeği, var olanı değil, var olması mümkün olanı da tasvir eder. Yeni Eflatunculuğun önemli isimlerinden Plotinos’a göre güzellik iyi ile ilişkili bir durumdur ve güzele duyulan ilgi aslımıza dönme arzusundan ve aslımıza karşı beslediğimiz saygıdan kaynaklanır.[26]

Bu çizgide devam eden estetik düşüncesi İslam Dünyası’na Beytül Hikmetlerde yapılan çevirilerle girmiştir. Taşkent’e göre Fârâbî’nin “Telhîsu Nevâmî”si ve İbn Rüşd’ün “Telhîsü’s-siyâse li Eflâtûn” (Muhâveretü’l Cumhuriyye) adlı eseri, özellikle Platon’un sanat ve mimesis/taklit kuramına ilişkin düşüncelerinin nasıl aktarıldığının incelenmesi bakımından önemli iki eserdir. “Kitâbu’l-Îzâh fi’l-hayri’l-mahz” (Kelâm fi’l hayri’l-mahz veya Mahzu’l-hayr) ya da Latince de “Liber de Causis” ismi ile meşhur olan risale; aynı şekilde “Esûlûcyâ Aristûtâlîs” ve İbn Sînâ’nın Şerhu Kitâbi Esûlûcyâ el-mensûb ilâ Aristûtâlîs adlı eseri; Plotinus ve Yeni Plâtonculuğun Estetik düşüncelerinin nasıl aktarıldığını izlemek bakımından önemli eserlerdir.[27]

Antik Yunan düşüncesi İslam Dünyası’na girdikten sonra Klasik İslam Felsefesi’ndeki estetik düşünme biçimine de önemli katkılarda bulunmuştur. Bu bağlamda İslam düşünürleri (kelamcılar, filozoflar ve mutasavvıflar) estetiği çeşitli şekillerde ele almışlardır. Kelamcılar genel olarak estetiği Allah’ın sıfatları ve alemin nizamı üzerinden açıklamışlardır. Ayrıca insanın eylemlerinin sonucu olan hüsün ve kubuh¹⁴ kavramı üzerinde durmuşlardır, hüsünü güzel olan, rağbet edilen olarak ele almışlar ve bu güzelliği sevap işlemekle eş tutmuşlardır. Kubuh ise bunun tam tersidir. Örneğin eşyada yapısı itibariyle objektif bir güzellik-çirkinlik bulunmadığını iddia eden Mu’tezile kelamcılarına göre bu niteliğin temel belirleyicisi akıldır. Mutezile güzelliğin tanımından ziyade güzeli

¹⁴ Daha çok güzelliği iyilik ve iyi eylemde bulunmakla birlikte düşünmüşlerdir. Bu bağlamda kubuh teodise ile ilişkilendirilir

belirlemedeki ölçütün ne olduğu konusu üzerinde durmuştur. Mutezile'ye göre dinin güzel gördüğü şey, akıl için de güzeldir.[28]

Olaya Ehl-i Sünnet açısından bakıldığında estetik alanda olduğu gibi, ahlaki alanda da güzel ve çirkinin belirlenmesinde din ölçüt alınmıştır. Mu'tezile ile Ehl-i Sünnet arasındaki fark, onların eşyaya bakışlarındadır. Mu'tezile'ye göre eşya ve fiiller özleri itibariyle güzel ya da çirkin, Ehl-i Sünnet'e göre ise, eşya ve fiiller başlangıçta tarafsız bir haldedir. Ehl-i Sünnet'in çoğunluğuna göre kanun koyucunun övdüğü fiiller güzel, yerdiği fiiller ise çirkindir. Bu bağlamda Eş'ariler aklın güzellik ve çirkinliği tespit edebilme yetisinin olmadığını ileri sürmüşlerdir. Maturidiler'e göre ise akıl eşyadaki güzellik ve çirkinliği kavrama yetisine sahiptir. Aklın güzel ve çirkinini ayırabilme yetisine sahip olduğu iddiası ile Maturidiler Mu'tezile'ye yaklaşmışlar, ancak din olmadan bu yetinin sınırlı kalacağı görüşüyle de Eş'ariler'e benzer bir tutum sergilemişlerdir.[29]

Bir diğer grup olan mutasavvıflar güzelliğe Vacib-ül Vücut'un¹⁵ güzelliği noktasında bakmışlar ve onto-teolojik olarak konuyu ele almışlardır. Sufilerin en çok kullandığı kuts-i hadislerden biri olan "Ben gizli bir hazine idim bilinmeyi istedim" onların nazarında bir güzellik teorisine dönüşmüş ve bu güzelliği aşka, ilahi aşka bağlamışlardır.¹⁶ Allah hüsn-ü mutlak" olarak görülmüş ve bütün güzelliklerin kaynağı olması itibariyle aşk, sevgi ve muhabbetin de tek sahibi olarak ele alınmıştır. Âlemdeki güzellik ve çirkinlik nispî olarak nitelendirilmiş ve âlemdeki güzelliğin mutlak Güzel (Cemal)'e götüreceği iddia edilmiştir. Bu bağlamda Abdülkerim Cilî, âlemde çirkinlik adına ne varsa hepsinin itibarî olduğunu, mutlak çirkinlik hükmünün kalkması halinde geriye mutlak güzellikten başka bir şey kalmayacağını dile getirir. Mevlana, bize çirkin görünen bir şeye, onu ve sevenlerinin gözüyle bakarsak çirkinliğin mutlak bir değerinin olmadığını anlaşılabileceğini söyler. İbnü'l- Arabî "Allah güzeldir ve güzeli sever" hadisini Allah'ın bütün aşkların temel nedeni olduğu şeklinde yorumlamıştır. İbn Arabî'ye göre aşk evrenin özünde vardır ve (muharrik-i evveldir.); her şeyi "en güzel" in, "mutlak güzel" in elde edilmesine yöneltir. Kuşeyrî'ye göre kate-

¹⁵ Varlığı zorunlu olarak var olan (Allah)

¹⁶ Bu hadis ile ilgili olarak hadis otoriteleri bu hadisin sıhhati konusunda şüpheli yaklaşmışlar ve mevzu hadis olduğunu ileri sürmüşlerdir. Hadis Acluni'nin Keşf-ül Hafa'sında incelenmiştir.

gorilerindeki cemal (güzellik) insanı mutlak cemal sahibi Allah'a götürmeye bir vesile oluşturur [30]

İslam felsefesinde güzellik diğer felsefi konular kadar ilgi görmemiştir. Bunun istisnası Gazzalî'dir. Gazzalî güzelliği aşkla birleştiren sufilere yakın bir mizaçtır. İlk İslam filozofu Kindî Allah'ın güzelliklerin kaynağı olduğu görüşünü savunmuştur. Fârâbi, eksiksiz güzelliğin Allah'a mahsus olduğunu dile getirir ki O'nun bu güzelliği kendi özüne ait olmasına karşın diğer varlıklardaki güzellikler birer arazdan ibarettir der. İbn Sina ise hakiki güzelliğin Allah'a ait olduğunu ve onun katından evrene yayıldığını söyler. Gazzalî de benzer görüşlere sahiptir. Gazzalî güzelliği Phytagorasçılar'da olduğu gibi oran, simetri ve ahenk gibi kavramlarla açıklar. Gazzalî ontolojik değerlerle estetik değerler arasında bir mahiyet birliği görür ve güzelliği sadece bedeni bir hazza bağlamaz.¹⁷ Genel olarak Meşşâî filozoflarının çoğu bu bağlamda varlığı kendi zatından ve varlığı kendi zatından olmayan olarak güzelliği ikiye ayırır. İştirakîlere göre ise güzellik bütün yaratılmışların mutlak güzeli arayışlarından ibarettir. En önemli İshraki filozoflardan biri olan Sühreverdi'ye göre Allah ilk önce aklı yaratmış ve bu aklı üç bilgiyle donatmıştır. Bu üç bilgi aklın Allah'ın bilmesine bağlı olarak oluşan güzellik, aklın kendini bilmesine bağlı olarak oluşan aşk ve aklın kendisinin sonradan oluştuğunu bilmesi ile de hüzn. Bu bağlamda Sühreverdi bu üç kavramı birbiriyle ilişkilendirir. [31]

İslam dünyasının güzelliğe bakışı genel olarak ilahi bir temele yaslanır. Bu yüzden İslam estetiğinin içerisinde insanın güzellik ve estetik hazzının bir ifadesi olan güzel sanatlara yönelik metinler Klasik İslam düşünürlerinin metinlerinde çok fazla dikkate alınmamıştır. Ayvazoğlu'na göre sistematik bir biçimde sanatların ele alınışı 19.yy'ın sonlarına doğru gerçekleşmiştir. Ayvazoğlu'nun ifadesine göre bu doğrultuda yazılmış Recaizade Mahmud Ekrem'in "Ta'lim-i Edebiyat" adlı eseri Osmanlı Dünyası'nda güzellik meselesinin masaya yatırıldığı ilk eserdir. Bu eserin yazılmasından yaklaşık 10 sene kadar önce yazılmış "Usul-i Mi'mari-yi Osmanî" adlı eserde Osmanlı mimarlığının Wölfflin'in sanat tarihi yaklaşımına benzer bir şekilde Osmanlı Mimarlığının ele alınışı açısından önemlidir. Daha sonra Sakızlı Ohannes Paşa'nın Sanayi Nefise mektebinde verdiği derslerindeki notların derlenmesiyle oluşturulmuş "Fünun-i Nefise Tarihi Med-

¹⁷ Ayrıntılı bilgi için bknz. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, "İlm-ül Cemal" maddesi.

hali” adlı eseri estetiğin felsefi açıdan ele alınışı ve güzel sanatların sınıflandırılarak içeriklerinin oluşturulması bakımından en önemli eserlerden biridir.¹⁸

Ancak İslam Felsefesinin Klasik döneminde de çeşitli metinlerde sanat, sanatçının özellikleri, sanat sınıflandırmalarına dair küçük bazı bölümler dikkati çekmektedir. Örneğin İbn Rüşd sanatı sanatçının zihninde üretilen nesnenin maddesel biçimi olarak görmektedir. İbn-i Sina ise insan imgelemine Şeytani ya da doğüstü güçlere ihtiyaç duymadan görülmemiş nesnelere imgelemde oluşturabilecek yetide olduğunu savlamıştır. İbn-i Sina bu düşüncelerden yola çıkarak imgenin algılanışı, hafızaya alınışı ve imgelemde yeni imgelerin nasıl oluşturulduğu ile ilgili çeşitli teoriler ortaya atmıştır. Farabi ve İbn-i Sina’ya göre insan aklının ya da yaratıcı düşüncenin en üst yetisi Faal Aklın yardımıyla ilhama erişmesidir. Farabi bu yetinin köklerini insanın ruhuna ve entelektüel hareketine bağlamıştır. Farabi’nin “El Medinet’ül Fadıla” adlı eserindeki ütopyik şehirde sanatçılar (şairler ve yazarlar) filozof ve peygamberlerin alt tabakası ve halkın üst tabakası olarak konumlandırılmışlardır. Sufilerde benzer şekilde bu ilhamı dini bir eksende yorumlamış ve sanatçıların ve şairlerin bu ilham üzerinde bir hak iddia edemeyeceklerini ileri sürmüşlerdir. Gazzalî ise vahiy ve ilhamı sufilere benzer bir şekilde peygamber ve sufiler ile özdeşleştirmiş ve sanatçıların ortaya çıkardıkları eseri kendi yeteneklerine bağlamış ve bunun kökenini insanın doğasında bulunan süslenme ve Allah’ın güzelliğine olan arzu ile ilişkilendirerek sanatçıların faaliyetleri ve Allah’ın âlemi yaratması arasında analogik ilişkiler kurmuştur. İbn-i Haldun bu konuya daha farklı bir yaklaşım getirmiştir. Metafizik teoriler yerine tarih ve kültürel teoriler üzerine yoğunlaşmış olan İbn-i Haldun’a göre insan Dünya’ya cahil olarak gelir ve bilim ve sanat ile kendi zihnini doldurur. Bu bağlamda İbn-i Haldun’a göre özellikle sanat ve zanaatlara ait bilgilerin oluşturulması ve gelenekleşmesi uzun süreçler alır. Bilimde, sanat ve zanaatlar da ne kadar teorik olurlarsa olsunlar uygulamalı yöntemlerle öğrenilirler. İbn-i Haldun’da Gazzalî’ye benzer bir biçimde insan zihninin tinsel bir yönü olduğunu ileri sürmüştür. Ebu Hayyan et-Tevhidi ise sanat ile ilgili çeşitli kaynaklardan topladığı birbiriyle çelişik bilgileri

¹⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, “İlm-ül Cemal” maddesi.

göz önüne serer. Ebu Hayyan'a göre sanat¹⁹, insanın doğadan türettiği - ki doğanın bu hali de Allah'a dayandırılır- bir eylem iken aynı zamanda doğa tamamlanmak ve mükemmel olmak için sanata ihtiyaç duyar. Sanat doğaya yani kökenine etkileşimde bulunmak için geri döner. [32]

İslam Dünyası'nda sanatların birbiriyle ilişkileri, karşılaştırılmaları ve sınıflandırılmalarına dair çeşitli metinler de mevcuttur. Ancak bu sınıflandırma ve karşılaştırma yöntemlerinde özellikle Antik Yunan'ın etkisi büyüktür. Örneğin Farabi şiir ve resim sanatını karşılaştırırken ikisinin neredeyse aynı olduğunu ancak resmin boyaları, şiirin sözcükleri araç olarak kullandığını ve farkın zanaatkârların arasındaki farktan ibaret olduğunu belirtmiştir. Benzer bir ifadeyle Abdülkahir El Cürcani de yetenekli bir şairin oluşturduğu imgelerin ve yaratıcı analojik fikirlerin dinleyicilerin ve yöneticilerin ruhunda oluşturduğu etkinin ressamların, oymacıların ve heykeltıraşların insan ruhu üzerindeki etkileriyle olan benzerliğine vurgu yapmıştır ve bu etkinin inkar edilemeyecek büyüsel bir karakterinin olduğunu savlamıştır. İslam Dünyası'nda Antik Yunan'dan gelen bilimlerin ve sanatların tasnifine bazı filozoflar tarafından çeşitli eklemeler yapılmıştır. Örneğin İhvan-ı Safa ve Amili gibi filozoflar Antik Yunan'dan gelen bu mirasa el sanatlarını eklemiştir. Antik Yunan'dan miras alınan Platon ve Aristotelesçi çizgi daha teorik disiplinleri sanat olarak kabul ediyor olsa da İslam Dünyası'nda bu sınıflandırmaya çeşitli eklemeler yapılmıştır. Bunlar arasında tıpta uyguladıkları farmakoloji, takvimlerde kullandıkları coğrafya, vergi hesaplama, ticari işlemler ve bürokratik zanaatlarda kullandıkları Yunan Aritmetiği gibi. Rebstock'a göre mimarlık ise daha çok aritmetik ve geometri(hendese)nin uygulamaya nasıl aktarılacağını gösteren cebir ve hendese kitaplarının "misaha"²⁰ bölümünde yer almaktadır. Mesaha kitapları içerik olarak mimaride kullanılan mukarnas, kubbe, tezyinat gibi öğelerin nasıl inşa edilebileceklerine yönelik matematiksel denklemlerin incelendiği bir alandır. Mimarinin kuramsal ve tasarım açısından değerlendirilen metinler değildir.

Mimarinin neden Antik Yunan'dan miras alınan sanatların içerisinde yer almadığını incelemek için Antik Yunan'daki sanatların sınıflandırıl-

¹⁹ Burada Arapça sinaa yani sanat, sanat, zanaat ve bilimi kapsayan insan edimlerini içerir. Arapça'da sanaa yaptığı anlamına gelmektedir.

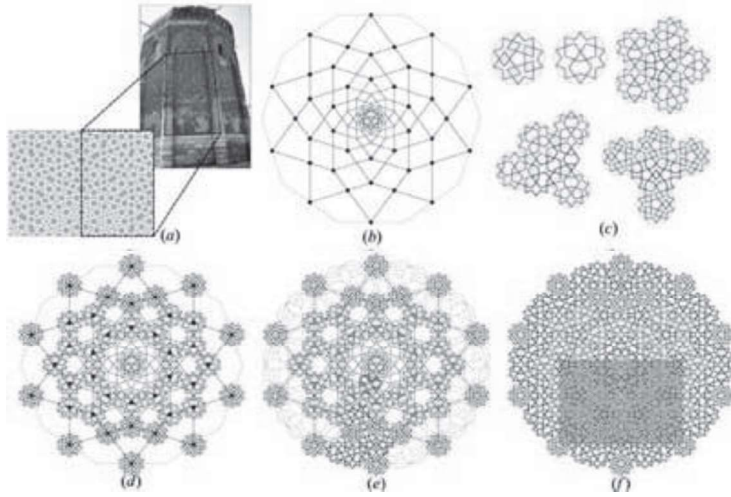
²⁰ İslam Dünyası'nda Misaha(mesaha) cebir ve hendesenin uygulamaya yönelik olarak geliştirilmiş bir bilim dalıdır ve daha çok üç boyutlu geometrilerin mimarlık, arazi ölçümü gibi alanlara yönelik hesaplamaları inceler.

masının oluşum süreçlerini incelemek yerinde olacaktır. Antik Yunan'da M.Ö. 500'lere kadar götürülen bu sistem Phytagorasçılarının kozmozdaki düzeni matematik ve geometri ile ilişkilendirmelerine kadar giden bir süreci oluşturmaktadır. İnsanı özgür kılacağı düşünülen sanatlardan Quadrivium (dörtlü sanat)'un oluşum süreci bu zamana kadar uzanır. Diğer bir sanat grubu olan Trivium ise M.S.4.yy'da Atina'da dili kullanmanın önemine binaen ortaya çıkmıştır ve Quadrivium ve Trivium'dan oluşan şema Ortaçağ boyunca felsefede insanı özgür bırakacağı düşünülen sanatların ve bilimlerin sınıflandırılmasında bel kemiğini oluşturmuştur. Bu şemanın önemi Skolastik felsefe ile birlikte giderek azalmış Rönesans döneminde Petrus Ramus gibi Aristotelesçilik ve Skolastisizmi bütünleştirmeye çalışan bazı düşünürler tarafından ele alınsa da önemini daha sonraki yüzyıllarda yitirmiş ve farklı sanat sınıflandırmaları kullanılmıştır. İslam Dünyası'nın da sanat (ya da bilim) sınıflandırmasında kullandığı Quadrivium ve Trivium yedi temel sanatı içermektedir. Bunlardan Quadrivium aritmetik, geometri, astronomi ve müziği, Trivium ise retorik, gramer ve mantığı içermektedir. Platon bu sınıflandırmayı yaparken geometriden sonra derinliği de işin içine kattığı üç boyutlu hacimlerin geometrilerinin ele alındığı bir uzay geometrisinden söz eder. Ancak bu alanın araştırma açısından meşakkatli ve masraflı bir alan olduğunu belirterek astronomiye geçer. Platon'un bahsettiği bu bilim ile İslam Dünyası'ndaki mimarların kullandığı mesaha ilmi arasında paralellikler vardır. M.Ö.116-27'de yaşamış Romalı bir mühendis olan Marcus Terentius Varro bu yedili sınıflandırmaya *Disciplinarum libri IX* adlı günümüze ulaşmamış eserinde mimarlık ve tıbbı dâhil etmiş ilk kişidir. Ancak mimarinin ve tıbbın bu sınıflandırmaya dâhil edilmesi felsefe çevrelerinde çok rağbet görmemiş ve bu alanlar daha çok uygulamaya yönelik alanlar olarak nitelendirilerek mimarlık teknolojinin alanında görülmüştür. İslam Dünyası'na giren bu yedili tasnifin içerisinde mimarlık olmadığı için mimarlık daha çok hendesenin içerisinde matematiksel bir alan olarak kalmış bunun yerine bu sınıflandırmada yer alan müzik ile ilgili felsefi metinler İslam Felsefesine ait kaynaklarda çok daha fazla bir yer tutmuştur. Bu bağlamda sanat zanaat ayrımının da olmaması mimarlığın bir zanaat olarak ele alınmasına yol açmıştır. Bu bağlamda yazılmış olan bazı matematik kitaplarında ele alınan mimarlık üzerine düşünsel yazıların ortaya çıkışı daha geç dönemlerde olmuştur. Hendesenin uygulamalı bir bölümü olarak ele alınan mimarlığa ait en eski eserlerden biri Ebu'l Vefa El Büzcani'ye aittir. Ebu'l Vefa El Büzcani'nin "Ki-

tab fi ma Yahtac İlayh al Sani min Amali'l Hendese" (Sanatkârlar İçin Uygulamalı Geometri) adlı eseri özellikle mimaride kullanılan geometrik tezyinatın matematiksel modellemesine yönelik çeşitli bilgiler içermesi bakımından önemlidir. Buna benzer mimarlara yönelik uygulamalı cebir ve hendese (mesaha) üzerine yazılmış eser Gıyaseddin Cemşid El Kaşi'ye ait "Miftah-ül Hisab" tır (1427). Uluğ Bey'in kurdumuş olduğu Merağa Rasathanesindeki en önemli matematikçilerden biri olan Kaşi bu eserinde mimariye yönelik mukarnas hacim hesapları, kemer çeşitleri ve matematiksel olarak bu kemerlerin çizim yöntemleri gibi çeşitli konulara mesaha başlığı altında değinmiştir. Bu kişilerden başka İslam Dünyası'nda çok fazla mesaha ilmiyle uğraşmış düşünür ve bilim adamı mevcuttur. Ancak bu matematikçiler yazdıkları bu eserlerini zanaatkâr ve mimarlara ayırmaları bakımından dikkat çekicidir. Ayrıca İslam sanatında kullanılan geometrik tezyinat ile ilgili olarak 15.-16.yy'a tarihlenen Topkapı Parşömenleri ve 17.yy'a tarihlenen Taşkent Parşömenleri ve 1840'lara tarihlenen Mirza Akhbar Parşömenleri de özellikle geometrik tezyinat açısından İslam Dünyası'nda hendese ve mimarlığın ilişkisinin ne derece güçlü olduğunu gösteren önemli belgelerdir.²¹ Ayrıca 20.yy'da özellikle 1970'lerde Roger Penrose tarafından 5 katlı simetrik geometrik karolarla bir hacmin nasıl kaplanacağını bulunması ve 2011 yılında Nobel ödülü almış olan İsrailli kimyacı Daniel Schechtman tarafından bulunan kuazikristallerinin arasındaki dizilimsel ve geometrik ilişkilerin İslam Mimarisi'nde kullanılan geometrik tezyinatların arasındaki ilişkilerle paralelliklerinin bulunup bulunmadığının sorgulanması ve 13.yy'dan başlayarak 15.yy'a kadar gelişen geometrik tezyinat üzerindeki bu ilişkilerin görülmesi özellikle matematik, kimya ve geometrik tezyinatın birbirleriyle olan yakın ilişkilerinin görülmesi son 30 yıllık dönemdeki İslam Mimarisi'ne yönelik çabalar içerisinde önemli bir gelişmedir.²²

²¹ Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz Sarhangi, Reza, An Introduction to Medieval Spherical Geometry for Artists and Artisans, Towson University, Department of Mathematics

²² Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Roger Penrose'un, Reza Sarhangi'nin, Peter Lu, Emil Mackovicy, Mirek Majewski gibi akademisyenlerin çalışmaları.



Resim-2 Kümbeti Kabut üzerindeki geometrik tezyinata yakından bakış

Ayrıca İslam Mimarisi'nin geometri ile sıkı ilişkisini gösteren bir diğer önemli nokta Müslüman mimarların özellikle bir kısmının hendese (geometri) bilen anlamına gelen mühendis lakabıyla anılıyor olmalarıdır. Bu bağlamda şu örnekleri verebiliriz. Mimar Sinan (Mühendis-i zü-Fünûn=Fenler Sahibi mühendis, Osmanlı), Ahmed bin Ahmed bin Muhammed et Tuluni (Tolunoğulları), Ahmed bin Cemil (Abbasi), Ahmed bin Muhammed Al Hasib (Abbasi), Abu Ali Akbar el Isfahani (Safeviler), Ali bin Al Badri (Memlûklüler), İbrahim bin Ghanim (Memlûklüler), Mesleme bin Abdullah (Endüslüs Emevileri), Muhammed bin El Hüseyin (Safeviler), Muslihüddin (Osmanlı) v.b.²³

Geometrinin Müslüman mimarlar için önemi büyüktür. Ancak mimaride bu geometri ve inşa bilgisinin yanında mekâna yaklaşım ve mekânların organizasyonları da önemlidir. Bu bağlamda İslam Düşüncesi'nde mekâna yönelik yaklaşımlar ve bu yaklaşımların mimarlık ile nasıl ilişkilendirilebileceği önemli bir durumdur. Klasik İslam Düşüncesi'nde özellikle filozoflar ve kelimciler arasında mekân konusunda yaklaşım farkı bulunmaktadır. Özellikle hicri ikinci yüzyıldan itibaren mekâna yönelik iki farklı yaklaşım bulunmaktadır. Bunlardan ilki daha çok Antik Yunan felsefesinin etkisiyle oluşmuş maddenin beş temel kategorisi içerisinde alınan ve madde suret ilkelerini temel alan öğretilerdir. Diğerisi ise Hint atomculuğu etkisi altında gelişmiş mekânı atomlardan oluşan bir varlık olarak ele alan yaklaşımdır. İlk yaklaşım daha çok İslam filozofları

²³ Ayrıntılı bilgi ve geçmişte yaşamış Müslüman mimarların biyografileri için bkz. Mayer, L.A, Islamic Architects and Their Works (1956), Cenevre.

ve özellikle de Meşşâî ekol tarafından ele alınıp incelenmiş, Doğu kökenli atomculuk yaklaşımı ise İslam kelimcilerinin mekânı (evreni) açıklamaya yönelik yaklaşımlarında temel düşünce olmuştur. Örneğin ünlü İslam kelimcisi Seyyid Şerif Cürçani'ye göre İslam kelimcileri mekân²⁴ ile hayyizi aynı şey olarak ele almış ve mekânı (boşluğu) cisim gibi boyutlara sahip ya da atom gibi uzamsız (boyutsuz) nesnelere kapladığı boşluk olarak tanımlamışlardır. Çünkü Hint düşüncesinde mekân boşluğun bir hacimle dolması üzerinden tanımlanmaktadır. Antik Yunan'ı temel alan İslam filozofları ise mekânı "kuşatan cismin kuşatılan cismin dış yüzeyiyle örtüşen iç yüzeyi" olarak tanımlamışlardır.

İslam düşüncesinde mekân hem evreni hem cismin kapladığı, üzerinde bulunduğu yeri tanımlaması bakımından iki şekilde ele alınmıştır. Mekân evreni tanımlaması açısından kozmoloji ve astronominin içerisinde, cismin kapladığı alan olarak daha sınırlı bir tanımlama anlatmaya yönelik kullanıldığında ise daha çok geometri, uzay geometrisi, mesaha, mimarlık gibi alanlar içerisinde ele alınmıştır. İslam felsefecilerinin mekâna yönelik yaklaşımlarında Antik Yunan filozoflarından Platon ve Aristoteles'in yaklaşımı önemli ölçüde etkili olmuştur. Antik Yunan felsefesinin pre-Sokratik döneminde mekâna ait tartışmalar Hint düşüncesindeki mekân düşüncesine paralellik arz edecek şekilde doluluk ve boşluk çerçevesinde ele alınmıştır. Elea Okulu mekânda boşluk fikrini reddederek boşluğu hiçlik olarak ele almışlar, Atomcu anlayışı benimsemiş (Leukippos, Demokritos) filozoflar ise boşluğu evrenin ilkesi olarak ele almışlardır. Platon mekânı hem üzerinde oluş ve bozuluşun gerçekleştiği bir yer hem de ezeli ve evrensel kap olarak ele alarak İslam felsefesinde sonsuz ve sonlu mekân tartışmalarında bir dayanak noktası olarak görülmüştür. Aristoteles hocasının ilk mekânla ilk oluşu özdeş gören anlayışını eleştirmiştir ve mekânı "kaplayan cismin hareketsiz ilk sınırı" olarak ele almıştır. Ayrıca Aristoteles boşluğu reddetmiş ve oluş ve bozuluşun etkilediği tabii mekân kavramını da sık sık ele almıştır. İslam düşünürleri arasında Aristotelesçi çizgi, Demokritosçu-Plâtoncu çizgi ve atomculuk anlayışı çerçevesinde gelişen çizgiler arasındaki tartışmalar aynı zamanda İslam kozmoloji anlayışının şekillenmesine de önemli ölçüde etkide bulunmuştur. İlk İslam filozofu sayılan Kindî mekânı Aristo ile aynı şekilde ele alır. İhvan-ı Safa'nın mekâna yaklaşımı Aristoteles ile paralellikler göstermekle birlikte net değildir. Farabi Aris-

²⁴ Müslüman kelimcilerin atomculuk düşüncesi ile İslam Mimarisi arasındaki ilişkiler kurma eğilimi Louis Massignon ve Yasser Tabaa gibi araştırmacıların çalışmalarında dikati çekmektedir.

tocu tanımı biraz daha genişleterek kuşatan cismin iç sınırı ile kuşatılan cismin dış sınırı olarak mekânı sınır kavramı üzerinden tanımlayarak bu sınırın ötesinde bir boşluğun olmadığını ileri sürer. Bu bağlamda Farabî'ye göre âlemin mekânı yoktur. İbn-i Sinâ mekânı kuşatıcı cismin sınırı olarak ele almış ve mekânın ontolojik olarak gerçekliğini devinim kavramı üzerinden açıklamıştır. İbn-i Rüşd'de mekânı ontolojik açıdan ele almıştır. Rüşd'e göre eğer mekândan cismin Zati yüklemi olarak söz edebiliyorsak cisim mekânsız düşünülemez. İbn Rüşd mekânı "içinde hareketin gerçekleştiği ve son bulunduğu kuşatıcı sınır" olarak ele almıştır.[33]

Ancak burada önemli olan nokta İslam felsefesinde sonsuz mekân, sonlu mekân ayrımı ve yer-mekân ilişkisine yönelik tartışmalardır. Çünkü mimarlık astronomi gibi sonsuz mekânlar yerine sınırlı mekânlar ve hacimlerle ilgili bir disiplindir. Bu bağlamda İslam felsefesinde çeşitli yaklaşım farklılıkları gelişmiştir. Örneğin Ebu Bekir Er Razi izafi ve mutlak mekân kavramlarını ortaya atmış, mutlak mekânı varlığının cisimlere bağlı olmayışı nedeniyle ezeli ve sonsuz, cismin kapladığı alan üzerinden tanımlanan mekânı ise cismin varlığına bağlı olduğu için izafi olarak nitelendirmiştir. Ebu Bekir er Razi'nin belirli ya da izafi mekânı Aristonun "özel mekân cismin kendisidir" anlayışından farklı olarak Plato'nun yer kavramına yakın bir içeriğe sahiptir ve cismin kendisinden ayrı olarak ele alınmıştır. Ayrıca belirli mekânı da cisme bağlı oluşu açısından cismine bağlı olan mekânı izafi mekân cismin olmaması durumunda ise bu mekânı boşluk olarak nitelendirmektedir. İbn-i Sina ise Aristoteles'in özel mekân tanımında vurgu yaptığı Mekânın, kuşatan anlamına gelip cisim olmadığı gibi cisimle de mutabık olmadığı, kuşatan ifadesinden de sınırların tamamen üst üste gelmesi gibi bir anlamın çıkartılmaması gerektiği görüşündedir. Bu bağlamda İbn-i Sina'ya göre cismin yer ile kurduğu bağ izafidir ve İbn-i Sina kuşatan ve kuşatılan arasındaki sınır kavramını önemseyerek kuşatılan cisme ait şekil ve biçimi özel mekân kavramına dâhil etmemiştir. Bir başka önemli görüş ise İbn-i Heysem'e aittir. İbn-i Heysem Aristoteles'in mekânı bir şeyin cismini içeren iki boyutlu bir şey olduğu iddiasına karşı çıktı ve mekânı cismin iç yüzeyleri arasında bulunan üç boyutlu bir boşluk olarak tanımladı. İbn-i Heysem bu tanımın geometrik açılardan ele alarak aynı yüzeye sahip katılar arasında kürenin en büyük hacme sahip olduğunu ileri sürdü. Silindir ve kürenin eşit hacimlere sahip olmasına rağmen kürenin daha büyük alan kaplamasını örnek göstererek Aristoteles'in cismin özel mekânı kendisidir yani kapladığı alan hacmidir iddiasını matematiksel olarak çürüttü. Abdül-

latif El Bağdadî İbn-i Heysem'in bu anlayışına çeşitli reddiyeler yazmış olsa da felsefeciler tarafından çok itibar edilmemiştir. İbn-i Heysem'in yer tutma ile hacim (özel mekân) arasındaki ilişkiyi ayırması daha sonra Descartes'in *Extensio* (genişleme) ve Leibniz'in situs (yer tutma) anlayışlarına da öncülük etmiştir. Ayrıca İbn-i Heysem'in mekanın algılanabilirliği ve epistemolojik etkileri üzerine yaptığı incelemeler kendi dönemi açısından ve mimarlıkta mekanın algılanmasına yönelik veriler sunması açısından önemlidir.

İslam dünyasında mimarının tek başına ele alındığı kitapların ortaya çıkışı özellikle 15.yy'dan sonra ise de bu tarihten önce düşünürlerin, şairlerin, sufilerin, Sultanların yazmış olduğu metinlerde mimariyi nasıl konumlandıklarıyla yönelik küçük pasajlar bulmak mümkündür. Örneğin Abdurrahman III'ün(10.yy), 17.yy tarihçisi El Makkari tarafından yazdığı iddia edilen bir beytinde mimarının saltanat ile ilişkisini kurarak mimari bir ürünün yaptırmanın soyluluğunu ve rütbesini yansıttığını ve mimarının ölümsüz kalabilmek için çok önemli bir araç olduğunu ileri sürmüştür. 12.yy'da vakfiyesinde Sultan Selahaddin'e ait olduğu yazan Kahire Kalesi'nde ise mimarının estetik değerinin işlevselliği ile çok yakın ilişkisi olduğu yazmaktadır. Sultan Farac ibn Barkuk 14.yy'da kurmuş olduğu vakfın vakfiyesinde binanın teknik açıklamalarının yanına estetik olarak değerlendirmelerini de serpiştirmiştir. Özellikle bu metinde Barkuk yapının süslemelerinin ruhta yaşattığı hazlara değinilmiş, su ögesinin ferahlatıcılığı ve mermerlerdeki dokunun insanı büyüleyen yönünden bahsedilmiştir. İbn-i Haldun (15.yy) ise yazmış olduğu eserlerinde El Hamra Sarayı'nın kerpiç ve sıva örgüsüne dair çeşitli teknik bilgilerden bahsetmiştir. Ayrıca İbn-i Haldun maksurenin cami mimarisine Muaviye zamanında Muaviye'nin Hariciler'den korunmak için bu yapı parçasını eklendiğini belirtmiş ve maksurenin kendi dönemine kadarki tarihsel kullanımının tespitini yapmıştır. Ebu'l Fazl Allami (16.yy) ise yapı malzemeleri ve yapım teknikleri üzerine yazmış olduğu "A-in-i Akbari" adlı eserinde çeşitli çıkarımlarda bulunmuş yapı malzeme seçimi, yalıtım ve şantiye sürecinin yönetilmesinin önemine değinmiştir. Cafer Efendi'nin 17.yy'da yazmış olduğu "Risale-i Mimariyye" adlı eserinde ise mimaride kullanılan mermer türleri, renk biçim ve adlandırılış biçimleri, müzik-mimarlık ilişkisi, geometri ve yapım teknikleri gibi konuları ele alınmıştır. Bunun yanında seyyahların, düşünürlerin, şairlerin çeşitli mimari eserleri betimleyiş biçimleri ve bu yerlere ait verdikleri detay bilgiler o dönemin mimarisindeki teknik düzeyi ve o dönemin mimarisine yüklenen anlamı göstermesi açısından önemli metinlerdir. Örneğin; İbn-i Şeddad'ın Rusafa kenti için, İbn-i Cübeyr'in Halep Kalesi için,

El Beledhuri'nin Kufe kentinin kuruluşu ile ilgili, Mesudi'nin Samarra kentinin kuruluşu ile ilgili İbn-i İdhari'nin Kurtuba Cami için, İbn-i Galib'in Medinetü-z Zehra Sarayı'nın yapımı ile ilgili, İbn-i Naci el Tanukhi'nin Keyra- van'daki Büyük Camii'nin mihrabı ile ilgili, İbn-i Marquz'un Marinid Medre- seleri ve Abu'l Hasan'ın Zaviyelerinin tasarlama biçimleri ile ilgili Mufaddal ibn Abi al Fadail'in Fatimî Camileri ile ilgili, İbn-i Makrizi'nin ve İbn-i Battu- ta'nın Mısır'daki eserler ile ilgili ve Evliya Çelebi'nin Bursa Ulu Camii ve Topkapı Sarayı ile ilgili, Sinan'ın Selimiye, Süleymaniye Camii'leri ile ilgili, Ayvansaray'ın İstanbul Camileri ile ilgili, Narşaki'nin Buhara Camisi ile il- gili, Ebu Amr el Cüzcani'nin Gurluların Sarayı ile ilgili ve Babür Şah'ın Se- merkand ve Vefa Bağları ile ilgili, Nizam-üd Din Ahmed Haravi'nin Fatehpur Sikhi'nin kuruluşu ile ilgili yazmış olduğu metinler bu yapılar ve kentlerin yapım süreçleri, yapısal özellikleri, yapıdaki detaylar, ekntlerin planlanış bi- çimleri ile ilgili bilgiler sunmaktadır.[34]

Osmanlı Devri'nde mimariye yönelik en önemli bilgileri (yapıların kendi- leri hariç) vakfiyelerden, kitabelerden ve daha sonraları yazılmış eserlerden öğreniyoruz. Örneğin kaynaklarda adı geçen en eski Osmanlı mimarı olduğu kabul edilen Mimar Hacı Ali'ye (XIV.yy) ait bilgiler yalnızca Hacı Hamza Kümbetinin kitabesinde bulunmaktadır ve sadece yapının mimarı olduğunu belirten ve üzerine rahmet dualarının okunduğu bölümlerden ibarettir. Edir- ne Eski Camii'nin mimarı olarak adı geçen Hacı Alaeddin (XIV. yy) ile ilgili olarak ise bu caminin kitabesinde geçen Hacı Alaeddin'e yönelik övücü sözler ve dönemin sanatçılara yönelik cami yapmanın mümin olmaya şahitlik edilmesine vesile olabilecek bir mertebede tutulması dönemin mimarlara yö- nelik yaklaşımını göstermesi açısından önemlidir. Çelebi Mehmet Medresesi ve II. Beyazıt Paşa Camilerinin mimarı Ebu Bekir ibn Muhammed Hamzat'ül Müşeymeş el Dımuşkî'nin II. Beyazıt Paşa Cami'nin kitabesinde kendini fakir hakir gibi sıfatlarla nitelendirmesi Müslüman mimarların o dönem Allah'ın karşısında kendi egolarına sanatçı kimliği yüklememelerinin ve müteva- ziliklerinin en önemli göstergelerinden biridir. Bu mimarın amcasının Aydı- noğulları'nın mimarı ve oğlunun Amasya'da çeşitli yapılar yaptıran bir mi- mar olması da o dönemde bu ailelerin mimarlık alanında uzmanlaşma eğili- mi gösterdiğinin bir ifadesidir.[35] Tam olarak ne zaman kurulduğu bilinme- se de Fatih'in İstanbul'u fethettikten sonra büyük oranda gerçekleşen mimar- lık faaliyetleri ile ilgili olarak Hassa Mimarlar Ocağının bu dönemde oluştuğu sanılmaktadır. Elimizde Hassa Mimarlar Ocağı ile ilgili bilgiler sunan en eski kayıtlı eser Cemaat-i Agayan ve Ehl-i Hiref adlı eserdir ve bu eserde Acem Ali

adlı bir Hassa mimarından bahsedilmektedir.²⁵ Yavaş yavaş kurumsallaşan bu teşkilat ile birlikte Osmanlı Mimarisi'ne yönelik biyografik çalışmaların içerisinde çeşitli metinler yer almaya başlamıştır. Özellikle 1500'lü yıllardan itibaren Avrupa'da oluşan sanat tarihi yazımı ile ilgili olarak Giorgio Vasari ile Sinan'ın biyografisini yazdığı Sai Çelebi'nin yaklaşımları arasında paralellikler görülür. Vasari bilindiği üzere mimarlık ve sanat tarihini öznelere üzerinden okumuş ve "Le Vite" adlı eserinde sanat eserlerinin analizini sanatçı biyografilerinin içerisinde ele almıştır. Benzer yaklaşımı 16. ve 17.yy Osmanlı Mimarisi'ne yönelik metinlerde de görebiliriz. Özellikle Sinan ile ilgili 16.yy'dan elimize kalmış olan "Risalet'ül Mimariyye", Dayızade Mustafa Efendi'nin "Selimiye" adlı eseri, Şair Eyyubi'nin "Padişahname"si, Rıfkı Melül Meriç tarafından Sinan'a atfedilen iki adsız risale ve Sinan'ın yaşamını anlatan "Tezkiret'ül Bünyan", "Tezkiret'ül Ebniye" ve "Tuhfet'ül Mimarın" adlı eserlerdir. Bu eserlerde Dayızade'nin "Selimiye" adlı eserinde Selimiye Camii edebi bir metin ile analojik bir ilişki içerisinde ele alınmış, "Padişahname"de suyolları, hamamlar, su yapıları, adsız risalelerde hamamlar, "Tezkiret'ül Bünyan", "Tezkiret'ül Ebniye" ve "Tuhfe-i Mimarın" adlı eserlerde ise Sinan'a ait yapılara ait bilgiler verilmektedir. Özellikle "Tezkiret'ül Bünyan" adlı eserde Sai Çelebi Allah'a ve peygambere övgüler yağdırdıktan sonra, Sultan Süleyman'a methiyeler sunmuş Sinan'ın maharetini ve daha sonra mimari eserlerinin inşa ederken Sinan'ın yaşadıklarını, padişah ile olan ilişkilerini yazmış ve Sinan'ın yapıtları 12 bölümde incelenmiştir. "Tezkiret'ül Ebniye"nin birinci şahsın ağzından yazılmış olması onun Sinan'ın kendi eseri olduğu kanısını uyandırmış ancak Sinan'ın yapmamış olduğu eserlerin Sinan'a mal edilmesi bu eserin Sinan'ın ölümünden sonra Sai Çelebi tarafından yazıldığı ihtimalini güçlendirmiştir. "Tuhfe-i Mimarın" adlı eser Sinan'ın ölümünden sonra yazılmış ve Asari(ö.1620) adlı şaire ait olduğu sanılmaktadır. Bu eser içerisinde Sinan'a ait olduğu iddia edilen 423 esere yer verilmiştir. Ancak bu üç eserin kendi arasındaki özellikle Sinan'ın eserleri ilgili olarak çeliştikleri görülmektedir.[36] 17.yy'da Sultanahmet Camii'nin mimarı olan Sedefkâr Mehmet Efendi'nin ve Sinan'ın hayatının anlatıldığı Ca'fer Efendi tarafından yazılmış "Risale-i Mimariyye" de elimize ulaşmış Osmanlı Klasik Dönemi'ne ait bilgiler sunmaktadır. Ca'fer Efendi'nin bu eseri dilsel olarak şairane bir üslupla yazmıştır. Bu eserde mimari eserler bir musiki parçası ya da bir metin olarak ele alınmıştır. Eserde imar kelimesinin karşılığı şenlendirmek ve mimar kelimesi şenlendirici olarak ele alınmıştır. 18.yy' dan itibaren Hassa Mi-

²⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Kuran A. Mimar Sinan, 1986, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul

marlar Ocağı yerine yeni kurumsal yapılar oluşmaya başlamış ve giderek bu teşkilat çözülmeye uğramıştır. 1782'de Mühendishane-i Bahri Hümayun ve 1795'te ise Mühendishane-i Berri Hümayun'un açılması ile birlikte mimarlık eğitimi de bu eğitim kurumlarına devredilmiş ve askeriyeye yardımcı bir birlik olarak devam etmiştir ve ders kitapları artık Batılı yazarların yazmış olduğu mimariye yönelik eserlerden oluşmaktadır. 1873'de yazılmış "Usul-i Mimari" adlı eserde 19.yy sanat tarihi yaklaşımı ile paralellikler taşır. Bu eserde Osmanlı Mimarisi'nin klasik dönemine ait çizimler ve anlatımlar yapılmış ve üç dilde basılmıştır. Daha önce de yazımızda belirttiğimiz gibi bu dönemden sonra Türk ve İslam mimarisine yönelik kaynaklar sanat tarihinin bir bilim haline gelişi ve Dünya kültürlerinin birbirleriyle olan ilişkilerinin yeni teknolojik imkânlar neticesinde artmasıyla birlikte artmış ve çeşitli bakış açıları altında incelenmiştir.

KAYNAKÇA

- 1-Bozkurt, N. *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1995, s.42
- 2-http://eogrenme.anadolu.edu.tr/_layouts/eLrnPoint/AofElrnPortal/GetEbook.aspx?c=FEL407U
- 3-Mülayim, S., *Bilim Olarak Sanat Tarihi Aklın İzleri*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2006, İstanbul, s.127
- 4- Mülayim, S. a.g.e. , s.131
- 5- Mülayim, S. a.g.e. , s.132
- 6- Bozkurt, N. A.g.e. s.42
- 7- <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/05/necipoglundoc.pdf>
- 8-[http://en.wikipedia.org/wiki/Arabesque_\(Islamic_art\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Arabesque_(Islamic_art))
- 9-Grabar, O. *İslam Sanatının Oluşumu*, çev. Nuran Yavuz, Kanat Kitap, 2010, İstanbul, 185-210
- 10-Burckhardth, T. *Aklın Aynası , Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, çev. Volkan Ersoy, İnsan Yayınları,1994, İstanbul, 229-233
- 11- Burckhardth, T. *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, çev. Turan Koç, Klasik Yayınları,2005, İstanbul, s.3-33
- 12- Burckhardth, T. *Aklın Aynası , Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, çev. Volkan Ersoy, İnsan Yayınları,1994, İstanbul, s.239-250
- 13- Burckhardth, T., *Aklın Aynası , Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, çev. Volkan Ersoy, İnsan Yayınları,1994, İstanbul, s.239-250
- 14-Nasr, S., H., *İslam Sanatı ve Maneviyatı*, çev. Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, 1992, İstanbul, s.77-93
- 15- Nasr, S., H., a.g.e., s.77-93

- 15- Nasr, S., H., a.g.e. s.77-93
- 16- Nasr, S., H., a.g.e., s.77-93
- 17-Cansever, T., *İslam' da Şehir ve Mimari*, İz Yayıncılık, 1997, İstanbul, s.24-37
- 18- Cansever, T., a.g.e., s.24-37
- 19- Cansever, T., a.g.e., s.24-37
- 20- Khan, H., İ., *Sufizm ve Sanat, Dün, Bugün, Yarın*, çev. Nur Yener, Okyanus Yayıncılık ve Yapımcılık, 2003, İstanbul, s.88-95
- 21- Grabar, O., a.g.e., s.66-90
- 22-Dickie, J., Grabar, O., *Architecture of the Islamic World*, Thames&Hudson Yayınları, 1984, Londra, s.7-20
- 23-Leaman, O., *Islamic Aesthetics: an Introduction*, University of the ,Notre Dame Yayınları, 2004, Paris, s.7
- 24-Leaman, O., a.g.e., s.8
- 25- Bozkurt, N. A.g.e. s.95
- 26- Taşkent, A. *Güzelin Peşinde: Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd'de Estetik*, Klasik Yayınları, 2012, İstanbul, s.25-43
- 27- Taşkent, A. a.g.e., s.43-48
- 28- Altıntaş, R. *İslam Düşüncesinde Teohid ve Estetik İlişkisi*, Suffe Yayınları, 2002, İstanbul, s.32-33
- 29- Altıntaş, R. a.g.e., s.39-43
- 30- Ayvazoğlu,B., *Aşk estetiği : İslam Sanatlarının Temel Prensipleri Üzerine Bir Deneme*, Ötüken Neşriyat, 1993, İstanbul, s.66
- 31-Yakit, İ.,*Türk İslam Düşüncesi Üzerine Denemeler*, Ötüken Neşriyat, 2002, İstanbul, s.112-113
- 32-Abouseif, D. B. *Beauty in Arabic Culture*, Markus Wiener Publishers, 1999, Princeton, s.107-112
- 33-*Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansilopedisi*, "Mekan" maddesi
- 34- Abouseif, D. B., a.g.e., 124-134, Ruggles, F., *Islamic Art & Visual Culture: An Antology of Sources*, Wiley-Blackwell Yayınları, 2011, New Jersey, s. 78-120
- 35-Sönmez, Z. *Başlangıcından 16.yy'a kadar Anadolu Türk İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Türk Tarih Kurumu, 1989, Ankara, s.375-454
- 36-Kuran,A., *Mimar Sinan, Hürriyet Vakfı Yayınları*, 1986, İstanbul, s.16-23
- 37-Erzen, J.,N., *Mimar Sinan Estetik Bir Analiz*, Şevki Vanlı Vakfı Yayınları, 1996, İstanbul, s.25-40

