

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

OLEG GRABAR VE İSLAM SANATI YORUMU

Şenay ÖZGÜR

Danışman

Prof. Dr. Hakkı ÖNKAL

İZMİR

2007

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “**Oleg Grabar ve İslam Sanatı Yorumu**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

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

Şenay ÖZGÜR

DOKTORA TEZ SINAV TUTANAĞI

Öğrencinin

Adı ve Soyadı : Şenay Özgür
Anabilim Dalı : İslâm Tarihi ve Sanatları
Programı : Doktora
Tez Konusu : Oleg Grabar ve İslam Sanatı Yorumu
Sınav Tarihi ve Saati :

Yukarıda kimlik bilgileri belirtilen öğrenci Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün tarih ve Sayılı toplantısında oluşturulan jürimiz tarafından Lisansüstü Yönetmeliğinin 30.maddesi gereğince doktora tez sınavına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini dakikalık süre içinde savunmasından sonra jüri üyelerince gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan Anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin,

BAŞARILI OLDUĞUNA O OY BİRLİĞİ O
DÜZELTİLMESİNE O* OY ÇOKLUĞU O
REDDİNE O**

ile karar verilmiştir.

Jüri teşkil edilmediği için sınav yapılamamıştır. O***
Öğrenci sınava gelmemiştir. O**

- * Bu halde adaya 3 ay süre verilir.
** Bu halde adayın kaydı silinir.
*** Bu halde sınav için yeni bir tarih belirlenir.

Tez, burs, ödül veya teşvik programlarına (Tüba, Fulbright vb.) aday olabilir. Evet
Tez, mevcut hali ile basılabilir. O
Tez, gözden geçirildikten sonra basılabilir. O
Tezin, basımı gerekliliği yoktur. O

JÜRİ ÜYELERİ

..... Başarılı Düzeltme Red İMZA
..... Başarılı Düzeltme Red
..... Başarılı Düzeltme Red
..... Başarılı Düzeltme Red
..... Başarılı Düzeltme Red

ÖZET
Doktora Tezi
(Oleg Grabar ve İslam Sanatı Yorumu)
(Şenay Özgür)

Dokuz Eylül Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı
Doktora Programı

İslam dünyası fethetmiş olduğu topraklarda bulunan zengin kültürel mirası devralarak, bunu kendi ihtiyaç ve anlayışına göre en uygun şekilde biçimlendirip anlamlandırmış ve bugünkü muhteşem sanat eserlerini ortaya koymuştur.

İslam sanatı alanındaki bilim adamları arasında ayrıcalıklı bir yere sahip olan Oleg Grabar, bu muazzam kültür ve sanat birikiminin nasıl oluştuğunu tam olarak anlamak ve onun oluşumunda hangi etkenlerin rol oynadığını ortaya çıkartma gayretinde olan ve bu konuda farklı fikirler ve öneriler ortaya koyabilmiş az sayıdaki bilim adamlarından biridir. İslam sanatının ve mimarisinin her alanı ile ilgilenmiş olan Grabar, ayrıca estetik konular üzerinde de durmuştur. Bu nedenle onun çalışmalarının detaylı bir şekilde incelenmesi, bizim bu konuya farklı açılardan yaklaşarak İslam sanatını daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir. Tezimizde Grabar'ın araştırdığı, İslamın sanat karşısındaki genel tutumu, İslam sanatında bir aracı olarak süslemenin önemi, İslam sanatında formlar ve bu formlara ilişkin anlamlar gibi konular esas alınarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Genellikle İslam kültürünün doğrudan Vahyin ruhu ve kültürü ile ilişkili olduğu varsayılmaktadır. Bu nedenle İslam kültürünün bakış açısından sanatı

anlayabilmek için öncelikle İslamı anlamak gerekmektedir. Grabar bir kültürün ve sanatın oluşumunda dinin dışında çok çeşitli ihtiyaçların ve itici güçlerin de olabileceğini ortaya koymaya çalışmıştır. İslam sanatında görülen formların kendileri doğal, neredeyse sıradandır, fakat onlar “yüklelenmiştir” (charge), yani bir dizi farklı unsurlarla onlar özel anlamlı eserlere dönüştürülmüştür. Bu unsurlardan en yaygın olanı ise kitabelerdir. Klasik dönem ya da Hıristiyan sanatlarını anlamak için yeterli olan biçimsel analiz, İslam sanatını anlamak için yetersizdir. Bu yüzden Grabar, bu kültürün görsel bağlantılarını, özelemlerini, hayallerini, dilinin metaforlarını, entellektüel ve özel iletişimdeki söylevlerinin sistemini ve özellikle de tarihindeki herhangi bir anında ortaya çıkan özel durumlarını bilmek gerektiğini düşünmektedir.

Müslümanların yaratıcılığının ortaya koymuş olduğu büyük çaptaki yapıların ya da mütevazı seramiklerin dinin mi yoksa kültürün mü eserleri olduğunu anlamak için öncelikle belirli tarihsel anlarda seçilmiş dini ya da din dışı olan eşsiz güdülerin keşfedilmesi gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Oleg Grabar, tasvir, ikonoklazm, anikonizm, süslemenin aracılığı, formların anlamı.

ABSTRACT
Doctoral Thesis
(Oleg Grabar and Islamic Art Interpretation)
(Şenay Özgür)

Dokuz Eylül University
Institute of Social Sciences
Department of Islamic History and Arts

The Islamic world formed and gave the most suitable meanings, of its needs and understandings, to the inherited rich cultural heritage of the conquered lands and led to the creation of many of today's magnificent artifacts.

Oleg Grabar, who has a privileged place among the scholars in Islamic fields, is one of the few scholars who came up with different ideas and suggestions in order to understand, as fully as possible, how this great cultural and artistic accumulation was formed, and how effective it was in its creation. Besides his writings on different areas of Islamic art and architecture, Grabar has also written on aesthetics. Analyzing his works in details can help to understand Islamic art better by approaching this issue from different perspectives. In this thesis we consider Grabar's researches based on topics such as general Islamic attitudes toward the arts, the importance of ornament in Islamic art as a mediation, the forms and meanings in Islamic art .

In general it is assumed there is a direct relationship between Islamic culture and the spirit and culture of Revelation. Therefore to understand the cultural wisdom of Islamic Art, it is first important to understand Islam itself. Grabar's aim is to show that besides faith there are numerous varied impulses

and needs in the creation of a culture or an art. The forms themselves in Islamic art are neutral, almost indifferent, but they can also be “charged.” This is to say it is possible to transform them into specifically meaningful monuments by a series of very different devices. The most common of these devices are “inscriptions”. The formal analyses, which are enough to understand Classical or Christian art, are not enough to understand Islamic art. Hence according to Grabar what is needed is an immersion into the culture, its visual associations, its aspiration, its dreams, the metaphors of its language, its systems of intellectual discourse and personal communication, and most importantly, the specific contingencies of any one of its moments.

The huge monuments or humble ceramics of Muslim creativity, are the creation of a faith or, moreover, of a culture; the choices of concrete historical moments whose unique motivations - pietistic or secular- must be discovered.

Key Words: Oleg Grabar, representation, iconoclasm, aniconism, mediation of ornament, meaning of forms.

ÖNSÖZ

Orta Asya'dan İspanya'ya, kadar geniş bir coğrafi alana yayılmış olan İslam sanatını ve mimarisini anlayabilmek için öncelikle Müslümanların fethetmiş oldukları topraklara beraberinde getirdikleri gelenekleri ve İslam dininin sanatsal yaratı üzerindeki etkisini belirlemek önemlidir. İslam sanatının oluşumu konusu ile ilgili çalışmaların fazla olmayışı dikkat çekicidir. Bu konuya en çok emek vermiş olan az sayıdaki bilim adamlarından biri de Oleg Grabar'dır. Tezin temel amacı Oleg Grabar'ın yapmış olduğu çalışmaları inceleyerek, İslam sanatı ve mimarisinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamaktır.

Araştırma boyunca görüş ve önerileriyle, ilmi hassasiyetiyle bana destek veren ve her zaman yanımda olan Danışmanım Prof. Dr. Hakkı ÖNKAL başta olmak üzere, tez izleme komitesi üyeleri Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY ile Prof. Dr. Bozkurt ERSOY'a teşekkürü bir borç bilirim. Bu çalışmanın gerçekleşmesi ile ilgili hiç bir konuda yardımlarını esirgemeyen Prof. Yulay SCHAMILOĞLU, Prof. Oleg GRABAR ve Y. Müh. Halim ALANYALI'ya ayrıca teşekkür ederim. Son olarak bu çalışmanın sıkıntısını benimle paylaşan dostlarıma, maddi ve manevi destekleriyle bana güç veren aileme şükranlarımı arz ederim.

OLEG GRABAR VE İSLAM SANATI YORUMU

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
DOKTORA TEZ SINAV TUTANAĞI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
RESİMLER VE ŞEKİLLER LİSTESİ	xii

GİRİŞ

1. KONU VE UYGULANAN YÖNTEM	1
2. OLEG GRABAR'IN HAYATI VE İSLAM SANATI ALANINDAKİ ÇALIŞMALARI	4

BİRİNCİ BÖLÜM

İSLAMIN SANAT KARŞISINDAKİ GENEL TUTUMU	24
1.1. TASVİR, İKONOKLAZM VE ANİKONİZM	24
1.2. KUR'ÂN VE HADİSLER AÇISINDAN SANAT VE MİMARİ	56

İKİNCİ BÖLÜM

İSLAM SANATINDA BİR ARACI OLARAK SÜSLEMENİN ÖNEMİ	90
2.1. YAZI	110
2.2. GEOMETRİ	143
2.3. SÜSLEME ARACI OLARAK MİMARİ	169
2.4. SÜSLEME ARACI OLARAK DOĞA	182

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İSLAM MİMARİSİNDE FORMLAR VE BU FORMLARA İLİŞKİN ANLAMLAR	213
3.1. KUBBE	226
3.2. MİHRAP	242
3.3. MİNARE	249
3.4. MİNBER	256
3.5. MUKARNAS	258
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	267
KAYNAKLAR	284
1. GENEL KAYNAKÇA	284
2. OLEG GRABAR BİBLİYOGRAFYASI (1953-2006)	295

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
ev.	: Çeviren
dpt.	: Dipnot
ed.	: Editör
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
Res.	: Resim
s.	: Sayfa No
ss.	: Sayfalar arası
Şek.	: Şekil
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
TTK	: Türk Tarih Kurumu
vd.	: Ve diğeri
Vol.	: Volume
Yay.	: Yayın
YKY	: Yapı Kredi Kùltür Sanat Yayıncılık

RESİMLER VE ŞEKİLLER LİSTESİ

1. Resim: Kudüs, Kubbetü's-Sahre içteki sekizgende yer alan Kur'ân yazıları (O. Grabar, The Shape of the Holly Early Islamic Jerusalem, Princeton 1996, Fig.42).
2. Resim: Kudüs, Kubbetü's-Sahre içteki sekizgende yer alan Kur'ân yazılarından detay (O. Grabar, The Dome of the Rock, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2006, Fig.29).
3. Resim: Kudüs, Kubbetü's-Sahre sekizgenin dış yüzünde yer alan kitabe (338°) (O. Grabar, The Shape of the Holly Early Islamic Jerusalem, Princeton 1996, Fig.23).
4. Resim: Halife Abdü'l-Melik'in altın parası.
(www.thebritishmuseum.ac.uk/explore/themes/wri...)
5. Resim: Şam, Emeviye Camii mozaiklerinden, 715 (J. Bloom, Sh. Blair, İslamic Arts, Phaidon, London 1997, Fig. 13).
6. Resim: Kusayru Amre orta kemerde yer alan freskolar.
(www.flat3.co.uk/levant/pages/011010.htm)
7. Resim: Hırbetü'l-Mefcer divanın stuko tavanı (R. Ettinghausen, O. Grabar, M. J. Madina Islamic Art and Architecture 650-1250, Yale University Press, Fig. 56).
8. Resim: Fatımi Sarayı ahşap işlerinden, Kahire Müzesi, XI. yy. sonları.
(www.digitalegypt.ucl.ac.uk/wood/islamic.html)
9. Resim: Palermo, Capella Palatina'nın mukarnas tavanı.XII. yy. (R. Ettinghausen, O. Grabar, M. J. Madina Islamic Art and Architecture 650-1250, Yale University Press, Fig.487).
10. Resim: Palermo, Capella Palatina'nın mukarnas tavanından bir detay.XII. yy (R. Ettinghausen, Arab Painting, New York, 1977, Fig.48).
11. Resim: X. yüzyıl sonlarına tarihlenen İspanyol fildişi grubu (New York Metropolitan Müzesi) (Ş. Özgür).
12. Resim: X. yüzyıl sonlarına tarihlenen İspanyol fildişi grubundan detay (New York Metropolitan Müzesi) (Ş. Özgür).

13. Resim: Nişapur'dan atasözlü tabak, (Washington Freer Gallery of Art).
(www.asia.si.edu/)
14. Resim: Kemaleddin Behzad, Nizami'nin Hamsesi'nden.
(www.iranchamber.com/art/articles/Iranian_art_...)
15. Resim: Müşettâ Sarayının cephesinden, (Berlin Pergamon Müzesi).
(www.brynmawr.edu/.../wld/02030/02030m.html)
16. Resim: Müşettâ Sarayının cephesinden detay (Berlin Pergamon Müzesi).
(www.brynmawr.edu/.../wld/02030/02030m.html)
17. Resim: Samerra alçı süslemelerden III. üslup (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.15).
18. Resim: Buhara, Kalyan Minaresi süslemelerinden detay, 1127 (R. Ettinghausen, O. Grabar, M. J. Madina Islamic Art and Architecture 650-1250, Yale University Press, Fig.231).
19. Resim: Sikandra, Ekber'in Türbesinin bahçesi.
(www.agraindia.org.uk)
20. Resim: Agra, Tac Mahal'in bahçesinden.
(antartika.blogcu.com/2248013)
21. Resim: Tahran, el-Gadir Camii'nin dış cephesi üzerindeki yazılar 1985 (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.89).
22. Resim: Riyad'da Kur'an'ın açılmış sayfaları şeklinde bir kemer tasarımı mimar Basil el-Beyati (Google Grafiklerden).
23. Resim: Riyad'da Kur'an'ın açılmış sayfaları şeklinde bir kemer tasarımı mimar Basil el-Beyati (Google Grafiklerden).
24. Resim: Kur'an mahfazası Osmanlı Dönemi (J. Bloom, Sh. Blair, İslamic Arts, Phaidon, London 1997, Fig. 335).
25. Resim : Resim, İran XV.yy., İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine 2152, fol.9v(O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Plate 3).
26. Resim: Piet Mondrian, "Broadway Piyano ile Caz Çalma" (Broadway Boogie-Woogie), 1942-1943. New York, Museum of Modern Art, cat. No. 422 (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Plate 4).

27. Resim: Pablo Picasso, Boğa (The Bull), birinci aşama (first state) Washington, D.C. National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, 1982. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.13).
28. Resim: Pablo Picasso, Boğa (The Bull), birinci aşama (first state) Washington, D.C. National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, 1982. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.14).
29. Resim: İbnü'l-Bevvab, Kur'ân yazması, 1000-1001, Dublin, Chester Beatty Library (R. Ettinghausen, O. Grabar, M. J. Madina Islamic Art and Architecture 650-1250, Yale University Press, Fig. 122).
30. Resim: İbnü'l-Bevvab, Kur'ân yazması, 1000-1001, hitam sayfası fol. 285r. Dublin, Chester Beatty Library K.16. (www.cbi.ie)
31. Resim: İbnü'l-Bevvab, Kur'ân yazması, 1000-1001, hitam sayfası fol. 285r. Dublin, Chester Beatty Library K.16. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Plate 7).
32. Resim: Karmati Kur'ânı, İstanbul EH 12, fol. 38v. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Plate 9).
33. Resim: Karmati Kur'ânı, İstanbul EH 12, fol. 39v. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Plate 10).
34. Resim : Kur'ân sayfası, XI.yy., sure 48:27 ve devamı. New York, Metropolitan Müzesi, Rogers Fund, 1940 (40.164.2a) (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.51).
35. Resim : “Mavi” Kur'ân'dan bir örnek, muhtemelen Tunus, X.yy. Cambridge, Harvard Üniversitesi Sanat Müzesi 1967.23. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Plate 5).
36. Resim: Kanuni Sultan Süleyman'ın Tuğrası, 1520-1566. New York, Metropolitan Sanat Müzesi, Rogers. Fund. 1938 (38.149.2) (Ş. Özgür).
37. Resim: İran, Kunbed-i Kabus, 1007, kitabeden detay (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.54).
38. Resim: İran, Hargird Nizamiye Medresesinden yazı örneği, geç XI. yy. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.57).

39. Resim: İnan İsfahan yakınlarında Lincan'da bir camide yer alan Hz. Muhammed'in soyundan gelenlerin isimlerini içeren pano, 1300 (G. Öney, İslam Mimarisinde Çini, Res.20).
1. Şekil: Maden işlerinden resimli yazı örnekleri (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.60).
2. Şekil: Lam-elif örnekleri (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.65).
40. Resim: Hariri'nin Makamatı. Paris, Bibliothèque Nationale, arabe 3926, fol.68v (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.66).
41. Resim: Besmele şeklinde bir kuş. Osmanlı dönemi XIX. Yy. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.64).
42. Resim: Kayık şeklinde yazı, Osmanlı XVII. Yy. Ross Collection Boston, Museum of Fine Arts, 15.125. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.67).
43. Resim: Osmanlı dönemine ait yazı örneği, XIX. yy. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.68)
44. Resim: İnan, Harrekan Türbesi, 1093 (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.73).
45. Resim: Konya, Karatay Medresesi, 1251-52 kubbeden detay (G. Öney, İslam Mimarisinde Çini, Res.51).
46. Resim: Besmele Ahmed Karahisari, İstanbul, 1550, Türk İslam Eserleri Müzesi (J. Bloom, Sh. Blair, İslamic Arts, Phaidon, London 1997, Fig. 179).
47. Resim: Gazur Gah Türbesinin duvarlarından detay (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.79).
48. Resim: Sa'di, Bustan, 1488, fol.26, Kahire Ulusal Kütüphane (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Plate 20).
49. Resim: İpek örtü, Doğu İnan, X.yy. ((R. Ettinghausen, O. Grabar, M. J. Madina Islamic Art and Architecture 650-1250, Yale University Press, Fig.203).
50. Resim: Maden işi kap, Washington Freer Gallery of Art (Ş. Özgür).
51. Resim: İstanbul, Ayasofya içten görünüş (Google Grafikler).

52. Resim : Delhi, Kutup Minar kitabeden detay 1211-1236 (J. Bloom, Sh. Blair, İslamic Arts, Phaidon, London 1997, Fig. 80).
53. Resim: Cem Sultan'ın tılsımlı gömleği (Google Grafikler).
54. Resim: Karahisari'yi taklit eden çağdaş bir düğün davetiyesi (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig. 87).
55. Resim: Pazırık halısı M.S. VI.yy. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig. 95).
3. Şekil: Pazırık halısının “bir kemik için kavga eden iki köpek” şeklinde yorumlanması (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig. 97).
4. Şekil: Pazırık halısının “iki kaplan bir ineği zorla bir çalılığa sürüklemektedir” şeklinde yorumlanması (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig. 98).
56. Resim: Escher, Başkalaşım, (Metamorphoses) (Google Grafikler).
57. Resim: Elhamra Elçiler Salonu, XIV. yy. geometrik mozaik çinileri (Google Grafikler).
58. Resim: Mısır ahşap kapı kanadı (Google Grafikler).
59. Resim: İran tuğla minare örneği (D. Jones, “The Elements of Decoration: Surface, Pattern and Light”, Architecture of Islamic World, New York, 2002, Fig.7).
60. Resim: Frank Stella, Marrakech, 1964, New York, Metropolitan Müzesi, cat. No 422. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Plate 13).
61. Resim: Osmanlı dönemi çini sürahi, New York Metropolitan Müzesi (Ş.Özgür).
62. Resim: Hırbetü'l-Mefcer zemin döşemesi VIII. yy. ((R. Ettinghausen, O. Grabar, M. J. Madina Islamic Art and Architecture 650-1250, Yale University Press, Fig.46).
63. Resim : Cambul (Kazakistan) Ayşe Bibi Türbesi cephesi, XII.yy. (Google Grafikler).
64. Resim: Hırbetü'l-Mefcer, bitkisel süslemelerden detay, VIII. yy. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.111).

65. Resim: Hırbetü'l-Mefcer, geometrik mozaik süsleme, VIII. yy. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.112).
66. Resim: Hırbetü'l-Mefcer, mozaik pano VIII. yy. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.113).
67. Resim: Hırbetü'l-Mefcer, mozaik pano VIII. yy. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.114).
68. Resim: Hırbetü'l-Mefcer, mozaik zemin, orta pano VIII. yy. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.115).
5. Şekil: Hırbetü'l-Mefcer, bir stuko panonun rekonstrüksiyonu VIII. yy. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.116).
69. Resim: Buhara, İsmail Samani Türbesi 920 (J. Bloom, Sh. Blair, İslamic Arts, Phaidon, London 1997, Fig.84).
70. Resim: Buhara, İsmail Samani Türbesi tuğla işçiliğinden detay, 920 (J. Bloom, Sh. Blair, İslamic Arts, Phaidon, London 1997, Fig.85).
71. Resim: Elhamra Sarayı, mukarnas örtü, XIV. yy. ortaları (J. Bloom, Sh. Blair, İslamic Arts, Phaidon, London 1997, Fig.71).
72. Resim: İsfahan Ulu Camii kuzey kubbesi, 1088 (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.118).
73. Resim: Elhamra Sarayı İki Kızkardeş salonunun mukarnaslı kubbesi XIV. yy. ortaları (J. Bloom, Sh. Blair, İslamic Arts, Phaidon, London 1997, Fig.100).
74. Resim: Kahire, Sultan Hasan Medresesi taçkapı kavsarası (J. Bloom, Sh. Blair, The Art and Architecture of Islam 1250-1800, Yale University Press, 1994, Fig. 107),
75. Resim: İbrik, Washington Freer Gallery of Art (Ş. Özgür).
76. Resim: Geometrik desenli Yunan vazosu, IX yy. (Google Grafikler).
77. Resim: Çin Zhou Hanedanı bronz ayin kabı, M.Ö. 900-256/255, Washington Freer Gallery of Art (Google Grafikler).
78. Resim : Kur'ân ön sayfası, parşömen, VIII.yy.?, San'a Ulusal Müzesi (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Plate 16).

6. Şekil : Kur'ân ön sayfasının rekonstrüksiyonu VIII.yy.? San'a Ulusal Müzesi (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.127).
79. Resim : Kur'ân ön sayfası, parşömen, VIII.yy.?, San'a Ulusal Müzesi (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Plate 17).
7. Şekil : Kur'ân ön sayfasının rekonstrüksiyonu VIII.yy.? San'a Ulusal Müzesi (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.128).
80. Resim: Kur'ân sayfasında mimari motif, parşömen (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.131).
81. Resim: Kur'ân sayfasında mimari motif, parşömen (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.133).
82. Resim: Kur'ân sayfasında mimari motif, parşömen (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.132).
83. Resim: Kur'ân sayfasında mimari motif, parşömen (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.134.)
84. Resim: St. John, Arapça İncil kitabı, Mt. Sinai, 854. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.135).
85. Resim: Forma Urbis Romae'nın planı (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.149).
86. Resim: Roma duvar resmi (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Plate 19).
87. Resim: Tunus, ev tasviri, zemin mozağı, V. ya da VI . yy. (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.153).
88. Resim: Şehir tasvirleri, Ürdün Ümmü'l-Rasas, kilisenin içindeki mozaikler, 760 civarı (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.157).
89. Resim: İstanbul Şehri, Matrakçı'nın Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn'i 1536 civarı, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T. 5964, s.99 a. (J. Bloom, Sh. Blair, The Art and Architecture of Islam 1250-1800, Yale University Press, 1994, Fig. 268).
90. Resim: Afganistan'daki Gazur Gâh Türbesi XV. yy. daha sonraki resimleri (O. Grabar, The Mediation of Ornament, Princeton 1992, Fig.164).

91. Resim: Dioskorides, *Materia Medika*, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, III. Ahmet, 2127, fol.2. (R. Ettinghausen, *Arab Painting*, New York, 1977, Fig.71).
92. Resim: Bronz mürekkep hokkası XII. yy. Baltimore, Walters Art Gallery (O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, Fig.167).
93. Resim: XIII. yüzyıl maden işlerinden bir detay (Google Grafikler).
94. Resim: İpek av sahneli halıdan detay XVI. yy. Boston, Güzel Sanatlar Müzesi, 66.293. (O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, Plate 21).
95. Resim: İpek av sahneli halıdan detay XVI. yy. Boston, Güzel Sanatlar Müzesi, 66.293 (O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, Plate 22).
96. Resim: İpek av sahneli halıdan detay XVI. yy. Boston, Güzel Sanatlar Müzesi, 66.293 (O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, Plate 23)
97. Resim: Stefano da Zevia, *Bahçede Madonna* (*Madonna in a Garden*), Verona, Museo di Castelvecchio.
98. Resim: İstanbul, Rüstem Paşa Camii çini süslemeleri XVI. yy. (Google Resimler).
99. Resim: Kudüs, Kubbetü's-Sahre mozaik süslemeleri (O. Grabar, *The Shape of the Holly Early Islamic Jerusalem*, Princeton 1996, Fig. 34).
8. Şekil: Gümüş ya da bronz lehvalardaki "Cennet tasvirleri" (O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, Fig.181).
9. Şekil: Tak-ı Bustan, cephedeki "ağaç"lar, İran, VI yada VII.yy. (O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, Fig.183).
10. Şekil: Müşettâ Sarayının cephe rekonstrüksiyonu (O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, Fig.195).
100. Resim: İznik, çini tabak, XVI. yy. Washington Freer Gallery of Art (Ş. Özgür).
101. Resim : Şehname'den bir sayfa, XV.yy., Lizbon Gulbenkian Koleksiyonu (O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, Fig.191).
102. Resim : Şehname'den bir sayfa, XV.yy., Lizbon Gulbenkian Koleksiyonu (O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, Fig.192).
103. Resim: İbnü'l-Esir, *Tarih*, ön sayfası Dublin, Chester Beatty Kütüphanesi (Google Grafikler).

104. Resim: XVI. yy. Osmanlı Döneminden bir tabak, Washington Freer Gallery of Art
(Ş. Özgür).

GİRİŞ

1. KONU VE YÖNTEM

“Oleg Grabar ve İslam Sanatı Yorumu” başlığı altında bir konuyu belirleyip beni çalışmaya sevk eden en önemli sebeplerden biri Yüksek Lisans ders döneminde okumuş olduğum **İslam Sanatının Oluşumu** adlı eserden etkilenmiş olmamdır. Bu kitapta Grabar’ın İslam sanatı ile ilgili konuları ele alış tarzı, yeni araştırmalara yönelik ortaya koymuş olduğu varsayımlar, bende kendisinin diğer eserlerinin de okunup incelenmesi merakını uyandırmıştı. Daha sonraları bu araştırmaları bir doktora tezi çerçevesinde ele alma niyetimin bizzat Oleg Grabar tarafından desteklenmesi bunu karara dönüştürdü. Robert Hillenbrand’la yaptığım istişari görüşme bu kararımı pekiştirme imkânı verdi. Bunun üzerine konuyla ilgili çalışmalara başladım.

Bu konunun tez konusu olarak çalışılması gerektiği düşüncesine beni sevk eden diğer önemli hususlara gelince onları şu şekilde sıralamak mümkündür:

Bugün, İslam Sanatı ve Mimarisi alanında Oleg Grabar’ın ayrıcalıklı ve önemli bir yeri vardır. O “İslam sanatının ne olduğu ve nasıl oluştuğu?” gibi cevaplanması güç sorulara farklı ufuklar açan bir bilim adamıdır. Grabar, İslam Sanatı ile ilgili birçok soruyu gündeme getirerek bugünün sanat tarihçileri, bizlerin de bu konuları tartışmasına zemin hazırlamıştır. O, sanat eserleri ile ilgili sadece deskriptif çalışmalarla yetinmeyerek, “başlıca kültürel değişimlerin sanatlar üzerindeki önemi, belli bir sanatsal dönemin kendi geçmişiyle ilişkisi, tasvirlerle yer vermeyen bir bezemenin anlamı, geçmişte verilmiş olan uygun anlamların bugün görsel olarak algılanan sanat çalışmaları dünyasındaki sınırlılığının tartışılması, sanat eseri ile onun kullanıcısı arasındaki ilişki” gibi konular üzerinde durarak evrensel yaklaşımlar aramıştır. Böylece Grabar sadece soruları gündeme getirmekle kalmamış, onlara sanatın genel teorilerini ve onların gelişimini dikkate alarak

cevaplar vermeye çalışmıştır. O, bir Batılı ve İslam kültürünün dışında biri olmasına rağmen, İslam sanatı ve mimarisini Batılılar için ulaşılabilir kılmanın formüllerini arayarak 50 yılı aşkın bir süredir adeta iki kültür arasında bir aracı olmuştur.

İslam sanatı ve mimarisinin gerek Batılılar gerekse bu kültürün içinde yaşayanlar tarafından daha iyi anlaşılabilmesi için büyük çaba sarf etmiş olan Oleg Grabar'ın izlemiş olduğu farklı metotların anlaşılması önemlidir. Grabar, İslam sanatı ve mimarisini geleneksel sanat tarihi yöntemlerinden farklı olarak ortaya koymuş olduğu metodolojilerle yorumlamaya çalışmıştır. O, erken İslam sanatı ile ilgili problemleri ortaya koyarken **İslam Sanatının Oluşumu**¹ adlı kitabında olduğu gibi zaman zaman sorunlara Batı Avrupa tarihi ve metodolojisi çerçevesinde yaklaşmıştır, zaman zaman da **The Mediation of Ornament** (Süslemenin Aracılığı) adlı eserinde olduğu gibi hem psikolojik hem de historigrafik yaklaşımları reddederek², diğer alanların metot ve teorilerine başvurmaksızın, sadece Sanat Tarihinin prosedürlerini kullanarak tutarlı tartışmalar geliştirilebileceğini ortaya koymaya çalışmıştır. Grabar ayrıca, “terpnopoietic” (zevk sağlayan) gibi yeni terimler icat ederek ve eski terimleri yeniden tanımlayarak görsel deneyim için özel teknik bir dil geliştirme girişimi ile analitik felsefeye uygun metot ve prosedürlerin olduğu varsayımını ortaya atmıştır.³ Onun süslemenin kullanımının sanatın gizemini ortaya çıkartabilecek bir girişim olduğunu düşünmesi bir yerde Erwin Panofsky'nin⁴ görüşleri ile benzerlik arz etmektedir. Panofsky, hümanistlerin sanat çalışmaları ile onların maddi var oluşları nedeniyle değil de bir anlama sahip oldukları için ilgilendiklerini öne sürmüştür. Bu eserlerin yorumlanması ise ona göre konuların ve kavramların kaynaklarının bilinçli bir şekilde hikâye ve kinayelerle biçimlendirilmesi ile ilgilidir.⁵ Semiyoloji, edebiyat, dilbilimleri ya da antropolojide geliştirilmiş olan birçok prosedürün sunabileceği bir şeylerin olduğuna

¹ Oleg Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu**, (Çev. Nuran Yavuz), YKY, İstanbul Ocak 1998, s.11.

² Margaret Olin, “Reviewed Work: The Mediation of Ornament by Oleg Grabar”, **The Art Bulletin**, Vo.75, No:4, Dec.1993, ss.728-731.

³ Oleg Grabar, **The Mediation of Ornament**, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Princeton 1989, ss. xxiii-xxv.

⁴ Erwin Panofsky, “The History of Art as a Humanistic Disipline”, **Meaning in the Visual Arts**, New York 1955, s.14.

⁵ Chrissyne Hasenmueller, “Panofsky, Ikonography, and Semiotics”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 36, No. 3, Critical Interpretation. (Spring, 1978), s.291.

inanan Grabar, yine de bu alandaki uzun deneyimleri neticesinde, bunların hiç birinin tek başına sanat tarihinin konuları ile uğraşmada yeterli olamayacağı sonucuna varmıştır. Ona göre, bu prosedürlerin doğrudan alınıp görsel sanatlar dünyasına nakledilmesi başarısız sonuçlara neden olacağından, böyle bir nakil gerçekleşmeden önce görsel sanatların formlarının daha iyi açıklanması gerekmektedir.

İslam sanatının ortaya koymuş olduğu sorunları ele alırken ve onlara çözümler getirebilmek için Grabar'ı anlamak ve değerlendirmek bu alanda daha sonra yapılacak olan çalışmalar açısından önemlidir. Bu çalışmamızın amacı da Oleg Grabar'ın İslam Sanatı yorumunu ortaya koyarak, İslam sanatı ve mimarisi alanındaki bazı problemleri detaylı bir şekilde tartışmak ve onların anlaşılması için katkıda bulunmaktır.

Grabar'ın eserlerini, yazarın akademik fikirlerinin gelişimini rahatça takip edebilmek ve kendisinin daha önce öne sürmüş olduğu ancak zaman içinde vazgeçtiği bazı düşüncelerini görebilmek amacı ile kronolojik bir sıra içinde okuyup değerlendirmeye çalıştım. Bu çalışma ile ilgili asıl karşılaşmış olduğum problem, İslam sanatı ve mimarisiyle ilgili neredeyse her konuda yazı yazmış olan Grabar'ın ele almış olduğu konuları belirli bir çerçeveye oturtma aşamasında karşıma çıktı. Bu problem tabii aynı zamanda sınırlı bir çerçevede Grabar'ın fikirlerini gerektiği gibi yansıtabilir miyim endişesini de beraberinde getirdi. Elbette ki amacım Grabar gibi çok yönlü bir kişiliğin İslam sanatı ve mimarisi ile ilgili bütün fikirlerini sınırlı bir tez çerçevesi içinde vermek değildir. Bu nedenle ben, Grabar'ın en çok üzerinde durduğu problemleri, kendisinin ortaya koymuş olduğu yöntemleri ve düşüncelerini daha iyi anlamamızı sağlayacak ve İslam Sanatının bugün de problemleri konuları olmaya devam eden İslamın Sanat Karşısındaki Genel Tutumu, İslam Sanatında Bir Aracı Olarak Süslemenin Önemi, İslam Sanatında Formlar ve bu Formlara İlişkin Anlamlar gibi konuları esas alarak değerlendirmeye çalıştım. Grabar'ın bu konudaki fikirlerini diğer araştırmacıların fikirleri ile karşılaştırıp bu konulara biraz daha netlik kazandırmaya çalışarak Oleg Grabar'ın İslam Sanatının anlaşılmasındaki rolünü saptamaya gayret gösterdim.

2. OLEG GRABAR'IN HAYATI VE İSLAM SANATI ALANINDAKİ ÇALIŞMALARI

İslam Sanatı ve Mimarisi denildiğinde günümüzün yaşayan bilim adamları arasında hiç şüphesiz ilk akla gelen isimlerden biri Oleg Grabar'dır. Grabar gerek çalışmaları gerekse de düşünceleri ile sadece kendi öğrencilerini ve meslektaşlarını değil, fakat aynı zamanda dünyanın çeşitli yerlerindeki bilim adamlarını ve müze müdürlerini de etkilemiş saygıdeğer bir bilim adamıdır. Öyle ki bugün sadece Amerika'da değil dünyanın dört bir tarafındaki önde gelen üniversitelerde, enstitülerde ve müzelerde Grabar'ın öğrencileri olmuş kişiler bulunmaktadır. Grabar, İslam sanatı ve mimarisi alanında dünyanın çeşitli yerlerinden Amerika'ya okumak için gelmiş altmışa yakın doktora öğrencisi yetiştirmiştir, onun bu rekoru önemli bir rekordur.

Peki, İslam sanatı ve mimarisi sahasında Grabar'ı bu kadar etkili ve önemli kılan nedir? Sanırım bu sorunun cevabı onun hayat hikâyesinde ve almış olduğu eğitimde yani Oleg Grabar'ın yetiştiği çevrede yatmaktadır. Çünkü kanaatimizce bu sayede Grabar, bugün kendisini etkili kılan çalışmalarını ortaya koyabilmiştir.

23 Kasım 1929 yılında Strazburg (Fransa)'da dünyaya gelen Oleg Grabar, Rus asıllı ünlü Bizans tarihçisi André Grabar ve Bulgar asıllı Doktor Yuliya Nikolaevna Grabar'ın iki oğlundan büyük olanıdır. 1950 yılında Fransa'dan Amerika'ya gitmeden önce danışmanı olan Profesör J. Sauvaget vefat ettiği için Grabar, Sorbonne Üniversite'sinden alması gereken sertifika ve diplomalarını onaylatamadan Amerika'ya gitmek zorunda kalmıştır. Ancak daha sonra bunları alabilmiştir. Bunlar eski, ortaçağ ve yeni tarih alanlarında lisans diplomalarıdır (certificats de licence). Hocası J.Sauvaget'nin ölümü Grabar'ı derinden etkilemiştir. Bugün bile Grabar, ondan söz ederken kendisinin yapabileceği çok şey olduğunu, ancak genç yaşta vefat etmiş olmasının bilim dünyası için çok büyük bir kayıp olduğunu dile getirmektedir. Grabar, bilim dünyasında çok az kişinin

önemli ve ilginç fikirlere sahip olduğunu ve Sauvaget'nin de bu türden nadir parlak kişilerden biri olduğunu düşünmektedir. Nitekim J.Sauvaget, babası A. Grabar ve babasının yakın dostu ve meslektaşı R. Ettinghausen⁶ gibi kendisini bilim hayatında etkileyen kişilerden biri olmuştur. Özellikle R. Ettinghausen, Grabar için bir öğretmenden ziyade daha çok bir akıl hocası ve bir danışman olmuştur.

1950'li yıllarda Amerika'ya tarih eğitimi almak için giden Grabar'ın Tarih Bölümü yerine İslam Sanatı ve Tarihi alanında eğitimini sürdürmesinin başlıca sebeplerinden biri, o dönemde bu bölümün Tarih bölümüne göre çok daha iyi bir bölüm olmasından kaynaklanmıştır. Harvard Üniversitesi Ortaçağ Bölümünden mezun olan Grabar'ın, bir ortaçağcı olarak, 1000 yılından önceki Batı Avrupa ve Bizans tarihi ile ilgilenmiş olması, ayrıca 1953-54 yılları arasında da Kudüs'teki American School of Oriental Research'ta bulunmuş olması onun erken İslam sanatı ile ilgilenmesinin diğer başlıca nedenleri arasında olmuştur.

Onun bir Ortaçağ uzmanı olarak yetişmiş olması aynı zamanda İslam sanatı ve kültürü alanında çalışmak için kendisine iyi bir akademik donanım sağlamıştır. Ayrıca André Grabar, J.Sauvaget, R. Ettinghausen, Marc Bloch, Henri Pirenne, Emile Mâle, Kurt Weitzmann, Hugo Buchthal, E. Baldwin Smith, Henri Stern, Ernst Kantarowicz, Meyer Schapiro, A.M.Friend Jr., J.Strzygowski, R.Krautheimer gibi bir çok ünlü bilim adamının kendisinin eğitiminde bir çok katkısı olmuş ve İslam sanatı alanında çalışmak için de onların teşvik ve desteğini almıştır.

1951 yılında Amerikalı Terry Ann Harris ile evlenmiş ve Nicolas Howard ile Anne Louise adında iki çocuğu olmuştur. Grabar kızı Anne Louise'i genç bir yaşta kaybetmiştir ve onun ifadesiyle kızının ölümü onun dünyaya olan bakışını değiştirmiştir: "*Kızım 30 yaşındayken onu kaybettim. Korkunç bir hastalığa yakalanmıştı. O ana kadar sadece*

⁶ O.Grabar'ın ve R. Ettinghausen ile birçok konuda fikirbirliğine sahip olduğunu en iyi yansıtan eserler: R. Ettinghausen, **From Byzantium to Sassanian İnan and the Islamic World, Three Modes of Artistic Influence**, Leiden, E.J. Brill, 1972; O. Grabar, R. Ettinghausen, **The Art and Architecture Of İslam 650-1250**, Yale University Press 1987.

yüzlerce slayta bakıp magazine yerleştirdiğimi fark ettim. Çevremdeki ğrencilere sadece hocalık yaptım. Onlarla şakalaşmadım ya da espriler yapmadım sadece derse girip ıktım. O günden sonra ise öğrencilerime daha yakın oldum, onlarla şakalaştım, ne bileyim onlara hoca ve arkadaş olmaya çalıştım”.

Grabar, 1953 yılında Princeton Üniversitesi Doğu Dilleri ve Edebiyatı ile Sanat Tarihi bölümlerinden Mastır derecesini almış ve aynı üniversitenin aynı bölümlerinde 1955 yılında da doktor unvanına sahip olmuştur. 1953 yılında American School of Oriental Research’ün bursu ile bir yıl Kudüs’te kalarak araştırmalarda bulunmuştur.

Sürekli yeni şeyler öğrenmeyi seven ve öğrenmenin hayatın temel ihtiyaçlarından biri olduğuna inanan akademik bir aile ortamında yetişen Grabar, ailesinde herkesin bildiği gibi en azından dört dile daha ocuk yaşlarda vakıf olmuştur. Üniversite yıllarında ise kendisine daha sonraki kariyerinde büyük faydalar sağlayacak olan Arapçayı ğrenmiştir. Kur’ân’ın tefsirini iyi derecede bilen Grabar, bu sayede klasik Müslüman kültürü ile ilgili yeterince bilgi sahibi olmuştur.

XVIII. yüzyılda Avrupalıların “Aydınlanma projesinin” dünyanın her tarafına yayılması sonucunda, özellikle 1780 ve 1830 yıllarında Farsça ve Arapça bilmeyen birçok yazar İslam kültürünün çeşitli yönleri hakkında yazılar yazmış ve İslam kültürünü bilmeden ve İslam sanatı örneklerini görmeden İslam sanatı ile ilgili çeşitli teoriler öne sürmüştür. Bu durumdan rahatsız olan Grabar, incelemiş olduğu kültürü, İbnü’l-Cevzî, el-Makrîzî, el-Mesûdî, el-Ezrakî, el-Makdisî, İbnü Rüşş, el-Yakubî, İbn Havkal, İbn Cübeyr gibi âlimlerin birinci el kaynakları vasıtasıyla öğrenmiş ve bu kültürün sanat yapıtlarını bizzat yerinde görüp inceleyerek eserlerini ortaya koymuştur. Onun bu yönü kendisini İslam sanatı ve mimarisi alanında farklı kılan önemli hususlardan biridir.

Grabar, 1954–55 yılları arasında Ann Arbor Michigan Üniversitesinde Sanat Tarihi Bölümünde yardımcı doçent olarak dersler vermiştir. 1955–59 yılları arasında aynı üniversitede doçent (associate professor) olarak derslerine devam etmiş, 1959–64 yılları

arasında da yine aynı üniversitede İslam Sanatı profesörü olarak görev yapmıştır. 1964–69 yıllarında Cambridge, MA, Harvard Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde profesör olarak ders vermiştir.

Daha genç yaşlarda kendisinin yeteneklerine güvenen bilim adamlarının desteğini almış olan Grabar, 1967 yılında Arabistan-İsrail savaşından sonra Suriye'deki Antikalar Bölümünün desteğiyle o dönemde, Amerika'nın bu ülkede hiç bir diplomatik temsilcisinin olmadığı zor koşullar altında Suriye'deki kazılara devam etmiştir. Afganistan'ın 1973 yılındaki çöküşünden önce ülkenin tümüne yakınına gezen Grabar, aynı şekilde 1979'daki İran İslam devriminden önce de İran'da çalışma fırsatı bulmuştur. Grabar, eğer bu “gerçek” şanslara sahip olmamış olsaydı kendisinin kariyerinin daha sonraki aşamalarında gerçekleştirmiş olduklarını yapmasının mümkün olmayacağını ifade etmektedir.

Grabar, 1980 yılında Harvard'daki İslam Sanatı ve Mimarisi alanında kurulmuş olan Ağa Han (Aga Khan) kürsüsünün ilk profesörü olmuştur.

1989 yılına kadar Princeton, NJ, Institute for Advanced Study'de tarih çalışmaları profesörü olarak görev yapmış olan Grabar, 1990 yılından itibaren emekliye ayrılmıştır ve halen Princeton Üniversitesinde emekli profesör olarak bulunmaktadır.

Üniversitedeki kariyerinin dışında Grabar, birçok uluslararası enstitü ve organizasyonun üyesi olmuş ve bazılarının da başkanlığını yapmıştır. Bunlardan en önemlilerini şu şekilde sıralamak mümkündür: 1960–61 yılları arasında Kudüs ve Ürdün'deki American School of Oriental Research'ün müdürlüğünü 1968–75 yılları arasında da başkanlığını yapmıştır. 1964–71 yıllarında Suriye'deki Michigan-Harvard kazılarının başkanlığını yürütmüştür. 1968–72 ve 1981–85 de College Art Association of America'nın müdürlüğünü yapmış; 1982–86 da Archaeological Institute of America, Mediaeval Academy of America, American Academy of Arts and Sciences konsey üyeliğini yürütmüş; American Philosophical Society, Middle Eastern Studies Association,

German Archaeological Institute, British Academy ve Austrian Academy onur üyeliklerine layık görülmüştür. Bunların yanı sıra Grabar sayısız ödüllere de ödüllendirilmiştir.

Grabar'ın bu çok yönlü kişiliği adeta onun eserlerine de yansımıştır. Onun yazdıkları neredeyse İslam sanatı ve mimarisinin her alanı ile ilgilidir. O sadece İslam sanatının eserleri ile yetinmeyerek tarih ve genel olarak sanat teorileri alanlarına da değinmiştir. Burada Grabar'ın en dikkate değer olduğunu düşündüğümüz çalışmalarını kısaca tanıtmayı, tezimizin Kaynaklar bölümünde ise onun bütün eserlerini genel kaynakça bölümümüzden ayrı olarak Oleg Grabar Bibliyografyası başlığı altında kronolojik bir sıra halinde vermeyi uygun gördük.

Grabar öğrencilik yıllarında katılmış olduğu Amerikan Nümizmatik Derneği seminerlerinden ilham alarak, 1953 yılında “On Two Coins Of Muzaffar Ghazi” (“Muzaffer Gazi'nin İki Sikkesi Hakkında”) adındaki ilk makalesini yazmıştır. Nümizmatik alanına olan bu ilgisi onun 1957 yılında ilk kitabı olan **Coinage of Tulunids** (Tulunoğullarının Madeni Paraları)'i yazmaya sevk etmiştir. Grabar bu kitabında Philadelphia University Museum, The American Numismatic Society ve diğer koleksiyonlarda bulunan Tolunoğlu dönemine ait 35 adet altın sikkeyi ele almıştır. Yazar, bu eserinde gündeme getirmiş olduğu, muhtemelen ne kendisinin, ne de okuyucunun cevabını bildiği, çeşitli ve ilginç soruları sorma özelliği ile daha o dönemde ilim camiasının dikkatini çekmiştir.⁷ Grabar, bu sikkeleri tarihsel ve ekonomik bir bağlamda incelemekten ziyade, daha çok Ahmet ibn Tolun döneminin ideolojik ya da kuramsal çerçevesi içinde değerlendirmektedir. Grabar'ın, E.B.Smith danışmanlığında tamamlamış olduğu doktora tezi “The Art and Ceremonial of the Umayyad Court” (“Emevi Sarayında Sanat ve Merasim”) yayımlanmamıştır, ancak onun Suriye'deki Emevi sanatı ile ilgili bir kaç önemli makaleyi yazmasına imkân vermiştir. Bunlardan biri 1954 yılında yayımlanmış olduğu “Paintings of the Six Kings at Qusayr ‘Amrah” (“Kusayru Amre'deki Altı Kral Tasviri”) dir. Grabar, bu makalesinde Kusayru Amre'de bulunan altı kralın yer aldığı

⁷ D.M. Lang, “Reviewed Work : The Coinage of Tulunids by Oleg Grabar”, **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, Vol. 21, No. 1/3, 1958, s.631.

tasvire farklı bir açıdan yaklaşarak Müslümanların yenmiş olduğu düşmanların tasvirleridir şeklindeki mevcut görüşe alternatif olarak bu tasvirin “Krallar Ailesi”ni temsil ettiği görüşünü ileri sürmüştür. Bu makalelerden en dikkate değer olanlarından biri de 1959 yılında yazmış olduğu “The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem” (“Kudüs’teki Emevi Kaya Kubbesi”) dir. Grabar bu makalesinde, Kubbetü’s-Sahre’nin yapıldığı zamandaki anlamını belirlemek için diğer araştırmacıların üzerinde durmamış olduğu, Kur’ân’dan alınmış kitabeleri ve ibareleri esas alarak bu yapının Müslümanların nazarındaki önemi üzerinde durmuştur. Grabar, en erken tarihli İslam anıtı olarak kabul edilen bu yapının, aynı zamanda İslamiyet’in diğer dinler üzerindeki üstünlüğüne de işaret eden bir sembol olduğunu düşünmektedir. 1962 yılında yazmış olduğu “Umayyad ‘Palace’ and the ‘Abbasid Revolution’” (“Emevi ‘Sarayı’ ve ‘Abbasi Devrimi’”) adlı makalesinde Grabar, Emevi sarayları ve Abbasi yapılarından sıkça bahsedilmesine rağmen, dönemin geniş anlamdaki tarihsel ve kültürel problemlerinin nadir olarak ortaya konulmuş olduğunu düşünerek daha çok bu dönemlerin tarihsel ve kültürel problemleri üzerinde durmaya çalışmıştır. O, bir yerde hocası J. Sauvaget’in vakitsiz ölümü nedeniyle tamamlayamamış olduğu Emevilerin din dışı yapıları hakkındaki birçok geleneksel görüşe meydan okuyan fikirlerini devam ettirmiştir. Arkeolojik araştırmalarla da desteklenen incelemeler neticesinde varılan sonuç ise: Emevi merkezleri olarak tanımlanabilecek örneklerin sadece yüksek bir saltanat yaşantısı olduğu ve eğlencelerin yapıldığı yerler olmadığı, fakat aynı zamanda bu yerlerin zirai işletmelerin merkezleri olduğu anlaşılmıştır. Geniş sulama sistemi, kanallar, sarnıçlar ve birçoklarını çevreleyen su kemerleri, sadece saraya su temin etmek için değil, fakat aynı zamanda tarlalara ve otlaklara su sağlamak için de kullanılmıştır.

1964 yılında Derek Hill ile birlikte hazırladıkları **Islamic Architecture and Its Decoration A.D. 800-1500** (İslam Mimarisi ve Süslemesi, M.S. 800-1500) adlı kitapta özellikle Selçuklu ve Moğol dönemi yapıları ve onların süsleme özellikleri üzerinde durulmuştur. Yer yer İslam dünyasında ortaya çıkan Samanoğlu, Gazneli gibi diğer dönemlerin yapılarından da söz edilmektedir. Fotoğrafları Derek Hill ve metni Oleg Grabar’a ait olan bu eserde, yapılar inşa edilmiş oldukları tarihsel, sosyal ve kültürel çevre

içinde ele alınarak belgelerin ışığı altında etraflı bir şekilde değerlendirilmiştir. Bazı yapıların ilk kez bu kitapta çeşitli yönleri ile incelenmiş olması eseri dikkat çekici kılan özelliklerden biridir. Kitabın üçüncü kısmında ise mimaride yer alan süslemelerin teknikleri ve özelliklerine geniş yer verilmektedir. Bu esere yapılmış olan eleştiriler ise daha çok bazı yapıların ve yerlerin isimlerinin yanlış telaffuz edilmiş olması⁸ ve bazı yapıların planlarının verilmemesi⁹ ile ilgili olmuştur. Grabar aynı yıl yayımlanmış olduğu “Islamic Art and Byzantium” (İslam Sanatı ve Bizans) adlı makalesinde ise Bizans ve Araplar arasındaki politik ve kültürel ilişkileri ortaya koymaya çalışmıştır. Grabar, Müslüman İmparatorluğu’nun oluşumuna kadar Araplarla Bizanslılar arasındaki ilişkinin kültürel bakımdan eşit bir ilişki olmadığını ileri sürerek, ancak VII. yüzyıldan sonra iki imparatorluğun, bağımsız iki kültürün güçlü kaleleri olarak yüzleşmeye başladığını ve her iki kültürün de karşılıklı olarak bir etkileşim içine girdiğini belirtmektedir. O, bir Bizans-Hıristiyan kültür malzemesinin İslam kültür malzemesi haline dönüştürülmesi ve bu dönüşümün sanat üzerindeki etkisi, erken İslam sanatında gücün ikonografisi gibi konulara açıklık getirmeye çalışmıştır. “Bizans sanatını bilmek ve anlamak için Müslüman Arab dünyası ne yapmıştır? Müslümanlar bildiklerini nasıl kullanmışlardır? Onu kullanmaları İslam sanatı üzerinde nasıl bir etki yaratmıştır?” gibi sorulara yanıt vermiştir.

Grabar araştırmalarını erken İslam mimarisindeki anıt niteliğindeki yapılara kadar genişleterek 1967 yılında “The Earliest Islamic Commemorative Monuments” (“İslamın en Erken Tarihteki Anıt Yapıları”) adlı makalesini yazmıştır. O, İslam dünyasında görülen binlerce türbenin ve anıt mezarın İslam öncesi gelenek ve uygulamaların bir devamı şeklinde düşünülmesinden ziyade daha farklı açıklamalar gerektirdiğini ileri sürmektedir. Grabar, XII. yüzyıldan önceki 112 adet türbeyi sadece tanıtmakla yetinmeyerek bu yapıların nerede, ne zaman, nasıl ve neden ortaya çıkmış olabilecekleri şeklindeki sorulara belgelerin ışığı altında cevaplar vermeye çalışmıştır. Grabar’ın, Oberlin Üniversitesinde

⁸ J. Burton-Page, “Reviewed Work: Islamic Architecture and Its Decoration, A.D. 800-1500 by Derek Hill; Oleg Grabar”, **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, Vol. 29, No.2 (1966), ss.393-394.

⁹ John D. Hoag, “Reviewed Work: Islamic Architecture and Its Ornament, A.D. 800-1500 by Derek Hill; Oleg Grabar”, **The Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol. 25, No.3 (Oct.1966), ss.222-224.

İslam sanatının orijinleri ile ilgili vermiş olduğu seminerlerinin neticesinde de 1973 yılında onun yeni ufuklar açan kitabı **The Formation of Islamic Art** ortaya çıkmıştır. Yazarın yankı uyandıran bu eseri Almanca, İspanyolca, Fransızca ve 1988 yılında **İslam Sanatının Oluşumu** adı altında Türkçeye çevrilmiştir.* Bu kitabında Grabar, İslam Sanatı ile ilgili düşüncelerini, varsayımlarını ve yorumlarını kuramsal bir çerçevede ele almıştır. İslam sanatı nedir ve onun orijinleri nelerdir gibi sorulara yanıt arayan yazar, bu yeni sanatın Müslümanların davranışlarını, düşüncelerini, isteklerini ve ihtiyaçlarını yansıttığını belirtmektedir. Grabar'ın çeşitli makalelerde daha önce savunmuş olduğu tezlerini bu eserinde de tekrarladığı dikkati çekmektedir. Ona göre, erken İslam sanatları, eski biçim ve fikirleri İslamlaştırarak, fethedilmiş dünya ile insanlar arasında bilinçli olarak anlamlı bir ilişki ortaya koymaktadır. Onun hipotezine göre, Kubbetü's-Sahre ve Bağdat şehri daha önceki dinler ve imparatorlukların üzerinde Müslümanların egemenliğinin bir sembolüdür. Ancak taşlar ve mücevherler gibi eski kültürlerden miras alınmış olan formlar hala kraliyet anlamlarını korumuşlardır. Grabar seküler sanatta en başından beri şehir ve aristokratik sosyal hayatın arasında farklılıkların olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Şehir, Müslüman toplumunun birliğini ortaya koyan ve onu desteklemek için tüccar sınıfının büyüdüğü bir yer olarak tanımlanmıştır. İslam topraklarında görülen kervansaraylar, köprüler ve çarşılar bunun en iyi kanıtlarıdır. Süslemenin şeklinden ziyade onun yüzeyleri kaplayan özelliği üzerinde duran Grabar, yapılar üzerinde görülen “Arabesk” geleneğini tekstillerin üzerindeki süslemelerle ilişkilendirmektedir. Onun bu eseri İslam sanatının çeşitli alanlarında yeni sorular ve fikirler ortaya koyan bir eser olarak değerlendirilmektedir.¹⁰ İslam sanatı üzerindeki sosyolojik, ekonomik, tarihsel, ekolojik ve arkeolojik etkileri inceleyen bu yapıtı bazı bilim adamları, İslam Sanatı ile ilgili nadir ve otorite niteliğinde bir özelliğe sahip eser olarak değerlendirmektedir.¹¹ Bu kitapla ilgili

* Kitabın 1. baskısı 1988 yılında Hürriyet Vakfı Yayınları ve 1998 yılında da YKY tarafından yapılmıştır.

¹⁰Basil Gray, “Reviewed Work: The Formation of Islamic Art by Oleg Grabar”, **The Burlington Magazine**, Vol.116, No. 858 (Sep., 1974), ss. 542-543.

¹¹Erica Cruikshank Dodd, “Reviewed Work: The Formation of Islamic Art”, **The Art Bulletin**, Vol.57, No. 2 (Jun., 1975), ss. 267-270.

eleştirilerden birisi Grabar'ın İslam öncesi dönemindeki Suriye ile ilgili yeterince değerlendirme yapmamış olması yönündedir.¹²

1977 yılında yayımlamış olduğu “Islam and Iconoclasm” (İslam ve İkonoklazm) adlı makalesinde ise Bizans sanatındaki İkonoklazm ile İslam’a da atfedilen ikonoklazm olgusu arasındaki önemli farkı ortaya koymaya çalışmıştır. Grabar İslam sanatı ile ilgili olarak ortaya atılmış olan bu kavramın Bizans’la ilgili olgu gibi büyük “İ” harfi ile yazılmayı hak edecek kadar yaygın olmadığını ve bu olgunun VII. ve VIII. yüzyıllardan ziyade XII. ve XIII. yüzyıllar gibi daha geç bir dönemde ve Müslüman olmayan eserlere karşı olduğunu savunmaktadır. Kur’ân put için kesinlikle kullanılamaz emri verirken genel olarak tasvir konusunda sessiz kalmıştır. Ona göre Bizans İkonoklazmı ile İslam olgusu arasında herhangi gerçek bir paralellik olmadığı gibi bu sadece Bizans İkonoklazmı ile İslamiyetin doğuşu arasında zamansal bir rastlantıdır. Bu yüzden Grabar, Müslümanların tasvirlerle karşı olan tutumunu ikonoklazm olarak değil anikonizm olarak nitelendirmektedir.

Grabar'ın Emevilere duymuş olduğu ilgi Suriye'deki Kasrû'l-Hayr eş-Şarki'de kazılar başlatmasına da neden olmuştur. Michigan ve Harvard Üniversiteleri ile Oriental Institute of Chicago'nun katkıları ile gerçekleşen bu kazılar ve bu kazılarda ortaya çıkan bulgular ile ilgili yazmış olduğu bir dizi makaleden sonra 1978 yılında yine bu kazılarla ilgili **City in the Desert** (Çölde Bir Şehir) adlı iki ciltlik bir kitap yayınlanmıştır. Kitabın birinci cildinde metin, ikinci cildinde ise resimler yer almaktadır. Grabar, Renata Hold, James Knustad, William Trousdale ile birlikte yayımladığı bu kitapta bulguların analizini yapmaktan ziyade kazı alanı ile ilgili yorumlarda bulunmuştur. Alanın gerçek bir çölden daha çok bir bozkır olması nedeniyle burada tarımın da yapılabileceği varsayımından hareketle göçebe ve yerleşik nüfusun birlikte yaşamış olduğu düşünülmektedir. Bulgulardan hareketle bu yerin ilk kez Roma döneminde değil İslami dönemde gelişmiş olduğu öne sürülmüştür. Grabar'ın, bu konuda ortaya koymuş olduğu görüşleri ile adeta bir

¹² a.g.e., s. 267.

Orta Doğu tarihçisi hatta bir şehir tarihçisi gibi hareket ettiğini söylemek mümkündür.¹³ Arkeolojik bulgular, bölgenin VIII. yüzyılın başlarındaki kuruluşunu ve XIV. yüzyılın ortalarına kadar varlığını sürdürmesini su sistemine borçlu olduğunu göstermiştir. Çöküşü de yine bu sistemin bozulmasına bağlanmaktadır. Bu kanıtlar önemlidir, çünkü bunlar Roma döneminin tesisatının benimsenmiş olmasından ziyade erken İslami dönemde yeni bir projenin başlatılmış olmasının bir göstergesidir. Grabar yedi dönem sistematik bir şekilde yürütmüş olduğu kazılarla Creswell'in cevabını bulamadığı birçok önemli soruya da cevap bulmaya çalışmıştır.¹⁴ Grabar erken İslam tarihinin karanlık köşelerini aydınlatarak, Yakın Doğuda Roma sonrası şehirciliğin ve ekonominin gelişimini şaşırtıcı bir şekilde gün ışığına çıkartmıştır.¹⁵ Bu kazılarda bir kervansarayın da ortaya çıkartılmış olması İslamiyet'in erken yüzyıllarında karayolu ile yapılan ticaretin de bir işaretidir.¹⁶

1980 yılında yazmış olduğu makalesi “Symbols and Signs of Islamic Architecture” (“İslam Mimarisinde Semboller ve İşaretler”)’de ise Grabar, görsel olarak algılanabilen semboller ve işaretlerden oluşan İslami bir sistemin olup olmadığı ve eğer böyle bir sistem varsa onun ne kadar İslami evrenselliğe sahip olduğu şeklindeki sorulara yanıt bulmaya çalışmıştır. Ona göre İslam, formlardan ziyade davranışlara katı kurallar koymuştur. İslam kültürü, Hıristiyanlık ve Hinduizm’deki mimari yapılarda yer alan belirli sembolik anlamlarla karşılaştırmak zorunda bırakacak herhangi bir girişimi tutarlı bir şekilde bir bütün olarak reddetmiştir. İslami anıtların düşük sembolik yüklenmeye sahip olması onların kesinlikle başka yerlerde kopyalanmasını ve taklit edilmesini çok kolaylaştırmıştır. İslam zengin sembollerden oluşan kültürel bir geleneği miras almıştır, fakat sadece dinsel olarak yüklenmemiş sembolleri korumuştur ve putperestliğin cazibesinden kaçınmak için diğerlerini reddetmiştir ya da hatta kendi görsel sembolizminin gelişimini bastırmıştır.

¹³Robin Cormack, “Reviewed Work: City in the Desert: Qasr al-Hayr East by Oleg Grabar; Renata Hold; James Knustad; William Trousdale”, **International Journal of Middle East Studies**, Vol.12, No.3 (Nov., 1980), ss. 417-418.

¹⁴G. Fehérvári, “Reviewed Work: City in the Desert: Qasr al-Hayr East by Oleg Grabar”, **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, Vol.43, No.2 (1980), ss.368-371.

¹⁵Frank F. Peters, “Reviewed Work: City in the Desert. Qasr al-Hayr East by Oleg Grabar; Renata Hold; James Knustad; William Trousdale”, **The Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol.38, No.4 (Dec., 1979), ss. 384-385.

¹⁶Andrew M. Watson, “Reviewed Work: City in the Desert: Qasr al-Hayr East by Oleg Grabar; Renata Hold; James Knustad; William Trousdale”, **Speculum**, Vol. 57, No.1 (Jan., 1982), ss. 128-131.

Din dışı sanat bu kısıtlamadan daha az etkilenmiştir. Nihayet Grabar'ın düşüncesi sanatsal bir yaratıdaki sembolik anlam hakkında kullanıcı/izleyicinin karar vereceği şeklindedir. O teorik olarak belirli formların yüzyıllardır tekrarlanmasından sembolik anlamların türetilmesinin mümkün olduğunu ifade etmekte, fakat formların uyumunun sembollerin uyumu anlamına gelip gelmediği ya da fonksiyonlar için uygun olup olmadığından emin olmadığını dile getirmektedir. Grabar İslam kültürünün kendisini görsel olarak tanımlamaktan ziyade daha çok işitsel olarak ve davranışlarla tanımladığını düşünmektedir.

Oleg Grabar, Princeton Üniversitesinde 1951–52 yıllarında ünlü sanat tarihçisi Kurt Weitzmann'ın minyatürlü el yazmaları ile ilgili seminerlerine katılmıştır. Bunun neticesinde de 1963 yılında “The Illustrations of the Maqamat” (“Makamat'ın Minyatürleri”), “A Newly Discovered Illustrated Manuscript of the Maqamat of Hariri,” (“Hariri'nin Makamatı'nın Yeni Keşfedilmiş olan Minyatürlü Elyazması) gibi bu konu ile ilgili yazmış olduğu bir kaç betimleyici makaleden sonra, 1984 yılında önemli çalışmalarından bir başkası olan **The Illustrations of the Maqamat** (Makamat'ın Minyatürleri) adlı eserini ortaya çıkartmıştır. El-Hariri'nin Makamat'ı XIII ve XIV. yüzyıllarda İslam sanatçıları tarafından sık sık resmedilmiş olan önemli bir klasik Arapça metindir. Grabar ortaçağ el yazmalarını değerlendirmek için kurulmuş olan yöntemlerin Hariri'nin seküler minyatürlerini analiz etmek için uygun olmadığını dile getirmektedir. Çünkü bu minyatürlere eşlik eden metinler edebi açıdan incelikli kelime oyunlarına, vezin ustalığına ve anlatım unsurlarına sahiptir. Resimler metinlerden ayrı tutularak genellikle XIII. yüzyıl Arap toplumu ile ilgili belgeler olarak kullanılmışlardır¹⁷ Grabar neden özellikle Makamat'ın resmedilmiş olduğu ve bunların kendi dönemindeki diğer sanatlarla nasıl bir ilişki içinde olabilecekleri gibi sorulara cevap aramıştır. O, 11 adet minyatürü tek tek ele alarak onları üslupları, kaynakları, tarihlendirilmeleri ve kaliteleri bakımından değerlendirmiştir. Bu minyatürlerle ilgili bazı hipotez ve olasılıklar öne sürmüştür.

¹⁷ Makamat'ı konu alan ve değerlendirmelere Oleg Grabar'ın da konuk olarak iştirak etmiş olduğu bir doktora çalışması bulunmaktadır. Sandra Bird, **Strategies For Determining Culturally-Based Knowledge Using Islamic Art**, Florida State University School of Visual Arts and Dance, unpublished thesis, 1999.

Grabar'ın bu hipotezlerinden bazılarının kesin olmadığı da düşünülmektedir.¹⁸ Onun minyatürlü el yazmalarına olan ilgisi 1974 yılında Harvard Üniversitesinde “Demotte”nin* Şehname'si adında seminerler düzenlemesine neden olmuş ve bunun neticesinde de 1980 yılında seminerin katılımcılarından biri olan Sheila Blair ile ortak çalışması **Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol “Shahnama”** (Destansı Tasvirler ve Çağdaş Tarih: Büyük Moğol “Şehname”sinin Miniyatürleri) yayımlanmıştır. Grabar ve Blair bu el yazmasının rekonstrüksiyonunu yaparak 58 adet siyah beyaz minyatürü detaylı yorumları ile tanıtmışlardır. Böylece onların yapmış olduğu bu çalışma ile İran resminin en erken tarihli şaheseri olan Şehname minyatürleri ilk kez tanıtılmıştır.¹⁹ Onlar, Şehname'nin minyatürlerini çeşitli konulara ayırarak incelemişler ve bu minyatürleri tarihsel ve politik açıdan da değerlendirerek İslam sanatının İslam tarihinin ayrılmaz bir parçası olarak görülmesi gerektiğini de ortaya koymaya çalışmışlardır. Ancak bazı tarihçiler²⁰ bu minyatürlerin bilinen tarihsel olayları tasvir ettiği fikrine pek katılmamaktadır.

Grabar'ın 1999 yılında Fransızca olarak yazmış olduğu **La Peinture Persane: Une Introduction** adlı eseri ise 2000 yılında **Mostly Miniatures : An Introduction to Persian Painting** (Çoğunlukla Minyatürler: İran Resmine Giriş) adı ile İngilizceye çevrilmiştir. Bu eserinde Grabar XII. yüzyıldan XVII. yüzyılın sonlarına kadar olan İran resmini ele almıştır. Minyatürlerin dışında, kodeksler, albümler, tek sayfa resim ya da çizimler, seramik ve duvar resimleri üzerinde de durmuştur. Kitapta yer alan konuları tarihsel bir çerçeve içinde değerlendiren Grabar, aynı zamanda İran resmine olan ilginin artışıdaki sebeplere de cevaplar bulmaya çalışmıştır. İlk koleksiyoncuların içinde buldukları sosyal çevre ve sergiler üzerinde de duran Grabar, koleksiyoncuların ve sergilerin bu üretimi

¹⁸ Walter Denny, “Reviewed Work: The Illustrations of the “Maqamat” by Oleg Grabar”, **Speculum**, Vol. 61, No. 3. (Jul., 1986), ss. 659-660.

* Şehname'nin satıcısının ismidir. Bu şahıs maalesef, “Şehname”nin sayfalarını orijinal yazmadan tek tek kopartarak satmıştır.

¹⁹ Jerome W. Clinton, “Reviewed Work: Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol “Shahnama” by Oleg Grabar; Sheila Blair”, **Speculum**, Vol. 57, No. 4. (Oct., 1982), ss. 891-893.

²⁰ D.O.Morgan, “Reviewed Work: Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shahnama by Oleg Grabar; Sheila Blair”, **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, Vol. 45, No.2.(1982), ss. 364-365.

zorladıklarını düşünmektedir. Grabar ayrıca İran resmini tarihsel bağlamı dışında estetik açıdan da değerlendirmiştir. Ancak onun ortaya atmış olduğu bazı sorular da cevapsız kalmıştır.²¹

Grabar'ın İslam saraylarına uzun süredir devam eden ilgisinin bir diğer ürünü 1978 yılında yayımlanmış olan ve Almanca, İspanyolca, Polonyacaya da çevrilen **The Alhambra** (Elhamra) adlı kitabıdır. O bu eserinde, Elhamra sarayını tarihi, inşa edilmiş nedenleri, İslami ve İslami olmayan geleneklerle olan ilişkisi çerçevesinde ele alarak açıklamaya çalışmıştır, ayrıca bu yapının formlarının ve süslemesinin törensel ve sembolik anlamlarını belirleyerek, bölümlerinin olası kullanımını ve banilerinin amaçlarını tartışmıştır. Grabar, Elhamra'yı klasik dünyanın, Orta Doğu'nun, Hindistan'ın ve Kuzey Afrika'nın hükümdar sarayları ile ilişkilendirmektedir. Yazar bu yapıyı şiirlerden ve kitabelerden ilham alarak yorumlamaya çalışmıştır. Her ne kadar epigrafik yaklaşımla Elhamra'nın fonksiyonları ve çeşitli bölümlerinin anlamları daha önce F. Bargebuhr²² tarafından yorumlanmaya çalışılmışsa da, Grabar'ın üzerinde durmuş olduğu yönleri ile ele alınıp incelenmemiştir. Kozmik anlamlar üzerinde de durmuş olan Grabar'ın Elhamra ile Hz. Süleyman'ın sarayı arasında ilişki kurmuş olması oldukça dikkat çekicidir. Onun bu çalışması Endülüs'teki İslam sanatının daha iyi ve daha geniş bir şekilde anlaşılması açısından önemli bir kaynak olarak değerlendirilmektedir.²³

1983 yılında yazmış olduğu "The Iconography of Islamic Architecture" ("İslam Mimarisinin İkonografisi") adlı makalesinde Grabar, İslam mimarisinin gerçeklerini öğrenmede elli yılı aşkın bir süredir büyük bir ilerleme kaydedilmiş olmasına rağmen, elde edilen bilginin kategorilere göre sınıflandırılmasının bugün yetersiz görülmesinin sebepleri

²¹ David J. Roxburgh "Reviewed Work: La Peinture Persane: Une Introduction by Oleg Grabar", **Artibus Asiae**, Vol. 60, No. 2 (2000), ss. 349-351.

²² Walter B. Denny, "Reviewed Work: The Alhambra by Oleg Grabar", **Speculum**, Vol. 55, No.4 (Oct., 1980), ss.791-794; John D. Hoag, "Reviewed Work: The Alhambra by Oleg Grabar", **The Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol. 38, No. 3. (Oct., 1979), ss. 277-278.

²³ H.T. Norris, "Reviewed Work: The Alhambra by Oleg Grabar", **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, Vol. 42, No. 2, In Honour of Thomas Burrow (1979), ss. 385-386.

üzerinde durmaktadır. Onun göstermiş olduğu sebeplerden biri, Müslüman dünyasının çehresini yeniden şekillendiren Müslüman ve Müslüman olmayan çağdaş mimar ve planlamacıların, “Bir şeyi kim ve neden inşa etmiş?” şeklindeki sorular yerine daha çok “Bunda İslami olan nedir? Ve Ben geleneksel geçmişi ve onun anıtlarını kullanarak ne ortaya koyabilirim?” şeklinde soruları gündeme getirmelerinden kaynaklanmıştır. Onun göstermiş olduğu ikinci sebep ise anıtların kendilerinde yatmaktadır. Kubbetü’s-Sahre, Taç Mahal gibi yapılar sahip olmuş oldukları ilk anlamlarını zamanla yitirmişlerdir, Grabar her iki yapının da yeniden yorumlanmasının unsurları üzerinde durmuştur. Avlu, eyvan, kubbe, kule gibi formların her birinin bir İslam öncesi tarihi ve İslami olmayan fonksiyonları olmasına rağmen önemli olan bu unsurları Müslüman kuruluşu yapan “yüklemenin” doğasını basit bir şekilde keşfetmektir. Bunun için de Grabar sembolik ve ikonografik metotlar üzerinde durarak açıklamalar getirmeye çalışmıştır.

Grabar’ın Richard Ettinghausen ile ortaklaşa 1959 yılında yazmaya başlamış oldukları ve ancak 1987 yılında tamamlanıp yayımlanmış olan kitapları **The Art and Architecture of Islam** (İslam Sanatı ve Mimarisi) geniş kültürel yorumlar ve öneriler içeren bir kitaptan ziyade daha çok İslam geleneğindeki yapıları kısa bir şekilde tanıtan ve bu alanın el kitabı niteliğindeki bir kaç eserinden biri olma özelliğine sahiptir. Bu eserde geleneksel sanat tarihi yaklaşımı takip edilerek bölgesel sıralamadan ziyade kronolojik sıralama esas alınmıştır. Her bir dönemin yapıları kısaca tek tek tanıtıldıktan sonra o dönemin süslemesi, küçük el sanatları ve yapım teknikleri gibi konularda da bilgi verilmiştir. Ancak yine de bu eserde, Grabar’ın İslam Sanatının Oluşumu kitabındaki kadar olmasa da yer yer yapılar ve nesnelere sosyal bağlamları içinde değerlendirilmiş; mekân, süsleme ve formlarla ilgili estetik analizler yapılmaya çalışılmıştır. Bu eserle ilgili yapılmış olan değerlendirmeler arasında, kitapta yer alan çeşitli İslam sanatı konuları ile ilgili bugün hiç bir bilim adamının Grabar’ın otoritesi ile yazamayacağı şeklinde görüşler de dikkat çekicidir.²⁴ Kitapla ilgili bazı eleştiriler ise: antik motifler açısından oldukça zengin olan

²⁴Basil Gray, “Reviewed Work: The Art and Architecture of Islam: 650-1250 by Richard Ettinghausen; Oleg Grabar”, **The Burlington Magazine**, Vol.130, No. 1020, Special Issue on Degas. (Mar., 1988), s. 231.

Cezire'nin yeterince incelenmemiş olması, son zamanlarda Arabistan'da keşfedilmiş olan Karyetü'l-Fav'da yer alan resimlerden söz edilmemiş olması yönündedir.²⁵

Grabar Washington'daki National Gallery of Art'ta, Michigan'da ve Harvard'da vermiş olduğu seminerlerin neticesinde de 1990 yılında **The Great Mosque of Isfahan** (İsfahan Ulu Camii) ve 1992'de de **The Mediation of Ornament** (Süslemenin Aracılığı) adlı kitaplarını yazmıştır. Bu kitaplardan ilkinde, İsfahan Ulu Camii kronolojik tarihi veriler doğrultusunda ele alınmış ve bugünün izleyicisinin bakış açısından yorumlanarak değerlendirilmiştir. Grabar, bu eserinde de gündeme getirmiş olduğu sorularla yine bilim camiasının dikkatlerini üzerinde toplamayı başarmıştır.²⁶ O, yapının tarihi ve gelişimini etkileyen altı önemli dönemi belirleyerek, cami ile şehir ve aynı zamanda cami ile kültür arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışmıştır. Diğer kitabında ise Grabar, İslam Sanatı alanında alışmış olduğumuz geleneksel yöntemlerden ayrılarak daha çok Rönesans'tan sonra Batı Avrupa çalışmalarında görülen bir yaklaşımla İslam sanatını ele almıştır. İslam sanatının çok daha ötesine uzanan görsel formların algılanması, kullanımı ve üretimi konuları üzerinde durarak İslam sanatını genel anlamda yorumlamaya çalışmıştır. Grabar, süslemeyi kullanarak sanatla ilgili yeni sorular ortaya koymasının yanı sıra, teori ve metodolojisi ile de süsleme ve sanat alanının ötesinde soruları gündeme getirmiştir.²⁷ Yazar, sanatta araçlar teorisini yazı, geometri, mimari ve doğa diye nitelendirdiği dört alana da uygulayarak, vermiş olduğu örneklerle, süslemenin izleyici ve nesne arasında bir aracı görevi gördüğünü ortaya koymaya çalışmıştır. Onun estetik teorilerle ilgili bakış açısı Doğu ve Batı kültürlerinden vermiş olduğu örneklerle aydınlatılmıştır.²⁸ Ancak Grabar'ın analizlerinin düşünce bakımından oldukça yoğun oluşu zaman zaman metnin anlaşılmasını da güçleştirmektedir. Anlaşılması güç olmasına rağmen fikirleri çok zengin ve öğretici,

²⁵G.R.D.King, "Reviewed Work: The Art and Architecture of Islam: 650-1250 by Richard Ettinghausen; Oleg Grabar", **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, Vol. 52, No. 2. (1989), ss. 348-349.

²⁶Caroline Williams, "Reviewed Work: The Great Mosque of Isfahan by Oleg Grabar", **International Journal of Middle East Studies**, Vol. 24, No.1 (Feb., 1992), ss. 145-147.

²⁷Margaret Olin, "Reviewed Work: The Mediation of Ornament by Oleg Grabar", **The Art Bulletin**, Vol. 75, No. 4. (Dec., 1993), ss. 728-731.

²⁸Rudolf Arnheim, "Reviewed Work: The Mediation of Ornament by Oleg Grabar", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 53, No.2. (Spring, 1995), ss. 218-219.

zekice yapmış olduğu kelime oyunları ise keyif vericidir.²⁹ Grabar'ın estetik teorileri ile sanat tarihi arasında ilişki kurmaya çalışmış olduğu bu eserinden tezimizin İkinci Bölümü olan İslam Sanatında Bir Aracı Olarak Süslemenin Önemi adlı bölümde önemli ölçüde istifade edilmiştir.

1990 yılında yazmış olduğu makalesi “From Dome of Heaven to Pleasure Dome” (“Cennet Kubbesinden Zevk Kubbesine”)’de Grabar, Roma İmparatorluğundan, İran, Orta Asya ve Hindistan’a kadar hükümdarlara ait değişmeyen unsurlardan birinin “Cennet kubbesi” kavramı olduğunu ifade etmektedir. Neron’un sarayından, Kusayru Amre’den ve Elhamra’dan örnekler vererek bu savını desteklemeye çalışmıştır.

1996 yılında yayımlanmış olan **The Shape of the Holy: Early Islamic Jerusalem** (Kutsalın Sureti: Erken İslam Kudüs’ü) adlı kitabı yazarın Kudüs’e ilk gidiş tarihi olan 1953 yılından itibaren biriktirmiş olduğu not ve edinmiş olduğu izlenimlerinin bir ürünüdür. Grabar, daha o yıllardan itibaren hep Kubbet’üs-Sahre ile ilgili yapıyı açıklayan bir tür “kültürel karşıtı” (counter-cultural) bir çalışma yapıp yayınlamak istemiştir ve Muhammed el-Esad’ın bilgisayar çizimleri ile de bu isteğini gerçekleştirerek bu eseri yayımlamıştır. Yazar, İslam fethinin gerçekleşmiş olduğu 630 yılından Haçlıların şehri fethetmiş olduğu 1099 yılına kadar olan zaman zarfı içinde Kudüs şehrinin tarihsel ve fiziki gelişimini birçok kaynak doğrultusunda ele alarak, Kubbet’üs-Sahre ve Haremü’ş-Şerif’i bütün yapıları ile birlikte incelemiştir. İslam anıtları arasında hakkında en çok yazılan eserlerden biri Kubbetü’s-Sahre olmasına rağmen Grabar’ın bu konuda söylemiş oldukları, özellikle de kitabelerle ilgili yorumları orijinal girişimlerdir. Ayrıca gerek metni gerekse içinde yer alan fotoğrafları bakımından bu kitap bu konuda yazılmış eserlerin arasında en önemlisidir.³⁰ Onun üzerinde durduğu diğer konular ise çeşitli Hıristiyan kiliseleri, şehirdeki seküler hayat gibi konulardır. Bu eserinin ardından 2006 yılında Grabar

²⁹ John Rhodes, “Reviewed Work: The Mediation of Ornament by Oleg Grabar”, **Speculum**, Vol. 69, No. 4. (Oct., 1994), ss. 1178-1179.

³⁰ Robert Schick, “Reviewed Work: The Shape of the Holy Early Islamic Jerusalem by Oleg Grabar”, **Journal of American Oriental Society**, Vol. 120, No. 1. (Jan.-Mar., 2000), ss. 108-110.

özellikle sadece Kubbet'üs-Sahre'yi ele almış olduğu **The Dome of the Rock** adlı başka bir kitap daha yazmıştır. Metin kısmı Grabar'a, resimler ise Said Nuseibeh'e ait olan bu kitap daha çok geniş halk kitlelerine hitap etmek üzere hazırlanmıştır. Kubbet'üs-Sahre'nin yapımı, özellikle de mozaik süslemeleri, mimari kuruluşu ve üzerindeki kitabelerle ilgili bilgi verilmiştir.

2005 yılında Grabar, *Constructing the Study of Islamic Art, 1954-2004* (İslam Sanatı Çalışmalarını Tertip Etmek, 1954-2004) genel başlığı adı altında 1954-2004 yılları arasında çeşitli yerlerde yayımlanmış olduğu bazı makalelerini içeren dört ciltlik bir eseri yayımlamıştır. Bu ciltlerde çeşitli yerlerde yayımlanmış olan toplam 83 makalesi yer almaktadır. Ciltlerden ikisi İslam dünyasının tarihini ve sanatlarını yansıtırken diğer iki cildi daha çok konu merkezlidir. Özellikle dördüncü ciltte Kudüs şehri ve onun tarihteki yeri ve önemi, Haremü'ş-Şerif, Kubbetü's-Sahre, Mescidü'l-Aksa ile ilgili makaleleri yer almaktadır.

Bu eserlerinin dışında Grabar'ın, çeşitli periyodiklerde, ansiklopedilerde ve kolektif kitaplarda İngilizce ve Fransızca olarak yayımlanmış olduğu Sarvistan, Hırbetü'l-Mefcer, Hırbetü'l-Minye, Müşettâ, Kusayru-Amre, Elhamra gibi sarayları gerek kuruluşları ve tarihlendirmeleri, gerekse süslemeleri ve içinde buldukları tarihsel koşullar ve çevre gibi çeşitli yönleri ile değerlendiren çalışmalarının yanı sıra genel olarak Bizans, Sasani ve Emevi saray mimarisi ve kültürü ve bu yapılarda yer alan merasimlerle ilgili makaleleri de mevcuttur. Grabar'ın, "Islamic Art and Architecture", "Islamic Art and Archeology", "Upon Reading al-Azraqi", "Islamic Archeology", "Survivances Classiques dans l'art de l'Islam", "Art and Architecture", "Histoire de l'art et Archèologie Islamiques: État de la Question", "Architecture and Art", "What Makes Islamic Art Islamic", "A Tenth-Century Source for Architecture", "Islamische Kunst and Architectur", "Art Musulman", "Architecture as Art", "Art and Architecture and the Qur'an", "l'Art Omeyyade en Syrie, Source de l'Art Islamique", "Islam and Religion", "Rapport de Synthèse", "Two Pieces of Metalwork at the University of Mishigan", "Art and Archaeology, A Mediation on Things", "The Visual Arts 1050-1350", "Les Arts Mineurs de l'Orient Musulman à Partir

du Milieu du XIIè Siècle”, “Notes on the Decorative Composition of a Bowl from Northeastern Iran”, “An Art of the Object”, “The Shared Culture of Objects”, “Epigrafica Vostoka, A Critical Review” gibi çalışmalarının ana konusu İslam sanatının orijinleri ve oluşumu, sosyal ve ekonomik faktörler gibi faktörlerin zevk ve formların değişimini etkilemesi; mimarinin anlamı, nesnenin sanatı gibi İslam sanatı ile ilgili geleneksel olmayan yaklaşımları içermektedir. “Cities and Citizens: The Growth and Culture of Urban Islam”, “İsfahan as a Mirror of Persian Architecture” adlı malakelerinde ise yazar İslam şehri, ortaçağ İslam sanatının konuları ve ikonografisi üzerinde şehirli orta sınıfın muhtemel etkileri üzerinde durmuştur. “Imperial and Urban Art in Islam: The Subject Matter of Fatimid Art”, “Fatimid Art, Precursor or Culmination”, “Qu’est-que l’art Fatimide” gibi çeşitli makalelerinde Fatımi dönemi boyunca zevk ve formlarda görülen değişimlerin nedenleri, Fatımi üslubunun farklı olmasının sebepleri gibi konuları da işlemiştir. Mimari ve kültür arasındaki etkileşimleri konu alan çalışmalarının yanı sıra Grabar, “Islamic Architecture and the West, Influences and Paralleles”, “Trade with the East and the Influence of Islamic Art on the Luxury Arts of the West”, “Patterns and Ways of Cultural Exchange”, “Europe and the Orient: An Ideologically Charged Exhibition”, “The Crusades and the Development of Islamic Art”, “Classical Forms in Islamic Art and Some Implications”, “Islamic Art and Architecture and the Antique”, “Aux Frontières de Byzance et de l’Islam” gibi çalışmalarında İslam sanatı ve Batı kültürü arasındaki etkileşimler ve paralellikler üzerinde durmuştur. Yazar İslam sanatı ve mimarisinin erken dönemlerini konu alan eserlerinin dışında ayrıca “The Many Gates of Ottoman Art”, “The Meanings of Sinan Architecture”, “The Inscriptions of the Madrasa-Mausoleum of Qaytbay”, “Reflections of Mamluk Art”, “The Meaning of History in Cairo”, “La Syrie dans l’Histoire Islamique”, “Flandin’s Image of Iran”, “Two Paradoxes in the Islamic Art of the Spanish Peninsula” adlı makalelerinde olduğu gibi X. yüzyıldan XVI. yüzyıla kadar olan gelişmeleri de içeren Osmanlı, Memlüklu, Moğol dönemi sonrası Anadolu, Balkanlar, Suriye, Mısır, İran, Orta Asya, İspanya ile ilgili yazılar yazmıştır. İslam sanatı ile ilgili olarak Grabar’ın çalışmalarda bulunmuş olduğu bir başka alan “The Anatolian Civilizations: Festival of Exhibitions in Istanbul, May 22- October 30, 1983”, “On Catalogues, Exhibitions and Complete Works”, “An Exhibition of High Ottoman Art”

isimli makalelerinde olduğu gibi çeşitli müzelerde yer alan İslam sanatı koleksiyonları ve sergileri olmuştur. O, İslam sanatının ötesine uzanarak sanat teorileri, sanat tarihinin evrenselliği, İslam sanatında estetik, İslami süsleme ve Batı sanatının soyutluluğu gibi konularda da fikirlerini ortaya koymaya çalışmıştır. Bunları en iyi yansıtan çalışmalarını şu şekilde sıralamak mümkündür: “History of Art and History of Literature: Some Ransom Thoughts”, “On the Universality of the History of Art”, “From Utopia to Paradigms”, “Geometry and Ideology: The Festival of Islam and the Study of Islamic Art”, “Different but Compatible Ends”, “Die Ethische Dimension des Ornamentes”, “Islamic Ornament and Western Abstraction”, “Das Ornament in der Islamischen Kunst”, “Are Pictures Signs Yet?”, “Reflections on the Study of Islamic Art”, “The Aesthetics of Islamic Art”, “Toward an Aesthetic of Persian Painting”, “Islamic Esthetics”. Bu çalışmalarının dışında “La Grande Mosquée de Damas et les Origines Architecturales de la Mosquée”, “The Architecture of the Middle Eastern City: The Case of the Mosque”, “Notes sur le Mihrab de la Grande Mosquée de Cordoue”, “The Mosque, A Grove of Columns” adlı eserlerinde olduğu gibi cami mimarisini konu alan makaleleri de mevcuttur. “Teaching of Islamic Architecture”, “L’étude du Monde Islamique à l’University of Michigan”, “The Teaching of Islamic Art in America” gibi makalelerinin konusu ise Amerika’da İslam sanatı ve mimarisi okutmak ile ilgilidir.

Grabar dünyanın dört bir tarafında her türden dinleyici kitlesi için İslam sanatı üzerine sayısız seminerler vermiştir. O Aynı zamanda bir dizi prestijli seminerin konuşmacısı olarak davet edilme şerefine nail olan ender bilim adamlarından olmuştur.

Grabar, Ağa Han Mimarlık Ödülleri çerçevesinde dünyanın birçok yerinde alan incelemelerinde bulunmuş ve seminerler vermiştir. Bunlardan bazıları Endonezya, Pakistan, Çin, Senegal, Hindistan, Bangladeş, Bulgaristan, Tanzanya, Türkiye, Kenya, Kuveyt’tir. Ağa Han Programının müdürlüğünü yapan Grabar bu programın gelişmesi için birçok katkılarda bulunmuştur, bunlardan en önemlilerinden biri de İslam sanatı ve mimarisi ile ilgili Mukarnas adındaki yıllık dergidir. Bu derginin kurucu editörü olan Grabar derginin dokuzuncu sayısında emekli olmuştur. Onuncu sayısını ise öğrencileri ona

adamışlardır. Grabar, 1957–71 yılları arasında da Arts Orientalis dergisinin editörlüğünü yapmıştır.

1990 yılında Harvard Üniversitesinden emekli olan Grabar Princeton'daki Institute for Advanced Study'deki Tarih Çalışmaları bölümüne geçerek kendisini full-time seminerler vermeye ve araştırmaya adanmıştır. Onun İslam sanatı alanındaki üretkenliği bugün de inanılmaz bir şekilde devam etmektedir. Bunun en güzel göstergesi 1990 yılından itibaren yapmış olduğu yayınlarının listesidir.³¹

Grabar'ın akademik kariyeri boyunca biriktirmiş olduğu alanla ilgili birçok materyal, fotoğraflar ve el yazısı notlar Los Angeles'teki Getty Research Institute'de bulunan André ve Oleg Grabar adındaki arşivde muhafaza edilmektedir. Grabar bazı dokümanları ise eski öğrencilerine ve meslektaşlarına, eğitim öğretim veren bir kaç enstitüye ya da onlardan hemen yararlanabilecek genç bilim adamlarına hediye etmiştir. Bunları hediye olarak vermesine sebep olan kişi ise Harvard Üniversitesi Fogg Sanat Müzesindeki İslam Sanatı bölümünün müdürü Eric Schroeder olmuştur. Schroeder, ölümcül bir hastalığa yakalanmış olduğunu öğrenince kitaplarının bazılarını ve notlarını Grabar'a ve başka bir kaç meslektaşına daha hediye etmiştir. Onun bu davranışı kendisine örnek olmuştur. Grabar, bilim için kaynakların kullanımını muhafaza etmede huzur verici bir şeylerin olduğunu düşünmektedir.

Bugün Grabar, sadece fikirleri ile değil, sevecenliği, cömertliği, esprili kişiliği ve bitip tükenmeyen enerjisi ile de gerek öğrencilerinin gerekse çevresindeki meslektaşlarının hayranlığını kazanmış bilge bir bilim adamıdır.

³¹ Bkz. Oleg Grabar Bibliyografyası (1953-2006).

BİRİNCİ BÖLÜM

İSLAMIN SANAT KARŞISINDAKİ GENEL TUTUMU

1.1. TASVİR, İKONOKLAZM VE ANİKONİZM

İslam ve Batı dünyasında, İslam dininin ikon karşıtı bir doğaya sahip olmasının figürlü tasvirlerin ve üç boyutlu heykellerin yapımını hemen hemen imkânsız kıldığına dair çok yaygın bir görüş hâkimdir. Ancak Kur'ân'a baktığımızda böyle bir görüşü doğrudan destekleyen doktriner bir yaklaşımın olmadığını görmekteyiz. Hatta Kur'ân'ın en özel ve açık bir şekilde yapılmış olan bildirisi, sadece belirli putperest uygulamalara karşıdır, bunların arasında ise dini doğaya sahip ve bu nedenle de put olarak kabul edilen tasvirlerin kullanımı yer almaktadır (Kur'ân 5:90) : *“Ey iman edenler! Şarap, kumar, dikili taşlar (putlar), fal ve şans okları birer şeytan işi pisliktir; bunlardan uzak durun ki kurtuluşa eresiniz.”*³²

İslam sanatının en tartışmalı ve kritik konularından biri olan İslam'ın sanat karşısındaki tutumu ile ilgili birçok çalışma olmasına rağmen hala belirsizliğini koruyan ve tartışmaya açık bazı hususların olduğu dikkati çekmektedir.

Bu konu ile ilgili kaynaklarda birçok şey yazılmış ve söylenmiştir. Genellikle İslam'ın tanrıbilimsel açıdan canlı varlıkların tasvirine karşı olduğunu ifade edenlerin yanı sıra bunun nedeni olarak Yahudiliğin ve Bizans İkonoklazmının etkisini gösterenler de

³²Ali Özek, Hayrettin Karaman, Ali Turgut, Mustafa Çağrı, İbrahim Kafi Dönmez, Sadrettin Gümüş, **Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meali**, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara 1991, s.121.

vardır.³³ M. Arkoun, klasik İslam'da “söz merkezliliğin” (logocentrisizm) olduğunu ileri sürmüştür.³⁴ S. H. Nasr gibi gelenekselciler de İslam'ın manevi boyutunu ön planda tutmuşlardır.³⁵ G. Necipoğlu bu durumu İslam'ın sessiz bir şekilde kendisinin “farklı olduğunu iddia etmesi” olarak açıklamaktadır.³⁶ O.Grabar'a göre Müslümanları bu türden bir davranışa sevk eden neden doktriner, zihinsel, dinsel kökenli, ideolojik ya da mistik bir etki değildir, onun deyimi ile “*düpedüz tarihsel koşullardır.*”³⁷

Bu konuya biraz daha farklı açılardan yaklaşmaya çalışan Grabar, Erken İslam'ın sanat karşısındaki tutumunun, ancak sanatla uygarlık arasındaki ilişkinin kuramsal çerçevesi içinde anlaşılabilirliğini ileri sürmektedir. Ona göre, erken İslam'ın imgeler karşısında çekimser tutumu ve başka yollardan görsel simgeler oluşturma çabaları zihinsel ve toplumsal yan anlamlar taşıyan bir çerçeve içinde açıklanmalıdır. Bu doğrultuda sorulacak soruların artık yalnızca İslam sanatına ilişkin sorular olmadığını düşünen Grabar, görsel algının formel ve toplumsal doğasının farklı koşullar altında aldığı biçimler gibi çok daha genel soruların gündeme getirilmesi gerektiğini ifade etmektedir.³⁸

Onun öne sürmüş olduğu tarihsel olasılıklarla ilgili bu bakış açısını daha iyi anlayabilmek için İslam öncesi Arabistan'daki sanatların durumunu saptamak ve erken İslam'ın sanatlara karşı olan tutumunu ortaya koyabilmek önemlidir.

Arabistan'da, İslamiyet'in ortaya çıktığı dönemde mimari adına kayda değer pek fazla bir şeyin olmadığı kaynaklardan bilinmektedir. Nüfusun çok küçük bir bölümü yerleşikti ve bunlar küçük kulübe şeklinde yerlerde ikamet etmekteydi. Kerpiç evlerde

³³ K.A.C. Creswell, “The Lawfulness of Painting in Islam”, **Ars Islamica**, Vol. XI-XII, Michigan 1946, ss. 159-165.

³⁴ Mohammed Arkoun, “L'Humanisme Arabe au IX siecle”, **Studia Islamica**, 15, 1961, ss. 68-87.

³⁵ Seyyid Hüseyin Nasr, **İslam Sanatı ve Maneviyatı**, (Çev. Ahmet Dermirhan), İnsan Yay. İstanbul 1992.

³⁶ Gülru Necipoğlu, **The Topkapı Scrolls : Geometry and Ornament in Islamic Architecture**, Oxford University Press 1995, ss. 73-87.

³⁷ O.Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu**, (Çev. Nuran Yavuz), 2. Baskı, YKY, İstanbul 1998, ss. 101-102.

³⁸ Grabar, **a.g.e.**, s. 105.

yaşayanlara “ehlü’l-meder”^{*} denilirdi bir de deve tüyünden çadırlarda yaşayan “ehlü’l veber” denilen Bedeviler vardı.³⁹ Zamanla çeşitli yerlere dağılmış olan göçebeler genellikle Hicaz, Yemen ve Kuzey Arabistan bölgelerinde⁴⁰ oldukça ileri toplumsal düzeyde şehirler kurmuşlardır. Bu şehirlerden en önemlisi Hicaz bölgesinde yer alan Mekke’dir. Araplar yeni kurulan bu şehre eski geleneklerini ve inançlarını da beraberlerinde getirmişlerdir. Burada da her bir kabile kendi “Meclis” ve kendi “taşına” sahip olmuştur. Fakat şehri oluşturan kabileler birliği taşları merkezi bir mabette toplayarak bunları bilinen bir sembol ile ifade etmişlerdir. Ka’be olarak bilinen dörtgen prizma şeklindeki yapı Mekke’deki birliğin sembolü olmuştur.⁴¹ Hz. İbrahim’in oğlu İsmail ile birlikte yapmış olduğu düşünülen⁴² ve daha sonraki dönemlerde de onarım geçirmiş⁴³ olan Ka’be her hangi bir dekorasyonun, bulunmadığı oldukça sade bir kuruluşa sahipti. Buradaki tek görsel unsur yapıyı örten renkli kumaş örtülerdi.⁴⁴ Arapça ismi “kisve” olan bu örtü, Kur’ân’da adı geçmemesine rağmen, İslam öncesi zamanlarda da Ka’be’yi örtmek için kullanılmıştır. İslami dönemde Yemen ya da Mısır’da dokunmuş olan örtü Mekke’ye gönderilmiştir. Örtüyü temin etmek büyük bir onur olduğu için hükümdarlar bunun için mücadele etmişler ve kısa bir süre sonra bu bir egemenlik işareti haline gelmiştir. Bugün örtü, üzerinde altın yaldızla işlenmiş Kur’ân ayetlerinden oluşan bantların yer aldığı siyah bir kumaştır, fakat geçmişte bu beyaz, yeşil ve hatta kırmızı olmak üzere her hangi bir renkte olabilmekteydi.

* Hadariler, bedevi olmayanlar.

³⁹ K.A.C.Creswell, **A Short Account of Early Muslim Architecture**, Pelican Books, Baltimore 1958, s.1.

⁴⁰ Neşet Çağatay, **Sorularla İslam Dini ve İslam Tarihi**, Gündoğan Yay., Ankara 1997, s.42.

⁴¹ Bernard Lewis, **The Arabs in History**, New York 1967, s.31.

⁴² Çağatay, **a.g.e.**, s.68.

⁴³ Kaynaklarda Ka’be’nin onarımı konusunda bir çok farklı görüş mevcuttur. R.Ettinghausen Ka’be’nin çırağa Kopt bir zanaatçı olan Yunan bir marangoz tarafından onarıldığını ileri sürmektedir. (R. Ettinghausen, “The Character of Islamic Art”, **Arab Heritage**, ed. N.A. Faris, Princeton 1944, s.253) M. Ağa-Oğlu ise kaynakların Yunan marangoz hakkında bir oy birliğine varmadığını ve o bölge için dönemin zengin bir ticaret merkezinde yerli bir duvar ustasının ve marangozunun bu onarım işini gerçekleştirmiş olabileceğini ifade etmektedir. (Mehmet Ağa-Oğlu, “Remarks on the Caharacter of Islamic Art”, **The Art Bulletin**, Vol.36, No.3 (Sep. 1954), s.178. Bazı araştırmacılara göre ise Ka’be’nin onarımı bir efsaneden ibarettir. K.A.C Creswell Kureyşliler tarafından tutulmuş olan Bākūm adında bir marangoz ve yapı ustasından söz etmektedir ve **A Short Account of Early Muslim Architecture**; “Ka ‘ba in A.D. 608”, **Archaeologia**, XCIV, 1951, ss.97–102 bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi vermiştir; Mustafa S. Küçükbaşçı, **Abbasilerden Osmanlılara Mekke Medine Tarihi**, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2007.

⁴⁴ Grabar, **a.g.e.**, s.85.

Peygamber'in zamanında muhtemelen örtüler üst üste konulmaktaydı. Çünkü Halife Ömer döneminde (634-44) Ka'be üzerindeki ağırlık nedeniyle çökme tehlikesi yaşadığı için bütün örtüler indirilmiştir. Örtünün orijinleri ve anlamları konusunda bir belirsizlik vardır. J. Bloom ve Sh. Blair bu örtünün Ahit'teki (2 Sam. 6:17) Nuh'un gemisi için yapılmış olan İsrail çadırı gibi Tanrı'nın ikamet ettiği kutsal çadırı temsil edebileceğini öne sürmüşlerdir.⁴⁵ Ed-Dımaşkî ise taşları ve örtüleri siyah renkte olan bir Satürn tapınağından söz etmektedir. Satürn "siyah" ve "koyu" gezegen olarak adlandırılmıştır. El-Mesudi'ye göre de yıldız tapanların gözünde Ka'be bir Satürn tapınağı idi. Ayrıca o Hacerü'l Esved adlı siyah taşın mabedi bir Satürn tapınağı olarak tanımladığını da ima etmektedir. Günümüzde Ka'be'yi örten siyah örtülerin de Satürn tapınaklarının özelliklerinden olabileceği düşünülmektedir. Böylece Ka'be'nin kendisinin de kozmolojik ve astrolojik göksel ve yersel kavramların doğrudan etkisi altında inşa edilmiş olduğu öne sürülmektedir.⁴⁶

Grabar, Erken İslam ya da İslam öncesine ait yazılı kaynaklarda Ka'be'nin görsel güzelliğiyle kutsallığı arasında bir bağlantı kuran herhangi bir bilginin mevcut olmadığını ifade etmektedir. Ancak daha geç tarihlerde ortaya çıkan tasavvuf geleneğinin, Ka'be'ye farklı bir şekilde yaklaştığı söylenebilir.⁴⁷

VI. yüzyılda Orta Doğu'da karşı karşıya gelen biri birine rakip iki güç olan Sasani ve Bizans İmparatorlukları Arabistan'ın içinde ve çevresinde hem maddi hem de manevi olarak çok aktif duruma gelmişlerdir. Bu dönemde Arabistan'dan geçen Akdeniz dünyası ile Doğu arasındaki ticaret yolları üzerinde bir kaç küçük şehir yer almaktaydı. Bu şehirlerden biri de daha sonra Arapların Kureyş kabilesinin yerleşmiş olduğu Mekke'ydi. Mekke'de ve bazı kentlerde zengin kervan tüccarlarının denetiminde bir çeşit aristokrat cumhuriyetler kurulmuştur. Yarımada, yabancı kolonilerin yerleşmiş olması da oldukça

⁴⁵ Jonathan Bloom, Sheila Blair, **Islamic Arts**, Phaidon, London 1977, s.83.

⁴⁶ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Ali Uzay Peker, **Anadolu Selçuklular'nın Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, (İstanbul Teknik Üniversitesi 1996), ss.29, 92.

⁴⁷ Grabar, **a.g.e.**, s.85.

önemlidir. Arabistan'ın farklı bölgelerinde bir takım Yahudi ve Hıristiyan yerleşim yerleri oluşmuştur, bunlar Arami ve Helenistik kültürlerini yaymışlardır. Her yerde, özellikle de Yesrib'de ki burası daha sonra Medine ismini almıştır, Yahudiler ve Musevileştirilmiş Araplar bulunuyordu. Bunlar genellikle ziraatçı ve zanaatçıydılar.⁴⁸

Hicaz bölgesindeki Mekke, Medine, Taif şehirleri ve yerleşik yaşam için uygun olan bazı küçük kasabalar ve vahalar dışında diğer bölgelerde bulunan halk, çadırlarda göçebe bir yaşantı sürdürüyordu. Bazı bilim adamlarının, ilkel göçebe Arap toplumunun sanat ve zanaattan yoksun, sadece kaba, basit nesnelere sahip olduğunu ve iyi olan bütün malzemelerin dışarıdan geldiğini⁴⁹ ileri sürmüş olmasına rağmen kaynaklardan edinmiş olduğumuz bilgiler bunun pek de doğru olmadığını göstermektedir. Özellikle Mekke'deki Arapların şehir standartlarına uygun bir maddi kültür ile yakından ilişkili oldukları bilinmektedir.⁵⁰

Grabar, Peygamber'in eşlerinin kullanmış olduğu ünlü dokuma ve yastıkların büyük bir olasılıkla Suriye ya da Mısır kökenli⁵¹ olabileceğinden bahsetmektedir, ancak İslamiyet'in ortaya çıkışından çok önce Yemen'de dokunan kumaşların her yerde aranan ürünler olduğunu yine kaynaklardan biliyoruz. Özellikle de “Burd-u Yemani” adıyla ün salmış olan Yemen basmaları ile “Sehul bezleri” denilen dokumalar bütün Arabistan'da aranan sanat ve ticaret mallarıydı. Ayrıca Güney Arabistan bölgelerinde de inci, mercan, akik ve fildişi işçiliği oldukça yaygındı.⁵²

Grabar, bir ticaret şehri olan Mekke'de birçok zengin tüccar iş adamının ikamet ettiğini, ancak bu zengin tüccarlara ait özenli konutların olup olmadığı konusunda her hangi bir bilginin bulunmadığını söyler.⁵³ Oysa Hemedânî'nin eserlerinde özellikle halife

⁴⁸ Lewis, **a.g.e.**, ss.31-32; Lewis, **The World of Islam**, London 1976, s.11.

⁴⁹ Ettinghausen “The Character of Islamic Art...”, s.255.

⁵⁰ Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Ağa-Oğlu, “Remarks on the Caharacter of Islamic Art”, **The Art Bulletin**, Vol.36, No.3 (Sep. 1954), ss.179-180.

⁵¹ Grabar, **a.g.e.**, s.86.

⁵² Çağatay, **a.g.e.**, s.108.

⁵³ Grabar, **a.g.e.**, s.86.

Osman b. Affan dönemine kadar ayakta kalabilmiş olan Gumdandan sarayı ve Güney Arabistan'da mimari önem taşıyan saraylardan ve su barajlarından söz edilmektedir.⁵⁴ Her ne kadar Grabar, İslam öncesi Arabistan'daki soylu yaşamında sadelik ilkesinin egemen olduğundan söz etse de son zamanlarda yapılmış olan araştırmalar sonucunda Hicaz bölgesi ve diğer Arap vahalarında yaşayan tüccar aristokrasisinin zengin ve ekonomik açıdan belli incelikler kazanmış bir sınıf olduğu düşüncesi bu konuya kuşku ile yaklaşmamıza neden olmaktadır. Hatta bazı araştırmacılar, Suriye ve Irak'taki Arap krallıklarının İslam öncesi Arap sanatının kurucuları olduklarını düşünmektedir.⁵⁵

Hicaz bölgesinde yer alan Taif şehrinin ise özellikle deri işçiliği alanında önemli bir konuma sahip olduğunu görüyoruz. Bu konumunu İslami dönemde de muhafaza etmiştir. Yazı yazmakta kullanılan Mısır papirüsü az bulunan bir madde, parşömen ise çok pahalı olduğundan dolayı yazı ince deriler üzerine yazılıyordu.⁵⁶

Diğer sanatlar konusunda ise pek bir bilgimiz yoktur. Fakat yine de Grabar, bu sanatların var oluşuna ve doğasına ilişkin bazı görüşler öne sürmeye çalışmıştır. Mesela, o sadece sanatsal eylemleri içeren Arapça kökenli terimlerin az oluşundan yola çıkarak Arabistan'da çok az sayıda heykel ve resim bulunduğunu, ya da işlevi olan nesnelere dışında herhangi bir el işçiliğinin olmadığını öne sürmektedir.⁵⁷ Burada Grabar'ın herhangi bir el işçiliğinin olmadığı görüşüne katılmak yine pek mümkün değildir, çünkü özellikle şehirlerde bilezik, yüzük, küpe, halhal gibi süs eşyalarının yapıldığı, Yemen bölgesinin kılıçları ile meşhur olduğu, Güney Arabistan ve Bahreyn yörelerinde inci, mercan, akik ve fildişi, Taif'te ise deri işçiliğinin yaygın olduğu bilinmektedir.⁵⁸

Grabar, olgulardan ziyade tutumlara bakıldığında, Arapların İslam öncesine ait sanatları daha sonraki İslam geleneği içinde önemli ölçüde göz ardı etmiş olduklarını ifade etmektedir. Ona göre bunun en önemli nedenlerinden biri İslamiyet'in "Cahiliye Çağı"

⁵⁴ Çağatay, **a.g.e.**, s.108.

⁵⁵ Lewis, **The Arabs.....**, ss.28-35.

⁵⁶ Çağatay, **a.g.e.**, ss.108-109.

⁵⁷ Grabar., **a.g.e.**, s.86.

⁵⁸ Çağatay, **a.g.e.**, ss.107-109

diye adlandırdığı Vahiy'den önceki yüzyılların izlerini yok etme isteğidir.⁵⁹ Daha önce de ifade etmiş olduğumuz gibi bu çağda yaşayan Araplar tamamen uygarlıktan yoksun değillerdi. Ancak M.S. V. yy.dan önceki eski cahiliye çağı ile bu yüzyıldan sonraki yeni cahiliye çağları diye bilinen dönemlerde Araplar din ve toplum yaşantılarında bazı töre ve geleneklere sahip olmuşlardır.⁶⁰ İşte bu yüzden putperest Arapların sahip oldukları her şeyin Müslümanların gözünde olumsuz bir değeri olduğu için reddedilmesi gerektiği inancında Grabar'a göre garip bir durum söz konusudur. Çünkü o, bir kültürün okuryazarlarının, kültürlerinin geçmişindeki tarihsel, dinsel, yazınsal her şeyi inkâr etmelerinin mümkün olabileceğine, ancak formlar dünyası için böyle bir sürecin söz konusu olamayacağına inanmaktadır. Ayrıca kolektif bellekte yer alan formlar ve gündelik nesnelere ilgili anılar bir topluma unutturulamaz. Grabar, İslam öncesi Arabistan'daki zengin çevrenin Peygamber'e karşı şiddetli bir şekilde muhalefet ettiği bir dönemde böyle bir şeyin olmasının da söz konusu olamayacağını vurgulamaktadır. Bu yüzden o, Arap vahalarındaki her türlü sanatı yok sayan Müslüman geleneğinin daha sonra oluştuğunu ve bunun nedenleri arasında da bu sanatların Mekke'nin pek de sevilmeyen üst sınıfla yakın bağları olmasından kaynaklanabileceğini düşünmektedir.⁶¹ Grabar'ın burada Hodgson'un "*ayrıcılık sınıfların kullandıklarının kesin bir şekilde reddedilmesi gerektiği*"⁶² görüşünü savunduğunu söyleyebiliriz. Hodgson'un bu konu ile ilgili öne sürmüş olduğu bir diğer görüş ise daha çok ahlak konusu ile ilgilidir. O, ibadette tasvirlerin kullanımının peygamber tarafından ilham yolu ile bildirilmiş olan "*ahlaki kozmik düzene*" sık sık ters düşen eski ya da yabancı Tanrıların ima edilmesi anlamına geleceğinden dolayı, ahlakçı eğilime sahip bir insanın her hangi bir figürlü dini sanata pekâlâ güvensizlik duyabileceğini düşünmektedir.

İslam öncesi toplumun, İslam toplumunun varlığını başka kültürlerin tarihlerine göre çok daha fazla doğrudan doğruya etkilemiş olmasından dolayı bu dönemin

⁵⁹ Grabar, **a.g.e.**, s.87.

⁶⁰ Çağatay, **a.g.e.**, s.74.

⁶¹ Grabar, **a.g.e.**, s.87.

⁶² Marshall G. S. Hodgson, "Islam and Image", **History of Religions**, Vol. 3, No. 2. (Winter, 1964), s.227; bu konu ile ilgili daha geniş bilgi için bkz. **The Venture of Islam**, Vol. 1, Chicago 1974.

bilinmesinin daha sonraki Müslüman döneminin anlaşılması için gerekli olduğunu düşünen Claude Cahen, Müslümanların “Cahiliye” dedikleri İslam öncesi dönemi asla inkâr etmemiş olduklarını belirtmektedir. Ona göre, tam tersine Müslümanlar bu dönemi, Arap tarihinin bir altın çağı ve ırklarına özgü erdemlerin en etkin biçimde geliştiği bir evre olarak görmüşlerdir: “*Bu tutum kendini bir çeşit ırk mistiğinde gösterir ve aynı zamanda İslam’ın kutsal metinlerini anlayabilmek için eski Arabistan’ın dilini ve töresini öğrenmek zorunluluğunda ortaya çıkar.*”⁶³ Bir başka araştırmacıya göre de Araplar bir ulus olma amacını başlıca ortak manevi varlıkları olan şiir sanatına borçludurlar.⁶⁴

VI. Yüzyıl sonlarında Sasaniler ve Bizanslılar Arabistan’ı çevreleyen bölgelerdeki kara ve deniz ticaret yolları üzerinde egemenliği birbirlerinin elinden almak için uzun süre savaşmışlardır. Hem sınır bölgelerindeki Araplar, hem de Hıristiyan ve Yahudi kolonilerinin kurulması yabancı etkilerin Arabistan’a girmesine neden olmuştur. Böylece Araplar büyük kültürlerin yayılma bölgesinin dışında değil, uç kesiminde yer almışlardır.⁶⁵

Hiç kuşkusuz Araplar İslamiyet’ten önce ilişki kurmuş oldukları bu toplumlardan birçok konuda etkilenmişlerdir. Fetihlerden sonraki ilk yüzyılda ise Müslümanlar Akdeniz’in ve İran’ın muazzam sanat zenginliğiyle yakın ilişkiler kurmuşlardır. Grabar’a göre sosyal konumun, dinin, siyasal eğilimin, zihinsel ve tanrıbilimsel tutumun imgeler, yapılar, eşyalar aracılığıyla canlı olarak ifadelendirildiği bu dünya onları derinden etkilemiştir:

“Müslümanlar servet birikimiyle birlikte, lüks yaşama ilişkin yeni alışkanlıklar geliştirmişlerdir; insan suretleri ve canlı varlık tasvirleri de içeren, kendilerine özgü simgeler aramaya koyulmuşlar, ama daha sonra bu arayıştan vazgeçmişlerdir, ya da daha doğrusu camiler, sikkeler gibi resmi sanat örneklerinde, canlı varlıklardan yararlanan eski temaların yerini yazı

⁶³ Claude Cahen, **Doğuşundan Osmanlı Devletinin Kuruluşuna Kadar İslamiyet**, (Çev. E.N.Erendor), Ankara 1990, ss. 13-14.

⁶⁴ Carl Brockelmann, **İslam Ulusları ve Devletleri Tarihi**, (Çev. Neşet Çağatay), T.T.K., Ankara 1992, s.9.

⁶⁵ Jonathan Bloom, Sheila Blair, **İslam A Thousand Years of Faith and Power**, New Haven-London 2002, ss.19-26 ; Cahen, **a.g.e.**, s.15;

ya da kullanılan modellerin bilinçli olarak farklılaştırılması geleneği almıştır.”⁶⁶

Grabar, bilinçli olarak canlı varlık tasvirlerinden kaçınılmış olmasına rağmen yine de İslam sanatında ikonografik bir içeriğin olduğuna inanmaktadır. O, önemli istisnaların yanı sıra tasvir karşısındaki bu çekimserliğin ya da duyarsızlığın, resmi sanatın ardından zamanla özel sanatı da etkilemeye başlaması ile VIII. yüzyılın sonunda Müslüman düşünürlerin bunu sorgulamaya başlamış olduklarını düşünmektedir. Onların bunun yanıtını Kur’ân’daki bu konuya ilişkin bazı ayetleri göstererek ve Peygamber’in yaşamını yeniden yorumlayarak vermeye çalışmış olduklarını belirtmektedir.⁶⁷

İslam’da tasvire duyulan bu ilgisizliğin, tarihsel olarak, neden tasvire muhalefete dönüşmüş olabileceği konusuna yanıt getirmeye çalışan Grabar, tasvire karşı bir tavır alma doktrininin tasvirlerin kullanımından vazgeçilmesinden önce değil, tersine onun ardından ortaya çıkmış olabileceğini dile getirmektedir. Bu nedenle o özellikle Müslümanlara özgü bir düşünceden yola çıkarak bir açıklamaya varılamayacağına inanmaktadır.

Bazı araştırmacılar, İslam’ın tasvire karşı olmasının nedeni olarak Arap imparatorluğunun oluşumu sırasında Sami kökenli imge aleyhtarlığını ileri sürmektedir. Ancak Grabar, bunun ırkçı bir düşünceden başka bir şey olmadığını ifade etmektedir, çünkü Akadlar zamanından beri Sami halkları sanat koruyuculukları ile tanınmaktadır.⁶⁸ Yine bazı bilim adamlarının ortaya atmış olduğu bir başka görüşe göre de bunun nedeni olarak Yahudiliğin etkisi gösterilmiştir.⁶⁹ Bağnaz Yahudi yazarlar Tanrı’ya alternatif olarak heykellerin kullanımını tenkit etmişlerdir. Benzer şekilde Müslüman yazarları da putlara karşı aynı tavrı takınmışlardır.⁷⁰ Grabar ise Yahudiliğin erken İslam düşüncesinin oluşumunda önemli bir rol oynamış olabileceğini, ancak bu tutumun başlatıcısı olamayacağını ifade etmektedir. Çünkü ona göre sadece bu doktrin değil sanatla ilgili

⁶⁶ Grabar, **a.g.e.**, s.100.

⁶⁷ Grabar, **a.g.e.**, s.100

⁶⁸ Grabar, **a.g.e.**, s.100

⁶⁹ Creswell, “The Lawfulness...”, ss.159-165.

⁷⁰ Hodgson, **a.g.e.**, s.227.

bütün görüşler zihinsel bir tavır olarak değil de, nerdeyse her zaman bir yapıt ortaya çıktıktan sonra bir olguyu yansıtmak üzere öne sürülmüşlerdir. Form olarak imgelerden vazgeçiliş sürecinin kesin olarak izlenebildiği tek örnek olan sikkelerde Yahudi etkisini kanıtlayan bir şey görülmediğine işaret eden Grabar, aynı zamanda bunun olmasının beklenemeyeceğini de vurgulamaktadır.⁷¹ Hodgson, Yahudi, Bizans ve İslam İkonoklazmasının aynı sosyal köklerle ilişkili olabileceğini düşünmektedir.⁷² Ancak Grabar, bu olgu ile ilgili olarak “ortak kökler” kavramından kaçınılması gerektiğine inanmaktadır, çünkü ona göre “Put kırıcılığı” sıfatı İslamiyet’e de atfediliyor olmasına rağmen, Bizans olgusu ile Müslüman davranışı arasında herhangi bir gerçek paralellik söz konusu değildir ve bu sadece Bizans İkonoklazması ile İslamiyet’in doğuşu arasındaki zamansal bir rastlantıdır.⁷³

İslam’ın ikonofobisinin anlaşılması için M.Hudgson, Müslümanların sosyal toplum düzeni üzerinde kilit taşı rolü oynamış olan “Şeriat” düşüncesi ile “ahlakçılık” (“moralism”), “halkçılık” (“populism”), “gerçekçilik” (“factualism”) ve “tarihselcilik” (“historicalism”) gibi kavramların etkileşiminin önemli olduğuna inanmaktadır.⁷⁴

Şeriat’ın İslam dinindeki anlamı, ilahi emir ve yasaklar toplamıdır. İslam’ın kutsal kitabı Kur’ân-ı Kerim’in ayetleri, Hz. Muhammed’in söz ve fiilleri (sünnet ve hadis) ve İslam bilginlerinin görüş birliği içinde buldukları hususlara dayanan ilahi kanundur. Şeriat kişisel hayatın ideal modeli ve Müslüman toplumlarını bir tek toplum halinde birleştiren yasa’dır.⁷⁵ Hodgson’un “halkçılıkla” kast ettiği şey hükümdar sarayına karşı koyabilecek ve başlıca zevk sahibi olan şehir burjuvalarıdır. Şeriat’ın bilim adamları olan ‘Ulema’ saray topluluğuna karşı şehir halkı için ahlak bakımından uygun bir sistem geliştirmeye çalışmıştır. Aslında Ulema’nın kendisi elit bir sınıftı, fakat prensip olarak

⁷¹ Grabar, **a.g.e.**, ss.100-101.

⁷² Hodgson, **a.g.e.**, s.229.

⁷³ Grabar, “Islam and Iconoclasm”, **Iconoclasm**, ed. A. Brayer, J. Herrin, Freiburg 1977, s.45; “Art and Expression The Old World”, **History of Humanity Scientific and Cultural Development**, Volume IV, ss. 153. Bizans İkonoklazması ile ilgili daha geniş bilgi için bkz. A.Grabar, **L’Iconoclasme Byzantin**, Paris 1957; Manolis Chatzidakis, André Grabar, **Byzantine and Early Medieval Painting**, (Trans. Simon Watson Taylor), Compass History of Art, New York 1965, ss.13-14.

⁷⁴ Hodgson, **a.g.e.**, ss.228-231.

⁷⁵ Nasr, **İslam İdealler ve Gerçekler**, (Çev. Ahmet Özel), 2. Baskı, İz Yay., İstanbul 1996, ss.117-151.

kendisini insanlara/halka adanmış bir elitti. Onlar sıradan insanların kültürüne, onların özümsemesini beklediği şeyler anlamında, en iyisini getirmeye çalışmışlardır. “Ahlakçılık”, herhangi bir hareket ya da davranış biçimi için ahlaki yargılama anlamındadır. Hz. Muhammed peygamberlikle görevlendirilişinin ilk günlerinden itibaren putperestlikle savaşmış ve Arap toplumunun arasında bir birlik sağlamaya çalışmıştır. Uzun yıllar içinde yaşamış olduğu puta tapıcı Arapların hiç bir ahlaki ve insani kural tanımadıklarını, işlerinin güçlerinin haksızlık ve ahlaksızlık olduğunu kendisi biliyordu.⁷⁶ Bu yüzden Peygamber’in asıl istediği şey karşılıklı sorumluluk ve güçlü bir dayanışma duygusuyla bir araya gelmiş insanlardan oluşan bir topluluk yaratmaktır. Bu da onu zorunlu olarak çevresindeki toplumun belirli yönleriyle savaşmaya sevk etmiştir ve bu alanda zararlı olabileceğini hissettiği ne varsa hepsine önemli bir baskı uygulamıştır.⁷⁷ “Gerçekçilik”, sadece Allah Güç ve Gerçek olduğundan, fiziksel gerçek için herhangi bir tasvire gerek yoktur. “Tarihselcilik”, Mu’tezilî düşüncesine karşılık Kelam’da doğrunun sadece Allah öyle buyurduğu için doğru olduğuna karar verilmesidir. Bu Hz. Muhammed zamanından beri geçerlidir ve Hz. Muhammed son peygamber olduğuna göre ahlak kuralları gelecekte de değişmeyecektir. Kur’ân ve bazı hadisler Allah’ı antropomorfik bir biçimde göstermektedir. Mesela, Allah’ın ellerinin, yüzünün olması ve tahtta oturması gibi. Mu’tezilî’lere göre bu gibi durumlarda gerçek ifadeler değil mecazi ifadeler kullanılmıştır. Kelam’a bağlı kalanlar ise bunları mecaz olarak değil kelime anlamı ile anlamalıdır. İslam filozofu Eş’arî de bunu doğrulamaktadır. Ona göre, Müslüman olan biri Allah’ın gerçekten elleri olduğuna inanmalı, fakat “*nasıl olduğunu, niteliğini*” sormamalıdır.⁷⁸

M. Hodgson, bütün halkçı yöneliş davranışlarının ahlakçı bir genel bakış açısı gerektirdiğini ileri sürmektedir. Mesela, güzel sanatların lüksle, özellikle de kraliyet lüksü ile ilişkili olduğu düşünülmüştür. Bu duruma göre basit bir hayat sadece dürüst değil, fakat aynı zamanda süssüz bir hayattır. Hodgson, zevkin gereksiz ya da yanlış olduğunu düşünen

⁷⁶ Çağatay, a.g.e., ss.158-159

⁷⁷ Cahen, a.g.e., s.21.

⁷⁸ Bu ünlü “bila-keyfe” noktasıdır, imanın aklın alanı dışına çıkması bkz. Henry Corbin, **İslam Felsefesi Tarihi Başlangıçtan İbn Rüşd’ün Ölümüne**, (Çev. Prof.Dr. Hüseyin Hatemi), İletişim Yay., 2.Baskı, İstanbul 1994.

bağnaz Müslümanların, kuşkusuz her türden sanattan kaçınmış olmaları gerektiğini ifade etmektedir.⁷⁹

Hadislerde altın kapların kullanımı ve ipek giymek konusunda yer alan yasakların nedeni bu türden nesnelere pahalı ve israf oluşları ve de açık bir şekilde haz vermelerinden kaynaklanmaktadır. M. Hodgson⁸⁰, bu durumun figürlü tasvirler için de söz konusu olduğunu belirtmektedir. R. Ettinghausen⁸¹, bunu biraz daha özelleştirerek camide süslü, altın ve gümüş kapların bulunmamasının, İslamiyet'in bir din olarak lükse karşı oluşunun bir ifadesi olarak yorumlamıştır. Ancak M. Ağa-Oğlu⁸² Ettinghausen'in bu yorumunun İslam'ın sadelik ruhunu açıklamak için mükemmel bir örnek olduğunu, buna karşılık dini ibadetle ilgili altın ve gümüş kapların olmaması gibi bir sonuca neden olamayacağını vurgulamaktadır. Çünkü camilerde kiliselerdeki gibi bu türden nesnelere olmaması tamamen ibadetin şekli ile ilgilidir. Ayrıca Ağa-Oğlu zengin dini toplulukların camilerinin zengin bir şekilde kandillerle, gümüş ve altından yapılmış nesnelere süslenmiş olduğunu, İslamın dini merkezi olan Ka'be'de halife ve sultanların bağışladığı değerli ve nadir nesnelere koleksiyonunun bulunduğunu El-Ezraki'nin vermiş olduğu bilgilerden öğrenebildiğimizi ifade etmektedir. Yine Ettinghausen'in⁸³ camilerde mihrap gibi önemli bir bölümde, en pahalı malzemeyi karşılayabilecek zenginliğin olduğu halde stuko gibi ucuz bir malzemenin kullanılmasının dinin lükse karşı oluşunun başka bir göstergesidir demesi üzerine Ağa-Oğlu⁸⁴, İslamın ibadethanelerinin değerli taşlar, altın ve gümüş süsten yoksun olmadığını göstermek için XII. yüzyıldan sonraki kaynaklarda yer alan bilgilerden istifade ederek örnekler vermiştir.

Hodgson, özel ahlak duygularından dolayı sembolizme karşı olan reddin aynı zamanda başka dinlerin "putları"na karşı olan red ile de doğrudan ilişkili olduğu kanısındadır. Ona göre. İkonoklazm'ın geçerli sebeplerinden biri de erken İslami

⁷⁹ Hodgson, **a.g.e.**, ss.239-240.

⁸⁰ Hodgson, **a.g.e.**, s.240.

⁸¹ Ettinghausen, **a.g.e.**, ss.254-255.

⁸² M. Ağa-Oğlu, **a.g.e.**, ss.181-183.

⁸³ Ettinghausen, **a.g.e.**, s.255.

⁸⁴ Ağa-Oğlu, **a.g.e.**, ss.184-185.

yüzyıllarda hatta İslamiyette bile diğere dinlere karşı Orta Doğu halkının eğilimleri (mesela Hıristiyan olmak gibi) olmuştur. Bu nedenle yasaklanan sadece tasvir değildir, fakat onların ahlakçı bir din olmalarına rağmen kùltlerinin vurgulanmasına da karşı gelinmiştir. Tasvir kùltü İbrahim geleneğinin içinde bir iç tehlike haline geldiğı için Müslümanlar da buna tepki göstermişlerdir.⁸⁵

Grabar, Hodgson'un bu düşüncesinin tamamen merkeziyetçi bir düşünce olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre başlangıçta Medine'de ortaya çıkan İslam, sanatlarla ilgili konular karşısında herhangi bir duyguya sahip değildi, çünkü sanatsal yaratı henüz İslam bilincine nüfuz etmemiştir. Burada üzerinde asıl düşünülmesi gereken soru Grabar'a göre, sanatsal yaratının İslam bilincine ne zaman nüfuz etmiş olduğu ve bu nüfuz eden şeyin ne olduğu ile ilgilidir. O, sanatsal yaratının İslam bilincine fetihler sırasında nüfuz etmiş olduğunu ve bu dönemin de özellikle 640 yılında başlayıp 715 ya da 724 yıllarına kadar sürdüğünü ifade etmektedir. Bu nüfuz etme ise iki koldan gerçekleşmiştir. Birincisi Doğudan yani Kitesifon'un nesnelere ve muhteşem yapıları, kraliyet lüksü vs.; ikincisi ise Suriye ve Mısır'daki eski tarihi dönemlerden beri bilenen gelişmiş ikon tasvirleridir. Grabar, her şehirde ve her köyde Hıristiyan tarihinin tasvirlerinin bulunduğunu ve bunların insanların hayatına da girmiş olduklarını belirtir. Ayrıca bütün bunlar imparatorluk sanatı tarafından da etkilenmiştir.⁸⁶ Müslümanlar buna tepki göstermişlerdir, fakat bu reaksiyonları Grabar'a göre her zamanki gibi "kıskançlık" şeklinde olmuştur ve bu nedenle de tasvir yapmaktan kaçınmışlardır. O sadece daha sonraki felsefenin Kur'an'dan uygun ayetleri bularak onları haklı göstermeye çalışmış olduğunu ifade etmektedir. Diğer taraftan onun, bu tutumun aynı zamanda gerçekte Katolik tasvirlerine karşı Protestan reaksiyonlarında olduğu gibi halkçı bir tutumla da ilişkili olabileceğini düşündüğünü de belirtmek gerekmektedir.

Kısaca ifade edecek olursak, Grabar'ın düşüncesi Müslüman ikonoklazmının (ki o buna "tasvire karşı isteksizlik" demeyi tercih etmektedir) fetihler zamanında var olan tasvir

⁸⁵ Hodgson, a.g.e., ss.241-242.

⁸⁶ Grabar, "Dome of The Rock", *Ars Orientalis* III, s. 122.

türlerine karşı gösterilmiş başlıca İslam özelliğine ait bir reaksiyonun sonucu olarak görmemektedir. Müslümanlar başlangıçta tasvirlerle karşı kayıtsız kalmışlardır; bir grup parada onlar kendi tasvir ve sembolünü yaratma çabası içine girmişlerdir ve bu çaba birçok nedenden dolayı başarısız olmuştur. Bu sebeplerden en önemlisi ise Grabar'a göre Müslümanların Hıristiyanlarınkinden farklı anlamlı ve etkili bir tasvir yaratamamış olmalarıdır. Sonuç olarak resmi sanatta tasviri red eden, yazının vurgulanması ile yüceltilmiş sembolik anlamların yaratılmış olduğu bir sanat ortaya çıkmıştır. Bunun en başarılı örnekleri ise Kubbetü's-Sahre (1, 2, 3. Res.), Abdü'l-Melik'in yeni parası (4.Res.), Şam Emeviye Camii'dir (5.Res.). Emevilerin "çöl sarayları" denilen yapılarında görüldüğü gibi ya da IX. yüzyıla ait Samerra'da olduğu gibi reddetme özel sanata taşınmamıştır. Fakat halkın sanatı olan camide ya da paralarda, en azından XI. ya da XII. yüzyıla kadar tasvir sadece istisnai durumlarda görülmektedir.⁸⁷

Emevi ve Abbasi halifeleri ellerinden geldiğince Bizans ve Sasani geleneklerini taklit etmeye çalışmışlardır. Özellikle onların lüks yaşantılarının büyük bir etkisi olmuştur. Sanatsal ve sosyal alanda da bu geleneklerin unsurları ile iç içe olmaları onları kaçınılmaz olarak etkilemiştir.

Kur'an'ın ve hadislerin şarabı yasaklamış olmasına rağmen Emevi halifelerinin yine hadisler tarafından yasaklanmış olan lüks kadehlerde şarap içmeye devam etmiş oldukları dikkat çekicidir, bir kaç istisna ile aynı şey Abbasi halifeleri için de geçerlidir. Onların bir yandan Allah'ın kelamına karşı koyarak şarap içmeye devam etmeleri, diğer taraftan da hadislerin pahalı metallere yapılmış olan kapları yasaklamasını göz ardı ederek onları kullanmaya devam etmeleri ilginçtir. Hadislerle yasak edilmiş olan insan figürleri ve müzik de yine bu hükümdarların vazgeçilmezlerinden olmuştur.⁸⁸

Muhtemelen müzik, şiir ve insan tasvirleri en baştan çıkarıcı sanatlardır. Ancak, bütün bağnazların dini bir şarkıyı mırıldanmayı ya da savaş şarkılarını özel bir alet edavat gerektirmediklerinden dolayı kabul etmiş gibi görünmeleri dikkat çekicidir. Aynı şekilde

⁸⁷ Grabar, "Islam and Iconoclasm....", s.47.

⁸⁸ Ağa-Oğlu, **a.g.e.**, ss.187-188.

eski Arap şiirinin falcılığın gücü ile olan ilişkisinin bilinmesine rağmen erken dönemlerde son derece bağnaz olan Müslüman Haricileri dahi şiiri yasaklar arasında görmemişlerdir. Miras alınmış bir bilinç de uzun zaman önce hayvanların put olarak kullanılmış olmasıdır. Ancak ikonoklast şiddetin özellikle insanlarla sınırlı olduğu dikkati çekmektedir.⁸⁹

Aslında Hodgson'a göre sanatların lüks olarak değerlendirildiği bir ortamda mantıklı olarak yasağın sadece müzik ve figürlü sanata değil bütün sanatlara getirilmesi gerekirdi. Ancak böyle bir isteğin tamamen yerine getirilmesi mümkün olmamıştır, ahlak ve din konularında en bağnaz Ulema bile bu konuda nadir olarak oldukça tutarlı olmuştur. Öyle olmasalar bile neticede ideallerini topluluğun tamamına zorla kabul ettirmeleri söz konusu olamazdı.⁹⁰ Nitekim Ağa-Oğlu'nun⁹¹, el-Mesudi ve et-Talibi gibi İslam yazarlardan aktarmış olduğu örneklerde, bu içki âlemlerine İslamın şeriat kanununun savunucusu olan bazı kadıların da katılmış olmasından söz edilmektedir.

Kur'ân'dan türetilmiş olduğu iddia edilen lükse karşı olunması ile ilgili bu doktrine Grabar, kişisel ve halkın hayatındaki din uğruna dünya zevklerini feda etmesi (koyu sofuluk) ideali de denilebileceğini ifade etmektedir. Sanatın lüks olması ile ilgili husus, yüzyıllar boyunca köktenci gruplar ve daha ılımlı olarak ahlakçılar tarafından hararetli bir şekilde tartışılmıştır. Diğer taraftan bu doktrinin Kur'ân kaidesinin kesin olmadığı da düşünülmektedir.⁹²

Grabar, bazı kişilerin belki cahiliye döneminde de var olan müzik, resim, avlanmak gibi aktivitelere katılmış olabileceklerini, fakat şimdi bu aktivitelerin, en azından IX. ve X. yüzyıl yazarları için ideal İslamın erken sapıklıkları olarak ortaya çıktığını belirtmektedir. Neredeyse bütün örneklerde bu aktiviteler sanatlarla ilgilidir. Grabar, Hodgson'un aksine bunun Şeriat'ın bir düşüncesi olarak değil de bir kültürel

⁸⁹ Hodgson, **a.g.e.**, s.243.

⁹⁰ Hodgson, **a.g.e.**, s.243.

⁹¹ Ağa-Oğlu, **a.g.e.**, s.189.

⁹² Grabar, "Art and Architecture and the Qur'an", **Encyclopedia of the Qur'an**, Volume One A-D, Brill, Leiden, Boston, Köln 2001, s.167.

olgu olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. O, bunun bir nevi olgunun İslam kültüründeki iklime alıştırılması ve İslam öncesi Orta Doğu'nun karakteristik uygulamalarına yer verilmesi olarak da düşünülebileceğini ileri sürmektedir. Emevi sanatının ortaya çıkışının da bu şekilde olduğuna dikkat çeken Grabar, ayrıca İslam sanatında hat ya da bitkisel motiflerin üstün gelmesinin yanısıra, analizleri sık sık oldukça karmaşık anlamlar ortaya koyan canlı varlıkların tasvirinin de dışarıda kalmamış olduğunu belirtmektedir. Kusayru Amre⁹³ (6.Res.) ve Hırbetü'l-Mefcer⁹⁴(7.Res.) gibi Emevi sarayları oldukça iyi bilinen bariz örneklerdir, fakat Abbasiler, Fâtımîler ve hemen hemen ikinci gelen her hanedan ve buna ek olarak İslam medeniyetinin hanedan dışındaki alt yapısı, (Kuzey Afrika Berber hanedanlıkları dışında), figürlü sanata yer vermişlerdir.⁹⁵ XII. yüzyılın ortalarından sonra Hindistan, İran ve Osmanlı imparatorluklarında da devam eden benzer tasvirlerde gerçek bir patlama meydana geldiği halde, 1350'lerden sonra hemen hemen bütün Arap dünyasında tasvirlere olan ilgi ve bundan dolayı duyulan zevk ortadan kaybolmuştur.⁹⁶ Grabar bu koşullar altında bir İslam ikonoklazmından ya da canlı varlıkların tasvirinden kaçınılmasından söz etmenin ne kadar doğru olabileceğini sormaktadır.⁹⁷

İslam sanatındaki tasvir konusu ile ilgili Grabar'ın bir diğer görüşü ise ölçü ve biçimsel karakter açısından İslamiyetin ortaya koymuş olduğu figürlerin genellikle klasik, Bizans ya da erken Romanesk döneminin yerini almış olan Ortaçağ Batı sanatındaki figürlerden farklı bir düzene sahip olmaları ile ilgilidir. Onun bu konudaki düşüncelerinin daha iyi anlaşılabilmesi açısından kendisinin üzerinde durmuş olduğu örnekleri burada vermek uygun olacaktır. Bu örnekleri aşağıdaki gibi gruplandırmak mümkündür:

⁹³ Grabar, "Islamic Art and Architecture and Antique", **Islamic Visual Culture 1100-1800, Constructing the Study of Islamic Art**, Volume II, Asghate Variorium, Burlington 2006, ss.436-437; "La Place de Qusayr Amrah dans l'art Profane", **Cahires Archéologiques** 36, 1988, ss.75-84.

⁹⁴ Grabar, "Islamic Art and Architecture and Antique"..., s.433.

⁹⁵ Grabar, "Islam and Iconoclasm...", s.48.

⁹⁶ Grabar, "Les Art Mineurs de l'Orient Musulman à Partir du Milieu du XIIè Siècle", **Cahiers de Civilization Médiévale**, Vol.11, Université de Poitiers, Avril-Juin 1968, ss.181-90.

⁹⁷ Grabar, "Islam and Iconoclasm...", s.48.

1) Kahire Müzesinde bulunan ve genellikle XI. yüzyılın sonlarına tarihlenen, muhtemelen Fâtımî sarayından getirilmiş olduğu düşünülen ahşap kirişlerden oluşan ünlü bir grup. (8.Res.) Bunlar, incelikli bir şekilde oyulmuş saltanat eğlencelerine ait standart tasvirlerin yer aldığı kartuşların, basit bir geometrik düzen içinde sıralanmasından oluşan örneklerdir.

2) XII. Yüzyıla tarihlenen Palermo'daki Capella Palatina'nın tavanı. (9.Res.) Burada incelikle işlenmiş bir mukarnas tavanın her tarafı alışılmışın dışında çok geniş bir konu çeşitlemesi içinde tasvirler içermektedir.⁹⁸ (10.Res.)

3) X. yüzyıl sonlarına tarihlenen ünlü İspanyol fildişi gruplarından örnekler (11, 12. Res.). Bilimadamları arasında bunların hükümdarların hayatları ile ilgili başlıca tipik sahneleri içerdikleri konusunda bir fikir birliği vardır.⁹⁹

İlk iki grubun ortak özelliği buradaki figürlerin kolayca görülmemesidir. Bir başka ifade ile süsleme olarak onların bir özelliği, ne türden bir mekânda olurlarsa olsunlar, kullanıcının gözünden uzak, yukarıda, yüksek bir tavan ya da ahşap kirişlerin yapım tarzı içinde kaybolmaları ya da daha doğrusu gölgede kalmalarıdır.

Üçüncü gruptaki fildişiler ise, doğrudan elle dokunulabilir olmaları ve tasvirlerinin ancak seçilebilecek konumda değil de, net bir şekilde görülüyor olması nedeniyle Kahire ahşap işlerinden ya da Palermo resimlerinden ayrılmaktadır. Bununla birlikte onların stilistik özelliklerinden biri de, madalyonlu çerçeveler, bitkisel süslemeler ve önemli kişiler arasında hiyerarşik bir ayırımın olmamasıdır. Onların hepsi aynı plan ya da planlar üzerinde gösterilmiştir ve aynı ikonografik anlamlı konular hem madalyonların içinde hem de dışında yer almaktadır. Grabar'a göre bunun böyle olması, onların üretilmiş oldukları görsel eserde eşit olduklarının bir göstergesidir. Formların ve nesnelerin kullanımındaki

⁹⁸ Grabar, "The Crusades and the Development of Islamic Art"... , ss.336, 244.

⁹⁹ Grabar, "Two Paradoxes in Islami Art of the Spanish Peninsula", **Early Islamic Art, 650-1100, Constructing the Study of Islamic Art**, Volume II, Asghate Variorium, Burlington 2005, ss.270-271.

oldukça ilginç olan bu eşitlikçilik (egalitarianism) bir kaç yoruma sebep olmaktadır. Bunlardan bir tanesi tasvirler verilen anlamın belirsiz ve kesin olmayışı ile ilgilidir. Anlamda benzer bir belirsizlik VIII. Yüzyıla tarihlenen Hirbetü'l -Mefcer'deki stukolarda (7.Res.), IX. ya da X. yüzyıllara ait olan Nişapur çanak çömleklerinde (13.Res.), ve farklı bir şekilde geç İran miniyatürlerinde de ortaya çıkmaktadır (14.Res.).¹⁰⁰

Grabar'ın bu örneklerden hareketle ulaştığı sonuç ise şöyledir:

“İslam sanatını tasvirlerden yoksun olarak düşünmemiz hatalı olsa bile, onların İslam sanatı içinde farklı bir rol oynadıklarını söylemek muhtemelen doğru olur, belki bu aşamada en iyi tanımlama, yazının dışında tek bir kategorinin aşırı dercede vurgulanmadığı, “bütünsel” bir süsleme sisteminin parçası olarak düşünüldüğü ve diğer motiflerden ayırt edilemediğidir.”¹⁰¹

Kısaca ifade edecek olursak, İslam sanatının merkezindeki gelenek canlı nesnelere tasvirlerini her zaman önemsiz gibi göstermiştir. Hatta camiinin önünde olan ve herhangi bir hayvan tasviri içermeyen Müşettâ'nın cephesinin sağ tarafı ile hayvan ve insan başları tasvirleri içeren sol tarafı arasındaki farklılığın, (15, 16.Res.) bu hususu oldukça basitleştirmesine rağmen, iki taraf arasındaki görsel tezat türden ziyade, bir çeşit derecedir, Grabar bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: *“Orada kurnazca bir şeyler yapılarak: insan tasvirinin bir bölümü derin bir şekilde gizlenerek sadece süslemeye verilen önem gösterilmeye çalışılmış olabilir.”¹⁰²*

İslam sanatındaki tasvir olgusunun daha da iyi anlaşılması için Grabar'ın üzerinde durmuş olduğu bir başka husus da sosyal ahlakın önemi ile ilgilidir. Onun bu konuya, Hodgson'dan biraz daha farklı yaklaşmış olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Müslümanların sanatsal davranışını belirleyen şey Grabar'a göre, ne sanatçılar ve zanaatçılardır, ne de bilim adamları ve din bilimcileridir. Hatta ne de halifeler ve onlardan

¹⁰⁰ Grabar, “Islam and Iconoclasm...”, s.48.

¹⁰¹ Grabar, **a.g.e.**, s.49.

¹⁰² Grabar, **a.g.e.**, s.49.

bir derece daha aşağıda olan hükümdarlardır. Bunu belirleyen, daha ziyade sosyal bilimcilerin hala uygun bir tanımlama yapmaktan kaçındıkları, özel eşsiz bir sosyal olgu olan “birlik – ümmet” olmuştur. Bunlar özellikle şehir çevrelerinde odaklanmışlardır, unsurları karmaşık bağlarla birbirine bağlanmıştır, zaman zaman resmi sistem olan Şeriat’ın işleyişi aracılığıyla düzenlenmiş, diğer zamanlarda da daha çok gayri resmi bir şekilde düzenlenmiştir, asabiyye denilen bağlar da bir o kadar karmaşıktır. İşte bu yapının yaratmış olduğu normlar etrafında kültürün görsel yaratıcılığı gelişmiştir.

Grabar, Hodgson’un oldukça soyut olan analizini baz alarak Müslümanların sanata karşı olan tutumlarına ilişkin farklı bir yorum geliştirmeye çalışmış ve kavramsal olarak bir yol önermiştir. Özellikle XII. yüzyılın ortalarından önceki yapılar ve fikirler üzerinde durmuş olan Grabar, XII. yüzyılın son dönemlerinde, birçok şeyin değişmesinden dolayı, İslam mistisizminin de birçok ahlaki ve bölgesel değişikliklerle birlikte tamamen farklı açıklamalar gerektirdiğini ileri sürmektedir.

Grabar’a göre, Hodgson’un modelinde belirtildiği gibi rededilen yalnız başına sanat değildir hatta tasvirler bile değildir, fakat İbn Miskeveyh’in de belirtmiş olduğu gibi: *“Güzel ve pahalı olan bir şeye bağlı hale gelmektir. Sanatsal yaratıcılıklardan biri başlıca günah değildir, fakat açgözlülük ve günaha teşvik (kötülüğe teşvik) kutsal gerçekten uzaktır.”*¹⁰³

Birçok bilim adamının benimsemiş olduğu gibi Grabar da, M.Hodgson’un “ahlakçılık” olarak adlandırdığı İslam dünyasındaki ümmetin tümü için geçerli olan bir kodun varlığını kabul etmektedir. Ancak Grabar, ilk zamanlarda İslamiyette bu koda mistik şekil verebilecek bir ruhban sınıfının veya kurumlaşmış bir ibadet düzeninin olmadığını da ilave etmektedir. Ayrıca o hükümdarların farklı olarak toplumun yöneticileri olmalarından dolayı araçlara ihtiyaç duyduklarına da işaret etmektedir. Sanatsal yaratı gerçeğe insan arasında bir aracı olarak düşünüldüğü için ilk zamanlarda “şer” olarak algılanmıştır. Bu

¹⁰³ Grabar, a.g.e., s.49.

yüzden o : “Kötüydü, çünkü insanla ahlaklı, iyi bir yaşamın arasına giriyordu; kötüydü çünkü aldatmacaydı.”¹⁰⁴

Bu kodun çeşitli gerilemelere yol açtığını düşünen Grabar, İslamiyetin kuruluş yıllarında halkın önemli bir kısmının hala Yakınoğu'nun İslam öncesi kültürüne bağlı yaşadığını ve onların imgeleri büyü olarak gördüğünü belirtmektedir. Diğer tarafta ise imgeleri refah belirleyicileri olarak gören ve daha önceki hükümdarlık formlarını alıp bilinçli olarak kullanan halifeler ve yüksek rutbeli memurlardan oluşan bir soylu kültürünün bulunduğu işaret eden Grabar, “ahlakçılık” kodunun bu iki kültürden ziyade daha çok Irak'ta yeni kurulan kentlerde yerini almış olduğunu ifade etmektedir:

*“Bu İslami “orta”, avamı putperest, soylularıyla yabancı ve ikiyüzlü olarak görmekte, her iki aşırı ucu da reddetmekteydi. Ancak asıl önemli olan, elimizdeki metinlerin bu okuryazar “orta” tarafından kaleme alınmış olmasıdır. Bizler için erken İslam kültürünü tanımlayan, erken ümmetin ahlakçı tutumunu yasal terminoloji içinde örgütleyen bu metinlerdir.”*¹⁰⁵

Grabar, kral ya da hükümdarlara ait özellikle hayvan ve bitki süslemesi içeren lüks sanatların (fancier arts), taşkın heykelleri ve tasvirleriyle Emevi saraylarının, Sasani uygulamalarını devam ettiren gümüş objelerin ve Capella Palatina'nın çeşitli konular içeren süslemelerinin, ahlak ve sosyal açıdan makbul olmadıkları için özellikle saltanat âlemlerinin şekli hakkında ve burjuva ile ilgili Hıristiyan tarih yazıcılığı ile karşılaştırıldığında, Mulümanlara ait yazılı kaynaklarda çok az bilginin bulunmasının oldukça dikkat çekici olduğunu belirtir.¹⁰⁶

Hodgson ve diğer birçok yazar, Müslüman toplum düzeni analizlerinden, İslamiyette görsel sembolizmin olmadığını, tasvirler ve onların takdim edilmesi ile ilgili entellektüel problemler için bir endişenin bulunmadığı sonucunu çıkartmışlardır. Grabar, onların bu durumu biraz abartmış olduklarını ileri sürerek bunun tersini önermektedir. Ona

¹⁰⁴ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, ss.103-104.

¹⁰⁵ Grabar, **a.g.e.**, s.104.

¹⁰⁶ Grabar, “Islam and Iconoclasm...”,s.50.

göre, İslam kültürü gerçekte hem bir görsel semboller sistemi hem de temsil ile ilgili sınırlı olmasa bile oldukça karmaşık bir tartışma geliştirmiştir. Bu konu ile ilgili bir başka görüş de başlangıçta tasfiye edilmiş olan sembolizmin pek geniş bir alana yayılmadığı ve sadece konuyu bilenler için tasarlanmış olduğu ile ilgilidir.¹⁰⁷

Grabar, sembolizm ve genellikle onun ortaya çıkartılmaması ile ilgili sebeplerin kilit noktasının, görsel motif ve dıştaki konu arasında olan birebir ilişkinin, klasik gelenekte görülen formunu çok nadir olarak almış olmasından kaynaklandığını ileri sürmektedir. Mesela, IX. yüzyıla ait olan Samerra alçı süslemelerinin ünlü üçüncü üslubu genellikle sadece soyut açıdan tanımlanabilecek birbirini tekrarlayan sonsuz bir örneğin yaratılmasında duvarın bütün yüzeyinin kullanılması ve büyüleyici bir süsleme başarısı olarak yorumlanmıştır (17.Res.). Bir başka ifade ile desenden ayrı olarak düşünülebilecek motifler olarak değil de daha çok simetrik ilişki içinde bir grup olarak, ışık ve gölge vb. ile birlikte ele alınmıştır.¹⁰⁸ Buhara'daki Kalyan minaresinde her bir safhada aynı baklava motifinin tuğla kombinasyonlarıyla farklı bir görünüşü elde edilerek çarpıcı bir kopmozisyon oluşturulmuştur.¹⁰⁹ (18.Res.) Freer Gallery'deki Nişapur'dan ünlü bir tabağın yüzeyinde bir atasözü kitabesi ile merkezinde beş bitkisel desen yer almaktadır (13.Res.). Grabar, bütün bu örneklerin aynı zamanda ortaçağ İslam entellektüel akımlarının görsel yorumları olarak yorumlanabileceğini de belirtmektedir:

“Samerra deseninin soyutluluğu, soyut prensipleri keşfetmek için bir girişim olan IX. yüzyılın felsefi yasalarına harfî harfine uyma ve ahlaki düşüncelerin görsel bir aktarımı olarak görülebilir. Nişapur tabağı ya da Kalyan minaresi bir horro vacui'nin (boşluk korkusu) gerçek örnekleri değildir, fakat gerçekte her şeyin anlamı ve değeri vardır. Minare örneğinde ve daha çok İran'a özgü bir kaç diğer örnekte olduğu gibi, aynı motifin bir kaç farklı görünüşünün ifadesi son derece İslami bir nosyon olan birbirine eşit bir çok isimleri olan Allah'ın incelikli bir geometri aracılığıyla ifadesidir.”¹¹⁰

¹⁰⁷ Robert Hillenbrand, **Islamic Architecture Form, Function and Meaning**, Edinburgh University Press, Edinburgh 1994, s.20.

¹⁰⁸ Grabar, “Islam and Iconoclasm...”, s.50.

¹⁰⁹ D. Hill ve O.Grabar, **Islamic Architecture and its Decoration**, London 1967, ss.39-40.

¹¹⁰ Grabar, “Islam and Iconoclasm...”, s.50.

Grabar'a göre bu kuramsal açıklamalara biraz güvenmemizi sağlayan şey kitabeler aracılığıyla sembolik anlamların daha çok İslam sanatının her tarafına yayılmış olmasıdır. Ayrıca, zamanında görsel olgu ve bilim, kanun, felsefi ilgiler arasında dikkat çekici bir iletişimin olması, daha sonraki zamanlarda mistik gelişmelerde de olduğu gibi, diğer nedenlerle birlikte tasvirlerin ve belirli sembollerin yeniden ortaya çıkmasına sebep olmuştur.¹¹¹

Diğer taraftan genellikle bilim adamları arasında, bir kaç yüzyılı aşkın muazzam bir dünya için gelişmiş görsel sembollerin olmamasının basitçe ihtimal dahilinde olmayan bir olgu olduğuna dair, mantıklı bir tartışma mevcuttur.

Bütün bu örneklerin hiç birinde insan ya da hayvan gibi canlı varlıkların tasvirlerinin olmadığına dikkat çeken Grabar, kendisinin de ortaya koymuş olduğu gerçek ya da potansiyel putları reddetme şeklindeki sebebin, sadece ikinci derecede negatif bir sebep olduğunu belirtmektedir. Daha doğrusu o, Müslüman dünyasının görsel gerçeklikle ilgili başlıca problemi kavramanın yolunu henüz bulamamış olduğunu ya da bu konu için daha çok alışılmışın dışında ve çelişkili bir çözüm getirmiş olduğunu da düşünmektedir. Grabar'ın vermiş olduğu iki örnek belki onun bu konudaki görüşünün anlaşılması için yardımcı olabilir. Bu örneklerden birtanesi 1058'li yıllarda Kusayr ve İbn Aziz adlı iki ressam arasındaki yarışı betimleyen el-Makrîzî'nin ünlü metnidir. Bu iki ressamdan biri kabartma şeklinde görülecek bir insan yapabileceğini, diğeri ise onun tam tersine duvara oyulmuş gibi görülecek bir insan yapacağını iddia etmiştir. Kaynağa göre, her ikisi de renklerin sanatsal kombinasyonu (bir tanesi siyah üzerinde beyaz, diğeri de sarı üzerinde kırmızı) ile başarılı olmuştur. Kahire'deki cami ile ilgili daha az bilinen bir başka hikâyede ise, şadırvana doğru giden ayakların olduğu bir tasvirden söz edilmektedir ve buradaki renk kombinasyonu benzer şekilde oluşturulmuştur, yani belirli bir noktadan bakıldığında "göz yanılması" tekniği ("trompe d'oeil") uygulanılarak gerçek bir merdiven gibi hissedilmesi sağlanmıştır. Her iki hikâyede de o zamandan kaldığı bilinen çalışmalarla neredeyse hiç uyuşmayan, mükemmel bir ilizyonistliğin ortaya konulmuş olduğunu belirten Grabar,

¹¹¹ Grabar, a.g.e., s.50

bunun açıklamasının ancak, Müslüman dünyasındaki ortaçağ izleyicisinin gözünün görmüş olduğu en basit ana çizgileri bile otomatik olarak gerçeğin bir ilizyonu olarak yorumlaması şeklinde olabileceğini düşünmektedir. Çünkü birinin bildiği bir şeyi potansiyel gerçek dışında yorumlamasının başka bir yolu yoktur.¹¹²

İslam sanatındaki minyatürlerde yer alan insan figürlerinin özellikle cansız gibi görünmeleri istenildiğinden yassı, ebatsız, kassız kuklalar görünümünde yapılmış olduklarına dair yaygın bir düşünce vardır. Hatta İslamiyetin hararetli taraftarlarının tasvir edilmiş olan bir figürün canlı olmadığını göstermek için boynuna bir çizgi çizdikleri ileri sürülmüştür. Bu davranışın Müslüman sanatçısını her hangi bir ilizyona karşı engellediği de düşünülmüştür. Buradaki amaç sadece Tanrı gibi yaratabileceği için sanatçıyı övmekten kaçınmak değildir, fakat aynı zamanda insanın yaradılışı ile övünmesinin de önüne geçmek isteğidir. Çünkü bu anlayışa göre insan, bağımsız bir varlık gibi değil, Tanrının zavallı bir yaratığı gibi görünmelidir. Bu kuklalaştırmak sanatı, insanoğulunun çağresizliğinin gerçeğini yansıttığı için bağınaz Müslümanlar tarafından arasına özel takdir de almıştır. Ancak Hodgson, Orta Çağ Müslüman sanatçılarının akıllarında böyle bir eğilimin olduğunu göstermenin muhtemelen imkânsız olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, kesinlikle onlardan bazıları nedenli olarak figürlerini gerçeğine yakın yapmaktan dolayı gurur duymaktaydı¹¹³. Grabar da bu konuda fazla metnin olmamasına rağmen, Müslüman sanatçıya nesnelere olduğu gibi gösterilmesinin, yani gerçeğin öğretilmiş olduğunu belirtmektedir. El-Makrîzî'den aktarılmış olan örneklerde de görüldüğü gibi sanatçının nesnelere gerçekmiş gibi göstermek istediği dikkati çekmektedir. Diğer taraftan Grabar, Mısır'daki XI. yüzyıl sanatçılarına ya da bir Behzad'ın (14.Res.) gerçeklikle neyi kast etmek istemiş olabileceğini sorarak, Platon'un tamamen farklı şeyler kastetmiş olduğunu da belirtmektedir.¹¹⁴

¹¹² Grabar, "Islam and Iconoclasm...", s.50

¹¹³ Hodgson, "Islam and Image"..., s.249.

¹¹⁴ Grabar, "Islam and Religion", notes to Marshall Hodgson in **History of Religions**, Vol. 3, No. 2. (Winter, 1964), ss.258-260.

Bilim adamları arasında bu konuda yapılan bir diğer tartışma ise canlı varlıkların tasvirine karşı olan katı ortodoks muhlefetin figürlü sanatın bozulmasına neden olduğu ile ilgilidir. Bunun neticesinde de İslam sanatında “yassı üslup” (flat style) denilen figürlerin “kukla” şeklinde görüldüğü bir üslup keşfedilmiştir. Ettinghausen, bunun nedeni olarak figürlerin üç boyutlu şeklinden Müslüman toplumunun kabul edebileceği bir şekle dönüştürülmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Ona göre bu figürlerin canlı formlar için gerekli olan “*altı yön ya da beş duyuyu*” göstermemeleri gerekmektedir. Ayrıca her bir tasvirin canlı bir görünümünden mekanik bir görünüme dönüştürülmesi esastır.¹¹⁵ Ancak Ağa-Oğlu figürlerin “yassı üslup” denilen tarzda resmedilmesinin bir İslam icadı olmadığını savunmaktadır ve bu görüşünü desteklemek için de Bisans ve İslam öncesi dönemlerine ait benzer şekilde resmedilmiş olan örneklerden söz etmektedir.¹¹⁶ Bu örneklere dayanarak da “yassı üslup”ta yapılmış olan figürlerin Müslüman toplumunun kabul edebileceği türden figürlerin icadı şeklinde düşünülmemeyeceğini ileri sürmektedir.

Tekrar Grabar’a dönecek olursak onun görüşlerini desteklemek için vermiş olduğubir başka örnek, 1106 civarında Gazalî’nin yazmış olduğu “Mutluluğun Simyası”ndandır (Kimya-yı Saâdet).¹¹⁷ Buradaki konu güzel olandan alınan zevk ile ilgilidir:

*“Bir şeyin güzelliği onun doğası ile uyumlu bir şekilde gerçekleştirilmiş olan mükemmeleyetinde yatmaktadır. Mükemmelliğin olası bütün özellikleri bir nesnede görüldüğünde, o güzelliğin en üst mertebesini temsil etmektedir, ondan sadece bir parça meydana geldiğinde, o mükemmelliğin gerçekleştirilmiş mertebesinde ortaya çıkan güzelliğin ölçüsüne sahiptir.”*¹¹⁸

Grabar, Gazalî’nin Platon’dan farklı olarak dış ve iç dünyaya ait olan şeylerin arasında bir mertebe farkını da belirttiğini eklemektedir:

¹¹⁵ Ettinghausen, **a.g.e.**, s.259.

¹¹⁶ Ağa-Oğlu, **a.g.e.**, ss.194-195.

¹¹⁷ R. Ettinghausen, “Al-Ghazzali on Beauty”, **Art and Thought**, London 1947, ss.160-165.

¹¹⁸ Grabar, “Islam and Iconoclasm...”, s.51.

“Duvar üzerine resmedilmiş olan bir resmi onun dış (şeklinin) güzelliğinden dolayı seven biri ile onun iç güzelliği nedeniyle Peygamberi seven biri arasında çok büyük bir fark vardır. Biri zevk alırken, diğeri bildiği bir şeyi sadece ifade edebilmektedir, bu da sosyal gerçekçiliğe dikkat çekici ölçüde yakın bir doktrindir.....Canlı olan her hangi bir şeyin doğrusu ya da gerçeği bir kaza (raslantı) olan onun şeklinde, onun fiziksel karakterinde değil de sadece raslantısal şekli tarafından gizlenmiş olan onun iç değerindedir.”¹¹⁹

Bu iki örneğin ortaya koymuş olduklarının hiç bir şekilde ikonoklazm olmadığını ifade eden Grabar, bunun resmedilmiş güzellik için gerçek duygusallığın ötesinde bir his olduğunu belirtmektedir. O da canlı nesnelere tasvir edilebilirliğinin nihai imkânsızlığıdır. Bu yüzden Grabar İslamın tasvir karşısındaki bu tutumunu “anikonizm” (“aniconism”) olarak nitelendirmektedir. Çünkü buradaki önemli husus, tasvirlerin tek başına kötü (şeytan) olarak görülmemiş olmasıdır (sadece insan onlarla kötülük yapabilir). Ancak gerçeği yakalayamadığı için önemsiz ve güzel bir hayatın gerekliliklerinden uzak, günaha teşvik edici bir şey olarak görülmüştür. Grabar İslam toplumunda bu duruma hemen ulaşılmadığını ve 700’lü yıllardaki yapılar için bunu söylemenin uygun olmadığını belirtmektedir. Bunun, Müslüman dünyasının özel ruhani gelişmelerinin bir sonucu olduğuna inanan Grabar, aynı zamanda bunun muhakkak diğer kültürler ve gelişmelerden etkilenmiş olmasının gerekmediğini de düşünmektedir. Diğer taraftan, anikonizmin sembollerin olmadığı ya da tasvirlerin negatif bir reddi olduğu anlamına gelmediğini, ya da en azından ilk zamanlarda bu anlama gelmediğini de vurgulayarak, bu terimin daha ziyade, çalışmalarını hala başlangıç aşamasında olan ve kültürün kendi cemiyet sistemleri etrafında geliştirmiş olduğu yazı, bitkisel süsleme, geometri, soyut motifler, muhtemelen renkler gibi diğer görsel formların anlamlı formlar seviyesine yükselişini ifade ettiğini dile getirmektedir.¹²⁰

Birçok bilim adamı İslamın bu konudaki tutumunu anlamak için Bizans İkonoklazmını öne sürmektedir. Fakat Grabar, Bizans İkonoklazmı ile İslam olgusunun açıklanmasının mümkün olmadığını belirtmektedir ve hatta o, belki İslam olgusunun

¹¹⁹ Grabar, **a.g.e.**, s.51

¹²⁰ Grabar, “Islam and Iconoclasm...”, s.51.

Bizans krizlerini açıklamak için çok daha uygun olabileceğini düşünmektedir. Nitekim Grunebaun¹²¹ gibi bazı bilim adamlarının varmış olduğu sonuçlar da bu doğrultuda olmuştur. Bazıları da İslami anıtların, İkonografik yıkım nedeniyle Bizanstan kaybolmuş olan üslupların ve motiflerin örnekleri olarak görev yaptığını tartışmaktadır. Grabar'a göre İslam sanatının başka sanatlar üzerinde, özellikle de Hıristiyan âleminde etkisinin olabileceğini gösteren sebeplerden birisi tekniktir. Müslüman tarzının soyutluğunun yüksek kalitesi ve tamamen benimsenmiş sembolizmi onu diğer zevkler ve diğer amaçlar için, uyarlanabilir yapmıştır, hatta Grabar aynı zamanda eğer anlamı bilinmeseydi Arap yazısının da hiç zarara uğramadan kopya edilebileceğini ifade etmektedir:

“O İslami formları Orta Çağ ve hatta Rönesans'ta eşsiz kültürlerarası formlar sistemine dönüştürmüştür. Ve onun prenlere ait devri de kopyalandığında, onlar bütün prenlere sanatının Yakın Doğu versiyonu olarak artık İslam sanatını temsil etmemiştir. Müslümanların ideolojik gelişiminin benzersizliği, belki IX. yüzyıldaki Bizans üzerindeki etkisini açıklayabilir.”¹²²

Bazı bilimadamları ise İslamın kendisinden çok daha uzaktakini tasvir eden bir yaratıcılık tavrını özenerek tertip ettiğini tartışmaktadır. Bu aslında Grabar'a göre İslamiyetin insan tasvirinin yer almış olduğu ve Antikite tarafından kabul ettirilen konular hiyerarşisini reddetmesinin bir biçimidir. Mesela, Buda'nın yer almadığı erken Budist sanatı gibi, Tanrı'nın sadece insan şeklinde takdim edilebileceği Hıristiyan sanatının ikileminden sakınmıştır. Fakat biri Tanrı olarak algılanabilecek bir insan biçimini nasıl yapabilir? Grabar, tasvirlerin yok edilmesi ya da onlardan kaçınılması gibi bir olgunun açıklanması için başlangıç noktasının, kendiliğinden var olan biçimsel değişikliklerde ya da özel felsefi durumlarda olmadığını, ancak daha ziyade bütün zamanlarda ve bütün yerlerde aynı anda bulunan görsel dünyaya karşı aynı ölçüde güçlü iki tutumda yattığını ifade etmektedir. Bu tutumlardan biri yapılmış olan şeyle (nesne ile) onun konuları ya da fonksiyonları arasındaki ilişkiyi aramaktır, diğeri ise sanat eserleri ve onların izleyicileri ve kullanıcıları arasındaki ilişkiyi vurgulamak için araştırma yapmaktır. Ona göre Müslüman

¹²¹ G. Von Grunebaum, “Byzantine Iconoclasm and the Influence of the Islamic Environment,” **History of Religions**, 2, 1962, ss.1-10.

¹²² Grabar, “Islam and Iconoclasm...”, s.51.

dünyası kendi tarihsel sebepleri nedeniyle, kendinden öncekinden ara sıra cezbedilmiş olsa da öncelikle ikincisini geliştirmeyi seçmiştir. Hıristiyanlık ise ilkini benimsemiştir: “*Pygmalon**, canlı haline gelen tasvirlerinin karmaşıklığı ile uğraşmaya mecbur kalmıştır.” İslam görsel yorumlar için bir doktrin yaratmaktan ziyade, görsel yaratıları yorumlama seçeneğini insana bırakarak, sanatların doğasını tamamen farklı bir boyuta yerleştirmekte başarılı olmuştur.¹²³

Kısaca ifade edecek olursak Grabar, İslamiyet’in sanat karşısındaki tutumunun herhangi bir doktrin, zihinsel ya da dinsel kökenli bir etki ile açıklanamayacağını, bunun ancak o dönemdeki sanatların Araplar’ın üzerindeki etkisi ile açıklamanın mümkün olacağını ileri sürmektedir. Başlangıçta her ne kadar İslam dünyası paralarda kendine özgü bir ifade biçimi oluşturma girişiminde bulunmuşsa da, incelikli formlar oluşturmuş olan Hıristiyan dünyasının karşısında pek de başarılı olmamıştır. Bunun en önemli sebeplerinden biri İslam öncesi Arapların görsel açıdan gelişmiş bir kültürleri olmadığı için başkalarının kolayca anlayabileceği görsel formları ortaya koyamadıkları gibi mevcut formları da kullanamamış olmalarından kaynaklanmaktadır. Grabar, Müslümanlar’ın yazı ve cansız nesnelere kullanarak Hıristiyanlarinkinden kendilerini ayıran bir görsel sistem geliştirmeye çalışmış olduğunu ve bunun da özellikle Abdü’l-Melik’in reformları ile biçimlendiğini vurgulayarak İslamın bu görüşüne neden olan sebebin VII. yüzyıl sonundaki Hıristiyan dünyasının ideolojik ve siyasal koşulları olduğunu ileri sürmeye çalışmıştır.¹²⁴

Ancak diğer taraftan Grabar, İslamın bu tutumunu açıklamak için tarihsel koşulların yanı sıra İslamiyetin benimsemiş olduğu ahlakçı tutumun da önemli bir rolü olduğunu ilave etmektedir. Bu anlayış ise maddi dünya ile bağlantısı olan bütün estetik yaratıların batıl ve şer olarak görülmesine neden olmuştur. O, tarihsel koşulların başlatmış olduğu bu davranışın sanatın tamamen inkârına kadar götürebileceğini de belirtmektedir.¹²⁵

* Bir kadın heykeli yaparak ona aşık olan bir kraldır. Afrodit bu heykele Galatea olarak hayat vermiştir.

¹²³ Grabar, a.g.e., s.52.

¹²⁴ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu**..., s.101.

¹²⁵ Grabar, a.g.e., ss.104-105.

İşte bu yüzden Grabar, Erken İslamın sanat karşısındaki tutumunun ancak sanatla uygarlık arasındaki ilişkinin kuramsal çerçevesi içinde anlaşılabilceğini, İslam'ın kuruluş dönemlerinde imgelere karşı olan isteksizliğinin ve farklı yollardan görsel simgeler oluşturma çabalarının zihinsel ve toplumsal yan anlamlar taşıyan bir çerçeve içinde ele alınıp değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Grabar'ın bu konu ile ilgili bir başka hususu ise şu şekilde dile getirmektedir: *“Bu doğrultuda sorulacak sorular artık yalnızca İslam sanatına ilişkin olmayıp, görsel algının formel ve toplumsal doğasının farklı koşullar altında aldığı biçimler gibi çok daha genel soruları gündeme getirmektedir.”*¹²⁶

Tezimizin İkinci ve Üçüncü Bölümlerinde Grabar'ın sözünü etmiş olduğu görsel algının gerek süsleme gerekse formlar alanında almış olduğu bu biçimler üzerinde durmaya çalışacağız.

İslamın sanat karşısındaki tutumunu ise kısaca şu şekilde özetlemek mümkündür: İslamiyetin kuruluş yıllarında Mekke'nin ele geçirilmesiyle Ka'be'nin içinde bulunan 360 put ile etrafındaki büyük putların hepsi kırdırılıp yıkılmıştır. Hz. Muhammed'in bunu yaptırmasının başlıca nedeni ise aralarında bir birlik olmayan ve birçok sapkın davranışı bulunan putperest Arapları Allah'ın birliğine çağırmaktır.¹²⁷ Peygamberin bu tutumu bazı bilimadamları tarafından şiddetli bir ikonoklast hareketi olarak değerlendirilmiştir.¹²⁸ Bir başkaları tarafından ise bu davranışı, Hz. İsa ve Meryem'in tasvirine dokunulmasına izin vermediği için kendisinden sonra gelenlerin tasvir konusundaki tutumlarına göre pek de katı olmayan bir tavır olarak düşünülmüştür.¹²⁹ Yastık ve halı gibi nesnelerin üzerinde yer alan figürlü sanata da bir tepki göstermemiş olması onun bu konudaki tavrını destekler mahiyettedir. Peygamberin asıl karşı olduğu şey Yaratıcının yerine geçebilecek ve put olarak düşünülebilecek tarzda tasvirlerle yönelik olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Kur'an'da

¹²⁶ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu**..., s.105.

¹²⁷ Çağatay, **a.g.e.**, ss.175, 158-159

¹²⁸ Finbarr Barry Flood, “Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum”, **The Art Bulletin**, Vol.:84, No.4 (Dec., 2002), s.645.

¹²⁹ T. W. Arnold, **Painting in Islam**, Oxford Clarendon Press 1929, ss.5-7.

yer alan bazı ayetlerin açıklamasının da bu doğrultuda olduğu görülmektedir. Bu husus tezimizin bir sonraki bölümü olan “Kur’ân ve Hadisler Açısından Sanat ve Mimari” adı altında daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

Daha sonraki bazı ilahiyatçıların bağnaz yorumları ise canlı varlıkların tasvirlerinin ya da heykellerin günahların en kötüsü olarak düşünülmesine kadar götürmüştür. Birçok bilim adamı da : “Eğer tapma veya Allah’ın yaratma kudretiyle rekabet duygusu taşııyorsa”¹³⁰ canlı varlıkların resminin yapılmasında bir sakıncanın olmadığı görüşündedir. Daha sonraki dönemlerde İslamîyette tasvirin devam etmesi konusunda ise çeşitli görüşler vardır. W. Arnold bu durumu oldukça insani bir davranış olan basitçe “tutarsızlık” olarak yorumlamaktadır. Tasvir konusundaki yumşamanın nedeni olarak N. Çam ise onların günlük hayatımızın ayrılmaz bir parçası haline gelmelerini öne sürmektedir.¹³¹ Grabar ise bu sorunun yanıtlanabilmesi için konunun felsefi ve antropolojik açıdan daha detaylı bir şekilde ele alınması gerektiği inancındadır.¹³²

Aslında insanlığın gelişiminin tarihi sürecine baktığımızda, insanın ortaya çıkışından günümüze kadar birçok gelişmiş toplumun ya da bu toplumların içinde yer alan bazı bireylerin veya hala günümüzde de var olan ilkel kabilelerin Tek Tanrı inancının dışında nesnelere, canlı varlıklara, tabiat olaylarına ya da felsefi öğretilere inandıklarını düşünecek olursak, Hz. Muhammed’in tek Tanrı inancını yaymaya başladığı dönemden itibaren kendisinin ve daha sonra bu görevi devralan Müslümanların karşılaşmış oldukları problemleri tahmin etmek o kadar da zor değildir. Daha sonraki dönelerde Müslümanlar arasında tasvire karşı olan yaklaşımın değişmesini ise bir tutarsızlık veya Tek Tanrı inancının artık benimsenmiş ve yerleşmiş olmasından dolayı canlı ya da cansız herhangi bir tasvirin, Tanrı karşısında bir tehdit oluşturmayacağı inancından ziyade, daha çok Grabar’ın da ifade etmiş olduğu felsefi, antropolojik sebeplerin yanı sıra toplumların değişim ve

¹³⁰ Nusret Çam, **İslâmda Sanat Sanatta İslâm**, 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s.20; daha geniş bilgi için bkz. Osman Şekerci, **İslam’da Resim ve Heykelin Yeri**, İstanbul 1974; M. Ş. İpşiroğlu, **İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973.

¹³¹ Çam, **a.g.e.**, s.20

¹³² Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.102.

gelişim dinamikleri neticesinde ortaya çıkmış olan sosyolojik, psikolojik, teknolojik ve ekonomik sebeplerle de açıklanması gerekmektedir.

Hadislerde gölgesi olan bütün tasvirlerin yasaklanmış olduğu konusunda bir fikir birliğinin olmasından hareket eden bazı araştırmacılar bu yaklaşımın İslamiyet'te, figürlü tasvirlerden sakınmak anlamına gelen anikonizmi desteklemesinin yanı sıra aynı zamanda İslamiyetteki ikonoklastik hareketleri de motive ettiğini savunur.¹³³

Kubbetü's-Sahre ve Şam Emeviye gibi erken tarihli İslam camilerinde figürlü tasvir bulunmamaktadır ve genellikle figürlü tasvir İslam seküler sanatının bir parçası olmuştur.¹³⁴ Emevi saraylarının zengin bir şekilde figürlü tasvirlerle süslenmiş olmasına karşılık¹³⁵ aynı dönemin camileri genellikle bitkisel süslemeler ve yazılarla bezenmiştir. Diğer taraftan erken İslam camilerinin anikonik süslemesi, dini sanat ile seküler sanat arasındaki farkı da ortaya koymaktadır.¹³⁶ Bu durumu en iyi şekilde yansıtan örnek ise VIII. yüzyıl ortalarına tarihlenen Müşettâ sarayının cephesidir. Bu cephenin üzerindeki figürlü süsleme girişin sağ tarafında yer alan ve camiin kible duvarına denk gelen bölümde kesilmektedir. Grabar, erken İslam döneminde özellikle dini yapılarda bilinçli bir şekilde tasvirden kaçınılmış olduğunu ileri sürmektedir. Ancak birçok bilim adamının yapmış olduğu gibi o bu bilinci belli bir doktrine bağlamamaktadır ve bunu, Müslümanların karşılaşmış oldukları formlara vermiş olduğu bir tepki olarak değerlendirmektedir ve bunun en güzel örneğinin ise sikkelerde bulunduğunu belirtmektedir.¹³⁷

İslam'da tasvirden kaçınılması durumunu dini doktrinlere bağlayanlar ise bunu her türden canlı varlıktan sakınmaya kadar genişletmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında İslam olgusu ile resmi Bizans İkonoklazmı arasında fark vardır, çünkü Bizans ikonoklazmı

¹³³ Flood, **a.g.e.**, s.643.

¹³⁴ Terry Allen, "Aniconism and Figural Representation in İslamic Art", **Five Essays on İslamic Art**, Solipsist Press 1988, s.1.

¹³⁵ Saraylarla ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. O.Grabar, "Ceremonial and Art at the Umayyad Court", **Basılmamış Doktora Tezi**, Princeton University 1955; Oleg Grabar, Renata Hold vd., **City in the Desert**, Cambridge 1978; Richard Ettinghausen, **Arab Painting**, Ceneva 1977.

¹³⁶ Flood, **a.g.e.**, s.644.

¹³⁷ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, ss.97-98.

azizlerin, İsa'nın ve Tanrı'nın tasvirlerine yönelik olmuştur.¹³⁸ Grabar İslamiyet'te bazı bilim adamlarının ikonoklastik olarak adlandırmış oldukları davranışın daha çok VII. ya da VIII. yüzyıllardan ziyade daha sonraki yüzyıllar hatta XX. yüzyıl için geçerli olabileceğini belirtmektedir. Tasvirlerin şiddetli tahribatı genellikle daha geç olmuştur, Hindistan'daki Gazneliler ya da Nadir Şah gibi ağır silahlarla Bamiyan'daki Buda'ya saldıran gaddar fatihlerin hareketleri,¹³⁹ dindar kütüphane memurları tarafından tahrip edilen bir kaç minyatürün dışında hemen hemen her zaman Müslüman olmayan “diğerlerinin” dini sanatına yöneliktir. Grabar, Gazneli Mahmud'un oğlundan sarayındaki erotik resimleri indirmesini istediği gibi tasvirlerin teknik olarak yok edilmesinin bir kaç örneği olduğunu, fakat genel olarak edebi kaynakların tasvirlerin heyecanlandırıcı (iç gıcıklayan) formunun hoşnutsuzluğuna meyletmeye başlamış olmalarından dolayı “*bizim kendi kültürümüzden farklı olarak, bireye değilse bile pornografiye bir tepkidir*”¹⁴⁰ şeklinde bir yorumda bulunmaktadır. Bu yüzden “put kırıcılığı”nın İslamiyet'e de atfedilmiş olmasına rağmen Grabar, Bizans olgusu ile Müslümanların davranışı arasında bir paralelliğin bulunmadığını vurgulamaktadır. Cresswell¹⁴¹ ise bu olguyu Semitik ırkların doğasında olan ve yaradılıştan kaynaklanan tasvir sanatından hoşlanmama duygusundan kaynaklandığını ileri sürmektedir. Saray sanatı gibi bir olgu nedeniyle onun bu açıklaması ise bizce pek de makul görülmemektedir. Bir başka bilim adamı olan Flood¹⁴² biraz daha ileri giderek Müslümanların Buda ile ilgili topluca ya da bireysel olarak yapmış olduğu tahribatları “*kültürel patolojinin simptomatik hareketleri*” olarak değerlendirmektedir.

T.Allen¹⁴³ da Grabar gibi Bizans ikonoklazmı ile İslam davranışının farklı olduğunu düşünerek, İslamiyet'in bu tutumuna ikonoklazm yerine “olgu”, tasvirlerin reddi yerine de tasviri kullanmama anlamına gelen “anikonizm” terimini kullanmayı tercih etmektedir. Ayrıca o İslam dini sanatında figürün olmamasının İslamiyet'ten önceki figürsüz olan Arap dini sanatının bir devamı olabileceğini ve bu durumun da ikonoklazm

¹³⁸ Allen, a.g.e., s.3.

¹³⁹ Flood, a.g.e., ss.646-650.

¹⁴⁰ Grabar, “Islam and Iconoclasm...”, s.45.

¹⁴¹ Cresswell, “The Lawfulness of Painting in Islam”, ..., s.166.

¹⁴² Flood, a.g.e., s.641.

¹⁴³ Allen, a.g.e., ss.4-5.

değil anikonizm olduğunu vurgulamaktadır. Ancak Allen Grabar'dan farklı olarak Müslümanların bunu başından beri tasvirsizlik olarak tasarlamış olduklarını da ileri sürmektedir. Oysa Grabar bunu Müslümanların başka seğeneklerinin olmaması olarak açıklamaktadır.

1.2. KUR'ÂN VE HADİSLER AÇISINDAN SANAT VE MİMARİ

A-KUR'ÂN'DA SANAT VE MİMARİ

Kur'ân'ın sanatlara, mimariye ve bunların uygulamalarına ilişkin tutumunu Grabar'ın izlemiş oluğu yöntemi takip ederek üç grup içinde değerlendirme daha uygun olacaktır. Bu grupları şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Sanat ve mimari ile ilgili atıflar ya da imalar.
2. Sanat çalışmalarının yapımında ve süslenmesinde Kur'ân'ın alıntılar yapılan bir kaynak olarak kullanılması.
3. Sanat aracılığıyla Kur'ân'ın kendisinin zenginleştirilmesi.

1. Sanat ve Mimari ile İlgili Atıflar ya da İmalar

Kur'ân, imal edilen nesnelere tasviri gibi yorumlanabilecek ya da görsel somut formların yapımı veya geliştirilmesi için kuramsal bir rehber olduğuna dair herhangi bir ifade içermemektedir. Grabar, Kur'ân'ın Vahiy olarak indiği dünyanın özellikle sanatın çok değer verilen çalışmalarını bilmediğini ve daha sonraki Hadislerin de sadece Peygamberin maiyetinin sahip olduğu bir kaç lüks dokumadan bahsettiğini dile getirmektedir.¹⁴⁴

Daha önce de ifade etmiş olduğumuz gibi hadislerde sanat çalışmalarının yapımı ile ilgili teorik ya da pratik görüşlere yer verilmiş olmasına rağmen, bunların hiç biri Kur'ân'ın kendisi aracılığı ile doğrudan bildirilmemiştir, ancak sadece çeşitli ayetlerden bu

¹⁴⁴ O. Grabar, "Art and Architecture and the Qur'an" ..., s. 161.

anlam çıkartılabilir. Kur'ân'da, namaz ya da hac gibi uygulamaların özellikle Müslümanlarla sınırlandırılmış olduğu oldukça açıktır, fakat bu uygulamaların yerine getirilebilmesi için ya da bunlarla ilgili özel bir yer konusundaki gereklilik ile ilgili, doğrudan ya da imalı bir açıklamaya da yer verilmemektedir. Bütün bu nedenlerden dolayı Kur'ân'ın sanat ve mimariye verdiği önem kolayca anlaşılmamaktadır. Ancak Grabar bu konudaki gözlemlerini ayrıntılı bir şekilde iki farklı grup altında değerlendirerek bu konuya açıklık getirmeye çalışmıştır. Böylece o, yapılmış olan nesnelere ya da inşa edilmiş olan yerlere doğrudan yapılan göndermeler ile nesnelere yapıyı ve yerlerin tasarımı ile ilgili dolaylı imalar üzerinde durmuştur.

Kur'ân'da sanat ve mimari ile ilgili yer alan bu doğrudan ve dolaylı göndermeleri biz burada Grabar'ın yöntemini takip ederek ele almaya çalışacağız. Çok gerekli gördüğümüz ayetleri metnin içinde, diğer bazı ayetleri ise konunun bütünlüğünün bozulmaması için, numarası ile dipnotlarda vereceğiz.

Kur'ân'da doğrudan yapılan atıflar, öncelikle, imal edilmiş nesnelere ve özellikle de yapılarla ilgilidir. Bunlar dikkat çekici örnekler dizisinden ziyade, sadece bir kez adı geçen somut parçalardır. Sanat çalışmaları konusunda himayeciliği ile bilinen efsanevi peygamber- hükümdar Hz. Süleyman'a ait nesnelere bahsedilmektedir. Onun sanatçıları ise genellikle en az onun kadar efsanevi olan cinlerdir. Hz. Süleyman, Kur'ân 34:12'de cinlerine eritilmiş pirinçten bir şadırvan yapmalarını emretmiştir:

“Sabah gidişi bir aylık mesafe, akşam dönüşü yine bir aylık mesafe olan rüzgârı da Süleyman'a (onun emrine) verdik ve onun için erimiş bakırı kaynağından sel gibi akıttık. Rabbinin izniyle cinlerden bir kısmı, onun önünde çalışırdı. Onlardan kim emrimizden sapsa, ona alevli azabı tattırırđık.”¹⁴⁵

¹⁴⁵ Tezimizde yer alan bütün Kur'ân mealleri için Ali Özek, Hayrettin Karaman vd., **Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli**, TDV., Ankara 1991 adlı eser kullanılmıştır.

Grabar, buradaki durumun, 2.Krallar 25:13¹⁴⁶’de tasvir edilmiş olan Süleyman’ın Kudüs’teki tapınağında bulunan ünlü pirinçten denizin bir Müslüman uyarlaması olduğunu ileri sürmektedir. Yine Sebe’ Sûresinin 13. ayetinde cinlerin çok büyük ölçülerde ‘mihraplar’, ‘heykeller’ ve ‘kaplar’ yapmış olduklarından ve bunların kolayca yerinden oynatılmaması için de demirlenmiş olduklarından söz edilmektedir.¹⁴⁷ Burada mihrap kelimesi ‘kale’ anlamında verilmiş gibi görünmektedir. N.Çam’ın¹⁴⁸ vermiş olduğu mealde ise mihrab ‘kale, konak ve camileri’ ifade eden bir anlamda kullanılmıştır. T.Erzincan da¹⁴⁹ mihrabın çoğulu *mehârib* kelimesinin “yüksek ve ihtişamlı binalar, kaleler, saraylar, mabedler” gibi anlamlara gelebileceğini belirtmektedir. Bir diğer kelime *Cifan*, bir çeşit kap anlamındadır ve genellikle “çorba ya da lapa kâsesi” olarak tercüme edilmektedir. Grabar, bunun gerçekte şüpheler gizleyen önemli ölçüde muğlâk bir terim olduğuna da işaret etmektedir. “Pişirme kapları” anlamına gelen *kudur* ise Kur’ân’da sadece bir kez geçmektedir. Grabar’a göre hem cifan hem de kudur terimlerinin tam anlamları ve fonksiyonları oldukça gizemlidir.

Timsal kelimesi, çoğul hali *temâsil* şeklinde Kur’ân 21:52 de tekrar görülmektedir ve burada açıkça Hz. İbrahim’in babasının tapmış olduğu putlara atıfta bulunmaktadır.¹⁵⁰ Grabar bu putların insanların ya da hayvanların heykelleri olduğunu, Sebe’ Suresinin 13. ayetinde geçen aynı kelimenin ise putlardan ziyade genel anlamda heykelleri belirttiğini düşünmektedir.¹⁵¹ Kur’ân’da put kelimesinin karşılığı olarak genellikle ‘ensab’ ve ‘sanem’ kelimeleri kullanılmış olmasına rağmen yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı gibi bazı durumlarda ‘timsal’ kelimesi heykel değil de put anlamına da gelebilmektedir. Bu da sanat amacı ile yani Hz. Süleyman’ın yaptırmış olduğu heykellerle Hz. İbrahim’in babasının

¹⁴⁶ “Kildaniler RAB’bin Tapınağı’ndaki tunç sütunları, ayaklıkları, tunç havuzu parçalayıp tunçları Babil’e götürdüler. Tapınak törenlerinde kullanılan kovaları, kürekleri, fitil maşalarını, tabakları, bütün tunç eşyaları aldılar. Muhafız birliği komutanı, saf altın ve gümüş buhurdanları alıp götürdü”, bkz. II. Krallar, 25:13, **Kutsal Kitap, Eski ve Yeni Antlaşma**, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul 2001.

¹⁴⁷ Onlar Süleyman’a kalelerden, heykellerden, havuzlar kadar (geniş) leğenlerden, sabit kazanlardan ne dilerlerse yaparlardı. Ey Davud ailesi! Şüküredin. Kullarımdan şükreden azdır!

¹⁴⁸ Çam, **a.g.e.**, s.34.

¹⁴⁹ Tuğba Erzincan, “Mihrap”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.30, İstanbul 2005, s.30.

¹⁵⁰ Babasına ve toplumuna şöyle demişti: “Şu başına toplanıp durduğunuz heykeller de ne?”

¹⁵¹ Grabar, **a.g.e.**, s.162.

tapmak (put) amaçlı yapmış olduğu heykelleri ayrı tutmak gerektiğini göstermektedir.¹⁵² Bir başka çalışmasında Grabar bu konu ile ilgili biraz daha farklı bir yaklaşımda bulunmaktadır. O burada kullanılmış olan ‘timsal’ kelimesi ile üç boyutlu bir heykelin kastedilmediğini ve bunun daha çok canlı varlıklara benzeyen bir şey olduğunu ifade etmektedir. Bu yüzden de bu ayetlerin surenin bütünü içinde değerlendirilmesi gerektiğine inanmaktadır. Bu şekilde değerlendirildiğinde ise Grabar bu surede Tanrı’nın peygamberlerin geliş sırasını “işaretler”le belirttiğini ve bu yüzden de buradaki heykellerin ya da figürlerin birer sanat yapıtı olarak değil de daha ziyade, Hz. Süleyman’ın özel konumunu belirleyen simgeler şeklinde düşünülmesi gerektiğini önermektedir.¹⁵³

Grabar, Hz. Süleyman’ın sıra dışı yapılarla olan ilişkisini doğrulayan bir başka ayetin de Kur’ân 27:44¹⁵⁴ olduğunu belirtir. Ona göre, Hz.Süleyman Sebe Melike’sini imtihan etmek ve nihayet ona kendi üstünlüğünü göstermek için cam parçaları (*mümerradün min kavârîr*) ile kapatılmış ya da döşenmiş bir *sarh* yapmalarını emretmiştir. Genellikle “kasır” ya da “saray” olarak tercüme edilen *sarh* kelimesinin Kur’ân 28:38’de¹⁵⁵ ve Kur’ân 40:36’da (36,37)¹⁵⁶ birleştirilerek bir arada kullanılmış olduğu görülmektedir. Grabar her iki durumda bu kelimenin “yüksek” sıfatı ile değiştirilmiş olduğunu ve yapımı firavun tarafından emredilmiş olan bir yapıya işaret ettiğini belirtmektedir. Ona göre aynı zamanda bütün bu pasajlar efsanevi yapılarla ilgili olduğundan ve kelimenin kökü saflık ve temizliği ifade ettiğinden, terim yapının şeklinden ziyade bir yapının içindeki şeffaflığa yapılmış atfi da yansıtabilir. Grabar bunun İslamiyet

¹⁵² Bu konuda daha geniş açıklamalar için bkz. Çam, **a.g.e.**, ss.34-37.

¹⁵³ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.88.

¹⁵⁴ Ona: Köşke gir dedi. Melike onu görünce derin bir su sandı ve eteğini yukarı çekti. Süleyman: Bu billurdan yapılmış şeffaf bir zemindir dedi.) (Rivayete göre, Hz. Süleyman Sebe melikesi Belkis gelmeden önce, bir köşk inşa ettirmişti. Bu köşkün avlusu billurdan yapılmış, altından su akıtılmış ve suya balıklar konmuştu. Belkis zeminin şeffaf bir madde olduğunu fark etmediği ve sudan geçeceğini sandığı için eteğini çekmişti. Bütün bu tedbir ve tertipler onun akıl ve bilgisine güveneni sarsmış, kendini ilahi irşadı kabule hazırlamıştı).

¹⁵⁵ Firavun: Ey ileri gelenler! Sizin için benden başka bir ilah tanımıyorum. Ey Haman! Hadi benim için çamur üzerine ateş yak (ve tuğla imal etti), bana bir kule yap ki Musa’nın Tanrısına çıkayım; ama sanıyorum o mutlaka yalan söyleyenlerdendir, dedi.

¹⁵⁶ Firavun: Ey Haman bana yüksek bir kule yap; belki yollara, göklerin yollarına erişirim de Musa’nın Tanrı’sını görürüm. Doğrusu ben onu yalancı sanıyorum dedi. Böylece Firavun’a yaptığı kötü iş süslü gösterildi ve yoldan saptırıldı. Firavun’un tuzağı tamamen boşa çıktı..

öncesi Yemen saraylarının incelikli yapılışının üstünde olan bir kasra delil teşkil edebileceğini de belirtmektedir. Ancak genel anlamda terimi “oldukça değerli ve dikkat çekici bir şekilde inşa edilmiş olan bir ‘yer’ ” olarak anlamak tercihi bu konuyu tartışmaya açık bırakmaktadır. Grabar’a göre burada önemli olan terimin tam anlamı değildir, fakat Kur’ân tasvirlerinde görülmüş, yani gerçek değil de hayal edilmiş olan sanat çalışmalarına yer verilmiş olmasıdır.¹⁵⁷

Grabar’ın yapmış olduğu tesbitte sanatlarla ilgili ya da onlara uygulanabilecek Kur’ân terimlerinin ikinci kategorisini daha çok sıradan sözlerin oluşturduğu görülmektedir. **Karye** (Kur’ân 25:51)¹⁵⁸ gibi yerleşim yerleri için kullanılmış bir dizi terim vardır ve bunlar genellikle bir şehir ve daha küçük yerleşim yerleri için kullanılmıştır. **Medine** Kur’ân’da sadece iki kez kullanılmış olan bir kelimedir (Kur’ân 28:18)¹⁵⁹ ve çok geniş yan anlamlara sahiptir. Daha çok şiirlerde görülen **mesakin** “(harap olmuş) oturma yerleri” (Kur’ân 29:38)¹⁶⁰ gibi kelimeler ve **el-beledi’l-emîn**’deki beled gibi daha soyut olan bir terim, “güvenliğin yeri” muhtemelen Mekke’ye bir atıfta bulunmaktadır (Kur’ân 95:3) (*Ve şu güvenli kente ki.*) Bir ev için en yaygın olarak kullanılan kelime is **beyt**’tir ve bir mahremiyet yerine işaret etmektedir (Kur’ân 3:49).¹⁶¹ Grabar, mahremiyetin İslami bir gelenek olarak düşünülmesinden dolayı bu özelliğin bugüne kadar mimari yapılarda aranan

¹⁵⁷ Grabar, “Art and Architecture and the Qur’an . . . , s.163.

¹⁵⁸ Resulüm! Şayet dileseydik elbet her ülkeye bir uyarıcı (peygamber) gönderirdik.

¹⁵⁹ Şehirde korku içinde (etrafı) gözetleyerek sabahladı. Bir de ne görsün, dün kendisinden yardım isteyen kimse feryat ederek yine ondan imdat istiyor. Musa ona (yardım isteyene) dedi ki: Doğrusu sen besbelli bir azgınsın.

¹⁶⁰ Ad ve Semud’u da (helak ettik). Sizin için (onların başına nelerin geldiği) oturdukları yerlerden apaçık anlaşılmaktadır. Şeytan onlara yaptıkları işleri güzel gösterip onları doğru yoldan çıkardı. Oysa bakıp görebilecek durumdaydılar.

¹⁶¹ O, İsrailoğullarına bir elçi olacak (ve onlara şöyle diyecek) Size Rabbiniz’den bir mucize getirdim: Size çamurdan bir kuş sureti yapar, ona üflerim ve Allah’ın izni ile o kuş oluverir. Yine Allahın izni ile körü ve alacaltıyı iyileştirir, ölüleri diriltirim. Ayrıca evlerinizde ne yiyip ne biriktirdiğinizi size haber veririm. Eğer inanan kimseler iseniz, bunda sizin için bir ibret vardır.); 4:100 (Allah yolunda hicret eden kimse yeryüzünde gidecek bir çok güzel yer ve bolluk (imkan) bulur. Kim Allah ve Resülü uğrunda hicret ederek evinden çıkar da sonra kendisine ölüm yetişirse artık onun mükâfatı Allah’a düşer. Allah da çok bağışlayıcı ve esirgeyicidir); 24:27-9 (27 : Ey iman edenler! Kendi evinizden başka evlere, geldiğinizi fark ettirip (izin alıp) ev halkına selam vermedikçe girmeyin. Bu sizin için daha iyidir, herhalde (bunu) düşünüp anlarsını.; 28 : Orada hiçbir kimse bulamadınızsa, size izin verilinceye kadar oraya girmeyin. Eğer size “Geri dönün !” denilirse, hemen dönün. Çünkü bu sizin için daha nezih bir davranıştır. Allah yaptığınızı bilir.; 29 : İçinde kendinize ait eşyanın bulunduğu oturulmayan evlere girmenizde her hangi bir sakınca yoktur. Allah sizin açığa vurduklarınızı da, gizlediklerinizi de bilir.

bir kalite olduğunu da ifade etmektedir. Kur’ân’da beyt kelimesi, Peygamber’in eşlerinin oturduğu yerler için de kullanılmıştır (Kur’ân 33:33-4),¹⁶² çünkü onlar için mahremiyet özel bir ölçüttür. Aynı kelimenin Potifar’ın * karısı Züleyha’nın oturduğu ve oldukça lüks olan yer için de kullanılmış olduğu dikkat çekmektedir (Kur’ân 12:23).¹⁶³ Grabar, burada bu evin altınla süslenmiş gibi olmasının (Kur’ân 17:93)¹⁶⁴ kendini beğenmişlik anlamında ve zenginliğin bir ifadesi olarak küçük düşürücü anlamına sahip olduğunu da belirtmektedir.

Dar terimi genellikle (Kur’ân 17:5; 59:2)¹⁶⁵ Kur’ân 28:83’te¹⁶⁶ “ondan sonraki yer” e işaret ederek **e’-d-darü’l-ahire**’deki gibi bazı daha geniş fonksiyonlara da uygulanması dışında beyt gibi muğlak bir terim olduğu görülmektedir.

Oldukça bilinen bir kelime olan **kasr** (kale, saray) Kur’ân’da sadece dört kez geçmektedir, iki kez mecazi olarak, bir kez eskinin yıkılmış “saraylarına” işaret eden çok iyi bilinen bir klişe şeklindedir ve bir kez de Cennete atıfta bulunmaktadır.

Mesva terimi ise ikamet edilen yer, “dolaşılan yer” yani gündüzleri gidip gelinen yer veya dünya olarak yorumlanmıştır, “durulan yer” olarak anlamı ise geceleri ikamet

¹⁶² **33:** Evlerinizde oturun, eski cahiliye adetinde olduğu gibi açılıp saçılmayın. Namazı kılın, zekâtı verin, Allah’a ve Resulüne itaat edin. Ey Ehl-i Beyt! Allah sizden sadece günahı gidermek ve sizi tertemiz yapmak istiyor.; **34 :** Evlerinizde okunan Allah’ın ayetlerini ve hikmeti hatırlayın. Şüphesiz Allah, her şeyin iç yüzünü bilendir ve her şeyden haberi olandır.

* Mısır Firavun’un muhafız birliği komutanıdır. Bkz. **Yaratılış** 37:36; 39:1.

¹⁶³ Evinde bulunduğu kadın, onun nefsinden murat almak istedi, kapıları iyice kapattı ve “Hadi gel!” dedi. O da “ (Haşa), Allah’a sığınırım! Zira kocanız benim velinimetimdir, bana güzel davrandı. Gerçek şu ki, zalimler iflah olmaz!”dedi.

¹⁶⁴ “Yahut da altından bir evin olmalı, ya da göğe çıkmalısn. Bize, okuyacağımız bir kitap indirmediğin sürece (göğe) çıktığına da asla inanmayız.” De ki: Rabbimi tenzih ederim. Ben sadece beşer bir elçiyim.

¹⁶⁵ **17:5,** Bunlardan ilkinin zamanı gelince, üzerimize güçlü kuvvetli kullarımızı gönderdik. Bunlar evlerin arasında dolaşarak (sizi) aradılar. Bu yerine getirilmiş bir vaat idi.; **59:2,** Ehl-i kitaptan inkar edenleriilk sürgünde yurtlarından çıkararak O’dur. Siz onların çıkacaklarını sanmamıştınız. Onlar da kalelerinin, kendilerini Allah’tan koruyacağını sanmışlardı. Ama Allah (O’nun azabı, onlara beklemedikleri yerden geliverdi. O yüreklerine korku düşürdü; öyleki evlerini hem kendi elleriyle, hem de müminlerin elleriyle harap ediyorlardı. Ey akıl sahipleri! İbret alın).

¹⁶⁶ İşte ahiret yurdu! Biz onu yeryüzünde böbürlenmeyi ve bozgunculuğu arzulamayan kimselere veririz. (En güzel) akıbet, takva sahiplerinindir.

edilip, barınılan yer veya ahiret şeklinde yorumlanmıştır. (Kur'ân 47:19).¹⁶⁷ **Mesani'** yani binalar (Kur'ân 26:129)¹⁶⁸ hakkında yapılan tefsire göre ise bu yapıların muazzam köşkler, müstahkem kaleler, su mahzenleri olabileceği düşünülmüştür. Bu gibi inşa edilmiş bir şey için kullanılan ya da en azından uzamsal olarak tanımlanmış olan diğer terimler nadir olarak görülmektedir. Kur'ân 13:2'de¹⁶⁹ olduğu gibi cennetler direksiz olarak inşa edilmiş mucizevi kutsal bir yaratı olarak betimlenmiştir. Grabar, daha çok mecazi yollarla yapım tekniklerine işaret eden bir kaç cümlelerin de olduğunu belirtmektedir.

Grabar, terimlerden oluşan üçüncü kategorinin, orijinal anlamları ne olursa olsun Peygamberin zamanında ya da daha sonraları özellikle İslami bir yan anlam kazanmış olan kelimelerden oluştuğunu ifade etmektedir. Bu terimlerin en önemlilerinden iki tanesi **mescid** ve **mihrab**'dır. **Mescid** (secdeye varılan yer) Kur'ân'da yirmisekiz kere görülmektedir. On beş örnekte **el-haram** ile değiştirilmiştir, İslamiyet öncesi kutsallığı vahiyle korunmuş ve İbrahim'le İsmail'in inşa etmiş (Kur'ân 2:125)¹⁷⁰ oldukları kutsal eve, (Kur'ân 53:97 'de **el-beytü'l-haram** olarak geçmektedir) Ka'be'ye dönüşen Mekke'nin mabedine yapılmış olan bir atıftır. Kible ya da ibadet edenin yönü (Kur'ân 2:142-7)¹⁷¹ ve haccın amacı (Kur'ân 5:96-7)¹⁷² olarak zikredilmiştir. Bununla birlikte onun

¹⁶⁷ Bil ki, Allah'tan başka ilah yoktur. (Habibim!) Hem kendinin hem de mümin erkeklerin ve mümin kadınların günahlarının bağışlanmasını dile! Allah, gezip dolaştığınız yeri de duracağımız yeri de bilir.

¹⁶⁸ Temelli kalacağınızı umarak sağlam yapılar mı ediniyorsunuz?

¹⁶⁹ Görmekte olduğunuz gökleri direksiz olarak yükselten, sonra Arş'a istiva eden, güneşi ve ayı emrine boyun eğdiren Allah'tır. (Bunların) her biri muayyen bir vakte kadar akıp gitmektedir. O, Rabbinize kavuşacağımıza kesin olarak inanmanız için her işi düzenleyip ayetleri açıklamaktadır.

¹⁷⁰ Biz, Beyt'i (Ka'be'yi) insanlara toplanma mahalli ve güvenli bir yer kıldık. Siz de İbrahim'in makamından bir namaz yeri edinin (orada namaz kılın). İbrahim ve İsmail'e: Tavaf edenler, ibadete kapananlar, rükü ve secde edenler için Evimi temiz tutun diye emretmiştik.

¹⁷¹ **2:142:** İnsanlardan bir kısmı beyinsizler: Yönelmekte oldukları kiblelerinden onları çeviren nedir? Diyecekler. De ki: Doğu da Batı da Allah'ındır. O dilediğini doğru yola iletir.; **2:143** : İşte sizin insanlığa şahitler olmanız, Resulün de size şahit olması için sizi mutedil bir millet kıldık. Senin (arzulayıp da şu anda) yönelmediğin kibleyi (Ka'be'yi) biz ancak Peygamber'e uyanı, ökçeleri üzerinde geri dönenenden ayırt etmemiz için kible yaptık. Bu, Allah'ın hidayet verdiği kimselerden başkasına elbette ağır gelir. Allah sizin imanınızı asla zayıf edecek değildir. Zira Allah insanlara karşı şefkatli ve merhametlidir.; **2:144** : (Ey Muhammed!) Biz senin yüzünü göğe doğru çevirmekte olduğunu (yücelerden haber beklediğini) görüyoruz. İşte şimdi senin memnun olacağın bir kibleyi donduruyoruz. Artık yüzünü Mescid-i Haram tarafına çevir. (Ey müslümanlar!) Siz de nerede olursanız olun (namazda) yüzlerinizi o tarafa çevirin. Şüphe yok ki ehl-i kitap, onun Rablerinden gelen gerçek olduğunu çok iyi bilirler. Allah onların yapmakta olduklarından habersiz değildir.; **2:145** : Yemin olsun ki (habibim!) sen ehl-i kitaba her türlü ayeti (mucizeyi) getirsen yine de onlar

formu ya da onun etrafındaki yer hakkında hiç bir şey söylenmemiştir ve bakımının uygun bir şekilde yapılması ile ilgili de bir belirsizlik vardır (Kur'ân 9:19).¹⁷³ Hatta bu amel, ibadeti bütün gerçekliği ile yerine getirmek kadar da önemli değildir. El-Haram ifadesi (Kur'ân 17:1)¹⁷⁴ bir kez Mekke'deki mabed için kullanılırken, Kur'ân 17:7'de¹⁷⁵ Kudüs'teki Yahudi tapınağına atıfta bulunmaktadır. Kelime ikinci kez Kur'ân 17:1'de "en uzaktaki cami"yi (*el-mescidü'l aksa*) ifade etmek için kullanılmıştır, burada da yine bir çok tartışmanın konusu olan aynı tanımlama yer almaktadır. Grabar, bunun aynı zamanda VIII. yüzyılın ikinci yarısının ortalarında genellikle Kudüs'e bir atıf olarak anlaşılmış olmasında hiç bir kuşku olmadığını da belirtmektedir. Birçokları tarafından Mekke'ye komşu bir yer ya da mucizevî bir olayda sembolik bir yer olarak tanımlanmış olmakla birlikte, bu Hz.Muhammed'in Medine'ye göçünden (Hicret) sonraki ilk yüzyıl için geçerli bir durum değildir.¹⁷⁶

senin kıblene dönmezler. Sen de onların kıblesine dönecek değilsin. Onlar da birbirlerinin kıblesine dönmezler. Sana gelen ilimden sonra eğer onların arzularına uyacak olursan, işte o zaman sen hakkı çığneyenlerden olursun.; **2:146** : Kendilerine kitap verdiklerimiz onu (o kitaptaki peygamberi) öz öğullarını tanıdıkları gibi tanırlar. Buna rağmen onlardan bir grup gerçeği bile bile gizler.; **2:147** : Gerçek olan Rabbinden gelendir. O halde kuşkulananlardan olma!; **2:148** : Herkesin yöneldiği bir kıblesi vardır (Ey müminler!) Siz hayır işlerinde yarışın. Nerede olursanız olun sonunda Allah hepinizi bir araya getirir. Şüphesiz Allah herşeye kadirdir.; **2:149** : Nereden yola çıkarsan çık (namazda) yüzünü Mescid-i Haram tarafına çevir. Bu emir Rabbinden sana gelen gercektir. (Biliniz ki) Allah yaptıklarınızdan habersiz değildir.

¹⁷² **5:96**: Hem size hem de yolculara fayda olmak üzere (faydalanmanız için) deniz avı yapmak ve onu yemek size helal kılındı. İhramlı olduğunuz müddetçe kara avı size haram kılındı. Huzuruna toplanacağınız Allah'tan korkun.; **5:97**: Allah' Kabe'yi, o saygıya laik evi, haram ayı hac kurbanını ve (kurbanın boynuna asılan) gerdanlıkları (maddi ve manevi yönlerden) insanların belini doğrultmaya sebep kıldı. Bu da Allah'ın göklerde ve yerlerde ne varsa hepsini bildiğini ve Allah'ın herseyi bilici olduğunu (sizin de anlayıp) bilmeniz içindir.

¹⁷³ (Ey müşrikler!) Siz hacılara su vermeyi ve Mescid-i Haram'ı onarmayı, Allah'a ve ahiret gününe iman edip de Allah yolunda cihad edenlerin imanı ile bir mi tutuyorsunuz? Hâlbuki onlar Allah katında eşit değillerdir. Allah zalimler topluluğunu hidayete erdirmez.

¹⁷⁴ Bir gece kendisine ayetlerden bir kısmını gösterelim diye (Muhammed) kulunu Mescid-i Haram'dan, çevresini mübarek kıldığımız Mescid-i Aksa'ya götüren Allah noksan sıfatlardan münezzihtir; O gerçekten işitendir, görendir.

¹⁷⁵ Eğer iyilik ederseniz kendinize kötülük ederseniz yine kendinize etmiş olursunuz. Artık diğer cezalandırma zamanı gelince, yüzünüzü kara etsinler, daha önce girdikleri gibi yine Mescid'e (Süleyman Mabedine) girsinler ve ellerine geçirdikleri her şeyi büsbütün tahrip etsinler (diye başınıza yine düşmanlarınızı musallat kıldık.

¹⁷⁶ Grabar, "Art and Architecture and the Qur'an ..., s.164.

Grabar'a göre *mescid* kelimesinin Kur'ân'da görüldüğü diğer on yerde Allah'a ibadet edilen yerin (Kur'ân 7:29)¹⁷⁷ dışında tamamen tutarlı bir forma işaret etmemektedir.¹⁷⁸ O tam anlamı ile Allah'a aittir ve Kur'ân 72:18'in¹⁷⁹ sıkça cami kitabelerinde kullanılan bir ayet olması da bunu doğrulamaktadır. Ayrıca bu yer inanmayanlara yasaklanmıştır (Kur'ân 9:17).¹⁸⁰ Mescitlerde sıkça kullanılan bir başka ayet de Kur'ân 9:18'dir.¹⁸¹ Kur'ân'da geçen Efes'teki yedi uyuyanların hikayesinde de Allah'ın onların üzerine bir *mescid* inşa ettiği bildirmektedir (Kur'ân 18:21).¹⁸²

Grabar, Kur'ân 22:40'ın ilginç ve aynı zamanda anlaşılması da oldukça güç bir ayet olduğunu ifade etmektedir. Bu ayette Allah onları korumak için müdahale etmezse yıkılacak olan mabedlerin listesi verilmiştir.

“Onlar, başka değil, surf “Rabbimiz Allah'tır” dedikleri için haksız yere yurtlarından çıkarılmış kimselerdir. Eğer Allah bir kısım insanları (kötülüklerini) diğer bir kısım ile def edip önlemeseydi, mutlak surette, içlerinde Allah'ın ismi bol bol anılan manastırlar, kiliseler, havralar ve mescitler yıkılır giderdi. Allah kendisine (kendi dinine) yardım edenlere muhakkak surette yardım eder. Hiç şüphesiz Allah, güçlüdür, galiptir.”

Ayette verilen terimlerin arasında *savâmi'*, *biya'*, *salavât* ve *mesâcid* yer almaktadır.¹⁸³ Bunlar genellikle “manastırlar (ya da tecrit edilmiş binalar) kiliseler,

¹⁷⁷ De ki: Rabbim adaleti emretti. Her secde ettiğinizde yüzlerinizi O'na çevirin ve dini yalnız Allah'a has kılarak O'na yalvarın. İlkin sizi yarattığı gibi (yine O'na) döneceksiniz.

¹⁷⁸ Grabar, “The Architecture of the Middle Eastern City: The Case of the Mosque”, **Islamic Art and Beyond Constructing the Study of Islamic Art**, Volume III, Asghate Variorium, Burlington 2006, ss.104-105.

¹⁷⁹ Mescitler şüphesiz Allah'ındır. O halde Allahla birlikte kimseye yalvarmayın (ve kulluk etmeyin).

¹⁸⁰ Allah'a ortak koşanlar, kendilerinin kâfirliğine bizzat kendileri şahitlik ederlerken, Allah'ın mescitlerini imar etme selahiyetleri yoktur. Onların bütün işleri boşa gitmiştir. Ve onlar ateşte ebedi kalacaklardır.

¹⁸¹ Allah'ın mescitlerini ancak Allah'a ve ahiret gününe iman eden, namazı dosdoğru kılan, zekât veren ve Allah'tan başkasından korkmayan kimseler imar eder. İşte doğru yola ermişlerden olmaları umulanlar bunlardır.

¹⁸² Böylece (insanları) onlardan haberdar ettik ki, Allah'ın vadinin hak olduğunu, kıyametin şüphe götürmez olduğunu bilsinler. Hani onlar aralarında Ashab-ı Kehf'in durumunu tartışıyorlardı. Dediler ki: “Üzerlerine bir bina yapın. Rableri onları daha iyi bilir.” Onların durumuna vakıf olanlar ise: “Bizler, kesinlikle onların yanbaşılarına bir mescit yapacağız ” dediler.

¹⁸³ Grabar, “Art and Architecture”, **Islamic Art and Beyond Constructing the Study of Islamic Art**, Volume III, Asghate Variorium, Burlington 2006, s.124.

havralar ve camiler” diye çevrilmiştir, fakat değişik biçimleri de vardır. İlk iki kelime Kur’ânda bir daha asla kullanılmamıştır. Üçüncü terim olan *salavât, salat*’ın çoğuludur, kelime yaygın olarak Müslümanların namazla ilgili olarak kullandıkları bir kelimedir. Grabar, bu kelimenin burada ibadet edenin bir hareketinden ziyade daha çok bir yere işaret edebileceğini belirtmektedir. Ona göre bu kelimelerin ard arda gelmesi dört farklı türdeki kutsal yere de işaret edebilir. Yani daha açık bir ifade ile Grabar bunların muhtemelen dört farklı dini geleneği temsil ettiklerini düşünmektedir. Ancak yine de burada kuşku yaratan bir durum söz konusudur: “Eğer orada belirtilen dört dini grup varsa, İslamiyeti, Yahudiliği ve Hıristiyanlığı ileri sürmek kolaydır – hatta hangi terimin hangi dini sistemi ifade ettiği pek açık olmasa bile - dördüncü din hangisidir?”¹⁸⁴ Aslında Grabar *mescid* kelimesinin “cami” olarak çevrilmiş olmasına da biraz kuşku ile bakmak gerektiğine inanmaktadır, çünkü ona göre Kur’ân’da hiç bir yerde mescid kelimesi tek başına, Müslümanlarla sınırlı olan bir ibadet yeri olarak anlaşılacak bir şekilde kullanılmamıştır. Genellikle her zaman Müslümanlar tarafından kullanılacak kutsal bir yer anlamındadır. Bununla birlikte o bu ayetin belirli yan anlamlarının bilinmeyen özel bir olay ya da bir hikâye ile de ilişkili olabileceğini düşünmektedir.

Kısacası bu kanıtlardan çıkartılabilecek en uygun sonuç, Kur’ân açık bir şekilde kutsal ya da resmen ibadete tahsis edilmiş bir yerin nosyonunu belirttiği halde, özellikle bir yeri mahalli bir *mescid* olarak tanımlamamıştır. Kur’ân’da özellikle adı geçen tek Müslüman yeri Mekke *mescidi* ve onun etrafındaki çitle veya duvalra çevrili olan kutsal yerdir. Grabar’a göre onunla ilgili hemen hemen bütün referansların belirsiz oluşu gerçekte ibadet edenin tam yönünü (*kible*) belirlemedeki sonraki bazı problemleri de açıklayabilir. Kible yönü “Mekke şehrine doğru muydu? Etrafı çevrili olan Ka’be miydi? Ka’be’nin kenarlarından biri miydi? Ya da Onun köşesinde yer alan siyah taş mıydı?” Bir başka ifade ile *mescid* kelimesi ki Grabar’a göre bunun geleceğini Arapça ve diğer birçok dillerin uzun ve zengin tarihleri tayin etmiştir, Peygamberin 632 yılındaki ölümünden kısa bir süre sonra Müslümanlara özgü özel bir yapı türü anlamına gelmiştir. Bu kelime Kur’ân’da İslami

¹⁸⁴ Grabar, “Art and Architecture and the Qur’an ...”, s.164.

ibadet ile ilişkisi o kadar kesin olmayan, fakat çok yüksek bir öneme sahip bir kelime gibi görünmektedir.

Sorunların hemen hemen aynı şekilde pratik ve sembolik anlamlar dizisine sahip olan **mihrab** kelimesinde de bir o kadar karmaşık olduğu dikkati çekmektedir. Grabar'a göre onun da kaderini bütün Müslüman mabetlerinin duvarlarında yer alan ve ibadet edenin yönünü belirleyen nişin isminde olduğu gibi uzun ve seçkin bir tarih belirlemiştir. **Mihrab** terimi aynı zamanda mezar taşları, çini panoları ve halılar üzerinde bulunan dekoratif türdeki nişlere de işaret etmektedir. Kelime orijinal olarak bir çeşit onursal önem gerektiren yükseltilmiş yapılar için verilen bir addır, buna karşın yükseklik unsuru sadece Kur'ân 38:21'de açıkça ortaya konulmuştur 21, 22: “(Ey Muhammed!), Sana davacıların haberi ulaştı mı? Mâbedin duvarına tırmanıp, Davud'un yanına girmişlerdi de Davud onlardan korkmuştu. “Korkma biz birbirine hasım iki davacıyız, aramızda adaletle hükmet, haksızlık etme; bize doğru yolu göster” dediler.)”

Bu ayetle ilgili mealdeki ek açıklama ise şu şekildedir: “Davut (a.s.), mescidde ibadet ettiği için muhafızlar gelenlerin girmesine izin vermiyorlardı. Sözü edilen iki davacı, Hz. Davud'a suikastta bulunmak isteyen iki düşmandı. Çevrelerinde Hz. Davud'un muhafızlarını görüp, maksatlarına erişemeyeceklerini anlayınca bu yapmacık davayı uydurmuşlardır.” Münakaşacılar Davut'un olduğu mihraba kadar giderler. Bu özel yere uygulanmış olan onursal özellik, Allah'ın kulu ve Vaftizci Yahya'nın babası olan Zekeriyya için kullanılmış olan üç örnekte de aynı anlama sahiptir (Kur'ân 3:37, 39; 19:11)¹⁸⁵. Bu ayet ile ilgili mealdeki ek açıklamaya gelince : “Zekeriyya aleyhisselam, Hz. Meryem'in teyzesinin kocası idi. Ayette ifade edildiği gibi Hz. Meryem'in Beyt-i Makdis'te bakımını Zekeriyya üzerine almıştı. Meryem'e özel bir oda tahsis etti ki ona ayette “mihrap” denilmiştir. Mihrap harp ve cihad vasıtası demektir. Bir nevi çile odası anlamını taşır. Ayette geçen “mihrab”ın camilerde imamın namaz kıldırıldığı yer olan

¹⁸⁵ 3:37: Rabbi Meryem'e hüsnü kabul gösterdi; onu güzel bir bitki gibi yetiştirdi. Zekeriyya'yı da onun bakımı ile görevlendirdi. Zekeriyya, onun yanına, mabede her girişinde orada bir rızık bulur ve “Ey Meryem, bu sana nereden geliyor?” der, o da: Bu, Allah tarafından. Allah, dilediğine sayısız rızık verir, derdi.

mihrap ile alakası yoktur.” Kur’ân 19:11 : (*Bunun üzerine Zekeriyya, mabedden kavminin karşısına çıkarak onlara: “Sabah akşam tesbihte bulunun” diye işaret verd*). Burada “Mabet”ten şeklinde tercüme edilen “mihrap” o zamanlarda ibadet edilen yer veya Beytülmakdis içinde yüksek bir yerdeki hücre manasında kullanılıyordu.¹⁸⁶ Çoğul olarak kullanıldığında mihrap (Kur’ân 34:13) genellikle “ibadet edilen yerler” olarak yorumlanmıştır. Ancak Grabar bunun hadisler tarafından kutsanmış olmasına rağmen, bu ayette verilmiş olan diğer terimlerin – *mihrab*, *timsal*, *cifan* ve *kudur* daha önce de bahsedilmiş olduğu gibi cinler tarafından Süleyman için yapılmıştır- dini olmasından ziyade daha çok güç ve zenginlik örneklerine işaret etmelerinden dolayı yukarıdaki yorumu gereksiz kıldığını ifade etmektedir. Grabar’a göre Kur’ân’da mihrap kelimesinin tam anlamı dini bir anlamdan ziyade daha çok dinsel olmayan bir anlamdadır ve bunun kelimenin camilerdeki daha sonraki kullanımı ve bir süsleme konusu olarak kullanımı ile ilgili doğrudan bir ilişkisinin olmadığını da belirtmektedir.¹⁸⁷

Bu durumda, *mescid* ve *mihrab* terimlerinin zaman içinde İslam mimarisinin başlıca unsurlarını belirten terimler haline geldiğini, diğer terimlerin (*beyt* ya da *dar*) ise tutarlı ve oldukça açık bir şekilde ilk kullanımlarını muhafaza etmiş olduklarını söylemek mümkündür.

Kur’ân’ın atıf yaptığı bir diğer kategori ise daha nadir ve anlaşılması oldukça güç olan *sarh* gibi terimlerdir. Bu terimlerle, görülmemiş fakat bununla birlikte var olduklarına inanılmış olan görsel olarak sezilmiş konulara atıfta bulunulmuştur. Grabar, bunların arasında mimari ve planlamanın kategorisi içine alınmış olan sayısız Cennet hikâyelerine birçok atıfta bulunulmuş olduğunu belirtmektedir. O, bu betimlemelerin bahçelerin tasarlanmasında ve özellikle de Moğol döneminde Hindistan’da yer alan Agra yakınlarındaki Sikandra’da bulunan Ekber’in türbesinde (19.Res.) ve Agra’daki Tac Mahal’de (20.Res.) de etki yaratmış olabileceğini düşünmektedir.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Grabar, “Art and Architecture and the Qur’an ...”, s.165; T.Erzincan, **a.g.e.**, s.30.

¹⁸⁷ Grabar, **a.g.e.**, s.165.

¹⁸⁸ Grabar, **a.g.e.**, s.165.

Bazı bilim adamları bu Kur'ân ayetlerinin camilerin süslemesinde, özellikle de VIII. yüzyılın ikinci yarısının başlarına tarihlenen ve Emeviye Camii olarak da bilinen Şam Ulu Camii mozaiklerinde tam anlamıyla tasvir edilmiş olduklarını da tartışmaktadır¹⁸⁹ (5.Res.). Ancak Grabar bu konuya daha şüpheli yaklaşmaktadır.¹⁹⁰ Ortaçağ metinlerinde bulunan bir belgede camiinin ana eksenindeki mihrabın üst kısmında görkemli mozaiklerle uyarlanmış Kur'ân alıntılarının olduğundan bahsedildiğine işaret eden Grabar, bu belgeye göre orada kutsal vahyi özetleyen ve bir Müslüman'ın hayatında dinsel önemi oldukça büyük olan Kur'ân'ın ilk suresi Fatıha'nın, dünyanın yaratılışını ve sonunu bildiren 79. sure olan Naziat'ın, yaşamı ziyadeleştiren doğaya yapılan güzel bir duadan sonra dünyanın sonunu hatırlatan bir başka sure olan 80. sure Abese suresinin ve bir de Kıyamet Gününde ilahi gücün belagatli bir tahminini yapan 81.sure Tekvir suresinin yer aldığını ifade etmektedir. Grabar'a göre bu camiinin süslemesi Kur'ân'dan yapılmış olan bu alıntılara götüren, dünyanın sonunun ilanına ve ebedi ateş için ya da çok daha güzel bir dünya için hazırlanan dünyadaki güzel doğa ile ilgili bir ipucudur. Bu eskatolojik senaryonun camii açıkladığını belirten Grabar, ayrıca onun bu göz alıcı mimari topluluğa dindar ve dini (dünyanın sonu), ayrıca da imparatorluk (Emevi halifesinin büyüklüğü) ile ilgili bir önem verdiğini de düşünmektedir. Ona göre, bu yapının süslemesinin eşsizliği ve gücü, tasvirlerinin yazılı metinlerle desteklenerek en son noktaya ulaştırılmış olmasında yatmaktadır.

Grabar, süslemedeki ve tasarımlardaki daha sonraki gelişmeleri açıklamak için ne uygun görülmüş olursa olsun, mimari ve dekoratif betimlemelerin daha çok Kur'ân'ın Cennet hatta zaman zaman Cehennem görüşlerinden yayılmış olduğunu dile getirmektedir.

¹⁸⁹ K.Brisch, "Observations on the Iconography of the Mosaics in the Great Mosque at Damascus, **Content and Context of Visual Arts in the Islamic World**, University Park, PA 1988; O. Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu**, ss.96-97.

¹⁹⁰ O.Grabar, "From the Icon to Aniconism: Islam and the Image", **Museum International**, No. 218, Vol.55, No.2, Oxford 2003,ss.50-51.

Hem Cennete hem de Cehenneme gösterişli kapılardan girilmektedir, Cennetin kapısının rengi yeşildir (Kur'ân 39:72).¹⁹¹ Cennette bir çok sarayın arasında geometrik şekillere göre düzenlenmiş (doğallığa zıt olarak) (Kur'ân 43:70-3; 44:51; 47:15; 76:12)¹⁹², çok sayıda çiçek bahçeleri, ırmaklar ve şadırvanlar vardır (Kur'ân 76:6).¹⁹³ Kur'ân'daki ünlü bir ayette (61:12)¹⁹⁴, bahçeler yer altındaki nehirlerin üzerinde tasvir edilmektedir ve bahçelere güzel evler yapılmıştır (Kur'ân 61:12 de *mesakin* ya da K 25:10 da *kusûr*).¹⁹⁵ Beş ayette (Kur'ân 25:75; 29:58; 34:37; 39:20-1)¹⁹⁶ bu konutlara bütün örneklerde, *gurûf* (tekil *gurfe*) denilmiştir, fakat bir tanesi “yüksek” sıfatı ile değiştirilmiştir, bu muhtemelen *mihrab* kelimesi örneğinde olduğu gibi yükseklik ve önem arasında bir eşitlemedir. Grabar, tekil şeklinde görünen kelime ile ne denilmek istendiğini ya da ne tasavvur edildiğini anlamanın zor olduğunu belirtmektedir, çünkü o bu kelimenin Cennette sadece bir *gurfe*'nin bulunduğuna işaret eden bir anlamının olduğunu ifade etmektedir. Burada kastedilenin bütün bir mimari tesis mi veya tek bir köşk mü olduğunun pek anlaşılmadığını

¹⁹¹ Onlara: İçinde ebedi kalacağınız cehennemin kapılarından girin; kibirlenenlerin yeri ne kötü! Denilir.

¹⁹² **43:70** : Siz ve eşleriniz, ağırlanmış olarak cennete giriniz!; **43:71-3**: Onlara altın tepsiler ve kadehler dolaştırılır. Orada canlarının istediği, gözlerinin hoşlandığı her şey vardır. Ve kendilerine: Siz orada ebedi kalacaksınız, işte yaptıklarınıza karşılık size miras verilen cennet budur. Orada sizin için bol bol meyveler vardır, onlardan yersiniz, denilir.; **44:51** : (mealde 51,52,53 bir arada verilmiş : Müttakiler ise hakikaten güvenilir bir makamdadırlar. Bahçelerde ve pınar başlarındadırlar. İnce ipekten ve parlak atlastan giyerek karşılıklı otururlar.); **47:15**: **Müttakilere** vadolunan cennetin durumu şöyledir: İçinde bozulmayan sudan ırmaklar, tadı değişmeyen süttan ırmaklar, içenlere lezzet veren şaraptan ırmaklar ve süzme baldan ırmaklar vardır. Orada meyvelerin her çeşidi onlarındır. Rablerinden de bağışlama vardır. Hiç bu, ateşte ebedi kalan ve bağırsaklarını parça parça edecek kaynar su içirilen kimselerin durumu gibi olur mu?; **76:12** : Sabretmelerine karşılık onlara cenneti ve (cennetteki) ipekleri lütfeder.).

¹⁹³ (Bu Allah'ın has kullarının içtikleri ve katıkça akıttıkları bir pınardır.

¹⁹⁴ İşte bu takdirde O, sizin günahlarınızı bağışlar, sizi zemininden ırmaklar akan cennetlere, Adn cennetlerindeki güzel meskenlere koyar. İşte en büyük kurtuluş budur.

¹⁹⁵ Dilerse sana bunlardan daha iyisini, altlarından ırmaklar akan cennetleri verecek ve sana saraylar ihsan edecek olan Allah'ın şanı yücedir.

¹⁹⁶ **(25:75** : İşte onlara, sabretmelerine karşılık cennetin en yüksek makamı verilecek, orada hürmet ve selamla karşılanacaklardır.; **29:58** : İman edip güzel işler yapanları, (evet) muhakkak ki onları, içinde ebedi kalmak üzere altlarından ırmaklar akan cennet köşklarine yerleştireceğiz. (Böyle iyi) işler yapanların mükafatı ne güzeldir!; **34:37** : Sizi huzurumuza yaklaştıracak olan ne mallarınızdır ne de evlatlarınız. İman edip iyi amelde bulunanlar müstesna; onlara yaptıklarının kat kat fazlası mükâfat vardır. Onlar (cennet) odalarında güven içindedirler.; **39:20** : Fakat Rablerinden sakınanlara, üst üste yapılmış, altlarından ırmaklar akan köşkler vardır. Bu Allah'ın verdiği sözdür. Allah sözünden caymaz. ; **39:21**: Görmedin mi? Allah gökten bir su indirdi, onu yerdeki kaynaklara yerleştirdi, sonra onunla türlü türlü renklerde ekinler yetiştiriyor. Sonra onlar kurur da sapsarı olduklarını görürsün. Sonra da onu kuru bir kırıntı yapar. Şüphesiz bunlarda akıl sahipleri için bir öğüt vardır.) İlginç bir ayette (K 25:75) (İşte onlara, sabretmelerine karşılık cennetin en yüksek makamı verilecek, orada hürmet ve selamla karşılanacaklardır.)

belirtmektedir. Kur'ân'ın hassasiyetiyle onun hayal dünyasına giremeyeceğimize göre de tarihsel açıdan bu sorunun cevaplandırılmayacağını ilave etmektedir. Yine de Grabar bunun daha sonraki sanatın fonksiyonlarına yapılmış bir giriş gibi de değerlendirilebileceğini ifade etmektedir.¹⁹⁷

Aynı zorluk, içinde hurilerin bulunduğu *hiyam*'ı, “çadırları ya da kasırları” ifade eden (Kur'ân 55:72)¹⁹⁸ ve sürekli coşkulu kompozisyonlarla anlatılan *sürur* (tekil *serîr*, “taht” için kullanılan bir kaç sözcükten biri) ve özellikle de Allah'ın kendisinin tahtını, hayal etmeye çalıştığımızda da karşımıza çıkmaktadır. (Kur'ân 56:15,16).¹⁹⁹ Allah'ın tahtı için kullanılan bir diğer kelime '*arş*'dir (Kur'ân 40:7) ve bu kelime Kuran'da yirmi dokuz kez geçmektedir. Çoğu durumlarda kelime tekil halde kullanılmıştır ve ilahi varlığın yeri olarak tahta işaret etmektedir. '*Arş* kelimesi bir kez de Süleyman ve Sebe Melike'sinin hikayesinde kullanılmıştır (Kur'an 27:41-2)²⁰⁰ Çoğul olarak kullanıldığında ise ('*uruş*, Kur'ân 2:259; 18:42; 22:45)²⁰¹ “büyükçe bir mimari kompozisyonun bazı bölümlerine” işaret ettiğini belirten Grabar'ın, “büyükçe bir mimari kompozisyonun bazı bazı bölümleri” derken muhtemelen kastettiği şey “evlerin çatıları”dır. Grabar, bunların genellikle “küçük kuleler” (biz kelimenin bu anlamını bulamadık) ya da “bitki kafesleri” (muhtemelen “çardak” terimini kastetmektedir) olarak tercüme edilmiş olmalarının, ilahi gazaba uğrayıp

¹⁹⁷ Grabar, “Art and Architecture...”, s.165.

¹⁹⁸ Otağlar içinde sahiplerine tahsis edilmiş huriler vardır.

¹⁹⁹ Cevherlerle işlenmiş tahtlar üzerindedir, karşılıklı olarak oturup yaslanırlar.

²⁰⁰ **27:41:** (Süleyman devamla) dedi ki: Onun tahtını bilemeyeceği bir hale getirin; bakalım tanıyacak mı, yoksa tanımayanlar arasında mı olacak.; **27:42:** Melike gelince: Senin tahtın da böyle mi? dedi. O, şöyle cevap verdi: Tıpkı o! (Süleyman şöyle dedi): Bize daha önce (Allah'tan) bilgi verilmiş ve biz Müslüman olmuşuk.

²⁰¹ **2:259:** Yahut görmedin mi o kimseyi ki, evlerinin duvarları, çatıları üzerine çökmüş (alt üst olmuş) bir kasabaya uğradı; “Ölümünden sonra Allah bunları nasıl diriltir acaba!” dedi. Bunun üzerine Allah onu öldürüp yüz sene bıraktı; sonra tekrar diriltti. Ne kadar kaldın? Dedi. “Bir gün yahut daha az” dedi. Allah ona: Hayır, yüz sene kaldın. Yiyeceğine ve içeceğine bak, henüz bozulmamıştır. Eseğine de bak. Seni insanlara bir ibret kılalım diye (yüz sene ölü tuttuk, sonra tekrar dirilttik). Şimdi sen kemiklere bak, onları nasıl düzenliyor, sonra da nasıl et giydiriyoruz, dedi. Durum kendisince anlaşılınca : Şimdi iyice biliyorum ki, Allah her şeye kadirdir, dedi.; **18:42 :** Derken onun serveti kuşatılıp yok edildi. Böylece bağı uğruna yaptığı masraflardan ötürü ellerini oğuşturup kaldı. Bağın çardakları yere çökmüştü. “Ah, diyordu, keşke ben Rabbime hiçbir ortak koşmamış olsaydım!”; **22:45:** Nitekim, bir çok memleket vardı ki, o memleket (halkı) zulmetmekte iken, biz onları helak ettik. Şimdi o ülkelerde duvarlar, (çökmüş) tavanların üzerine yıkılmıştır. Nice kullanılmaz hale gelmiş kuyular ve (ıssız kalmış) ulu saraylar vardır.

her zaman harap edilmiş gibi gösterilen şekiller hakkında tercümanların ve tefsircilerin tereddütlerini gösterdiğini belirtmektedir.²⁰²

Grabar, Cennet ve görsel olarak sezinlenen konularla ilgili görsel açıdan önemli olan bir başka Kur'ân atfı olarak da seçkin kişilerin güzel giyinmiş olmaları (Kur'ân 35:33; 76:21)²⁰³ ve kendilerine bulmuş oldukları eşlerin (Kur'ân 76:15-7)²⁰⁴ kristal ya da gümüş gibi görünmeleri için perdahlanmış olan *kavârîran min fiddatin*'in doğru bir yorumu gibi görünmektedir, (Kur'ân 76:16) kaplar (*êniye*), fincanlar (*ekvab*) ve kadehler (*ke's*) taşıdıklarını bildiren ayetlerin olduğunu belirtmektedir. O burada onların elbiselerinin ipekten, en değerli metallerinin gümüş, kristal ve perdahlanmış camlar olduğunu ve bunaların tahmin edilen görsel etki için modelleri oluşturduklarını ifade etmektedir. Grabar'a göre Arabistan'ın erken yedinci yüzyılında lüks olarak düşünülmüş olan malzemelerin ve nesnelerin öne sürülmesinde bu betimlemeler önemlidir. O aynı zamanda cennet ve lüks arasındaki ilişkiyi belirtmek için pahalı elbiseler ve diğer objelerin kullanılmış olduğunu ve bunun daha sonraki İran resmi için de bir ilham kaynağı olacağını dile getirmektedir.²⁰⁵

Grabar, Müslümanların genel anlamda sanatlar ve özel olarak da canlı varlıkların tasvir edilmesine karşı olan tutumlarını doğrulamak ve açıklamak için Kur'ân'dan oldukça erken tarihli ayetler kullanılmaya başlamış olduklarını belirtmektedir.

Daha önceki bölümde de belirtmiş olduğumuz gibi bu konu birçok müzakere ve tartışmanın konusu olmuş ve olmaya da devam edecektir. Kur'ân'da sanat ya da tasvirlerle

²⁰² Grabar, Grabar, "Art and Architecture...", s.166.

²⁰³ **35:33** : (Onların mükafatı), içine girecekleri Adn cennetleridir. Orada altın bilezikler ve incilerle süslenirler. Orada giyecekleri elbiseleri de ipektir.; **76:21** : Üzerlerinde yeşil ipekten ince ve kalın elbiseler vardır. Gümüş bilezikler takınmışlardır. Rableri onlara tertemiz bir içki içirir.)

²⁰⁴ **76:15-16: Yanlarında**, gümüş kaplar ve billur kaselerle, gümüş beyazlığında (billur gibi) şeffaf kupalarla dolaşırlar ki, sakiler bunu (cennet şarabını) ölçüsünce tayin ve takdir ederler. (bu ayetle ilgili mealdeki ek açıklama şu şekildedir: Müfessirler, cennet kapları, kupaları ve kâselerinin gümüş ve billurla tanıtılmasının, sadece bilinmeyi bilenle anlatmak maksadıyla yapılmış bir teşbih olduğunu belirtirler. Nitekim Abdullah b. Abbas, "Cennetteki" nimetlerle dünyadakiler arasında isimlerinden başka bir benzerlik yoktur demiştir

²⁰⁵ Grabar, **a.g.e.**, s.166.

karşı açık bir şekilde bir itirazın olmadığı artık neredeyse herkes tarafından bilinmektedir. Eski Ahit'in ikinci buyruk On Emri'ne baktığımızda: “*Kendine yukarıda gökyüzünde ya da yeraltındaki sulara yaşayan her hangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın*”²⁰⁶, buradan farklı olarak Kur’ân’da muhakkak Müslümanlara ait olacak sanat çalışmalarının ya da maddi kültürün yaratılması için de bir çağrının olmadığı görülmektedir. Grabar, Kur’ân’da birçok konunun detaylı bir şekilde ele alınmış olmasına rağmen, sanat ve tasvir konusuna yer verilmemiş olmasından bu konunun önemsiz bir sorun olduğu sonucuna da varılabileceğini ilave etmektedir. Ayrıca Peygamber’in Ka’be’deki putları kırdırmasının dışında sanatlara karşı tutumunu belirten bir belgenin de bulunmaması, Ka’be’de yer alan Meryem ve Çocuk İsa resmine dokunmamış olması onun bu konudaki niyetini de açıkça göstermektedir.²⁰⁷

İşte bu yüzden daha önce de ifade ettiğimiz gibi Grabar “ikonoklazm” (tasvirlerin yok edilmesi için bir çağrı) gibi terimlerin hatta Almanca bir terim olan *Bilderverbot*’un (tasvirlerin yapılmasının yasaklanması) Kur’ân’ın mesajının her hangi bir bölümünü tanımlamak için uygun olmadığını düşünmektedir. O, bu durumun bazı bilim adamları arasında da favori haline gelmiş olan “Simgesel tasvirler hakkında bir doktrinin, hatta çok fazla düşüncelerin olmaması” anlamına gelen “Anikonizm” teriminin Kur’ân’ın tutumunu yansıtmak için çok daha doğru bir terim olduğunu ileri sürmektedir.²⁰⁸

“Anikonizm” iki anlama gelmektedir. Bunlarda ilki, canlı varlıkların dünyasının inananlar için resmi ya da biçimsel simgeler ya da semboller olarak bir öneminin olmaması anlamındadır. Böylece araya meydana gelen istisnalar dışında hiç bir Müslüman hanedanı ya da devleti hiç bir zaman resmi sanatında kutsal ya da kutsal olmayan konuların fiziksel tasvirini kullanmamıştır. Hüseyin’in şehit edilişi ile ilgili Şiiilerin yapmış olduğu kutlamalar gibi önemli istisnalar haricinde, kutsal konuların tasviri nadir olarak yapılmıştır. Neticede, önemli bir husus olarak, kutsal tarih ve dünya tarihi ile ilgili hatıralar Müslümanların dünyasında tasvirler olarak yer almamıştır denilebilir. Grabar’a göre bilim adamları Şah

²⁰⁶ Çıkış 20:4.

²⁰⁷ Grabar, *İslam Sanatının Oluşumu...*, s.89.

²⁰⁸ Grabar, “Art and Architecture...”, s.166.

Abbas'ın, Ekber'in ya da Fatih Sultan Mehmed'in ve Kanuni Sultan Süleyman'ın fiziksel özelliklerini tanımlamayı öğrenmiş olabilir, fakat Osmanlı hükümdarlarının durumunda olduğu gibi karakteristik bıyıklar ya da burunlar batı resimleri veya çok az sayıda kullanıcısı olan minyatürler aracılığı ile tanınmıştır. Onlar Çin'de ya da Batıda olduğu gibi hiç bir zaman hükümdarların kendilerini ifade etme yolu olmamıştır. Anikonizmin ikinci anlamının çok daha ilginç ve yaratıcı olduğunu düşünen Grabar, tasvirlerden sakınmanın doğanın, hayvanların ve insanların fiziksel dünyalarının güzelliklerinin ve cazibelerinin farkında olmama anlamına gelmediğini vurgulamaktadır. Mesela el-Gazalî gibi en ciddi felsefeciler ve ilahiyatçılar, Celal ed-Din Rumi gibi bir çok sufi yazılarında defalarca kâinata karşı olan önemli duygularını yansıtmışlardır. Grabar'a göre buradaki temel sorun, fiziksel gerçeğin bir hayalini yaratmadan o duygusallığı ifade etmenin ve hatta başkalarında da aynı duyguları canlandırmanın yollarını bulmak hususunda olmuştur.²⁰⁹

Farklı zamanlarda ve farklı yerlerde Müslümanlar kendilerini ifade etmenin çeşitli yollarını bulmuşlardır, fakat bunların hemen hepsinin genellikle süsleme ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Biz bu konuya, Tezimizin İkinci Bölümü olan "İslam Sanatında bir Aracı Olarak Süslemenin Önemi" adlı bölümde ayrıntılı bir şekilde yer vereceğiz.

Diğer taraftan Grabar, çok geniş alanlara yayılmış olan Müslüman kültürünün, karşılaşmış olduğu farklı kültürlerin zengin ve çeşitli sanatsal gelenekleri ile uğraşmak zorunda kaldığını ve sanatsal faaliyetlerin geçerliliği ile ilgili soruları için Kur'an da doğrudan ya da en azından benzer cevaplara götürebilecek atıflar aramış olduğunu ifade etmektedir. O, bu konu ile ilgili Kur'an'da doğrudan ifadelerin bulunmadığını ancak bazı sonuçları çıkartmanın mümkün olduğunu belirtmektedir.²¹⁰

Kur'an'da tasvirlerle ilgili yorumlanabilecek bir kaç ayet yer almaktadır. Bunlardan bir tanesi daha önce söz etmiş olduğumuz ve Hz. Süleyman için yapılmış olan "heykellerle" ilgili olan ayettir (Kur'an 34-12-3). Grabar, tasvirlerle ilgili yasağı

²⁰⁹ Grabar, "The Aesthetics of Islamic Art", **In Pursuit of Excellenc Works of Art from The Museum of Turkish and Islamic Arts**, İstanbul 1993, ss. xxv-xxvi.

²¹⁰ Grabar, "Art and Architecture...", ss.166-167.

desteklemek için en sık kullanılan ayetin En'âm Suresinin 74. ayeti olduğunu ifade etmektedir. Bu ayet, İslam geleneğinde Hz. Süleyman'dan daha aziz bir kişi olan Hz. İbrahim'le ilgili bir ayettir. *“İbrahim babası Azer'e : “Bir takım putları (esnam) tanrılar mı ediniyorsun? Doğrusu ben seni de kavmini de apaçık bir sapıklık içinde görüyorum”* demiştir. Bu ayetle ilgili mealde bir de şu şekilde bir ek açıklama bulunmaktadır: *“Hz. İbrahim'in kavmi Irak'ta yaşayan Keldaniler idi. Yıldızlara, gök cisimlerine taptıkları gibi putlara da taparlardı. Hz. İbrahim babasının ve kavminin putlara taptıklarını görünce onları sert bir dille kınamıştır, putların tapılmaya layık olmadıklarını, Allah ile insanlar arasında vasıta olamayacaklarını hatta onlardan hiç bir fayda ve zararın geçemeyeceğini buyurmuştur.”* Grabar bu ayetin putların (*ensab*), *“Şeytanın el becerisi olan iğrenç şeyler”* olan şarap ve şans oyunları ile birlikte zikredilmiş olduğu (Kur'ân 5:90) (*Ey iman edenler! Şarap, kumar dikili taşlar (putlar), fal ve şans okları birer şeytan işi pisliktir, bunlardan uzak durun ki kurtuluşa eresiniz.*) ayet ile ilişkilendirilmesi gerektiğini düşünmektedir.²¹¹ Her iki kelime de genellikle insan ya da hayvanların şekline sahip veya put olarak kullanılabilir figürlerden oluşan “heykeller” içeren “putlar” anlamına gelmektedir. Aynı zamanda her iki ayet de sık sık tasvirlerin reddini ifade etmek için kullanılmıştır, fakat onlar şekli nedeniyle daha uygun bir biçimde putlara karşı olmak olarak yorumlanmıştır. Üçüncü ayet çok daha spesifik olmakla birlikte, konu ile daha yakından ilgilidir. Kur'ân 3:47-9'de Allah Meryem'e : *“Allah dilediğini yaratır. Bir işe hükmedince ona sadece ‘ol’ der, o da olur”* demiştir. Buradaki örnek Hz. İsa ile ilgilidir ve aşağıdaki mesajla devam etmiştir : *“Size Rabbinizden bir mucize getirdim: Size çamurdan bir kuş sureti yapar, ona üflerim ve Allah'ın izni ile o kuş olur”*. Burada bir tasvire ancak can verildiği sürece o tasvirin anlamlı olacağı açıktır. Can vermek sadece Allah'ın kendisine mahsus bir şey olduğundan, ancak onun izni ile üç boyutlu ve canlı bir kuş meydana getirilebilir.²¹² Grabar, bu ayetin Peygamberin zamanında da aynı anlamı taşıyıp taşımadığının bilinmediğini, belki de mecazi bir anlamının da olabileceğini ifade etmektedir. Çünkü ona göre “benzerlik” kelimesi için kullanılan *hey'et* aynı zamanda “biçim” anlamına gelen oldukça soyut bir kelimedir ve bu kelime genellikle tasvirler için

²¹¹ Grabar, *a.g.e.*, s.167.

²¹² Grabar, “Art and Architecture...”, s.167.

pek kullanılmamıştır.²¹³ N.Çam ise bu ayeti şu şekilde yorumlamaktadır : “İslam’da yasak olan şey resim yapmak veya resmin kendisi değil, onun kötü niyetlerle ortaya konulmasıdır.”²¹⁴

Haşr Suresinin 24. ayetinde “O, yaratan, var eden, şekil veren Allah’tır. En güzel isimler O’nundur. Göklerde ve yerde olanlar O’nun şanını yüceltmektedirler. O galiptir, hikmet sahibidir”. Bu ayetten de anlaşılacağı gibi Tanrı tek yaratıcı ve tek şekil verendir ve onun rakipleri olamaz. Grabar, ressamlar için de kullanılmış olan *musavvir* “şekil veren” kelimesinden dolayı belki buradan dolayı olarak tasvire karşı olma anlamının çıkartılabileceğini ifade etmektedir.²¹⁵

Grabar, ayrıca tasvirlerle ilgili diğer bazı ayetlerin de kendi içinde ikna edici olmadığını belirtmektedir. Ancak bunlar tasvirlerin yapımına karşı olmanın sonraki gelişmelerinde yer alacak olan önemli atıflar olmuşlardır. Kur’ân’ın kesinlikle putperestliğe karşı olması ve bir yaratıcı olarak Allah’ın eşsizliği gibi iki konuya dayandırılmış tartışmalar için bu ayetler önemli olmuştur. Tasvirlerle gerçekten tapınıldığı ve onların temsil edilenin ruhunu paylaştıklarına inanıldığı durumlarda bu iki İslami doktrin tasvirlerin meşruluğuna karşı olan tartışmalarda kullanılmıştır.²¹⁶

İslam’ın Sanat Karşısındaki Tutumu ile ilgili bölümümüzde de belirtmiş olduğumuz gibi bazı aykırı tartışmaların olmasına rağmen, Grabar’ın da ifade etmiş olduğu gibi genellikle İslam sanatının gelişimini Kur’ân’dan türetilmiş olan doktrinler aracılığıyla açıklamak zordur. Grabar, bu konudaki birçok probleme henüz gereken ilginin gösterilmemiş olmasından dolayı bu görüşün doğru olarak kabul edilebileceğini de iddia etmektedir. O bu sorunun köklerinin, Kur’ân’dan ziyade, zengin görsel miraslara sahip dünyanın gelişmiş kültürlerinin yeni bir ahlakla karşılaşmış olmalarının karmaşık ihtimallerinde aranması gerektiğine inanmaktadır. Ayrıca doğrudan ya da potansiyel olarak

²¹³ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.88.

²¹⁴ Çam, **a.g.e.**, s.38.

²¹⁵ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.90.

²¹⁶ Grabar, “Art and Architecture...”,s.167.

sanatlarla ilgili terminolojinin dikkatli bir şekilde araştırılması gerektiğini de ilave etmektedir. Çünkü o, *esnam* (putlar), *ensab* (putlar), *temâsil* (heykeller), *suret* (şekil, Kur’ân 82:6,7,8)²¹⁷, *hey’et* (biçim, Kur’ân 3:49)²¹⁸ gibi terimlerin hepsinin gerçekte bir tasvir ya da surete işaret ederek ya da onları ima ederek önceden var olan orijinle bir tür ilişki ortaya koyduklarını düşünmektedir.²¹⁹

Kısaca değerlendirecek olursak Grabar, neticede Kur’ân’ın zamanla gelişen Müslüman toplumlarının ve kültürlerinin, estetik ve sosyal ihtiyaçlarına yönelik cevaplarını arandıkları bir hazine olmaya devam edeceğini belirtmektedir. Bununla birlikte, o sanatların vahyin önemli bir sorunu olmadığını ve de VII. yüzyılın ilk on yılı boyunca Arap yarımadasında hâkim olan hayat tarzlarında büyük bir rol oynamadığını düşünmektedir. Çünkü, Mekke ve Medine’nin çevrelerinde lüks ve süslü nesnelere büyük ölçüde bulunmuyordu ve mimari vizyon da basitçe Ka’be ile sınırlandırılmıştır. Orada Hz. Süleyman’ın efsanelerine ve Eski Arab krallıklarının hatıralarına dayalı bir sanat ve mimari vizyon vardı. Çöllerdeki ya da bozkırlardaki harabeler bugün de olduğu gibi muazzam orantılardan oluşan insan eli ile yapılmış kayıp bir dünyanın seraplarına dönüştürülmüştür. Bununla birlikte, Kur’ân’ın ortaya çıkmış olduğu çevre, Akdeniz’in, Mezopotamya’nın, İran’ın, Hindistan’ın ya da hatta Yemen ve Habeşistan’ın (Etiyopya) büyük sanatsal geleneklerinin gerçekten farkında değil gibi görünmektedir. Üstelik Kur’ân sanatın doğası ile ilgili neoplatonik tartışmalardan hiç bir iz taşımamaktadır. Grabar, ortaya çıkmış olan

²¹⁷ Ey insan! Seni yaratıp, seni düzgün ve dengeli kılan, seni istediği bir şekilde birleştiren, ihsanı bol Rabbine karşı seni aldatan nedir?

²¹⁸ O, İsrailoğullarına bir elçi olacak (ve onlara şöyle diyecek) Size Rabbinizden bir mucize getirdim: Size çamurdan bir kuş sureti yapar, ona üflerim ve Allah’ın izni ile o kuş olur. Yine Allah’ın izni ile körü ve alacalıyı iyileştirir, ölüleri diriltirim. Ayrıca evlerinizde ne yiyip ne biriktirdiğinizi size haber veririm. Eğer inanan kimseler iseniz bunda sizin için bir ibret vardır. **5:110** : Allah o zaman şöyle diyecek: “Ey Meryem oğlu İsa! Sana ve annene (verdiğim) nimetimi hatırla! Hani seni mukaddes ruh (Cebrail) ile desteklemiştim; (bu sayede) sen beşikte iken de yetişkin çağında da insanlarla konuşuyordun. Sana kitabı (okuyup yazmayı), hikmeti Tevrat ve İncil’i öğretmiştim. Benim iznimle çamurdan kuş şeklinde bir şey yapıyordun da ona üflüyordun, hemen benim iznimle o bir kuş oluyordu. Yine benim iznimle anadan doğma körü ve alacalıyı iyileştireyordun. Ölüleri benim iznimle hayata çıkarıyordun. Hani İsrailoğullarını seni öldürmekten engellemiştim; kendilerine apaçık deliller (mucizeler) getirdiğin zaman içlerinden inkâr edenler, “Bu, apaçık sihirden başka bir şey değildir” demişlerdi.

²¹⁹ Grabar, “Art and Architecture...”, s.168.

evrensel Müslüman kültürünün daha sonra düzenlenmiş olan soruların cevapları için sadece Kur'ân'a bakmak zorunda olduğunu belirtmektedir.

2. Sanat Çalışmalarının Yapımında ve Süslenmesinde Kur'ân'ın Alıntılar Yapılan bir Kaynak Olarak Kullanılması

İslam dünyasında gerek dini sanatlarda gerekse din dışı sanatlarda el yazısının yeri ve önemi hiç şüphesiz tartışılmazdır. Yapıların ve nesnelerin süslenmesinde sıkça uzun kitabeler ya da kısa kartuşlar içinde yer alan yazılar kullanılmıştır. Bunlar taşıdıkları herhangi bir anlamdan bağımsız olarak aynı zamanda estetik bir değere de sahiptir. Üzerinde pek fazla durulmamış olan bu konuyu Grabar'ın da yöntemini izleyerek Kur'ân'ın ikinografik olarak kullanımları ve Kur'ân yazılarının biçimsel olarak kullanımları şeklinde ayrı ayrı ele almayı uygun görüyoruz.

Arap epigrafisi ile ilgili ilk sistematik çalışmaları başlatan bilim adamı Max van Berchem'dir. O, Kur'ân'dan yapılmış olan alıntılarla yapıların fonksiyonları arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışmıştır. Erica Dodd ve Shereen Khairallah²²⁰ ise Hıristiyanlığın ve Paganizmin dini tasvirlerinden kaçınmaya çalışan ya da hatta onları reddeden İslam kültürünün, bazı dini, ideolojik ya da diğer konularda bir şey ifade etmek istediğinde tasvirlerin yerine sözleri kullandığını öne sürmüşlerdir. Bu görüşe katılan Grabar²²¹, Kur'ân'ın hem kutsallığı hem de Müslümanların çoğunun onu yakından tanımasını nedeniyle üstün olduğunu belirtmektedir. Grabar ayrıca izleyicinin Kur'ân'dan belirli ayetlerin seçiminin önemini takdir ettiğini ve onları haminin beklentilerine uygun olarak yorumladığını da ileri sürmektedir.

²²⁰ Erica Dodd, Shereen Khairallah, **The Image of the Word**, Beirut 1981; Erica Dodd, "The Image of the Word", **Beryuts**, 18, Beirut 1969, ss.35-62.

²²¹ Grabar, "Art and Architecture...", s.169.

Grabar, hiç bir zaman resmi bir doktrin olarak kurulmamış olmasına rağmen, Kur'ân'ın "ikonografisi"nin²²² Emevilerin hükümdarlığı gibi (41/661-132/750), oldukça erken bir tarihte gelişmiş olduğunu ileri sürmektedir. Hatta ona göre belki de bu ikonografinin ortaya çıkışını, yönetim dilini Arapça yapan ve Arapça kitabeleri paraların üzerine basmış olan halife 'Abdü'l-Melik'e (65/685-86/705) bağlamının da daha uygun olacağı kanaatinde dir.²²³ Daha sonra ise et-Tevbe Suresi'nin "elçilik ayeti" denilen 33. ayeti: "*O (Allah), müşrikler hoşlanmasalar da (kendi) bütün dinlere üstün kılmak için Resulünü hidayet ve Hak Dini ile gönderendir.*" yüz binlerce para için standart bir formül haline gelmiştir. Grabar, ayrıca bazı paralar üzerinde yer alan ve Kur'ân'dan yapılmış alıntılar olduğu düşünülen ifadelerin çoğunun tam alıntılardan ziyade, sadece dini ibareler olduğunu ve bunların ikonografik ya da anlamsal olarak önemli alıntılar şeklinde değerlendirilemeyeceğini vurgulamaktadır.²²⁴

Yapılarda Kur'ân'dan yapılmış olan alıntıların, en erken tarihli kullanımını Kudüs'teki Kubbetü's-Sahre (71/691) üzerinde görmekteyiz²²⁵ (1-3.Res.). Sekizgen kubbe kasnağının her iki tarafını baştanbaşa çevreleyen 240 metre uzunluğundaki Emevi kitabesi, bir birine eşit olmayan yedi parçaya bölünmüştür, bunlardan her biri **Besmele** olarak bilinen ibare ile başlamaktadır : "Bağışlayıcı ve merhametli olan Allah'ın adı ile". Grabar'ın ifadesi ile ilk beş bölüm Müslüman inancının standart bildirimlerini içermektedir. Bunlardan en bilineni "Allah tektir ve benzeri yoktur" dur.

"Kur'ân 112 (*Bismillahirrahmanirrahim 1,2,3,4. De ki: O' Allah birdir. Allah sameddir. O doğurmamış ve doğmamıştır. Onun hiç bir dengi yoktur.*); 35:36 (*İnkâr edenlere de cehenem ateşi vardır. Öldürülmezler ki ölsünler, cehennem azabı da onlara biraz olsun hafifletilemez. İşte bir küfürde ileri giden her nankörü böyle cezalandırırız.*); 17:111 ("*Çocuk edinmeyen' hakimiyette ortağı bulunmayan, acizlikten ötürü bir dosta da ihtiyacı olmayan Allah'a hamederim*" de ve tekbir getirerek onun şanını yücelt!); 64:1

²²² Grabar, "Art and Architecture", **Islamic Art and Beyond Constructing.....**, ss. 129-130.

²²³ Grabar, "Art and Architecture....", s.169.

²²⁴ Grabar, **a.g.e.**, s.170.

²²⁵ Grabar, **a.g.e.**, s.170; **İslam Sanatının Oluşumu**, ss.71-72. daha geniş bilgi için bkz. **The Dome of the Rock**, The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, London, England 2006, ss.90-96.

(Bismillahirrahmanirrahim Göklerde ve yerde ne varsa hepsi Allah'ı tesbih eder. Mülk O'nundur' hamd O'nadır. O herşeye kadirdir.); 57:2 (Göklerin ve yerin mülkü O'nundur. O diriltir, öldürür. O herşeye gücü yetendir.)"

Bunların dışında yer alan bir dizi kısa ibarelerin Kur'ân'dan alınmış olabileceklerini düşünmekle birlikte Grabar, bunların aynı zamanda Kur'ân'dan alınmamış olan sadece takva ifadeleri olabileceği ihtimalinin de göz önünde bulunması gerektiğini hatırlatmaktadır.

Altıncı bölüm bir tarih içerdiği halde, alanın yarısını kaplayan yedinci bölüm ise ilk yarıdaki birkaç formülü ya da alıntıyı tekrarlamaktadır ve daha sonra da Kur'ân 4:171-2 ortasına yapılmış olan sadece küçük bir ilave ile bir kompozisyon oluşturulmuştur:

"Ey ehl-i kitap! Dininizde aşırı gitmeyin ve Allah hakkında' gerçekten başkasını söylemeyin. Meryemoğlu İsa Mesih, ancak Allah'ın resulüdür, (o) Allah'ın Meryem'e ulaştığı "kün: Ol" kelimesi(nin eseri)dir, O'ndan bir ruhtur. (O'nun tarafından gönderilmiş yahut teyit edilmiş yahut da Cebrail tarafından üfürülmüş bir ruhtur). Şu halde Allah'a ve peygamberlerine iman edin. "(Tanrı) üçtür" demeyin, sizin için hayırlı olmak üzere bundan vazgeçin. Allah ancak bir tek Allah'tır. O' çocuğu olmaktan münezzehdir. Göklerde ve yerde ne varsa hepsi O'nundur. Vekil olarak Allah yeter.); 4:172 (Ne Mesih ve ne de Allah'a yakın melekler' Allah'ın kulu olmaktan geri dururlar. O'na kulluktan geri durup büyüklenen kimselerin hepsini (Allah) yakında huzuruna toplayacaktır.); 19:33-6 (19:33 "Doğduğum gün, öleceğim gün ve diri olarak kabirden kaldırılacağım gün esenlik banadır."; 19:34 İşte, hakkında şüphe ettikleri Meryemoğlu İsa -hak söz olarak- budur.; 19:35 Allah'ın bir evlat edinmesi' olur şey değildir. O' bundan münezzehdir. Bir işe hükmettiği zaman, ona sadece "Ol!" der ve hemen olur.; 19:36 (İsa şunu da söyledi) Muhakkak ki Allah, benim de Rabbim, sizin de Rabbinizdir. Öyle ise O'na kulluk ediniz. İşte doğru yol budur.) 3:18 (Allah adaleti ayakta tutarak (delilleriyle) şu hususu açıklamıştır ki, kendisinden başka ilah yoktur. Melekler ve ilim sahipleri de (bunu ikrar etmişlerdir. Evet) mutlak güç ve hikmet sahibi Allah'tan başka ilah yoktur). 3:19 (Allah nezdinde hak din İslam'dır. Kitap verilenler kendilerine ilim geldikten sonradır ki, aralarındaki kıskançlık yüzünden ayrılığa düştüler. Allah'ın ayetlerini inkar edenler bilmelidirler ki Allah'ın hesabı çok çabuktur.)"

Bu ifadeler Kur’ân’ın İsa ile ilgili ana hatlarını ortaya koymaktadır ve Grabar’a göre zamanında Hıristiyanlığın en büyük dini ve ibadet merkezi olan bir şehirde bunların olması oldukça anlamlıdır. Kubbetü’s-Sahre’deki diğer kitabelerle Kur’ân 2:255 çeşitli kombinasyonlar oluşturularak, yapının eskatolojik ve misyoner amaçları ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır:

“Allah, O’ndan başka tanrı yoktur; O, hayydir, kayyumdur. Kendisine ne uyku gelir ne de uyuklama. Göklerde ve yerlerdeki her şey O’nundur. İzni olmadan O’nun katında kim şefaath edebilir? O’ kullarının yaptıklarını ve yapacaklarını bilir (O’na hiç bir şey gizli kalmaz) O’nun bildiklerinin dışında insanlar O’nun ilminden hiç bir şeyi tam olarak bilemezler. O’nun kürsüsü gökleri ve yeri içine alır, onları koruyup gözetmek kendisine zor gelmez. O yücedir’ büyüktür.); ve 2:112 (Kafir olanlar için dünya hayatı cazip kılındı. (Bu yüzden) onlar, iman edenler ile alay ederler. Oysa ki (iman edip) inkârdan sakınanlar kıyamet gününde onların üstündedir. Allah dilediğine hesapsız rızık verir.) (ya da 3:1 (Bismillahirrahmanirrahim Elif.Lam.Mim) ve 6:106 (Rabbinden sana vahyolunana uy. O’ndan başka tanrı yoktur. Müşriklerden yüz çevir.); 3:36 (Onu doğurunca, Allah ne doğurduğunu bilip dururken: Rabbim ben onu kız doğurdum. Oysa erkek’ kız gibi değildir. Ona Meryem adını verdim. Kovulmuş şeytana karşı onu ve soyunu senin kurmanı diliyorum, dedi.); 6:12 (Onlara) Göklerde ve yerde olanlar kimdir? Diye sor. “Allah’ındır” de. O merhamet etmeyi kendi zatına farz kıldı. Sizi, varlığında şüphe olmayan kıyamet gününde elbette toplayacaktır. Kendilerini ziyana sokanlar var ya işte onlar inanmazlar.) ve 7:156 (Bize bu dünyada da iyilik yaz ahirette de. Şüphesiz biz sana döndük. Allah buyurdu ki: Kimi dilersem onu azabıma uğrattırım; rahmetim ise her şeyi kuşatır. Onu, sakınanlara, zekatı verenlere ve ayetlerimize inananlara yazacağım.); 9:33 (O (Allah), müşrikler hoşlanmasalar da (kendi) dinini bütün dinlere üstün kılmak için Resulünü hidayet ve Hak Din ile gönderendir.); 2:139 (De ki: Allah bizim de Rabbimiz, sizin de Rabbiniz olduğu halde. O’nun hakkında bizimle tartışmaya mı girişiyorsunuz? Bizim yaptıklarımız bize, sizin yaptıklarınız da size aittir. Biz O’na gönülden bağlananlarız.) ya da 3:78 in (biraz değiştirilerek) (Ehl-ı kitaptan bir grup, okuduklarını kitaptan sanasınız diye kitabı okurken dillerini eğip bükerler. Hâlbuki okudukları Kitaptan değildir. Söyledikleri Allah katında olmadığı halde: Bu Allah katındandır, derler. Onlar bile bile Allah’a iftira ediyorlar.”

Bu konunun hala birçok tartışmanın konusu olmasına rağmen, Grabar, Kubbetü’s-Sahre’nin süslemesi için kullanılmış olan Kur’ân metninin naklinin, metnin yazılı kopyalarının kullanılmasından ziyade sözlü olarak yapılmış olabileceğini düşünmektedir.

Böyle düşünmesinin sebebi ise gerçekte kitabelerin birçoğunun mevcut bilinen Kur'ân versiyonlarında yer alan yazılış tarzı ile tam olarak uyuşmamasından ileri gelmektedir.

Grabar, paraların üzerinde yer alan ayetin (Kur'ân 9:33) kullanımının İslam tarihi boyunca standart bir prosedürde kalmasına rağmen, Kubbetü's-Sahre için seçilmiş olan ayetlerin eşsiz kalmış olduğunu belirtmektedir. IX. yüzyıldan itibaren ise ibarelerin kullanımı ile ilgili kesin bir kaidenin yerleştirilmiş olduğu dikkati çekmektedir.²²⁶ Mezar taşı kitabelerinde daima her zaman Ayetü'l Kürsü (Kur'ân 2:255) ve Bakara Suresinin 112. ayeti (*Bilakis, kim muhsin olarak yüzünü Allah'a döndürürse (Allah'a hakkıyla kulluk ederse) onun ecri Rabbi katındadır. Öyleleri için ne bir korku vardır, ne de üzüntü çekerler*) görülmeye başlamıştır. Grabar, bu ayetlerin Allah'ın karşı konulmaz ve O'nun eşsiz gücünü ilan ettiklerini belirterek sık sık bu ayetlere evrensel misyonerliği ile Kur'ân 9:33 ayetinin de eşlik etmiş olduğunu ilave etmektedir. Camilerde Kürsü ayeti ile "Allah'ın mescitlerini ancak Allah'a ve ahiret gününe iman edenler ziyaret edip koruyacaktır" ile başlayan Kur'ân 9:18²²⁷ ayet kullanılmaya başlanmıştır. Grabar ayrıca *mihrapların* Nûr Suresinin güzel bir ayeti olan 35. ayeti ile kendi Kur'ân ikonografilerine sahip olduklarını ifade etmektedir:

"Allah göklerin ve yerin nurudur. O'nun nurunun temsili, içinde lamba bulunan bir kandillik gibidir. O lamba kristal bir fanus içindedir; o fanus da sanki inciye benzer bir yıldız gibidir ki, doğuya da, batıya da nispet edilemeyen mübarek bir ağaçtan yani zeytinden (çıkan yağdan) tutuşturulur. Onun yağı, neredeyse, kendisine ateş demese dahi ışık verir. (Bu) nur üstüne nurdur. Allah dilediği kimseyi nuruna eriştirir. Allah insanlara (işte böyle) temsiller getirir. Allah her şeyi bilir."

Mihrapların ve mezar taşlarının süslemesinde nişin içinde asılı bir lamba ve ağaca benzeyen bitkisel süslemelerin yer alması da oldukça dikkat çekicidir. Bu konu daha ayrıntılı bir şekilde mihrapla ilgili bölümümüzde ele alınacaktır.

²²⁶ Grabar, "Art and Architecture...s.171.

²²⁷ Bu ayetin meali Grabar'ın vermiş olduğu mealden biraz farklıdır: Allah'ın mescitlerini ancak Allah'a ve ahiret gününe iman eden, namazı dosdoğru kılan, zekâtı veren ve Allah'tan başkasından korkmayan kimseler imar eder. İşte doğru yola ermişlerden olmaları umulanlar bunlardır.

Grabar, İslam mimarisinin hemen hemen her büyük anıtında, yaygın olan ve sık sık tekrarlanmış olan ayetlerin yanı sıra, yapılmış olan diğer alıntılarının bazı özel fonksiyonlara, amaçlara ya da neredeyse tamamen unutulmuş olan olaylara işaret ettiğini belirtmektedir. Bu türden yapıların arasında İsfahan Ulu Camii²²⁸; İran minareleri²²⁹; Afganistan'daki Cam minare²³⁰ gösterilebilir. Kur'ân alıntıları aracılığı ile Şîf tutkusunu ifade eden Kahire'deki el-Akmer Camii'nin kitabeleri²³¹ bunun bir başka örneğidir. Grabar, Hindistan'ın Moğol imparatorlarının büyük mezarlarında (932/1526-1247/1858) bulunan Kur'ân kitabelerini bazı bilim adamlarının²³² alışılmışın dışında, değerlere hakaret derecesinde yorumlamış olduklarına dikkat çekmektedir. Onlar yorumlarında dünya üzerinde Tanrı'nın Cennetinin yaratılmış olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu yorumlar herkes tarafından kabul edilmemiş olmasına rağmen Grabar yine de kitabelerin ve Kur'ân'dan yapılmış olan aktarmaların seçiminin tesadüf olmadığını düşünmektedir ve ona göre bunlar, hamilerin bir kısmının dış dünya için güçlü bir mesaj oluşturma konusundaki başlıca düşüncelerini yansıtmaktadır.²³³

Kur'ân'dan yapılmış olan alıntılarının İslam sanatının, özellikle de mimarisinin önemli unsurları olmuş olmalarının yanı sıra Grabar bu ibarelerde yer alan mesajların gerçekten anlaşılıp özümseme derecesinin açık olmadığını ifade etmektedir, bunun da kısmen yapıların inşa edilmiş olduğu dönemde var olan okuryazarlık seviyesinin gelişimi ile ilgili olduğuna işaret etmektedir. Grabar, çağdaş bilim adamlarının çeşitli yorumlarına neden olan bu güçlü görsel unsurun, kendi döneminde güçlülükle fark edildiğini düşünmektedir. Bu yüzden de o Kur'ân ifadelerinin kullanımının diğer dini sistemlerdeki tasvirlerin kullanımı ile eşit olduğu düşüncesini kabul etmeden önce, bu konunun iyice irdelenmesi gerektiğini önermektedir. Onun kuşku ile baktığı bir diğer konu ise başta Batılı

²²⁸ Grabar, **The Great Mosque of Isfahan**, New York University Press 1990.

²²⁹ J. Sourdell-Thomine, **Deux Minarets**, S. Blair, **The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana**, Leiden 1992

²³⁰ A. Maricq ve G.Wiet, **Le minaret de Djâm**, Paris 1959; J. Moline, "The Minaret of Tam", **Kunst des Orients** 9, 1974, ss.131-48.

²³¹ C.Williams, "The Cult of Ali Saints," **Muqarnas** 3, 1985, ss.39-60.

²³² W.Begley, Z.A.Desai, **Taj Mahal**, Seattle 1989.

²³³ Grabar, "Art and Architecture . . . ,s.171.

bilim adamları olmak üzere çağdaş bilim adamlarının keyfi olarak böyle bir eşitlik kurarak bu aktarmaların anlamını yanlış anlamış olmaları ile ilgilidir.²³⁴

Günümüzde yapılmış olan uygulamalara baktığımızda ise Grabar ikonografik uygulamaların oldukça ilginç değişimlerine tanık olduğumuzu hatırlatmaktadır. Bunun en güzel örneği ise 1987 yılında tamamlanmış olan Tahran'daki el-Gadir Camii'dir.²³⁵ (21.Res.) Grabar, Cihangir Mazlum adında bir mimar tarafından dizayn edilmiş olan bu yapının önemli bir bölümünün büyük bir şekilde yazılmış ifadelerle kaplanmış olduğunu ve Kur'ân ayetlerini içeren kaligrafik panoların bazılarının gerçekten de ikonlar ya da kilisedeki tasvirler gibi yerleştirilmiş olduğuna dikkat çekmektedir.²³⁶ Ayrıca Grabar, bu yapının estetik başarılarının tartışılır olmasının yanı sıra yapının kendisinin yazıların kullanımı nedeniyle etkileyici olduğunu ifade etmektedir. Diğer taraftan kelimelerin okunmasının zorluğu ise ona göre onların sanatsal ve dindarlık değerlerine katkıda bulunmaktadır.

Edirne Üç Şerefeli Camiin harim girişindeki panolarında yer alan yazılar da yine hem estetik hem de anlam bakımından dikkat çekici örneklerdir.

Grabar'ın üzerinde durmuş olduğu bir başka örnek ise Kur'ân'ın çok değişik bir kullanımını ortaya koymaktadır. Arabistan'ın Riyad şehrinde, şehri anayola bağlayan bir yerde, ziyaretçileri karşılamak için bir çeşit ilahi geçit niteliğinde mimar Basil el-Beyati tarafından, Kur'ân'ın açılmış sayfaları şeklinde büyük bir kemer tasarlamıştır (22, 23. Res.). Ancak bu proje yürürlüğe konulmamıştır. Aynı mimar tarafından planlanmış olan Halep'teki bir camiin cephesinde de açık kitap görünmektedir. Benzer şekilde bir başka uygulama ise Pakistanlı heykeltıraş Gulgee tarafından İslamabad'daki Kral Faysal Camii için yapılmıştır. Burada açık bir Kur'ân'dan iki yaprak şeklinde düzenlenmiş olan çok çekici müstakil bir mihrap yapılmıştır. Grabar'a göre bu uygulamalar geleneksel formları

²³⁴ Grabar, "Art and Architecture...", s.172.

²³⁵ M.Falamaki, "el-Ghadir Mosque, Tehran", **Mimar**, S. 29, 1988, ss.24-9.

²³⁶ Grabar, "Art and Architecture...", s.172.

kullanmaya alışmış olanları rahatsız etmiyorsa, buradaki etki çarpıcıdır. Ona göre, bunlar Kur'ân'dan alınmış olan bir ikonografinin çağdaş uzantılarını tasvir etmektedir.²³⁷

Kısaca özetleyecek olursak, İslam sanatında görülen mimarinin değerini arttırmak için, dini ve ideolojik mesajlar göndermek için bir kitap olarak ya da bir aktarmalar kaynağı olarak Kur'ân İslamiyet'in başlangıcından buyana en çok başvurulan kaynak olmuştur. Özellikle İslam dünyasında son dönemlerde yapılmış olan örnekler, Grabar'ın da ifadesi ile gelecekte daha farklı deneyimlere tanıklık edilebileceğini açıkça göstermektedir.

3. Sanat Aracılığıyla Kur'ân'ın Kendisinin Zenginleştirilmesi

Yüzyıllardır İslam sanatı geleneği içinde Kur'ân el yazmaları çeşitli şekillerde süslenerek zenginleştirilmiştir. Farklı yazı türlerinin kullanılmış olmasının yanı sıra metnin ortasına ya da kenarlarına küçük, dekoratif genellikle soyut ya da bitkisel motifler eklenmiştir. Bir grup sayfada ise muhtemelen ibadet yerlerini sembolize eden kemerler ve diğer mimari unsurlar kullanılmıştır. Bu konuya Tezimiz Yazı ile ilgili kısmında ayrıntılı bir şekilde değinilecektir. Bunların yanı sıra geometrik ve bitkisel motiflere de yer verilmiştir. Grabar, bu yazmaların kenarlarında bitkisel kompozisyonların bulunmasının ve sure başlıklarının ayrı bir başlık şeklinde tasarlanmış olmasının genellikle klasik antikitenin “*tabula ansata*” ları ile karşılaştırılmış olduğunu belirtmektedir.²³⁸ Memlûklü, İlhanlı ya da daha sonraki el yazmalarında her bir surenin başlığının yer aldığı kartuşlar sıkça çarpıcı bir şekilde gerçek metinden ayrılmıştır, erken tarihli el yazmalarında ise bunlar daha yakın bir şekilde birbiri üzerine bindirilmiştir. Zenginleştirme boyutların çeşitlenmesi ile de sağlanmıştır. Kur'ân'ın çok küçük kopyaları olduğu gibi, Timurlu döneminde yapılmış olanlar gibi, kullanılması için özel bir rahle gerektiren ve sayfaları eş zamanlı olarak okunup çevrilemeyen devasa boyutta olan kopyaları da vardır. Hattatların ve özellikle de İran'daki hattatların genellikle övünme sebepleri kutsal kitabın ustalıklı bir biçimde

²³⁷ Grabar, a.g.e., s.172.

²³⁸ Grabar, a.g.e., s.174.

olağanüstü bir şekilde dönüştürülmesinden kaynaklanmaktadır. Böylece “hayrete düşürecek” (*acib*) şekilde en büyük geleneksel estetik değeri tasvir etmek önemli olmuştur. Kur’ân’lar aynı zamanda lüks ve pahalı ciltlerle de onurlandırılmıştır. Özellikle değerli kopyalar özel kutularda muhafaza edilmiştir. İlginç bir örnek iddiaya göre, Muvahhidi hükümdarı Abdü’l-Mü’mîn (524/1130-558/1163) halife Osman’a (23/644-35/656) ait ve onun kanını ihtiva eden bir Kur’ân kopyasını Kurtuba halkından aldığı zaman, onu süsleyerek güzelleştirmeleri için mücevherciler, madenciler, ressamalar ve dericileri görevlendirmiştir. Osmanlılar zamanında (680/1281-1342/1929) kutsal kitabın sayfalarını ve elyazmalarını korumak için özellikle Kur’ân mahfazaları yapılmıştır.²³⁹ (24.Res.)

Kısaca ifade edecek olursak, Müslümanlar Kur’ân’ın el yazmalarını daha çekici yapmak ve onu diğer kitaplardan daha heyecan verici kılmak için tam sanat çalışması anlamında olmasa bile onları kıymetli birer unsur olarak düşünerek, birçok teknikler kullanılarak onurlandırmışlardır ve bunun neticesinde de gerçek bir sanat ortaya çıkmıştır.

B- HADİSLER’DE SANAT

Hadisler Peygamber’in değişik olaylar ve problemler karşısında inananları aydınlatmak, Kur’ân’ın bazı ayetlerini daha açık bir dille ifade etmek için söylediği iddia edilen sözler bütünüdür. Bu sözler zamanla neredeyse hüküm niteliği kazanmıştır. Hadisler Kur’ân’dan sonraki ikinci kaynak olarak kabul edilmektedir.

Hadisler, Peygamber tarafından söylenmiş sözler olmalarına rağmen yazılı hale gelmeden önce bir kaç nesil boyunca ağızdan ağza nakledilmişlerdir²⁴⁰ ve onların yazılı olarak derlenmesi ise daha sonraki bir dönemde olmuştur. Creswell hadislerin yazılı metin haline getirilmelerinin VIII. yüzyılın ikinci yarısından önce olamayacağını ileri

²³⁹ Grabar, “Art and Architecture...”, s.174; **The Mediation...**, ss.111-112.

²⁴⁰ Jonathan Bloom, Sheila Blair, **Islamic Arts**, London 1997,s.84.

sürmektedir.²⁴¹ Grabar da mevcut belgelerden hareketle Creswell'in bu görüşüne katılmaktadır.²⁴² Ancak hadislerin hepsi aynı derecede güvenli olmadığı için²⁴³ onların yaygın duygu, düşünce ve doktrinlerin belirleyici olarak taşıdıkları değeri saptamak da bu yüzden oldukça zordur.²⁴⁴

İslam'ın sanat karşısındaki tutumu söz konusu olduğunda genellikle daha önce sözünü etmiş olduğumuz Kur'ân ayetlerinden sonra delil olarak bazı hadisler de gösterilmiştir. Özellikle İslam'da resim yapmanın yasak olduğunu iddia edenlerin en yaygın biçimde kullanılmış oldukları hadislerden biri : “*Şübhesiz kıyamet gününde Allah katında insanların en şiddetli azâblıları sûret yapanlardır*”²⁴⁵ hadisidir. Buradaki suçlama resmin kendisine değil onu yapanadır, yani ressama “musavire” yöneliktir. Ressam tasvir, canlı ya da can taşıması olası bir şey yaratmakla Tanrı'nın bir tür rakibi olmaktadır. Bu yüzden yaptıklarına can vermek zorunda kalacağı ileri sürülerek ressama gözdağı verilmiştir.²⁴⁶ N. Çam, daha önce sözünü etmiş olduğumuz Seb'e Suresinin 13. ve Âl-i İmran suresinin 49. ayetini öne sürerek musavvir kelimesinin tapmayı ya da Tanrı'nın yaratma gücü ile rekabet eden kimseleri belirttiğini ileri sürmektedir: “*Aksi takdirde Hz. Süleyman ve Hz. İsa gibi peygamberlerin de bu “musavvir”ler kapsamına girmesi gerekir ki, bu dinen mümkün değildir.*”²⁴⁷

N.Çam, tasvir konusunda canlı ve cansız varlık ayırımının da yapılmaması gerektiğini belirtmektedir. Çünkü Allah her şeyin yaratıcısı olduğu için, kötü niyetli bir ressam cansız varlıkları resmederken de yine Allah'la rekabet edebilir. Burada asıl “önemli olan niyettir.”²⁴⁸

²⁴¹ Creswell, “The Lawfulness of Painting...”, ss.159-166.

²⁴² Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.91.

²⁴³ Çam, **a.g.e.**, s.21.

²⁴⁴ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.91.

²⁴⁵ Buhârî, “Kitabu'l-Libas, 89” **Sahîh-i Buhârî ve Tercemesi**, (Mütercim Mehmed Sofuoğlu), C. 13, Ötüken, İstanbul 1989, s.5954.

²⁴⁶ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.91; Çam, **a.g.e.**, ss.23-24.

²⁴⁷ Çam, **a.g.e.**, ss.21-22.

²⁴⁸ Çam, **a.g.e.**, s.24.

Birçok hadisçinin nakletmiş olduğu bir başka hadis de Hz. Ayşe'nin asmış olduğu perde ile ilgili olan hadistir. Bu hadise göre:

“Rasûlullah (S) bir seferden geldi. Ben de kendisinde birtakım timsâller (resim ve suret) bulunan bir perdemi bana aid olan bir raf üzerine örtmüştüm. Rasûlullah onu görünce yerinden çıkarıp yırttı ve: ‘Kıyâmet gününde insanların en şiddetli azâblıları, Allah’ın yaratmasına benzetmeye çalışan kimselerdir’ buyurdu. Ayşe diyor ki, müteâkiben biz o perdeyi bir yastık yahut iki yastık yaptık.”²⁴⁹

Bu hadisten de yine Peygamber'in puta tapmaya neden olacak tasvirlerle karşı olduğu anlaşılmaktadır. Eğer tasvire karşı olsaydı neticede üzerinde tasvirlerin bulunduğu kumaştan yastık yapılmasına da izin vermezdi.

Güvenilir yazılı kaynaklardan elde edilmiş olan bilgilere göre, Peygamberin çevresindeki insanların üzerinde figürler olan dokumalar gibi birçok güzel eşyaya sahip oldukları bilinmektedir. Ancak Grabar, Peygamberin bu tutumu ile bu bilgilerin çatıştığını ifade etmektedir.²⁵⁰

Yukarıda da belirtmiş olduğumuz gibi, Peygamber'in karşı olduğu şey tasvir değil, bu gibi eşyaların dikkat çekici yerde bulunması ve yanlış yorumlara neden olabileceği endişesidir. Ki bunun en güzel örneklerinden biri namaz kılan birinin önünde herhangi bir tasvirin bulunmamasıdır.²⁵¹

Bazı hususların halk tarafından yanlış anlaşılmasına mahal vermemek için tasvirlerin kullanımı ile ilgili açıklayıcı mahiyette bir dizi ek hadis ortaya konulmuştur. Bunların koridor, döşeme, hamam gibi yerlerin dışında kullanılması yasaklanmıştır ve

²⁴⁹ Buhârî, “Kitabu'l-Libas”, 91, s.5957.

²⁵⁰ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.91.

²⁵¹ Çam, **a.g.e.**, s.27-29.

başsız figürlerin yapımına icazet verilmiştir.²⁵² N. Çam, başsız figürlerin yapımına ilişkin bir hadisi kendilerinin bulamamış olduklarından bahsetmektedir.²⁵³

Ettinghausen ise alçaltıcı bir bağlamda kullanıldıklarında insan ve hayvan figürlerinin daha az şiddette yasaklanmış olduğundan söz etmektedir. Onların kullanımına özellikle halılarda ve yastıklarda müsaade edilmiştir, çünkü onlara basmak, oturmak ya da yaslanmak onları küçümseyen hareketlerdir. Genellikle yapımına izin verilen konular ise “canlı bir ruh”un olmadığı ağaçlar ve nesnelere olmuştur.²⁵⁴

“İçinde köpek ve tasvîrler bulunan bir eve melekler girmez”²⁵⁵, hadisi tasvir yasağı ile ilgili öne sürülen hadislerden bir başkasıdır. Burada sözü edilen melekler kapsamına hangi türden meleklerin girebileceği ile ilgili bazı görüşler öne sürülmüştür. N. Çam buradaki meleğin Cebrail olduğunu düşünmektedir, yani Allah’ın emirlerini Peygamber’e ulaştırmakla görevli olan melek. Bu durumda bu hadisin bütün insanlar için değil sadece peygamberler için geçerli bir hadistir sonucuna varmak mümkündür.²⁵⁶ Diğer taraftan hadisçiler bu hadisin zayıf bir hadis olabileceğini de düşünmektedir. İranlı mistik şair Şeyh Mahmud Sabistari ise bu hadisi şu şekilde yorumlamaktadır: Bu hadisteki “ev” ifadesinden kastedilen şey insanın kalbidir, “tasvîrler” putlara işaret etmektedir ve “kopek” açgözlülüğün sembolüdür. Eğer meleklerin kalbinize girmesini istiyorsanız kalbinizi bu şeytanlardan arındırmanız gerekir.²⁵⁷

İslamiyet’te canlı veya cansız varlıkların tasvirinin serbest ya da yasak olmasının kullanıldığı yere ya da kullananın niyetine göre değiştiğini söylemek mümkündür. Grabar, VIII. yüzyıl ortalarında İslam’ın dini geleneğinin o güne kadar bilinmeyen bir biçimde

²⁵² Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, a.g.e., s.92.

²⁵³ Bu konuda daha fazla bilgi için bkz. Çam, a.g.e., s.19.

²⁵⁴ Ettinghausen, **Arab Painting...**, s.15.

²⁵⁵ Buhârî, “Kitabu’l-Libas”, 88, s. 5954; **Sahîh-i Buhârî Muhtasarı Tecrid-i Sarfih Tercümesi ve Şerhi**, C.6, 3. Baskı, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1974, s.417.

²⁵⁶ Çam, a.g.e., ss.28-29.

²⁵⁷ Mohammad Khazâie, **The Arabesque Motif (İslâmî) in Early Islamic Persian Art Origin, Form and Meaning**, London 1999, s.229.

tasvire karşı tavrı almış olduğunu ifade etmektedir.²⁵⁸ Bu tavrın sonraki gelişmeleri her ne şekilde olmuş olursa olsun Peygamber'in döneminde bunun başlıca sebebinin putperestliği ortadan kaldırmak ve Allah'tan başka bir şeye tapılmasına izin vermemek olduğu açıkça görölmektedir.

²⁵⁸ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.92.

İKİNCİ BÖLÜM

İSLAM SANATINDA BİR ARACI OLARAK SÜSLEMENİN ÖNEMİ

Oleg Grabar, İslam sanatında süsleme konusu ile ilgili çalışmalarında bu alandaki geleneksel bilim adamlarının izlemiş olduğu çizgiden bilinçli olarak ayrılarak farklı bir tutum sergilemektedir. Onun süsleme alanında ortaya koymuş olduğu çalışmalar aynı zamanda geleneksel Sanat Tarihi araştırmalarından da ayrılmaktadır. Bu konudaki çalışmaların genellikle süslemenin ortaya çıkışı, süsleme türlerinin nasıl tanımlanabileceği ve nasıl analiz edilebileceği ile ilgili olduğu görülmektedir. Grabar ise süsleme için yeni bir değer biçerek, onun diğer sanat formları ile ilişkili olan özel karakterini son derece incelikli bir şekilde yüceltmektedir. O aynı zamanda İslam dünyasındaki klasik sanatlarda görülen belirli özellikleri açıklamaya çalışarak, İslam sanatının çok daha ötesine uzanan görsel olarak kavranan formların algılanması, kullanılması ve üretilmesi ile ilgili konuları detaylı bir şekilde ele alarak onlara aracılık etmektedir.

Grabar'ın süsleme konusundaki düşüncelerini en ayrıntılı biçimde ortaya koymuş olduğu eseri "Süslemenin Aracılığı"²⁵⁹ adlı çalışmasıdır. O burada özellikle süslemenin fonksiyonu üzerinde yoğunlaşmıştır. Onun bu çalışmasında benimsemiş olduğu yöntemin Ernst H. Gombrich'in²⁶⁰ yöntemine benzediğini söylemek mümkündür. Gombrich, Rönesans'tan itibaren Avrupa süslemesinin detaylı bir tarihini ortaya koyarak süslemenin fonksiyonunu açıklamaya çalışmıştır. Her iki yazarın çalışmaları gerek fikir, gerekse kullanmış oldukları görsel malzemenin zenginliği açısından benzer özellikler ortaya koymaktadır. Ancak onların teori ve yaklaşımlarında birbirinden ayrıldıkları da dikkat çekmektedir. Grabar, estetik teorilerini²⁶¹ bilimsel olarak incelemeye çalışarak Sanat Tarihi ve estetiğin karşılıklı etkileşimlerini ortaya koymaktadır. Onun üzerinde durmuş olduğu

²⁵⁹ O. Grabar, **The Mediation of Ornament**, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1989 Bollingen Series XXXV, 38, Princeton 1992.

²⁶⁰ Ernst H. Gombrich, **The Sense of Order**, Cornell University Press 1979; **Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation**, New York 1960.

²⁶¹ Theodor W. Adorno, **Aesthetic Theory**, (Eng. Trans. Robert Hullot-Kentor), London 2004, ss.1-18.

konu belirli süslemelerin formlarının algısal özellikleri nedeniyle anlamı nakletme yeteneğine sahip olmalarıdır, bir başka ifade ile onların anlam çağrıştırmasıdır. Sanat çalışmasına uygulanmış olan süslemeyi izleyici için bir “cazibe ve estetik zevk kaynağı” olarak gören Grabar, bu nedenle süslemeyi nesne ile izleyici arasındaki bir bölgeye yerleştirmektedir. Bu bakış açısına göre Grabar, genellikle sanat tarihçilerinin süslemenin sınıfları dediği grupları “aracılar” diye tanımlamakta ve onları Platon’un ifade ettiği anlamda “şeytansı”²⁶² olarak alegorize etmektedir. Olası birçok aracının içinde Grabar’ın tanımlamış olduğu dört aracı; yazı, geometri, mimari ve doğadır. O bu dört alan için de sanatta aracılar teorisini uygulamıştır.²⁶³

Grabar’ın üzerinde durmuş olduğu bir diğer husus ise izleyicinin yargısıdır. Bu hususun daha iyi anlaşılması için o, İstanbul’da Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 2152’ de ünlü bir albümde yer alan ve XV. yüzyıla tarihlenen, üzerinde Hz. Ali’nin isminin bulunduğu bir İran resmi (25.Res.) ile II. Dünya Savaşının sonlarına doğru New York’ta yaşayan Alman bir ressam olan Mondrian’ın “Broadway Piyano ile Caz Çalma” (Broadway Boogie-Woogie) adlı resmini (26.Res.) karşılaştırmaktadır.²⁶⁴ Farklı renklerden oluşan bu iki resmin kombinasyonları dikkat çekecek kadar biçimsel bir benzerlik göstermektedir. İran resmine baktıklarında İslam sanatı çalışan bir bilim adamı ile Arap yazısını okuyanlar buradaki karelerin, çizgilerin ve noktaların gerçekte çok sayıda ve farklı renklerle bir nevi helezonik bir şekilde Hz. Muhammed’in damadı Hz. Ali’nin isminin tekrarı olduğunu söyleyebilirler. Ancak İslam sanatı ve Arap yazısı ile ilgisi olmayan birisinin bu resimdeki yazıyı algılaması ve okuması pek mümkün görünmemektedir, dolayısıyla bu kişiler için XX. yüzyıl Batı ressamı Mondrian’ın soyut resmi ile XV. yüzyıl İran resmi arasında biçimsel olarak pek bir fark yoktur.

Grabar, XV. yüzyıl İran resmine “ikonografik” ya da daha doğrusu “ikonoforik” bir anlamın yüklenebileceğini düşünmektedir. Ancak o resmin ikonoforik anlamının bilinmesinin resmin duygusal deneyimini ortadan kaldıracığına de inanmaktadır:

²⁶² Grabar, **The Mediation of Ornament...**, s.45.

²⁶³ Adorno, **a.g.e.**, ss.81-101.

²⁶⁴ Grabar, **a.g.e.**, s.18.

*“Mesela bazıları Şiîlerle ilgili dini bir mesaj içerdiğini biliyorsa resmi daha az ya da daha çok takdir edebilir. Bir başkaları onun mesajından sadece manen etkilendikleri için hiç bir zaman onun görsel duyusallığını anlayamayabilirler.”*²⁶⁵

Bu duruma göre bir gözlemci için bir örneğin vermiş olduğu heyecanın, ideolojik bir düşünce ya da bir inanç arasında kurulmuş olan ilişkilere göre değişebileceğini söylemek mümkündür. Grabar’ın burada asıl vurgulamak istediği şey bütün bu gerçeklerin her hangi bir nesnede eş zamanlı olarak gösterilebileceğidir. Ayrıca bütün bunlar birbirleriyle çelişse bile bu sanat eserinin “*uygun ve doğru*” bir çalışma olarak kalmasını engellemez.

Bunun dışında geçmişe ait bir sanat çalışmasına baktığımızda onları yapmış, satın almış, sipariş etmiş ya da bu nesnelere farklı bir şekilde kullanmış olan insanlarla ilgili bazı sorular aklımıza gelmektedir. Grabar bu soruları şu şekilde sıralamaktadır:

*“Onlar ne görmüştür ya da neyi tasvir etmek istemişlerdir? Eğer onların amacı bir şekilde gerçeği taklit etmek idiyse neden onu göstermek için bu kadar çeşitli yollar seçmişlerdir? Ve neden fiziksel gerçeklikten ya da harfler gibi iletişimin sade bariz işaretlerinden o kadar uzaklaşmışlardır? Onların kastetmiş olduğu şey, en azından tamamen bizim gördüğümüz şey olmayabilir mi? İşaretin kendisi değil de taklit edilen işaretin dönüşümü mü önemlidir?”*²⁶⁶

Grabar’ın sormuş olduğu bu sorulara cevap vermek gerçekten de güçtür. Bu konuda bilim adamları tarafından çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Bazı bilim adamları, fiziksel gerçekliğin tasvir edilmesi için İslam dünyasının getirmiş olduğu değişikliklerde dini anlamların olduğunu ileri sürmektedir. İslam sanatının manevi boyutu ve sembolizmi konusunda yapılmış birçok çalışma mevcuttur. Bunların arasında özellikle René Guénon²⁶⁷ tarafından kurulmuş olan “Geleneksel Okulu” takip eden Titus Burckhardt²⁶⁸,

²⁶⁵ Grabar, **The Mediation...**, s.19.

²⁶⁶ Grabar, **a.g.e.**, s.19.

²⁶⁷ René Guénon, **Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi** (Çev. Fevzi Topaçoğlu), İstanbul 2001.

²⁶⁸ Titus Burckhardt, **Sacred Art in East and West**, (Eng. Trans.: Lord Northbourne), London 1967, ss. 135-161.

Seyyid Hüseyin Nasr²⁶⁹, Laleh Bakhtiar ve Nader Ardalan²⁷⁰, Issam El-Said ve Ayşe Parman'ın²⁷¹ görüşleri oldukça dikkat çekicidir. Bu bilim adamları daha çok İslam sanatının manevi anlamı ve önemi üzerinde durarak, Vahyin ilkelerinin İslam sanatının yaratılmasındaki etkilerini felsefi açıdan araştırmışlardır. Onlar İslam sanatının kökeninin İslam tarafından oluşturulan sosyo-politik şartlar içerisinde değil, bizzat İslam dininde aranması gerektiğini düşünmektedir. Bunu İslam dininin neden olduğu sosyo-politik değişimlerde arayan bilim adamlarının görüşü ise modern ve İslam dışı bir görüş olarak değerlendirilmiştir.²⁷² Bunların başında ise Oleg Grabar ve onu takip eden sanat tarihçileri yer almaktadır. Diğer taraftan Grabar ise gelenekselcileri İslam sanatının manevi boyutu ile ilgili ilk tartışmaları başlatmış olan Louis Massignon'un "Les Méthodes de Réalisation Artistique des Peuples de l'İslam" adlı makalesinde ortaya koymuş olduğu düşüncelerini, ahlak üzerindeki zengin literatür ve geleneksel İslam kültüründeki estetik ile ilgili ayrıntılı araştırmalar yapılmaksızın hemen bir doktrin olarak benimsemiş olmalarından dolayı eleştirmektedir.²⁷³

Her ne kadar çağdaş Batılı bilim adamları tarafından hala taklit terimleri ile tanımlanıyorsa da Grabar, IX. yüzyıldan sonra Müslüman dünyasının taklit olmayan tasvirlerden oluşan formlar yaratmış olduğunu düşünmektedir. Ona göre, bu formlar hem zaman ve mekânla sınırlandırılmıştır (sinkronik) hem de aynı zamanda onların zaman sınırı yoktur (diaktonik), onlar geliştirilmiştir ve oldukça çeşitli evrensel anlamlara sahiptir.²⁷⁴ Ancak bu tasvirlerin kendi zamanlarında nasıl anlaşılmiş olduklarını ya da bizim geçmiş için kendi çağdaş açıklamalarımızın ve hatta tanımlamalarımızın doğru olup olmadığını ispat etmenin bir yolu yoktur. Grabar yine de bu durumun biraz zorlanması gerektiğine inanmaktadır:

²⁶⁹ Seyyid Hüseyin Nasr, **İslam Sanatı ve Maneviyatı**, (Çev. Ahmet Demirhan), İstanbul 1992.

²⁷⁰ Laleh Bakhtiar, Nader Ardalan, **The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture**, Chicago 1973.

²⁷¹ Issam El-Said, Ayşe Parman, **Geometric Concepts in Islamic Art**, London 1976.

²⁷² Nasr, **a.g.e.**, ss.12-13.

²⁷³ Grabar, **The Mediation...**, dpt. 14, s.244.

²⁷⁴ Grabar, "On the Universality of the History of Art", **Art Journal**, 42, Winter 1982, ss.281-283.

*“Biz birinin niyetini bilmeden, bir kuş ya da bir balık görebiliriz, dini bir yazıyı renkli, biçimsel bir oyun, bir şey ya da başka bir şey için bir metafor olarak ya da gerçeğin mistik bir ifadesi olarak görebiliriz. Bu aşamada önemli olan dışarıdan kastedilen nesne veya kavramla olan ince ve zaman zaman kuşkulu bir ilişkiye sahip olan formların görünürdeki paradoksunu basit bir şekilde tanımaktır.”*²⁷⁵

Grabar bu paradoksu tanımak için ise “soyutlamak”, “süslemek veya bezemek” gibi geleneksel kavramların anlamlarına açıklık getirilmesi gerektiğini düşünmektedir. “Soyutlamak” ona göre, Picasso’nun ünlü boğa dizisinde (27, 28. Res.) olduğu gibi basit anlamıyla bir şeyi şematikleştirerek değiştirmek değildir. Grabar, erken İslam sanatı örneklerinde görmüş olduğumuz dönüşümlerin Picasso’nun tamamen orijinal olan basitleştirmelerinin bir özeti gibi düşünülmesinin mümkün olabileceğini ve hatta belki de onları tanımlamak için “üsluplaştırmak” fiilinin çok daha uygun olabileceğini dile getirmektedir. Ancak yine de bu fiilin de tam anlamının somut ve farklılaştırılmış gerçeklikten tutarlı bir biçimde genelleştirilmesinin dışında açık ve net olmadığını ve onun aynı zamanda çok yönlü bir kelime olan “üslup” ile ilişkili olduğunu düşünmektedir. “Bezemek” ya da “süslemek” fiilleri anlamı açık olan fiillerdir, fakat onlar da konulan şeyin doğasını anlatmaktan ziyade “bir şeyi bir şeyin üzerine koymayı” ima etmektedir.²⁷⁶

Grabar bir sanat tarihçisinin endişesinin bir şeyleri hayatın dışında bırakmaktan ziyade, hayatın içinde nasıl işlediğini anlamak olduğunu belirterek, bu yüzden onların her zaman somutlaştırılmış şeylerden bahsettiklerini ifade etmektedir. Ona göre, bu türden bir örnek çizgilerin ve noktaların dizilerinde, planın şeklinde hatta bir binanın bölümlerinde dahi vardır. Mesela, bir plan basit bir tanımlama açısından bir soyutlamadır, fakat aynı zamanda çok somut bir binanın da ifadesidir. Kendi amaçları için bir plana tapacak kadar hayranlık duydukları bilinen mimarlık okulundaki radikallerin dışında Grabar, birçok insanı ve tarihçileri ilgilendirenin planın arkasındaki yapı olduğunu ifade etmektedir.²⁷⁷

²⁷⁵ Grabar, **The Mediation...**, ss. 20-21.

²⁷⁶ Grabar, **a.g.e.**, s.22.

²⁷⁷ Grabar, **a.g.e.**,s.22.

“Soyut” kelimesi ile ilgili farklı sözlüklerde yer alan açıklamalardan hareketle Grabar bu kelimenin ilk ve en basit tanımını şu şekilde ifade etmektedir: “*Basitleştirme ya da değiştirme işlemi ile bir modelin detaylarından uzaklaştırılmış formlarının gerçek örnekleri.*” Buna göre soyutlama, bir formun olası birçok niteliklerinden ya da dönüşümlerinden sadece biridir. Grabar, Picasso’nun ünlü boğalarının sonsuz silsilesini bu türden basit bir soyutlamaya örnek olarak vermektedir. Bu türden bir soyutlamaya göstermiş olduğu bir başka örnek ise Bağdat’ın kuzeyindeki yeni Samerra şehrinin harabelerinde bulunmuş olan ve Samerra III veya C üslubu diye bilinen IX. yüzyıla tarihlenen eğri kesim tekniği ile yapılmış desendir.²⁷⁸ (17.Res.). Grabar, bu süslemenin bitkisel desenlerin dönüşümünün olası silsilesi ortadan kaybolduğu için ışık-gölge, çizgi ve oylum veya simetri, tekrarlama, sonsuzluk ve benzeri gibi genel kelimeler arasındaki gerilimi en iyi şekilde desenin kendisinin belirlediğini ifade etmektedir. Buna bağlı olarak onun varmış olduğu sonuç ise şöyledir:

*“Samerra III’e götüren denemeler artık olmadıklarına göre Picasso tarafından resmedilmiş olan basitleştirmenin mekanik işleminin bir şekilde keyfi olduğunu varsayabiliriz. Her halükarda bu örneklerin hiç biri için soyutlama bir açıklama olamaz. Yani Mısır’daki kuş ya da kuzeydoğu İran seramiğindeki balık soyut ya da stilizedir, belki gerçeği ifade ediyorlardır, fakat bu gerçek yararsızdır, çünkü gerçeğin kendisi ne formu açıklamaktadır ne de benim ondan anladığım şeyi. Sadece mimaride bu türden bir soyutlamanın analizleri bir gerçeğin basitleştirilmiş olan formlarının belirli tiplerinin anlamını düşünmek için uygundur.”*²⁷⁹

Samerra III. Üslubu daha sonra Fatımi seramiklerinde de görülmektedir.²⁸⁰

Aynı şekilde Samerra stukolarındaki süslemelerin Fatımi ahşap işlerine de aktarılmış olduğu düşünülmektedir.²⁸¹

²⁷⁸ “Samerra üslupları” ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Robert Hillenbrand, **Islamic Art and Architecture**, London 2004, s.43, Jonathan Bloom, Sheila Blair, **Islamic Arts**, 1997, ss.52-53.

²⁷⁹ Grabar, **The Mediation.**, ss.22-23.

²⁸⁰ Grabar “Imperial and Urban Art in Islam : The Subject Matter of Fatimid Art”, **Early Islamic Art, 650-1100, Constructing the Study of Islamic Art**, Volume I, Asghate Variorium, Burlington 2005, ss. 225, 229.

²⁸¹ Grabar, **a.g.e.**, s.233

Grabar'ın incelemiş olduğu sözlüklerde “soyut” kelimesinin ikinci anlamı doğrudan görsel dünya ile ilişkilendirilmiştir. Buradaki anlam “kronospesifik” yani doğrudan kendi zamanından etkilenmiştir ve XX. yüzyılın başlarında gelişmiş olan Batı Avrupa soyut resminden türetilmiştir. Soyut resimde karışıklık ya da belirsizlik resmin mesajının bir parçasıdır. Grabar'a göre: “Konudan, uygulamadan ya da detaylardan ayrılmış bir şey için birisi onun gerçekten belirli bir nesneye bağlı olduğunu keşfedene kadar o şey soyuttur.”²⁸²

Burckhardt ise İslam'ın soyut sanatı ile modern “soyut sanat” arasındaki farkı dile getirirken, modernistlerin kendi “soyutlamalarında” bilinçaltlarından gelen mantıksız itici güçlerine şimdiye kadarkinden çok daha vasıtasız, çok daha akıcı ve çok daha bireysel bir cevap bulmuş olduklarını, diğer taraftan bir Müslüman sanatçı için soyut sanatın bir yasanın ifadesi olduğunu ve onun doğrudan doğruya “Birlikte (Unity) çokluğu (multiplicity), çoklukta Birliği”^{*} gösterdiğini belirtmektedir. Çünkü onun ifadesiyle “İslam Tevhit merkezlidir ve Tevhit hiç bir tasvirle ifade edilemez.”²⁸³

Eğer Grabar'ın ilk tanımındaki “üsluplaştırma” terimini bu terimin “üslup” terimi ile olan ilişkisini dikkate almaksızın düşünürsek, İslam sanatındaki şematikleştirilmiş biçimleri tanımlamak için “üsluplaştırma” terimi çok daha uygun gibi görünmektedir, çünkü üsluplaştırmanın ana özelliği “soyutlaştırma” gibi bireysel değil toplumsal bir kararın sonucu olarak meydana gelmesidir. Şöyle ki: “Bir dönem ve toplumda hangi varlığın hangi biçimde üsluplaştırılacağı konusunda verilen karar bireysel nitelikte olamaz; tüm ürünler ve sanatçılarda aynı üsluplaştırma biçimi görülür.”²⁸⁴ Mesela, İslam sanatındaki kuş, balık vb. tasvirlerle baktığımızda bunlar ister İran'da ister Mısır'da olsun hepsinin aynı biçimde üsluplaştırılmış oldukları dikkati çekmektedir.

²⁸² Grabar, **The Mediation.**, s.24.

* Vahdet'te kesreti, kesret'te vahdeti.

²⁸³ Burckhardt, **a.g.e.**, ss.135-139.

²⁸⁴ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul 1992, s.247.

Grabar'ın bu konu ile ilgili olarak üzerinde durmuş olduğu bir diğer örnek yine modern soyut ressamlarından biri olan Escher'in çalışmaları ile ilgilidir. Escher'in kompozisyonlarındaki ustalığı Grabar, yapmacık bir ustalık olarak değerlendirmektedir: *“onlar sanki oyunun bir parçası gibi, bazı derin amaçların ifadesinden ziyade belki de sadece bir denemedir (alıştırmadır).”*²⁸⁵ Grabar soyutun ve süslemenin bir alanı her zaman keyfi bir şekilde kaplamasını kendi kurallar dizisi olan bir oyuna benzetmektedir. Ona göre bir oyunun “galipleri” vardır. Mesela bazı desenlerin ya da kompozisyonların diğerlerine göre üstün, daha etkili ve bazı gözler için daha haz verici olmaları gibi. Fakat bu “galipler” kalıcı değildir, onlar her zaman yeniden kompoze edilebilir ve farklı tarzlarda yeniden düzenlenebilir. Grabar bütün bunların İslam sanatı ile ilgili eski bir teoriyi çağrıştırdığını ifade etmektedir: Biçimsel kompozisyonların keyfililiğinin teolojik ve felsefi tasarımların bir yansıması olması ve sadece Tanrı'nın kendisinin daimi şeylerin yaratıcısı olduğu ve insanın sadece daimi olmayan, geçici şeyler yapmasının tayin edilmiş olması. Bu tartışmanın yüzyıllardan beri yapıldığını belirten Grabar, bu teorinin olabirliğin hiç bir zaman bilimsel bir biçimde kurulamadığını ve geleneksel İslam dünyasının sanatçıları arasında ya da bu sebepten dolayı çağdaş sanatçılar arasında yüksek felsefi bilginin olduğunu varsaymanın da oldukça şüpheli olduğunu düşünmektedir.²⁸⁶

“Bu durumda anlaşılmağı soyut denilebilir mi ya da bir süsleme mi olmalıdır?” gibi bir soruyu da gündeme getiren Grabar, bu sorunun bir soyutlama olan geometri için çok daha uygun olacağını belirtmektedir. XIV. yüzyıl Endülüs sanatçılarının teorik geometri alanında eğitilmişlerdir, bazı çağdaş sanatçılar fizik ya da matematiğin soyutluluğı ile uğraşmıştır, Stella ya da Sol Le Witt gibi ressamlar resimlerini oluşturmada ya da süslemiş oldukları duvarlardaki alanları dizayn etmede geometriyi kullanmışlardır. Ancak bunun çok basit seviyede bir geometri eğitimi olabileceğini düşünen Grabar'a göre sanki geometri ideolojik, estetik ya da başka sebeplerden dolayı tasvirlerden kaçınmak isteyenler için içgüdüsel olarak ortaya çıkmış bir çözümdür. Onun bu görüşünü ise en iyi

²⁸⁵ Grabar, “Islamic Ornament and Western Abstraction- Some Critical Remarks on an Elective Affinity”, **Ornament and Abstraction**, 2001, s.72.

²⁸⁶ Grabar, **The Mediation.....**, s.72.

şekilde şu sorusu yansıtmaktadır: “*Soyutun ve süslemenin geometride buluşmaları bir tesadüf müdür?*”²⁸⁷

Onun üzerinde önemle durduğu bir başka konu ise “süs” (ornament)²⁸⁸ ve “süslemek” (decoration) kelimeleridir. Grabar’ın bu konuda geliştirmiş olduğu yaklaşım tarihsel bir yaklaşımdan ziyade daha çok gerçek uygulamalara ve doğrudan yapılan gözlemlere dayalı pragmatik bir yaklaşımdır. O bu terimlerin sözlüklerde yer alan anlamlarına kısaca değindikten sonra özellikle bu terimlerin ya da onların türevlerinin edebi metaforlar olarak kullanışlarından bahsetmiştir. “*Süsleme bir nesneyi, bir duvarı ya da bir insanı ona bir özellik katarak onu tamamlıyor gibi görünmektedir.*”²⁸⁹ Bu özelliğinden dolayı süs Grabar’a göre: “*güzelliğin taşıyıcısıdır*”.

Süsleme, bir nesne veya yüzeyi güzel, zengin ve anlamlı kılmamanın yanı sıra uygulanmış olduğu şeye ilk durumuna göre farklı bir görünüm de kazandırmaktadır.²⁹⁰

Grabar, Shaksepeare’in süsün aldatıcı görünüşündeki ahlak yargılamasına katılarak güzellik veya zevkin hiç bir zaman ahlaktan uzak tutulamayacağını vurgulamaktadır. Ayrıca o, şiirsel yollardan veya doğrudan süsü ima eden Bağdat’taki X. yüzyıl hümanistlerin, XVII. yüzyıl Fransız mimarlarının ya da Tahran’daki çağdaş ilahiyatçıların da sanat ve güzelliğin şeytan olarak aynı özelliğini tartışmış olduğunu ifade etmektedir.²⁹¹

Oysa XIX. yüzyıl İngiliz mimarları John Ruskin ve William Morris’in bu konudaki düşüncelerinin oldukça farklı olduğunu görüyoruz. Onlar dünyanın çirkinleşmesine ve bozulmasına neden olan endüstrinin insanı ve eşyayı da ruhsuzlaştırdığına inanarak bu düzene karşı gelmişlerdir. Morris’e göre “*Çirkinlik yalnız ahlaki çöküntünün dış*

²⁸⁷ Grabar, **a.g.e.**, s.73.

²⁸⁸ Grabar, “The Aesthetics of Islamic Art”..., s.xxv1.

²⁸⁹ Grabar, **The Mediation...**, s.25

²⁹⁰ Selçuk Mülayim, **Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi**, Kaknüs Yayınları, 1. basım, İstanbul 1999, s. 15.

²⁹¹ Grabar, **a.g.e.**, s.27.

görünüŧü” dür, Ruskin’e göre ise “İyi zevk, ahlaki bir karakterdir ve ahlakın yalnız bir parçası değil, onun çekirdeğidir.”²⁹²

XIX. Yüzyıldaki bu anlayışın yani çirkinliğin ahlak çöküntüsü ve iyi zevkin (güzelliğin) ise ahlakın çekirdeği olduğuna inanılan düşünce Grabar’ın güzelliği ve zevki şeytan olarak görmesi ile çelişen bir yargıdır. Ancak ahlak felsefesinin problemleri olan bu konular bizi burada doğrudan doğruya ilgilendiren konular değildir.

Diğer taraftan bazı İslam tasavvufçuları süsü ve güzelliği kutsalın bir görünüşü olarak görmüşür*. Mesela Gazalî şöyle der: “*Duvardaki güzel bir hattı veya nakışı görüp onu yapanı takdir eden insan, nasıl olur da kendi varlığındaki ve başka varlıklardaki hayret uyandırıcı eserleri görüp onların Sâni’i ve Musavvir’i hakkında düşünmez.*”²⁹³

Bruckhradt ise, doğanın Tanrı’dan gelen hakiki bir güzelliği olduğu için sanatın, doğalarına uygun bir şekilde biçimlenmiş nesnelere meydana geldiğini ifade etmektedir. Ona göre birinin yapması gereken tek şey: “*Onu anlaşılır bir şekilde ortaya koyarak o güzelliği serbest bırakmasıdır.*” Genel bir İslam anlayışına göre de sanat bir konuyu yüceltmekten başka bir şey değildir.²⁹⁴ Nasr ise bu konudaki görüşünü şöyle ifade etmektedir:

“Gazali gibi bir kelamcı güzellik üzerine yazmış olabilir. Bahaeddin el-Amili gibi fıkıh konusunda otorite olanlar, güzel bahçeler oluşturmuştur; fakat kelam ya da fıkıh üzerindeki tezler, İslam sanatı ve estetik sorunlarını aydınlatmazlar. Üstelik İslam sanatının büyük şaheserlerinin birçoğu, bu bilimler tamimiyle şekillenmeden ve bu alanlarda otorite kabul edilen çalışmaların ortaya çıkmasından önce üretilmiştir. Bu nedenle İslam sanatının kökeni için dönülmesi gereken yer İslam’ın batını boyutudur, Tarikat’ın ihtiva ettiği ve Hakikat’in aydınlattığı batındır.”²⁹⁵

²⁹² Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, 6.Basım, İstanbul 1997, s.527.

* Bazı sufilerin güzellik konusunu abartmaları antropomorfizme düşme tehlikesini ortaya koyduğu için kelamcıların itirazına da neden olduğu bilinmektedir.

²⁹³ Mehmet S.Aydın, **Din Felsefesi**, 9. Baskı, İzmir 2001, s.301.

²⁹⁴ Burckhardt, **a.g.e.**, s.139.

²⁹⁵ Nasr, **a.g.e.**, s.14.

Nasr “estetik” teriminin duyularla ilgili etimolojik anlamı ile sınırlandırmaması gerektiğini ve kendisinin bu terimi sanat felsefesi anlamında kullandığını ifade etmektedir. Ancak sanat felsefesinin “sanatın ve sanatsal yaratıcılığın ne olduğu”, “sanat yapıtının nasıl oluştuğu” ve “sanatın amacı” gibi sorulara yanıt arayan felsefe dalı olduğunu düşünürsek buradaki konunun da yine sanat yani daha çok duygu ve hayal dünyamızı ilgilendiren bir tecrübe olduğunu söylemek mümkündür. Sanatta önemli olan arka plan veya objenin gerisinde olan derinliktir. Neredeyse her sanat eserinin bir konusu vardır. Ama bu konu her zaman “işte orada” olan her zaman herkese açık bir konu değildir. Konu bize sanatçının yorumu, düşünce ve hayal dünyasından aldığı zevk ve şekil aracılığı ile ulaşır.²⁹⁶ Tabii, konunun izleyiciye ulaşma sürecinde izleyicinin konuya veya sanat eserine bakış açısı da devreye girer. Mesela Grabar’ın ele almış olduğu İran resmine bakan bir izleyicinin duygu, hayal, sahip olmuş olduğu estetik tecrübe gibi çeşitli tecrübelerin onun yorumunu etkilemesi gibi.

Grabar, Klasik Arap Edebiyatında, edebi teorilerde ya da uygulamalarda “nakkaşa” (“nakışlarla bezemek”), “zevaka” (“süslemek”) ve özellikle de “iste‘ara” (“metafor yolu ile anlatmak”) fiillerinin sanatsal ya da estetik uygulamalarla veya tasvir ile ilgili bir çok farklı anlamlara sahip olduklarını ve bunların hepsinin de pozitif bir anlam ve etkili bütünlemeyi ifade ettiklerini, hatta bu fiillerin anlamı bir formdan bir başka forma dönüştürdüğünü belirtmektedir.²⁹⁷ “Tezyin etme/tezyinat” gibi terimler de “zenginliğin göstergesi olan eşya” anlamına gelen Arapça bir kelime olan “ziynet” ten türetilmiştir.²⁹⁸

XX. Yüzyılın başlarında Berlin Müzesine taşınmış olan VIII. yüzyıl ortalarına tarihlenen ünlü Müşettâ Sarayı’nın bitirilmemiş cephesinde kısmen geometrize edilmiş içlerinde hayvanların ya da nesnelerin gizlenmiş olduğu örnekler vardır (15, 16. Res.). Bu örneklerden bazıları için ikonografik yorumlar yapılmıştır. Ancak Grabar bu yorumları pek

²⁹⁶ Aydın, a.g.e., s.298.

²⁹⁷ O.Grabar and R. Holod, “A Tenth-Century Source for Architecture,” **Euchristion, Harvard Ukrainian Studies** 3-4 (1979-1980), s.314.

²⁹⁸ Mülayim, a.g.e., s.17.

başarılı bulmamaktadır.²⁹⁹ Onun bu konudaki yorumu ise Müşettâ'nın cephesinin üzerinde yer alan büyük dikdörtgen şeritlerin Abbasilerin resmi giysileri üzerinde bulunan uzatılmış dikdörtgen şeklindeki tiraz şeritlere benzemesinden dolayı cephedeki süslemenin yeni bir yönetimin varlığının işareti olduğu yönünde olmuştur.³⁰⁰

Müşettâ'nın cephesinde açık ve kolay bir şekilde algılanabilecek hiç bir insan tasviri yoktur. Buna karşılık Grabar, XIII. yüzyıl kakma metal işlerinde bitkisel ya da geometrik motiflerin arasına bol miktarda insan figürlerinin yerleştirilmiş olduğunu ve burç işaretleri, hükümdar aktiviteleri ya da ayın emeği (o ay yapılan iş) gibi standart tasvir dizilerinin tanımlanabileceğini ifade etmektedir. Ona göre, erken ve ortaçağ İslam sanatının bu örneklerinde tasvirler aracılığı ile tanımlanabilen anlamın özelliğinin, anlamları kolayca ulaşılmaz kılan bir süs gibi görünmesidir.³⁰¹ Grabar ayrıca Müşettâ'nın cephesinde görülen bu süslemelerin Sammera'nın ilk üsluplarının öncüsü olabileceğini de düşünmektedir.³⁰²

İslam sanatının içeriğinin görsel şaşırtmaya götürebilecek tasvir fikri açısından sıkıntılı olduğu konusunun tartışılır olduğunu belirten Grabar, bu tasvirlerde Ara Pacis ya da Amiens'in girişindeki bitkisel motiflerin içine gizlenen havarilerin sıralanmasındaki yoğunluğun azaltılmaya çalışılması ya da bürokrasinin de ifade etmiş olduğu gibi sadece "bilmesi gerekenlerin tanıyabileceği" şekilde olmaları ile kıyaslanabilecek somut bir mesaj olup olmadığının da tartışılır bir konu olduğunu düşünmektedir. Grabar'a göre İslam sanatının bu örneklerinde görülen süs, gücü ve bundan dolayı da görsel bir mesajın etkinliğini düzenleyen bir nevi kültürel "termostat" görevini üstlenmiştir, fakat orada hala bir mesaj vardır ve "*Amiens'teki havarilerin sahip olmuş olduğu aynı gerçek anlama sahiptir.*" Kısaca ifade edecek olursak Grabar'ın deyiimiyle, çeşitli alanlarda ikonografik ya da içeriğin anlamı önemszenmeden biçimsel bir hiyerarşi yaratılmıştır.³⁰³

²⁹⁹ Grabar, **The Mediation...**, s.33.

³⁰⁰ Grabar, "The Date and Meaning of Mshatta", **Dumbarton Oaks Papers** Number Forty- One, 1987, s.247.

³⁰¹ Grabar, **The Mediation...**, s.34.

³⁰² Grabar, "The Date and Meaning of Mshatta"... , s.245.

³⁰³ Grabar, **The Mediation...**, s.30.

Grabar Müşettâ gibi bir örneğin bütün cephenin üzerinde yer alan işaretler yığından, bizim basit bir şekilde mesajı anlamayı öğrenmemizin o kadar da kolay olmayacağını ifade etmektedir. Onun üzerinde durduğu bir diğer ihtimal ise muhtemelen orada hiç bir ikonografik mesajın olmaması ve süsün sadece süs olarak yapılmış olmasıdır. Grabar'a göre:

“O kendi kendisinin mesajını taşımaktadır, süs olarak biz üzüm salkımları ve çam kozalakları tarafından büyülenmeye alışık olmadığımızdan, Müşettâ'nın cephesi için ihtiras gibi başka sebepler ya da beklentiler kabul edilmiştir. Tek mantıklı olanı, Platon'dan beri sanatlarla uğraşmanın merkezi bir sonucu olarak tanımlanan zevk sağlayarak etkileme çabasıdır.”³⁰⁴

Grabar, Müşettâ'nın süslemesi için “zevk vermek” anlamına gelen yeni bir kelime (neologism) olan “terpnopoietik” kelimesini kullanmıştır ve bunun aksi ispatlanana kadar da bunun böyle olması gerektiğini vurgulamaktadır.

İslam dini anlayışına göre, dünya hayatının boşluğunu ve onun metafizik anlamını ifade eden İslam sanatının soyut form dili, bazı araştırmacıların da ifade ettiği gibi özellikle, XV. yüzyılda Safaviler devrinde renk ve şekil oyununa, bir tür süslemeciliğe dönüşmüştür: “İslam sanatı artık “tanrısal görüntü”nün ardından gitmiyor, sadece göze hoş görünen bir “güzel görüntü”yü vermekle yetiniyor.”³⁰⁵ Bu düşünce Grabar'ın Müşettâ sarayının süslemeleri ile ilgili olarak öne sürmüş olduğu görüş ile benzerlik gösteren bir görüştür, yine de bu anlayışın VIII. yüzyıl gibi erken bir dönem için ne kadar geçerli olabileceği düşündürücüdür. Çünkü sanatçıların bu süslemeleri yaparken neyi dikkate alarak yapmış olduklarını, ne türden faktörlerin ve düşüncelerin etkili olmuş olabileceğini bugünün bakış açısı ile söylemek pek mümkün değildir. Sanat çalışmalarının çeşitli karmaşık ilişkiler bütününe bir ürün³⁰⁶ olduğunu göz önünde bulundurursak süslemelerin de sadece “zevk vermek” ya da “hoşa gitmek” amacı ile yapılmış

³⁰⁴ Grabar, **The Mediation...**, s.37.

³⁰⁵ M. Ş. İpşiroğlu, **İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s.13.

³⁰⁶ Mülayim, **a.g.e.**, s.11.

olabileceklerini düşünmek hiç kuşkusuz yetersiz olacaktır. Elbette ki yapılan her süslemenin arkasında başka bir anlam aramak da bazen çabalarımızı sonuçsuz bırakabilir. Hatta bize çok anlamlı gibi görünen bazı süslemelerin her yerde ve her dönemde aynı anlamlara sahip olmadığı, farklı ya da yan anlamlar kazanmış olabilecekleri de bir gerçektir. Muhtemelen bu süslemeleri yapan sanatçılar bile bazen onların sembolik anlamlarının tam olarak bilincinde değildi ve sadece ustalarından öğrenmiş oldukları süslemeleri uyguluyorlardı.³⁰⁷ Grabar, “süsün” “süs olmayandan” nasıl ayırt edilmesi gerektiği sorununa da bir açıklık getirmeye çalışmıştır:

“Süs, takdim edilen motiflerin ne bir motiftir ne de biçimidir, bununla birlikte her ikisi de olabilir. O, tasvirleri de tasvir olmayanları da içerebilir. O, izleyicinin bir davranışının sonucu da olabilir ya da bir sanatçı tarafından verilen bir karar da olabilir. Bu terim araştırmanın bu başlangıç aşamasında belki de çok belirsiz bir terimdir, çünkü o aynı zamanda bir dizayn tipi, bir çalışma süreci ve nihai bir sonuç için kullanılmıştır. Bununla birlikte, bireysel nesnelere baktığımızda bütün örneklerde iki tür bilgiyi tanımlama ihtiyacı doğmaktadır: hem onun içermiş olduğu konular hem de benim onun adale yapısı dediğim, insan eliyle yapılan bir şeyin görsel özellikleri nelerdir ve biri onların anlamını nasıl belirleyebilir, nesnenin sağlamış olduğu bir şey aracılığı ile mi ya da kullanıcının hafızası aracılığı ile mi?”³⁰⁸

Grabar’a göre bu konunun aydınlanmasında “süs” ile ilgili felsefi yorumlarla çok daha verimli sonuçlar elde edilmiştir. O, bu yorumları üç kategoride değerlendirmektedir. Birinci yaklaşım esin kaynağını Riegl’den almıştır. Bu yaklaşım özellikle İslam sanatı koleksiyoncularının, müze veya kütüphane müdürlerinin ilk büyük nesli arasında yer alan E. Kühnel, M.Dimand, G.Flury ve Grabar’a göre bazen bunu hatalı bir şekilde kullanmış olan J. Strzygowski tarafından benimsenmiş ve kullanılmıştır. Bu yaklaşım, süsü bir sanatın soyağacının detaylandırılması için başlıca teşhis aracı olarak görür. Nitelendirme ve tarihlendirme için Morelli tarafından geliştirilmiş olan ilkelerde olduğu gibi süs her bir işçinin eğitilmiş olduğu bir detaydır, bu sayede onun kültürel imzası üzerinde bulunduğu ve gittiği her yerde belli olur: *“Sanat tarihinde taklit etmek ve küçümsemek yeterince*

³⁰⁷ M. Khazâie, **a.g.e.**, ss.241-242.

³⁰⁸ Grabar, **The Mediation...**, s.37.

kolaydır, süsleme detaylarındaki bu hareketlenmeler bir bölgeden diğer bölgeye giden işçilerin varlığını tanımlayan kültürel ve irksal bağlantıları canlandırmaktadır ve bununla birlikte bir etkileşimler yığını olarak sanat tarihinin kötü vizyonuna katkıda bulunmaktadır.”³⁰⁹

Bu türden bir sebeplendirmenin tarihsel gerçeklikle ilişkisi çok az olduğunu düşünen Grabar, çağdaş ulusalcılık yaklaşımlarının buna yakın türden yaklaşımlar olduğunu vurgulamaktadır. Ancak bizce burada göz ardı edilmemesi gereken bir gerçek de, Müslüman sanatçıların daha önceki kültürlerin süsleme repertuarlarını bazen olduğu gibi bazen de yeniden yorumlayarak kullanmış olduklarıdır.

İkinci yaklaşım, Ruskin’in yaklaşımıdır: “Süs, tanımak ve övmek içindir, çünkü o işin zevkini gösterir (ya da gösterebilir). Süs ve onun algılanışı neyin güzel ve neyin iyi olduğu duygusunu uyandırmaktadır.” Burada estetik ve ahlakı tekrar süsün konusu olarak görüyoruz. Grabar, ressamaların ve heykeltıraşların konulardaki ilgiyi başka tarafa çekerek ya da özel üsluplarla “Güzeli” ve “İyi” şaşırttıklarını ileri sürmektedir. Diğer taraftan nesnelere ve mimarinin üzerine sanatçılar tarafından yapılmış olan süsün, bulunduğu yapılara veya nesnelere değer kattığını görüyoruz. Grabar’a göre süsün yaratılmasında emek, maliyet ve kullanılabilirlik ağır basmaktadır. Her üçünün de üretilenden bağımsız unsurları vardır, fakat zanaatçıyı idare etmenin yöntemi, para harcamalarının tahsisini yapmak ve süsün gerçek uygulamasını bir sonuca götürmektedir: “Böylece onun motifleri aracılığı ile algılamış olduğumuz güzellik ve ahlak, gerçekte tamamen kişiye özel analizler ve yargılamalar için uygun kategoriler haline gelmektedir.”³¹⁰

Belki de çağrıştırmak istenilen şey “Gerçek” ve “Güzelliğin” “Akıl” ve “Erdem” olmadan yetersiz olduğudur, fakat “Erdem”in de ancak “Geçek” ve “Güzellik” sayesinde bulunabileceğidir.³¹¹

³⁰⁹ Grabar, **a.g.e.**, s.39

³¹⁰ Grabar, **The Mediation...**, ss.39-40.

³¹¹ Grabar, “Toward an Aesthetic of Persian Painting”.., s.251.

Grabar, yüzeylerdeki (dış görünüşlerdeki) görsel etkilerin genellikle o yüzeyleri taşıyan “her ne ya da her kim” olursa olsun ahlak değerlendirmelerine götürdüklerini ve bunu günlük deneyimlerde çok kolay bir şekilde gösterebileceğimizi ileri sürmektedir:

“Biz kravatları ya da kıyafetleri resimlerden ve diğer takdir edilmiş olan sanat çalışmalarından çok daha isteyerek ve kolay bir şekilde red etmekteyiz ya da bertaraf etmekteyiz ve biz insanların ahlak değerleri hakkında onların sanat zevklerinden ziyade, giymiş oldukları kıyafetlere ya da ikamet ettikleri mekânların iç dekorasyonuna bakarak sonuçlar çıkartmaya çok daha yatkınız. Süsle ilgili bu duyusal yaklaşımın daha ilginç yanı onun zevk verme hüneri ile bahşedilen neşeli formları ilan etmesidir. Bundan kastedilen şey dekoratif formların canlı olmasıdır, onların hantal heykellerden ya da sonsuz Madonnalardan çok daha kolay nefes aldıklarıdır.”³¹²

Bu sevincin Ruskin’in çizimlerinde ve Focillon’un “formların hayatına” nüfuz etmesinde görebildiğimizi ifade eden Grabar, aynı zamanda sanatsal formlara ani bir şekilde verilmiş olan bir tepkinin de ilham değerinden fazlasına sahip olamayacak kadar kişisel olabileceğini düşünmektedir. Ona göre bu belki de sanat çalışmalarının sevilmesine yardımcı olabilir, fakat her hangi bir şeyi açıklamaz. Diğer taraftan sanatın asıl amacının kişiliğin ifadesi olduğu düşüncesi ise ancak sanat her türlü amaçtan kurtulduğu zaman kendini kabul ettirebilir.³¹³

Üçüncü yaklaşım Gombrich’in yaklaşımıdır. Gombrich formların sınıflandırmasından kaçınmakta ve süsün pratik etkilerini tanımlamaktadır. Bu anlamda sebepleri aynı olmasa bile Grabar’la aynı yöntemi paylaştıklarını söylemek mümkündür. Gombrich özellikle süsün “çerçeveleme, doldurma ve bağlama” özelliklerini vurgulamıştır.³¹⁴ Bunlar süsün kişisel olmayan ve yaygın olarak bilinen özellikleridir. Gombrich süsü, bazı nesnelerin ustası ve kullanıcısı ile olan ilişki, bir resmi çerçevelenmiş olması ya da bir duvarı kaplamak için kullanılan bir alan olması aracılığı ile tanımlamaktadır. Grabar’a göre bu yöntemin Gombrich için önemli olmasının sebebi

³¹² Grabar, **a.g.e.**, s.39.

³¹³ E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, (Çev. Bedrettin Cömert), 4. Basım, İstanbul 1992, s.398.

³¹⁴ Gombrich, **The Sense ...**,s.,40.

bezemeci olmayan sanat için gerçekten önemli olan takdir için gerekli olan desteği sağlamaktır. O bunun, Batı resminin orta bir sanat tarihi geleneğinde biçimlendirmiş olduğu doğal dünyanın görkemli ve göz alıcı eğlencesinde en büyük başarısı olduğunu ifade etmektedir.³¹⁵

Grabar Gombirch'in bu yaklaşımını son derece kişisel, Batı tasvirlerine temellendirilmiş bir sanat bakışı olarak görmekte ve ona ancak Avrupa merkezli eleştirisini reddederek kısmen katıldığını belirtmektedir. Grabar'ın dolaylı olarak göstermeye çalıştığı gibi süsün bir dizaynın konusu olması mümkündür. Nitekim Grabar Müşettâ'nın cephesinin ya da Sistine Şapel'inin izleyici için (fakat kesinlikle ustası için değil) onlarla ilgili başka anlamlar bulununcaya kadar sadece süslenmiş yüzeyler olduklarını vurgulamaktadır:

“Mademki onlar bir binanın ya da bir nesnenin neden yapılmış olabileceklerinin gözle görülebilir sebepleridir o halde bu süre içerisinde onlara sadece “doldurmanın” basit örnekleri olarak bakmamak gerekir. Bir alanı bir motif ile “doldurmak” ve bir nesnenin yüzeylerinin tümünü ya da bir bölümünü o motif ile kaplayarak nesneyi değiştirmek arasında bir fark vardır. İlk örnekte doldurma motifinin taşıyıcısının sahip olduğu kullanıma katılmanın dışında bir amacı yoktur; ikincisinde ise o taşıyıcısının asıl amacını değiştirebilir.”³¹⁶

Grabar'a göre süs dokuma bir kumaşı şık ve duyguları okşayan bir halı yapabilir, fakat duvar kâğıda ya da bir resim üzerinde yer alan benzer bir motif kesinlikle aynı etkiye sahip değildir, çünkü Grabar'ın Amiens'in cephesinde de tasvir etmeye çalıştığı gibi, bir süsleme motifinin hiyerarşik konumu onun etkisini değiştirebilir. Mesela, bir halı motifi bir Hollanda resmi üzerine resmedildiğinde çok daha az ikonografik olmaktadır ya da betimleyici bir detay haline gelmektedir veya bir duvar resminde sonsuz bir şekilde tekrarlandığında bütün anlamını kaybetmektedir. Ona göre, bu kuramda anlamsal bir görevi olmayan, özel ve tutarlı anlamı olmayan bir motif türü olarak süs bizim bilgisizliğimiz yüzünden sadece bir süs olabilir, oysa anlamları pekâlâ bitkisel tomarların

³¹⁵ Grabar, **The Mediation...**, s.40.

³¹⁶ Grabar, **a.g.e.**, s.41.

zarif kıvrımlarının içinde ve çiçeklerin, yaprakların arasında oynayan hayvanlarda gizli olabilir. Bu durumu Grabar bir başka örnekle ise şu şekilde açıklamaktadır: *“Nubaların dünyasındaki dövmelerde nefis geometrik süsleme sosyal ve kültürel anlamlarla yüklüdür ve kutsal tasvirlerle karşı Etiyopyalı ustaların ve kullanıcıların dindarlığı onların renkli motiflerinin görünüşteki anlamsızlığı ile azalmamıştır.”*³¹⁷

Kısaca, Grabar’ın bu tartışmalarından çıkartılabilecek varsayım, genellikle gelişmiş güzel bir şekilde olan ve sıralaması olmayan formların yaratılmasında ve özellikle de bu gibi formların tanımlanmasında İslam sanatı tarafından süs ya da süslemelere verilmiş özel bir rolün olmadığıdır. Erken İslam sanatındaki bir kaç örneği tartışarak Grabar, mantıklı belirsizlikleri ve benzer formlar hakkındaki yaygın görüşlerdeki çelişkileri göstermeye çalışmıştır. Ona göre, “soyut” ya da “süs” gibi kelimelerin hakkında ne türden düşünceler ve açıklamalar yapılmış olursa olsun süslemede bulunan deneyimlerin çeşitliliği ile ilgili yapılmış çalışmalar yetersizdir. Ayrıca dekoratif formlar, simetri ya da motiflerden bağımsız olan “basitleştirme” gibi özellikleri değerlendirerek tanımlanabilir veya tasvir edilebilir. Bunlar basit anlamlara sahip olabilecekleri gibi daha karmaşık anlamlar da içerebilirler. Fakat Grabar’ın burada asıl vurgulamak istediği husus süslemenin amacının kesinlikle *“güzelliği taşımak ve zevk sağlamak”* olduğu ile ilgilidir. Bununla birlikte onun *“Güzelliğin ya da zevkin ne olduğunu bilmeden bunu söylemenin pek de bir yararı yoktur”* demesi bir yerde nerdeyse bütün estetik ifadelerin temel niteliği olan *“güzelliğin ve zevkin”* hiç bir şeyi açıklamadığı şeklinde anlaşılmasına neden olmaktadır.³¹⁸

Süs ile ilgili yapmış olduğu yorumlarda dört *“aşamanın ya da tabakanın”* bulunduğunu ifade eden Grabar’a göre, bu aşamalardan biri yapıların ya da nesnelere yüzeylerine yerleştirilmiş olan bitkisel kıvrım motifleridir. Onun ifadesi ile:

“Bu motifler, en azından Batı sanatının geleneği içinde hiyerarşi silsilelerine sahip olan motiflerdir. Bu aşamada, bir grup bir dış göndergenin bulunup

³¹⁷ Grabar, a.g.e., s.41.

³¹⁸ Rudolf Arnheim, “Reviewed Works: The Mediation of Ornaments by O.Grabar”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 53, No.2, Spring 1995, ss.218-219.

bulunmaması aracılığı ile tanımlanmıştır, birçok durumda tasvir edilmiş bir şey vardır (bir kuş, bir ev, bir daire) fakat olması gereken şey o değildir. Motifler için varsayılan konu hiyerarşisine ben, boyutlarla olan ilişkiler, konum vb, bir motifin diğer motifin üzerindeki iltiması aracılığı ile bir motif hiyerarşisi ya da bir kas sistemi (musculature) ilave ettim. İlk hiyerarşi her hangi bir nesne ya da yapıdan bağımsız olduğu halde ikincisi tersidir sadece insan eli ile yapılan şeylerin üzerinde kolayca görülen şeydir.”³¹⁹

Çakışmak için yapılmış olsalar bile en azından analitik olarak, bir nesnenin ya da bir motifin yapılışının, onun algılanışından ayırmanın zorunlu olduğunu düşünen Grabar, mevcut bir form için “doğru” anlamı bulmanın, Gombrich’in “yapma” ve “eşleştirme” adlı oyununda da olduğu gibi açık ve basit olmadığını belirtmektedir:

“Çünkü tarihçi, eleştirmen ya da izleyici başkasının çalışmasını kendi yorumuna göre yapma hakkına sahiptir ve bu yorum, onu yapanınki ile ya da haminin yorumu ile aynı olmak zorunda değildir. Mesela şu bir gerçektir ki müzelere ikonların ya da diğer dini ve litürjik nesnelerin konulması onların orijinal dini anlamlarını azaltmaktadır, belki de tamamen yok etmektedir, fakat onların “kaliforik” (calliphoric) ve “terpnopoetik”(terpnopoetic) değerlerini korumaktadır ve hatta arttırmaktadır. Ve kesinlikle, sık sık yapılmış olduğu gibi birinin farkında olmadığı ya da hatta nefret ettiği dini nitelikli bir tasviri içtenlikle takdir etmesi mümkündür.”³²⁰

Burada Grabar’ın, “akıl karıştırıcı ve kesin olmayan” dediği “soyutlama” hatta “dekorasyon” gibi geleneksel terimleri bertaraf ederek onların yerine “kaliforik” (calliphoric) ya da “terpnopoetik” (terpnopoetic) gibi yeni kelimeler kullanmış olması da dikkat çekicidir. Ona göre bu kelimeler: “Nesnenin o kadar da malı olmayan-duygu belki de geçici ilgi ya da tutku gibi - nesneye kullanıcısı ya da izleyicisi tarafından verilmiş olan ve ona neredeyse zorunlu olarak iliştilmiş duyguları, sanat çalışmalarına yapılmış olan atıfları ifade etmektedir (bu örnekte güzellik ve zevk), fakat bunların dışında mutlaka başkaları da vardır.”³²¹

³¹⁹ Grabar, **The Mediation.**, s.43.

³²⁰ Grabar, **a.g.e.**, s.43

³²¹ Grabar, **a.g.e.**, s.43.

Grabar, görsel deneyimi sıralamanın bir süreci olduğunu ve bunun da almış olduğu kültürel formlardan bağımsız olması gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre bu sürece “süs” ya da “süsleme” demek uygun değildir, çünkü süsün kendisi iletişimin kurulmuş olduğu mesaj olabilir. O zaman bu süreç nedir? Grabar’ın bu konu ile ilgili vermiş olduğu bir kaç örnek dikkat çekicidir. Bunlardan biri Fransız mimar Claude Perrault’nun bir yapıya karşı olan duygularını canlandıran hisleri ile ilgilidir, mimar bu hislerini “*tutkuyla... bir çehreyi sevmek*” le karşılaştırmıştır. Bir diğer örnek ise Platon’un Sempozyum’undandır (Symposium) :

“Sokrates’in etrafına toplanmış olan arkadaşları, sevginin mantıklı bir tanımını bulmaya çalışmakta başarısız olmuşlardır ve onların sevgi diye düşündükleri ile bu sevginin etkileri ya da amaçları arasında bir dizi mantıksal çelişkinin çıkmazına girmişlerdir. Sokrates Diotima adında Mantinea’lı bir kadının kendisine vermiş olduğu bir vaz ile ilişki kurarak araya girmiştir. Kadının tartışmasının dayanak noktası, mutlak güzelliğin insanın niyetinin ve onun davranışının kaynağının nesnesi olan eşsiz ve sonsuz saflıkta bir formunun olmasıdır. Fakat ideal olanı zamanında kanunlaşmaya (rolünü canlandırmaya) izin vermeyen ve bununla birlikte üreme vasıtasıyla kendi devamlılığına izin vermeyen teorik olandır. Pratikte aşık olmak “ insandan putlaştırılan kişiye ya da nesneye ve putlaştırılan kişi ya da nesneden insana mesajların taşınması ve yorumlanmasıdır” o “ akıllılık ve cehalet arasında” bir yerlerde dolaşıp durmaktadır. Aşk ne aşık olandır ne de sevgilidir, ne mal sahibidir ne de sahip olunan nesnedir, ne bir insan ne de tapınılan kişi ya da şeydir. “O büyük bir ruhtur; bir ruhun doğası olan her şey yarı Tanrı (tapınılan kişi ya da şey) ve yarı-insandır.” O “ aracı bir mizaçtır (içgüdü)”. Platon tarafından bunun için kullanılmış olan kelime “ruh” şeytandır’ dır (daimon).”³²²

Grabar, benzer bir gözlemin, “süs” denilen şeyin etrafında da Platon’un idealist dayanak noktasına ya da onun genel olarak sanatlar ve özel olarak da görsel sanatlar ile ilgili mantıklı bir şekilde geliştirmiş olduğu şüphelere katılmadan da geliştirilebileceğini düşünmektedir:

“Süsün kendisi sanat izleyicileri ve kullanıcıları arasında hatta belki de sanat ve sanat çalışmalarının yaratıcıları arasında aracı bir düzen ortaya

³²² Grabar, **The Mediation...**, ss.44-45.

koymaktadır. Bu aracı ruh birçok form almaktadır, fakat onların hepsi merkezi bir özellik tarafından karakterize edilmiştir: sanat çalışmalarının kavranması için gerekli olduklarından, bir kaç uç örnek dışında, onlar sanat çalışmasının kendisi değildir. Platon'un şeytanları gibi bazı edebi eleştirmenlerin dünya ve metin ya da metin ve onun okuyucuları arasında aracılık eden prizmalar dediği gibi (geometrik biçimler). Bir Fransız şairi ve edebiyatçısının sözlerinde Asya'nın kültürleri güzel bir şekilde mısralaştırılmıştır, bir mal ya da bir sanat çalışmasının özelliği (sembolü) olmadan güzelliğin kendisinin bir aracı olduğu sonucunu ortaya koymaktadır. Ve Sigmund Freud "Zevk Prensiplerinin Ötesinde" (Beyond the Pleasure Principle) adlı çalışmasında da süste de oldukça bilinen aynı şeyi tekrarlamaktadır " çalışmada bir tür şeytani gücü ortaya çıkartmaktadır." ³²³

Kısaca ifade edecek olursak, Grabar, süslemenin sadece güzelleştirmek amacına sahip olmadığını, fakat aynı zamanda izleyicisinin süslenmiş olan sanat eseri ile bağlantı kurabilmesi için, bir şekilde gizemli bir erişim sağlayabilmesi için bir aracı olduğunu ileri sürmektedir. Grabar'a göre onun gizemli yönü belki de Platon tarafından aşk/sevgi için tanımlanmış olan "bir şey" gibidir, sanki iki bölge arasında bir "şeytan" akıl almaz bir şekilde denge sağlamaktadır.

Grabar, "ne kadar aracı vardır?" sorusuna ise "muhtemelen sınırlı sayıda şeytanlar ya da ruhlar gerçekten vardır" ³²⁴ cevabını vermektedir. Ancak o sanat çalışmalarının anlaşılmasına aracı olan bu şeytanlardan dördü üzerinde durmuştur. Bunlar yazı, mimari, doğa ve geometridir.

2.1. YAZI

İslam sanatındaki bazı motiflerin tıpkı çağdaş soyut resim gibi çeşitli yorumlara açık özelliklere sahip olduğuna işaret eden Grabar, bir alanı tamamen kaplayan Samerra üçüncü üslubunun soyut süslemelerini ya da İstanbul'daki albümlerden birinde yer alan ve çeşitli renklerdeki karelerden oluşan Hz. Ali'nin isminin tekrarlandığı motifi bu türden

³²³ Grabar, **The Mediation...**, s.45.

³²⁴ Grabar, **a.g.e.**, s.46.

süslemelere örnek olarak göstermektedir.³²⁵ Grabar, özellikle İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 2152’ de ünlü bir albümde yer alan ve XV. yüzyıla ait İran resmi üzerinde durarak bu resmin yorumlanmasında etkili olabilecek yolları analiz etmeye çalışmıştır.³²⁶ Orijinal amacı, bağlamı ya da düzenlemesi hakkında her hangi bir ipucu olmayan bu resimdeki kırmızı arka plan üzerinde düz çizgilerden ve altı renkten oluşan zarif geometrik figürlerin ilk bakışta birçok farklı açıdan yorumlanabileceğini ileri süren Grabar’ın amacının daha iyi anlaşılabilmesi için onun bu resim ile ilgili olarak yapmış olduğu yorumları burada vermek uygun olacaktır. Bu motifler:

1. Çini örneklerinde olduğu gibi statik, birbirini tekrar eden şekillerden oluşmuş bir kompozisyon olarak düşünülebilir. Grabar, şekillerden her hangi birinin oyma testeresi ile kolay bir şekilde kesilmiş tahta parçalarından oluşan bulmacanın (jigsaw puzzle) bir parçası olarak hayal edilebileceğini ifade etmektedir. Yani onlarca parçanın farklı renklerinin uyumlu ihtimalleri düşünülerek dizaynın bütünü keşfedilebilir ve hatta bu sayede tasvirin rekonstrüksiyonu bile yapılabilir.
2. Çeşitli simetrilerin merkezi bir kare mihver etrafında dönmesi ya da farklı renklerin kullanılışı ve onların etkisi ile kendisi için açıklamalar ve analizler gerektiren tamamlanmış bir kompozisyon gibi düşünülebilir. Grabara’a göre bu özel aşamada bu resim İslam sanatı içinde oldukça sıra dışı bir konuma sahiptir ve bu yorumla Mondrian’ın deneyimleri ve diğer yirminci yüzyıl resimleri ile çok yakın bir ilişki içinde gibi görünmektedir.
3. Dört köşede Hz. Ali’nin ismi yer almaktadır ve bu isimin yazımında arka plandaki kırmızı renk hariç resimde kullanılmış olan bütün renkler kullanılmıştır. Grabar’a göre bu örneğin karmaşık ayrıntıları dışında yazının bu şekildeki rotasyonu pek de orijinal değildir, çünkü on beşinci yüzyılda ve muhtemelen daha önceki mimari çalışmalarda da sık sık stuko

³²⁵ Grabar, “Islamic Art: Art of a Culture or Art of a Faith?” **Art and Archaeology Research Papers**, London 1978, s.5.

³²⁶ Grabar, **The Mediation...**, ss.47-48.

motiflerle ya da renkli çinilerle ve sırlı tuğlalarla Hz. Ali'nin ismi (Allah, Hz. Muhammed ya da kutsal kişilerin isimleri) merkezi bir nokta etrafında yazılmıştır.

4. Grabar bu isim ile ilgili başka ihtimaller üzerinde durulabileceğini de ifade etmektedir. Buna göre “Ali” ismi yaygın olan bir isimdir ve teorik olarak buradaki isim bir tür kişisel logo olup bir patronu tanımlayabilir ve övebilir. Fakat büyük bir olasılıkla bizim görmüş olduğumuz dini bir tasvir ve Peygamberin damadının anısına yapılmıştır. Bilindiği gibi Hz. Ali bütün Şiiiler için ilk imamdır, ancak Grabar bu resmi otomatik olarak mezheple ilgili kutsal bir tasvir olarak görmemiz gerekmediğine işaret etmektedir. Ona göre Şii tarikatçılığı XV. yüzyıl hükümdarları arasında yaygın değildi ve Hz. Ali'ye olan sevgi ve hayranlık sadece Şiiilerle sınırlı değildir. “Ali” isminde görülen mistik düzenler ayrıca edebi ya da sanatsal daireler ahlaki bir modeli ve İslam'daki ilk kahramanı (sanatçıyı) ifade etmektedir. Bir başka deyişle biri yazılı harflerin anlamını çıkartsa bile tasvirin özel içeriği ve senkronik önemi bize yardımcı olmaktadır.

Bunların dışında Grabar ayrıca bu tasvirin ortaya konulmasının aşamaları, sanat tarihçilerinin zihnini meşgul eden genetik durumu ve sanat çalışması şeceresinin de analiz edilebileceğini belirtmektedir. Ona göre bu resim zaman ve mekâna önem verilmeden, görsel deneyimin bütün spektrumundakilerle karşılaştırılarak, eleştirinin neredeyse bütün özgür sorgularına açık, tamamlanmış formlar dizisi olarak da görülebilir: “*O, basit bir şekilde yazı aracılığı ile belirli bir zamanın ya da kültürel bir mesajın görünürdeki taşıyıcısı olabilir ve o zaman söylemiş olduğu şey, nasıl söylediğinden çok daha önemli hale gelir.*”³²⁷

Ona göre bu resimle ilgili yapılabilecek bir başka analiz ise nesnenin bir özelliğinde görmüş olduğumuz kendi zevk alma ya da zevk almama reaksiyonumuzu nakletmemiz

³²⁷ Grabar, **The Mediation...**, ss.47-48.

veya kompozisyonunun özelliklerinin bu çalışmayı güzel yapıp yapmamış olduğunu tartıştığımız estetik yargılama ile ilgilidir.

Kısaca ifade edilecek olursak Grabar, bu sıra dışı resmi anlamamız için bütün bu yaklaşımların tartışılması gerektiğini ve sırasıyla tetkik edilmesi gerektiğini düşünmektedir. Ancak o burada sadece bu resim üzerindeki “Ali” yazısı üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu resmin üzerinde yazılı olan mesajın Arapçayı iyi bilen bilim adamları ve izleyiciler için bile ilk bakışta çok açık olmadığını ifade eden Grabar, bu yazının XV. yüzyılda kesinlikle bu günden daha kolay anlaşılabilir olmasına rağmen yine de onun hemen yazı olduğunu söylemenin o zaman için de zor olduğunu belirtmektedir. Düşünülürken buradaki yazının anlamı çözülebilir, ancak, motifin şekli, renkleri ya da bizim hala tanımlayamadığımız diğer özellikler, ilk amacı ya da bulunduğu yer gibi unsurlarla bağlantı kurulmadıkça, anlam, amaç, fonksiyon ya da kullanımı hakkında herhangi bir ipucu vermemektedir.

XV. yüzyıldan önce yazı ile ilgilenen başlıca sanatsal geleneklerin her birinde ortaya çıkan epistemolojik problemlerle ilgili bazı soruları ise Grabar şu şekilde sıralamaktadır: *“Bugünün gözlemcisi olarak benim yazıyı görmeme sebep olan neydi? Bu neden önemlidir? Yazıyı okumak resime bakarken aldığım zevke yardımcı oldu mu ya da onu engelledi mi?”*³²⁸

Onun üzerinde önemle durmuş olduğu husus yazının gerek Batı’da, gerekse Uzak Doğu ve Doğu’da anlamından bağımsız olarak evrensel bir estetiğin özelliği olarak “hoşa giden” bir şey olmasıdır. Mesela, Hz. Meryem’in kaftanı ya da halesinde Arap kitabelerinin imitasyonunun yer alması³²⁹ ya da Kral Roger II’nin taç giyme töreninde İslami özel anlamlar içeren kaftanını giymesi gibi. Bu da gösteriyor ki formların ve konuların uyruğunun öneminden ziyade burada önemli olan onların ortaya koymuş

³²⁸ Grabar, **a.g.e.**, s.50.

³²⁹ Grabar, “The Aesthetics of Islamic Art”..., s.xxix.

oldukları ideolojik ve estetik etkidir³³⁰. Grabar yazılarda açık bir şekilde görülen iki çabayı şu şekilde sıralamaktadır:

“Birisi, bir dizi ustalıkla basit bir hareket olan iletişimin yazıya dönüşmesidir; zaman zaman bu dönüşüm iletişimi algılamayı güçleştirmekte hatta anlamsızlaştırmak ile sona ermektedir. Diğer çaba bir kısım izleyicinin üzerinde zevk tepkisi olan bir estetik tepkiyi tahrik etmesidir. Yazı “kalliforiktir”, güzelliğin bir taşıyıcısıdır ve zevk vererek o “terpnopietik” hale gelmektedir. Duygusal ya da psikolojik tepkinin sırası ne olursa olsun güzellik zevk haline gelmektedir. Alternatif olarak görülenden alınan zevk görüneni güzel olarak etiketlemeye neden olmaktadır.”³³¹

Hat sanatı üzerine yazılmış olan bazı kaynaklara baktığımızda da yazının aktif rollerinden birinin zevk sağlamak olduğunu görmekteyiz.³³²

Yazıdaki güzelliğin ya da sanatsal kalitenin gerçekten ne olduğunu anlamaya çalıştığımızda ise bu konuda bazı zorlukların ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu zorluğun nedeni Grabar’a göre okunmak için yazılmış olan çeşitli el yazıları ile zaman zaman ilave ve alternatif etkiler yaratmak isteyen yazılar arasında uygun bir ayırımın olmamasından kaynaklanmaktadır. İslam dünyasındaki Hat sanatı üzerine yazılmış olan kaynakların çoğu ya kataloglardan oluşmaktadır ya da bunlar “nasıl güzel yazı yazabilirim” üzerine yazılmış olan teknik el kitaplarıdır. Sanatsal hüneri ya da çalışmaların estetik niteliklerini sorgulayan eserler ise neredeyse yok denilecek kadar azdır. Grabar’ın önemle vurgulamış olduğu şey ise hat üzerine yapılmış olan çalışmalarda, eski el yazısı çalışmalarının her birinin bir hat örneği olarak varsayılmış olmasıdır, ya da bunun en azından böyle anlaşılmış olmasıdır.

Grabar’ın burada asıl ifade etmek istediği şey, yazı kelimesi ile eskiden beri onun karşılığı olarak kullanılmış olan hat kelimesinin farklı şeyler olduğudur. Sözlüklerde hat

³³⁰ Grabar, “Trade with the East and the Influence of Islamic art on the “Luxury Arts” in the West”, **Medio Oriente e l’ Occidente nell’arte del XIII secolo**, ed. Hand Belting (Bologna) 1982, ss.32-33.

³³¹ Grabar, **The Mediation...**, s.59.

³³² Mahmud Bedreddin Yazır, **Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli**, I-II. Kitap, 2. baskı, Ankara 1981, ss.8-10.

teriminin ondan fazla anlamının olduğunu görüyoruz. Bu kelimenin ilk anlamı “çizgidir”, ikinci anlamı ise “kalemle yazı yazmaktır.” Ancak her iki anlamda da hattın yazı anlamı olmadığı dikkati çekmektedir. Bu durumda “hat” ile “yazı hattı” farklı şeylerdir. Bu da her çizginin yazı ve her çizmenin de yazma olmadığı anlamına gelmektedir.³³³

Diğer taraftan, yazının ve harflerin sembolik, ezoterik anlamları üzerinde duran eserlerin sayısının azımsanmayacak kadar çok olduğunu söylemek mümkündür. Bunların arasında özellikle Seyyid Hüseyin Nasr³³⁴, Titus Burckhardt³³⁵ ve Annemarie Schimmel³³⁶ gibi bilim adamları çalışmalarında İslam hat sanatının kaynağının Kur’ân olduğunu ve bunun aynı zamanda Müslüman toplulukların ruhunun İlahi Mesaj’a vermiş olduğu cevabı yansıttığını ileri sürmektedirler. Hat sanatı İslam dünyasındaki görsel sanatların arasında en yüce olanıdır ve Kur’ân’ın yazısı olduğu için kutsal bir sanattır (par excellence).³³⁷ Bu konudaki diğer görüşlere çalışmamız boyunca yeri geldikçe atıflarda bulunmaya çalışacağız.

Grabar, yazının taşınabilir özelliğinden dolayı onun adeta zaman ve mekânı birleştiren bir köprü vazifesi gördüğünü ifade etmektedir: “ *O en kaba ve en ilhamlı düşünceleri ilan edebilir; o güzel ya da çirkin olabilir; gizli ya da açık bir şekilde iletişim kurabilir; uzaktan görkemli ve görülebilir olabilir ya da bir iğnenin başını dolduracak kadar küçük olabilir.* ”³³⁸

Ona göre, yazının bütün bu farklı eylemlerini hat gibi tek bir terimin kapsamına almak sadece yazının anlamlarını karıştırmak olur. Alternatif bazı terimleri tanımlamak için Grabar yazının somut geleneksel deneyimini takip etmeyi uygun görmektedir.

³³³ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Yazır, **Medeniyet Aleminde...**, ss.10-32.

³³⁴ S.H. Nasr, **a.g.e.**, ss.29-45.

³³⁵ T. Burckhardt, **a.g.e.** ss.157-159.

³³⁶ Annemarie Schimmel, **Islamic Calligraphy**, Leiden 1970, **Calligraphy and Islamic Culture**, New York –London 1984.

³³⁷ Nasr, **a.g.e.**, s.29.

³³⁸ Grabar, **The Mediation...**, s.62.

İslamiyet'in ilk yüzyıllarındaki bazı kültürel özelliklerin önemini vurgulayan Grabar, Müslümanların resmi ya da biçimsel her hangi bir şeyde taklit niteliğindeki tasviri reddettiklerini belirtmektedir. Bu reddin beraberinde gelen sonuç ise yazının, inancın, gücün ve meşruluğun başlıca işaretleri olarak yüceltilmesi olmuştur. "Sözün tasvirleri" diye nitelenen bu erken örneklerden en iyi bilinenleri, din ile ilgili ideolojik anlamlı ifadelerin olduğu geç VII. yüzyıl halifelerinin paraları ve İsa, Kristoloji üzerine İslam'ın doktrinlerini, yeni dinin en son zafer olduğunu ilan eden ifadeleri ile Kudüs'teki Kubbetü's-Sahre'nin uzun kitabesidir.³³⁹ Titus Burckhardt ise İslam hat sanatının "Allah'ın Kelamı'nın görsel tezahürü olmasından dolayı neredeyse Hıristiyan sanatındaki ikonlara paralel bir role sahip olduğuna işaret etmektedir.³⁴⁰

Ancak Grabar, sembolik ya da takdimsel tasvirlerin yerine kullanılmış olan yazı örneklerini dini ya da politik alanlarla sınırlandırmanın doğru olmadığını düşünmektedir. O farklı bir yaklaşım sergileyerek edebiyat ve şiir alanından da örnekler vermektedir. Bağdat'taki soylu insanların davranışları hakkında bilgi veren X. yüzyıla ait bir el kitabında yer alan şiirlerde, şişeler, fincanlar, kadehler, perdeler, giysiler, başörtüler, peçeler ve türban gibi süslü günlük kullanım eşyalarından söz edildiğine dikkat çeken Grabar, el-Mesudi'nin, nesnelere üzerine şiir yazmayı, IX. yüzyıl ortalarında sanatsal bir yenilik olarak tanımlamış olduğunu da belirtmektedir. Ancak kalıntıların yetersizliği nedeniyle, mevcut seküler nesnelere ya da mimari anıtlarla, IX. ve X. yüzyılların sanatının başlıca özellikleri ile açık bir şekilde ilişki kurmak zordur. Mimaride şiirin kullanımına ilişkin korunmuş en erken tarihli örnek Afganistan'daki XI. yüzyıla tarihlenen Gazne sarayında bulunmuştur.³⁴¹

Üzerinde şiirler bulunan nesnelere XII. yüzyıldan sonra yaygınlaşarak özellikle İran, İspanya ve Sicilya fildişlerinde, İran ipeklerinde ve birçok yerde bulunan metal işlerinde

³³⁹ Richard Ettinghausen, Oleg Grabar, **Art and Architecture of Islam 650-1250**, London 1987, ss.28-30; Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, ss.130-131.; Grabar, **The Dome of the Rock**, London 2006; Grabar, **The Shape of the Holy**, Princeton 1996, ss.52-110.

³⁴⁰ Burckhardt, **a.g.e.**, s.157.

³⁴¹ Grabar, **The Mediation**, s.63.

görülmeye başlamıştır. Yazılı kaynakların birçoğunun “yazılı sözü yüksek bir zevkin anahtar işareti olarak görmeleri” ise oldukça dikkat çekicidir. Kısacası, sosyal zarafet ve ideolojik amaç, Müslüman egemenliğinin ilk yüzyıllarında ifadenin bir aracı olarak yazılı söze dönüşmüştür.³⁴²

Erken İslam dönemlerinde yazının gelişmesini açıklayan bir diğer kültürel faktör ise Peygamber’e ilham yolu ile bildirilen Kutsal Kur’ân’ın ilk cümlesi olan “Bildir” dir. “Nun. Kaleme ve (kalem tutanların) ve yazdıklarına and olsun ki (Resulüm), sen- Rabbinin nimeti sayesinde-mecnun değilsin” şeklindeki El-Kalem Suresinde (68:1,2) “Nun” kelimesi genellikle “hokka” kelimesi ile anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Meale göre buradaki yemin hokka ile kaleme ve kalemle yazılanlara yapılmıştır. Ayrıca “Alak” suresinde de okumaya dikkat çekilmiş olması bu anlamı güçlendirmektedir.³⁴³ Bir başka surede yer alan ayetin ise çok daha şiirsel ve aynı zamanda çok daha güçlü olduğu dikkati çekmektedir : “Şayet yeryüzündeki ağaçlar kalem, deniz de arkasından yedi deniz katılarak (mürekkep olsa) yine Allah’ın sözleri (yazmakla) tükenmez. Şüphe yok ki Allah mutlak galip ve hikmet sahibidir”³⁴⁴ (Kur’ân 31:27). Buradaki ana fikir Grabar’ın ifadesi ile basittir. Tanrı mesajını yazı aracılığı ile göndermiştir ve yazıdan başka hiç bir şey İlahi mesajın bütünlüğünü hiç bir zaman açıklayamaz. En başından beri yazma eylemi aynı zamanda bir iletme aracıdır ve ilahinin algılanmasının ve insanın faniliğinin farkına varmasının hatta tek yoludur.³⁴⁵ Özellikle yapılar da yer alan yazılar “telkin, tembih ve hatırlatma” görevlerinin yanı sıra aynı zamanda dekoratif bir fonksiyona da sahip olmuşlardır.³⁴⁶ Bilindiği gibi onların bir başka işlevi de belgelemek ve kimlik saptamaktır.

Daha sonraki yüzyıllarda Müslüman topraklarındaki yazının yorumlanmasında pratik ve mistik konular rol oynamıştır, hatta bu rolü daha etkin bir şekilde yazının çağdaş yorumlanmasında görmekteyiz. Bu yorumlardan bazılarını şu şekilde sıralamak

³⁴² Grabar, **a.g.e.**, s.64; Grabar, “Trade with the East and the Influence of Islamic Art....”, s.33.

³⁴³ Ali Özek, Hayrettin Karaman vd., **Kur’ân’ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli**..., s.563.

³⁴⁴ A.Özek vd., **a.g.e.**, s.412.

³⁴⁵ Grabar, **The Mediation**..., s.64.

³⁴⁶ Hakkı Önkâl, “Osmanlı Türbelerinde Yer Alan Dini İbareler Hakkında Bazı Mülâhazalar”, **Türk Kültürü**, s.308, Yıl XXVI, Aralık 1988, ss.756-768.

mümkündür: “İslam hat sanatı, İslam vahyinde bulunan manevi geçeklerin billurlaşmasının görsel tezahürüdür. Kur’an’ın harfleri, kelimeleri ve ayetleri, yalnızca yazılı bir dilin öğeleri değil aynı zamanda hat sanatının formu için fiziksel ve görsel aletler olan varlıklar ve kişiliklerdir.”³⁴⁷

Bir diğer görüşe göre ise, durağan ve akıcı harflerin orantılı karışımının vertikal ve horizontal olarak birleşmesiyle tıpkı dokumalarda olduğu gibi, dilde de geometrik bir desen olarak Tanrı’nın varlığını ortaya koyulduğu ifade edilmektedir.³⁴⁸ Yazının soldan sağa doğru yazılması ise eylem alanından kalbe doğru gidişi yansıtmaktadır. Yazının uyumunun genişliği ile Birlik ifade edilmiştir, uyum ne kadar genişse birlik de o kadar açık hale gelmektedir.³⁴⁹ Kısaca ifade edecek olursak Nasr’ın deyimiyle, yazının dikey hareketi İlke’nin Birlik’ini, yatay hareketi ise tezahürlerin kesretini sembolize etmektedir.³⁵⁰

Ancak Grabar’a göre daha da önemli bir husus: “Yazı Tanrı’nın mesajının bir vasıtası olduğu için Tanrı’nın mesajı da yazının kutsal bir parçası haline gelmiştir.”³⁵¹ Vahyin kendi metni içinde bulunan her bir harfin ya da kelimenin kutsalın bir parçası olduğunu hayal etmek ya da varsaymak kolaydır ve bu nedenle yazının kendisi kutsaldır soncuna gitmek de mümkündür.

Bazı sayıların kutsal sayılması ve bazı harflere çeşitli anlamların verilmesi insanoğlunun ilk çağlardan beri inançları doğrultusunda ortaya koymuş olduğu davranışların arasında yer almıştır. XIV. yüzyılda İran’da ortaya çıkmış olan Hurufilik gibi daha sonraki bazı Müslüman mezhepleri de her bir harf için özel ve eşsiz bir önem tahsis etmişlerdir, bunlar bazen mistik bir anlamı olan rakamlar³⁵², hatta bazen de kelimeler

³⁴⁷ Nasır, **İslam Sanatı ve Maneviyatı...**, s.30.

³⁴⁸ T. Burckhardt, **The Art of Islam**, (Trans. P.Hobson), London 1979, s.47; Aslı Göçer, “A Hypothesis Concerning the Character of Islamic Art”, **Journal of the History of Ideas**, Vol.60, No.4, Oct. 1999, s.691; M.Ş. İpşiroğlu, **a.g.e.**, ss.9-10.

³⁴⁹ Burckhardt, **Sacred Art...**, s.159.

³⁵⁰ Nasr, **a.g.e.**, s.38.

³⁵¹ Grabar, **The Mediation...**, s.64.

³⁵² Grabar, **a.g.e.**, ss.64-65, Nasr, **a.g.e.**,ss.40-45, Annemarie Schimmel, **Sayıların Gizemi**, (Çev. Mustafa Küpüşoğlu), İstanbul 2000.

olmuştur. Hurufilerin Kur'an'ı Kerim'in yirmi dokuz suresinin başlarındaki harflere de zaman zaman çeşitli anlamlar verdiği bilinmektedir.³⁵³

Yazı ile ilgili kaynaklara baktığımızda onlarda genellikle Arap yazısının nasıl geliştiği ile ilgili bilgi verilmiş olduğu dikkati çekmektedir. Oysa Grabar'ın daha çok bu yazıya sanat dememizi haklı çıkartacak şeyin ne olduğunu bulup ortaya çıkartmak gayretinde olduğunu görmekteyiz. Daha önce de ifade etmiş olduğumuz gibi o İslam dünyasındaki “yazı” ile “hat sanatı” arasındaki farkı ortaya koymaya çalışmıştır.

VII. yüzyılın ortaları ile erken X. yüzyıl arasında vertikal ya da horizontal, yuvarlak ya da köşeli, esas çizgisi altta ya da üstte, yalnız ya da başka harflere bitişik gibi biçimsel anlamda kolayca tanımlanmış olan harflerin genel şekilleri standartlaştırılmış çeşitli el yazıları ortaya çıkmıştır. Arap yazısının bir tipolojisi kurulmuştur ve ona çoğunlukla noktalamalardan oluşan bir dizi tamamlayıcı gerekmiştir, bu işaretler harfin şekli tarafından ifade edilemeyen sesler arasındaki farkları açıklamak için kullanılmaktaydı. Grabar bu el yazılarının sayısı ve çeşitleri bilinmediği için noktaların ne kadar sistematik ve tutarlı olduğunun da bilinmediğini belirtmektedir. Diğer taraftan ona göre kesin olan bir şey vardır o da, Kur'an'da yer almayan ve hatta bir İslam öncesi geçmişi olup olmadığı da bilinmeyen yeni bir fiilin tanıtılmış olmasıdır. Bu fiil “hatta” fiilidir onun isim fiili genellikle “hat” olarak tercüme edilmiştir.³⁵⁴

Grabar, bu kökün Arapçadaki erken kullanımları için “hat” teriminin kullanılıp kullanılmaması konusunda kararsız olduğunu ifade etmektedir, çünkü ona göre bu fiilin kökünde hiç bir nitelik yargılaması yoktur, ayrıca her zaman da yazıyı belirtmemektedir. “Sınırlarını çizmek”, “ana hatlarını, taslağını çizmek”, en iyi kullanılmış haliyle şehir planlamasında, yerleşim yapılacak ya da üzerine bina inşa edilecek arsalar arasındaki sınırları saptamaya işaret etmektedir. Grabar, normalde yazı eyleminin çok daha yaygın olan “ketebe” kökü ile ifade edilmiş olduğunu, ancak yeni bir şey olan “hat” kökünün de

³⁵³ Hurufilikle ilgili daha geniş bilgi için bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, **Hurufilik Metinleri Kataloğu**, Ankara 1973.

³⁵⁴ Grabar, **The Mediation...**, s.66.

düzenin ve mantıklı bir ahengin niteliği olarak hayal edilebileceğini belirtmektedir. Kısacası bu bir şeyleri uyumlu yapmak için oluşturulmuş “yollardan” biri bir tipoloji olarak düşünülebilir. Müslüman dünyasının teşekkülünden hemen sonraki muazzam yayılışını düşünecek olursak yazının nakli için böyle bir tipolojiye ihtiyaç duyulduğunun yeterince açık olduğunu ifade eden Grabar’a göre daha da önemli olan bunun başarılı bir şekilde yayılmasıdır.

Gerek paralar gerekse erken tarihli Kur’ân fragmanlarındaki el yazılarının standart Arapça el yazısını öğrenmiş olan herkes tarafından, bugün de olduğu gibi okunabildiğini ifade eden Grabar, erken tarihli yazmalarda görülen noktaların, çiçeklerin, geometrik veya diğer motiflerin genellikle bir surenin başlamasına işaret ettiğini veya Kur’an’ın okunmasında gerekli olan bir durak görevini gördüğünü belirtmektedir. Diğer bir ifadeyle Grabar’a göre onlar yazıyla bir ilişkisi olmayan hatta keyfi yerleştirilmiş gibi görünen fakat sayfaya bakarken zevk veren unsurlardır: *“Onlar kaligrafi yaratmamıştır yani güzel olsun diye yazı yazmamışlardır. Bununla birlikte onlar görsel olarak canlı olan kitap sayfaları yaratmışlardır.”*³⁵⁵

IX. Yüzyıl gibi erken bir tarihte bir sayfayı ya da bir metni yaldızlı harflerle süslemenin tamamen zanaatkarlık işi haline geldiğini belirten Grabar, IX. yüzyıldan sonra yazının dini içeriğinden dolayı okunmaya ve takdir edilmeye başladığını, hatta nükteli söz veya erotik içeriğinden dolayı da okunduğuna işaret etmektedir. Ayrıca içeriğinden dolayı yazı Irak’taki Abbasi sarayının etrafında bulunan sofistike seçkinler, Irak şehirlerinin şehir zenginleri ve muhtemelen Doğu’da Merv, Rey ve Nişapur, Batı’da Fustat, Kayrevan ve Kurtuba gibi bir kaç eyalet şehrindeki seçkinler arasında tüketilen ve göze çarpan nesnelerin üzerinde de görülmeye başlamıştır.³⁵⁶

Ancak Grbar’ın ifadesi ile yazının bu özelliklerinden hiç birisi “kaligrafik” değildir. Ona göre harflerde yapılan bir değişiklik olmadığı gibi bunlar sayfalara hatta satırlara

³⁵⁵ Grabar, **The Mediation...**, s.67.

³⁵⁶ Grabar, **a.g.e.**, s.68.

yapılan ilaveler bile değildir. İslamiyet'in ilk yüzyıllarını birçok elyazısının ve iki nosyonun ortaya çıkmaya başladığı yüzyıllar olarak görmenin çok daha mantıklı olduğunu düşünen Grabar, bu nosyonlardan ilkinin güzel ya da en azından pahalı görünen kitap fikri olduğunu, diğerinin ise yazının bilgi taşımasının yanı sıra aynı zamanda zevk kategorilerini tanımlamasından dolayı kitaplardan başka her tür nesnenin üzerinde kullanılabilir olmasıdır.³⁵⁷

Yazı ile ilgili daha sonraki değişiklikleri ise Grabar X. yüzyıl başlarına ve 939 yılında trajik şartlar altında ölen vezir İbn-i Mukle'ye atfetmektedir. XI. yüzyıl ve sonrasına tarihlenen el yazmalarında ve diğer yazılı kaynaklarda bir dizi görsel değişiklikler dikkati çekmektedir. Bu yenilikler “hatt” için sistemli ve ahenkli kaidelere bağlı yeni bir metodun, yeni bir yaklaşımın ve yeni bir yolun keşfidir. Bu yazılar daha çok “el-hattü'l mensub”, yani “nisbetli yazı” olarak bilinmekteydi. İbn-i Mukle'nin bu metodu hem yazı hem de başkalarının yazılarını değerlendirmek için soyut tanımlanabilir bir mekanizma ya da kanuna sahip olduğu için aynı zamanda tekrarlanabilir bir metot olmuştur. İbn-i Mukle'den sonraki neredeyse bütün ünlü hattatlar bu metodu kullanmışlardır.³⁵⁸

M. B.Yazır'a göre, İbn-i Mukle Nesih yazısını bulandır. O bu yazıyı bazı tarihçilerin öne sürmüş olduğu gibi doğrudan doğruya Nabat yazısından değil, Sülüs yazısından türeterek ona yeni bir şekil vermiş ve onu güzelleştirmek suretiyle resmi işlerde kullanılmak üzere devlet dairelerine sokmuştur. Nesih hattı Kufî hattının yerine geçerek dini metinlerin ve Kur'ân el yazmalarının yazımında da kullanılmaya başlanmıştır.³⁵⁹ İbn-i Mukle'nin Arab hattının gelişmesine sağlamış olduğu bu önemli katkı onun geometriyi bilmesine de bağlanmaktadır.³⁶⁰

³⁵⁷ Grabar, **The Mediation...**, s.69.

³⁵⁸ Grabar, **a.g.e.**, s.70, ayrıntılı bilgi için bkz. M. Uğur Derman, “Hat”, **İslam Ansiklopedisi**, C.16, İstanbul 1997, ss.427-437; **İslam Kültür Mirasında Hat San'atı**, İstanbul 1992; Yazır, **Kalem Güzeli**, I-III....

³⁵⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz.Yazır, **Kalem Güzeli....**, ss.76-80.

³⁶⁰ M. Khazâie, **a.g.e.**, s.98.

XI. yüzyılın başlarında ise İbnü'l-Bevvab adında bir başka başarılı hattat İbn-i Mukle'nin "yolunu" değiştirmiştir* ve İbnü'l-Bevvab'ın ortaya koymuş olduğu üslup XIII. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiştir³⁶¹.

Daha sonraki yüzyıllarda bu mirasın unsurları –Arapça karakterleri yazmanın birçok yollarından oluşan metinleri Arapça, Farsça, Türkçe, Urduca ve Malayca olarak ortaya konulmuştur- sık sık kullanılmıştır, tasvir edilmiş ve tartışılmıştır. Bu konuda Grabar'ın yöneltmiş olduğu eleştiri ise özellikle en son yazılmış olan bilimsel yazların bütün bu sayfalara Türk ya da İran kaligrafisinin örnekleri demeleri hususunda olmuştur. O bu örnekleri, kompozisyonunun ve oranlarının çok katı kurallarının onların biçimsel düzenlemesine ahenk ve kolay taklit edilebilirlik sağlamış olduğu el yazısının çeşitli türleri olarak düşünmeyi tercih etmektedir. Grabar'a göre, onların başlıca amacı okunabilmek ve metni ulaşılabilir kılmaktır. *"Erken İslam dönemlerinde bütün bu örneklerde sanat çalışması yazıdan başka bir şeydi."*³⁶²

Grabar, bu duruma açıklık getirmek için en uygun örneklerin Kur'ân el yazmalarında bulunduğunu ifade etmektedir. O, İbn-i Mukle'nin gerçekleştirmiş olduğu yeniliklerden sonraki yüzyıllara ait özellikle üç örnek üzerinde durmuştur.

Bu örneklerden biri Dublin'deki Chester Beatty Library'de bulunan ve 1000–1001 yılları arasına tarihlenen İbnü'l-Bevvab'ın Kur'ân'ıdır (29.Res.). Bu Kur'ân, uyumlu ve orantılı bir el yazısı ile yazılmış olduğu için ayetler oldukça kolay bir şekilde okunmaktadır. Grabar'a göre, bu yazı mesajını naklettikten sonra hemen gözden kaybolan bir yazı türüdür. O yüzden buradaki sanat çalışması ona göre kitaptır ve yapılmış olan ilaveler Vahiy metninin bulunduğu kitabı tutarken zevki, duygusal cazibeyi arttıran yazılı ifadeyi açıklamak için yapılmıştır. Ayrıca, bu ilaveler yazılı metnin içinde değildir, onu sadece çerçevelemektedir. Grabar, bu el yazması kitabının kişisel eşya niteliğindeki küçük

* Bazı kaynaklarda bu İbnü'l-Bevvab'ın İbn-i Mukle'nin orantılı yazısını mükemmelştirdiği şeklinde ifade edilmektedir. Bkz. M. Khazâie, **a.g.e.**, ss.98-99.

³⁶¹ Derman, "Hat"..., s.428.

³⁶² Grabar, **The Mediation...**, s.70.

boyutlarının onu tutana en az ona bakarken vermiş olduğu duygusal deneyimi verdiğini belirtmektedir.³⁶³ (30, 31. Res.). Metni çerçeveleyen ilaveler ise süsleme motiflerinin genel repertuarı haline gelecek olan bütün unsurları içermektedir.³⁶⁴

İkinci örnek de yine bir Kur'ân sayfasıdır (32, 33. Res.). Ancak burada yer alan yazı İbnü'l-Bevvab'ın el yazmasındaki kadar açık değildir. Grabar'a göre bu yazmanın her bir sayfası, usta bir hattat ya da bir patron tarafından düşünülmüş olan tek temel bir modele göre yapılması gereken ayrı bir obje olarak görülmüştür. Fakat O bunun gibi süslü el yazması kitaplarından oluşan dizileri yapma kararının neden verilmiş olduğunu bilmemizin imkânsız olduğunu belirterek, burada etkili olan dönüşümlerin metnin kolaylaştırılması adına ve aynı zamanda da farklı bir duygu sağlamak amacı ile yapılmış olabileceğini ifade etmektedir: *“Belki de bunun nedeni sayfaların rahat ve uyumlu bir şekilde dizayn edilmiş olmalarının başarısını seyretmekten alınan zevktir.”*³⁶⁵

Üçüncü örnek Metropolitan Müzesinde bulunan ve 1050 yılına tarihlenen bir yazmadır (34.Res.). Buradaki yazı da oldukça okunaklıdır. Grabar'a göre, bu örnekte el yazısı bir dizi pratik amacı karşılamak için basit bir şekilde ayarlanmıştır, bunlardan bir tanesi Peygamberin isminin kutlanmasıdır. Ortaçağ İslam'ın dini davranışları hakkında uygun kanıtların olmamasından dolayı Grabar, bu yazmalarda “zevk sağlamak” (“terpnopoeitic”) beklentilerinin olduğunu varsaymanın uygun olacağını düşünmektedir.³⁶⁶

Kısaca ifade edecek olursak, İbn-i Mukle'ye atfedilen ya da daha sonra onunla ilişki kurulmuş olan yazı yazma “yollarında” gerçek anlamda bir devrim olmuştur. Bu devrim X. yüzyıl boyunca devam etmiştir. Ancak Grabar'a göre bu dönemden öncesine tarihlendirilmiş olan hiç bir fragman “hat” ile ilişkilendirilemez. Çünkü XI. yüzyıldan önce yazılmış olan yazılardan, “hat”ta olduğu gibi, estetik ölçülere bağlı kalınarak yazılmış bir yazma sanatı olarak söz etmek mümkün değildir. Grabar, muhtemelen daha çok XVI. ve

³⁶³ Grabar, **a.g.e.**, s.72-73.

³⁶⁴ M. Khazâie, **a.g.e.**, ss.99, 127, 185, 238, 278.

³⁶⁵ Grabar, **The Mediation..**, s.74.

³⁶⁶ Grabar, **a.g.e.**, s.76

XVII. yüzyıllarda Batı Avrupa'daki matbaacılığa ilişkin yeniliklerde olduğu gibi, hem bilimsel hem de kelimenin basılması anlamında bir dizi “tipler” yaratılmış olduğunu düşünmektedir. Yazının yeni standardı, her hangi bir türde çeşitlemelere izin verecek şekilde dikkatli bir şekilde hazırlanmıştır, her bir harfi belirleyen orantılar yazma işlemine mekanik bir yön vermiştir, bu basımda olduğu gibi kalite ve uyumu garantilemekteydi.³⁶⁷

İbn-i Mukle ve İbnü'l-Bevvab'a atfedilmiş olan yeniliklerin tarihsel ve kültürel bağlam içinde değerlendirilmesinin, Müslüman kültürü içinde yazının öneminin daha iyi anlaşılmasını sağlayacağını düşünen Grabar, X. yüzyıldaki yeniliklerin özel içeriğinin bilinmemesine rağmen bu yenilikleri gerçekleştirenlerin vezir İbn-i Mukle gibi Abbasi devletinin yöneteci bürokratlarının olduğunu bilindiğini hatırlatmaktadır. Bu hattatlarla ilgili en erken tarihli kitaplardan biri olan ve 1010 yılı civarına tarihlenen et-Tevhidi'nin eserinde yazının devlet için ne kadar önemli olduğunu ise Grabar şu şekilde nakletmektedir:

*“Yazılı kelimenin her hangi bir yerde ve her hangi bir zamanda okunabileceğini..... Sadece yazılı iletişim aracılığı ile ülkenin ortasında oturan bir hükümdar merkezden uzak olan bölgelerin refahını, sınır bölgelerinin güvenliğini bilebilir. Yazı olmadan hiç bir yönetim devam edemez ve işler gerektiği gibi yürütülemez.”*³⁶⁸

X. yüzyılda yönetsel iletişimin açıklığı ve verimli olması gibi doğal gereksinimlere Grabar, ayrıca iki kaynağın da ek olarak itici bir kuvvet vermiş olabileceğini belirtmektedir. Bunlardan ilki, kâğıdın yaygın ve elverişli bir malzeme olmasıdır, çünkü kâğıt parşömen ve papirüsten daha ucuzdur. Ayrıca, yazının ayırt edici özelliği sosyal ayırım kriterlerinden biri haline gelmiştir, okuryazarlık arttıkça üzerinde yazı bulunan malzemeler yaygınlaşmış ve daha da ucuzlamıştır. Bu dönemin ikinci özelliği çok iyi gelişmiş sofistike entelektüel ve aynı zamanda sosyal bir seçkinler sınıfının olmasıdır. Bunlar için zarafet kıyafetlerde olduğu gibi yazının da başlıca özelliği olmuştur. Grabar, bu pratik ve modaya uygun nedenlerin konfigürasyonunda, dinsel ya da hatta varsa

³⁶⁷ Grabar, **The Mediation...**, s.76.

³⁶⁸ Grabar, **a.g.e.**, s.77.

sofuluk ilhamının çok minimal düzeyde bir rol oynamış olabileceğini ifade etmektedir. Fakat bunlarda dinin nakli ve farkındalığı etkili olmuştur. Grabar, bunu anlayabilmek için Chester Beatty Library'deki İbnü'l-Bevvab'ın Kur'ân'ından bir sayfanın açıklığı ve okunabilirliği ile bir ya da iki nesil öncesine ait veya farklı patronaja atfedilebilecek "Mavi" Kur'ân'dan bir sayfanın (35.Res.) görsel ihtişamının ve aynı zamanda da orantılı anlamsızlığının karşılaştırılmasının yeterli olduğunu ifade etmektedir.³⁶⁹

Yöneticiler tarafından tanıtılmış olan değişikliklerin, belki X. yüzyılın kültürel ve politik çatışmalarını dini anlamda yorumlamak için kullanılabileceğini ifade eden Grabar, aynı zamanda bu değişikliklere zorlayan şeyin din olmadığına inanmaktadır. Ona göre bunlarda, yazı ve devletin resmi ifadesi arasındaki ilişkinin devamlılığı ve diğer birçok olgunun arasında, güç tasvir edilmiştir. Buna örnek olarak ise XIV. Yüzyılda, Mısır'da Arapça olarak yazılmış olan Kalkaşandi'nin yönetsel prosedürlerle ilgili kitabını vermektedir. Daha sonraki yüzyıllarda yazının, en orijinal ve göz alıcı dönüşümlerini ortaya koyan örnekler ise Osmanlı sultanlarının tuğraları olmuştur.³⁷⁰ (36.Res.)

Grabar, yazının bu özel formunun aynı zamanda bütün iletişim araçlarında yazının "gerçek bir patlaması" olarak ortaya çıktığını ifade etmektedir. Kuzey doğu ve orta İran'da pişmiş tuğladan bir dizi kule ve türbeler inşa edilmiştir Bu yapıların nerdeyse hepsinde standart ölçülere göre uyarlanmış tuğlalardan kitabeler yer almaktadır (37, 38. Res.). Grabar'a göre oldukça dikkat çekici olan bu olguyu daha da dikkat çekici kılan uygunsuz bir şekilde "tuğla üslubu" denilen bir dizi üslup ve tekniklerin birden bire ortaya çıkmış olmasıdır.³⁷¹ Aşağı yukarı aynı dönemde benzer bir çeşitlilik kuzeydoğu İran'daki bir gurup seramiği de etkilemiştir (13.Res.). Bütün bu örnekler İslam sanatını karakterize eden yazı tutkusuna götüren "yolun taşlarıdır." İster yapıların ya da nesnelere içinde veya dışında olsun yazı bütün yüzeylerde farklı tarzlarda ve şekillerde görülmektedir (39.Res., 1.Şek.):

³⁶⁹ Grabar, **The Mediation...**, s.77.

³⁷⁰ Grabar, **a.g.e.**, s. 78.

³⁷¹ Grabar, **a.g.e.**, s.79; Yapılarla ilgili daha fazla bilgi ve tekniklerin kullanımını için bkz.Ettinghausen, Grabar, **Art and Architecture of İslam...**, ss.209-224, 253-288.

“Onlar Memlük Suriye’sinde ya da Mısır’ındaki Kur’ân yazmaları gibi kibirli ve titiz olabilir. Onlar Mardin’deki geç on ikinci yüzyıl camiinde olduğu gibi dindarlığın dürüst bir şekilde söylenmiş sözlerinde sert bir şekilde güçlü olabilirler. Onlar İsfahan yakınındaki bir camide olduğu gibi doğrudan Peygamber’in soyundan gelenlerin ve onun damadı Ali’nin isimlerinde sanatsal bulmacalar olabilirler. Onlar on ikinci ve on üçüncü yüzyıla ait birçok metal işinde canlandırılmıştır ve bunlar canlandırılmış harfler olarak erken on üçüncü yüzyıl tıbbi el yazmalarının sayfalarında birçok doktor ya da onların öğrencilerinin görülmüş olduğu kuklalara dönüşmüşlerdir. On beşinci yüzyıl İran yapılarında Herat kalesindeki çok büyük kitabe gibi yüksek bir sesle ilan edici olabilirler. Onlar aynı zamanda uzun Kur’ân alıntıları ya da farklı renklerden oluşan bir birini tekrarlayan hayır dualarının yer aldığı hiyerarşiye göre de düzenlenmiş olabilirler.”³⁷²

Grabar’ın vurgulamaya çalıştığı ana husus, öncelikle kitaplarda ve paralar gibi resmi dokümanların üzerinde formüle edilmiş olan düzenli bir el yazısının ortaya çıkması ile eş zamanlı olarak yazı bütün iletişim araçlarında çeşitli şekiller ve formlarda görülmeye başlamıştır. Ona göre bunun tek açıklaması “meydan okumaktır.”

İslam kültüründeki yazının anlamını ortaya koyabilmek için Grabar’ın başvurmuş olduğu bir diğer yol yazılı kaynaklarda yer alan çok sayıdaki çeşitli ifadeler olmuştur. Ona göre bu ifadelerde ortaya çıkan şey dünyayı yorumlamadaki bir dizi kapalı süreçte yazının özel bir an olmasıdır, hayatın ya da onu çevreleyen dünyaların ifade edilmesine yarayan formüllerden oluşan bir dizi olmasıdır. Bunun dışında yazı “*sadece atlarla, doğa ile ya da sevgi ile açıklanabilecek potansiyel teknik bir mükemmellik içermektedir.*” Bu kaynaklardaki metinlerin birçoğu şiirseldir ve teşbihin doğal hilesini kullanmışlardır, hatta en sıradan kaynaklar bile yazının uygun bir şekilde değerlendirildiğinde, onun teknik ustalığının onda, kendisinden başka bir şeyi görmeye kadar götürebileceğini belirtmektedir.³⁷³

³⁷² Grabar, **The Mediation...**, s.80.

³⁷³ Grabar, **a.g.e.**, s.85.

Grabar'a göre sanatsal yaratıcılığın beklentileriyle tam olarak uyan bir diğer eleştiri alanı yazıdan çok daha geniştir: *“Yazı orijinal ve şaşırtıcı bir şeyler yapmalıdır; o sürpriz olmalıdır ve bu “merak etmek, hayret etmek” anlamına gelen Arapça ‘acaba’ köküdür ve bundan ‘acib’ “harika” sıfatı türetilmiştir, hatta bugün bile bu Arapçada bir sanat çalışmasını tasvip etmenin en yaygın terimidir”*.³⁷⁴

Grabar bu davranışın önemini XIV. yüzyıl sonlarından İranlı tek elli bir hat ustası olan Ömer Akta'nın davranışı ile betimlemiştir:

*“Kendisinden Timur için bir Kuran yazması istenmiştir “ o kadar küçük olmalıdır ki mühür yüzüğünün yuvasına girebilmelidir.” Fakat Timur onun çok küçük olduğunu düşünmüş ve Ömer Akta'yı ödüllendirmemiştir, bunun üzerine o her bir çizgisi yaklaşık elli altmış santimetre uzunlukta olan başka bir kopya yapmıştır, Timur çok etkilenmiş ve hattatı ödüllendirmiştir.”*³⁷⁵

Hükümdarların sanat çalışmaları karşısında sergilemiş oldukları bu şekildeki bir tutumu “fil hastalığı” (elefantiyazis) olarak değerlendiren Grabar, insanı ürpertecek ölçülere varan muazzam boyutlardaki sanat eserlerinin sadece Timur'un değil, İran'ın Moğol hükümdarlarının, onların Mısır'daki Memluk çağdaşlarının ve Hindistan'daki haleflerinin de hoşuna gitmiş olduğunu ifade etmektedir, çünkü onlar her zaman büyük olanın daha iyi olduğunu düşünmüşlerdir.

Grabar'ın, üzerinde durduğu bir başka kriter de “güzellik” kavramıdır. Ancak o bu alanda fazla çalışılmadığı için ve kendi ifadesiyle *“bu alanın gerektirmiş olduğu felsefi ve filolojik araştırmalar benim yeteneğimin ötesindedir”* diye düşündüğü için sadece yazının estetik boyutundan bahseden ve estetikle ilgili geniş teoriler için önerilerin yer aldığı bazı erken dönem kaynaklarından söz etmiştir. Bunlardan birisi geç XIV. yüzyıl bürokratlarından Kalkaşandi'nin “tahsin” yani yazının “estetik olarak geliştirilmesi” ile ilgili yazmış olduğu bir bölümdür. Güzellik hakkında daha sistematik ve oldukça erken

³⁷⁴ Grabar, **a.g.e.**, s.85; “Islamic Art and Architecture and Antique”..., s.427.

³⁷⁵ Grabar, **The Mediation...**, s.85.

tarıhli bir diğer çalışma ise Mısır'da XI. yüzyılda İbnü'l-Heysen tarafından kaleme alınmış olan “Kitab'l Menazır”dır. Grabar, burada yer alan bir ifadenin anlamı üzerinde durmuştur: “*geliştirmek (oğaltmak) (her neyi kastediyorsa), insanlar arasında etkili olan el yazısının gücünü ya da değerini arttırmaktadır*”. Muhtemelen burada etkili ve güzel söz söyleme sanatı ile ilgili bir karşılaştırma yapılmıştır. Halife el-Memun ise güzel yazının güçlü bir hükümdarın özelliği olduğunu iddia etmiştir. Ancak Grabar'a göre bütün bu metinlerin en dikkat çekici özelliği estetik memnuniyeti ifade eden bir szlge sahip olmalarıdır. Mesela bir çeşit orantıyı ifade eden “tertib” gibi. Genel olarak estetik duyarlılık ve yargı için bir terminoloji olduğunu tartışırken Grabar, bundan çok emin gibi görünmektedir, ancak bu terimlerin henüz uygun bir şekilde belirlenip tanımlanmamış olduğunu da ilave etmektedir.³⁷⁶

Grabar'ın, yazı ile ilgili olarak saptamış olduğu kriterlerden bir başkası, yazının yan anlam ima etme fonksiyonudur. Bu fonksiyon ise tanımlanmış sembolik değerlerden, kişisel ya da kültürel aktiviteler ve inançlarla olan daha gevşek ilişkilere kadar sıralanabilir. Bunlardan birisi özel harflerle yapılmış olan kitle bağlantılarıdır, mesela “lam-elif” ile yapılmış olan sevgi kucaklaşmaları (2.şek.), erken XIII. yüzyılda Makamat'taki tasvirlerden birinde oldukça somut bir şekilde iki kahramanın resmen iki harf gibi kucaklaşmasını göstermek için kullanılmış bir tasvirdir.³⁷⁷ (40.Res.) Ya da başka bir örnekte bu ilişki “nun”la kaşlar, “ayn”la göz kapağı ve “mim”le ağız arasında kurulmuştur ve bu harfler hep birlikte “evet” (ne ‘am) anlamına gelmektedir. Özellikle İnan ve Osmanlı dönemindeki tasavvuf şiirinde bu gibi tasvirler önemli bir rol oynamıştır, bazı el yazılarının tarikat grupları ile ilişkisinin olduğu bilinmektedir ve muhtemelen bunlar görsel sanatları da etkilemiştir. Grabar kuşlara (41.Res.) ya da kayıklara (42.Res.) dönüştürülmüş olan yazılara ibadet veya dinle ilgili ezoterik anlamların yüklenmesinin oldukça kolay olduğunu, ancak bunlarla ilgili verilerin kesin ve çok da inandırıcı olmadığını belirtmektedir. Buna karşılık o el yazılarının çoğunlukla bürokrat olan yönetici seçkin

³⁷⁶ Grabar, **a.g.e.**, ss.86-87.

³⁷⁷ O.Grabar, **The Illustrations of the Maqamat**, Chicago 1984, ss.79-81.

sınıfına ait olduğunu gösteren güçlü kanıtların bulunduğunu belirtmektedir.³⁷⁸ Sık sık eğlendirici ve zaman zaman da nükteci olmasına rağmen Grabar'a göre, bu hikâyelerin yazının takdir edilmesi ile bir ilgisi yoktur; gerçekte onlar harflerin eylemsel yorumlarıdır ve nihayet harflerin kelimelerden başka bir şeye dönüşmesini göstermektedir. Bunların düşünceden yazıya götüren geleneksel silsilede bir kırılma olduğunu düşünen Grabar, aynı zamanda ilerdeki ikonografik gelişmeler için bir kaynak teşkil edebileceklerini belirtmektedir.³⁷⁹

Yazının yan anlamlarının olduğu bir başka konu harflere verilen sayısal eşdeğerler dizisi gibi ezoterik yorumlara dayanmaktadır.³⁸⁰ Bunlar sırları saklamaktan geleceği tahmin etmeye kadar her şeyi yapma özelliğine sahiptir. Dönüşümlü olarak yirmi sekiz harf ayın günlerine eşdeğer olarak görülmüştür ve her biri astrolojik anlamlar taşımaktadır. Grabar'a göre sürekli astrolojik düşüncelerin olduğu bir dünyada, bunda şaşılacak bir şey yoktur. Çok daha orijinal olan ise harflerin ve onların mesajlarının aşk ve kutsallık ifadelerine dönüşmüş olmasıdır. Bu "hurufi" ya da "harf merkezli" teoriler, 1339-1394 tarihleri arasında yaşamış olan İranlı Fazlullah Astrabadi veya Naimi tarafından ortaya konulmuştur*. Onun kendisini idama kadar götürmüş olan bu fikirleri ölümünden sonra Orta Asya'dan, Anadolu'ya ve Balkanlar'a kadar yayılarak baki kalmıştır. Özellikle yedi, yirmi sekiz ve otuz iki rakamının önemli olduğu Hurufi inancının esası insanı Allahlaştırmaktır. Bugün Bulgaristan'da yer alan bazı türbelerin yedi köşeli olması ile Hurufilik ve Bektaşilik arasında ilişki kurulmuş olduğu dikkati çekmektedir.³⁸¹

Grabar, Bektaşi şiirlerinden, Fuzuli'den ve Rumi'den örnekler vererek Osmanlı Türkiye'sinden Bangladeş'e kadar yüzlerce şairin yazıyı bütün güzelliklerin en mükemmel

³⁷⁸ Grabar, **The Mediation...**, s.88; Ettinghausen, Grabar, **Art and Architecture of Islam...**, s.328

³⁷⁹ Grabar, **The Mediation...**, s.88.

³⁸⁰ Schimmel, **Sayıların Gizemi...**, ss.28-29.

* Grabar'ın vermiş olduğu tarih 1398'dir. Ancak kaynaklara baktığımızda Fazlullah Astrabadi'nin yaşamış olduğu yılların 1339-1394 (740 H.-796 H.) tarihleri olduğunu görüyoruz. Dolayısıyla Hurufiliğin 1398 yılından önce yayılmaya başladığını söylemek mümkündür. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, **a.g.e.**, ss.2-10.

³⁸¹ Irène Mélikoff, "Bektaşi-Aleviler'de Ali'nin Tanrılaştırılması" **Tarih'ten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali**, Haz. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara 2005, ss.91-92., Semavi Eyice, "Varna ve Balçık Arasında Akyazılı Sultan Tekkesi", **Belleten**, 124, Ekim 1967, ss.551-600.

örneği olarak ilan etmelerini göstermeye çalışmıştır. Grabar'ın üzerinde durmuş olduğu bir başka şey de ortaçağ teolojisinin paradokslarıdır. Mesela X. yüzyıl yazarlarından et-Talibi'ye göre yazıların en kötüsü meleklerin yazısıdır, çünkü o insanlar için okunmaz olan bir yazıdır. Bundan hareketle Grabar XVIII. ve XIX. yüzyıllarda yazılmış olan bazı okunaksız yazıların bulunduğu "vahşi" sayfaları, "meleklerin yazısı" şeklinde örnekler olarak düşünmenin mümkün olduğunu belirtmektedir.³⁸² (43.Res.)

İslam toplumunda yazı Grabar'a göre başlıca nakil aracı olarak görülmüş ve öyle değerlendirilmiştir:

*"Zaman zaman sadece bir ifadede geçerek anlatılan şeyin saptanmasına izin vermektedir. Başka zamanlarda bir hükümdarın ya da Tanrı'nın gücünü doğrudan ya da dolaylı olarak varlığı ile bildirmektedir. Bir başka durumda ise hem ustayı hem de göreni saflaştıran (temize çıkaran) bir dindarlık davranışdır. Yazı gerçekten de onu yapanın özelliğini en iyi şekilde nasıl ifade ettiği ve kullanıcısının duyarlılığını en iyi şekilde nasıl etkileyeceği ile yargılanan bir aracıdır. Yazı ortaçağ İslam ahlakında çok özel bir şekilde ahlaki unsurlara sahiptir ki bu şekilde davranışın arkasındaki amaç davranışı geçerli kılmaktadır. Fakat amaç Tanrı'dan başka kimse için uygun olmadığından izleyici yazı ile ilgili kendi görüşünü belirterek amacı onaylamaktadır ve böylece yaratılmış olan nesne ile dialektik bir ilişkiye girmektedir, bu ilişki nesnede hiç bir zaman yok olmamaktadır ve nihayet nesne olmadan da var olamamaktadır."*³⁸³

Grabar, klasik zamanlardaki yazının görsel eleştirisi ile ilgili kabaca şöyle bir teori önermiştir: *"O bir taraftan teknik gereklilikleri içermektedir ve hem izleyici-kullanıcıyı hem de ustasını etkileyen bir dizi faktörleri içermektedir. Başlangıç tarzında gerekler ve etkiler estetik, etik ve hayret verici olarak adlandırılabilir, fakat bütün durumlarda, en azından klasik gelenekte yazılmış olan kısım deneyin sonu değil fakat bir aracıdır."*³⁸⁴

Grabar'ın yazı devrimi ve onun daha sonraki dönüşümleri ile ilgili bir diğer tartışması ise, ortaçağ ve hemen ardından gelen ortaçağ sonrası İslam toplumunda yer alan

³⁸² Grabar, **The Mediation...**, ss.88-90.

³⁸³ Grabar, **a.g.e.**, s.91.

³⁸⁴ Grabar, **a.g.e.**, s.91.

koleksiyonculuğun doğasında yatması ile ilgilidir. O, “toplamak, koleksiyon yapmak ” kelimesini genellikle bilinen sanat çalışmaları ya da insan eliyle yapılmış olan eserlerin elde edilmesi ve muhafaza edilmesinden oldukça farklı ve geniş bir anlamda kullanmaktadır. Onun bakış açısından “toplamak” kendi ifadesi ile şu şekilde aktarılabilir:

“Ben bir hamiliğe sahibim, çünkü ben gerçekten mevcut olan sosyal ve kültürel düzeyi, durumu, zenginliği ya da prestiji ile sponsorları ile komisyonları ile elde edilenleri belirlemeye ve özellikle yazıyı ya da yazının kullanılmış olduğu nesnelere ve mimari anıtları muhafaza etmek ve devam ettirmeye çalışıyorum. Pratik amaçlar için bu geniş anlamda, koleksiyonculuğun yeri hazine, ya da kitap (veya nakkaş)hane idi. Kitapları ya da nesnelere üreten depolayan atölye saraylara bağlıydı.”³⁸⁵

Grabar, yazı koleksiyonculuğuna olan ilginin ne zaman başladığını ve bunun ne kadar yayıldığını bilmenin zor olduğunu ifade etmektedir. En erken metinlerde yer alan bilgilere göre on birinci yüzyılda Kahire’de başladığını söylemek mümkündür. Fakat Grabar’a göre tarihsel mantık X. yüzyılı ve Bağdat’ı tercih etmelidir, ancak metinsel referanslardaki örneklerle elimizdeki az sayıda olan gerçek nesnelere çakışmamaktadır. On beşinci yüzyıldan sonra süslü yazıların ve resimlerin koleksiyonu için yeni bir vasıta olan albümler ortaya çıkmıştır, kitaplardan ve yazılı sayfalardan oluşan devamlı bir akım sağlamak için büyük hattatlar hükümdarlar tarafından saraylarda himaye edilmiştir.³⁸⁶

Diğer taraftan Grabar, yazının patronajını büyük hattatlar tarafından yazılmış olan kitaplar ve nesnelere seçkin koleksiyonu ile sınırlamanın kısıtlayıcı olduğunu düşünmektedir. Ona göre hükümdarların patronajını yaptığı bir başka alan da vardır ki o da halka yönlendirilmiştir. Bunlar halk düzeyindeki anıtlardır. Neredeyse İslamiyetin başlangıcından beri ve kesin olarak da dokuzuncu yüzyıldan sonra, yapılar hakkında bilgi, yerel veya evrensel her türden mesajlar kalelerin, camilerin duvarlarını kaplamış ve süslemiştir.

³⁸⁵ O.Grabar, E. Whelan, J.Bloom, S. Blair ve W.Denny, E. Atıl, ed. **Islamic Art and Patronage: Treasures from Kuwait**, New York 1991.

³⁸⁶ Grbar, **The Mediation ...**, ss.93-94.

“İnsan eliyle yapılan bu eserlerin üzerindeki yazı kitaplardan farklıdır ve özellikle mimarideki İslam kültürü için çok orijinaldir, yazı nakkaşların görkemli ülkesinden kaçış için yapılmış gibidir- bu ne Uzak Doğu’da ne de Batıda olan bir deneyimdir. Bununla birlikte benimsenmiş özel koleksiyonculuk ve yazının halk anlatımı arasındaki ilişki garip bir ilişkidir.”³⁸⁷

Kadı Ahmet erken on yedinci yüzyılda sık sık büyük hattatların yapılar üzerinde çalıştıklarından bahsetmektedir, fakat o neredeyse hiç bir zaman ne tür metinler koymuş olduklarından söz etmemiştir. Meşhed’de, İsfahan’da ya da Sinan’ın büyük camilerinde ve daha da olağanüstü bir şekilde Taç Mahal’de zamanın en büyük hattatları eğer yazılacak metnin seçiminde olmasa bile yazının tertibinden sorumlu olmuşlardır.³⁸⁸

Kısaca ifade edecek olursak Grabar, yüzyıllardır Müslüman dünyasının geliştirmiş olduğu sanat çalışmalarının koleksiyonunu ve onları önemseyişini iki bakış açısından değerlendirmeye çalışmıştır. Bunlardan biri patronların ve toplumun onlarla sürekli ilişki içinde olmasından ve onların korunması için tutarlı bir ihtiyaç nedeniyle bu sanat çalışmalarında –kitaplar ya da camiler- tamamen orijinal olmayan bir hiyerarşi ortaya çıkmıştır. Fakat geçmişin bilinçli olarak korunmasının bu oldukça ender aşamasının altında değişiklikler, terk etmeler ve bütün türlerin uyarlanılarak yeniden kullanımı bir norm haline gelmiştir. Yüzeylerin yenilenmesi ve devamlı olanın reddedilmesi dışında, adeta bazı şeylerin devredilemeyen özellikleri İslamiyet’in kültürel bir zarureti gibi görünmektedir. Grabar, şunun da unutulmaması gerektiğini vurgulamaktadır:

“Her yıl Ka’be kutsal bir kitabe ile süslenmiş olan yeni bir örtü ile örtülmektedir ve eski örtüler görevlerini tamamlamış gibi saklanmakta ve ara sıra da kar amaçlı satılmakta veya kesilerek hediye ya da kutsal bir hatıra olarak verilmekteydi. Yazı tarihi koruyan ve bugünü tanımlayan işaretlerden biri olduğu halde onun üzerinde bulunduğu nesne derisinin ve yazının değiştirilmesini beklemektedir.”³⁸⁹

³⁸⁷ Grabar, **The Mediation**, s.94

³⁸⁸ Grabar, **a.g.e.**, s.95.

³⁸⁹ O.Grabar, “Upon Reading al-Azraqi”, **Muqarnas** 3, 1986, ss.1-12.

Grabar'ın bu konu ile ilgili olarak ortaya koymuş olduğu bir diğer bakış açısı patron ve usta ile ilgilidir. Ona göre Müslüman olgusunun en dikkat çekici özelliklerinden biri bu uygulamanın sadece hükümdarlarla sınırlı kalmamış olmasıdır. Grabar buna şu şekilde bir açıklık getirmektedir:

“1148’de Herat’tan bir tüccar, Mekke’ye hacca giden kardeşi için bir kalem kutusu yapmıştır. Bugün Leningrad müzesinde korunan bu nesnenin ustası bunu yaparken hobisinin bir ürününün, onun dizaynı haline gelip gelemeyeceğini bilmiyordu, ne de biz bunun öyle olup olmadığını bilebiliriz. Fakat o nesnenin üzerine kendisi hakkında, kardeşi hakkında ve yapmış olduğu nesne ile ilgili bir şeyler yazmıştır. Kalem kutusunun üzerinde yer alan sıradan ve gerçeklere dayalı bu ifade, modern bilim adamları tarafından kardeş sevgisini gösteren bir ifade olarak değerlendirilmiştir. Nesnelere karşı bu türden sosyal ve kişisel derinliğin olması ortaçağ İslam sanatının bir özelliğidir. Bu nesnelere üzerinde geleneksel gruplandırmalardan ziyade farklı bir şekilde yaklaşılmasına neden olmaktadır ve bu farklılığın anlamı dekoratif formlarda değil de yazıda yatmaktadır, taklit olmasında ya da olmamasında değil nesnelere süslemesinde yatmaktadır.”³⁹⁰

Grabar'ın ifadesiyle Müslüman kültürü içinde iki güdü eşzamanlı olarak yönetilmiştir. Bunlardan birisi X. yüzyıldan sonra yazının bir tipolojisi haline gelecek olan tutarlı bir elyazısının bir kaç türünün yaratılması ya da icadıdır. İster İbn Mukle ve İbnü'l-Bevvab'ın icatları olan ayrı harflere dayandırılmış katı bir sayısal sistem olsun ister daha sonraki bir kaç İran elyazısı gibi çok daha akıcı olsun bu türlerin amacı ilk önce metni ulaşılabilir kılmak ve dili bilenler arasında onun anlaşılabilirliğini sağlamak olmuştur. Kaynaklardan da bilindiği gibi bu el yazıları anıtsal yapıların kitabelerinde de kullanılmıştır, özellikle de hanedanların hamiliğini yapmış olduğu yapılarda, yani mesajın iletilmesi gerekli olduğu zaman kullanılmıştır. Genellikle yapılmış olduğu gibi bu uygulamalara ve onlardan türetilmiş olan çalışmalara “kaligrafi” demek mümkündür, çünkü gerçekten de İslami uygulamalar XVI. ile XVII. yüzyıllarda bir Batı uygulaması olan kaligrafi ile ilişkilendirilmiştir. Ancak Grabar, “kaligrafi” kelimesinin neticede estetik içerikten oluşan bir havası olduğu için, düzen ve okunabilirliğin güzellikten önce geldiği,

³⁹⁰ Grabar, **The Mediation ...**, s.98.

stil olarak formülleşmiş el yazılarını tarif ederken ya da değerlendirirken, “kaligrafi” teriminden kaçınmaktadır. O onlara basit bir şekilde Müslüman yüksek kültürünün “el yazıları” demeyi tercih etmektedir. B. Moritz’in kullanmış olduğu “eski el yazılarının çalışılması” anlamına gelen “paleografi” ifadesini çok yerinde bularak onu kullanmayı uygun görmektedir.³⁹¹

Grabar’ın üzerinde durmuş olduğu ikinci güdü çok daha ilginçtir, muhtemelen X. yüzyılda belki de IX. yüzyıl gibi erken bir dönemde Irak, İran, Turan ve daha sonra Mısır, Suriye ve Müslüman Batı gibi büyük gözde bölgelerde görülen İslam kültürü yazıyı nesnelere süslemesine katmıştır. Bu olgu başlıca seramikler ve metal işleri aracılığı ile bilinmektedir, fakat bu en sonunda ibadet yerlerine ve türbelere kadar genişletilmiştir, açık ve düzenli bir şekilde nakletmenin ilk güdüsünün üstün olduğu hükümdar ya da saray patronajının etrafında onunla sık sık karşılaşmaktadır. Bu ikinci güdünün özelliği Grabar’a göre onun “bolluğunda” yatmaktadır. Mezar taşlarının ya da anıt mezarların üzerinde veya seramik tabakların ve gümüş kakma kâselerin, Harrekan gibi türbelerin duvarları üzerinde (44.Res.) ya da Konya’daki Karatay medresesi (45.Res.) gibi yapıların üzerindeki gibi harfler ve kelimeler mükemmel bir şekilde açık olduğu gibi, anlamsız da olabilir.³⁹² Bunlar çok yüksekte yer aldıkları için genellikle yerden anlaşılmazlar. Grabar’a göre burada artık sanki yazının amacı onun sözlerinin somut mesajı değildir, fakat başka bir şeydir. Bazı bilim adamlarının öne sürdüğü gibi belki de gerçekten yazının bu kullanımları için özellikle İslami mistik ya da genel olarak ezoterik anlamlar verilebilir. Gizemli tek harfler gerçekten de Kur’ân’ın mesajının bir parçasıdır ve harflere her türlü sayısal ve esrarengiz anlamlar verilmiştir (ve hala verilmektedir). Fakat yine de bu “söz olmayan” yazıyı ya da görünmez mesaj için sık sık ezoterik anlamların verilmiş olması akla yatkın olsa bile, Grabar’a göre onlar yazının kullanımının zenginliğini ve çeşitliliğini açıklamaz. “*Sanki daha çok kontrolsüz bir enerji harfleri bitkisel motiflere, savaşan kahramanlara, gülen yüzlere ya da sert çizgisel kompozisyonlara dönüştürmüştür.*”³⁹³

³⁹¹ Grabar, **The Mediation...**, s.98.

³⁹² Grabar, **a.g.e.**, s.99.

³⁹³ Grabar, **a.g.e.**, s.101.

Grabar ne bürokrasinin ne de halk geleneklerinin sürekliliğinin, Müslüman dünyasında yazı ile olan deneyimlerin sürekliliğini tam olarak açıklamadığını ifade etmektedir. Bu yüzden kendisi yazıyı anlamak için üç farklı deneyimin dikkatli bir şekilde incelenmesi gerektiğine inanmaktadır.

Birinci deneyim bir metni okumaktır. Büyük Memlûklü ya da İlhanlı Kur'ân'ları, binaların üzerindeki uzun tarihsel ya da dini kitabeleri, Şehname'nin zarif sayfaları ya da her hangi bir İran şii gibi bütün örneklerde yazı parçası – bir duvar üzerinde, bir nesne, ya da bir kitapta – bir mesajı, belirli bir tarihi, Kutsal Metni ya da sevilen şiirsel bir fragmanı iletmektedir. Grabar'a göre yazılı kısım onun mesajını öğrenmiş olan için hemen hemen gereksiz olan bir araçtır. Onun öncelikli değeri mümkün olduğunca en geniş izleyici kitlesi için anlaşılır olmasındadır ve bu değer ölçülmüş bir düzen ile ifade edilmiştir, bu Memlûklü Kur'ân'larında ya da Timur cephelerinde soğuk bir güç ya da Safevi Şehname'lerinde neşeli cilveli olabilir fakat bütün örneklerde bir yeteneğin uygulanmasının, bir yarışın mükemmeliyeti aşan bir el tarafından gerçekleştirilmişlerdir. Grabar, onun ikinci değerinin resmîyetinde (formalitesinde) yattığını ifade etmektedir. Onun bununla kast ettiği şey, hemen hemen her zaman horizontal, yönsel ve dinamik olan çizgisel hareketlerde bir sürekliliğin olmasıdır:

“Onlar Arap alfabesinin sağdan sola doğru olan hareketini vurgulamaktadır ve onların ritmi hareketlerle vertikal olarak sağlanmıştır. Yazı katı ve sert merasimsel düzen aracılığı ile resmi bir geçit töreni gibi deneyimlenmiştir. Bütün örneklerde o bir yapının içine ya da kutsal bir ifadeye ve seküler bir hikâyeye kılavuzluk yapmaktadır: o özel yazı parçasından bağımsız olarak var olan bir şeye ya da bir yere geçişi kastetmektedir ve o birinin binaya girişine eşlik eden ve birinin dikkatini binanın içine yönelten araçtır, tıpkı bir kitabın kullanıcısının ya da kadehten içenin sürekli bir arkadaşı kaldığı gibi.”³⁹⁴

Grabar'ın sözünü etmiş olduğu deneyimin ikinci türü neredeyse ilkinin tersidir. O bu deneyime hemen okunabilir olmamasından dolayı, sadece “bir bakışta algılanabilen” anlamına gelen yeni bir kelime kullanmaktadır, o da “*monoptic*” kelimesidir. Grabar buna

³⁹⁴ Grabar, **The Mediation...**, s.103.

iki örnek vermiştir, biri Kopenhagen David Collection'dan bulunan çiçekli Küfili bir tabak diğeri ise Linjan'dan erken XIV. yüzyıla ait yazılı kare örnekleridir (39.Res.). Her iki örnekte de yazının olduğu gerçeği hemen algılanmakla birlikte Grabar'ın ifadesiyle:

“Onların okunuşu karmaşıktır ve zaman alıcıdır. Gerçekte nesneyi döndürmeyi ya da onun etrafında dönmeyi gerektirmektedir. Seramik bir tabağı hareket ettirmek mümkün olduğu halde Linjan'daki duvar kitabesi ancak biri peygamberin soyundan gelenlerin isimlerinin dizisini, bütün İran'daki kitabelerin, genellikle daha az karmaşık olmalarına rağmen benzer yüzlercesinin konusunu önceden biliyorsa tahmin edebilir.”³⁹⁵

Bu deneyime ilave örnekler olarak birçok albümde yer alan tek şiirin olduğu tek yaprakları ve Karahisari'nin dikkatli bir şekilde yazılmış olan besmelesi gösterilebilir (46.Res.). Grabar'a göre bu örneklerin çoğunda yazılı formun deneyimi bir metnin deneyimi değildir; metnin nihai okunabilirliği girilen sıkıntıya değmez, sıradan özdeyişler, tekrarlanan iyi dilekler ya da Tanrı'ya ve ya Peygambere yapılan basit şükretmeler gibi, hiç bir zaman beklenmeyen bir şey içermezler. Özellikle on dördüncü yüzyıldan sonra sık sık bu türden “monoptik” yazılar dinin basit ifadeleri (“Allah'a övgü”, “Allah”, “Muhammed”, “Ali” ve benzer konular üzerine birçok çeşit) için kullanılmıştır, böylece yazı ikonik hale gelmiştir.³⁹⁶ (47.Res.)

“Bu ikinci deneyimin gerçekte iki yönü vardır. Birisi yazıdan etkilenmektir yani birinin duygularının bir çizginin keyfiliğinden, bir spiralin (halkanın) ağır uzatılışından ya da bir dişi harfin hançer gibi doğruluğundan çok etkilenmiş olmasından bakmanın zevki üstün gelmektedir ve bir terpnopoitik fonksiyon yüklenilmektedir. İkinci yönü zevk ya da heyecan için bir açıklama araştırmaktır, nihayet bir metni okumak mı ya da basit bir şekilde geleneksel formül tarafından alınmış olan şekilden zevk almak mı? Bu deneyimin her iki yönü de yazılı nesneyi, kendisini izleyicinin üstüne geri yansıtan bir aynaya dönüştürmekte ve onun yazılı ifade ile olan aracılığını ya da ilişkisini zorlamaktadır. Bu deneyimde narsis bir şeyler var, ancak sanat ve mistisizm deneyimlerinde büyük oranda kendini-sevme vardır ve bir kez daha yazı bir deneyimin yazılmış olanı içine almamasını mümkün kılan bir araçtır.”³⁹⁷

³⁹⁵ Grabar, **The Mediation...**, s.103.

³⁹⁶ Grabar, **a.g.e.**, s.106.

³⁹⁷ Grabar, **a.g.e.**, s.107.

Yazının üçüncü deneyiminde yazı diğer motiflere bağlıdır. Mesela İran nakkaşları minyatürlerini metnin sütunları tarafından yaratılmış olan ritme göre kompoze etmişlerdir ve oldukça sık sık özellikle de daha sonraki zamanlarda bir kaç mısra bir manzaraya asılmıştır ya da bir binayı süslemiştir (48.Res.). Halılarda ya da türbeler için yapılmış olan ipek örtülerde yazı diğer konularla birleştirilmiştir (49.Res.). Aynı şekilde Mısır ya da İran maden işlerinde yazı özel ya da değil sürekli diğer motiflerle birlikte kullanılmıştır (50.Res.). Grabar bu yazılı fragmanların kalitesinin son derece çeşitli olduğunu ve onların algılanmasından türetilmiş olan tek bir deneyimin olduğunu varsaymanın zorluğunu belirtmektedir.³⁹⁸

Grabar, mevcut algılanabilir kategorilerin yığını içinde çağdaş gözlerin figürlü tasvirlerden sonra hemen yazıyı seçtiklerini ifade etmektedir:

“Sanki birisinin algısının ve bir nesne hakkındaki düşüncesinin gelişmesinde taklit edilen konulardan sonra yazı daha sonra tanımlanabilecek bir katmandır. Bu reaksiyonun nedenleri o gözlerin düşüncesinin ötesindedir ve basit bir şekilde benim söylemek istediğim, bu deneyimin içinde yazı diğer motiflerle birleşmektedir, amaçlarından biri bir nesnenin yüzeyine giriş sağlamaktır, onu hissetmekten ziyade onu anlamının bir yoludur.”³⁹⁹

Grabar İslam geleneği içinde yazının muhtemelen başka deneyimlerinin de olabileceğinden söz etmektedir. Mesela, Aya Sofya'nın içine asılmış olan devasa levhalarda (51.Res.) ya da Delhi'deki çok geniş yazı bilezikleri ile on üçüncü yüzyıldan Kutup Minar'da (52.Res.) olduğu gibi bir güç deneyimi de söz konusudur. Bunlar birçok örneğin arasında ölçü, karakter ya da yazının bulunduğu yer açısından otorite ve hâkimiyet göstericileridir.

Köşeli Arap yazısının Küfiye ve kavisli yazının da daha sonraki İran el yazısına dönüşmesi bu yazının anlaşılabilirliğini sık sık zorladığını belirten Grabar, eğer biri yazıyı okuyamıyorsa onun amacı nedir diye sorarak, okunamayacak bir şeyi yazmanın bir meydan

³⁹⁸ Grabar, **The Mediation...**, s.108.

³⁹⁹ Grabar, **a.g.e.**, ss.109-110.

okuma davranışı olduğunu ve bunun da sanatsal yaratının en büyük bulmacalarından biri olduğunu ifade etmektedir.⁴⁰⁰

Grabar, tartışmış olduğu bu üç ana deneyimin hepsinde de yazının hem yaratma hem de algılama tavırlarında aracı olduğunu göstermektedir. Bu ona göre “*Geniş çapta olası yorumlara akli ya da duyguları yönlendiren bir tavırdır*”. Grabar’ın bununla ilgili sormuş olduğu bazı soruları ve vermiş olduğu yanıtları şu şekilde nakletmek mümkündür:

“Neden bu İslam dünyasının kültürü içinde yer almıştır? Ya da daha doğrusu bunun için somut sosyokültürel nedenler veya bir fiziki deneyim olarak yazının değişimi ne zaman gerçekleşmiştir, neden Müslüman dünyası yüzyıllardan beri yazıyı kendisinin merkezi aracı fonksiyonu olarak korumuştur?” Bu sorulara vermiş olduğu yanıtlar: “*Nedenler bir kitap aracılığı ile Vahiy ya da kalemin gizemi gibi basit değildir, buna rağmen her ikisi de belirli alanlarda ya da belirli zamanlarda faktör olmuşlardır. Gerçek nedenler Vahyin mekanizmalarından veya ezoterik anlamlardan ziyade klasik Müslüman hayatının yapısı içinde çok daha derinden araştırılmalıdır. Bana temel neden geleneksel Müslüman toplumunun özelliklerinin hayatın geçici doğasına ve başka bir hayat için, gerçek ve tek hayat için hazırlıkları mümkün kılmak için toplumun aracı gücüne temellendirilmiş gibi gelmektedir. Söylenmiş fakat özellikle yazılmış olan kelimeler bütün toplumu ve daha sonra da bazı bağımsız toplulukları bir arada tutmuştur. Onlar toplumun doğal çimento ya da yapıştırıcılarıdır. Fakat onların önemi kendilerinde değildir, daha ziyade bir kaç farklı hayat ya da yaşam seviyeleri arasındaki aracılığındadır, basit bir insanın hayatı ve hükümdarın otoritesi, zahmet çekmenin hayatı ve zevk istemenin hayatı. İnanana kelimeler ibadetinde (duasında) ve korkusunda yardım etmiştir.*”⁴⁰¹

Grabar her iki durumu da örnekleyen en mükemmel örneklerinden bir tanesinin Muhteşem Süleyman’ın zenginliği arasında ve onun zamanında görüldüğünü belirtmektedir. Mesela bunlara örnek olarak: Kur’ân mahfazaları üzerindeki “sertlikle buyrulmuş” yazıların, onların açık ve şeffaf bir dünyayı ima etmelerinin yanında (24.Res.) hükümdarların vücudunu bir tılsım gibi ölümden ve hastalıklardan koruyan, üzerinde binlerce duanın ve Kur’ân ayetlerinin yer aldığı gece gömlekleri ve iç gömleklerini

⁴⁰⁰ Grabar, “Islamic Ornament and Western Abstraction- Some Critical Remarks on an Elective Affinity”, **Ornament and Abstraction**, 2001, ss.72-73.

⁴⁰¹ Grabar, **The Mediation...**, ss.110-111.

göstermek mümkündür.⁴⁰² (53.Res.) Kısaca ifade edecek olursak İslam dünyasında Grabar'ın deyimi ile “*Kelimeler*” her yerde bulunuyordu.

Ancak Grabar, gerçekte yazının aynı zamanda temsil etmiş olduğu kelimeler ve düşüncelerden başka bir geççe de işaret ettiğini düşünmektedir:

“Onlar aynı zamanda her şeyi ifade etmedeki zevk duygularını da belirtmektedir. Onlar her şeyin algılanmasının, akılda ya da kolektif hatıralarda ve bir toplumun hareketlerinin tavrında – Foucault buna epistemé demiştir- mevcut güç hatta belki de duyguların zevki için değiştirilerek eğitimsel (pedagojik) bile olabilir. Bu aşamada yazı sanata dönüşmüştür. Benim kabataslak ortaya koymuş olduğum deneyimin “zevk ya da güzellik” mademki önemli bir parçası gerçekten de kaligrafiden bahsetmek mantıklı olabilir. Fakat bu anlamda kaligrafi yazının belirli örnekleri üzerinde biz bugünün ya da geçmişin izleyicileri-kullanıcılarının yerine koymuş olduğu bir nitelik olabilir; her bir elyazısının ya da bir şeyler yazılmış olan her bir örneğin muhakkak tabii özelliği değildir.”⁴⁰³

Grabar Ortaçağ İslam kültürünün oluşum yıları boyunca yazının sürecini tartışırken bu olgunun üç özelliğini yansıtmaya çalışmıştır. Bunlardan birisi tarihsel ve kronolojik olanıdır, burada Grabar'ın yapmış olduğu şey X. ve XI. yüzyıllardaki değişikliklerle onların daha sonraki yüzyıllarda yapmış olduğu bazı etkileri vurgulamak olmuştur. Öne sürmüş olduğu öncelikli varsayım: “*teorik olarak düzenlenmiş olan yazıda yapılmış olan yeniliğin daha sonra çeşitli dallarda gelişmiş*” olması ile ilgilidir. İslam tarihi boyunca sürekli değişimler meydana gelmiştir. Yazı da IX. ve X. yüzyıllarda Müslüman politikası ve kültürünün ihtiyaçlarına özgü bir olgunun “*kesintisiz şekilde olan bir yaşamıdır.*”

İkinci özellik sosyo-kültürelidir. Başlangıçta klasik İslam'da yazının kullanımlarında eş zamanlı olarak görülen iki akım söz konusudur. Biri saraylar ve merkezi otorite tarafından teşvik edilen ve bir ya da daha çok sosyal ve entelektüel seçkinlerin kullanımı için çok yetenekli profesyoneller tarafından yapılan uygulamalardır: “*Kısacası kontrol ve ayırt etmek için bir yöntem: kontrol etmek, çünkü onun üretimi eğitimde*

⁴⁰² Grabar, “An Exhibition of High Ottoman Art”, **Muqarnas** 7, 1989, ss.1-11.

⁴⁰³ Grabar, **The Mediation ...**, s.113.

uzmanlaşmış bir yatırım gerektiriyordu; ayırt etmek, çünkü sahip olma ve üretilenin takdir edilmesi, gerçek ya da farz edilen bilgi ifadeleri aracılığı ile onların durumunu açıklayan gücün sosyal ve politik seçkinleri ile sınırlandırılmıştır.”⁴⁰⁴

Diğer akım halkçı akımıdır. Özellikle kuzeydoğu İran, Irak ve Mısır’da tanımlanabilmekle birlikte, büyük şehir merkezlerinin kurulmuş olduğu her yerde görülmektedir. *“Bu akımın içindeki yazı coşkudur, çeşitlidir, okunaklılığı sık sık kuşkuludur, fakat oldukça dini olandan bayağı seküler olana kadar muazzam bir mesajlar dizisi nakletmektedir.”* Grabar her iki akımın da çeşitli zamanlarda ve özellikle de İspanya’nın, Orta Asya’nın ve Anadolu’nun sınır bölgelerindeki İslam kültürlerinde olduğu gibi belirli yerlerde birbirine karıştırılmış olduğunu belirtmektedir. Ona göre yazının kullanımı için iki matris – biri merkezîyetçi ve seçkin, diğeri halkçı- korunmuştur ve bunlar hala çağdaş dünyada da mevcuttur. Buna örnek olarak ise bir taraftan Afgan kamyonlarındaki dini terimlerin halk yazısı ile çılgın süslemelerini, diğer taraftan da bir Kuveyt düğün davetiyesinde Osmanlı saray tarzlarının biçimsel taklidini göstermektedir.⁴⁰⁵ (54.Res.)

Grabar’ın belirtmiş olduğu üçüncü özellik yorum düzeni ile ilgilidir.

*“Bir taraftan çaba harcamadan ve sakın bir şekilde yazı arasında ayırım yapılmıştır, okuyucuya metinle ilgili klavuzluk yapmakta ve insan eliyle yazılmış böyle bir yazıyı uygun anlama için algılama çabaları gerekmektedir; zaman zaman benim de önermiş olduğum gibi, hatta imleyen yazı kelimelerin ya da düşüncelerin bir imleyeni olarak anlamsız hale gelmektedir ve başka bir imgelemenin sadece bir imgeleyeni olarak kalmaktadır- amacı mutlu etmek, hayrete düşürmek ya da ikna etmek olan.”*⁴⁰⁶

Grabar bu yorum düzeninin bir başka yönünü de ortaya koymaktadır:

⁴⁰⁴ Grabar, **The Mediation...**, s.113.

⁴⁰⁵ Grabar, **a.g.e.**, s.114.

⁴⁰⁶ Grabar, **a.g.e.**, s.115.

“Bu bir taraftan kuralların hâkim olduğu bir yazı ile amacın katı ciddiyeti arasında bir zıtlık ya da bir ayırım oluşturmak içindir ve diğer taraftan da özgürlüğün bir seviyesi ve Arap alfabesinin ve onun ses değiştiren donatılarının, kısıtlamaları aracılığı ile onları kullanan dillerin hepsinin belki de zevk içlerine işlemiştir. O neredeyse dili bilmeksizin saf görsel zeminler üzerindedir, fakat birçok örneğin farkındalığı ile hemen hemen herhangi biri biçimsel ilkelerin ve serbestliklerin (özgürlüklerin) varlığını zaman zaman da ilkelerle ya da hatta “kültürel zıtlıklar” ın yazı örnekleri, seramikler üzerindeki ya da daha sonraki albümlerde yer alan bazı yazılardan yapılan hataları ayırt etmeyi öğrenebilir.”⁴⁰⁷

Kısaca özetleyecek olursak, Grabar yazıyı görmenin yolları, onu icra etme ve onu takdir etme metodları gibi birçok aktivitenin arasında neye “kaligrafi” denileceğine karar vermenin oldukça zor olduğunu dile getirmiştir. Ancak onun tercihi, XVI. yüzyılda terimi geliştirmiş olan Batı tiplerinin dizileri ile bu spesifik kelimeyi sınırlamaktan yanadır. O sadece devlet dokümanları için kullanılmış olan başlıca ilkelerin resmi ifadeleri ya da muhteşem Kur’ân’lar için terimin devam ettirilmesinde belki haklı olunabileceğini, düzen, ahenk ve özellikle terimin kastettiği kopya edilebilirlik özelliklerinin gerçekten de bunlar için kullanılabileceğini vurgulamaktadır. Ayrıca o şunu da ilave ederek konuya açıklık getirmeye çalışmaktadır:

“Çinli yazarlar yazı hakkında konuştuklarında sadece çizgilerin oranları ve saflığı üzerinde durmazlar, fakat yaşam güçlerinden, enerji haznelerinden bahsederler. Bu sanki hem “iyi” yaparak ve bence hem de onu görerek yazı doğanın yaşayan ve yapanı ve göreni ödüllendiren iyi ve asil aktif güçlerini serbest bırakmaya hizmet etmektedir. Bir Müslüman yazar böyle şeyler söylemeyecektir ne de bunu İrlandalı bir rahip ya da Gotik bir aydınlatıcı söyleyecektir. Nedenleri Hıristiyan rahibin ya da Taocu ve Budist yazarların Bağdat ya da İstanbul’daki bürokratlardan ve görevlilerden çok farklı kültürel kuvvetlerden etkilenmiş olmalarıdır. Fakat ben inanıyorum ki farklılıklar sosyal farklılıklardan daha başka şeylerdir: ne de bunlara sebep olan sınıf farklılıklarıdır. Onlar inancın çok daha belli başlı durumlarını yansıtmaktadır. Müslüman için insanların dünyası, Allah uğruna insanlar tarafından yaratılmıştır fakat insan bağımsız ve ahlaksız bir doğada Allah’ın vekilidir. İrlandalı rahip için doğa şeytandır ve baştan çıkarıcıdır. Ve hatta Gotik insanı bile Batıdaki Hıristiyan atalarından doğadan daha fazla zevk

⁴⁰⁷ Grabar, **The Mediation...**, s.115.

almıştır, o ondaki onun varlığı aracılığı ile kendisini yargılamak değil ondan ilham almak, onu tasvir etmek için gönüllü olmuştur.”⁴⁰⁸

Bugüne kadar Uzak Doğu Asyalıları, Batı Asyalılar, Akdenizliler, Avrupalılar yazıyı kendisinden başka bir şeyi nakletmek için bir araç olarak seçmişlerdir ve onu kendisinde son bulan anlamlara dönüştürerek ona özgür formlar kazandırmışlardır.⁴⁰⁹

Grabar ideolojik, politik, ekonomik, dini ya da entelektüel sebeplerin ötesinde, yazılı işaretin keyfiliğinin tanımlanması, söylenmiş bir şeyi kopyalamaktan ya da başka yerde hali hazırda yazılmış olandan farklı amaçlar için çalışacak duruma getirebileceğinden söz etmektedir:

“O onun gerçek anlamı olmayan görsel ya da dindarlık değerlerini ifade edebilir. Okunabildiğinden farklı bir şekilde anlamlı olabilir. Anlamından yeterince farklıdır, tıpkı opera şarkıcısının kendisine ya da onu dinleyenlere yabancı bir dilde söylediği halde büyüleyici olup hareket edebildiği gibi bir izleyici “okuyamadığı” ideogramlar ya da harfler tarafından etkilenip büyülenebileceği gibi, çünkü onların duyumsal ya da terpnopoeitic niteliği onların anlamını ezmiştir. Bu nedenle Rönesans’ın İtalyan ressamı, kiliselerin Bizans süslemecileri ve Romanesk heykeltıraşları “pseudoword” yapmak için Arap harflerini seçmişlerdir, sık sık ve hiç kuşkusuz kazara Meryem’in mandorlasının üzerine dini bir Müslüman ibaresini kopyalamışlardır”. Batı sanatçıları ve zanaatçıları geleneksel Müslüman toplumundaki mukabilleri için imkânsız olan bir şey yapmışlardır: olası okunabilirliğe hiç bir şekilde dikkat etmemek. Çağdaş Batı sanatı Uzak Doğu kaligrafisini seçmiş ve onu dizaynın bir örneğine ve fırçayı tutmak için bir tekniğe ya da üretim için kullanılan herhangi bir alete dönüştürmüştür. Ve İran’daki, Pakistan’daki ya da Arap dünyasındaki çağdaş sanat yazıyı bugün nasıl anlamlı yapabilir diye karar vermekte birçok zorlukla karşılaşmaktadır. O eskinin yeniden canlanmış bir formu mu olmalıdır? Kendisini bir ürün olarak satmaya çalışmalı mıdır? Birisi harflerin yeni bir biçimsel dönüşümünü denemeli midir ya da bugünün sanatının eğlence kabilindeki beklentilerine uygun olarak harflerle oynanmalı mıdır?”⁴¹⁰

Grabar sözünü etmiş olduğu çağdaş karışıklılık için örnek olarak Tahran’da son zamanlarda tamamlanmış olan bir camii göstermiştir (21.Res.). Pişmiş tuğla ve sırlı tuğla

⁴⁰⁸ Grabar, **a.g.e.**, ss.115-117.

⁴⁰⁹ Grabar, **The Mediation...**, s.117.

⁴¹⁰ Grabar, **a.g.e.**, s.117.

ile inşa edilmiş olan bu yapının yüzeyinden “*dışarı birçok yazı sızmaktadır.*” Burada kutsal formüller tekrarlanan noktalara dönüşmüş ve en karanlık köşeler Kur’ân’dan yapılmış her türlü alıntılarla kaplanmıştır, “*sanki aşikâr dindarlık için boş bir yer utanma olacaktıysa hiç boş yer bırakılmamıştır.*”⁴¹¹

2.2. GEOMETRİ

Grabar, yazıyı açıklamak için kullanmış olduğu XV. yüzyıl İran resmine, farklı bir açıdan yaklaşarak, bu resimde görülen motifin yazı olarak değil de, kare bir alanı dolduran, geometrik veya serbest ve keyfi bir çalışma olarak da algılanabileceğini belirterek son zamanlarda özellikle çini, simetri ve renkler üzerinde uygulanmış olan bir alanı doldurma veya “izometrik mozaik işi” olarak da bilinen tekniğin, bu resmin analizinde de kullanılmasının mümkün olabileceğine işaret etmektedir.

Yazı ile ilgili bölümümüzde bu XV. yüzyıl İran resminin farklı şekillerde yorumlanabileceği ortaya konulmuştur. Bir sanat çalışmasını yorumlamanın birçok farklı yönteminin olmasına rağmen, bir çalışma ile ilgili en somut ve en özel olan açıklamanın, her zaman diğerlerinin üzerinde bir üstünlük kazandığını söylemek mümkündür. Grabar, bir prensip olarak kültürel nedenlerden dolayı, bu XV. yüzyıl İran resminin üzerinde Hz. Ali’nin isminin okunmasının ve bunun diğer açıklamalar karşısında üstünlük kazanmasının, resmin doğru bir şekilde anlaşılması için gerekli olduğunu ifade etmektedir. Onun burada asıl vurgulamak istediği şey ise bir tasvirin ya da bir yapının özel anlamından haberdar olanların, onun diğer alternatif değerlerini de düşünmeleri gerektiği ile ilgilidir. Özellikle son yüzyıllarda “başkalarının” sanatları hakkında yapılmış olan “doğru” ya da “yanlış” şeklindeki yaklaşımların çoğunlukla kültüre iftira atmak ya da hakaret etmek olarak yorumlandığını belirten Grabar bunların aynı zamanda ulusal ya da etnik tanımlamalar şeklinde gündeme getirilerek rahatsızlık verici boyuta vardıklarını düşünmektedir ve o eleştirinin etiketlendirme ile sınırlandırılmaması gerektiğine

⁴¹¹ Grabar, **The Mediation...**, s.118.

inanmaktadır. Mesela İran sanatı uzmanlarının çok fazla İran merkezli olmakla eleştirilmeleri gibi.⁴¹²

Bunun rahatsızlık verici bir konu olmasının ötesinde, Grabar'a göre gerçek problem başka bir yerde yatmaktadır. Sanat çalışmaları ile ilgili farklı ihtiyaçlar ve farklı cevaplar her zaman olmuştur ve bunlar var olmaya da devam edecektir, hatta öyle ki bazen bunlar bir nesnenin “*orijinal gerçeği*” ile çelişki içinde olmak zorunda bile kalabilir. Grabar bu durumun en dikkat çekici örneklerinden biri olarak ise Kudüs'teki Kubbetü's-Sahre'yi vermektedir.⁴¹³ Bu yapının Müslüman patronları için olan orijinal anlamı daha Orta Çağlarda kaybolmuştur ve onun yerini inanların birçoğu için çok daha dini ve çok daha tatmin edici olan bir anlam almıştır. Fakat Müslümanların vermiş olduğu anlam ya da anlamlar hiç bir zaman Hıristiyanlar ya da Yahudiler tarafından benimsenmiş olan anlamlarla aynı olmamıştır.⁴¹⁴

Grabar'ın geometrik süslemeler ile ilgili görüşlerine geri dönecek olursak: Geometrik bir süslemenin kompozisyonuna önem vermeden baktığımızda bu süslemelerin basit bir özelliğinin dikkati çektiğini söylemek mümkündür: “*Geometri ister tek başına olsun ya da isterse bir sayfada görsel olarak diğerlerinden üstün olsun bir metnin ya da bir kitabın çok yüksek ve çok daha etkileyici bir kaliteye dönüşmesinin önemli bir parçası olmuştur, bu en azından klasik İslam sanatında böyledir.*”⁴¹⁵

⁴¹² Grabar, **a.g.e.**, s.119.

⁴¹³ Bu yapı ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. O.Grabar, “The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem”, **Ars Orientalis**, Vol.3, Michigan 1959, s.33-62; “The Making of the Haram al-Sharif: The First Step” **Inter-Faith Quarterly**, 26 September 1996 -26 December 1996, Volume 2 Number 3, Amman 1996, s.2-4; “Space and Holines in Medieval Jerusalem”, **İslamic Studies** 40:3-4 (2001), s.681-692; “The Meaning of the Dome of the Rock”, **The Medieval Mediterranean : Cross-Cultural Contacts**, ed. M.J. Chiat and K.L. Reyerson (st. Cloud, Minn., 1988) ss.1-10; **The Shape of the Holly Early Islamic Jerusalem**, Princeton 1996; **The Dome of the Rock**, Cambridge, London 2006; Myriam Rosen-Ayalon, **The Early Islamic Monuments of al-Haram al-Sharif: An Iconographic Study**, Jerusalem 1989.

⁴¹⁴ Grabar, “The Meaning of the Dome of the Rock”...ss.1-10.

⁴¹⁵ Grabar, **The Mediation ...**, s.119.

Bu duruma örnek olarak İbnü'l-Bevvab'ın eşsiz Kur'ân'ının serlevha ve hitam sayfası gibi bazı Kur'ân elyazmalarının kapak ciltleri de örnek olarak verilebilir. (30, 31. Res.)

Geometrinin önemi ve prestijinin çeşitli yazılı kaynaklarda da kabul edilmiş olduğu açık bir şekilde görülmektedir. İyi bir el yazısı için genelde sonsuz bir şekilde tekrarlanan övgü, onun yazının mühendisi ve niteleyicisi olması ile ilgilidir. Geometri, ayrıca X. yüzyıl boyunca resmi Arap yazısına tanıtılmış olan formların oran ile ilgili reformunu da karakterize etmektedir. Hattın ruhun geometrisi⁴¹⁶ olduğu yönündeki bir düşünce bunun en güzel göstergelerindendir. K.Critchlow⁴¹⁷, duysal dünyada manevi dünyanın geometri ve ritim aracılığı ile yansıtılmış olduğunu dile getirmiştir. Platon da geometrinin İlahi sanatçının sanatının doğasını anlamak için bir yardımcı olduğunu ileri sürmüştür. Çünkü o İlahi güzelliğin kendisini daire ve üçgen gibi şekillerde ortaya koyduğunu düşünmektedir. Kutsallık kendisini dairenin mükemmeliyetinde ortaya koyduğu için dünya, yıldızlar ve insan başları hep yuvarlaktır.⁴¹⁸ Evrende tekrarlanan örnekler, orantıların kusursuzluğu ve simetri Tanrı'nın mükemmel modeli ile sinonimdir.⁴¹⁹ Yıldız motifleri "ilahi takdir" in simgesi olarak düşünülmüştür.⁴²⁰

Kısaca ifade edecek olursak İslam'ın sanata olan en orijinal katkılarından biri olan geometrik şekiller ve süslemelerle ortaya konulmuş olan eşsiz kompozisyonlarla İlahi varlık arasında birçok sembolik ilişki kurulmuştur. Gerçekte bu görüşlerin doğru yönlerinin olabileceğini varsaymak mümkün olduğu gibi bugün de hala bu teorilerin tam anlamıyla aydınlığa kavuşmamış olması bu alandaki araştırmaları kamçulamaktadır.

⁴¹⁶ Nasr, **İslâm Santı...**, s.30.

⁴¹⁷ Keith Critchlow, **Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach**, New York 1976, s.6.

⁴¹⁸ Aslı Göçer, "A Hypothesis Concerning...", s.690.

⁴¹⁹ Jean-Lois Michon, "The Message of Islamic Art" **Studies in Comparative Religion**, 17, 1985, ss.70-79.

⁴²⁰ Semra Ögel, **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, T.T.K, Ankara 1987, ss.129, 132.

İslam sanatında geometrik süslemenin gelişimi, bu sanatın ortaya çıktığı ve yayılmış olduğu bölgelerde, miras almış olduğu kültürlerin ve İslam hendese biliminin gelişmesi ile ilgilidir.⁴²¹ “Geometrik” dediğimiz motif türü İslam sanatındaki süslemenin birçoğunda sürekli olarak görülmektedir. Geometrik şekillerin anlamlarıyla, yapısıyla ilgili açıklamaların yanı sıra bir de onların fonksiyonları ile ilgili görüşler vardır. Grabar, daha çok geometrik şekillerin fonksiyonları ve anlamları üzerinde durmuştur. O, Gombrich’in “çerçevelemek” (*framing*), “doldurmak” (*filling*) ve “bağlamak” (*linking*) şeklindeki süslemenin başlıca fonksiyonları ile ilgili olarak yapmış olduğu gruplandırmayı takip ederek, geometrinin kesinlikle “çerçevelemek” ve “doldurmak” , ara sıra da “bağlamak” için kullanılmış olduğunu ifade etmektedir. Ona göre ortaçağ Müslüman dünyası ölçmek ya da rasyonel orantılar üzerine temellendirilmiş olan bilinçli bir düşünceye sahipti ve bu düşünce geleneksel kültürün içindeki “*mecazlar, teşbihler*” ve eleştirel düşüncenin diğer yolları tarafından ifade edilmiştir. Grabar, vermiş olduğu örneklerden hareketle “doldurmak”, “bağlamak” ya da “çerçevelemek” gibi terimlere ilaveten başka terimlere de ihtiyacın olduğunu vurgulamaktadır:

“Geometrik motif kendinde de sonlanabileceği için ve zevk için özel bir nesne olabileceğinden, farklı türdeki fonksiyonlar için belirleyici (bir şeyi doldurmak ya da bir şeyi çerçevelemek, başka bir şeyle ilişki türünden) tanımlayıcı terimlere ihtiyaç vardır. İbnü’l-Bevvab’ın Kur’ân’ının sayfalarında ve Vahyin birçok erken tarihli kopyalarında da olduğu gibi geometrinin olduğu doğrudur, fakat muhtemelen geometrinin bir sayfayı “doldurduğunu” söylemek yanlıştır. Objektif olarak bu bir gerçektir çünkü sayfa geometrik süsleme ile kaplanmıştır, fakat bu ancak bir sayfayı zenginleştirmenin geometrik süslemenin özel amacı olduğunu gösterebildiğimiz ölçüde doğru olur. Sadece bizim kendi otomatik, muhtemelen tam anlamıyla Batı ve post-Rönesans varsayımlarımız yazının da canlıların tasviri gibi olduğunu, diğer motif türlerinden çok daha anlamlı olduğunu düşünmemiz bizim “döşeme uygulamaları” dememizden ziyade bu sayfaya “Ali sayfasi” dememize neden olmaktadır.”⁴²²

⁴²¹ Selçuk Mülayim, **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler -Selçuklu Çağ-**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982, s.15.

⁴²² Grabar, **The Mediation...**, s.120.

Grabar, görsel gözlem ve muhakemenin iki kategorisi arasındaki mevcut çatışma ya da en azından çözümlenmemiş bir ilişkinin sanat tarihi ile ilgili tipik bir problemini ortaya koymaya çalışmıştır:

“Bir tarafta sayısal ve cebirsel olarak tanımlanabilir bir liste ve daireler, kareler, dörtgenler, çokgenler ya da yıldızlar gibi kültürel olarak bağımsız olan geometrik şekiller türündeki formların bir sınıflandırılması yer almaktadır. Diğer tarafta bu formları tek bir nesne ya da nesne üzerinde yapmak, göstermek, tedarik etmek, sipariş etmek ya da kullanmak için kültürel, eşzamanlı ve zamanın eşsiz bir anı seçilmiştir. Her bir kategori farklı metodolojik modellere götürmektedir. Sınıflandırma tanımlamada kesinlik gerektirmektedir ve birinin görmüş olduğu şekilleri anlayabilmesi için sonsuz kurnazlıklara itmektedir, hâlbuki eşzamanlı her hangi bir araştırma zamanın ve mekânın bir anının çözümlenmesini talep etmekte ve anlaşılır görsel gözlemlerden farklı başka yeterlilikler gerektirmektedir.”⁴²³

Buradaki soru iki yaklaşımın uzlaşp uzlaşamayacağı ya da hatta uzlaşmalarının gerekli olup olmadığı ile ilgilidir. Grabar, bunu şu şekilde ifade etmektedir:

“Biri geometri ile ilgili konuları düşündüğünde ne türden yargı kriterleri, analizler ya da değerlendirmeler uygundur? Onlar kültürün mü ya da bazı soyut matematiksel anlamların ölçütleri midir? Bu ikisi arasındaki uygun denge nedir? Sanat çalışmasının yüzeyinde görülen geometriden söz ettiğimiz zaman biz neyi kastediyoruz? Yüzeyleri çalışmaktan başka onu tanımlamanın başka yolları da var mıdır? İkincisi geometrinin kullanımları yazıda olduğu gibi İslam sanatına özgü müdür, Müslüman olgusu birçok yerde de görülen bir uygulamanın, özel ve belki de eşsiz, orijinal bir örneği midir?”⁴²⁴

Grabar bu sorulara bir yanıtın verilebilmesi için Owen Jones’un süslemenin genel prensipleri için öncü niteliğindeki iki prensibinden başlanması gerektiğini düşünmektedir. Bunlardan biri *“bütün süslemelerin geometrik kuruluşlara dayandırılması gerekmektedir”* şeklindeki öneridir.

⁴²³ Grabar, **The Mediation...**, s.120.

⁴²⁴ Grabar, **a.g.e.**, s.121.

Burada Owen Jones'un bu görüşü ile Platon'un geometrik şekiller konusundaki görüşleri arasında bir benzerliğin olduğunu da hatırlatmak uygun görünmektedir. Hatta İslam sanatı uygulamalarına baktığımızda geometrinin sadece süslenmiş yüzeyleri değil, fakat aynı zamanda hat sanatını da kontrol etmiş olduğunu görmekteyiz.

Grabar, O. Jones'in diğer prensibini ise şu şekilde nakletmektedir:

“Mimarının her mükemmel örneğinde olduğu gibi geçek bir orantı onu oluşturan bütün parçalarının arasında egemenlik kurmak için bulunmalıdır, böylece Dekoratif Sanatların her yerinde formların bütün takımları kesin belirli orantılar üzerinde düzenlenmelidir; bütün ve her bir özel parça basit bir birimin katsayısı olmalıdır. Bu orantılarda gözün ortaya çıkartmakta en çok zorlanacağı en güzeli olmalıdır.”⁴²⁵

Grabar'a göre Jones'in süslemede ve mimaride karşılaştırılabilir özellikler görmesi, mimarının gizli değeri konusundaki düşünceleri, bütün süslemelerin geometrik bir kuruluş üzerine temellendirildiklerini ifade eden görüşü önemlidir. Jones'un bu görüşünün doğru olarak kabul edilmesi durumunda Grabar, süslemenin geometrik teorilerinin bütün sanatsal geleneklere uygulanabilir olması gerektiğini düşünmektedir. Nitekim Erken Yunan vazolarının önemli bir grubunda, Irak, İran ya da Hindistan'da Prehistorik ya da erken dönemlere ait seramiklerde, Güney Meksika'daki dini yapılarda ya da Çin bronzlarındaki motiflerin hep geometrik olması bunu bir yerde desteklemektedir. Ancak bunlardan bazılarında dekoratif motiflerin hatta şekillerin açıkça geometrik olarak tanımlanabileceğini ifade eden Grabar sanatçıların kastettikleri şeyin geometrik motifler mi olduğu, onların bizim çağdaş tanımlama yöntemimiz mi olduğu veya gördüğümüzü yaklaşık olarak tahmin etme mi olduğu konusunun ise her zaman açık olmadığını düşünmektedir.⁴²⁶

Geometrik süslemelerle ilgili bu durumun Rusya'nın ve Sibirya'nın kuzey steplerinde bulunan maden işlerine ya da dokumalarına baktığımızda daha da karmaşık

⁴²⁵ Grabar, **The Mediation...**, s.121.

⁴²⁶ Grabar, **a.g.e.**, s. 121.

hale geldiğini belirten Grabar, Pazırık'taki ünlü düğümlü halıyı örnek olarak vererek halıdaki geometrik motifleri analiz etmeye çalışmaktadır (55.Res.). Halının üzerinde bulunan altı süsleme şeridinden ikisi “*taklit olamayan*” yani dış göndergesi olmayan figürleri tasvir etmektedir. Bu yüzden onlar için akla gelen ilk açıklama bunların simetrisinin iki eksenli etrafında düzenlenmiş motifler gibi geometriden türetilmiş olabileceklere şeklindedir. Ancak Grabar, ilerideki araştırmaları onların belki de ekonomistlerin grafik kâğıdı üzerine yerleştirilmiş olan iki spirali “bir kemik için kavga eden iki köpek” şeklinde (3.Şek.) ve iki dikdörtgenin simetrik olarak birbirine karıştırılarak yerleştirilmesini de “iki kaplan bir ineği zorla bir çalığa sürüklemektedir” (4.Şek.) olarak yorumlamış oldukları gibi yorumlanmasına neden olabileceğini düşünmektedir. Yine de her şeyde olabilecek gizli anlamlar için bir tür kanıt olmadan yapılmış olan bu “Rorschach”^{*} benzeri yorumların şüpheli röntgenci içgüdüleri memnun etmek için yapıldığını ilave etmektedir.⁴²⁷ Hayvan ve geometrik formların belirlenmesindeki bu zorluklarla Kuzey Asya'dan Çin sınırlarına kadar olan maden işlerinde de karşılaşıldığını ilave eden Grabar, geometrik örnekleri simetrik ya da asimetric olarak Nuba'nın neredeyse yok olmaya yüz tutmuş kabile mensuplarının vücut resimlerinde ve Kuzey Nijerya'nın evlerinin cephesinde de rastlandığına işaret ederek bir yerde bu süsleme türünün görüldüğü geniş coğrafyayı belirlemeye çalışmaktadır.⁴²⁸

Kısaca özetleyecek olursak, Grabar, vermiş olduğu bu örneklerle geometrisinin iki önemli özelliğini vurgulamak istemiştir. Bunlardan biri geometrisinin her hangi bir zamanda ve her hangi bir kültürün içinde aynı zamanda birçok yerde bulunması özelliğidir. Fakat aynı zamanda birçok yerde bulunma durumu Grabar'a göre istikrarlı değildir. Çünkü on ikinci yüzyıldan önce Batı Avrupa resmi ya da Tang ve Tang sonrası Uzak Doğu sanatı gibi başlıca kültürlerde ve tekniklerde neredeyse geometrik süslemeler görülmemektedir. Aynı zamanda geometri Hindistan'ın resmi sanatındaki binaların içinden tasfiye edilmiştir. Ancak Hindistan'ın neredeyse bütün endüstriyel sanatlarında geometri adeta

* İki yönlü simetrik mürekepli lekeler kullanılarak yapılan yansıtıcı testler.

⁴²⁷ Grabar, **a.g.e.**, s.125.

⁴²⁸ Grabar, **a.g.e.**, ss.125-126.

“parlamaktadır” ve mandala⁴²⁹ ile birlikte daha da anlaşılır hale gelmiştir. Grabar ifade gücüne sahip olan bu işaretlerin “*genellikle ebedi gerçeğin bir tasavvurunun, hareket ve ebedi sükûnetin neredeyse her yerde oluşunu ima eden bir semboldür.*”⁴³⁰

Geometrik şekiller alternatif yorumlara müsait olduğu için geometrinin ortaya koymuş olduğu işaretsel anlamı sembolik anlamdan ayırmak genellikle zordur.⁴³¹ Grabar, Bir işaretin bilinen bir nesne ile her zaman doğrudan ve vasitasız bir ilişki içinde olduğunu, buna karşılık bir sembolün olduğu bir şeyden oldukça bağımsız olabilecek bir şeyi ifade edebileceğini belirterek sembol ile işaret arasındaki farkı da ortaya koymaya çalışmıştır. Ayrıca sembollerin genellikle sürekli olarak yerleri doldurulamadığı için onların kısa ömürlü olduklarını da vurgulamaktadır.⁴³² Hindistan’daki Haydarabat’ta bulunan geometrik eşik çizimleri halk sanatı örnekleri olarak düşünülmüştür, ancak gerçekte onların evlilik için bir platform ya da kurban etmek için özel amaçlarla ilgili bir yeri “temsil ettikleri” anlaşılmıştır. Aynı şekilde Nuba vücut resimleri de birinin resmen evli olup olmadığını, masum olup olmadığını, reis ya da ast ve benzeri olup olmadığını ifade etmektedir.⁴³³

Kısaca ifade edecek olursak Grabar’ın deyimiyle, geometrinin biçimsel olarak birçok yerde ve aynı zamanda her yerde bulunması, onun varlığının yoğunluğunda ve özellikle de anlamlarında çeşitlilikler gizlemektedir; bu yüzden geometri ilk başta düşünüldüğünde çok daha ikonoforik olabilir.⁴³⁴

Grabar’ın vermiş olduğu örneklerden hareketle geometri ile ilgili vurgulamış olduğu ikinci özellik geometrik süslemeyi kullananların genellikle başlıca kültürel merkezlerin çevreleri ya da hâkim sosyal sınıfların kenarındakilerin olmasıdır. Onun seçmiş olduğu örneklerin neredeyse hepsi kuzeydeki “uygarlaşmamış (barbar)”

⁴²⁹ N.Ardalan ve L.Bakhtiar, **The Sense of Unity...**, s.80

⁴³⁰ Grabar, **The Mediation ...**, s.128.

⁴³¹ Grabar, “What Makes Islamic Art Islamic”, **Art and Archaeology Research Papers**, April 1976, s.2.

⁴³² Grabar, **The Mediation...**, s.128.

⁴³³ Grabar, **a.g.e.**, s.128.

⁴³⁴ Grabar, **a.g.e.**, s.129.

bölgelerinden ya da Güney Afrika'nın taşralarından, Afrika köylerinden, yer kaplamalarından seramik ve dokuma tekniklerindedir: *“Geometri okuma yazma bilmeyen, uzaktaki genelde dindar, dokumaları ve seramikleri kullanan (ve/ya da yapan) kadının ayrıcalığıydı. Egemen olan gruplar ya da sınıflar için geometri belki de gerekli değildi ya da onların görsel alanlarında ikinci derecede bir şeydi, çünkü tamamlanmış her hangi bir şey alternatif formlar ya da işaretlerle değiştirilmiştir.”*⁴³⁵

Buna karşılık İslam dünyasına baktığımızda ise Grabar oldukça tersi bir durumun söz konusu olduğunu vurgulamaktadır. Geometri İslam sanatında her alanda ve bütün kesimler tarafından kullanılmıştır.

Grabar geometri ya da geometriyi andıran kategori gruplarının daha sık bir şekilde tekstil ya da seramikler gibi endüstriyel sanatlarla ilişkilendirilmiş olduğunu, kısacası nesneye özellikle de giyim eşyasına biçim vermenin üstün gelmiş olduğu fonksiyonel amaçların baş göstermiş olduğu yaratıcılık alanlarında, zanaatın sanata baskın geldiği yerlerde, “nerdeyse sanatın zanaata dönüşmesi” olarak ortaya çıktığını ifade etmektedir. Hatta ona göre bunu Escher ve Frank Stella gibi çağdaş ressamın resimlerinde de görmenin mümkün olduğunu belirtmektedir (56.Res.). Bu çalışmaların çoğunda tasvirin yapısından her bir tasvirin kolayca yeniden yapılabileceğinin oldukça açık bir şekilde görüldüğünü ya da en azından öyle bir izlenim verdiğini belirtmektedir.⁴³⁶

Bilindiği gibi ve Grabar'ın vermiş olduğu örneklerde de görüldüğü gibi, bazı geometrik formlara anlamlar verilmiştir. Ancak Grabar'ın da ifade etmiş olduğu gibi buradaki sorun, geometrik formlara anlamların – ikonografik, işaretsel ya da sembolik-nasil verildiği ya da pratikte verilip verilmediği ile ilgilidir. Daireye teorik, kozmik ve metafizik güç verilmiş olabilir, fakat her bir dairenin evreni ya da hayatın bütünlüğünü temsil ettiği ya da anımsattığı söylenemez. Üçgenlerden oluşan bir kompozisyonun ya da

⁴³⁵ Grabar, **a.g.e.**, s.129.

⁴³⁶ Grabar, **a.g.e.**, s.129; Grabar, “Islamic Ornament and Western Abstraction- Some Critical Remarks on an Elective Affinity”, **Ornament and Abstraction**, The Dialogue 2001, ss.70-73.

bir dizi düz çizgilerin evlilikle ilgili durumunu ya da sosyal konumunu otomatik olarak belirlemek kolay ya da soyut olarak mantıksal değildir. Ve profesyonel matematik seviyelerinde bir dil olarak keyfi işaretleri ve numaraları görmek yeterince mantıklı olduğuna göre bu dil ölümlülerin çoğu için hemen hemen neredeyse ulaşılmazdır.⁴³⁷

Grabar, İslam dünyasında görünen özellikle geometrik formlarından oluşan “*hazinenin*” analizlerini yaparak, geometriye nasıl ve neden anlamların atfedilebileceği ile ilgili daha evrensel problemi çözme bile en azından aydınlatmaya yardımcı olacak sonuçlara varmaya çalışmıştır.

Bizim süslemede geometri dediğimiz nedir? Bu soruya yanıt verebilmek için Grabar Elhamra'nın mozaik çinileri ve stükoları (57.Res.), Mısır'daki ahşap mihraplar ya da kapılar (58.Res.), İran'ın tuğla minareleri (59.Res.) gibi farklı örnekler üzerinde durarak bazı sonuçlara ulaşmaya çalışmıştır. Hatta Grabar, Mondrian ya da Stella (60.Res.) gibi çağdaş ressamlar tarafından ortaya konulmuş olan formların anlaşılabilmesi için de öncelikle onların geometrik bir örnek olarak tanımlanması gerektiğini düşünmektedir. Diğer taraftan her hangi bir örneğe dolambaçlı ve karmaşık ya da sosyal ve bağlamsal anlamlar atfedilmiş olmasına rağmen, öncelikle nesnenin “düzgün” (muntazam) bir örnek yaratan sıradan bir figür olarak tanımlanabilir olmasının önemine işaret etmektedir. Çeşitlemeler açısından muhtemelen sonsuz olan bu düzgün figürleri ortaya koyan temel tiplerin sayısının sınırlı olduğuna dikkat çeken Grabar, dört işlemden - “aktarım” (duvar kâğıdındaki gibi kopyalamak), “rotasyon”, “yansıma” ve “yavaş yavaş değişerek yansıma” (bir parçayı tek bir dizi boyunca hareket ettirmek- sadece on yedi düzlemsel ve yedi çizgisel (doğrusal) örnek oluşturulabilir) - sonra tekrarların yaratıldığının bilindiğini hatırlatmaktadır. Burada asıl sorun Grabar'a göre olduğu gibi değil de düzgün bir geometrinin türünün süslemede kullanılmış olmasıdır.⁴³⁸

⁴³⁷ Grabar, **The Mediation ...**, s.130

⁴³⁸ Grabar, **a.g.e.**, s.130.

“Aktarım”, “rotasyon”, “yansıma” ve “yavaş yavaş değişerek yansıma” şeklindeki geometrik form türlerinden ikincinin birincisine göre daha az katı olmasına rağmen, tanımlanmasının çok daha zor olduğunu belirten Grabar bu türe örnek olarak Müşettâ'nın heykelli panolarından birinde egemen olan bitkisel süsü vermektedir (16.Res.). Burada ara sıra tamamen bağımsız halkalar, çemberler ya da daireler denilebilecek dairesel birimler bulunmaktadır. Grabar'ın ifadesiyle bu “çerçevesinin mutlak düzeninde bir birliktir” ve en iyi geometrik olarak tanımlanabilir, fakat gerçekte dairelerin çerçevelerinde küçük “inciler” vardır ve etrafını saran neredeyse tropikal yoğun bitkiler daireyi somut bir nesneye dönüştürmüştür. Her ne kadar süslenmiş halkalar bitkisel süslemenin ortasında bırakılmışsa da Müşettâ'nın aynı cephesinin üzerindeki üzüm asmalarının gelişiminin de bazen “geometrik bir biçimde” düzenlenmiş olduğu tartışılmıştır, bunlar çok muntazam şekillere sahip ve neredeyse yan yana ya da kesişen daireler şeklindedir.⁴³⁹

Müşettâ'dan yaklaşık bin yıl sonra görülen Türk seramiklerinin (61.Res.). yüzeylerinin de neredeyse bitkisel anlamını kaybetmiş, ince üzüm asmaları tarafından oluşturulmuş düzinelerce daire tarafından bölünmüş olduğunu ifade eden Grabar, bu motifin orijininin genellikle Osmanlı sultan imzalarına eşlik eden bir tuğra motifi olarak gösterildiğini de belirtmektedir.⁴⁴⁰

Bu konu hakkındaki bir başka teori ise Sasani kanat motifinin değişime uğrayarak bir yaprağa ya da stilize dalgalara veya spirallere dönüşmüş olması ile ilgilidir.⁴⁴¹ Ancak Keşan yakınlarında bulunan kapların süslemelerinde spiral motiflerinin olması bu motifin evrensel bir süsleme unsuru olarak M.Ö. IV. yüzyıla kadar indiğini göstermektedir.⁴⁴²

Çok daha ilginç bir teori, Müslüman topraklarındaki resimlerde yer alan bütün kompozisyonların spiral motifine temellendirilmiş olmasıdır. Grabar, bu özel teorinin öne

⁴³⁹ Grabar, **a.g.e.**, s.130; Grabar, “The Date and Meaning of Mshatta”, **Dumbarton Oaks Papers** Number Forty-One, 1987, ss.243-47.

⁴⁴⁰ Grabar, **The Mediation...**, s.130.; Nurhan Atasoy, J. Raby, **Iznik Pottery**, London 1989, fig.323-24.

⁴⁴¹ M.Khazâie, **a.g.e.**, ss.46-51.

⁴⁴² Grabar, **The Mediation...**, s.46.

sürdüklerinin gerçekte olmadığını ya da uydurma olduğunu düşünerek bu teorinin kuşkulu olduğunu ifade etmektedir. Ancak İslam sanatında ve muhtemelen birçok diğer sanatsal gelenekte “örtük” (ima edilen) geometri denilebilecek bir geometrinin olduğunu düşünen Grabar, bu geometri türünün fazla özenli olmadığını ve nadir olarak konusunun kendisi olduğunu belirtmektedir. Bu türün bir öyküyü, süslemeyi ya da başka bir şeyi anlatmak için oldukça uygun olduğunu düşünmektedir:

“O, üzerinde üzüm asmalarının ya da sarmaşıkların geliştiği ya da gösterildiği bir bitki kafesidir. Onun değerlendirilmesinde bir matematik formülü ile uyumlu olup olmadığı o kadar önemli değildir, ne için kullanılmış olduğuna karar vermek daha önemlidir, taşıdığı şeyi nerdeyse boşmaktır, sessiz gibidir, ya da tam olarak örtük geometri olmadan çökecek olan bir ifade için görünmez bir destektir.”⁴⁴³

Grabar üçüncü tür geometriyi ise “bağımsız” geometri olarak nitelendirmektedir. Bu türün ölçüleri, hesaplamayı gerektiren bütün tekrarlayıcı motiflere ihtiyaç duymaktadır; bunlar seramiklerde olduğu gibi bütün yüzeyi kaplayan mozaik zeminlerin üzerindeki (62.Res.) birçok bordür örneklerinde ve nesnelerin üzerinde yer alan motifleri kapsamaktadır.

“Büyük bir bölümü hiç bir zaman sanatçının ya da zanaatçının bu figürlerin görülmesini isteyip istemediğinden kesinlikle emin olmadan, ya da bu motifi bir destek için yapıp yapmadığından emin olmadan gözün bir daire, bir kare ya da bir üçgen olarak gördüğü süslemeler yığınının oluşmaktadır.”⁴⁴⁴

Özellikle dokumalarda ve tekstillerde görülen bu “bağımsız” geometri örneklerine, Orta Asya ve Kazakistan’daki bir grup ilginç cephenin özel kompozisyonları da dahil edilebilir. Bu grubun en dikkat çekici örneği olarak ise modern Cambul yakınlarındaki XI. ya da XII. yüzyıla tarihlenen Ayşe Bibi türbesi gösterilebilir (63.Res.). Grabar, türbenin cephesini süsleyen terakota plakların yapımının en azından cephenin yüzeyinin yaklaşık olarak ölçümünü gerektirdiğini düşünmektedir. Her bir plaka geometrik olarak

⁴⁴³ Grabar, **a.g.e.**, s.132.

⁴⁴⁴ Grabar, **The Mediation...**, s.132.

tanımlanabilecek bir şekle sahiptir ve onların çoğunda yer alan süsleme bitkisel orijininden uzaklaştırılmıştır, eksenler ve simetri gibi geometrik terimler dizisinin bu plakaları en iyi şekilde tanımladığı söylenebilir.⁴⁴⁵

Kısacası, geometrinin sınıflandırmak, betimlemek ve birçok nesnenin ya da mimari anıtların görsel deneyimlerini anlamak için yaygın bir kategori olarak ortaya çıkmış olduğunu söylemek mümkündür. Geometri aynı zamanda bir şeyler yaratmanın bir sürecidir, özellikle de mimari çalışmalarında binaların uygulamalarındaki planları yapmak ve geliştirmek için orantı sistemlerinin çözümlenmesinde olduğu gibi. Grabar, geometrinin işlevi, nasıl bir algıya izin verdiği ve birinin onun aracılığı ile görmüş olduğu şeyin ne olabileceği gibi genel soruları daha etkili ve daha somut bir şekilde ortaya koymaya çalışmıştır. O yüzeylerde görülen geometriyi, pratik ve psikolojik ihtiyaçları karşılamak için birçok dürtüyü tatmin edecek bir kompozisyon, aynı zamanda hem bir şeyleri ortaya koymak hem de görmek için önemli bir aracı olarak tanımlamaktadır.⁴⁴⁶

“Ölçülebilir olması fiziksel stabilitenin bir garantisidir ve bütçe ile ilgili harcamaları doğrulamaktadır. Orantılı ve oranlanabilir olması aynı zamanda bölümlerin bir ya da daha fazla uyumu için bir yoldur ve böylece ister bazı matematiksel ve felsefi ideallerin yansımaları ya da tasviri olsun veya ister izleyicinin ya da kullanıcının dikkatini çekmek için en etkileyici yol olsun, çünkü birçoğumuz geometrik şekilleri hemen tanımaktayız. Mimaride, geometrik süslemede ya da süslemedeki geometri ile ilgili her hangi birinin kavramsal alanı ile ilgili iyi bir çalışmada örtük ve serbest geometri seyreklik ya da uygulama derecelerinde değişebilir, fakat her ikisi de yüzeylerin kompozisyonu ya da onları görmek ve anlamak için kaçınılmaz mekanik ve algısal araçlardır. Bu araçların farkında olabilmek için pratikteki birçok değerlerin olması gerekebilir- sanatçıların ya da bir sanatçının prosedürünün ayrıntılarına inerek parça parça incelemek, bir sanat çalışmasını tarihlendirmek ve yerini belirlemek, tasviri ya da bir bitkisel kıvrımları tanımlamak- fakat böyle bir farkındalık konuşmanın bir bölümünü tanımlamaktan fazla bir şey değildir, o onun aracılığı ile iletilen mesajla uğraşmaz.”⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Grabar, a.g.e., s.133.

⁴⁴⁶ Grabar, a.g.e., s.135.

⁴⁴⁷ Grabar, a.g.e., s.136.

Diğer taraftan Grabar'ın “*muntazam*” geometri dediği geometrik örnekler kendilerinde son bulan örneklerdir. Bunlar aynı zamanda Grabar'a göre beraberinde ek sorular da ortaya koymaktadır: “*Eğer ek görsel ifadeler taşııyorsa ne demek istiyordur? Onları sadece geometrik anlamda yorumlamak doğru mudur?*” O bu sorulara bir yanıt bulabilmek için geometriyi kullanan başlıca sanat geleneklerinin arasında tek olduğuna inandığı İslam sanatı geleneğindeki örneklerin üzerinde durulması gerektiğini düşünmektedir. Özellikle üzerinde durduğu örnek ise VIII. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Emevi sarayı Hırbetü'l-Mefcer'dir.⁴⁴⁸ Grabar geometrik süslemeleri açısından bu şekilde zengin olan başka erken tarihli bir örneğin olmamasını tarihsel açıdan ilginç bir durum olarak değerlendirmektedir.

Hırbetü'l-Mefcer'de Grabar'ın tespit etmiş olduğu üç geometri türü vardır. Bunlardan biri onun “örtük geometri” dediği daha çok bitkisel fakat bir örnekte insan gibi diğer motifleri de organize eden, genellikle daireler, yarı daireler ya da silindirik poligonlardan oluşan geometri türüdür (64.Res.). İkinci tip geometri klasik sanatta birçok modelleri olan özellikle mozaiklerden ve uygun alanlara yerleştirilmiş olan kapalı geometriden oluşmaktadır (65.Res.). Bu motiflerin örnekleri genellikle önce kaplanması gereken alanın dörtte bir bölümü için hazırlanmışlardır ve daha sonra o kompozisyon dört kez tekrarlanmıştır; ancak tek bir motifin birçok kez tekrarlanmış olduğu bir kaç örnek de vardır. Zaman zaman başka bazı geometrik olmayan motifler aradaki alanları doldurmuştur, fakat bazı mozaiklerde çoğu kez geometrik motif tek başınadır, ya da sanatçılar motifler için uygun bir alan içinde uygun bir son ya da başlangıç sağlamak için biçimsiz kompozisyonlar geliştirmek zorunda kalmışlardır. Grabar, geometrik motiflerin karmaşıklığının mozaikler için sıra dışı bir durum olduğunu ifade etmektedir:

“Bir panodaki renkler (66.Res.) bir motifin eş zamanlı olarak iki etkisini ortaya koymaktadır. Bir diğerinde (67.Res.) daireler boyut olarak orantılı bir şekilde küçülmektedir, sanki kenarlardan merkeze doğru dönercesine. Bir başka örnekte de daireler dört oval ya da yuvarlatılmış poligonlara

⁴⁴⁸ Grabar, a.g.e., s.136; Grabar, “The Paintings”, **Khırbat al Mafjar An Arabian Mansion in the Jordan Valley**, Oxford 1959, ss.294-326.

dönüşmektedir (68.Res.). Ve bu çeşitlemelerin şaşırtıcı olan görüntülerinin arsında hamam zemininin orta madalyonu hareketin baş döndürücü bir örneğidir ki bu önemli ölçüde geometri bilgisi gerektirmektedir.”⁴⁴⁹

Hırbetü'l-Mefcer'de stukolar üzerinde, pencere kafeslerinde ve hamam zemininde bulunan alışılmışın dışındaki iki mozaik panoda görülen geometri üçüncü tip geometridir. Bu tipin orijinalliği ise ilk kez Robert Hamilton tarafından tanımlanmıştır. Hamilton buna “duvar kâğıdı” metodu adını vermiştir. Grabar bu motifi şöyle betimlemektedir:

“Bu süslemenin en belirgin özelliği büyümesinde bir sınırın olmamasıdır ve basit bir şekilde bir bordürün, duvarın ya da zeminin bittiği yerde onun da birden bire bitmesidir. Konularının çoğu az ya da çok çizgiseldir vertikal ve horizontal tekrarlar da vardır, fakat bir kaç panoda geometrik motifin kısmi rotasyonları basit bir gamalı haçı devam ettiriyormuş gibidir ya da başka bir deyişle biçimini bozmaktadır, sanki biraz içbükey ya da dışbükey aynaların lunaparklarda şekil bozması tarzında.”⁴⁵⁰ (5. Şek.)

Grabar, Hırbetü'l-Mefcer'in stukoları ve mozaiklerinde görülen motiflerin İspanya'dan Hindistan'a ve Orta Asya'ya kadar olan bütün bölgelerdeki İran ya da Akdeniz'in karmaşık mirasını da içine alan yapıları süsleyen sanatın içinde bir yenilik olduğunu belirtmektedir. O ayrıca, örtük geometrinin hazır ve nazır olan karakterinin büyük alanları hızlı bir şekilde süsleyebilmesinden dolayı Hırbetü'l-Mefcer'de bulunan yüzeyler için gerekli görülmüş olabileceğini düşünmektedir. Bunun nedeninin geometrik çerçevelerin ya da madalyonların bir alanı kaplamanın en kolay yolu olmasından kaynaklandığını düşünen Grabar, aynı zamanda muhtemelen çalışan grupları organize etmek ve kontrol etmek için de elverişli bir yol olabileceğine inanmaktadır. Geometrinin bitkisel ya da başka süslemelere göre avantajı, ilk ölçü birimi yaratıldıktan sonra tekrarlanmasının kolay olmasıdır. Ancak şu da bir gerçektir ki bu sarayları yaptırmış olan ilk Müslüman hükümdarlarının ekonomik kaygıları olmadığı gibi mozaiklerin kalitesi de Akdeniz'in en iyi zanaatçılarının bu hükümdarlar için çalışmış olabileceğini göstermektedir. Bu da onların hazır örneklerle basit bir şekilde alanları doldurmadıklarını

⁴⁴⁹ Grabar, **The Mediation...**, ss.137-139.

⁴⁵⁰ Grabar, **a.g.e.**, s.140.

ortaya koyan bir başka husustur. Burada önemli olan bir diğer konu, özellikle seçilmiş özel ve yaratıcı çeşitlemelere sahip olan geometrik örneklere her hangi bir anlamın iliştilirip iliştilirmediği ile ilgilidir. Grabar'a göre zamanın kültürel bağlamında her hangi bir şey ve özellikle de bu saraylar geometrik formlar için bir sembolik ya da başka türden tematik anlamlar ortaya koymamaktadır.⁴⁵¹

Bu ve benzer birçok örnekte geometrik örneklerin başlıca geçerli özelliğinin tıpkı dokumalarda olduğu gibi "tekrar" olduğunu düşünen Grabar'ın bunu ileri sürmesinin nedeni ise yeni Emevi patronlarının ister kilimlerle ya da ister ipeklerle olsun dokumanın kaplama etkisini yaratmak istemelerinin olabileceğidir. Emevi hükümdarları yüzyıllardan beri Suriye-Filistin taş mimarisinin karakteristiği olan ölçülü süsleme ve sağlam duvarcılık tercihlerini tamamen değiştirmişlerdir.⁴⁵² Başlangıçta Grabar'ın da benimsemiş olduğu alternatif açıklamalardan biri diğeri ise Irak, İran ve Orta Asya'da tamamen farklı nedenlerden dolayı geliştirilmiş olan duvarların stuko ile kaplanması tekniğine dönüştürülmüş olan Suriye ve Filistin için tarihsel-genetik bir açıklama olabileceği şeklindeki görüştür. İran'daki Sasani dönemine atfedilmiş olan stuko panoların tarihlendirilmesinde birçok problemin olmasına rağmen Kitesifon gibi yüksek kaliteli yapılarda duvarların süslü stukolarla kaplanmış olabileceğine dair varsayım bu düşüncenin temeli olmuştur.⁴⁵³ Ancak Grabar bu açıklamalara artık estetik fikirlerin naklinin yapılması gerektiğini düşünmektedir. Muhtelif kaynaklarda Arabistan'daki erken Müslüman zevk sahiplerinin (hükümdarların) başlıca duygularına ilişkin beklentilerde, yaşamış oldukları yerlerin ipeklerle, ketenlerle ve kilimlerle kaplanmış olmasından hareketle Grabar bu örneklerde tekstilin etkisinin olduğunu ileri sürmektedir. Bu konudaki tek belge ise Mekke'deki Ka'be'dir. Ezraki'nin⁴⁵⁴ vermiş olduğu bilgilere göre Arabistan'ın en kutsal ibadet yeri pahalı ve çok renkli kumaşlarla kaplanmıştır. Grabar'a göre burada önemli olan:

⁴⁵¹ Grabar, **The Mediation...**, s.140-141.

⁴⁵² Grabar, **a.g.e.**, s.141.

⁴⁵³ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, ss.180-82; Ettinghausen, Grabar, **Art and Architecture of Islam...**, ss.58-69.

⁴⁵⁴ Grabar, "Upon Reading al-Azraqi...", ss.1-12.

“Geometrinin, doğasında olmayan bir etkiye ulaşmak için bir aracı olmasıdır. Geometri kendisinde sonlandığı için hile yapmamıştır, bunun sebebi ise bazı başka etkilere aracı olmasından kaynaklanmaktadır. Sadece diğer etkinin (dokuma estetiği) zamanın patronları üzerindeki etkisi iki Emevi sarayında geometrinin üzerinde neden bu kadar efor harcamış olduklarını açıklamaktadır. Bu hipotezde geometri başka bir teknik için bir aracıdır, onun takdimi değil fakat onun niteliğinin (özünün) bir ifadesidir.”⁴⁵⁵

XI. yüzyılda Kuzey ve kuzeydoğu İran’da ise oldukça farklı bir durum dikkati çekmektedir. Kırk adet yapı kalıntısı ya da yapılardan oluşan fragmanlar “tuğla üslubu” diye bilinen bir üslupta süslenmiştir. Cami, minare, işaret kulesi, türbe ve bir kaç saraydan oluşan bu yapılarda tuğla hem yapı malzemesi hem de süsleme malzemesi olarak kullanılmıştır. Grabar, bu yeni özellikleri sergileyen en erken tarihli yapının Buhara’daki İsmail Samani Türbesi olduğunu belirtmektedir.⁴⁵⁶ (69, 70. .Res.)

Bu türün erken tarihli örneklerinin çoğu İran ve Turan çevresindedir, fakat XIII. yüzyılda Mezopotamya vadisine kadar yayılarak, Kuzey Irak, Suriye ve Anadolu’daki mimari üzerinde etki etmiş olduğunu görmekteyiz. Süslemenin bir bölümü kitabelerden oluşmaktadır, fakat büyük çoğunluğu geometrik örnekler içermektedir. Neredeyse hepsi “duvar kâğıdı” ya da kesintisiz devam eden türe aittir, sınırsız ve tekrarlayan parçalar dizisinin duvarın üzerine yerleştirilmiş olması dikkat çekicidir. Grabar’a göre bunların hepsi on birinci yüzyıldan sonraki geometrik örneklerin hâkim olacağı başlıca üç motiften birine göre kompoze edilmişlerdir:

“En çok görünen panoları en iyi şekilde karakterize eden geometrik figür ve onun orantılarının sayısal ölçü birimleri ile tanınmışlardır. Her birine iliştilmiş olan şekiller ve sayısal şifreler (anahtarlar), sırasıyla kare ve kök iki ($\sqrt{2}$), altıgen ve kök 3 ($\sqrt{3}$) ve beşgenle Altın Oran’dır. Bunların üçü de geç on birinci yüzyıla tarihlenen Harrekan türbelerinde mevcuttur (44.Res.). Bir alanın ortasında yer alan bu ilginç yapılar bir izometrik sistemin en iyi korunmuş ve en erken tarihli örnekleridir. Bunları daha sonra Timur

⁴⁵⁵ Grabar, **The Mediation ..**,ss.141-142.

⁴⁵⁶ Ettinghausen, Grabar, **Art and Architecture of Islam..**, ss.217-224.

medreselerinin dış duvarlarında Moğol Hindistan'ının muhteşem geometrik süslemelerinde görmekteyiz.”⁴⁵⁷

Grabar'ın izlemiş olduğu analiz yönteminde motiflerin tarihsel gelişimi ve diğer yönlerinden ziyade daha çok her bir örneğin nasıl kompoze edilmiş olduğu ile ilgilenmiş olduğunu söylemek mümkündür. Onun için önemli olan bu soyut motiflerin neden denenmiş olduğu ve birilerinin onlara nasıl bakmış olduğu veya baktığıdır, onların ne anlatmak istedikleridir. Kaynakların belirli bir desenin yorumlanabilmesi için açık bir yöntem ortaya koymadıklarını belirten Grabar, aynı zamanda İslam sanatındaki estetik ile ilgili orijinal kaynaklara dayandırılarak yapılmış çok az çalışmanın olduğuna işaret etmektedir. Bu nedenle onun yürütmüş olduğu fikirler yapıların kendilerine ve çok daha genel varsayımlar ve gözlemlere dayanmaktadır. Onun üzerinde durmuş olduğu konulardan bir diğeri de desenlerin çeşitliliği ve “terpnopoietik” etkisi tarafından ölçülmüş olan işin kalitesi ile ilgilidir. Grabar bazı örneklerin belirli hususları üzerinde durarak bunu açıklamaya çalışmıştır. Mesela, Harrekan Türbesi ya da Buhara kulesinin üzerinde olduğu gibi sekizgenlerin her bir köşesini farklılaştırmak için bir çaba harcanmış olduğu veya bir kaç tabaka ile kulenin bölünmüş olduğu dikkati çekmektedir. Farklı kalitedeki yapılar arasında mantıklı bir şekilde fonksiyonel ya da bölgesel ayırımlar yapılamayacağını ileri süren Grabar, farklılıkların sosyal anlamda yorumlanması gerektiğine inanmaktadır. Bu nedenle bu motifleri Hırbetü'l-Mefcer gibi yapılarda yer alan örneklerle kıyaslamaktan ziyade giyimle, duvarları kaplayan dokumalarla bir kıyaslama yaparak bir hipotez önermeye çalışmıştır:

“Farklar hem giysiler hakkında hem de giysiler aracılığı ile hem taşıyıcı hem de izleyici tarafından her zaman bilinçli ve kasıtlı yapılmıştır, hatta bugün insanların üzerine giymek için seçmiş olduğu kıyafetlerden insanlar hakkında doğru ya da yanlış sonuçlar çıkarmaktayız. Çeşitli sosyal varlıklar zenginlik, lüks ve anıtların geometrik motiflerinin taşkınlığı aracılığı ile kendileri hakkında bir şeyler anlatmak isterler, bu hemen hemen her zaman halk ve özel bölgenin arasındaki sınırdadır. Ve muhtemelen mesajın geometrik örneğin özgünlüğünde olmadığını fakat gerçekte motifin zenginliğinde ve çeşitliliğinde olduğunu ve yine muhtemelen de kullanılmış

⁴⁵⁷ Grabar, **The Mediation ...**, ss.142, 144.

*olan malzemenin dokusunda olduğunu söyleyerek bir sonuca varmak muhtemelen daha basit ve güvenli olur. Yansıtılmış olan estetik bir takdir (memnuniyet) için estetik bir teşşebüstür, belirli bir ikonografik mesaj değildir.”*⁴⁵⁸

Grabar bunu daha da açıklayıcı hale getirebilmek için Arapça bir kök olan *fenne* üzerinde durmuştur. Onun vermiş olduğu bilgilere göre bu kökün ikinci hali *fennene* “değiştirmek”, “renklendirmek” anlamındadır ve zamanında bu “sanatlar” için kullanılmış olan *fünun* kelimesinin ortaya çıkmış olduğu bir köktür.⁴⁵⁹

XI. yüzyıldan sonraki yeni ve sofistike geometri motiflerinin kendi anlamlarından bağımsız bazı mesajları iletmek için kullanılmış olduklarının tartışılabileceğini belirten Grabar eşsiz bir İslam keşfi olan mukarnasın da aynı yüzyıllarda keşfedilmiş olmasının oldukça dikkat çekici olduğunu düşünmektedir.⁴⁶⁰ (71.Res.). Bu sıra dışı ve son derece esnek üç boyutlu birimlerin kombinasyonu yapıların içindeki bütün geçiş bölgelerinde, cephelerinde ve girişlerinde, tavanlarda ve özellikle kubbelerde, sütunlarda ve kornişlerde devrim yaratmıştır. Biz bu konunun üzerinde İslam Sanatında Formlar ve Bu Formlara İlişkin Anlamlar adlı bölümümüzde ayrıntılı bir şekilde durmaya çalışacağız.

*“Gerçekte öyle örnekler vardır ki, detaylı bir geometrik süslemeye somut bir anlam sağlamak mantıklı olduğunda ya da somut anlamlar var olmak zorunda olduğunda, biz onları görmesek de bilmesek de onlar ordadır.”*⁴⁶¹

Grabar’ın yukarıdaki ifadelerinin belki de en güzel örneklerinden biri İsfahan Ulu Camii’nin kuzey kubbesidir.⁴⁶² (72.Res.) Bu kubbe motifinin incelikli zenginliği çağdaşı olan kubbelerle kıyaslandığında eşsizdir. Kubbenin tasarımının karmaşıklığının tek nedeninin estetik ya da eşsiz olma düşüncesi ile geliştirilmiş olmasından

⁴⁵⁸ Grabar, **The Mediation...**, s.144

⁴⁵⁹ Grabar, **a.g.e.**, s.145.

⁴⁶⁰ Yasser Tabbaa, “The Muqarnas Dome,” **Muqarnas** 3 , 1985, ss.61-74; Jonathan M. Bloom, “The Introduction of the Muqarnas into Egypt”, **Muqarnas** 5, 1988, ss.21-28.

⁴⁶¹ Grabar, **The Mediation...**,s.146.

⁴⁶² Grabar, **The Great Mosque of Isfahan**, New York 1989; “Isfahan as a Mirror of Persian Architecture”, **Highlights of Persian Art**, ed. R. Ettinghausen, E.Yarshter, Boulder, Colo. 1979, ss.213-242.

kaynaklanabileceğini düşünen Grabar, bu camiiin kitabelerinin ortaya koymuş olduğu ifadelerden kuzey kubbesinin programlı bir yapı olduğunu, yani bu yapının belirli bir vezirin tutkularını ya da kendini beğenmişliğini yansıtmak için adanmış olduğunu ileri sürmektedir. O bu motifin kâşifinin hükümdar ya da onunla yakın ilişki içinde olan birinin olabileceğine inanmaktadır. Grabar'a göre bu kişinin geometriye meyili birinin olması oldukça muhtemeldir ve Eric Schoeder'in yapmış olduğu önerinin mantıklı olduğunu düşünmektedir. Bu kubbe o dönmlerde İsfahan'da yaşayan ve irrasyonel sayıların orantıları (bütün kubbe Altın Oran'ın irrasyonel oranları üzerine kurulmuştur) ve konik kesitlerin (kubbenin kaburgaları) bir küreyi kesen düzlemler olarak düşünülebileceği ile teoriler geliştirmekte olan Ömer Hayyam'ın çalışmaları ve kişiliği ile bağdaştırılmıştır. Ancak yine de Grabar bu konu ile ilgili tartışmaların hala devam ettiğini ve muhtemelen bunun sırrının da saklı kalacağını ifade ederek bu konuya temkinli yaklaşmasına rağmen yine de formun orijinalliğini zamanın ve yerin orijinalliği ile ilişkilendirmektedir: *“Geometrik bir form somut bir anlam gerektirebilir ve ikonografik hale gelebilir ya da bezemeselden ziyade anma vesilesi olabilir.”*⁴⁶³

Grabar, üzerinde durmuş olduğu bir başka örnekte geometrinin ikonografik kullanımını çok ustaca ve etkileyici bulmamaktadır. Harrekan Türbelerinin bir tanesinin girişi üzerinde yer alan geometrik örnek “Allah” kelimesini çerçeveleyen yıldız şeklinde bir poligondur (44.Res.). Kemerin kavsarasında yer alan kabartmalı sekiz kollu yıldız motifinin onu gören herkeste bazı özel çağrışımlar uyandırabileceğini belirten Grabar, kelimelerle ifade edilmiş olan bir mesajın kolay bir şekilde anlaşılır olmasına karşılık geometrik bir figürle ifade edilmiş olan mesajı anlamanın kolay olmadığını düşünmektedir.⁴⁶⁴ Başka bir ifade ile o yıldızın anlamı, Davud'un yıldızı, Süleyman'ın mührü, gamalı haç ya da bir ulusal bayrağın özel kombinasyonlarında olduğu gibi özel kültürel içerikler gerektirmektedir. Grabar, ayrıca İngiliz bayrağı ya da Filistin'in Kurtuluş Organizasyonunun bayraklarının alışılmışın dışında geometrik örneklerle ve renk kombinasyonuna sahip olduğunu belirtmektedir ona göre, *“onlar uzaktan üç horizontal ya*

⁴⁶³ Grabar, **The Mediation ...**, s.147.

⁴⁶⁴ Grabar, “What Makes Islami Art Islamic”..., s.2.

da verikal çizgilerin uygun olan kombinasyonu ile ancak görenin zihninde formların bir çağrışımı varsa tanınabilirler.”⁴⁶⁵

Geometrinin tanımlanabilir bir mesaj için süslü bir çerçeve ve geometrik şeklin kendisinin muhtemel özel bir mesaj olarak kullanımı yüzyıllardır devam etmiştir. Grabar geometrinin bulunduğu yerleri şu şekilde ifade etmektedir:

“Onlar Timurlu camilerinin ve medreselerinin duvar kaplamalarında görülebilirler. Semerkant'ta, Herat'ta, Meşhed'de ya da Hargird'de geometrik ağlar basit olanlardan ziyade daha sık bir şekilde genellikle bazı kurnazlıklarla dindarlık ifadeleri ve ilahi düzenin hiyerarşik bildirileri için alanlar yaratmışlardır ya da onlar dış dünya ile hükümdarın ibadet için hamilik yapmış olduğu alanla arasında bir nevi keyfi bir sınırdır. Sonraki on besinci yüzyıl örnekleri hem Safevi İran'ında hem de Moğol Hindistan'da bu her iki türden geometriyi kullanmaya devam etmişlerdir ve genellikle güçlü görsel etkileri olan çeşitlemeler ortaya koymuşlardır. Gerçekte bütün Müslüman dünyası, sadece Osmanlı'nın kısmi istisnaları ile on birinci ve on ikinci yüzyılın icatlarını alarak onları mihrapların, minarelerin, kubbelerin ve halıların üzerinde her yerde oldukça zarif standartlaşmış örnekler haline getirmiştir.”⁴⁶⁶

Grabar'ın üzerinde durmuş olduğu bir başka örnek Elhamra'daki İki Kız Kardeşler Salonu'nun kubbesidir (73.Res.). Ona göre buradaki dış gösterge İbn Zamrak'ın saray için yazmış olduğu betimleyici şiirdir, burada kubbeler gezegenler ve takımyıldızları ile dönen cennet kubbeleri olarak açıklanmıştır.⁴⁶⁷ Bu anlamların aynı formun bütün örnekleri için yaygınlaştırılmayacağını belirten Grabar, İslam kültürünün geometri aracılığı ile amacı sadece zevk vermek, hoş gitmek ve güzelleştirmek olan bir dizi tarafsız (nötr) formları ortaya koymuş olduğunu ileri sürmektedir. Bu formların ikonografik hale gelmesi için kitabeler gibi dış taşıyıcılar aracılığı ile bunlar yüklenilebilirler; onlar görsel ve diğer

⁴⁶⁵ Grabar, **The Mediation...**, s.148.

⁴⁶⁶ Grabar, **a.g.e.**, s.148.

⁴⁶⁷ Grabar, **The Alhambra**, London 1978, ss.140-150; “Art and Architecture”, **Islamic Art and Beyond Constructing...**, s.149; “Islamic Art and Architecture and Antique”..., ss.439-440.

anlamaların taşıyıcıları haline gelebilirler, ancak Grabar'a göre böyle mesajlar formların doğasında yoktur.⁴⁶⁸

Kahire'deki Sultan Hasan Medresesi'nin girişinin makarnasını (74.Res.) yapmak için yedi metre küp taşı oymanın muazzam eforu, Doğu İran'daki Hargird Medresesinin birçok renkteki sırlı tuğlalarını ve her türden çini döşemelerini düzenlemek ya da Elhamra'da olduğu gibi simetri aracılığı ile muhtemel on yedi dönüşümü geliştirmek için harcanmış olan sermaye ve enerji Grabar'a göre kuşkulu gibi görünse de basitçe hoşagidecek doğal formlar yaratmak için yapılmıştır.

“Gerçekte görsel deneyim kültürün genel estetik deneyiminin ikinci derecede bir bölümü olduğunu ima etmek Müslüman kültürü içindeki görsel deneyimin durumunun yanlış anlaşılması olur. Böyle bir alternatif olamaz, bunun nedeni de mevcut ya da kalan görsel havuzun büyüklüğü ve zenginliğidir, ki bu da bir çok “nötr” formlardan kaçınmanın ikinci bir sebebidir.”⁴⁶⁹

Verilmiş olan örneklerden de anlaşıldığı gibi Grabar'ın, İslam sanatındaki geometriyi açıklamak için alışılmışın dışında farklı yön arayışları içinde olduğunu söylemek mümkündür. Ancak, Grabar yine de birçok yazarın ima etmiş olduğu geometrinin bazı kültürel açıklamalarının da olabileceği konusuna tamamen karşı değildir. En basit şekliyle o geometrinin, çağdaş bozulmaların ortaya çıkışına kadar Müslümanların geleneksel hayatında egemen olan gerçekler dizisinin görsel bir ifadesi olduğunu tartışmaktadır. Aynı zamanda Grabar astrolojik konfigürasyonların, esrarengiz karelerin, kozmolojik düşüncelerin ve Tevhid anlayışının geometrik olarak formüllestirmesinin sadece mümkün değil, fakat aynı zamanda arzu edilen sayısal fikirler olarak görülmüş olduğunu da belirtmektedir. Bugün, İslam sanatında görülen geometrinin yorumu ile ilgili birçok mantıklı ve gerçek tartışmaların olduğu dikkati çekmektedir, bunun yanı sıra Batı oryantalistlerinin ve İslam gelenekselcilerinin düşüncelerine de başvurulmaktadır. Özellikle mimari ve kentsel planlamalardaki geometrik formların kozmolojik anlamlar

⁴⁶⁸ Grabar, **The Mediation...**, s.148.

⁴⁶⁹ Grabar, **a.g.e.**, s.149.

içerebileceği yönündeki görüşlere bugün birçok bilim adamı katılmaktadır.⁴⁷⁰ Bu konuya destek verenlerden biri de Grabar'dır. Yaşam, şehir planlaması ve kozmoloji arasında yakın bir ilişkinin olabileceğini belirten Grabar, aynı zamanda şehir planlamasının duvar süslemesinden farklı ve daha olağanüstü bir uygulama olduğunu da düşünmektedir. Halife el-Mansur'un inşa ettirmiş olduğu Bağdat şehrinin dairesel planının da kozmolojik bir şema üzerine dayandırılmış olduğu ileri sürülmektedir.⁴⁷¹ Ancak Grabar yine de bu türden düşüncelerin sadece VIII. ya da X. yüzyıllar gibi erken tarihler için geçerli olabileceğini ve daha sonraki yüzyıllarda yapılmış olan uygulamalar için bunu düşünmenin pek mümkün olmadığını savunmaktadır:

“Müslüman cemaatinin, ümmetin, bireysel düşünörlere muhalif olarak, matematiksel formları bir Müslüman kozmolojisini sembolize eden ya da tasvir eden olarak anlamış olduğuna dair görüşünü açıklayan (doğrulayan) tek bir örnek bile yoktur. Ayrıca duvarların, tavanların zeminlerin üzerindeki kompleks motiflerin izleyicinin üzerinde nasıl bir etki bırakmış olduğu konusunda, sanatçuların ya da zanaatçıların onların desenlerini yaparken kullanmış olduğu sistemli taslakların soyut ve şematik formüllerine göre yorumlayıp yorumlamadıkları konusunda bir bilgiye sahip değiliz. Sonuç olarak en azından çağdaş sanatçıların onların dizaynlarınınin kompleks teknolojilerinin farkında olduğunu göstermiş olmasına rağmen ben eşit bir şekilde seyirci ve ya izleyicinin bundan haberdar olduğunu gösteren pek fazla örnek bilmiyorum.”⁴⁷²

Bazı araştırmacılar ise mimari yapılarda görölen kozmik anlamlı geometrik şekillerin ortaçağlarda da görölen evrensel bir uygulama olduğunu ileri sürmektedir.⁴⁷³

Grabar, bilgimizin bu aşamasında geometrinin kültürel şartlarını ve çevresini değerlendirmenin onu açıklamak için yardımcı olacağını düşünmektedir. O daha önce yazı ve el yazıları ile ilgili teklif etmiş olduğu aracı olma özelliğini geometri için de önermektedir. Ona göre:

⁴⁷⁰ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Ali.U. Peker, **a.g.e.**, ss.85-107.

⁴⁷¹ İbrahim Allawi, “ Some Evolutionary and Cosmological Aspects to Early Islamic Town Planning”

Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies, Cambridge 1988, s.62.

⁴⁷² Grabar, **The Mediation...**, s.151.

⁴⁷³ Nigel Peninck, **The Ancient Science of Geomancy**, Sebastopol 1979, ss.100-101.

“Geometri mükemmel bir araçtır, çünkü onun çekiciliği kendinde değil kendinden başka yerlerde ya da fonksiyonlardadır. Timurlu döneminin güzel duvarları gözlemcinin gördüğünden farklı alanları sınırlamaktadır ve onu hayran bırakmaktadır. Bir Memluklu kapısının mukarnası (74.Res.) iki dünya arasındaki başlangıçtır (eşiktir). Çok yönlü kadeh ya da ibrik (75.Res.) ondan bir şeyler içmeye zevk katmaktadır. Bütün örneklerde geometri bir geçittir, daha doğrusu tanımlamadığı başka bir şey için, fakat kültürün arzu ettikleri için bir müknaştır. Sarayların ya da türbelerin içinde Rabat yakınlarındaki hanedan türbelerinde olduğu gibi ya da geometrik motiflerin zengin dokusu ile Elhamra’da olduğu gibi, yaşamın fonksiyonları ya da geometrik formlarla ifade edilmiş olan sonsuz hayatı beklemeye doğru bir geçittir.”⁴⁷⁴

Diğer taraftan Grabar bazı geometrik motiflerin kendilerinde son bulduğunu, onların tanımlanabilir yan anlamlarla donatılmamış ve sadece tasarlamanın kendi nesnesi olduklarını belirtmektedir. Ancak onlar zaman zaman Elhamra Sarayında olduğu gibi özelliklerini belirten işaretler (şiiirler) de edinebilmektedir: *“Bu oldukça nadir aşamada aracı geometri duygusal ya da ruhsal alakanın objesi durumuna gelmektedir. Bu şemada geometri yazıdan farklı değildir. O da kendisinden farklı kültürel olarak önemli amaçlar için ustaca idare edilmiş keyfi kuralların bir sistemidir, bu ustaca idare edilmenin neticesinde ara sıra sanat eserleri üretilmiştir.”⁴⁷⁵*

İslam sanatında kitabeler ve bazı istisnai ikonografik örnekler dışında görülen süslemeler genellikle “yüzey süslemeleri” olarak değerlendirilmektedir. Ancak son zamanlarda yapılmış olan çalışmalar İslam sanatındaki geometrik süslemelerin kaplamış oldukları yüzeyleri sadece güzelleştirmek amacı ile yapılmış süslemeler olarak yorumlanmaması gerektiğini göstermektedir.⁴⁷⁶ Bu çalışmalarda özellikle geometri ve çağdaş matematik teorileri⁴⁷⁷, matematikçiler ve sanatçılar⁴⁷⁸ arasında ilişkiler kurulmaya çalışılmıştır.

⁴⁷⁴ Grabar, **The Mediation...**, s.151.

⁴⁷⁵ Grabar, **a.g.e.**, s.152.

⁴⁷⁶ O.Grabar, “What Makes Islamic Art Islamic”,, s.2.

⁴⁷⁷ Emil Makovicky, “800-Year-Old Pentagonal Tiling from Maragha, Iran, and the New Varieties of Aperiodic Tiling it Inspired In: Fivefold Symmetry”, ed. I. Hargittai, **World Scientific**, 1991, ss.67-

Tarihte birçok kültürün geometriyi kullanmış olmasına rağmen, Grabar İslam sanatının yaratıcılığı sayesinde geometrinin oldukça tutarlı bir şekilde Müslüman dünyasının her tarafına yayılmış olduğunu vurgulamaktadır. İslam sanatının erken dönemlerinde kullanılmış olan geometrik motifler ise özellikle Roma-Bizans geleneklerindeki uygulamalarla ilişkilendirilmektedir.⁴⁷⁹

Grabar, bu konunun nedeni ile ilgili kısmi bir cevabın ilginç bir şekilde M.C.Escher tarafından sağlanmış olduğunu belirtmektedir:

“Escher alanı kaplamanın bir oyunu olduğunu tartışmaktadır, yani kuralları ile birlikte arzu edilen bir aktivite, fakat bu oyunun sonucunun hiç bir garantisi yoktur. Teknik olarak “izometrik döşeme” (tekrarlayan motiflerle tamamen kaplama işlemi) olarak bilinen geometri oyun oynamanın bir yoludur, belki de bir tek yoludur. “Sonuçta kuşların ve balıkların silüetleri bizim için en tatmin edici (memnuniyet verici) şekillerdir. Eğer zevk sağlamak için bilimin soyut katılığı bile kullanılabiliriyorsa, bu sadece gerçek bir hayatın ya da hayali bir yaşamın onaylanmasının taklitçi işaretlerle giydirildiğinde mümkün olabilir. Ve eğer sanat çalışması buna kendisi katkıda bulunmuyorsa, sanatçı, bizim zamanımızda Rothko ya da Stella, onun geometrik ve soyut şekillerine taklitçi bir başlık vereceklerdir. Bu durum son zamanlarda Louvre’deki piramitle de ortaya çıkmıştır. I. M. Pei, piramidi seçmesindeki sebebin ne geçmişi taklit etmek ne de onu yenmek olduğunu fakat “geleceğe hitaben onu tamamlamak” olduğunu ileri sürmektedir. Ve aynı yapıyı tartışan Başkan François Mitterand şöyle demiştir: “Ben oldukça klasik bir zevke sahibim, ve özellikle de saf geometrik formdan etkilendim”. Hem I.M. Pei hem de Mitterand estetik kararlarını ya da zevklerini tarihsel ya da sosyal formüllere dönüştürmüşlerdir. Burada önemli olan Paris’in ortasındaki cam piramidin eğer onun etrafında Louvre olmasaydı aptalca bir şey olacığıdır, bir yapı olarak Louvre’un etkisi geometrik bir şekil olamayan neredeyse her şey tarafından yok edilebileceğidir.”⁴⁸⁰

86; Peter J. Lu, Paul J. Steinhardt, “Decagonal and Quasi-Crystalline Tilings in Medieval Islamic Architecture”, **Science**, Vol. 315, February 2007, ss.1106-1110.

⁴⁷⁸ G. Necipoğlu, **a.g.e.**, ss.73-87.

⁴⁷⁹ M. Khazâie, **a.g.e.**, s.164.

⁴⁸⁰ Grabar, **The Mediation...**, s.153.

Burada Grabar, Escher'i farklı bir tarzda iki öneri için de kullanmıştır. Bu önerilerden birisi geometrinin görsel soyutluluğunun heyecan verici, fakat koyu sofuluğun örneği olması ile ilgili tarihsel bir yargıdır. Geometri kendi limitlerine hızlı bir şekilde ulaşmaktadır ya da yapmacık formüllerle kendisini tekrarlamaya başlamaktadır. Bu durum Grabar'a göre Samerra'nın IX. yüzyıl üslubunda (17.Res.), Yunan geometrik vazolarında (76.Res.), İran'ın ya da Mağrib'in XII. yüzyıl sonrasına ait geometrik örneklerinde (25.Res.), birçok çağdaş resimde (26.Res.), Çin bronzlarında (77.Res.) ve neredeyse geometrinin bütün itinalı deneyimlerinde görülmektedir. Bütün bu yaratıcılık dizilerinde yararsız tekrarların ya da az veya çok aniden diğer formlara sapmaların, geri dönmelerin kural haline gelmiş olduğunu belirten Grabar, bütün örneklerde, geometrik başarıların kültürel ve estetik değerler için bir şekilde örneklere dönüşmüş olduklarını düşünmektedir.⁴⁸¹. Grabar'ın ikinci teklifi, halk sanatında ve geleneksel olarak kadınlarla ilişkilendirilmiş olan sanatlarda, her zaman geometrik bir soyutluğun var olduğudur. Mesela dokuma ve mimari süslemenin belirli türleri gibi. Bunun nedeni ise tasvirlerin olmaması değildir, fakat okuryazarlığın sınırlı olmasıdır. Grabar'a göre geometri toplumun devam eden hayat güçleri ile bağlantılı olduğu zaman en güçlü yaratıcı olarak kalmaktadır. Hatta ilk bakışta uygun olan formların dili sınırlı olsa bile yaratılmış olan nesnenin en önemli "virtüözlüğü" sadece ilk yaratılmış olduğunda etkili olan sonsuz tekrarlayan karmaşıklaktan çok daha güçlüdür. Geometrinin gerçekten de sadece bir aracı olduğuna inanan Grabar, bir aracı olarak geometrinin izleyiciye ya da kullanıcıya hiç bir aracının sunamayacağı seçme özgürlüğünü sunduğunu da ifade etmektedir. Bu hususta, özgür seçimlerin bir müjdecisi olarak geometri en tehlikeli aracıdır. O, birini bakmaya ve ne düşüneceğine, ne hissedeceğine hatta nasıl hareket edeceğine karar vermeye zorlamaktadır. Bununla birlikte o bizi uyumak ya da ibadet etmek gibi tam ve kesin herhangi bir şey yapmaya nadir olarak zorlamaktadır. Sanatlardaki özgürlüğün cezası anlam kaybıdır. Onun ödülü herkese ulaşabilir olmasıdır:

"Bir elbisenin üzerindeki mütevazı üçgenler ya da bir sepetin örgüsü ya da İran kulelerinin çok karmaşık olan tuğla duvarları bizim onların ne anlama

⁴⁸¹ Grabar, a.g.e., s.153.

geldiğini düşünmemizi sağlayan bir gücü paylaşmaktadırlar, çünkü güveler ya da kelebekler gibi, biz kültürel özgüllükten yoksun gibi görünen bir soyutlamadan etkilenmekteyiz. O sadece güzel anlamına geldiği için.”⁴⁸²

Kısaca ifade edecek olursak geometrik süsleme, soyut ve süsleme arasındaki ilişki hakkındaki varsayımları Grabar’ın ifadesi ile aklımıza sokmaktadır. XX. yüzyılda bu süslemelerin algılanmasında, özellikle de bilim adamları arasında ve bu örneklerin çoğunun ait olduğu Ortaçağ İslam dünyasındaki kullanım yolları arasında bir gerginliğin olduğunu belirten Grabar, geçmişin anlaşılabilmesi için zanaatçının çağdaş sözlüğünün çalışılmasının mantıklı olabileceğini ileri sürmektedir. Diğer taraftan Grabar, şimdiye kadar geometrik ya da geometrikleştirilmiş formların dikkatlice hazırlanmış olan terminolojisinin ötesinde pek bir şeyin elde edilememiş olmasından dolayı da kaygılı görünmektedir.

2.3. SÜSLEME ARACI OLARAK MİMARİ

On beş yıl önce Yemen’deki Sana’a Ulu Camii’nde Arapça kırk bin parşömen sayfası ortaya çıkartılmıştır. Bunların, XV. yüzyıldan öncesine tarihlenen sekiz bin Kur’ân kopyasına ait sayfalar olduğu düşünülmektedir.⁴⁸³ Bu örneklerin arasında yer alan karşılıklı iki sayfada mimari ile ilgili iki eşsiz tasvir yer almaktadır. Grabar, bu mimari tasvirlerin özelliklerini tartışarak mimarinin bir süsleme aracı olabileceğini ortaya koymaya çalışmıştır. Söz konusu sayfalar muhtemelen Kur’ân metninin olduğu bir cildin ilk sayfalarıdır ve bu sayfalarda yer alan iki tasvir birbirine oldukça benzemektedir (78, 79. Res., 6, 7. Şek.). Grabar’a göre bunlar ya iki farklı yapıdır ya da aynı yapıdan farklı iki görüntüdür. Bu konuya kesinlik kazandırabilmek için Grabar, söz konusu tasvirlerle ilgili üç aşamalı bir yorum önermektedir ve bunları kültürel, el yazması kitaplar ve algısal diye ayırmaktadır.⁴⁸⁴

⁴⁸² Grabar, **a.g.e.**, s.154.

⁴⁸³ Farklı bir tarihlendirme için bkz.Ludovico Micara, “Lofty Chambers: The Interior Space in the Architecture of Islamic Countries”, **Understanding Islamic Architecture**, London 2002, ss.49-55.

⁴⁸⁴ Grabar, **The Mediation...**, ss.155-159.

Kültürel ya da bir başka ifade ile tarihsel aşama, genellikle ister profesyonel olsun ya da olmasın, İslam sanatının yapılarını kitaplardan ya da resimlerden görmüş olanların hafızalarındaki deneyim ile ulaşılan bir aşamadır. Bu bireylerden oluşan grup, alanın hipostil şeklinde planlanmış olmasından dolayı hemen bu sayfalardaki özel yapıları camiler olarak görmektedir ve arkadaki kemeri de mihrap olarak algılamaktadır. Grabar, bu yapılardaki bazı unsurların da minber ve minare olarak algılanmış olduklarını belirtmektedir. Bu yapılardaki bazı özellikler erken tarihli ve özellikle de Şam Ümeyye, Medine ve Kurtuba Camiileri gibi büyük ve resmi yapılarda görülen özelliklerdir. Bunun dışında VIII. yüzyıldan XV. yüzyıla kadar bu tasvirlerle paralellik gösterecek birçok cami de vardır.⁴⁸⁵ Her ne kadar bazı bilim adamları bu tasvirlerin Şam Emeviye Camii'ne⁴⁸⁶ ait olduğunu ileri sürse de Grabar'a göre bu iki resimde yer alan yapılar bilinen hiç bir camiyi tam olarak akla getirmemektedir. Çünkü her bir detay ayrı bir yapı ile uyumludur, fakat birçok özellik de o yapıya uygun değildir. Bu durumda Grabar'a göre geriye dört olasılıktan bir tanesi kalmaktadır: *“Bu bir cami değildir; bu bilinmeyen bir camidir; bu özel bir yapıdan ziyade bir cami türünün tasviridir; özel bir camiın karışık bir tasviridir.”* Ancak bu olasılıklardan her biri çeşitli mantıksal ya da olgulara dayalı zorluklara neden olmaktadır ve hiç birisi de ilk bakışta mantıklı görünmemektedir. Buradaki zorluk Grabar'a göre metodolojiktir ve genellikle klasik bir sanat tarihçisi, çizimlerin arkasındaki model hakkında çok erken bir sonuca varmaktadır. Hâlbuki ona göre bu çizimin aydınlığa kavuşturulması gereken diğer iki aşaması da düşünülmelidir. Bunlardan birisi kitabın bağlamıdır, çünkü kitap “el yazması kitabı” (kodeks) olabilir ve ikincisi formların tanımlanması ile ilgili daha karmaşık bir aşamadır ki Grabar buna işaretlerin görsel algılamaları anlamına gelen “optisemic” adını vermektedir.⁴⁸⁷

Bu durumu yazarın sözünü etmiş olduğu ikinci aşama yani “el yazması kitabı” aşamasına göre değerlendirecek olursak bu tasvirler Kur'ân kopyalarında bulunmuştur. Buradaki soru bu iki mimari tasvirin ki muhtemelen bunlar cami tasvirleridir, neden Kutsal

⁴⁸⁵ Grabar, **a.g.e.**, s.160.

⁴⁸⁶ Grabar, “Review Work: The Great Mosque of Damascus: Studies in the Makeup of an Ummayyad Visual Culture by Finbar Barry Flood”, **JSAH**, Vol.60:4, December 2001, ss.506-508.

⁴⁸⁷ Grabar, **The Mediation...**, s.162.

Kitabın içinde bulduklarıdır, üstelik neden aynı konu iki farklı versiyonda resmedilmiştir? Grabar'a göre bu soru kısmen kitabın içindeki düzeni tanımlamakla da ilgilidir: *“Bu tasvirler Kur’ân’ın belirli pasajlarının tasvirleri midir ya da başka bir öykü kaynağının tasvirleri midir? Tezhiplenmiş ya da basitçe güzel bir şekilde düzenlenmiş olan sayfalar kitabın değerini, dindarlığını vs. arttırmak için midir? Ya da ithaf veya anma işaretleri midir?”*⁴⁸⁸

Kur’ân metninin mimari ile ilgili önemli ölçüde referanslar içerdiğine de işaret eden Grabar, bunların arasında en yaygın olanların ve en çok bilinenlerin konakları, kasırları bahçelerle çevrelenmiş olan “Cennet” tasvirleri olduğunu belirtmektedir.⁴⁸⁹ Mesela, Şam Emeviye Camii’nin mozaikleri genellikle Cennetin tasvirleri olarak yorumlanmıştır.⁴⁹⁰ Bazı bilim adamları ise bu mozaiklerin bütün Müslüman dünyasındaki halifelerin başkentlerinin tasvirleri olduklarını ileri sürmüştür.⁴⁹¹ Ancak Grabar’ın bu tasvirlerin Cennet tasvirleri olması ile ilgili bazı tereddütlerinin olduğuna dikkati çekmektedir. Onun bu konudaki tereddütlerinin ise iki sebebi vardır. Bu sebeplerden biri, bu sonuca avlunun oldukça ikinci derecede olan bir bölümünde yer alan fragmanlara dayanılarak varılmış olmasıdır ve o : *“Birisi bütün camiin Cennet olduğunu varsayabilir mi?”* şeklinde bir soru yöneltmektedir. Sebeplerden ikincisi ise Cennetin “tasvir edilmesi” fikrinin Müslüman uygulamalarına zıt düşmesi ile ilgilidir: *“İnsan Cennete karşı ne türden karmaşık davranışlar geliştirmiş olursa olsun, Hıristiyan ve Müslüman doktrinlerinde Cennet zamanın sonu ve hayat sonrası için eskatolojik umudun bir parçasıdır, dünya üzerinde dolaylı olarak zevk alınacak bir şey değildir.”*⁴⁹²

Grabar’a göre, Şam Emeviye Camii’ndeki tek ikonografik motif, yazılı kaynaklarda adı geçen ancak bugün mevcut olmayan mihrabın üzerinde yer alan Mekke’deki Ka’be’nin

⁴⁸⁸ Grabar, **a.g.e**, s.162.

⁴⁸⁹ Kuran metninin en uygun seçimleri için bkz.Klaus Brisch “Observations on the Iconography of the Great Mosque at Damascus”..., ss.14-21.

⁴⁹⁰ Sheila S. Blair, J.M. Bloom, **Images of Paradise in Islamic Art**, Hood Museum of Art 1991, ss.19-35.

⁴⁹¹ Grabar, “From the Icon to Aniconism: Islam and the Image”, **Museum International**, No.218, (Vol. 55, No.2, September 2003), s.50.

⁴⁹² Grabar, **The Mediation...**, s.191.

tasviridir.⁴⁹³ Bir başka çalışmasında⁴⁹⁴ ise Grabar İslam sanatındaki hipostil camilerinin içindeki çok sayıdaki desteğin, camilerin duvarlarında yer alan tasvirlerdeki ağaç motiflerinin doğada bulunan korulardan ilham alınarak yapılmış olabileceğini belirtmektedir. İslami bir yerleşim yerindeki cami ya da evlerin bahçelerinde görülen, etrafında ağaçların da yer aldığı havuz düzenlemesini ise adeta insanların Tanrı'nın verdiği huzuru buldukları bir yer olarak tanımlamaktadır. Yine aynı çalışmasında Yemen'de bulunan bu iki tasvirin cami bahçelerini ya da sembolik koruları tasvir etmiş olabileceğini ileri sürmektedir. İslam sanatındaki ağaç motifleri genellikle İslam öncesi geleneklere ait olan “Kutsal Ağaç, Cennet ve Hayat Ağacı” kavramları ile ilişkilendirilmektedir⁴⁹⁵ ve “Varlık Ağacı” olarak kozmik düzenin bir simgesi olarak düşünülmektedir.⁴⁹⁶ Aynı zamanda İslam öncesi İran sanatı ile ilişkilendirilen “Hayat Ağacı” motifinin Müslüman sanatçılarının Cennetin bahçelerinde yer alan “Sidre”^{*} ve “Tuba” ağaçlarını simgelediği de öne sürülmektedir.⁴⁹⁷ Diğer taraftan Grabar, Kur'ân sayfalarında bulunan bu örneklerin Kur'ân'dan belirli pasajların “tasviri” olarak düşünülmesinin ancak hayal ürünü olabileceğini ifade etmektedir.⁴⁹⁸ Çünkü ona göre elimizde Harîrî'nin Makamat'ı gibi mimari yapılarla karşılaştırılabilecek bilinen her hangi bir Arapça öykü kitabı yoktur. Harîrî'nin Makamat'ında binaların bulunması ya da bulunmaması genellikle metnin gerekliliklerini takip etmektedir.⁴⁹⁹ Grabar bu iki resmin Kur'ân'daki bir şeyin görsel olarak algılanabilmesi için bir aktarım olamayacağı kanısındadır ve bunların betimlemeden ziyade bir metnin başka fonksiyonları için görsel cevaplar olduğunu düşünmektedir.⁵⁰⁰

⁴⁹³ Grabar, “From the Icon to Aniconism...”, s.50.

⁴⁹⁴ Grabar, “The Mosque – Grove of Columns” **Daldalos** 65, 1997, ss.80-85.

⁴⁹⁵ Gönül Öney, “Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi”, T.T.K. **Bulleten**, C. XXXIII/130, Ankara 1969, ss.25-36.

⁴⁹⁶ S. Hüseyin Nasr, **Üç Müslüman Bilge**, (Çev. Ali Ünal), İstanbul 2. Baskı, Tarihsiz, ss.122-124.

* “Cennet'teki Son Ağaç” anlamına gelen “Sidretü'l-Müntehâ” için bkz Necm Suresi 13, 14. Ayet.

⁴⁹⁷ M. Khazâie, **a.g.e.**, s.110.

⁴⁹⁸ Grabar, **The Mediation...**, s.163.

⁴⁹⁹ Grabar, “The Illustrations of the Maqamat”, **Reports, Twenty-fifth Congress of Orientalists**, Vol.2, Moscow 1963, ss.46-47; “The Illustrated Maqamat of the Thirteenth Century”, **The Islamic City**, Oxford 1970, 207-22; **The Illustrations of the Maqamat**, Chicago 1984, s.13.

⁵⁰⁰ Grabar, **The Mediation...**, s.163.

Bu iki karşılıklı sayfanın, kitabın değerini ya da güzelliğini arttırmak için yapılmış olduğunu ileri süren Grabar'a göre burada ilginç olan Kur'ân metnlerinin bu türden mimari yapılarla zenginleştirilmesidir. Kahire Ulusal Kütüphanesinde muhafaza edilen bir kaç tane erken tarihli Kur'ân parşömen folyosunda da bu türden süslemelerin olduğu dikkati çekmektedir. Örneklerden bir tanesinde uzun şerit şeklindeki motiflerin sureleri birbirinden ayırdığı görülmektedir (80.Res.). Bir başka örnekte ise sonsuz bir şekilde sıralanan kemerler dikkati çekmektedir (81.Res.). Sanatsal bir kompozisyon içinde çiçeklerle süslenmiş büyük bir kemerin yer aldığı örnekler de vardır (82.Res.). R. Ettinghausen, buradaki çiçek motiflerini stilize Hayat Ağcı motifleri olarak yorumlamıştır.⁵⁰¹ Hayat ağcı motiflerinin yanı sıra bunları Sasani sanatında görülen "kanat" motiflerine benzetenler de vardır.⁵⁰² Daha canlı bir örnekte ise bütün bant üst üste konulmuş iki sıra sütunlardan oluşan bir motifle süslenmiştir (83.Res.), buna benzer bir motif VIII. yüzyıla tarihlenen Hırbetü'l-Mefcer Sarayı'nın⁵⁰³ stukoları arasında da bulunmuştur.

Bu olgu için Grabar kesin somut içeriksel bir İslami açıklama getirmediği gibi bunlarla ilgili İslami olmayan bir kaynağı da gösterememiştir. Ona göre burada açık olan bir şey varsa o da ara sıra mimari formların Kur'ân'ın erken elyazmalarının süslemesi ile ilgili oldukları gerçeğidir. Bu türden tam sayfa bir süslemenin daha sonraki Kur'ân el yazmalarında görülmediğine de işaret eden Grabar, benzer örneklerin XIII. yüzyıldaki bilimsel ya da daha çok sözde bilimsel kitapların ön sayfalarında ortaya çıktığını belirtmektedir. Ayrıca X. ya da XI. yüzyıllara tarihlenen Sina Dağı manastırında muhafaza edilen iki adet oldukça sıra dışı ve az bilinen Küfî el yazısı ile yazılmış Arab İncil kitaplarında da tam sayfa yapıların yer aldığına (84.Res.), bu türden mimari yapıların Geç antikite ya da ortaçağ Hristiyan dünyasındaki el yazmalarının, rölyeflerin ya da duvar resimlerinin süslemesinde de görülen sürekli bir unsur olduğunu ifade etmektedir. Bunların ortak özelliği ise betimleyici olmamalarıdır.⁵⁰⁴ Bütün gezici vaizler ve birçok yazarın

⁵⁰¹ R. Ettinghausen, "Manuscript Illumination" **A Survey of Persian Art**, London 1941, s.70.

⁵⁰² M. Khazâie, **a.g.e.**, s.101.

⁵⁰³ Grabar, "The Paintings"..., ss.294-236.

⁵⁰⁴ Grabar, **The Mediation...**, ss.164-166.

Doğu'daki ve Batı'daki Hıristiyan kitaplarının ilk sayfalarına genellikle kemerli mimari yapılar resmetmiş olduklarını belirten Grabar, bu örneklerin hiç birinde mimari yapıların kesin bir ikonografik role sahip olmadıklarını düşünmektedir: “*Mimari tasvir süslemiş olduğu kitabı ya da her hangi bir şeyi, onun içinde ya da hakkında herhangi bir şeyi temsil etmeden, onun değerini arttırmakta onu güzelleştirmektedir.*”⁵⁰⁵

Kısaca ifade edecek olursak, Grabar gerek Hıristiyan gerekse Sana'a'daki el yazmalarında yer alan bütün başlangıç sayfalarındaki tasvirleri, basit bir şekilde “duyusal cazibe sağlamak” için yapılmış kitap tezhipleri olarak düşünülmesi gerektiğinden yanadır.

Bu tasvirlerin ortaya koymuş olduğu soruları yanıtlayabilmek için Grabar'ın teklif etmiş olduğu bir diğer aşama “işaretlerin görsel algılamaları” (optisemic) ile ilgilidir. Bu aşamayı o, gözün, deneyimlerin geniş bir kategorisini özel detayların farkında olmaksızın tanıdığı bir aşama olarak nitelendirmektedir. Mesela, erkek ya da kadınlardan oluşan bir kalabalık, mavi ya da kırmızımsı renkler, manzara ve bu durumda mimari gibi.⁵⁰⁶ Kompozisyonun bölümleri izleyici tarafından görüldüğü şekli ile kemerler, camiler vb. bir anlamına gelecek şekilde hafızaya kaydedilmektedir, çünkü bu tasvirler hali hazırda hafızada o şekilde mevcuttur. Onlar orada somut ve özel olarak çeşitli derecelerde mevcuttur, mesela bazıları sadece kemerler görünürken diğerleri Şam Emeviye Camii'ni tanımlayabilir. Ancak Grabar'a göre bu tasvirler ne bilinen bir camiye ne de bir yapıya benzemektedir. Bir başka ifade ile biz bu tasvirleri kodlanmış olduğu dilde tanımayı benimsemişiz ve onları çözmek için bunun doğru olduğunu varsaymaktayız:

“Her hangi birine böyle bir iddiada bulunmaya izin veren nedir? Bununla ilgili olan dil nedir? Mimari tasvirlerin dili mi ya da erken camilerin tarihi mi? Hatta eğer ben bunların erken camilerin tasvirleri olduğunu tartışmakta haklı olsam bile neden biri camilerin tasvirini yapmak istemiştir? Başkasına bir camiyi nasıl yapacağını öğretmek için mi? Bu bir yapının taslığa mıdır?”

⁵⁰⁵ Grabar, a.g.e., s.172.

⁵⁰⁶ Grabar, “Toward an Aesthetic of Persian Painting”, **Islamic Visual Culture 1100-1800, Constructing the Study of Islamic Art**, Volume II, Asghate Variorium, Burlington 2006, s.222.

Bir yapının hatırası mıdır? Bir yazmaya çekici bir görünüş vermek için midir? O halde basitçe etkileyici ve pahalı bir kitap cildi midir?”⁵⁰⁷

Grabar’ın bu özel bakış açısı, tasvirlerin ne türden yorumlamalara götürdüklerini anlamak için önemlidir. Ancak bu bakış açısı bir dizi problemi de beraberinde getirmektedir. Bu problemler Yemen’deki bu iki tasvirin anlamını, amacını ortaya koymada, bir sanatçı tarafından görünenin ve bilinenin nasıl kavramsallaştırılmış ve şifrelenmiş olduğunu anlamada, izleyici ya da kullanıcının görünen ve inşa edilmiş olanı anlamasında ortaya çıkmaktadır. Grabar’a göre bu problemler ve sorular bir tek bu tasvirlerle dayanarak cevaplandırılmaz. O referans alanının genişletilmesi gerektiğine inanmaktadır ve genel anlamda mimarinin takdiminin önemli olduğunu vurgulamaktadır. Bunun en güzel örneklerinin ise: *“Bir yapının bir dizi çizgiye, noktalara ve yapının içindeki herhangi bir yatay seviyede kurulmuş olan birçok unsurun yerini ve karakterini tanımlayan diğer geleneksel işaretlere dönüşmesi olan”* mimari planlar olduğuna işaret etmektedir. Bu Eski Doğu ve Mısır’da bilinen bir şeydir; hatta Helenistik dönemlerde de bunların var olduğu varsayılmaktadır. Mesela, 203 ve 211 arasında yapıldığı düşünülen Forma Urbis Romae’nın planı en erken tarihli plan örneklerinden biridir (85.Res.). Ancak bu plan birçok farklı şekillerde yorumlanmıştır. Grabar’ın burada asıl vurgulamak istediği şey ise aynı türden bir şema için birbirini tutmayan farklı açıklamaların olabileceğidir.⁵⁰⁸

Hıristiyan ve Müslüman Orta Çağları boyunca küçük çapta fakat etkileyici ilave özel durumların olduğundan söz eden Grabar, XIII. yüzyıldan sonra bir binada inşa edilmiş olan yapıyı göstermenin diyagramları ve diğer şematik tekniklerinin Batı Avrupa’da yaygınlaştığını belirtmektedir. Müslüman dünyasından kalan en erken tarihli örnekler ise XVI. yüzyıldandır, ancak son zamanlarda yapılan araştırmalar bu planların XIV. yüzyıl gibi erken bir tarihte de var olmuş olabileceğini ortaya koymuştur.⁵⁰⁹ Güney ve doğu Asya’da ise çok daha geç tarihlerde ortaya çıkmışlardır. Kâğıt parşömen ya da taş gibi malzemeler üzerinde bulunan plan örnekleri korunabilmiştir ve birçok durumlarda bunlar

⁵⁰⁷ Grabar, **The Mediation...**, s.174.

⁵⁰⁸ Grabar, **The Mediation...**, s.174.

⁵⁰⁹ G.Necipoglu, **a.g.e.**,ss.73-87.

birden fazla kullanılmaya yönelik yapılmışlardır, tek özel bir kullanım için yapılmış olan özel örnekler de vardır, bunların amacı çoğunlukla inşaat sırasında yardımcı olmaktır.⁵¹⁰ Benzer şekilde eski taslaklar Didim'deki Apollo tapınağının podyum duvarlarında ya da Rusafa'daki Kutsal Haç Kilisesinin taş duvarlarında bulunmuştur. Onlar yapım aşamasından ya da projeden sorumlu olanlar için talim aşamasında görsel yardımlardı ve çizgi ya da noktalardan oluşan bu kombinasyonlar orada süsleme amacıyla korunsun diye yapılmamıştır. Grabar, nihayet Yüksek Rönesans planlarının çizimlere, nesnelere hatta sanat eserlerine dönüşmüş olduklarını ifade etmektedir. O zamana kadar ise plan Grabar'a göre bir taraftan bir hayal, bir rüya, ya da bir istek arasında, diğer taraftan da bir dizi olası yapılar arasında basit bir aracıydı.⁵¹¹

Bir yapıyı ortaya koymak için Grabar'ın üzerinde durmuş olduğu ikinci metod, inşa edilmiş bir şeklin iki boyutlu dikey resmidir. Bu en yaygın şekli ile bir insan ya da bir olayın etrafındaki çerçevedir, bunlar kutsal kitaplarda yer alan tablolarındaki kemerler ya da bölümleri bir biri üzerine bindirilmiş binalardır. Mimarının bu tarzda resmedilmesinin orijini klasik Roma duvar resimlerine (86. Res.) dayandıran Grabar, iki boyutlu mimari tasvirlerin gerçek binaların tasviri olmadığını ve mimari işaretlerin tek başına belirli bir yapıyı tanımlamak için yetersiz olduğunu düşünmektedir.⁵¹²

Mimariyi göstermenin üçüncü yolu ise kiliseleri, sarayları, evleri hatta bütün şehri çağrıştıran- birçok yer mozağında ve geç İran minyatür tasvirlerinde olduğu gibi- dikey resim dizilerinden oluşan kombinasyonlardır (87.Res.). Grabar burada “çağrışım” fiilini özellikle kullandığını ifade etmektedir, çünkü bütün bu örneklerde birinin gördüğü ve anladığı şey arasındaki ilişki farklı olduğu kadar aynı zamanda da karmaşıktır.⁵¹³ Bu durumun daha iyi anlaşılabilmesi için Grabar iki örnek üzerinde durmuştur. Bunlardan biri ortaya çıkartıldıklarından bu yana tartışma konusu olmuş olan Şam Emeviye Camii'nin duvarlarının üzerinde yer alan ve erken VIII. yüzyıla tarihlenen ünlü mozaiklerdir (5.Res.).

⁵¹⁰ Grabar, **The Mediation...**, s.175.

⁵¹¹ Grabar, **a.g.e.**, ss.176-177.

⁵¹² Grabar, **a.g.e.**, ss.178-179.

⁵¹³ Grabar, “The Aesthetics of Islamic Art” ..., ss.xxvi-xxvii.

Daha önce de sözünü etmiş olduğumuz bu tasvirlerle ilgili birçok görüş mevcuttur. En yaygın görüş ise Müslüman dini inançlarına göre bunların Cennet'in tasvirleri olduğu düşüncesidir. Bunun yanı sıra bunların Şam vahalarının özel tasvirleri olduğu da öne sürülen görüşler arasındadır. Ancak bunlar topografik tasvirler, isterse de hayali yapılar olarak düşünülün Grabar'a göre bir dış gönderge bulunana kadar onlar için net bir şey söylemek mümkün değildir. Onun üzerinde durmuş olduğu bir diğer örnek, Ürdün'deki Ümmü'l-Rasas'ta Neapolis gibi çok özel bir şehrin mozaikleridir (88.Res.). Bu tasvirlerin üzerlerinde yer alan kitabelerden burasının Neapolis olduğu anlaşılmıştır. Grabar burada önemli bir paradoksu ortaya koymaya çalışmıştır. Bir taraftan bir kitabe bir şeyi Teodor'un sarayı ya da bir şehir (Ürdün'deki Neapolis, ya da başka yerlerdeki şehirleri) olarak çok özel bir şekilde tanımlamaktadır, ancak diğer taraftan tanımlanmış olan bu yapıların görsel özellikleri, Neapolis ya da Teodor'un sarayı olmayan yüzlerce tasvir için de kullanılmaktadır. Neapolis ya da Teodor'un sarayının fiziksel özelliklerinden dolayı tanımlanmamış olduklarına işaret eden Grabar, belirli bir şehir ya da sarayın tanımlanmasında her hangi bir şehir ya da bir saray tasvirinin daha güçlü, daha etkili hale gelmiş olduğunu ima etmektedir: *“Böylece basit bir dikey resim hem genel anlamlar hem de özel anlamlar arasında uçuşup durmaktadır, fakat özel anlamlar için her zaman bir dış gösterge gerekmektedir.”*⁵¹⁴

Mimariyi göstermek için Grabar'ın üzerinde durmuş olduğu dördüncü girişim, bir yapının üç boyutlu görüşünü gösterme çabasıdır. O buna örnek olarak Metropolitan Muzesinde bulunan Boscorealle'nin freskolarını göstermektedir. Burada dikkat çekici olan şey Orta Çağ boyunca Roma, İran minyatürlerinde ve hatta daha sonraki Moğol örneklerinde ya da Claude Lorrian'in fantezilerinde mekâna ya da yapıya ait iliziyonlarda binaların gerçek varlığı için bir garantinin olmamasıdır. Oysa Grabar bunun tam tersine, Matrakçı'nın batı Asya şehirlerini ya da özel binaları tasvir etmiş olduğu resimlerine hiç bir şekilde iliziyonist denilemeyeceğini ifade etmektedir.⁵¹⁵ (89.Res.)

⁵¹⁴ Grabar, **The Mediation...**, s.179.

⁵¹⁵ Grabar, **a.g.e.**, s.182.

Binlerce örnekte yer alan mimari tasvirlerin büyük bir çoğunluğunun bir yapı türüne, amaca, fonksiyona ya da özel bir yapıya işaret etmediğini, bir hikaye anlatmadığını, hatta onların muhakkak bir yer ya da bir mekanı da ortaya koymadıklarını belirten Grabar, mimarinin açık bir şekilde ikonografik olanlar dışında bütün tasvirlerde kullanılmış olduğuna dikkat çekmektedir:

“Tasvir ve gerçek arasında özel ve eğreti tanımlanmış bir sınırın olmasıdır ki bu yüzden gerçek dışı kalmaktadır ya da daha ziyade mimari ya da bir insanın tasvirine belirli işaretler konulmadıkça uydurma kalmaktadır. Bu işaretler hemen tanımayı sağlayan genellikle bilinen yapıların tasvirleri olabilir, Venedik ressamı tarafından yapılan Piazza San Marco'nun ya da Eiffel kulesinin görünüşlerinin sonsuz tasvirleri gibi.”⁵¹⁶

Kısaca ifade edecek olursak, Grabar mimarinin iki fonksiyonunun olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Bu fonksiyonlardan birincisi mimarinin bir şeyi sınırladığı, onu başka bir şeyden ayırdığı ile ilgilidir, yani mimari tarafından sınırlandırılmış olan her hangi bir şey onun dışında kalmaktadır. İkinci fonksiyonu yazı, kilise resimlerinde, havariler veya dini ve kutsal olmayan hikâyelerdeki kahramanlar gibi insanlarla birlikte ortaya çıktığı sayısız örnekteki fonksiyonudur. Bu örneklerde bir sınırlandırma olarak görev yapmasının dışında mimari unsur, ana konuya dikkat çekmekte, ona odaklanılmasını sağlamaktadır, onu çerçevlendirmektedir veya Grabar'ın ifadesi ile onu izleyici için “hediye paketi” yapmaktadır. Bir şeyi daha iyi takdim etmek için “ayırarak” ve “paketlemek” şeklindeki bu iki fonksiyonun da başlıca özelliği dikkati, fonksiyonun taşıyıcısı yani mimariye değil “başka bir şeyin” üzerine odaklamalarıdır.⁵¹⁷

Grabar'a göre birçok örnekte bu “başka bir şey” mimari tarafından çevrelenmiş olan insanlar ve olaylardır. Bununla birlikte Roma evlerinin duvarlarındaki, Antakya mozaiklerinin bordürlerindeki yapıların (özel ikonografik anlamlar dışında hiç bir zaman açık bir şekilde ortada değildir), Şam'daki Ulu Camii'n duvarlarındaki mozaikler ve onların daha sonraki imitasyonları olan Harrakan kule türbeleri gibi bir kaç tanesinde yer

⁵¹⁶ Grabar, **The Mediation...**,s.184.

⁵¹⁷ Grabar, **a.g.e.**, s.186.

alanların, XV. yüzyıldan Afganistan'daki Gazur Gâh ibadethanesindeki (90.Res.) hatta Moğol kalelerinin duvarlarının üzerindeki mimari resimlerin nasıl yorumlanması gerektiği ile ilgili sorular yöneltmektedir. Bu listeye binaların duvarlarını kaplayan geç antikite ve mimari özellikleri çok iyi bilinen Orta Çağ mimari örneklerini de ilave eden Grabar, özellikle Gotik ya da Palladio sonrası cephelerin kompozisyon düzenlerinin önemli bilgiler içerdiğini de belirtmektedir.⁵¹⁸

Kısaca ifade edecek olursak, Grabar bütün bu örneklerde mimari süslemenin başlıca fonksiyonu olan “ayırma” ve “paketlemeyi” tartışmaktadır. O, bu özelliğin kiliselerin, katedrallerin ya da saray gibi toplulukların dış cepheleri için yeterince açık olduğunu, fakat aynı fonksiyonun mesela, Emeviye Camii'nde, Gazur Gah Türbesi ya da bir Roma villasında olduğu gibi bir yapının içi için de geçerli olup olmadığını ortaya koymaya çalışmıştır. Bu örneklerde, mimari tasvirin gerçek yapıyı ortadan kaldırdığına inanan Grabar, gerçek yapının taklit ya da başka bir şekilde, yapının içi için farklı bazı beklentilerden dolayı bir hayalle yer değiştirdiğini düşünmektedir. Bunlarda bir mesajın özelliğinin derecesi ikonografik bir kesinlik olmaksızın görülmeye devam etmektedir, fakat mesajın “farklılığı” gerçeği kesin gibi göstermektedir. Grabar'a göre, mimari tarafından ortaya konulmuş olan her ne olursa olsun dışarıda olandan farklıdır ya da daha değerlidir.⁵¹⁹

Grabar, Yemen'deki el yazmasında görülen bu iki tasvirin de başlıca amacının Kur'ân'ı “paketlemek” olduğunu vurgulamaktadır. Ön sayfa olarak ve daha nadir bir şekilde daha sonraki birçok din dışı yazmaların arka sayfalarında olduğu gibi, onlar onu etrafındakilerden ya da onun kutsallığından dolayı kitabı açtığı anda kullanıcısının kesinlikle beklenen ve duyusal zevkin vermiş olduğu korku içgüdüsünden fiziksel ve görsel olarak ayırarak onun önemine ve eşsizliğine işaret etmektedir.

⁵¹⁸ Grabar, **The Mediation...**, s.186.

⁵¹⁹ Grabar, **a.g.e.**, s.189.

Bu mimari özelliklerin nasıl etkili olabileceği konusunda Grabar, Ernst Gombrich tarafından geniş bir şekilde tartışılmış olan düzen kavramının kısmen bu konuyu açıkladığını ifade etmektedir. Grabar'a göre algısal zekânın henüz bilinmeyen yönlerine ait olan bir yapının iması ya da bir binanın gücün ya da otoritenin varlığına ve sağlamlığına zorlaması, onunla ilişkili olan her neyse onu iletmesidir. Mesela Teodosious'un ünlü levhası üzerinde bir kralın kemerin altında verilmesi ya da "filozof" Dioskorides'in özel muhtemelen saraya ait bir yerde olması gibi⁵²⁰ (91.Res.). Fakat düzen ve otorite bir aracı olarak mimari ile ilgili sadece iki özelliktir.⁵²¹ Mimari tasvirler özellikle de manzara sahneleri eşlik ettiğinde, sık sık Cennetin tasvirleri olarak görülmüştür. Daha önce de ifade etmiş olduğumuz gibi Grabar, bu yorumlara katılmamaktadır ve hatta onların kesinlikle yanlış olduğunu düşünmektedir. Ancak her nedense yine de Agra'daki gizemli Tac Mahal gibi istisnaların da olabileceğini de belirtmektedir. Tac Mahal'in Tanrı'nın yeryüzündeki tahtı ile birlikte Cennet bahçesi olduğu şekilde yorumlar yapılmıştır⁵²². Tac Mahalle ilgili olarak herkes tarafından kabul görmeyen bu yorumları Grabar'ın kabul etme eğiliminde olduğunu söylemek mümkündür. Ancak o çok sayıdaki mimari tasvirin ikonografik amaçlı olarak değerlendirmesinden yana değildir. Grabar'a göre onlar, Cennet'in tasvirleri değildir, fakat bir rüyanın besleyicileridir, kutsal kitaplarda da belirtilmiş olan Cennet'i hayal ederek hayatın onun kadar güzel olabileceğinin rüyasıdır.⁵²³

Grabar, bu tasvirlerin çağrışım yapma güçlerinin onları gerçek birer mimari tasviri yansıtmalarından çok daha önemli olduğunu vurgulamaktadır. Mimarinin süsleme olarak kullanılması Budizm'den ilham almış olan Hindistan'dan Atlantik'e kadar dünyanın geniş bir alanına uzanarak doğrulanmış olduğunu ifade eden Grabar'a göre, burada önemli olan coğrafi konumdan ziyade mimari ile ilgili bu özel düşüncelerin ve özelliklerin geometrik ve bitkisel süslemede olduğu gibi evrensel değerlerinin olup olmadığını saptamaktır. Süsleme olarak kullanılmış olan anlatımsal bir mimarinin yanı sıra, Çin'den Batı'ya kadar

⁵²⁰ Grabar, "Islamic Art and Architecture and Antique"..., s.438.

⁵²¹ Grabar, **The Mediation...**, ss.190-191.

⁵²² Wayne Begley, "The Myth of the Taj Mahal and a New Theory of its Symbolic Meaning", **The Art Bulletin** Vol.61, No:1, Mar. 1979, ss.7-37; Wayne Begley, Z.A. Desai, **Taj Mahal**, Seattle 1989.

⁵²³ Grabar, **The Mediation...**, s.191.

uzanan ve mimari yapılar şeklinde biçimlendirilmiş olan nesnelerin varlığına da işaret eden Grabar, Chou bronz kapları, Hıristiyan şamdanları, İslami mürekkep hokkaları (92.Res.) ya da lambaları, Müslüman ve Hıristiyan Ortaçağlarındaki buhurdanlıklar gibi endüstriyel sanatın nesnelere sık sık mimari yapı şeklinde ortaya çıkmış olduklarını hatırlatmaktadır. Grabar bu nesnelerin şekillerinin, içlerinde bulunan herhangi bir şeyin kalitesini ya da değerini değiştiren birer aracı olduğunu ileri sürmektedir. Kubbeli ve kapaklı Ortaçağ İran mürekkep hokkaları ile ilgili son zamanlarda yapılmış olan ilginç bir çalışma⁵²⁴, bunların cennetle ilgili kasırlar olduğunu ileri sürmektedir. Grabar'a göre bu tartışma kısmen onun ileri sürmüş olduğu hususlara da açıklık getirmektedir. Çünkü burada takdimden ziyade gerçekte neyin çağrıştırdığı olduğu çok somut bir şekilde ortaya konulmuştur. Grabar'ın burada vurgulamak istediği daha da önemli bir husus, neredeyse bütün fonksiyonların yapıya dönüştürülebilir olması ile ilgilidir. Onun ifadesi ile mimari, mimari yapılar şeklindeki nesnelere için görsel bir erişim, davranış için bir yoldur ve sadece bir şeyi takdim etmek ya da onu çağrıştırmakla sınırlandırılmamıştır.⁵²⁵

Kısaca özetleyecek olursak, İslam dünyasında erken Orta Çağlara ait son zamanlarda keşfedilmiş olan iki yapı tasvirinden hareketle Grabar, ikonografik olanlardan ziyade özellikle diğer mimari tasvirler üzerinde durmuştur. Birçok yerde, en azından klasik dönemlerden beri, mimari tasvirlerin diğer konulara erişim sağlamak için bir anlam taşımaya başlamış olması dikkat çekicidir. Grabar'ın ifadesiyle: “*Mimari tasvirler diğer konuları renklendirmiştir, onların üzerinde ziyafet vermişlerdir, onları sarmalamıştır, hatta zaman zaman onları bastırmışlardır, fakat onlar süslemiş oldukları her neyse onu gerçekliğinden ya da doğruluğundan her zaman ayrı kalmışlardır.*”⁵²⁶

Grabar'a göre, gerçek bir mimari çalışmasının algılanması, resimde olduğu gibi mimari ile birisinin arasındaki ilişkinin sonu değildir.

⁵²⁴ S. Melikian-Chirvani, “State Inkwells in Islamic Iran,” *Journal of the Walters Art Gallery* 44, 1986.

⁵²⁵ Grabar, *The Mediation...*, s.193.

⁵²⁶ Grabar, *a.g.e.*, s.193.

*“İyi bir mimari her zaman belirli şekilde davranmak için bir çağrı anlamındadır; o her zaman hayatı süsler ve bazı istisnalara rağmen sanat çalışmalarına bakmayı da içine alan bir yapının içindeki duygularla çevrelenmesini gerektirmez. Bir taraftan süslemeci, mimariyi kullananı ya da izleyen arasında yüklü bir aracı olarak ve diğer taraftan da bazı hareketleri anlayarak biz genelde mimarinin daha derin bir gerçeği ile belki de basit bir şekilde bilgilendirilmiş oluyoruz, yani her zaman insanın hizmetinde ve onun çeşitli aktivitelerini, mesela yemek ya da ders dinlemek kadar sıradan ve Tanrı’ya ibadet etmek kadar şerefli olan bir şeyi ya da bir sanat çalışmasını seyretmek gibi bir şeyi süslemekten başka daha büyük bir amacı yoktur”.*⁵²⁷

Grabar’ın bu çalışmasında ele aldığı anlamda mimari geçek bir süslemedir. Mimari olmadan onun ifadesi ile hayat kalitesini kaybetmektedir. Mimari hayatı tamamlamaktadır, fakat ne hayattır ne de sanattır.

2.4. SÜSLEME ARACI OLARAK DOĞA

“Doğa” ifadesinden burada kastedilen bitkisel süslemelerdir. Grabar, herhangi bir dönem ya da bölge, kültür ayırımı yapmaksızın bütün sanat çalışmalarında görülen her türden bitkisel konular için başlıca ilham kaynağının tabiat olduğu düşüncesinden hareketle bu ifadeyi kullanmayı tercih etmiştir. Onun İslam dünyasında yer alan kıvrım dallarından oluşan girift süslemeler için bile “arabesk” ifadesini kullanmamış olması da dikkat çekicidir. Sanat terminolojisine yerleşmiş olan, girift dal ve şekillerden oluşan bitkisel süslemeleri tanımlamak için kullanılan “arabesk”⁵²⁸ teriminin bugün anlam karışıklığına neden olduğu düşüncesiyle artık kullanılmaması gerektiğini düşünen ve onun yerine motiflerin isimleriyle anılmasını öneren bilim adamları vardır.⁵²⁹ Diğer taraftan İslam sanatı ve kültürünü “arabesk” teriminden daha iyi yansıtacağı gerekçesini öne sürerek bu

⁵²⁷ Grabar, **a.g.e.**, s.193.

⁵²⁸ Sözlüklerde farklı şekillerde tanımlanan “arabesk” terimi için kullanılan bazı tanımların arasında “bitkisel” ifadesinin dışarıda bırakılmış olduğu dikkati çekmektedir bkz. M. Sözen, U. Tanyeli, **a.g.e.**, s.24. C. E. Arseven, “Arabesk”, **Sanat Ansiklopedisi**, Millieğitim Basımevi, İstanbul 1975, ss.93-94. Ayrıca “arabesk” terimle ilgili daha kapsamlı açıklamalar için bkz. S. Mülayim, **Değişimin Tanıkları...**, ss.69-83.

⁵²⁹ S. Mülayim, **Değişimin Tanıkları...**, ss.69-83.

terimin yerine “İslîmî” ifadesinin kullanılmasını teklif edenler de söz konusudur.⁵³⁰ Ancak bizim buradaki amacımız “arabesk” terimini analiz etmek değildir. Daha ziyade Grabar’ın bakış açısını dikkate alarak motif çeşitlemelerine girmeden, genel olarak bitkisel süslemelerin dünyasını anlamaya çalışmaktır.

Geç antikite mozaiklerinde ya da fil dişilerindeki, Batı Asya’daki XIII. yüzyıl maden işleri (93.Res.) üzerindeki ve İran ya da Moğol halılarının üzerinde yer alan tomar şeklindeki süslemeleri (94, 95, 96. Res.) düşündüğümüzde, Grabar’ın ifadesiyle bütününde ya da kısmen insan ve hayvanların bitkisel bir çevre tarafından ezilmiş olduğunu, zaman zaman da tamamen çiçeklere ya da yapraklara dönüştürülmüş olduklarını görmekteyiz: *“Sık sık beklenmedik bir şekilde ağaç gövdelerinden, çiçek yapraklarından ya da yapraklardan patlak vermişlerdir ya da bitkisel bir ağ üzerine tutturulmuş çok sayıdaki ganimet gibidirler.”*⁵³¹.

İster gerçek, isterse de hayali olsun, anlaşılması güç bitkisel konuların beklenmedik bir şekilde ortaya çıkmış olduğu bir başka alan da mimaridir. Sütun başlıkları, iki boyutlu cepheler, frizler, genellikle akantus, asma yapraklarının ve lotus çiçeklerinin yer aldığı alanlar olmuştur. Orta çağlardan sonra, insan tasvirleri ve doğa taklitlerinin baskın gelmeye başladığına işaret eden Grabar, hayali doğanın muhteşem bahçelerinin bir halı ya da Stefano da Zevia’nın Madonnaları (97.Res.) için bir platform oluşturduklarını belirtmektedir. Bunun en güzel örneklerinden birinin XVI. yüzyıla tarihlenen İstanbul’daki Rüstem Paşa Camii⁵³² (98.Res.) olduğunu düşünen Grabar, neredeyse yapının tamamının çok renkli çinilerle kaplanmış olduğunu ve bu çinilerin duvarların bazı bölümlerini adeta bahçelerdeki ağaçların görkemli taşıyıcılarına dönüştürmüş olduklarını belirtmektedir. Bu yapıda dikkati çeken diğer kompozisyonlar ise kıvrım dalları ve yapraklardan oluşmaktadır. Grabar, Roma ya da geç antikite dönemlerinin temsili olmayan zemin mozaiklerinde geometriyi en baskın motif olarak düşünürsek, İslam mimarisinin en erken

⁵³⁰ M. Khazâie, a.g.e.

⁵³¹ Grabar, **The Mediation...**, s.197.

⁵³² W. B. Denny, “Ceramic Revetment of the Mosque of Rüstem Paşa” **5th International Congress of Turkish Art (1975)**, Budapest 1979, ss.69-90.

tarıhli anıtı olan Kubbetü's-Sahre'de (99.Res.) olduğu gibi bitkisel konuları geometrinin en yakın ikinci takipçisi olarak değerlendirmenin mümkün olduğunu belirtmektedir. Kubbetü's-Sahre'de de tıpkı Rüstem Paşa Camii'nde olduğu gibi büyük ağaçlar ve bitki tomarları diğer kombinasyonlara uyarlanmıştır.⁵³³

İstanbul ve Kudüs'teki bu iki örneği, sanatın eşsiz çalışmaları olarak değerlendiren Grabar, bu yapılarda aynı zamanda birçok yerde var olan doğanın, çeşitli düzen içinde tasvir edilmiş olduğuna da dikkat çekmektedir. Onun burada asıl anlatmak istediği ise, tek bir resimde ya da bütün yapılarda görülen doğanın çoğu zaman ve kesinlikle ilk bakışta yapının anlatmak istediği amaç ya da kullanımın önemli bir parçası olmadığıdır. Nitekim, sanat çalışmalarının biçimsel olarak tanımlanmış olan bu örneklerine, sayısız sayıdaki sandalyeleri, kıyafetleri, perdeleri, çanak çömlekleri, kitap kaplarını ya da yüzyıllardır olduğu gibi çiçeklerin, dalların veya yaprakların sürekli hatırlatıcıları olan ve bizi şu anda çevreleyen duvar kağıtlarını da ilave edersek, bir insanın doğal özelliklerin bu dalgalanmalarından etkilenmemesinin imkansız olduğunu belirten Grabar, doğanın sadece "modern" sanatçıların, dekoratörlerin ve mimarların sade yapıtlarında değil her yerde olduğunu vurgulamaya çalışmaktadır.⁵³⁴

Grabar'ın yapmış olduğu tespite göre süsleme gramerinde bitkisel motiflerin türleri geometrik olanlarla neredeyse eşit düzeydedir. Bitkisel motifleri gruplandırarak onları tanımlamaya çalışan birçok bilim adamı⁵³⁵, doğadan konu edinmiş olan örneklerde, genetik yaklaşımın bu konularla kurulmuş olan genellikle bölgesel hatta zaman zaman da ırksal bağlantılardan etkilenmiş olduklarına dikkati çekmektedir. Grabar mevcut çalışmalardan farklı bir yaklaşımla, motif çeşitlemelerine girmeden, bir nesnenin kavranması, kullanımı ya da algılanması için doğadan olan formların genelleştirilmiş ve sık sık da tekrarlanılarak üretilmiş olan dünyasını anlamaya çalışmıştır. Yazı, mimari ve geometri için geliştirmiş

⁵³³ Grabar, **The Mediation...**, s.198.

⁵³⁴ Grabar, **a.g.e.**, s.200.

⁵³⁵ Gönül Öney, **Anadolu Selçuklularında Süsleme ve El Sanatları**, Türkiye İş Bankası, Ankara, 1978; Semra Ögel, **Anadolu Selçuklularının Taş Teziniatı**, 2. Baskı Ankara 1987; Yıldız Demiriz, **Osmanlı Mimarisinde Süsleme I, Erken Devir**, İstanbul 1979.

olduğu tartışmaların doğrultusunda doğanın değişimlerinin de psikolojik ve görsel olarak birbirleri ile ilişkili olduğunu varsayan Grabar, onların da kullanıcı ya da izleyici ve sanat çalışması arasında aracı bir bölge oluşturduğunu düşünmektedir. O, görsel formları algılamada ve anlamada doğayı ele almanın ve göstermenin belli yollarının da araçlar olduğu sonucuna vararak bir hipotez geliştirmeye çalışmıştır.⁵³⁶

Ona göre, sanattaki doğa spektrumunun bir ucunda doğayı ve bitkileri bir konu içeriğine dönüştüren temsili manzara yatmaktadır:

“Bu manzaralar var olan bir şey olabilir ve Monet'nin bahçeleri gibi başka türlü tanımlanabilirler; onlar aynı zamanda on yedinci yüzyıl kırsal ya da köylülerin kulübeleri veya görkemli harabelerle dolu muhteşem manzaralar gibi fonksiyonel ya da hayali de olabilir. Onlar Hristiyan sanatındaki Cennet tasvirleri gibi ya da İranlı aşıkların epik veya coşkulu buluşmaları için renkli bir çevrenin görüldüğü yaratıcı bir şekilde mitolojik de olabilir. Bütün bu örneklerde yaratılmış olan bütünüyle tamamlanmış, hem görsel hem de entelektüel ya da psikolojik olarak kapatılmış varlıklardır. Sözüne etmiş olduğumuz resimlere saman yığınları, inekler ya da kayalıklar gibi çeşitli ilaveler yapılabilir. Fakat bu ilaveler mümkün olmakla birlikte bizim gördüğümüz resim için gerekli değildir. Bu ilaveler resimler için önemlidir, fakat bu resimler izleyiciyi dönemine, çobanların olduğu belirli bir yere, hasat manzarasına ya da hayali bir dağa geri götürmemektedir. Eğer bu resimlerin değeri ve beklentileri varsa, onlar tasvir edilmiş olan anın tekrar sahnelenmesinde yatmamaktadır, fakat başka bir şeyde, renklerin hareketlerinde, bir detayı göstermenin tekniğinde, hayalin canlandırılmasında yatmaktadır. Hatta belki de doğal çevre ve şartlar bu değerleri en iyi şekilde ifade etmek için ortaya çıkabilir, değerlerin kendileri doğanın kendisinin özel ayrıcalığı değildir.”⁵³⁷

Grabar'ın üzerinde durmuş olduğu bir başka husus ise doğanın ikonografik kullanımlarıdır. O, bir sahne ya da bir olayın sık sık ağaçlar, otlar ya da çiçeklerle tanımlanma veya desteklenme ihtiyacı duyduğundan söz etmiştir. Mesela, Cennet'teki Adem ve Havva hikayesi bir ağacın bulunmasını gerektirmektedir. XVII. yüzyıl Arab seküler minyatürlerinin nakkaşları, metin doğal bir sahneyi gerektirsin ya da gerektirmesin,

⁵³⁶ Grabar, **The Mediation...**, s.202.

⁵³⁷ Grabar, **a.g.e.**, ss.203-204.

sahne de canlandırdıkları kişilerin ince bir ot bandı üzerinde durmasından ya da oturmasından hoşlanmışlardır.⁵³⁸

Hayat Ağacı motifinin eski Mezopotamya dönemlerinden beri oldukça sık bir şekilde çok daha genel ve çok daha belirsiz bir biçimde, yapıların, minyatürlerin ya da dokumaların üzerinde, tek bir ağaçla ilgili kuramsal bir düşüncenin tasviri olarak ortaya konulmuş olduğunu belirten Grabar, bu motifin çok daha akla gelmez bir sembolü tasvir ettiğini düşünmektedir. Bilim adamlarının bu motifin ifade gücünden, kullanıcının ya da ustasının anlayışından ziyade, daha çok çağrışım yapan tarafına önem verdiklerini belirten Grabar, doğru sembolik yorumlar için genellikle sahip olduğumuz referanslardan ve tartışmalardan çok daha fazlası yapılmadığı sürece onların muhafaza edilmesinin zor olacağı kanısındadır. Bu türden düşüncelere neden olan örneklerden biri her zaman ve her yerde bulunan anlamlı ve sürekli bir konu olan Hayat Ağacı motifidir. Bu motif “Kutsal Ağaç” kavramı ile birlikte bir Cennet imgesi⁵³⁹ ve Evren katmanları simgesi⁵⁴⁰ olarak Orta Asya’dan Hindistan’a kadar bütün topluluklarda görülmüştür. Grabar, tıpkı daire gibi geometrik formların kozmik ya da güneşle ilgili açıklamalar gerektirebileceğinin tartışılması gibi bitkilerde de geometride ve mimaride olduğu gibi hafif yüklemenin özel bir bölgesi olduğunu kabul etmek gerektiğini düşünmektedir. Ona göre bu şekilde belirli biçimsel parçalara-bir ağaç, bir çiçek, bir bahçenin taklidi- belirli koşullar altında anımsatıcı anlamlar verilebilir, fakat bu anlamlar bu formların gerekli sıfatları değildir.⁵⁴¹

Grabar’ın üzerinde durmuş olduğu iki örnek bu duruma biraz daha netlik kazandırmak için oldukça uygundur. Bunlardan ilki Finli bilim adamı Lars-Ivar Ringbom’un neredyse otuz yıl önce yayımlanmış olan bir kitabında geç antikite ve Orta Çağ boyunca genellikle gerçek ya da hayali bitkilerin olduğu bir çevrede hayvanların

⁵³⁸ Özellikle resimler için bkz O.Grabar, **The Illustrations of the Maqamat**, Chicago 1984. ss.119-20.

⁵³⁹ G. Öney, “Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi”..., ss.25-36; M. Khazâie, **a.g.e.**, ss.256-260.

⁵⁴⁰ A.U. Peker, **a.g.e.**, s. 74-81; “Selçuklu Anıtsal Mimarisinde Kozmolojik İmgeler: Evren Katmanlarının Simgesi Olarak ‘Kutsal Ağaç’ Kompozisyonu,” **I-II Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri**, Konya Selçuk Üniversitesi 1993, ss.199-206.

⁵⁴¹ Grabar, **The Mediation...**, s.204.

sıçrayıp oynadığı dağlık bir bahçe olarak Cennet efsanesinin yayılmasını tartışmış olması ile ilgilidir. Grabar'ın ifadesiyle bu efsane ya da inanç, mimari ve manzara kompozisyonlarını büyük ölçüde etkilemiştir. Ringbom kitabında, orijinal Cennet'in İran Azerbaycan'ındaki Taht-ı Süleyman'ın⁵⁴² bulunduğu göz alıcı yerde olabileceğini hayal etmiştir. Buradan çekilmiş olan hava fotoğraflarından, sönmüş bir yanardağ gölünün etrafında nefis bir anıtsal yerleşim yerinin olduğu tespit edilmiştir. Bu bölgede yapılan kazılar sonucunda çok büyük bir Zoroastrian tapınağı keşfedilmiştir. Ancak bu kazılar Grabar'a göre Ringbom'un hipotezini doğrulamadığı gibi aksini de ispat edememiştir. Ayrıca buradaki manzara ile ilgili herhangi bir bilgi de yoktur.⁵⁴³

Ancak Grabar'a göre bu hipotezin daha da heyecan verici yönü, Cennet konusunun nesnelere, özellikle de tuhaf ve hala çok iyi anlaşılmamış olan "Oriental" maden işlerinde yoğun bir şekilde görünmeye başlamasıdır (8.Şek.). Ona göre bu efsanenin kaynakları eski Mezopotamya olabilir, bu da Roman sanatını etkilemiş olabilir, fakat dikkat çekici olan husus V. ve X. yüzyıla kadar olan dönemlerde kuzey ve batı Asya'da bu efsane ile ilişkili olduğu iddia edilen tasvirlerin, hükümdarların saraylarında, nesnelere, kullanmış oldukları içme kaplarında ya da kadehlerde hatta herkes için yapılmış olan lahitlerde görülmesidir. Grabar'ın ifadesi ile dikey olan her bir tomar şeklindeki süs, Tak-ı Bustan'da (9.Şek.) da olduğu gibi bir Hayat Ağacına dönüşmüştür, her bir kuş ve boynuzlu hayvan, eğer simetrik olarak ağacın etrafına yerleştirildiyse ve yakınlarında bir gölcük ya da bir ırmak varsa ölümsüzlük kaynağından su içtiği düşünülmüştür.⁵⁴⁴

Grabar, özellikle de eğer orijinal bağlamları kaybolduysa ya da birisi artık onlara ilham vermiş olan şeylere inanmıyorsa, tıpkı bütün mecazi tasvirlerin alay konusu yapılabileceği gibi, bütün bu yorumları parodileştirmenin de oldukça kolay olduğunu ifade etmektedir. O bu parodilerin olasılığın en temel gerçeğini, hatta belki Cennetle ilgili yorumların ihtimalini gizlemediklerine inanmaktadır. Dini kaynaklarda, seküler şiirlerde, dindarlık ya da dünyevi belagatlerde ve öykü edebiyatında, kitabeler ya da hayvanların

⁵⁴² Günkut Akın, **Asya Merkezi Mekan Geleneği**, Kültür Bakanlığı, Ankara 1990, s.155.

⁵⁴³ Grabar, **The Mediation...**, s.204.

⁵⁴⁴ Grabar, **a.g.e.**, s.205.

bulduğu veya bulunmadığı doğanın Cennetle ilgili olduğuna dair birçok çalışmanın da bunu doğruladığını belirtmektedir. O bu fonksiyona daha önce mimari için de kullanmış olduğu gibi anımsatıcı adını vermektedir: “*Bu zorlama anlamları çağrıştırmaktadır. O bir sanat çalışmasının izleyicisi ya da kullanıcısı tarafından nasıl anlaşılması gerektiği kararını nakletmektedir (taşımaktadır).*”⁵⁴⁵

Grabar burada ilginç bir yaklaşımla oyun ile tapınma arsında bir ilişki kurmaktadır. Ona göre her ikisinde de öngörülmuş davranış kuralları ve birinin ayrılmaması gereken sözler vardır, ancak tapınmanın sonucu önceden bilinmesine rağmen oyunun sonucu bilinmez. Genel mutabakatı olan ve tartışma gerektirmeyen tamamen ikonografik bir yorum sanatsal yaratıcılık için ayinsel bir prosedürdür ki bu şekilde formların organizasyonu ve tatbikatı önceden bilinen bir sonuca götürmektedir. Diğer taraftan çağrıştırmacı kullanım bir oyun gibidir ve sonucu hiç bir zaman tam olarak bilinmemektedir. Takdim etmek için ya da genellikle seçilmiş her hangi bir konuyu ulaştır ve görülebilir kılmak için kurallar vardır, fakat Cennet gibi olma olasılığının anlamı (ya da herhangi biri tarafından) hiç bir zaman ispat edilemez.⁵⁴⁶

Grabar bu tartışmanın bir başka şekilde gerçekleştirilebileceğini de ortaya koymaya çalışmıştır. Bu yorumların kesin olmayışlarının nedeninin sadece çağdaş bilgisizliğin bir sonucu olduğunu da düşünebileceğimizi belirten Grabar, aslında kuzey Avrupa ve Asya'dan olan bütün gümüş ve bronz nesnelerin üzerindeki tasvirlerin ve Tak-ı Bustan gibi yerlerin, özellikle de Hristiyan ve Budist yerleri ve tasvirleri kadar kültürel olarak geçerli ve anlamlı olduklarını ifade etmektedir. Ona göre biz sadece onları artık uygun bir şekilde yorumlayamıyoruz. Grabar aynı zamanda bunlarla ilgili hem görsel hem de yazınsal olarak daha belki birçok şeyin olabileceğini hatta doğu ve kuzey Asya'da XI. yüzyıldan öncesine ait tamamen ikonografik açıklamaların da olabileceğine dikkat çekmektedir. Onun üzerinde durduğu bir diğer husus ise bu örneklerin kendi türünde neredeyse tek örnek olmalarıdır. Bu da olması gereken yaygın tiplerin neden olmadığı şeklinde bir tartışmayı gerektirebilir.

⁵⁴⁵ Grabar, **a.g.e.**, s.205.

⁵⁴⁶ Grabar, **The Mediation..**, s.207.

Diğer taraftan çoğu örnek için yapılmış olan ikonografik odaklı açıklamaların genellikle yeterince açık olmadığına temas eden Grabar, bu konunun çok geniş bir konu olduğunu ifade ederek bir kaç husus üzerinde durmuştur. Bunlardan biri kültürel anlam ve örneklerin miktarı arasında bir ilişkinin, muhtemelen bir tutarlılığın olması gerektiği ile ilgilidir. Grabar'a tek nesnelerin tarihini oluşturmanın zor olduğunu düşündüğü için bunların daha ayrıntılı ele alınması gerektiği kanısındadır.⁵⁴⁷

Doğa gibi her yerde ve her zaman bulunan bir konu ile ilgili farklı “bakış açıları”nın gerektiği gibi anlaşılmasının önemini vurgulayan Grabar, aynı zamanda her sanat çalışmasının, kendi etkinliğinin farkına varılabilmesi için görmek ve takdir etmek için bir ya da birden fazla seviyeleri yarattığı ya da talep ettiği ile ilgili yaygın ve açık bir sanat tarihi prensibinin olduğunu hatırlatmaktadır. O da bakış açılarının miktarının, anıtın anlamının derinliğinin bir göstergesi olduğu ile ilgili muhakkak kesin olmayan bir sonuçtur. Grabar'a göre burada önemli olan ise şartlara göre mimari, geometri ve yazının genellikle tanınabilir ve hemen yoğunlaşılabilir olmaları gibi, doğa ya da bitki tasvirlerinin de aynı rahatlıkla, örneklerin içinde kaybolmaları ya da kendilerini somut ve etkili olarak kabul ettirmeleridir. Mesela VIII. yüzyıla tarihlenen Müşettâ'nın cephesi (10.Şek.) üzerinde olduğu gibi ya da bir madalyonun etrafını saran asma veya sarmaşık filizlerinin kendilerini dairelere dönüştürebilmeleri gibi. Bunlara XIII. yüzyıldan kalan kakma ibrik ya da kâselerin üzerinde yer alan canlı varlıkların tasvirlerini de eklemek mümkündür. Grabar'ın burada asıl dikkat çekmek istediği husus bunun sadece İslami bir olgu olmadığıdır. Çünkü benzer örneklere klasik antikitede ve Gotik camlarında da rastlamak mümkündür. Sıralı anıtsal sütun başlıklarının ve frizlerin karanlık iç mekanlarda genellikle taze havadan oluşan bir esinti sağlamış olduklarına işaret eden Grabar, kuzey Suriye'deki VI. yüzyıl sütun başlıklarını, mimari formları belirginleştiren ve çerçeveleyen bir çok friz örneğini ya da Gotik katedrallerindeki heykel gruplarını da bunlara dahil etmektedir. Bunların otobandaki işaretler gibi önceden bilinen ya da beklenen şeylerin sürekli

⁵⁴⁷ Grabar, a.g.e., s.207.

hatırlatıcısı olduğuna dikkat çekerek onların birinin görmekte olduğu şeyi belirlediklerini ifade etmektedir.⁵⁴⁸

Neticede, Grabar'ın ifadesi ile zihin karıştırıcı bir şeyle yüz yüzüz. Bitkisel ya da doğa süslemelerini her yerde görmek mümkündür. Onların anlamları olabilir, fakat bu anlamların yüklenmesi oldukça çeşitlidir ve sık sık da oldukça zayıftır. Bu genellikle yapılarıdaki anıtsal mantığı bozmaktadır ve ona nasıl bakılması, onu nasıl görmek ve bu nedenle de nasıl yorumlanması gerektiği konusunda, kesin olmayan bazı şeyleri ortaya koymaktadır.⁵⁴⁹

Grabar, birbirinden çok farklı olan dört nesnede bitkisel süslemenin ele alınış tarzlarını inceleyerek bir süsleme olarak doğa ile ilgili daha genel bir hipotez için giriş oluşturmaya çalışmıştır. Onun üzerinde durmuş olduğu bu nesnelere Boston Güzel Sanatlar Müzesinde bulunan ünlü bir Safevi halısı (94, 95, 96. Res.), Çin ve Osmanlı dünyasından bir grup mavi beyaz seramik (100.Res.), bir kaç el yazması sayfası ve Müşettâ Sarayı'nın cephesidir.

Safevi halısının orta bölümünde kuşları ve ejderleri taşıyan dal ve yapraklardan oluşan oldukça simetrik ve geometrikleştirilmiş bir şemanın bulunduğu büyük bir madalyon vardır. Halının dört köşesinde hayvanları avlayan binicilerin gizlendiği, zaman zaman da hayvanlarla mücadele ettiği, daha esnek dalların ve daha doğal yaprakların olduğu ki bunlar çiçek de olabilir, daha az katılıkta bir şema vardır. Ayrıca ejderler köşelerin en uçlarını doldurmaktadır.

Grabar bu halının üzerinde yer alan motifleri ve onları taşıyan halıyı yorumlamının birden fazla yolu olduğunu ifade ederek onların üzerinde durmaya çalışmıştır. Buna göre Schuyler Cammann'ın İran ya da Çin halıları üzerinde yapmış olduğu çalışma modelini takip ederek bu halılarda çağrışımı ya da hatta idealize edilmiş ve ebedi güzellikte, ebedi

⁵⁴⁸ Grabar, **a.g.e.**, ss.207-210.

⁵⁴⁹ Grabar, **The Mediation...**, s.210.

bir çevrenin kompozisyonunun tasvirini, Cennet'e benzer bir şey görebiliriz. Cammann'ın Güneş-Kapı dediği hayat güçleri köşelerdeki ejder-kuşlarla sembolize edilmiştir, adeta Tanrı'nın gerçek Cennet tasvirini bildirmektedir. Doğal anlamda Cennet tasvirini doğrulayan alıntıları Kur'an ve İran mistik edebiyatında bulmak oldukça kolaydır.⁵⁵⁰ Ancak Grabar, bu özel halinin amaçları için özellikle Kur'an'da yer alan bazı ayetlerin (76:5-6 ve 12-22) zorlayıcı bir durum ortaya koyduklarından bahsetmektedir.

Ayrıca Grabar bordürün etrafındaki figürleri “gümüştan kaplar ve kristalden kadehler” tutan ve Cennetin “meyvelerine, palmye ağaçlarına ve nar ağaçlarına” (Kur'an 55:59) bakan “ölümsüz gençler” olarak hayal etmenin oldukça kolay olduğunu belirtmektedir. XIII. yüzyılda İslam dünyasının büyük mistik şairlerinden Celaleddin Rumi ve Attar, ağaçları ve çalılıkları ve özellikle de çiçekleri Tanrı'ya şükrederken ya da Ona ibadet ederken betimlemişlerdir. “Dimdik duruşu Suriye gülünden gör” yazmaktadır Rumi “ve menekşeden diz çökmeyi, yaprağı yere serilmiş: ibadete çağırıyor tazelemektedir!” ya da çok daha dikkat çekici bir pasajda Rumi “otun Tanrı'dan olduğunu, fakat bahçenin örtüsü olmasaydı dünyevi insanlar ot bulmazlardı” yazmaktadır.⁵⁵¹

Grabar bu halinin süslemesini ikonografik, hatta dini duyguları çağrıştıran bir tasvir olarak yorumlanmasına karşı duran iki tane çok kuvvetli tartışmanın olduğundan söz etmektedir. Bu tartışmalardan ilki, bu halinin üzerinde yer alan motiflerin tanrısallığın olmadığı “Tao gibi Çinli filozofların bir Yolu ve bilgeliğinin olduğu” soyutlamaları ya da hem şeytanların hem de ejderhaların bulunduğu bir dini anlayışı yansıtır olmaları ile ilgilidir. Grabar, bu konudaki düşüncesini şu şekilde dile getirmektedir: “*İnanıyorum ki bu türden bir din İslam inancına, Şii İran'ında ya da başka yerlerde oldukça yabancıdır. İslam her zaman güçlü bir şekilde Kelime'nin bildirisine ve ilahi Mesaj'a temellendirilmiştir ve oldukça az sayıda dini ya da dindarlık işaretleri geliştirmiştir ki bunlardan hiç birisi bu halinin üzerinde yoktur.*”⁵⁵²

⁵⁵⁰ Grabar, a.g.e., ss.212-213.

⁵⁵¹ Grabar, **The Mediation..**, s.213.

⁵⁵² Grabar, a.g.e.,s.214.

İkinci tartışma ise Grabar'a göre hem halının kompozisyonu, hem de onun yapısal unsurları her hangi bir bölümüne somut, güçlü anlamlar atfetmeyi yok etmekte ve gereksiz hale getirmektedir. Diğer taraftan Grabar halıdaki tekrar ve hiyerarşik sıralamaya dikkat çekmektedir: *“Eğer tekrarlar her zaman aynı değilse tekrarlanmış olan şeyin etkisini azaltmaktadır”*. Halının kurucu biçimbirimlerinin (“morfem”) arasında tematik bir hiyerarşinin olmaması, geriye sadece kontrastları bırakmaktadır. Grabar'a göre soyut kontrastlarda kutsalı görmek önemli ölçüde bir sofistikeliği gerektirmektedir ve ne bu halının muhtemel kullanımı ne de kullanıcıların kendileri bu halının üzerinde ya da etrafında bu sofistikeliğin var olduğunu ortaya koymuşlardır. Sonuçta, eğer genetik olarak dini konularla ilgisi olsa bile gerçek halının dinle pek alakası olmadığını düşünen Grabar, halının motiflerinde bir hiyerarşinin olmadığına ve onların görüş alanının karşısında çok eşitlenmiş olduklarına dikkat çekmektedir. Ayrıca ona göre halının üzerinde açık bir şekilde din ile ilişkili hiç bir işaret ya da sembol de yoktur.⁵⁵³

Bu Boston halısı ile ilgili ikinci bir yorum yirmi yıl önce halının satın alınmasından kısa bir süre sonra ortaya atılmıştır. Grabar bu yorumun daha çok fonksiyonel bir yorum olduğunu düşünmektedir:

“O da Şah Tahmasıp'ın sarayına mensup kişilerin ve hükümdarın halıya “konmuş” olması ile ilgilidir. Onlar kendileri gibi insanların izlemekte olduğu alışlagelmiş bir alana inmişlerdir, filmlerdeki gibi ya da daha eski moda dioramalardaki gibi zarif bir şekilde anlamsız bir av. Nereye inmiş olurlarsa olsunlar onlar kendi deneyimlerinin başkalarinki gibi olduğunu bilmektedir, çünkü onların görebildikleri objelerin parçaları simetrik bir düzenleme ortaya koyan bordürler ya da kenarlar gibi unsurlar içermektedir ve bununla birlikte gerçekte türde olmasa bile tarzda bir tekrarlama vardır”.⁵⁵⁴

Bu türden pratik bir yorumun, halıyı sıradan, neredeyse değersiz yaptığını ifade eden Grabar, bordürü, saray mensuplarının yemek ve içmek için bulunmuş oldukları ortamı, günümüzün bir dizi lüks yerleri olarak anlamak için, belki şiirleri okumak ve

⁵⁵³ Grabar, **The Mediation...**, s.214.

⁵⁵⁴ Grabar, **a.g.e.**, s.215.

onlardan bahsetmek gerektiğine de inanmaktadır. Grabar, halının kesinlikle bedensel zevklere olan düşkünlüğü ifade ettiğini ve bundan dolayı da hem görsel, hem de pratik amaçlar için gerçek bir nesneye dönüşmüş olduğunu düşünmektedir: “*Çeşitli aktivitelerdeki saray mensupları ya da bitkiler gibi ikinci derecede önemli olan formlar, ziyafetle ilgili zevki arttırmak için, belirli hareketleri hatırlatmak ya da mecbur etmek için konu edilmiştir.*”⁵⁵⁵

XV. ve XVI. yüzyıl minyatürlerinde görülen benzer halıların üzerinde insanların oturmuş olduğu, yediği, içtiği, müzik dinlediği ya da çeşitli türden aktivitelerin görüldüğü genel anlamıyla yüzlerce örneğin varlığına işaret eden Grabar, bunların aynı zamanda özel, aristokratik sosyal yorumları doğrulayan halılar olduğuna da dikkat çekmektedir. Ona göre bir tarihçi için bu ikinci açıklama birinci açıklamadan çok daha tatmin edicidir, çünkü bu hem yazılı hem de görsel dış kaynaklarla doğrulanmıştır.

Ancak her iki yorum tarzı konusunda da Grabar’ın bazı tereddütlerinin olduğu dikkati çekmektedir. Onun bu tereddütlerinin sebebi ise ilk yorumda olduğu gibi, burada da taklit olan başlıca bir kaç unsuru halının dışına alarak, bu unsurlarla ilgili bir yorum geliştirilerek, bu yorumun bütün halı için genişletilip belirsiz bir ikonografik açıklama olarak halının üzerine geri konulması sakıncasıdır. Bu yöntemin, bu ya da başka halılara bakmak için doğru bir yol olmadığını düşünen Grabar’a göre, bu yöntem halının ortaya koymuş olduğu etkiyi sağlamak için çağdaş bir deneme olmadığı gibi, aynı zamanda anımsanması zor olan bir geçmişi yeniden düzenlemek için bir amaç da ortaya koymamaktadır.⁵⁵⁶

Grabar bu halının ilk dikkat çeken özelliğinin, görsel ve genellikle fiziksel bileşenlerinin duyumsal gücünün, yani onun maddiyatının olduğunu düşünmektedir. Bununla Grabar’ın, halının her bir metre karesinde bulunan düğüm sayısını kastetmediğini, fakat halının dokumasının, hatta yıpranmışlığının vermiş olduğu fiziksel heyecanı

⁵⁵⁵ Grabar, a.g.e., s.215.

⁵⁵⁶ Grabar, a.g.e., s.216.

kastettiğini belirtmek gerekmektedir: “Onun gümüş ipliği desenlerinden oldukça bağımsız bir şekilde parlamak adına yapılmıştır, halının dokuması onu oluşturan parçaların canlılığı ile nefes almaktadır”. Grabar’ın üzerinde durmuş olduğu bir başka özellik ise bu halıyı algılamamızın özel doğası ile ilgilidir:

“O renkli bir şeyin nefis genel görüntüsü, görünüşe göre her nasılsa odağın dışında, çünkü uzaklık birinin görmüş olduğu şeyin doğruluğunu azaltmaktadır, yoksa o muhteşem bir biçimde detaylandırılmış olan çiçekler, hayvanlar ve şematik insan silüetlerinin kırmızı ya da sarı zemine saçılmasından oluşan bir yığındır. Her bir izleyici ya da kullanıcı halının ne türden bir tatmin sağladığına kendisi karar vermektedir, zevk, belki durum hatta belki de birinin nesne anlayışından doyum meydana gelebilir ya da daha doğrusu birisi ona bağlı olduğunda bu doyuma ulaşabilir.”⁵⁵⁷

Diğer taraftan Grabar bu halıyı incelerken karşılaşılabilecek bazı engellere de temas etmektedir. Mesela ona göre izleyici aniden bir çiçeği, bir atın başını, bir insanı ya da bir kuşu seçerek baştan sona kadar halının üzerinde dolaşabilir, bir hikâye olmadan, hikâye kabilinde bir deneyim gibi onu zamanında gözlemleyebilir. Ya da dahası göz veya el (hatta geçekte ayak) halının bütün bir bölümünü seçerek onun düzenlemesini hissedebilir. Büyük bir zorlukla en azından göz üstten ve uzaktan bütün halıyı görmeye çalışabilir. Bu olasılıklardan her biri görsel olarak bir diğeri ile uyumsuzdur ve bu nedenle halının bütün bölümlerini kuşatmak imkânsızdır.

Böylece Grabar maddiyat duyusalının yanında odaklaşmak için muhtelemel yolların olduğunu, fakat bunların birbirine uymadığını ifade etmeye çalışmıştır. Halı ile ilgili olarak Grabar’ın ortaya koymuş olduğu üçüncü özellik ise:

“Hem izleyicinin hem de kullanıcının tam anlamıyla nesnenin içine nüfuz etmesidir. Halılar üzerinde yürümek içinidir ve idrake ilgili olarak da onun deseni aracılığı ile göz gezinmektedir. Bu aşamada orada hükümdarların ya da saray mensuplarının oynaması ve ya bazı mistik mesajların şifrelenmiş olması artık o kadar önemli değildir, çünkü gerçekte o sadece görmenin, hissetmenin, egemen olanların kompozisyonu ve yeniden kompoze

⁵⁵⁷ Grabar, **The Mediation...**, s.216.

edilmelerinin duyusal zevkidir. Doğadan alınmış ortamın herhangi bir gerçek doğa ile ilgisi yoktur, tıpkı insanlar ya da hayvanların veya erkeklerin aktivitelerinin sıradan olmadığı gibi. Onların hepsi rüyadadır, hayali fantazilerdedir. Onlar tamamen gerçek dışıdır, ağaç gövdeleri, yapraklar, hayvanlar ve çiçekleri de gerçek dışıdır.”⁵⁵⁸

Grabar bu özelliklerin hepsinin, onları ortaya koyan kültürle bağlı olduğunun ve şiirin ya da hatta sosyal geleneklerin ve sosyal değişimin şekillerinin aynı zamanda müşterek hayatın terimlerini veya jestlerini kullanan yapmacık ifadeleri sergilediğini tartışmanın da mümkün olduğunu belirtmektedir: *“Ağaç gövdeleri ve insanlar iki boyutludur ve basitleştirilmişlerdir, çünkü onlar gerçek dışı gibi görünmek zorundadır ve çünkü doğal dünya parçalanmış şekilde algılanır, bununla birlikte başka bir şeye, başka bir deneyime davettir.”⁵⁵⁹*

Grabar’ın burada asıl vurgulamak istediği şey bir motifin değerinin onun ortaya çıkmış olduğu nesneden bağımsız olarak anlaşılabilmesi ile ilgilidir, hatta ona göre bu böyle anlaşılacak zorundadır. Grabar halı ile ilgili, onun maddiyatının değerini azaltacak herhangi bir açıklamanın hatalı olma olasılığından söz etmektedir. Ancak, açık bir tasvire sahip olan bunun neticesinde de açık bir ikonografisi olan halıların ya da diğer dokumaların istisna olduğunu belirtmektedir: *“Nesnenin fiziksel kalitesinin üstünde olan tasvir örnekleri vardır. Batıda bunun örneği tarihsel ya da mitolojik konulu büyük duvar halılarıdır. Müslüman dünyasında bunlar metinlerde adı geçen hükümdarların tasvirlerinin olduğu dokumalardır.”⁵⁶⁰*

Halıların, giyim, ev ya da merasim amaçlı kullanılan diğer binlerce tekstil ürününün, özellikle doğadaki konuların devamlı kullanıcıları olduğunu vurgulayan Grabar, modern zamanlardan önceki seramik objelerinde de görüldüğü gibi diğer pratik endüstriyel sanatların da aynı ölçüde konu zenginliğine sahip olduklarını belirtmektedir. Mesela, Çin ve Batı Avrupa’daki ünlü mavi beyaz çanak çömlekleri ve Osmanlı seramikleri gibi.

⁵⁵⁸ Grabar, **a.g.e.**, ss.216-217.

⁵⁵⁹ Grabar, **The Mediation...**, s.217.

⁵⁶⁰ Grabar, **a.g.e.**, s.217.

Kaynaklarda bu nesnelere sınıflandırılması, tekniklerinin orijinleri ve farklı yerlerdeki gruplar arasındaki ilişkilerle ilgili birçok şey yazılmıştır. Ara sıra bunların ikonografik motiflerinin de analiz edilmiş olduğunu görmekteyiz. Fakat Grabar, belirli bir tabağı incelerken onun tahminen 1560 yıllarına tarihlendiğini, süslemesinin tek bir ot öbeğinden ortaya çıkmış bir dizi ağaç gövdesini gösterdiğini, saparak, gelişerek dairesel bir alan oluşturduğunu ve büyük ya da küçük kırmızı çiçeklerin neredeyse rastgele noktalandığını, aralarındaki boşluğun ve tek uzun bir yaprağın bezelye kabuğu benzeri veya birçok küçük kırmızı ve beyaz noktaların bulunduğu bir böcek olduğunu bilmenin gerçekten de yardımcı olmadığını belirtmektedir. Ona göre bu türden bir betimleme neredeyse anlamsızdır ya da daha doğrusu amaçsızdır:

“Doğru olsa bile, bu sadece birinin görmüş olduğu şeyleri yazıya aktarmaktan ibarettir. Bu gibi bütün aktarmalar (çevirilerden ziyade) aynı şekilde anlamsızdır, tıpkı bir Macar metnin anlamsız fakat dili bilmeyen biri için okunaklı olduğu gibi, çünkü fonetik doğruluk sadece tekrarlanabilir, o tanımlanamaz.”⁵⁶¹

Grabar’a göre buradaki asıl sorun onun örnek olarak vermiş olduğu özel nesnede ya da Asya’daki bütün benzer nesnelere her hangi bir koleksiyonunda bulunan bir motifin tanımlanmasında değildir, fakat düzenlemeye ve plana ya da aralıksız dairesel devinime, koyu renklere, çizgilerin şenliğine, renkler arasındaki zıtlıklara verilmiş olan duyuşsal reaksiyonlardır. Grabar’ın deyimini ile kısaca ifade edecek olursak:

“Formların keyfi bir koddan daha keyfi bir konuşmaya aktarılmalarından ziyade var olmanın ya da uygun olmanın tanımlamasındaki motifin bitkisel dünyasına bir çevirisidir. Belirli bir seramikte kırmızılar ve yeşiller vardır, onun motifi bir fırlıdağa dönüşmektedir ya da asimetric bir hal almaktadır. Bu ayırım dramatiktir var olmak ve uygun olmanın (being and becoming) hareket filinden farklı olmaları gibi, var olmak hem tanımlayıcı (yaprak çiçeğe dokunmaktadır) hem de ikonografiktir (lale aşk demektir). Fakat varolma ya da uygun olma ifadelerinin bu motifler için uygun atıflar olduklarına katılmak yeterli değildir. Çünkü motiflerin kendileri eğer izleyici ya da kullanıcıyı nesneye karşı öyle ya da böyle bir şekilde davranış göstermesine neden oluyorsa, mesela onu meyvelerle doldurmak, onun

⁵⁶¹ Grabar, **The Mediation...**, s.218.

*üzerinde hamur işi getirmek, ya da onu duvara asmak gibi, ancak bu şekilde amaçlarını yerine getirmiş olurlar. Nesneyi kullanma ve muhtemelen onu ne şekilde kullanılacağına karar vermek onun motifi tarafından zorlanmış olan doğal özelliklerin yorumundan türetilmektedir ve doğal formların bazı özellikleri bu kaçışları mümkün hatta gerekli kılmaktadır.”*⁵⁶²

Grabar, endüstriyel sanatlarla ilgili farklı alanlardan alınmış olan örneklerle bu konuya açıklık getirmeye çalışmıştır. O muhtemel yüzlerce örneğin arasından Lizbon Gulbenkian Koleksiyonunda bulunan ve XV. yüzyıl ortalarına tarihlenen Şehaname'nin iki sayfasını seçmiştir (101, 102. Res.). Grabar bu sayfaları dikkatli bir şekilde inceledikten sonra kitabın tezhibinin metinle çağdaş olup olmadığı ya da onların aynı orijinal yazmadan olup olmadıkları konusunda emin olmadığını da belirtmektedir. O daha çok kenarlardaki süslemenin başarısının bir kitabın sayfaları için ne anlama geldiği konusu üzerinde durmuştur. Ona göre kenarlardaki bu süslemeler görsel olarak rahatsız edicidir, çünkü onlar metnin yakınlığını ve ulaşılabilirliğini azaltmaktadır: *“Hıristiyan elyazmalarındaki bazı mimari kuruluşlar gibi, düzen bakımından doğal olan bu sınır metni şerefliendirmek içindir, bu özel sayfada metinle ilgili sıra dışı olan hiç bir şey yoktur, bununla birlikte bütün bir kitabın bu şekilde ayrıntılı olarak süslenmiş olduğu (ya da süslenmesi amaçlandığı) varsayılabilir”*⁵⁶³.

Böylece doğal olan bu süslemenin bir sayfayı değil de kitabı zenginleştirmek için görev yaptığını söylemek mümkündür. O, Grabar'ın ifadesiyle: *“Bir kitabı tutmanın, ona bakmanın ya da ona sahip olmanın vermiş olduğu zevki ortaya koymaktadır, azar azar algılanmasından ziyade bir kerede algılanabilecek halı benzeri bir ortamı sunmaktadır. Süslemenin dokusu kırmızıya doğru zayıflamaktadır, fakat doğru bir şekilde bir sanat çalışması olarak metni değil de kitabı vurgulamaktadır.”*⁵⁶⁴

Grabar bu gibi doğal motiflerin, genellikle bitkisel süslemenin doğallığını azaltmaya yarayan geometri (geometrik formların tarafsızlığına rağmen) ile karıştırılmış

⁵⁶² Grabar, **a.g.e.**, s.219.

⁵⁶³ Grabar, **The Mediation...**, s.219.

⁵⁶⁴ Grabar, **a.g.e.**, s.220.

olduğuna da dikkat çekmektedir. Bu konu ile ilgili Worringer’in ilginç bir teorisi vardır. O da yüzyıllardan beri, özellikle de klasik dönemlerde görülen orijinal geometrik motiflerin, sadece tekrar geleneksel İslam sanatı tarafından serbest bırakılmak üzere “naturalize edilmiş” olduklarını ileri süren teorisiidir. Grabar bu teoriyi anımsayarak, bunun bir tür felsefi bir merak olarak da düşünölebileceğini belirtmektedir. Ancak onun, formlara etnik anlamlar ya da bağlantılar atfeden bu türden sebepler ile ilgili mizaç ve inançlar karşısında çekingen olduğunu söylemek de mümkündür. Worringer’in geometri ile doğal süslemelerin tasvirleri arasında kurmuş olduğu ilişkinin belki tanımlanmış olabileceğini belirten Grabar yine her zamanki gibi temkinli yaklaşıarak bu konunun daha ayrıntılı bir şekilde incelenmesi gerektiğine inanmaktadır: “Doğa ve doğal formları ehlileştirmenin bir yolu onları geometri sanatının içine girmeye zorlamaktır, bu Versaille’daki Lenotore’un bahçeleri ve İran elyazmaları için doğru bir şeydir. Böyle bir dönüşüm takdim edilmiş olan doğanın her bir parçasının etkisini arttırmaktadır.”⁵⁶⁵

Grabar’ın bu yorumunun Adorno’nun “geometri sanatın teorileştiği andır” şeklindeki ifadesi ile örtüştüğünü söylemek mümkündür.

Chester Beatty Kütüphanesi’ndeki İbnü’l-Esir yazmasının ön sayfalarında (103.Res.) olduğu gibi, birçok Timurlu metal objesinde (93.Res.) ya da oldukça küçük ölçülerdeki nesnelerin içinde veya üzerinde yer alan bitkisel süslemenin ilk bakışta algılanmadığını belirten Grabar, bu örneklerde, gözün halılardaki detaylar yığınından daha nadir olarak bir gövdenin hareketini ya da bir yaprağın şeklini düşündüğünü belirtmektedir. Teknik nedenlerden dolayı bu motiflerin seramiklerdekilere farklı olduğu da vurgulanmaktadır:

“Jessica Rawson’un da ifade etmiş olduğu gibi seramiklerin üzerindeki motif hatalarını düzeltmek neredeyse imkânsızdır ve bu nedenle standart tipler çok daha sık tekrarlanmıştır ve detayların nerdeyse sonsuz küçültölmesi maden işleri ya da el yazmalarınıninkine göre daha az sıklıktadır. Sonunculara

⁵⁶⁵ Grabar, **The Mediation...**, s.221.

üretim hataları, motifteki hatalar ve biçimsiz düzeltmeler genellikle çok sayıdadır.”⁵⁶⁶

Kısaca ifade edecek olursak, dizaynların üzerinde bulunmuş olan motiflerin cinsine göre tasnif edilmesine ilaveten bitkisel süslemenin doğasının takdiri muhtemelen sanat çalışmalarının birçok özelliklerinin arasında yoğunluk, bakış açıları ve ölçü gibi özelliklerin düşünülmesini de gerektirmektedir. Grabar, bitkisel süslemenin bütün konularının en iyi şekilde Müşettâ'nın ünlü cephesinde ifade edilmiş olduğunu vurgulamaktadır. Burada sarayın cephesi boyunca oyulmuş olan yirmi adet 3.5 metre yükseklikte çok büyük taş üçgenler yer almaktadır (10.Şek.). Bunlar Grabar'ın ifadesiyle tıpkı yapının arkasındaki bazı değerlere, işaret edercesine sıralanmış keyfi bantlar gibi görünmektedir. Birçok girişime rağmen hiç bir kimsenin cephe için geçerli bir ikonografik konu keşfedememiş olduğunu belirten Grabar, bilim adamlarının daha çok onun üzerindeki bitkisel ve diğer süslemelerin cinsine göre sınıflandırılmaları ve onların orijinleri üzerinde durmuş olduklarını ifade etmektedir. Sonuçta bu deskriptif ve genetik çalışmaların faydaları ne olursa olsun, Grabar, cephenin nasıl görüldüğü ve bitkisel süslemenin ona diğer süsleme türlerinin kazandıramadığı ne türden bir etki kazandırmış olduğu gibi geniş bir hususla yüzleşmek gerektiğine inanmaktadır. Ona göre bu etki tıpkı ani bir etkinin mevcut olduğu seramiklerdeki gibi Müşettâ'nın bitkisel süslemesi de uzaklardan lüks bir yapı etkisini vermek için yapılmıştır:

“Muntazam uyumluluğu, cephenin üzerindeki ışık ve gölge Yakın Doğu güneşinin parlaklığı ile karşı karşıya gelmektedir. Orada belki daha başka etkiler de vardı. Hiç biri tasarımın özel unsurları ile ilgili değildir; hepsi aslında duyuşsal etki ve gözün zevkinin taslağını çizen soyutlamalardır. Bu on beşinci yüzyılda İran'da yazı ve geometri, özellikle Elhamra'nın geometrisi ile Hristiyan kutsal kitaplarındaki tablolarla yer alan mimari ya da Palladian'in cepheleri ile ulaşmış olan sonuçla aynı sonuçtur.”⁵⁶⁷

Bitkisel süslemenin seçilmesinin nedeni bir patronun, bir sanatçının bir zanaatçının, belirli bir zamanın zevkine uygun veya bir bireyin, patronun zanaatçının yeteneği ile en

⁵⁶⁶ Grabar, **a.g.e.**, s.222.

⁵⁶⁷ Grabar, **The Mediation...**, s.223.

uyumlu olma özelliğinden kaynaklanmadığını düşünen Grabar, bitkiler basit bir şekilde yüzyıllardan beri, uygun olan her yerde her zaman bulunan ve oldukça tutarlı olan alternatifler olduğunu belirtmektedir.

O ayrıca, bitkilerin daha önce tartışılmış olan hiç bir araçta olmayan doğal bir özelliğe sahip olmalarının da buna neden olduğunu düşünmektedir, onlar yaşamı ifade etmekte ya da çağrıştırmaktadır:

“Yaşamı temsil etmeksizin, büyüme ve hareket hissini sağlamaktadır, sanat hakkında konuştuklarında geleneksel ve çağdaş Çin resim eleştirmenlerinin çok fazla üzerinde durdukları yaşam kaynakları hissini çağrıştırmaktadır. Kesinlikle öyledir, çünkü mesela geometri aracılığı ile sık sık ehlileştirilen hayattır. Fakat her zaman aniden başlamaktadır, çünkü bitkiler ya da doğa aynı zamanda bütün araçların en yaygın olanı ve en boyun eğmeyenidir. O dokunmuş olduğu her şeyi kendisinden başka ya da bulunmuş olduğu nesneden başka bir şeye dönüştürmektedir. O her zaman başka yerlere götürmekte ve sık sık geri dönerek de hayatı çağrıştırmakta, çoğu zaman bir form olarak hareketlilikte ortaya çıkmakta, her şeye rağmen hayat gibi bir başlangıcı ve sonu vardır.”⁵⁶⁸

Ruskin ya da Focillon da bir sütun başlığını süsleyen akantus yapraklarının içinde bulunmuş oldukları ortama mutluluk (sevinç) kattığını belirtmektedir. Grabar her iki yazarın da haraketsiz ve soğuk taşların ya da tuğlaların, basit ahşap kirişlerin, iki boyutlu duvar yüzeylerinin ya da mütevazı sütun başlıklarının çiçekler, ağaç gövdeleri, hayvanlar hatta fantastik bir doğadaki efsanevi ejderler nedeniyle titremek için yapılmış oldukları sanatsal yaratıcılığın bu görünüşlerine karşı genellikle duyarlı olduklarından söz etmektedir. Grabar ayrıca doğadan konu edinilmiş olan süslemenin, belki de kelimenin aktif ve özel anlamında gerçekten de Platon'nun şeytanları ile benzerlik kurulabileceğini belirtmektedir:

“Çinli sanatçılar ve onların İran, Türkiye ya da Batıdaki taklitçileri şeytansı vasıfların farkındaydılar, çünkü onlar bitkisel sarmaşık şeklindeki tomarlara ejder benzeri kıvrımlı (104.Res.) şekiller vermişlerdir ya da belki de her bir

⁵⁶⁸ Grabar, **The Mediation...**, s.224.

kıvrımlı tomarda ejder görmüşlerdir. Doğadan bir süsleme her nasıl ve her nerede fark edilirse edilsin, her zaman kendisinden başka bir şeye doğru götürmektedir, o izleyici ve sanat çalışması arasında ya da hatta kullanıcı ve onun üstleneceği hareketler arasında bir aracıdır.”⁵⁶⁹

İslam sanatında bir aracı olarak süslemenin önemi adlı bölümümüzde genellikle türe göre sıralama ve sınıflandırma eğiliminde olan geleneksel yaklaşımlardan farklı olarak Grabar’ın bakış açısından süslemenin estetik hiyerarşisinin mantığını, güzelliği taşıma ve zevk sağlama özelliği ile bahşedilmiş olan karakteristiğini yansıtmaya çalıştık.

Kuramsal bir yaklaşımla, süslemenin ya da Grabar’ın ifadesiyle “*bizim süsleme değimiz her neyse*” gerçekten de anlaşılır ve tanımlanabilir formlardan oluşmadığını görmekteyiz, çünkü bütün formlar kendi amacı doğrultusunda anlamı yönlendirebilir ve ikonografik konuların en özellikleri bile süslemenin içinde “*boğulabilir*”. Grabar, bir taraftan nesne, sanat çalışması ve diğer taraftan da izleyici, patron, hatta yapan arasında muhtemel olan birçok sayıda fakat mutlaka sınırlı olmayan araçlar önermiştir. O sanat çalışmalarının gerçekten bir parçası olmasalar bile, Platon’un ünlü sayfalarındaki “şeytanlarla” kıyaslamış olduğu bu araçların sanat çalışmalarında mevcut olduğunu iddia etmektedir: “*Onlar mesajların, işaretlerin, sembollerin, hatta belki de daha etkili bir şekilde iletişim kurmak adına bilinçli ya da değil takdim edilenlerin iletilmiş oluşu filtreler yerine geçmektedir. Yazı, geometri, mimari ve doğa gibi dört aracı sanat çalışmalarını yapmak ve algılamak için bakış açılarıdır.*”⁵⁷⁰

Grabar’ın önemle üzerinde durmuş olduğu bir diğer husus ise farklı yerlerde ve farklı zamanlarda sonsuz farklılıkların ortaya çıkmasına rağmen, görsel sanatların algılanmasında ve takdir edilmesinde evrensel yolların ve değerlerin olması ile ilgilidir. Bu kuramın özelliği o yerlerde ve zamanlarda belirli araçların kullanımını (mesela Müslüman dünyasındaki geometri örneğinde olduğu gibi) özel yapan sebepler ne olursa olsun başka yerler ve başka zamanlar için geçerli olan sonuçlara ya da yargılara götürmesidir. Bir

⁵⁶⁹ Grabar, **a.g.e.**, s.224.

⁵⁷⁰ Grabar, **The Mediation...**, s.226.

alandan ya da dönemden bir başkasına geçmenin profesyoneller için her zaman zor olduğunu belirten Grabar'a göre onlar kendilerinin kontrol etmiş oldukları gerçek bilgilerin rahatlığında, kendilerini daha güvende hissetmektedir. Kitapları satın alan ya da sergilere giden halkın birçok alan ve dönem hakkında bilgi sahibi olduğunu ve bütün sanatsal başarıları gerçekten de paylaştığını ifade eden Grabar, tarihçilerin ve eleştirmenlerin görsel etkilerin heyecanından etkilenmiş olan “duyarlılık tezi”/“sevgi tezi” üzerinde pek durmadıklarından yakınmaktadır. Ona göre bu tezde yapılmış olan seçimler ve yargılamalar görsel ya da entelektüel ve duygusal araçlara bağlıdır: *“Zevkin ya da sevmemenin yargılamaları biçimsel ölçülere ya da eğrilere göre değil de diğer psikolojik, duygusal ve entelektüel kriterlere göre yapıldıysa evrensel prensipler için tartışmak ne kadar açıklayıcıdır?”*⁵⁷¹

Grabar'ın süsleme aracı olarak tanımlamış olduğu yazı, geometri, mimari ve doğa konusundaki görüşlerini kısaca şu şekilde özetlemek mümkündür: Arap yazısı inanılmaz bir şekilde görsel naklin en karmaşık mekanizması haline gelmiştir. Yazının çeşitli kullanımları nedeniyle onu sadece “kaligrafik” olarak tanımlamanın yetersiz olduğunu düşünen Grabar'ın farklı terim önerilerinde bulunması oldukça dikkat çekicidir. O, yazının bir metin için; bir koleksiyon malzemesi olarak; fiziksel ve düşünce kontrolleri için ideolojik anlamlar içermesini; kültürel değişkenler için; belirli amaçlar için sembolik bir aracı ve ara sıra da kendisinde son bulan bir sanat çalışması gibi etkisiz bir aracı olabileceği sonucuna ulaşmıştır. Grabar'a göre geometri ise gerçek bir aracı olarak ortaya çıkmaktadır. Görsel ifadenin bir objesi olarak kendisi nadir olarak önemlidir (büyü gibi ezoterik amaçlar haricinde), fakat özellikle onun sürekli bağlantılarının olmaması nedeniyle, tarihsel olarak kadınların dünyası, sınırlar, yoksullar ve patronlar, ustalar, sanat ve zanaat kullanıcıları tarafından tercih edilmiş olduğunu vurgulamaktadır. Diğer taraftan mimari tasvirlerin çeşitlilik bakımından, alışılmışın dışında zengin oldukları görülmektedir. Onlar aynı zamanda kutsalın ve değerli olanın psikolojik ve duygusal aktif koruyucuları, hiyerarşilerin düzenleyicileri, güçlünün, zengin ve önemlinin yücelticileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Grabar'ın önermiş olduğu gibi mimarinin kendisi, yapının fiili bir hareketi

⁵⁷¹ Grabar, a.g.e., s.227.

olarak bir aracı formdur, o her zaman bir şeyi sınırlandırmaktadır ve zaman zaman davranışları yüceltmektedir, fakat nadir olarak kendinde son bulmaktadır. Grabar, benzer sonuçlar dizisine doğadan ilham almış olan süsleme konuları için de ulaşmıştır. Fakat gücü ve dayanıklılığı vurgulayan mimariden farklı olarak doğaya ait özellikler, Grabar'ın önermiş olduğu gibi hayatın kendisini çağrıştırmakta ve böylece onunla ilişkili olan herhangi bir şeyin değerini ve canlılığını yüceltmektedir. Bu araçları tartışırken Grabar'ın görsel analizlerden oluşan tam bir sistem ortaya koymaya çalışmadığını da görüyoruz, çünkü o böyle bir sistem için henüz erken olduğuna inanmaktadır. Onun bu çalışmalarında dikkati çeken bir başka husus yapmış olduğu gözlemleri, belki de sonunda onların ait olabilecekleri teorik ve felsefi tezlerin içine oturtmaya çalışmamış olmasıdır, çünkü Grabar sanat, tarih ya da diğer çalışmaların, son zamanlarda sosyal bilimlerin etrafında “uçuşan” sayısız anlama ve yorumlama teorilerine katılmadan önce bunların derinden analiz edilmesi gerektiğine inanmaktadır. Grabar, bu yaklaşımlarını kanıtlamak için dilbilimsel ve göstergebilimsel (işaret ilimlerine ait) yöntemleri tercih etmiş ve bazıları için de sosyal determinizm (gerekircilik) ve psikolojiden kaçınmıştır. Bu tercihler onun kişisel tercihleridir. Onun amacının mevcut çalışmalar ya da teoriler ve ideolojilerin dışında, sanatları anlamak için daha sofistike anlamlar geliştirmek olduğunu söylemek mümkündür.

Grabar'ın tanımlamak istediği bir başka husus aracılık ve araçlardır. O kültürel yorumların sınırları, süslemenin ve gerçeğin sınırları, genelde sanat tarihi için bir aracılık teorisi için akıl yürütmeler ve bazı genişletmeler önermektedir.

Grabar'ın Charles Dickens'in “Hard Times”inden vermiş olduğu bir alıntı oldukça ilginçtir. Grabar'ın üzerinde durmuş olduğu hususların daha iyi anlaşılması için ben burada bu alıntıyı kısaca özetlemeye çalışacağım. Öğrencilerin bilgilerini ve fikirlerini sorgulamak amacı ile bir okula yapılmış olan resmi bir ziyarette sorulmuş olan sorulardan bir tanesi: *“Eğer evli bir bayan olsaydınız odanızı çiçek tasvirlerinin olduğu halılarla döşer miydiniz? Ve bunu neden yapardınız?”* şeklinde bir sorudur. Bunun üzerine sınıftan bir bayan öğrenci kendisinin çiçeklere çok düşkün olduğunu ifade ederek cevap verir. Beyefendi ona ikinci bir soru yöneltir ve şöyle der : *“Onları çok sevdiğin için üzerlerine*

masalar, sandalyeler koyar ve insanların onların üzerinde ağır çizmelerle yürümesine izin verirsin yani?” Bayan öğrenci, bunun onları incitmeyeceğini, onların ezilip solmayacağını ifade ederek, onları çok güzel ve zevk veren resimler olarak hayal ettiğini söyler. Bunun üzerine beyefendi ona bağıır ve ona hayal kelimesini tamamen bir tarafa atmasını söyler ve kullanmak için ya da süs için hiç bir nesnenin olmadığını gerçekte bunun bir çelişki olduğunu ilave eder. Bayan öğrenciye gerçekte onun çiçeklerin üzerinde yürümediğini ve onun halıların üzerindeki çiçeklerin üzerinde de yürümelerine izin vermemesi gerektiğini hatırltır. Ve ilave eder:

“Sen yabancı kuşların ya da kelebeklerin gelip senin çanak çömleklerinin üzerine konduklarını görmedin; sen çanak çömleklerinin üzerine yabancı kuşların ve kelebeklerin resmedilmesine izin veremezsin. Sen hiç bir zaman duvarlarda aşağı yukarı giden dörtayaklı bir hayvan görmedin, duvarların üzerinde dört ayaklı bir şeyin resmine sahip olmazsın. Sen bütün bu amaçlar için kanıt ve ispata müsait olan matematik figürlerin kombinasyonlarını ve değiştirmelerini (modifikasyonlarını) (başlıca renklerle) kullanmak zorundasın. Bu yeni bir keşiftir. Bu gerçektir. Bu zevktir. Kız reverans yaparak yerine oturdu.”⁵⁷²

Burada Dickens’in zevk ile ilgili entelektüel bir durumu ortaya koymaya çalışmış olduğunu görüyoruz. Vasitasız ya da kopya edilmiş olsun sanat biçimsel ya da fonksiyonel olarak somut gerçeklikle olan ilişkisi ile yargılanmaktadır. Bu duruma göre sanat “hayallere” değil sadece “gerçeğe” izin vermektedir. Grabar bu durumu ise şu şekilde yorumlamaktadır:

“Dickens’in akılsız beyefendisi kullanım nesnelere ve süsleme nesnelere aynı kurallarla yönetildiğini düşünmektedir. O ondokuzuncu yüzyıl nosyonunu yansıtmaktadır, belirli yerlerde ve belirli zamanlarda ne türden ayarlamalar yapılmış olursa olsun, bütün sanatlara uygulanabilir olan geniş prensiplerin tekniklerinin hiyerarşisine karşı olma durumudur. Bu prensiplerin arasında bir grup, süsleme ile uğraşmaktadır, hala vazgeçilmez olan formların çelişkili düzeni, çünkü gerçek sanata yardımcı diye düşünülmektedir ve bizim konumuz da onlardır.”⁵⁷³

⁵⁷² Grabar, **The Mediation...**, s.229.

⁵⁷³ Grabar, **a.g.e.**, s.230.

Grabar, Dickens'in pasajlarında görülen çelişkilerden ve zıtlıklardan kaçmak adına, o süslemenin bazı ortamlara uygulanabilen bazılarında da uygulanamayan formlar ya da teknikler kategorisi olarak düşünülmemesi gerektiğini önermektedir. Bunun yerine süslemenin "düşünceleri açıkça belirtmeyen" (unenunciated) fakat nesnelere ya da sanat çalışmalarına ve izleyiciler veya kullanıcılar arasındaki bir ilişki için nerdeyse zorunlu bir tavır olarak görmektedir. Böyle bir ilişki Grabar'ın deyimi ile araçlar vasıtasıyla kurulmuştur, bunlar görsel bir mesajın algılanması için mantıklı olarak gerekli ajanlar değildir, ancak onlarsız anlama süreci çok daha zor olacaktır:

*"Bu böyledir çünkü bu aracı ajanlar bir şeye bakmaktan türetilmiş olan zevki kuvvetlendirerek sanat çalışmasına ulaşımı kolaylaştırmakta ya da hatta mecbur etmektedir. Genel anlamda onlar kimyasal reaksiyon için katalitik ajanlar gibidir ya da genetik veya biyolojideki kod taşıyıcıları gibidir. Özeldirler ve genellikle değer ve insan yaratıcılığı içeren alanlar için uygundur, biyoloji ya da kimyadan daha belirsizdirler."*⁵⁷⁴

Grabar, kullanmış olduğu dört örneğin – yazı, geometri, mimari, doğa- somut motiflerden ziyade araçlar olarak görev yaptıklarını ileri sürmektedir. O bunların izleyicinin çok iyi tanımlanmış olan duygularını ya da tutumlarını ifade ettiğini düşünmektedir. Mesela yazı kontrol ve gücü, geometri düzeni, mimari sınırlar ve korumayı, doğa ise hayat güçlerini çağrıştırmaktadır. Grabar'ın özellikle "çağrıştıma" fiilini kullanmasını ise şu şekilde açıklamaktadır: "*Çağrıştıma fiili sembolize etmek ya da tasvir etmekten ziyade değişken mesuliyete sahip bir fiildir, hareket için çok daha güçlü bir fiildir ve baştanbaşa duygusal zevkle de terpnopietik durum sanatların merkezindedir.*"⁵⁷⁵

Bunların dışında kesinlikle başka araçların olduğunu da düşünen Grabar, bir alanın ya da tasvirlerin düzenlenmesi ile ilgili olan kompozisyon, özellikler, şekiller, renkler vb nin de araçlar olabileceklerini ileri sürmektedir. Grabar'ın analiz etmiş olduğu gruplarda da olduğu gibi bu düzenleme yolları da ikonografik potansiyele sahip olabilir. Mesela, mor

⁵⁷⁴ Grabar, **The Mediation...**, s.230.

⁵⁷⁵ Grabar, **a.g.e.**, s.230.

gibi renkler ya da kubbeler gibi yapı kompozisyon elemanlarının, emperyal ya da kutsal anlamlara sahip olması gibi.

Grabar'a göre tartışmaların çoğu yapanın ve kullanıcının hareketleri arasındaki yaklaşık eşitliği varsaymıştır:

Diğer taraftan Grabar, kendisinin “terpnopoetik” dediği zevke sebep olan sanat çalışmalarını ortaya koyanın, kullanıcıya zevk reaksiyonları sağlamak için bu formları kasten ve bilinçli olarak ya da otomatik olarak kullanmış olabileceğini de ileri sürmektedir. Böylece Grabar, duysal zevki ön plana çıkartarak, ileride düşünülmesi gereken daha da karmaşık bir konunun araştırılması için de küçük bir taslak çizmiştir. O son zamanlarda eleştirmenlerin “semptom” (belirti) dedikleri şeyi tanımlamaya çalışmıştır. Ona göre bunun anlamı “*kullanıcının üzerinde etki yaratan sanat çalışmalarının görünüşü ya da atıflarıdır (özellikle onun gözünde duysal olanlar)*”. Grabar buradaki ana fikrin belki de yapanın amaçları ve kullanıcının reaksiyonları arasındaki formların anlamında bir eşitlik varsaymanın gerekli olmamasında yatabileceğini de vurgulamaktadır:

“Kullanıcılar özellikle nesnenin yaradılış zamanı ve yerinden uzaklaştırıldıklarında uyusal ya da sanatlardan diğer duyguları gerektiren kendi kategori dizilerini pekâlâ geliştirebilirler. Kesin olan tek bir şey vardır o da sanat çalışmalarının herhangi bir takdiri için bir aracı ya da araçlar dizisi olması gerektiğidir. Mesela, on beşinci yüzyıldan sonraki Batı sanatı yüzyılları için üslup sanat çalışmalarını algılamamanın, onları görmenin, onları yargılamamanın ve onları takdir edip değer vermenin karakteristik bir tutumu haline gelmiştir. Bireysel ve bireyselleştirilmiş sanatçıların, patronların ve koleksiyoncuların ya da eleştirmenlerin dünyasında hem sanat çalışmasının konusu hem de onun fonksiyonu olmaksızın, bizim Rembrandt ya da Cézanne'dan bildiğimiz her türeden şey için üslup gerçek bir aracıdır. Bu anlamda üslup süslemedir. Kasten ya da değil, birçok bilgisayarlar kullanıcıları gibi bizim hepimizin sanatlarla uğraşmamız için bize uygun olan mekanizmaların bir anlamı olması için disk-işletme sistemlerine ihtiyacımız vardır.”⁵⁷⁶

⁵⁷⁶ Grabar, **The Mediation...**, s.231.

Grabar'ın kullanmış olduğu örneklerin çoğunu İslam sanatı çalışmalarından seçmiştir. Bunlar toplumun yönetim düzeni, Müslüman kurallarından türetilmiş geniş ve karmaşık bir dünyanın ürünleridir. Bu özel tecrübenin, sanatsal deneyimin evrensel niteliklerinin bazı yönlerini eşsiz bir duyarlılıkta tasvir etmiş olduğunu da tartışan Grabar, özel bir geleneğin herhangi bir yorumunun başka yönleri de olabileceğini belirtmektedir. Yani bir geleneğin sanat eserlerine ne türeden “evrensel” sıfatlar verilirse verilsin bunların kültürün kendisinin içinde bulunan diyakronik ya da tarihsel yapısına göre açıklanmış olduğudur:

“Yirminci yüzyılın ilk yarısından olan ressam ve teknik ressam Escher ya da ondan bir yıl önce aktif olan Romantik bir kuzeyli olan Owen Jones Elhamra'nın duysal geometrisi tarafından büyülenmiş olabilirler ve hatta bu geometri için “derin” anlamlar önermiş olabilirler, ancak onların varmış olduğu sonuçları Granada sarayının Müslüman ustaları ve kullanıcıları için de muhakkak geçerli olmak zorunda değildir.”⁵⁷⁷

Grabar'ın üzerinde durduğu bir başka konu ise, XII. yüzyılda Müslüman İspanya'sında İbnü'l-Heysem tarafından yazılmış olan Optik'te (ışık ve görme bilimi) görme eyleminden türetilmiş yargılardır. Bu yargılardan birinin güzelliğın (el-hüsn) yargılanması olduğuna dikkat çeken Grabar, İbnü'l-Heysem'in oldukça çağdaş bir anlamda renk ya da orantı, değer yargılamaları için gerekli olan karşılaştırma (hem benzerlik hem de farklılık), saydamlık ya da karanlık gibi belirli durumlarda insan eliyle yapılmış olan şeylerin bazı özelliklerini tanımlayıp tartıştığını belirtmektedir. Ona göre, İbnü'l-Heysem'in tartışmalarındaki görecelik sadece onun ifade etmiş olduğu zaman ve yerden dolayı ilginç değildir, fakat aynı zamanda İbnü'l-Heysem'in güzelliğın nitelikli hükmünü sanat çalışmalarının esas özelliklerine değil de bugünün kullanıcılarının ya da izleyicisinin bağlamı (genel durumu) dediğimiz şeye dayandırılmış olması oldukça dikkat çekicidir. Grabar'ın değerlendirmesine göre, İbnü'l-Heysem nesnelere bilincindeydi ve o elbiselerin ya da diğer pratik nesnelere yapımında kullanılan malzemelerle ilgili bazı kategorilere doğrudan işaret etmiştir. Ayrıca Grabar, başından sonuna kadar onun muhakemesinin entellektüel ve düşüncenin mantığı üzerine temellendirilmiş olduğunu belirtmektedir.

⁵⁷⁷ Grabar, **The Mediation...**, s.232.

İbnü'l-Heysen'in muhakemsi nesnelere ya da binaların gözlemine dayandırılarak yapılan bir muhakeme değildir, daha çok teorik bir muhakemedir.⁵⁷⁸

Benzer şekilde entelektüel, hatta daha da teorik yaklaşımların filozoflar tarafından ileri sürülmüş olduğuna dikkat çeken Grabar, bir şeyin algılanması ve kolay bir şekilde bulunmayacak olan bir mutluluk kurmak için gerekli olan şekil, yer, boyut, düzen, uyum ya da yapı gibi aracı biçimlerin, Platon ve Aristoteles ile ilgili kaynaklardan ilham alınmış olduğunu belirtmektedir. Sanat çalışmalarını anlamak için gerçeğin bu kategorilerinin naklinin yapılmasının zor olduğunu da ifade eden Grabar, sanat çalışmalarının algılanması için kategorilerin aracı bölgesi ile aracı kategorilerin tanımlanması için analitik gerekliliklerin karşılaştırılabileceğini belirterek bir çözüm önerisinde de bulunmaktadır.

Estetik yargılamalardan daha başarılı sonuçların geleneksel İslam kültürünün şiirlerinden türetilebileceğini de düşünen Grabar, Arapça'dan Curcani (XI. yüzyıl), Farsçadan Nizami (XII. Yüzyıl) ve Şeref ed-Din Rumi (XV. yüzyıl) ve belki de daha sonraki Türk yazarlarının da ortaçağ ve ortaçağ sonrası edebiyat kritisizminin tasvirler, benzetmeler, ölçüler vb. için biçimsel estetiğin olasılığını ortaya koymuş olduklarını belirtmektedir. Ayrıca Grabar, temsili sanatlar için yararlı bir şey sağlamak adına edebi eleştiriler ya da teorilerden ziyade, şiirin kelimelerini kullanmanın çok daha kolay olduğunu ifade etmektedir.

Sanatların kültürel yorumu konusunun, sosyal ya da kişisel bağlamından farklı bir seviyede, henüz çözülmüş olduğunu vurgulayan Grabar, Hristiyan, Budist ve Hindu sanatçıların çalışmaları ile rasyonel ve pratik düşüncenin dünyası arasında dini, litürjik ve hatta teolojik bağlantıların olduğuna da dikkat çekmektedir. Diğer taraftan bu gibi bağlantıları, İslam dünyasının ahlak sistemi içinde göstermenin ya da ıspat etmek çok daha zor olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle de Grabar İslam sanatı uygulamalarına, felsefi ya da edebi düşüncelerden farklı bir şekilde yaklaşmak gerektiği düşüncesini de ileri sürmektedir. Bu da, mistik kaynakların uygulamalarda ya da doğrudan görsel deneyimlerin

⁵⁷⁸ Grabar, a.g.e., s.232.

içinde yer almadıkları sonucuna varmamıza neden olmaktadır. Grabar bu alanda çalışanların özellikle de sanat tarihçilerinin İslam sanatının anlaşılması için onu tarihsel ya da çağdaş bağlamlara uygun biçimde düzenlemeleri gerektiği kanısındadır ve sanatları anlamak amacıyla yazılı kaynakların çalışılmasına da son dönemlerde başlanmış olduğuna da dikkat çekmektedir.⁵⁷⁹

Grabar, süslemenin hem algıda bir düzenin varlığını, hem de aynı izleyici ile nesne arasında bir gerçekliğin varlığını da ortaya koyduğunu savunmaktadır:

“Genellikle kıyafetler ya da dokumalarda olduğu gibi, bir insanın ya da bir yerin gerçekliğini gösteren, değerini ya da güzelliğini arttıran, hatta azaltan, benim üzerinde durmuş olduğum aracı şeytanlar vardır ve onlar gerçektir. Dahası onlar ne nesnenin ne de sanat çalışmasının fonksiyonunda yer alırlar. Onlar felsefi belirsizlikte de yaşamazlar, fakat genelde ikili zıtlıklara karşı olan eğilimimize önem vermeden bir ilişkinin kategorisini temsil ederler. Duyusal zevkin kategorisi olan bu kategori sanat çalışmasının algılanması ve varlığı için önemli bir kategoridir, ancak bu çağdaş teorisyenlerin çok sevdikleri yapıların kategorisi ile aynı değildir. Bu kategori gerçektir, o mevcuttur, bir görsel sanat çalışmasının doğasının bir parçasıdır. Dahası o bağımsız varlığı olan bir şeyin tasviri değildir, hatta o yapraklar, çiçekler ya da doğanın bağımsız dünyasının veya insan yapımının ve yapılarının bir parçası olan kemerler gibi formlar almaktadır.”⁵⁸⁰

Grabar bu aşamada, bu araçların iki karşıt ve birbirine zıt yollar olarak düşünülebileceğini ifade etmeye çalışmaktadır. Bu yollardan birincisi araçların fiziksel gerçeklik ile ilişkilerini kaybetmiş olmalarıdır. Bu onları süsleme yapan şeydir ve onlar konuşmaların kategorisine girmektedir yani diğer şeylerin takdimi için güzel söz söylemeye yarayan araçlardır. Kâğıdın, tuvalin, tuğla duvarların ya da metal nesnelerin üzerine konulan bu süsleme özellikleri, Barthes’in daha önce yapılmış olan tartışmasının önemli hususlarını tasvir etmektedir: “elyazısı şeklinde” yani yazılı olan herşey her zaman nesnelerin yapımında ya da onların algılanmasında doğrudan aktarımdan ilave bir adım gerektirmektedir. Bir kodun dilbilimsel ve iletişim teorileri modelleri genellikle geçmişte

⁵⁷⁹ Grabar, **The Mediation...**, s.233.

⁵⁸⁰ Grabar, **a.g.e.**, s.234.

bu ilave adımı tanımlamak için kullanılmıştır. Grabar'a göre kodlar sanatçıların yapmak için çaba göstermiş oldukları her şeyi inşa etmek ve temsil etmek adına gerçekten kullanılmışlardır. Ayrıca izleyicilerle kullanıcılar, onlarla gerektiği gibi ilgilenmek adına sanat eserlerinin şifrelerini çözmüşlerdir. Şunu da belirtmek gerekir ki, Grabar'ın çalışmış olduğu araçlar bölgesinde, bir sanat çalışması kendisinin özelliklerinden bağımsız olduğu için kodlardan ayrılmaktadır. Daha doğrusu yapan için bu bir kodun parçası olabilir, fakat izleyici için “zevkin” bir aracı haline gelmektedir. Grabar'a araçların var olduğunu düşündüren bir başka husus ise, bir sanat eseri ne şekilde yapılmış olursa olsun, onun duyusal bir cazibe ya da uzaklaştırıcı bir özelliği sahip olduğu düşüncesidir.⁵⁸¹

Grabar'ın yapmış olduğu bu gözlemlerden ise şu şekilde bir sonuç ortaya çıkmaktadır: Özgürlük yanlısı bir tutum, sanat çalışmasının gerçeğidir. Ancak ister tarihsel ve senkronik olsun ve ya isterse çağdaş ve akronik olsun her zaman diğer düşüncelerle bağlantılıdır. Anlamın ve yargının göreceliğinin felsefi tehlikesini çözmek için herhangi bir sanat eseri hakkındaki gerçeğin iki alanını, her zaman mevcut olandan daha açık bir şekilde ayırmak gerektiğine inanan Grabar, bu alanlardan birinin genellikle devredilemez ve tartışılabilir doğru ifadelerden oluştuğunu ileri sürmektedir. Mesela bir kubbenin varlığı ya da bir ağacın veya Meryem'in tasviri gibi. Onun için yapılmış olan açıklama genellikle doğru olan açıklamadır. Diğer alan ise sosyal, kültürel ya da kişisel gerçeklerle ilgili alandır ve bu alan tanımlama ile değişebilir.⁵⁸² Grabar her zaman doğrunun ya da gerçeğin bir kaç seviyesi olduğunu ifade ederken sanki ilerideki araştırmalar ve tasfiyeler için bir hipotez de ileri sürmektedir.

Grabar'ın ortaya koymuş olduğu çalışmalarda en dikkat çekici özelliklerden biri onun çalışmış olduğu konu ile ilgili çok sayıda soru sormasıdır. Bu konu ile ilgili olarak da yanıtlanabilmesi için daha fazla düşünmeyi ve yeni araştırmaları gerektiren iki geniş soru ortaya koymuştur. Bu sorulardan birincisi bir nesnenin ya da bir yapının karakterini oluşturmada görenin ya da kullananın rolü ile ilgilidir. Son zamanlarda bir sanat

⁵⁸¹ Grabar, **The Mediation...**, s.235.

⁵⁸² Grabar, **a.g.e.**, s.235.

çalışmasını etkileyen iki kriterin birbirinden ayrılmasının oldukça yaygın olduğuna dikkat çeken Grabar, bir tarafta bir sanatçıyı, bir zanaatçıyı ya da bir şey inşa eden bir grubu kışkırtan ve yardım eden ve genellikle tarihsel faktörler olarak bilinen faktörlerin yer aldığını ki bu faktörler gerçekte “tarih öncesine aittir” (prehistorktir) ve onlar bir sanat çalışmasının yapımından önce gelen zaman ile uğraşmaktadır. Diğer tarafta ise bir sanat çalışmasının ya da bir objenin macerası yer alamaktadır. Bunalar korku ve nefretin ilk hisleri, sonsuz eleştiriler, birçok kullanımları ve nihayet bir kiliseyi bir camie ve daha sonra da müzeye dönüşmesini sağlayan değişikliklerdir. Mesela, Aya Sofya’da olduğu gibi veya Hıristiyan ya da Budistlerin dini bir nesnesinin bir müze parçasına dönüşmesi gibi.

Grabar daha çok bu eylemlerin kendisinin ifade etmiş olduğu gibi “ikinci dizisi” ile ilgilenmiştir. O türleri ya da optisemik özellikleri incelemiştir ve özellikle de tat, algı ve zevk ile ilgili gözlemler geliştirmiştir. Formlar zevklerin kategorilerine göre tanınmış ve yargılanmıştır. Ana fikir şudur, her bir nesne, her bir anıt daha çok “tarih sonrası” ile bilinmektedir: *“Bu tarih sonrasının bizim kendi anlayışımızı ve sanat çalışmalarından aldığımız zevki nasıl etkilediğini açıklamak için yapılacak daha birçok şey vardır.”*⁵⁸³

Grabar’ın diğer sorusu ise daha önce Owen Jones tarafından ortaya atılmıştır ve birçok anlamda, görsel sanatların aslında olan “yalancılık” ile ilgili olarak Platon’nun düşüncelerine kadar geriye gitmektedir. Soru bir ahlak sorusudur. Bunu Riegl de tartışmıştır. Varılan sonuç ise sanatın izleyici ile olan ilişkisinin “sanatın ahlaki amacını” uyandırmasıdır. Grabar da estetik ve ahlakla onun ifadesi ile derin bir şekilde “ıslatılmadan” sanatla uğraşamayacağı kanısındadır. Ayrıca o, Riegl, Jones ve sanatlar için ahlaki bir değer iddia eden her hangi birinin tam olarak söylemeye çalıştığı şeylerin hala birçok araştırma gerektirdiğini düşünmektedir. Sanat çalışmalarının ve genel olarak görsel olarak algılanmış olan çevrenin, erkeğin ve kadının hayatlarını ve düşüncelerini şekillendirmede olağanüstü bir güce sahip olduğunu belirten Grabar, özellikle son zamanlarda yapılmış olan bir çalışmanın, labirentlerin “ ahlaki hatalara teşvik” anlamına geldiğini ortaya koymuş olduğundan söz etmektedir. Simge olarak ise (amblem) “

⁵⁸³ Grabar, a.g.e., s.236.

dünyanın neredeyse günahın kaçınılmaz bir sebebi” olduğu anlamına geldiğini ifade etmektedir.

Büyük forumların (meydanlar) ya da yüksek katedrallerin veya Afrikalı bir kadının giymiş olduğu eteğin üzerindeki mütevazı geometrik desenlerin, bir davranışa zorladığını ve hayatı organize ettiğini belirten Grabar, korkunun, terörün ya da zevkin onlara ilham vermiş olduğunu düşünmektedir: *“Betimlemeler yüceltilmiştir ve bunlar kutsaldan pornografik ve itici olana kadar sıralanabilir.”*⁵⁸⁴

Neticede Grabar, sanatların ortaya koymuş olduğu ahlaki tutumların, ahlaki hayallerin, hatta ahlak seçimlerinin sıralamasının, insanların yapmış olduklarını, yargıladıklarını ve davranışlarını sergilediğini öne sürmektedir. Süsleme bir araçtır, zevk sağlayarak, aynı zamanda gözlemciye anlamları seçme hakkı ve özgürlüğü de vermektedir.

⁵⁸⁴ Grabar, **a.g.e.**, s.236.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İSLAM MİMARİSİNDE FORMLAR

VE

BU FORMLARA İLİŞKİN ANLAMLAR

İslam sanatındaki mimari eserler, genellikle fonksiyonlarına, coğrafi bölgelerine ve dönemlerine göre ele alınıp incelenerek “taksonomi” denilen sınıflandırmaya tabi tutulmuşlardır. Ancak sebepli bir şekilde gruplara göre yapılmış olan bu sınıflandırmaların bugün bilim adamlarını artık tatmin etmediği görülmektedir. Grabar’a göre bunun başlıca sebebi bu eserlerde İslami olan şeyi aramamızdan kaynaklanmaktadır. Ayrıca İslam kültürü içinde bugün de hala önemlerini koruyan Kubbet’üs-Sahre ve Tac Mahal gibi bazı yapıların kurulmuş oldukları dönemdeki anlamlarını yitirerek yeni anlamlar kazanması da buna neden olmaktadır.⁵⁸⁵

Kubbetü’s-Sahre bugün Hz.Peygamber’in cennete yapmış olduğu mistik yolculuğun anısı için yapılmış bir yapı haline gelmiştir, oysa Grabar, bu yapının 691-692’deki esas yapılış amacının tamamen ideolojik olduğunu ve şehrin Hıristiyan nüfusuna İslamın muzaffer bir din olduğunu göstermek amacıyla yapıldığını öne sürmektedir. Tac Mahal ise her zaman ölmüş bir eş için yapılmış en romantik anıt olarak düşünülmüştür, fakat bugün onun gerçekte Tanrı’nın yeniden ortaya çıkacağı kıyamet gününde, Tanrı’nın dünya üzerindeki tahtını göstermek için olağanüstü bir girişim olduğu iddia edilmektedir.⁵⁸⁶ Kubbetü’s-Sahre ile ilgili görüşün, tersine Tac Mahal’le ilgili bu romantik Batı görüşü Müslümanlar tarafından kabul görmektedir.

⁵⁸⁵ Grabar, “The Iconography of Islamic Architecture”, **Content and Context of Visual Arts in the Islamic World**, ed.Prissilla P. Soucek, The Pennsylvania State University Press University Park and London 1988, ss.51-52.

⁵⁸⁶ Wayne E. Begley, “The Myth of the Taj Mahal and a New Theory of Its Symbolic Meaning”, **The Art Bulletin**, Vol. 61, No.1. (Mar., 1979), ss.7-37.

Grabar'ın Tac Mahal ve Kubbetü's-Sahre'nin yeniden yorumlanmasını, iki unsura dayandığını söylemek mümkündür. Bunlardan biri yapılar hakkında sonradan olan görüşlerin, onların yapılmış oldukları zamanda düşünülmemiş olması ile ilgili tarihsel mantık açıklamasıdır. Diğeri ise her bir yapının ilk araştırmacısı tarafından ihmal edilmiş olan ve yapının kendiliğinden var olan somut, özel anlamını sağlamak için seçilmiş Kur'ân kitabeleridir. Hem tarihsel mantık hem de Kur'ân kitabeleri mimari özellikler değildir, ancak Grabar, bilgi edinmek ve bir şeyi anlamak için bunların önemli harici kaynaklar olduğunu ileri sürmektedir.⁵⁸⁷

Bir şeyin İslami olmasının sebebi düşünüldüğünde ilk akla gelen soru Grabar'a göre : “*Onu Müslümanların inşa etmiş olması ya da kullanması mıdır?*” şeklinde bir sorudur. Mesela, Kubbetü's-Sahre örneğinde olduğu gibi, bütün bilim adamları yapının şeklinin, yapım tekniklerinin, süslemesinin ve neredeyse bütün fiziksel niteliklerinin İslam tarafından yaratılmadığı ve Doğu Akdeniz'in geleneksel Hıristiyan sözlüğünün bir parçası olduğu konusunda hem fikirdir. Ayrıca Müslümanların sürekli olarak kullanmış oldukları revaklı ya da eyvanlı avluların, kubbelerin ve kulelerin Müslümanların yaşamış oldukları çevrenin bir parçası haline geldiği de bilinmektedir. Ancak Grabar'ın ifadesiyle orada bir avlu, bir eyvan, bir kubbe ya da bir kule ile ilgili esas olarak Müslüman olan hiç bir şey yoktur. Bu formların her birinin bir İslam öncesi tarihi ve İslami olmayan fonksiyonları vardır.⁵⁸⁸

Neticede, Doğan Kuban'ın da belirttiği gibi, Erken İslam sanatının önemi biçim yönünden ziyade ikonografik yönde olmuştur ve daha önceki sanat geleneklerinin motif ve teknikleriyle yeni araştırmalar yapılmıştır şeklindeki görüşünü kabul etmek mümkün görünmektedir.⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Grabar, “The Iconography of Islamic ...”, s.52.

⁵⁸⁸ Grabar, **a.g.e.**, s.53.

⁵⁸⁹ Doğan Kuban, **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1982, s.5.

Her ne kadar semboller ve işaretlerle ilgili tartışmalar bizim onları hayal ettiğimizden çok daha komplike gibi görünüyor olsa da burada önemli olan şey Grabar'ın da ifadesiyle, İtalya'daki San Gimignano kulelerini açıkça Müslüman yapmayan, fakat Fas ya da Kahire'deki minareleri Müslüman kuruluşu yapan "yükleme"nin doğasını basit bir şekilde keşfetmektir.⁵⁹⁰ Grabar, farklı bir yaklaşımla İslamın formlarda değil de davranışlarda sıkı kurallar koymuş olduğunu ileri sürmektedir.⁵⁹¹

Literatüre baktığımızda İslam kültüründeki semboller ve işaretlerle ilgili genel anlamda pek fazla çalışmanın olmadığı dikkati çekmektedir, ancak ezoterizm ve İran mistisizmi ile ilgili birçok çalışmanın yapılmış olduğu görülmektedir.⁵⁹² Ezoterizm ve mistisizm ile ilgili çalışmaların çoğunda bazı zorlukların olduğunu ileri süren Grabar, özellikle bu çalışmalarda yer alan veri ve yorumlar arasındaki ilişkilerde, hiç bir yerde kesin, yani zaman ve mekânda ölçülebilir ve niceliği açıklanabilir bir ifadenin olmadığına da dikkat çekmektedir. Bir başka ifade ile bu çalışmaların dil bilimi uzmanlarının ve hatta Ritter ya da Gorbin gibi filozofların çalışmalarının aksine, bilimsel bir doğruluktan yoksun olduğunu ve bu nedenle sonuçların çoğunun prematüre olduğunu düşünmektedir. Grabar'ın bu konudaki bir diğer düşüncesi ise İslami görsel işaret-semboller sisteminin, kısmen İran ve Sufi yönlü sistemin haricinde, ciddi bir şekilde tanımlanmamış olması ile ilgilidir. Ona göre bunun nedenleri, bu çalışma alanının sadece olgulara dayanması ve bu konudaki bilimsel gelişmemişlik ile ilgili değildir. Çok daha önemli denilebilecek diğer sebepler onun ifadesiyle İslamın tarihsel kaderinin iki yönünde yatmaktadır: *"Birincisi İslam birçok sembolle zengin olan kültürel bir geleneği miras almıştır, fakat sadece dinsel olarak yüklemlememiş sembolleri korumuştur ve putperestliğin cazibesinden kaçınmak için*

⁵⁹⁰ Grabar, "The Iconography of Islamic...", s.53.

⁵⁹¹ Grabar, "Symbols and Signs in Islamic Architecture", **1 Form:A Vocabulary and Grammar of Symbols, Architecture as Symbol and Self-Identity**, Philadelphia: Aga Khan Award for Architecture 1980, s.2

⁵⁹² Annemarie Schimmel, **Mystical Dimensions of İslam**, Chapel Hill 1975; N. Ardalan, L. Bakhtiar, **The Sense of Unity**, Chicago 1973; S.H.Nasr, **İslam ve İlim, İslam Medeniyetinde Aklî İlimlerin Tarihi ve Esası**, (Çev. İlhan Kutluer), İnsan Yayınları, İstanbul 1989; T.Burckhardt, **Sacred Art in East and West**, London 1967; **The Art of İslam**, London 1979.

*diğerlerini reddetmiştir ya da hatta kendi görsel sembolizminin gelişimini bastırmıştır. İkincisi, din dışı sanat bu kısıtlamadan daha az etkilenmiştir.”*⁵⁹³

Grabar, yazı haricinde formların İslami karakterinin nadir olarak açık ya da özel olduğuna inanmaktadır. O, İslam sanatında görülen aslan, boğa ve zodiak gibi işaretlerin tarihsel olarak İslamiyet’ten daha eski olduğunu ve bunların yeni kültürde korunduklarını vurgulamaktadır. Bu yüzden ona göre tanımlanabilen sembollerin çoğu seküler konularla ya da belki de “temel” dini semboller (dünya, ateş, hayat) diyebileceğimiz sembollerle ilgilidir. İslam sanatındaki ikonografik anlamlar konusunda Grabar’ın bir diğer görüşü ise “yüklemlemenin düşük voltajda” olması ile ilgilidir. Mesela, Kubbetü’s-Sahre, Şam Emeviye Camii, İsfahan Cuma Camii’nin kuzey kubbesi, Elhamra ve Tac Mahal, yapılmış oldukları zamanlar için oldukça güçlü anlamlar sağlayabilecek yapılardır, fakat hepsi özel anlamlarını kısa bir süre içinde kaybetmişlerdir.⁵⁹⁴

Kısaca ifade edecek olursak Grabar, İslam kültürünün, Hıristiyanlık’ta ve Hinduizm’de (planlarda ve süslemelerdeki sembolik imalar) mimaride yer alan belirli sembolik anlamlarla karşılaştırmak zorunda bırakacak herhangi bir girişimi tutarlı bir şekilde, bir bütün olarak redetmiş olduğunu ileri sürmektedir. Ayrıca, Grabar da Ettinghausen⁵⁹⁵ gibi İslami anıtların bu düşük sembolik yüklememesinin kesinlikle onların başka yerlerde kopyalanmasını ve taklit edilmesini çok kolaylaştırmış olduğunu düşünmektedir. Bu hafif yüklememesinin doğal bir sonucu olarak Endonezya pagodası ya da bir Roma tapınağı cami olabilmiştir. Ancak buradaki problem, formların hafif yüklememesinin kolayca anlam belirsizliklerine götürmesidir.⁵⁹⁶ Grabar, her hangi bir kültürün anlam belirsizliği olan görsel bir sistemle çalışabileceği konusunda şüpheli

⁵⁹³ Grabar, “Symbols and Signs...”, ss.4-5.

⁵⁹⁴ Grabar, “Symbols and Signs...”, s.4

⁵⁹⁵ Ettinghausen, “The Character of Islamic Art...”, s.255

⁵⁹⁶ Grabar, “An Art of the Object”, Artforum 14, 1976, s.1-3; “Das Ornament in Der Islamischen Kunst”, **Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft**, Suppl. III, 1977: xli-liv.

olduğunu ifade etmektedir. Bir kez daha, bütün bunların, yetersiz bir düşünmenin ve yetersiz veri toplamanın problemi olduğunu da vurgulamaktadır.⁵⁹⁷

Bu konuda daha önce ileri sürülmüş olan hipotezlerin yeterince tatmin edici olmadığını düşünen Grabar, onların sadece VIII. yüzyıldan IX. yüzyıla kadar mevcut olan arkeolojik verilerle oluşturulmuş özetler olduğunu belirtmektedir. Bir kaç referans ve anıttan hareketle bunu genelleştirmenin ne kadar mantıklı olduğu konusunda da emin olmadığını ifade etmektedir. Ona göre, bu hipotezlerin çoğu çağdaş kanıtlardan ve Müslümanların düşüncelerinden yoksundur. Kısacası, o bütün bu hipotezlerin açık bir şekilde belirtilmiş metodolojik bir dayanak noktasından yoksun olduğunu dile getirmektedir.⁵⁹⁸

Grabar, Platon'dan Wittgenstein'a kadar birçok filozofun sembollerden ve işaretlerden bahsetmiş olduklarını ve genel anlamda semboller ve işaretlerle ilgili yapılmış birçok çalışmanın, genellikle hayranlık uyandırıcı ve her zaman büyüleyici olmasının yanı sıra, hemen hemen hepsine onun vermiş olduğu en büyük tepki ise umutsuzluktur. Onun bu umutsuzluğunun iki sebebi vardır:

“Birincisi, soyutluğun değiştirilemez olmasıdır. Bununla şunu demek istiyorum, teoriye götürmüş olan bireysel konular hakkındaki spesifik gözlemler ve somut nedenlere rağmen, İslam mimarisinin şimdiye kadar çalışılmamış bazı konuları ile ilgili teorilerde, ben kendimden emin olmadan hareket edecek örnekleri nadir olarak gördüm. İkincisi, bütün bu çalışmaların nerdeyse sonsuz bir gereklilik ve genellikle doğruluğu olmayan(özellikle semiolojik olarak doğru; Ben mimari yapıların semiolojik analizlerini yapmaktan çekinmişim) ve açık sonucu olmayan bilgilerdir (kutsal bir yapının duvarı, kutsal ve kutsal olmayan, yasak ve halka açık yerler arasındaki ayırımın bir sembolü ya da bir işareti midir.) Bir çok açıdan antropoloğun verileri, onun kazara korunmuş olan başlıca yapıları açıklamaya çalıştığı kültürün parçalarından önemli ölçüde dağınıktır ve resim ya da nesnelere aksine mimari ile uğraşırken zevk soruları nadir olarak ortaya konulmaktadır.”⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ Grabar, “Symbols and Signs...”, s.4.

⁵⁹⁸ Grabar, “Symbols and Signs...”, s.4.

⁵⁹⁹ Grabar, **a.g.e.**, s.5.

Diğer taraftan Grabar, Hıristiyan mimarisinde olduğu gibi İslam mimarisi için, bazı istisnalar dışında (ebvabü'l-birr, “takvanın (dindarlığın) kapıları” erken XIV. yüzyıl İran’da olduğu gibi) metinlerden türetilmiş bir sembolik ikonografinin olmadığını düşünmektedir. Sembol ve işaret gibi kavramlar üzerinde de durarak bu kavramlara açıklık getirmeye çalışan Grabar, bir sembolün bir şey gösteren ve onu temsil eden bir tasvirten, işaretten farklı olduğunu belirtmektedir. Sembol bir şeyi tanımlayarak onu ifade etmektedir, fakat bir işaretin ya da bir tasvirin yaptığı gibi onu sınırlamamaktadır. Böylece, bir gamalı haç kin ve yıkım için potansiyel bir kışkırtıcı değil, sadece bir süslemeden ibaret konuma gelmektedir. Kısaca ifade edecek olursak, bir sembol fiziksel olarak tanımlanabilir olduğu halde kendisi açık bir şekilde sınırlandırılmamıştır. Mesela, ibadete çağrı için kullanılan bir kule olarak minare bir işarettir, fakat aynı zamanda bir fonksiyonu da ortaya koymaktadır. Bir başka deyişle işaretin niteliği değişmez (sabit) olduğu halde, sembolün niteliği ona verilmiş olan bazı “yüklemelere” ya da izleyicinin (“referant”) ruh haline ya da duygularına bağlı olan bir değişkendir. Bununla birlikte Grabar, bu teorinin, işaret-sembol-izleyici üçlü bileşenini tanımlamaya ve ayırmaya zorladığını da belirtmektedir. Bunlardan sembol, nesnede olmayan fakat onu kullananlarda görülen önceden belirlenmiş olan geleneklere, alışkanlıklara ya da anlaşmalara bağlıdır. Bu durumda bizim problemimiz, sosyal bir grup ile onların sözleşmeye dayalı anlaşmaları için zaman ya da mekândaki alanı bularak bir sembolün anlamsal alanını tanımlamaktan ibarettir.⁶⁰⁰

Bu konulara sembolik ve ikonografik açıdan yaklaşılması gerektiğini düşünen Grabar, sembolik yaklaşımda orijinleri ne olursa olsun, sahip oldukları ya da sahiplenildikleri kültür birliğini hemen kabul eden, görsel olarak görülebilen özelliklerin olduğuna işaret etmektedir. İslam sanatındaki en belirgin örnek, minaredir, herkes tarafından Müslümanları ibadete çağırarak için kullanılan bir yer olarak bilinmesine rağmen, Grabar bu konuda farklı düşünmektedir ki onun bu konudaki düşüncelerini minare kısmında ayrıntılı bir şekilde yeniden ele alacağız.

⁶⁰⁰ Grabar, “Symbols and Signs...”, s.6.

Daha az belirgin olan fakat daha önemli bir örnek mukarnastır, üç boyutlu ünitenin şaşırtıcı kompozisyonu çoğunlukla istalaktit ya da bal peteği olarak da bilinmektedir. Grabar'a göre mukarnas minarede eksik olan iki özelliğe sahiptir: Tamamen bir Müslüman icadıdır, XIII. ve XVII. yüzyıllarda Ermenilerin dışında hemen hemen Müslüman olmayan bir bağlamda hiç kopya edilmemiştir. Ayrıca sadece camilerde değil, hemen hemen İslam anıtlarının her türünde kullanılmış olan bir formdur. Bu durumda sembolik yaklaşımla ilgili şöyle bir sonuca varmak mümkündür: minare ya da mukarnas, bu formlar sadece İslam kültürü için eşsiz bir şekilde anlamlı olmalıdır. Onlar kültürün içindeki derin bir şeyi sembolize etmeli, ümmet ya da cemaatin amaçları ve varlığı için gerekli olan bir şey için uygun olmalıdır. Sonuç olarak yapılması gereken şey ise kültürün içinde sembolize edilmiş olanı bulmak ve minare ya da mukarnasa karşı Müslümanların tepkisi ile ilgili anlamların ve referansların karmaşıklığını açıklamaktır. Grabar, birçok sembolde olduğu gibi, onun anlamını kanıtlamanın, formun kendisinden ziyade, daha çok izleyicinin ya da kullanıcının bilinçli ya da bilinçsiz olarak yapmış olduğu makyajda yattığına dikkat çekmektedir. Mesela, tamamen görsel bir incelemede hem fizyolojik hem de psikolojik sebepler, kırmızı ya da sarı ile “eylemciliğin yansıtıldığını” ve mavi ya da yeşilin de “pasifliğe çekilme” anlamına geldiğini ortaya koymuştur. Fakat sadece edebi ya da etnografik kaynaklar yeşili Hz. Muhammed'in rengi ya da “çıplak kalbin” rengi olarak tanımlamaktadır. Kısaca ifade edecek olursak Grabar, doğru metinsel ya da etnografik kanıtlar olmadan, yani kültürün kendisinin ittifakı olmadan, bir İran kubbesinin renklerinin sembolizminin mistizmin ya da hatta yaradılışın asıl birlik numunesinin yansıması olarak açıklayamayacağımızı, ya da bir Kuzey Afrika şehrinin beyazlığının Hz. Peygamber'in mesajının saflığını yansıttığını söyleyemeyeceğimizi anlatmaya çalışmaktadır.⁶⁰¹

İkinci yaklaşım ikonografiktir, yani İslam mimarisinde belirli formların bir Müslüman fikrini ya da genel anlayışını belirlemesi ya da tanımlamasıdır. Mihrabı buna basit bir örnek olarak gösterebiliriz, onun dini mimarideki konumu, süslemesi ve en yaygın olan kitabeleri (Kur'ân 9:18, Allah'ın mescidi ya da 24:35-38 Nur hakkındaki ayetler) özel bir önemi olmayan mimari bir formu (klasik mimarideki binlerce yapıda bulunan niş)

⁶⁰¹ Grabar, “Symbols and Signs...”, s.6.

Müslüman amaçlarını belirten: ibadet edenin yönü, Hz. Muhammed'in varlığını anma merasimi, ve başka hatta daha kompleks anlamları içeren bir işarete dönüştürmüştür.⁶⁰²

Belirli mimari tiplere ilave edilen anlamın çok daha ilginç olduğuna dikkat çeken Grabar, bu duruma örnek olarak klasik Osmanlı camilerini göstermektedir. Yarım kubbelerle desteklenen büyük bir merkezi kubbe, revaklı bir avlu, zarif minareler ve değişebilen ölçü, ışık ve süslemeleriyle, kubbe çapına dayalı eşsiz bir kompozisyon mantığı geliştiren bu cami tipi neredeyse kesinlikle Osmanlı başkentlerinin yarattığı bir tür haline gelmiştir. Ve bu merkezi plan tipi en iyi şekilde İstanbul'daki büyük camilerde ifade edilmiştir. Ancak Grabar, bu tipin Cezayir'de, Balkanlar'da, Suriye'de ve hatta Kahire'de de görülmesine rağmen Fas'ta, İran'da, Hindistan'da ya da Orta Asya'da görülmediğini belirtmektedir. O bunun nedeninin, bu tipin Osmanlı'nın, kültürel, politik prestijinin ve gücünün sembolü haline gelmiş olmasından ve Osmanlı'nın üstünlüğünü vurgulayan bir tip olmasından kaynaklandığını düşünmektedir. Grabar'a göre bu tip bir İslami fonksiyona hizmet etmekte fakat onun mimari formları belirli bir imparatorluğu sembolize etmektedir.⁶⁰³

VII. ve VIII. yüzyıllarda başta Irak olmak üzere İslam'ın başlıca topraklarında ortaya çıkan ve hipostil cami olarak bilinen çok destekli cami türü ise hem erken Müslüman cemaatinin özelliklerini yansıtmış hem de onlara hizmet etmiştir. Müslüman dünyasının Kurtuba, Kayrevan, İsfahan, Siraf, Nişapur gibi yeni şehirlerindeki neredeyse bütün erken camilerin hipostil olduğunu hatırlatan Grabar'a göre buradaki ilginçlik daha sonraları tek bir minare ve incelikle işlenmiş bir mihrap alanı ile hipostil caminin bugüne kadar Fas'tan Irak'a kadar bütün Arap dünyasının bir özelliği haline gelmiş olmasıdır.⁶⁰⁴

Hipostil cami aynı zamanda yeni bir bölge işgal edildiği ya da İslamiyete çevrildiği zaman da çoğunlukla inşa edilmiş olan ilk cami türü olmuştur. Grabar bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: Devletin bir uzantısı olarak değil de, İslamın kuvvetlendirilmiş olan

⁶⁰² Grabar, **a.g.e.**, s.6

⁶⁰³ Grabar, "The Iconography of Islamic ..., s.54; "Symbols and Signs..., s.8

⁶⁰⁴ Grabar, "The Iconography of Islamic ..., s.55.

önemli kültürel unsurlarının yer aldığı anlarda ve yerlerde hipostil cami dinin varlığını çok daha kolay bir şekilde ifade edebileceği mimari formlar sağlamıştır. Bunun nedeni ise ona göre, pratik sebepler olabilir. Mesela, herhangi büyüklükteki bir cemaat için yer yaratmaya elverişli olması ((hipostil sıradışı esnek bir formdur) ya da müminlerin eşitliğini yansıtan bölümlerde bir hiyerarşinin olmaması gibi. Fakat Grabar’a göre çok daha etkileyici bir açıklama, hipostil formunun Müslümanların ortak hatıralarında kalmış olmasıdır ve erken saf İslamla ilişkili olması nedeniyle özellikle tedirginlik duyduğu anlarda Müslüman dünyasının kendisinin görüntüsünü yansıtmış olması şeklindeki bir açıklamadır.

Kısacası, İslam mimarisinin oluşumu sırasındaki formlar, fonksiyonlar ve miras alınmış olan bir dizi anlamın arasındaki ilişkinin önemli olduğunu belirten Grabar, bu ilişkinin bir tarihinin, bir gelişiminin, neredeyse kesin bir değişmezler ve değişkenler sayısının olduğuna da dikkat çekmektedir. Grabar’ın burada asıl vurgulamak istediği husus ise bu tarihin, bu değişmez ve değişkenlerin, sadece yapıların kendilerinde olmadığı, aynı zamanda onlara atıfta bulunan muazzam literatürlerde yer aldığıdır. O bu literatürün hala inanılmaz ölçüde araştırmalar gerektirdiğini de yinelemektedir.

Diğer taraftan Grabar’ın bir İslam mimarisi ikonografisinin olduğuna ya da var olmuş olabileceğine inandığını söylemek de mümkündür. Çünkü o aynı zamanda İslam mimarisinin anlamları üzerinde çok az bir çaba sarfedildiği için onların derinliğinin gözden kaçmış olduğunu da düşünmektedir. Bu konu ile ilgili onun ortaya atmış olduğu bir başka soru da oldukça dikkat çekicidir. O da: “*Değeri olup da bilinmeyen bu alanla nasıl başedilebilir?*” sorusudur. Bu konu ile ilgilenirken karşılaşılan asıl sorun ve sorunların çözümünü zorlaştıran şey ise, İslam’ın Hıristiyan ya da Hindu mimarisinin anlaşabilmesi için var olan iki vasıtaya sahip olmamasıdır: mimariyi etkileyebilecek şifrelenmiş ayinler kitabı ve ruhban sınıfı.⁶⁰⁵

Mimarinin ortaya koymuş olduğu anlamları anlamak için ikinci geleneksel yardımın bir süsleme programı yaratmanın olduğunu düşünen Grabar, aslında böyle bir

⁶⁰⁵ Grabar, “The Iconography of Islamic ..., s.55.

programın bulunduğunu da ima etmektedir. Ancak bunun yanı sıra onların üzerinde düşünmeyi son derece güçleştirecek tasvirlerle dayanmadığını da işaret ederek, bugünün Batı merkezli evrensel kültürünün, ifadeler sistemi olmaksızın herhangi bir şeyi anlamakta güçlük çektiğini de belirtmektedir.⁶⁰⁶

Grabar, Arap alfabesi dışında, görsel olarak algılanabilen sembollerin tutarlı, sürekli ve akla yatkın pan-İslamik bir kabulünün olmadığını; açık bir şekilde tanımlanabilen bir anlamın, hatta kültürel olarak farklı, kendisinin olarak düşünülebilecek formların bulunmadığını düşünmektedir. Bununla birlikte o geleneksel İslam kültürünün kendisini görselden başka anlamlar aracılığı ile tanımladığını da ileri sürmektedir: şehrin sesleri, ibadete çağrı, Vahy'in Sözü gibi. Fakat bunları tanımlayan şeyin formlar olmadığına, insanların ve olayların hatıraları olduğuna inanan Grabar, aynı zamanda çağdaş tablonun da bunu doğruladığını ileri sürmektedir. Kısaca ifade edecek olursak, İslam kültürünü tanımlayan şey, formlardan ziyade ezan, tarih ve Müslümanların yaşam tarzıdır.⁶⁰⁷

Diğer taraftan Grabar, bunların dışında başka bazı açık ve tutarlı formların olduğuna da işaret etmektedir. Mesela, camilerdeki mihraplar, sembolizmleri açık bir şekilde belli olan Kurtuba, Kahire'deki bazı Fatimi örnekleri gibi. Ancak bunların dışında kalan diğer örneklerde Grabar'a göre nesnenin kendisi duygusal ya da mantıklı sembolden ziyade otomatik olarak fonksiyonel hale gelmiştir. Şehirlerin ya da hatta yapıların, özellikle de sarayların kapılarında da sembolizmden izler olduğunu düşünen Grabar, bu sembolizm Kudüs'teki Harem gibi bazı istisnalar dışında, formlardan ziyade daha sık olarak kapıların isminde kendisini ifade etmiş olduğunu belirtmektedir. Fakat Abbasi Bağdad'ının ya da Fatimi Kahire'sinin kapılarına atfedilmiş olan sembolik anlamların onların yapımından kısa bir süre sonra önemli semboller olarak kaldıkları konusunda da kuşkulu olduğunu ifade etmektedir. Müslüman şehrinin cami-çarşı-meydan birimleri gibi geleneksel fiziksel

⁶⁰⁶ Grabar, **a.g.e.**, s.56.

⁶⁰⁷ Grabar, "Symbols and Signs...", s.7

yapılarına, sosyal- fonksiyonel bir anlamdan ziyade sembolik bir anlam atfında bulunmak konusunda da Grabar yine kararsız olduğunu belirtmektedir.⁶⁰⁸

Kısaca ifade edecek olursak, Grabar sembolik sistemlerin diyakronikten ziyade senkronik olarak daha zengin olduklarını düşünmektedir. Onun bu öneride bulunmasının sebebi ise süslemenin türde (sürekli ilaveler) ve anlamda (daha sonraki yazarlar tarafından Şam'ın mozaiklerinin yeniden yorumlanması) değişiklikler yapılabilecek ve de yapılmış bir unsur olmasından kaynaklanmaktadır. O süslemenin geniş anlamında binanın fiziksel kullanımı ya da strüktürel dayanıklılığı için gerekli olmayan bölümler olarak anlaşılmış olmasından dolayı, sembol ve işaret sistemlerini mimaride değil de süslemede aramak gerektiğini de belirtmektedir.⁶⁰⁹ Ancak biz süslemede görülen simge ve işaret sistemlerinin mimariden soyutlanmasının ilkesel olarak bazı problemlere neden olabileceğini düşündüğümüzü de belirtmeliyiz.

Nitekim Grabar da burada anlam bulma konusunda bazı rahatsız edici durumların olduğunu ifade etmektedir. Mesela, XIII. yüzyıl Anadolu taçkapıları serisine baktığımızda ki bunları birbirinden biçimsel olarak ayırmak çok zordur, bunların aynı zamanda camilere, medreselere, hastanelere ve kervansaraylara giriş için kullanılmış olduklarını görmekteyiz. Bu da, bu süslemenin çok genel anlamda güzelleştirmenin dışında, bu yapıların amaçları ile ilgisi yok mudur gibi bir soruyu akla getirmektedir. Daha önce ortaya konulmuş olan senkronik şemanın içinde Grabar'a göre cevap belki pozitif olabilir, fakat bugünün çağdaş insanı cephesine bakarak bir yapının depo mu ya da bir hastahane mi olduğunu söylemek zorunda değildir.⁶¹⁰

Grabar üç sebepten dolayı böyle bir cevabın tatmin edici olmadığını ifade etmektedir. Bunlardan biri, nesnelere ve minareler üzerinde yapılmış olan bir dizi çalışmanın, yakın incelemeler sonucunda hemen hemen bütün örneklerde kompleks ikonografik ve sembolik anlamların olduğunu göstermek eğiliminde olmasından

⁶⁰⁸ Grabar, **a.g.e.**, s.9.

⁶⁰⁹ Grabar, "Symbols and Signs...", s.9.

⁶¹⁰ Grabar, **a.g.e.**, s.10.

kaynaklanmaktadır. İkincisi, anlamsız formlarla ilgili büyük umutlar beslemek pek de mantıklı değildir. Ve üçüncüsü mimarının büyük yapılarını çalışmak hemen her zaman büyük bir anlam derinliği ortaya koymaktadır. Bir başka deyişle Grabar, bizim bu yapılara ve onların süslemelerine gerektiği gibi bakmadığımızı belirtmektedir ve o bu problemin üstesinden gelmek için muhtemel iki yaklaşım önermektedir:

Birinci yaklaşım morfolojiktir. Mesela, süslemenin anlamları olan konularını bulmaya çalışmak gibi. İslam sanatında en belirgin olanları, kalite ve önemlerine göre yapılarda çeşitlilik gösteren yazılardır. Örneğin, Tac Mahal, Kahire'deki Cüyûşî Camii ve Kayıtbay Külliyesinin üzerlerinde yer alan yazılar, Kuran alıntıları ile açıklanmıştır. Grabar yazma eyleminin anlaşılabilmesi için bir kaç aşamanın var olduğunu öne sürmektedir. Bunlardan biri, muhtemelen sadece geçmişteki çok iyi okuma yazma bilenleri kapsayan, fakat gelecekteki herkes için ulaşılabilir olan doğrudan yapılmış alıntılar. XV. yüzyıl sonrasına tarihlenen İran camilerinin uzun kitabelerini oluşturan ve herkes için bilinen el-mülkü lillah (Allahın Gücü) gibi açık bir şekilde okunan dualar gibi. Yine herkesin bildiği, Hargird ya da Semerkant medreselerinin dış duvarlarını süsleyen, Allah'ın ve onun Peygamberinin yalın ifadeleri örnek olarak gösterilebilir. Grabar yazının mimaride anlam taşıyıcı bir görevi olduğu ile ilgili görüşünü mukarnaslı kubblerin açıklanmasında da kullanmıştır.⁶¹¹ Bu bölümün mukarnas ile ilgili kısmında, bu konu daha geniş bir şekilde ele alınmıştır.

Grabar yazıdan sonra en belirgin unsurun geometri olduğunu düşünmektedir. Yine de o geometrinin gerçek bir şekilde algılanması konusunda o kadar da emin olmadığını belirtmektedir. Aynı zamanda Grabar'ın, Ardalan⁶¹² ve diğer araştırmacıların İran için öne sürmüş oldukları "Gestalt" açıklamalarını tamamen kabul etme konusunda da kararsız olduğu görülmektedir. Ancak o, İsfahan'ın beşgen üzerine oturan kuzey kubbesinin ya da aynı temel süsleme üzerine dayandırılmış olan hipotezler ile açıklanan Buhara minaresinin, kesinlikle sadece süslemecinin basit bir kaprisi olmadığını düşünmektedir. Fakat Grabar,

⁶¹¹ Grabar, **The Alhambra...**, ss.99-159.

⁶¹² N.Ardalan, L. Bakhtiar, **a.g.e.**, s.70.

buradaki probleme nasıl yaklaşılması gerektiği konusunda da pek emin görünmemektedir. Diğer taraftan o, bitkisel motifler ya da mukarnas gibi neredeyse süslemenin hemen hemen bütün biçimbirimlerini içeren konuları incelemek için kullanılan metotların aynısının belki de bu konuya da uygulanabileceğini ima etmektedir.

İkinci yaklaşım ise sözdizimsel (syntactic) olmalıdır ve bütün toplulukları incelemeli ve açıklamalıdır. Grabar, XV. yüzyıldan XVII. yüzyıla kadar olan klasik İran camilerinin çinili panolarının, keyfi bir şekilde yerleştirilmiş olduğunu düşünerek onlar hakkında bazı çözümler bulmaya çalışmıştır. Nihayet Mescid-i Şah'ın ana kubbesindeki, kubbenin tepesinde yer alan ışığın görülebilecek duruma gelen gelişiminin Vahy'in sembolize edilmesi için olağanüstü bir girişim olduğunu ifade etmektedir. Grabar, bunun bir Gotik taçkapısındaki ya da bir Bizans kilisesindeki statik ve öğrenilmiş bir düzen gibi olmadığını, fakat inançlı bir ibadetin dinamik ve duygusal bir aydınlanması olduğunu belirtmektedir. *“Süslemenin sembolizmi, dizaynın doğasındaki bir özellik değildir, fakat insanın yapıda öngörmüş olduğu bir davranıştır.”*⁶¹³

Grabar aynı zamanda, Müslüman görsel sembolik sisteminin gerçek eşsizliğinin, almış olduğu formlarda değil de kullanıcıları için yaratmış olduğu ilişkilerde, daha doğrusu dayatmalarda yattığını da öne sürmektedir. Buna örnek olarak da ünlü bir hadise işaret ederek, Müslümanın dua ettiği (namaz kıldığı) her yerin cami olduğunu ifade etmektedir. Bunun neticesinde de sembolik ya da anlam kimliğinin formlarda değil de, ortamda ve insanda yattığını önermektedir.

Grabar, mimari semboller de dahil olmak üzere sanatsal bir yaratıdaki sembolik anlama izleyici/kullanıcının (referent) karar vereceğini düşünmektedir. Bu nedenle o, mimari sembolizmin mimari olmayan kaynaklar-yazılı kaynaklar, anketler ya da geliştirilebilecek herhangi bir şey tarafından da kanıtlanabileceğini ileri sürmektedir. E. B. Smith'in⁶¹⁴ yapmış olduğu gibi teorik olarak biçimsel uyumlardan yani belirli formların

⁶¹³ Grabar, “Symbols and Signs...”,s.10.

⁶¹⁴ E. B. Smith, **Architectural Symbolism**, Princeton 1953.

yüzyıllardır tekrarlanmasından da sembolik anlamlar türetmenin mümkün olacağını belirtmekle birlikte Grabar, formların uyumunun sembollerin uyumu anlamına gelip gelmediği ya da fonksiyonlar için uygun olup olmadığından da emin olmadığını ilave etmektedir.⁶¹⁵

S. Akkach, İslam mimarisinin genelinde pratik işlevler ve biçimler arasında görülen uyumsuzluğun İslam yapılarındaki kozmik anlayışı yansıttığını belirtmektedir. Ona göre konut mimarisi dışındaki her bir yapı bir “imago mundi” dir ve ideolojik bir işlevi yansıtmaktadır.⁶¹⁶ Ancak mimarinin geliştirmiş olduğu formları açıklarken M. Eliade'nin de ifade etmiş olduğu gibi belirsiz sayıda faktörler mevcuttur ve bu faktörlere göre de farklılık göstermektedir⁶¹⁷. Eliade, sembolizmin gerçekleşmesinin mekanik bir şey olmadığını, sosyal hayatın gerilimi ve değişiklikleri ile ilgili olduğunu ve nihayet de kozmik düzenle de ilişkili olabileceğini belirtmektedir.⁶¹⁸

Mimari formlarla ilgili birçok çalışmanın olmasına rağmen onların orijinleri, kronolojileri coğrafi dağılımları, özellikle de anlamları hususunda bir belirsizlik söz konusu olduğu için bugün de tartışma konusu olmaya devam etmektedirler. Biz mevcut kaynaklardan hareketle İslam mimarisinin başlıca unsurları olan kubbe, mihrap, minber, minare ve mukarnası ele alarak onların daha çok İslam mimarisindeki anlamları üzerinde durmaya çalışacağız.

3.1. KUBBE

Başlangıcından bu yana İslam mimarisindeki kubbe gelişimini takip ettiğimizde bu mimari unsurun İslam mimarisindeki önemi açıkça görülmektedir. İslam dünyasının en erken tarihli yapısı ve yeni medeniyetin de muhtemelen ilk anıtsal yapısı olarak kabul

⁶¹⁵ Grabar, **a.g.e.**, s.11.

⁶¹⁶ Samer Akkach, “Analogy and Symbolism: An Approach to the Study of Traditional Islamic Architecture”, **The Islamic Quarterly**, XXXVI/2, London 1992, s.91.

⁶¹⁷ Mircea Eliade, **İmgeler ve Simgeler**, (Çev. M.A. Kılıçbay), Gece Yay., Ankara 1992, ss.34-40.

⁶¹⁸ M. Eliade, **Kutsal ve Dindışı**, (Çev. M.A. Kılıçbay), Gece Yay., Ankara 1991, ss.10-13.

edilen Kudüs'teki Kubbetü's-Sahre'den (691)⁶¹⁹ Agra'daki Tac Mahale kadar Müslüman dünyasının dört bir yanında çeşitli teknikler kullanılarak irili ufaklı binlerce kubbe yapılmıştır ve bu unsurun gelişimi Osmanlı mimarisinde zirveye ulaşmıştır.⁶²⁰

Uzun ve hala tam olarak bilinmeyen bir İslam öncesi tarihe sahip olan bu mimari formun yapımında kullanılmış olan teknikler ve bölgesel çeşitlemeler hakkında birçok şey yazılmıştır.⁶²¹ Bunun yanı sıra kubbesel forma ilişkin çok sayıda estetik, tarihsel ve sembolik problemler de ortaya konulmuştur. Bu sorulardan bazıları kubbenin orijini ile ilgili olmuştur. Özellikle de İslami kubbeler ile göçebe çadırları ya da Orta Asya ve Sibirya'daki ahşap taşınabilir yapılar arasında muhtemel ilişkiler kurulmuştur. E. Esin⁶²² kubbenin Türkler vasıtası ile İç Asya'dan yayıldığını ve hatta stupaların da çadırlardan ilham almış olduklarını ileri sürmektedir. Ancak Grabar, kanıtların yetersiz olması veya mevcut kanıtların değerlendirilmemiş olmasının İslami kubbesel formların Orta Asya orijinli olması sorularının yanıtlanma olasılığını her zaman engellemiş olduğunu ifade etmektedir.⁶²³

Grabar, bu konuya biraz daha açıklık getirebilecek, son zamanlarda keşfedilmiş olan iki kubbe örneğinin üzerinde durmuştur. Örneklerden birisi Nysa'daki kazılarda ortaya çıkartılmış ve muhtemelen M.S. I. yüzyıla ait, 17m., çapında kubbesi olan bir yapıdır. Yapının kesin amacı bilinmemektedir. Ancak burada önemli olan husus bu yapının Orta Asya'da anıtsal bir kubbesel geleneğin varlığını gösteriyor olmasıdır. Grabar, şimdiye kadar bilinmeyen bu örneğin, Roma imparatorluk anıtlarından önce inşa edilmiş olduğunu veya en azından onlardan bağımsız olarak gelişmiş olabileceğini düşünmektedir.⁶²⁴ Onun üzerinde durmuş olduğu ikinci örnek ise İslam sanatı için çok daha ilginç ve önemlidir.

⁶¹⁹ O. Grabar, "The Islamic Dome, Some Considerations", **Journal of the Society of Architectural Historians**, December 1963, Volume XXII, Number 4, s.191.

⁶²⁰ Grabar, "The Meanings of Sinan Architecture", Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri (Ankara, 24-27 Ekim 1988), Ankara 1996, ss. 281-283; Selçuk Mülayim, "Kubbe" **TDK İslam Ansiklopedisi**, C.26, Ankara 2002, s.300.

⁶²¹ Creswell, **Muslim Architecture in Egypt**, vol.2, Oxford 1958; G. A. Pugaçenkova, **Puti Razvitia Arhitekturi Yujnogo Turkmenistana**, Moscow 1958.

⁶²² Emel Esin, "Türk Kubbesi", **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, C.III, Ankara 1971, ss.164-167.

⁶²³ Grabar, "The Islamic Dome...", s.191.

⁶²⁴ Grabar, **a.g.e.**, s.192.

VIII. yüzyılın başlarında Pacikent'teki Sogd yerleşim yerinde keşfedilmiş olan resimli fragmanlardan birinde kubbesel bir yapı tasvir edilmiştir. Resimden bu yapının kalıcı bir yapı mı, kumaşla örtülmüş ahsap bir lahit mi ya da bir çadır mı olduğu açık bir şekilde anlaşıl原因amamaktadır. Fakat içinde yer alan bir insan bedeninden objenin cenaze ile ilgili olduğu açıkça görülmektedir. Aynı şekilde kemerlerden de buradaki tasvirin kubbeli bir mekâna işaret ettiğini de söylemek mümkündür. Grabar, daha sonraki İslam mimarisi, özellikle de türbe mimarisi için buradaki tasvirin öneminin büyük olduğuna işaret etmektedir. Ancak, İslam öncesine ait bu türden binalar için arkeolojik bir kanıt olmadığından dolayı Grabar da, E. Diez ve E. Esin⁶²⁵'in de aralarında bulunduğu araştırmacılar gibi bir çadır kubbenin ya da taşınabilir bir kubbenin gerçek türbelerin yapımına öncülük etmiş olabileceğini düşünmektedir.

Kısaca ifade edecek olursak, Nysa ve Panciken'teki örnekler Orta Asya'da I. yüzyıl gibi erken bir tarihte oldukça anıtsal kubbesel bir geleneğin olduğunu göstermektedir. Diğer taraftan Pancikent resmindeki kubbesel türbelerin yapımı için gerçek hiç bir kanıtımız olmadığından dolayı, Orta Asya'da VIII. yüzyılda İslam öncesine ait olan bu kubbelerden, daha sonraları cenazeye ilgili kesin bir bilinç ve bilginin elde edilmiş olduğunu düşünmek mümkündür.⁶²⁶

Kubbesel formların orijini ile ilgili problemler dışında bu konu ile ilgili olarak en sık karşılaşılan sorunlar fonksiyonlar, semboller ve amaçlarla ilgilidir.

İslami kubbenin teknik gelişiminin İslamiyet'in başlangıcından önceki Akdeniz ve Orta Doğu mimarisinin başarıları ile başlamış olduğu ve bundan dolayı da İslamiyet öncesi anlam ve ilişkilerin benzer bir şekilde yeni medeniyete aktarılmış oldukları varsayılagelmıştır. Grabar, sonuncusunun doğru olarak kanıtlanması halinde, daha köklü bir soru olan neden yeni bir kültür, birçok eski kültürlerin temeli üzerine olan eski formları kendine uygun hale getirdi ve onlara yeni ya da değiştirilmiş anlamlar verdi sorusunu

⁶²⁵ Esin, "Türk Kubbesi" ..., ss, 170-178.

⁶²⁶ Grabar, "The Islamic Dome ...", s.192.

gündeme getireceğini belirtmektedir. Ona göre, İslam medeniyeti ve İslam sanatı geçmişe temellendirilmiş orijinal yaratmalardı ve yeni medeniyetin içinde geçmişten alınmış olan her hangi bir formun o dönemde ne anlama geldiğini anlamak önemlidir. Öyleyse, orijinlerini ya da kubbelerin yapımındaki teknikleri göz ardı ettiğimizde Müslüman dünyasındaki kubbelerle ilişkili kesin anlam ya da anlamlarla ilgili bir problemin olduğunu söylemek mümkündür. Bu problem, yeni medeniyetin eskinin formlarını ve anlamlarını benimseyerek ya da reddederek kendisini yaratmış olduğu İslamiyet'in erken yüzyıllarında özellikle önemlidir. Grabar tartışmasını türbelerdeki kubbesel formların üzerinde yoğunlaştırarak bu erken dönemlerdeki detaylar ve metinler üzerinde durarak bu konuya açıklık getirmeye çalışmıştır.⁶²⁷

Yukarıda verilmiş olan örnekler de dikkate alındığında İslam mimarisinde sanki kubbelerin ilk kez türbe mimarisinde görülmüş olduğu gibi bir izlenim ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle ilk türbelerin ne zaman yapılmış olduğu ve onların sadece kubbesel yapılar olup olmadığını ortaya koyabilmek bu problem açısından önemlidir.

Grabar'a göre erken Müslüman doktrini yapılar aracılığı ile herhangi bir zenginliğin ya da ölümle gücün ortaya konmasına tamamen karşı çıkmıştır. Hadislerin mezarların üzerine her hangi bir yapının inşa edilmesini yasaklamasının sebepleri arasında tevhid inancının zedelenmesi endişesinin yattığı düşünülmektedir.⁶²⁸ Ancak Hz. Muhammed'in bazı aile yakınlarının mezarlarının üzerinde kubbelerin bulunduğuna ilişkin rivayetler de mevcuttur.⁶²⁹ Bütün bu yasaklara rağmen İslamiyet'te türbe mimarisinin gelişiminin sebebini Grabar, toplumun üzerindeki güçlü baskılara ve değişikliklere bağlamaktadır. Onun ileri sürmüş olduğu bir diğer husus ise, İslam öncesi dünyasında mezar mimarisinin doğrudan doğruya karakteristik bir unsur olmaması ile ilgilidir, yani Müslümanları doğrudan etkileyebilecek bir türbe mimarisinin olmadığına işaret etmektedir.

⁶²⁷ Grabar, "The Islamic Dome...", s.193.

⁶²⁸ Hakkı Önkal, **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, Ankara 1996, s.2.

⁶²⁹ Önkal, **a.g.e.**, s.2.

Hıristiyan dünyasında VI. ve VII. yüzyıllarda anıtsal türbeler nadir olarak görülmektedir, bunun sebebi ise Grabar'a göre dinin ölüme de eşitliği vurguluyor olmasıydı. Diğer bir sebep ise kutsal kişilerin defnedildiği yerler ve relükleri etrafında gelişen inançların önem kazanması ile martiryum kiliselerinin gelişmiş olmasıdır. Böylece, türbenin kiliseye dahil edildiğini söylemek mümkündür. Ayrıca Sasanilerin batı İran dünyasında da anıtsal türbelerin olmadığı dikkati çekmektedir. Bununla birlikte, İran'da sayısız olan ve genellikle ateş tapınakları olarak yorumlanmış olan dört tarafı açık küçük kubbesel yapıların (cehar tak olarak da bilinmektedir) zaman zaman anıtsal yapılar olarak hizmet vermiş olabileceğini düşünen Grabar, anmaya ilişkin anıtların her zaman tam olarak cenaze ile ilgili bir yönü olmamasına rağmen, bunların İran'da kubbesel biçimde ortaya çıkmış olduklarını belirtmektedir. Ancak her iki formdan birinin gerçekte inşa edilmiş olduğuna dair herhangi bir kesinliğin olmadığını da ilave etmektedir. Bu yüzden o, İslami kubbesel türbenin varlığını ve muazzam gelişimini, kubbenin Müslüman kültürü içindeki öneminin yeniden canlanması ya da yeniden keşfedilmesi olarak açıklamaktadır. Grabar İslam dünyasında yer alan ve arkeolojik ya da literatür kaynaklardan hareketle son zamanlarda tamamlanmış olan 1150 türbenin yer aldığı katalogdan yola çıkarak bazı değerlendirmelerde bulunmaktadır⁶³⁰. Bu sonuçlara göre türbelerin ortaya çıkmış olduğu dönem X. yüzyıl olarak görünmektedir. Ayrıca erken gelişmeler için en dikkate değer iki bölge İran ve özellikle de kuzeydoğu İran ve Mısır'dır. Bununla birlikte açık bir şekilde tanımlanabilen bazı en erken tarihli dini türbeler ve kutsal olanlardan bazıları kuzey Irak'tadır. Erken tarihli türbelerle ilgili olarak Grabar'ın tespit etmiş olduğu başlıca iki amaç vardır: hanedanın kurucularının ya da biribiri ardından gelen hanedan üyelerinin gömülmüş olduğu yerleri vurgulamak için hükümdarlara verilen önceliği ortaya koymak ve özellikle Peygamberin torunlarına saygı göstermek için Şiilik olarak bilinen dini esaslara aykırı hareketler (heterodox). Grabar'ın bir başka tesbiti büyük çoğunlukla erken tarihli türbelerin çok basit yapılar olması ile ilgilidir. Ortaçağ coğrafyacılarının Irak'ın erken tarihli kutsal yerleri ile ilgili yapmış oldukları betimlemeler ya da doğu İran veya Asvan'da hala ayakta kalan örneklerde de görüldüğü gibi, bunlar Creswell'in "gölge (kubbe)"

⁶³⁰ Grabar, "The Earliest Islamic Commemorative Monuments", *Ars Orientalis* 6 (1967), ss.6-47;
Grabar, "Art and Expression"..., s.148.

türbeler dediği çoğunlukla bütün yanları açık olan kare duvarlar üzerine outran basit bir kubbeden ibaretti.⁶³¹

Helenistik dönemlerde de basit kubbesel türbelerin var olmasına rağmen I. ya da II. yüzyıllardan M.S. X. yüzyıla götüren genetik geçişi açıklayabilmenin bir yolu olmadığını belirten Grabar'a göre, Müslüman dünyasının manevi ve kültürel gelişiminin, anıtsal bir türbeyi talep ettiği anda basit kubbesel türbeyi yeniden keşfetmiş olduğunu varsaymak zorundayız. Aslında buradaki problemin daha ziyade, bu özel formun görüldüğü bölgeden kaynaklandığını düşünen Grabar, bu formun muhtemel Roma kaynaklarının olduğuna inanabileceğimiz sadece Fıratın batı bölgeleri için seçilmemiş olduğunu, fakat aynı zamanda görülmesi daha az muhtemel olan kuzey doğu İran'da da görüldüğüne dikkat çekmektedir. Grabar bu konu ile ilgili bazı önerilerde bulunmuştur. O, Pancikent tasvirlerindeki örnek ve H. Lammens tarafından toplanmış ve E.B.Smith tarafından yeniden kullanılmış olan malzemenin, cenaze ile ilgili bir kubbe fikrinin İslam öncesi Arabistan'ında ve Orta Asya'da yeterince yaygın olduğunu ve onun yapıya dönüşmesi için koşullar olgunlaşınca kadar hareketsiz bir şekilde beklemiş olabileceğini önermektedir. Ancak Grabar, bu romantik teoriye birçok itirazın gösterilmiş olduğunu da ilave etmektedir. Çünkü türbelerin ortaya çıkmış olduğu dönemde, çöllerdeki Arapların, Pancikent Sogdları üzerindeki etkilerinin çoğunu kaybetmiş oldukları bilinmektedir. Teklif etmiş olduğu bir diğer açıklamada Grabar, cenaze ile ilgili yapının kubbeli olmasının sebebinin o dönemde kubbelerin cenaze ile ilgili bir önemleri olduğundan kaynaklanmadığını, fakat eğer bunun dışında biri onlara anıtsal bir karakter vermek istediye kubbelerin türbelere uygulanabilecek başka bazı özelliklerinin olması gerektiğini de düşünmektedir. Grabar, bu ihtimali araştırmak adına öncelikle başka yerlerde kubbelerin kullanılıp kullanılmadığına ve hangi amaçlarla yapılmış olduklarını saptamaya çalışmıştır.⁶³²

⁶³¹ Grabar, "The Islamic Dome...", s.194.

⁶³² Grabar, "The Islamic Dome...", s.194.

Kubbelerin ilk kategorisi daha büyük bina komplekslerindeki odalar ya da salonlardan oluşmaktadır. Bunlar amaçları bakımından da çeşitlidir. En erken tarihli ve muhtemelen de ilk kalıntılar olan bir grup camilere örnek Emevi halifesi el-Velid tarafından yeniden inşa ettirilen Paygamber'in Medine'deki camiidir, kubbe yapının mihrap önü mekânını tanımlamakta ve onu diğer birimlerden ayırmaktadır. Bu dönemden sonra benzer kubbeler sık sık avludan camiin arka duvarına kadar götüren bir eksen nefi bağlamışlardır, yoğun bir şekilde süslenmeye başlanmışlardır ve hatta sayı olarak da arttırılmışlardır. Bu son gelişme daha çok estetik bir önem taşımaktadır ve bizi başlıca ilgilendiren şey mihrabın önündeki ana kubbedir. Mihrabın kendisi gibi bunun da başlıca amacının Hz. Muhammed'in ibadet edenlere imamlık yapmış olduğu yeri hatırlatan mahallin kutsallığını vurulamaktır şeklinde yorumlanabilir⁶³³.

Kubbenin caminin standart bir özelliği haline gelmemiş olduğuna dikkat çeken Grabar, buna karşılık mihrabın standart bir özellik olduğunu vurgulayarak, kubbenin amacının liturjik olmadığını öne sürmektedir. Bu durumda kubbenin kullanımının amacı ibadet mahallinin önemini tanımlamaktan farklı olmalıdır. Grabar'a göre biri bu şekildeki kubbelerin amacının, sadece dekoratif olduğunu öne sürebilir ve onları zengin camileri basit olanlardan ayıran özellikler olarak yorumlayabilir. Ancak Grabar, mevcut bazı kanıtların bu kubbeler için çok daha kesin bir yorum orta koyabileceğini göstermeye çalışmıştır. Sauvaget, Medine Camii'ndeki kubbeli bölmenin bir çeşit taht odası olarak hizmet vermiş olabileceğini öne sürmüştür. Sauvaget, öne sürmüş olduğu şemada mihrabın da aynı zamanda kraliyet merasimlerinden türetilmiş olabileceğini iddia etmiştir. Ancak Grabar, Sauvaget'in mihrapla ilgili bu görüşünün kuşkulu olduğunu belirtmektedir. Buna karşılık o, kubbe ile ilgili öne sürülmüş olan yaklaşıma daha ılımlı bakmaktadır. Grabar, Kurtuba Camii'nde kubbelerin, hükümdarı muhafaza etmek için ayrılmış olan maksure ile yakından ilgili olabileceğini düşünmektedir.⁶³⁴

⁶³³ Grabar, "The Islamic Dome ...", s.194.; K.A.C.,Creswell, **Early Muslim...**, ss.43-44.

⁶³⁴ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.136.

Bu görüşünü desteklemek için Grabar'ın vermiş olduğu bir başka örnekte, Kahire'deki Hakim Camii'nde hükümarın etrafındaki karmaşık merasim mihrap alanında gerçekleşmiştir. XI. yüzyıldan sonraki İran camilerinde mihrabın önünde yer alan anıtsal kubbelerle ilgili bir diğer yorum ise bunların kompozisyonun merkezi haline gelmeden önce hükümdar odaları olarak hizmet vermiş olmaları ile ilgilidir. Bu örneklerden hareketle Grabar, şu hipotezi ortaya koymuştur: *“Mihrabın önündeki kubbe hükümdarın yerini vurgulamak için kullanılmıştır ve saray mimarisi ile ilişkilidir, hatta dini olarak ibadet edenlerin yöneldiği yönü sembolize etse bile neticede camideki mimari kompozisyonun ve süsleme dizaynlarının mihrakıdır.”*⁶³⁵

Camilerde görülen ve metinlerde de adı geçen bir başka kubbe grubunu Grabar'a göre, avlularda yer alan kubbeli şadırvanlar oluşturmaktadır. Daha sonraki yüzyıllarda bu şadırvanlar abdest alınacak yerler olarak düşünölmeye başlanmıştır ve birçoğu da bugün bu amaçla kullanılmaktadır. Fakat Grabar'ın sözünü etiği yapıların durumu biraz farklıdır, çünkü o dönemlerde abdest alma yerleri genellikle camiin ana alanının dışında bulunuyordu.⁶³⁶

Bu şadırvanlarla ilgili iki olası yorumun olabileceğini öne süren Grabar, bu yapıların özellikle Doğu'da, Orta Çağda İncil yazmalarının tasvirlerinin yaygın konuları haline gelen Antikite'nin kutsal mezarları (“tholoi”) ile ilişkilendirilebileceklerini belirtmektedir. Bunlarla ilgili yapılabilecek bir diğer yorum ise, onların Hayat Çeşmesi ve Cennetle bağlantılarının olabileceği yönündedir. Grabar, su kanalları ve ağaçları ile Cennet konuları belirli olan Endülüs camileri (mesela bugün kilise olan Sevilla'daki camiin avlusu ya da Kurtuba Camii'nin avlusu) ve özellikle de Şam Camii'nin mozaikleri ile bunun tanımlanabileceğini ifade etmektedir. Diğer taraftan bu küçük yapıların Helenistik orijinli bir geleneğin parçaları oldukları da düşünölebilir ve bu küçük yapılar bitkisel konular aracılığı ile kutsal bir yapının belirli bölümleri, bir tür Cennet olarak tanımlanabilir. Fakat Grabar'a göre bizim sahip olduğumuz en erken tarihli kanıt başlangıçta bu konunun başlıca

⁶³⁵ Grabar, “The Islamic Dome...”, s.195.

⁶³⁶ Grabar, **a.g.e.**, s.195.

bir kraliyet özelliği olduğunu göstermektedir. R. Ettinghausen'in Şam mozaikleri üzerinde yapmış olduğu analizler de bu doğrultuda olmuştur.⁶³⁷ Ayrıca Grabar, Hırbetü'l-Mefcer sarayında (VIII. yüzyıl ortaları) yapının bütün cephesi boyunca uzanan ana avluda iki dizi ayırık sütunların üzerinde yükselen açık, tuhaf kubbesel bir yapının altında sığ bir havuzun bulunduğu bahsetmektedir. Bu da ona göre kraliyet kuruluşunun bir parçası olarak havuzun sembolik bir yorumunun olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Gerçek bir havuz ise çöl hamamı olan Kusayru Amre'nin hamamındaki fresklerde tasvir edilmiştir.⁶³⁸

Kısaca ifade edecek olursak, Grabar erken tarihli bir grup camideki kubbe ve su kombinasyonunu açık bir şekilde iyi belgelendirilmiş olan saray geleneği ile ilişkili olduğunu ileri sürmektedir.

Grabar'ın kubbelerle ilgili olarak öne sürmüş olduğu bir diğer husus ise geniş yapı komplekslerindeki erken tarihli kubbelerin orijininin gerçek saray yapılarının olmasıdır. Ona göre bunun camiler üzerinde doğrudan bir etkisi de olmamıştır. Kubbeler (VIII. yüzyıl başlarına tarihlenen Hırbetü'l-Minye Sarayı), taht odalarının bölümleri olarak (Müşettâ Sarayı - VIII. yüzyılın ortaları, Samerra -IX. yüzyıl) kullanılmıştır ya da Bağdat şehri örneğinde olduğu gibi saray-şehir hayalinin merkezi olarak kullanılmıştır. Saray mimarisindeki bu kubbesel özelliklerin Müslüman dünyasına özgü olmadığını belirten Grabar, onların tarihinin Sasani, Roma ve Helenistik imparatorluk geleneklerine kadar geriye gittiğini ifade etmektedir. Buradaki önemli husus, Müslümanların saraylar gibi seküler yapılarında kubbesel salonları benimsemelerinin VIII. yüzyıl anıtları gibi erken bir tarihte gerçekleşmesidir. Grabar'ın burada vurgulamak istediği bir başka şey ise, bunun kubbelerin, dini yapıların standart özellikleri haline gelmesinden oldukça önce meydana gelmiş olmasıdır. Sarayların etkisi altında, kubbe camilerde büyük mimari kompozisyonların ayrılmaz bir parçası olarak benimsenmiş ve geliştirilmiştir. Kubbe, bütün erken örneklerde sadece inşai bir unsur olarak değil, fakat aynı zamanda belirli

⁶³⁷ Ettinghausen, **Arab Painting..**, ss.22-26.

⁶³⁸ Grabar, "The Islamic Dome...", s.196.

törenselle ve sembolik amaçları belirleyen bir form olarak da kullanılmıştır.⁶³⁹ Kusayru Amre'deki hamamın kubbesinde yer alan astrolojik konulu resimler gibi.

Büyük mimari komplekslerdeki kubbelerle ilgili birçok bilgi mevcut olmasına rağmen, tek ve bağımsız kubbeler hakkında çok daha az şey bilindiğine dikkat çeken Grabar, Kubbetü's-Sahre gibi bir örneğin hemen hemen her yönden istisnai bir yapı olduğunu da hatırlatmaktadır.⁶⁴⁰ Bu konu ile ilgili kanıtların birçoğu yazınsal kaynaklardan türetilmiştir. Mesela, Makrîzî'nin Fatîmî merasimleri ile ilgili betimlemelerinde, Kahire şehrinin belirli yerlerinde mevcut olan, hem imparatorluk geçit törenlerinin terminal noktası olarak merasim amaçlı, hem de dans, müzik ve diğer hükümdar eğlenceleri için kullanılan kraliyet kubbelerinden bahsedilmektedir.⁶⁴¹

Bu örneklerden hareketle Grabar'ın varmış olduğu sonuç en karakteristik kubbesel yapının seküler olduğu sonucudur. Hemen hemen bütün örneklerde, din dışı kullanımlarında kubbeler hükümdarın varlığı tarafından şereflendirilmiş olan yerleri vurgulamak için kullanılmıştır. Ayrıca Grabar erken cami mimarisinde, örneklerin birçoğunda kubbelerin görülmesinin de hükümdar merasimleri ile ilişkilendirilebileceğini göstermeye çalışmıştır. O, kubbesel türbelerin gelişimi için de aynı doğrultuda bir açıklamanın önerilebileceğini düşünmektedir. Bazı örneklerde ise hükümdar yapılarının doğrudan etkilerinin olduğunun da düşünülebileceğini belirten Grabar, doğrudan hükümdar hamiliğindeki örneklere işaret etmektedir. Mesela, bilinen en erken tarihli türbelerden biri olan ve X. yüzyılın birinci yarısına tarihlenen Buhara'daki Samanoğlu Türbesi⁶⁴² gibi. Buradaki tuğlaların sıradışı kullanımını Grabar, Samanoğlu prensleri tarafından himaye edilmiş olan görkemli din dışı mimariden türetilmiş lüks bir zevkin çok vasat bir kullanımı olarak tanımlamaktadır. Diğer taraftan bütün erken tarihli türbelerin prensler için yapılmamış olduğuna işaret eden Grabar, bu türbelerde antik dönem cenazeleri ile ilgili kullanılmış olan kubbelerin uygulanmış olmasını düşünemenin muhtemel olmadığını ileri

⁶³⁹ Grabar, **a.g.e.**, s.196.

⁶⁴⁰ Grabar, "The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem", **Ars Orientalis**, Vol.3, 1959, ss.33-62.

⁶⁴¹ Grabar, "The Islamic Dome...", s.196.

⁶⁴² G.A.Pugaçenkova, L.İ. Rempel, **Oçerki İskusstva Sredney Azii**, İskusstvo, Moskva 1982, s.18.

sümeğektir. Bu kubbelerin saraylardaki ve hükümdarlar çevresindeki yaygın kullanımının, erken Müslüman dünyasındaki kubbeler için yüzyıllardır sahip oldukları onur ve şerefin soyut öneminin korunmuş olduğunu ve onların türbeler için benimsenmiş olduklarını açıklayan cenaze ile ilgili somut anlamından ziyade bu soyut önemdir. Ancak Grabar, kubbelerin Ortaçağ İslam mimarisinin oluşumunda, daha sonra dini yapılar tarafından kullanılacak olan formları geliştirmiş olan din dışı dünyanın tek örnekleri olmadıklarını da ilave etmektedir.⁶⁴³ Anıtsal girişlerin İslam mimarisinde XII. yüzyıldan sonraki gelişiminde de seküler mimariden dini mimariye doğru benzer bir etkileşim hareketinin neticesinde gerçekleşmiş olmasının da mümkün olabileceğine dikkat çekmektedir.

Diğer taraftan Grabar, hükümdar ve dini yapılar için yaygın olan bir mimari formun gelişmesinde, din dışı saray sanatına üstünlük veren bu hususların İslam mimarisindeki kubbelerin çok büyük gelişimine götüren tek bir güç anlamına gelmemesi gerektiğini de hatırlatmaktadır. Ayrıca Grabar İran gibi ülkelerde gerçekte kubbelerin neredeyse doğal bir kapatma biçimi olduğunu da ilav etmektedir. Kaynaklarda dikkati çeken bir başka husus ise İslam mimarisindeki kubbelerin genellikle göksel sembolizm ile ilişkilendirilmiş olmalarıdır.⁶⁴⁴

Kısaca ifade edecek olursak, Grabar'ın burada asıl vurgulamak istediği şey, İslam sanatındaki mimari formlara verilmiş olan anlamlar ve belirli amaçlar için neden belirli formların benimsenmiş olduğunun sebeplerini anlamaya çalıştığımızda, en azından başlangıçta sarayların ve din dışı yapıların Müslüman zevkinin ve bir Müslüman formlar sözlüğünün gelişmesinde genelde dini yapılardan çok daha önemli bir rol oynamış olduklarıdır. Bunun en geçerli sebebi olarak ise Grabar, Hıristiyanlığın aksine, Müslüman dininin genelde litürjik ihtiyaçlarında oldukça sofı ve zahit olduğunu ve Hıristiyanların başrahipleri ya da piskoposları tarzında dini anıtları himaye edebilecek (“Ad majorem Dei gloriam”) ya da sembolleri ve fikirleri yaratabilecek ve iletebilecek kiliseyle ilgili güçlü bir organizasyondan yoksun olmasını görmektedir. Gerçekte mimarinin erken anıtlarının

⁶⁴³ Grabar, **a.g.e.**, s.197.

⁶⁴⁴ A.K. Coomaraswamy, “Symbolism of the Dome”, **The Indian Historical Quarterly**, XIV, March 1938, s.9.

çoğunu himaye eden, mimaride ve diğer sanatlarda lüksün ve süslemenin boyutunu yaratan hükümdar olmuştur. Genellikle İslam sanatının bir özelliği olan bu durum, etkisini İslam hudutlarının çok ötesine taşımıştır. Ve nihayet Grabar, XI. yüzyıldan sonra, dini mimari konularında geliştirilmiş olan büyük birleşmenin (kohezyon) önemine işaret ederek, özellikle de dini planlar ve dekoratif süslemelerin görülmeye başladığını, bunun da çağdaş Sufi mistik düzenler ve ortodox medreseleri ya da hukuk ve teoloji okulları ile yakından ilişkisi olduğunu belirterek, bunların da kilise ile ilgili bir organizasyonun başlangıcı olarak düşünülebileceğine işaret etmektedir. Ancak bunun hiç bir zaman hükümdarların zevk yapıcı hamiliğinin yerini alamamış olduğunu da ilave etmektedir.⁶⁴⁵

Kubbelerle ilgili diğer önemli husus onların sembolik anlamlarıdır. Grabar, bu konuyu açıklamak için Neron'un gerçek "Altın Ev" sarayı ile Peygamber hükümdar Süleyman'ın efsanevi "Mabet-Sarayı"nın hem Hıristiyanların hem de Müslümanların kolektif hatıralarında yer etmiş olmasının önemi üzerinde durmaktadır. Neron'un görkemli sarayının en dikkat çekici unsurlarından biri "Cennetin Dönen Kubbesi"dir. Bu kubbe aynı zamanda, görsel formların yaratıcısı, patron ya da mimar için başarının en son mükemmel eseridir.⁶⁴⁶

Yüzyıllardır hükümdarların değişmeyen unsurlarından biri olan "Cennet Kubbesi" fikri üzerinde bazı araştırmacılar genel varsayımlar ileri sürmüştür. Neron'un sarayı, Gaza ve Kusayru Amre'deki hamamlarda yer alan kubbeler iyi kehanetler vasıtasıyla kralın koruyucuları olarak cennetin göklerini (kürelerini) sembolize etmektedir ya da ev olarak kral onu yakınlarıyla, güneşle, ayla ve başlıca burçlarla paylaşmaktadır.⁶⁴⁷

Grabar bu konunun ideolojik, mecazi ve görsel anlamları olduğunu belirtmektedir. İdeolojik olarak, dünya üzerindeki güç geçicidir, fakat daimi yasal bir gücün tekerrür eden bir ifadesidir, buna bütün hükümdarlar aynı ailenin üyeleri gibi iştirak etmektedirler.

⁶⁴⁵ Grabar, "The Islamic Dome...", s.198.

⁶⁴⁶ Grabar, "From Dom of Heaven to Pleasure Dome", **Journal of the Society of Architectural Historians**, Volume XLIX Number 1, March 1990, s.15.

⁶⁴⁷ Grabar, **a.g.e.**, s.16.

Mecazi olarak, cennetler onların sonsuz bir şekilde tekerrür eden ve sonsuz bir şekilde hareket eden burçları (takımyıldızları) ile bu gücün en kuvvetli simgesidir. Cennet simgeleri hem krallık hem de imparatorluk simgelerini etkilemiştir. Bu konu, görsel olarak öncelikle yapıların yüzeylelerini etkilemiş olan formlar kazanmıştır, özellikle tavanlar ya da onların yerler üzerindeki yansımaları ve gerçekte burçları ile birlikte cennetleri kopya etmiş olan Kusayru Amre'nin tavanlarının doğrudan olan ilişkisine kadar sıralanan bir dizi tasvir vardır.⁶⁴⁸

Grabar, XIV. yüzyıla tarihlenen Elhamra Sarayı'nın Aslanlı Avlusunun yanlarında yer alan iki büyük holün mukarnaslı kubbelerinin gerçekte "Cennetin Dönen Kubbelerini" ifade ettiğini tartışmaktadır. O, burada pencere çemberinin aracılığıyla ışığın kubbenin kaidesi etrafında nasıl döndüğünü ve stereotomi sanatının, şekillerin tamamen simetrik görünümünü nasıl daima değişen, asimetrik topoğrafyaya dönüştürdüğünü hatırlatarak (gündüz ya da gece boyunca), dönme hareketinin nasıl gerçekleşmiş olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Grabar'ın, bu cennet yorumunu mümkün kılan şey ise İki Kızkardeş ve İbn Sarraç Divanhanelerinin göz hizasına hakedilmiş ve şair İbn Zemrak tarafından yazılmış olan şiirdir. Grabar'ın yorumu ile bu şiiri aşağıdaki gibi aynen nakletmek mümkündür:

*"Burada bir kubbe vardır yüksekliği yüzünden görüş alanından kaybolmuştur (göğün genişliğine işaret etmektedir); güzelliği hem gizli hem görseldir (Geleneksel İslam konseptinde görseli yorumlamanın yollarını ima etmektedir). İkizler burcu hazır elini uzatmıştır (yardım için) ve cennetlerin dolunayı ona gizlice fısıldamak için yanına sokulmaktadır.../ Onlar (odanın bölümleri) güneşin ışınlarıyla aydınlandığında, siz onların (içindeki) kutsal varlıklarının çokluğu nedeniyle onların incilerden yapılmış olduğunu düşüneceksiniz."*⁶⁴⁹

Bu iki kubbede formlar geometrik bir soyutluluğa sahiptir ve anlam yapının üzerindeki metin tarafından sağlanmıştır. Grabar, her mukarnas kubbenin cennetin bir

⁶⁴⁸ Grabar, **a.g.e.**, s.16.

⁶⁴⁹ Grabar, "From Dom of Heaven....", s.16; Şiirin tamamı için bkz. Grabar, **The Alhambra...**, ss.144-146.

kubbesi olmadığı gibi, bütün İslami cennet kubbelerinin de mukarnaslı olması gerekmediğini belirtmektedir. Aynı konunun farklı deyimler kullanılarak Elçiler Divanhanesinin ahşap tavanlarında da resmedilmiş olduğunu belirten Grabar, burada da yine kitabeler olduğuna ve bunların çoğunun karmaşık olmasının ise bu anlamı kesinleştirdiğine işaret etmektedir. Ayrıca Grabar, merkezde yer alan küçük mukarnas kubbesinin (domuscule) de görsel olarak, yedinci cennete götüren altı dizi yıldıza benzeyen geometrik formların iki boyutlu desenini oluşturduğunu ve bunun da renklerle kuvvetlendirilmiş olduğuna dikkat çekmektedir. Grabar'ın yorumuna göre, Cennet Elhamra'nın içindedir ve o bizim bu kubbeleri, hatıraları Ortaçağı boyunca korunmuş olan Hz. Süleyman, Kısra gibi birçok başka kraliyet efsanesinde yer alan ve Neron'un "Altın Ev"inde ("Domus Aurea") yaptırmış olduğu dönen cennet kubbeleri gibi düşünmemiz gerektiğini ileri sürmektedir.⁶⁵⁰ Elhamra'nın kubbelerinin de, Elhamra'nın kendisi gibi, zevk için mekânlar yapmanın fiziksel bir gerçeğini oluşturduğunu ve akıl için metafizik bir gerçeğin (cennetler) etkisi altında olduğunu belirtmektedir. Diğer taraftan Grabar formların kuşkusuz farklı olduğunu, fakat fikir ve anlamın iki aşamasının muhtemelen Neron'un sarayı için de gerçek olabileceğine inanmaktadır.⁶⁵¹

Grabar, Nizami'nin "Yedi Güzel" ("Heft Peyker") olarak bilinen şiirinde de tıpkı Neron'un sarayında olduğu gibi yıldızların kubbesinin altındaki zevkten söz edildiğinden bahsetmektedir. Ancak buradaki ideoloji yıldızlar aracılığıyla şeytandan korunma unsuru gibi ek bir unsur kazanmıştır. Diğer taraftan Nizami bir yapıdan söz etmek yerine, bir hükümdara ait yer fikrini yedi yapıya dönüştürmektedir. Bu yapıları siyah, sarı, yeşil, kırmızı, mavi, kahverengi ve beyaz sıralaması ile tanımlamaktadır. Beyaz sonuncusudur, Elhamra'nın ahşap kubbesinin tepesinin beyaz olduğu gibi. Bunun yanında, Nizami her bir kubbede dünyadaki yedi ülkenin, yedi kralın güzel kızlarını tanıtmaktadır. Grabar aynı zamanda, Neron'un sarayının duvar resimlerinde olduğu gibi, bir yandan evrensel gücün

⁶⁵⁰ Grabar, "Classical Forms in Islamic Art and Some Implication", **Künstlerischer Austausch Artistic Exchange, Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte** Berlin, 15.-20. Juli 1992, s.37.

⁶⁵¹ Grabar, "From Dom of Heaven...", s.17.

ya da en azından hükümdarların ilişkisinin, onun yeniden ortaya çıkmasını gerçekleştirmiş olduğunu ileri sürmektedir.⁶⁵²

Kur'ân imgelemine yorumlayan dini fikirlerden yayılmış olan Cennetteki yapılar ve bahçelerle ilgili görüşlerin yanı sıra Grabar, birçok yazılı kaynakta da cennet sembolizminden bahsedildiğine dikkat çekmektedir. Mesela, XV. yüzyıldan bir Rus seyyah Konstantinopl'da, “ güneşin, ayın ve yıldızların birbirlerini cennetteki gibi takip ettikleri” bir salonun varlığına işaret etmektedir. Tarihçi Mesarites ise XII. yüzyılın sonlarında mukarnastan yapılmış cennet gibi bir kubbesi olan ve resimleri gökkuşağı etkisi veren yine Konstantinopol'da bulunan bir sarayın yapılmış olduğundan bahsetmektedir. X. yüzyılda, Ermeni kralı I.Gagik'in benzersiz ve gizemli bir şekilde süsletmiş olduğu ve bugün hala ayakta olan Van'daki Akdamar Kilisesi'nde hem kozmik hem de zevk unsurlarının bir arada verilmiş olduğundan da bahsedilmektedir.⁶⁵³

Grabar metinlerde geçen bu ifadeleri gerçekte simgeleyen sadece bir kaç tasvirin kalmış olduğunu da ilave etmektedir. Mesela, VIII. yüzyıla ait olan Hırbetü'l-Mefcer Sarayı⁶⁵⁴, zevk ve ideoloji arasında büyüleyici bir etkileşim sergilemektedir.

Grabar, bir taraftan cennet kubbesinin antik Roma'da gerçekte bir zevk kubbesi olduğunu tartışırken, aynı zamanda ortaçağ gelenekleri içinde doğu İslam dünyasının cennetle zevk arasındaki klasik Roma imparatorluk ilişkisini koruduğunu da savunmaktadır. Diğer taraftan Müslüman dünyasının cennetin kubbesinin Hıristiyanlaşmasını reddetmiş olduğuna dikkat çeken Grabar, VII. yüzyıldan XVI. yüzyıla kadar Müslüman dünyasının Hıristiyan dünyasında görülemeyecek ölçüde finans kaynaklarına ve ideolojik hırslara sahip gerçek krallara ve imparatorlara ev sahipliği yapmış olduğunu belirtenmektedir. Kısaca ifade edecek olursak Grabar, onların Hıristiyan dünyasının kuvvetten düşmüş geçici hanedanlarının konularından ziyade, Roma

⁶⁵² Grabar, **a.g.e.**, s.18.

⁶⁵³ Grabar, “From Dom of Heaven...”, s.19.

⁶⁵⁴ Grabar, “The Paintings”, **Khırbat al Mafjar An Arabian Mansion in the Jordan Valley**, Oxford 1959, ss.294-326.

imparatorluk konularını seçmiş olduklarını ve zaman zaman da onları İran formları ile birleştirmiş olduklarını ileri sürmektedir.⁶⁵⁵

Kubbelerin aracılığıyla cennetin korumasında olan sultanların, farklı stillerde ve farklı kuruluşlarda meydana getirmiş oldukları hükümdar türbeleri arasında Grabar, Merv'deki XII. yüzyıl, Sultaniye'deki XIV. yüzyıl, Semerkant'taki XV. yüzyıl, İstanbul'daki XVI. yüzyıl ve Hindistan'daki XVII. yüzyılda görülen başarılı şaheserleri örnek olarak vermektedir. Ona göre bunlar hükümdarlar tarafından yaptırılmış olan cennetin kubbeleriydi, fakat Batı onların zevk kubbesi olduğunu düşünmüştür ve o zamandan beri de bu kubbeler o şekilde anılmaktadır.⁶⁵⁶

Bu konu ile ilgili Grabar'ın öne sürmüş olduğu kanıtların, yapılardan ziyade daha çok yazılı kaynaklardan olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bunun en önemli sebeplerinden biri ise bugün kraliyet yapılarının terk edilmiş veya yıkılmış olmasıdır. Mimariye dönüştüğünde hükümdarların ihtişamının şeytana dönüşmesi düşüncesinin ortaçağ İslam şiirinin klişesi haline geldiğini belirten Grabar, minyatürlerin çok bilinen konularından birinin de yıkılmış bir sarayın insanın gururunun, kendini beğenmişliğinin farkında olması gibi derin düşünceler olduğuna dikkat çekmektedir. Bir başka neden ise, kaynakların yapıların strüktürel çekirdiklerinden daha çok onların dış görünüşlerini yorumlamasıdır. Bu yüzden Grabar, kraliyet anıtlarının orijinalliğinin ve kompleks olmasının onların yapısından ziyade, onların derisinde (dış görüntüsünde) yattığı anlamının da akla gelebileceğine işaret etmektedir: *“Belki de birisi saray gibi konularda fiziksel gerçeği metafizik anıların ve yaratıcılığın yönetmiş olabileceğini de keşfetmiş olabilir. Sihirbaz bir mimar her zaman her hangi bir aşamayı yeni bir kuruluşa dönüştürebilir. Eski ya da yeni olma özelliği yapıların yorumlayıcıları için biraz önem taşıyabilir.”*⁶⁵⁷

Sonuç olarak, Grabar Atlantik'ten Hindistan'a kadar, hükümdarların dünyasında, akılcı ve estetik amaçların, anlamların, ortaçağlar boyunca korumuş olduğunu

⁶⁵⁵ Grabar, “From Dom of Heaven...”, s.20.

⁶⁵⁶ Grabar, “From Dom of Heaven...”, s.21

⁶⁵⁷ Grabar, **a.g.e.**, s. 21.

tartışmaktadır. Rönesans Batı Avrupa'ya humanizm ve liberalizm anlayışını getirdiğinde, Doğu yabancı ve “öteki” olarak reddedilmiştir. Grabar bu paradoksun büyüleyici olduğunu ve basit bir şekilde “Orientalizm” olarak etiketlenmekten ziyade, çok daha derin araştırmaları hak ettiğini dile getirmektedir. Çünkü Grabar'a göre, onun ahlaki (manevi) sonuçları hala bizim hayatımızın bir parçasıdır. Böylece, bir kez daha, ahlakın ve estetiğin imparatorluk uygulamalarının da kaçınılmaz konuları arasında yer aldığını söylemek mümkündür.

3.2. MİHRAP

İslam mimarisinin en önemli öğelerinden bir de mihraptır. Sözlüklerde “câmilerde, mescidlerde yönelinen taraftaki duvarda bulunan imamlık edene ayrılmış olan oyuk, girintili yer”⁶⁵⁸ anlamına gelen bu kelimenin orijini hakkında birçok tartışma mevcuttur. Bir grup bilim adamı “mekuerâb” şeklindeki Sami kökenli bir kelimenin Arapça bir kök olan “mihrâb” olarak özümsemiş olduğunu ileri sürmektedir. Yunanca'dan çevrilmiş olan “naos”un da aynı kelimedenden türetilmiş olduğu düşüncesi, mihrabın aslında bir mabede işaret ettiği fikrinin doğmasına da neden olmuştur. Bu hipoteze karşı çıkan Nöldeke gibi bilim adamları ise “mihrâb” kelimesinin tarihsel ve fonolojik olarak Sami dilinden türetilmesinin uygun olmadığını ileri sürerek “mihrâb”ın “mabed” anlamına gelebilecek kullanımının ilk kez Kur'ân'da görüldüğünü bunun ise oldukça geç bir tarihe tekabül ettiğini belirtmektedirler. Becker, “mihrâb” kelimesini etimolojik olarak “harbe” kelimesi ile ilişkilendirmiştir, bu kelime İslam öncesi Arabistan'da otoriteyi simgeleyen mızrak ya da kargı anlamına gelen bir kelimedir.⁶⁵⁹ Diğer taraftan mihrab ile kargı arasında bağlantı kuran bilim adamları buradaki kargıyı Peygamber ile ilişkilendirmektedir. “Kargının yeri” ile Peygamberin yapmış olduğu hareket arasında bir benzerlik kurularak “namaz yeri”

⁶⁵⁸ F. Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, (Haz. Aydın Sami Güneyçal), 13. Baskı, Ankara 1996, s.646.

⁶⁵⁹ Estelle Whelam, “The Origins of the Mihrab Mujawwaf: A Reinterpretation”, **International Journal of Middle East Studies**, Vol. 18, No:2 (May, 1986), s.206.

şeklinde mihrap için fonksiyonel bir tanımlama önerilmiş olduğu da görülmektedir.⁶⁶⁰ Ancak Serjeant mihrab ile Hz. Muhammed'in kargısı arasında bir ilişkinin olamayacağını ileri sürmektedir. O, İslam öncesi ve İslami döneme ait şiirlerden hareket ederek "mihrâb"ın "hükümdarların sarayında bir bölüm, tasvir için bir niş, misk ya da tütsü için yapılmış bir yer, sütunlarla desteklenmiş yüksekçe bir yer, bir evin kadınlar için ayrılmış bir bölümü" anlamına geldiğini ileri sürmüştür. Ancak onun önemle üzerinde durduğu bir başka husus ise Peygamber döneminde bu kelimenin "maksure" ile eş anlamlara sahip olabileceğidir.⁶⁶¹ Bu kelimenin birçok anlamının arasında "saray, sarayın harem kısmı veya hükümdarın tahtının bulunduğu bölüm, Hıristiyan azizlerinin heykel hücre, oda, en şerefli kısım" anlamlarının da olduğu dikkati çekmektedir.⁶⁶² Mihrabın kökeninin tamamen Arapça orijine dayandığını iddia edenler bu kelimenin kökeni olarak "harb" (savaş) kelimesini göstermektedir. Yani "şeytan ve dünyevi zevklere karşı savaşın (muhârebe) açıldığı yer." Böylece harb ve mihrab (savaş yeri) arasında bir ilişki kurulmuştur.⁶⁶³

Diğer taraftan mihrab kelimesinin kökeni ile ilgili olduğu gibi, iç bükey şeklindeki niş formunun İslam öncesi anlamı ile ilgili de birçok görüş ileri sürülmüştür. Niş, klasik ve klasik sonrası mimari geleneklerde yaygın kullanımı olan bir form olmuştur. Onun bu yaygın kullanımı erken İslam döneminde de devam etmiştir. Bazı bilim adamlarına göre burada dikkat çekici husus bu formun bir İslami unsur olarak ilk kez bir yapıda değil de geç VII. yüzyıla ait bir Emevi sikkesinin üzerindeki tasvirde görülmesidir ve bu tasvirde yer alan niş mihrap nişi olarak yorumlanmıştır.⁶⁶⁴

Mihrabın kökeni konusunda kaynaklarda yer alan en yaygın görüşler ise Budist tapınaklarında heykellerin konulduğu nişler, sinagoglarda Kudüs'ün yönünü belirten niş ya

⁶⁶⁰ Nuha N. Khoury, "The Mihrab: From Text to Form", **International Journal of Middle East Studies**, Vol.30, No.1 (Feb.1998), s.4.

⁶⁶¹ R.B. Serjeant, "Mihrab", **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, University of London, Vol. 22, No.11 (1959), ss.439-453.

⁶⁶² Tuğba Erzincan, "Mihrap"..., s.30

⁶⁶³ N. Khoury, **a.g.e.**, s.4.

⁶⁶⁴ Khoury, **a.g.e.**, ss.1-2.

da Hıristiyan baziliklarının absidlerinin küçültülerek İslam mimarisine uyarlanmış olduğu yönündeki görüşlerdir.⁶⁶⁵

Mihrabın Hıristiyan kiliselerinden ya da Budist kült nişlerinden alınmış olduğu görüşünü reddeden birçok bilim adamının arasında Sauvaget de yer almaktadır. O bu unsuru hem form hem de fonksiyon olarak doğrudan eski kraliyet kabul salonlarında yer alan that nişi ile ilişkilendirmiştir.⁶⁶⁶ Sauvaget'nin Medine'deki Cami'de yer alan nişin ibadet amaçlı değil de Emevi hükümdarlarının merasimler sırasında kullanmış oldukların bir unsur şeklindeki görüşü, bazı bilim adamları tarafından eleştirilmektedir.⁶⁶⁷ Grabar da yarım daire şeklindeki mihrabın başlıca kraliyet unsuru olduğu görüşündedir.⁶⁶⁸

Bugün, camiin mihrap duvarı üzerinde yer alan ve imamın durduğu yer olan bu içbükey şeklindeki niş ile ilgili en yaygın görüş ise onun namazın kılınacağı yön olan kible yönünü belirlemesi şeklindedir. Ancak Grabar, yaygın olan bu görüşün üç nedenden dolayı kabul edilemeyeceğini öne sürmektedir.⁶⁶⁹ Bu nedenlerden biri ilk camilerde mihrabın olmaması ile ilgili olan tarihsel nedendir. İkincisi ise camiin bir bütün olarak kibleye yönelik olmasıdır. Erica C. Dodd⁶⁷⁰ Grabar'ın bu fikrinin kabul edilemeyeceğini ileri sürmektedir. Çünkü Dodd'a göre mihrabın başlıca fonksiyonu Kible yönünü belirtmektir. Başlangıçta yönün saptanmasının hesaplanmasında biraz sapma olsa da, daha sonra bu hata düzeltilerek kible duvarının değil de, mihrabın yönü değiştirilmiştir. Grabar'ın öne sürmüş olduğu bir diğer gerekçe de mihrabın fonksiyonu ile boyutları arasındaki ilişkinin tutarsız olmasından kaynaklanmaktadır, yani mihrabın camiin her yerinden görülen bir unsur olmaması ile ilgilidir. Grabar'ın bu son yaklaşımının da yine bazı problemleri ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Mesela, Kurtuba Camii'nde bir oda boyutlarına varan ve Kayrevan ya da Samerra'daki camilerde oldukça büyük boyutlarda olan mihrapları bu

⁶⁶⁵ Ömür Bakırer, **Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları**, TTK, Ankara 1976, s.XXVII.

⁶⁶⁶ E. Whelam, **a.g.e.**, s.211.

⁶⁶⁷ Khoury, **a.g.e.**, ss.2-3, 14, 16.

⁶⁶⁸ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.121.

⁶⁶⁹ Grabar, **a.g.e.**, s.120.

⁶⁷⁰ Erica C. Dodd, "Review: The Formation of Islamic Art", **The Art Bulletin**, Vol.57. No.2, June 1975, s.268.

durumda nasıl açıklamamız gerektiği gibi bir soru gündeme gelmektedir. Bizce buradaki örnekler Grabar'ın söylediğinin tam tersine, camiin her noktasından görülebilecek boyutlarda olan mihraplardır. Namazı yönetmek için mihrapta durmanın olasılığının bulunmadığını düşünen bir diğer bilim adamı da Sauvaget'dir.⁶⁷¹

Her ne kadar mihrap nişi genellikle Musevi havralarındaki nişe bağlansa da hiç şüphesiz diğer bütün görüşler gibi bu görüş de hala tartışmaya açık bir görüştür. Bu konu ile ilgili Grabar'ın daha genel bir açıklama öne sürdüğü dikkati çekmektedir. O, nişin ya da iki sütun tarafından taşınan kemerin klasik dünyada onurlandırıcı yan analamlara sahip olan yaygın bir arka plan olarak kullanıldığını hatırlatmaktadır. Erken İslam sikkeleri üzerinde de görülen bu motifin, İslam tarafından da aynı amaçlar için devralınmış olduğunu ileri süren Grabar, aynı zamanda bu unsurun kutsallaştırmış olduğu kişinin ve olayın İslami bir karakterini yansıtması nedeniyle tekillilik kazanmış olduğunu da vurgulamaktadır.⁶⁷²

Yazılı kaynaklardan hareketle genellikle, Sauvaget, Grabar gibi bilim adamları mihrabın saraylardaki şeref köşesini belirtmesinden dolayı onun hükümdara ya da hükümdarın temsilcisine ayrılan yere işaret eden bir egemenlik simgesi olduğunu düşünmektedir. Grabar, bunun neticesinde mihrabın yalnızca belli başlı camilerde değil, fakat hepsinde kendiliğinden ortaya çıkmış bir unsur olarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Bu da mihrabın ibadetle ilgili ya da simgesel bir anlam taşıdığı varsayımını güçlendirmektedir. Medine'deki Emevi Camii'nde yer alan mihrabın, Peygamber'in namazı yönetirken ya da vaz verirken durduğu yeri onurlandırdığı neredeyse herkes tarafından bilindiğini belirten Grabar, daha sonraları mihrabın Peygamberin ilk imam olduğunu anımsantan bir sembol haline dönüşmüş olduğunu ileri sürmektedir.⁶⁷³

Mihrap kelimesinin Kur'ân'da ve çeşitli erken tarihli Emevi metinlerinde görüldüğü de bilinmektedir. Ancak bu kelimenin erken kullanımlarının ne iç bükey bir

⁶⁷¹ Whelam, a.g.e., s.212.

⁶⁷² Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.121.

⁶⁷³ Grabar, a.g.e., s.120.

nişe, ne de Peygamberin sağlığında ortaya çıkan namaz ve namaz kılanın yönünün belirlenmesi⁶⁷⁴ ya da mihrap nişi⁶⁷⁵ gibi İslami fonksiyonlarla ilişkilidir.⁶⁷⁶

Mihrap kelimesi Kur'ân'da beş yerde geçmektedir (Sebe' Suresinin 13. ayeti, Âl-i İmrân Suresi 37, 39. ayetler, Meryem Suresi 11. ayet, Sebe Suresi 13. ayet, Sâd Suresi 21.) Tezimizin Kur'ân'da Sanat ve Mimari adlı alt başlığında bu kelimenin Kur'an'daki kullanımlarının hangi anlamlara geldiği üzerinde ayrıntılı bir şekilde durmuş olduğumuz için tekrara düşmemek maksadıyla burada yeniden üzerinde durulmayacaktır. Ancak mihrap kelimesi ile Hz. Süleyman, Hz. Davud, Meryem ve Zekeriya gibi Kur'an'da yer alan peygamberlerin ve kişilerin “mihrapları” ile burada kastedilen “yükseltmiş, yüceltilmiş (erfa‘u) bir odadır” (gurfe).

Sözlüklerde VIII. yüzyıldan itibaren mihrabın anlamı bugünkü kullanımında yani imamın yeri (makâm el-imâm) olarak kullanılmaya başlanmıştır. “Mihrap” ve “gurfe” arasındaki ilişkinin ise IX. yüzyıl gibi geç bir tarihte sağlanmış olduğu dikkati çekmektedir. Bazı sözlüklerde bu iki kelime arasındaki ayırım, birinin fiziksel olarak yükseltilmesi (gurfe), diğerinin ise manevi bir yüksekliğe, yüceliğe (mihrap) işaret etmesi olarak belirtilmiştir. Ayrıca mihrap kelimesi ile en yüksek ve en seçkin mevki anlamına gelen “eşref” ve “ekrem” arasında da ilişki kurulmuştur.⁶⁷⁷

Camilerle ilgili erken tarihli metinlerde de mihrap “yüce yer, yüksek yer” anlamında kullanılmıştır. Bu kelimenin VIII. yüzyıldan sonra makam ya da camide imamın olduğu yer olarak kullanılmaya başla başlaması mihrap ile kible arasında da mantıklı bir ilişkinin kurulmasına deden olmuştur. Kibleye mihrap denilmesinin nedeni ise mescitteki en merkezi ve en şerefli yer olmasından kaynaklanmaktadır. Böylece mihrap nişine hem anımsatıcı hem de fonksiyonel bir anlam kazandırılmıştır “merkezi ve en şerefli makam,

⁶⁷⁴ Khoury, a.g.e., s.2.

⁶⁷⁵ Serjeant, a.g.e., s.439.

⁶⁷⁶ Grabar, “Art and Architecture and the Qur'an”..., s.165.

⁶⁷⁷ Khoury, a.g.e., ss.4, 9-12.

yer (sadr).”⁶⁷⁸ Peygamberin Medine’deki camii mihrap nişi ile ilişkilendirilerek bütün mihrap nişleri sembolik bir anlam kazanmıştır.⁶⁷⁹

İslamiyet’in ilk yıllarında kible yönünü belirlemek için renkli bir çizgi, bir taş parçası ya da alçı bir levha kullanılmıştır.⁶⁸⁰ Mescid-i Nebevî’de de bir mihrabının bulunmadığı, ancak Hz. Muhammed’in namaz kıldırıldığı yerin belli olduğu bilinmektedir.⁶⁸¹ Kaynaklarda camilerdeki ilk mihrap nişi uygulamasının 707-709 yılları arasında Emevi halifesi el-Velid’in Hz. Muhammed’in Medine’deki camii restore ettirdiği zaman gerçekleşmiş olduğu ileri sürülmektedir. Erken tarihli kaynaklarda buradaki mihrabın “mihrâb mucevvef” olarak geçmesinin onun farklı anlamlara gelebilecek olan “mihrâb” kelimesinden de ayırı tutulması gerektiği görüşünü ortaya çıkartmıştır. Böylece mihraplarla, mihrap nişlerinin iki farklı şey olduğu ileri sürülmüştür. İkincisi, mihrabın kullanımına İslami bir kimlik kazandırmıştır.⁶⁸² Emevi döneminden itibaren duvarın içine yerleştirilmiş olan içbükey şeklindeki mihrap nişi çeşitli uygulamaları ile günümüze kadar gelmiştir. Bu güne ulaştığı ileri sürülen en erken tarihli mihrap nişi ise 691 yılına tarihlenen Kubbetü’s – Sahre’ de kayanın altında bulunan mescidin mihrabıdır.⁶⁸³

Mihrabın, camide ve mescitlerde uygulanması ile ilgili olarak ortaya atılmış olan görüşlerden biri cemaate bir saf kazandırılması düşüncesidir.⁶⁸⁴

Titus Burckhardt⁶⁸⁵ ise mihrabı kozmolojik hikmetin taşıyıcısı olarak değerlendirmektedir. Ona göre, mihrap nişi Tanrı’nın tezahür yeridir. Bir başka düşünceye göre de kapı niteliğindeki bu niş aracılığı ile camii içinde ibadet eden insanlar göksel

⁶⁷⁸ Khoury, **a.g.e.**, ss.14, 16.

⁶⁷⁹ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.121, Khoury, **a.g.e.**, s.17.

⁶⁸⁰ Bakırer, **a.g.e.**, s.XXVII; Erzincan, **a.g.e.**, s.31.

⁶⁸¹ Erzincan, **a.g.e.**, s.31.

⁶⁸² Khoury, **a.g.e.**, ss.2-4, 14, 16,

⁶⁸³ Estelle Whelam, “The Origins of the Mihrab Mujawwaf: A Reinterpretation”, **International Journal of Middle East Studies**, Vol. 18, No:2 (May, 1986), s.208; Erzincan, **a.g.e.**, s.31.

⁶⁸⁴ S. K. Yetkin, **İslam Mimarisi**, Ankara 1959, s.6.

⁶⁸⁵ Burckhardt, **Sacred Art in East and West...**, ss.77-8.

yükselmeyi gerçekleştirirler. Ayrıca mihrabın kozmolojik kapının yeryüzündeki uygulaması olduğunu ileri sürenler de vardır.⁶⁸⁶

Grabar, Kurtuba Camii'nde yer alan mihrap için de benzer şekilde bir anlam belirleme girişiminde bulunmuştur. O buradaki mihrabın, inananlara Tanrısal lütfun yolunu açan bir kapı görünümünde olması nedeniyle gizemli bir yan anlama sahip olduğunu ileri sürmüştür. Grabar, mihrabın ortasında yer alan kandil motifi ile Kur'ân'daki Nûr Suresi'nin 35. ve 36. ayetleri arasında da ilişki kurmaktadır. Ayrıca o mihrabın dinsellik ve hatta sofulukla açıklanabilecek ilk ve belki de tek simgesel İslam formu olduğunu da vurgulamaktadır.⁶⁸⁷ Ancak Grabar'ın bu görüşüne E.Dodd farklı bir açıklama getirmektedir, o nişin içindeki kandilin İslamiyet'ten önce Hıristiyanlar tarafından Cennetin yönünü belirlemek için kullanılmış olan bir sembol olduğunu ifade etmektedir. Kandil aynı zamanda ışığın ve Gerçeğin yönünün bir sembolü olarak da kabul edilmektedir.⁶⁸⁸

Genel olarak mihrapların çoğunda farklı boyutlarda iç içe sekiz çerçevenin görülmesi ise Cennet'e girişi sağlayan kapılar olarak düşünülmektedir. Bu yoruma neden olan şey ise Hadislerde Cennet'in sekiz kapısının olduğu düşüncesinden ileri gelmektedir. Bazı mihraplarda en son kapıda asılı bir kandil motifinin yer alması da Cennet'te Tanrı'nın varlığının bir sembolü olarak değerlendirilmektedir. Aynı şekilde mezar taşları üzerinde yer alan mihrap motiflerinin de Cennete geçişi sembolize ettiği düşünülmektedir.⁶⁸⁹ N. Khoury⁶⁹⁰ de yazılı kaynaklardan hareketle türbelerde ya da mezar taşları, anıt mezarları ve nesnelere üzerinde görülen "düz mihrapları" ölüm ve ölüm sonrası hayat ile ilgili

⁶⁸⁶ E.B. Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton NJ 1956, s.12.

⁶⁸⁷ Grabar, *a.g.e.*, ss.120-121; "Two Paradoxes in Islamic Art" *Early Islamic Art, 650-1100, Constructing the Study of Islamic Art*, Volume I, Asghate Variorum, Burlington 2005, s.269; "Notes Sur le Mihrab de la Grande Mosquée de Cordoue" *Early Islamic Art, 650-1100, Constructing the Study of Islamic Art*, Volume I, Asghate Variorum, Burlington 2005, ss.257-265.

⁶⁸⁸ Dodd, *a.g.e.*, s.268.

⁶⁸⁹ M. Khazâie, *a.g.e.*, ss.143-144, 245-248.

⁶⁹⁰ N. Khoury, "The Mihrab Image: Commemorative Themes in Medieval Islamic Architecture", *Muqarnas*, Vol.9, 1992, ss.11-28.

yorumlamak gerektiğini düşünmektedir. Ancak ona göre, Nûr Suresi mihrap tasvirlerine eşlik eden standart bir kitabe değildir. Bu tasvirlerde bazen farklı anlamlar içeren kitabeler de mevcuttur. Khoury, bu savını desteklemek için Suriye, Mısır, Türkiye ve İran'dan bazı örnekler vermiştir.

3.3. MİNARE

Genellikle, minarenin özellikle İslami bir gereklilik olan ezan ya da ibadete çağrı nedeniyle türetildiği konusunda bir fikir birliği vardır. Ancak kaynaklara baktığımızda ezanın İslam kadar eski olduğu anlaşılacakla birlikte, kesin zaman, yer ve çok eskiden beri bilinen bir form olan kule ile ezanın bağlantı şeklinin o kadar da açık olmadığı görülmektedir.⁶⁹¹

Namaz, İslamiyet'in başlangıcında daha Hz. Peygamber Mekke'de iken farz kılındığı halde onun Medine'ye hicretine kadar namaz vakitlerini bildirmek için her hangi bir yöntemin düşünülmediği anlaşılmaktadır. Namaza çağrı için teklif edilen yöntemlerin arasında Hıristiyanların kullandığı nakus çalınması, Yahudilerinki gibi boru öttürülmesi, Mecusilerin yaptığı gibi ateş yakılması veya bayrak dikilmesi gibi öneriler olduysa da bunların hiç birisi Peygamber tarafından kabul görmemiştir. Bunların yerine Abdullah b. Zeyd b. Sa'lebe'nin de rüyasında görmüş olduğu üzere insan sesiyle ezan okunmasına karar verilmiştir. İlk ezan yüksek bir evin çatısından Bilal-ı Habeşi tarafından okunmuştur. Daha sonra ise Mescid-i Nebevi'nin arka tarafına ezan okunmak için bir yer yapılmıştır.⁶⁹² Bu bilgilerden de anlaşıldığı gibi, başlangıçta ezanın okunması için belli bir mimari forma ihtiyaç duyulmamıştır.

⁶⁹¹ Grabar, "The Iconography of Islamic Architecture"... , s.56

⁶⁹² Abdurrahman Çetin, "Ezan", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.12, İstanbul 1995, s.36; Creswell, "The Evolution of the Minaret, ...,s.137

Minarelerin orijinleri konusunda da birçok teori ileri sürülmüştür. K.A.C. Creswell⁶⁹³, minarelerle ilgili sorunu ele alırken onların fonksiyon, mimari-biçim ve filolojik açıdan incelenmesi gerektiğini düşünmüştür. Bu bakımdan Jonathan M. Bloom⁶⁹⁴, Creswell'in Max van Berchem'den etkilenmiş olduğunu dile getirmektedir. Creswell de dönemin birçok bilim adamı gibi "menare", "mi'zene" ve "savme'a" gibi üç Arapça kelimenin sinonim olabileceğini düşünmüş ve bunların hepsinin kule için kullanılmış olduğunu varsaymıştır.⁶⁹⁵ Ancak kısa bir süre sonra Gaston Wiet ve van Berchem gibi bilimadamları bu üç terimin de birbirinden farklı anlamları olduğunu ortaya koymuşlardır. Minare kelimesinin de türetilmiş olduğu "menare" terimi genellikle 'işaret, işaret direği ya da işaretleyici' anlamındadır. "Mi'zene" "ezana çağrının yapıldığı yer (ya da alet)", bir caminin çatısında yer alan müezzin barınağa için kullanılmıştır, fakat asla bir kule için kullanılmamıştır. "Savme'a" ise esasen bir "Hristiyan rahibinin hücrelerine işaret etmektedir" ve bu kelime genel anlamda "mi'zene" için kullanılmıştır, fakat hiç bir zaman erken kitabelerde kullanılmamıştır, çünkü bu kelime daha çok konuşma diline ait bir ifade olmuştur.⁶⁹⁶

Aslında camie iliştilmiş kule anlamına gelen bu üç terimin, İslamiyet'in ilk yüzyıllarında özel ve oldukça farklı anlamları olduğu anlaşılmaktadır. J. Bloom, sekizinci ve dokuzuncu yüzyıla ait olan verilerin dikkatli bir şekilde incelenmesi neticesinde camie iliştilmiş olan kulenin tarihi ile ezanın tarihinin birbirinden bağımsız olduğunun görüleceğini belirtmektedir.⁶⁹⁷ Creswell⁶⁹⁸, kaynaklarda Küfe'deki ve Basra'daki ilk camilerde, hatta Fustat'taki 'Amr Caminde de bir minarenin olduğuna dair her hangi bir bilginin bulunmadığından bahsetmektedir ve ona göre ilk minareler bugün Şam Ulu Camii diye bilinen dönemin Roma temenosunun köşelerinde yer alan dört kuledir. Creswell, halife el-Velid'in Medine Camii'ni genişletirken de her bir köşesine minare ilave ettirmiş

⁶⁹³ K.A.C. Creswell, "The Evolution of the Minaret, With Special Reference to Egypt-I", **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, Vol.48, No. 276 (Mar., 1926), s. 134

⁶⁹⁴ Jonathan M. Bloom, "Creswell and the Origins of the Minaret", **Muqarnas**, Brill, Vol. 8, K.A.C. Creswell and His Legacy (1991), s.56.

⁶⁹⁵ Creswell, "The Evolution...", s.134.

⁶⁹⁶ Bloom, "Creswell and...", ss.56-57.

⁶⁹⁷ Bloom, **a.g.e.**, s.57.

⁶⁹⁸ Creswell, "The Evolution...", s.137.

olduğunu ve yine aynı şekilde Kudüs'teki Haram en azından 913 yılı gibi erken bir tarihte dört minaresinin olduğundan bahsetmektedir ve bunların muhtemelen Şam'daki temenostan etkilenecek dört minareli yapılmış olduklarını ileri sürmektedir.⁶⁹⁹

Kısaca özetleyecek olursak, Creswell minare fikrinin ilk kez Suriye'deki Emevi hanedanlığı yönetiminde ortaya çıkmış olduğunu ve Suriye kilise kulelerini görmüş olan Müslümanların bunları benimseyerek fethettikleri topraklara yaymış olduklarını düşünmüştür. Creswell'in minarelerle ilgili vermiş olduğu tabloya baktığımızda, ilk minareler olarak 673 yılında Fustat'taki Amr Camii'nin dört köşesinde yer alan minarelerin gösterilmiş olduğu dikkati çekmektedir.⁷⁰⁰ Ancak J. Bloom⁷⁰¹ bunların Mısır'ın Emevi Valisi tarafından camiin çatısına yaptırılmış olan dört savme'a olduklarına işaret etmektedir.

Grabar'ın bu konu ile ilgili olarak yapmış olduğu yorumlara baktığımızda ise o kaynaklarda yer alan bilgilerden hareketle yeni kurulmuş olan Müslüman şehirlerinde ezana çağrı için özel bir yapının olmadığından bahsetmektedir. O da Creswell gibi ilk minarelerin şeklinin Şam'daki Roma dönemine ait temenos kulelerinden ya da kilise kulelerinden türetilmiş olduğu görüşünü savunmaktadır, ancak Grabar, Creswell'den farklı olarak bu yüksek kare kulelere yeni bir İslami anlamın kazandırılmış olduğunu ileri sürerek, onların sadece mümini ibadete çağırarak için kullanılmadığını, fakat aynı zamanda hâkim olan ve Müslüman olmayan Hıristiyan nüfusunun ortasında yeni dinin varlığını sembolize etmek gibi daha önemli sembolik bir amaca hizmet etmiş olduklarını vurgulamaktadır.⁷⁰² Bu yüzden de Grabar, minarenin ibadete ilişkin bir işlevin ifadesi olarak VIII. yüzyıldan itibaren yerleşmiş olmasına rağmen, uygulamada yine ezanın camilerin damından okunmaya devam etmiş olduğunu belirtmektedir. Ayrıca Grabar,

⁶⁹⁹ Creswell, **a.g.e.**, ss.137-138.

⁷⁰⁰ Creswell, "The Evolution of the Minaret, With Special Reference to Egypt- III", **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, Vol.48, No. 279, Jun, 1926, ss.297-98.

⁷⁰¹ Bloom, **a.g.e.**, s.55.

⁷⁰² Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.119; "Islam and Byzantium", **Dumbarton Oaks Papers** 18, 1964, s.74; "The Architecture of the Middle Eastern City....", s.115.

kendisinin bu görüşünü İran’da güldeste olarak bilinen ve ezan okumak için kullanılmış olan küçük minarelerin de desteklediğini savunmaktadır.⁷⁰³

Robert Hillenbrand⁷⁰⁴ ise İslamiyetin I. yüzyılında minarenin başlıca dini rolünün belirlenmiş olduğunu düşünmektedir. Ona göre, minarenin daha sonraki yüzyıllardaki gelişimi ise çeşitli biçimler ve yeni seküler fonksiyonlar kazanma yönünde olmuştur. Ancak Hillenbrand’ın, İslamiyetin I. yüzyılında minarenin başlıca dini rolünün belirlenmiş olduğu yönündeki görüşünün daha sonraki bir çalışmasında⁷⁰⁵ değişmiş olduğunu da burada belirtmekte yarar vardır. Hillenbrand, minarenin ezan fonksiyonu ile tamamen alakalı olmadığını dile getirmektedir. Öne sürmüş olduğu gerekçe ise yine birçok bilim adamının da üzerinde durmuş olduğu husus olan ezanın camiin ya da bir evin çatısından okunuyor olmasıdır. Hillenbrand, yazılı kaynaklara dayanarak ilk minarenin Halife Mu ‘aviye döneminde Basra Camii’ne ilave edilmiş olduğunu ve ondan kısa bir süre sonra da 673 yılında Fustat’taki ‘Amr Camii’ne dört minarenin ilave edilmiş olduğunu belirtmektedir. Ancak bu yapılardan hiç bir şey kalmadığı için Hillenbrand, çoğunluğu XV. yüzyıldan olan bu yazılı kaynaklara da titizlikle yaklaşılmaması gerektiğine inanmaktadır.

Bloom⁷⁰⁶ ise, Grabar ve Creswell’in aksine kulelerin camiye eklenmesinin Emevi Suriyesinde değil, fakat Abbasi Mezopotamiasında keşfedilmiş olduğunu iddia etmektedir. Creswell’in, minarenin asıl fonksiyonunun ezana çağrı olduğunu düşünmüş olmasına rağmen Bloom, bu kullerin başlangıçta ezana çağrı ile pek de alakalı olmadığını belirtmektedir. Hatta o, oluşum süreci içinde bu unsurlar için “minare” teriminden ziyade daha doğal ve fonksiyon bakımından da pek bir yüklemlemeye sahip olmayan “kule” teriminin kullanılmasından yanadır.⁷⁰⁷ Ayrıca Bloom, bu unsur için en çok kullanılmış olan üç Arapça kelimenin şekil ve formdan ziyade fonksiyon çeşitliliğini yansıttığını hatırlatmaktadır. O, şu andaki minare ile en ilişkili olan ve “ezanın okunduğu yer”

⁷⁰³ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.119.

⁷⁰⁴ Robert Hillenbrand, “Manara, Manar”, **Encyclopedia of Islam**, 1987, s.364.

⁷⁰⁵ Hillenbrand, **İslamic Architecture, Form, Function and Meaning**, Edinburgh University Press, 2000, ss.129-171.

⁷⁰⁶ Bloom, **Minaret: Symbol of Islam**, Oxford: Oxford University Press, 1989, s.7.

⁷⁰⁷ Bloom, **a.g.e.**, s.7.

anlamına gelen mi'zene teriminin sadece Arapça kitabelerde kuleye işaret etmek için kullanılmış olduğundan da bahsetmektedir. Mi'zene kelimesinin geçtiği en erken tarihli kitabe ise 720-21 yıllarına tarihlenmektedir ve Suriye, Bosra'daki Ömer Camii'nde bulunmuştur ve bu camiin çatısındaki merdiven minareye işaret etmektedir.

Bloom⁷⁰⁸, eğer Creswell'in ileri sürmüş olduğu gibi Fustat'taki camiin minareleri ilk İslam minareleri idiyse neden daha sonraki, özellikle de hemen onlardan sonra gelen Abbasi minarelerinin dört değil de tek minare şeklinde ortaya çıkmış olduklarını sormaktadır. Ayrıca bütün bunların camilerdeki minarelerin tamamen keyfi olup olmadığı şeklindeki soruları da akla getirdiğini ilave etmektedir. Bunun dışında erken Fatimi camilerinde minarelerin olmamasına rağmen, Kahire'deki el-Hakim Camii'nin iki minaresinin olması da yine düşündürücüdür. Bu sorulardan hareketle Bloom, minarenin tarihini ve gelişimini yeniden incelemiştir ve Creswell'in daha önce varmış olduğu sonuçlardan oldukça farklı neticelere ulaşmıştır.

Bloom, mevcut kalıntılardan oluşan kanıtlardan hareketle kulelerin Emevi camilerinin standart özellikleri olmadığı sonucuna varmıştır. O, en önemli Emevi camilerinden ikisi olan Şam ve Medine camilerinde köşelerde dört kule yer almasına karşılık aynı derecede önemli olan Kudüs ve Mekke'deki iki Emevi camiinde hiç bir kulenin olmadığına dikkat çekmektedir. Bloom, bu kulelerin orijinal fomksiyonları ve anlamlarının Şam ve Medine'dekilere özgü olduğunu ve bunun genel bir tipe işaret etmediğini vurgulamaktadır. O, bu kullelerin ezan okumak için yapılmış olduğuna dair herhangi açık bir işaretin olmamasından dolayı minare terimini kullanmaktan da kaçınmaktadır.⁷⁰⁹ Yine mevcut kanıtlardan yola çıkarak bu kullerin tutarlı bir şekilde camilere eklenmeye başlanmasının ve tek bir kulenin mihrabın karşısındaki duvarın ortasına yaygın bir şekilde yerleştirilmesinin erken Abbasi döneminde (750-1258) gerçekleştiğini belirtmektedir.⁷¹⁰ Daha sonraki yüzyıllarda yapılmış olan minarelerin

⁷⁰⁸ Bloom, "Creswell and the Origins...", s.56.

⁷⁰⁹ Bloom, "Five Fatimid Minarets in Upper Egypt"..., s.164

⁷¹⁰ Bloom, **a.g.e.**, s.165.

biçimsel özellikleri ise yerel seçeneklere bağlı olmuştur.⁷¹¹ İslam düşüncesindeki kozmik anlayışa bağlı olan “evren katmanları ve gökyüzü kapısı” fikrinin minarelerin yapısını etkileyen bir başka unsur olduğu ileri sürülmektedir.⁷¹²

Minarelerin yapısını etkileyen bir başka unsur olarak ise Bloom, ezanla açık bir şekilde ilişkisi olan tek yapının merdiven minarelerin de habercisi olan camilerin çatıları üzerinde müezzinler için yapılmış olan küçük barınakların olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre, bu durum camilere iliştilmiş olan kulelerin farklı amaçları olduğunu göstermektedir. Bu kuleler aynı zamanda Abbasi dönemi boyunca gruplar halinde hac yollarını ya da kutsal yerleri işaretlemek için yerleştirilmiştir ve Küfe’den Mekke’ye kadar olan başlıca hac yolunun adeta işaret kulelerinden oluşan bir hat tarafından işaretlenmiş olduğunu söylemek mümkündür.⁷¹³

Emeviler Medine Camii’nin sınırlarını köşe kulleri ile sınırlandırmışlardır; benzer bir şekilde Abbasiler de Mekke’deki Haram’ı yüksek dört köşe kulesi ile süslemişlerdir⁷¹⁴. Daha sonraki hükümdarlar Mekke’nin kulelerini yediye çıkartmışlardır. Bloom, Abbasi dönemindeki kulelerin başlıca fonksiyonunun bir “işaret gösterici” olduğunu, onlar için en yaygın şekilde kullanılmış olan menar ve menara terimlerinin de doğruladığını ifade etmektedir. Ancak o, Abbasilerin gerçekleştirmiş olduğu bu yeniliğin özel öneminin hala bilinmediğini de belirtmektedir. Bloom, Şii’lerin ezanın camiin çatısından daha yüksek herhangi bir yerden okunmaması gerektiğini düşündükleri için özellikle Şii camilerinin (Fatımi İsmaililerininkiler) ezan için bir kuleye sahip olmadığını⁷¹⁵ ifade etmektedir. O, ayrıca Fatımi dönemide görülen önemli değişikliğe de dikkat çekmektedir. XI. yüzyılda cami kuleleri Abbasilerin işaretleri olduğu için yapılmamıştır (Fatımilerin Mısır’daki ilk camii olan el-Ezher kulesizdir, bu yapıda yer alan kuleleri ise daha sonraki hükümdarlar dikmiştir). Bloom’un iddiasına göre, kule 1150 yılında aziz, evrensel bir İslam simgesi

⁷¹¹ Şenay Özgür, “Tire Minareleri”, **D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi**, İzmir, 1998, ss.23-39.

⁷¹² N. Ardalın, L.Bakhtiar, **a.g.e.**, s.68.

⁷¹³ Bloom, “ Five Fatimid Minarets..”, s.165.

⁷¹⁴ Creswell, **Early Muslim Architecture**, I, ss.142-149.

⁷¹⁵ Bloom, “Creswell and the Origins..”, s.57.

haline gelmiştir.⁷¹⁶ Fatımilerin Mısır'daki ikinci camii olan ve XI. yüzyılın ilk yıllarına tarihlenen el-Hakim Camii'nin ana cephesinin iki köşesine yerleştirilmiş olan kuleler ise Bloom'a göre, İslam'ın kutsal yerlerinin (türbelerin) etrafında yer alan kuleler grubu içinde değerlendirilmelidir.⁷¹⁷

Bloom, mihrab duvarının karşısındaki duvara tek bir kulenin eklenmesinin ilk kez IX. yüzyılda görüldüğünü ve bunun da Siraf'taki 815 tarihli camie uygulanmış olduğunu ileri sürmektedir. O, Siraf'taki cami de dahil olmak üzere 861 yılına kadar yapılan camilerde görülen bu kulelerin hiç birinde bir kitabenin olmadığını ilave etmektedir. Neticede Bloom, başlangıçta kulenin sadece İslamın kutsal mabedinin muktedir muhafazakârı olarak, mescidü'l-cami'in bulunduğu bir kanıt olduğunu ve onun ne ezana çağrının yapıldığı bir yer ne de İslamın ikonografik bir sembolü olduğunu belirtmektedir. Ona göre, XII. yüzyılda içten Şii'lerin dini esaslara aykırı davranması (Fatımiler ve Buveyhiler) ve dışardan Hıristiyan saldırılarının kışkırtması (haçlılar ve İspanyollar) yeni mimari formu ezana çağrı yapılan ve hükümdarın isminin anons edildiği bir yer olarak ikonografik olarak yüklenmesine neden olmuştur. XI. ve XII. yüzyıllar arasında bu kuleler İslamın uygun ve kabul gören bir sembolü haline gelmiştir. XIII. yüzyılda "işaret" ya da "işaretleyici" anlamına gelen Arapça kelimeden türetilmiş olan minare İslam'ın bu mimari sembolü için bir terim olarak yaygın bir şekilde tarihteki yerini almıştır.⁷¹⁸

Erken İslam dönemindeki mimari formların gelişiminin birden çok yoruma neden olduğunu burada tekrar görmekteyiz. Bloom, hem daha önceki bilimadamlarının bu konuda yapmış olduğu açıklamalara hem de günümüzün bilim adamlarının yapmış olduğu yorumlara alternatif yorumlar sunmaktadır. Ancak, şu bir gerçektir ki yeni yapılan araştırmalarla ilk nesil araştırmacıların araştırmalarının sonuçları değiştiği gibi gelecekteki neslin bu konularda araştırma yapması için de hiç kuşkusuz bu sonuçlar kışkırtıcıdır.

⁷¹⁶ Bloom, "Five Fatimid Minarets...", ss.165-166.

⁷¹⁷ Bloom, "The Mosque of al-Hakim in Cairo", **Muqarnas I**, 1983, ss.15-36.

⁷¹⁸ Bloom, **Minaret:...**, s.191.

3.4. MİNBER

Bilindiği gibi minber “câmilerde hatîbin çıkıp hutbe okuduğu merdivenli kürsü”ye⁷¹⁹ verilen bir addır. Kelimenin “kademe kademe yükselerek çıkılan yer” anlamına gelen Arabça “nebr” kökünden türetildiği ileri sürülmektedir.⁷²⁰ Bazı durumlarda kürsü, taht vb. anlamlarına gelen bu unsur aynı zamanda yüzyıllar boyunca hukuksal otoritenin simgesi olarak da kullanılmıştır.⁷²¹

Minber Cuma hutbesi ile ilgili olmasına rağmen kısa bir sürede en mutevazi camilerin bile vazgeçilmez unsurlarından biri haline gelmiştir, hatta sık sık medrese, türbe, kervansaray gibi diğer yapılarda da görülmeye başlamıştır. Hutbelerde hükümdarların isimlerinin de okunmaya başlamasıyla da güçlü bir politik etki kazanmaya başlamıştır. Hutbeyi okuyan hatibin herkes tarafından kolay bir şekilde görülüp duyulabilmesi ihtiyacından dolayı minberin geliştiği düşünülmektedir. Minberi ilk defa kullanan kişinin ise Hz. İbrahim olduğu rivayet edilmektedir.⁷²² Bilindiği gibi daha sonra ise Hz. Muhammed tarafından kullanılmıştır. Geleneksel olarak mihrabın sağına yerleştirilen minber, camilerde mihraptan önce görülmeye başlamış bir unsurdur.⁷²³

Bazı bilim adamları minberin prototipi olarak Hıristiyanların kiliselerinde yer alan ve İncil okumak için kullanılan “ambo”yu⁷²⁴ göstermektedir. Aynı şekilde Kopt kiliselerinde de minbere benzer “ambo”ların olduğu öne sürülmektedir. Ancak Hillenbrand, IX. yüzyıldan öncesine tarihlenen İslam dönemine ait hiç bir minberin günümüze kadar ulaşmamış olmasından dolayı bu unsurun varsayılan Hıristiyan prototipi ile ilişkilendirilmesinin de güçleştiğini dile getirmektedir.⁷²⁵ Diğer taraftan sinogollarda

⁷¹⁹ F. Devellioğlu, **a.g.e.**, s.649.

⁷²⁰ Nebi Bozkurt, “Minber”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.30, İstanbul, s.101.

⁷²¹ Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu...**, s.108.

⁷²² Bozkurt, **a.g.e.**, s.101.

⁷²³ Whelam, **a.g.e.**, s.214.

⁷²⁴ M. Sözen, U. Tanyeli, **a.g.e.**, s.19.

⁷²⁵ Grabar, **a.g.e.**, s.108.

bulunan kürsülere Grekçe bir kelime olan “bema”dan türetilen “bimah” ve “el-mimber”den “almemar” adlarının da verildiği bilinmektedir.⁷²⁶

Minberin orijini ile ilgili olarak öne sürülen hipotezlerden bir diğeri ise, Hz. Muhammed’in ilk zamanlarda hutbeyi ayakta bir asaya dayanarak okuması sebebi ile onun yorulmaması için Müslümanların bir kürsü yaptırmış olmaları ile ilgilidir. İlgin açılarından yapılan bu ilk minberin üç basamaklı olduğu düşünülmektedir. Hutbeyi okuyan hatip minberde peygamberin oturduğu yerden bir basamak aşağıda oturarak ona saygı göstermiştir.⁷²⁷ Böylece minberin de tıpkı mihrap gibi Peygamberin manevi varlığını sembolize eden İslam kültürü içinde önemli bir unsur haline geldiğini söylemek mümkündür. Ayrıca Peygamber’in Cuma hutbeleri dışında bu kürsüyü yabancı elçileri kabul ettiği bir taht olarak da kullandığı ileri sürülmektedir.⁷²⁸ Ancak Hillenbrand,⁷²⁹ yine delil yetersizliği nedeniyle bu görüşün de şüpheli olduğunu belirtmektedir. Hz. Muhammed’in kürsüsüne Muâviye döneminde altı basamak daha ilave edilmiştir. Peygamberin minberi 1256 yılında Abbasiler döneminde ortaya çıkan bir yangında yanmıştır. Bugün Mescid-i Nebevî’de yer alan minber ise Osmanlı sultanlarından III. Murad’ın hediyesidir.⁷³⁰ Minberle ilgili bir diğer teori de onun Sasani komutanının İran ordusuna seslenmiş olduğu tahttan türetilmiş olduğu şeklindeki görüştür. Ancak burda da problem yine somut kanıtların olmamasından kaynaklanmaktadır. İslam öncesi Hıristiyan ambosu ile sık sık karşılaştırılan örnek ise Kayravan Camii’ndeki minber olmuştur.⁷³¹ Bu minber aynı zamanda bazı tadilat ve değişikliklere rağmen günümüze kadar ulaşmış en eski tarihli minberdir.⁷³² N. Çam⁷³³ Batılıların minberin kiliselerdeki papaz kürsüsünden türetildiği yönündeki savlarının Müslüman bilim adamları tarafından kabul edilemeyeceğini ifade etmektedir. Çünkü ilk mescit olan Mescid-i Nebevî’de de bir minber mevcuttu.

⁷²⁶ Bozkurt, **a.g.e.**, s.101.

⁷²⁷ Çam, **İslamda Sanat...**, s.167; Bozkurt, **a.g.e.**, s.101; Whelam, **a.g.e.**, s.213.

⁷²⁸ Çam, **a.g.e.**, s.167.

⁷²⁹ Hillenbrand, **Islamic Architecture...**, s.46

⁷³⁰ Bozkurt, **a.g.e.**, ss.101-102.

⁷³¹ Hillenbrand, **a.g.e.**, ss.46-47.

⁷³² Bozkurt, **a.g.e.**, s.102.

⁷³³ Çam, **a.g.e.**, s.170.

İslam düşüncesindeki Tanrı'ya yükselme kavramı minberde de simgesini bulmuştur.⁷³⁴ Buna göre, ibadeti yöneten ve topluluğu temsil eden dünyevi kişi cami içindeki minberin basamakları boyunca tırmanarak Hz. Muhammed'in Mi'rac'ının bir bölümünü güncelleştirir. Fakat bu şahıs merdivenin yarısından öteye ve tepedeki dört sütunla çevrilmiş Tanrı'nın Taht'ının bulunduğu simgesel mekâna geçemez, ancak bu yolculuğu mihrap bölümünde de belirtmiş olduğumuz gibi geçiş bölgesi ya da kapı niteliğindeki niş aracılığı ile tamamlayarak göksel yükselmeye ulaşır.

3.5. MUKARNAS

İslam mimarisinin en orijinal keşiflerinden biri hiç şüphesiz mukarnastır. Bu kelime sözlüklerde “mukarnes” olarak geçmektedir ve “merdiven şeklinde dereceleri olan çatma tavan, kubbe, kubbe biçiminde olan, bir çeşit serpuş, nakışlı, işlemeli rengârenk olan” anlamlarına gelmektedir. Ayrıca kelimenin “dağdan burun gibi çıkan sivrilik veya kalkık ve yüksek hörgüçlü deve” manalarını ihtiva eden “kurnâs” kelimesinden türetildiği ileri sürülmektedir.⁷³⁵ M.Selçuk ise mukarnas kelimesinin Almanca bir kelime olan “karnies” ten türetilmiş olabileceğini düşünmektedir.⁷³⁶ Her yerde görülen bu üç boyutlu kompozisyon ya da kavisli şekiller, friz haline geldiği düz bir duvardan bütün bir kubbeye kadar herhangi bir şeyin üzerinde kullanılmıştır.⁷³⁷ XI. Yüzyıl gibi erken bir tarihte ise Fas'tan Hindistan'a kadar yayılmış ve aynı zamanda Bizans ve Hıristiyan Sicilyası tarafından da kullanılmıştır.⁷³⁸ Mukarnasın bu kadar kullanışlı olmasının sebebi ise bu unsurun öğelerinin diziler halinde birbirlerine bağlanması suretiyle kendi içlerinde yeniden

⁷³⁴ Burckhardt, **Art of Islam: Language and Meaning**, (Trans. J.P.Hobson), Westerham-Kent: World of Islam Festival Trust, 1976, ss.70-76.

⁷³⁵ F. Devellioğlu, **a.g.e.**, s.678.

⁷³⁶ S. Mülâyim, “Mukarnas”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.31, İstanbul 2006, s.126.

⁷³⁷ Grabar, “The Iconography of Islamic Architecture”..., s.57.

⁷³⁸ Grabar, “Art and Expression...”, s.159. Bir başka çalışmasında Grabar, bu yayılmanın XII. yüzyılda gerçekleşmiş olduğunu ifade etmektedir: “The Crusades and the Development of Islamic Art”, **The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World**, ed.A.E. Laiou, R.P. Mottahedeh, Washington, D.C. s.236.

oluşup “dal budak salan” bir sistem geliştirmeleridir.⁷³⁹ İslam sanatındaki mimari plastiğin en önemli üslup belirleyicilerinden olan bu unsur,⁷⁴⁰ aynı zamanda geometrik bir tasarımın üçüncü boyuta aktarılmış halidir.⁷⁴¹ Mukarnasın en yaygın kullanımı ise mukarnaslı kubbe ya da yarım kubbe olmuştur. Bilindiği gibi tuğla tonozlar ve kubbeler Sasani döneminden beri Yakın Doğu’da kullanılan unsurlar haline gelmiştir, buna karşılık mukarnaslı kubbe her hangi bir medeniyette görülmemiştir ve gerçek bir İslami buluştur.

Daha önceki mimari formları incelerken de yapmış olduğumuz gibi İslam mimarisindeki mukarnas formunun anlamını araştırırken de bu formun orijini ve onun erken gelişmeleri ve hatta özellikle de orijinal yerinin dışındaki ilk kullanımları üzerinde durmaya çalışacağız.

Motifin orijini tam olarak açık bir şekilde belli değildir. K.A.C. Creswell, W. Allen gibi bazı bilim adamları mukarnasın en basit şekli olan köşe kemerinin (squinch) orijini olarak Orta Asya’yı göstermişlerdir ve bu yüzden de en erken tarihli mukarnasın burada bulunduğunu ileri sürmüşlerdir.⁷⁴² Creswell, ayrıca Mısır’da görülen mukarnasların da İran’da geliştirilmiş olanlardan farklılık göstererek tamamen yerel bir gelişme olduğunu savunmuştur.⁷⁴³ Mısır’da mukarnasın ilk kez XI. yüzyılda ortaya çıkmış olduğunu öne süren J. Bloom⁷⁴⁴ ise Creswell’in söylediklerinin tersini iddia ederek, Mısır’daki mukarnasın gelişiminin yerel bir gelişme olmadığını Asvan ve Kus türbeleri ile ilişkili olduğunu iddia etmektedir.

⁷³⁹ Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Ayla Ödekan, “Bir Mukarnaslı Portal Yarım Kubbesi Geometrik Şemadan Üçüncü Boyuta Geçiş Örneği”, **Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı’ya Armağan**, TTK , Ankara 1988, ss.438-445; **Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnaslı Portal Örtüleri**, İstanbul, 1977; “Mukarnas Bezeme”, **Mimarbaşı Koca Sinan**, İstanbul, 1988, ss.475-478.

⁷⁴⁰ S. Mülâyim, **Değişimin Tanıkları...**, ss.190-199.

⁷⁴¹ S. Mülâyim, “Mukarnas”..., s.126.

⁷⁴² K.A.C. Creswell, James W. Allan, **A short Account of Early Muslim Architecture**. Revised and Supplemented by James W. Allan, Aldershot: Scholar Press, 1989, ss.417-19.

⁷⁴³ K.A.C.Creswell, **The Muslim Architecture of Egypt**, Oxford, 1952-59, Vol.1, ss.231-32.

⁷⁴⁴ Jonathan M. Bloom “The Introduction of the Muqarnas into Egypt”, **Muqarnas**, Vol.5, 1988, ss.21-28.

O. Grabar, ise mukarnasın ilk önce doğu İran'da gelişmiş gibi görüldüğünü ve daha sonra belki bağımsız olarak X. yüzyıllarda Mısır ve Kuzey Afrika'da görülmeye başladığını düşünmektedir.⁷⁴⁵ Grabar, başka bir yerde ise mukarnasın orijininin neredeyse eşzamanlı olarak iki yerde görüldüğünü, fakat kuzeydoğu İran ile orta kuzey Afrika'daki gelişmelerin açık bir şekilde bir birleri ile ilişkili olmadığını belirtmektedir.⁷⁴⁶

Y. Tabbaa da mukarnas benzeri unsurların aynı zamanda hem Kuzeydoğu İran'da hem de orta kuzey Afrika'da görülmüş olmasından dolayı bu konunun uzmanlarının mukarnasın (aynı zamanda mukarnas kubbenin) her iki yerde de aynı anda ortaya çıkmış olabileceğini varsaydıklarını belirtmektedir.⁷⁴⁷ İran mimarisi uzmanları ise mukarnasın orijininin genellikle X. yüzyılda Nişapur'da bulunmuş olan fragmanlara bağlamaktadır. Onlar bunu Tim'deki geç X. yüzyıl Arap Ata Türbesi ve çok sayıdaki X. yüzyıl kubbesi ile ilişkilendirerek, İlhanlı ve Timurlu mukarnas kubeleri ve taç kapı tonozlarına kadar taşımaktadırlar. Ancak Tabbaa, bu teorinin bazı problemleri olduğunu öne sürmektedir, ona göre Selçuklu kubbeleri ile İlhanlı mukarnas kubbeleri ve taç kapı tonozları arasında doğrudan bir ilişkinin kurulması söz konusu değildir. Ayrıca Tabbaa, Kuzey Afrika'daki gelişmeler konusunda da kuşkulu olduğunu ifade etmektedir, o orada bulunmuş olan ve geç XI. yüzyıla tarihlenen fragmanların mukarnasa benzeyip benzememe konusunda şüphelidir.⁷⁴⁸ Bu yüzden Tabbaa, hem kuzey doğu İran'ın hem de kuzey Afrika'nın mukarnas kubbesinin orijini olarak düşünemeyeceğini öne sürerek bu iki yeri de elemektedir. Ona göre, bir diğer ihtimal Irak'tır. O, Samerra yakınlarında bulunan 1087 tarihli İmam el-Davir Türbesi'nin en erken tarihli mukarnas kubbeye sahip örnek olduğunu düşünmektedir.⁷⁴⁹

Kısaca ifade edecek olursak Tabbaa, mukarnas formunun orijininin erken XI. yüzyıl gibi bir tarihe ve Bağdat'a atfetmektedir. O, mukarnasın hızlı bir şekilde Suriye ve

⁷⁴⁵ Grabar, "The Iconography of Islamic ..., s.57.

⁷⁴⁶ Grabar, **The Alhambra**., s.175.

⁷⁴⁷ Yasser Tabbaa, "The Muqarnas Dome its Origin and Meaning", **Muqarnas**, Vol.3, 1985, s.61.

⁷⁴⁸ Tabaa, **a.g.e.**, s.61.

⁷⁴⁹ Tabaa, **a.g.e.**, ss.62,64.

Kuzey Afrika'ya yayılmış olabileceğini varsaymaktadır. Bu formun öncelikle türbelerde daha sonra da camilerde, hastanelerde (darüşifalarda) ve şadırvanlarda hatta saraylarda kullanılmış olabileceğini belirtmektedir.⁷⁵⁰

Yukarıda da görüldüğü gibi mukarnasın orijini konusunda birçok görüş ileri sürülmüştür ve bir belirsizlik söz konusudur. Grabar bu durumu herhalde biraz da abartarak *“İslam mimarisinin yegâne en orijinal formu hakkında bile bilgi yokken birisinin İslam mimarisini tartışmaya başlaması nasıl mümkün olabilir ki?”* şeklinde bir ümitsizliğe düşmüş olması dikkat çekicidir. Bu ümitsizliğine rağmen yine de o bizi bu konuda biraz olsun aydınlayabilecek bazı dış kaynaklara başvurmuştur. Grabar'ın özellikle mukarnalı kubbelerle ilgili en kapsamlı araştırmayı yapmış bilim adamlarından biri olduğunu burada hatırlatmak gerekmektedir. Ancak o bu konudaki yorumlarını mukarnas formunun kendisinden hareketle türetmemiştir, daha ziyade onunla ilgili su sembolizmi, Kuran ve şiirsel kitabeler, Elhamra'nın mukarnas kubbeleri için yazılan şiirler gibi dış kanıtlara başvurmuştur.⁷⁵¹ Grabar ayrıca, El-Kaşî'nin XIV. yüzyıla ait olan bir el kitabı ile Taht-ı Süleyman'ın kazılarında ortaya çıkartılmış olan bir taslağın, en azından mukarnasın geometrik planının tasarlandığını ve basit el kitaplarında onu bulmanın mümkün olduğunu gösterdiğinden de söz etmektedir.⁷⁵²

Grabar, mukarnasın el-Farabî'nin ve İslam dünyasındaki ilk büyük matematik okulunun yer aldığı dönemde ortaya çıkmasının da bir tesadüf olamayacağını vurgulamaktadır. Fakat mukarnasla bilimsel gelişme arasında tam bir ilişki kurmak da zordur, çünkü bir sayılar teorisinin ya da ileri derecede bir geometrinin mukarnasların uygulanmasında neden bulunduğunu açıklayan hiç bir kaynak yoktur. Diğer taraftan Grabar, kubbeli kilisenin sembolik ve ikonografik anlamını açıklayan Süryanice ilahiler ya da bir kaç Yunanca metnin dışında, kıyaslanabilecek herhangi bir kaynağın da olmadığından bahsetmektedir.⁷⁵³

⁷⁵⁰ Tabaa, **a.g.e.**, s.67.

⁷⁵¹ Grabar, **The Alhambra...**, ss.144-148.

⁷⁵² Grabar, “The Iconography of Islamic ...”, s.57.

⁷⁵³ Grabar, **a.g.e.**, s.58.

Onun üzerinde durmuş olduğu en dikkate değer örnek ise Elhamra sarayındaki İbn Sarraç ve İki Kızkardeş Divanhanelerindeki kubbelerdir. Grabar, İbn Zemrak'ın şiirinden hareketle bu kubbelerin cenettin dönen kubbelerini tasvir ettiğini ileri sürmüştür.⁷⁵⁴ Ancak o, açık bir şekilde her mukarnas kubbenin Cennetin bir kubbesi olacağı anlamına gelmediğini de belirtmektedir. Bir başka ifade ile Grabar, bu formun kendisine başka bir anlamın da yüklenilebileceğini ve doğal olarak basit bir şekilde bir yapının teknik bir unsuru ya da süslemesi olarak da düşünülmüş olabileceğini vurgulamaktadır. Onun deyimi ile esas problem de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Grabar, taştan yapılmış mukarnaslı bir taçkapı ile Kahire'deki Sultan Hasan Medresesi'nin harikulade mukarnasının hiç bir anlamının olmadığını ve sadece onun bir süsleme olduğunu mu düşünmek gerekir diye sormaktadır. Bu nedenle de o daha geniş ikinci bir açıklamaya gerek duymuştur. Mukarnasın sahip olmuş olduğu bir özellik ise, nerede olursa olsun, hemen hemen sonsuz alt bölümler oluşturabilme imkânına sahip olmasıdır. Bu üç boyutlu unsur, kaplamış olduğu her yüzeyi ya da şekli değiştirerek, mimari formun (bir duvar, bir tavan, bir giriş, bir salon) olduğundan farklı (genellikle büyük) bir şekilde algılanmasına sebep olmaktadır. Grabar'a göre bu özellik bir oyun olarak da anlaşılabilir ki o mukarnasın bu özelliğinin mutlaka zaman zaman ortaya çıkmış olduğunu da ifade etmektedir. Fakat o, aynı zamanda mukarnasın insan yaradılışının önemsizliği ile ilgili son derece derin bir İslami kavramın ifadesi olarak da görülebileceğine inanmaktadır. Bu kavramın ise “el-mülkü lillah, lâ gâlibe ill'Allah” ya da “el-bâkî hüve Allah” gibi kitabeler aracılığıyla da formların materialistliğini inkâr etmek için hizmet eden bir mimari formun derin anlamda Tanrısal gerçeğin bir tasdiki olduğunu da ifade etmektedir. Ve netice olarak, Elhamra gibi din dışı mimari anıtlarda, bir kitabe mukarnasa değişik anlamlar yükleyebilir, fakat sadece yüzeysel olarak, geçici olarak ona hangi anlamlar verilmiş olursa olsun, insan yaradılışının inceliği her zaman ifade edimiştir, sonsuz bir şekilde tekrarlanmış olanlar için, Elhamra kitabeleri Tanrısal yalnızlığın sonsuz sürekliliğine işaret etmektedir.⁷⁵⁵

⁷⁵⁴ Grabar, **The Alhambra...**, s.147; “Islamic Art and Architecture and Antique”..., ss.439-440; “Art and Architecture”, **Islamic Art and Beyond...**, s. 149.

⁷⁵⁵ Grabar, “The Iconography of Islamic...”, s.58.

Mukarnasın belirli bir geleneksel Müslüman anlayışı için görsel bir metafor olduğuna da işaret eden Grabar, aynı zamanda bazı yapılar üzerinde bulunan ve çok dikkatle hazırlanmış olan Kur'ân ve Hadis kitabelerinden de bu unsurun sözel karşılık bulmuş olan bir mesajın soyut nakledicisi olarak düşünülebileceğini belirtmektedir. Mukarnasla bazı İslami anlamların ilişkilendirildiği bir gerçektir, ancak Grabar bunun henüz tam olarak ne olduğunun bilinmediğine de dikkat çekmektedir. O, ayrıca mukarnasla ilgili İslami anlamlar teklif edilmeden önce onun farklı anlamlarda anlaşılmış olması gerektiğinin düşünülmesi olabileceği hususunun da değerlendirilmesi gerektiğine inanmaktadır. Bu yüzden Grabar, minare örneğinde de olduğu gibi bir mukarnasın bağımsız bir form olduğunun tatışılması gerektiğini önermektedir.⁷⁵⁶

Y. Tabaaa⁷⁵⁷, ise her ne kadar Grabar'ın bu Cennetin dönen kubbeleri ile ilgili bu özel yorumunun, diğer erken tarihli mukarnas kubbelerin de aynı şekilde yorumlanabileceği isteğini uyandırmış olmasına karşılık, mukarnasın Cennetin dönen kubbelerini temsil etmesi şeklindeki bu yorumda, tıpkı Grabar'ın kendisinin de belirtmiş olduğu gibi bazı problemler olduğunu dile getirmektedir. Tabaaa'ya göre bu yorum dış ve her zaman da bulunması mümkün olmayan bir kanıta dayandığı için bazı mukarnas kubbeleri açıklamak için kullanılabilir, fakat genel mukarnas olgusu için geçerli değildir. Burada daha önce de işaret etmiş olduğumuz gibi Grabar'ın kenisinin de bunu zaten kabul ettiğini belirtmek gerekmektedir. Ayrıca Tabaaa, her hangi bir kubbenin mukarnas kubbesi olarak kullanılabileceğinden dolayı bu olgunun bize gerçekten neden mukarnaslı bir kubbenin kullanılmış olduğunu açıklamadığını belirtmektedir. Bu engelleri ortadan kaldırmak için O, Grabar'ın tam tersi bir yaklaşım ortaya koymaktadır ve formun anlamını dış kaynaklardan ziyade formun kendisinde araştırmayı önermektedir.

Mukarnaslı kubbenin X. ve XI. yüzyıllarda el-Eş'arî'nin ve özellikle de el-Bâkillâni'nin atomlar ve kazalar (accidents) teorisinin yani Tanrı'dan başka herşeyin atom

⁷⁵⁶ Grabar, "The Iconography of Islamic....", s.58.

⁷⁵⁷ Tabaaa, "The Muqarnas....", ss.68-72.

ve kazalardan oluştuğu ile ilgili tamamen ortodoks bir İslam anlayışına dayanan teorisinin mimariye yansımış hali olduğunu düşünen Tabbaa, ayrıca Grabar'ın yapmış olduğu yorumun, mukarnasın ortaya çıkışından üç asır sonra mukarnaslı kubbeye iliştilmiş bir anlam olduğunu da belirterek, bunun kesinlikle mukarnasın ilk eğilimi olmadığını iddia etmektedir. O, dini seviyede, mukarnaslı kubbenin Suriye ve Kuzey Afrika'daki Sünni güçlerin yükselmesi için benimsenmiş olduğunu, politik seviyede ise onun Abbasi halifesi ile resmi bir bağ sağladığını ve ortodoksluğun candamarı ve yasal kaynağı olduğunu ileri sürmektedir.

Titus Burckhardt'a göre ise bal peteği (honeycomb) görünümündeki nişlerin kübik bir alt yapının köşelerinde ust üste bindirilmesi ile oluşturulan mukarnas, kubbeyi alt yapıya, Tin'i (er-ruh) simgeleyen küreyi, Tin'deki değişmez özleri (el-a' yan et-tabiat) simgeleyen küpe birleştirmektedir. Kısaca ifade edecek olursak, gökyüzü ile yeryüzünü birleştirir. Belirsiz, dairesel kozmik hareket, "an" içinde mukarnasta kristalleşir. Böylece mukarnas geometrik ve ritmik yapısı ile mekânı ve zamanı birleştirir.⁷⁵⁸

Tezimizin bu bölümünden de anlaşılmış olduğu gibi İslam sanatındaki formların gelişimi ve onlara ilişkin anlamlar konusunda tam bir fikir birliği sağlanamamıştır. Bilgilerin ve kanıtların yetersizliği nedeniyle yapılan araştırmalar ve gözlemler birçok açıdan sonuçlandırılmamıştır. Grabar, bu konuda biraz daha açık fikirli davranarak bütün bunların sahip olduğumuz herhangi bir bilgi hakkındaki mantıklı düşünmenin yokluğunu ortaya koyduğunu ifade etmektedir.

Bugün, İslam sanatı alanındaki otoritelerinden biri olan Oleg Grabar⁷⁵⁹, bu konudaki çalışmalarda daha başarılı sonuçlara ulaşmak için bazı önerilerde bulunmaktadır. Onun yapmış olduğu bu önerileri aşağıdaki gibi kısaca özetlemek mümkündür:

⁷⁵⁸ Burckhardt, *Art of Islam...*, s.93.

⁷⁵⁹ Grabar, "The Iconography of Islamic", ss.58-59.

Grabar'ın ilk ve en önemli önerisi, bireysel ya da toplu olarak İslam mimarisi hakkında genelleme yapmak için üzerimizdeki baskıyı önemsemeden (baskı ne olursa olsun), her hangi bir yapıyı, kendi tarihsel koşullarının bütünlüğü içinde, onun zamanındaki anlamını açıkça anlamaya çalışmalıyız. Eğer İslam mimarisi gelenekleri ile yararlı ve anlamlı bir şekilde uğraşacaksak bu çok önemlidir. Bu sadece basit bir profesyonel akademik ilgisi değildir, fakat eğer bugünkü dünya, kendi geçmiş zamanının uçsuz bucaksız karmaşıklığının farkına varırsa ancak kendisine karşı dürüst olabilir şeklinde bir yargıdır.

Herhangi bir mimaride olanlar gibi İslam mimarisinin formları da iletişim ve sosyal ilişkiler sisteminin formları gibi anlamlar taşımaktadır. Bununla birlikte bu anlamların taşıyıcıları, formların kendilerinden ziyade, mimaride ve formlara ilave edilmiş olan işaretlerdedir. Yegâne Müslüman yaratısı yazıdır, özellikle de Kur'ân kitabeleridir, fakat aynı zamanda en azından yaratılmış oldukları zamanda bir yapının başlıca amacını belirlemek için hadisler, şiirler ve basit atasözleri ya da formüller de kullanılmıştır. Grabar, yazının dışındaki diğer taşıyıcıların - geometri, mukarnas, renk ya da belki de belirli formül dizileri gibi- hala tamamen anlaşılmamış olduklarına işaret etmektedir. Ona göre, bu taşıyıcıların kültürel ayırıcılar ya da şöhretin sadece evrensel formları ya da mimari bir kompozisyon olmaları gibi hala bazı kesin olmayan durumları söz konusudur. Ve biz zamanının sanatının pek çok karmaşık soruları ile boğuşmaya yeni yeni başladık. Bu sorunları çözdüğümüz takdirde İslam mimarisinin anlamlarını anlamak adına bir husus daha kalmaktadır, o da hem yüksek derecede bir okuryazarlık ve hem de alışılmışın dışında bir soyut düşünme gücüdür.

Grabar yine de bu gerekliliklerin klasik döneme gerçekten uygun olmalarının mümkün olup olmadığını sormaktadır. Bu sorunun ilk çalışmaların mevcut olmamasından dolayı kanıt göstererek cevaplanmasının mümkün olmadığını, ancak İslam medeniyeti zaman ve mekândaki birçok çeşitlenmesini kendisinde var edip sürdüremeseydi ve eğer onun mesajı bir çeşit soyut karmaşıklılığa ulaşmasaydı, Java'nın Hinduist kültürüne, Pagan Berberlere ya da İspanya'daki Hıristiyanlara ulaşır mıydı diye sormaktadır. Grabar, ayrıca

bizim bilmediğimiz şeyin onun nasıl çalıştığı ile ilgili olduğunu ve asıl ortaya çıkartılması gereken hususun da bu olduğuna dikkat çekmektedir.

Bu türden soruları cevaplamak için 1880'lerden farklı çalışma metotlarının izlenmesi gerektiğine de inanan Grabar, mevcut taksonomik görevin dışında bu konu ile ilgili üç yöntem daha önermektedir. Bu yöntemlerden ilki, ilgili bütün dillerdeki mimarinin tarihsel sözlüğünün araştırılmasıdır. “Dar, eyvan, maksure ya da buk'a” gibi sözler yüzyıllardır bir dizi anlamlar kazanmışlardır, sadece dikkatlice yapılmış bir kronolojik araştırma bu terimlerin her hangi bir dönemdeki tahmini anlamını ortaya koyabilir, ancak onların her zaman bugün sahip oldukları karışık anlamlara sahip olmaları da oldukça muhtemeldir. İkinci yöntem çok daha karmaşıktır, bu yapıların geliştikleri her hangi bir zamanda ya da yerdeki çevrenin zihinsel gelişimini ya da beklentilerini tanımlamakla ilgilidir. Ancak Grabar yine de hiç bir zaman metinlerin ve yapıların, Avrupa'daki XIX. yüzyıl için vermiş olduğu açık bilgilere ulaşamayacağımızı, fakat Batı ortaçağında, Erken Hıristiyan ya da Bizans sanatındaki açıklılığın türünden bir açıklığa da ulaşabileceğini kaydetmektedir. Neticede Grabar, İslam mimarisini anlayarak ve açıklayarak, İslam sanatını açıklamaktan fazla şeyin yapıldığını, sadece belirli bir kültürün ve onun mirasının açıklanmadığını aynı zamanda, bir mimariyi yaratmanın eşsiz bir yolunun gözlemlendiğini, farklı ve eşsiz kültürel çevresi nedeniyle, sadece yapılarla yapılar arasındaki değil, hatta mimarlarla yapılar arasında bile değil, insanla yapı arasındaki ilişkiye odaklanmış olduğunu ifade etmektedir. Grabar, tarihçilerin gerçekten de Orta Doğu'da ya da her hangi bir yerde yaratılmış olan bir şeyi yenedünyaya getirebileceğini, bunun ise ancak sadece geçmişin güvenilir bilgisi ile yapıldığı takdirde mümkün olabileceğini, fakat bizim henüz sahip olmadığımız şeyin de bu olduğunu itiraf etmektedir.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

İslam sanatı ve mimarisi ile ilgili kaynaklara baktığımızda, İslam dünyasındaki eserler hakkında birçok özel ve detaylı çalışmanın yapılmış olduğuna tanık oluyoruz. Bu çalışmalarla ilgili dikkati çeken husus önemli bir kısmının sadece yapıların ya da süslemelerin özelliklerini ele alan deskriptiv ve biçimsel analitik düzeyinde çalışmalar olmasıdır. Hiç kuşkusuz, bu türden çalışmalar herhangi bir sanatsal geleneğin anlaşılması için önemli ve temel niteliğinde çalışmalardır, ancak İslam sanatı ve mimarisinin tam olarak anlaşılması için bugün bu türden çalışmaların artık yetersiz kaldığı görülmektedir.

Tezimizle ilgili yapmış olduğumuz araştırmalarda da görmüş olduğumuz gibi İslam sanatı ve mimarisi alanında yapılmasına kesinlikle ihtiyaç duyulan şey O.Grabar'ın ifadesi ile bu bireysel olgulara anlam ve değer verecek olan entelektüel bir çatının kurulmasıdır.

Bu türden çalışmalar yapmış çok az sayıdaki bilim adamı arasında ilk akla gelen isimler J.Sauvaget, E.Herzfeld ve R. Ettinghausen'dir. Tezimiz çerçevesinde eserlerini incelemiş olduğumuz Oleg Grabar ise isimlerini verdiğimiz bu araştırmacılardan bir adım daha ileriye giderek İslam sanatı ve mimarisinin, özellikle erken dönemlerine ait sanat çalışmalarını sistematik bir şekilde açıklamaya çalışmıştır. Erken İslam dönemi sanatının neredeyse her alanı ile ilgilenmiş olan Grabar'ın eserlerinde her fırsatta dile getirdiği husus ise kendisinin yapmış olduğu bu çalışmaların henüz tamamlanmamış araştırmalar niteliğinde olduğu ile ilgilidir.

İslam sanatının doğası ile ilgili bazı temel soruları aydınlatmaya yönelik çalışmaları ile dikkati çeken Grabar, bilim adamları tarafından geçerli kabul edilen yeni bir yöntemle doğru önemli bir adım atmıştır. Oldukça tahrik edici ve zaman zaman da vermiş olduğu cevaplara yönelik bir dizi kışkırtıcı sorular sorarak Grabar, İslam sanatı olgusunun

problemlerine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Aynı zamanda bu konuda daha sonra yapılacak olan araştırmalar için de zemin hazırlamıştır.⁷⁶⁰

Grabar, İşlam sanatı üzerindeki muhtemel sosyolojik, ekonomik, tarihsel, psikolojik, ekolojik ve arkeolojik etkilerin sonuçları üzerinde durarak, son derece geniş bir açıdan İşlam sanatının oluşumuna etki eden faktörleri incelemeye çalışmıştır.

İşlam sanatının anlaşılabilmesi için İşlam medeniyetinin getirmiş olduğu değişikliklerin tanımlanması gerektiğine inanan Grabar, bunun için de öncelikle Müslüman kullanıcısı ve izleyicisinin zihniyeti, sanatsal yaratısına verilmiş olan anlamların ve onun tarafından kullanılmış olan formların anlaşılması gerektiğini öne sürmektedir. Bunun dışında Grabar üzerinde durulması gereken sorunları şu şekilde sıralamaktadır: değişimi etkileyen mutlak ve görece zaman, politik olayların ve kültürel olayların karşılıklı etkileşimi, İşlam dünyasının coğrafyası ve onun zaman ve sanatsal formlarla olan ilişkisi, İşlam dünyasında diğer dini toplulukların bulunmasının etkileri.

Grabar'ın, İşlam sanatı ve mimarisini “İşlami yapan her hangi bir şey var mıdır? Ve eğer varsa o nedir?”⁷⁶¹ gibi soruları sormasındaki amaç İşlam sanatı üzerine daha sonra yapılacak olan araştırmalar için mantıklı bir strateji geliştirmek ve çağdaş düşüncenin önemli bir konusuna aracılık etmek olmuştur. O aynı zamanda bütün kültürlerin sanatına aynı araştırma metotlarını uygulamanın geçerli olup olmadığını ya da sanatsal deneyimin gerçek doğasının kültürün kendisi tarafından yaratılmış olan metotlara ihtiyaç duyup duymadığını ortaya koymaya çalışmıştır.

Onun sormuş olduğu sorular, gündeme getirmiş olduğu konular, kullanılmış olduğu metodoloji sadece üzerinde çalışmış olduğu konular için değil, fakat aynı zamanda diğer

⁷⁶⁰ Ernst J. Grube, “Reviewed Work: The Formation of Islamic Art by Oleg Grabar”, **Journal of American Oriental Society**, Vol. 97, No. 1, (Jan.-Mar., 1977), ss.44.

⁷⁶¹ İşlam sanatının yorumlanması ile ilgili çalışmaları ile dikkati çeken bir başka bilim adamı da Doğan Kuban'dır, **Türk ve İşlam Sanatı ...**, ss.1-12.

alanlarda ve diğerk çalışmalarda da kullanılabilir niteliktedir. Onun bu tutumu eski materyale yeni bir bakış açısı getirmesi ve eski algıları tazelemesi anlamında önemlidir.

Grabar'ın çalışmalarında dikkati çeken bir başka husus, nesnelerin ya da yapıların tarihlendirilmesi ve bunların analizlerinin ötesinde, onun sanatsal üretimin arkasındaki anlamına ulaşmaya ve onu anlamaya çalışmaya son derece önem vermesidir.

Çalışmalarının çoğunda başlıca amacı problemleri çözmek değıldir, o bu problemleri tanımlamaya çalışmakta, konunun karmaşıklığını açığa kavuşturmakta ve malzemenin en iyi şekilde çalışılması için yöntem ya da yöntemler önermektedir. Bir anlamda Grabar'ın makaleleri E.Grube'un de ifadesi ile bir sondan ziyade bir başlangıçtır. O konuya yaklaşmak için dikkatli ve kesin bir şekilde yeni yollar açmakta ve düşünceleri, tartışmaları harekete geçirerek onlara rehberlik etmektedir.⁷⁶²

Zengin fikirleri ve yeni hipotezleri ile İşlam sanatı ve mimarisi alanında araştırma yapan diğerk sanat tarihçilerinden farklı bir yöntem izleyerek Grabar, tıpkı felsefeciler gibi kendi geleneğini yaratma eğilimi içinde olmuştur. Onun bu yaklaşımı önemli ve değerlidir, çünkü o nesnelerin kendilerini aşarak, genel olarak sanatı tarihsel ve entelektüel bağlamı içinde değerlendirerek sanatla diğerk disiplinler arasındaki uçurumları aşmak için bir köprü kurmaktadır. O İşlam sanatının orijinalliğini ve eşsizliğini belirleme girişimlerini sanatsal ya da estetik değişimlerin daha genel teorilerine ulaşmak için kullanmıştır.⁷⁶³

Grabar'ın üzerinde durmuş ve açıklık getirmeye çalışmış olduğu bir başka olgu ise Müşlüman dünyasındaki mimarinin tarihsel dönemlerden ziyade genel olarak "İşlam mimarisi" olarak anılması ile ilgilidir. Ona göre bunun sebebi Batıda eğitim almış insanların tavrı ile alakalıdır, çünkü İşlam sanatı ve İşlam mimarisi terimi buradan ortaya çıkmıştır. Grabar insanların birçok költür ile ilgili bilgilerini liselerde geliştirdiklerini ve İşlam költürü ile ilgili bilgilerin genel anlamda Batılı bilincinde oldukça zayıf olduğunu

⁷⁶² E.J.Grube, "Reviewed Work: Sasanian Silver...", s.289.

⁷⁶³ Michael G. Morony, "Reviewed Work: The Formation of Islamic Art by Oleg Grabar", **International Journal of Middle East Studies**, Vol.6, No.4 (Oct., 1975), ss.514.

dile getiren eleştirilerde bulunmaktadır. O ayrıca Batıda birçok insanın mesela Memlûklü ile Eyubi arasındaki farkı bilmediğinden söz etmektedir. Grabar Batılıların kültürünün bir şekilde insanları basit bir şekilde “İslam mimarisi” olarak genelleştirilmiş bu terimi kullanmalarından vazgeçirmesi gerektiğine ve onların mimari çalışmalarının kesin olarak hangi döneme ait olduklarını sorgulamaya başlamaları gerektiğini düşünmektedir. İnsanları farklı dönemlerin olduğu bilincine ulaştıracak olan şey ise kültürdür, tıpkı Batılılar arasında Romanesk ve Gotik dönemleri arasındaki farkın önemli olması gibi. O aynı zamanda bölgesel ayırımın da İslam mimarisi terimi ile yer değiştirebileceğini belirtmektedir, ancak bölgesel ayırımın da sınır problemini gündeme getirebileceği için bu ayırımın yapılmasının imkânsız olmadığını, fakat oldukça zor olabileceğini vurgulamaktadır. Grabar Müslüman dünyasındaki mimari için bölgesel sınıflandırma sistemi kullanıldığı takdirde, İslam teriminin Kur’ân’ın yorumlanması ile ilgili konular, Şeriat ve benzeri konular için kullanılabilirliğini, fakat diğer kültürel konularda kullanılmaması gerektiğini belirtmektedir. Bununla birlikte bunun güçlü bir şekilde İslamiyet’in sadece dinden başka eşsiz bir yaşam şeklini belirleyen bütün bir toplumsal düzen olduğunu düşünen hem muhafazakâr hem de diğer birçok Müslüman’ın derin bir şekilde kazanmış olan inançlarına karşı bir tavır olarak da algılanabileceğini ilave etmektedir. O da Müslüman dünyasındaki mimariyi tanımlamak için kullanılan İslam mimarisi teriminin çok akıl karıştırıcı olduğunu düşünmekte ve alternatif bir terimin geliştirilmesi gerektiğine inanmaktadır. Bu yüzden de ‘erken’, ‘geç’, ‘klasik’, ‘İran’, ‘Arab’, ‘Türk’ gibi ifadelerle değiştirilmesi gerektiği önerisinde bulunmaktadır.

Atlantik’ten Hindistan’a kadar olan erken İslam bölgelerindeki arkeolojik ve ekolojik kuruluşun başlıca özelliklerini saptamaya çalışmış olan Grabar’ın değerlendirmelerinin neticesinde varmış olduğu bir kaç önemli sonuçtan ilki İslam sanatının oluşumundaki görece zamanın bölgeden bölgeye büyük ölçüde değiştiği yönündeki görüşüdür. Bir diğeri ise İslam sanatının miras almış olduğu çeşitli sanatsal geleneklere sadece fiziksel ya da estetik bir tepki olmadığı, fakat Müslüman dünyası tarafından fethedilmiş olan bölgelerdeki malzemen ve estetik düzenden gerçek anlamda faydalanmış olmasıdır.

İslam sanatının orijinalliği ve eşsizliği ile ilgili Grabar'ın yapmış olduğu tespitleri kısaca şu şekilde belirtmek mümkündür: oldukça farklı orijinlere sahip olan unsurların organizasyonu, bu unsurların yapıların amaçları için uygun kullanımı, bir nesnenin malzemesi ve onun formu arasındaki ilişkinin belirlenmesi, belirli türden sembollerin kullanımından kaçınılması, yeni anıtsal bir çevrenin oluşması, bir nesnenin ya da bir yapının kullanımındaki anlam belirsizliği, esneklik ya da uyarlanılabilirlik. Bu tanımın kökünde ise İslam sanatını ortaya koyan amaçlar ve koşullar, muhtemelen de İslam izleyicisinin davranışları yatmaktadır.

Mevcut olan alternatiflerden en uygun ve yararlı formları seçmeleri, onları başarılı bir şekilde düzenlemeleri, Grabar'ın Müslümanların, kullanmış oldukları formların sembolik anlamlarının ve oluşturdukları kompozisyonların bilincinde oldukları sonucuna varmasına neden olmuştur. Grabar bu konuya açıklık getirmek için özellikle camilere ve paralara dikkat çekmektedir.

Anlam ve form arasındaki ilişkiye de bir açıklık getirmek isteyen Grabar, anlam ve form değişikliğinin birbirine bağlı, fakat mutlaka uyuşmayan iki ayrı olgu olduğunu düşünmektedir. Değişim, sadece formların ve konuların görsel olarak algılanabilen özelliklerinden ibaret değildir, fakat aynı zamanda bu özelliklerle kavranması daha zor bir özellik olan seyircinin düşüncesinde yatmaktadır. Onun bu görüşleri sanat çalışmalarının değerlendirilmesinde önemli bir unsur olan “izleyici veya kullanıcı” gibi iki faktörün de göz önünde bulundurulması açısından önemlidir.

İnsanın ortaya koymuş olduğu kültür ve üzerinde yaşamış olduğu topraklar arasındaki ilişkiyi geniş ölçüde ele alıp değerlendiren Grabar, Kubbetü's-Sahre, Kusayru Amre ve Bağdat şehri gibi İslam öncesi formları kullanan başlıca erken anıtları, toprağın “sembolik olarak temellük edilişi” şeklinde değerlendirmektedir. Grabar'a göre bunlar yeni dinin ve imparatorluğun varlığını simgelemektedir.

Grabar'ın, Kusayru Amre'deki Krallarla ilgili fresko, Kubbetü's-Sahre, Mansur'un daire şeklinde olan şehri Bağdat aracılığı ile yapmış olduğu imparatorluk sembolizmi tartışmaları, İslam sanatı ile ilgili yeni görüşler ortaya koymuştur: Erken İslam anıtsal sanatı, eski ve birbirleri ile yarışan kültürlerle yönelik ortaya çıkmıştır. Erken İslam kültürü bilinçli bir şekilde fethetmiş olduğu dünyadan kendini ayırmıştır ve aynı zamanda eski formlara ve fikirlere İslami bir kullanım ve anlam vererek anlamlı bir ilişki bulmaya çalışmıştır. Kusayru Amre'deki freskle ilgili olarak yapılmış olan mevcut İslamiyet'in yenmiş olduğu düşmanları ile ilgili açıklamasına Grabar'ın getirmiş olduğu Müslüman hükümdarlarının kendilerini uluslararası kraliyet ailesinin üyeleri olarak görmeleri ile ilgili alternatif açıklaması birçok bilim adamı tarafından çok daha uygun bir açıklama olarak kabul edilmektedir, çünkü bu açıklama aynı zamanda Emevi saray yaşam tarzına da daha uygundur. Hatta Grabar, özellikle saray mimarisine ait fonksiyonların, ihtiyaçların, yapıların ve motiflerin doğrudan İslam öncesi kraliyet geleneklerini taklit ettiğini ya da onların bir devamı olduğunu belirtmektedir. Bunun en güzel göstergesi ise zaman zaman bazı yapıların ya da yapı gruplarının İslami döneme mi Bizans'a mı ya da Sasani dönemine mi ait olup olmadıkları konusunda bir belirsizliğin olmasıdır. Bu belirsizliğin sebebi Grabar'a göre Orta çağlarda (belki de her zaman) krallara ait sanatın hiç bir zaman bir kültüre bağlı olmamış olması, fakat bir krallar kardeşliğine ve üstün kültürel bariyerlere ait olmuş olmasından kaynaklanmaktadır.

İslam sanatının anlaşılması ile ilgili Grabar'ın yapmış olduğu en önemli katkılardan biri de Kubbetü's-Sahre'nin Müslüman olmayan Yahudi ve Hıristiyan yerel halka onların kutsal şehirlerinde İslam'ın gücünü ve üstünlüğünü gösteren bir sembol olarak yapılmış olması ile ilgili görüşüdür. Grabar ayrıca planı adeta bir sarayın birimleri şeklinde yapılmış olan Bağdat şehrinin evrenin merkezini ve Müslüman hükümdarının mutlak hâkimiyetini sembolize ettiğini savunmaktadır.

İslamın sanat karşısındaki tutumunu belirlemeye çalışırken Grabar, İslam medeniyetinin oluşumu sırasında sanatları doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen ya da İslam sanatına eşsiz bir yön vermiş herhangi bir doktrinin unsurlarının olup olmadığını

sorgulamaktadır. Onun varmış olduğu sonuç ise Arapların İslamiyet'ten önceki sanatlar hakkında bilmiş oldukları her şeyin daha sonra oluşan Müslüman gelenekleri tarafından büyük ölçüde göz ardı edilmiş olması yönündedir. İslam öncesinin “kahraman” geçmişinin bu şekilde göz ardı edilmesinin sebebi ise ona göre Cahiliye geçmişin genel anlamda küçümsenmesinden kaynaklanmaktadır.

Grabar'ın İslam sanatınının oluşumunda bir din olarak İslamiyet'in oynamış olduğu rol üzerinde Kur'ân, hadisler, fetih kaynakları, erken yapılar ve paraların incelenmesi sonucunda vardığı sonuç ise şu şekilde özetlenebilir: İslam çağdaş Hıristiyan dünyasında görsel sembolleri görmüştür, fakat tasvir şeklinde olanlardan yararlanamamıştır, çünkü onlara hali hazırda tamamen farklı sembolik yan anlamlar yüklenmiştir. Bu durumun neticesinde tasvirin olmadığı bir sanat gelişmiştir ve daha sonraki uygulamaları desteklemek için Müslüman düşünürleri Kur'ân ya da hadislerden metinleri yeniden yorumlamışlardır.

Grabar'ın Hıristiyanlara olan muhalefetinden dolayı İslam'ın bilinçli olarak tasvirlerden oluşan sembolizmden kaçındığını, fakat Müslümanların mağlup etmiş oldukları İran dünyasının daha güvenli formlarını sanatlarının içine dahil etmiş olduklarını öne sürmüştür. Ayrıca Müslümanların ilk nesli yabancı dini sembollerden ve Emeviler tarafından kullanılmış olan kraliyet konularından da kaçınmışlardır. Grabar'ın Müslümanların sanatsal yaratıyı reddetmeleri ile ilgili hipotezi, pagan kültürünü savunan üst sınıf Mekkelilerin güzel ve pahalı şeylere sahip olmalarına kızmaya kadar giden bir sosyo-ekonomik tavır sergilemiş olmaları ile ilgili görüşü önemlidir.

İslamda tasvir konusu ile ilgili çalışmalara baktığımızda birçok bilim adamının kritik ve çetrefilli bir problem olan sanatlara karşı Müslümanların davranışının kasıtlı bir şekilde canlı varlıkların tasvirinden kaçınma olarak tanımladıkları görülmektedir. Oysa Grabar'ın bu konuyu anlamak için yeni boyutlar ilave etmeye çalıştığı dikkati çekmektedir. O Abdü'l-Melik'in sikkeler üzerinde yapmış olduğu reformlar üzerinde durarak bu konuya açıklık getirmeye çalışmıştır.

İslam Sanatında canlı varlıkların tasvirlerinin olmaması ile ilgili Kuran'ın kaynak olarak kullanılması Grabar'a göre ikinci derecede bir sebeptir, bunun asıl nedeni ise Hıristiyanlarla olan fikir ayrılığından kaynaklanmaktadır. Kuran'ın kendisi tasvire karşı değil putlara karşıdır.

Grabar'ın bu alana sağlamış olduğu bir başka katkı ise bilim adamları tarafından büyük ölçüde ihmal edilmiş bir konu olan ilk Müslümanların fethetmiş oldukları topraklarda bulunan sanatlara vermiş oldukları tepkiyi uygun ve doğru bir şekilde ele alması olmuştur.⁷⁶⁴ Grabar, Müslümanların başlangıçtaki korku ve merakla karışık saygısının ve hayranlığının hızlı bir şekilde küçümseme ve reddetmeye dönüşmüş olabileceğini dile getirmektedir. O ilk Müslümanların sanatlara karşı olan tutumunu “karışık” olarak tanımlamaktadır. Diğer taraftan aynı zamanda, sanatsal yaratıya karşı bir dizi karşıt davranışın olduğu İslam sanatının erken dönemlerinde bir dönem üslubunun olamayacağını savunan Grabar, Ernst Kühnel, Katharina Otto-Dorn gibi bazı bilim adamlarının “Emevi üslubu” demesine de karşı gelmektedir.⁷⁶⁵

Emevilerin “Çöl Sarayları” denilen yapılarını Roma Kır Villaları (Villa Rustica) ile karşılaştıran Grabar, bu yapıların İslam sanatının oluşumunda sadece sınırlı tarihsel bir öneme sahip olduklarına işaret etmektedir. Bu sarayların çeşitli özelliklerini detaylı bir şekilde analiz ederek erken Müslüman yönetici sınıfının yaşam biçimleri ve sembolik formları kullanmalarına dair bilgiler vererek onların anlaşılmasını sağlamıştır. Bu sayede Grabar İslam sanatı tanımı için din dışı sanatın metodolojik önemini de ortaya koyabilmiştir.

Grabar da, ticaretin anıtsal mimarisi olarak tanımlamış olduğu bir kaç yeni mimari form ve fikirlerden sonra (köprüler, kervansaraylar, alışveriş yerleri vb.) tamamen İslami bir saray tipi olmadığı gibi bir İslam şehir formu da yoktur sonucuna varmıştır. Ancak o

⁷⁶⁴ Grube, a.g.e., s.45.

⁷⁶⁵ Morony, a.g.e., s.516.

aynı zamanda erken İslam şehrinin mimari formları ve yapıları hakkında hala yeterince bilgi sahibi olmadığımızı da vurgulayarak, bu konuda her hangi bir genel ifade için henüz erken olduğunu da ilave etmektedir.

İslam sanatında karşımıza çıkan problemlerden biri de bu sanatı “dini” ve “din dışı” şeklinde ayırmaktır. İslam sanatını “seküler” ve “dini” olarak gruplandırmanın tartışılır bir konu olduğunu düşünen Grabar’a göre bu tutum modern Batılı bilim adamlarının tutumudur ve bir sanatın oluşumunda ve gelişiminde din dışı ve dini itici güçleri ayırmak gelenekseldir. Her ne kadar kendisi “dini” kavramı yerine “halk” için yapılmış yapılar ve “seküler” terimi yerine de “kişisel” amaçlar için yapılmış yapılar ve onların fonksiyonları şeklindeki bir ayırımın tercih edilmesinin daha uygun olacağını savunuyorsa da, çalışmalarında “seküler ve “dini” kavramlarını kullanarak ayırımlar yapması dikkat çekicidir. Yazarın özellikle “İslam Sanatının Oluşumu” adlı kitabında, medreseyi “seküler” değil de “dini” yapıların içinde değerlendirmesi düşündürücüdür. Bu durum belki de bir yerde bazı bilim adamlarının⁷⁶⁶ savunmuş olduğu gibi İslami yapılar söz konusu olduğunda “dini” ve “seküler” ayırımının pek işe yaramayacağı şeklindeki bir fikrin Grabar’ın da katıldığı bir görüş olduğunu düşünmemize neden olabilecek bir örnektir.

Grabar’ın bazı konulardaki geleneksel görüşlere meydan okumuş olması onun dikkate değer bir başka özelliğidir. O, Samerra’nın spiral şeklindeki minaresinin genellikle eski Mezopotamya mimarisi olan ziguratlarla olan ilişkisini sorgulayarak, bu formun hiç bir orijinal şeklinin bugüne kadar gelemediğini ve bunların hepsinin de farklı ölçülerde olması gibi sebepleri öne sürerek bu formun kaynağının şimdilik bir “bulmaca” olarak kaldığı sonucuna varmıştır.

Grabar’ın sorgulamış olduğu bir başka husus ise özellikle ilk kez Kühnel tarafından ortaya konulmuş olan Abbasi süsleme geleneği ile Orta ve hatta İç Asya’da göçebe bölgelerde görülen ahşap ve maden işlerinde benzer tekniklerin ve bitkisel motiflerin

⁷⁶⁶ Erica C. Dodd, “Review: The Formation of Islamic Art”, **The Art Bulletin**, Vol.57. No.2, June 1975, s.268.

oldukça benzer dönüşümleri ile ilgilidir. Grabar'a göre buradaki zorluk Orta Asya asıllı Türk askerlerinin anılarına ya da oradan getirmiş oldukları nesnelere dayalı olarak bir süsleme üslubu yaratmış olduklarını varsaymaktır. Bu yüzden Grabar Samerra C üslubunun en iyi şekilde klasik orijinli formların tamamen soyutlamaya kadar giden bir evrimsel süreç geçirdiklerini düşünmemizin açıklayabileceğini ileri sürmektedir. Grabar, süslemenin bu özelliğinin onun Müslüman dünyasının diğer bölgelerine geniş bir şekilde etki yapmasını da açıklayabileceğini savunmaktadır. Ona göre İslam sanatındaki sanatsal ifade kendisini “natüralist olmayan ve soyut motifler” aracılığı ile açıklama eğiliminde olmuştur.

Onun tartışmış olduğu bir başka husus ise mevcut en erken tarihli minber olan Kayrevan Camii'nin minberi ile ilgilidir. Bu minberin panoları ile ilgili yaygın görüş onların Bağdat'ta yapılmış olmaları yönündeydi. Ancak Grabar, erken XI. yüzyıl metinlerinden hareketle bu görüşü değiştirmiştir. O sadece tik ağacı kirişlerinin Irak'tan getirilmiş olduğunu ve minberin panolarının yerli bir yapım olduğunu ortaya koymuştur.

Grabar aynı zamanda İran camilerinde bulunan eyvanın gelişimi ile ilgili Godard'ın ortaya atmış olduğu yorumu da sorgulamıştır. Godard Sasani geleneklerinden ortaya çıkmış olan tek bir kubbenin ve muhtemelen de bir eyvanın olduğu bir erken İran cami tipinin olabileceğini ileri sürmüştür. Grabar, Godard'dın bu görüşünün sadece bir hipotez olduğunu ve İslam öncesine ait bir kaç yapının camiye çevrilmiş olduğu durumlar haricinde bugün onun bu görüşünün kabul edilemeyeceğini ileri sürmektedir.

Grabar ayrıca standart bir medresenin dört eyvanlı İran evinden gelişerek İran ve Irak'a yayılıp cami planını etkilemiş olması ile ilgili görüşe de kuşku ile yaklaşmaktadır. Ona göre bu orijinal formların anlaşılması için öncelikle en erken örneğinin kazılarının yapılması gerekmektedir. Bazı Anadolu medrese ve camilerinde avlunun bulunmayışı ile ilgili Grabar'ın ortaya atmış olduğu bir başka görüş ise bunların merkezi plan üzerine kurulmuş olan Ermeni ya da Bizans yapılarının etkisinin bir sonucu olabileceği şeklindedir.

Ancak o aynı zamanda her zaman savunulan bir görüş olan sert iklimin etkisinin bir sonucu olabileceği görüşünü de desteklemektedir.

Grabar'ın süsleme ile ilgili yaklaşımlarında günümüzün sanat tarihi metodolojisinden uzaklaştığı dikkati çekmektedir. Bunun başlıca sebebinin ise sanat tarihi değerlendirmelerinde neredeyse olmayan bir fikir olan “görsel zevk” (visual pleasure) ile ilgili yaklaşımlarının olduğunu söyleyebiliriz. Grabar'a göre süsleme “gözler aracılığı ile zevk için ihtiyacımızın derinliklerine en güçlü ve doğrudan götüren bir şeydir.”

Yazarın eserlerine genel olarak baktığımızda onların arkasında yatan önemli bir mesajın olduğunu söylemek mümkündür. O da İslam dünyasının sanatının, bilim adamları ve genel kültür için önemli olduğu düşüncesidir. Çünkü Grabar'a göre bu sanat geçmişin hükümdarlarının, yazarlarının ve düşünürlerinin maddi kültürüdür ve bu kültür bütün erkek ve kadınlara hitap eden estetik bir kaliteye sahiptir.

İslam sanatındaki tarihsel ya da doktrinsel olasılıklar, belirli biçimsel düşüncelerin diğerlerinin üzerinde üstünlük kazanmasını gerektirmiştir. Mesela tasvirin sorgulanması ve geometri ile kaligrafinin gelişmesi gibi ya da daha genel anlamda bütün sanatsal geleneklerde süslemenin çeşitli derecelerde mevcut olması düşüncesi.

Diğer taraftan Grabar'ın çeşitli İslam ülkelerinde bulunup araştırmalar yapmış olması sanatlar hakkında düşünmenin çok daha genel metotlarının olup olmadığını ve bu farklılıkları açıklamanın ve genel konuları detaylı bir şekilde işlemenin yollarının olup olmadığını merak etmesine neden olmuştur. Grabar'ın geç X. yüzyılın görsel yaratıcılığı ve imar edilmiş çevresi ile karşılaşması onda Marksizm ve Yapısalcılık (Structuralism) teorileri ile ilgili çağrışımları uyandırmıştır. Ağa Han programlarının özel koşulları aracılığı ile onlarla karşılaşması, onun bu teorileri daha az soyut bulmasına neden olmuştur ve bu teorilerin yaşayan bir kültürün sıcaklığı ile birleşmiş olduğu yönündeki düşüncelerinin onun özellikle son dönemlerde yapmış olduğu çalışmalarını etkilediğini

söyleyebiliriz. Grabar İslam sanatının sadece geçmişi ile değil bugünü ile de yakından ilgilidir.

Grabar'ın İslam sanatı alanına yapmış olduğu en önemli katkılarından biri de ibadet için daha büyük esnek çatılı bir alanın gerekliliğinin dışında, hipostil caminin yaratılması ile ilgili onun yararlı ve fonksiyonel boyutları hakkındaki yorumlarıdır. Ona göre, T planının kullanılması mimari bir odak ve yön sağlamaktadır. Grabar ayrıca cami süslemesinin ikonografik öneminin yapının en önemli bölümlerinin tanımlanmasına yaradığını, onun mutlak birliğini güçlendirdiğini ve Kur'ân kitabeleri aracılığı ile de ideolojik bir anlam naklettiğini belirtmektedir.

Grabar'ın belli başlı diyebileceğimiz bir başka katkısı “arabesk” olarak nitelendirilen süslemenin açıklanması ile ilgili olmuştur. Ona göre arabesk bir biçimden ziyade daha çok bir fikir olarak düşünülmelidir, o konusu süsleme olan bir dizi soyut ilkelerin tanımlanmasıdır. Bir nesnenin şeklinden ziyade yüzeyi çok daha önemli olduğu için kaplanmış olduğunu savunan Grabar, “süsü” formların toplamından çok formlar arasında bir ilişki olarak tanımlamıştır. Bu süslemenin geometrik motiflere tabi gibi görünmesinin ve dizaynlarında hayali eksenlerin varlığının olmasını “soyutlamanın mükemmeli” olarak düşünülebileceği şeklinde değerlendirmektedir. Diğer taraftan bu süsleme türünün örneklerinin tekrarlanabilir, genişletilebilir ve sonsuz büyümeye elverişli olması, herhangi bir kaynaktan alınmış konuların içine dahil edilebilme özelliği Grabar'a göre keyfi bir durumdur.

Birçok bilim adamının⁷⁶⁷ Grabar ile ilgili yapmış olduğu değerlendirmelerde, onun eski problemlere yeni açılardan yaklaştığı ve İslam sanatı anlayışına yeni bir soluk getirdiği görüşünde birleştikleri dikkat çekmektedir. Bizim de kendisinin çalışmaları ile ilgili varmış olduğumuz sonuç bu doğrultudadır. Ancak onun öne sürmüş olduğu görüşler hiç şüphesiz İslam sanatının en problemleri olan bu konular hakkındaki nihai açıklamalar

⁷⁶⁷ E.J.Grube, “Reviewed Work: The Formation of Islamic Art...”, ss.44-47; M.G.Morony, **a.g.e.**, ss. 514-520; M.Olin, **a.g.e.**, ss.728-731; R. Cormack, **a.g.e.**, ss.417-418; A.M. Watson, **a.g.e.**, ss.128-131 bu bilim adamlarının arasında zikredilebilir.

değildir. Grabar'ın bir başka önemli özelliğinin de bu konulara farklı açılardan yaklaşarak araştırmacıların dikkatlerini başka yönlere çekmesidir, o eserlerinde başka çıkışların da olabileceğini varsayımsal niteliğindeki hipotezleri ile ortaya koymaya çalışmıştır.

Diğer taraftan Grabar'ın İslam sanatı çalışmaları ile ilgili uygulamalar, teoriler ya da varsayımlarla ilişkili olabilecek orientalizm, arkeoloji, koleksiyonculuk, sanat tarihi, mimarlık tarihi, sosyal bilimler ve çağdaş yaratıcılık gibi itici kuvvetler, davranışlar ya da metodolojik yönler üzerinde de durarak İslam sanatını açıklama girişimlerinde bulunmuş olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Onun yapmış olduğu en önemli katkılardan biri İslam sanatının sanat tarihinin diğer alanları arasına kabul edilmesi hususundaki girişimleri olmuştur.

Grabar ayrıca İslam sanatındaki süsleme, saray sanatı ya da tasvirlerle karşı olan tutum gibi Müslüman kültürünün eşsiz deneyimleri ile ilgili konulara ağırlık vererek Müslüman kültürünün özellikle de güçlü olan yönlerini tanımlamaya çalışmıştır. Diğer kültürlerde görülen ikonoklazm geleneğinin İslamiyette mevcut olmadığını çarpıcı bir şekilde ortaya koyarak da bu konuya farklı bir boyut kazandırmaya çalışmıştır.

Mimarlık tarihinden küçük el sanatlarına kadar İslam sanatının neredeyse her alanı ile ilgilenmiş olan Grabar, Müslüman kültürünü küçük nesnelerin en az sanatın diğer büyük çalışmaları kadar önemli olduğu tek kültür olarak görmektedir.

Grabar'ın çalışmalarından, onun sanatı anlamak için çeşitli girişimlerde bulunmuş olduğunu söylemek mümkündür. Bunlardan biri antropolojinin yapısalcılık teorisi (structuralist theory) aracılığı ile bütün sanat tarihini açıklamanın mümkün olabileceği yönündeki düşünceleridir. Yapısalcılık teorisinin en önemli prensiplerinden biri belirli bir sanat eserinin maddi varlığından ziyade onun anlamını vurgulamaktır. Bir başka ifade ile sanat eserleri bir işaret olarak ele alınmaktadır. Bu teoriye göre işaretin tek başına bir anlamı yoktur ve ancak bir ilişkiler sistemine girdiği zaman anlam kazanmaktadır.

Grabar'ın önemli olan saptamalarından biri de sosyoloji ve kısmen Marksizm sayesinde sanatın bir ürün haline gelmiş olmasıdır. Bunun neticesinde de sanatın maddi yönleri ortaya çıkmış ve bir sanat çalışması için güzellik kavramı ön plana geçmiştir. Yazarın sanat çalışmaları için önemle üzerinde durmuş olduğu bir başka husus ise sanata karşı olan davranışları belirleyen psikoloji olmuştur. Grabar hoşlanmak ya da hoşlanmamak gibi faktörlerin dışında bir şeyi görme ya da hissetmenin birçok farklı yollarının olabileceğini de ortaya koymaya çalışmıştır.

Son zamanlarda yapmış olduğu çalışmalarında özellikle “zevk teorisi” üzerinde durmuştur. Nitekim bu teoriyi Süslemenin Aracılığı (The Mediation of Ornament) adlı eserinde İslam sanatı üzerine de tatbik etmeye çalışmıştır. Grabar günlük hayatta her zaman zevkle ilgili yargılarda bulunduğumuz halde bu yargılamalarla ilgili yazılmış bir şeylerin olmadığına da dikkat çekmektedir. Ona göre sanat tarihçilerinin genellikle gözlerinden kaçan şey “yardımcı aletlerdir” mesela, “bu türden yargılamaları neden yapıyoruz ve bu yargılamaların doğru ya da yanlış olduğuna nasıl karar veriyoruz” gibi.

Sanat tarihi ile ilgili çalışmalarda yine alışık olmadığımız bir başka yöntemi görüyoruz Grabar'ın çalışmalarında o da dilbiliminin insanların sanatı görme ve anlamalarını etkileyen bir faktör olması ile ilgili düşünceleridir. O sanatları açıklamak için yeni terimler geliştirerek sadece İslam sanatına değil, genel olarak sanatların anlaşılması için de bir girişimde bulunarak katkı sağlamaya çalışmıştır.

Grabar Harvard Üniversitesindeki Ağa Han Programı çerçevesinde İslam dünyasındaki çağdaş sanat ve mimari eserlerle de ilgilenmeye başlamıştır. O sanat tarihçilerinin görevlerinden birinin de İslam sanatının çağdaş sanat için nasıl bir esin kaynağı olduğunu göstermek olduğuna inanmaktadır. Grabar İslam sanatının farklılığını diğer sanatlardan ayrı tutarak korumanın önemli olup olmadığı konusunu nasıl cevaplandıracağını bilmediğini ve bunu ve bu görevin yeni nesle bırakılması gerektiğini düşünmektedir.

Grabar'ın dikkat çekici ve ilginç olan yaklaşımlarından biri sanat çalışmasının kalitesinde ya da karakterinde dinin rol oynamadığını savunan görüşüdür. Kanaatimizce onun bu görüşünün temel çıkış noktası VII. yüzyıla tarihlenen Kubbetü's-Sahre'nin incelikli bir şekilde yazılmış olan kitabelerinin yazımında Müslüman sanatçılarla birlikte Hıristiyan sanatçıların da bulunmuş olabileceği düşüncelerinden kaynaklanmaktadır. Çünkü o İslamiyet'in ortaya çıkışından üç nesil sonra birinci sınıf mozaikleri uygulayabilecek yeteri kadar Müslüman mozaik sanatçısının olup olmadığı konusunun meçhul bir konu olduğunu düşünmektedir. Ayrıca camiler, türbeler ve Kur'ân'ın sanatsal kitabelerinin dışında bizim İslam sanatı dediğimiz çoğu şeyin Grabar, seküler sanat olduğunu düşünmektedir.

Grabar'ın çalışmalarında karşılaştığımız bir başka husus onun, bir kültürü tanımlamak için mistisizmin her zaman ikinci derecede bir olgu olduğunu düşünmesi ile ilgilidir. Çünkü sanat insanların bir yere, bir eve, bir kaba vs.ye ihtiyaçları olduğu için ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan, Müslüman geleneğinin çok erken tarihlerden itibaren mistisizm içinde tanıtılmış olması aynı zamanda ona göre İslam sanatını çok çağdaş yapan bir unsurdur.

Grabar'ın İslam sanatı ile ilgili olarak ortaya koymuş olduğu bir başka bakış açısı ise İslam sanatında aynı formlara farklı anlamların verilebileceği ile ilgilidir. Yani bu formları yorumlamak için zorlayıcı bir sistemin olmadığını ve bunun her bir bireye sanatı istediği gibi görmek özgürlüğünü verdiğini belirtmektedir. Grabar ayrıca başlıca bütün sanat geleneklerinin içinde sadece İslam sanatının böyle bir özgürlük verdiğini ve bu yüzden de onun sömürülmüş olabileceğini de eklemektedir. Aynı zamanda Grabar'ın bu özgürlüğün dini sebeplerden dolayı olmadığını da düşündüğünü belirtmek gerekmektedir.

Her ne kadar Grabar İslam sanatı ile ilgili çalışmalarında akılcı ve nötr bir tutum sergilemiş olsa da, her ne kadar bu kültürü iyi tanıyor gibi görünse de en nihayetinde o bir Batılı ve İslam kültürünün dışında olarak bu sanata yaklaşmakta ve onu değerlendirmeye

çalışmaktadır. İslam sanatı ve mimarisinin anlaşılması hususunda önemli katkılar sağlamış olan Oleg Grabar'ın kendisi de zaten, bilim adamının arayışlarının parlak cephesinin ardında, sanat çalışmalarının ve onlar tarafından ortaya konulmuş olan konuların takdim edilmesinde, geleneksel yolların gölgesinde az ya da çok kişisel araştırmaların sonucunun yattığını düşünmektedir.

Grabar'ın bu alanla ilgili çabaları sadece İslam sanat ve mimarisi çalışmalarını ve onların ortaya koymuş oldukları konuları anlamak için yapılmış araştırmalardan ibaret değildir, o bugün İslam sanatı alanına yapmış oldukları katkılarla tanınan ve hala bu hizmetlerini dünyanın çeşitli yerlerinde bulunan üniversite, enstitü ve müzelerinde devam ettiren, belli başlılarının isimleri aşağıda verilen birçok bilim adamının yetişmesinde de payı olan biridir:

Annabelle Simon-Cahn, Eva R. Hoffman, Jonathan M. Bloom, Yasser Tabbaa, Hafez K. Chehab, Ghazi Bisheh, Nuha N. N. Khoury, Nasser Rabbat, Beatrice St. Laurent, Andras Riedlmayer, Archie G. Walls, M. Tarek Swelim, Mohammad al-Asad, Khaled Asfour, Daniel Pipes, Jamel Akbar, Scott Redford, Howard Crane, Gülru Necipoğlu, Esin Atıl, Tülay Artan, Ayda Arel, Walter B. Denny, Fay Arrieh Frick, Lisa Golombek, Thomas W. Lentz, Sheila S. Blair, Edward J. Keall, Massumeh Farhad, Marianna Shreve Simpson, Zahra Faridany Akhavan, Sheila R. Canby, Antony Welch, Michael Brand, Perween Hasan, Michael W. Meister, Deborah Klimburgh Salter, Nancy Shatzman Steinhardt, Zakaria Ali.

Grabar çalışmalarında geçmişte verilmiş olan uygun anlamların, bugün görsel olarak algılanan anıtların ve sanat çalışmalarının dünyasındaki sınırlılığını tartışmaktadır. O bu türden araştırmaların her zaman kısmen kişisel olduğunu belirtmektedir. Kişisel düşünceler ise bilim adamları topluluğu ve sanatlarla yaşayan herkes tarafından kullanılmaya başlandığında başarılıdır ve Oleg Grabar'ın bunu gerçekleştirmeyi başarmış olan nadir bilim adamlarından biri olduğunu söylemek mümkündür.

Yine de yapılan bu çalışmaların yeterince güçlendirilmesi ve desteklenmesi için daha birçok araştırmaya ihtiyaç olduğu ortadadır. Diğer taraftan sanat tarihçilerinin ve eleştirmenlerin yapması ve üzerinde durup aydınlatmaları gereken hala pek çok husus bulunmaktadır.

KAYNAKLAR

1. GENEL KAYNAKÇA

- ADORNO, Theodor W., **Aesthetic Theory**, (Eng. Trans. Robert Hullot-Kentor), London, 2004.
- AĞA-OĞLU, Mehmet, "Remarks on the Caharacter of Islamic Art", **The Art Bulletin**, Vol.36, No.3 (Sep. 1954), ss.175-202.
- AKIN, Günkut, **Asya Merkezi Mekan Geleneği**, Kültür Bakanlığı, Ankara 1990.
- AKKACH, Samer, "Analogy and Symbolism: An Aproach to the Study of Traditional Islamic Architecture", **The Islamic Quarterly**, XXXVI/2, London, 1992, ss.84-99.
- ALLAWI, İbrahim, "Some Evolutionary and Cosmological Aspects to Early Islamic Town Planning" **Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies**, Cambridge 1988, ss. 57-72.
- ALLEN, Terry, **Five Essays on Islamic Art**, Solipsist Press, 1988.
- ARKOUN, Mohammed, "L'Humanisme Arabe au IX siecle", **Studia Islamica**, 15, 1961, ss.68-87.
- ARNHEIM, Rudolf, "Reviewed Works: The Mediation of Ornaments by O. Grabar", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 53, No.2, Spring 1995, ss.218-219.
- ARNOLD, Thomas W. , **Painting in Islam**, Oxford Clarendon Press, 1929.
- ARSEVEN Celal Esad, "Arabesk", **Sanat Ansiklopedisi**, Millieğitim Basımevi, İstanbul 1975, ss.93-94.
- ATASOY, Nurhan - RABY, J., **Iznik Pottery**, London, 1989.
- AYDIN, Abdullah, **Kur'an-ı Kerim ve Yüce Meâli**, Aydın Yayınevi, İstanbul, tarihsiz.
- AYDIN, Mehmet S., **Din Felsefesi**, Dokuzuncu Baskı, İzmir, 2001.
- BAKHTIAR, Laleh - ARDALAN, Nader, **The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture**, Chicago, 1973.

- BAKIRER, Ömür, **Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları**, TTK, Ankara 1976.
- BEGLEY, Wayne, “The Myth of the Taj Mahal and a New Theory of its Symbolic Meaning”, **The Art Bulletin** Vol.61, No:1, Mar. 1979, ss.7-37.
- BEGLEY, Wayne, Z.A.Desai, **Taj Mahal**, Seattle, 1989.
- BIRD, Sandra, **Sreataegies For Determining Culturally-Based Knowledge Using Islamic Art**, (unpublished Ph.D. thesis, The Florida State University School of Visual Arts and Dance, 1999).
- BLAIR, Sheila, **The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana**, Leiden 1992.
- BLOOM, Jonathan M., “The Mosque of al-Hakim in Cairo”, **Muqarnas I**, 1983, ss.15-36.
- BLOOM, Jonathan M., “Five Fatimid Minarets in Upper Egypt”, **The Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol.43, No.2 (May, 1984), ss.162-167.
- BLOOM, Jonathan M., “The Introduction of the Muqarnas into Egypt”, **Muqarnas 5**, 1988, ss.21-28.
- BLOOM, Jonathan M., **Minaret: Symbol of Islam**, Oxford: Oxford University Press, 1989.
- BLOOM, Jonathan M., “Creswell and the Origins of the Minaret”, **Muqarnas**, Brill, Vol. 8, K.A.C. Creswell and His Legacy (1991), ss.55-58.
- BLOOM, Jonathan - BLAIR, Sheila, **Islamic Arts**, Phaidon, London, 1977.
- BLOOM, Jonathan - BLAIR, Sheila, **Islam A Thousand Years of Faith and Power**, New Haven-London, 2002.
- BLOOM, Jonathan -, Sheila, **Images of Paradise in Islamic Art**, Hood Museum of Art 1991.
- BOZKURT, Nebi, “Minber”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.30, İstanbul, ss. 101-103.
- BRISCH, Klaus, “Observations on the Iconography of the Mosaics in the Great Mosque at Damascus”, **Content and Context of Visual Arts in the Islamic World**, University Park, PA, 1988, ss.14-21.
- BROCKELMANN, Carl, **İslam Ulusları ve Devletleri Tarihi**, (Çev. Neşet Çağatay), T.T.K., Ankara, 1992.

- BUHÂRÎ, **Sahîh-i Buhârî Muhtasarı Tecrîd-i Sarîh Tercümesi ve Şerhi**, C.6, 3. Baskı, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1974.
- BUHÂRÎ, “Kitabu’l-Libas, 89” **Sahîh-i Buhârî ve Tercemesi**, (Mütercim Mehmed Sofuoğlu), C. 13, Ötüken, İstanbul, 1989, s.5954.
- BURCKHARDT, Titus, **Sacred Art in East and West**, (Eng. Trans.: Lord Northbourne), London, 1967.
- BURCKHARDT, Titus, **Art of Islam: Language and Meaning**, (Trans. J.P.Hobson), Westerham-Kent: World of Islam Festival Trust, 1976.
- CAHEN, Claude, **Doğuşundan Osmanlı Devletinin Kuruluşuna Kadar İslamiyet**, (Çev. E.N.Erendor), Ankara, 1990.
- CHATZIDAKIS, Manolis - GRABAR, André, **Byzantine and Early Medieval Painting**, (Trans. Simon Watson Taylor), Compass History of Art, New York, 1965.
- CLINTON, Jerome W., “Reviewed Work: Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol “Shahnama” by Oleg Grabar; Sheila Blair”, **Speculum**, Vol. 57, No. 4. (Oct., 1982), ss.891-893.
- COOMARASWAMY, Ananda K., “Symbolism of the Dome”, **The Indian Historical Quarterly**, XIV, March, 1938, ss.1-56.
- CORBIN, Henry, **İslam Feklşefesi Tarihi Başlangıçtan İbn Rüşd’ün Ölümüne**, (Çev. Prof.Dr. Hüseyin Hatemi), İletişim Yay., 2.Baskı, 1994.
- CORMACK, Robin, “Reviewed Work: City in the Desert: Qasr al-Hayr East by Oleg Grabar; Renata Hold; James Knustad; William Trousdale”, **International Journal of Middle East Studies**, Vol.12, No.3 (Nov., 1980), ss.417-418.
- CRESWELL, K.A.C., “The Lawfulness of Painting in Islam”, **Ars Islamica**, Vol. XI-XII, Michigan, 1946, ss.159-165.
- CRESWELL, K.A.C., “Ka ‘ba in A.D. 608”, **Archaeologia**, XCIV, 1951, ss.97-102.
- CRESWELL, K.A.C., **A Short Account of Early Muslim Architecture**, Pelican Books, Baltimore, 1958.
- CRESWELL, K.A.C., James W. Allan, **A short Account of Early Muslim Architecture**. Revised and Supplemented by James W. Allan, Aldershot: Scholar Press, 1989.
- CRESWELL, K.A.C., **Muslim Architecture in Egypt**, vol.2, Oxford, 1958.

- CRESWELL, K.A.C., “The Evolution of the Minaret, With Special Reference to Egypt-I”, **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, Vol.48, No. 276 (Mar., 1926), ss.134-135+137-140.
- CRESWELL, K.A.C., “The Evolution of the Minaret, With Special Reference to Egypt-III”, **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, Vol.48, No. 279, Jun, 1926, ss.297-98.
- CRITCHLOW, Keith, **Islamic Patterns: An Analitical and Cosmological Approach**, New York, 1976.
- ÇAĞATAY, Neşet, **Sorularla İslam Dini ve İslam Tarihi**, Gündoğan Yay., Ankara, 1997.
- ÇAM, Nusret, **İslâmda Sanat Sanatta İslâm**, 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997.
- ÇETİN, Abdurrahman, “Ezan”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.12, İstanbul, 1995, ss.36-38.
- DEMİRİZ, Yıldız, **Osmanlı Mimarisinde Süsleme I, Erken Devir**, İstanbul 1979.
- DEMİRİZ, Yıldız, **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, İstanbul, 2000.
- DENNY, Walter B., “Seramic Revetment of the Mosque of Rüstem Paşa” **5th Internotional Congress of Turkish Art (1975)**, Budapest 1979, ss.69-90.
- DENNY, Walter B., “Reviewed Work: The Alhambra by Oleg Grabar”, **Speculum**, Vol. 55, No.4 (Oct., 1980), ss.791-794.
- DENNY, Walter B., “Reviewed Work: The Illustrations of the “Maqamat” by Oleg Grabar”, **Speculum**, Vol. 61, No. 3. (Jul., 1986), ss.659-660.
- DERMAN, M. Uğur, “Hat”, **İslam Ansiklopedisi**, C.16, İstanbul, 1997, ss.427-437.
- DERMAN, M. Uğur, **İslam Kültür Mirasında Hat San’atı**, İstanbul, 1992.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, (Haz. Aydın Sami Güneyçal), 13. Baskı, Ankara 1996.
- DODD, Erica C., “The Image of the Word”, **Beryuts**, 18, Beirut, 1969, ss.35-62.
- DODD, Erica C., “Review: The Formation of Islamic Art”, **The Art Bulletin**, Vol.57. No.2, June 1975, ss.267-270.
- DODD, Erica C. - KHAIRALLAH, Shereen, **The Image of the Word**, Beirut, 1981.

- ELIADE, Mircea, **Kutsal ve Dindışı**, (Çev. M.A. Kılıçbay), Gece Yay., Ankara 1991
- ELIADE, Mircea, **İmgeler ve Simgeler**, (Çev. M.A. Kılıçbay), Gece Yay., Ankara 1992.
- EL-SAID, Issam - PARMAN, Ayşe, **Geometric Concepts in Islamic Art**, London, 1976.
- ERZİNCAN, Tuğba, “Mihrap”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.30, İstanbul 2005, ss. 30-37.
- ESİN, Emel, “Türk Kubbesi”, **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, C.III, Ankara, 1971, ss.159-182.
- ETTINGHAUSEN, Richard, “Manuscript Illumination” **A Survey of Persian Art**, London 1941, ss.1937-74.
- ETTINGHAUSEN, Richard, “The Character of Islamic Art”, **Arab Heritage**, ed. N.A. Faris, Princeton, 1944, ss.251-267.
- ETTINGHAUSEN, Richard, “Al-Ghazzali on Beauty”, **Art and Thought**, London, 1947, ss.160-165.
- ETTINGHAUSEN, Richard, **From Byzantium to Sassanian İran and the Islamic World, Three Modes of Artistic Influence**, Leiden, E.J. Brill, 1972.
- ETTINGHAUSEN, Richard, **Arab Painting**, Ceneva, 1977.
- EYİCE, Semavi, “Varna ve Balçık Arasında Akyazılı Sultan Tekkesi”, **Bellekten**, 124, Ekim 1967, ss.551-600.
- GEHÉRVÁRI, G., “Reviewed Work: City in the Desert: Qasr al-Hayr East by Oleg Grabar”, **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, Vol.43, No.2 (1980), ss.368-371.
- FALAMAKI, M., “El-Ghadir Mosque, Tehran”, **Mimar**, S. 29, 1988, ss.24-29.
- FINSTER, Barbara, “Die Mosaiken der Umayyadenmoschee von Damascus”, **Kunst des Orients** 7,1971, ss.83-141.
- FLOOD, Finbarr Barry, “Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum”, **The Art Bulletin**, Vol.:84, No.4 (Dec., 2002), ss.641-659.
- GOMBRICH, Ernst H., **Art and Ullsion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation**, New York, 1960.
- GOMBRICH, Ernst H., **The Sense of Order**, Cornell University Press, 1979.

- GOMBRICH, Ernst H., **Sanatın Öyküsü**, (Çev.Bedrettin Cömert), 4. Basım, İstanbul, 1992.
- GÖÇER, Aslı, “A Hypothesis Concerning the Character of Islamic Art”, **Journal of the History of Ideas**, Vol.60, No.4, Oct. 1999, ss.683-692.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki, **Hurufilik Metinleri Kataloğu**, Ankara, 1973.
- GRABAR, André, **Byzantine and Early Medieval Painting** (Trans. Simon W. Taylor), Compass History of Art, New York 1965.
- GRAY, Basil, “Reviewed Work: The Formation of Islamic Art by Oleg Grabar”, **The Burlington Magazine**, Vol.116, No. 858 (Sep., 1974) ss.542-543.
- GRAY, Basil, “Reviewed Work: The Art and Architecture of Islam: 650-1250 by Richard Ettinghausen; Oleg Grabar”, **The Burlington Magazine**, Vol.130, No. 1020, Special Issue on Degas. (Mar., 1988), s.231.
- GRUBE, Ernst J., “Reviewed Work: The Formation of Islamic Art by Oleg Grabar”, **Journal of American Oriental Society**, Vol. 97, No. 1, (Jan.-Mar., 1977), ss.44-47.
- GRUNEBAUM, G. Von, “Byzantine Iconoclasm and the Influence of the Islamic Environment,”, **History of Religions**, 2, 1962, ss 1-10.
- GUÉNON, René, **Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi** (Çev. Fevzi Topaçoğlu), İstanbul, 2001.
- HASENMUELLER, Chrisyine, “Panofsky, Ikonography, and Semiotics”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 36, No. 3, Critical Interpretation. (Spring, 1978), ss.289-301.
- HILLENBRAND, Robert, “Manara, Manar”, **Encyclopedia of Islam**, 1987, s.364.
- HILLENBRAND, Robert, **Islamic Architecture Form, Function and Meaning**, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000.
- HILLENBRAND, Robert, **Islamic Art and Architecture**, London 2004.
- HOAG, John D., “Reviewed Work: Islamic Architecture and Its Ornament, A.D. 800-1500 by Derek Hill; Oleg Grabar”, **The Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol. 25, No.3 (Oct.1966), ss.222-224.
- HOAG, John D., “Reviewed Work: The Alhambra by Oleg Grabar”, **The Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol. 38, No. 3. (Oct., 1979), ss.277-278.

- HODGSON, Marshall G. S., "Islam and Image", **History of Religions**, Vol. 3, No. 2. (Winter, 1964), ss.220-260.
- HODGSON, Marshall G. S., **The Venture of Islam**, Vol. 1, Chicago 1974.
- İPŞİROĞLU, M.Ş., **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973.
- JONES, Owen, **The Grammar of Ornament**, New York, 1987.
- KHAZÂIE, Mohammad, **The Arabesque Motif (İslîmî) in Early Islamic Persian Art Origin, Form and Meaning**, London 1999.
- KHOURY, Nuha N., "The Mihrab: From Text to Form", **International Journal of Middle East Studies**, Vol.30, No.1 (Feb.1998), ss.1-27.
- KHOURY, Nuha N., "The Mihrab Image: Commemorative Themes in Medieval Islamic Architecture", **Muqarnas**, Vol.9, 1992, ss.11-28.
- KING, G.R.D., "Reviewed Work: The Art and Architecture of Islam: 650-1250 by Richard Ettinghausen; Oleg Grabar", **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, Vol. 52, No. 2. (1989), ss.348-349.
- KUBAN, Doğan, **Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1982.
- KÜÇÜKAŞÇI, Mustafa S., **Abbasilerden Osmanlılara Mekke Medine Tarihi**, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2007.
- Kutsal Kitap, Eski ve Yeni Antlaşma**, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2001.
- LANG, D.M., "Reviewed Work : The Coinage of Tulunids by Oleg Grabar", **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, Vol. 21, No. 1/3, 1958, ss.631.
- LEWIS, Bernard, **The Arabs in History**, New York, 1967.
- LEWIS, Bernard, **The World of Islam**, London, 1976.
- LU, Peter J.- STEINHARDT, Paul J., "Decagonal and Quasi-Crystalline Tilings in Medieval Islamic Architecture", **Science**, Vol. 315, February 2007, ss.1106-1110.
- MAKOVICKY, Emil, "800-Year-Old Pentagonal Tiling from Maragha, Iran, and the New Varieties of Aperiodic Tiling it Inspired In: Fivefold Symmetry", ed. I. Hargittai, **World Scientific**, 1991, ss.67-86.

- MARICQ, A.- WIET, G., **Le minaret de Djam**, Paris, 1959.
- MELIKIAN-CHIRVANI, S., “State Inkwells in Islamic Iran,” **Journal of the Walters Art Gallery** 44 , 1986.
- MÉLIKOFF, Irène, “Bektaşî-Alevîler’de Ali’nin Tanrılaştırılması” **Tarih’ten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali**, Haz. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara, 2005, ss.91-92.
- MICARA, Ludovico, “Lofty Chambers: The Interior Space in the Architecture of Islamic Countries”, **Understanding Islamic Architecture**, London, 2002, ss.49-55.
- MICHON, Jean-Lois, “The Message of Islamic Art” **Studies in Comparative Religion**, 17, 1985, ss.70-79.
- MOLINE, J. “The Minaret of Tam”, **Kunst des Orients**, 9, 1974, ss.131-48.
- MORGAN, D.O., “Reviewed Work: Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shahnama by Oleg Grabar; Sheila Blair”, **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, Vol. 45, No.2.(1982), ss.364-365.
- MORONY, Michael G., “Reviewed Work: The Formation of Islamic Art by Oleg Grabar”, **International Journal of Middle East Studies**, Vol.6, No.4 (Oct., 1975), ss.514-520.
- MÜLAYİM, Selçuk, **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler -Selçuklu Çağ-**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982.
- MÜLAYİM, Selçuk, **Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi**, Kaknüs Yayınları, 1. basım, İstanbul 1999.
- MÜLAYİM, Selçuk, “Kubbe” **TDK İslam Ansiklopedisi**, C.26, Ankara, 2002, ss.300-3003.
- MÜLAYİM, Selçuk, “Mukarnas”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.31, İstanbul 2006, ss.126-128.
- NASR, Seyyid Hüseyin, **İslam ve İlim, İslam Medeniyetinde Aklî İlimlerin Tarihi ve Esası**, (Çev. İlhan Kutluer), İnsan Yayınları, İstanbul, 1989.
- NASR, Seyyid Hüseyin, **İslam Sanatı ve Manevîyatı**, (Çev. Ahmet Dermirhan), İnsan Yay. İstanbul, 1992.

- NASR, Seyyid Hüseyin, **İslam İdealler ve Gerçekler**, (Çev. Ahmet Özel), 2. Baskı, İz Yay., İstanbul, 1996.
- NASR, Seyyid Hüseyin, **Üç Müslüman Bilge**, (Çev. Ali Ünal), İstanbul 2. Baskı, Tarihsiz.
- NECİPOĞLU, Gülru, **The Topkapı Scrolls: Geometry and Ornament in Islamic Architecture**, Oxford University Press, 1995.
- NORRIS, H.T., “Reviewed Work: The Alhambra by Oleg Grabar”, **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, Vol. 42, No. 2, In Honour of Thomas Burrow (1979), ss.385-386.
- OLIN, Margaret, “Reviewed Work: The Mediation of Ornament by Oleg Grabar”, **The Art Bulletin**, Vo.75, No:4, Dec.1993, ss.728-731.
- ÖDEKAN, Ayla, **Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnaslı Portal Örtüleri**, İstanbul, 1977.
- ÖDEKAN, Ayla, “Bir Mukarnaslı Portal Yarım Kubbesi Geometrik Şemadan Üçüncü Boyuta Geçiş Örneği”, **Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı’ya Armağan**, TTK, Ankara 1988, ss.438-445.
- ÖDEKAN, Ayla, “Mukarnas Bezeme”, **Mimarbaşı Koca Sinan**, İstanbul 1988, ss.475-478.
- ÖGEL, Semra, **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, T.T.K, Ankara 1987.
- ÖNEY, Gönül, “Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi”, T.T.K. **Belleten**, C. XXXIII/130, Ankara 1969, ss.25-36.
- ÖNEY, Gönül, **Anadolu Selçuklularında Süsleme ve El Sanatları**, Türkiye İş Bankası, Ankara, 1978.
- ÖNKAL, Hakkı, “Osmanlı Türbelerinde Yer Alan Dini İbareler Hakkında Bazı Mülâhazalar”, **Türk Kültürü**, s.308, Yıl XXVI, Aralık 1988, ss.756-768.
- ÖNKAL, Hakkı, **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, Ankara 1996.
- ÖZGÜR, Şenay, “Tire Minareleri”, **D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi**, İzmir, 1998.
- ÖZEK, Ali - KARAMAN, Hayrettin vd., **Kur’an-ı Kerim ve Açıklmalı Meali**, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, 1991.
- ÖZTÜRK, Yaşar Nuri, **Kur’an-ı Kerim Meali**, İstanbul, 1993.

- PAGE, J. Burton, "Reviewed Work: Islamic Architecture and Its Decoration, A.D. 800-1500 by Derek Hill; Oleg Grabar", **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, Vol. 29, No.2 (1966), ss.393-394.
- PANOFSKY, Erwin, "The History of Art as a Humanistic Discipline", **Meaning in the Visual Arts**, New York 1955, ss. 1-25.
- PEKER, Ali Uzay, **Anadolu Selçuklular'ının Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, (İstanbul Teknik Üniversitesi, 1996).
- PEKER, Ali Uzay, "Selçuklu Anıtsal Mimarisinde Kozmolojik İmgeler: Evren Katmanlarının Simgesi Olarak 'Kutsal Ağaç' Kompozisyonu," **I-II Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri**, Konya Selçuk Üniversitesi 1993, ss.199-206.
- PENINCK, Nigel, **The Ancient Science of Geomancy**, Sebastopol 1979.
- PETERS, Frank F., "Reviewed Work: City in the Desert. Qasr al-Hayr East by Oleg Grabar; Renata Hold; James Knustad; William Trousdale", **The Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol.38, No.4 (Dec., 1979), ss.384-385.
- PUGAÇENKOVA, Galina. A., **Puti Razvitia Arhitekturi Yujnogo Turkmenistana**, Moscow, 1958.
- PUGAÇENKOVA, Galina A. - REMPEL, L.İ., **Oçerki İskusstva Sredney Azii**, İskusstvo, Moskva, 1982.
- RHODES, John, "Reviewed Work: The Mediation of Ornament by Oleg Grabar", **Speculum**, Vol. 69, No. 4. (Oct., 1994), ss.1178-1179.
- ROXBURGH, David J., "Reviewed Work: La Peinture Persane: Une Introduction by Oleg Grabar", **Artibus Asiae**, Vol. 60, No. 2 (2000), ss.349-351.
- SCHICK, Robert, "Reviewed Work: The Shape of the Holy Early Islamic Jerusalem by Oleg Grabar", **Journal of American Oriental Society**, Vol. 120, No. 1. (Jan.-Mar., 2000), ss.108-110.
- SCHIMMEL, Annemarie, **Islamic Calligraphy**, Leiden, 1970.
- SCHIMMEL, Annemarie, **Mystical Dimensions of İslam**, Chapel Hill, 1975.
- SCHIMMEL, Annemarie, **Calligraphy and Islamic Culture**, New York –London, 1984.
- SCHIMMEL, Annemarie, **Sayıların Gizemi**, (Çev. Mustafa Küpüşoğlu), İstanbul, 2000.

- SERJEANT, R.B., “Mihrab”, **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, University of London, Vol. 22, No.11 (1959), ss.439-453.
- SMITH, E. Baldwin, **Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages**, Princeton NJ 1956.
- SOURDEL-Thomine, J., “Deux Minarets d’époque Seljoukide en Afganistan”, **Syria** XXX, 1952, ss.108-36.
- SÖZEN, Metin- TANYELİ, Uğur, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul , 1992.
- TABBAA, Yasser, “The Muqarnas Dome its Origin and Meaning”, **Muqarnas** 3 , 1985, ss.61-74.
- TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, 6.Basım, İstanbul, 1997.
- ŞEKERCİ, Osman, **İslam’da Resim ve Heykelin Yeri**, İstanbul, 1974.
- YAZIR, Mahmud Bedreddin, **Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli**, I-II-III. Kitap, 2. baskı, Ankara, 1981.
- YETKİN, Suut Kemal, **İslam Mimarisi**, Ankara 1959.
- WATSON, Andrew M., “Reviewed Work: City in the Desert: Qasr al-Hayr East by Oleg Grabar; Renata Hold; James Knustad; William Trousdale”, **Speculum**, Vol. 57, No.1 (Jan., 1982), ss.128-131.
- WHELAM, Estelle, “The Origins of the Mihrab Mujawwaf: A Reinterpretation”, **International Journal of Middle East Studies**, Vol. 18, No:2 (May, 1986), ss.205-223.
- WILLIAMS, Caroline, “The Cult of Ali Saints,” **Muqarnas** 3, 1985, ss.39-60.
- WILLIAMS, Caroline, “ Reviewed Work: The Great Mosque of Isfahan by Oleg Grabar”, **International Journal of Middle East Studies**, Vol. 24, No.1 (Feb., 1992), ss.145-147.

2. OLEG GRABAR BİBLİYOGRAFYASI (1953-2006)

A- KİTAPLAR

B- MAKALELER VE TEBLİĞİLER

A- KİTAPLAR

- 1- **The Coinage of the Tulunids**, New York American Numismatic Society, 1957.
- 2- **Persian Art Before and After the Mongol Conquest** , Ann Arbor, Mich., 1959.
- 3- **Islamic Architecture and Its Decoration**, a photographic survey by Derek Hill, with an introductory text by Oleg Grabar, London 1964, 2nd ed., 1967.
- 4- **Sasanian Silver: Late Antique and Early Medieval Arts of Luxury from Iran**, University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, MI, 1967.
- 5- **The Formation of Islamic Art**, Yale University Press (New Haven, CT), 1973, revised and enlarged edition 1987. (**İslam Sanatının Oluşumu**, Çev. Nuran Yavuz, Hürriyet Vakfı Yayınları Temmuz 1988, YKY, İstanbul Ocak 1998).
- 6- **City in the Desert: Qasr al-Hayr East**, with Renata Hold, James Knustad, William Trousdale, 2 vols, Harvard University Press 1978, vol.I-II.
- 7- **The Alhambra**, Cambridge Massachusetts 1978.
- 8- **Epic Images and Contemporary History**, With Sheila Blair University of Chicago Press, Chicago, IL 1980.
- 9- **The Illustrations of the Maqamat**, University of Chicago Press, Chicago, IL 1984.
- 10- **The Art and Architecture of Islam**, with Richard Ettinghausen 650-1250, Penguin, New York, NY 1987.
- 11- **The Great Mosque of Isfahan**, New York University Press, New York, NY 1988, 1990.
- 12- **The Mediation of Ornament**, Princeton 1992.

- 13- **Penser l'art islamique: une esthétique de l'ornement**, with A. Michel (Paris, France), 1996.
- 14- **The Shape of the Holy: Early Islamic Jerusalem**, Princeton University Press, Princeton, NJ 1996.
- 15- **The Dome of the Rock**, with Said Nuseibeh, Rizzoli, New York, NY 1996.
- 16- **La peinture persane: une introduction**, Presses Universitaires de France (Paris, France), 1999, 2000 yılında **Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting**, Princeton University Press, Princeton, NJ 2000. adıyla yayımlanmıştır.
- 17- **Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting** Princeton: Princeton University Press 2000.
- 18- **The Art and Architecture of Islam, 650-1250**, With Richard Ettinghausen and Marilyn Jenkins-Madina, Yale University Press, New Haven, CT 2001.
- 19- **The Dome of the Rock**, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2006.

B- MAKALELER VE TEBLİĞİLER

1953

- 1- "On two Coins of Muzaffer Ghazi", **American Numismatic Society, Museum Notes** 5, 1953, ss. 167-178.

1954

- 2- "Painting of the Six Kings at Qusayr` Amrah", **Ars Orientalis** 1, 1954, ss. 185-187.

1955

- 3- "The Umayyad Palace of Khirbat al-Mafjar," **Archaeology** 8,1955, ss. 228-235.

1957

- 4- "Epigrafika Vostoka, A Critical Review" **Ars Orientalis** 2, 1957, ss. 547-560.
- 5- "Review of A.M. Pribytkova, Monuments of Architecture of XIth Century

Turkmenia”, **Ars Orientalis** 2, 1957, ss.240-242.

6- “Review of D. S. Rice, The Unique Ibn al-Bawwab Manuscript in the Chester Beatty Library”, **Art Bulletin** 39, 1957 ss. 240-242

1959

7- “The Painting”, Chapter in R. W. Hamilton’s **Khirbat al-Mafjar**, Oxford 1959, ss. 294-326.

8- “Review of B. Fares, Philosophie et jurisprudence illustrees par les arabes”, **Ars Orientalis** 3, 1959, ss. 224-226.

9- “Review of L.Mayer, Islamic Architects and Their Works and Islamic Astrolabes”, **Ars Orientalis** 3 ,1959, ss. 220-224.

10- “The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem”, **Ars Orientalis** 3 ,1959, ss. 33-62.

1960

11- “Khirbat Minyah”, **Revue Biblique** 67, 1960, ss. 387-388.

12- “Sondages a Khirbat el-Minyeh,” with J. Perrot, B. Ravani, and M. Rosen, **Israel Exploration Journal** 10, 1960, ss. 226-243.

1961

13- “Islamic Art and Architecture”, **Encyclopedia Americana** 15, 1961, ss.4140-4141.

14- “Review of Aus der Welt der islamischen Kunst”, ed. R. Ettinghausen, **Ars Orientalis** 4, 1961, ss.419-422.

15- “Review of volumes 1 and 2 of K.A.C. Creswell, The Muslim Architecture of Egypt”, **Ars Orientalis** 4, 1961, ss. 422-428

16- “Two Pieces of Metalwork at the University of Michigan”, **Ars Orientalis** 4,1961, ss.360-368.

1962

17- “Umayyad ‘Palace’ and the ‘Abbasid Revolution,’” **Studia Islamica** 18,1962, ss. 5-18.

1963

18- “The Illustrations of the Maqamat,” **Reports, Twenty-fifth Congress of Orientalists**, vol.2 Moscow 1963, ss. 46-47.

- 19- "The Islamic Dome, Some Considerations," **Journal of the Society of Architectural Historians** 22 , 1963, ss. 191-198.
- 20- "A Newly Discovered Illustrated Manuscript of the Maqamat of Hariri," **Ars Orientalis** 5, 1963 ss.97-109.
- 21- "Omayyadi – Scoule," **Enciclopedia Universale dell'Arte** vol. 10, Rome, 1963, ss.109-114.
- 22- "Review of L. I. Ringbom's *Paradisus Terrestris*," **Ars Orientalis** 5,1963, ss. 109-114.
- 23- "A Small Episode of Early Abbasid Time" **Eretz-Israel** 7 (L.A. Mayer memorial Volume) Jerusalem 1963, ss. 44-47.
- 24- "Teaching of Islamic Architecture", **Yale Architectural Magazine** 1 , 1963, ss. 14-18.

1964

- 25- "Islam and Religion", notes to Marshall Hodgson in **History of Religions**, vol. 3, 1964, ss..258-260.
- 26- "Review of L. Trumpleman, *Mschatta*", **Journal of the Oriental Society** 74, 1964, ss.187-188.
- 27- "Islamic Art and Byzantium," **Dumbarton Oaks Papers** 18, 1964, ss. 69-88.

1965

- 28- "L'Essor des arts inspires par les cours princieres a la fin du premier millenaire," with A.Grabar, **L'Occidente e l'Islam nell'alto Medioevo**, Spoleto 1965, ss.895-901.
- 29- "A New Inscription from the Haram al-Sharif in Jerusalem," **Studies in Honour of Professor K. A. C. Creswell**, London 1965, ss..72-83.
- 30- "Qasr al-Hayr al-Sharqi", **Extrait des Annales Archéologiques de Syrie**, volume XV, Tome:2, 1965, ss. 107-120.

1966

- 31- "The Islamic Dome, Some Considerations", **Journal of the Society of Architectural Historians**, Volume XXII, Number 4, December 1963, ss.191-198.
- 32- "The Earliest Islamic Commemorative Structures. Notes and Documents", **Ars Orientalis** VI. Washington D.C.& Ann Arbor 1966, ss.7-46.

33- "Haram al-Sharif ", **Encyclopedia of Islam**, 2nd ed., vol.3, Leiden1966, ss. 173-175.

34- "Edition of Ugo Monneret de Villard's ", **Introduzione all studio dell' Archeologia Islamica**, Venice 1966, introduction and notes, ss.xxi-xxviii.

1967

35- "Art and Archaeology: A Meditation on Things", **Research Definitions and Reflections**, ed. D.E. Thackrey, Ann Arbor, Mich., 1967, ss.35-47.

36- "Qasr al-Hayr al-Sharqi, Part II ", **Annales archéologiques de Syrie** 16, 1967.

37- "Peinture de l'Islam ", **Dictionnaire universel de l'art et des artistes**, Paris 1967, ss.260-264.

38- "The Earliest Islamic Commemorative Monuments", **Ars Orientalis** 6, 1967, ss.6-47.

1968

39- "The Visual Arts 1050-1350," **Cambridge History of Iran**, V, Cambridge 1968, ss.626-658.

40- "Islamic Art and Archaeology", **Middle East Studies Association Bulletin**, Vol.2, No.3, October 15, 1968 Michigan, ss.4-17.

41- "Les Arts Mineurs de l'Orient Musulman à a Partir du Milieu du XIIe Siècle", **Cahiers de Civilisation Médiévale** XI/2. Poitiers 1968, ss.181-190.

42- "La Grande Mosquée de Damas et les origines architecturales de la mosquée", in André Grabar et al., **Synthronon: Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Mōyen Age**, Paris 1968, ss. 107-114.

43- "L'étude du monde islamique à l'University of Michigan", **Revue des Etudes islamiques** 36, 1968, ss.167-169.

1969

44- "Imperial and Urban Art in Islam: The Subject Matter of Fatimid Art", **Colloque International sur l'Histoire du Caire, 27 mars-5 avril 1969**, ss. 173-190.

45- "The Architecture of the Middle Eastern City from Past to Present: The Case of the Mosque", **Middle Eastern Cities**, ed. I. Lapidus, Berkeley 1969, ss.26-46.

- 46- "Notes on the Iconography of the 'Demotte' Shah-nama", **Persian Painting**, ed. R. Pinder-Wilson. London 1969, ss. 31-47.

1970

- 47- "Sarvistan A Note on Sasanian Palaces", **Forschungen zur Kunst Asiens**, Istanbul 1970, ss.1-8.
- 48- "Preliminary Report on the Third Season of Excavations at Qasr al-Hayr al-Sharqi," **Annales Archeologiques Arabes Syriennes** 20 1970, ss. 45-54.
- 49- "Le nom ancien de Qasr al-Hayr al-Šarqi", **Revue des Etudes Islamiques** 38, XXXVIII/2. Paris 1970, ss.252-266.
- 50- "The Illustrated Maqāmāt of the Thirteenth Century: The Bourgeoisie and the Arts" **The Islamic City**, ed. A. Hourani. Oxford 1970, ss. 207-222.
- 51- Review of F. Bargebuhr, **The Alhambra**, **Art Bulletin** 52, 1970, ss. 197-200.
- 52- Review of G. von Grünebaum and R.Caillois, **The Dream and Human Society**, **Journal of the American Oriental Society** 40, 1970, ss. 404-405.
- 53- "Three Seasons of Excavations at Qasr al-Hayr Sharqi", **Ars Orientalis** 8, 1970, ss. 65-85.

1971

- 54- "Islamic Archeology", **Archeology** 24, 1971, ss. 197-199.
"Notes on the Decorative Composition of a Bowl from Northeastern Iran", **Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art**, ss. 91-98.
- 55- "History of Art and History of Literature: Some Random Thoughts", **New Literary History A Journal of Theory and Interpretation**, Volume III, Spring 1971-72, Number 3, ss.559-568.
- 56- "Survivances Classiques Dans L'Islam", **Annales Archéologiques Arabes Syriennes** 21, 1971, ss. 371-380.

1972

- 57- "Review of K.A.C. Creswell, Early Muslim Architecture", **International Journal of Middle East Studies** 3, 1972, ss.217-222.
- 58- "Review of Richard Ettinghausen, From Byzantium to Sasanian Iranan and the Islamic World", **International Journal of Midle East Studies**, Volume 7, New York 1976, ss. 293-310.
- 59- "Notes on the Decorative Composition of a Bowl from Northeastern Iran",

Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art. New York 1972, ss.91-97.

1973

60- "Iwan," **Encyclopaedia of Islam**, 2nd ed., vol. 4 Leiden, 1973, ss.287-88.

1974

61- "The Inscriptions of the Madrasah-Mausoleum of Qaytbay", **Studies in Honour of Georges Miles**, ed.Dickran K.Kouymjian, Beirut 1974, ss.465-468.

62- "Art and Architecture." **Legacy of Islam**, Ed. Joseph Schacht and C. E. Bosworth. 2nd ed. Oxford: Clarendon, 1974, 244-273.

63- " Pictures or Commentaries: The Illustrations of the Maqāmāt of al- Harīrī" , **Studies in Art and Literature of the Near East, In Honor of Richard Ettinghausen**, ed.Peter J. Chelowski, 1974, ss.85-104.

64- "Islamic Peoples, Arts of", **Encyclopaedia Britannica**, 15th ed., 1974, ss. 952-1011.

65- "Introduction" and "Concluding Remarks", **Studies on Isfahan, in Iranian Studies: Journal of the Society for Iranian Studies** 7, 1, Winter-Spring 1974, ss.10-18; 7, 2 Summer-Autumn 1974, ss. 726-733.

66 Review of Ernst Kühnel, **Die Islamischen Elfenbeinsulpturen, VIII-XIII Jahrhundert**, **Art Bulletin** 56 ,1974, ss. 282-283.

1975

67- "Islamic Architecture an the West Influences and Parallels", **Islam and the Medieval West**, ed. Stanley Ferber, Binghamton, N.Y. 1975, ss.60-67.

68- "Islam and Iconoclasm", **Iconoclasm**, ed. Anthony Bryer, Judith Herrin, September, 1975, ss.45-52.

69- "Histoire de l'Art et Archéologie Islamiques: État de la Question", **Maghreb-Mchrek, Monde Arabe** , no. 67, January-February 1975, ss.68-81.

70- "Pictures of Commentaries: The Illustrations of the **Maqamat** of al-Hariri", **Studies in Art and Literature of the Near East in Honor of Richard Ettinghausen**, ed. Peter J.Chelkowski, Salt Lake City and New York: Middle Eastern Center University of Utah and New York University Press 1975, ss. 85-104.

71- "The Visual Arts", **Cambridge History of Iran**, vol. 4, Cambridge, Eng.:

Cambridge University Press 1975, ss. 329-364.

72- "Architecture and Art", **The Genius of Arab Civilization**, ed. John R. Hayes, New York 1975, ss.77-120.

1976

73- "An Art of the Object," **Artforum** 14, March 1976, ss. 1-3.

74- "Cities and Citizens," **The World of Islam**, ed. Bernard Lewis, London 1976, ss. 89-116. **Studies in Medieval Islamic Art** , Variorum Reprints, London 1976.

75- "Islamic Art and Archaeology," L. Binder, ed., **The Study of the Middle East** , 1976, s. 229-264.

76- "Book Reviews: Richard Ettinghausen, From Byzantium to Sasanian Iranan and the Islamic World", **International Journal of Middle East Studies**, Volume 7, New York 1976, ss. 293-310.

77- "What Makes Islamic Art Islamic", **aarp/Art and Archaeology Research Papers** 9, 1976, ss.1-3.

1977

78- "Islam and Iconoclasm", **Iconoclasm**, A. Bryer and J. Herrin, eds., Birmingham 1977, ss.45-52.

79- "Das Ornament in der Islamischen Kunst", **Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft**, Suppl. III, 1, 1977, ss. xli-liv.

80- "Notes Sur les Cérémonies Umayyades", **Studies in Memory of Gaston Wiet** , Jerusalem 1977, ss. 51-60.

81- "Fatimid Art, Precursor of Culmination", **Ismaili Contributions of Islamic Culture**, S. H. Nasr, ed., Tehran 1977, ss. 207-224.

1978

82- "Islamic Art: Art of a Culture or Art of a Faith", **Art and Architecture Research Papers**, London June 1978 ss.1-6.

83- "The Paradoxes of Sasanian Arts", **Oriental Art** 24, 1978, ss. 111-13.

84- Review of P. Crone and M. Cook, **Hagarism**, **Speculum** 53, October 1978, ss. 795-799.

85- "The Architecture of Power", George Michel, ed., **Architecture of the Islamic**

World, London 1978, ss. 48-79.

1979

86- "Isfahan as a Mirror of Persian Architecture", Richard Ettinghausen and E. Yarshater, eds., **Highlights of Persian Art**, Boulder, Colo.1979, ss.213-242.

87- "Are Pictures Signs Yet?", **Semiotica** 25, 1979, ss. 185-188.

1980

88- "Symbols and Signs in Islamic Architecture", 1 Form: A Vocabulary and Grammar of Symbols, **Architecture as Symbol and Self-Identity**, Philadelphia: Aga Khan Award for Architecture 1980, ss.1-11.

89- "Islamic Objects", **New York Times Book Review**, March 2, 1980, ss.7, 29.

90- "Review of Alexandre Papadopoulo, Islam and Muslim Art", **New York Times Book Review**, March 2, 1980, ss.7, 29.

91- "Richard Ettinghausen", **Artibus Asiae** 41, 1980, ss. 281-284.

92- "Kubbat al-Sakhrah", and "al-Kuds, Monuments", **Encyclopedia of Islam**, 2nd ed., vol. 5 Leiden, 1980, ss. 298-99; 339-44.

93-"A Tenth-Century Source for Architecture", with Renata Holod, **Eucharisterion: Essays Presented to Omeljan Pristak**, ed. Ihor Ševčenko and Frank E. Sysyn, Harvard Ukrainian Studies 3-4 , 1979-80, ss.. 310-319.

1981

94-"Studia Arabica et Islamica: Festschrift for Ihsan 'Abbas on his Sixtieth Birthday. Ed. **W. al-Qadi**. Beirut 1981.

1982

95-"Trade with the East and the Influence of Islamic art on the "Luxury Arts" in the West", **Medio Oriente e l' Occidente nell'arte del XIII secolo**, ed. Hand Belting, Bologna 1982, ss.27-32.

96-"On the Universality of the History of Art" **Art Journal**, 42, College Art Association of America, Winter 1982, ss.281-283.

97-"Beijing: Seminar on Rural Architecture", **Mimar** 3 , 1982, ss. 16-17.

1983

98-"Reflections on the Study of Islamic Art" **Muqarnas An Annual on Islamic Art and Architecture**, Volume 1, New Haven and London 1983, ss.1-14.

- 99-“A Note on the Chludoff Psalter”, *Harvard Ukrainian Studies*, Vol.7, Cambridge 1983, ss.261-269.
- 100-“On the Universality of the History of Art”, **Art Journal** 42, 1983, ss. 281-283.
- 101-“The Anatolian Civilizations: Festival of Exhibitions in Istanbul, May 22-October 30, 1983”, (review of exhibition), **Kunst Chronik** 36, 11 November 1983, ss. 513-517.
- 102-“The Iconography of Islamic Architecture”, in Aydin Germen ed., **Islamic Architecture and Urbanism**, Dammam 1983, ss. 6-16.
- 103- **Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Literature**, (Editor) ten volumes, Yale University Press/E. J. Brill, New Haven, CT 1983-90.

1984

- 104-“From the Past into the Future,” **Architectural Record**, June 1984, ss.150-151.
- 105-“Reflections on Memluk Art”, **Muqarnas An Annual on Islamic Art and Architecture**, Volume 2, The Art of the Mamluks, New Haven and London, ss.1-12.
- 106- Introduction to E. Galdieri, **Esfahan: Masjid-i Ğum’a** , Rome 1984, ss. 7-10.
- 107-“Islamische Kunst und Architektur”, **Die Islamische Welt**, vol. 2, ed. R. Kurzrock, Berlin 1984, ss. 55-64.

1985

- 108-“From Utopia to Paradigms”, **Mimar** 18, 1985, ss.41-45.
- 109-“The Teaching of Islamic Art in America”, **Arts and the Islamic World**, 3, 1985, ss. 38-40.
- 110- Introduction, **Treasures of Islam, Musée d’Art et d’Histoire, Genève**, Sotheby’s/Philip Wilson Publishers, London 1985, ss.14-19.
- 111-“Qasr al-Hayr al-Sharqi”, in H. Weiss, ed., **Ebla to Damascus** , Washington, D.C. 1985, ss. 225-248.
- 112-“Art Musulman”, **Histoire de l’art**, ed. A. Chatelet and Ph. Groslier , Paris 1985, ss. 225-248.

113-Introduction and Afterthoughts, XXV. **Internationale Kongress für Kunstgeschichte**, Vienna 1985, ss. 7-9.

1986

114-"Upon Reading al-Azraqi." **Muqarnas** 3, 1986, ss. 1-7.

115-"Architecture as Art", **Architecture Education in the Islamic World, Architectural Transformations in the Islamic World Held in Granada**, Spain, April 21-25 1986, ss.33-42.

116-"The Meaning of History in Cairo", **The Expanding Metropolis**, Geneva: Aga Khan Award, 1986, ss. 1-24.

117-"Patterns and Ways of Cultural Exchange", in V.P. Goss ed., **The Meeting of Two Worlds**, Kalamazoo, Mich. 1986, ss. 33-42.

118-"Note Sur Une Inscription Grecque à Qusayr Amrah", **Revue des Etudes Islamiques** 54, 1986, ss.129-134.

1987

119- "On Catalogues, Exhibitions, and Complete Works", **Muqarnas an Annual on Islamic Art and Architecture**, Volume 4, Leiden 1987, ss.1-6.

120-"Architecture as Art", **Architecture Education in the Islamic World, Architectural Transformations in the Islamic World Held in Granada**, Spain, April 21-25 1986, ss.33-42.

121-"Aywan," **Encyclopedia Iranica**, vol. 2, 1987, 153-55.

122-"The Date and Meaning of Mshatta", **Dumbarton Oaks Papers** Number Forty-One, 1987, ss.243-247.

1988

123-"Geometry and Ideology: The Festival of Islam and the Study of Islamic Art", **Essays on Islamic Culture in Honor of Richard Bayly Winder**, New York and London 1988, ss. 145-152.

124-"Between Connoisseurship and Technology: A Review" **Muqarnas, An Annual on Islamic Art and Architecture**, Volume 5, Leiden-E.J.Brill 1988, ss.1-8.

125-Foreword to **Terracotta Ornamentation in Muslim Architecture of Bengal** by Muhammad Hafizullah Khan, Dhaka 1988, ss.vii-xiv.

126-"Review of Michael Hamilton Burgoyne, Mamluk Jerusalem", **Mimar**

Architecture in Development, 28, June 1988, ss. 81-83.

127-“Architecture”, **Iranian Studies**, volum 31, numbers 3-4, Summer/Fall 1998, ss.371-375.

128-“The Meaning of the Dome of the Rock”, **The Medieval Mediterranean : Cross-Cultural Contacts**, ed. M.J. Chiat and K.L. Reyerson , st. Cloud, Minn. 1988, ss.1-10.

129- “The Iconography of Islamic Architecture”, **Content and Context of Visual Arts in the Islamic World**, ed.Prissilla P. Soucek, The Pennsylvania State University Press University Park and London 1988, ss.51-65.

130-“The Values Enshrined in Holy Places”, **Editorial**, August 1988, ss.27-31.

131-“La Place de Qusayr Amrah dans l’art Profane”, **Cahires Archéologiques** 36, 1988, ss.75-84.

132-“Notes Sur le Mihrab de la Grande Mosquée de Cordoue”, A. Papadopoulo, ed., **Le Mihrab Dans L’architecture et la Religion Musulmanes**, Leiden 1988, ss. 115-118.

133-“A Sense of the Sacred”, **The Courier**, August 1988, ss.27-31.

134-“L’Alhambra”, **Signes du Présent** 3, 1988, ss. 89-95.

135-“Masjid al-Aksa”, **Encyclopedia of Islam**, 2nd ed., vol. 6, ss.708-709.

1989

136-“An Exhibition of High Ottoman Art), **Muqarnas** 7, 1989, ss.1-11.

1990

137-“Europe an the Orient: An Ideologically Charged Exhibition”, **Muqarnas An Annual on Islamic Art and Architecture**, Volume 7, Leiden-E.J. Brill 1990, ss.1-11.

138-“Review of Myriam Rosen-Ayalon, The Early Islamic Monuments of al-Haram al-Sharif; An Iconographic Study”, **Tarih**, Vol.1 , 1990, ss. 127-129.

139- “From Dom of Heaven to Pleasure Dome”, **Journal of the Society of Architectural Historians**, Volume XLIX Number 1 March 1990, ss.15-21.

140-“Patronage in Islamic Art”, ed. Esin Atıl, **Islamic Art and Patronage, Treasures from Kuwait**, New York 1990, ss. 27-40; French ed. , Paris 1992.

141-Preface to Klaus Herdeg, **Formal Structure in Islamic Architecture of Iran and Turkistan**, New York 1990, s. 9.

1991

142-"K.A.C. Creswell and his Work", **Muqarnas** 8, 1991, ss.1-3.

1992

143-"Classical Forms in Islamic Art and Some Implication", **Künstlerischer Austausch Artistic Exchange, Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin**, 15.-20. Juli 1992, ss.35-42.

144-"Review of Rudolf Wittkower, Selected Lectures of Rudolf Wittkower: The Impact of Non-European Civilizations on the Art of the West", **Speculum A Journal of Medieval Studies**, Vol.67, January 1992, No.1, Cambridge, Massachusetts, ss.235-137.

145-"The Early Islamic Period in al-Andalus", **Al-Andalus, The Art of Islamic Spain, The First Four Centuries, An Introduction**, ed. J.D. Dodds, New York 1992, ss. 3-9.

146-"L'art Omeyyade en Syrie, Source de l'Art Islamique", In **Actes du Colloques International Lyon-Maison de l'Orient Méditerranéen**. Ed. P. Canivert and J.P. Rey-Coquais, Paris: Institut Francais du Damas,1992, ss.187-193.

147-"Two Paradoxes in the Islamic Art of the Spanish Peninsula", In **The Legacy of Muslim Spain**, ed. Salma Khadra Jayyusi. Leiden: E.J. Brill 1992, ss.583-591.

1993

148-"Umayyad Palaces Reconsidered," **Ars Orientalis** 23, 1993, ss.93-108.

149-"Review: Rudolf Wittkower, Selected Lectures of Rudolf Wittkower: The Impact of Non-European Civilizations on the Art of the West.", **Speculum A Journal of Medieval Studies**, Vol.67, January 1992, No.1 Cambridge, ss.235-237.

150-"The Aesthetics of Islamic Art", In **Pursuit of Excellence Works of Art From The Museum of Turkish and Islamic Art**, İstanbul 1993, ss.XIX-XXXVI.

151-"Why History: The Meanings and Uses of Tradition", **Traditional Dwellings and Settlements Review**, Volume IV, No. II, 1993, ss.19-26.

152-Foreword to **The Persian Bazaar**, Washington, D.C.: Mage Publisher, 1993.

153-“La Syrie dans l’Histoire Islamique”, **Syrie, Mémoire et Civilisation**, Paris: Flammarion 1993,

1994

154-“Philip Taaffe in Conversation with Oleg Grabar” **Philip Taaffe Recent Paintings**, April 9-May 14 1994, ss.1-7.

155-“From Holy Writ to Art Book, Beautiful verses: the aesthetic status of decorative Korans”, **TLS The Times Literary Supplement**, No 4747, March 25 1994, ss.16-17.

156-“The Mission and its People”, **Architecture from Islamic Societies Today**, London 1994, ss.1-6.

157-“Different But Compatible Ends”, **The Art Bulletin**, A Quarterly Published by the College Art Association, September 1994, Vol.LXXVI. No.3, ss.396-399.

158-“The Intellectual Implications of Electronic Information”, **Leonardo**, Vol.27, No.2, 1994, ss.135-142.

1995

159-“Notes on Research in the Humanities”, **What About Increase? The First Science and Humanities Dialogue, March 12-14, 1995 National Zoological Park Smithsonian Institution**, Washington, D.C., ss. 17-20.

160-“Flandin’s Image of Iran”, **L’arco di Fango Che Rubo La Luce Alle Stelle**, Lugano 1995, ss.173-176.

161-“About an Arabic Dioscorides Manuscript”, **Byzantine East, Latin West Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann**, Princeton University 1995, ss.361-363.

162-“Toward an Aesthetic of Persian Painting”, **The Act of Interpreting: Papers in Art History**, Philadelphia: Pennsylvania State University 1995, ss.129-139.

163-“Review of Islamic Architecture, by R. Hillenbrand”. **The Times Literary Supplement**, 1995, ss.16-17.

164-“The Many Gates of Ottoman Art”, **10th International Congress of Turkish Art**, Geneva 1995, ss.353-363.

165-**Dictionary of Art**, s.v. “Islamic art: dissemination”.

166-**Dictionary of Art**, s.v. "Islamic art: introduction".

1996

167-"The Making of the Haram al-Sharif: The First Step" **Inter-Faith Quarterly**, September 1996-26 December 1996, Volume 2, Number 3, Amman 1996, ss. 2-4.

168-"Philip Khuri Hitti", **Luminaries Association of Princeton Graduate Alumni** Princeton, New Jersey 1996, ss.119-124.

169- "Jerusalem Elsewhere", **City of the Great King: Jerusalem from David to the Present**, Cambridge: Harvard University Press 1996, ss.333-343.

170-"The Meanings of Sinan's Architecture", **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri**, ed. A. Aktas-Yasa, Turk Tarih Kurumu Basimevi, Ankara 1996, ss.275-283.

171-"Michael Meinecke and His Last Book", **Muqarnas 13**, 1996, ss. 1-7.

172-**Oxford Encyclopedia of Archeology in the Near East**, s.v. "Mafjar", "Qasr al-Hayr Sharqi", "Sauvaget".

173-"Pourquoi Avoir Construit le Coupole du Rôcher", **In Dédale 3 et 4:Multiple Jerusalem**, Paris:Edition Maisonneuve and Larose, 1996.

1997

174-"A Paradise of Reflections", **Architecture, TLS** November 7, 1997, ss. 11-14.

175-"The Mosque-Grove of Columns", **Daldalos 65**, 1997, ss.80-85.

176-"The Shared Culture of Objects", ed.Henry Maguire, **Byzantine Court Culture from 829 to 1204**, Washington 1997.

177-"Byzantine Court Culture from 829-1204", **Dumbarton Oaks Research Library and Collection**, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Publications 1997,

178-Introduction to **Splendeurs Persanes**, Paris: Bibliothèque Nationale, 1997.

179-"Rapport de Synthèse", in **Sciences Sociales et Phénomènes Urbains Dans le Monde Arabe**, Casablanca: King Fahd Institute, 1997.

1998

180-"Architecture", **Iranian Studies**, volume 31, numbers 3-4, Summer/Fall

1998, ss.371-375.

181-“Islamic Esthetics”, **Dictionary of Esthetics**. Oxford: Oxford University Press 1998.

182- “Persian Miniatures: Illustrations or Paintings”, **The Persian Presence in the Islamic World**, ed. R.G. Hovanissian and G. Sabagh, Cambridge: Cambridge University Press 1998,

183-“Qu’est-ce Que L’Art Fatimide”, **Trésors Fatimides du Caire**, Paris: Institute du Monde Arabe 1998, ss.11-18.

1999

184-“About two Mughal Miniatures”, **Deutsches Archaologisches Institut Orient-Abteilung Sonderdruck Damaszener Mitteilungen**, Band 11, Mainz 1999, ss.179-183.

185-“Aux Frontières de Byzance et de l’Islam”, in **Drevnev-Russkoe Iskusstvo (Old Russian Art): Essays for the 100th Anniversary of the birth of A. Grabar**, ed. E.S. Smirnova, St. Petersburg: Izd-vo Dimitrii Bulanin 1999,

186-“Editorial”, **Museum International**, UNESCO 51, no. 3 , 1999, s. 3.

187-“Space and Holiness in Medieval Jerusalem”, in **Jerusalem, Its Sanctity and Centrality to Judaism, Christianity, and Islam**, ed. L. Levine, New York: Continuum International 1999, ss.681-692.

188-**Late Antiquity: A Guide to the Postclassical World**, Editor, with G. W. Bowersock and Peter Brown, Harvard University Press, Cambridge, MA 1999.

2000

189-“The Implications of Collecting Islamic Art”, **Discovering Islamic Art**, London 2000, ss.198-204.

190-“Ritual Objects and Private Devotion A Random Mediation”, **Intimate Rituals and Personal Devotions Spritual Art Through the Ages**, 2000, ss.64-70.

191-“The Mosque”, **Islam Art and Architecture**, ed. Markus Hattstein and Peter Deluis, Könemann, 2000, ss.44-53.

192-“The Haram al-Sharif: An Essay in Interpretation”, **Bulletin of the Royal Institute for Inter-Faith Studies**, Volume 2 Number 2 Autumn 2000, ss.1-15.

193- **Islamic Art and Arabic Literature: Textuality and Visuality in the Islamic World**, Editor, with Cynthia Robinson, Markus Wiener, Princeton, NJ 2000.

2001

194-“Islamic Ornament and Western Abstraction- Some Critical Remarks on an Elective Affinity”, **Ornament and Abstraction**, 2001, ss. 70-73.

195-“A Preliminary Note On Two 18th Century Representations of Mekka and Medina”, **Jerusalem Studies In Arabic And Islam** 25 , Jerusalem 2001, ss.268-274.

196-“Space and Holines in Medieval Jerusalem”, **Islamic Studies** 40:3-4 , 2001, ss.681-692.

197-“Two Safavid Paintings: An Essay in Interpretation”, with Mika Natif, **Muqarnas**, Volume 18 (2001), Leiden Brill 2001, ss. 173-202.

198-“Reflections on Qajar Art and Its Significance”, **Iranian Studies**, volume 34, numbers 1-4, 2001,

199-“Review of Finbar Barry Flood, The Great Mosque of Damascus: Studies in the Makeup of an Umayyad Visual Culture”, **JSAH**, 60:4, December 2001, ss.506-508.

200-“Art and Architecture and the Qur’ān”, **Encyclopedia of the Qur’ān** , volume one A-D ed. Jane Dammen McAuliffe, Brill, Leiden-Boston-Köln 2001, ss.161-175.

201-“The Crusades and the Development of Islamic Art”, The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World, **Dumbarton Oaks** , ed. Angeliki E. Laiou, Roy Parviz Mottahedeh, Washington, D.C. 2001, ss.235-245.

202- **Interpreting Late Antiquity: Essays on the Postclassical World**, With G. W. Bowersock and Peter Brown, Harvard University Press, Cambridge, MA 2001.

2003

203-“What Should One Know About Islamic Art”, Editorial, **Islamic Arts Anthropology and Aesthetics**, Res 43, Spring 2003, ss.5-12.

204-“Half a Century in the Study of Islamic Art”, **Divan al-Mimar**, October 9 2003, ss.1-21.

205-“The Mosque in Islamic Society Today”, **The Mosque History, Architectural Development&Regional Diversity**, ed.Martin Frishman, Hasan-Uddin Khan, Thames and Hudson, ss.242-245.