

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

TITUS BURCKHARDT VE İSLÂM SANATI YORUMU

Süleyman SAZ

Danışman
Doç. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ

İZMİR-2019

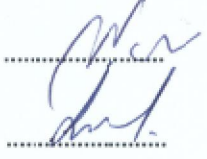
DOKTORA
TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Adı ve Soyadı : Süleyman SAZ
Öğrenci No : 2013800840
Tez Başlığı : Titus Burchardt ve İslam Sanatı Yorumu

Savunma Tarihi : 29/08/2019

Danışmanı : Doç.Dr.Şenay ÖZGÜR YILDIZ

JÜRI ÜYELERİ

<u>Ünvanı, Adı, Soyadı</u>	<u>Üniversitesi</u>	<u>İmza</u>
Doç.Dr.Şenay ÖZGÜR YILDIZ	- Dokuz Eylül Üniversitesi	
Prof.Dr.Rıza SAVAŞ	- Dokuz Eylül Üniversitesi	
Doç.Dr.Süleyman GÖKBULUT	- Dokuz Eylül Üniversitesi	
Prof.Dr.Mehmet ŞEKER	- Uşak Üniversitesi	
Prof.Dr.Bozkurt ERSOY	- Ege Üniversitesi	

Süleyman SAZ tarafından hazırlanmış ve sunulmuş olan bu tez savunmada başarılı bulunarak oy birliği () oy çokluğu () ile kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Erkan GÖKSU
Müdür V.

YEMİN METNİ

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

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

Süleyman SAZ

ÖZET
Doktora Tezi
Titus Burckhardt ve İslâm Sanatı Yorumu
Süleyman SAZ

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

İslâm sanatı artık üzerine sayısız çalışmaların yapıldığı güçlü bir akademik disiplin haline gelmiştir. Bu gücü kazanmasında yapılan öncü çalışmaların önemi büyüktür. Bir yol açmanın ve yeni bir çalışma alanı yaratmanın zorluğu herkesçe malumdur. Bu zorluğu göğüsleyen öncü isimlerden biri de Titus Burckhardt'tır. 1908 yılında Floransa'da dünyaya gelen Burckhardt, Alman asıllı İsviçreli bir sanat tarihçisi ve akademisyendir. Basel'e yerleşen aristokrat bir ailenin mensubu olarak kültür ve sanat çevrelerinin içinde yer almıştır. Heykeltıraş bir babanın ve ressam bir annenin çocuğu olması onu erken yaşlardan itibaren resim ve yontu çalışmalarına sevk etmiştir. Sanatı bir yaşam ve düşün biçimi olarak kabul eden Burckhardt, sanatı icra etmenin yanında, onun hakkında düşünmeyi de bir yaşam felsefesi olarak benimsemiştir.

Dünya sanat ve dinlerine duyduğu ilgi, onu bu alanda çalışmalar yapmaya yönlendirmiş, hem Doğu'nun hem de Batı'nın kültür değerleri üzerine birçok kitap ve sanat eseri üretmiştir. Yirmili yaşlarda üzerine düşündüğü Doğu kültürünü ve sanatını daha yakından tanımak için Fas'a gitmiş ve bu ülkenin dilini ve kültürünü uzun yıllar orada kalarak öğrenmiştir. Bu tecrübe nihayetinde ihtida ile sonuçlanmıştır. İslâm kültür ve sanatını yakından tanıma imkânı bulan Burckhardt, sanatların özünde bulunan kadim ilkelerin Vahiyle olan bağlantısını ortaya koymaya çalışmıştır. Elbette yalnızca Doğu ve İslam sanatlarına değil aynı zamanda Batı'nın geleneksel sanatlarının incelenmesine de önem veren yazar, çalışmalarının temeline kutsal sanat kavramını

yerleştirmiştir. Sanata holistik bir bakış açısı olan yazar, eserlerinde kutsal ve aşkın olanın peşindedir. İzini sürdüğü bu kutsal ve aşkın sanat anlayışının adresi olarak da Gelenekselci ekol çatısını tercih etmiştir.

Ren Gunon, Frithjof Schuon ve Ananda K. Coomaraswamy gibi, ekolün kurucu isimlerinden olan Burckhardt, tüm geleneksel sanatların kutsal olanın mesajını ilettiğini savunmaktadır. Sembolizmi, kutsal sanatın kendini bir ifade biçimi olarak gören Burckhardt, eserlerinde tüm kutsal sanatların özelde de İslâm sanatının sahip olduğu sembolik dili çözümlemeye gayret göstermiştir. Bu çalışmanın amacı Gelenekselci ekolün ve de Titus Burckhardt'ın kutsal olarak kabul ettiği İslâm sanatı hakkındaki iddialarını ele alarak yine İslâm sanatı disiplinine bir katkı sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Titus Burckhardt, Kutsal Sanat, İslâm Sanatı, Gelenekselci Ekol, Hâlidî Hikmet, Sembolizm.

ABSTRACT
Doctoral Thesis
Doctor of Philosophy (PhD)
Titus Burckhardt and Islamic Art Interpretation
Süleyman SAZ

Dokuz Eylül University
Graduate School of Social Sciences
Department of Islamic History and Arts
Islamic History and Arts Program

Islamic art has turned into a strong academic discipline, on which countless studies are conducted. The early studies have very important roles in gaining this strength. It is very well known that to open up a new path and create a studying field has always been very difficult. Titus Burckhardt was one who experienced that difficulty. He was born in Florance in 1908 and he was a German Swiss art historian and academician. As a member of a patrician family of Basle, he took part in cultural and art circles. He was interested in sculpture and painting in early ages because of being the son of a sculptor father and an artist mother. Accepting art as a way of living and thinking, Burckhardt adopted applying it as a life philosophy.

His concern over the world arts and religions led him to make researches on both Eastern and Western cultures and he produced several books and works of art. He went to Morocco in his twenties to make researches on eastern culture and arts and lived there for a long time. Eventually as a result of that experience, he converted into Muslim. He tried to set forth the relationship between the revelation and the ancient arts. Of course, not only did he give importance to the Eastern and Islamic arts, but also the traditional Western arts and he placed the concept of sacred art at the center of his works. He intended to pursue the sacred and transcendent one in his works and he had a holistic point of view. He preferred taking part in Traditionalist School environment for expressing and realizing his thoughts.

Like René Guénon, Frithjof Schuon and Ananda K. Coomaraswamy, Burckhardt was one of the co-founders of this school and he defended that all the traditional arts conveyed the message of the sacred. He accepted symbolism as a way of expressing the sacred art itself, and he endeavoured to decipher the symbolic language of sacred arts especially the Islamic one. This study aims to contribute to the Islamic art field by examining Titus Burckhardt's and Traditionalist School's assertions.

Keywords: Titus Burckhardt, Sacred Art, Islamic Art, Traditionalist School, Perennial Philosophy, Symbolism.



TITUS BURCKHARDT VE İSLÂM SANATI YORUMU

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xi
EKLER LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TITUS BURCKHARDT'IN HAYATI VE ESERLERİ

1.1. TITUS BURCKHARDT'IN HAYATI	7
1.2. TITUS BURCKHARDT'IN ESERLERİ	11
1.2.1. İslâm Sanatı, Kültürü ve Mâneviyatı İle İlgili Olan Eserleri	11
1.2.2. Hristiyan Sanatı, Kültürü ve Mâneviyatı İle İlgili Olan Eserleri	27
1.2.3. Geleneksel Bilimler, Kutsal Sanat ve Genel Kültür İle İlgili Olan Eserleri	31

İKİNCİ BÖLÜM

GELENEKSELÇİ EKOL VE SANAT KARŞISINDAKİ TUTUMU

2.1. GELENEĞİN TANIMI	44
2.2. EKOL TEMSİLCİLERİ	51
2.2.1. René Guenon	51
2.2.2. Ananda K. Coomaraswamy	54

2.2.3. Frithjof Schuon	55
2.2.4. Martin Lings	59
2.2.5. Seyyid Hüseyin Nasr	61
2.2.6. Diğer Önemli Ekol Temsilcileri	63
2.3. GELENEKSELÇİ EKOL VE SANAT	65
2.4. SANATIN AŞKIN BİRLİĞİ	71
2.5. GELENEKSELÇİ EKOLE GETİRİLEN ELEŞTİRİLER	77

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KUTSAL SANAT VE KULLANDIĞI SEMBOLİZM DİLİ

3.1. KUTSAL SANAT	84
3.2. KUTSAL BİLİM	90
3.3. GELENEKSEL SEMBOLİZM	97
3.4. GELENEKSEL KOZMOLOJİ VE SEMBOLİZMİ	106
3.5. SİMYA VE SEMBOLİZMİ	118

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İSLÂM SANATI VE DAYANDIĞI TEMEL DEĞERLER

4.1. İSLÂM SANATININ METAFİZİK TEMELLERİ	127
4.2. HAT SANATI	135
4.3. MİMARİ	142
4.4. YERLİ VE GÖÇEBE SANAT	160
4.5. DİL VE SANAT	165
4.6. İSLÂM SANATINDA KALICI DEĞERLER	171

BEŞİNCİ BÖLÜM

KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

5.1. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME	180
-------------------------------------	-----

SONUÇ

186

KAYNAKÇA

195

EKLER



KISALTMALAR

[t.y]	Tarih yok
bkz.	Bakınız
Çev.	Çeviren
Ed.	Editör
İSAM	İslâm Araştırmaları Merkezi
MIT	Massachusetts Institute of Technology
MÖ	Milattan Önce
MS	Milattan Sonra
ö.	Ölüm Tarihi
s.	Sayfa No
ss.	Sayfadan Sayfaya
TDK	Türk Dil Kurumu
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
vb.	ve benzeri
YEM	Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları
yy	Yüzyıl

EKLER LİSTESİ

EK 1: Görseller

ek s.1

EK 1-1: Titus Burckhardt. (Titus Burckhardt, **Art of Islam**, Arka Kapak).

EK 1-2: Burckhardt Ailesine Ait Arma.(Olivier Burckhardt, **Burckhardt Family Book 1490-1890**,s.41).

EK 1-3: Titus Burckhardt'ın Soy Ağacı. (Süleyman Saz).

EK 1-4: Burckhardt'ın Yaptığı Bir Kızılderili Heykel Çalışması. (Titus Burckhardt, **The Essential Titus Burckhardt**, s.vii).

EK 1-5: Land am Rande der Zeit Kitabının"el-Mağribü'l-aksā" Yazılı Kapak Sayfası.

EK 1-6: Fez Şehrinden Bir Görünüm. (Titus Burckhardt, **Land am Rande der Zeit**, s.61).

EK 1-7: Titus Burckhardt'ın Objektifinden Faslı Bir Çiftçi Genç.(Titus Burckhardt, **Land am Rande der Zeit**, s.26).

EK 1-8: Kurtuba Ulu Camii Planı. (Titus Burckhardt,**Moorish**, s.10).

EK 1-9: Ibn Ammar, VI.Alfonso Satranç Karşılaşması. (Titus Burckhardt,**Moorish**, s.149).

EK 1-10: Elhamra Sarayı Stük İşçilik. (Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.31).

EK 1-11: Elhamra Sarayı Mukarnas Tavan Süslemeleri. (Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.81).

EK 1-12: Titus Burckhardt'ın Marokko İsimli Kitabından Muhtemel Rotalar.

EK 1-13: Kilise Mimarisine Model Olan ve Aziz Peter'e Atfedilen Taht. (Titus Burckhardt, **Chartres**, s.11

EK 1-14: Gotik Mimari Formların İslâm Mimarisi Benzerliği. (Titus Burckhardt, **Chartres**, s.76).

EK 1-15: Gotik Mimari Formların İslâm Mimarisi Benzerliği. (Titus Burckhardt, **Chartres**, s.76).

- EK 1-16:** Katedral Mimarisinin Dayandığı 'Geometrik Hikmet'. Titus Burckhardt, **Chartres**, s.103).
- EK 1-17:** Lindisfarne İncil'inden Arabesk Süsleme Benzeri Detay. (Titus Burckhardt, **Von Wunderbaren Büchern**, s.35).
- EK 1-18:** St. Gall Kütüphanesinden Minyatür Örneği, Evanjelist Markos. (Titus Burckhardt, **Von Wunderbaren Büchern**, s.30).
- EK 1-19:** Lötschental Maskesi. (Titus Burckhardt, **Art Populaire Suisse**, s.8).
- EK 1-20:** 1740'lı Yıllara Ait İsviçre'nin Doğu Bölgesinden Dolap Süsleme Detayı. (Titus Burckhardt, **Art Populaire Suisse**, s.40)
- EK 1-21:** Ortaçağ Kiliselerinin Oranlarının Örnekleri. (Titus Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.67).
- EK 1-22:** Çin Manzara Resmi. (Titus Burckhardt, **Foundations of Oriental Art**, s.10).
- EK 1-23:** Frithjof Schuon'a Ait Bir Kızılderili Resmi. (Michael Oren Fitzgerald, **Frithjof Schuon**, s.107).
- EK 1-24:** Schuon'un Dinlerin Aşkın Birliği Fikrini Göstren Tablo. (Frithjof Schuon, **The Transcendent**, s.xii).
- EK 1-25:** Gotik Tarzda Sainte Şapeli, Paris, 13. Yüzyıl. (Frithjof Schuon, **Sacred**, s.24).
- EK 1-26:** Bernini'den Barok Tarzda Papalık Tahtı, St. Peter Bazilikası. (Frithjof Schuon, **Sacred**, s.25).
- EK 1-27:** Yedi Beşeri Bilim ve Yedi Felek İlişkisini Gösteren Tablo. (Titus Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.88).
- EK 1-28:** Büyük Çin Üçlüsü Kavram Yazısı: Gök-İnsan-Yer. (Titus Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.32).
- EK 1-29:** "On Sekiz Bin" Âlemi Gösteren Tablo. (Abdülbâki Gölpınarlı, **Yunus Emre Divân**, s.322).

- EK 1-30:** Güneş Feleğinin Her İki Tarafını Yedi Dereceye Taksim Eden Tablo. (Titus Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.231).
- EK 1-31:** İskandinav Mitolojisinde Hayat Ağacı (Ash Yggdrasil). (Müjgân Üçer, **Hayat Ağacı**, s.10).
- EK 1-32:** Mühr-ü Süleyman. (Nader Ardalan, **Laleh Bakhtiar**, The Sense, s.28).
- EK 1-33:** Ahlat Mezar Taşından Ejder Figürü Örneği. (Beyhan Karamağaralı, **Ahlat Mezartaşları**, s.41).
- EK 1-34:** Birbirlerine Dolanmış Ejder Figürleri, Halep Kalesi. (Markus Hattstein, Peter Delius, **İslam**, s.177).
- EK 1-35:** Kendi Kuyruğunu Yutan Ejder (Ouroboros) Sembolü. (Kathryn Wilkinson (Ed). **Semboller**, s.211).
- EK 1-36:** Kanatlı At Figürü, 12-13. Yüzyıl, Kaşan, İran. (Giovanni Curatola, **Visual**, s.270).
- EK 1-37:** Muvahhidlere Ait Kutubiye Camii Minaresi, 12.Yüzyıl, Fas. (Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s. 108).
- EK 1-38:** Kûfî ve Sülüs Birlikteliği, Cuma Camii, Kirman, İran. (Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.59).
- EK 1-39:** Ma'kılı ve Nesih Birlikteliği, Eşrefoğlu Camii Minberi Detay, Beyşehir. (Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.59).
- EK 1-40:** Hürriyet Yazılı Vazo Örneği, Kütahya Müzesi. (Süleyman Saz).
- EK 1-41:** Yazı ve Resim Birlikteliği, Song Hanedanlığı, Çin. (Yuka Kadoi, **Islamic Chinoiserie**, s.191).
- EK 1-42:** Hat Sanatında Ölçü Düzenine Örnek. (Muhittin Serin, **Hat Sanatı**, s.28).
- EK 1-43:** Mandala Örneği. (Titus Burckhardt, **Foundations of Oriental Art**, s.88).
- EK 1-44:**Yaprak Motifleri-Hat Birlikteliği ve Sembolizmi, Cuma Camii, İsfahan. (Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.59).
- EK 1-45:** Tipik Bir Fez Evinin Avlu Görünümü. (Titus Burckhardt, **Fez**, s.101).
- EK 1-46:** Fez Ev Mimarisinden Bir Plan Örneği. (Titus Burckhardt, **Land**, s.100).

- EK 1-47:** Edirne Selimiye Camii Kubbesi. (Süleyman Saz).
- EK 1-48:** Tire Yahşi Bey Camii İstiridye Formlu Mihrap Önü Kubbesi. (Süleyman Saz).
- EK 1-49:** Tire Yahşi Bey Camii Mihrabı. (Süleyman Saz).
- EK 1-50:** Taht Formuna Sahip Ahşap Minber Örneği, Kutubiye Camii, Marakeş. (Giovanni Curatola, **Visual**, s.253).
- EK 1-51:** Edirne Selimiye Camii Minberi. (Süleyman Saz).
- EK 1-52:** Halk Yapı Sanatı (Verneküler) İle İnşa Edilmiş Bir Minare, Nijer. (Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.109).
- EK 1-53:** Renk Zenginliği İle Ön Plana Çıkan Nasir-el-Mülk Camii, İran. (<https://www.icmimarlikdergisi.com/2017/03/02/iranda-bulunan-tarihi-renkli-bir-camii-nasir-el-mulk/>).
- EK 1-54:** Ancer Şehir Planı. (Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.200).
- EK 1-55:** Bağdat Şehir Planı. (Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.199).
- EK 1-56:** Firuzabad Şehrinin Havadan Çekilmiş Bir Fotoğrafı. (Markus Hattstein, Peter Delius, **Islam**, s.96).
- EK 1-57:** Mihrap ve Kandil Formu Taşıyan Dokuma İşi, 17.Yüzyıl, Anadolu. (Giovanni Curatola, **Visual**, s.218).
- EK 1-58:** Tuareg Deri İşçiliği ve Süsleme Detayı. (Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.16).
- EK 1-59:** Müşettâ Sarayı Duvar Süslemesi Detay. (Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.17).
- EK 1-60:** Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi, Çift Başlı Kartal. (Süleyman Saz).
- EK 1-61:** Çin Etkileri Taşıyan Ejder Motifli Bir Orta Asya Halısı,13.Yüzyıl. (Yuka Kadoi, **Islamic Chinoiserie**, s.20).
- EK 1-62:** Çin Etkileri Taşıyan Bir Simurg Çizimi, 14.Yüzyıl. (Yuka Kadoi, **Islamic Chinoiserie**, s.191).

EK 1-63: Çin Resim Sanatı ve Hat Örneği Benzerliği. (Yuka Kadoi, **Islamic Chinoiserie**, s.142).

EK 1-64: İskit Kökenli Hayvan Üslubuna Ait Örnek Çizimler. (Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.64)

EK 1-65: Durrow ve Lindisfarne İncillerine Ait Hayvan Üsluplu Süsleme Detayları. (Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.65).

EK 1-66: Didim Apollon Tapınağı Sütun Kaidesi Süslemesi Detay. (Süleyman Saz).

EK 1-67: Didim Apollon Tapınağı Grifon ve Stilize Bitki Kabartmaları. (Süleyman Saz).

EK 2: Titus Burckhardt'ın Dillere Göre Yayımlanmış Çalışmalarının Bir Listesi

ek s.35

GİRİŞ

Sanat hemen her inanç sisteminin ilgi duyduğu ve çoğu zaman bu inanç topluluklarının kendilerini ifade etmede bir yol olarak benimsedikleri bir faaliyet, bir edim (*san'at*) alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Duyguları ve düşünceleri öz ve etkili bir biçimde anlatmanın en doğrudan kanalı olan sanat, bu duygu ve düşüncelerin kaynağı olan insan ruhunun Öz'den aldığı ilhamın çeşitli derece ve boyutlarda anlatımı ve aktarımıdır diyebiliriz. Öz'ün varlığı ile var olduğu bilincini metafizik düzlemde kavrayabilen sanatçı insan, bu metafizik boyutta algılayabildiklerini sanat aracılığı ile fizikî düzleme indirerek kendisinin şahit olduğu Öz'e ait güzellikleri, ortaya koyduğu sanat ürünleriyle diğer insanlarla paylaşır. Sanatçı insanı, diğer insanlardan ayıran yönü de bu olsa gerektir. İşte bu ayrıcalığı yine metafizik boyutu hesaba katarak, sanata felsefî düzlemde bir açıklama getirme çabası içinde olan farklı düşünce ekollerinin varlığını görebilmekteyiz. Kutsal bir edim olarak kabul edilen sanatı, açıklamaya çalışan ekoller arasında ise en çok dikkat çekenlerden biri, son yüzyılın başlarından itibaren etkili olagelmış René Guénon, Frithjof Schuon, Ananda K. Coomaraswamy ve Titus Burckhardt'ın kurucuları oldukları Gelenekselci ekoldür. Bu ekol sanatı sıradan bir insan faaliyeti olarak değil, Öz ile, Hakk ile ilişkili ve ilhamını oradan alan kutsal bir edim olarak görmektedir.

Ekol, sanatı bir dal faaliyeti olarak değil, bir gövde faaliyeti olarak kabul etmektedir ve sanat olmadan sakramentin olamayacağını savunmaktadır.¹ Hemen her konuda görüş beyan eden Gelenekselci ekolün, dünya dinleri, ezoterizm, metafizik ve sanat ana başlıklarının temel inceleme alanları olduğunu söyleyebiliriz. Gelenekselcilerin gelenek kavramından kastı, Mutlak Varlık'tan Vahiy ya da ilham yoluyla gelen ve bu alanlarda yansımaları bulan ve her dönemde de varlığını bozulmadan sürdürebilen ilkeler bütünüdür.² Gelenek kavramı çalışmamızın ikinci bölümünde ayrıca ele alınacaktır. Gelenekselciler kendilerini yeni bir ekol ya da akım olarak takdim etmezler. Fakat onlar, günümüz dünyasında "*kadim geleneği*" farklı bir bakış açısıyla yorumlayan bir anlayışın temsilcileri olarak kabul edilebilir.

¹ David Jones, "Sanat ve Sakrament", **Her İnsan Bir Sanatçıdır Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları**, Ed. Brian Keeble, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014, s.242.

² Hüseyin Yılmaz, **Ezelî Hikmet ve Dinler, Dinler Tarihinde Tradisyonel Perspektif**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2003, s. Arka Kapak.

Özellikle onları farklı kılan şey, dünyadaki çok sayıda farklı gelenekleri, hâlidî hikmetin (*perennial philosophy*) temsilcileri olarak görmeleridir.³

Titus Burckhardt ve İslâm Sanatı Yorumu isimli bu çalışma Gelenekselci ekolün öncülerinden olan Burckhardt'ın ve diğer ekol mensuplarının ortaya koyduğu kutsal sanat, sembolizm ve özelde de İslâm sanatı değerlendirmelerinden oluşmaktadır. Çalışmamız İslâm sanatlarının her branşıyla ilgili değerlendirmeler yapma iddiası taşımaz. Zaten böyle bir iddia hem teknik açıdan hem de çalışmamızın kapsamı bakımından mümkün değildir. Buradaki amacımız Titus Burckhardt'ın eserlerinde kutsal sanat olarak değerlendirdiği İslâm sanatı hakkındaki görüşlerinin öne çıkan yönlerini Gelenekselci ekolün ve alanın diğer otorite isimlerinin görüşleri çerçevesinde bir değerlendirmeye tâbi tutmaktır. Bu nedenle tezin içindekiler kısmı Burckhardt'ın en çok üzerinden durduğu görüşler üzerinden kurgulanmıştır. Beş bölümden oluşan çalışmamızın Birinci Bölümü Titus Burckhardt'ın Hayatı ve Eserlerine ayrılırken, İkinci Bölümde Gelenekselci Ekol ve Sanat Karşısındaki Tutumu ana başlığıyla öncelikle Geleneğin Tanımı yapılmış, Ekol Temsilcileri tanıtılmış ve Gelenekselci Ekol ve Sanat ilişkisi irdelenmiştir. Sanatın Aşkın Birliği alt başlığıyla bu ekolün sanat görüşleri tartışılmış, Gelenekselci Ekole Getirilen Eleştirilerle ilgili bir değerlendirme kaleme alınmıştır. Üçüncü bölümün ana başlığını teşkil eden Kutsal Sanat ve Kullandığı Sembolizm Dili başlığının altında Kutsal Sanat nedir sorusuna yanıt aranmış, buna paralel olarak Kutsal Bilim alt başlığıyla sanat, bilim ve inanç üçgeninde değerlendirmeler yapılmıştır. Bu ekolün sıklıkla üzerinde durduğu sembolizm konusu Geleneksel Sembolizm başlığı ile açılarak bu sembollerin neler olduğu ve anlamları, örnekler üzerinden tartışılmaya çalışılmıştır. Tüm bu sembolizmi anlamlı kılan kozmoloji ve simya konuları da yine Geleneksel Kozmoloji ve Sembolizmi ve Simya ve Sembolizmi başlıklarıyla açıklanmaya gayret gösterilmiştir. İslam Sanatı ve Dayandığı Temel Değerler başlığını taşıyacak olan dördüncü bölüm, özelde kendisini bir metafizikçi olarak tanımlayan Burckhardt'ın, genelde ise ekolün diğer mensuplarının ve ekol dışında konunun uzmanlarının görüş ve eleştirilerinin ele alındığı bir bölüm olarak planlanmıştır. İslâm sanat ve mimarisinin oluşumunda etkili olan, açıktan gözlemlenemeyen, arka planda yatan düşünce ve inancın ne olduğu, İslam Sanatının

³ Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, s.114.

Metafizik Temelleri alt başlığı ile yorumlanmaya çalışılmıştır. Yaygın kanaatin aksine, Hat Sanatını, İslâm sanatları arasında yardımcı bir unsur olarak değil, ana bir sanat dalı olarak gören Burckhardt'ın bu sanat üzerine olan görüşleri değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. Burckhardt'ın İslam Sanatını yorumlarken başlangıç olarak ele aldığı ve İslam Sanatı ve Mimarisinin kalbi olarak değerlendirdiği Kâbe ile birlikte Ev, Cami ve bu unsurların oluşturduğu Şehir ilgili hiyerarşi içinde sunulmuştur. Yerli ve Göçebe İslam Sanatı ve bunlar arasındaki ilişkinin ele alındığı bir başka başlıkla birlikte yine sanatın oluşumundaki önemli faktörlerden olan dilin etkilerine değinilmiştir. Burckhardt'ın da bir makalesinin başlığını taşıyan İslam Sanatında Kalıcı Değerlerin nelerden oluştuğu sorusuna yanıt aranmıştır. Beşinci ve son bölümde ise genel bir Karşılaştırma ve Değerlendirme yapılarak çalışmamız sonuç bölümüyle birlikte sonlandırılmıştır.

Kaynakça kısmından sonra iki ayrı ek bölüm oluşturularak EK 1 Bölümde metin içerisinde geçen konuları destekleyici görseller sunulmuş, EK 2 Bölümde ise Titus Burckhardt'ın 1941 ve 2017 yılları arasında farklı dillerde yayımlanmış kitap ve makalelerinin bir listesi verilmiştir.

Her şeyden önce Gelenekselcilerin katkısı, öne sürdükleri tezleriyle fikir beyan ettikleri konularda sorular sorulmasını, araştırmalar yapılmasını ve özelde İslâm sanatının dünya çapında tartışılır bir konu olmasını sağlamaları nedeniyle önemlidir. İleri sürdükleri görüşler, açık ve her kesim tarafından kolaylıkla anlaşılır olmasa da dikkatlerin İslâm sanatına yoğunlaşması, sanat tarihi disiplini içerisinde İslâm sanatları açısından büyük bir kazançtır diyebiliriz. Eleştirel ve karşılaştırmalı kaynak incelemesi yöntemi çalışmamız süresince takip ettiğimiz yöntemdir. Kaynakların çeşitliliği ve zenginliği literatür çalışmamızda seçici olmayı zorunlu kılmıştır.

Gelenekselci ekolün öncelikle kendi yapmış olduğu yayınlar bugün artık başlı başına bir bütünlük sergileyerek oldukça geniş bir kapsam kazanmıştır. Hatta öyle geniş bir yelpazede yayın faaliyetleri devam etmektedir ki, konu alt başlıklarına ayırarak meselelerin takibi mecburi bir hâl almıştır. Sanattan ekonomiye, mimariden metafiziğe çok farklı alanlarda yapılan yüzlerce yayın, çalışılacak alanla ilgili bir seçicilik gerektirmektedir. Biz de çalışmamızda ekol mensuplarının eserlerinden konumuzla ilişkili alanları tespit ederek yer vermeye çalıştık. Bunun dışında ekolün

görüşlerinin dünya genelinde pek çok akademik incelemeye de konu olduğu görülmüştür. Bizi ilgilendiren çalışmaları iki kategoride değerlendirebiliriz. Birincisi ekolün genel tutumu ve sanat görüşü hakkındaki çalışmalar, diğeri ise çalışmamızın ana karakteri olan Titus Burckhardt hakkında yapılmış çalışmalar. Ülkemizde ekolün dinler tarihi ve genel görüşleri kapsamında yapılan en önemli çalışmalardan biri Hüseyin Yılmaz'a ait olan *Ezelî Hikmet ve Dinler*⁴ isimli çalışması iken, diğeri Kelâm Ana Bilim Dalı kapsamında hazırlanan Nurullah Koltaş'a ait *Gelenekselci Ekol ve İslâm*⁵ adlı yayımlanmış doktora çalışmalarıdır. Yılmaz'ın çalışmasında Gelenekle ilgili temel kavramlar, ekolün din anlayışı ve özellikle "*dinlerin aşkın birliği*" fikri üzerinde durulurken, Koltaş'ın çalışması, ekolün Kelâm'ın ana konuları üzerine olan görüşlerini irdelemektedir. Bunların dışında ekolün tarihi gelişimini inceleyen ve eleştirel bir bakış getiren Mark Sedgwick'in *Against the Modern World*⁶ isimli çalışması bir başka genel çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Ekolün sanat görüşü üzerine yapılan en kapsamlı çalışma Patrick Ringgenberg'in⁷ çalışması olup, ülkemizde de ekolün sanat görüşü hakkında iki adet yüksek lisans tezi düzeyinde çalışmaya rastlamaktayız. Bunlardan ilki Burcu Bayer⁸ tarafından *Felsefe Ana Bilim Dalında gerçekleştirilmiş bir çalışma* iken diğeri ise Musa Gürel'in⁹ *Sosyoloji Ana Bilim Dalında sunduğu bir çalışmadır*. Ringgenberg, ekolün kurucu isimlerinin sanat üzerine olan görüşlerini herhangi bir din ya da etnisiteye ayırmadan toplu şekilde ele alarak ekolün sanat anlayışının ne'liği üzerine bir açıklama getirmeye çalışırken, Bayer ve Gürel de benzer şekilde ekolün sanat felsefesi anlayışını çalışmalarında tartışmışlardır. Dört bölümden oluşan Bayer'in tezinde birinci bölümde bir estetik ve sanat felsefesi karşılaştırması yapılırken, sonraki bölümde ele alınacak olan Gelenekselci ekolün görüşlerine de bir anlamda hazırlık yapılmaktadır. Ekolün üzerinde durduğu temel kavramlara ikinci bölümde değinen Bayer, üçüncü bölümde

⁴ Hüseyin Yılmaz, *Ezelî Hikmet ve Dinler, Dinler Tarihinde Tradisyonel Perspektif*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2003.

⁵ Nurullah Koltaş, *Gelenekselci Ekol ve İslâm*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2013.

⁶ Mark Sedgwick, *Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*, Oxford University Press, New York, 2004.

⁷ Patrick Ringgenberg, *Les Théories De L'Art Dans La Pensée Traditionnelle*, L'Harmattan, Paris, 2011.

⁸ Burcu Bayer, *Gelenekselci Ekolün Sanat Felsefesi Anlayışı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2015.

⁹ Musa Gürel, *Gelenekselci Ekolün Sanat Anlayışı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar, 2017.

ekolün sanat felsefesi anlayışını tartışmaktadır. Son bölümde ise *"Gelenekselci Ekol'ün Sanat Felsefesi Anlayışının Başarısı"* başlığıyla da ekolün sanat alanındaki görüşlerinin isabetli tespitlerden oluştuğu düşüncesini, ekolün kapsamlı ve kapsayıcı sanat değerlendirmelerine, metafizik temelli bütüncül yaklaşımına ve getirilen eleştirilere kendi doktrini içerisinde tatmin edici cevaplar verebilmesine bağlamaktadır. Özetle Bayer'e göre İslâm sanat felsefesi alanında en başarılı düşünce ekolü Gelenekselcilerdir. Gürel'in tez çalışması ise üç bölümden müteşekkil olup birinci ve ikinci bölümleri ekolün ve ekol mensuplarının tanıtımı üzerinedir. Üçüncü bölümünde ise ekolün sanat hakkındaki görüşleri kutsal sanat çerçevesinden ele alınarak, ekolün, modern sanat anlayışına getirdiği eleştiriler tartışılmaktadır. Sanatı kutsal bir çerçevede ele alan farklı görüşlerin bir arada tartışıldığı Muharrem Hafıza¹⁰ ait, Gelenekselcilere de bir bölümün ayrılarak kitap olarak da yayımlanmış doktora tezi, yine ekolün sanat görüşüyle ilgili bir diğer çalışmadır. Oldukça kapsamlı bir araştırmanın ürünü olan bu çalışma, sanatı kutsal bir edim olarak değerlendiren düşünce çevrelerinin ele alındığı bir özellik arz etmektedir. Üç bölümden oluşan çalışmanın son bölümünde Gelenekselci ekolün Kutsal Sanat anlayışına yer verilmiştir.

Ülkemizde bugüne kadar yalnızca beş kitabı ve beş makalesiyle yer bulmuş olan Titus Burckhardt özelinde yapılmış akademik bir çalışma mevcut değildir. Üstelik Burckhardt'ın pek çok farklı din ve kültürün sanat anlayışı üzerine çalışması mevcutken İslâm sanatları alanında ortaya koymuş olduğu görüşleri de bir bütün olarak bugüne kadar herhangi bir akademik çalışmanın konusu olmamıştır. Bu durum bizim de bu çalışmayı yapmak istememizdeki en önemli nedenlerden biridir. Çalışmamız aracılığı ile Burckhardt'ın görüş ve düşüncelerini akademik dünya içerisinde tartışmaya açarak dikkatlere sunmak istiyoruz. Burckhardt özelinde akademiye tespit edebildiğimiz tek çalışma ise İspanya'da Jesús Miguel Sáez Castán¹¹ tarafından bir doktora tezi olarak sunulmuş, Burckhardt'ın 'La Civilización Hispano- Árabe' isimli kitabının incelendiği bir çalışmadır. Çalışmanın ana eğilimi Burckhardt'ın kitabının genel bir eleştirisi üzerinedir. Eleştirilerin yoğunlaştığı husus

¹⁰ Muharrem Hafız, **Kutsal ve Sanat Modern Dönemde Kutsal-Sanat İlişkisinin Felsefî, Fenomenolojik, Teolojik ve Mistik Temellendirilişi**, DörtMevsimKitap, İstanbul, 2015.

¹¹ Jesús Miguel Sáez Castán, **Análisis Crítico de la Civilización Hispano- Árabe de Titus Burckhardt**, Universidad de Alicante, 2008.

ise çalışmanın tarih metodolojisini takip eden bir özellik sergilemekten ziyade Mağribî kültürü estetik, edebi ve sembolik yönleriyle ele almış olmasdır.

Son olarak yaptıkları virileriyle alana büyük katkı sağlayan birkaç önemli ismin burada özellikle zikredilmesi gerektiğini düşünüyoruz. Bu isimlerin başında Ren Gunon virileriyle Gunon'un ülkemizde tanınmasını sağlayan nc isimlerden Mustafa Tahralı ve Mahmut Kanık, Burckhardt'ın İslâm sanatı üzerine başyapıtı olan 'İslâm Sanatı Dil ve Anlam' isimli eserinin virisiyle birlikte Martin Lings gibi başka ekol mensuplarının da eserlerini Türkçeye kazandıran Turan Koç, tasavvuf ve dil alanlarında yetkinlikleriyle bilinen Tahir Ulu ve Nurullah Koltas gelmektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

TITUS BURCKHARDT'IN HAYATI VE ESERLERİ

1.1. TITUS BURCKHARDT'IN HAYATI

Gelenekselci ekolün öncülerinden olan Titus Burckhardt (EK1-1) 1908 yılında Floransa'da dünyaya gelmiştir. Baselli aristokrat bir ailenin mensubu olan Burckhardt Avrupa'da bu aileden farklı çalışmalarla tanınmış pek çok önemli isim gibi, kendisi de geleneksel sanatlar, kozmoloji ve metafizik alanlarında yaptığı çalışmalarla adını duyurmuştur. Sanatla iç içe yaşayan bir ailenin mensubu olması onu erken yaşta bu alanda çalışmaya sevk etmiştir. Sanat tarihi alanının önemli isimlerinden biri olan Jacop Burckhardt'ın (1818-1897) yeğeni, ünlü heykeltıraş Carl Burckhardt (1878-1923) ve ressam Sophia Hipp'in (1876-1942) oğlu olması sanata duyduğu ilginin erken yaşlarda gelişmesine neden olmuştur.¹²

Burckhardt'ın hayatı hakkında çalışmamız süresince yaptığımız araştırmalar, bir otobiyografisi olmayışı ve bugüne kadar kendisi hakkında yapılmış özel bir çalışmanın bulunmayışı nedeniyle biyografisi genellikle çapraz okumalar yoluyla ve arşiv kayıtları kullanılarak gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Burckhardt'ın hayatı ve çalışmaları ile ilgili özel bir çalışma olmamakla birlikte, onun hayatı hakkında önemli bilgilerin giriş kısmında verildiği ve temel düşüncelerinin bir antoloji şeklinde sunulduğu William Stoddart'ın "The Essential Titus Burckhardt"¹³ adlı çalışması, onun hayatı ve çalışmaları ile ilgili bilgilere ulaşılabilecek bir kaynak özelliği arz etmektedir. Bunun dışında aynı aileye mensup Olivier Burckhardt'la kurmuş olduğumuz temas¹⁴ sonucunda özelde Titus Burckhardt ile ilgili olmasa da ailesinin geçmişi hakkında oldukça önemli bilgilere ulaşma imkânımız oldu. Onun

¹² Titus Burckhardt, **The Essential Titus Burckhardt Reflections on Sacred Art and Civilizations**, (Ed. William Stoddart), World Wisdom , Indiana, 2003,s.1, http://www.stroux.org/Sophie_Hipp.htm patriz_f/stBu_f/ (Erişim 04.03.2017).

¹³ Titus Burckhardt, **The Essential Titus Burckhardt Reflections on Sacred Art and Civilizations**, (Ed. William Stoddart), World Wisdom , Indiana, 2003.

¹⁴ Olivier Burckhardt, e-mail, 23.02.2017.

hazırladığı aile arşivinden¹⁵ faydalanarak Burckhardt ailesinin mensupları hakkında gerekli bilgi, belge ve fotoğraflara ulaşıldı ve yine " www. stroux.org" adresli şecere kayıt sistemi üzerinden bütün aile kayıtlarına ulaşma imkânı bulduk. Bu sayede yine aileye mensup pek çok önemli yönetici, sanatçı ve bilim insanının ismini öğrenmemiz de mümkün oldu. Örneğin arkeoloji ve sanat tarihi açısından tüm dünyanın büyük önem verdiği Ürdün'deki Petra Antik Kenti'nin ve Mısır'da bulunan Ebû Simbel Tapınağı'nın ilk kez bu aileye mensup Johann Ludwig Burckhardt (Şeyh İbrahim) tarafından keşfedildiğini öğrenmiş olduk.¹⁶ Her açıdan önemli bir aileye mensup olan Burckhardt da, bu zengin geçmişin araştırmacı 'gen'leri kullanarak daha çok erken yaşlarda sanat doktrinleri üzerinde çalışmalar yapmaya başlamış ve İslâm coğrafyasını gezip tanımaya yönelmiştir.¹⁷ Bu geziler sırasında inanç, tarih, sanat ve Doğu dilleri üzerinde araştırmalarda bulunan Burckhardt, 1930'larda Fas'ta ihtida ederek Sidi İbrahim adını almıştır; fakat Müslüman olan diğer ekol mensupları gibi kendi orijinal ismini de hiçbir zaman terk etmemiştir.

Burckhardt ailesine daha yakından bakacak olursak, aile belirttiğimiz üzere pek çok önemli ismi içinde barındıran bir şecereye sahiptir. 1490'lı yıllardan başlayarak geniş bir aristokrat aile profili çizen Burckhardt ailesi Alman kökenli olmakla birlikte Amerika ve İsviçre dâhil pek çok ülkeye yayılmışlardır. Ana çıkış yerleri Almanya'nın güney batı bölgesinde bulunan Suabiya olan Burckhardt ailesinin zaman içerisinde "*Burkhard*", "*Burkhardt*", "*Burckhard*", "*Burkhart*" gibi farklı telaffuzları ortaya çıkmakla birlikte, hepsi aynı ailenin mensubudur.¹⁸ Burckhardt ismi anlam olarak '*burg*' kasaba ve '*hardt*' güç, yürek ve cesaret köklerinden meydana gelmiştir ve "*kasabanın koruyucusu*" mânâsında kullanılmıştır.¹⁹ Ailenin bir kısmı İsviçre-Almanya sınırında bulunan St. Trudpert Manastırı kontrolündeki bölgeden Basel'e, ailenin Basel'de bilinen ilk temsilcisi Christopher Burckhardt (1490-1578) öncülüğünde göç etmiştir.²⁰ Yine bir başka grup

¹⁵ <http://www.obfuchai.com/pages/ckdt-family.html>, **Burckhardt Family Book 1490-1890** Pdf made by Olivier Burckhardt 2009, (Erişim 19/02/2017).

¹⁶ Leonhard Burckhardt, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F17075.php?topdf=1>, (Erişim, 21.02.2018), Cengiz Kallek, "Burckhardt, Johann Ludwig", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt:6, İstanbul,1992, ss.420-421.

¹⁷ Titus Burckhardt, **İslâm Tasavvuf Doktrinine Giriş**, Çev. Fahreddin Arslan, Ribat Yayınları, İstanbul, 1982, s.7.

¹⁸ www.BurkhartFamily.com, **Burkharttree2012** (pdf) , s.4, (Erişim 22.02.2017).

¹⁹ **Burkharttree2012** (pdf) , s.2.

²⁰ **Burckhardt Family Book 1490-1890**, s.3.

1800'lü yıllarda Almanya'dan Amerika'nın Ohiao ve Indiana bölgelerine göç etmiştir.²¹

Basel'deki Burckhardt ailesinin ilk temsilcisi Christopher Burckhardt burada kısa süre içerisinde önemli bir yer edinmiş ve ipek tüccarı sıfatıyla 1553 yılında şehir konseyine seçilmiştir. Aile bu tarihten itibaren 20. yüzyıla kadar kesintisiz olarak konseyde temsil edilmiştir.²² (EK 1-2)

Bunun dışında İsviçre'de bulunan "www.stroux.org" sitesinden tüm aile bireylerinin geriye dönük üst soylarına erişmek de mümkündür. Bu şecere kayıt sistemi verilerine göre Titus Burckhardt 1939 yılında Edit Gonin ile evlenmiş, 1941 yılında ise çift doğum öncesinde bir kız çocuğunu kaybettikten sonra bir daha çocuk sahibi olmamışlardır. Yine kayıtlardan Titus Burckhardt'ın Eleonore isimli bir de kız kardeşi olduğunu öğrenmiş bulunmaktayız.²³ Christopher Burckhardt'tan itibaren Titus Burckhardt'a kadar alt-üst soy verileri derlenerek bir soyağacı oluşturulmuştur. (EK 1-3)

Titus Burckhardt'ın Basel'deki ilk yıllarına dönecek olursak I. Dünya Savaşı yıllarında kendisinden bir yaş büyük olan ve ilkokul yıllarını birlikte geçirdiği Frithjof Schuon'la çok yakın arkadaş olduklarını ve bu dostluklarının ilerleyen yıllarda da devam ettiğini görmekteyiz. Stoddart'ın deyimiyle "*Bu, samimi bir arkadaşlığın ve hayat boyu sürececek, son derece uyumlu düşünsel ve manevi bir ilişkinin*" de başlangıcıydı.²⁴ Hem Floransa'da hem de Basel'de geçirdiği bu ilk yıllarda babasının da sanat çevresinin içinde olması nedeniyle sanat okullarına, sanat ve etnografya -özellikle Doğu kültürü- müzelerine sık sık gitmiştir ve hayranlık duyduğu sanat eserleri hakkında yıldan yıla daha geniş bilgi sahibi olmaya başlamıştır.²⁵ (EK1-4) İlgi duyduğu bu Doğu kültürünü daha da yakından tanımak amacıyla modern dünyanın etkilerinin en az hissedildiği ve geleneksel formların hâlâ muhafaza edildiği Fas'a 1930 yılında henüz 22 yaşındayken gitme kararı almıştır.²⁶ Sonraki beş yıl süresince Basel'de yaşayan ailesini birkaç kez ziyareti dışında, sürekli

²¹ Burkhardt2012 (pdf) , s.1.

²² Leonhard Burckhardt, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20956.php>, (Erişim, 21.02.2018).

²³ https://www.stroux.org/patriz_f/stBu_f/Bu43_r.pdf, (Erişim 04.03.2017).

²⁴ Burckhardt, **The Essential Titus Burckhardt**, s.5.

²⁵ Jean-Louis Michon, "Introduction", **Art of Islam Language and Meaning**, World Wisdom, Commemorative Edition ,Indiana, 2009, s. ix.

²⁶ Michon, **Art of Islam Language and Meaning**, s.ix.

bir biçimde Kuzey Fas'ta kalmış ve bu bölgeyi, yaptığı gezilerle yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Bu süre zarfında çobanlıktan marangozluğa pek çok farklı işi yaparak daha önce âşinâ olduğu yöre kültürünü ve dilini daha yakından öğrenme imkânına erişmiştir. Arapçasını ve dini ilimler hakkındaki bilgisini Karaviyyîn Medresesine devam ederek geliştirmiştir. Öyle ki giyim kuşamı ile birlikte taşıdığı "*Şeyh İbrahim*" ismi onu yöre insanından farksız bir konuma taşımıştır. Fez'de geçirdiği bu yıllarda kendisine bir mürşid arayan Burckhardt önce Saléli Hajj Muhammed Bu Sha'ara ile tanışmış ve onun aracılığı ile Şâzelî Derkāvî şeyhi Mevlây Ali ed-Derkāvî ile bir araya gelerek talebesi olmuştur. Bu sürede Arapça, ilahiyat ve mistik doktrinler hakkında öğrenimini sürdüren Burckhardt, Kur'an'ın pek çok suresini de hıfzetmiştir.²⁷ Bu sıralarda yöre insanı ile aynı kıyafetleri giyen ve onlarla aynı dili konuşan bir Avrupalı olan Burckhardt, dönemin Fransız idaresinin dikkatini çekmiş ve mühtedi İsviçreli bir entelektüel ve sanatçının kendilerine engel çıkarabileceği gerekçesiyle süresiz ülkeden sınır dışı edilmiştir. Bu zorunlu ayrılıktan sonra ancak Fas bağımsızlığını kazandıktan sonra 1956 yılında tekrar Fas'a gelebilmiştir.²⁸ Bu gelişinde ilk olarak Muhammed Bu Sha'ara ile buluşmuş ve şehri gezerek bu ayrılık süreci içinde vefat eden üstadı Mevlây Ali'nin kabrini ziyaret etmiştir.²⁹ İsviçre'de yaşadığı dönemde 1950'li ve 60'lı yıllar arasında Lozan ve Olten'deki Urs Graf yayınevinin sanat yönetmenliğini üstlenmiş ve bu süre zarfında bazı önemli eski el yazması eserlerin tıpkı basımlarını yapmıştır.³⁰

1972 yılında UNESCO, Fez şehrini koruma planı çerçevesinde çalışmalara kültür danışmanı sıfatıyla katılması amacıyla Burckhardt'ı Fez'e davet etmiştir ve Burckhardt eşi ve yakın çalışma arkadaşlarıyla birlikte şehrin kültür mirası envanteri çalışmalarını yapmak amacıyla şehre yerleşmiştir.³¹ 1977'de çalışmalarını tamamlayıp İsviçre'deki evine dönen Burckhardt, Nisan 1978 yılında Fez'de düzenlenen "*Fez ve İslâm Sanatları*" başlıklı bir çalışmaya katılmış ve burada Fez'in

²⁷ Jean-Louis Michon, " Afterword", **Fez City of Islam**, Çev. William Stoddart, The Islamic Text Society, Cambridge, 1992, s.165.

²⁸ Michon, " Afterword", **Fez City of Islam**, s.165.

²⁹ Michon, " Afterword", **Fez City of Islam**, s.166.

³⁰ William Stoddart, <http://www.religioperennis.org/documents/stoddart/TB.pdf>, s.4, (Erişim, 30/09/2013).

³¹ Michon, " Afterword", **Fez City of Islam**, s.166.

ibadet mekânları, tipolojileri ve mimari özellikleri üzerine bir sunum yapmıştır.³² Bir yıl sonra Ağa Han tarafından düzenlenen "*Sembol ve Kimlik Olarak Mimari*" başlıklı bir seminerde ödül büyük jürisinde üye olarak bulunmuştur.³³ Bu seminerde ileri sürdüğü fikirler tezimizin ilerleyen bölümlerinde ayrıca ele alınacaktır. 9 Nisan 1980 tarihinde UNESCO Genel Direktörlüğü'nün Fez'in korunması amacıyla dünya genelinde bir kampanya başlatılması için düzenlediği bir törene onur konuğu olarak davet almış ve bu onun Fez'e son ziyareti olmuştur. Bu arada 1972 yılından bu yana sürdürülen "*Fez Şehri Master Planı*" 1980 yılında yayımlanmıştır.³⁴

Titus Burckhardt ömrünün son dönemlerinde yaşadığı bazı sağlık sorunları neticesinde 1984 yılında Lozan'da yaşamını yitirmiştir.³⁵ 76 yıllık yaşamına pek çok önemli çalışma sığdıran Burckhardt'ın eserlerini, içerdiği farklı temalar nedeniyle kronolojik olarak incelemek yerine ilgili başlıklar altında incelemenin daha doğru ve tutarlı sonuçlar vereceği kanaatindeyiz. Bu incelemeyi yaparken eserlerin sıralamasında da ilk defa yayımlandığı tarih esas alınmıştır. Tezimizde Burckhardt'ın çalışmaları üç tematik başlık altında değerlendirilmiştir.

1.2. TITUS BURCKHARDT'IN ESERLERİ

1.2.1. İslâm Sanatı, Kültürü ve Mâneviyatı İle İlgili Olan Eserleri

Land am Rande der Zeit,³⁶ Türkçeye "*Zamanın Kıyısındaki Topraklar*" şeklinde çevrilebilecek bu kitap, Titus Burckhardt'ın Fas'ta geçirdiği dönemde karşılaştığı durumlar, kişiler ve olaylar üzerine kaleme aldığı ilk kitabıdır. 1941 basım olan kitap ilk olarak kapağında "el-Mağribü'l-aksâ" yazısı ile dikkat çekmektedir. (EK1-5) Bu kapak ifadesiyle okuyucuya Arap dünyasında "Uzak Batı" olarak da adlandırılan Fas hakkında bilgilendirici bir içeriğin sunulacağı mesajının verildiği çalışmanın içindekiler kısmı beş başlıktan oluşmaktadır. Bunlar Atlas'ta,

³² Michon, " Afterword", **Fez City of Islam**, s.169.

³³ Seminer notları için bkz: <https://archnet.org/publications/3498> (Erişim 12.04.2014).,Jonathan G. Katz (Ed)., **Architecture as Symbol and Self-Identity**, Smith-Edward-Dunlap Co.,Philadelphia, 1980.

³⁴ Master plana ulaşmak için bkz: <http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000396/039605Fb.pdf> (Erişim 15/07/2018).

³⁵ Burckhardt, **The Essential Titus Burckhardt**, s.1.

³⁶ Titus Burckhardt, **Land am Rande der Zeit**, Urs Graf -Verlag, Basel, 1941.

Fellahlarla Birlikte, Şehir, Ev, Avrupa ile Karşılaşma başlıklarıdır. Her bir başlık Burckhardt'ın kendi kara kalem çizimleri ve çekmiş olduğu siyah beyaz fotoğraflarla zenginleştirilerek sunulmuştur. Bu görsellerin yanı sıra çok canlı betimlemeler yapılarak deyim yerindeyse kelimelerden resimler çizilmektedir. Bu kuvvetli anlatım üslubu aslında Burckhardt'ın çalışmalarının genel karakteristiğidir diyebiliriz.

Burckhardt, kitabının hemen girişinde Fas'ın kendini korumuş yönüne vurgu yaparak, " *Eğer bir kimse Fas'ın şehirlerinden birine giderse aslında kendi doğal tarihine dönmüş olur.*" diyerek bunu yapabilmenin yolu olarak da önyargılardan arınmışlığı işaret etmektedir.³⁷ Daha geniş bir açıdan ele alındığında ise tüm Kuzey Afrika ülkelerinin sahip olduğu özelliklerin batı dünyasında birkaç yüzyıldır vazgeçilen pek çok değeri barındırdığını dile getirmektedir.³⁸

Atlas'ta bölümüne Fas'ta yaşayan yerli halkın Berberiler olduğunu söyleyerek başlayan Burckhardt, Berberilerin kültürel ve fiziksel özellikleri hakkında okuyucuyu bilgilendirmektedir. Berberilerin müzik ve mimari ürünlerinin Güney Arabistan ve Orta Asya ile ilişkileri olduğunu ifade eden Burckhardt, kale mimarisinin Yemen ve Hadramut'ta veya Tibet'te bulunan *Gompalarda* olduğu gibi çok katmanlı kaleler olduğu tespitini yapmaktadır.³⁹ Berberilerin ruh anlayışının coğrafi özelliklerle ilişkisini kuran Burckhardt, Atlas dağlarının vahşi doğasından kesitler sunarak Sahara Çölü'nün de sahip oldukları özgürlüğün doğal koruyucusu olduğunu dile getirmektedir.⁴⁰

Fas'ın merkez bölgelerinin tarıma elverişli verimli topraklar barındırdığını ifade eden Burckhardt, tarım ve hayvancılık faaliyetlerini gerçekleştiren Fellahlar'ın yaşantılarındaki basitlik ve sadeliğe dikkat çekmektedir. "*Her şeyde sadeliğin zaferi vardı.*" diyerek bu sadeliğin insanların davranışlarına da yansıdığı ve oldukça misafirperver oldukları tespitinde bulunmaktadır.⁴¹

Şehir bölümüne Fez'in Fas'ın manevi merkezi olduğunu söyleyerek başlayan Burckhardt, şehrin hem topografik hem de kültürel özelliklerini aktarmaktadır.⁴² Burada yapmış olduğu gözlemler zaten daha sonra Fez şehri ile ilgili yapacağı

³⁷ Burckhardt, **Land**, s.5.

³⁸ Burckhardt, **Land**, s.6.

³⁹ Burckhardt, **Land**, ss.9,10.

⁴⁰ Burckhardt, **Land**, ss.15-20.

⁴¹ Burckhardt, **Land**, ss.32,33.

⁴² Burckhardt, **Land**, ss.59,60.

münferit çalışmanın da çekirdeğini oluşturacaktır. Özelde Fez şehri genelde de İslâm şehri üzerine yapmış olduğu değerlendirmeleri tezimizin dördüncü bölümünde mimari başlığı altında inceleyeceğiz. Fez şehrinin farklı enstantanelerini okuyucuyla, çekmiş olduğu fotoğraflarla paylaşan Burckhardt, bu fotoğraflarda daha çok değişmemiş olanın peşindedir. (EK1-6,7) Burckhardt, Fez şehrinde gezinirken insanın kendisini bir Bağdat, bir Tahran veya bir Nijniy Novgorod' da olduğu hissine kapıldığını ifade ederek böylelikle şehirlerin nüvesinde olan o değişmez gerçekliği dile getirmek isteğini somutlaştırmaktadır.⁴³ Zanaat erbabının peygamber mirasçısı olduğunu dile getiren Burckhardt, Âdem'in oğlu Şit'in bu geleneğin başlatıcısı olduğu geleneksel inancını hatırlatmaktadır.⁴⁴ Zanaat ve sanat konusu tezimizin üçüncü bölümünde Kutsal Sanat başlığı altında ele alınacaktır. Yine ilerleyen sayfalarda İslâm sanatı ve eğitimi üzerine tespitlerde bulunan Burckhardt'ın ilgili saptamaları Kutsal Sanat ve Kutsal Bilim başlıkları altında değerlendirmeye tâbi tutulacaktır. Her ne kadar Burckhardt, Fez'de yaptığı gözlemlerle ruhani bir atmosferi yansıtırsa da hayatın olağan akışı içerisinde gerçekleşen bir takım olayları da gözlemleri arasına dâhil etmiştir. Örneğin şehrin ilerisinde bulunan doğal ya da insan yapımı mağaraların meczupların, fahişelerin, çilecilerin ve ayak takımının birer barınağı olduğunu sözlerine eklemiştir.⁴⁵

Ev ismini verdiği dördüncü bölümde tipik bir Fez evinin genel karakteristiğinin neler olduğu bilgisini vererek şekil çizim ve planlarla bu anlatımları destekleyen yazar evin plan şemasının oluşumunda etkili olan kültürel değerlere de göndermede bulunmaktadır.⁴⁶ Burckhardt'ın kitabın bu bölümünde kullanmış olduğu "Ev" başlığı yalnızca fiziki bir yapıyı, bir binayı değil aynı zamanda kültürel bir yapıyı da içine alacak biçimde yaşamın genel özelliklerinin okuyucuya aktarıldığı bir bölüm olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türkçe çevirisi **İslâm Tasavvuf Doktrinine Giriş**⁴⁷ ismini taşıyan kitabın ilk yayım tarihi 1951⁴⁸ olmakla birlikte 1969⁴⁹ yılında gözden geçirilmiş bir baskısı daha

⁴³ Burckhardt, **Land**, s.69.

⁴⁴ Burckhardt, **Land**, s.72.

⁴⁵ Burckhardt, **Land**, s.89.

⁴⁶ Burckhardt, **Land**, ss.91-115.

⁴⁷ Titus Burckhardt, **İslâm Tasavvuf Doktrinine Giriş**, Çev. Fahreddin Arslan, Ribat Yayınları, İstanbul, 1982.

⁴⁸ Titus Burckhardt, **Du Soufisme**, Lyons:Derain,1951.

yayınlanmıştır. Bu baskısı üzerinden 1982 yılında Türkçeye de kazandırılan çalışmanın elimizdeki diğer nüshası ise William C. Chittick'in bir takriz kaleme aldığı 2008⁵⁰ İngilizce basımıdır. Toplamda üç ana başlık altında toplanan içindekiler kısmının ilk bölümü "Tasavvufun Mahiyeti", ikincisi "Doktrinin Temelleri", son başlık ise "Ruhsal Gerçekleşme"dir. Kitabın hemen başında çalışmasını Şeyh Muhammed el-Tâdilî ve Mevlây Ali bin et-Tayyeb ed-Darkavî'ye ithaf eden Burckhardt, çalışmasının sûfî doktrinlerinin incelenmesine bir giriş mahiyeti taşıdığını ve eksikliklerinin de bulunduğunu belirtmektedir.⁵¹ Hemen başlangıçta belirtelim ki, Burckhardt'ın eserleri arasında anlaşılması en güç çalışmalarından biri olan bu eser aslında diğer çalışmalarının da anlaşılmasında kilit rol üstlenmektedir. Kullandığı dilin ve kavramların doğru anlaşılması yalnızca kendi çalışmalarının değil aynı zamanda diğer ekol mensuplarının çalışmalarının da anlaşılmasında büyük öneme sahiptir.

Titus Burckhardt'ın bu eseri için Stoddart, " *Burckhardt'ın, Schuon'un eserlerini mükemmel bir biçimde tamamlayan en önemli metafizik çalışması Tasavvuf Doktrinlerine Giriş'tir. Bu, batıniğin doğasının kapsamlı ve titiz bir biçimde analiz edildiği düşünsel bir başyapıttır.*"⁵² demektedir. Kitabının asıl amacını " *Biz, modern dünyada, özellikle, her çeşit ruhsal doktrinin ancak bir anlatım biçimi olduğu sonsuz ve tümel gerçeklikleri kavramaya çaba harcayanların çalışmalarına katkıda bulunmak istiyoruz.*"⁵³ diyerek belirten Burckhardt'a göre akademik anlayış, Doğu doktrinlerinin aklî (*intellectual*) içeriğini özümlemede ikincil ve son derece dolaylı yardımcı bir unsur olmaktan öteye gidememektedir.⁵⁴ Burada öncelikle Burckhardt'ın akıl kavramını nasıl kullandığına bakmamız gerekmektedir. Ona göre akıl (*intellect*), yargılayan aklı (*reason*) ya da gidimli (*discursive*) düşünceyi değil, kesin bilginin doğrudan "organını" yani tek başına aklı aşan aşkın aklı ifade etmektedir.⁵⁵ Burckhardt'ın bu açıklamasına "*Bu aklın makamı beyin değil kalptir*" diyerek bir hadis, "*Akl kalpte bir nurdur*" bir de ayetle

⁴⁹ Titus Burckhardt, *Introduction aux Doctrines Ésotériques de l'Islam*, Dervy-Livres, Paris, 1969.

⁵⁰ Titus Burckhardt, *Introduction to Sufi Doctrine*, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2008.

⁵¹ Burckhardt, *Tasavvuf*, s.12.

⁵² Titus Burckhardt, *Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, Çev. Volkan Ersoy, İnsan Yayınları, İstanbul, 1994, s.10.

⁵³ Burckhardt, *Tasavvuf*, s.9.

⁵⁴ Burckhardt, *Tasavvuf*, s.9.

⁵⁵ Burckhardt, *Tasavvuf*, s.13.

"akledecek kalpler (Hac;22/46)" eklemeler yapan çevirmen de, klasik teolojide "Nous" olarak tanımlanan bu "organın" kalp olduğuna delil getirmek istemiştir. Zaten Burckhardt'ın pek çok çalışmasında anahtar rol oynayan bu akıl tanımı yine onun ifadesiyle "Akıl dışı yoktur, akıl üstü vardır"⁵⁶ şeklindeki tespitiyle aklın aşkın yönü sürekli vurgulanmaktadır. Bu nedenle çalışmamızda akıl ifadesini kullanırken Burckhardt'ın bu ayrımını göz önünde bulundurarak mutlaka "*intellect*" ya da "*reason*" farkını bu ifadelerle belirteceğiz.

Bazı doktrinlerin ancak "içeriden" tamamen aklî (*intellectual*) bir özümleme ile anlaşılabilirliğini iddia eden Burckhardt, tasavvuf incelemesi yapan hemen bütün batılı uzmanların yanılgısının asıl sebebinin bu eksiklikten kaynaklandığını öne sürmektedir.⁵⁷ Yazara göre, modern kültürün biçimlendirdiği insan, simgesel düşünme yetisini yitirmiştir. Bu nedendir ki tasavvufla ilgilenen Avrupalı bilim uzmanları onun gerçek durumunu tespitte hataya düşmektedirler iddiasındadır.⁵⁸ Bu noktada yazar asıl amacının tasavvufun aklî (*intellectual*) bakış açısıyla nasıl değerlendirilebileceğini göstermek olduğunu ifade etmektedir.⁵⁹

Kitabının birinci bölümüne *Tasavvufun Mahiyeti* (*The Nature of Sufism*) başlığı ile başlayan yazar, tasavvufun İslâm'a sonradan girmiş olamayacağı ana savıyla okuyucuya tasavvufun genel özelliklerini farklı bir bakış açısıyla anlatmaya çalışmaktadır.⁶⁰

İslâm'ın bir tevhîd dini olduğunu hatırlatarak ikinci bölüme başlayan Burckhardt, bu bölümde ağırlıklı olarak Ahadiyet ve Vâhidiyet kavramları üzerinde durarak bu iki kavrama Hinduizm üzerinden bir açıklama getirmeye çalışmaktadır.⁶¹ Tevhîd anlayışının diğer dinlerde de varlığına dikkat çeken Burckhardt, "*üç tevhîd dini*" tanımlamasını kullanırken, bunu karşılayacak daha uygun bir tanımlama olmadığı için alışlagelmiş bu tanımlamayı kullandığını belirtmektedir. "*Her gerçek gelenek, yüce ve tek bir ilke kabul eder.*" diyen yazar hepsinin özde tek bir hakikat

⁵⁶ Burckhardt, *Aklın Aynası*, s.94.

⁵⁷ Burckhardt, *Tasavvuf*, ss.9,10.

⁵⁸ Burckhardt, *Sufi Doctrine*, s.xiii.

⁵⁹ Burckhardt, *Tasavvuf*, s.10.

⁶⁰ Burckhardt, *Tasavvuf*, s.16.

⁶¹ Burckhardt, *Tasavvuf*, ss.65-68.

olduğu vurgusunu yaparak Gelenekselci ekolün sahip olduğu görüşü de özet bir biçimde okuyucuya sunmaktadır.⁶²

Bu eserle ilgili bir de kitap incelemesi çalışması mevcuttur.⁶³ Bu çalışmada dikkatimizi çeken hususlardan biri yazarın, Burckhardt'ın çok az referans kullanmasından dolayı başka görüşler ile kıyaslama olanağının azlığından, bunun da daha fazla okuma yapmak isteyen okur için bir sorun teşkil etmesinden yakınmasıdır. Bir diğer eleştirisi ise her ne kadar Arapça kavramlar sözlük kısmında açıklanmış olsa da diğer dil ve kültürlerle ilgili geçen kavramların açıklamalarının verilmemiş olmasıdır.⁶⁴ Eserin konu ile ilgili İngilizcedeki en bilgilendirici çalışmalardan biri olduğu belirtilmekle birlikte kolay anlaşılır bir çalışma olmadığı tespiti yapılmaktadır.⁶⁵

Fez, City of Islam ilk defa 1960⁶⁶ yılında yayımlanmış, 1992⁶⁷ yılında William Stoddart tarafından İngilizceye, 2007⁶⁸ yılında ise Genia Catala tarafından Fransızcaya çevrilmiştir. Kitabın henüz bir Türkçe tercümesi bulunmamaktadır. Martin Lings tarafından bir takriz yazılan kitabın İngilizce çevirisi incelememizde esas aldığımız basımdır. Görsellerle zenginleştirilmiş olan 175 sayfalık kitabın fotoğraflarının siyah beyaz olanları bizzat yazar tarafından çekilmiştir. Toplam sekiz bölümden oluşan eser Fez, Şehir ve Çöl, Halifelik, Bir Ermiş Tarafından Kurulan Şehir, Ev, Geleneksel Bilim, Altın Silsile ve Modern Dünyanın İstilas başlıklarını taşımaktadır. Bunlara ek olarak Titus Burckhardt'ın yakın çalışma arkadaşı olan Jean-Louis Michon tarafından da bir sonsöz kaleme alınmıştır. Daha önce incelemesini yaptığımız Land am Rande der Zeit isimli eserin bu kitabın ana hatlarını belirlediğini söyleyebiliriz.

Kitabına Fez şehri tasviriyle başlayan Burckhardt, 25 yıl ayrı kaldığı bu şehre yeniden gelişindeki izlenimlerini okuyucuyla paylaşmaktadır ve ilk tespit olarak da her ne kadar dış görünümünde değişimler olsa da özünde aslını muhafaza ettiği

⁶² Burckhardt, **Tasavvuf**, s.77.

⁶³ Kitapla ilgili inceleme yazısı için bkz. Adam Asgarali, **Journal of Medieval Religious Cultures**, Volume 36, Number 1, 2010, ss. 114-117.

⁶⁴ Asgarali, **Journal**, s.116.

⁶⁵ Asgarali, **Journal**, ss.116,117.

⁶⁶ Titus Burckhardt, **Fes, Stadt des Islam**, Urs Graf-Verlag, Olten/Lausanne, 1960.

⁶⁷ Titus Burckhardt, **Fez, City of Islam**, Çev. William Stoddart, The Islamic Text Society, Cambridge, 1992.

⁶⁸ Titus Burckhardt, **Fès, Ville d'Islam**, Çev. Genia Catala, Archè, Milan, 2007.

yönündedir ki bu izlenimini bölüm sonunda " *İşte Fez, değiştirilemez, yok edilemez Fez.*" ifadeleriyle pekiştirmektedir.⁶⁹

Şehir ve çöl bölümüne İbn Haldûn'un yerli ve göçebelik ile ilgili nazariyesini hatırlatarak başlayan Burckhardt, bölüm boyunca Mukaddime'den aldığı pasajlarla anlatımını zenginleştirmeye çalışmıştır. Öncelikli olarak Hami ailesine mensup Berberiler hakkında okuyucuyu bilgilendiren yazar, İslâm'ın yayılışından önce tüm Mağrib'in asıl sakinlerinin Berberiler olduklarını, ardından Bedevilerin Sahara bölgesine doğru yayılmaları neticesinde de daha çok dağlık bölgelere yöneldiklerini belirtmektedir.⁷⁰ Okuyucuya göçebeliğin barbar ve savaşçı bir biçimde anlaşılmaması gerektiği uyarısında bulunan yazar, bu savını Cezayir'in Fransız istilasına karşı savunmasını yapan Emir Abdülkadir'in duygusal ve şövalye ruhlu şiiriyle örneklendirmek istemiştir.⁷¹

Bir ermiş tarafından kurulan şehir başlığı altında yazar, Fez şehri hakkında öncelikli olarak şehrin kuruluş hikâyesini anlatarak, şehri ikiye ayıran nehrin esas alınarak başlangıçta iki bölümlü olarak kurulduğu bilgisini vermektedir. I. İdris (788-791) döneminde nehrin sağ yakasında Fez yerleşiminin, II. İdris (791-828)⁷² döneminde ise nehrin sol yakasına el-Âliyâ ismiyle bilinen yerleşimin kurulduğu tespitine döneminin son araştırmaları ışığında değinmektedir.⁷³

Batı Arap kültüründe iki kutup olarak görülen Kayrevan ve Kurtuba kültürlerinin Fez'de birleşmesi Fez'in niçin ülkenin bilim, kültür ve sanat başkenti olduğunun da sebebini bize açıklamaktadır. Burckhardt bu bölümde bir şehir tipolojisi yaparak Fez'in kendi dönemindeki Avrupa şehirlerinden farklı olarak bir meydanının olmadığını ve kendi içinde yalnızca evlerin avlularıyla kendi dünyasını yarattığı görüşünü ortaya koymaktadır.⁷⁴ Yerel mimarının yalnızca iklimle uyumlu değil aynı zamanda İslâm düşüncesi içerisinde ailenin mahremiyeti fikrinin de bir

⁶⁹ Burckhardt, **Fez**, ss.3,4,9.

⁷⁰ Burckhardt, **Fez**, s.12.

⁷¹ Burckhardt, **Fez**, s.20.

⁷² Burckhardt bir tarih belirtmemekle birlikte İdrîsîler'in kurucusu olan I. İdris ve halefi II. İdris'in yukarıda belirtilen yönetim tarihleri TDV İslâm Ansiklopedisinde sırasıyla 789-793 ve 793-828 olarak geçmektedir. FasTarihi isimli çalışmada İsmail Ceran ise sırasıyla 788-791 ve 791-828 tarihlerini vermektedir. İlgili bölüm için bkz. İsmail Ceran, **Fas Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2012, ss. 45-53.

⁷³ Burckhardt, **Fez**, s.65.

⁷⁴ Burckhardt, **Fez**, s.67.

yansıması olduğuna işaret eden Burckhardt, sosyal yaşantıya ve aile yaşantısına dair gözlemlerini de ilerleyen sayfalarda okuyucuya sunmaktadır.⁷⁵ Bu tür bir içe dönüklük fikrinin İslâm düşüncesi ile ilintilendirilmesi belki bölgenin kültürel kodlarıyla izah olunabilir fakat doğrudan İslâm inancının bir yansıması olarak değerlendirilmesine katılmadığımızı belirtmek isteriz. Nitekim Hz. Peygamberin mescidi ve ailesinin yaşam alanı bu anlayışa en doğrudan bir cevap olsa gerektir. Ayrıca bölümün sonuna doğru Burckhardt, Fez'de tanıştığı Muhammed el-Tâdili isimli şeyhin Fez'de bulunan sûfilerin boş işlerle uğraştıklarını, hakikatten bîhaber oldukları eleştirisini dillendirerek aslında tasavvuf kurumunun zaman içerisinde nasıl yozlaştığını ve eleştirilerin haklılık payını yine bir tasavvuf şeyhinin ağzından dile getirmektedir⁷⁶ ki bu bize hemen büyük mutasavvıf, pîr-i Türkistan Ahmed Yesevî'nin "Ahir Zaman Şeyhleri" isimli şiirini çağrıştırmaktadır.

Kitabın son bölümünde Burckhardt, birkaç Avrupalının günlüklerinden Fas hakkındaki tuttukları notları ve yaptıkları gözlemleri paylaşmaktadır. Özellikle 1910 sonrası Fas'da yaşanan iç karışıklıklar ve idare üzerinde değerlendirmelerde bulunan yazar, 1960'lı yılların başına kadar bölgedeki iç karışıklıklar ve Fransız işgali hakkında okuyucuya bilgiler sunmaktadır.⁷⁷ Bölümün en sonunda ise Burckhardt, hoş bir Fez tasviriyle satırlarını tamamlamaktadır.⁷⁸ Jean- Louise Michon'un kaleme aldığı ve "*Titus Burckhardt Fez'de*" başlığı taşıyan sonsöz ise Burckhardt ve Fez şehri özel ilişkisini bir arkadaşın gözünden okuyucuya sunmaktadır.

İlk defa 1970⁷⁹ yılında "Die Maurische Kultur in Spanien" adıyla Almanca olarak yayımlanan kitap 1977⁸⁰ yılında "La Civilización Hispano-Árabe" ismiyle İspanyolcaya 1999⁸¹ yılında ise Alisa Jaffa ve William Stoddart tarafından İngilizceye "**Moorish Culture in Spain**" ismiyle çevrilmiştir. Türkçe çevirisi bulunmayan kitabı "İspanya'da Mağribî Kültür" şeklinde adlandırabiliriz ki

⁷⁵ Burckhardt, **Fez**, ss.68-70.

⁷⁶ Burckhardt, **Fez**, s.146.

⁷⁷ Burckhardt, **Fez**, ss.151-160.

⁷⁸ Burckhardt, **Fez**, s.163.

⁷⁹ Titus Burckhardt, **Die Maurische Kultur in Spanien**, München, Verlag George D.W.Callwey, 1970.

⁸⁰ Titus Burckhardt, **La Civilización Hispano-Árabe**, Çev. Rosa Kuhne Brabant, Madrid, Alianza Editorial, 1977.

⁸¹ Titus Burckhardt, **Moorish Culture in Spain**, Çev. Alisa Jaffa and William Stoddart, Fons Vitae, Louisville, Kentucky, 1999.

"Moorish" kavramına karşılık olarak da çalışmamız süresince Mağribî tanımlaması tercih edilmiştir. On üç farklı tematik başlığın ele alındığı kitap, Müslümanların İspanya'ya ayak bastığı 711 tarihinden Rönesans'a kadar olan süre içerisinde Müslüman toplumun kültür, sanat, mimari, felsefe, müzik, din vb. yaşantılarını ilgilendiren hemen her konuda okuyucuyu bilgilendirmeyi hedeflemektedir. Eserin incelemesinin başında hemen şunu yeniden hatırlatalım ki, literatürde Titus Burckhardt ile ilgili yapılmış doğrudan onun adını içerir tek akademik çalışma⁸² da bu kitabı üzerine yapılmıştır.

Kitaba öncelikli olarak bir Arapça isimler telaffuz anahtarı ile başlanmıştır. Ardından kısa bir önsözle "Moorish" kelimesinin anlamı ve varyasyonları üzerinde durulmuştur. Kurtuba başlıklı bölümde Kurtuba kültür, sanat ve tarihi ayrıntılı bir biçimde okuyucuya Kurtuba Ulu Camii üzerinden tanıtılmaktadır. Zamanla mimarisi değişime uğramış Kurtuba Ulu Camii'nin geçirdiği aşamalar, planları sunularak caminin Mağribî kültürün en karakteristik özelliklerini taşıyan bir eser olduğu belirtilmektedir.⁸³(EK1-8)

Dinler ve etnik kökenler başlığı ile sonraki bölüme geçen Burckhardt, bu bölümde Müslüman, Hristiyan ve Yahudi toplumlarının Arap yönetimi altında nasıl uyumlu bir biçimde yaşadıklarının üzerinde durmaktadır.⁸⁴ Bu uyumun altında yatan ana sâ'ikin da İslâm'ın kendini İbrahim'in getirdiği dinin bir yenileyicisi olarak görmesinden kaynaklandığıdır.

Halifelik başlığıyla üçüncü bölüme başlayan Burckhardt, bu bölümde halifeliğin ne olduğunu, ne anlama geldiğini açıklamaktadır. Halifelik sisteminin işleyişi, kurumları ve görevleri üzerinde duran yazar, yargının bağımsızlığını da ayrıca belirtmiştir.⁸⁵

İslâm kültüründe şövalyelik ruhunun kadınlara karşı şövalye ruhlu olmayla özdeş olduğunun Avrupalılar tarafından da İslâmî kökenli olduğu kabulünden hareketle kadına verilen değerin önemine vurgu yapan Burckhardt'ın bu değerlendirmeleri ve günümüzdeki mevcut yansımaları karşılaştırıldığında kadına

⁸² Jesús Miguel Sáez Castán, **Análisis Crítico de La Civilización Hispano-Árabe de Titus Burckhardt**, Universidad de Alacante, 2008.

⁸³ Burckhardt, **Moorish**, s.9-22.

⁸⁴ Burckhardt, **Moorish**, s.23.

⁸⁵ Burckhardt, **Moorish**, s.40.

karşı takınılan tavrın ön yargılardan ibaret olduğu gerçeğini ve bunun dini hiçbir referansa dayanmadığını görmekteyiz.⁸⁶

Kitabın ilerleyen bölümlerinde İbn Haldûn'u (ö.1406) okuyucuya tanıtan Burckhardt, onun nazariyesini özet olarak sunmaktadır. İbn Haldûn'un nazariyesi ışığında yaşanan güç zehirlenmesini ve devletin çöküşünü aktaran yazar, bu süreci 1017 Roma Kilisesinin çağrısıyla toplanan Haçlı ordusu ve devamında süren mücadele ve savaşları, her iki tarafın karşılaşmalarını anlatarak sürdürmektedir.⁸⁷ Bu karşılaşmalardan en meşhuru olan İbn Ammâr (ö.1120) ve VI.Alfonso (ö.1109) karşılaşmasını ve aralarında geçen satranç maçını anlatan yazar, bu konu üzerinden satranç ve sembolizmi hakkındaki görüşlerini açıklamaktadır.⁸⁸ (EK 1-9) El Caferiye sarayındaki sanat işçiliği ve uygulamalarını tüm İslâm sanatının belki de en hareketli, en süslemeli, ince zevk ve zekâ işi olduğunu belirten yazar, bu sanatın daha sonra geometrik süsleme düzeniyle Elhamra'da zirveye ulaştığı tespitini yapmaktadır.⁸⁹ (EK 1-10,11)

Toledo kuşatması sonrası cereyan eden bir hadiseyi hatırlatan Burckhardt, dinler arası hoşgörünün önemine de dikkat çekmektedir. Toledoyu alan VI.Alfonso daha önce kiliseden camiye çevrilmiş olan yerin Müslümanlarda kalmasını isteyerek şehirden ayrılmıştır. Onun ayrılışından sonra şehirdeki Hristiyanların camiye yeniden kilisiye çevirdiğini (1086) öğrenince şehre geri gelerek bunu yapanlardan hesap sormak niyetinde olması üzerine İslâm fakihlerinden Ebu Velid'in Alfonso'yu şehrin girişinde karşılaması ve bunu yaparsa şehirde Müslümanlara karşı bir nefretin doğacağı uyarısında bulunması anektodunu paylaşan Burckhardt, Ebu Velid'in bugün hâlâ Toledo katedralinde o dönemden kalma bir büstü olduğu bilgisini de vermektedir.⁹⁰ Aynı dönem İspanyadaki Murabıtların idaresi üzerinde de duran yazar, kısa bir biçimde Murabıt tarihini de ele almaktadır.⁹¹

Bir başka tematik başlık olarak Felsefi Bakış başlığıyla okuyucuyu İspanya'daki Mağribî kültürün sahip olduğu felsefi müktesebat hakkında

⁸⁶ Burckhardt, **Moorish**, s.93.

⁸⁷ Burckhardt, **Moorish**, ss.111-118.

⁸⁸ Burckhardt, **Moorish**, ss.118,119.

⁸⁹ Burckhardt, **Moorish**, ss.121.

⁹⁰ Burckhardt, **Moorish**, s.122., Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Angus Macnab, The Moslim Saint in Toledo Cathedral, **Studies in Comparative Religion**, Cilt: 2, Sayı: 2,1968.

⁹¹ Burckhardt, **Moorish**, ss.123-128.

bilgilendirmeyi amaçlayan Burckhardt, Arap filozofların Grek düşüncesini işleyişlerini, Platon ve Aristo değerlendirmelerini ve bunun İslâm düşüncesi içerisinde ne tür yansımaları olduğunu açıklamaya çalışmaktadır.⁹² Özellikle Plotinus'un Tanrı düşüncesinin Kur'an'daki tevhîd ilkesiyle uyuşmasının Plotinus'un düşüncelerinin benimsenmesinde etkili olduğunu belirten yazar, bir bakıma Gelenekselci ekolün de Plotinusçu düşünceden neden etkilendiğinin de cevabını vermektedir. Oldukça geniş perspektiften konuyu ele alan Burckhardt'ın bu bölümdeki değerlendirmeleri tezin ilgili başlıklarında tartışmaya açılacaktır.

Kitabın son iki bölümünü Toledo ve Granada'ya ayıran yazar bu iki şehir hakkında bilinmesi gereken tarihi ve kültürel değerleri okuyucuya sunmaktadır. Çalışmamızın içerisinde mimari başlığı ve ilgili diğer başlıklar altında burada yapılan değerlendirmeler ele alınacaktır. Kitabın sonunda 711-1609 tarihlerini kapsayan bir kronolojik olaylar listesi ve Burckhardt'ın faydalandığı kaynakların listesi verilmiştir. Kitapla ilgili bir değerlendirme yazısı kaleme alan Thomas F. Glick çalışmanın genel içeriğinin sanat ve edebiyat ağırlıklı olduğu tespitini yaparak Burckhardt'ın, kitabında olaylara fazlasıyla iyimser yaklaştığı eleştirisini getirmektedir. Oysa ne Hristiyan müsta'ribler için ne de İspanya yönetimi altında yaşayan Müslümanlar için Burckhardt'ın çizdiği bu olumlu tabloda genel anlamda söz edilemeyeceğini belirtmektedir.⁹³

Marokko isimli ilk kez 1972 yılında bir Fas rehber kitabı olarak hazırlanan çalışmanın metni Titus Burckhardt'a, fotoğrafları ise Werner Pfister'e aittir. İncelemesini yaptığımız nüshası ise 1980 yılına ait Almanca üçüncü baskısıdır.⁹⁴ Seyahat öncesi bilinmesi gerekenlerle başlayan kitap Fas'a ait manzaralar, ülkede yaşayan etnik guruplar, konuşulan diller, dinler, kültürler, özelde de mutfak kültürü hakkında bilgi vererek diğer bazı pratik tavsiyeler sunmaktadır.⁹⁵ Hemen arkasında da özet bir biçimde Fas tarihi ile ilgili bir bölüm hazırlanmıştır. Yedi aşamalı bir gezi planı sunan kitap, o dönem Fas'a yapılacak seyahatlerin muhtemel yollarına değinerek deniz ya da uçak yolculuklarının sunduğu imkânlar dâhilinde olası

⁹² Burckhardt, **Moorish**, ss.129-137.

⁹³ Thomas F. Glick, **The Hispanic American Historical Review**, Cilt.: 54, Sayı: 2 (Mayıs, 1974), ss. 334-335

⁹⁴ Titus Burckhardt, **Marokko, Westlicher Orient: ein Reiseführer**, Olten and Freiburg: Walter-Verlag, 1980.

⁹⁵ Burckhardt, **Marokko**, ss.9-34.

destinasyonlar (Tanca, Kazablanka, bazen Rabat) hakkında okuyucuyu bilgilendirmektedir. Olası gezi rotaları için de kitabın başına ve sonuna birer harita yerleştirilmiştir. (EK 1-12)

Yazarın bütün yaşamında en önemli yere sahip olduğunu söyleyebileceğimiz Fez şehrini bağımsız bir bölüm olarak ele alışı hem şehrin değerini hem de sahip olduğu kültürel varlığın zenginliğini açık bir biçimde göstermektedir. Daha önce yazarın yalnızca bu şehre özel çalışmasını değerlendirmiştik. Bu bölümde de benzer bilgileri okuyucuya sunan Burckhardt, bu anlatımlarını da detaylı bir şehir planı, eski şehrin bir krokisi ve fotoğraflarla desteklemektedir.⁹⁶

Kitabın ek bölümünde ise okuyucuya yardımcı olması düşüncesiyle sırasıyla bir Fas tarihi kronolojisi, yerel dilin telaffuzu ile ilgili olarak bir fonetik anahtar kılavuz ve ilgili kelimelerin anlamlarını içerir sözlük, kaynakça ve kitapta geçen özel isimler dizini verilmiştir.

Titus Burckhardt'ın İslâm sanatı üzerine yaptığı çalışmalar içerisinde bir başyapıt olarak değerlendirilen **Art of Islam: Language and Meaning** isimli eseri ilk olarak 1976 tarihinde Londra'da düzenlenen "The World of Islam Festival" etkinlikleri çerçevesinde basımı gerçekleştirilmiş ardından 1985 yılında Fransızca'ya, 1988 yılında İspanyolca'ya ve 2005 yılında da Türkçe'ye çevirisi yapılmıştır. Elimizde bulunan nüshalardan biri yazarın doğumunun 100. yılı anısına 2009⁹⁷ yılında basımı gerçekleştirilmiş İngilizce, diğeri ise çevirisi Turan Koç tarafından yapılmış 2005⁹⁸ tarihli Türkçe örnekleridir. Kitap için bir takriz kaleme alan Seyyid Hüseyin Nasr, özellikle kitabın öneminin İslâm sanatının iç anlamını okuyucuya sunmasından kaynaklandığını ifade etmektedir. " *Burckhardt, İslâm sanatını çok sayıda başka sanat tarihçisinin bizi inandırdığı gibi, kazara birbirine karışmış tarihsel etkiler olarak değil, İslâmî Vahyin ilkeleri ve formunun bir türevi olarak takdim eder.*"⁹⁹ diyerek bu iç anlamın kaynağı olan Vahyin değerlendirmeye alınmaksızın İslâm sanatının kavranamayacağını altını çizmektedir. İslâm sanatının sembolik anlamının sanat tarihi çalışmalarında yeterince ele alınmadığını belirten

⁹⁶ Burckhardt, **Marokko**, ss.112-158.

⁹⁷ Titus Burckhardt, **Art of Islam: Language and Meaning**, Commemorative Edition, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2009.

⁹⁸ Titus Burckhardt, **İslâm Sanatı, Dil ve Anlam**, Çev. Turan Koç, Klasik Yayınları, İstanbul, 2005.

⁹⁹ Seyyid Hüseyin Nasr, "Sunuş", **İslâm Sanatı**, s. belirtilmemiş.

Nasr, bu alanın en yetkin değerlendirmelerinden birinin de Burckhardt tarafından gerçekleştirildiğini öne sürmektedir. Burckhardt'ın İslâm sanatı çalışmalarını *"Burckhardt, İslâm sanatının İslâm'ın bâtinî boyutunun estetik düzeyde bir dışlaştırması olduğu görüşünden hareketle, bizi bu Medeniyetin hakikatine daha yakından bakmaya çağırmakta ve onun nasıl okunması gerektiğine ilişkin ufuk açıcı yorumlar sergilemektedir."*¹⁰⁰ şeklinde değerlendiren Turan Koç ise Burckhardt'ın tespitlerinin isabetli oluşu ve yerindeliği üzerinde durmaktadır. Eser üzerinde bir başka değerlendirme de William Stoddart'a aittir. Stoddart, *"Bu eserde, İslâmî kalıplar içinde anıtsal yaratıcılığın düşünsel ilkeleri ve manevi rolü son derece zengin bir dille ve cömertçe sergilenir."*¹⁰¹ diyerek Burckhardt'ın İslâm sanatının manevi yönüne verdiği önemi dile getirmektedir. Çalışmamızın da ana omurgasını oluşturan bu eserin, içerisinde öne sürülen fikirlerle alışılmışın dışında bir İslâm sanatı değerlendirmesi içerdiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Giriş kısmında İslâm sanatının İslâm dininin bir yorumu olarak değerlendirilebileceği mesajını veren yazar, İslâm sanatının sahip olduğu ilahi nitelikleri de kitap süresince okuyucuya aktarmaya çalışmaktadır. Bunu sekiz tematik başlık altında ortaya koymaya çalışan Burckhardt, ilk başlık olarak Kâbe'yi ele almayı tercih etmiştir. Kâbe'yi bu sanat ve estetik anlayışının kaynağı olarak gören yazar, onun âyin ve ibadetle ilgili rolünü ve bunun İslâm sanatı ve mimarisi açısından merkezî önemini bu bölümde izah etme isteğindedir.¹⁰² Kâbe hakkındaki görüş ve tespitleri tezimizin dördüncü bölümde daha detaylı olarak ele alınacaktır.

İkinci bölümü İslâm sanatının doğuşu ve gelişimi üzerine ayıran yazar, başlangıçtan itibaren Emeviler devriyle birlikte ortaya çıkan sanat ve mimari faaliyetleri okuyucuya tanıtarak, sanat faaliyetlerinin gerçek bir mesele haline gelişinin bu devrin sonunda ortaya çıktığını ileri sürmektedir.¹⁰³ İslâm sanatının hicri ikinci yüzyılın ortalarına doğru kendi dil ve ifadesini bulduğunu ileri süren yazar, bu sürecin başlangıcında Şam Ulu Camii'nin diğer Emevi örneklerden farklı olarak ana formları bakımından doğrudan doğruya (*a priori*) İslâm sanatının bir eseri olduğunu ve buradaki anlayışın Kurtuba Ulu Camii ve Kahire İbn Tûlûn Camii'nde sürdürülerek

¹⁰⁰ Turan Koç, "Çevirenin Önsözü", **İslâm Sanatı**, s.belirtilmemiş.

¹⁰¹ William Stoddart, "Giriş", **Akılın Aynası**, s.14.

¹⁰² Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.3-8.

¹⁰³ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.10.

olgunlaşmaya başladığını kaydetmektedir.¹⁰⁴ Kubbetü's-sahre, Şam Ulu Camii gibi yapılarda canlı hiçbir varlığın tasvirinin olmayışının din ile ilgili mimari yapılarda 'anikonizm'in geleneksel yönüne işaret ettiğini söyleyen yazar, Müşettâ, Kasrû'l-hayr gibi köşk ve saraylarda durumun tamamen farklı olduğu, Emevilerin din dışı sanatının örnekleri olarak bu yapılardaki sanatın İskenderiye mirasının çoktan Araplaşmış bir uzantısı olduğu görüşündedir.¹⁰⁵

Burckhardt, kitabının üçüncü bölümünde tasvir meselesini ele almaktadır. İslâm sanatının en çok üzerinde tartışılan konularından biri olan bu başlık için Burckhardt, İslâm'da resmin yasaklanmasının yalnızca ulûhiyeti temsil eden suretlerle ilgili olduğunu, bunun arka planında da İbrahimî tevhîd anlayışının bulunduğunu öne sürmektedir.¹⁰⁶ Burckhardt bu anlayışını tasvir kullanmama, ikona muhalefet ve ya temsilsizlik anlamlarına karşılık gelen 'anikonizm' kavramıyla açıklayarak put kırıcılık şeklinde tanımlanabilecek 'ikonoklazm'dan farkını da belirtmektedir.¹⁰⁷ Bir kutsal sanat tanımlaması yapan yazar, İslâm sanatının sahip olduğu bu anikonik tavır nedeniyle niçin kutsal bir sanat olarak değerlendirilebileceğini okuyucuya açıklamaya çalışmaktadır. Konunun ayrıntıları Kutsal Sanat başlığı altında ele alınacaktır.

Eserinin dördüncü bölümünde İslâm sanatında ortak bir dilin varlığından söz edilebilir mi sorusuyla Arap sanatı tanımlaması ile İslâmî sanat tanımının hangi yönleriyle örtüştüğünü tartışan Burckhardt, doğrudan İslâm sanatına Arap sanatı denilemeyeceği, bununla birlikte pek çok Arap olan unsurun İslâm sanatının içinde bulunduğu tespitini yapmaktadır.¹⁰⁸ Özellikle Arapçanın bu oluşumda başat rol oynadığını belirten yazar, İslâm'ın kutsal dili haline gelen bu dilin bütün Müslüman halkların düşünme biçimini az ya da çok belirlediğini ifade etmektedir. Bu konu tezimizin Dil ve Sanat başlığı altında değerlendirilecektir.

Hüsn-i hat alt başlığıyla yazı sanatını ele alan Burckhardt, daha önceki değerlendirmelerinde de belirttiği üzere, bu sanatı İslâm sanatının en etkili olanı biçiminde değerlendirmekte ve tüm plastik sanatlar içinde de en Arap olanı şeklinde

¹⁰⁴ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.11,13.

¹⁰⁵ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.22,30.

¹⁰⁶ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.33.

¹⁰⁷ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.35-46.

¹⁰⁸ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.47.

tanımlamaktadır.¹⁰⁹ Burckhardt'ın çok önem verdiği bu sanat dalı ile ilgili tüm değerlendirmeleri tezimizin dördüncü bölümünde Hat Sanatı başlığı altında ele alınacaktır.

Sanatın İslâm'daki rolünü sanat ve âyin başlığı altında tartışan Burckhardt, ibadet ve sanat ilişkisini " *İbadet, bir anlamda ilahi bir sanattır.*"¹¹⁰ diyerek açıklamaktadır. Mihrap, minber, vb. litürjik yönü olan unsurları ele alan yazar, bunların sahip olduğu evrensel sembolizme dikkat çekmektedir.¹¹¹ Biz de bu konuda tezimizin dördüncü bölümünde Mimari adında bir başlık açarak yazarın öne sürdüğü fikirlerini daha ayrıntılı şekilde ele almaya çalışacağız.

Kitabının son bölümünü tüm bu sanat faaliyetlerinin vücut bulduğu mekân olan şehre ayıran yazar, İslâm şehrinin sahip olduğu temel özellikleri çeşitli yönleriyle incelemektedir.¹¹² Tezimizin dördüncü bölümünde mimari başlığı altında Burckhardt'ın bu inceleme ve değerlendirmeleri tartışılacaktır. Kitapla ilgili tespit edebildiğimiz iki inceleme yazısı kaleme alınmıştır. Bunlardan ilki Oleg Grabar tarafından kitabın yayınlandığı yılın ertesinde 1977 tarihli bir değerlendirmedir. Değerlendirmenin Oleg Grabar gibi, İslâm sanat tarihinin duayen isimlerinden biri tarafından yapılmış olması önemini artırmaktadır. Grabar bu kısa değerlendirmesinde yalnızca Burckhardt'ın bu eserini değil aynı zamanda Seyyid Hüseyin Nasr'ın *Islamic Study, an Illustrated Study* isimli eserini ve Issam El-Said ve Ayşe Parmass tarafından hazırlanmış *Geometric Concepts in Islamic Art* isimli eseri birlikte değerlendirmeye tâbi tutmaktadır. Öncelikli olarak her üç kitabın zengin bir basıma, güzel görsellere sahip okuyucu dostu kitaplar olmasıyla her kütüphanede bulunması gereken eserler olarak takdim etmektedir.¹¹³

Burckhardt'ın kitabını diğer iki kitaba göre daha iddialı olarak değerlendiren Grabar, yazarın İslâmî olarak nitelenen sanatın "dil ve anlamını" tanımlama girişiminde bulunduğunu belirtmektedir. Fakat Burckhardt'ın bu iddiasında bilimsel birikimden yeterince faydalanmadığını ve üzerinde tartıştığı konular hakkında pek çok yayın olmasına karşın bu yayınlara çok az atıflar yaparak kendine ait olmayan,

¹⁰⁹ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.57.

¹¹⁰ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.99.

¹¹¹ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.100-117.

¹¹² Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.207-229.

¹¹³ Oleg Grabar, **Journal of the Society of Architectural Historians**, Cilt: 36,Sayı: 3 (Ekim, 1977), s.204.

kabul görmüş pek çok çıkarıma kitabında yer verdiği eleştirisini getirmektedir.¹¹⁴ Aslında Grabar'ın bu eleştirisi Gelenekselci ekol mensuplarına en sık getirilen eleştirilerden birisidir. Grabar'a göre kitabın gözden kaçırılmaması gereken yönlerinden biri farklı bir dini tecrübe aracılığı ile kişinin Kutsal'ı anlama tecrübesi, bir diğeri ise İslâm sanatının göçebe geçmiş ile yerleşik idealler arasındaki ilişki, farklı etnik geleneklerin etkileri, giyim sanatı vb. kilit meselelerine değinen ıssık tutucu ve heyecan verici ifadelerle dolu olmasıdır. Fakat yine eksik olan taraf tarihselliğin göz ardı edilerek pek çok farklı coğrafyada vuku bulmuş değişimlerin ve tezatlıkların görmezden gelinmesidir. Bu eksikliklere karşın şehir üzerine ve ya mihrap gibi mimari elemanlar üzerine ortaya konan fikirlerin oldukça iddialı olduğunu belirten Grabar, tartışılacak pek çok konunun olmasıyla birlikte sıradan bir okuyucunun Burckhardt'ın hangi görüşlerinin doğru, hangilerinin kabul edilebilir, hangilerinin tartışmaya açık, hangilerinin şüpheli ve hangilerinin de basit bir biçimde doğru olmadığını bilemeyeceğini öne sürmektedir.¹¹⁵

Grabar, her üç kitabın da çok güzel sunumları ve mükemmel görselleri olmasına karşın, kitapların prematüre olduklarını ve böylesine kompleks bir gelenek için oldukça basit çözüm önerileri sundukları için de bir o kadar tehlikeli olduklarını iddia etmektedir. Tehlikeli oluş sebebini çift yönlü açıklayan Grabar, öncelikli olarak mühtesep literatürü görmezden geliyor olmaları, ikinci olarak da mimari tarihçileri açısından bu tür kitapların bir fikir ve formlar bakımından standart kaynak olarak alınma ihtimalinin belirmesi şeklinde değerlendirmektedir. Getirdiği bu olumsuz eleştirilerin yazarların şahsına yahut sponsorlarına yönelik olmadığını altını çizen Grabar, İslâm sanatı alanında ortaya çıkan ilginin bilimsel yöntemlerle sanat ve kültür tarihçileri tarafından ele alınıp alınamayacağını henüz bir muamma olduğunu söyleyerek değerlendirmelerine son vermektedir.¹¹⁶

Diğeri bir inceleme ise Valerie Behiery'e aittir. Behiery, Burckhardt'ın doğumunun yüzüncü yılına özel hazırlanan 2009 baskısını değerlendirmeye tâbi tutmuştur. Behiery'nin değerlendirmeleri kabaca Grabar'ın eleştirilerine de bir yanıt biçiminde değerlendirilebilir. Grabar'ın literatüre çok az yer verilerek tarihselci bakış açısının görmezden gelindiği eleştirisine Behiery, Burckhardt'ın bir akademisyen

¹¹⁴ Grabar, **Journal**, s.205.

¹¹⁵ Grabar, **Journal**, s.205.

¹¹⁶ Grabar, **Journal**, s.205.

olmasının yanı sıra bir tasavvuf talebesi olmasının İslâm kültürünü diğer tarihçiler gibi dışarıdan gözlem yoluyla değil, içerden yaşayarak ve tecrübe ederek ortaya koyduğu şeklinde cevap vermektedir.¹¹⁷ Behiery'e göre kitabın içeriğinin hem tematik hem de kronolojik olmasına karşın asıl vermek istediği mesajın İslâm sanatındaki tarihi ve coğrafi farklılıkların altında yatan manevi birliktelik fikri olduğudur.¹¹⁸ Bu ortak birliktelik fikri hem sanatın hem de Burckhardt'ın benimsediği Hâlidî Felsefe (*Perennial Philosophy*) anlayışının bir sonucudur. Behiery, yazarın bu çalışmasının toplumun hemen her kesimine hitap edebilecek bir çalışma olması nedeniyle akademisyeninden öğrencisine, inançlısından inanmayanına herkesin ilgisini çekebilecek bir çalışma olduğu yönündedir.¹¹⁹

1.2.2. Hristiyan Sanatı, Kültürü ve Mâneviyatı İle İlgili Olan Eserleri

Titus Burckhardt'ın Hristiyan kültürü ve sanatı üzerine yapmış olduğu ilk çalışmalardan biri Siena şehri üzerine yazdığı aynı zamanda bir şehir rehberi özelliği de gösteren kitabı **Siena, Stadi der Jungfrau**'dur. Kitap daha sonra 1960 yılında İngilizceye *Siena, City of Virgin*¹²⁰ adıyla tercüme edilmiştir. Elimizdeki nüshası World Wisdom tarafından yeniden basımı yapılmış 2008 baskısıdır. Kitabın Türkçe tercümesi mevcut değildir.

Burckhardt, kitabının önsözünde bir şehrin kaderinin ve manevi gelişiminin yalnızca raporlara, yıllıklara, yazılı kaynaklara değil aynı zamanda gerçek yaşam öykülerine de yer verilerek anlaşılabilirliğini belirterek, şehrin sahip olduğu kültürel özelliklerin ve sanat yapıtlarının bu anlatılar üzerinden sunulacağını ifade etmektedir. Şehrin ruhaniyetinin Meryem'le özdeşleştiğini kitabının hemen başında vurgulayan yazar, bu manevi gücün her dönem en zor şartlarda Siena'nın destekçisi olduğunun, bu nedenle şehir sakinlerinin Siena'yı Meryem'in şehri olarak adlandırdıklarının tespitini yapmaktadır.¹²¹ Çalışmasının hemen başında dikkat çektiği bir diğer husus

¹¹⁷ Valerie Behiery, *Journal of Shi'a Islamic Studies*, İlkbahar , 2011, Cilt: IV, Sayı: 2, s.227.

¹¹⁸ Behiery, *Journal of Shi'a*, s.226.

¹¹⁹ Behiery, *Journal of Shi'a*, s.227.

¹²⁰ Titus Burckhardt, *Siena, City of Virgin: Illustrated*, Çev. Margaret McDonough Brown, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2008.

¹²¹ Burckhardt, *Siena*, ss.ix-2.

ise şehrin korunmuş yapısı ve yüksek Gotik yapılarıyla özgür ve özgün bir şehir olmasıdır.

Şehrin tarihini ve taşıdığı sanatsal ve mimari özellikleri sekiz ana başlık altında toplayan yazar, bu çalışmasıyla bir şehrin arşiv kayıtlarından faydalanılarak ve yaşayan yorumlar sunarak nasıl dile getirilebileceğinin örnekliğini de sunmaktadır. Şehir üzerine yazdığı kitaplarından olan bu çalışma, tıpkı Fez şehri çalışması gibi şehrin anatomisinin deşifre edilmeye çalışıldığı ve kültürel kodlarının çözüldüğü bir yapıt olarak güncelliğini de muhafaza etmektedir.

Burckhardt, çalışması boyunca değerlendirmelerini yaptığı dönemlerle ilgili orijinal İtalyanca ve Fransızca dokümanlar kullanarak aynı zamanda ciddi bir arşiv çalışması yaptığını da ortaya koymaktadır. Kitap, sayfalarına yerleştirilmiş yan başlıklarla hangi konu üzerinde durulduğunun gösterilmesi açısından okuyucu dostu bir özellik arz etmektedir. Kitabın sonunda da anlamlı bir yayımcı notuyla karşılaşmaktayız. Bu notta Burckhardt'ın hayalini kurduğu Siena şehrinin güzelliklerinin korunması projesinin 1995 yılında UNESCO tarafından gerçekleştirildiği belirtilmektedir.¹²²

Titus Burckhardt'ın kutsal sanat değerlendirmelerini tek bir yapı üzerinden örneklediği **Chartres and the Birth of the Cathedral** isimli çalışması ilk olarak 1962 yılında Almanca, 1995 yılında ise William Stoddart tarafından çevirisi yapılarak İngilizce olarak yayımlanmıştır. İncelediğimiz nüshası ise World Wisdom tarafından basımı yapılan 2010¹²³ baskısıdır. Türkçe tercümesi mevcut değildir.

Kitap katedral mimarisinin doğuşunu ve gelişimini ve bu gelişimde etkili olan unsurları başlıklar halinde okuyucuya sunmaktadır. İlk örnekler üzerinden yola çıkan yazar, kilise ve katedrallerin ilk prototiplerinin Aziz Peter'in tahtından (EK 1-13) yola çıkılarak tasarlandığını , "*cathedra*" kelimesinin de etimolojik olarak "*chair*" tahta dayandığını belirtmektedir.¹²⁴ Gelişim sürecini ilk örneklerle başlatan yazar, Aya Sofya, St.Nicodemus, St.Gregory vb. bilinen yapıları mercek altına alarak bu kiliselerin mimari özelliklerini ve sembolik değerlerini irdelemektedir. Sembolizmin taşıdığı evrensel dili her zaman olduğu gibi savunan Burckhardt, bu evrensel dilin

¹²² Burckhardt, **Siena**, s.123.

¹²³ Titus Burckhardt, **Chartres and the Birth of the Cathedral, Revised**, Çev. William Stoddart, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2010.

¹²⁴ Burckhardt, **Chartres**, s.11.

ortak yönlerini Yahudi, Hristiyan ve Hindu benzerlikleri üzerinden örneklendirmektedir.¹²⁵

Sanat, kilise ve kraliyet arasındaki bağı tartışan yazar, Avrupa'da Ortaçağ krallıklarının sanat ve mimari üzerine olan etkilerini de okuyucuya aktarmaktadır.¹²⁶ İnşa tekniklerini görsellerle zenginleştirdiği kitabında Burckhardt, bu inşa işinin Tanrı adına ne tür zorluklarla mücadele edilerek yerine getirildiğini hatırlatmaktadır. Diğer eserlerinde de olduğu üzere kapı sembolizmi ve yedi liberal sanat üzerinde duran yazar, bu sembolizmin arka planını deşifre etmektedir.¹²⁷ Gotik mimarinin taşıdığı İslâm etkilerine değinen yazar, kemer ve kubbe formlarında bulunan benzerlikleri resim ve çizimlerle pekiştirmektedir.¹²⁸ (EK 1-14,15)

Tüm bu gelişim çizgisini takip eden yazar kitabın geri kalan kısmında Chartres'i oldukça detaylı bir biçimde incelemeye tâbi tutmaktadır. Bu katedralin taşıdığı geometrik sembolizmi "Geometrik Hikmet" başlığı altında ele alan Burckhardt, diğer çalışmalarına benzer şekilde, uygulanan yöntem ve tekniklerin "kutsal bilim" ilişkisine yer vermektedir.¹²⁹ Her bir bölümün çok titiz hesaplamalar barındırdığını vurgulayan yazar, bu hesaplamaların geometrik arka planını da yine örnek çizimlerle sunmaktadır. (EK 1-16) Tüm bu hesaplamaların ve sembolizmin kutsal olanı sergilediği ve görünür kıldığı sonucuna ulaşan yazarın kutsal olana ilişkin düşüncelerinin kendi içerisindeki tutarlılığına tanık olmaktayız. Kitabın en sonuna da yayımcı tarafından farklı şehirlerde yer alan Gotik katedrallerden seçme fotoğraflar yerleştirilmiştir. Burckhardt'ın tanım ve yorumlarıyla birlikte görselliği ve basım kalitesiyle de oldukça başarılı olan kitabın bugüne kadar Chartres Katedrali üzerine yazılmış farklı kitaplar arasında bir klasik olarak yerini almış olduğunu söyleyebiliriz.

Erken Ortaçağ döneminde el yazmalarının yayımlanması hakkında tecrübelerin ve düşüncelerin örnekler üzerinden yansıtılmaya çalışıldığı Burckhardt'ın **Von Wunderbaren Büchern** isimli çalışması ilk kez 1963¹³⁰ yılında

¹²⁵ Burckhardt, **Chartres**, ss.19-28.

¹²⁶ Burckhardt, **Chartres**, ss.37-43.

¹²⁷ Burckhardt, **Chartres**, ss.65-73.

¹²⁸ Burckhardt, **Chartres**, ss.75-82.

¹²⁹ Burckhardt, **Chartres**, s.91.

¹³⁰ Titus Burckhardt, **Von Wunderbaren Büchern**, Urs Graf -Verlag, Lausanne, 1963.

basılmıştır. Daha sonra 1964 yılında kısmi olarak "*Famous Illuminated Manuscripts*" adıyla İngilizceye de çevirisi yapılmıştır.

Burckhardt kitabında Lindisfarne İncili, Durrow'un Kitabı, Kells'in Kitabı gibi eski yazma eserlerden örnekler inceleyerek bu sanatlı elyazmaları hakkında değerlendirmelerde bulunmaktadır. Bu eski yazmalarda bulunan çeşitli yazı, minyatür ve süsleme örneklerini de renkli baskı yoluyla okuyucuyla paylaşan yazar, bu çalışmaların sanatsal yönlerini, sembolik değerlerini ve anlamlarını aktarmaktadır.

Kitaplarda bulunan mistik evanjelik sembollerden örnekler sunan Burckhardt, altı, dört ve iki kanatlı meleklerden, kartal, boğa, insan ve aslan gibi dört İncil yazarlarına karşılık gelen figürlerden ve benzer şekillerden bahsederek seçmiş olduğu bazı örnekleri çalışmasının sayfaları arasına serpiştirmiştir. (EK 1-17,18) Resimler ve çizimlerde dikkatimizi çeken en önemli husus bu çizim ve motiflerin İslâm sanatındaki minyatür ve arabesk formlara olan benzerliğidir. Kitabın sonunda el yazması eserlerin bir listesini veren yazar, bu eserler arasından ayrıca tıpkıbasımı gerçekleştirilmiş olanların da listesini sunarak çalışmasını tamamlamıştır.

The Foundations of Christian Art, 2006¹³¹ yılında Michael Oren Fitzgerald'ın editörlüğünde hazırlanan kitap Burckhardt'ın farklı eserlerinde Hristiyan sanatı üzerine ortaya koyduğu fikirlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Kitabın içindekiler bölümü dört ana başlık altında toparlanmış, Hristiyan kutsal sanatına bir girişle başlanan çalışmada bu sanatın temelleri, elyazmalarındaki süslemelerin rolü ve yine Hristiyan sanatının gerileyişi ve yenilenişi konuları değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. Zaten ilgili konular asıl kaynağı olan kitaplarda ele alındığı için burada yeniden bir değerlendirmeye girilmeyecektir.

World Wisdom yayınevinde basımı gerçekleştirilen bu kitap Burckhardt'ın anlatımlarının oldukça canlı ve renkli farklı görsellerle desteklendiği bir kaynak kitap halini almıştır. Özetle editörlük yoluyla oluşturulmuş bu çalışma Burckhardt'ın Kutsal Sanat başlığı altında Hristiyan sanatına dair görüşlerinin kolaylıkla ulaşılabilceği rehber bir kitap özelliği arz etmektedir.

¹³¹ Titus Burckhardt, **The Foundations of Christian Art, Illustrated**, Ed. Michael Oren Fitzgerald, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2006.

1.2.3. Geleneksel Bilimler, Kutsal Sanat ve Genel Kültür İle İlgili Olan Eserleri

Titus Burckhardt'ın geleneksel bilimler, kutsal sanat ve genel kültür başlığı altında değerlendirebileceğimiz ilk çalışması 1941¹³² yılına ait **Schweizer Volkskuntst Art Populaire Suisse** isimli İsviçre halk sanatlarına yer verilen eseridir. Kitabın yalnızca Almanca baskısı mevcuttur ve incelemeye tâbi tuttuğumuz örnek de ilk baskısıdır.

Kitabını iki ana kısımdan oluşturan Burckhardt, birinci kısmında İsviçre sanatının köken araştırmasını yaparken ikinci kısımda bu köken araştırmaları ışığında popüler İsviçre sanatının bugün taşıdığı özelliklerin kadim izlerini sürmeyi hedeflemektedir. Bu popüler örnekleri basit fakat sanatlı ev eşya araç ve gereçleri, dolaplar, karyolalar, kilimler, porselen işleri, maskeler vb. örnekler üzerinden somutlaştıran yazar, tüm bu malzemelerin taşıdığı sanat değerlerinin kökenine bir açıklama getirme gayreti içerisinde.

Kitabın önsözü Lucas Lichtenhan tarafından yazılmış, görselleri ise Max Schray tarafından hazırlanmıştır. Kitabın hemen başında Valais ve Grabünden gibi İsviçre'nin kırsal bölgelerindeki sanat ürünlerinin incelendiği ve taşra da dâhil olmak üzere daha geniş bir perspektiften bakıldığında tüm Avrupa'ya yayılmış ana karakterini İskandinav özelliklerin belirlediği bu sanatın Tuna Nehri'nden Çin'e hatta Kuzey Amerika ile bile ilişkili olan 'Göç Dönemi' sanatının bir devamı niteliğinde olduğu tespitini yapmaktadır.¹³³ Daha önce de belirttiğimiz üzere Burckhardt'ın sanata karşı holistik bakış açısı ilk çalışmalarından olan bu eserinde hemen kendini göstermektedir. Sanatın köken birliğini savunan yazar, kitap boyunca bu birliği örnekler ve bu örnekleri destekleyen fotoğraf ve çizimlerle ortaya koymaya çalışmıştır. Bir misalle somutlaştıracak olursak özellikle çark formunun ilk örneklerden itibaren değişmez bir hakîkate işaret ettiği savunusu yapılmaktadır.¹³⁴ Zaman üstü bu sanat formlarının kaynağı olarak da insan ruhu işaret edilmektedir. Bu konu tezimizin 'Sanatın Aşkın Birliği' başlığı altında değerlendirilecektir. Kitabın sonuna incelenen eşyaların resimlerini koyan yazar, kitabın 1941 yılında basımı

¹³² Titus Burckhardt, **Schweizer Volkskuntst Art Populaire Suisse**, Urs Graf- Verlag, Basel, 1941.

¹³³ Burckhardt, **Schweizer Volkskuntst**, ss.23,24.

¹³⁴ Burckhardt, **Schweizer Volkskuntst**, s.25-30.

yapıldığı düşünülürken renkli fotoğraflara da yer vermiş olması dikkat çekicidir. (EK 1-19,20)

1943¹³⁵ yılında 'İsviçre'nin Halk Mirası' temasıyla yayına hazırlanan **Tessin** isimli eserde İsviçre'deki farklı sanat biçimlerinin ve yaşam tarzlarının en geniş anlamıyla yansıtılması amaçlanmıştır. Kitabın hazırlanmasında yerel arşiv sahiplerinden istifade ettiğini belirten yazar, kitap boyunca hem kendi arşiv kaynaklarını hem de bahsini ettiği arşiv sahiplerinden edindiği görselleri kullanarak kitabını zenginleştirdiğini gözlemliyoruz. Tessin'in popüler kültürünün Lombard¹³⁶ etkileri taşıdığını belirten yazar, bu bölgenin İsviçre-Alman etkilerden farklı olarak kendine has bir özelliği olduğunu, bunda da Avrupa'nın farklı bölgelerine sanat ve ticaret amacıyla giden Tessinliler'in bu bölgeye getirdikleri şehir kültürünün etkisi olduğunu ifade etmektedir.

Kitapta Tessin bölgesi içinde kalan Verzasca Vadisi, Onsernone Vadisi, Ambrossia ve Bleniotal Vadileri gibi yerleşim görmüş alanların sahip oldukları kültürel değerler belki bugünün popüler tabiriyle yaşayan insan ve kültür mirası kapsamında değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. Şapeller, ev mimarisi, kullanılan araç ve gereçler gibi hem somut kültür ürünleri hem de soyut mirasın tanıtıldığı kitap yayım tarihi dikkate alındığında benzer çalışmaların da öncüsü niteliğindedir. Kitabı yalnızca yukarıda belirttiğimiz fotoğraflarla değil, Burckhardt'ın diğer çalışmalarından da alışık olduğumuz kendi çizimleriyle zenginleştirmiş olması çalışmaya ayrı bir değer katmıştır. Kitabın sonuna da aynı yayın evinden çıkan diğer çalışmaların tanıtımı yerleştirilmiştir.

Yazarın 1950 yılında yayımladığı *Clef Spirituelle de l'astrologie Musulmane* isimli eseri ile 1960 yılında yayımladığı *Alchemie, Sinn-und Weitbild* isimli eserlerinin sırasıyla 1977 ve 1967 İngilizce çevirilerinden tek bir kitap olarak 1999¹³⁷ yılında Türkçeye kazandırılan **Astroloji ve Simya** kitabı Verka Yayınlarından Mehmed Temelli çevirisiyle çıkmıştır.

¹³⁵ Titus Burckhardt, **Tessin**, Urs Graf- Verlag, Basel, 1943

¹³⁶ Germen kökenli bir halk. Lombardlar hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Paul the Deacon, **History of the Lombards**, Çev. William Dudley Foulke, Ed. Edward Peters, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2003.

¹³⁷ Titus Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, Çev. Mehmed Temelli, Verka Yayınları, İstanbul, 1999.

Çevirmenin sunuşuyla başlayan kitap, astroloji ve simyaya karşı takınılan ön yargıların modern dönem düşüncesi içinde bu iki Hermesçi bilimin özü itibarıyla anlaşılamadığı tespiti ve iddiasıyla başlamaktadır. Ortak bir sembolizmi paylaşan bu iki alanın kozmolojik bilimler olduğu savunusuyla kitapları okuyucuya tanıtan çevirmen tespitleriyle konu hâkimiyetini de ortaya koymaktadır.¹³⁸ Kitabın daha kolay anlaşılabilmesi için Astroloji bölümüne bir de ek bölüm yazan çevirmen, kitabın sonuna da 'Varlık Dairesi' başlıklı ek bir bölüm yerleştirmiştir.¹³⁹

Kitabın arka kapak tanıtım yazısında

*Bu çalışma, Philosophia Perennis anlayışının büyük temsilcilerinden biri olan Titus Burckhardt'ın, yüzyıllar boyunca yanlış anlaşılmış iki Hermesçi bilimi, aslı görünümüne uygun olarak ortaya koyduğu iki kitabından oluşmaktadır. Birisi, kurşun gibi değersiz metalleri altına dönüştürme sanatı olarak bilinen ve daima büyücülük töhmeti ve batıl inanç karalamasıyla mahkûm edilen simya, diğeri ise sadece bir kehanet aracı olarak görülen astrolojidir. Burckhardt, bu iki bilimin gerçek anlamı ve sembolik dilinin çözümlenmesi yönünde derinlikli bir inceleme sunarak zihinlerdeki önyargıları temizliyor, Tabiatı ve hayatı anlamada aslı geleneğin engin ufuklarını gözler önüne seriyor.*¹⁴⁰

denilerek tartışmaların odağında olan bu iki alan ile ilgili Burckhardt'ın yapmış olduğu çalışmaların önemine dikkat çekilmiştir. Her dönem spekülâtif olarak değerlendirilen bu iki alanın Gelenekselci ekole getirilen eleştirilerde de önemli bir paya sahip olduğunu da yeri gelmişken hatırlatmak isteriz. Bu eleştiriler ilgili başlıkta ele alınacaktır.

Simya isimli kitabında Burckhardt, öncelikli olarak Batı simyasının kaynağının ne olduğunu tartışarak simyanın kökeninin kadim Mısır'a dayandığı tespitinde bulunmaktadır.¹⁴¹ Geleneğin tanımı bölümünde de değineceğimiz şekliyle Mısır'dan Batı dünyasına Geleneğin aktarılması yoluyla simyanın da Batı toplumuna taşındığını belirten yazar, batınî unsurların sözlü gelenek içinde aktarıldığını hatırlatarak kesin bir tarihin ayrıntılı olarak bilinemeyeceğini de sözlerine eklemektedir.¹⁴²

¹³⁸ Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, ss.7-9.

¹³⁹ Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, ss.218-226, 270-282.

¹⁴⁰ Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.Arka Kapak.

¹⁴¹ Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.21.

¹⁴² Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.26.

Kitap boyunca simya hakkında takınılan önyargıların ve olumsuz tavrın bilgisizlikten ileri geldiğini savunan Burckhardt, simyanın bir çeşit altın avcılığı olarak algılandığını oysa gerçekte simyanın sembolik bir değere sahip olarak manevi anlamda insanî tabiatın başlangıçtaki aslî asaletine yeniden ulaşma çabasından başka bir şey olmadığı yönündedir.¹⁴³ Kitabında simyanın sembolizmini deşifre etmeyi amaçlayan yazarın ilgili tespitlerini tezimizin üçüncü bölümünde 'Simya ve Sembolizmi' başlığı altında tartışacağız.

Kitabın astroloji ile ilgili olan bölümünde ise yine simyada olduğu gibi astrolojinin de sembolizminin evrenselliğini dört bölüm halinde savunan yazar, astrolojinin özde ne İslâmî ne de Hristiyan olmadığı tespitini yaparak tamamen Hermetik bir geleneğe bağlı olduğunu ileri sürmektedir.¹⁴⁴ Günümüz astrolojisinin geleneksel sembolizm bilgisinden yoksun olması nedeniyle tam bir hurâfe görünümüne büründüğü eleştirisini getiren yazar, bugün astrolojiye karşı takınılan tavrın bu hurâfe yığınının kaynaklandığı mesajını okuyucuya vermektedir.¹⁴⁵ Geleneksel kozmoloji çatısı altında değerlendirmelerini sürdüren yazarın bu eserinde yaptığı tespitler de yine çalışmamızın üçüncü bölümünde 'Geleneksel Kozmoloji ve Sembolizmi' başlığı altında değerlendirilecektir. Amacımız bu tespitlerden yola çıkarak bu sembolizmin İslâm sanatına olan yansımalarını tespite çalışmaktır.

Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat kitabı ilk olarak 1955 yılında Vom Wesen Heiliger Kunst in den Weltreligionen (Dünya Dinlerinde Kutsal Sanatın Doğası) adıyla yayımlanmıştır. Elimizdeki mevcut baskısı 1990 yılına ait olan baskısıdır.¹⁴⁶ Daha sonra aynı kitap 1958 yılında Hristiyan Sanatının Gerileyişi ve Yenilenişi başlıklı bir bölüm eklenerek yeniden Principes et Méthodes de L'art Sacré (Kutsal Sanatın İlkeleri ve Metodları) adı altında yayımlanmıştır. Ardından 1967 yılında Sacred Art in East and West Its Principles and Methods adıyla İngilizceye çevrilmiştir. İncelediğimiz nüshası 1976 yılına ait ikinci baskısıdır.¹⁴⁷ Çalışmalarımız

¹⁴³ Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.32.

¹⁴⁴ Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.227.

¹⁴⁵ Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.244., Astrolojinin bir hurâfe yığınının ibaret olduğu tezi için ayrıca bkz. Tevfik Uyar, **Astrolojinin Bilimle İmtihani, Yıldızlar Size Ne Söylemiyor?**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2015.

¹⁴⁶ Titus Burckhardt, **Vom Wesen Heiliger Kunst in den Weltreligionen**, Aurum Verlag, Freiburg im Breisgau, 1990.

¹⁴⁷ Titus Burckhardt, **Sacred Art in East and West, Its Principles and Methods**, Çev. Lord Northbourne, Perennial Books Ltd., Pates Manor, Bedfont, Middlesex, 1976.

devam ederken kitap ilk defa Tahir Uluç tarafından 2017 yılında Türkçeye kazandırılmıştır.¹⁴⁸

Burckhardt, kitabının giriş kısmında ilk olarak kutsal sanat deyince ne anlayacağız sorusunun yanıtını aramaktadır. Ona göre bir sanatı kutsal yapan yalnızca kaynağının ya da konusunun dinî olması değil, kullandığı biçimsel dilin de aynı kaynaktan gelmesidir.¹⁴⁹ Dinî konusu olsa bile bir sanatın kutsal sayılamayacağını Rönesans ve Barok sanatının ortaya koyduğu ürünler üzerinden örneklendirmektedir. Nitekim yazara göre bu dönemlerdeki dinî sanat ile profan sanat tarzları arasında hiçbir farklılık yoktur. Her kutsal sanatın sembolizme dayandığının altını çizen yazar, bu semboller yoluyla biçim-üstü gerçekliklerin yansıtıldığını ileri sürmektedir.¹⁵⁰ Bu konu çalışmamızın üçüncü bölümünde Kutsal Sanat ve Kullandığı Sembolizm dili başlığı altında yazarın ve diğer ekol mensuplarının yorumları çerçevesinde ele alınacaktır.

Diğer pek çok eserinde olduğu gibi bu çalışmasında da Burckhardt, tematik başlıklar altında meseleleri değerlendirmeyi tercih etmiştir. Toplam yedi başlıktan oluşan kitap ilk olarak Hindu Tapınağının Oluşumu başlığı ile kutsal sanatın ilkeleri ve yöntemlerini değerlendirmeye başlamıştır. Burckhardt, Hindu sanatı ve mimarisi değerlendirmelerinde iki önemli isme atıfta bulunur. Bu isimlerden biri ekol temsilcilerinden olan Ananda K. Coomaraswamy, diğeri ise çalışmalarında Coomaraswamy'e atıfta bulunan Stella Kramrisch'dir.

Kitabın ikinci bölümünde Hristiyan Sanatının Temelleri başlığıyla bu sanatın sahip olduğu özellikleri tespit etmeye çalışan yazar, öncelikli olarak Hristiyan sanatının hem tarz hem de manevi niteliği bakımından Doğu'ya ait diğer sanatlarla karşılaştırıldığında devamsızlık sergilediği iddiasındadır.¹⁵¹ Yazarın devamsızlıktan kast ettiği şey Hristiyan sanatının Rönesans ve öncesinde de gelenekten kopmalar yaşadığı, diğer Doğu geleneklerinin aksine sanatın kutsal ve kutsal-dışı bir bölünme geçirdiğidir. O halde Hristiyan sanatında neye kutsal diyebiliriz sorusuna yazar, geleneksel ikon resimciliği ve zanaat gelenekleri ile Pisagorcu bir gelenekten evrilen

¹⁴⁸ Titus Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat, Sanatın İlkeleri ve Yöntemleri**, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2017.

¹⁴⁹ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.7.

¹⁵⁰ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, ss.8,10.

¹⁵¹ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.57.

âyinsel bir müzik anlayışının Hristiyan kutsal sanatını teşkil ettiği cevabını vermektedir.¹⁵²

Kilisenin inşasındaki arka planda yatan Pisagorcu metodu tartışmaya açan yazar, özellikle Ortaçağ katedrallerinin sahip olduğu matematik-ritmik özelliğin üzerinde durarak bu yapıların sahip olduğu geometrik planın "İlâhî" planın bir sembolü olduğu düşüncesindedir.¹⁵³ (EK 1-21) Mabedin inşasını kaostan kozmosa bir geçiş şeklinde gören Burckhardt, bu inşa sürecindeki her adımın ve burada kullanılan her türlü alet ve edevatın her birinin sembolik değerlere sahip olduğu konusunda oldukça ilginç açıklamalarda bulunmaktadır.¹⁵⁴

'Ben Kapıyım' başlığı altında Romanesk kilise taçkapısının barındırdığı ikonografik tasvirler üzerine bazı tespitlerini okuyucuyla paylaşan Burckhardt, kapının mabedin sahip olduğu özelliklerin özetini sunan bir mimari eleman olması nedeniyle taşıdığı sembolik değerın önemine vurgu yapmaktadır. " *Mabed; öteye, Tanrı'nın krallığına, açılan bir kapı gibidir. Bu yüzden mabedin kapısı bir bütün olarak mabedin tabiatını özetlemeli ve sembolik ilişkileri de aynı olmalıdır.*"¹⁵⁵ diyerek öteye açılma fikrini kapı ve niş ortak paydasında buluşturan yazar, her iki unsurun dinî özelliği itibarıyla paralel manalar taşıdığını belirtmektedir. Nişin Hindu, Budist, Fars, Hristiyan ve İslâm mimarisinde aynı işleve sahip olduğunu ileri süren Burckhardt, nişi "...dünya mağarasının küçültülmüş tasviridir..." şeklinde tanımlayarak niş kemerinin gök kubbeye, payandalarının ise yeryüzüne karşılık geldiğini sembolik anlam düzeyinde açıklamaktadır.¹⁵⁶

İslam Sanatının Temelleri başlıklı dördüncü bölümde yazarın tartıştığı ana konu bu sanatın soyut yapısının temelinde ne olduğu ve Sami muhayyilesinin etkilerinin nasıl gerçekleştiği şeklinde özetlenebilir. Soyut yapının temellerini Tevhid ilkesine bağlayan Burckhardt, Tevhid'in herhangi bir tasvirle ifade edilemeyeceği gerçeğine vurgu yapmaktadır. Fakat buradan İslâm'da tasvir yasağı vardır ve bu mutlak bir yasaktır sonucunun çıkarılamayacağını altını çizen yazar, yalnızca

¹⁵² Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.58.

¹⁵³ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, ss.67,68.

¹⁵⁴ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, ss.69,70.

¹⁵⁵ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.103.

¹⁵⁶ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.104.

Tanrısal özün hiçbir şeyle kıyaslanamayacağı için böyle bir sonucun ortaya çıktığı neticesine varmaktadır.¹⁵⁷

İslâm sanatının yine temelinde mevcut göçebe anlayışın yansımalarını halı sanatı aracılığı ile değerlendiren yazar, bu sanatta gözlemlenebilecek yerli ve göçebe farklılıkları tespit etmektedir. Bu konu çalışmamızın dördüncü bölümünde bir başlık olarak Burckhardt'ın diğer varsayımlarıyla birlikte değerlendirmeye tâbi tutulacaktır. Bütün bir bölümü özetleyecek olursak, Burckhardt'a göre sanat İlahî varlığın bir kanıtıdır.¹⁵⁸ Zira Tanrı'yı anlamanın en iyi yoludur sanat.

Buda Tasviri başlıklı beşinci bölümde yazarın ilk tespiti Budist sanatın bir tür simyevî değişimle Hindu sanatından doğduğu yönündedir. Bunu da Hindu sanatından alınan nilüfer figürü ve Buda'nın bedeni ile örnekleyen yazar, bu iki öğenin Budizm'in bütün bir manevi duruşunun özeti olduğunu ifade etmektedir.¹⁵⁹

Uzak Doğu Sanatında Manzara başlıklı sonraki bölümde resim sanatını irdelleyen Burckhardt, Kuzey ve Güney ekolü şeklinde iki ekolden söz etmektedir. Kuzey ekolün kullandığı renkler, altın, hatlar ve malzeme itibarıyla Hint-Fars minyatürüne olan benzerliğine bir parantez açan yazar, bu bölümde esas olarak Güney ekolünü konu almaktadır.¹⁶⁰ Çin manzara resimlerinin dört temel unsur (anâsır-ı erbaa) içeriğinde sergilediği özelliklere değinen yazar, milattan sonra beşinci yüzyıl sonrası ortaya konmuş resim sanatının ilkeleri ve kapsamı konusunda okuyucuyu bilgilendirmektedir.¹⁶¹ (EK 1-22)

Kitabın son bölümünü Hristiyan sanatının gerileyişi ve muhtemel bir yenilenişine ayıran yazar, bu sanatın zaman içerisinde neden kendi geleneksel bağlamından koptuğunu ve sonuçlarını tartışmaya açarak olası bir yenilenme ve öze dönüşün hangi şartlar altında gerçekleşebileceğinin yollarını da hem kendi hem de genel anlamda ekolün bakış açısıyla ortaya koymaya çalışmaktadır.¹⁶²

Kitapla ilgili değerlendirme yazılarına gelince ilk olarak kitabın Almanca baskısı için yapılan kısa bir analizle karşılaşmaktayız. Gustav Mensching tarafından yapılan değerlendirmede kitabın çok derin ve ilham verici görüşlerle dolu olduğu,

¹⁵⁷ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.137,138.

¹⁵⁸ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.147.

¹⁵⁹ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.169.

¹⁶⁰ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.191.

¹⁶¹ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.192.

¹⁶² Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.228.

dinî ve sanatsal bilginin birlikte kullanılmasıyla nasıl verimli sonuçlara ulaşılabilineceğine güzel bir örnek teşkil ettiği belirtilmiştir. Burckhardt'ın, manevî-dinî meselelerin nasıl sezgi yoluyla kavranıp yorumlanabileceğini bilen yetkinlikte biri olduğu sonucuna varılmaktadır.¹⁶³ Bir diğer değerlendirme Türkçe çevirisi sonrası *Milel ve Nihal*'de yayımlanmıştır.¹⁶⁴ Yazı kitabın kısa bir özetini sunmaktadır. Bu değerlendirmede en dikkat çekici husus Burckhardt'ın, Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemini kullandığı iddiasıdır.¹⁶⁵ Burckhardt'ın, çalışmalarında Panofsky'e atıfta bulunmayı ve Gelenekselci ekolün kendi anlayışını benimsemesi bu iddiayı havada bırakmaktadır. Kaldı ki eğer Burckhardt bir metod izliyor denecekse de bu aslında kitabında ortaya koyduğu üç boyutlu (Kozmolojik boyut, Teolojik boyut, Metafizik Boyut) değerlendirme metodudur denilebilir. Bunu Panofsky'nin üç aşamalı (Ön-ikonografik, İkonografik, İkonolojik) değerlendirme yöntemiyle karıştırmamak gerekir.

Yazılarında sembolizme ayrı bir önem atfeden Titus Burckhardt'ın sembolizm üzerine yazmış olduğu makalelerinin toplandığı bir çalışma olan **Simbolos** ilk kez Fransızca olarak 1980¹⁶⁶ yılında yayımlanmış ardından Francesc Gutiérrez tarafından İspanyolcaya çevrilmiştir.

Çalışmasına 'Kutsal Maske' başlığı ile giriş yapan yazar, maskenin en eski ve yaygın kutsal sanat formlarından biri olduğu bilgisini iletmektedir. Farklı kültürler arasında maskenin kullanımı üzerinde duran Burckhardt, Semitik Tektarıcı anlayışın dışında maskenin hemen her toplumda var olduğunu hatırlatmaktadır. Burckhardt'ın maske üzerine daha önceki çalışmalarında da yer verdiğini biliyoruz ve maskenin kutsal sanatlardaki sembolik değerini bu çalışmada da ön plana çıkarttığını görmekteyiz.¹⁶⁷ Maske sembolizminin yanı sıra kutsal sanat, kozmoloji, simya ve edebiyat gibi başlıklarda da sembolik öneme sahip başka başlıkları da tartışmaya açan yazar, satranç, şehir, edebi eserler (Ulysses'in Dönüşü), geleneksel

¹⁶³ Gustav Mensching, *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Cilt: 8, Sayı: 3 (1956), s. 269. , <https://www.jstor.org/stable/23896289>, (Erişim: 27.08.2018).

¹⁶⁴ Muhammed Emin Demirdağ, *Milel ve Nihal: İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt.14, Sayı.2 , 2017.

¹⁶⁵ Demirdağ, *Milel ve Nihal*, s.204.

¹⁶⁶ Titus Burckhardt, *Symboles: Recueil d'essais*, Milan, Archè,1980.

¹⁶⁷ Burckhardt, *Schweizer Volkskuntst*, ss.31-37, Burckhardt, *Simbolos*, s.2.

bilimler vb. konular hakkında düşüncelerini okuyucuya aktarmaktadır.¹⁶⁸ Kitabın son bölümünü ise İslâm kültürü üzerine ayıran yazar, Fez'de Geleneksel Bilimler, İmam Gazali'nin Esmâ-i Hüsnâ Yorumu, Berzah Üzerine ve İbn Meşîş'in Duası gibi farklı zamanlarda kaleme aldığı ve daha sonra başka yayınlarında da tekrar ele alınacak konu başlıklarını bir araya getirmiştir.¹⁶⁹ Tüm bu başlıklar altında kutsal olanın sembolik dilini çözümlemeye çalışan yazar, arka planda işleyen evrensel sembolizme ulaşma hedefini ortaya koymaktadır.

Sylvie Girard tarafından 1986¹⁷⁰ tarihinde çevirisi yapılan **Science Moderne et Sagesse Traditionnelle** isimli eser benzer şekilde yayımlanmış çalışmaları gibi, Burckhardt'ın daha önce kaleme aldığı makalelerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Toplamda beş ana bölümden oluşan kitap bir modern bilim eleştirisi sunarken ekolün 'Geleneksel Hikmet' kavramına da açıklama getirmektedir.

Burckhardt'ın modern bilime getirdiği eleştirilerin temelinde modern dönem materyalist anlayışının olduğunu daha önce de ifade etmiştik. Aynı doğrultuda eleştirilerine devam eden yazar, modern dönem biliminin insanın ruhsal ve manevi yönünü göz ardı ettiğini, dolayısıyla yalnızca ölçümlere dayalı bir anlayışın her şeye açıklama getirmede yetersiz kaldığı eleştirisini yöneltmektedir.¹⁷¹ Hikmet anlayışından yoksun bir bilim anlayışının yalnızca nicel değerlendirmelerle sınırlı kalacağı tespitinde bulunan yazar, niteliğin kavranabilmesinde asıl rolün hikmet anlayışında olduğunu savunarak bir anlamda Guénon'un niceliğin niteliğe hâkimiyetini eleştirdiği yazılarına¹⁷² bir göndermede bulunmaktadır.¹⁷³

Evrin, modern psikoloji gibi bugün bile sıcaklığını koruyan başlıkları da değerlendirmeye alan yazar, kitabın son bölümünü de Ortaçağın önemli şairlerinden olan Dante'nin İlahi Komediya eseri hakkındaki tespitlerine ayırmıştır. Bu eserin yalnızca şiirsel bir fantezi olarak düşünülmesinin eserden hiçbir şey anlaşılmadığı

¹⁶⁸ Burckhardt, **Simbolos**, ss.8-35.

¹⁶⁹ Burckhardt, **Simbolos**, ss.36-62.

¹⁷⁰ Titus Burckhardt, **Science Moderne et Sagesse Traditionnelle**, Çev. Sylvie Girard, Arche, Milano, 1986.

¹⁷¹ Burckhardt, **Science Moderne**, ss.13-15.

¹⁷² René Guénon, **The Reign of Quantity and the Signs of the Times**, Çev. Lord Northbourne, Sophia Perennis, Hillsdale NY, 2004.

¹⁷³ Burckhardt, **Science Moderne**, s.41.

anlamına geleceğini belirten yazar, Dante'nin ifadelerinin anlaşılabilmesi için onun kullandığı sembolik dilin bilinmesi gerekliliğine vurgu yapmaktadır.¹⁷⁴

Burckhardt'ın **Aklın Aynası** isimli eseri ölümünden sonra ilk kez 1987¹⁷⁵ yılında *Mirror of Intellect* adı altında daha önce farklı zaman ve konularda kaleme almış olduğu makalelerin bir toplamından ibarettir. 1994¹⁷⁶ yılında Volkan Ersoy tarafından Türkçeye kazandırılan eser, Gelenekselci ekol üzerine yayınları ile bilinen İnsan Yayınlarından çıkmıştır. Farklı zaman ve konularda yayımlanmış olan bu makaleler temelde dört ana başlık altında toparlanmıştır. Bunlar Geleneksel Kozmoloji ve Modern Dünya, Hristiyanlık Temaları, Simgecilik ve Mitoloji ve son olarak İslâmî Temalar başlıklarıdır. Giriş kısmında William Stoddart'ın Burckhardt'ın genel hatlarıyla hayatı ve eserlerini tanıtan yazısı verilen kitabın Bitirirken başlıklı beşinci ve son bölümünde Manevî Yöntem Üzerine Bir Mektup isimli makalesine yer verilmiştir. Hem Türkçe hem de İngilizce tercümesinin sonuna Burckhardt'a ait bir bibliyografya eklenmiştir.

Kitabın birinci bölümü üç alt başlık altında düzenlenmiştir. Birinci başlık *Kozmolojik Bakış Açısı* adıyla kaleme alınmıştır. Burckhardt, öncelikli olarak bir modern eleştirisi yaparak geleneksel kozmolojinin sahip olduğu özelliklerin modern tarihçiler ve bilim insanları tarafından anlaşılamadığı tespitinde bulunmaktadır. Eleştirilerini *Geleneksel Kozmoloji ve Modern Bilim* başlıklı sonraki bölümde toplanmış makalelerinde de sürdüren yazar, kozmolojinin köken birliğine dinler üzerinden bakarak, Geleneksel Kozmolojilerin salt tarihsel etkileşimle izah edilemeyeceğini, bunu ancak entelektüel sezgi bilgisiyle ve Vahiyle tam anlamıyla kavranabileceği tezini savunmaktadır.¹⁷⁷ Modern fizik, modern ampirizm, evrim ve modern psikoloji gibi tartışmalı başlıkları ele alan yazar, sahip olduğu Geleneksel bakış açısıyla modern düşüncenin bilmek amacı taşımadığını, asıl amacının ise mutlak doğa kontrolü olduğu iddiasında bulunmaktadır.¹⁷⁸ Özetle Burckhardt,

¹⁷⁴ Burckhardt, *Science Moderne*, s.129.

¹⁷⁵ Titus Burckhardt, **Mirror of the Intellect: Essays on Traditional Science and Sacred Art**, Çev. William Stoddart, State University of New York Press, Albany, 1987.

¹⁷⁶ Burckhardt, Titus. **Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler**, Çev. Volkan Ersoy, İnsan Yayınları, İstanbul, 1994.

¹⁷⁷ Burckhardt, **Aklın Aynası**, ss.23,24.

¹⁷⁸ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.77.

modernler tarafından Gelenekselci ekole getirilen eleştirilere toplu bir cevap vermektedir diyebiliriz.

Hristiyanlık Temaları başlıklı diğer bölümde Burckhardt'ın altı farklı makalesi Hristiyan inancı paydasında toplanmıştır. İlk makalesinde Yedi Beşeri Bilimi Chartres Katedrali üzerinden incelemeye alan yazar, katedralin inşasında kullanılan sembolizmin bu bilimlere vakıf kimseler tarafından oluşturulduğunu ifade etmektedir.¹⁷⁹ Konuyla ilgili Burckhardt'ın zaten bağımsız bir çalışması mevcuttur. Konunun detayları bu çalışmasını incelediğimiz bölümde ele alınmıştır.

Çünkü Dante Haklı isimli diğer makalesinde öncelikli olarak Dante'nin kendi çağında dahi anlaşılamamış olmasından yakınenak ünlü eseri İlahi Komedya'nın indirgemeci bir yaklaşımla değerlendirildiğinden şikâyet etmektedir.

İlahi Komedya'dan seçmiş olduğu pasajlarla Dante'nin kullandığı simgelerin anlamlarını deşifre etmeye çalışan Burckhardt, Dante'nin Beatrice'e duyduğu aşkın arka planını değerlendirirken Tanrı'yı bulmanın yolunun aşktan geçtiğini, ayrıca yine Tanrı'ya ilişkin bilginin kendini bilme yoluyla elde edilebileceğini belirterek aşk ve bilgi arasındaki bağlantıyı da *"Aşk ve bilgi arasındaki etkin vasıta güzelliştir."*¹⁸⁰ ifadesiyle kurmaya çalışmaktadır.¹⁸¹

Sonraki makalesinde kendine özgü evrim kuramıyla dikkat çeken Teilhard de Chardin'e bir reddiye kaleme alan Burckhardt, Chardin'in yanılgısını ispatlama çabasıdır. Chardin'in görüşlerinin temelsizliğini ve Piltdown sahtekârlığını¹⁸² hatırlatan Burckhardt, onun kuramının tek orijinal özelliğinin materyalizmi dinin içine sokan bir Truva atından başka bir şey olmamasında yattığını ifade etmektedir.¹⁸³

Bölümün ilerleyen sayfalarında Hristiyan temalarını şehir ve simgeler yoluyla ele alan Burckhardt, son makalesinde ise Rus ikonalarının genel bir

¹⁷⁹ Burckhardt, *Akılın Aynası*, ss.85,86.

¹⁸⁰ Burckhardt, *Akılın Aynası*, s.103.

¹⁸¹ Burckhardt, *Akılın Aynası*, ss.100-103.

¹⁸² Piltdown sahtekârlığı 1912 yılında Chardin'inle birlikte A. Smith Woodward ve Charles Dawson gibi isimlerin de dâhil olduğu bir fosil üzerinde yapılan oynamalarla kurgulanmış bir aldatmacadır. 1953 yılında Joseph Weiner, Kenneth Oakley, Sir Wilfrid Le Gros Clark tarafından yapılan çalışmayla bunun bir kandırmacadan ibaret olduğu ortaya konmuştur. Konuyla ilgili münferit olarak kaleme alınmış bir çalışma için bkz. Frank Spencer, *Piltdown: A Scientific Forgery*, Oxford University Press, London Oxford&New York, 1990.

¹⁸³ Burckhardt, *Akılın Aynası*, ss.109-112, 49-51.

değerlendirmesini yapmaktadır. İkona sanatını kutsal bir sanat olarak tanımlayan yazar, teolojinin anlaşılması ve aktarılmasında ikonanın önemini vurgulamaktadır. Bu görüşünü Leonid Ouspensky'nin şu tespitiyle de delillendirmektedir. *"Bizans nasıl teolojiyi mükemmel bir biçimde kelimelerle ifade etmişse, Rusya da bunu resimlerle gerçekleştirmiştir."*¹⁸⁴

Simgecilik ve Mitoloji başlığını taşıyan üçüncü bölümde ayna, su, satranç, maske vb. simgeciliklerin anlamlarını izaha çalışan Burckhardt, simgenin akıl ötesi gerçekliklerin anahtarı olduğu tezini öne sürmektedir. Daha önceki çalışmalarında da "akıl dışı yoktur, akıl üstü vardır" vurgusunu yapan yazar, bu görüşüne paralel olarak bir simgenin içeriğinin akıl-üstü niteliklere sahip olması nedeniyle tamamen manevi yönüyle anlaşılabilceğini belirtmektedir.¹⁸⁵

İslâmi temalar başlıklı kitabın son bölümünde sekiz ayrı makaleye yer verilmiştir. Bu makalelerin konuları genel olarak eğitim, bilim, sanat ve inanç üzerinedir.¹⁸⁶ Tezimiz süresince ilgili konular ilgili başlıklar altında tartışılacaktır. Kitabın en sonuna da bir Titus Burckhardt bibliyografyası eklenmiştir.

The Foundation of Oriental Art and Symbolism isimli eseri 2009¹⁸⁷ yılında Michael Oren Fitzgerald editörlüğünde Burckhardt'ın Doğu Sanatları ve sembolizmi üzerine düşüncelerinin farklı eserlerinden toplanmak suretiyle yayımlanmış halidir. Gelenekselci ekolün son dönemdeki önemli isimlerinden olan Brian Keeble'in bir önsöz kaleme aldığı kitabın içindekiler kısmı iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Doğu Sanatlarının incelendiği kısımda Hindu, Budist ve Taoist sanata ve özelliklerine yer verilirken¹⁸⁸ ikinci kısımda sembolizm üzerinde durulmuştur.¹⁸⁹ Kutsal olanın sembollerle ifade edilebileceğini pek çok farklı yerde dile getiren yazarın farklı sembolik öge ve düşünceler hakkındaki tespitleri bu kitapta bir araya getirilmiştir. Biz de burada işlenen sembolleri çalışmamızın ilgili başlıkları altında değerlendirmeye tâbi tutacağız.

¹⁸⁴ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.124.

¹⁸⁵ Burckhardt, **Aklın Aynası**, ss.127-187.

¹⁸⁶ Burckhardt, **Aklın Aynası**, ss.191-271.

¹⁸⁷ Titus Burckhardt, **Foundations of Oriental Art and Symbolism**, Ed. Michael Oren Fitzgerald, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2009.

¹⁸⁸ Burckhardt, **Foundations of Oriental Art**, ss.3-87.

¹⁸⁹ Burckhardt, **Foundations of Oriental Art**, ss.91-130.

Titus Burckhardt'ın yukarıda incelemesi gerçekleştirilen çalışmalarına ek olarak pek çok makale, editörlük ve yine editörlüğünü üstlendiği tıpkıbasım çalışmaları mevcuttur. Yazarın makaleleri hayattayken ya da editörlük yoluyla ölümünden sonra yukarıda değerlendirmesi yapılan eserlerinin içinde yayımlanmıştır. Burckhardt'a ait çalışmaların listesi tezimizin EK2 bölümünde William Stoddart'ın editörlüğünü yaptığı The Essential Titus Burckhardt isimli çalışma esas alınarak Türkçeye kazandırılan eserleri de eklenerek sunulmuştur.



İKİNCİ BÖLÜM

GELENEKSELÇİ EKOL VE SANAT KARŞISINDAKİ TUTUMU

2.1. GELENEĞİN TANIMI

Tarihin en eski dönemlerinden bu yana süregelen kadim bir öğretinin varlığı düşüncesi gelenekselci görüşün çıkış noktasıdır diyebiliriz. Bu kadim öğretinin varlığını "Gelenek" olarak tanımlayan ekol mensupları, aynı zamanda kadim toplulukların dilinde geleneğe karşılık gelen doğrudan bir sözcüğün bulunmayışına da dikkat çekmektedirler. Modern dönem öncesi insanı, zaten geleneğin içinde ona doygun olarak yaşamakta olduğu için ayrıca bir tanımlama ihtiyacı da hissetmemiştir. Nasr, bu durumu suda yaşayan balık örneği ile somutlaştırır.¹⁹⁰ Yine Edward Shils "*Bir geleneği kabul edenler, onu gelenek diye adlandırma ihtiyacı duymazlar.*" diyerek herkes için kabul edilebilirliğinin açık olduğunu belirtmektedir.¹⁹¹ Türkçede "*Gelenek*" olarak adlandırdığımız bu kavramın batı dillerinde karşılığı "*Traditum*", "*Traditio*", "*Trado*", "*Tradare*", sözcükleriyle devir, nakletmek, anlatmak, teslim etmek anlamlarında karşılanmaktadır.¹⁹² Hemen bu noktada şunu belirtmeliyiz ki burada ifade edilen "*Gelenek*", örf, adet, görenek anlamındaki Latince "*Mos*" ya da "*Moris*"¹⁹³ ile karşılanan anlam düzeyine indirgenmemelidir. Zira ekolün savunduğu Gelenek çok daha kapsayıcı bir hüviyete sahiptir.

Gelenekselci ekol "*Gelenek*" kavramını daha çok "*dinlerin aşkın birliği*" fikri çerçevesinde ele almaktadır. Yani bir anlamda ekol, Gelenek ve din kavramlarını özdeş kavramlar olarak kabul etmektedir. Nasr'a göre *ed-din* en evrensel anlamıyla Gelenek ve din demektir.¹⁹⁴ Bu tezlerini desteklemek adına, ekol temsilcileri, gelenek ve dinin etimolojik köken benzerliğine atıfta bulunarak, dinin "*bağlayıcı*"

¹⁹⁰ Seyyid Hüseyin Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, Çev. Yusuf Yazar, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013, s.76.

¹⁹¹ Edward Shils, "Gelenek", **Doğu Batı**, Yıl:7, Sayı:25, Ankara, Kasım, Aralık, Ocak, 2003-04, s.111. Shils'in bu makalesi geleneği bu ekolden farklı bir yönde ele alarak daha çok sosyal bilimlerin alanının bir kavramı olarak tartışır.

¹⁹² Furkan Akderin, **Latince Sözlük**, Say Yayınları, İstanbul, 2012, s.552.

¹⁹³ Akderin, **Latince Sözlük**, s.347.

¹⁹⁴ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, s.86.

anlamı "*religare*" vasfıyla insanı Allah'a bağlayan, onu öte'ye bağlayan ve birkaç nesil sonrasında da geleneğe dönüşen özelliği ile gelenek ve din bağına açıklamaktadır.¹⁹⁵ Elbette bu bağın varlığı ilk defa bu ekol tarafından dile getirilmiş değildir. Bu nedenle Gelenek kavramının bu anlamıyla tarih boyunca nasıl ele alındığına, hangi adlandırmalar ve tanımlamalar ile kullanıldığına bakmakta fayda olacağı kanaatindeyiz.

Geleneği kronolojik bir bağlam içerisinde ele alırsak temelde dört ana safhadan oluştuğunu söyleyebiliriz. Bunlar Geleneğin ilk tanımlarını içeren dönem, 18.yy. Geleneğin yeniden ele alınmasını hazırlayıcı dönem, 19. ve 20.yy. Guénon öncesi aşama ve Guénon'la birlikte başlayan ve günümüze gelen süreçtir. Tüm bu aşamalar içinde tanımlanmaya çalışılan Gelenek "*Tradition*" özde aynı kökeni ve gerçeği belirtmekle birlikte farklı isimlendirme girişimleriyle karşılaşmaktayız. Bu tanımlamalar, isimlendirme farklılıklarına sahip olsalar da özünde aynı evrensel hakîkati barındırdığı iddiasını taşımaktadırlar. Karşımıza ilk olarak çıkan tanımlama "*Prisca Theologia*" (Eski İlahiyat) kavramıdır. Tanımdan da anlaşılacağı üzere Geleneğin dinden ayrı düşünülmediği daha en başından itibaren vurgulanmıştır. İlk tanımlamalar dönemi içinde değerlendirebileceğimiz bu kavram Mısır kökenli Hermetik gelenekten Yunan filozofik çevreye, Pers, Babil, Hint geleneklerinden Ortaçağ Hristiyan dünyasına kadar çok geniş bir coğrafya ve dönem için kullanılagelmiş ortak bir kavramdır.¹⁹⁶ Rönesans'la birlikte "*antikitenin yeniden doğuşu ve canlanması*" iddiasını taşıyan bu dönemde *Prisca Theologia* kavramının bir paradoks oluşturması yeni bir kavramın doğuşuna zemin hazırlamıştır ve bu paradoks *prisca* (eski) ifadesinin değiştirilerek *perennial* (*hâlidî*) tanımlaması getirilmesi yoluyla *Perennial Philosophy* kavramıyla aşılmıştır.¹⁹⁷ "Eski" yerine "devamlı" olanın tercih edilmesi bu yeni tanımlamanın kolaylıkla benimsenmesini sağlamıştır denilebilir. Bu noktada hemen bir hatırlatma ve düzeltme yapmak gerekir ki, *Perennial Philosophy* kavramı Aldous Huxley'in iddia ettiği şekliyle Leibniz (1646-1716) tarafından kullanıma sokulmamıştır.¹⁹⁸ Bu kavramın daha erken bir

¹⁹⁵ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, s.86.

¹⁹⁶ Wouter J. Hanegraaff, "Tradition", **Dictionary of Gnosis & Western Esotericism**, Ed. Wouter J. Hanegraaff, Brill, Leiden, Boston, 2006, s.1126.

¹⁹⁷ Hanegraaff, **Gnosis**, s.1126.

¹⁹⁸ Aldous Huxley, **Kadim Felsefe**, Çev. Mutlu Yetkin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2014, s.1.

dönemde Rönesans'la birlikte ilk defa 1540 yılında ilahiyatçı Agostino Steuco (1497-1548) tarafından kullanıldığı bilinmektedir.¹⁹⁹

Şimdi *Philosophia Perennis*'in Steuco ile birlikte kullanımına başlanmadan önce *Prisca Theologia*'nın kullanımına ve hangi jeneoloji içerisinde sunulduğuna üç farklı isim üzerinden bakabiliriz. Bu kaynak kişilerden ilki evrensel bir din felsefesine inanan Bizanslı bir Platoncudur. Giorgios Gemistos Plethon (1355/1360-1454) isimli bu düşünür evrensel bir dinî hikmet (*wisdom*) geleneğinin başlatıcısı olarak Zerdüş'tü, ardından Eleusis Gizleri'nin kurucusu olan Eumolpus'u, Girit kralı Minos'u, Spartanın kanun koyucusu Lycurgus'u, Olimpiyat oyunlarının yeniden başlatıcısı Iphitus'u, Roma dininin reformcusu Numa'yı, Pisagor'u ve nihayetinde Platon'u bu gelenek zincirinin halkaları olarak görmektedir. Plethon, bu silsile içerisinde Hermes Trismegistus'tan bahsetmez.²⁰⁰ Marsilio Ficino ise *Prisca Theologia* jeneolojisi için altı ana karakterden söz eder. Bu isimler Hermes Trismegistus²⁰¹, Orpheus, Pisagor'un Orfik hocası Aglaophemus, Pisagor, Philolaus ve Platon'dur.²⁰² Francesco Patrizi ise daha farklı bir jeneoloji içerisinde geleneğin aktarılmasını ele alır. Ona göre 'hikmet'in ilk başlatıcısı Nuh'un oğlu Ham'dır. Ham'la Mısır'da Osiris olarak da bilinen Zerdüş'tü ilişkilendiren Patrizi, Zerdüş'tün danıştığı Hermes Trismegistus'un aynı adı taşıyan torununun ise Musa'nın çağdaşı olduğunu iddia eder. Patrizi, Orpheus'un Mısır'a geldiği dönemde Hermes'in *Corpus Hermeticum*'da aktardığı hikmet bilgisini edinerek Yunanistan'a taşıdığı görüşündedir. Bu bilgi Aglaophemus'a, onun aracılığı ile Pisagor'a, ondan da Platon'a geçmiştir.²⁰³ Bu üç temel jeneoloji dışında da benzer yahut farklı örnekler ileri sürülmüştür. Fakat hemen hepsinin ortak yönü Platon'da buluşmasıdır ki Gelenekselci ekolün temel görüşlerinde öz itibarıyla Platoncu görüşe dayandığını görmekteyiz.

¹⁹⁹ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, s.81, Hanegraaff, **Gnosis**, s.1129.

²⁰⁰ Hanegraaff, **Gnosis**, s.1127.

²⁰¹ Bu isim Gelenek içinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Hermes'in kimliği ve Hermetik düşüncenin özellikle İslâm düşüncesi içerisine olan yansımaları için bkz. Mahmud Erol Kılıç, **Hermesler Hermes, İslâm Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2010. Kitabın arka kapak sayfasında Hermes'in, Mısırlıların Thoth'u, İbranilerin Enoh'u, eski İranlıların Huşeng'i, Müslümanların İdris nebisiyle bir tutulduğu belirtilerek Titus Burckhardt'a atıfla Helen natüralizmi içinde boğulan Hermetizme yeni bir mananın İslâmî inancın ezoterik tefsiri olan Vahdet-i Vücut doktrini ile verildiği ifade edilmektedir.

²⁰² Hanegraaff, **Gnosis**, s.1127.

²⁰³ Hanegraaff, **Gnosis**, s.1128.

Yukarıda da belirttiğimiz üzere Agostino Steuco tarafından 16.yy. itibariyle kullanılmaya başlanan *Perennial Philosophy* kavramının gerçek felsefe olduğu yönündeki yorumlar beraberinde *Vera Philosophia* kavramını doğurmuştur. Bu görüşe göre Tufan'dan sonra kaybolan bu 'gerçek bilgi' Keldaniler, Babiller, Asurlar, Mısırlılar, Fenikeliler vb. kadim toplumların arasında yaşatılmaya devam edilmiştir. Keldanilerden Yahudilere geçen bu bilgi sırasıyla Mısırlılar, Yunanlılar ve Romalılara da geçmiştir.²⁰⁴

Artık ikinci bir evre diyebileceğimiz 18.yy. da Geleneğin daha çok mason locaları ve okült guruplar etrafında ele alındığını söyleyebiliriz. Bu gurupların ortak görüşü herkes tarafından kabul görebilen ortak bir dinin varlığına işaret etmeleri idi.²⁰⁵ Bu noktada Guénon'un ilk dönemlerde bu gurupların içerisinde yer almış olduğunu hatırlamakta fayda var.²⁰⁶ Nitekim Guénon'a getirilen en ciddi eleştirilerden biri de Gelenek düşüncesini bu gibi okült ve mason guruplardan aldığı yönündedir. Konu ilerleyen bölümde eleştiriler başlığı altında daha detaylı değerlendirilecektir.

19. ve 20.yy.'larda Guénon öncesinde Thomas Taylor (1758-1835), William Blake (1757-1827), T.S. Eliot (1888-1965) gibi şair ve yazarlar Geleneğe atıfta bulunan çalışmalarıyla öne çıkmışlardır.²⁰⁷ Son olarak Guénon öncülüğünde Gelenek yeniden güçlü bir biçimde gündeme gelerek günümüze kadar önemli bir kitlenin ilgisini çekmeyi başarmıştır. Bu aşamadan sonra çalışmamızın ana figürü olan Titus Burckhardt'ın da mensubu olduğu Gelenekselci ekol çevresinde gelişen Gelenek anlayışını ekol mensuplarının görüşleri ışığında değerlendirebiliriz.

Ekol mensupları Gelenek deyince her devirde ve her coğrafyada var olagelmiş ve Gelenek fikrinden ayrı düşünülmeyen "*ezeli hikmet*" fikrini kast ederek aynı fikrin Hindularda "*sanatâna dharma*", Müslümanlarda "*el-hikmet'ül hâlîde*", ve yine Fars coğrafyasında "*câvidân-ı hired*", Batıda "*sophia perennis*" isimlendirmelerinin aynı hakîkati belirttiği fikrini savunmaktadırlar.²⁰⁸ Farklı

²⁰⁴ Hanegraaff, **Gnosis**, s.1129.

²⁰⁵ Hanegraaff, **Gnosis**, s.1130.

²⁰⁶ Sedgwick, **Against**, s.67.

²⁰⁷ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, s.109., Mehmet Vural, "Gelenek ve Dinlerin Aşkın Birliği", **Doğu Batı**, Yıl:7, Sayı:25, Ankara, Kasım, Aralık, Ocak,2003-04, s.164.

²⁰⁸ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, s.79, Adnan Aslan, **Dini Çoğulculuk, Ateizm ve Geleneksel Ekol-Din Felsefesi Açısından Eleştirel Bir Yaklaşım**, İSAM Yayınları, İstanbul, 2010, s.85. Ayrıca Adnan

'geleneklerin' içerisinde aynı Geleneğin mevcut olmasının oldukça normal olduğunu düşünen ekol mensupları, gerçeğin güneş gibi tüm kültürlerle ait olduğu görüşündedirler.²⁰⁹ Guénon ve ekol mensupları gerçek Geleneğin barındırdığı bu evrensel hakikat bilgisini doğrudan metafizik olarak değerlendirmişlerdir. Bu nedendir ki René Guénon, başlangıçta Geleneğin içindeki bu hakikat bilgisine "*Philosophia Perennis*" yerine "*Primordial Tradition*" (İlksel Gelenek) ya da basitçe metafizik adını vermiştir.²¹⁰ Daha sonra yalnızca büyük harfle başlayan "*Tradition*" ifadesini tercih ederek bu kavramı kullanırken dikkatli olunması gerektiği uyarısında da bulunmuştur. Zira Guénon Geleneği tanımlarken öncelikle sosyologların tanımladığı ve medeniyetten ayırt edilemeyecek olan tanım üzerinde durmaktadır. Bu tanıma göre gelenek belirli bir dönem boyunca bir grup insan için ortak tekniklerin, kurumların ve inançların tümü şeklinde tarif edilmektedir. Oysa Guénon, aşağıdaki gerekçeler nedeniyle bu tanımlamayı kabul etmemektedir. Öncelikli olarak entelektüel öğelerden yoksun bu tanımlamada 'teknik' yalnızca fiziksel çevreyi şekillendiren bir etkinlik olarak değerlendirilmektedir. Tanımlamada 'inanç' olarak belirtilen geleneğin bir diğer ortak yönünün yaygın kabulde olduğu şekliyle belirli bir medeniyete özgü dini bakış açısına karşılık geldiğini, bu tanımlamada verilen inancın diğer kültürlerdeki inançlardan ayrılan sınırlı bir din görüşünden ibaret olduğu vurgulanmaktadır. Hâlbuki Guénon'a göre Gelenek, içinde entelektüelitenin bulunduğu, kendisini metafizik ilkelere bağlayan teknik, inanç ve kurumsal doktrinler bütünüdür. Bu anlamda Doğu medeniyetinin böyle bir bütünlüğü taşıyan bir Geleneğe sahip olduğunu belirterek, Doğu penceresinden Gelenek ve uygarlığın özdeşliği üzerinde durmaktadır. Bu nedenle her Doğu medeniyetinin bütün olarak düşünüldüğünde Geleneksel olduğunu ileri sürerek, aynı şeyin Batı için söylenemeyeceğini, muhafaza ettiği bazı dinî öğeler haricinde tüm

Aslan'ın bu çalışmasının Gelenek hakkında yapılmış yetkin çalışmalardan birisi olduğunu özellikle belirtmek isteriz.

²⁰⁹ Vural, **Doğu Batı**, s.164.

²¹⁰ John Herlihy, "Preface", **The Essential René Guénon: Metaphysics, Tradition, and the Crisis of Modernity**, Ed. John Herlihy, World Wisdom, Indiana, 2009, s.xi., Herlihy, Guénon'un bu tanımlamasının Frithjof Schuon'un daha sonra yapacağı "*Transcendent Unity*" (Aşkın Birlik) tanımlamasının önünü açtığını da belirtmektedir. Ayrıca Guénon'un metafizik hakkındaki görüşleri için bkz. Sadık Kılıç, **Tabiattaki Metafizik ve Guénon'un Doğu Metafiziği**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1995.

Geleneksel niteliklerden yoksun olduğunu savunmaktadır.²¹¹ Bu noktada bir Doğu Batı kıyaslaması yapan René Guénon, Doğuda İslâm özelinde geleneğin iki farklı yönüyle algılandığını, bunların din ve metafizik bağlamında değerlendirilmiş olduklarını, bu bakış açısının Ortaçağ döneminde Araplar yoluyla Avrupa'ya taşınması sonrasında Avrupa'nın geleneğin metafizik yönünü Yahudi ve Yunan mirası nedeniyle ihmal ettiğini fakat dinî, gelenek adına sahiplendiği tespitinde bulunmaktadır.²¹² Dinin yalnızca gelenek adına sahiplenilmesi gerçek işlevi olan dikey boyutlu "*bağlama*" (*religare*) işinden çok, yatay boyutuyla yalnızca insanları birbirine bağlayan bir düzeye indirgenmesine neden olduğunu öne süren Guénon, böylelikle dinin en derin varoluş nedeninin kaybolduğunu ve toplumsal bir fonksiyonu dışında bir şey ifade etmez hale geldiğini vurgulamaktadır.²¹³ Aslında onun, çalışmalarında Geleneği dinle özdeşleştirerek "*ed-din*" tanımlamasıyla kullandığını gözlemliyoruz. Guénon'un bu bakış açısıyla dinle Geleneği özdeşleştiren ekol, yine mensuplarından biri olan Nasr'ın tanımlamasıyla "*Kadim Gelenek, Kur'ân-ı Kerim'in değişik bağlamlarda ve fakat genellikle hanîf olarak anılan İbrahim Peygamberle ilgili olarak söz ettiği hanîf dinden başkası değildir.*" diyerek bozulmamış dinin Geleneğin ta kendisi olduğunu ifade etmektedir.²¹⁴ Nasr, Ananda K. Coomaraswamy'nin aynı özellikleri barındıran *Sanatâna Dharma*'ya "*universalis*" sıfatını da ekleyip "*Philosophia Perennis*" olarak tercüme ederek Geleneği ezeli hikmetle ilişkilendirdiğini ve onun bu tanımlamasının Batı'da yeniden bir ilgiyi doğurduğunu belirterek pek çok kişiyi de etkilediği tespitini yapmaktadır. Etkilenen isimlerden birinin de Aldous Huxley olduğunu hatırlatan Nasr, hâlidî hikmeti değişik geleneklerden seçilmiş sözlerle sunmayı amaçlayan Huxley'i eleştirerek, ortaya koyduğu çalışmanın eksik ve bakış açısı itibarıyla de Gelenekçi olmadığını savunmaktadır. Yaptığı bir diğer eleştiri ve uyarı ise "*Perennial Philosophy*" deyiminin Thomizm ya da Skolastisizm ile özdeşleştirilmesidir.²¹⁵

Geleneği ezeli hikmet kavramı ile birleştiren ekol mensupları kendilerini doğrudan yukarıda jeneolojisini aktarmaya çalıştığımız Pisagor, Platon, Plotinus

²¹¹ René Guénon, "What is Meant by Tradition?" **The Essential René Guénon**, ss. 93,94.

²¹² Guénon, **The Essential René Guénon**, s.95.

²¹³ René Guénon, **Doğu Düşüncesi**, Çev. L. Fevzi Topaçoğlu, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013, s.80.

²¹⁴ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, s.80.

²¹⁵ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, ss.80,81.

düşüncesine bağlamaktadırlar. Bu anlamda modern dönem felsefe anlayışını Descartes, Kant ve takipçileri ekseninde eleştirerek, felsefeyi tereddüitten doğan bir şüphecî anlayış yerine kesinlikten doğan bir hikmet (*wisdom*) şeklinde değerlendirmektedirler.²¹⁶ Gelenekselcilerin bu eleştiriyi yaparken felsefenin başlangıçta Pisagorcu anlayış çerçevesinde "*hikmet aşkı*" olarak görüldüğünü, hatta hikmete ulaşmak için hazırlık aşaması şeklinde değerlendirildiğini kabul ettiklerini gözlemliyoruz. Fakat daha sonra felsefenin hikmet yerine konduğunu, bunun sonucunda da hikmetin gerçek niteliğinin unutulduğunu ve böylelikle "*dindışı*" diyebileceğimiz insan aklı ile sınırlı felsefî bilginin gerçek, geleneksel, akıl-üstü ve insani olmayan bilgeliğin yerini aldığını ileri sürmektedir.²¹⁷ Hatırlanmalıdır ki, her ne kadar ekol, geleneği ezeli hikmet kavramıyla ilişkilendirse de geleneği daha kuşatıcı bir kavram olarak ele almaktadır.²¹⁸ Kuşatıcılığı ve devamlılığı gelenekte esas kaide olarak gören ekol, Burckhardt'ın tespiti üzere kaybolduğu takdirde insani gayretlerle yeniden oluşturulması imkânsız olan beşer üstü ilke ve erdemlerin bütünü biçiminde tanımlanmıştır.²¹⁹ Devamlılığı zorunlu gören Burckhardt, bir tehlikeye de özellikle dikkat çekmektedir. O da basitleştirme riski olmaksızın herkese aktarılamayacağıdır. Çünkü ona göre aşkın hakikat, gündelik dilin analitik ve yuvarlak kavramlarıyla ifade edilemez bir karaktere sahiptir ve sadece doğrudan entelektüel sezgiye dayanan bir anlamayla kavranabilir.²²⁰ Bu aşkın hakikatın özde bir olduğunu belirten Burckhardt, "*Her gerçek gelenek, yüce ve tek bir ilke kabul eder.*"²²¹ diyerek geleneğin evrensel ve ezeli oluşuna atıfta bulunur. Özetle gelenek ancak gelenek yoluyla anlaşılır düşüncesi ekolün geleneği tanımda vardığı nihai sonuçtur.

²¹⁶ William Stoddart, **Remembering in a World of Forgetting: Thoughts on Tradition and Postmodernism**, Ed. Mateus Soares de Azevedo and Alberto Vasconcellos Queiroz, World Wisdom, Indiana, 2008, s.53.

²¹⁷ René Guénon, **Modern Dünyanın Bunalımı**, Çev. Mahmut Kanık, Verka Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 38-40. Bu eserinde Guénon, ciddi bir modernizm eleştirisi yaparak, aslında modern düşüncenin gelenek karşıtı (antitraditional) bir düşünceden başka bir şey olmadığını ileri sürmektedir.

²¹⁸ Guénon, **Doğu Düşüncesi**, s.75, Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, ss.78,79.

²¹⁹ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.191, Burckhardt, "Fas'ta An'anevî İlimler", Çev. Mustafa Tahralı, **Çağ ve Hakikat René Guénon'dan Seçme Makaleler ve Yorumlar**, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2018, s.335.

²²⁰ Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.42.

²²¹ Burckhardt, **Tasavvuf**, s.77.

2.2. EKOL TEMSİLCİLERİ

2.2.1. René Guénon

René Jean-Marie-Joseph Guénon, 15 Kasım 1886'da Fransa'nın Blois şehrinde Katolik bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Tüm biyografilerde belirtildiği üzere zayıf bir bünyeye sahip olması nedeniyle çocuk yaşta sağlık problemleri yaşayan Guénon, ilk olarak temel eğitimini öğretmen olan teyzesi Madam Duru'dan almış ardından ortaöğrenimini Notre-Dame des Aydes okulunda devam ettirmiş akabinde iyi bir üne sahip Augustin-Thierry kolejine başlamıştır. 1903 yılında aynı kolejin Felsefe bölümüne giren Guénon, buradan felsefe mezuniyeti aldıktan sonra 1904 yılında Paris'te Collège Rollin'de yetenekli olduğu bir başka alan olan matematik dalında eğitimine başlamıştır. İki yıl kadar sürdürdüğü çalışmaları sonrasında sağlık durumunun elverişli olmaması nedeniyle eğitimine daha fazla devam edemeyen Guénon, bu tarihten sonra Paris'e yerleşerek yaklaşık yaşamının 25 yılını bu şehirde geçirmiştir.²²²

Paris'te geçirdiği bu 25 yıllık süreye bakacak olursak 1906 yılından itibaren ayrıldığı eğitim hayatının ardından öncelikli olarak Fransız okült çevrelerde yer almıştır ve kısa bir süre içerisinde masonik ve gnostik topluluklarda lider ve idareci statüsünde kabul görmüştür.²²³ Guénon hakkında kaleme alınmış biyografilerde dikkat çeken en önemli hususlardan biri hayatının genel anlamda beş ana bölümde değerlendirilmiş olmasıdır. Doğumundan 1906 yılına kadar geçen yirmi yıllık ilk dönemin ardından Paris'te geçirdiği 25 yıllık süre ise üç dönemde ele alınabilir. 1906 ile 1912 yılları arasında okült çevrelerde bu düşünce guruplarından etkilendiği dönem içinde en dikkat çekici isim olarak karşımıza "Papus" adıyla bilinen Gérard Encausse çıkmaktadır. Encausse'nin yönettiği okült gurubun içerisinde sekreterliğe kadar yükselen Guénon, 1908 yılında Encausse ile reenkarnasyon hakkında farklı düşündükleri için ki, Encausse reenkarnasyonu savunuyordu; bu guruptan ayrılarak 1909 yılında *La Gnose* adında bir dergi çıkardı ve düşüncelerini bu dergi aracılığı ile

²²² René Guénon, **İslâm Mâneviyatı ve Taoculuğa Toplu Bakış**, Çev. Mahmut Kanık, İnsan Yayınları, İstanbul, 2016, s.12, Tahralı, **Çağ ve Hakikat**, ss.39,40., Herlihy, **The Essential René Guénon**, ss.275,276.

²²³ Herlihy, **The Essential René Guénon**, s.275.

duyurmaya çalıştı.²²⁴ 1909 sonrası yazılarında Guénon'un tüm geleneksel doktrinlerde bulunan zaman üstü ilkelere yeni bir ifade biçimi verme isteğinde olduğu görülmektedir. Vedenta, Çin Geleneği, Hristiyanlık, Sufizm, dünyanın farklı coğrafyalarındaki halk kültürü ve mitolojisi, gnostik ve gizli gelenekler, simya ve Kabala gibi alanlarda tek bir İlksel Gelenek (*Primordial Tradition*) bulunduğu düşüncesi Guénon'un merkez düşüncesi haline gelmiştir.²²⁵ Bu düşüncelerin gelişiminde iki önemli isim etkili olmuştur. Bu isimlerden biri Abdülhak ismiyle müslümanlığı kabul etmiş Léon Champrenaud (ö.1925), diğeri ise Taoizmi benimsemiş ve Matgioi adını almış Albert de Pourville'dir.(ö.1939) Bu arada 1910 yılında tanıştığı bir diğör önemli isim ise İsveçli ressam John Gustaf Aguéli'dir. Aguéli, Şazeli şeyhi Abdurrahman İlîş el-Kebir'e (ö.1930) tâbi' olarak müslüman olmuş ve Abdülhâdî adını almıştır ve *La Gnose* dergisinde İslâm tasavvufuna dair yazıları yayımlanmıştır.²²⁶ Tahralı, 1912 yılında Aguéli aracılığı ile Guénon'un Şazeli tarikatına intisap ettiğini belirtmekle birlikte aksini iddia eden ve Guénon'un 1930 yılında Mısır'a gidiş tarihine kadar böyle bir kabulünün olmadığını iddia eden kaynakların da varlığı bilinmektedir.²²⁷

1912 ve 1921 yılları arasında yaşamının üçüncü safhasına adım atan Guénon, bu dönemin hemen başında teyzesi Madam Duru'nun asistanı olan Berthe Loury ile Katolik bir merasimle dünya evine girmiştir. Aynı yıl hem Büyük Fransız Locasına bağlı Thebah Locasına mensup olmuştur hem de yukarıda belirttiğimiz üzere Aguéli aracılığı ile sufizmle tanışmıştır.²²⁸ Birinci Dünya Savaşı'nın da cereyan ettiği bu yıllarda Cezayir, Blois ve Paris üçgeninde farklı görevlerde bulunan Guénon, bu arada Sylvain Lévi danışmanlığında "*Hint Öğretilerinin İncelenmesine Genel Giriş*" başlığı taşıyan bir doktora tezi hazırlamıştır fakat tezi kabul görmemiştir.²²⁹

Paris yaşamının son devresi olarak niteleyebileceğimiz 1922-1929 yılları arasında çalışmalarını daha çok Doğu Ezoterizmi üzerine yoğunlaştırmıştır.²³⁰ Doğu metafiziği üzerinde eserler kaleme alan Guénon, bu dönemde aynı alana ilgi duyan

²²⁴ Tahralı, *Çağ ve Hakikat*, s.40, Constantin Tacou, **René Guénon**, Éditions de l'Herne, Paris, 1985, s.17.

²²⁵ Herlihy, **The Essential René Guénon**, s.278.

²²⁶ Tahralı, *Çağ ve Hakikat*, ss.40,41.

²²⁷ Sedgwick, **Against**, s.31.

²²⁸ Tacou, **René Guénon**, s.18.

²²⁹ Ringgenberg, **Les Théories**, s. 12.

²³⁰ Tacou, **René Guénon**, s.19.

François Bonjean ile dostluk kurmuş ve onun çabaları ile farklı kimliklere sahip insanlarla ev toplantılarında bir araya gelmiştir. Pek çok farklı dili konuşabilen bir *polyglot* olan Guénon, tanıştığı bu kimselerin kendi kültürlerine olan yabancılıklarını da gündemde tutmuştur ki daha sonra bu batı kültürünün baskın olma durumunu modernizm eleştirilerinde dile getirecektir. 1928 yılında hem eşinin hem de Madam Duru'nun ölümü üzerine bir süre yeğeni ile yaşayan Guénon, daha sonra Mısır'a gidişine kadar yalnız kalmıştır.²³¹

1930 sonrası ölümüne kadar geçecek olan 20 yıllık süre ise Guénon'un hayatının son aşaması olarak değerlendirilebilir. Guénon'un yazılarına ilgi duyan Marie W. Shillito'nun bir yayın evi kurarak tasavvuf ile ilgili eserlerin basılması isteği üzerine birlikte Mısır'a gitmişlerdir. Fakat başlangıçta üç aylık bir seyahat planı olarak kararlaştırdıkları bu Mısır tecrübesi Guénon'un yaşamının sonuna kadar sürecek yeni bir evrenin de başlangıcı olmuştur.²³² *Voile d'Isis*'de yazılarına devam Guénon, 1933 yılında derginin adını *Études Traditionnelles* olarak değiştirerek yeni bir oluşumunda öncülüğünü yapmıştır. Bugün Gelenekselci ekol diye isimlendirilen düşünce ekolünün pek çok önemli ismi de bu dergide düşüncelerini kaleme almışlardır.²³³ 1934 yılında Şeyh Muhammed İbrahim'in kızı Fatma Hanım'la evlenmiş ve 1951 yılında Kahire'deki ölümüne kadar yaşamını Mısır'da sürdürmüştür.²³⁴

René Guénon tüm yaşamı boyunca oldukça verimli bir yazı hayatı sürdürmüştür. Çalışmalarının içeriğini dört ana başlıkta toparlamamız mümkündür. Bunlar metafizik doktrinler, geleneksel ilkeler, geleneksel sembolizm ve modern dünya eleştirisidir.²³⁵ Onlarca eser kaleme alan Guénon,²³⁶ ortaya koyduğu düşüncelerle her dönem dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Bu ilgi ve dikkat kimi zaman destek, kimi zamanda eleştiri olarak karşımıza çıkmaktadır. Düşüncesi zaman içerisinde bir okula dönüşen Guénon'un eleştirilere maruz kaldığı yönleri ise çalışmamızın eleştiriler kısmında ele alınacaktır.

²³¹ Guénon, *İslâm Mâneviyatı*, s.16.

²³² Tahralı, *Çağ ve Hakikat*, s.42

²³³ Guénon, *İslâm Mâneviyatı*, s.16.

²³⁴ Ringgenberg, *Les Théories*, s.15.

²³⁵ Keeble, *Her İnsan*, s.9.

²³⁶ Guénon'un eserlerinin tamamının bir listesi için bkz. Ringgenberg, *Les Théories*, s.719, Tahralı, *Çağ ve Hakikat*, ss.48-60.

2.2.2. Ananda K. Coomaraswamy

Ananda Kentish Coomaraswamy 1877 tarihinde Seylan'ın (Sri Lanka) başkenti Kolombo'da dünyaya gelmiştir. Babası Mutu Coomaraswamy Sri Lanka'nın ileri gelenlerinden biri idi. Annesi Elizabeth Clay Bibi ise İngiltere'nin aristokrat ailelerinden Kent ailesine mensuptu.²³⁷ Oğlu Rama Coomaraswamy'nin ifadesiyle otobiyografi yazmayı Sanskritçe bir terim olan ve "*dünyevî*" anlamına gelen "*aswarga*" olarak niteleyen ve inandığı yaşam felsefesine uygun görmeyen Ananda K. Coomaraswamy'nin kendi kaleme aldığı bir biyografisi yoktur.²³⁸ Bu nedenle genel anlamda onun hakkındaki bilgileri ailesi ve yakın çevresinin kaleme aldığı metinlerden takip edebiliyoruz.

Üç yaşındayken babasının ölümü sonrası annesiyle birlikte İngiltere'ye dönen Coomaraswamy, temel öğrenimini Wycliffe Kolejinde tamamlamıştır. Londra Üniversitesi Jeoloji ve Botanik bölümlerinden mezun olduktan sonra 25 yaşında Sri Lanka maden araştırmaları çalışmalarında direktörlük görevi üstlenmiştir.²³⁹ Sri Lanka'daki maden araştırmalarını sürdürürken bölgenin giderek yozlaşan ve modern dönem İngiliz özentisi sonucu yok olmaya yüz tutmuş geleneksel sanat ve zanaatlarına ilgi duymaya başlamış ve bu sanat ve zanaatların doğasını anlama gayreti içerisine girmiştir. Bu amaçla Hindistan'da seyahatler yapmış, bu geziler esnasında topladığı sanat ürünlerinin bir müzede sergilenmesi için Hintli yetkililere teklif götürse de bir karşılık bulamamış, topladığı eserlerle birlikte yeniden İngiltere'ye dönmüştür.²⁴⁰ İngiltere dönüşü o dönem faal olan Arts&Crafts hareketinden ve Blake, Ruskin, Carlyle ve William Morris gibi düşünürlerin fikirlerinden etkilenen Coomaraswamy, bu aşamadan sonra geleneksel sanatlar üzerine yoğunlaşmıştır.²⁴¹

Birinci Dünya Savaşı sırasında Hindistan'ın özgür olmayışını gerekçe göstererek İngiliz ordusuna katılmayı reddeden Coomaraswamy, ülkeden sürgün

²³⁷ Ananda K. Coomaraswamy, **The Essential Ananda K. Coomaraswamy**, Ed. Rama P. Coomaraswamy, World Wisdom, Indiana, 2004, s. 299.

²³⁸ Rama Coomaraswamy, "Foreword-On Ananda K. Coomaraswamy", **Guardians of the Sundoor Late Iconographic Essays and Drawings of Ananda K. Coomaraswamy**, Ed. Robert A. Strom, Fons Vitae, 2004, s.vi.

²³⁹ Ringgenberg, **Les Théories**, s.18.

²⁴⁰ Coomaraswamy R., **Guardians**, s.vi.

²⁴¹ Keeble, **Her İnsan**, s.7.

edilmiştir.²⁴² Bunun üzerine 1917 yılında Amerika'ya göç eden Coomaraswamy, Boston Güzel sanatlar Müzesinde Hindu sanatları bölümünün sorumluluğunu üstlenmiş ve daha önce koleksiyonunu yaptığı bu sanata ait eserleri müzeye bağışlamıştır.²⁴³ Hayatının tam bu aşamasında Guénon'un eserleriyle tanışan ve dinlerde aşkın birlik fikrini savunan *Perennial Philosophy* anlayışıyla karşılaşan Coomaraswamy, çalışmalarını ekolün bir mensubu haline gelerek bu doğrultuda sürdürmüştür. Eserlerinde sanatlar, zanaatlar, mitolojiler, halk kültürleri, sembolizm, Doğu ve Batı dinleri, ana eksen teşkil etmiştir.²⁴⁴

Coomaraswamy'nin eserlerini²⁴⁵ incelediğimizde onun özellikle Doğu sanatlarına ayrı bir ilgi duyduğunu ve daha çok Hinduizm ve Budizm hakkında yorumlar ortaya koyduğunu görmekteyiz. Her iki inanç sisteminin arkasındaki metafizik gerçekliğe ve sembolik anlamlara dikkat çeken Coomaraswamy, yazılarını bu çizgide kurgulamıştır. Tezimizin ana karakteri olan Burckhardt ile sık sık karşılaştırılan Coomaraswamy, ekol içerisinde Burckhardt'ın İslâm sanatı üzerine yaptığı şeyi Coomaraswamy'nin Hindu ve Budist sanatı üzerine yaptığı tespiti sıklıkla dile getirilmektedir.²⁴⁶ Bu açıdan her iki ismin de sanat üzerine yapmış oldukları değerlendirmeler ekolün sanat felsefesine yön vermiştir diyebiliriz. 1947 yılında Hindistan'a Hindu metinleri üzerine çalışma amacıyla gitmek için müzedeki görevinden emekliye ayrılan Coomaraswamy, kısa bir süre sonra beklenmedik bir şekilde Needham, Massachusetts'teki evinde yaşama veda etmiştir.²⁴⁷

2.2.3. Frithjof Schuon

Gelenekselci ekolün René Guénon ile birlikte ismi en çok ön plana çıkan karakteri Frithjof Schuon'dur. Ortaya koyduğu düşünceler, eserleri ve son dönem yaşam tarzıyla hem dikkatlerin hem de eleştirilerin odağında olan Schuon profil olarak Gelenekselci ekolün diğer önemli isimlerinden bir yerden sonra bazı

²⁴² Coomaraswamy R., **Guardians**, s.vi.

²⁴³ Sedgwick, **Against**, s.52.

²⁴⁴ Coomaraswamy, **The Essential Ananda K.**, s.299.

²⁴⁵ Ananda K. Coomaraswamy'nin eserlerinin tam bir listesi için bkz. Coomaraswamy, **The Essential Ananda K. Coomaraswamy**, ss.295-297.

²⁴⁶ Huston Smith, Martin Lings, **The Essentials Titus Burckhardt**, s.Arka Kapak.

²⁴⁷ Keeble, **Her İnsan**, s.7, Coomaraswamy R., **Guardians**, s.vii.

farklılıklar sergilemektedir. Ayrıntılara geçmeden önce Schuon'un yaşamı hakkında bazı temel bilgilere değinmek istiyoruz.

Frithjof Schuon 1907 yılında İsviçre'nin Basel şehrinde Alman asıllı bir ailenin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir.²⁴⁸ Kemancı ve konservatuarda öğretmen olan babası Paul Schuon aynı zamanda sanata ve şiire olan ilgisi ve yatkınlığı ile de dinî ve mistik metinlere ayrı bir önem vermekteydi. Kütüphanesinde İncil'den Kur'an'a, Vedik metinlerden Bhagavat Gita'ya kadar pek çok farklı din ve inanç sistemlerine ait metinlere sahipti ve Frithjof Schuon daha onlu yaşlarında bu metinlere ilgi duymaya başlamıştır.²⁴⁹ Çocukluk yıllarını Basel'de geçiren Schuon'un o yıllarda Titus Burckhardt'la aynı okula gittiklerini daha önce de belirtmiştik. Fakat asıl arkadaşlıklarının 1932 yılında Basel'in Riehen bölgesinde Lucy von Dechend'in evinde karşılaşmalarından ve her ikisinin farklı zamanlarda ayrı ayrı inisiye olmasından sonra başladığını öğreniyoruz.²⁵⁰

1920 yılında henüz 13 yaşındayken babasını kaybeden Schuon, annesinin ailesinin bulunduğu Fransa'nın Mulhouse şehrine taşınmıştır. Babasının Katolik inancını kabullenen kardeşinden bir yıl sonra 14 yaşında vaftiz olup Katolikliğe giren Schuon, Protestan düşünceyle birlikte Katolikliği de bir süre birlikte sürdürmüştü; aradığını bu inançlarda bulamayan Schuon onlu yaşlarında okuduğu Bhagavat Gita'nın tesiriyle dikkatini Hindu ve Doğu düşüncesine yöneltmiştir. İşte tam bu dönemde arkadaşı Lucy von Dechend'in tavsiyesi üzerine doğu doktrinleri üzerine yazan René Guénon'un yazılarıyla tanışmıştır.²⁵¹

16 yaşında iken ekonomik nedenlerle okuldan ayrılan Schuon, tekstil alanında desinatör olarak çalışmaya başlamıştır. Bu yıllarda Plato, Meister Eckhart gibi düşünürlerin eserlerini okuma fırsatı bulan Schuon yine de Bhagavat Gita'yı her zaman farklı bir konumda değerlendirmiştir.²⁵² Nasr, Schuon'un Plato, Shankara ve Eckhart geleneğinde bir filozof olduğunu belirterek onun dinler, metafizik, kutsal sanat gibi konularda yetenekli bir şair ve sanatçı olduğu düşüncesini ifade

²⁴⁸ Harry Oldmeadow, **Frithjof Schuon and the Perennial Philosophy**, World Wisdom, Indiana, 2010, s.3.

²⁴⁹ Michael Oren Fitzgerald, **Frithjof Schuon Messenger of the Perennial Philosophy**, World Wisdom, Indiana, 2010. s.2.

²⁵⁰ Jean-Baptiste Aymard, Patrick Laude, **Frithjof Schuon Life and Teachings**, State University of New York Press, Albany, 2004, s.9.

²⁵¹ Aymard, Laude, **Life and Teachings**, s.10.

²⁵² Fitzgerald, **Messenger**, s.13.

etmektedir.²⁵³ Arayışlarını sürdüren Schuon, 1931 sonrası Sufizm üzerine düşüncelerini yoğunlaştırmış ve Kuzey Afrika'ya gitme kararı vermiştir. 1932'de Cezayir'e giden Schuon, burada Şâzelî Derkāvî şeyhi el-Alavî ile tanışmış ve birkaç gün içerisinde inisiye olmaya karar verip İsâ Nûreddîn ismini almıştır.²⁵⁴

Tekrar Fransa'ya dönen Schuon, tekstil işiyle uğraşmaya devam etmiştir. 1935 'de şeyh el-Alavî'nin vefatının üzerinden bir süre geçtikten sonra yeniden Cezayir'e dönen Schuon, burada şeyhin halefi ve yeğeni Udde bin Tunis'le görüşmüş ve ondan icazet almıştır.²⁵⁵ 1937 yılına gelindiğinde Schuon kendi şeyhliğini ilan etmiş ve bunu kendinde gördüğü bazı manevi hallerle gerekçelendirmiştir.²⁵⁶ 1938 yılında Mısır'a giderek hem Guénon ile görüşmüş hem de temas kurduğu başka bir şeyhden, Şeyh Haccâc tarafından Kadirî tarikatına kabul edilmiştir.²⁵⁷ Artık savaş yıllarıdır ve Schuon önce Fransız ordusuna katılır ardından Almanlara esir düşer fakat kendisinin Alman asıllı olması serbest bırakılmasını sağlar ama Alman ordusuna yazdırılacağını anlayınca kaçarak İsviçre'ye gelir ve nihayetinde bu ülkeden oturma izni alır.²⁵⁸ İkinci Dünya Savaşı sonrası daha önce kendi tarikatını kuran Schuon'un bir süre sonra tarikatından kopmalar başlamıştır ve öncelikli olarak ayrılanların başında Michel Valsan (Sidi Mustafa) gelmektedir. Aralarında bazı itikâdî meseleler nedeniyle olduğu söylenen tartışmalar sonunda bir başka tepki de René Guénon'dan gelmiştir ve artık Guénon ihtida için adres olarak Schuon'u göstermekten vazgeçmiş ve Valsan'ı işaret etmiştir.²⁵⁹

²⁵³ Seyyid Hüseyin Nasr, **The Essential Frithjof Schuon**, World Wisdom, Indiana, 2005, s.546.

²⁵⁴ Fitzgerald, **Messenger**, ss.28-32.

²⁵⁵ Aymard, Laude, **Life and Teachings**, s.21. Schuon'un inisiyesi ve mukaddemliği hakkında tartışmalar söz konusudur ki tarikata mensup bir gurup hiç bir zaman el -Alavî'nin kendisine böyle bir yetkiyi vermediğini savunmuşlardır. Konu ile ilgili iddialar için bkz. Sedgwick, **Against**, s.89. Udde bin Tunis tarafından verilen icazet belgesi için bkz. Koltaş, **Gelenekselci Ekol**, s.64.

²⁵⁶ Schuon'un orijinal adı 'Erinnerungen und Betrachtungen' olan ve İngilizceye 'Memories and Meditations' olarak çevrilen ve yayımlanmamış olan buna rağmen hem Aymard, Laude, Fitzgerald gibi Schuon taraftarlarınca hem de Sedgwick ve Rawlinson gibi eleştirel yaklaşan isimlerce referans gösterilen otobiyografisi onların paylaştığı ölçüde oldukça ilginç ifadelerle doludur. Burada geçen " *Bir sabah şeyh olduğum kesinliği ile uyandım*" ifadesi kendi şeyhliğine getirdiği referans olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna benzer ifade örnekleri için bkz. Aymard, Laude, **Life and Teachings**, ss.5,11,25, Fitzgerald, **Messenger**,s.1, Sedgwick, **Against**,ss.148,149,150, Rawlinson, **Enlightened Masters**, ss.517,518,520,521.

²⁵⁷ Fitzgerald, **Messenger**, s.42.

²⁵⁸ Aymard, Laude, **Life and Teachings**, s.26.

²⁵⁹ Sedgwick, **Against**, s.128.

Amerika'ya göç ile birlikte yaşamında yeni bir döneme başlayan Schuon, yerleştiği İndiana, Bloomington'da yazı faaliyetlerine devam etmiştir. Kısa sürede çevresinde fikirlerine ilgi duyan bir gurup takipçisi düşüncelerinin ülke genelinde yayılmasını sağlamıştır. Eser üretme konusunda oldukça verimli geçen yıllardan sonra ²⁶⁴ 1991 yılına gelindiğinde beklenmedik bir hadise cereyan etmiş ve takipçilerinden biri Schuon'u '*Primordial Gatherings*' adı verilen toplantılarda üç genç kızı tacizle suçlamıştır. Kısa sürede basının ve kamuoyunun dikkatini çeken olay, dava konusu olmuştur ve beraatla neticelenmiştir.²⁶⁵ Elbette bu olay yaşamının son yıllarındaki Schuon'u derinden sarsmıştır. Kendi ifadesiyle bu yaşananları "*kâbus*" olarak nitelendirmiştir. Fakat bu olayın da kendi çevresinde yankıları olmuştur ve bir gurup takipçisi Schuon'dan ayrılmıştır. Bu tarihten sonra inzivaya çekilen Schuon yaşamının son bulduğu 1998 yılına kadar şiirle meşgul olmuştur.²⁶⁶

2.2.4. Martin Lings

Martin Lings (Ebû Bekir Sirâceddîn), Gelenekselci ekolün dört kurucu isminden sonra adı ilk telaffuz edilen ve onlarla kurduğu yakın ilişkilerden dolayı da yakın döneme kadar Ekol'ün temsilcisi olarak karşımıza çıkan bir diğer şahsiyettir. 1909 yılında İngiltere'nin Lancashire bölgesinde dünyaya gelmiştir. Babasının işi gereği ilk çocukluk yılları Amerika Birleşik Devletlerinde geçen Lings, ülkesine döndüğünde ilk olarak Bristol'daki Clifton Kolejine gitmiştir. Daha sonra yüksek öğrenimi için Oxford'a devam ederek burada eğitimini İngiliz Edebiyatı alanında tamamlamıştır. 1932'de Lisans 1937'de Yüksek Lisans derecelerini almış ve Litvanya, Polonya gibi, Avrupa ülkelerinde İngilizce öğretmenliği görevlerinde bulunmuştur.²⁶⁷

1935 yılında ilk kez Guénon'un yazılarıyla tanışan Lings, ardından Guénon'un editörlüğünü yaptığı *Études Traditionnelles* dergisinde Schuon'un yazılarıyla

²⁶⁴ Schuon'un eserlerinin tam bir listesi için bkz. Nasr, **The Essential Frithjof Schuon**, ss.540-544.

²⁶⁵ Aymard, Laude, **Life and Teachings**, s.51.

²⁶⁶ Sedgwick, **Against**, ss.174-177.

²⁶⁷ Ali Cum'a, "Şeyh Ebû Bekir Sirâceddîn'in Vefatı Üzerine", **Öze Dönüş Sorular ve Cevaplar**, Çev. Zeynep Tan, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014, s.93.

karşılaşmıştır. İlk gençlik yıllarından beri bir arayış içerisinde olduğunu belirten Lings, Gelenekselci ekole mensup oluncaya kadar geçirdiği manevi aşamaları şöyle özetlemektedir. Başlangıçtan beri yaşadığı toplumda bir yabancılaşma hissi taşıdığını ifade ederek, Oxford yıllarında nadiren yaptığı dualar dışında inanç ihtiyacını daha çok tabiat ve sanat merkezli bir estetik anlayışla doldurmaya çalıştığını belirtmektedir. "*Diğer hakikatleri dışlayan tek bir din olduğu fikri bana entelektüel düzeyde hiçbir zaman makbul gelmemiştir.*" diyen Lings, gelmiş geçmiş tüm dinleri aynı hakikate ulaştıran yollar olarak değerlendirdiğini, bu görüşünü de destekleyen Guénon'un yaklaşımının yaşamında bir yol tutması gerektiği fikrini doğurduğunu ve bu amaçla Roma Katolik Kilisesi'ne gittiğini hatırlatmaktadır. Çok yoğun bir dua ve ibadet sürecine başlayan Lings, bu arada Guénon'un *Vedanta'ya Göre İnsan ve Halleri* kitabını okuduğunu ve dualarından aldığı ilhamla Hinduizm'e yönelmesi gerektiği hissine kapıldığını dile getirmektedir. Bu amaçla Sanskritçe öğrenmeye başladığını paylaşarak, tüm dualarına rağmen eksik bir şeylerin varlığını hep hissettiğini ve bu arayışın nasıl neticeleneceğini bilmediğini söylemektedir. Bir yol bulmanın yanında o yola çıkmak için bir de rehber ihtiyacı olduğu fikrini Guénon'un düşünceleri aracılığı ile bildiğini vurgulayan Lings, bu amaçla bir mürşid arayışına da giriştiğini ve nihayet 1937 yılında Cezayir'de böyle birinin olduğunu öğrendiğini aktarmaktadır. Bu kişi üç yıl öncesinde vefat etmiş olan ve Schuon'un şeyhi olan el-Alavî'den başkası değildir. El-Alavî'nin öldüğünü teessürle öğrendiğini, Schuon'un mukaddem olarak mürid kabul ettiğini duyduğunda ise bir nebze olsun teskîn olduğunu dile getiren Lings, Schuon'la görüşmek amacıyla İsviçre'ye gitmiş ve Titus Burckhardt'la da tanışarak Schuon'a tâbi' olmuştur.²⁶⁸

Hayatının bundan sonra kalan kısmını Gelenekselci ekol içinde geçirecek olan Martin Lings, 1940 yılında Mısır'a gitmiş ve burada Kahire Üniversitesinde İngiliz Edebiyatı dersleri vermeye başlamıştır. Aynı zamanda Mısır'da yaşayan René Guénon'un da yanında bulunarak şahsi kâtipliğini de yapmıştır. 1944 yılında Leslie Smalley ile evlenmiş, 1951 yılında Guénon'un ölümü ve Mısır'da artan milliyetçi akımlar nedeniyle eşiyle birlikte İngiltere'ye dönmüştür. 1955 yılında British Library'de Arapça kitaplığı bölümünde işe başlamış, bu süre zarfında Londra Üniversitesinde doktora öğrenimine devam etmiş ve 1959 yılında "*A Moslem Saint of*

²⁶⁸ Martin Lings, "Öncelikleri Nasıl Belirledim?" **Öze Dönüş**, ss.13-27.

the Twentieth Century: Shaikh Ahmad Al-Alawi: His Spiritual Heritage and Legacy" isimli teziyle doktor unvanı almıştır. 1973 yılındaki emekliliğine kadar British Library ve British Museum'da Doğu Yazmaları sorumlusu olarak çalışan Lings, yaşamı boyunca pek çok önemli esere de imza atmıştır.²⁶⁹ Bunlardan iki tanesi vardır ki bugün hâlâ akademik çevrelerde önemli birer referans kaynağı olarak değerlendirilmektedir. İlki erken dönem kaynaklar ışığında hazırlanan "*H. Muhammed'in Hayatı*" isimli siyer çalışması, diğeri ise Shakespeare'in eserlerinin Kutsal Sanat başlığı altında incelendiği "*Shakespeare in the Light of Sacred Art*" isimli çalışmasıdır. Uzun bir ömür süren Martin Lings, 12 Mayıs 2005'te doksan altı yaşında iken İngiltere'de Kent'teki evinde vefat etmiştir.²⁷⁰

2.2.5. Seyyid Hüseyin Nasr

Gelenekselci ekol mensupları arasında kurucularla doğrudan teması olup bugün de hayatta olan en önemli isim Seyyid Hüseyin Nasr olarak karşımıza çıkmaktadır. Ekol'ün temsilcileri arasında ülkemizde de en çok bilinen ve akademik anlamda hakkında en fazla çalışma yapılan kişi de yine Nasr'dır.²⁷¹

Nasr'ın hem hayatta oluşu hem de yazılı ve görsel medyanın günümüzde yaygınlık kazanmış olması onun hakkında diğer ekol mensuplarına göre daha fazlasını öğrenebilmemize olanak tanımaktadır. Her şeyden önce yaşayan filozoflar serisinden Nasr adına çıkan "*The Philosophy of Seyyed Hossein Nasr*"²⁷² isimli bir çalışmada bir otobiyografi kaleme almış olması doğrudan şahsını tanımak için de büyük bir fırsat sunmaktadır. John Dewey, Bertrand Russel, Albert Einstein, Karl Popper, Jean-Paul Sartre vb. önemli isimlerle birlikte aynı seride yayımlanmış olan bu çalışma kendisinin Batı dünyasında önemli bir etki alanına sahip olduğunu

²⁶⁹ Martin Lings'in eserlerinin tam bir listesi için bkz. Lings, **Öze Dönüş**, ss.169-171.

²⁷⁰ Martin Lings, **Shakespeare'in Kutsal Sanatı**, Çev. İhsan Durdu, Ayışığı Kitapları, İstanbul, 2001, s.1x., Martin Lings, Clinton Minnaar, (Ed)., **The Underlying Religion An Introduction to the Perennial Philosophy**, World Wisdom, Indiana, 2007, s.339. Oldmeadow, **Frithjof Schuon**, ss.37,38.

²⁷¹ Nasr hakkında yapılan dolaylı çalışmalar olmakla birlikte doğrudan onun adını taşıyan 1990 ve 2015 yılları arasına ait tespit edebildiğimiz toplam on bir Yüksek Lisans tez çalışması bulunmaktadır.

²⁷² **The Philosophy of Seyyed Hossein Nasr**, Ed. Lewis Edwin Hahn, Randall E. Auxier, Lucian W. Stone, Jr., Chicago and La Salle, Illinois, 2001. Bu çalışmanın otobiyografi kısmı daha sonra *Ebedi Hikmetin Peşinde* ismiyle İnsan Yayınları tarafından Harun Tan çevirisiyle yayımlanmıştır.

göstermesi açısından dikkate değerdir. Zaten 1889'da Edinburgh Üniversitesinde başlayan ve ilahiyatçı, düşünür ve bilim insanlarını bir araya getiren Gifford Derslerine davet edilen ilk Müslüman ve Doğulu isim olması Batılı muhataplarınca kendisine verilen önemi göstermesi açısından da ayrıca önemlidir.²⁷³

Otobiyografisindeki düzenlemeyi esas alarak yaşamı hakkında kısa bir özet sunabileceğimiz Nasr, İran'ın hem anne hem de baba tarafından tanınmış ailelerine mensup olarak 1933'de Tahran'da dünyaya gelmiştir. Baba tarafından seyyid olduğunu belirten Nasr, dedelerinin birkaç kuşaktır sûfî geleneğin içinde bu geleneğin taşıyıcıları olduklarını ve babasının da sûfî olduğunu vurgulamaktadır.²⁷⁴ Anne tarafından da eğitilmiş bir aileden gelen Nasr'ın ifadeleri arasında en çok dikkatimizi çeken husus ise annesi Eşref Hanım'ın İran'ın kendi dönemi içerisinde yüksek tahsil yapmış öncü kadınlarından biri olması ve özellikle aldığı modern eğitim anlayışıyla dinî hassasiyetlerini birleştirerek İranlı kadınların özgürlük haklarının savunulmasında liderlik etmiş olmasıdır.²⁷⁵ Bu ifadeler bizim açımızdan oldukça önemlidir zira modern eleştirisi yapan bu ekolün öncü bir isminin modern görüşlere sahip bir hanımefendi tarafından yetiştirilmiş olması aslında Nasr ve arkadaşlarının Modern'e değil -izm haline dönüştürülmüş bir ideolojiye karşı olduklarını göstermesi bakımından çok değerlidir. Kaldı ki tüm ekol mensupları modern dönem içerisinde seçkin ve eğitilmiş ailelerden gelmektedirler.

İlk çocukluk yıllarında Pers klasikleri ile birlikte Molière, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Maurice Maeterlinck gibi yazarlardan klasikler ve Pascal ve Descartes 'dan pasajlar okuyan Nasr, her iki kültürden edindiği dünya görüşünün ileriki yıllarda global bir vizyonun oluşumunda etkili olacağını ifade etmektedir.²⁷⁶ 1945 yılında babasının vefatıyla eş zamanlı olarak Amerika'ya gelmiş ve burada Baptist bir okul olan Peddie School'a devam etmiştir. Bu nedenle Hafız, Mevlânâ, ve diğer sûfî şairlerin şiirlerinde geçen Hz.İsa'yı ve Kur'an'da bir sureye ismi verilen Hz. Meryem'i

²⁷³ Seyyid Hüseyin Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, Çev. Yusuf Yazar, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013, s.7.

²⁷⁴ Seyyid Hüseyin Nasr, **The Philosophy of Seyyed Hossein Nasr**, ss.3,4.

²⁷⁵ Nasr, **The Philosophy**, s.5

²⁷⁶ Seyyed Hossein Nasr, **In Search of the Sacred : A Conversation with Seyyed Hossein Nasr on His Life and Thought** /Seyyid Hüseyin Nasr ile Ramin Jahanbegloo, Praeger, USA, 2010, s.3., Nasr, **The Philosophy**, s.9.

Hristiyan geleneği içinde erken yaşlarda tanıma imkânı da bulmuştur. Protestanlık ile birlikte Katolikliği de teolojik boyutta kutsal metinler aracılığı ile öğrenmiştir.²⁷⁷

1950 yılında annesinin Amerika'ya gelmesiyle birlikte uzak kaldığı İran kültürünü evlerinde yeniden canlandırma kararı alan Nasr, aynı yıl yüksek öğrenimi için de ülkenin en prestijli üniversitelerinden biri olan MIT'de fizik öğrenimine başlamıştır. Buradaki öğrenimini dereceyle bitirmiş, Harvard'da ise bilim tarihi alanında doktora çalışmalarını tamamlamıştır. Üniversite yıllarında fikirleri ile tanıştığı Guenon'un takipçileri olan ve Avrupa'da yaşayan Schuon ve Burckhardt gibi gelenekselcilerle tanışmak maksadıyla 1958 yılında bir Avrupa seyahati gerçekleştiren Nasr, bu seyahat sonrası ekole dâhil olmuştur.²⁷⁸ Aynı yıl ülkesine dönmüş ve Tahran Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde öğretim üyesi olarak göreve başlamıştır. Yine aynı yıl içerisinde evlenen Nasr, ailesi ve iki çocuğuyla birlikte 1979 İran devrimine kadar ülkesinde görevini sürdürmüştür.²⁷⁹ Kendi ifadesiyle sürgün olarak nitelendirdiği²⁸⁰ devrim sonrası Amerika'ya göç eden Nasr, burada George Washington Üniversitesinde çalışmaya başlamıştır. Bugün hâlâ Amerika'da yaşayan Seyyid Hüseyin Nasr, yazı ve düşünce faaliyetlerine devam etmekle birlikte şimdiye kadar yayımlanmış altmışın üstünde kitabı ve beş yüzün üstünde makalesiyle Gelenekselci ekolün en üretken yazarlarından biridir.²⁸¹

2.2.6. Diğer Önemli Ekol Temsilcileri

Yukarıda ismi geçen, ekolün önde gelen temsilcilerinden başka daha pek çok ismin bu ekol çatısı altında fikri katkıda bulunduğunu görmekteyiz. Bu isimlerin en başında Marco Pallis (1895-1989) ve Whital N. Perry (1920-2005) gelmektedir. Marco Pallis Yunan kökenli bir ailenin çocuğu olarak İngiltere'de doğmuş ve eğitimini almıştır. Ekolün öncü isimleriyle dostluğu ve metafizik konulara duyduğu ilgi onu bu ekol içerisinde hem telif eserler hem de çeviri eserler üretmeye sevk etmiştir. Uzak Doğu geleneklerine karşı merakı onun bu coğrafyaya çok kez

²⁷⁷ Nasr, *The Philosophy*, s.14.

²⁷⁸ Nasr, *In Search*, ss.43,48.

²⁷⁹ Nasr, *The Philosophy*, s.30.

²⁸⁰ Nasr, *In Search*, s.142.

²⁸¹ Seyyid Hüseyin Nasr'ın eserlerinin tam bir listesi için bkz. Nasr, *The Philosophy*, ss.835-964.

seyahatler yapmasına ve neticesinde de Budizm'i tercih etmesine neden olmuştur. Budist bir düşünür olarak hem Gelenek hem de Budizm araştırmalarıyla ekole katkı sağlamıştır.²⁸² Whitall N. Perry ise Boston'da dünyaya gelmiştir. Gençlik yıllarında Avrupa, Orta ve Uzak Doğu seyahatleri yapmış, daha sonra Coomaraswamy'nin etki alanına dâhil olmasını sağlayacak Platoncu düşünceye ve Vedanta'ya ilgi duymuştur. René Guénon'la yakın bir ilişki içerisinde Mısır'da beş yıl yaşamış, Guénon'un ölümünden sonra İsviçre'ye giderek orda kaldığı süre içerisinde de Schuon'la yakın arkadaşlık yapmıştır. Yaptığı çalışmalarla Amerika'nın en önde gelen Gelenekselcileri arasında yer almıştır.²⁸³

Bu iki ismin hemen ardından görüş ve yazılarıyla destekleyici mahiyette olan ve ekolün görüşlerinin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan şahsiyetler olarak Lord Northbourne (1896-1982), Leo Schaya (1916-1985), Philip Sherrard(1922-1995), Joseph Epes Brown(1920-2000), Rama Coomaraswamy (1929-2006), Gai Eaton(1921-2010), William Stoddart (d.1925) zikredilebilir. Bu isimlere ek olarak belki üçüncü kuşak olarak niteleyebileceğimiz William Chittick, James Cutsinger, Victor Danner, Michael Fitzgerald, Huston Smith, Wolfgang Smith, Keith Critchlow, Brian Keeble, Kathleen Raine, Jean-Baptiste Aymard, Jean Biès, Jean Borella, Jean Hani, Patrick Laude, Jean-Louis Michon, Rev Shojun Bando gibi isimler yaptıkları yayınlarla bu ekolün farklı ülkelerde farklı konu başlıklarıyla değerlendirilmesine katkı sunmuşlardır. Kendisi de bir Gelenekselci olan Oldmeadow, ekol çevresinde düşüncelerini geliştiren genç nesil Gelenekselciler olarak da şu isimlerden bahsetmektedir: Velid el-Ensari, Rodney Blackhirst, David Dakake, Maria Dakake, Renaud Fabbri, Joseph Fitzgerald, İbrahim Kalın, Ali Lakhani, Joseph Lombard, Timothy Scott, Rıza Şah-Kazımî ve Algis Uzdavinys.²⁸⁴

Gelenekselci ekole mensup olmadıkları halde bu ekolün görüşlerinden etkilenmiş pek çok tanınmış isimden söz etmemiz de mümkündür. Bunlardan bazılarının ismini sayacak olursak İslâm felsefi alanında dünyaca ünlü Fransız otorite Henry Corbin, dinler tarihi alanının en önemli isimlerinden Mircea Eliade, ezoterizm üzerine yazıları ile tanınan Annemarie Schimmel, politika, felsefe ve tarih ile ilgili

²⁸² Marco Pallis, **The Way and the Mountain Tibet, Buddhism, and Tradition**, World Wisdom, Indiana, 2008, s.268.

²⁸³ Lings, Minnaar, **The Underlying**, s. 337.

²⁸⁴ Oldmeadow, **Frithjof Schuon**, ss.41,44.

kitaplarıyla bilinen Julius Evola; yine İslâm dünyasından Ezher Üniversitesi eski rektörü Şeyh Abdülhalim Mahmud, Hintli sosyolog Awadh Kishore Saran'dır.²⁸⁵

Elbette bir düşünce ekolünün yayın yapması o ekolün düşüncelerini yaymasındaki en doğrudan yoldur. Gelenekselci çizgide yayın yapmış ve yapmakta olan, yukarıda ismi geçen isimlerin makalelerinin yayımlandığı dergiler ve kitaplarının basıldığı birçok yayınevi mevcuttur. Süreli yayınlardan başlıcaları Études Traditionnelles, Connaissance des Religions, Studies in Comparative Religion, Sophia Perennis, Sophia, Temenos Review, Sacred Web, Vincit Omnia, Veritas Oriens ve Eye of the Heart; yayın evleri ise World Wisdom, Sophia Perennis et Universalis, Fons Vitae, Golgonooza Press, Quinta Essentia'dır.²⁸⁶ Ülkemizde ise bu ekolün ortaya koyduğu eserleri dilimize kazandıran öncü yayın evleri olarak İnsan Yayınlarını ve İz Yayınlarını görmekteyiz.

2.3. GELENEKSELÇİ EKOL VE SANAT

Ekol'ün Gelenek olarak tanımladığı ve bizim de yukarıda aktarmaya çalıştığımız, Gelenekselcilerin düşüncelerini dayandığı prensiplerin yansıtılmasında en etkili kanal olarak görülen alan sanattır diyebiliriz. Bu anlamda sanat, Geleneğin ilkelerinin anlaşılmasında da en etkili bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Gelenekselci ekol, sanatı yalnızca tarihi birikimin bir mirası veya kullanılan malzemenin teknik bir analizi olarak değil; daha derin ve de aşkın bir değerlendirmenin konusu olarak görmektedir.²⁸⁷ Aşkına ulaşmada bir yol olarak kabul edilen sanatın bu yönüne, Sanatın Aşkın Birliği başlığında ayrıca değinilecektir. Sanatı sadece tarihî açıdan ele alınan bir çalışma yahut coşkularla irtibatlandırılan bir yorum şekli olarak değerlendirmenin içimizdeki "*gerçeği bilen*" kişiye bir haksızlık anlamına geleceğini savunan ekol mensuplarından Coomaraswamy, tarihî açıdan sanatla ilgili çalışmaların zararsız olduğunu, bununla birlikte bu çalışmaların sanatın gerçekleşmesini ve gelişmesini sağlayan asli unsurların görülmesinde bir engel teşkil edebilme ihtimalinin de göz ardı edilmemesi

²⁸⁵ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, ss.124-126.

²⁸⁶ Oldmeadow, **Frithjof Schuon**, s.45.

²⁸⁷ Nasr, "Foreword", **The Sense**, ss.xi, xiv.

gerektiğini dikkate sunmaktadır.²⁸⁸ Bu açıdan Grabar ve Grabar çizgisinde olan sanat tarihi anlayışının yönelttiği eleştirilere de bir cevap vermekle birlikte, bu anlayışın taşıdığı risklere de göndermede bulunmaktadır.²⁸⁹ Bu riskin en büyüğünün de eserin kaynağını oluşturan ve esere etki yapan unsurlar dışında hiçbir şeyin öneminin olmadığı düşüncesine kapılmak olabileceğidir. O halde ekolün genel sanat tarihi anlayışından nasıl ayrıldığını, sanatı ve sanatçıyı nasıl tanımlayıp değerlendirdiğini daha ayrıntılı olarak ele almamız gerekmektedir.

En geniş tanımıyla sanat, nesnelerin insanlar tarafından mahirane yapımıdır. Bu, sanat sözcüğünün aslî ve temel anlamıdır. Daha geniş bir bakış açısıyla sanat, zihinsel bir suretin belli araçlarla belirlenmiş bir amaç için malzeme üzerine aksettirilmesidir.²⁹⁰ Eğer aksettirilen bu yapım gerçek bir sanatın ürünü ise ebediyete aittir ve evrensel değerlere haizdir.²⁹¹ Bu durumda şu soruları sorabiliriz. Gerçek sanatın özellikleri nelerdir? Ekol'ün "*Sahih Sanat*" olarak tanımladığı bu faaliyeti nasıl açıklayabiliriz? Yahut sanat denilen şeyin gerçek tabiatı nedir? Ne'ye sanat diyebiliriz? Herhangi bir şeyin sanat olarak kabul görme şartları nelerdir? Geleneksel düzende sanatçının rolü nedir?

Yukarıda sorduğumuz bu sorulara ekol mensuplarının verdiği cevaplar Gelenekselcilerin sanat anlayışını net bir biçimde ortaya koymaktadır. O zaman önce Ne'ye sanat diyebiliriz ve herhangi bir şeyin sanat olarak kabul görme kriterleri nelerdir sorularıyla başlayabiliriz. Öncelikli olarak sanat belirtildiği üzere kelimenin yalın anlamı itibarıyla "*yapma*" demektir. Dolayısıyla sanatta bir yapım vardır. Bu yapım bir doğuma işaret eder ve ortaya çıkan şey bir temsil, hatırlatma ve işaret etme vazifesi görür. Yine bu yapma işi bir haz barındırır ve bu hazzın tarifi ne kadar güç olursa olsun evrenseldir, duyumsanabilir, hissedilebilir.²⁹² Sanatta tıpkı âlemin yaradılışındaki gibi bir zorunsuzluk vardır. Bu zorunsuzluk ilkesi gereği insan bir

²⁸⁸ Ananda K. Coomaraswamy, **Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**, Çev. Nejat Özdemiroğlu, İnsan Yayınlar, İstanbul, 1995, ss.64,65.

²⁸⁹ Grabar'ın sanat hakkındaki görüşlerinin bir değerlendirmesi için bkz. Şenay Özgür, **Oleg Grabar ve İslâm Sanatı Yorumu**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2007.

²⁹⁰ John Howard Benson, Arthur Graham Carey, "Genel Problem", **Her İnsan**, s.171.

²⁹¹ Cecil Collins, "Sanat Niçin Bugün İlhamdan Yoksun?", **Her İnsan**, s.291.

²⁹² David Jones, "Sanat ve Sakrament", **Her İnsan**, s.230., Sanatın insana verdiği haz hakkında bkz. Frithjof Schuon, **Art from the Sacred to the Profane: East and West**, World Wisdom, Indiana, 2007, ss.29,30.

işaret yapıcı olarak, sanatı bir şeylere işaret etme, hatırlatma maksadıyla bir yaratma sürecine dâhil olur.²⁹³ Ardalan ve Bakhtiar'a göre bu yaratma süreci üç aşamalı olarak dışa vurur. Bunlar arketipler, formlar ve biçimlerdir.²⁹⁴ Sanatçı bu sürece bilinçli olarak kendisinden bir şeyler katmaz. Çünkü Jones'un dile getirdiği şekliyle basîretli bir canlı olan insan kendinde var olan zorunsuzluk tabiatı gereği geçişsiz bir eylem icrası içindedir.²⁹⁵

İsmi ve imzasını ortaya koymadan sahip olduğu basîretle ruhtan aldığı ilham ışığını eserlerine yansıtan geleneksel sanatçı, bu yolla varlığın ve doğrudan Birliğin yüksek seviyesine ulaşmaya çalışır.²⁹⁶ Coomaraswamy bu ilham meselesini değerlendirirken "...Çünkü sanat, bir tür bilgidir, görülebilecek bir şey değildir ve ancak ruhla hısımdır, bedenden ve âlemden önce vardır."²⁹⁷ diyerek Eckhart'ın görüşlerine de göndermede bulunmaktadır. Tüm geleneksel sanatlarda yapılan iş sanatçının kişiliğinden daha önemlidir çünkü üzerinde kutsal olanın mesajını taşır.²⁹⁸ Schuon, bu durumu bir başka çalışmasında şöyle dile getirmektedir.

*Sanat genel olarak hem bir ifade hem de bir özümseme aracıdır: nitel-keyfi veya karmakarışık değil- şahsiyetimizin ifadesi ve böylece yansıtılmış arketiplerin özümsemesi; bu yüzden sanat bir kendimizden kendimize doğru veya içkin Ben'den aşkın Varlığa doğru ve tersi istikamette olan bir harekettir; sırf ampirik "kendimiz" hiçbir şey ifade etmez, bütün değerlerin kökü Mutlak'tadır.*²⁹⁹

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere Ekol'ün bakış açısına göre sanat, insanî özellikler sergilemekle birlikte kaynağı ve gerçek anlamı ilahî olanda mevcuttur.³⁰⁰

²⁹³ Jones, "Sanat ve Sakrament", **Her İnsan**, s.220.

²⁹⁴ Ardalan, Bakhtiar, **The Sense**, s.10, Bu anlamda Gelenekselci Ekol modern psikolojinin arketipler, formlar ve biçimler üzerine yaptığı değerlendirmeleri, modernlerin bu kavramları insana indirgediği gerekçesiyle kabul etmez ve eleştirir. Modern psikoloji eleştirisi için bkz. Burckhardt, **Aklın Aynası**, ss.51-74. Ayrıca Gelenekselci ekolün arketipler konusunda Jungcu bir anlayıştan ayrılması konusunda ise bkz. Emir Ülger, "Platon'un Sanat Kavramının Düşünsel Evrimi" , **FLSF**, Cilt.16, Güz, 2013, ss.15-28.

²⁹⁵ Jones, "Sanat ve Sakrament", **Her İnsan**, s.220., Basîret kavramı Sanatın Aşkın Birliği başlığında ayrıca değerlendirilecektir.

²⁹⁶ Ardalan, Bakhtiar, **The Sense**, s.7., Lings, **Öze Dönüş**, s.59.

²⁹⁷ Coomaraswamy, "Konuşma Temsili mi? Düşünce Temsili mi?" **Her İnsan**, s.92.

²⁹⁸ Schuon, **The Transcendent**, s.78.

²⁹⁹ Frithjof Schuon, **Bir Merkeze Sahip Olmak**, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2016, ss. 170,171.

³⁰⁰ Hafız, **Kutsal**, s.260.

İlham kavramı sanat çalışmalarında en çok üzerinde durulan konuların başında gelir. Ekol'ün ilham anlayışı, görüşlerinin temelini de oturduğu sezgi meselesiyle doğrudan bağlantılıdır. Sezgici bir yaklaşıma sahip olan ekolün sezgi, ilham ve sanat ilişkisi bir sonraki başlıkta ele alınacaktır. Fakat bir ön değerlendirme olması amacıyla sezgi, ilham ve bilginin ekolün bakış açısında ne tür bir karşılığının olduğuna kısaca değinmek istiyoruz. Çünkü Gelenekselci ekol, sanatta ilham olarak nitelendirilen potansiyel yaratıcı gücün sezgi bilgisinden kaynaklandığını savunmaktadır. Daha önce Burckhardt'ın tespitlerinde bu sezgi bilgisinin *intellect* aracılığı ile kavranabileceğini ve akıl-üstü olduğunu belirtmiştik. *Intellect*'in merkezi kalp olduğu için sanatçı bu bilgiyi ya da ilhamı kalbi vasıtasıyla alır. Bu anlamda kalp merkezdir ve ancak entelektüel sezgi aracılığı ile sanatın metafizik boyutunun keşfi mümkündür.³⁰¹ Bu entelektüel sezgi sayesinde estetik değerlendirme de yapabilen sanatçı ortaya koyduğu eserin irade, akıl (*intellect*) ve sezgi işbirliği ile sanatlı olmasını sağlar.³⁰² Bu işbirliği tefekkür ve iç temizliğine bağlı olmakla birlikte ekole göre uygun sanat biçimine ancak bu yolla erişilebilir.³⁰³ Buradan şöyle bir sonuç çıkarılabilir. Sanat, sanatçının entelektüel sezgi bilgisine bağlıdır; zira "*sanat yetenek değil, bilgidir.*"³⁰⁴

Geleneksel sanatlar işte bu bilgi ile ilgilenir. Bu bağlamda geleneksel sanatların kendisi de aslında bir bilimdir.³⁰⁵ Ekol'ün hemen tüm temsilcileri, sanat tanımı yaparken St. Thomas'ın "*bilimsiz sanat bir hiçtir*" (*ars sine scientia nihil*) tanımlamasıyla sanatın bilim (*scientia*) veya kutsal bilim (*scientia sacra*) olduğuna vurgu yapmaktadırlar.³⁰⁶ Kutsal bilim konusu çalışmamızın üçüncü bölümünde ayrı bir başlık olarak ele alınacaktır. Buradan itibaren bir geleneksel sanat ve kutsal sanat karşılaştırması yapabiliriz. Daha önce belirttiğimiz üzere kutsal sanat ayrı bir başlık olarak değerlendirileceğinden tam anlamıyla geleneksel sanat nedir, nasıl tanımlanabilir, bunun üzerinde durmaya çalışacağız. Schuon'a göre geleneksel sanat, göksel ilhamla etnik dehayı birleştiren bir yaratıcılıktan doğar. Bunu da kutsal

³⁰¹ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, s.273.

³⁰² Benson, Carey, "Genel Problem", **Her İnsan**, s.175.

³⁰³ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, s.276.

³⁰⁴ Collins, "Sanat Niçin Bugün İlhamdan Yoksun?", **Her İnsan**, s.290.

³⁰⁵ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, s.278.

³⁰⁶ Coomaraswamy, **The Essential Ananda K.**, ss.177-180., Schuon, **The Transcendent**, s.62.

bilimin kuralları dâhilinde gerçekleştirir.³⁰⁷ Ekol'ün sanat anlayışı çerçevesinde tüm kutsal sanatlar geleneksel sanat olmakla birlikte geleneksel sanatların hepsi kutsal sanat değildir.³⁰⁸

Manevî ilkelere bağlılık geleneksel sanatlarda esastır.³⁰⁹ Ekol'e göre tüm sanat dallarında klasik estetiğin tamamıyla farkında olduğu derin bir ahlâkî amaç bulunmalıdır.³¹⁰ Yalnız bu ahlâkî tutumun çoğu zaman sanatın kendisiyle karıştırıldığı uyarısı da dikkatimizi çekmektedir. Coomaraswamy, sanatın kendisi hakkında ahlâkî bir değerlendirmenin olamayacağını sanat ve irade arasındaki ayrıma dikkat çekerek yapmaktadır. Ona göre iradenin ahlâkî olup olmadığı değerlendirmeye tâbi tutulabilir, fakat sanat bir irade değil doğrudan bir bilgi olduğu için sanatın böyle bir ahlâkî değerlendirmeye tâbi' olması söz konusu olamaz.³¹¹ Sanat bu tür değerlendirmelerin üstünde, belki de kendisi ahlâkî olanın ne olduğunu belirleyecek güce sahip bir bilgi türüdür diyebiliriz. Nasıl ki Vahiy ahlak ilkelerini ortaya koyan bir bilgi gücüne sahipse, Vahiyle bağlantılı sanatın da bu güce ve potansiyele sahip olduğu sonucuna ulaşılabilir. Sanatın Vahiy ve din ile olan ilişkisine de belki bu yönüyle bakarsak, kaynağının aynı olması nedeniyle aynı derecede meşru olduklarını söylemek zorlama bir yorum olmasa gerektir. Bu bakış açısından Coomaraswamy'nin "*Sanat dindir, din ise sanattır.*"³¹² tespiti daha anlaşılır gözükmemektedir ve ekolün sanata neden bu kadar önem verdiğinin de bir açıklamasına ulaşmış oluruz.

Sanat ve Vahyin üst bir bilgi olduğunu kabul ettiğimizde, bu bilginin insan elinde nereye evrilebileceğini görmek için sanat tarihine ya da dinler tarihine bakmamız yeterlidir. Kendisi salt iyi olan bu bilgi türleri insanın ona yüklediği anlam sonucunda dejenere olabilir. İnsanda bulunan irfanın kayboluşu ve sonucunda hem benzeşim kurma (*analojik*) hem de yüksek yorumlama (*anagojik*) yeteneğinin yitirilmesi bu bilgi türlerinin tahribiyle sonuçlanır.³¹³ Geleneksel sanatlarda ortaya çıkan bu bozulmanın ve yok oluşun toplumun sahip olduğu manevi değerlerin yok

³⁰⁷ Schuon, **Sacred**, s.5.

³⁰⁸ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, ss.265,266.

³⁰⁹ Ardalan, Bakhtiar, **The Sense**, s.10

³¹⁰ Coomaraswamy, "Konuşma Temsili mi? Düşünce Temsili mi?" **Her İnsan**, s.84

³¹¹ Ananda K. Coomaraswamy, **Christian and Oriental Philosophy of Art**, Dover Publications, New York, 1956, ss.27,28.

³¹² Coomaraswamy, **Başkalaşım**, s.60.

³¹³ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, s.277.

olmasıyla doğru orantılı bir seyir izlediği gözlemlenebilecek bir vâkı'adır.³¹⁴ Sanatta hikmet boyutunun kaybolması ekolün profan olarak tanımladığı sanat faaliyetlerinin de kaynağını oluşturmaktadır.³¹⁵ O halde Geleneksel düzende sanatçının aslî vazifesi bu bilgiyi sağlıklı yorumlayarak doğru ve faydalı ürünler ortaya koyabilmektir.

Coomaraswamy;

*Zira geleneksel düzende sanatçının işlemi anlamsız bir emek değil, bilakis, oldukça hakiki mânâda önemli ve kutsal bir âyindir ve aynı nispette ürünün kendisi, ruhî bir gerçekliğin yeterli bir sembolüdür. Dolayısıyla geleneksel düzen, sanatçı; ister çömlekçi ister ressam, ister şair ister kral olsun, işini doğrulturken (orthoô) aynı zamanda kendisini en iyi biçimde dikebileceği veya inşa edebileceği (ekxorthoô) bir yoldur ya da bunun yoludur. Gerçekten de "doğru" iş ancak "doğru" işçi tarafından yapılabilir; benzer, benzeri üretir.*³¹⁶

diyerek sanatçının doğru ve faydalı işleri üretmesinin anlamını ve yolunu vurgulamaktadır. Burada yüklenen misyon acaba sanatçının özgürlüğünü kısıtlıyor mu sorusuna muhatap olabilir. Fakat ekol, sanatçının özgür bir insan olması gerektiği üzerinde özellikle durmaktadır. Burada ifade edilen özgürlük anlayışının hiçbir türden zorunluluk ve mesuliyet sahibi olmamak anlamında avamî bir mânâ ifade etmediğini, kastedilen özgürlüğün maddi kaygılardan uzak, sanatçıyı tüccardan ayıracak bir özgürlük olduğu ifade edilmektedir. *"Sanatçılar tüccar değildir. Onlar nasıl yapacaklarını bilir, ama nasıl stoklayacaklarını bilmezler."* ifadeleri geleneksel toplumda sanatçının konumunu da açığa çıkarır.³¹⁷ Bu noktada aklımıza ilk olarak sanatların icra edildiği ahî ve lonca teşkilatları gelmektedir. Usta-çırak ilişkisi üzerinden yürüyen ticari faaliyetlerin arka planında aslında toplum için fayda esaslı bir anlayışın hâkim olduğu söylenebilir. Ezoterik bilginin sanat yoluyla insanlarla buluşmasının merkezi olan bu teşkilat yapılarının bu anlayışı hangi ölçüde benimsedikleri, hangi ölçüde uzaklaştıkları da yine tarihi süreç içerisinde ortaya çıkan başarılar ve ya bozulma ve kokuşmuşlukla eş zamanlı olarak gözlemlenebilir.³¹⁸

³¹⁴ Schuon, *The Transcendent*, s.63.

³¹⁵ Nasr, *Bilgi ve Kutsal*, s.270.

³¹⁶ Coomaraswamy, "Konuşma Temsili mi? Düşünce Temsili mi?" *Her İnsan*, s.90.

³¹⁷ Coomaraswamy, "Konuşma Temsili mi? Düşünce Temsili mi?" *Her İnsan*, s.89-91.

³¹⁸ Türk-İslâm medeniyeti içerisinde Ahîlik teşkilatı olarak karşımıza çıkan bu sanatkâr topluluğun inanç, yaşam ve çalışma prensipleri için bkz. Mehmet Şeker, *Türk-İslâm Medeniyetinde Ahîlik ve Fütüvvet-Nâmelerin Yeri -Seyyid Hüseyin el-Gaybî'nin "Muhtasar Fütüvvet-Name"si-*, Ötüken

Faydacılık esası göz önünde bulundurulduğunda geleneksel sanatın insan için fayda temelli icra edildiğini söylemiştik. Nasr, "*Geleneksel sanatta "sanat için sanat" fikrine yer yoktur. Geleneksel medeniyetlerde müzeler yoktur; hiçbir sanat çalışması "sanat" için yapılmamıştır.*"³¹⁹ diyerek sanatın, Tanrı'nın 'halifesi' olan insan için icrasının bir anlamda "Tanrı için sanat" anlamı taşıyacağını değerlendirmektedir. Bu faydalı olma amacını üretimle birlikte düşündüğümüzde sanatın üretimin esası olduğunu, dolayısıyla kökeninde sanat anlayışının olduğu bir üretimin kârı değil, faydayı gözettiği söylenebilir. Ekol'ün modernizme getirdiği eleştirilerin başında da bu fayda ilkesinin kapital düzende yok olması gelmektedir. Bu nedenle ekole göre sanatsız üretim ve sanayi bir çeşit vahşiliktir.³²⁰

Bu vahşet hali mâneviyattan kopuk bir sanat anlayışının sanatçıda bireysellik ve psişik eğilimlerle sonuçlanacağını belirten Schuon, böyle bir eğilimin rahmanî bir boyutunun kalmayacağını, bu nedenle de yapılan işin şeytanî (*luciferian*) bir niteliğe bürüneceğini savunmaktadır. Tüm geleneksel sanatlarda yapılan işin sanatçının kişiliğinden daha önemli olduğunu vurgulayan Schuon, sanatın özünde asıl görülmesi gerekenin kutsal olanın mesajı olduğunu.³²¹ İşte bu mesajı algılayabilen geleneksel insan, dengeyi, dinginliği ve huzuru yansıtan sanat aracılığı ile bir dünya inşa etmenin arayışı içindedir.³²² Ekol'ün sanata bakış açısını bu veriler ışığında Burckhardt'ın şu tespitiyle sonlandırabiliriz. Ona göre sanat, bu dünyanın inşasının ve açıklığa kavuşmasının ve de İlahî Birliğin anlaşılmasının yoludur.³²³

2.4. SANATIN AŞKIN BİRLİĞİ

Aşkınlık fikri hemen tüm inanç ve öğretilerde ortak bir yön olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşkın olana ulaşma ve ona giden yolların inanç gurupları içerisinde tanımlanmış özelliklerine bakıldığında ortak yönleri görmek mümkündür. Kazımî'nin bir doktora tezi olarak ortaya koyduğu *Şankara, İbn Arabî ve Meister Eckhart'a Göre*

Yayınları, İstanbul, 2011., Neşet Çağatay, **Bir Türk Kurumu Olan Ahilik**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1989.

³¹⁹ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, s.270.

³²⁰ Coomaraswamy, "Konuşma Temsili mi? Düşünce Temsili mi?" **Her İnsan**, ss.88,89,109.

³²¹ Schuon, **The Transcendent**, ss.77-78.

³²² Ardalan, Bakhtiar, **The Sense**, s.10.

³²³ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.57.

*Aşkına Giden Yollar*³²⁴ isimli çalışmasında da birbirinden farklı inanç çevrelerine ait bu üç mistiğin³²⁵ tecrübelerinin ortak olduğu kanaatine ulaşılmıştır. "*O halde Şankara, Eckhart ve İbn Arabî'nin aşkın gerçekleştirilmenin aslî tabiatı hakkında tam bir uyum içinde oldukları açıktır.*"³²⁶ diyerek aşkınlık tecrübesinin benzer olduğu, takip edilen yollar farklı olsa da ulaşılan hedefin aynı olduğu savunulmaktadır. "*'Aşkınlık' demek, 'birlik' demektir.*"³²⁷ sözleriyle de bu birliktelik fikrini pekiştiren Kazımî, aşkınlığın üç temel yönünden söz edilebileceğini ifade etmektedir. Bunlar aşkınlığın fikrî boyutları, bu fikrin içselleştirilmesi ile Mutlak'a "yükseliş" ve son olarak da normal bilince "dönüş"³²⁸tür.

Şimdi bizim burada değerlendirmeye çalışacağımız husus, acaba mistik de olduğu gibi, bu üç temel aşama bir sanatçı için de geçerli midir? Sanatçı eserini ortaya koyarken mistiğin yaşadığı ve ortak kabul edilen bu tecrübeyi yaşamakta mıdır? Sanatın kutsal ya da profan olarak ayrıma tutulmasında sanatçının bu tecrübesi mi belirleyicidir? Tıpkı inançlarda aşkın bir birlik fikri olduğu iddiasındaki gibi, sanatlarda da böyle bir aşkın birliktelik iddiasından söz edilebilir mi? Sanatçı eserini ortaya koyarken aşkınlığın "fikrî boyut"unu içselleştirerek "yükseliş" ve "dönüş" süreciyle mi eserlerini üretir? Bu ve buna benzer sorular sanatın aşkın birliğinin sorgulanması adına ilk akla gelen sorular olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gelenekselci ekole göre yukarıdaki sorular olumlu yönde cevap bulur. Ekolün sanat anlayışını bir önceki başlıkta ele almıştık. Bu anlayışın ışığında sanatın aşkın yönünü, ekolün sanat alanında en yetkin isimleri olan başta Burckhardt ve Coomaraswamy olmak üzere, diğer ekol mensuplarının eserlerinden yola çıkarak ele almaya çalışacağız. Her şeyden önce aşkın bir birliğin anlaşılmasında ekolün ayırımına dikkat ettiği akıl (*intellect*) ile yargılayan aklın (*reason*) ya da gidimli (*discursive*) düşüncenin farkının anlaşılmasının esas olduğu savı üzerinde durmak

³²⁴ Rıza Şah-Kazımî, **Şankara, İbn Arabî ve Meister Eckhart'a Göre Aşkına Giden Yollar**, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2012.

³²⁵ Burada kullanılan mistik ifadesi üzerinde hemfikir olunan bir terim değildir. Sûfî kavramı ile mistik kavramının yahut tasavvuf ile mistisizmin aynı şey olmadığı, Avrupa dillerinde sûfî için kullanılan mistik ifadesinin bu sözcüğe tam anlamıyla karşılık gelmediği tespiti René Guénon tarafından yapılmıştır. Guénon'un bu değerlendirmelerinden yola çıkarak Mustafa Tahrallı'nın yapmış olduğu tasavvuf ve mistisizm farkı için bkz. Tahrallı, **Çağ ve Hakikat**, ss.104-120.

³²⁶ Kazımî, **Aşkına Giden**, s.331.

³²⁷ Kazımî, **Aşkına Giden**, s.329.

³²⁸ Kazımî, **Aşkına Giden**, ss.14,15.

gerekir. Burckhardt'a göre *intellect*, aşkın bilginin kavranmasında asıl rolü üstlenir.³²⁹ Modern dönem eleştirilerinde ekolün üzerinde sıklıkla durduğu konulardan biri *intellect* ve *reason* ayrımının bilinmediği gibi, *reason*'ın bu dönemde *intellect*'in yerini alması neticesinde pek çok şeyle birlikte sanatın da aşkın yönünün kavranamadığıdır. Ekole göre; yargılayan ve gidimli düşüncelerden oluşan aklın (*reason*) kavrayamadığı her şeyi akıl dışı sayması sanatta da yansımaları bulmuş, sanatın sahip olduğu aşkın yön anlaşılamamıştır. Bu nedenle aşkınlık fikrinin var olabilmesi için öncelikle *intellect*'in anlaşılması ve klasik teolojide "*nous*" olarak tanımlanan kalbin *intellect*'in asıl kaynağı olduğunun keşfedilmesi gerekliliği savunulmaktadır.³³⁰ Burckhardt, kalbin varlık ile özdeşleşme noktası olmakla birlikte keşfin de organı olduğunu belirterek kalple güneş arasında bir benzetme yapıp insanın sahip olduğu yetilerin de kaynağı olduğunu ifade etmektedir.³³¹ Bu nedendir ki sanat, kalbin kaynaklık ettiği *intellect* aracılığı ile metafizik bir boyutta aşkına ulaşmayı sağlayan yollardan biridir denilebilir. Zaten ekole göre sanat Tanrı'yı anlamının en iyi yollarından biridir. İlahî tecellinin merkezi olan kalbin, bu tecelli fenomeninin, "hal"i tecrübe eden kişide kendini keşfetmesi, kendi öz biçimini bilmesi anlamına geldiğini belirten Burckhardt, kişinin kendini anlamasının Tanrı'yı anlamasının yolu olduğunu, zira Tanrı'nın bütün kavramların ötesinde olması (En'âm; 6/13) nedeniyle ilgili ayeti refere ederek ancak bu yolla keşfinin mümkün olabileceği sonucunu çıkarmaktadır.³³² Ona göre, sanat bunun en doğrudan yoludur.

Aşkınlığı müşahade eden sanatçının kendini keşfetmesi neticesinde ortaya koyduğu sanatın ve eserin aslında kendini de aştığının bilincinde olması onun sahip olduğu bilgi (*knowledge*) ve duyumsadığı aşk (*love*) ile bağlantılıdır diyebiliriz. Burckhardt bu iki kavramı tasavvuf üzerinden okuyarak bir kıyaslamaya gidip bu iki kavramın çoğu kere bir denge halinde tutulduğunu somut isimler üzerinden açıklamaktadır. Örneğin İbnü'l Arabî, Sühreverdi (Halepli), Hasan eş- Şâzelî vb. sûfîlerin entelektüel bir tavır içinde; Hallac-ı Mansur, Mevlana Celaleddini Rumî gibi diğerlerinin de aşkın dilini kullanan bir tavır içerisinde İlahi Gerçekliği

³²⁹ Burckhardt, **Tasavvuf**, s.13.

³³⁰ Burckhardt özelinde ekolün bakış açısıyla sanatın aşkın yönünün değerlendirildiği bir çalışma için bkz. Süleyman Saz, Şenay Özgür Yıldız, "Titus Burckhardt: İslâm Sanatına Aşk(ın)cı Bir Bakış", **The Journal of Social Science**, Cilt:3, Sayı:5, Şubat, 2019, ss.277-284.

³³¹ Burckhardt, **Tasavvuf**, ss.114-118.

³³² Burckhardt, **Tasavvuf**, ss.133-140.

açıklamaya çalıştıklarını belirtmektedir.³³³ Onun içindir ki bu iki farklı tavra mensup düşünür ve sanatçıların eserlerinin, kendilerini aşan ve evrensel olana hitap eden bir özellik kazandığı sonucu çıkarılabilir. Eserinin kendi benliğini aştığının bilincinde olan sanatçı bu yolla kendi benliğinin de ötesine geçerek benlik vurgusu yapmaktan uzak durur. Bu düşünceye sahip bir sanat anlayışında önemli olan kimin dediği değil ne dendiğidir. Coomaraswamy'e göre failin kim olduğunun bilinmesinin istenmesi henüz olgunlaşmamış bir insan tavrıdır ve aşkınlıkla bağdaştırılamaz.³³⁴

Gelenekselci ekolün daha önce de belirttiğimiz üzere sanata "holistik" bir bakış açısı vardır. Burada holistik ifadesini tercih etmemizin nedeni bu kelimenin etimolojik olarak hem bütüne hem de kutsala karşılık gelmesidir.³³⁵ Kutsalın parçalanamazlığını *a priori* olarak bütüncül bir biçimde ele alan ekol, sanatı profan olan örnekler dışında kutsal bir edim olarak görmektedir. Kutsal olanın aşkın olanla doğrudan ilişkisini Tanrı'nın Vahyi ışığında ele alan ekol mensupları, sanatı bu vahyin anlaşılmasında en etkin bir yol olarak görmektedirler. Bu bakış açısı sanatçının aşkınlık fikrine sahip bilincinin, aşkın olan Mutlak'ı içselleştirmesine ve yükselişine salık verir. Kâmil insan olma yolunda sanatın icrası tüm sanatsal faaliyetleri bir âyine dönüştürür ve böylelikle kutsal olanın içselleştirilmesi süreci başlamış olur.³³⁶ Bu içselleştirme durumunu Coomaraswamy'nin şu ifadelerinden çıkarmamız mümkündür. "*Sanatta zevk etme, doğrudan bir tecrübedir ve Tanrı'nın zevk edilmesi (anlaşılması veya hissedilmesi) ile aynı türdendir.*"³³⁷ İcra edilen sanatın bir yakarış biçiminde yapılması sanatçıyı aşkın "yükselişe" taşıyan yöntemdir. Tıpkı mistik gibi, sanatçının sanatın tatbik anını bir çeşit zikir ve ibadet bilinciyle gerçekleştiriyor olması, sanatı aşkın seviyeye taşımasında takip ettiği yoldur. Bu durumu örneklemek için ekol, fresk yapan rahiplerin bu işe başlamadan önce aylarca riyazete çekilip oruç ve ibadetlerle bu sürece hazırlanmalarını

³³³ Burckhardt, **Sufi Doctrine**, s.21.

³³⁴ Coomaraswamy, **Christian**, ss.40,41., Bu konuda daha önce Coomaraswamy'nin "*aswarga*" kavramını kullanarak böyle bir tavrı benimsemediğini belirtmiştik. Bunun haricinde sanatın şahsi özellikleri yansıtmama durumunu aştığında evrensel nitelik kazanma meselesi ile ilgili olarak da bkz. Coomaraswamy, **Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**, s.83.

³³⁵ Walter W. Skeat, **An Etymological Dictionary of the English Language**, Oxford, 1888, s.269, [Dijital Versiyonu].

³³⁶ Yetkin İnsan (İnsan-ı Kâmil) hakkında daha detaylı bir değerlendirme için bkz. Burckhardt, **Tasavvuf**, ss.92-98., René Guénon, **Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi**, Çev. Fevzi Topaçoğlu, İnsan Yayınları, İstanbul, 2017, ss.25-30.

³³⁷ Coomaraswamy, "Konuşma Temsili mi? Düşünce Temsili mi?" **Her İnsan**, s.76.

hatırlatmaktadır.³³⁸ Her yönüyle geleneksel sanatçının kendini sanata adanmış olduğunu ifade eden Coomaraswamy, "*Sanatın icrası bir âyindir.*"³³⁹ diyerek sanatçının sanatına bir ibadet bilinciyle yaklaştığını savunmaktadır.

İçselleştirme konusunda ibadetle birlikte üzerinde durmamız gereken bir diğer konuda sezgi meselesidir. Gelenekselci ekolün sezgici anlayışına bir açıklama getiren Burckhardt, sezgiyi Tanrı'yı anlamada egonun perdesinin yırtılmasıyla ruhun ve ya aklın (*spirit or intellect*) bir birey-üstü (*supra-individual*) özellik olarak ortaya çıkması ve bilgiye doğrudan ulaşması, böylelikle her şeyin olduğu biçimiyle görülmesi şeklinde tanımlamaktadır.³⁴⁰ Bu tanımlamadan aşkın olana ulaşmanın sezgi yoluyla gerçekleşebileceği sonucuna ulaşmakla birlikte sanat eserinin yaratılmasında da bu sezginin zaruri olduğu neticesi çıkmaktadır. Bu yaratım süreciyle sezgi arasındaki ilişkiyi ise Coomaraswamy şu şekilde izah etmektedir.

*Yaratıcılık ile neyi kastediyoruz? Yaratıcılıktan kastımız, kaynağı ampirik seviyenin üzerinde olan şeylerin düşün yoluyla sezilmesidir. Buradaki sezgi kavramını açıklayabilmemiz için sezgi (intuition) ve dışa vurumun (expression) kavrayışa ve üretmeye eş değer olduğunu, bu nedenle de Bergson ve Croce gibi düşünmediğimizi belirtmek zorundayız. Sezgi ile Augustine gibi, diyalektiğin anlamını aşıp sonsuz sebepler dairesine uzanan bir akletmeyi kastediyoruz ki bu akletme bir sanma eyleminden öte bir derin düşünmedir. Dışa vurumlaysa Bonaventura gibi, tasarlanmış bir resmi değil, yaratılmış bir tabloyu kastediyoruz.*³⁴¹

Yukarıdaki açıklamanın ışığında sanatın tamamen bir zihni faaliyet (*citta-sanna*) olduğu sonucuna da kolaylıkla ulaşabilmemiz mümkündür.³⁴² Tabii ki yukarıda bahsedilen akıl (*intellect*) ve kalp ilişkisi göz önünde bulundurularak. Bu anlamda bir akıl-sezgi değerlendirmesi yapacak olursak karşımıza Burckhardt'ın üzerinde sıklıkla durduğu bir başka kavram olan "Sezgisel Bilgelik" (*Intuitive Wisdom*) çıkmaktadır. Sıradan ve bayağı eserler yerine içinde aşkın olanın mesajını

³³⁸ Schuon, **Sacred**, s.59.

³³⁹ Coomaraswamy, **Christian**, s.39.

³⁴⁰ Burckhardt, **Fez**, s.130.

³⁴¹ Coomaraswamy, **Christian**, s.35.

³⁴² Sanatın zihni bir faaliyet olduğuna dair daha geniş bir izah için bkz. Coomaraswamy, **Başkalaşım**, ss.9,10.

taşıyan ürünler ortaya koymak ancak sezgi ve aklın bir araya geldiği Sezgisel Bilgelik'le mümkündür fikri ekolün savunduğu temel aşkınlık düşüncedir.³⁴³

Sanatta var olan güzelliğin sezgi ile algılanabileceğini savunan ekol, güzellik bilgisinin de manevî tefekkürle geliştirilebileceğini öne sürmektedir.³⁴⁴ Gelenekselci ekolün sezgici tavrının nedeni ve niçin tefekküre bu denli önem atfettikleri böylece ortaya çıkmaktadır. Güzellikte kutsal olanı gören ekol mensupları, Gill'in "*Güzellik, görülebilir kutsallıktır*"³⁴⁵ tanımıyla güzelin sahip olduğu aşkın yön de ekolün estetik anlayışı çerçevesinde böylelikle dile getirilmektedir.

Sezgi yoluyla sanatlı ürünler ortaya koyan sanatçının en belirgin özelliği yukarıda da değindiğimiz üzere aklî müşahede yahut derinliğine düşünebilme (*contemplation*) kabiliyetidir. Coomaraswamy, bu kabiliyetten yoksun kişinin sanatçı olamayacağı, ancak yetenekli bir işçi olabileceği üzerinde özellikle durmaktadır.³⁴⁶ Dolayısıyla aşkınlık için en başta olması gereken "fikri yeti" olmaksızın yalnızca yetenek bir mânâ ifade etmez. Çünkü Coomaraswamy'e göre fikirler Ruh'tan bir armağandır ve yeteneklerle karıştırmamak gerekir.³⁴⁷ Bu tespit oldukça önemlidir; zira aşkınlık fikri yoksa geriye sadece yetenekli bir zanaatkâr kalacağı önermesi sanatçı ve zanaatkâr arasındaki ayrımı da ortaya koymaktadır. Buna ilaveten sanatın alelaide bir faaliyete dönüştürülüp bireyselleşmeye indirgenmesinin de sanatı sıradan bir "teknik" ve sanat eserini de herhangi bir "yapıt" dönüştüreceği savunulmaktadır.³⁴⁸

Sanatın sıradan bir faaliyete dönüşüp bireyselleşmemesi için de ekolün dikkat çektiği bir kavram da "basîret" (*prudence*) kavramıdır. Basîretin bir çeşit Kutsal Bilgelik olarak da tanımlanabileceğini belirten Jones, bir faaliyet olarak tanımlanan sanata kendisi de bir *nitelik* olarak tanımlanan basîretin yine nitelik kazandıracağını, dolayısıyla ancak basîret yoluyla yapılan faaliyetin sanat hüviyetine bürünebileceğini ileri sürmektedir.³⁴⁹ "*İnsan, basîrete ancak bir sanatçı olarak ait olabilir ve insan, ancak basîrete bağlılığı sebebiyle bir sanatçı olabilir.*"³⁵⁰ sözleriyle basîret ve sanat

³⁴³ Burckhardt, *Sacred Art*, s.160.

³⁴⁴ Eric Gill, "Güzelliğe Dair", , *Her İnsan*, s.185.

³⁴⁵ Gill, "Güzelliğe Dair", , *Her İnsan*, s.188.

³⁴⁶ Coomaraswamy, *Christian*, s.37.

³⁴⁷ Coomaraswamy, *Christian*, s.38.

³⁴⁸ Frithjof Schuon, "Sanatın İlke ve Kriterleri", *Her İnsan*, s.166.

³⁴⁹ Jones, "Sanat ve Sakrament", *Her İnsan*, s.211,212.

³⁵⁰ Jones, "Sanat ve Sakrament", *Her İnsan*, s.216.

arasındaki olmazsa olmaz bağı, ekolün savunuları paralelinde dile getirerek sanatın alelade bir faaliyet olmadığını bir kez daha vurgulamaktadır.

Sonuç olarak aşkın sanatı, basîret sahibi, derinliğine düşünebilen, kendi iç dünyasına yönelerek doğuştan sahip olduğu sezgi gücünü keşfedip kendi benliğinin ötesinde eserler ortaya koyabilen sanatçının kutlu bir faaliyeti olarak tanımlayabiliriz.

2.5. GELENEKSELÇİ EKOLE GETİRİLEN ELEŞTİRİLER

Modern dönemde, moderne karşı gelişen bir düşünce ekolünün, eleştiri getirdiği modernlerce eleştiriye muhatap olmasından daha doğal bir durum olamaz. Bu açıdan Gelenekselcilerin eleştirilerine hem cevap niteliğinde karşı çıkmışlar hem de kendi açılarından gördükleri eksiklik ve tutarsızlıkları eleştiri konusu yapmışlardır. Elbette Gelenekselcileri eleştirenler yalnızca modernler değildir. Farklı çevre, inanç ve düşünce gurupları arasından da Gelenekselcilere itiraz sesleri yükselmiştir. Bu kadar yoğun bir eleştiri bombardımanının olmasında tabi'i ki ekol mensuplarının kullandıkları keskin dilin ve yine kendilerine özgü geliştirdikleri terminolojinin payı vardır diyebiliriz. Özellikle René Guénon'un dili ve üslubunun hiç alışıldık tonda olmayışı hem Doğu hem de Batı dünyasında çok ciddi bir tepkiyle karşılaşmıştır. Nasr bu durumu şu ifadelerle dile getirmektedir.

Böylesi bir görevi yerine getirmek için Guénon bir bakıma bir ekstremist duyarlılığında olmak durumundaydı; tüm hata ihtimallerini ortadan kaldırmak için zemini temizlemek zorundaydı. Bundan dolayı; polemiği ve uzlaşmasız bir tavır benimsedi. Bu da, birçok kişinin Guénon'un geleneksel hikmete ilişkin açıklamalarını anlamalarına engel oldu. Geleneksel bilginin büyük yapısını inşa için, modern insana nihai bilgiyi sağlıyormuş gibi bir tutum içinde olanları yıkmak ve kalıntılarını ortadan kaldırmak durumundaydı. Bundan dolayı, geleneğin anlaşılma yolu üzerinde duran şeylere karşı sistematik bir eleştiriye başladı. Minnetsiz bir putkırıcı rolü oynayan Guénon, kendisini Doğulu ya da Batılı geleneklere ait kutsal bilgiye sahipmiş gibi görünen birçok okkultist, sözde bâtinî ve modernist grup üzerine olan ve onları reddeden detaylı çalışmalara vakfetti.³⁵¹

³⁵¹ Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, s. 114.

düşüncesi³⁵⁴ tepkiyle karşılanmıştır. (EK 1-24) Bu görüşün çelişkilerle dolu olduğu eleştirisi farklı düşünür ve akademisyenlerce de dile getirilmiştir. Schuon'un ortaya koyduğu bâtinî ontolojik modelde her dinî suretin var olduğu sürece gerçek ve hak olduğu savunusu kabul görmemiştir.³⁵⁵ Bu kapsamda getirilen eleştirilerden biri de Schuon'un Budist, Brahman, Yahudi ve Hristiyan, vb. dinlere ait kavramları İslâm kavramlarıyla eşitleme isteğinde olduğu iddiasıdır.³⁵⁶ Hatta ekol temsilcilerinin kullandıkları terminolojiden dolayı, Hinduizm ve Budizm benzeri inançları İslâm'a kaynak olarak gösterme eğilimleri olduğu da bir başka eleştirilen yöndür.³⁵⁷

Dinlerin aşkın birliğinin varlığı noktanın ekol temsilcilerince Gelenek olarak tanımlanan olguya karşılık geldiği tespiti yapan Yetik, Geleneğin eski Mısır ve Mezopotamya kültlerinin gerçek dine nüfuz etmesi yoluyla oluştuğu ve aslında dinin özünün bu bâtinî ve gizli öğretiler yoluyla bozulduğunu savunmaktadır. Bu bâtinîliğin çağımızda bayraktarlığını yapan kişinin de René Guénon olduğunu belirterek eleştirilerini topladığı kitabının ismini de *"İnsanın Yüceliği ve Guénoniye Bâtınılık"* olarak belirlemiştir.³⁵⁸ Türkçe kaynaklar arasında Guénon ve Gelenekselci ekol hakkında en kapsamlı eleştiriyi yapan Yetik, aslında gelenekle birlikte geleneğe özdeş tutulan bir tasavvuf eleştirisi de yapmaktadır. Şöyle ki; *"Demek ki, "gelenek", Yunus Emre'nin "Ete Kemiğe büründüm , Yunus diye göründüm" cümlesindeki gibi, - kendi asal inancını bırakmadan- her kisveye bürünüp öylece görünme konusunda*

³⁵⁴ Huston Smith, "Introduction to the Revised Edition", Frithjof Schuon, **The Transcendent Unity of Religions**, Quest Books, Wheaton, Illinois, 2005, ss.xii,xiv.

³⁵⁵ Bu konudaki itirazlar için bkz. Aslan, **Dinî Çoğulculuk**, s.39,40, Rahim Acar, "Mutlak Hakikat"ın Tecellîsi Olarak Dinlerin Meşruiyeti: Frithjof Schuon'un Gelenekselci Mevzisine Eleştirel Bir Bakış", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi** 54:1 2013, ss.10,12,13, İlhan Kutluer, "René Guénon'dan Seyyid Hüseyin Nasr'a Gelenekçi Ekol'e Ait Öğretilerin Türkiye'ye İntikali ve Algılanış Biçimleri" **Türkiye'de İslâmcılık Düşüncesi ve Hareketi Sempozyum Tebliğleri**, Ed. İsmail Kara, Asım Öz, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınlar, İstanbul, 2013, s.416, Vural, **Doğu Batı**, s.171, Sedgwick, **Against**, s.177.

³⁵⁶ Bu iddia İsmet Özel'e ait olmakla birlikte değerlendirmesi için bkz. Kutluer, **İslâmcılık Düşüncesi**, s.424.

³⁵⁷ Özellikle Guénon'un doktora tezi olarak hazırladığı ve sonrasında düşüncelerini bu tez üzerine kurguladığı *"Hint Öğretilerinin İncelenmesine Genel Giriş"* isimli çalışması geleneği Hinduizm kavramları üzerinden açıklamaya çalışmaktadır. Guénon'un takipçilerinin de aynı yolu izleyerek İslâm dini içerisinde ortaya çıkmış tasavvuf öğretisinin izahı için sıklıkla Hinduizm kavramlarına baş vurduğu görülmektedir.

³⁵⁸ Zübeyir Yetik, **İnsanın Yüceliği ve Guénoniye Bâtınılık**, Fikir Yayınları, İstanbul, 1992, ss.92,93.

*binlerce yılın deneyim ürünü bir yöntem izlemektedir."*³⁵⁹ diyerek "gelenek" karşısındaki görüşünü net bir biçimde ortaya koymaktadır. Gelenekselcilerin, Geleneğin kökenini Hinduizm'de bulduklarını ve Hinduizm'in ilâhî lütuf sayesinde bozulmadan günümüze kadar ulaşabildiğini savunduklarını belirten yazar, ekolün düşüncelerinde Hinduizm'i esas aldığını ileri sürmektedir.³⁶⁰

Yukarıda da değindiğimiz üzere tasavvufî görüşü Geleneğin merkezine alan ekolün dinlerin aşkın birliği gibi, varlığın aşkın birliği fikri olan Vahdet-i Vücut anlayışını benimsediği, dolayısıyla bu görüşe karşı olan inanç guruplarının da bu ekolün karşısında eleştirel bir tutum sergilediklerini ve ciddi tenkitler yaptıklarını ekleyebiliriz.³⁶¹ Vahdet-i Vücut anlayışını savunan İbnü'l Arabî'de Hermetik geleneğin ve Yeni-Eflatunculuğun büyük etkilerinin var olduğunu ifade eden Yetik, İbnü'l Arabî'nin, Hermes'i de bir filozof olarak değerlendirdiğini, fakat kendi öğretisini son Peygamber'e bağlayarak meşrulaştırma yoluna gittiğini öne sürmektedir. Nitekim Gelenekselci ekolün de her fırsatta kadim geleneklerle olan ilişkisini gündeme getirerek kendine haklılık, tutarlılık ve evrensellik iddiası kazandırma isteğinde olduğunu savunmaktadır.³⁶² Kendisi de bir gelenek değerlendirmesi yapan Yetik'e göre;

*" 'Gelenek' ise, bütün zamanlarda ve mekânlarda varlığını sürdürmüş olan, bazen de dinsel görünümde içinde yer alan, "bâtınî" inanışlardır." Çerçeve, bu..Ötesi ise, Hindû ağırlıklı olarak Çin, Mısır, İran, Kelt, Hristiyan, Yahudi ve İslâm "gelenekleri"nin, bu ad altındaki Bâtınî ekollerin söylemlerinden derlenip, yeni bir düzene sokulmuş bir "bilgi" yığını...Yığının ise elbette özeti olmaz..."*³⁶³

gelenek tüm bu inanç guruplarından toparlanmış senkretik bir bilgi yığımından ibarettir.

Senkretik bir tutum sergileyip farklı inançları bir potada eriterek ortaya melez bir düşünce çıkardıkları eleştiri konusu olan ekolün, bu farklı inanç ve düşünce guruplarıyla ekol temsilcilerinin daha önce içerisinde yer aldıkları topluluklar arasında bağlantılar olduğu dikkat çekilen bir diğer eleştiri konusudur. Örneğin

³⁵⁹ Yetik, **İnsanın Yüceliği**, s.95.

³⁶⁰ Yetik, **İnsanın Yüceliği**, s.95,96.

³⁶¹ Kutluer, **İslâmcılık Düşüncesi**, s.438.

³⁶² Yetik, **İnsanın Yüceliği**, s.131.

³⁶³ Yetik, **İnsanın Yüceliği**, s.255.

Guénon'un masonik teşkilatlarla başından itibaren temas halinde olması, Fransa'da kurulan *Lodge of the Great Triad* isimli locaya destek vermesi, Schuon'un önce Protestan inançla birlikte Katolikliği benimsemesi ardından Bhagavat Gita'nın derin etkileri ve sonrasında Kızılderili geleneğine duyduğu yakınlığın kendi önderliğini yürüttüğü camia içerisinde Katolisizme, Hinduizme ve Kızılderili inancına ait birçok fikri Gelenekle birleştirmesi, Pallis'in Budist olması ve Budizm'e ait görüşleri yine Gelenek çatısı altında sahiplenmesi bu eleştirilerin temel dayanağıdır.³⁶⁴ Buna paralel olarak Geleneğin sınırlarının net olmaması ve hemen her inanç gurubunun düşüncelerinden oluşan melez bir düşünceye dönüşmesi ekolün totolojik bir yaklaşım sergilediğine dair eleştirileri de beraberinde getirmiştir.³⁶⁵

Metafizik bir anlayışı benimseyerek Bâtınî bir tavır görüşlerinin temeline yerleştiren ekolün gaybî bilgiyi, sezgici bir anlayışla izah etme teşebbüsü de yine bir diğer eleştiri alan husustur.

*"René Guénon gibi düşünürler gaybî metafizik âlem olarak görmekle birlikte, bu âlemin bilinmesine ilişkin yöntem ve vasıtalar açısından Batı düşüncesinden ayrılmaktadırlar. Ancak onların anladığı gayb ve onu bilme vasıtaları Kur'an'ın verilerinden çok tasavvuf geleneğinin verilerine dayanmakta; netice olarak Kur'an'la uyuşmamaktadır."*³⁶⁶

diyen Y. Nuri Öztürk, ekolün benimsediği sezgici bakış açısının Kur'anî bir yönünün olmadığı eleştirisini getirmektedir. Ekol'ün kullandığı yöntem ve vasıtalar meselesi de bir başka eleştiri konusudur. Özellikle yukarıda belirtildiği üzere Batı düşüncesinden ayrılıyor olmaları yine İslâm dünyasını yakından tanıyan Batılı araştırmacı ve akademisyenlerin tepkisini çekmiştir. Bunların en başında gelen isimler Louis Massignon ve Henry Corbin'dir. Massignon ve Corbin'e göre Gelenekselciler methodsuz bir yaklaşım sergilemekle birlikte, Nasr da özellikle Corbin'in Gelenekselci öğretinin temsilcilerine ve özelde Guénon'a karşı bir antipati beslediğini ileri sürmektedir.³⁶⁷

Ekol'ün değerlendirmelerinde tarihi verileri dikkate almadığı bu nedenle de anakronizmden kurtulamadığı eleştirileri de sıklıkla dile getirilen eleştiriler

³⁶⁴ Sedgwick, **Against**, ss.121, 163, 171.

³⁶⁵ Ringgenberg, **Les Théories**, s.649.

³⁶⁶ Yaşar Nuri Öztürk, **İslâm Dünyasında Akıl ve Kur'an Nasıl Dışlandı?**, Yeni Boyut Yayınları, İstanbul, 2016, s.151.

³⁶⁷ Nasr, **The Philosophy**, s.50, Sedgwick, **Against**, s.157, Ringgenberg, **Les Théories**, ss.703,704.

arasındadır. Bu anlamda ekolün tarihi gerçeklikleri göz ardı ederek değerlendirmelerini, görüşlerini dayandırdıkları Ortaçağ anlayışıyla yaptıkları tespitlerini öne süren eleştirmenler bunun da ortaya tarihi gerçeklikler açısından çelişkili durumlar çıkardığını savunmaktadırlar.³⁶⁸ Tarihi gerçekliklerin yanı sıra somut arkeolojik verilerin de göz ardı edildiği eleştirisine muhatap olan ekol mensuplarına somut bilimsel verileri modern karşıtlığı uğruna görmezden geldikleri eleştirisi de yöneltilmektedir.³⁶⁹ Bu durumdan ortaya çıkan bilgi eksikliğinin ise dogma, inkâr ya da dikkate almama biçiminde aşılmaya çalışıldığı iddialarının da gündeme geldiğini görmekteyiz.³⁷⁰ Bu anlamda ekolü ciddi şekilde eleştiren isimlerin başında da ünlü sanat tarihçisi Oleg Grabar gelmektedir. Eleştirilerini genellikle 1976 yılında İngiltere'de düzenlenen ve ekol mensuplarının rol aldığı İslâm Festivali etkinliği üzerinden yönelten Grabar'a göre ekol mensupları anakronizme düşmekle birlikte tarihi ve arkeolojik verileri yukarıda da belirtildiği üzere görmezden gelerek meseleleri dogmatik, ideolojik ve Arap-merkezli bir yaklaşımla ele almaktadırlar.³⁷¹ Genel olarak İslâm'ı tercih eden ekol mensuplarının duygusallığa kapılarak Arap-İslâm kültürünü eleştirmeksizin dogmatik bir biçimde kabullenmeleri yine bu kapsamda dile getirilen eleştiriler arasındadır.³⁷²

Sanat tarihi bağlamında eleştirilerin en çok yoğunlaştığı nokta ise ezoterik perspektifle sanat alanında yorumlar yapmalarıdır. Bu tutum pek çok sanat tarihçisi tarafından kabul görmemekle birlikte bu ezoterik perspektifin abartılmış bir sembolizme dönüştüğü, üzerinde en çok durulan konulardandır.³⁷³

Buraya kadar özetlemeye çalıştığımız ekole ve mensuplarına getirilen bazı eleştirilerin haricinde bir de ekol mensuplarının kendi aralarında birbirlerine getirdikleri eleştirilerle karşılaşmaktayız. Birkaç örnekle konuya değinecek olursak özellikle Guénon, Schuon ve Valsan arasında daha önce de belirttiğimiz

³⁶⁸ Castán, *La Civilización*, s.17.

³⁶⁹ Ringgenberg, *Les Théories*, ss.671, 681.

³⁷⁰ Ringgenberg, *Les Théories*, s.676.

³⁷¹ Oleg Grabar, *Islamic Art and Beyond, Constructing the Study of Islamic Art*, Vol.III, Ashgate Publishing, Cornwall, 2006, ss.48-52., Oleg Grabar, "Reflections on the Study of Islamic Art." *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture* I, 1983, ss.6,7., <https://s3.amazonaws.com/media.archnet.org/system/publications/contents/4283/original/DPC0553.PDF?1384783023> üzerinden (Erişim:19/02/2019).

³⁷² Beat Stauffer, "Titus Burckhardt: Der Andere Scheich Ibrahim" , <https://chalice-verlag.de/titus-burckhardt-portrait/>, üzerinden (Erişim:16/01/2019).

³⁷³ Ringgenberg, *Les Théories*, ss.655, 656.

anlaşmazlıkların ortaya çıkışından sonra karşılıklı yönelttikleri eleştirilerden bahsedebiliriz. Fikir ayrılıklarının yer yer sert eleştirilere dönüştüğü gerçeğini Schuon'un "*René Guénon: Some Observations*" ³⁷⁴ isimli çalışmasından gözlemleyebilmekteyiz. Schuon bu çalışmasında Guénon'un Hinduizm ve Budizm üzerinde yapmış olduğu çalışmaları yetersiz ve eksik bulmaktadır. Yine Hristiyan mistisizmi üzerine olan düşüncelerinin de yanlış olduğu vurgusunu "*Magic and Mysticism*" çalışmasını gerekçe göstererek yapmaktadır.³⁷⁵ Guénon'un ekol dışından aldığı eleştirilerin başında gelen Batı'yı küçümsediği ve Doğu'ya gereğinden fazla önem verdiği eleştirisi ³⁷⁶ Schuon tarafından da dile getirilmektedir. Aslında Schuon'un bu çalışmasındaki ifadeleri incelediğimizde Guénon'un ve Valsan'ın Schuon'a karşı neden tavrı aldıklarını satır aralarından okumamız mümkündür. Guénon'un mistik teoloji konusunda bilgisiz olduğunu dillendiren Schuon, Guénon'a muhalif oryantalistlerin bazen daha bilgili ve anlayışlı olduklarını ifade etmektedir.³⁷⁷ Bu ve buna benzer pek çok eleştiri konusunu ilgili çalışmada bulmak mümkündür.

Burada dile getirilen özellikle ekol dışından yöneltilen eleştirilerin oldukça normal olduğunu ve pek çok hususta da haklılık payının bulunduğunu belirtmeliyiz. Zira Gelenekselci ekol en başından itibaren yerleşik tüm değerleri ve parametreleri reddederek işe başlamaktadır. Bu nedenledir ki aynı dili konuşmayan ve meselelere farklı pencerelerden bakan düşünce ekollerinin karşılıklı eleştiri getirmesinden de daha doğal bir durum olamaz kanaatindeyiz. Netice itibarıyla Gelenekselci ekol kendi parametreleri ve bakış açısıyla değerlendirme ve eleştirilerde bulunurken, eleştirdiği grup ve çevreler de kendi teknik ve yöntemlerini kullanarak karşılık vermektedirler.

³⁷⁴ Frithjof Schuon, **René Guénon: Some Observations**, Sophia Perennis, Hillsdale NY, 2004.

³⁷⁵ Schuon, **Some Observations**, ss.11-14.

³⁷⁶ Schuon, **Some Observations**, s.47

³⁷⁷ Schuon, **Some Observations**, ss.21,23.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KUTSAL SANAT VE KULLANDIĞI SEMBOLİZM DİLİ

3.1. KUTSAL SANAT

Kutsal sanatın (*Sacred Art*) ne olduğuna ve özelliklerine geçmeden önce, Kutsal'ın ne olduğuna, ekol tarafından nasıl tanımlandığına Schuon'un tarifi üzerinden bakmak istiyoruz. Schuon'a göre;

Kutsal yaratılmamış olanın yaratılmışı dahlidir. Zamanda sonsuz, mekanda sınırsız, biçimde biçim-üstü olandır. Âlemi aşarak ilahi bir patlama şeklinde gerçeği barındıran varlık âlemine gizemli bir giriştir. Kutsal, bu dünyaya ait kırılğan biçimlerin içinde gizli, aşkın ve ölçülemez olandır. Müthiş duruşu, bağışlayıcı karakteriyle kendi kesin kuralları vardır; kutsalın herhangi bir biçimde ihlalinin, sanatta bile, sayısız olumsuz yansımaları vardır. Doğası gereği kutsal, bozulamaz, kuralları çiğnenemez olandır; öyle ki buna teşebbüs edenin başında patlar.³⁷⁸

tanımıyla kutsalı, değiştirilemez gerçekliğini ve varlık âlemine dâhil olmasını dile getirmektedir. Yine Schuon'a göre bu dâhil olma işinin kaynağı ise Vahiydir ve kutsal sanatın da temel içeriği Vahiydir, Vahye dayanır. Göksel gerçekliğin kutsî bir tezahürüdür.³⁷⁹ Bu tezahür neticesinde insan kutsal olanın doğasına erişebilir yahut ona dokunabilir hale gelir.³⁸⁰ Ekol, insanın kutsal olana erişebilmesinde ve onu açığa çıkarabilmesinde ise sanatı en doğrudan yol olarak görmektedir. Bu açığa çıkarabilme ve yansıtabilmenin sanatçının aktarabilme kabiliyetiyle orantılı olduğunu savunan Coomaraswamy, sanatın hakikat âleminin yansıması olması bakımından kutsî bir nitelik taşıdığı fikrini de çalışmalarının ana teması haline getirmiştir.³⁸¹ Yine ekol mensupları bu hakikat âleminin yansıtılabilmesinin yegâne yolu olarak da sembolizmi görmektedirler. İlerleyen başlıklarda sembolizm konusunu daha ayrıntılı

³⁷⁸ Schuon, **Sacred**, s.4.

³⁷⁹ Schuon, **Sacred**, s.33.

³⁸⁰ Schuon, **Sacred**, s.37.

³⁸¹ Coomaraswamy, **Başkalaşım**, s.67.

olarak ele alınacaktır. Fakat kutsal sanat ve sembolizm ilişkisine başlangıçta kısaca değinmek istiyoruz.

Burckhardt, Coomaraswamy gibi, hakikat âlemine ait biçim-üstü gerçekliklerin kutsal sanat yoluyla, sembollerin kullanılarak yansıtılabileceğini savunur.

Kutsal sanatın nihaî amacı duyguları harekete geçirmek ve ya izlenimleri karşı tarafa aktarmak değildir; kutsal sanat bir semboldür ve bu bakımdan basit ve fitrî araçları kullanır. Kutsal sanat işaret edici bir yapıdan ibarettir, gerçek objesi ifade edilemez. Kutsal sanat melekî bir kökene sahipse, bunun sebebi modellerinin biçim-üstü gerçeklikler yansıtmasıdır. Benzetmelerde yaratılışa -"İlahî sanat"a- dayanmak ve onu kullanmak suretiyle, kutsal sanat âlemin sembolik tabiatını gösterir ve böylece insan ruhunu kaba ve geçici "olgular"a bağlılığından kurtarıp özgürleştirir.³⁸²

Kutsal sanatın işaret edici yönüne vurgu yapan Burckhardt'ın düşüncelerini destekleyen Jones, sanatın işaret yoluyla bir "gerçekliğe", "iyi" olana, dolayısıyla da "kutsal" olana imada bulunduğunu dile getirmektedir.³⁸³ Aynı zamanda biçim-üstü olan ve geleneksel sanatçı tarafından üretilen kutsal sanat ürünleri, yine sembolik olarak zaman ötesi bir özellik arz etmektedir.³⁸⁴ Bir şeyin zaman ötesi olması o şeyin ebede ait ve evrensel olduğuna, dolayısıyla kutsal sanatın da bu özellikleri taşıdığına "işaret" ettiğini söyleyebiliriz. Bu anlamda geleneksel sanatçının eseri, biçim ve zaman üstü niteliğe sahip olduğu vakit, doğrudan bir kutsal sembole dönüştüğü sonucuna ulaşabilmemiz mümkündür. Bu durumu Burckhardt aşağıdaki şu ifadelerle ortaya koymaktadır.

Bu yüzden her kutsal sanat bir biçimler bilimine/suretler ilmine, bir başka deyişle, biçimlerin özünde bulunan sembolizme dayanmalıdır. Akılda tutulmalıdır ki bir kutsal sembol sadece uzlaşısız bir işaret değildir; belli bir ontolojik yasa gereği arketipini açığa vurur. Ananda Coomaraswamy'nin işaret ettiği üzere, bir kutsal sembol bir anlamda ifade ettiği şeydir [yani onunla özdeşir ve bizatihi odur]. Tam da bu sebeptendir ki geleneksel sembolizm asla güzellikten hâlî değildir. Âleme dair bir manevî görüş

³⁸² Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.10.

³⁸³ Jones, "Sanat ve Sakrament", **Her İnsan**, s.224.

³⁸⁴ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.209.

*terimleriyle söyleyecek olursak, bir nesnenin güzelliği onun varlık zarflarının şeffaflığından ibarettir.*³⁸⁵

Eser barındırdığı sembolik anlam sayesinde kendisi "o" olmakla birlikte, taşıdığı anlamla da özdeş olur. Bu anlamın çözümlenmesinin yolu ise Schuon'a göre sembolde var olan özün hissedilmesiyle mümkündür. Bu hissetme Tanrı'yı idrakte mümkün gözükmekle birlikte "Her ne yana dönerseniz dönün Tanrı'nın vechesi oradadır" kaidesi mucibince Kutsal olan, semboller yoluyla ifadesini bulur.³⁸⁶ Zira tezahür etmemiş olan temsil ile bilinir ilkesi gereğince, kutsal ancak semboller yoluyla aktarılabilir.³⁸⁷

Ekol mensupları, öğretiler, ibadetler ve ahlâkî kurallar ile birlikte dördüncü olarak sanatı da bir dinsel unsur olarak değerlendirmektedir.³⁸⁸ Sanatın diğer üç unsurla bütünleşerek kutsal olma vasfı kazandığı, ekolün temel savunusudur diyebiliriz. Bu nedenle bu üç kavramı âyin (*sakrament*) başlığında toplayan ekol, sanatın âyinsel (*sakramental*) yönüne özellikle vurgu yapmaktadır. Tıpkı bir âyin icra eder gibi, sanatın icrası, bunun neticesinde de Tanrı'ya yakarış biçiminde yapılan sanatın mükemmellik kazanacağı, ekolün sanatın kutsal niteliğine yüklediği anlamdır.³⁸⁹

"Tanrı'nın sözlerinin" sanat aracılığı ile sözlü ya da görsel olarak aktarılması sanatın "kutsal" sıfatını almasını sağlar.³⁹⁰ Tanrı'nın iradesi ve insanın icrası sonucunda ortaya çıkan sanat böylelikle kutsalın sübut bulduğu bir sanat halini alır.³⁹¹ Burckhardt bu durumu şu ifadelerle özetlemektedir. *"Hiçbir sanat, [o sanatın] biçimleri belli bir dine has manevî vizyonu yansıtmadıkça "kutsal" unvanını almayı hak etmez."*³⁹²

Bu noktada değerlendirmeye tâbi tutmamız gereken bir diğer konu sanatın "geleneksel", "dinî" ve "kutsal" biçiminde ayrı ayrı olarak tanımlanmasıdır. Aslında geleneksel toplumların bu tür ayrımlara gitmediğini, meselelere bütüncül (*holistik*) yaklaştığını daha önce de belirtmiştik. Fakat geleneğin zayıflamaya başladığı

³⁸⁵ Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da*, ss.8,9.

³⁸⁶ Schuon, *Sacred*, s.23.

³⁸⁷ Coomaraswamy, *Christian*, s.50.

³⁸⁸ Yılmaz, *Ezelî Hikmet*, s.136.

³⁸⁹ Coomaraswamy, *Christian*, s.26.

³⁹⁰ Coomaraswamy, *Christian*, s.31.

³⁹¹ Gill, "Dört Sebep", *Her İnsan*, s.180.

³⁹² Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da*, s.7.

özellikle Rönesans ve sonrası dönemde bu tür sınıflamalar ve ayrımların yapıldığına ekol mensupları mutabık bir biçimde eserlerinde yer vermektedirler. Dinî ve kutsal ayrımı olmaksızın geleneğin prensiplerine bağlı olan sanatın bir bütün olarak kutsal sanat olarak kabul gördüğü gelenekselcilerin çalışmalarında en sık karşılaştığımız tespitler arasındadır. Burckhardt, "...*Dinî bir sanat, biçimsel kurallar ve onu kontrol eden ve ona ilham veren kimselerde bir doktrinal bilinç olmaksızın asla korunamaz...*"³⁹³ diyerek sanatın geleneksel prensiplere haiz ve bu prensipleri bilen kişilerce icra edildiği sürece bu özelliğini koruyabileceğini açıkça ifade etmektedir. Dikkat edilecek olursa Burckhardt, burada dinî (*religious*) ya da kutsal (*sacred*) ayrımı yapmaksızın geleneğin içinde olan tüm sanat faaliyetlerini bütün olarak değerlendirmekte ve devamını da geleneğin sürdürülebilmesinde görmektedir. İşte geleneğin zayıflaması ve görünürde ortadan kalkması sonucunda dinî, kutsal, geleneksel veya profan gibi ayrımlar da ortaya çıkmıştır. Bu konuyu ayrı bir makalenin başlığı olarak ele alan Nasr, bu ayrımların modern dönem ayrımları olduğunun üzerinde durmaktadır.³⁹⁴ Geleneksel toplumlarda sanat ve zanaat ya da güzel sanatlar ve endüstriyel sanatlar arasında bir ayrım olmadığını belirten Nasr, bugün ise farklı anlam düzeylerine sahip olduklarını ve artık dinî sanat teriminin geleneksel sanatlarda anlaşıldığı anlamıyla kullanılmadığı tespitinde bulunmaktadır.³⁹⁵ Konuyu somut örneklerle açan Nasr, günümüzde ezan ve Kur'an tilavetinin "dinî sanat" olarak nitelendirildiğini, oysa her ikisinin de aslında kutsal sanat sınıfında değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Kutsal sanatlara farklı geleneklerden başka örnekler de sunan Nasr, Hristiyanlar için ikonaların, Hindular için Şiva'dan aldıklarına inandıkları müziğin, Davud'un Mezmurları okumasına dayandırılan ve Hz. Peygamberin öğretilerinin esas alındığı Kur'an tilavetinin, Hz. Ali'nin ruhaniyeti ile özdeşleştirilen ve Allah'ın sözlerini yansıtan Hat sanatının kutsal sanatlar sınıfında yer aldığını ifade etmektedir.³⁹⁶ Nasr'ın bu makalesinden çıkarabileceğimiz en geniş sonuç zamanla kutsal olanın dinî olana, geleneksel olanın

³⁹³ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.92.

³⁹⁴ Seyyid Hüseyin Nasr, " Religious Art, Traditional Art, Sacred Art, Some Reflections and Definitions", www.worldwisdom.com/public/library/default.aspx üzerinden Erişim:23.03.2018, s.178.

³⁹⁵ Nasr, **Religious Art**, ss.178,179.

³⁹⁶ Nasr, **Religious Art**, ss.176,179., Burckhardt, **Akılın Aynası**, s.123.

da folklorik olana dönüştürülmesidir. Zaten Gelenekselci ekolün temel itirazı da bu konudur.

Ekol kutsal ve dinî ayrımı yapmaksızın bu sanatların geleneksel sanatın kalbini oluşturduğunu ve aslında kutsal ile bağı olmayan hiçbir şeyin olmadığını sıklıkla dile getirmektedir.³⁹⁷ Guénon'un aşağıdaki ifadeleri durumu en açık şekilde özetlemektedir.

*Tümleşik olarak tradisyonel olan bir uygarlıkta her şey "kutsal ilk örnekler"e dayalıdır: böylece, kentler, tapınaklar ve evler hep kozmik bir modele göre yapılırlar;...bir uygarlık tümleşik bir tradisyonel karakteri muhafaza ettiği sürece o uygarlıkta kutsallık-dışı bir etkinlik kesinlikle var olamaz.*³⁹⁸

Geleneksel, kutsal ve dinî ayrımının modern dönem ayrımları olduğunu belirten ekol mensupları, sanatın, yozlaşma sonucu kutsal niteliğini kaybettiğinin altını çizerek, kendi değerlendirmelerinde zorunlu olarak kutsal ve profan ayrımına gitmektedir.³⁹⁹ Bu ayrımı yaparken özellikle Rönesans öncesi ve sonrasını kıyaslayarak örneklemeye çalışan ekol, Gotik mimarinin sahip olduğu özelliklerle Barok ve Rokoko örneklerinin sunîliğine vurgu yapmaktadır. Kilise mimarisi üzerinden konuyu değerlendiren Schuon, *"Bir kimse bir katedralin önünde durduğunda dünyanın merkezindeymiş gibi hissederken, Rönesans, Barok ya da Rokoko dönemlerine ait bir kilisenin önünde yalnızca kendini Avrupa'da hisseder."*⁴⁰⁰ diyerek bu dönemler arasındaki his ve anlam farkını da aktarmaya çalışmaktadır.(EK 1-25,26) Schuon'un eleştiri getirdiği önemli bir diğer husus da Avrupa'nın pagan köklerinden kopamadığı için bu bağı olduğu kökleri Rönesans sonrası sanat aracılığı ile su yüzüne çıkarmasıdır ki, profan sanatın aslında beslendiği kaynak burasıdır sonucu çıkarılabilir.⁴⁰¹

Şimdi sanatın nasıl kutsallıktan arındırılarak profan hale getirildiği ve ortaya çıkan bu profan sanatın genel özellikleri üzerinde durabiliriz. Burckhardt'a göre Batı

³⁹⁷ Seyyid Hüseyin Nasr, "The Divine Word and Islamic Art", <https://www.academia.edu> üzerinden Erişim:17.07.2018., ss.116,117.

³⁹⁸ René Guénon, **Geleneksel Formlar ve Kozmik Devirler**, Çev. Lütfi Fevzi Topaçoğlu, İnsan Yayınları, İstanbul, 2015, s.28.

³⁹⁹ Ekolün bu tavrının ayrıntıları için bkz. Schuon, **Transcendent**, ss. 69-78, Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, ss.58, 207-228, Guénon, **Modern**, ss.124-143.

⁴⁰⁰ Schuon, **Sacred**, s.67., Ayrıca bu katedrallerin en güzel örneklerinden biri olan Chartres hakkında Burckhardt'ın birinci bölümde de üzerinde durduğumuz kitabı, kutsal mimarinin özelliklerinin anlaşılmasında bir referans kaynak olarak değerlendirilebilir.

⁴⁰¹ Schuon, **Sacred**, ss.9,11,65.

sanatı kendi kutsal modellerini görmezden gelerek ve sahip olduğu iç hiyerarşisini tanımayarak kendisini geleneğe bağlayan biçimsel ilkeleri kaybetmiştir. Böylelikle profan bir sanat anlayışını benimseyen Batılı modern sanat çevreleri farklı bir dil ve tarz kullanarak konu benzerlikleri olsa da kutsal-dışı bir sanat faaliyeti ortaya koymaya başlamışlardır.⁴⁰² Coomaraswamy'e göre ise modern dönem insanı, kutsal sanat ile bağını kopardığı için sanat faaliyetlerinde Tanrı'dan geleni, O'ndan olanı yansıtmak yerine içinde bulunduğu durumu ve içinde olanı yansıtmaya çalışmaktadır.⁴⁰³ Bu durum hem "dünyevî" biçimleri kullanan bir dinî sanata, hem de tamamen gelenek ve kutsal olanın dışında değerlendirilebilecek profan bir sanat anlayışına yol açmıştır.⁴⁰⁴

Tanrımerkezci (*theocentric*) bir anlayış yerine insanmerkezci (*anthropocentric*) bir anlayışın yerleşmesi sonuç olarak profan sanatın doğmasına neden olmuştur.⁴⁰⁵ Bireyselciliğin ön plana çıktığı bu sanat anlayışı yatay ve eşitleyici bir düzleme sahipken, ekolün savunusunu yaptığı kutsal sanat dikey ve yükselen bir mahiyete sahiptir.⁴⁰⁶ Ekol, metafizik ilkelere bağlı olduğunu savunduğu kutsal sanatın yukarıda da sözü edilen semboller vasıtasıyla göksel gerçekliklere işaret ettiğini ve evrensel bir dile sahip olduğunu, farklı medeniyetlerin sanat faaliyetlerinden gözlemlenebileceği iddiasındadır.⁴⁰⁷ Lings bu evrenselliği ve birey-üstütlüğü şu ifadelerle ortaya koymaktadır.

*Tam anlamıyla ifade etmek gerekirse, kutsal sanat, ortaçağ Hristiyan mimarisinde, Gregoryenlerin ilahilerinde, antik Yunan tiyatrosunda, Japonların no piyeslerinde, Hindu tapınak dansında ve müziğinde -ve daha birçok örnekte- olduğu gibi, bireyler tarafından değil fakat söz konusu medeniyetin manevî otoritesi tarafından belirlenen kaidelere uyan sanattır. Böylesi bir sanat daima bir kriter özelliği arz ettiği gibi, daha az merkezî sanat eserleri için de ilham kaynağıdır.*⁴⁰⁸

⁴⁰² Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.211.

⁴⁰³ Ananda K. Coomaraswamy, "Art", **The Wisdom of Ananda Coomaraswamy Reflections on Indian Art, Life, and Religion**, (Ed. S. Durai Raja Singam, Joseph A. Fitzgerald), World Wisdom, Indiana, 2011, s.40.

⁴⁰⁴ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.211., Schuon, **Transcendent**, ss.77,78.

⁴⁰⁵ Nasr, **Religious Art**, s.181.

⁴⁰⁶ Schuon, **Sacred**, s.5.

⁴⁰⁷ Ardalan, Bakhtiar, **The Sense**, s.6, Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.15, Schuon, **Sacred**, s.35-37, Schuon, **Transcendent**, s.75.

⁴⁰⁸ Lings, **Shakespeare'in**, s.3.

Bireyi aşan kutsal sanat, ilahî esinlenmenin sonucudur diyen Nasr, kutsal sanatın bizi tüm güzelliklerin kaynağına götüreceğini ve bu esinlenmenin kaynağı olan Tanrı'nın mutlak anlamda güzel ve Bir olduğunu dile getirmektedir.⁴⁰⁹ Schuon da bu güzelliği yansıtan kutsal sanatın özellikle üç kriteri üzerinde durmaktadır ve bu kriterler aracılığı ile bir sanatın kutsal olduğunun anlaşılabilirliğini ileri sürmektedir. Bunlar; içerikte asalet, sembolizmde kat'iyet ve biçimde sâfiyettir.⁴¹⁰ Tüm bu özellikleriyle kutsal (*sacred*) sanat, İlahî (*Divine*) sanatı taklit eder.⁴¹¹ İlahî sanatın ortaya koyduğu yaşama anlam katar. Değerlendirmemizi Coomaraswamy'nin şu sözleriyle tamamlayabiliriz. "*Sanat yaşamın en derin prensiplerini içinde taşır, daha büyük bir sanat olan "Yaşam Sanatına" ulaşmada en doğru rehberdir.*"⁴¹²

3.2. KUTSAL BİLİM

Bir madalyonun iki yüzü olarak kabul edilen kutsal sanat ve kutsal bilim birbirlerinden ayrı düşünülemez iki kavramdır.⁴¹³ Burckhardt'ın ifadesiyle bilim ile sanat bir ve aynı geleneğin iki yüzüdür.⁴¹⁴ Birbirlerini tamlayan ve tanımlayan bu iki alan biri olmadan diğerrinin anlaşılamayacağı bir özellik arz etmektedir. Bilimsiz sanat bir hiçtir (*Ars sine scientia nihil*) ifadesi de bunun en belirgin savunusudur.⁴¹⁵ Bu ifadeyi ilk defa kullanan Jean Mignot, Milan Katedrali'nin inşası sırasında (1398), "Bilim ayrı şey sanat ayrı" (*Scientia est unum et ars aliud*), sözüne karşılık söylenmiştir.⁴¹⁶ Mignot'un burada kast ettiği scientia, yalnızca mühendisliği değil aynı zamanda sanatı da içine alan bir anlayışa aittir.

⁴⁰⁹ Nasr, **Religious Art**, ss.179, 185.

⁴¹⁰ Schuon, **Sacred**, ss. 39-41.

⁴¹¹ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.11.

⁴¹² Coomaraswamy, **The Wisdom**, s.43.

⁴¹³ Stoddart, **The Essential Burckhardt**,ss. 5,6.

⁴¹⁴ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.199.

⁴¹⁵ Schuon, **Sacred**, s.5, Ananda K. Coomaraswamy, **Figures of Speech or Figures of Thought? The Traditional View of Art**, Ed. William Wroth, World Wisdom, Indiana, 2007, s.85.

⁴¹⁶ Ananda K. Coomaraswamy, **Coomaraswamy 1: Selected Papers Tadtional Art and Symbolism**, Ed.Roger Lipsey, Princeton University Press, New Jersey, 1986, s.229. Burada bir açıklama getirmek durumundayız. Ekol mensuplarından Nasr, "*Ars sine scientia nihil*" sözünün Aziz Thomas tarafından söylendiğini çeşitli eserlerinde dile getirirken, Coomaraswamy bu sözün yukarıda da ifade edildiği üzere Jean Mignot'a ait olduğunu belirtmektedir.

Sanatla birlikte kutsallığı da kapsayan ve *Scientia Sacra* olarak tanımlana gelmiş Kutsal Bilim Nasr'a göre; "*Her vahyin özünde bulunan şeyden ve geleneği kuşatan ve tanımlayan dairenin merkezinden başka bir şey değildir.*"⁴¹⁷ Aslında *scientia sacra* ekolün savunduğu felsefenin bizzat kendisidir. Bu nedenledir ki ekol mensuplarına *scientia sacra* filozofları da denmiştir. Ekol *scientia sacra*'yı ilham yoluyla elde edilen entelektüel bilgi ya da kutsal bilgi şeklinde açıklamıştır.⁴¹⁸ Elbette burada dikkat etmemiz gereken husus daha önce de üzerinde durduğumuz, ekolün *intellect* ve *reason*'a yükledikleri anlamlardır. Ekol *scientia sacra*'nın ancak *intellect* yoluyla kavranabileceğini savunmaktadır. Bu anlamda yine karşımıza daha önce değindiğimiz entelektüel sezgi kavramı çıkmaktadır. *Scientia sacra*'ya ulaşabilmenin yolu bilim insanları ve ya filozoflar gibi çözümleyici akıl değil entelektüel sezgidir.⁴¹⁹

Entelektüel sezgi bu bilgiyi edinmede esastır ve ilham yoluyla alınan şey kutsal bilginin kendisidir.⁴²⁰ Gelenekselci ekolün çalışmalarında gözlemlediğimiz genel eğilim, Kutsal Bilim'in bazı pasajlarda metafizik yerine, bazı pasajlarda ise doğrudan Gelenek yerine kullanılmasıdır. Nasr, bu bilginin aslında metafizikten başka bir şey olmadığını ve metafiziğin tam manasıyla kavranamadığı için *scientia sacra* kavramının da tam olarak anlaşılamadığını şu tespitiyle birlikte aktararak hem metafiziğe hem de *scientia sacra*'ya net bir açıklama getirmektedir.

Scientia sacra olarak belirlediğimiz şey doğru bir biçimde Gerçeğin nihai bilgisi olarak anlaşıldığında metafizikten başka bir şey değildir. Bu deyim (metafizik) bazı talihsiz çağrışımlara sahip bulunuyor, çünkü; evvelâ, 'meta' önceki aşkınlığa işaret ediyor, ama içte varoluşa işaret etmiyor, ve fizikten sonra gelen bir bilgi ya da bilim türünü çağrıştırıyor; halbuki metafizik tüm bilimlerin ilkelerini kapsayan ve onlardan önce gelen asıl ve temel bilim ya da hikmettir. İkincisi; Batıda, metafizik boyutu olan felsefi okullarda bile, metafiziği felsefenin bir kolu olarak düşünme alışkanlığı metafiziği Gerçekliğin mahiyetiyle ilgili insanın tüm varlığını kuşatan bir bilim olarak görmekten çok, metafiziğin anlamının yalnızca zihnî bir aktiviteye indirgenmesinin ve bu bilginin gerçekleşme metoduna bağlanmasının sebebi oldu. Doğu dillerinde kullanılan prajna, jnâna, marifet ya da hikmet gibi

⁴¹⁷ Nasr, **Bilgi**, s.141.

⁴¹⁸ Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, s.38.

⁴¹⁹ Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, ss.80,81.

⁴²⁰ Nasr, **Bilgi**, s.141.

*deyimler, kendilerini felsefe ya da eşdeğeri olarak bilinen bir bilgi türüne indirgemeksizin Gerçeğin nihaî bilgisini çağrıştırır. Ve jnâna ya da marifetin bu geleneksel anlamıyla metafizik, ya da "Gerçeğin bilimi" scientia sacra ile özdeş olarak düşünülebilir.*⁴²¹

Nasr, bu ifadelerinde *jnâna*, marifet, metafizik ya da *scientia sacra*'nın aslında aynı şeyi ifade ettiğini belirtmekle birlikte metafiziğin de gerçeğin bilimi olduğunu savunduğunu görmekteyiz. Ekol'ün sezgi yoluyla ulaşılabilecek bu metafizik bilgi ya da *scientia sacra* hakkında değerlendirmelerini Yılmaz, şu şekilde özetlemektedir.

*Gerçi metafizik bilgiye insanın kendisini yönlendirmesi kolay değildir ve basit meraklarla da bu bilginin elde edilmesi mümkün görülmemektedir. Ancak bu, insanın metafizik bilgiye ulaşma imkânı yok demek değildir; onun geniş eğilim ve yetenekleri arasında metafizik bilginin de bir yeri vardır. ...Gelenekselciler için entelektüel sezgi sahiplerinin ulaşabileceği bu metafizik bilgi ile aslında insan varlığının özünde bulunan kutsal karakterdeki bilgi kastedilmektedir. O halde Metafizik gerçeğin bilimidir ya da daha özel olarak, insanın bizzat kendisi vasıtasıyla vehim ile Gerçeğin bir birinden ayırt edilebildiği ve eşyayı kendi mahiyeti neyse öyle, oldukları gibi bilebildiği bilgisidir.*⁴²²

Nasr'ın dikkat çekmek istediği yönlerden biri de *scientia* kelimesinin İngilizce karşılığı olan *science*'a oldukça dar bir anlam alanı bırakılmış olmasıdır. Fransızcada *science* ve Almandada *wissenschaft*, İngilizceden daha geniş bir kullanım alanı olan bu kelimelerin örneğin Fransızcada *Sciences Morales* biçiminde kullanılmasının İngilizcede aynı öneme sahip olmadığını, İngilizcede *science* kelimesinin matematik ile ilgili dallara veya doğa bilimlerine indirgendiğini ve en geniş anlamıyla da sosyal bilimler biçiminde kullanıldığını ifade etmektedir.⁴²³ Bu anlamda kutsal ve bilimin yan yana kullanılması insanların zihinlerinde bir tezat oluşmasına sebebiyet vermektedir. Buna itiraz eden Nasr; *"Bilim doğanın yalnızca profan bir çalışma alanı olmak zorunda değildir. Bir kimse kutsal bakış açısına sahip olarak doğayı, aynı*

⁴²¹ Nasr, **Bilgi**, s.143.

⁴²² Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, s.84.

⁴²³ Nasr, **In Search**, s.206, Seyyid Hüseyin Nasr, **The Need for a Sacred Science**, Curzon Press, Surrey, 2005, s.56., Ayrıca İslâm dünyasında bilimin anlaşıldığı geniş çerçeve için bkz. Süleyman Gökbulut, "İlim Tasniflerinde Tasavvufun Yeri", **Tasavvuf, İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi**, Sayı:19, İstanbul, 2007, ss.245-264.

kesinlikle ve mantıksallık içerisinde araştırabilir."⁴²⁴ diyerek bütüncül bir bakış açısını savunmaktadır.

Bir modern bilim eleştirisi yapan ekol, modern bilimin 'gerçeklik' kavramını kendi tekeline alarak meseleleri 'nesnel olarak' yargılama ayrıcalığını kendinde görmesi nedeniyle bu anlayışa şiddetle karşı çıkmaktadır.⁴²⁵ Bu ayrıcalığı kendinde gören modern bilimin asıl amacının bilmekten ziyade mutlak doğa kontrolü olduğunu⁴²⁶ savunan Burckhardt, Guénon'un ileri sürdüğü şekliyle mühendisliğin ve endüstrinin tek başına bilimi temsil edemeyeceği⁴²⁷ görüşündedir. Bir gelenek ve modern bilim karşılaştırması yapan Guénon, modern anlayışa oldukça ciddi eleştiriler yöneltmektedir.

Geleneksel anlayış, bütün bilimleri, hepsi özel uygulamalar olarak, ilkelere bağlar diyorduk. İşte modern anlayış bu bağlantıyı kabul etmiyor. Aristo için fizik, metafiziğe göre "tâli"dir, yani fizik metafiziğe bağlıdır. Fizik aslında doğadan üstün olan ve doğa yasalarına yansıyan ilkelerin tabiat alanındaki sadece bir uygulandıydı. Ortaçağ "kozmozjisi" için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Modern anlayış ise aksine bilimleri aşan her şeyi inkâr ederek veya en azından onları "bilinemez" diye ilan ederek ve tabi'i onları hesaba katmayarak, ki bu pratikte onları inkâr anlamına gelir, bilimleri bağımsız kıldığını iddia eder. Aslında bu inkâr "olguculuk (positivisme) ve bilinemezcilik (agnosticisme) gibi isimler altında, sistemli bir kuram haline getirilmesi düşünülmeyen çok önce de vardı, çünkü bütün modern bilimlerin hareket noktasının gerçekten bu inkâr olduğu söylenebilir. İnsanların kendi cehaletleriyle övünmeleri, -çünkü insanın kendini "bilinemezci (agnostique) diye ilan etmesi bundan başka bir şey değildir ve kendilerinin bilmediği bilgiyi herkese yasakladıklarını iddia etmeleri ancak XIX. yüzyılda görüldü. Bu da, Batının entelektüel düşüşünde bir ileri aşamayı belirtiyordu."⁴²⁸

Modern bilimin sahip olduğu pozitivist ve agnostik tavrı eleştiren Gelenekselciler, bu tavır sonucunda ulaşılan anlayışın Batı felsefesini tıkadığına vurgu yapmaktadırlar.⁴²⁹

⁴²⁴ Nasr, **In Search**, s.206.

⁴²⁵ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.20.

⁴²⁶ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.77.

⁴²⁷ Guénon, **Modern**, s.78.

⁴²⁸ Guénon, **Modern**, ss.76,77.

⁴²⁹ Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, s.162.

Bu tıkanıklığın "*misosophy*", hikmetten nefret etme eğilimi ile sonuçlandığının⁴³⁰ üzerinde duran Nasr, bunun sonunda da kimi zaman "*kozmolatri*" olarak tanımlanan modern bilimde evreni ilahlaştırma tehlikesine yol açtığına dikkat çekmektedir.⁴³¹ Burckhardt da bu görüşü destekleyen açıklamalarıyla "*Ortalama insan her şeyden çok bilime -modern ameliyatları ve modern endüstriyi yaratan bilime- 'inanır' ve bu neredeyse onun temel 'dini'dir.'*"⁴³² diyerek bilimin modern insanın inancı haline dönüştüğüne göndermede bulunmaktadır. Bu eleştiriler kapsamında ekolün ortak mesajı ve Nasr'ın vardığı nihai sonuç şöyle özetlenebilir. Nasr'a göre, bilgiyi aşk ve inançla, dini bilimle, ilahiyatı entelektüel ilgilerin tüm bölümleriyle ilişkilendiren birleştirici görüş kaybolmuştur.⁴³³

Tüm bu eleştirilerden ve değerlendirmelerden yola çıkarak Gelenekselcilerin bilime karşı olduğu sonucunu çıkaramayız. Ekolün bilimden çok bir "bilimcilik" anlayışına karşı olduğunu çalışmalarından açık şekilde gözlemleyebilmekteyiz.⁴³⁴ Aslında Gelenekselci ekol ile modern anlayış arasındaki sorunun kökeninde, dogmanın içine hapsedilmiş bir din, maddenin içine hapsedilmiş bir bilim gerçeği yatmaktadır.⁴³⁵ Gelenekselci ekolün bu değerlendirmeleri yaparken aynı dogmatik tavrın içine düştüğünü söyleyebiliriz ki bu konunun eleştiri konusu olduğunu daha önce de belirtmiştik. Bir örnek verecek olursak Burckhardt'ın Geleneksel bilim diye tanımladığı ve Fas'ta Karaviyyîn Medresesinde öğreti olarak aktardığı pek çok şeyin dogmadan ibaret olduğunu görmekteyiz. Mesela Mevlây Ali'nin Burckhardt'la yaptığı sohbetlerde kıymet alametleri, mehdi, deccal, İsa'nın yeniden gelişi, gibi meselelerin geleneksel bilim çerçevesine konması ve Burckhardt'ın bu değerlendirmeleri geleneksel Arap bilimi (*scientia*) olarak tanımlaması oldukça şaşırtıcıdır.⁴³⁶ İlgili sohbetlerin birinde Mevlây Ali'nin Burckhardt'a Deccal'ın doğmuş olduğunu söylüyor olması ve 1933 yılında gerçekleşen bu sohbetin üzerinden 90 yıla yakın bir sürenin geçmiş olması, her dönem mehdi-deccal kısır tartışmasının nasıl bir gelenek haline getirildiğini bize açık bir biçimde

⁴³⁰ Nasr, **Bilgi**, s.67.

⁴³¹ Nasr, **Bilgi**, s.57.

⁴³² Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.77.

⁴³³ Nasr, **Bilgi**, ss.73,74. Konuyla ilgili ayrıca bkz. René Guénon, "Boş Bilim İnancı", **Doğu ve Batı**, Çev. Fahrettin Arslan, Hece Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 39-68.

⁴³⁴ Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, s.190.

⁴³⁵ Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, s.204.

⁴³⁶ Burckhardt, **Fez**, ss.108-110.

göstermektedir. Bu türden Arap söylencelerinin geleneksel bilim başlığında değerlendirilmesi, özü itibarıyla Kur'an temelli bir anlayışla izah olunamaz bir tutumdur ki bu konularla ilgili hiçbir referansa sahip de değiliz. Bu tür dogmatik görüşleri bilim başlığı altında değerlendirmenin isabetsizliği de açıktır. Sonuç olarak modern bilim bir bilimcilik ve materyalizm tuzağına düşerken, Gelenekselcilerin de çoğu zaman bu tür dogmatik hatalara düştüğünü söyleyebiliriz. Konu ile ilgili daha detaylı bir değerlendirme ve eleştiri çalışmamızın sonuç bölümünde yapılacaktır.

Gelenegin en açık biçimde kendisinde tezahür ettiği sanat ile kutsal bilim arasındaki ilişkiyi değerlendirecek olursak, her şeyden önce Burckhardt'ın bilim ile sanatın bir ve aynı gelenegin iki yüzü olduğu tanımlamasını yeniden hatırlamamız gerekir. Bu durumu Tıp bilimiyle örnekleyen Burckhardt, tıbbın hem bir bilim hem de bir sanat olduğunu savunmaktadır.⁴³⁷ Keeble ise sanat ve bilim ilişkisine değinirken geleneksel anlayışın ortadan kalkması nedeniyle sanatın ve bilimin bir anlam kayması yaşayarak bugün farklı kategoriler olarak değerlendirildiği tespitinde bulunmaktadır.⁴³⁸ Oysa ekolün genel tutumu, sanatın ve bilimin özdeş ve birbirini kapsayıcı bir özelliğe sahip olduğudur. Bu özdeş ve kapsayıcı yöne işaret eden Burckhardt, *"Sanat ne maddi temelini oluşturan zanaattan, ne de düzenli olarak iletildiği bilimden asla koparılamaz. Özgün anlamıyla sanat (fen) hem zanaat hem de bilimi bünyesinde toplar."*⁴³⁹ diyerek Fen manasında kullandığı sanatın bilimi barındırdığını ve özelde de İslâm sanatının bu birliktelikten doğduğunu sıklıkla dile getirmektedir. Sanat ve bilim ilişkisi hakkında Schuon'un değerlendirmelerinden ise şöyle bir sonuca ulaşabilmemiz mümkündür. Sanat kendini de var eden bilimi içinde barındırdığı için bilim olmadan sanat *de facto* ortaya çıkamaz. Zira Schuon'a göre, *"Kutsal bilim olmadan sanatın hiçbir geçerliliği yoktur."*⁴⁴⁰

Bu noktada Gelenekselci düşünürlerin üzerinde durdukları bir konuyu da değerlendirmemiz gerekmektedir. O da Yedi Beşeri Bilim ya da Yedi Özgür Sanat olarak tanımlanan, Ortaçağ döneminde de eğitimin esasını oluşturan bilim veya sanat

⁴³⁷ Burckhardt, **Akılın Aynası**, ss.198,199, Burckhardt, **Land**, 78,79., Özellikle İslâm dünyasında Tıp bilimine yüklenen geleneksel anlam için bkz. Osman Bakar, **İslâm Bilim Tarihi ve Felsefesi**, Çev. Işık Yanar, İnsan Yayınlar, İstanbul, 2015, ss.111-137.

⁴³⁸ Keeble, **Her İnsan**, s.28.

⁴³⁹ Burckhardt, **Akılın Aynası**, 248, Ayrıca benzer bir değerlendirme için bkz. Nasr, **Religious Art**, s.177.

⁴⁴⁰ Schuon, **Sacred**, s.11.

dallarıdır. *Trivium* olarak isimlendirilen Gramer, Mantık ve Belagat üçlüsüyle, *Quadrivium* olarak adlandırılan Aritmetik, Müzik, Geometri ve Astronomi dördlüsü bu bilim ya da sanat olarak kabul edilen eğitimin dallarını oluşturmaktaydı. Bu özgür sanatlar ile ruh arasındaki ilişkiye dikkat çeken Gelenekselciler, insan ruhunun tekâmülünün bu yedi bilim veya sanat aracılığı ile dengeli bir biçimde gerçekleştirildiği kanaatindedirler.⁴⁴¹ Bu alanların her birini, yedi felek olarak nitelendirilen Ay, Merkür, Venüs, Güneş, Mars, Jüpiter ve Satürn'ün ruhtaki yansımaları olarak değerlendiren Burckhardt, evren ve insan ruhu arasındaki sağlanan uyum sayesinde birlik fikrine ulaşılabilceği iddiasındadır.⁴⁴² (EK 1-27)

Bu birlik fikri sayesinde kendi ruhunda bütünlük ve kemal anlayışına kavuşan insan bir anlamda kendilik bilimine de vakıf olur diyebiliriz. Kendilik bilimi (*Autology*) tanımlaması⁴⁴³ bize doğrudan Yunus'un o meşhur dizelerini hatırlatarak "*ilimin kendini bilmek*" olduğunu, dolayısıyla birlik, uyum ve kemal anlayışının bu yolla ortaya çıkabileceğini işaret etmektedir. Bahsi geçen kendini bilme veya yalnızca bilme meselesinin, İslâmî literatürde hikmet kavramıyla doğrudan ilişkili olduğu söylenebilir. Ekol, hikmet ve felsefeyi -modern dönem saptmaları olarak tanımladığı özelliklerden ayrı tutarak- özdeş kavramlar olarak kabul etmektedir. Bilimi de bu kapsamda değerlendiren ekol, bilimi yalnızca hipotezsel ve istatistiksel doğruluk olarak değil, Platon'un sözünü ettiği felsefe olarak da görerek daha geniş ve kapsayıcı bir çerçeveden yaklaşmaktadır.⁴⁴⁴

Son dönemde modern bilimlerde yapılan yenilikler, araştırmalar ve buluşlar sonucunda Platon'un temsil ettiği felsefî anlayış ve geleneksel hikmet ile bir yaklaşma yaşandığını Fritjof Capra üzerinden aktaran Yılmaz, bunun neticesinde daha sonraki aşamalarda *mekanik* bir dünya görüşü yerine, *organik* bir anlayışın

⁴⁴¹ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.132.

⁴⁴² Burckhardt, **Akıl Aynası**, ss.85,86., Burada karşımıza çıkan yedi bilim, yedi gezegen, yedi bölümlü dünya tasarımı ve aralarındaki ilişkinin kadim uygarlıklarda mevcut bulunduğu, özellikle Babil kültüründe bulunan bu anlayışın zamanla Grek dünyasına geçtiği ve bu düşünceden Platon'un etkilendiği açıktır. Geleneğin Batı dünyasındaki takipçisi olarak ilgili jeneoloji içerisinde sayılan Platon'un ve takipçilerinin bu anlayışı sahiplendiklerini ve Gelenekselci ekolün de görüşlerini bu anlayışa dayandığını daha önce de belirtmiştik. Konuyla ilgili daha detaylı bir değerlendirme için bkz. Ernst Cassirer, **Sembol Kavramının Doğası**, Çev. Milay Köktürk, Hece Yayınları, İstanbul, 2011, ss.34-41.

⁴⁴³ Nasr, **Bilgi**, s.18, Burckhardt, **Akıl Aynası**, ss.54,100.

⁴⁴⁴ Coomaraswamy, "Konuşma Temsili mi? Düşünce Temsili mi?" **Her İnsan**, s.102.

benimsenebileceği potansiyeli üzerinde durmaktadır.⁴⁴⁵ Belki de bu gelişmeler sonucunda, ilerleyen süreçte gelenekselciler ile modernler arasında ihtilaflı görünen konuların da çözüme kavuşabileceği düşünülebilir. Her iki anlayışın zamanla hangi yöne evrileceğini, kendi alanlarında yapılan yeni çalışmaların göstereceği kanaatindeyiz.

Özet olarak insanlığın en çok önem verdiği kavramlardan biri olan bilim kavramının kapsayıcılığını, Gelenekselcilerin bakış açısında görmek mümkündür. Bilime bir kutsallık atfederek Kutsal Bilim (*Scientia Sacra*) tanımlaması getiren ekol, bu kavramın metafizik, Gelenek ve sanatla özdeş olduğunu ve tüm bu alanların birlikteliğinden her birinin bir anlam kazandığını savunmaktadır.

3.3. GELENEKSEL SEMBOLİZM

Yukarıda yer verdiğimiz Kutsal Sanat ve Kutsal Bilim başlıklarının Gelenekselci ekol açısından izahı için kullanılan resmi dil sembolizm dilidir.⁴⁴⁶ Bu nedenledir ki bu başlıkta Geleneksel Sembolizm aracılığı ile ekolün, temel düşünce dünyasını nasıl açıklamaya çalıştığını değerlendirmeye çalışacağız. Öncelikle sembol denilince genel anlamda ne anlaşıldığına ve ardından ekolün, özelde sembole nasıl bir anlam yüklediğine bakacağız.

Fransızca kökenli olan *symbole* kelimesi Türkçede "*duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, remiz, rumuz, timsal, simge*" olarak tanımlanmaktadır.⁴⁴⁷ Bu tanımlama içerisinde belki de en yaygın olarak kullanılan karşılık remiz ifadesidir. Remiz veya remz kelimesinin karşılığına baktığımızda "*işaret, işaretle anlatma, gizli ve kapalı bir surette söyleme*" açıklamasını bulmaktayız.⁴⁴⁸ İfade edilememe, gizli ve kapalı olma durumu sembol olanın ortak özelliğidir diyebiliriz. Herkese açık olmaması, bu kapalı olan anlamın yalnızca bilenlerce anlaşılabilir olmasına, sembolün Gelenekselci ekol açısından da benimsenen en temel özelliğidir. Bu nedenledir ki semboller kelimelerle ifade etmek

⁴⁴⁵ Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, s.147, Fritjof Capra, **Kainata Mensup Olmak**, Çev. Mücahit Bilici, İnsan Yayınları, İstanbul, 1996, ss.15-18.

⁴⁴⁶ Nasr, **Bilgi**, s.167.

⁴⁴⁷ İsmail Parlatır ve diğerleri, **Türkçe Sözlük**, 2.Cilt, 9. Baskı, TDK, Ankara, 1998, s.1937.

⁴⁴⁸ Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, 29. Baskı, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 2012, s.1035.

imkânsızdır⁴⁴⁹ ve yalnızca simgesel anlatım dilini bilenler onların hangi mesajı taşıdığını kavrayabilirler.⁴⁵⁰

Gelenekselci ekolün sembol anlayışına geçmeden önce sembolün, işaret ve alegori gibi kendisinin bile tanımlanmasında kullanılan ilişkili kavramlarla ne tür bir bağı olduğuna bakmakta fayda olacağı kanaatindeyiz. Çoğu zaman birbirlerinin yerine hatalı kullanımları, her birinin anlaşılmasında güçlüklerle neden olabilmektedir. Sembol, öncelikli olarak işaret sınıfında ele alınmaktadır ve işaret (*signal*) tasvir ettiği şeyin var olduğunu gösterir.⁴⁵¹ İşaret ile sembol farkı üzerinde duran Durand, işareti iki çeşit olarak tanımlamaktadır. İlkini keyfi işaretler olarak tanımlayarak, gösterilen bir gerçeğe veya her zaman tasvir edilebilirliği imkân dâhilinde olan bir gerçeğe göndermede bulunduğunu, diğerini ise alegorik işaretler olarak tanımlayıp, tasvir edilmesi güç bir gerçeği gösterdiğini ifade etmektedir. Alegorik işaretler en azından işaret ettiği gerçekliğin bir kısmını somut olarak betimlemek durumundadır. Eğer gösterilen hiçbir şekilde tasvir edilemez olursa ve bir nesneye değil de bir anlama göndermede bulunursa işte o zaman sembol devreye girer.⁴⁵² Dolayısıyla sembol, var olan gerçekliğin tasvir edilebilmesinin en kısa ve doğrudan yoludur diyebiliriz. Tokat'a göre sembol, işareten farklı olarak sanat, din, mitoloji ve metafizik alanlarda kullanıldığından, örneğin matematikteki anlamından farklı bir anlam düzeyine sahip olarak işareten tamamen ayrılır.⁴⁵³

Alegori (*temsili anlatım*) ve sembol farkına bakarsak aslında iki kavramın birbirinin tersi olduğunu görürüz. Çünkü Durand'ın, Godet'ten aktardığı üzere, "*Alegori, bir figüre varmak için bir fikirden yola çıkar; oysa sembol her şeyden önce ve bizzatı bir figürdür ve bundan dolayı da birçok şey arasında fikir kaynağıdır.*"⁴⁵⁴ Yani bir başka ifadeyle sembol merkezdedir ve merkezi bir anlama sahiptir ve de ulaşılamaz olanın ifadesidir. Durand'ın işaret, alegori ve sembol üzerine yaptığı değerlendirmeleri karşılaştırmalı verecek olursak, işarete başka bir düşünce tarzıyla yaklaşılabılır; alegori doğrudan bir araçla 'zor' algılanır ve genelde karmaşık bir

⁴⁴⁹ Burckhardt, *Astroloji ve Simya*, s.37.

⁴⁵⁰ Yılmaz, *Ezelî Hikmet*, s.90.

⁴⁵¹ Gilbert Durand, *Sembolik İmgelem*, Çev. Ayşe Meral, İnsan Yayınları, İstanbul, 2017, s.14.

⁴⁵² Durand, *Sembolik*, ss.16,17.

⁴⁵³ Latif Tokat, *Dinde Sembolizm*, Ankara Okulu Yayınları, Ankara, 2012, s.17., Sembol, işaret, alegori ve metafor kavramları arasındaki ilişki için ayrıca bkz.

⁴⁵⁴ Durand, *Sembolik*, s.18.

kavram veya soyut bir düşüncedir. Sembol ise hiçbir zaman doğrudan düşünce yoluyla algılanamaz.⁴⁵⁵ Sembol, her ikisini de aşan, aşkın ve tecrübî bir alana aittir.⁴⁵⁶ İşte bu noktada düşünceyi aşan bir özelliğe sahip olan sembolün Gelenekselcilerin yaklaştığı şekliyle akıl-üstü bir özelliğe sahip olduğu söylenebilir. Ekol'ün, sembolü oturtmak istediği zemin de budur. Bu anlamda sembol hem duygunun hem de anlamın ifadesidir.⁴⁵⁷ Modern dönem Jung ve benzer değerlendirmelerde "bilinçdışı" olarak tanımlanan sembolün bu tanımına itiraz eden ekol, sembolü bilinçdışı değil, akıl-üstü olarak tanımlamaktadır.⁴⁵⁸

Modern dönem psikologlarından olan Jung'un sembol tanımına göre, ilk bakışta anlaşılabilen anlamın ötesinde bir anlama sahip olması sembolün en temel özelliğidir. Sembol, hiçbir zaman kesin biçimde tanımlamayan veya tam anlamıyla açıklanamayan daha kapsamlı bir "bilinçdışı" özelliğe sahiptir.⁴⁵⁹ Jung'un sembol değerlendirmelerinde sembolleri iki başlık altında ele aldığını görmekteyiz. İlki "ebedi gerçekliği" ifade etmek için kullanılmış ve bugün pek çok dinde hâlâ kullanılan sembollerdir ki bu semboller "kültürel" semboller olarak tanımlanmaktadır. Diğeri ise psişenin bilinçdışı içeriklerinden çıkan "doğal" sembollerdir.⁴⁶⁰ Jung'un sembolizm üzerine bazı yönleriyle Gelenekselcileri andıran bir modernizm ve rasyonalizm eleştirisi getirdiğini görmekteyiz.

Modern insan, (mantıkla anlaşılmayan gizemli sembol ve düşüncelere karşılık verme kapasitesini yok eden) kendi "rasyonalizm"inin onu nasıl psişik "yeraltı"nın insafına terk ettiğini anlamıyor. Kendisini "batıl inançlar"dan kurtarmıştır (ya da öyle olduğuna inanmaktadır) ama bu sırada manevi değerlerini de tehlikeli biçimde yitirmiştir. Ahlaki ve manevi geleneği yıkılmıştır. Şimdi bu çözülmenin bedelini dünyanın her yerinde yaşanan bir yönsüzlük ve çözülmeyle ödemektedir. Antropologlar primitif bir toplumun manevi değerleri modern uygarlığın etkisine maruz kaldığında başına neler geleceğini pek çok kez ortaya koymuşlardır. Böyle bir durumda primitif toplumun insanları hayatlarının anlamını kaybeder, toplumsal düzenleri çöker

⁴⁵⁵ Durand, **Sembolik**, s.25.

⁴⁵⁶ Tokat, **Dinde Sembolizm**, s.14.

⁴⁵⁷ Tahir Uluç, **İbn Arabî'de Sembolizm**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2015, s.59.

⁴⁵⁸ Burckhardt, **Aklın Aynası**, ss.94,127,128.

⁴⁵⁹ Carl G. Jung, **İnsan ve Sembolleri**, Çev. Hatice Mukaddes İlgün, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2017, s.16.

⁴⁶⁰ Jung, **İnsan ve Sembolleri**, s.89.

ve ahlaki bir yozlaşmanın içine girerler. Biz de şimdi aynı durumdayız. Ama neyi kaybettiğimizi gerçekte hiç anlamadık, çünkü manevi liderlerimiz ne yazık ki sembollerin sunduğu gizemi anlamaktan çok kendi kurumlarını korumakla meşguldürler. Bana kalırsa inanç (insanın en güçlü silahı olan) düşünceyi dışlamaz ama ne yazık ki inananların pek çoğu bilimden (ve bu arada psikolojiden) o denli korkmuş görünüyor ki ezelden beri insanın kaderine hükmeden gizemli psişik güçlere karşı gözlerini kapatıyor. Bizler her şeyi gizemlerinden ve sırlarından soyduk: artık hiçbir şey kutsal değil.⁴⁶¹

Jung'un bu ifadeleri her ne kadar Gelenekselcilere benzer gözükse de ekol tarafından onun bilinçdışı zeminde sembollere getirdiği açıklama kabul görmemektedir. Çünkü gelenekselcilere göre, yukarıda da değindiğimiz üzere semboller akıl-üstü bir niteliğe sahiptir ve Jung'un tanımlamaya çalıştığı alanla hiçbir ilgisi yoktur.⁴⁶² Bu nedenledir ki Nasr'a göre; Jung, her ne kadar geleneksel psikolojiyi konu ediniyor görünse de sembollerini çarpıtmaktadır. Bunun için Jung, tüm geleneklere karşı olan Freud'a göre daha yanıltıcıdır.⁴⁶³ Yine Gelenekselcilerin itiraz ettiği, Jung'un kullandığı bir diğer kavram "*kolektif şuur*"dur. Jung sembollerin bu kolektif şuura ait olduğunu iddia eder. Guénon bu iddiayı şiddetle reddeder ve bu sembollerin aşkına ait ve "*gayr-i insani*" (*non-humaine*) olduklarını savunur.⁴⁶⁴ Zaten Gelenekselci ekolün modern psikolojinin parametrelerini kabul etmediğini daha önce de belirtmiştik.⁴⁶⁵

O halde Gelenekselcilerin sembolü en geniş anlamıyla nasıl tanımladıklarına bakarsak öncelikle Burckhardt'ın sembole yüklediği anlam üzerinden başlayabiliriz. Burckhardt'a göre sembol akıl ötesi gerçekliklerin "anahtarı"dır.⁴⁶⁶ Bu nedenle semboller akla (*intellect*) hitap ederek metafizik gerçekliğin anlaşılmasında kolaylaştırıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır denilebilir. Ekole göre semboller akıl ötesi olduğu gibi zaman ötesidir de. Bu nedenle semboller zamana bağlı tutulamazlar. İnsanın görece zamanında farklılaşmalar, anlam kayıp ya da

⁴⁶¹ Jung, **İnsan ve Sembolleri**, s.90

⁴⁶² Nasr, **Bilgi**, s.7.

⁴⁶³ Nasr, **Bilgi**, s.135.

⁴⁶⁴ René Guénon, **İnisiyasyona Toplu Bakışlar I-II**, Çev. Mahmut Kanık, Hece Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 2010, s.172.

⁴⁶⁵ Konuyla ilgili bkz. Burckhardt, "Modern Psikoloji", **Aklın Aynası**, ss.51-74.

⁴⁶⁶ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.127.

kaymaları yaşanabilir.⁴⁶⁷ Fakat bu sembolün sahip olduğu kök anlamdan bir şey eksiltmez ve bir sembol bu anlamıyla evrensel bir görev üstlenerek insanın, varlığın üst halleriyle iletişime geçmesini sağlayabilir.⁴⁶⁸ Guénon'un bu tespiti bize Burckhardt'ın Gök, İnsan ve Yeryüzü'nden oluşan büyük Çin Üçlüsü hakkındaki açıklamalarını hatırlatmaktadır. Burckhardt'a göre, bir hiyerarşi içerisinde bulunan bu üçlerden biri olan İnsan, aktif ilke Gök ile pasif ilke Yer arasında bir aracıdır ve bu ilkeler arasındaki iletişim ve uyumu da o sağlar.⁴⁶⁹ (EK 1-28)

Burckhardt, "Yalnızca bilgileri biçimlerini aşan insan, biçimlerin ne ile ilgili olduklarını bilir."⁴⁷⁰ diyerek insanın bu uyumu sahip olduğu aşkın tecrübe yoluyla sağlayabileceğine ve sembole gerçek anlamını onun verebileceğine işaret etmektedir. Sembol bu yönüyle "öte" fikrinin insan zihninde oluşmasına ve aşkın olanın tecrübe edilebilmesine olanak sağlar.⁴⁷¹ Burada insan zihninin işleyişinin sembollerin yorumuyla bağlantılı olduğunu; zihnin sahip olduğu üç farklı durumun -hissetme, tepki, düşünme- düşünme boyutunun işaret ve semboller yoluyla gerçekleştiğini görmekteyiz.⁴⁷² Dolayısıyla sembollere, insanın zihinsel faaliyetlerini harekete geçiren, bir anlamda onu ateşleyen ve aşkına yönelik düşünmesini sağlayan güçlü uyaranlardır tanımını getirebiliriz.

Bahsi geçen düşünme eylemi aşkına ait olduğunda çoğu zaman kelimelerle ifadesi imkânsız bir hal alır. Bu nedenle sembollerin anlamını yalnızca kelimelerle aktarmaya çalışmak mümkün olmaz.⁴⁷³ Lâfzî olarak tanımlamanın imkânsızlığı bize yaygın olarak bilinen bir Budist rahip ve öğrencisinin hikâyesini hatırlatmaktadır. Gerçeğin ne olduğunu üstadına soran talebeye üstadı konuşmadan yüzünü diğer yöne çevirerek cevap verir. Bunun üzerine talebe üstadın yüzünü döndüğü yöne geçerek sorusunu tekrarlar ve üstad aynı şekilde yüzünü diğer yöne çevirir. Sorusunu yineleyen öğrenciye bu kez üstadı konuşarak, sorusunu cevapladığını, gerçek cevabın kelimeler yoluyla aktarılamayacağını hatta kelimelere döküldüğü andan itibaren

⁴⁶⁷ Sembolün anlam kaybına Gelenekselci bakış açısından bir değerlendirme için bkz. Hüsnü Aydeniz, "Dinî Semboller, Sembolün Anlam Kaybı ve Etkilerine Gelenekselci Bir Yaklaşım (René Guénon Örneği)", *Ekev Akademi Dergisi*, Yıl:15, Sayı:48, Yaz 2011, ss.75-90.

⁴⁶⁸ Guénon, *İnisiyasyona*, s.177.

⁴⁶⁹ Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da*, s.32.

⁴⁷⁰ Burckhardt, *Aklın Aynası*, s.272.

⁴⁷¹ Tokat, *Dinde Sembolizm*, s.20.

⁴⁷² Tokat, *Dinde Sembolizm*, s.23,24.

⁴⁷³ Burckhardt, *Astroloji ve Simya*, s.37.

hakîkatin bozulmaya başlayacağını söyler. Bu nedenle hakikat hakkında yapılan her yorumun hakîkatin özünden bir şeyler eksilttiği mesajını verir. İşte bu hikâyede olduğu gibi, semboller doğrudan tecrübe edilen ve düşün dünyasında Burckhardt'ın yukarıda işaret ettiği bilgileri biçimleri aşan insan tarafından anlaşılabilmesi iddiası ekolün, sembol konusuna ana bakışını yansıtmaktadır. Bunun için aslında herhangi bir sembolün izahı için yapılan her girişim sembolün özünde taşıdığı anlamda da bir erozyona sebebiyet vermektedir yorumu getirilebilir.

Hak, Hakikat, Gerçek aslında Tanrı'yı tanımlayan ifadeler olması nedeniyle Tanrı'nın zatı hakkında lâfzî olarak konuşmanın imkânsızlığı da bu hikâyede bir anlamda ortaya konmaktadır. İşte lâfzî olarak konuşmanın imkânsızlığı sembollerin de varlık nedenini bize vermektedir.⁴⁷⁴ Sembollerin sahip olduğu ima edici yön, bu anlamda da dinî yorumlarda sembollerin sahip olduğu merkezi rolü de ortaya koyar.⁴⁷⁵ Bunun içindir ki hemen tüm kutsal metinler sembolizm yoluyla Hak olanı anlatmaya, sezdirmeye çalışır. Lings'e göre Allah'ı bilinir kılmanın yolu sembollerin kullanımı aracılığıyla.⁴⁷⁶ Tam da bu noktada dikkat etmemiz gereken ince bir ayırımın hatırlatılmasında fayda olacağı kanaatindeyiz. Semboller kendi başlarına gerçekliğin tanımları değildirler. Onlar tanım içindeki gerçekliğin sahip oldukları özelliklerin, öz'ün aktarımlarıdır. Hakkın, Gerçeğin bir anlamda hatırlatıcılarıdır.⁴⁷⁷ Bu yönüyle de Nasr'a göre semboller insana değil, daha yüksek bir düzleme aittirler.⁴⁷⁸ Aslında evrendeki her varlık bir anlamda bu yüksek düzlemin sahibi Mutlak Varlığa işaret eden semboller olarak da değerlendirilebilir.⁴⁷⁹

Mutlak olan idrak edilebilir olanın ötesinde olduğu için bu aşamada Mutlak'ın semboller yoluyla dile getirilmesi sanat aracılığı ile gerçekleşir.⁴⁸⁰ Daha önce de belirttiğimiz gibi, Tanrı'yı en iyi anlamamanın yolu sanat; sanatın kendini en iyi aktarma biçimi de sembollerdir sonucuna varabiliriz. Bu yönüyle ekol açısından Tanrı'yı ifade

⁴⁷⁴ Tokat, **Dinde Sembolizm**, s.29.

⁴⁷⁵ Tokat, **Dinde Sembolizm**, s.21.

⁴⁷⁶ Martin Lings, **Simge ve Kökenörnek Oluşum Anlamı Üzerine**, çev. Süleyman Sahra, Hece Yayınları, Ankara, 2003, s.9 'dan aktaran Burcu Bayer, **Gelenekselci Ekolün Sanat Felsefesi Anlayışı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 20015, s.24.

⁴⁷⁷ Collins, "Sanat Niçin Bugün İlhamdan Yoksun?", **Her İnsan**, ss.293,294.

⁴⁷⁸ Nasr, **Bilgi**, ss.167,168.

⁴⁷⁹ Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, s.96.

⁴⁸⁰ Hafız, **Kutsal**, ss.41,73.

eden her form bir semboldür.⁴⁸¹ Bu semboller aracılığı ile aşkın olana ulaşma imkânı vardır. Burada sanatın üstlendiği oldukça kritik rolü Kutsal Sanat başlığı altında belirtmiş bulunmaktayız.

Sembollerin Tanrı'yı ifade etmesi nedeniyle dikkat edilmesi gereken ve de tehlikeli bir yanlışın içine kişiyi ve toplumları sürükleyebilecek bir gerçeğe de parantez açmak istiyoruz. Bu tehlike sembolizmin yanlış anlaşılması ve algılanması sonucu zamanla bir putperestlik anlayışına evrilebilme potansiyelidir. Ekol, bu konuya hassasiyetle yaklaşarak sembolizmin katî surette putperestlik olmadığı üzerinde ısrarla durmaktadır. Putperestlik ile sembolizm arasındaki en belirgin fark putperestlikte sembol, onu sembolize ettiği düşünülen nesneye indirgenmektedir.⁴⁸² Oysa sembolizmde yalnızca bir yansıtma söz konusudur; yoksa yerine geçme ve hakîkatin kendisi olma iddiası söz konusu değildir.⁴⁸³ Bu şekilde algılanmasında sembolün amacına uygun kullanılmaması, algılanmaması ve kutsallığından arındırılmış manevi hayatın sekteye uğradığı (özellikle modern dönem) gerçekliği ile karşılaşmaktayız.⁴⁸⁴ Zaten günümüz dünyasında folklor veya paganizm kalıntısı olarak tanımlanan pek çok sembolün geleneksel unsurların anlaşılmasından kaynaklı olduğu rahatlıkla söylenebilir.⁴⁸⁵ Yalnızca putperestlik değil aynı zamanda büyücülük de bu anlamda sembolizmin yanlış anlaşılması neticesinde ortaya çıkan diğer bir hastalıklı tutumdur.⁴⁸⁶

Guénon, bahsi geçen yanlış yorumlamalara asıl neden olarak sembolik dilin bilinmemesini gerekçe göstererek, zamanla ya büyücülük benzeri sapmalara ya da anlaşılamadığı için sembolizmin bir çeşit hurâfe olarak nitelendirilmesine sebep olduğunu belirtmektedir.⁴⁸⁷ Mevcut bozulmayı Lord Northbourne'un kullandığı Latince bir özdeyişle pekiştiren Yılmaz'ın, "*Corruptio optimi pessima: En iyinin*

⁴⁸¹ Hafız, **Kutsal**, s.250.

⁴⁸² Guénon, **İslâm Mâneviyatı**, s.122.

⁴⁸³ Nasr, **Bilgi**, s.168., Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, s.224.

⁴⁸⁴ Mircea Eliade, **İmgeler ve Simgeler**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Doğu Batı Yatinları, Ankara, 2017, s.27.

⁴⁸⁵ Aydeniz, **Ekev**, s.78.

⁴⁸⁶ İnci örneği üzerinden sembolizmin büyücülüğe nasıl evrildiği ile ilgili bkz. Mircea Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, Çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, ss.419-421., Eliade, **İmgeler**, ss.162-166.

⁴⁸⁷ René Guénon, **Fundamental Symbols The Universal Language of Sacred Science**, Çev. Alvin Moore,Jnr, Ed. Michel Valsan. Quinta Essentia, Cambridge, 1995,s.41., Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, ss.13,14.

bozulması olabilecek en kötü şeydir." hatırlatması bu anlamda meseleye ışık tutmaktadır. Ayrıca Yılmaz, sembolik anlatım dilinin bilinmemesinden yahut bozulmasından kaynaklı metafiziğin anlaşılabilmesi problemi de ekolün görüşleri paralelinde sözlerine eklemektedir.⁴⁸⁸ Guénon, sembolik dil anlaşılmadığı vakit geri kalan şeyin yalnızca ölü kelimeler olduğunu belirterek, insanların yaşadıkları kutsal kozmosu anlamlandırabilmeleri için sembollerin dilini bilmesi gerekliliğine sıklıkla vurgu yapmaktadır.⁴⁸⁹

Sembollerin evrensel anlayış çerçevesinde vardıkları ortak mesajlar olmakla birlikte, kültürler arasında kimi zaman farklılıkların ortaya çıkması yine üzerinde düşünülmesi gereken bir başka konudur. Burckhardt, bu konuya değinerek *"geleneksel biçimlerin asal birliğinin"* en baştan itibaren kabul edilmesi gerekliliği üzerinde durup, farklılıkların özde olmadığını, bu farklılıkların yalnızca büyük Gerçeklik karşısında gerekli olan ifade çeşitliliği ve zenginliğinden kaynaklandığını savunmaktadır. Farklı geleneksel semboller arasında yapılan karşılaştırmaların her zaman bir yanlış anlaşılma tehlikesi barındırdığını ifade eden Burckhardt, bu farklılıkların geleneklerin zayıf ya da eleştiriye açık bir yanı olarak değil, aksine ifadede bir zenginlik göstergesi olarak ele alınması gerektiği fikrindedir.⁴⁹⁰ Stoddart ise sembolün taşıdığı öğretisel mesajdaki tüm bu farklılıkların en belirgin şekilde görüleceği ve anlamlandırılabilmesi alan olarak sanatı işaret etmektedir.⁴⁹¹ Buradan da sanatın dünyadaki tüm farklılıklara karşın ortak bir dil taşıyarak bütünleştirici bir yönünün olduğunu açık şekilde görebilmekteyiz.

Sanatın hem görsel alana hem de işitsel alana hitap etmesi sembolleri de bu anlamda hem görsel hem de işitsel anlamda çeşitlenmesini sağlamıştır. Guénon, bu konuya dikkat çekerek işitsel sembollerin daha çok göçebe toplumların geleneklerinde yaşadığını belirtip, görsel olanların ise daha çok yerleşik kültürlerle ilişkili olduğu üzerinde durmaktadır; fakat her ikisi arasında mutlak bir ayrımın yapılamayacağı gerçeğinin de unutulmaması gerektiğini hatırlatarak. Görsel sembolün bir kez şekil aldıktan sonra artık kalıcı bir hale kavuştuğunu söyleyen

⁴⁸⁸ Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, s.91.

⁴⁸⁹ Guénon, **Fundamental**, ss.40,41., Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, s.216.

⁴⁹⁰ Burckhardt, **Tasavvuf**, ss.11,12.

⁴⁹¹ Stoddart, "Giriş", **Aklın Aynası**, s.10.

kaba tanımıyla, "kendisinden bahsedilmemesi gereken şeydir"; hakkında sükût edilmesinin daha uygun olacağı ya da dışarıya yansıtılmasının yasak olduğu şeydir.⁴⁹⁷ Bahsi geçen sükût kavramı bize bir tasavvuf kavramı olan "hâmuş"u doğrudan çağrıştırmaktadır. Anlatılacak şeyin sözle izahı mümkün olmadığı zaman onun aktarımı için tek bir yol kalmaktadır ki, o da semboldür. Sonuç olarak ekol, kutsal olanın ve aktarılması mümkün görünmeyen şeylerin sembol aracılığı ile aktarılabilceğini savunmaktadır.

3.4. GELENEKSEL KOZMOLOJİ VE SEMBOLİZMİ

Kozmos kavramı kendisiyle zıt anlama sahip kaostan farklı olarak bir düzenin ifadesidir. Her şeyde bir düzen ve birliği temsil eder. Köken bakımından Yunancaya dayanan kozmos kelimesi birincil anlamda dünya (*world- κόσμος*) ve yine evren (*universe-σύμπαν*) anlamlarına gelir.⁴⁹⁸

Metafizik düşünme yetisine sahip insanoğlu, bu kabiliyetinin neticesinde yaşadığı evrene bir anlam yükleme, onda var olan düzenin kaynağını arama girişimine koyulmuştur. Bilinen ilk örneklerden itibaren bu düzen anlayışının peşinde olan insan, evrenin bir parçası olarak kendini, amacını ve önemini keşfetmenin yollarını bulmaya çalışmıştır.⁴⁹⁹ Bu bakımdan metafiziğin bir dalı olarak kabul edilen kozmolojinin,⁵⁰⁰ farklı çevrelerde değişik yansımaları bulunmakla birlikte, kültürler arası ortak bir kökene sahip olduğu söylenebilir.

Ancak yine de her medeniyetin kendi kozmoloji anlayışını geliştirdiği ifade edilebilir. Helenistik ve buna bağlı gelişen İskenderyen kozmoloji, buradan etkiler taşıyan ve kökeninde Vahyin olduğu Yahudi, Hristiyan ve İslâm kozmoloji anlayışları, Asya coğrafyasında ortaya çıkmış Hint, Tibet kozmolojileri gibi, farklı kozmoloji görüşlerinin tamamının ortak amacının, insanın yaşadığı evrene bir anlam

⁴⁹⁷ Guénon, *İnisiyasyona*, s.181.

⁴⁹⁸ Niki Watts, *The Oxford New Greek Dictionary*, Berkeley Books, New York, 2008, ss.275,448,460.

⁴⁹⁹ İslâm î literatürde bu arayışın en güzel örneğini Hz. İbrahim teşkil eder. Hz. İbrahim'in kâinatta var olan bu düzenin kaynağını arama girişimi En'am Suresinde anlatılmaktadır. İlgili ayetler için bkz. En'am Suresi 74 -83. ayetler.

⁵⁰⁰ Seyyid Hüseyin Nasr, *İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş*, Çev. Nazife Şişman, İnsan Yayınları, İstanbul, 1985, s. 36.

verme çabası olduğunu söyleyebiliriz. Geleneksel anlayışta hakîkate ulaşmanın dört ana çalışma alanı olduğu kabul edile gelmiştir. Bunlar metafizik, kozmoloji, mânevî psikoloji ve ahlâkbilim (*etik*) dir. Bu alanların erişmeye çalıştığı gerçekliği özet biçimde ifade edecek olursak, sırasıyla Tanrı, kâinat, insanın kendi benliği ve insanın diğer tüm canlılarla kurduğu ilişkilerdir.⁵⁰¹ İşte bu anlama ve anlamlandırma çabası içinde kozmoloji, kâinatın varlığı, nasıl var olduğu, Tanrı ile olan bağı, insan ve çevresiyle olan ilişkileri düzleminde meseleleri irdelemeye çalışır.

Geleneksel kozmoloji olarak tanımlanan bu kozmolojiler için aynı zamanda "*gerçek*" kozmoloji tanımlaması da yapılmaktadır. Gerçek kozmolojinin Yahudi, Hristiyan ve İslâm kozmolojilerinde olduğu gibi Vahye dayanması ve ortak bir doktriner anlayışı savunmaları daha önce de ifade edildiği gibi, köken birliğinin de bir işareti olarak kabul görmektedir.⁵⁰² Guénon bu durumu '*doktrin birliği*' şeklinde Dante'nin görüşleri üzerinden açıklamaktadır.⁵⁰³ Elbette üç semavî din olarak değerlendirilen bu dinlerden başka, diğer kozmolojilerin kökeninde de semavî özellikler bulunduğu ekol mensuplarınca savunulmaktadır. Örneğin, ekol, Hristiyan ve Yunan kozmolojilerinin her ikisinin de ilk bakışta farklı gibi görünseler de ilahi kaynaklı olduklarını, İncil'deki mitin vahyedilmiş olması gibi, Yunan kozmolojisinin de salt insan kökenli olmadığını Aristo'nun temel fikirleri üzerinden savunmaktadır. Bu açıdan Hristiyan kozmolojisinin, Aristo'nun akıl ötesi analitik düşüncesiyle birlikte simgeciliği olumlayan Platon'un ilk örnekler (*arketipler*) doktrini kendi bünyesine kabul ederek birleştirdiği düşüncesi benimsenmektedir.⁵⁰⁴ Tek Tanrılı dinlerin arasındaki benzer yönlerin etkileşim, fikir alışverişi ve ortak bir kültür sonucu olduğu söylenebilir. Bu etkileşim Helenistik dünya ile Asya toplulukları arasında da mevcuttur diyebiliriz. Ama ekolün ortak savunusu, asıl benzer yönün, salt tarihsel etkileşimlerde değil, sezgisel bilgi temelli ve Vahye dayalı bir anlayışta olduğudur.⁵⁰⁵ Yani özetle tüm çalışma boyunca açıklamaya çalıştığımız, ekolün temel

⁵⁰¹ William C. Chittick, **Kozmos'taki Tek Hakikat**, Çev. Ömer Çolakoğlu, Sufi Kitap, İstanbul, 2010, ss.54,55.

⁵⁰² Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.23.

⁵⁰³ René Guénon, **Dante ve Orta Çağ'da Dinî Sembolizm**, Çev. İsmail Taşpınar, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014, s.48. Guénon, Dante'nin eserlerinde Müslüman etkilerin dışında doğrudan Hindu etkilerin var olduğu iddiasına karşılık, mevcut benzerlikleri bütün dinlerde (Geleneklerde, Traditions) var olan doktrin birliği ile izah etmektedir.

⁵⁰⁴ Burckhardt, **Aklın Aynası**, ss.22,23.

⁵⁰⁵ Burckhardt, **Aklın Aynası**, ss.23,24.

görüşü olan Ruh'a ve Akl'a (*Intellect*) dayalı vahyedilmiş, değişmez ve evrensel doktrinin bu kozmolojilerin de özünü oluşturduğu düşüncesi 'geleneksel ve gerçek' kozmoloji olarak nitelenen bu farklı kozmolojilerin temel dayanak noktasıdır.

Tabi'i ortak yönleri olduğu ifade edilen bu kozmolojilerin farkının kaynağına da mutlak surette değinmemiz gerekmektedir. Nasr'a göre bu fark "gözlemci"nin bakış açısından kaynaklanmaktadır. *"Bu nedenle kozmolojik bilimler Vahy'e veya bu bilimlerin geliştiği medeniyetin niteliksel özüne tamamen bağımlı olmak zorundadırlar. Aynı medeniyetin içinde bile, aynı alanı inceleyen, fakat farklı perspektiflere sahip birçok kozmolojik bilime rastlayabilmemizin nedeni, işte bu gözlemcinin bakış açısındaki farklılıktır."*⁵⁰⁶ diyen Nasr, kozmolojinin izafilikten bağımsız olan metafizik ve matematiğin aksine görece farklı yorumlara sahip olabileceğini belirtmektedir.

Özelde çalışmamızın muhtevası gereği İslâm kozmoloji anlayışına değinecek olursak, diğer geleneksel kozmolojilerden sonra ortaya çıkmasına rağmen verdiği ortak bir mesaj vardır ki; o da tabiatın birliği ilkesidir.⁵⁰⁷ İslâm inancı içerisinde bu birlik fikrine ulaşmak isteyen düşünürler tefekkürden akletmeye (*intellection*), muhakemeden deney ve gözlemlere kadar pek çok farklı yöntem uygulamışlardır. Bunu yaparken de tabiatı incelemelerinin asıl amacı tefekküre (*sapientia*) yönelten ve onu yansıtan bir bilim (*scientia*) anlayışı ortaya koyabilmektir.⁵⁰⁸ İslâm kozmolojisinin kendisini ve ortaya koyduğu bu bilim anlayışını "ilm-i kâinat" ve "ilm-i nefis" olarak tanımlayan Chittick'in⁵⁰⁹ bu nitelendirmelerinden de anlaşılacağı üzere kendilik bilgisi ve buna bağlı olarak da kozmosun bilgisi, ulaşılacak istenen asıl bilgi türüdür. Kozmolojik ilimlerin evreni anlamaya ve anlamlandırmaya yardımcı olurken aynı zamanda insanın tefekkür melekesinin de canlılığını sağladığını

⁵⁰⁶ Nasr, **Kozmoloji**, s.18. Farklı kozmoloji anlayışları olduğundan söz edildi. Ekol'ün en çok etkilendiği kozmoloji anlayışlarından biri de dört çağlı Hindu kozmolojisi. Bu kozmolojiye göre, Krita Yuga Altın Çağ, Treta Yuga Gümüş Çağ, Dvapara Yuga Bronz Çağ ve son olarak da Kali Yuga Demir Çağ'dan oluşan bir döngüsel kozmolojik düzen söz konusudur ve insanlık karanlık çağ olarak da nitelenen Kali Yuga döneminin içinde yaşamaktadır. Zaten ekol, gelenekteki yozlaşmayı ve bozulmaları bu çağla ilişkilendirerek açıklama getirmektedir ve bu kozmik inanca göre bu dönemin sonu yeni bir altın çağın da başlangıcı olacaktır. Konu hakkında daha detaylı bir değerlendirme için bkz. René Guénon, **The Reign of Quantity & the Signs of the Times**, Çev. Lord Northbourne, Sophia Perennis, Hillsdale NY, 2004, ss.159-164., Coomaraswamy, **The Essential Ananda K.**, s.294.

⁵⁰⁷ Nasr, **Kozmoloji**, s.19-21.

⁵⁰⁸ Nasr, **Kozmoloji**, s.305,306.

⁵⁰⁹ Chittick, **Kozmos'taki**, s.7.

savunan Nasr, bu durumu " *Aslında geleneksel kozmoloji insana kozmosu bizâtihi bir ikon olarak idrâk etme imkânı verme şeklinden başka bir şey değil de nedir?*" sorusuyla pekiştirerek kozmosun Tanrı'nın bir tecelli alanı olduğunu ortaya koymaya çalışmaktadır.⁵¹⁰

Allah'ın ayetleri tanımlaması bir bakıma yalnızca Vahyin kayıt altına alındığı kutsal kitapları işaret etmez. Evrenin tamamı Allah'ın ayetlerini açığa vurduğu bir kâinat kitabı olarak düşünülebilir. Zaten Vahye dayalı dinlerde kitabın çift anlamlılığı başlangıçtan bu yana göz önünde bulundurulmuştur. Bu çift anlamlılığın ilki kendini Yahudi ve İslâm inancında Tevrat ve Kur'an; Hristiyan inancında ise Hz. İsa'nın şahsında Logos kavramıyla ortaya koyarken, kitabın ikinci anlamı doğrudan kâinat kitabıdır. İslâm literatüründe kitabın birinci anlamı olan vahyedilmiş ve yazılmış olan Kur'an için "*el-Kur'ânu't Tedvînî*" tanımlaması yapılırken, ikincil anlamda kozmik Kur'an için "*el-Kur'ânu'l Tekvînî*" tanımlaması getirilmiştir.⁵¹¹ Allah'ın ayetleri kendini yazılı ve sözlü olarak göstermekle birlikte, tabiatın içindeki mükemmel işleyiş ve düzende de göstermektedir. Bu nedenle kozmoloji bilimi tabiatta bulunan ve Allah'ın varlığını vaz' eden bu ayetlerin ele alındığı bir bilimdir diyebiliriz. Nasr, tabiatta mevcut Allah'ın ayetlerinin Kızılderili, Şinto ve Tao inancına sahip olan topluluklar, Hintli vb. guruplar tarafından bitki ve hayvan sembolizmi üzerinden ilâhî ilkelerin tezahürleri olarak kabul gördüklerine işaret etmektedir.⁵¹²

İslâm kozmoloji anlayışında en kilit kavramlardan biri Sudûr (*doğmak, zuhur etmek, sâdır olmak, procession*) kavramıdır. İhvân-ı Safâ, Fârâbî, İbn Sînâ, İbnü'l Arabî gibi topluluk ve filozoflarca benimsenmiş olan bu kavramın ilk savunucularından olan Plotinos'un bu görüşleri İslâm dünyası üzerinde Yeni-Platoncu bir anlayış şeklinde oldukça etkili olmuştur.⁵¹³ Plotinos'un Tanrı hakkında ve evrenin ortaya çıkışı ile ilgili düşünceleri, İslâm dünyasında çelişkilerden uzak bir

⁵¹⁰ Seyyid Hüseyin Nasr, **Seyyid Hüseyin Nasr'ın Temel Düşünceleri**, Ed. William Chittick, Çev. Nurullah Koltas, İnsan Yayınları, İstanbul, 2012, s.225.

⁵¹¹ Nasr, **Seyyid Hüseyin**, ss.225,226., Ayrıca bu anlamda tabiatın semboller kitabı olmasıyla ilgili bkz. Nasr, **Kozmoloji**, ss.18,311,312.

⁵¹² Nasr, **Seyyid Hüseyin**, s.226, Aynı sembolizmin Türk toplulukları arasında da mevcut olduğu herkesçe malumdur. Bu konu hakkında detaylı bir çalışma için bkz. Andrey Markoviç Sagalayevev, **Ural-Altay Mitolojisinde Arketipler ve Semboller**, Çev. Ali Toraman, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2017.

⁵¹³ Ahmet Çaycı, **İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol**, Palet Yayınları, Konya, 2017, s.30

biçimde yorumlanmaya çalışılmış, inanç ve felsefenin aynı noktada buluşabileceği düşüncesiyle hareket edilerek hiyerarşik bir düzen içerisinde kozmosun varlığı izah edilmiştir.⁵¹⁴ Plotinos'un Tanrı hakkındaki görüşünü bu düşüncenin ışığında kendi ifadeleriyle aktaracak olursak;

*Tanrı bütün varlıklarda mevcut olmak durumundadır; o halde, bu mevcudiyeti her ne şekilde algılasak algılayalım, Tanrı bizim dünyamızda da mevcuttur; demek ki dünya Tanrıya dâhildir. Fakat Tanrı dünyada mevcut olmasaydı, o zaman sizin içinizde de bulunmazdı ve siz ne Tanrıya ne de ondan sonra gelen varlıklara dair hiçbir şey söyleyemezsiniz.*⁵¹⁵

Bu yaklaşımın İslâm düşünce ve tasavvuf dünyasıyla örtüştüğünü görmek mümkündür. Kendisini İslâm dünyasında Vahdet-i Vücûd anlayışıyla da gösteren bu düşünce İbnü'l Arabî'nin felsefesinde de ayna sembolizmiyle karşılanmaktadır.⁵¹⁶ Tanrı-Âlem ilişkisini ayna sembolizmi üzerinden açıklayan İbnü'l Arabî'ye göre, âlem ne Tanrı ile özdeşdir ne de Tanrı'dan başkadır. Bu düşüncüyü de açıklamanın en doğrudan yolu ayna sembolizmini kullanmaktır. Çünkü aynadaki görüntü görünenle özdeş olmadığı gibi, görünenden başkası da değildir.⁵¹⁷ Aslında Gelenekselci ekolün düşüncelerini besleyen bu anlayış kadim geleneğin diğer tüm kültürlerde ortak paydasını oluşturur. Zaten Burckhardt'a göre, *"bu yeni bir tez değildir ve gerçek manevî geleneklerin hepsinde var olan simgecilik bilimine özgüdür."*⁵¹⁸ Bunun içindir ki, Plotinos'tan Buda'ya, St. Paul'den İbnü'l Arabî'ye, Eckhart'dan Ferîdüddin Attâr'a kadar Geleneğin tüm takipçileri aynı tezde buluşurlar. İsimlendirmeler farklı olsa da düşünce ve o düşüncüyü temsil eden simgecilik aynıdır.⁵¹⁹

İslâm düşüncesi içerisinde karşımıza sıklıkla çıkan bir diğer kozmoloji ile ilgili kullanım ise *"on sekiz bin âlem"* tanımlamasıdır. Bu konuya oldukça sade ve anlaşılır bir açıklama getiren Abdülbâki Gölpınarlı, aslında âlemlerin sayısının on

⁵¹⁴ Sudûr düşüncesinin detayları için bkz. Mahmut Kaya, "Sudûr", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt.37, İstanbul, 2009, ss.467-468.

⁵¹⁵ Pierre Hadot, **Plotinos ya da Bakışın Saflığı**, Çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2016, s.46.

⁵¹⁶ Uluç, **İbn Arabî'de Sembolizm**, s.117.

⁵¹⁷ Uluç, **İbn Arabî'de Sembolizm**, s.310.

⁵¹⁸ Burckhardt, **Akılın Aynası**, s.128.

⁵¹⁹ Vahdet-i Vücûd düşüncesi ve ayna simgeciliği ile ilgili daha detaylı bir değerlendirme için bkz. Burckhardt, "Ayna Sembolizmi", **Akılın Aynası**, ss.127-133., İbnü'l Arabî ekolünün Vahdet-i Vücûd düşüncesinin Gelenek içinde geçen kavramlarla mukayeseli bir değerlendirmesi için ayrıca bkz. Henry Corbin, **İslâm Felsefesi Tarihi**, Cilt:2, Çeviren ve Notlandıran Ahmet Arslan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, ss.78-86.

sekiz olduğunu ve Araplarda son sayının bin olması nedeniyle bu âlemlere açıklama getirilirken bin sayısının sona eklenerek kullanılmasından kaynaklı bir algı sonucu böyle bir kullanımın ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu on sekiz âlem kısaca Akl-ı Küll (Tanrı'nın aktif zuhuru), Nefs-i Küll (Akl-ı Küll'den meydana gelen pasif kâbiliyet), Dokuz Gök, Dört Unsur, Üç Mevlûdden oluşmaktadır.⁵²⁰ (EK 1-29)

Geleneksel olarak tanımlanan bu kozmoloji anlayışlarının en temel ortak noktası yer merkezli (*geocentric*) bir âlem tasavvuruna sahip olmalarıdır.⁵²¹ Yer merkezli görüş tarihin ilk çağlarından itibaren Babil ve Mısır uygarlıklarından başlayarak Yunan medeniyetine ve oradan da Rönesansın önemli düşünürlerinden Cusanus ve nihayetinde Kopernik'e kadar savunulmuş ve Kopernikle birlikte yerini güneş merkezli (*heliocentric*) anlayışa bırakmış bir görüşü temsil etmektedir. Yer merkezli bu anlayışa göre *Stellatum* adı verilen sabit yıldızlar alanı ile Dünya arasında hareket halinde olan gezegenler bulunmaktaydı.⁵²² Bu görüş Kopernik'in açıklamalarıyla nihayete ererken, başlangıçtan itibaren savunulan yer merkezli görüşün yalnızca salt bilimsel bir anlayışa indirgenmemesi gerektiği eleştirileri de gündeme gelmiştir. Örneğin kozmik bir sembolizmin varlığını savunan Gelenekselci ekol, güneş merkezli anlayış sonucunda kozmolojinin bir çeşit kozmografyaya indirgendiğini, yer merkezli anlayışın araka planındaki kendi organik ve mânevî görüşün anlaşılamadığını savunmaktadır.⁵²³ Kozmik gerçekliğin sahip olduğu ikonik yönün anlaşılamadığı eleştirisini getiren Nasr;

*Modern bilimler de doğayı bilir, fakat artık bir ikon olarak değil. Onlar bize bir ikonun boyutu, ağırlığı, şekli hatta kullanılan farklı renklerin kompozisyonu hakkında pek çok şey söyleyebilirler ama sahip olduğu gerçekliğin arkasında yatan mânâ hakkında bize söyleyecekleri bir şey yoktur.*⁵²⁴

diyerek aslında bir anlamda ekole getirilen bir çok eleştirinin kökeninde yatan sembolik anlayışın kavranamayışından kaynaklı yanlış anlaşılmanın da benzer bir biçimde bu konuda da mevcut olduğuna dikkat çekmektedir.

⁵²⁰ Abdülbâki Gölpınarlı, **Yunus Emre Divân ve Risâletü'n Nushiye**, Derin Yayınları, İstanbul, 2010, ss.321,322.

⁵²¹ Wolfgang Smith, **The Wisdom of Ancient Cosmology: Contemporary Science in Light of Tradition**, The Foundation for Traditional Studies, Oakton, 2004, s.165.

⁵²² Smith, **Ancient Cosmology**, s.168.

⁵²³ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.24.

⁵²⁴ Smith, **Ancient Cosmology**, s.170

Nasr'ın görüşlerine paralel olarak, Kopernik sonrası gelişmeleri değerlendiren Burckhardt, modern kozmoloji tanımlamasıyla, algılanabilen dünyaya ilişkin modern bilime kozmoloji adının verilerek haksız bir nitelendirme yapıldığını, bu nedenle de modern kozmoloji diye bir tanımlamanın kabul edilemeyeceği tezini ileri sürer. Burckhardt, zaten Kopernik öncesi de bilinen⁵²⁵ güneş merkezli anlayışın yeni bir mânâvî bakış açısının doğmasını sağlamadığı gibi insanın sahip olduğu organik konuma da bir katkı sağlamadığını şu sözlerle ifade ederek; *"İnsan aklının kendisini aşmasına ve şeylere kozmosun sonsuzluğu açısından bakmasına yardımcı olmak yerine, insanı üst-insan yapmak bir yana, insanlıktan bile çıkaran materyalist bir Prometeciliği teşvik etmiştir sadece."*⁵²⁶ bu düşünceye bağlı gelişen maddeci anlayışı ve modern kozmolojiyi reddetmektedir. Ekolün modern dönem ve modern insana getirdiği eleştirilerin başında, geleneksel kozmolojinin ortaya koyduğu mânâ dünyasının inkâr edilerek, Prometeci bir anlayışla bakir tabiata karşı saldırgan bir nefret hissiyle yaklaşılmasıdır. Bu nedenledir ki, bu zihniyete sahip olan insan, beş asırdan bu yana dünyayı talan etmeye, tabiatı yok etmeye başlamıştır.⁵²⁷

Ekolün hemen her görüşünde sembolizme atıf yapması, geleneksel kozmolojiye yüklenen sembolik anlamın ve buna bağlı olarak sanat ve mimariye olan yansımalarının ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Öncelikle yer merkezli ve güneş merkezli anlayışın ortak sembolik anlamıyla başlayabiliriz. Burckhardt, geleneksel kozmoloji anlayışı içerisinde güneşin, gezegenlerin ışık kaynağı olması ve yine hareketlerini yönlendiren bir kutup olması nedeniyle merkezi bir role sahip olduğunu, bu nedenle güneşe yukarıda ve içte eşit sayıda (yedi) gök ayrılarak onun merkezi rolüne sembolik bir göndermede bulunulduğunu belirtmektedir. Aynı sembolizme en içteki son nokta ve sabitleştirme merkezi olan dünya da sahiptir.⁵²⁸ (EK 1-30) Dünyanın ve içinde var olan insanın sembolik anlamı ise kozmik bir varış noktası olması ve taşıdığı önemle ilişkilidir. Ancak insanmerkezci bu anlayış insana

⁵²⁵ Burckhardt, Kopernik'in bu keşfinin yeni bir şey olmadığını zira onun, Sirakuzalı Hiketas'dan (M.Ö 5.Yüzyıl) ve Plutarch'dan (46-119) alıntılar yaptığını belirtmektedir., Daha ayrıntılı bir değerlendirme için bkz.Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, ss.228,229.

⁵²⁶ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.26.

⁵²⁷ Nasr, **Seyyid Hüseyin**, s.238., Burckhardt, **Aklın Aynası**, ss.17,18.

⁵²⁸ Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.230,231.

bir kibir vesilesi olmaktan ziyade ona bir kulluk bilinci yükler.⁵²⁹ Bu sembolik anlamda meseleye bakıldığında aslında Kopernik'in ortaya koyduğu güneş merkezilik gelenekselci anlayış içerisinde zaten bilinen bir şey olduğu için köklü bir değişiklik olarak da algılanmamıştır diyebiliriz.

Bir düzen ve eşyada âhenk olarak tanımlanan kozmoloji⁵³⁰ hangi ölçüde sanat ve mimariye etki eder sorusu yine ekolün üzerinde durduğu konu başlıklarından biridir. Coomaraswamy'e göre bütün geleneksel sanatlar ve mimari, aslında kozmik bir örneği izler.⁵³¹ O halde, mânevî, psişik ve maddi olarak kabul edilen bir âlem tasavvurunda⁵³² ya da bir başka ifadeyle ruh, nefis ve maddeden müteşekkil makrokozmos ve mikrokozmos düzende⁵³³ maddeyi temsil eden unsurlardan olan mimariye ve sanata bu kozmik anlayışın nasıl bir yansıması söz konusudur? Buradan itibaren kozmolojinin sanat ve mimariye olan etkileri ve taşıdığı sembolizm üzerinde durmaya çalışacağız. Zira ekole göre sanat tarihini anlamak ve anlamlandırabilmek için vazgeçilmez iki bilgi türünden biri teoloji ise diğeri de kozmolojidir.⁵³⁴ *"Geleneksel kozmoloji, kelimenin ezeli anlamıyla sanatın bir yönünü daima içerir."*⁵³⁵ Burckhardt'ın bu ifadesinde de anlaşılabileceği üzere geleneksel kozmoloji ile sanat arasında sıkı bir ilişki vardır. Belki de sanatı anlamlı kılan, anlaşılmasını sağlayabilecek olan bilgi geleneğe ait bu kozmoloji bilgisinin içerisinde yer almaktadır. Zaten Burckhardt'ın temel eleştirisi de kozmolojinin bu yönüyle ihmâl edilerek sanatın taşıdığı anlamın kavranamamasıdır. Burckhardt'ın dikkat çektiği bir diğer husus sanatın anlaşılabilmesi için ona gerekli olan bütüncül bakışın gerçekleşmesi zorunluluğudur. Bunun da ancak kozmolojik bir bakış açısıyla mümkün olabileceğini ifade etmektedir. Aksi bir tutumla modern dönem anlayışıyla "gerçekliğin hem kuramsal hem de teknolojik olarak parçalanması"nın sanatın doğasına aykırı olduğu

⁵²⁹ Jean Borella, **Dinsel Simgeciliğin Bunalımı**, Çev. Lütfi Fevzi Topaçoğlu, İnsan Yayınlar, İstanbul, 2016, s.54.

⁵³⁰ Louis Massignon, "İslâm Sanatlarının Felsefesi", **Din ve Sanat**, Ed. Burhan Toprak, Hece Yayınları, Ankara, 2006, s.17.

⁵³¹ Coomaraswamy, **Christian**, s.32.

⁵³² Burckhardt, **Aklın Aynası**, ss.85,86.

⁵³³ Ardalan, Bakhtiar, **The Sense**, s.11.

⁵³⁴ Coomaraswamy, **The Essential Ananda K.**, s.130.

⁵³⁵ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.19.

gibi, onun anlaşılmasına da engel teşkil edeceği kanaatindedir. "*Çünkü, tam bir birlik, ritm, orantı olmadan sanat hiçbir şeydir.*"⁵³⁶

İnacın somutlaştığı ve maddi boyuta aktarıldığı bir yapı olan tapınağın inşası, aynı zamanda "*simyevî*" bir anlama da sahip olarak kozmolojinin bir ifadesi ve sanatçının kendisini gerçekleştirme de bir çalışma sahasıdır.⁵³⁷ Bu anlamda tapınağın inşası kozmolojinin bir dışa vurumu olarak değerlendirilebilmekle birlikte, sanatçının iç dünyasının olgunlaşarak dışa yansması biçiminde de düşünülebilir.⁵³⁸ İşte geleneksel sanata etki eden bu kozmik anlayış, sanatı bir bilime dönüştürür tezi ekolün en temel savlarından. Nasr'a göre, Aziz Thomas'ın "*Ars sine scientia nihil*" ifadesinin doğruluğu tam olarak bu kozmik anlayışta mevcuttur.⁵³⁹

Mabedin inşası, başlangıçta bize göçebe toplulukların, ardından da devamı niteliğinde olan yerleşik toplulukların sahip olduğu mimari anlayışın özündeki kozmoloji fikrinin mevcudiyetini göstermektedir. Göçebe yaşam tarzı içerisinde mabedlerin genelde yuvarlak inşa edilmesi ise modelini gökyüzünden aldığı kanaatinin yaygınlık kazanmasına neden olmuştur. Gökyüzünün sınırsız özgürlük fikrini çağrıştırması göçebe muhayyilesinde kutsal olarak nitelediği mekânlarda yuvarlak formların tercih edilmesine sebebiyet vermiştir yorumu getirilebilir. Örneğin "cromlech", "menhir" ya da "dolmen" şeklinde isimlendirilen yapıların dik duran taşlardan oluşturulmuş dairevî biçimleri, göklerin döngüsel bölümlerine bir atıf olarak kabul edilmektedir.⁵⁴⁰ Bu bize son dönemlerin en büyük arkeolojik keşiflerinden biri olan Göbekli Tepe'yi hatırlatmaktadır. Kazı alanında bulunan dikili taşların ortada bir büyük ve çevresinde oranca daha küçük dikmelerden oluşturulmuş daire şeklinin bu kozmik anlayışla bağlantılı olabileceği çağrışımını yapmaktadır. Buna ek olarak daire şeklinin ortasında dikili büyük T biçimli taşın da bu bağlamda bize merkez fikrini sunduğunu söyleyebiliriz. Bu ortadaki taş merkez fikrini

⁵³⁶ Burckhardt, *Aklın Aynası*, s.20.

⁵³⁷ Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da*, s.41.

⁵³⁸ Coomaraswamy, *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, s.25,41,70., Türk İslâm mimarisinde ayrı bir yere ve öneme sahip olan Mimar Sinan'ın çıraklık, kalfalık ve ustalık olarak nitelendirdiği eserlerini kozmolojinin bir yansıması ve de bu iç gerçekleşmeyle ilişkili olduğunu tasavvur edebiliriz. Mimar Sinan'ın hem yapılarının hem de kişisel gelişiminin bir hülasası olan Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye için bkz. Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı, Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye*, Haz. Hayati Develi, K Kitaplığı, İstanbul, 2003.

⁵³⁹ Nasr, *Seyyid Hüseyin*, s.251.

⁵⁴⁰ Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da*, ss.23,24

sunabileceği gibi, mabedin kendisi de zaten her zaman için âlemin merkezi olarak kabul görür.⁵⁴¹ Neolitik döneme ait bu tapınak yapısının şamanik bir kökene sahip olabileceği, başta kazının başkanlığını yürütmüş Klaus Schmidt olmak üzere pek çok uzmanın paylaştığı bir görüştür.⁵⁴² Burada şamanik kozmolojinin yansımalarının hem geometrik formlarda, güneş ve ay sembollerinde hem de taşların üzerine işlenmiş farklı hayvan figürlerinden okunabileceği tezi söz konusudur.⁵⁴³ Yine Göbekli Tepe'de bulunan bu daire biçimindeki dikili taşların gökyüzü ile olan bağının yalnızca şekil yönüyle değil aynı zamanda bazı takvim hesaplamaları ile ilgili olabileceği de düşünülmektedir. Örneğin D yapısı olarak isimlendirilen açmada 12 taşın 12 aya tekabül edebileceği ve konumları itibarıyla da ekinoks ve gün dönümlerine karşılık olabileceği düşüncesi bu toplulukların bir kozmoloji bilgisine sahip olabileceklerinin işaretlerini taşımaktadır.⁵⁴⁴

Mimaride ortaya çıkan geometrik formların sembolik değerlerinin kozmik yasa ve normlara işaret ettiğini belirten Burckhardt, örneğin dairenin İlke'nin bölünmemiş birliğine, karenin ise onun ilk ve değişmez belirlenimine karşılık geldiği görüşündedir. Buna bağlı olarak kutsal bir yapının dikdörtgen ve ya küp biçiminde inşasının temelinde dairenin kareye dönüşümü evrensel temasıyla açıklanabilir. Böylece dairevî bir kubbenin altında kare formda bir mabed anlayışının kozmik köklerine ulaşılabilir. Yahut Kâbe'nin küp formunun bu değişmez gerçekliğin sade

⁵⁴¹ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.29. Âlemin merkezi fikrini başka pek çok farklı unsurda gözlemleyebiliriz. Örneğin Kızılderi çadırlarının yuvarlak formu aynı gerçekliği çağrıştırırken, çadırın ortasına yerleştirilmiş taşıyıcı direk "*axis mundi*" olarak kabul görür ve bir merkez fikri doğurur. Bu anlamda bir merkez sembolizmi için bkz. Guénon, **Fundamental**, ss.45-53., Ayrıca Türk çadırının da benzer bir sembolizmi barındırdığı hakkında bkz. Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Ekim 2007, ss.117-124.

⁵⁴² Klaus Schmidt, **Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı Göbekli Tepe En Eski Tapınağı Yapanlar**, Çev. Rüstem Aslan, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2007.

⁵⁴³ Özgür Barış Etli, **Göbekli Tepe ve Ön-Türkler Şamanların Gökyüzü Tapınağı**, Gece Kitaplığı, Ankara, 2016, ss.182,183.

⁵⁴⁴ Etli, **Göbekli Tepe**, s.200., Andrew Collins, **Göbekli Tepe: Tanrıların Doğuşu**, Çev. Leyla Tonguç Basmacı, Alfa Yayınları, İstanbul, Kasım 2018, ss.120-124. Göbekli Tepe gibi, İsrail'de bulunan Atlit Yam (MÖ 7000), Portekiz'de b Almendres Cromlech (MÖ 6000), Mısır'da Nabta Playa (MÖ 4500), Malta Tapınakları (MÖ 4400), Trakya'da ve Kafkasya'da Dolmenler (MÖ 3100), Suriye'de Rucmu'l Hîrî (MÖ 3000), İngiltere'de Stonehenge (MÖ 2500), Başkurtistan'da Arkaim Tapınakları (MÖ 2100) vb. yapıların tamamının dairevî forma sahip olması oldukça dikkat çekicidir. Bkz. **Bilim ve Teknik** Aylık Popüler Bilim Dergisi, Sayı:560, Temmuz 2014.

ve basit bir tezahürü olduğu söylenebilir.⁵⁴⁵ Yine bu düzen ve ahengin geometrik şekillerle yansıdığını ifade eden Nasr, "*Her bir düzenli geometrik biçim İlâhî Niteliği sembolize edip, Bir olanın birçok yansıması ve geometrik noktanın birçok projeksiyonu olan biçimleri oluşturan da odur.*"⁵⁴⁶ diyerek kozmosda bulunan tüm geometrik formların Tanrı'nın tecellisinde sahip oldukları sembolik öneme göndermede bulunmaktadır.

Kare ve daire formlarının birlikteliği sonucunda özellikle Uzak Doğu sanatında karşımıza çıkan mandala sembolik bir değer olarak âlemin kendisine karşılık gelir. Bir başka deyişle âlemin kare ve daire şekilleriyle ifade edilmiş halidir. Daire gökyüzünü temsil ederken kare yeryüzüne tekabül eder.⁵⁴⁷ Bu bağlamda yukarıda değindiğimiz kubbe formunun sembolik anlamına yeniden bakacak olursak, kubbe gökyüzüne benzer ve biçim-ötesi âlemin sembolüdür.⁵⁴⁸ Makrokozmos arşın mikrokozmos ifadesidir ve tüm yaratımın neşet bulduğu kaynağı, kâinatı kuşatan Evrensel Ruh'u temsil eder.⁵⁴⁹

Bir yer ve gök anlayışı kendini aynı zamanda yatay ve dikey boyutların sembolizmi şeklinde de gösterir. Bu sembolizmle ilişkilendirilebilecek onlarca form mevcutken ekol mensupları özellikle haç sembolü üzerinde durarak, bu formun sahip olduğu sembolik anlamı İslâm literatüründe İnsan-ı Kamil'e karşılık gelen Evrensel İnsan (*Universal Man*) ile açıklamaktadırlar. Varlığın yatay ve dikey varoluş düzeyinin kâmil insanda tezahür etmesi, hem yatay yönüyle beşeri özelliklerine hem de dikey yönüyle var olan hiyerarşik düzen içinde yükselebileceği derecelere bir atıftır.⁵⁵⁰ Bir başka deyişle insanî ve rahmanî melekelerin aynı bünyede bir araya gelmesinin sembolüdür. Burckhardt, benzer bir şekilde geleneksel dokuma simgeciliği üzerinde durarak, dikey ve yatay yöndeki bu eğilimleri atkı ve çözgü kavramlarıyla karşılayıp tıpkı bir dokuma tezgâhında işlenen bir halı gibi, dikine uzanan atkı iplerini kalıcı özlere, bu ipleri birbirine bağlayan çözgü iplerini ise

⁵⁴⁵ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.23., Kâbe ile ilgili daha detaylı bir değerlendirme çalışmamızın dördüncü bölümünde Mimari başlığı altında yapılacaktır.

⁵⁴⁶ Nasr, **Seyyid Hüseyin**, s.236.

⁵⁴⁷ Ardalan, Bakhtiar, **The Sense**, s.31., Çaycı, **İslam Mimarisinde**, s.66., Mandala ile yakından ilişkili olan satranç sembolizmi için bkz. Burckhardt, **Aklın Aynası**, ss.157-164.

⁵⁴⁸ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.45.

⁵⁴⁹ Ardalan, Bakhtiar, **The Sense**, s.7.

⁵⁵⁰ Guénon, **Yatay ve Dikey**, ss.31-36.

dünyanın tözsel veya maddi yönlerine atfeder.⁵⁵¹ Bu ipler birbirleriyle uyumlu bir biçimde bir araya getirildiklerinde tıpkı bir mandalada yer alan kozmik bir desene ve ya kâmil bir insanın ruhunda ortaya çıkan evrensel anlayış ve hoşgörüyeye benzer bir güzelliği ortaya çıkarır diyebiliriz. Bu güzelliğin sembolize edildiği ve hemen tüm geleneklerde karşımıza çıkan, özellikle İslâm kültürü içinde yaygınlık kazanmış olan bir başka motif de hayat ağacı formudur.⁵⁵² Hayat ağacı motifi de kozmolojik kökeninde bir merkez fikri barındırmakla birlikte diğer bazı semboller gibi ortak olarak "dünyanın eksenini" (*axis mundi*) sembolizmine sahiptir. Hayat ağacı dünyanın merkezini temsil eden yeryüzü cennetinin ortasına dikili bir biçimde temsil edilir ve yine bir yer-gök ilişkisine tekabül eder.⁵⁵³ (EK 1-31)

Daha pekçok motif ve formun sembolik değeri sıralanabilir ama mutlak surette değerlendirilmeden geçilemeyecek olan biri vardır ki o da taşıdığı derin sembolizmle hemen her kültürde yer bulmuş olan Mühr-ü Süleyman yahut Davud Yıldızıdır. İki eşkenar üçgenin birleşmesinden oluşan bu sembol hakkında sayısız yorum söz konusudur. Biz dikkatimizi Gelenekselci ekolün yaptığı yorumlara yönlendirecek olursak bu formun anasırı erbaa olarak da isimlendirilen dört unsurla ilişkilendirildiğini ve kozmik anlamını bu şekilde bulduğunu görmekteyiz. Burckhardt Mühr-ü Süleyman'ın sembolik anlamını şu şekilde yorumlamaktadır. (EK 1-32)

*Mühür kesişen iki eşkenar üçgenden oluşur. Yukarıyı gösteren üçgen ateşe karşılık gelir, aşağıyı gösteren üçgen suya tekabül eder. Diğer üçgenin yatay kenarı ile birlikte ateşi temsil eden üçgen havayı temsil ederken bu işaretin tersine çevrilmiş toprağı temsil eder. Süleyman Mührü'nin tamamı, bütün unsurların sentezini ve böylece de bütün zıtların birliğini temsil eder.*⁵⁵⁴

Özetle kozmos ilahî ilkeleri yansıtır ve geleneksel insan da aynı ilkelerin ışığında yaşamını anlamlandırır. Bu nedenle insan doğrudan kozmosla ilişkilidir ve onun bir parçasıdır denilebilir.⁵⁵⁵ Tüm geleneksel kozmolojilerin oturduğu eksen

⁵⁵¹ Burckhardt, *Aklın Aynası*, s.38.

⁵⁵² Emel Esin, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Şubat 2004, ss.46-48.

⁵⁵³ Guénon, *Yatay ve Dikey*, ss.77,78. Hayat ağacının Türk kültür ve sanatındaki yansımaları için bkz. Müjgan Üçer, *Türk Kültür ve Sanatında Hayat Ağacı*: A. Süheyl Ünver Sanat Atölyesi Yorumuyla, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2019.

⁵⁵⁴ Burckhardt, *Astroloji ve Simya*, s.73.

⁵⁵⁵ Ardalan, Bakhtiar, *The Sense*, s.xii.

hakikât eksenidir ve amaçları evrende mevcut hiyerarşik düzenin varlığını olduğu gibi yansıtmaktır.⁵⁵⁶ Geleneksel kozmolojik bakış açısının özünü ekolün değerlendirmeleri ışığında özetleyecek olursak varabileceğimiz sonuç "birlik" fikridir.

3.5. SİMYA VE SEMBOLİZMİ

Simya başlığı günümüz dünyasında spekülâtif bir tartışma konusu olmakla birlikte her dönem de çok ilgi uyandırmış bir meseledir. Bazı çevrelerce bir bilim dalı olarak kabul edilmekle birlikte geniş bir kitle tarafından da sözdebilim (*pseudoscience*) tanımlamasıyla nitelendirilmektedir. Bu anlamda simyanın ne olduğuna, ilgili çevrelerce nasıl tanımlandığına bakmakta fayda olacağı kanaatindeyiz. Bu nedenle öncelikli olarak simya alanının geçmişten günümüze nasıl bir seyir izlediğini, taşıdığı sembolik anlamı ve asıl konumuz olan sanatla ne tür bir ilişki içinde olduğunu ele almamız gereklidir.

Ekolün genel kabulü simyanın, kökeni tarihin en eski çağlarına dayanan ve hermetik bir gelenekten beslenen bir bilim olduğu yönündedir. Burckhardt'a göre, simya bir tabiat bilimi veya sanatı olarak hareket eder.⁵⁵⁷ Mevcut kâinat düzeni içerisinde, esas itibarıyla simya "bir varlık öğretisi ve ontolojisi" görevini üstlenir.⁵⁵⁸ O halde kadim bir varlık öğretisi olarak tanımlanan simyanın hem etimolojik hem de izlediği tarihi seyre bakacak olursak şöyle bir tablo ile karşılaşmaktayız. Simyanın yahut kimyanın Yunanca'da "metal eritme, metal döküm sanatı" anlamına gelen "kyma" sözcüğünden veya Eski Mısır'a ait Kopt dilinde "kara ülke, kara toprak"⁵⁵⁹ anlamında "khem, khemet, khema"dan türediği düşünülmektedir.⁵⁶⁰ Arapça'da "el-kimiyâ" ifadesiyle karşılanan ve İskenderiye'de karşılaştıkları "Kara Ülkenin sanatı" anlamını veren bu tanımlama, kimya sözcüğünün ilk defa Araplarca kullanılmaya başlanmış halidir. Tez, bu tanıma dikkat çekerek Arapçadaki "el-kimiyâ" teriminin

⁵⁵⁶ Nasr, *Seyyid Hüseyin*, s.231.

⁵⁵⁷ Burckhardt, *Astroloji ve Simya*, s.32.

⁵⁵⁸ Burckhardt, *Astroloji ve Simya*, s.33.

⁵⁵⁹ Buradaki kara ülkeden kasıt, Nil Deltası'nın koyu renkli humuslu topraklarının olduğu Mısırdır. Bir başka yoruma göreyse Hz. Nuh'un oğlu Ham'ın (Kham, Khem) ismiyle ilişkilidir. Daha fazla detay için bkz. Zeki Tez, *Simya Kimyanın Gizemli Arka Bahçesi*, Hayykitap, İstanbul, 2017, s.8.

⁵⁶⁰ Tez, *Simya*, s.8., Sean Martin, *Simya ve Simyacılar*, Çev. Eylem Çağdaş Babaoğlu, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2009, s.43.

"nesneleri maddesel ve ruhsal olarak en yüksek yetkinlik (mükemmellik) derecesine eriştirme ve bizzat simyacının kendi ruhunu arındırma sanatı" anlamını karşıladığını belirtmektedir.⁵⁶¹ Türkçede ise kimya ve simya arasında doğrudan bir ayrım yapılarak *"kimyasal deney sanatının"* Arapçadaki *"el-kimya"* sözcüğü ile karşılanması gerektiğı; *"eski çağların kimyasal deney sanatının gizcilik, din, astroloji, büyü, mitoloji vb. gibi çok geniş kapsamlı alanlardaki ruhsal-dinsel-gizemci görünümü, halkbilimine ilişkin yönü ve gözbağcılık (phantasmagoria) yönü"*nün ise simya sözcüğü ile karşılanması gerektiğı düşüncesinin hakim olduğı görölmektedir.⁵⁶² Tez, böyle bir ayrıma itiraz ederek Avrupa dillerinde böyle bir ayrım olmadığı gibi, Türkçede *"alchemy"* sözcüğüne karşılık simya ifadesinin yukarıda belirtilen ikinci anlamda yanlış bir algıyla kullanıldığı tespitini yapmaktadır.⁵⁶³

Simyanın bir tür gözbağcılık olarak değerlendirilmesi, sözdebilim tanımlaması getirilmesi, ekolün savunduğı simya anlayışının kavranmasında en büyük engeli teşkil etmektedir. Elbette bu şekilde algılanmasında tarihi süreç içerisinde yaşanan şarlatanlıkların katkısının büyük olduğunun göz ardı edilemeyeceğı, pek çok konuda olduğu gibi, bu alanda da istismarların olduğu, simyanın bir çeşit *"altın avcılığı"*na dönüştürüldüğü ve arka planda yatan felsefenin anlaşılamadığı, ekolün simya konusundaki fikirlerinin temelini teşkil etmektedir. Simyanın kurşun gibi değersiz metalleri altına çevirme sanatı olarak anlaşılması, sürekli büyücülük suçlamasıyla karşılaşması ve batıl inanç olarak tanımlanması tarih süresince yaşanmış sayısız istismarın doğal sonucudur diyebiliriz. Bu konudaki tespitini, Burckhardt'ın *Astroloji ve Simya* kitabının tercümanı olarak paylaşan Temelli;

Mahiyeti daima sembolik anlatımlarla gizlenen ve bir ustanın elinde inisiye edilmemiş kişilere asla esasları açıklanmayan, bu yüzdün de yüzyıllarca hep bir sır perdesinin arkasında kalan simya, geçmişte çoğı zaman metalik sembolizmine indirgenmiş ve bu yüzden de altın yapma hırsıyla gözü dönmüş karanlık kişilerin işi olarak değerlendirilmiştir. Modern bilimin şekillendirdiğı

⁵⁶¹ Tez, *Simya*, s.8.

⁵⁶² Tez, *Simya*, s.7.

⁵⁶³ Tez, *Simya*, s.7.

*günümüz insanı içinse o, insanlığın tabiat hakkındaki bilgisinin az olduğu ilkel çağlardan kalma bir batıl inançtır.*⁵⁶⁴

diyerek aslında konuyu ve algılanış biçimini net olarak özetlemektedir.

Simyanın arka planında anlaşılamamış bir sembolizmin olduğunu ifade eden Burckhardt,⁵⁶⁵ simyada altın ve gümüş gibi değerli madenlerin tamamen sembolik anlamlar taşıdığını, altın ve gümüşün işlenmesinde sahip oldukları ekonomik değer dışında taşıdıkları manevi anlamın inançla bağlantılı olduğunu ve bu nedendir ki bu iki değerli metalin kutsal kabul edilen yerlerde manevi önderlerin gözetiminde işlenmesinin bu sembolizmle ilişkilendirildiğini hatırlatmaktadır.⁵⁶⁶ Simyanın sembolizmini sıklıkla vurgulayan Burckhardt'ın temel savunusu, simyanın tıpkı maddedeki özün, cevherin ortaya çıkartılması gibi, insanın sahip olduğu saf yönün de açığa çıkartılmasıdır.⁵⁶⁷ Ortaçağ simyacılarının temel prensibi "*Aurum nostrum non est aurum vulgi. - Bizim altınımız bilinen adi altın değildir.*" şeklindedir. Buradan da anlaşılacağı üzere asıl üzerinde durulan konu, simyanın manevi yönü ve maddeci gerçekliği dışlayan bir simgeciliğe sahip oluşudur.⁵⁶⁸

Modern dönemde simyaya karşı olan önyargıların, Jung'un eskiye nazaran daha ılımlı yorumları aracılığı ile bir miktar gevşediği söylenebilir.⁵⁶⁹ "*Simya ilkelerinin yeniden keşfi, psikolojinin bir öncüsü olarak, çalışmamın önemli bir kısmını oluşturduğu için tekrar tekrar gördüğüm rüyamın motifini anlamak zor değildi.*"⁵⁷⁰ diyen Jung'un simyayı, kolektif bilinçaltı ve arketip kavramlarıyla açıklamaya çalıştığını görmekteyiz. Jung'un simyaya bakış açısının ekol tarafından reddedildiğini daha önce de belirtmiştik. Ama Jung'un simya üzerine yorumlarının yine de modern dönemde bu alana yeniden bir ilginin oluşumunda da etkisi olduğu çok açıktır.

Çalışmalarında simya konusunu İslâm tasavvufu ile sıklıkla ilişkilendiren Burckhardt, tasavvuf aracılığı ile kişinin ruhsal gerçekleşmesinin bir aşaması olarak gördüğü "Ruhsal Simya"yı daha önce de belirtildiği üzere simyanın gerçek anlamı

⁵⁶⁴ Mehmed Temelli, "Sunuş", **Astroloji ve Simya**, s.7.

⁵⁶⁵ Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.17.

⁵⁶⁶ Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.18.

⁵⁶⁷ Burckhardt, **Tasavvuf**, s.109.

⁵⁶⁸ Tez, **Simya**, s.37.

⁵⁶⁹ Temelli, "Sunuş", **Astroloji ve Simya**, s.7.

⁵⁷⁰ Jung, **İnsan ve Sembolleri**, s.50.

olarak değerlendirmektedir. Burckhardt, ruhsal simya olarak tanımladığı bu kavram hakkında *"Fransızcada 'alchimie spirituelle' olarak verdiğimiz bu deyim Arapçada en çok kullanılan biçimi 'el-kimiya es-sa'deh'tir ki bunun anlamı harfi harfine 'alchimie de la béatitude'tür. Gazali, bu deymi, bizim burada kullandığımızda daha genel ve daha zahiri bir anlamda kullanır."*⁵⁷¹ diyerek çerçevesini de çizmektedir. Yine ruhsal simge için Burckhardt'ın kullandığı *"art of concentration"* tanımlamasının Türkçede *"temerküz"* (merkezleşme, derinleşme) ifadesiyle karşılanması, Schuon'un *"Bir Merkeze Sahip Olmak"*⁵⁷² isimli çalışmasına doğrudan bir gönderme olduğu düşünülebilir. Bir merkezde buluşmak üzere "Allah'a giden yolların yaratılmışların nefesleri adedince " olduğunu dile getiren Necmeddîn Kübrâ, Yaratıcı ile kurulacak olan ilişkinin kişinin mizacına ve meşrebine bağlı olarak çokluğuna dikkat çekmektedir.⁵⁷³ Bu yolları üç ana başlık altında - Tarîk-ı Ahyâr, Tarîk-ı Ebrâr, Tarîk-ı Şuttâr- toplayan Necmeddîn Kübrâ, Tarîk-ı Şuttâr'ın bir anlamda burada bahsi geçen "Ruhsal Simya"nın yolu olduğunu izah ederek takip edilmesi gereken on temel prensip sayesinde kişinin arzu edilen ruhsal değişim ve dönüşümü tecrübe edebileceğini ifade etmektedir.⁵⁷⁴

Ruhsal gerçekleşmeyi karşılaştırmalı olarak hem tasavvuf hem de simya terimleri üzerinden açıklayan Burckhardt, simyanın asıl manasının bu ruhsal değişim ve dönüşüm olduğunda ısrarlıdır.

"...kısır bir sertlik halinde pıhtılaşmış nefis, kirlerinden arınmak üzere 'sıvılaşmalı' (liquefied), sonra yeniden 'donmalıdır' (congealed). Bu 'donmanın ardından 'erime' (fusion), onun da arkasından son 'billurlaşma' (crystallization) gelecektir. Bu değişimleri gerçekleştirmek üzere nefsin doğal güçleri fiilen harekete geçer ve aralarında işbirliği yaparlar. Bu güçler doğa güçlerine benzetilebilirler: sıcak, soğuk, nem, kuruluk. Nefiste (soul) genişletirici bir güç vardır ki bunun olağan tezahürü 'bast' (joy) ve aşktır; yani sıcaklık. Bir de daraltıcı bir güç -soğuk- vardır ki bu 'hayf' (fear) ile

⁵⁷¹ Burckhardt, **Tasavvuf**, s.113.

⁵⁷² Schuon'un ilgili çalışması ve Burckhardt'ın ruhsal simya tanımlamasıyla ilişkisi için bkz. Schuon, **Bir Merkeze**, ss.11-46.

⁵⁷³ Süleyman Gökbulut, **Necmeddîn Kübrâ -Hayatı, Eserleri, Görüşleri**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2010, s.213.

⁵⁷⁴ Gökbulut, **Necmeddîn Kübrâ**, s.214., Tevbe, Zühd, Tevekkül, Kanâat, Uzlet, Devamlı Zikir, Teveccüh, Sabır, Murâkabe ve Rıza olarak tanımlanmış bu prensiplerin detaylı açıklamaları için bkz. Gökbulut, **Necmeddîn Kübrâ**, ss.215-222.

tezahür eder ve ölüm ve ebediyet karşısında bilincin "kabz"ı (contraction) şeklinde anlatımını bulur. Nem ve kuruluğa gelince, bunlarda birincisi, nefsin "sıvılaştırıcı" pasifliğine, ikincisi ruhun "belirleyici" (fixing) aktifliğine tekabül eder. Bu dört güç, ayrıca simyada "Kükürt" ve "Civa"ya benzeyen iki tamamlayıcı ilkeye bağlanabilirler. Tasavvuf'ta bu iki ilke sırasıyla ruhsal sözleşme (spiritual act), yani bir simgenin etkin tasdiki ve psişik yumuşaklık (plasticity of the psyche) ile özdeşleşirler. Bağışların (Grace) el atmısıyla simgenin iradî onayı, Ruh'un (Spirit) sürekli etkinliği oluverirken, nefsin yumuşaklık ya da alıcılığı (kâbil) kozmik bir genişlik kazanacaktır.

Ateşçil nitelik ile "belirleyici" nitelik, Kükürte benzer aktif kutba; daraltıcı nitelik ile çözücü -"nemli"- nitelik, simyadaki Cıvaya, yani pasif kutba bağlanır. Bu durumda nefsin birbirinden farklı "doğal" niteliklerinin değişik durumlarda nasıl bir bileşim içine girdiklerini görmek kolay olur: nefsin kısır sertleşmesi zihnün belirleyici niteliğinin -kuruluğun-, psişik olanın daraltıcı niteliğiyle birleşmesi sonucu ortaya çıkar. Bu durumun uzantısı aşkın genişleştirici gücünün pasif nefsi durumun çözücü gücü ile olan bağlantısından ileri gelen bir dağılma, (bir ilgisizlik)tir. Bu iki dengesizlik hali, çok kere olduğu üzere ayrıca birbirine de eklenebilir. Nefsin dengesi, soluk alıp verme gibi genişleme ve daralmanın rahat dönüşümlülüğünden ve ruhun "belirleyici" niteliğinin nefsin "sıvı" alıcılığıyla birleşmesinden ibarettir.

Bu bileşimin oluşabilmesi için nefsin güçlerinin dışsal itmelerle belirlenmelerine izin vermemeleri, kalpte merkezileşen ruhsal etkinliğe cevap vermeleri gerekir.⁵⁷⁵

Yukarıda detaylı bir biçimde aşama aşama tıpkı bir maddenin kimyevi değişimi gibi, ruhun değişimini simyevî terimlerle açıklamaya çalışan Burckhardt, bu deneyimin de özünde "iç"teki hakîkatin ortaya çıkarılması için Allah'ın esmasının tefekkürünün ve zikrin -bir çeşit Raja-Yoga yöntemi benzeri-⁵⁷⁶ esas olduğunu dile

⁵⁷⁵ Burckhardt, *Tasavvuf*, s.110,111., Burckhardt, *Sufi Doctrine*, s.80,81.

⁵⁷⁶ Burada özellikle dikkat çekmek istediğimiz bir husus var. O da tasavvuf anlayışı içerisinde zamanla gelişen bir takım asılsız ve usulsüz uygulamalardır. Bu konuyu Mehmet Bayrakdar şu ifadelerle ortaya koymaktadır. "Hiçbir ilim ve fen gökten zenbil ile inmemiştir. Hepsi zaman ve zemin içerisinde insanların ihtiyaçları doğrultusunda insanlar tarafından tedvîn edilmişlerdir. Her ilim bir zarûretin sonucu ortaya çıkmıştır. Her ilim bizatihi iyidir veya kötüdür diyemeyiz; ancak o ilimler ile meşgul olan ilim adamının iyiliği veya kötülüğü söz konusu olabilir. Bu bakımdan, tasavvuf ile iştigal eden mutasavvıflar içinde iyi kimseler olduğu gibi kötüler de bulunabilir. Nasıl en İslâmî ve dinî ilimlerden sayılan fıkıh ile iştigal eden fukahâ arasında iyi fakihler olduğu gibi kötüler varsa kötü şüfiler de vardır. El-ayak öptürmeyi, bir şeyhin resmine bakarak rabita yapmayı tasavvuf sayan

getirmektedir.⁵⁷⁷ Yine simyada kullanılan üç temel element olan Kükürt, Civa ve Tuz'u sembolik anlamda bu ruhsal gerçekleşmeyle ilişkilendiren Burckhardt, Kükürt ve Civa'nın ruha ve nefse, Tuz'un da bedene karşılık geldiğini belirtip, bunların birleşiminden ölümsüz nefse, yaşam soluğuna ve bedene ulaşılabilceğini bu sembolizm içinde açıklamaktadır.⁵⁷⁸

Yukarıda belirtildiği üzere bu tür derin sembolik değerlere sahip "kozmozolojik bilimler" olarak değerlendirilen alanların zamanla yozlaşarak yanlış anlaşıldığı fikrini savunan ekol astronomi-astroloji, kimya-simya'nın bu yozlaşmalardan paylarını aldıkları görüşündedirler. Bir astronomi ve astroloji kıyaslaması yapan Guénon, aslında eski Yunan kültürü içinde bu iki kavramın özdeş olarak kullanıldığını, başlangıçta tek bir bilim dalı iken, uzmanlaşmadan kaynaklı olarak parçalı düşünölmeye başlandığını savunmaktadır ve *"Şurası bir hakikattir ki, bugün artık eski astrolojinin ne olduğı bile bilinmemektedir."* diyerek bugünkü astrolojinin Antik dönemdeki astroloji ile hiçbir ilgisinin bulunmadığını, aksine bugünkünün bir sapmadan ibaret olduğunu ifade etmektedir.⁵⁷⁹ Aynı sapmanın kimya ve simya alanında da gerçekleştiğini öne süren Guénon, *"Gerçek simya, aslında kozmoloji alanına ait bir bilimdir, fakat aynı zamanda, "makrokozmos"un "mikrokozmos"a, büyük evrenin küçük evrene benzerliğı gereğince beşeri alana da uygulanabiliyordu. Ayrıca simya, özellikle salt manevi alana geçişi sağlamak amacıyla kurulmuştu."* diyerek simyanın doğrudan mâneviyat ile ilgili bağının altını çizmektedir.⁵⁸⁰ Böylece ekol, simya ile özdeşleşen altın arama faaliyeti biçimindeki iddiaları tamamen reddettiğini vurgulamış olmaktadır. Gerçek simyacıların asla böyle bir faaliyet içinde olmadığını belirten Burckhardt, *"Gerçek simyacılar asla herhangi bir altın yapma*

kimseler olduğı gibi, hile-i şer'iyeyi, sultanlar veya siyasî bir otoritenin emirlerine uygun fetva vermeyi, fıkıh (İslâmî hukuk) diye tanıtan fakihler de vardır. Dolayısıyla her şey, insanda başlar, insanda biter. Eğer bir şeyh veya mutasavvıf, dünya ve dinin, insan ve cemiyetin ilimlerini bilir ve kendini iyi yetiştirirse, tasavvuf iyidir ve faydalıdır. Her ilim ve ilim adamı için durum aynıdır. Yarım doktorun candan ettiğı gibi, yarım şeyh de insanı dinden eder." Mehmet Bayrakdar, **Tasavvuf ve Modern Bilim**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2016, ss.105,106.

⁵⁷⁷ Burckhardt, **Tasavvuf**, s.111,112., Nefs'in kusurlarından kurtularak arınıp özündeki cevheri ortaya çıkarması ile ilgili bkz. Lings, **Shakespeare'in**, s.5.

⁵⁷⁸ Burckhardt, **Aklın Aynası**, ss.153,154., Konuyla ilgili daha detaylı bir değerlendirme için bkz. René Guénon, **Büyük Üçlü**, Çev. Veysel Sezigen, İz Yayıncılık, İstanbul, 2012, ss.93-106.

⁵⁷⁹ Guénon, **Modern**, ss.81,82., Ayrıca detaylı bir astroloji eleştirisi için bkz. Tefvik Uyar, **Astrolojinin Bilimle İmtihanı Yıldızlar Size Ne Söylemiyor?**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, İkinci Basım, Eylül 2015.

⁵⁸⁰ Guénon, **Modern**, s.82.

*arzu tatmini rüyasıyla tuzağa düşürülmediler ve nefislerinin bilinçsiz muhtevalarının pasif 'izdüşümleri' vasıtasıyla veya uyurgezerler gibi hedeflerinin peşine düşmediler!"*⁵⁸¹ sözleriyle bir kez daha simyanın metalleri altına çevirme hevesi olarak algılanmasının yanlışlığına işaret etmektedir. Diyebiliriz ki; Burckhardt'ın Astroloji ve Simya isimli çalışmaları yalnızca bu yanlış anlaşılmanın izahı üzerine kaleme almış konuya özel çalışmalardır.

Tüm bu açıklamalardan sonra asıl üzerinde durmamız gereken konu simyanın bu sembolik anlamının sanata nasıl yansıdığıdır. Öncelikli olarak Burckhardt'ın dikkat çektiği mabed fikrinin simya ile olan bağlantısıyla başlayabiliriz. Mabedi kozmosun kristalleşmiş hali olarak kabul eden Burckhardt, onu şekil yönüyle İlahî Huzur'un (*Divine Presence*) bir sembolü olarak değerlendirmektedir.⁵⁸² Tapınağın inşasını kozmolojik bir ifade biçimi şeklinde değerlendiren Burckhardt, mabedin tıpkı insan ve evren gibi, bir ruha, nefse ve bedene sahip olduğunu belirterek, yukarıda özetini aktarmaya çalıştığımız aynı simyevî sembolizmin mabedin inşası için de geçerli olduğunun altını çizmektedir.⁵⁸³ Üstelik bu inşa süreci, paralel bir biçimde onu inşa eden sanatkarın ruhsal gerçekleşmesiyle ve nefis dönüşümüyle de doğrudan bağlantılıdır.⁵⁸⁴

Özelde bir İslâm mimarisi değerlendirmesi yapan Burckhardt, bu mimariyi berrak, taze ve neredeyse dünya ötesi güzelliklerle dolu bir âlemle özdeşleştirerek, kemal haline kavuşmasını simyevî bir değişim ve dönüşüm biçiminde yorumlamaktadır. Bu değişim ve dönüşümü Hz. Peygamber'in şahsıyla ilişkilendiren Burckhardt, referans olarak da Hz. Ali'nin şu sözlerine atıf yapmaktadır. *"Muhammed bir insandır; ama diğer insanlar gibi değil, bilakis diğer taşlar arasında değerli bir taş gibidir."*⁵⁸⁵ Bu ifadenin mimari ve simya arasındaki bağlantıya bir işaret olduğu tezini ileri süren Burckhardt'ın bu düşüncelerindeki isabet aslında Hz. Peygamber'in hayatının arka planında okunabilir. Çünkü o, Mekke'de doğduğunda gözünü, cehaletin hâkim olduğu bir yağmacı ve adaletsiz düzene açmıştı. Bunlardan rahatsızlık duyan Hz. Peygamber, ruhunda derin sancılar

⁵⁸¹ Burckhardt, *Astroloji ve Simya*, s.15.

⁵⁸² Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da*, ss.32,33.

⁵⁸³ Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da*, ss.42,44.

⁵⁸⁴ Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da*, s.41.

⁵⁸⁵ Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da*, s.148.

yaşamış ve çektiği bu sıkıntılar onu çözüm arayışlarına yönlendirerek bir çeşit ruhsal olgunluğa erişmesini sağlamış ve diyebiliriz ki ruhu sembolik anlamda "yakut"a dönüşmüştür. Burckhardt'ın kast ettiği ruhsal değişim ve dönüşüm kanaatimizce böyle bir şey olsa gerektir.⁵⁸⁶

Ruhsal dönüşümü bir başka sanat örneği olan revzen sanatı üzerinden örnekleyen Burckhardt, yine bu sanatın sembolik anlamda simya ile olan ilişkisini de şu şekilde izah etmektedir.

*Zanaat olarak görülen revzen sanatı, amaçları malzemeleri, yani metalurjiyi, dönüştürmek, sırlama ve de sıvı altın da dâhil olmak üzere boyalar ve renkler hazırlamak olan bir gurup teknikten birisidir. Bu tekniklerin hepsi, kökleri kadim Mısır'a kadar geriye giden bir ortak zanaat mirası aracılığıyla birbirleriyle bağlantılıdır ve simya bu mirasın manevi tamamlayıcısıdır; ham madde, Ruh tarafından dönüştürülmesi gereken nefsin suretidir.*⁵⁸⁷

Görüldüğü üzere Burckhardt, burada kendisi de bir sanat olarak kabul edilen simya ile revzen sanatı arasında ilişki kurarak her ikisinin kadim köklerine işaret etmektedir. Ortak kaynaktan beslenen bu alanlarda, değişimin ve dönüşümün süreçle birlikte gözlemlenebildiği sonuçlar ortaya koyduğunu, malzemenin ve ruhun değişimiyle eş örnekler olarak sunmaktadır. Simyayı aynı zamanda tamamlayıcı bir güç olarak değerlendiren Burckhardt, yukarıda da dile getirilen, sanatçının dönüştürdüğü malzemeyle birlikte aynı süreçte bir ruhsal dönüşüm yaşadığı tezini ortaya koymaktadır.

Bazı sanatlı yapılar ve ürünler üzerinde bulunan 'fantastik' sembollerin simya ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Birkaç örnekle konuyu açacak olursak ejder motifi, *Ouroboros* isimi verilen ve kendi kuyruğunu yutan ejder figürü, aslan-grifon figürü yahut iki yılanın dolandığı *caduceus* olarak nitelenen Hermes'in asası vb. sembolik anlamlar taşıyan bu imajlar simyanın sanata olan yansımaları şeklinde değerlendirilebilir. Her biri kullanıldığı unsurlar üzerinde sembolik mesajlar veren bu figürlerin yaygın kullanımıyla hemen her kültürde karşılaşmaktayız ki; bu da bize aslında ortak kadim bir geleneğin ürünleri oldukları mesajını vermektedir. Örneğin simyada temel maddenin sembolü olan ejder motifinin yaşam-ölüm ve ebediyet

⁵⁸⁶ Zaten Burckhardt'ın yorumlarındaki orijinalliğin, simya ve İslâm sanatı gibi konularda yaptığı sentezlere dayandığı görüşü, konunun uzmanları arasında yaygın bir kanaattir. Bu yönde bir değerlendirme için bkz. Ringgenberg, *Les Théories*, s.559.

⁵⁸⁷ Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da*, s.83.

meftumlarına karşılık gelmesi⁵⁸⁸, bize doğrudan Anadolu ve İslâm coğrafyasında pek çok örneği olan taş süslemelerini çağrıştırmaktadır. Bu taşlara işlenen ejder motiflerinin simya ile olan sembolik ilişkisi göz önünde tutulduğunda çok daha anlamlı bir açıklama kazandığı söylenebilir. (EK 1-33,34) Benzer şekilde kuyruğunu yutan *Ouroboros* figürü de ölümsüzlüğe ve yaşam döngüsüne bir işarettir.⁵⁸⁹ (EK 1-35) Derin çağrışımlara sahip bu sembolik figürlerin hemen her biri, simyevî anlamlarıyla birlikte düşünüldüğünde, sanata neden bu yoğunlukta nüfuz ettikleri net bir biçimde açığa çıkmaktadır.

Kozmolojik düzenin, simyanın taşıdığı sembolizm aracılığı ile sayısız figür üzerinden nasıl yansıtıldığını açık bir biçimde görebilmekteyiz.⁵⁹⁰ Sonuç olarak simyanın ne olduğunu ve ekole göre nasıl anlaşılması gerektiğini bir cümle ile özetleyecek olursak, Burckhardt'ın şu ifadesinin yeterli olacağını düşünüyoruz. *"Simya, bazı bakımlardan insanî varoluşun bütün yönlerini içine alan kuşatıcı bir geleneğin organik bir parçasıdır."*⁵⁹¹

⁵⁸⁸ Tez, **Simya**, s.54., Ejder figürü kadim bir figür olarak, kültürler arasında yoğun bir anlam arkaplanına sahip sembolik bir değerdir. Ejder sembolizmi hakkında daha detaylı bir değerlendirme için bkz. Kathryn Wilkinson (Ed), **Semboller ve İşaretler**, Çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, İstanbul, 2014, ss.78,79.

⁵⁸⁹ Juan Eduardo Cirlot, **A Dictionary of Symbols**, Translated by Jack Sage, Routledge, London, 1971, s.98.

⁵⁹⁰ Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.141.

⁵⁹¹ Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.26.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İSLÂM SANATI VE DAYANDIĞI TEMEL DEĞERLER

4.1. İSLÂM SANATININ METAFİZİK TEMELLERİ

Ekolün Geleneğe ve Geleneksel sanatlara bakış açısının, hâlidî hikmetin tamamlayıcısı olan metafizik ve kozmolojik ilkelere dayandığı⁵⁹² düşüncesinden oluştuğunu şimdiye kadarki bölümler içerisinde belirtmiş olduk. Bu bölümde ise Geleneksel sanatlar içerisinde önemli bir yere sahip olan İslâm sanatının sahip olduğu bu metafizik ve kozmolojik ilkeleri değerlendirmeye çalışacağız. *"İslâm sanatının arkasında dantelâ gibi işlenmiş bir metafizik vardır."*⁵⁹³ diyen Ayvazoğlu'nun bu paralel tespitine bağlı olarak İslâm sanatını oluşturan metafizik ilkelerden önce metafiziğin ne ile ilgili olduğunu kısa bir biçimde ele almaya çalışacağız. Elbette metafizik ile ilgili olan değerlendirmelerde genel bir metafizik görüşünün yanı sıra ekolün metafiziğe yüklediği anlamı da aktarmaya gayret göstereceğiz.

Metafizik kelimesinin etimolojik kökenine baktığımızda Yunanca *"meta"* sonra, *"physika"* doğa, kök anlamlarıyla birlikte *"meta ta physika"* fiziğin peşinden gelen, fizikten sonra gelen mânâsında kullanıldığını görmekteyiz.⁵⁹⁴ En genel anlamda bir metafizik tanımı yapılmak istense, *"bütün bir varoluş gerçekliğinin doğasını her yönüyle açıklığa kavuşturmaya çalışan felsefe dalı"* ya da daha ayrıntılı olarak *"gerçeklik ile varlığın neliğini ya da özünü araştıran; evreni yöneten görünürdeki ilkelerin gerisinde yatan değişmez ilkeleri, yasaları, kesinlikleri soruşturan; şeylerin, nesnelerin, kendiliklerin varlıksal özlerini neyin ya da nelerin oluşturduğunu açığa çıkaran...hep en temelde yatanı araştırması nedeniyle herhangi*

⁵⁹² Nasr, "Önsöz", *Her İnsan*, s.20.

⁵⁹³ Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2016, s.xxi.

⁵⁹⁴ Walter W. Skeat, *An Etymological Dictionary of the English Language*, Oxford, 1888, [Dijital Versiyonu], ss.365,440.

bir dalı olmaktan çok felsefenin kökü olduğu düşünülen felsefe alanı"⁵⁹⁵ biçiminde tanımlanabilir. Gelenekselci ekol ise metafiziği bu yönleriyle birlikte daha da kapsayıcı olarak Gelenekle özdeş şekilde ele almaktadır. Gelenek ile metafizik arasındaki bağa dikkat çeken ekol mensupları her ikisinin de amacının varlığın temellerini, özünü ve anlamını ortaya çıkarmak olduğunu düşünmektedirler.⁵⁹⁶

Guénon, Yılmaz'ın tespitinde de olduğu üzere eserlerinde metafiziğe felsefeden daha geniş ve daha derin bir anlam yükleyerek, felsefeyle karşılanmaması gerektiğini ve metafiziğin aslında mutlak ilkelerin bilgisi olarak kabul görmesi gerektiğini savunmaktadır.⁵⁹⁷ Bu noktada Guénon'un metafiziği açıklarken bilim (*science*) yerine bilgi (*connaissance*) terimini tercih etmesi dikkat çekicidir. Bunu şu açıklamalarla gerekçelendiren Guénon, *"Tüm bilimlerin alanları daima, çeşitli tarzlarda deney konusu olan alanlardır. Oysa metafiziğin alanı -fiziğin ötesinde ve dolayısıyla deneyiminde ötesinde olması nedeniyle-, hiçbir deneyi mümkün olmayanı içeren bir alandır. Ayrıca, her özel bilimin alanı, şayet mümkün olabilip de sınırsızca büyüyebilse dahi metafiziğin alanı ile hiçbir biçimde en ufak bir temas noktasına bile ulaşamaz."*⁵⁹⁸ metafiziğin bilim alanının ve tecrübesinin ötesinde olduğunu, onun gerçek nesnesinin "doğanın ötesinde" olan değişmezlik ilkesi, bir başka deyişle "Tevhid" ilkesi olduğunu ifadelendirmektedir.⁵⁹⁹ Bilginin ne olduğuna dair Coomaraswamy'nin görüşüne göre, üç tür bilgidен söz edilebilir. Bunlardan ilki şahıs veya toplumun duyu organlarıyla algıladığı ve tecrübe ettiği gerçek şeylerle ilgili bilgiler (*samvya vaharika-pratyaksa*=gözle algılanan dünyevî şeylerle ilgili bilgiler), ikincisi mantık ve zekayla kavranan, *paroksa* olarak adlandırılan ve teşbih yoluyla kavranan mecazî unsurlar hakkındaki bilgiler ve son olarak da *aparoksa* olarak tanımlanan şekil veya benzerlikle, benzetmeyle kavranamayan metafizik bilgidir.⁶⁰⁰ Bu bilgi değerlendirmesine paralel bir biçimde, küllî olan ile genel olan kıyaslamasını da ekleyen Guénon, küllîyi metafizik ile geneli ise bilim ile özdeş

⁵⁹⁵ A. Baki Güçlü, Erkan Uzun ve diğerleri, **Sarp Erk Ulaş Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2002, ss.963,964.

⁵⁹⁶ Vural, **Doğu Batı**, s.167.

⁵⁹⁷ Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, s.118.

⁵⁹⁸ Guénon, **Doğu Düşüncesi**, s.91.

⁵⁹⁹ Guénon, **Doğu Düşüncesi**, s.92.

⁶⁰⁰ Coomaraswamy, **Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**, s.61., Gelenekselci ekol açısından bilginin mahiyeti hakkında daha ayrıntılı bir açıklama için bkz. Frithjof Schuon, **İslâm'ın Metafizik Boyutları**, Çev. Mahmut Kanık, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010, ss.61-70.

olarak "ancak genel olanın bilimi olur" prensibiyle metafizik bilgi ile bilimsel bilginin farkını ve sınırlarını çizmektedir.⁶⁰¹ O halde kısaca metafizik bilgi nedir diye bir soru yöneltecek olursak, cevabı doğrudan ekolün sıklıkla üzerinde durduğu, akıl-üstü sezgiye dayalı dolaysız bir bilgi olduğudur.⁶⁰²

Son birkaç yüzyıl içerisinde metafiziğe yüklenen anlam üzerinde daha farklı eğilimlerin ortaya çıktığını söyleyebiliriz.⁶⁰³ Örneğin eski anlamda eşyanın cevheri ile ilgilenen bir metafizik anlayışı yerine, insanın varlığının özünü teşkil eden ve metafiziğe "felsefî antropoloji" perspektifinden yaklaşan bir anlayışın özellikle Heidegger'in yaklaşımında olduğu üzere benimsendiğini görebilmekteyiz.⁶⁰⁴ Heidegger metafiziği doğrudan "metafizik şudur" diye tanımlamak yerine insanın kendini metafiziğin içine koyarak, metafiziğe kendini tanıtmak imkânının verilmesi gerektiği fikrini savunmaktadır.⁶⁰⁵ Bu da bir anlamda Guénon'un metafiziği tanımlamada yetersiz kalınacağı teziyle benzerlik arz ederek onu tanımlamaktan çok onu bir anlamda hissetmek yahut idrak etmek şeklinde değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Çünkü Guénon'a göre, metafiziği, sınırsız olduğu için bir tanıma sığdırmak imkânsızdır. Bu nedendir ki ne denli kesin bir tanımla yapılmaya çalışılırsa o denli eksik bir tanımla yapılmış olur.⁶⁰⁶ Heidegger, metafizik anlayışını bu açıdan "*Metafizik, var olanı olduğu gibi ve evrenselliği içinde, müdrikeye tekrar kazandırmak için var olanın ötesini araştırmak demektir.*"⁶⁰⁷ ifadeleriyle metafiziğin bir idrak meselesi olduğunu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu açıklamalar bize, Coomaraswamy'nin metafiziğin evrensel, kalıcı ve değiştirilemez olduğu için hem ezeli hem de yaratılmamış hikmet olduğu tespitini hatırlatmaktadır.⁶⁰⁸

Metafiziği "İlk Felsefe" olarak açıklayan İbn Sînâ, Coomaraswamy'nin de burada açıklamasında kullandığı hikmeti kast ederek varlığın ve birliğin bilgisi olarak bilinenlerin en üstününe "yüce Allah'a ve O'ndan sonraki sebeplere dair en

⁶⁰¹ Guénon, **Doğu Düşüncesi**, s.95.

⁶⁰² Yılmaz, **Ezelî Hikmet**, s.92.

⁶⁰³ Metafiziğin bu anlamda tabi tutulduğu farklı değerlendirmeleri için bkz. Erdal Yılmaz (Ed), **Kant Sonrası Metafizik Üzerine Konuşmalar**, Küre Yayınları, İstanbul, İkinci Basım, Aralık 2012.

⁶⁰⁴ Martin Heidegger, **Metafizik Nedir?**, Çev. Mazhar Şevket İpşiroğlu, Suut Kemal Yetkin, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2003, s.23.

⁶⁰⁵ Heidegger, **Metafizik Nedir?**, s.31.

⁶⁰⁶ Guénon, **Doğu Düşüncesi**, s.90.

⁶⁰⁷ Heidegger, **Metafizik Nedir?**, s.51.

⁶⁰⁸ Ananda K. Coomaraswamy, **Coomaraswamy 2: Selected Papers Metaphysics**, Ed. Roger Lipsey, Princeton University Press, New Jersey, 1977, s.7.

üstün", kesin olan bilgiye işaret etmektedir.⁶⁰⁹ Metafiziğin araştırdığı ve cevabını bulmaya çalıştığı konu Tanrı'nın kendisidir. Bu konuyu Chittick bir metafizik açıklaması getirerek şöyle özetlemektedir. *"Fizikötesi, tüm hâdisâtın temelinde yatan ilk ve son hakîkatin tetkik edilmesidir. Allah'a her ne kadar genellikle "Varlık", "Vacibü'l Vücûd" veya "el-Hakk" gibi bir insanüstülük ihsas ettiren isimlerle atıfta bulunulsa da fizikötesinin müzâkere konusu Kendisi'dir."*⁶¹⁰

Gelenekselci ekolün, esastan savunduğu "hikmet" bilgisini metafizikle özdeş olarak değerlendirmesi zaten genel anlamda meselelere metafizik bir bakış açısıyla yaklaştıklarının en belirgin göstergesidir. Şimdi bu bakış açısıyla özelde "hikmete yaslanan İslâm sanatını"⁶¹¹ nasıl değerlendirdiklerine değinmeye çalışacağız. Metafizik gerçekliklerin semboller yoluyla ifade edilip ancak yine semboller aracılığı ile kavranabileceğini savunan ekol⁶¹², İslâm sanatının da bu sembolizmi yaygın bir biçimde kullandığının altını çizmektedir. İslâm sanatı sıklıkla sembolizmden faydalanır çünkü *"İslâm sanatı anlayışında varlık âlemindeki herşey ilkece hakîkatin bir sembolüdür. Bunun tek istisnası İlâhî Varlık'tır ki O, ancak kendisidir, başka bir şeyin sembolü değildir."*⁶¹³ Bu da bize İslâm sanatının niçin sembolik bir dil tercih ettiğini açıkça göstermektedir. Burckhardt'ın Gelenekler arasındaki metafizik ilkenin aynı, fakat kutsalın ifade biçiminin farklılık gösterdiği tespitinden⁶¹⁴ yola çıkarak İslâm sanatının taşıdığı kutsî özelliğin hem diğer sanatlarla farkına hem de kendi içinde olan çeşitliliğine bir açıklama kabul edebiliriz. İslâm sanatının farklılık tezahür ediş biçimlerini Koç aşağıdaki gibi değerlendirmektedir.

İslâm sanatı her türlü tezahür şekliyle, İslâm'ın dünyayı ve hayatı anlayış, algılayış ve anlamlandırış tarzını yansıtır. Başka bir söyleyişle, İslâm sanat eserleri, onları ortaya koyanların iman, inanç, düşünce ve hayat tarzlarının en somut bir göstergesidir. Bu sanat İspanya'dan Endonezya'ya, Orta Asya'dan Büyük Sahra'nın içlerine kadar, yeryüzündeki birbirinden son derece uzak ülkeleri on dört yüzyıldır birleştiren bir kültür ve medeniyetin gerçek bir ifadesidir. Başta mimari eserler olmak üzere, hüsn-i hat ve tezhipten giyim

⁶⁰⁹ İbn Sînâ, **Metafizik**, Çev. Ekrem Demirli, Ömer Türker, Litera Yayıncılık, İstanbul, 2014, ss.27,28.

⁶¹⁰ Chittick, **Kozmos'taki**, s.54.

⁶¹¹ Turan Koç, **İslâm Estetiği**, İSAM Yayınları, İstanbul, 2009, s.167.

⁶¹² Frithjof Schuon, **Kalp Gözü -Metafizik, Kozmoloji, Manevî Hayat-**, Çev. Nebi Mehdiyeve, İnsan Yayınları, İstanbul, İkinci Baskı, 2012, s.31.

⁶¹³ Nasr, "Önsöz", **Her İnsan**, s.20.

⁶¹⁴ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.66., Hafız, **Kutsal**, s.280.

*kuşama varıncaya kadar, bütün sanat eserleri alabildiğine geniş bir alanda birlik arz eden bir geleneğin dinî inanç ve hassasiyetini, toplumsal ve ekonomik yapısını, politik motivasyon ve görsel duyarlılığını göz kamaştırıcı bir şekilde dışa vurur. Bu eserler dönemden döneme ve bölgeden bölgeye farklı bir renk ya da çeşitlilik gösterse de, bunların mânevî gayelerindeki birlik ile sergiledikleri estetik zevk ve anlayıştaki tutarlılık İslâm'ın güç ve soluğunun açık bir kanıtı olarak ortada durmaktadır.*⁶¹⁵

Bu açıklamalarından aslında İslâm sanatının sergilediği çeşitliliğe rağmen taşıdığı birlik fikrinin arkasında metafizik bir anlayışın olduğuna ve her yerde bu metafizik ilkeler bütününe doğal yollarla işlediği fikrine ulaşılabilir.

*"Metafiziğe dayanmayan bir kutsal sanat yoktur."*⁶¹⁶ diyen Burckhardt, İslâm sanatının da beslendiği kaynağı ve temelini böylelikle işaret etmektedir. *"İslâm sanatlarının temelinde aşk vardır."*⁶¹⁷ ifadesiyle de Ayvazoğlu, tasavvufun ve arkasında yatan metafizik gerçekliğin anlaşılman İslâm sanatının tam mânâsıyla kavranamayacağı fikrini savunarak bir tasavvuf ve sanat ilişkisini de metafizik gerçeklik üzerinden kurmaktadır.⁶¹⁸

Üsluplaştırmayı ve sembolleştirmeyi İslâm sanatının metafizik temeline bağlayan Massignon, hayvan sembollerine tâzim ve tapınmayı haram kılan İslâm anlayışını bu metafizik anlayış gereğince böyle bir sonuç doğurduğunu savunmaktadır.⁶¹⁹ Özellikle İslâm halı ve çini sanatı içerisinde kullanılan arma benzeri örneklerde tabiatı doğrudan taklit yerine, tabiatı var olmayan acayip hayvanlar (kanatlı at, insan başlı kuş vb.), keskin renklerin zıt kullanımları kadar *"İslâm'ın metafiziğini açıklayan hiçbir şey yoktur."*⁶²⁰ tezini ileri sürmektedir. (EK 1-36) Kısaca İslâm sanatında soyut bir yönelme ve natüralizmden kaçışın olduğunu,⁶²¹ bunun da ana âmilinin dayandığı metafizik gerçeklik olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Suretlerden çok suretlerin peşinde olan bir anlayışla sanata yaklaşan

⁶¹⁵ Koç, **İslâm Estetiği**, ss.132,133.

⁶¹⁶ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.15.

⁶¹⁷ Ayvazoğlu, **Aşk Estetiği**, s.6.

⁶¹⁸ Ayvazoğlu, **Aşk Estetiği**, s.6., Tasavvufun metafizik ve İslâm sanatıyla olan yakın ilişkisi ile ilgili daha detaylı değerlendirmeler için bkz. İbn Arabî, **Fütûhât-ı Mekkiye Filozof ve Sûfî Metafizik Üzerine**, Çev. Ekrem Demirli, Litera Yayıncılık, İstanbul, 2015., Mahmud Erol Kılıç, **Sûfî ve Şiir Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2012.

⁶¹⁹ Massignon, "İslâm Sanatlarının Felsefesi", **Din ve Sanat**, s.24.

⁶²⁰ Massignon, "İslâm Sanatlarının Felsefesi", **Din ve Sanat**, ss.24,25.

⁶²¹ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.142.

İslâm inancı,⁶²² dış görünüş yerine iç anlamı önceler yorumunu getirebiliriz. Bu iç anlamı da tevil ya da manevî hermeneutik yoluyla izah etmeye çalışır.⁶²³

Ekole göre İslâm sanatı ve estetiği nihai anlamda fizik ötesi bir özelliğe sahiptir.⁶²⁴ Bu nedenle sembolizm bu fizik ötesi olan ve duyuları aşan hakîkatin hissedilmesi ve anlaşılmasında da oldukça önemlidir. Çünkü metafiziğe en uygun dil sembolizm dilidir. İslâm sanatının epistemolojik amacının görünenin ardındaki görünmeyeni ortaya çıkarmak olduğunu belirten Koç, pratikte de dünyanın ve yaşamın güzelleştirilmesinin amaç edinildiğinin altını çizmektedir.⁶²⁵ Bu noktada karşımıza Metafizik yahut bir başka ifadeyle Batınî boyut olarak da isimlendirebileceğimiz alan çıkmaktadır ve bu tespit ışığında şu soruyu yöneltebiliriz. Bir sanat objesini İslamî yapan şey nedir? Bu soruya cevap o objenin estetik duyarlılıktan bağımsız olamayacağı gerçeği göz önünde bulundurularak verilebilir. Estetik duyarlılığı oluşturan şey her ne ise ki aslında bu inancın ta kendisidir, o halde o sanat objesini de aynı duyarlılık meydana getirir diyebiliriz. Bu durumu Burckhardt'ın Muvahhidler'in ortaya koydukları sanat eserleri hakkındaki değerlendirmeleri ışığında örnekleyebiliriz. İslâm sanatına etki eden estetik ve metafizik anlayışı Muvahhidler'in eserleri üzerinden "*İslâm'ın metafizik dehası*" şeklinde tanımlayan Burckhardt, bu sanatı besleyen estetik ve metafizik arka planın Muvahhidler eliyle İspanya, Fas, Cezayir, Tunus gibi ülkelerde açıkça gözlemlenebileceğini ve bu coğrafyalarda ortaya çıkan sanatın diğer İslâm ülkelerinde de örneği olduğu üzere derin bir metafizik anlayışın neticesi olduğunu belirterek ortak inanç ve duyarlılığın bu sonucu ortaya koyduğunu savunmaktadır.⁶²⁶ (EK 1-37)

Sanatın öteyi tefekkürdeki kolaylaştırıcı etkisini⁶²⁷ göz önünde bulundurursak, sanat ve Vahiy arasındaki ilişki kendini daha belirgin bir biçimde ortaya koyabilir. Bu anlamda İslâm sanatında Vahye dayalı ve üslubunu Kur'an'dan alan bir metafizik anlayışın ve boyutun olduğunu ve İslâm sanatını derinden etkilediğini açıkça

⁶²² Bayer, **Gelenekselci**, s.23.

⁶²³ Ardalan, Bakhtiar, **The Sense**, s.5.

⁶²⁴ Koç, **İslâm Estetiği**, s.24.

⁶²⁵ Turan Koç, "The Vision of Islamic Art and Aesthetics", **Akademik Araştırmalar Dergisi**, Sayı:56, 2013, s.10.

⁶²⁶ Burckhardt, **Moorish**, s.140.

⁶²⁷ Hafız, **Kutsal**, s.272.

görmekteyiz. Öteyi tefekkürde sezgiyi merkeze koyan ekol, Vahyin ve ondan etkilenen sanatın arka planındaki metafiziği bu sezgi anlayışı yoluyla çözümlemeye çalışmaktadır. Burckhardt'ın sıklıkla üzerinde durduğu 'entelektüel sezgi' kavramının işlevi de tam olarak budur.⁶²⁸ Hem aşkın hem de içkin bir bakış açısına sahip Müslüman sanatçı bu görüşünü İslâm'ın metafizik anlayışına dayandırır. Varlığı bu bakış açısıyla gören sanatçı, kâinatın her zerresinin Tanrı'nın kontrolünde olduğu düşüncesiyle hareket eder. Bu durumu Soykan'ın aşağıdaki şu ifadeleri veciz bir biçimde ortaya koymaktadır.

*Kalıcı olanın kalıcı olmayan dış dünyada olamayacağı inancı Müslüman'ı iç dünyaya yöneltir. Dışı sade, gösterişsiz olan camisinin içi renk ve çizgi zenginliğiyle doludur. "Çizgi, İslâmlara göre yerini değiştiren bir noktadır. Nokta andır. Var olan yalnızca andır. Bunun İslâm şiirinde, özellikle Ömer Hayyam'da çok örnekleri vardır. An da gelip geçer. Noktanın hareketi çizgi, anın hareketi zamandır. İç dünya yaşantısı andadır. Sanat eserinden son derece güzel olan evren bile Tanrı'nın iplerini çekerek işlettiği bir makinedir. Bunu insan kukla oyununda yansıtır. "Hayâl içre hayâldir görünen eşya." Perdede görüneni, perde arkasından oynatan gibidir Tanrı.*⁶²⁹

Bu yönüyle fani olanda Bakî'yi arayan ve onun peşinden giden İslâm sanatçısı her eyleminde ve ortaya koyduğu her eserde bu şuurla hareket eder.⁶³⁰

Kökeninde Vahyin olduğu İslâm sanatı, hem biçim yönüyle hem de içeriğiyle bu vahyin derin izlerini taşır.⁶³¹ Vahye dayanan bu kutsiyet neticesinde *"İslâm düşüncesi, daha yüce olanın daha aşağı olana, entelektüel olanın cismanî olana ya da kutsal olanın dünyevî olana indirgenmesine izin vermez."*⁶³² tespitinde de olduğu üzere kutsal vasfını her daim hak eden ve taşıyan bir özellik arz eder. Bu da

⁶²⁸ Burckhardt, **Akıl Aynası**, ss.23,24., Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.42.

⁶²⁹ Ömer Naci Soykan, **Estetik ve Sanat Felsefesi**, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2015, s.111.

⁶³⁰ Özkan Eroğlu, **İslâm Sanatı**, Tekhne Yayınları, İstanbul, 2016, s.14., Eroğlu, S. Ahmet Arvasi'nin şu tespitini de okuyucuyla paylaşmaktadır. *"İslâm 'ın dolayısıyla da diyalektiği, fani varlıklara bakıp Bakî olanı aramak ve özlemek üzerine kuruludur. Müslüman ölümlüye bakar ölümsüzü, çok'a bakar Bir'i, sonluya karşılık sonsuzu, esere bakar müessiri, yaratıklara bakar Yaradan'ı arar. Müslüman ancak bu durumlarda bu dünyaya kendini yabancı hisseder, o âdeta gurbettedir. (Yaradan'a uzak düştüğü kanaatindedir) ve bütün çırpınışları ile kurbet (Allah'a yakın olmanın) peşindedir."* Ahmet Arvasi'nin İslâm Sanat ve Estetiğine bakışını inceleyen bir çalışma için bkz. Osman Mutluel, **S. Ahmet Arvasi'de İslâm Estetik ve Sanatı**, Bilgeoğuz Yayınları, İstanbul, 2012.

⁶³¹ Seyyid Hüseyin Nasr, **İslâm Sanatı ve Mâneviyatı**, Çev. Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul, 1992, s.12.

⁶³² Nasr, **İslâm Sanatı**, s.13.

doğrudan bu sanatın araka planında madde boyutundan öte maddeyi aşan 'metafizik' doğasının ve dayandığı bu temelin bir yansımasıdır. Benzer görüşleri ortaya koyan Massignon, İslâm sanatının ortaya çıkışındaki temeli Kur'an Vahyine dayandırarak öz'ün burada aranması gerektiğine işaret eder. *"İslâm sanatlarının nasıl kurulduğunu incelerken anlaşılacaktır ki, bu sanat yabancı tesirlerle doğmamış ve İslâm metafiziğinin en esaslı kaziyelerine dayanarak büyümüş, kıvamını bulmuştur. Kur'an, İslâm metafiziğinin birinci misalidir. Baştan aşağı metafizik tariflerle doludur. Zaten metafizik iddialı bir kelimedir. Düşünmeye başlayan her insan, metafizikle uğraşmış olur."*⁶³³ Böylelikle İslâm sanatının bir kâinat görüşünden neşet ettiğini ve kökünün metafizik ilkelere dayandığını savunan Massignon, bu sanatın özgün yönünün de burada aranması gerektiğine işaret etmektedir. Bu da bize yalnızca dış tesirlere ve doğrudan zamanın şartlarına dayanan bir İslâm sanatı anlayışı yerine, gelenekselci ekolün de sıklıkla vurguladığı çok daha derin bir anlayışın ürünü olduğu sonucunu vermektedir.

Nasr'ın *"Allah lafzı İslâm sanatının kökeni ve ilkesidir."*⁶³⁴ tespiti İslâm sanatında her şeyin Allah düşüncesiyle özdeşleştirildiğini, tüm yapıcı gücünü buradan aldığını ve bu sanatın da dayanak noktası olduğunu göstermektedir. Yine Nasr, İslâm sanatında ortaya çıkan şekilsizden şekle, sessizden sese, renksizden renge, görünmeyenden görüne dönüşümün bu sanatın sahip olduğu metafizik anlayıştan kaynaklandığının altını çizmektedir.⁶³⁵ Kur'an'ın hakikat boyutu ya da doğrudan metafizik prensipler olarak tanımladığı bu gerçekliğin vahdette kesret, kesrette vahdet fikrini doğurduğunu da ayrıca belirtmektedir.⁶³⁶ Kesret âleminde Birliğin/Tevhid'in bir yansıması olan İslâm sanatı hakkındaki Nasr'ın şu tespitleri bu sanatın sahip olduğu manevî ve madde ötesi özelliklerin bir özeti niteliğindedir.

İslâm sanatı, menşe açısından bakıldığında, İslâm mâneviyatının bir meyvesidir ve tahakkukun (realization) ya da Köken'e dönüşün üstünlük noktasından bakıldığında ise manevî hayat için bir yardım, mütemmim ve destektir. İslâm sanatı kesret âleminde Tevhid'in tezahürünün bir sonucudur. Gizli (blinding) bir tavırla, İlahî İlke'nin (Divine Principle) Birliği'ni tüm kesretin bir olana bağımlılığını, dünyanın geçiciliğini ve Allah'ın Kur'an'da

⁶³³ Massignon, "İslâm Sanatlarının Felsefesi", **Din ve Sanat**, s.15.

⁶³⁴ Nasr, "The Divine Word and Islamic Art", s.109.

⁶³⁵ Nasr, "The Divine Word and Islamic Art", s.111.

⁶³⁶ Nasr, "The Divine Word and Islamic Art", s.113.

*"Rabbimiz, bunu boşuna yaratmadın" (3:191) buyurduğu kozmik varlığın ya da yaratılışın olumlu niteliklerini yansıtır. Bu sanat, duyular aracılığıyla doğrudan algılanabilir olan fiziksel düzende arketip hakikatler ve eylemleri tezahür ettirir ve bu nedenle, ruhun görülür ve işitilir olandan tüm sesleri aşan Sessizlik (Silence) olarakta görülebilecek olan Gaib'e (Invisible) doğru yolculuğu için bir merdivendir.*⁶³⁷

Sonuç olarak Koç'un da tespiti yapıldığı üzere, İslâmî düşünceye göre metafizik alan ile pratik yaşam arasında bir ayrım söz konusu değildir. Bu nedendir ki İslâm sanatı her daim metafizik alanla ilişkilidir; ondan ayrı düşünülemez.⁶³⁸

4.2. HAT SANATI

Hat sanatı ile ilgili bugüne kadar yapılmış ve yazılmış sayısız eserin varlığı herkesçe malumdur. İslâm sanatının bu en çok işlenmiş sanatı, literatür yönüyle herhalde en geniş kaynağa sahip olan alanıdır. Özbeöz İslâm inancının bir ürünü olan bu sanat dalı, bu özelliğiyle de birçok İslâm sanatı çeşidinden ayrılır. Bu başlıkta amacımız bir literatür değerlendirmesi yapmaktan ziyade Gelenekselci ekolün Hat sanatı üzerine olan düşüncelerini, Burckhardt özelinde de ele alarak bu sanatın arka planında yatan ve bu sanatın oluşumuna etki eden faktörlere değinmektir.

Burckhardt, Hat sanatını, ebru, tezhib, vb. yardımcı ve tamamlayıcı el sanatlarından ayrı tutarak bu sanatı farklı bir kategoride ana sanat dalı olarak değerlendirmektedir. Özellikle Kur'an'ın yazılmasında kullanılması nedeniyle çok özel bir yere sahiptir.⁶³⁹ Ayrıca Arap dilinin merkezde olması onu diğer tüm İslâmî plastik sanatlar içinde en Arap olanı haline getirir. İslâm sanatlarının özünde olan geometrik dehanın ve ritim duygusunun bulunduğu örnekler arasında zirveyi teşkil eder.⁶⁴⁰ Yine tarihi gelişim süreci içerisinde en çok değişime, dönüşüme ve çeşitlenmeye sahip olan bu sanat, ortaya koyduğu farklı üsluplarla göz kamaştırıcı bir doğaya sahiptir. Bu değişimi dört başlıkta değerlendiren Lings, Kûfî hattından başlayarak Nesih hattını, eş zamanlı gelişen Muhakkak, Rayhanî ve Sülüs gibi *"Doğu'nun abidevî yuvarlak hatları"* diye tanımladığı form olarak daha yumuşak

⁶³⁷ Nasr, **İslâm Sanatı**, s.16.

⁶³⁸ Koç, "The Vision of Islamic Art and Aesthetics", **Akademik Araştırmalar**, s.6.

⁶³⁹ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.233,249.

⁶⁴⁰ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.57.

hatlara sahip yazı türlerini ve İspanya, Fas, Tunus, Cezayir gibi İslâm dünyasında Batı ya da Mağrip diye tanımlanan coğrafyada ortaya çıkan ve doğrudan Kûfî'den gelişmiş Mağribî ya da Endelüsî şeklinde de tanımlanan hattı, İslâm hat sanatlarının ana türleri olarak sunmaktadır.⁶⁴¹ (EK 1-38,39) Süryanî ya da Nebatî alfabe orijinli olan Arap alfabesinin asıl gelişimi elbette Kur'an metninin ortaya çıkışından sonra gerçekleşmiştir.⁶⁴² Önemi Kur'an metninden alan böylesi zengin ve çeşitli bir sanatın merkezinde Kur'an'ın doğrudan kendisinin olması yüklenen anlamı daha da derinleştirir. Bu yüklenen anlamı İbrahim eş-Şeybanî'den bir alıntı yaparak özetleyen Annemarie Schimmel, İslâm düşüncesi içinde yazının "*elin dili, zihnin deyimi, aklın sefiri, düşüncenin emîni, bilginin zırhı, firâk vaktinin refîki*" şeklinde oldukça geniş bir anlam dünyası içinde düşünüldüğünü belirtmektedir.⁶⁴³ Yalnız hemen burada bir yazı ve hat ayırımına temas etme gerekliliği duyarak, metin içinde yazı olarak geçen ifadelerin Hat sanatına karşılık geldiğini belirtmek isteriz. Çünkü aslında konu Hat sanatı olunca yazı ve hat terimleri farklı çağrışımlar yapabilmektedir. Bu ayrımı Lings'in tespitleri üzerinden açarsak, hat/çizim, yazıdan farklı olarak Vahiy'den kaynaklanan İlahî İrâdenin kesinliğini yansıtır.⁶⁴⁴ Bu nedenle hat, sıradan yazı ifadesinden çok daha farklı ve derin bir etki alanına sahiptir.

Hattın, kutsal Vahyin hem formunu hem de anlamını görsel planda sergilemesi öneminin de kaynağıdır.⁶⁴⁵ Böylelikle "Kelime", Hat aracılığı ile maddi âlemde görünür hale gelir.⁶⁴⁶ Bir başka ifadeyle Vahyin "*verbum visibile*" halidir.⁶⁴⁷ Burckhardt, bu tespiti şu sözleriyle destekler. "*İslâm dünyasındaki görsel sanatların en asili hüsn-i hattır kaligrafidir ve kâmil mânâsıyla kutsal sanat, Kur'an'ı yazmaktır; hüsn-i hat, ikonun Hristiyanlıkta oynadığına az-çok benzer bir rol oynar,*

⁶⁴¹ Martin Lings, **Kur'an Hat ve Tezhibinden Parıltılar**, Çev. Turan Koç, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul, 2012., ss.18-41., Issam El-Said, Ayşe Parman, **Geometric Concepts in Islamic Art**, Scorpion Publishing, Guildford, 1988, s.129.

⁶⁴² Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.61., Semitik gelenek içerisinde Mâkilî olarak tanımlanan köşeli yazının İdris Peygamber'e, Kûfî olarak nitelenen yazı türünün de Hz. Ali'ye atfedilmesi yazıya hem tarihi bir gelenek derinliği katar hem de din ve inanç büyüklerinin yazıyla özdeşleştirilmeleri ruhani bir mânâ kazandırır. Konuyla ilgili bir değerlendirme için bkz. Annemarie Schimmel, **Calligraphy and Islamic Culture**, I.B. Tauris Publishers, London, 1990, s.3.

⁶⁴³ Schimmel, **Calligraphy**, s.1.

⁶⁴⁴ Lings, **Kur'an Hat**, s.19.

⁶⁴⁵ Ardalan, Bakhtiar, **The Sense**, s.45.

⁶⁴⁶ Nasr, "The Divine Word and Islamic Art", s.109.

⁶⁴⁷ Annemarie Schimmel, **Deciphering the Signs of God: A Phenomenological Approach to Islam**, State University of New York Press, Albany, NY, 1994, s.151.

zira hüsn-i hat, Allah Kelâmı'nın görünür bünyesini temsil eder."⁶⁴⁸ Tabi'i ki yalnız anlamıyla değil görselliği ile de Hat sanatı eğitilmiş eğitimsiz tüm sosyal sınıflar tarafından ilgi ile karşılanmıştır.⁶⁴⁹ Göz alıcı bir biçimde dikkat çeken Hat sanatı Lings'in tanımıyla *"Allah'ın ayet ve isimlerinin Lâhûtî Parıltısı"*⁶⁵⁰ nı herkes için sergiler.

Hat sanatının iki alanda özellikle yoğunlaştığını görüyoruz. Bunlardan ilki mimaride kullanılan ve Kûfî tarz ile Sülüsün ön plana çıktığı uygulamalar, diğeri ise mushaf ve levhalar için çok daha geniş yelpazede kullanılan örneklerdir. Özellikle de mimari tezyinat ve kitap sanatlarında sık sık arabeskle birlikte kullanılır.⁶⁵¹ Bunların haricinde vazo, tabak, kıyafet vb. günlük eşyalar üzerinde de Hat örnekleri görebilmemiz mümkündür. (EK 1-40) Konuyla ilgili uzmanlar İslâm Hat sanatını değerlendirirken mutlak surette bu sanata en yakın olan Çin yazı sanatını da gündeme getirirler. Burckhardt da bir Çin yazı sanatı ve İslâm Hat sanatı karşılaştırması yaparak; *"Çin harfleri yukarıdan aşağıya, düşey bir şekilde açılır; bunlar gökten yere inen bir teogoni (ilahların şeceresini tutma) hareketini andırır. Arapça hatta gelince, bu, oluş düzeyinde yatay bir şekilde ilerler; ama eylem alanı olan sağdan başlar ve kalp bölgesi olan sola doğru hareket eder; bu bakımdan, bu yazı, dıştan içe doğru bir ilerlemeyi ifade eder."*⁶⁵² her ikisinin de sahip olduğu sembolik değere atıfta bulunur. Arapça hattın zenginliği hem yatay hem de dikey olmak üzere iki boyutlu şekilde kendini geliştirmiş olmasıdır.⁶⁵³ Benzerlikleri bulunmakla birlikte Çin yazısı bir resim-yazı özelliği sergilediği için, Hat sanatından farklı bir anlayış ve teknik içinde icra edilir. (EK 1-41) Burckhardt, bu konuya eğilerek, fonetik niteliği ön plana çıkan Arap harfleri nedeniyle tüm yazı sanatları içinde en katı ses simgeciliğine sahip olan yazı türünün İslâm Hattı olduğunu vurgular. Uzak doğu kaligrafî çalışmaları karakteri gereği fırça tekniği tatbik edilirken, İslâm Hat sanatı sahip olduğu ritim duygusunu en iyi kâğıt kalem yoluyla yansıtır.⁶⁵⁴

⁶⁴⁸ Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da*, s.160.

⁶⁴⁹ Schimmel, *Calligraphy*, s.36.

⁶⁵⁰ Lings, *Kur'an Hat*, s.20.

⁶⁵¹ Burckhardt, *İslâm Sanatı*, s.67.

⁶⁵² Burckhardt, *İslâm Sanatı*, s.60.

⁶⁵³ Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da*, s.162.

⁶⁵⁴ Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da*, s.193., Burckhardt, *İslâm Sanatı*, s.60.

Malzemenin etkisine geçmeden önce ritim konusu üzerinde biraz durmak istiyoruz. Burckhardt'a göre Hüsn-i Hat, ritim ve form sentezi ile tüm İslâm sanatlarının anahtarı rolündedir.⁶⁵⁵ Elbette ki ritim tüm sanat türlerinde mevcut bir olgudur. Hemen her kültürün ortaya koyduğu farklı sanat tarz ve türlerinde ritmin varlığı yadsınamaz. Yalnız söz konusu İslâm sanatları olduğunda ve özellikle Hat sanatı söz konusuysa, ritim duygusu başlı başına domine eder bir nitelik arz eder. Bu kadar baskın bir ritim duygusunun kaynağı nedir sorusuna Nasr, doğrudan Kur'an'ın sahip olduğu ritmik özellik ve şiirsel ifadeler bütünü şeklinde cevap vermektedir. Ayrıca Kur'anda mevcut nakarat şeklinde söylenen ifadeler, İlahî Esmanın ve bazı merkezi düşüncelerin tekrar tekrar dile getirilmesi bu ritim duygusunu doğurur.⁶⁵⁶ Tabi'i ki salt biçimci bir yaklaşım söz konusu değildir İslâm sanatlarında. Bu nedenle Kur'an ayetleri ile görsel İslâm sanatları arasındaki ilişki biçimsel ifade düzeyinden çok sahip olduğu hakikat düzeyinde aranmalıdır.⁶⁵⁷

Hat sanatı icra edilirken kullanılan malzeme, mutlak surette yazının estetiğine katkı sağlar. Malzeme kullanımı o kadar önemli bir meselesidir ki, başlı başına Hat sanatı için gerekli malzemenin temini bir iş ve zanaat kolu haline gelmiştir. Malzemenin kullanım şekli olduğu kadar, hattatın eğitimi, kişiliği, iç dünyası vb. özellikleri de icra edilen sanatın niteliğine etki eder.⁶⁵⁸ İyi bir yazı, onu yazan kişinin iyi eğitilmiş bir insan olduğunu göstermesinin yanı sıra, o kişinin ruh dünyası ve disiplin anlayışının da bir yansıması olarak değerlendirilir.⁶⁵⁹ "*Yazının sâfiyeti, ruhun sâfiyetidir.*"⁶⁶⁰ sözü sanatçının kişiliği, ahlâkı ve ruh durumunun yazıya yansıdığı gerçeğini veciz bir biçimde özetler. Kısaca ortaya çıkan farklı üslupların kaynağının tüm bu faktörlerin bileşkesi olduğunu söyleyebiliriz.

Mevcut üslupların her birinin arka planında oldukça karmaşık bir ölçü düzeni olduğu bilinmektedir. Hat sanatı diğer tüm sanatlardan çok daha hassas ve titiz bir çalışma alanı kılan özelliği sahip olduğu bu hassas ölçü düzenidir. Burada ölçü birimi olarak nokta alınır ve dikine en büyük uzunluğu belirleyen noktaların sayısı da elif harfinin boyuyla eşittir. Yatay doğrultuda en büyük genişlik ise yine elif'in uzunluğu

⁶⁵⁵ Burckhardt, **Fez**, s.169.

⁶⁵⁶ Nasr, "The Divine Word and Islamic Art", s.113., Nasr, **İslâm Sanatı**, s.32.

⁶⁵⁷ Burckhardt, **Akıl Aynası**, s.250.

⁶⁵⁸ Muhittin Serin, **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1999, ss.33-36.

⁶⁵⁹ Nasr, **İslâm Sanatı**, s.31.

⁶⁶⁰ Lings, **Kur'an Hat**, s.27.

kadar kabul edilen dairenin alt yarısıyla tespit edilir.⁶⁶¹(EK 1-42) Sahip olunan bu ölçü düzeninde matematik ve geometri uygulamalarının sanat için ne kadar önemli olduğunu ve sanatın taşıdığı güzelliğe bu bilim dallarının çok şey kattığını neredeyse tüm sanat kol faaliyetlerinde görebiliyoruz. Hat sanatı geometriyle o kadar özdeş ki bu sanata verilen bir diğer isim de "*Hendesetül-hat*"tır.⁶⁶² Bu matematik ve geometri etkisinin kendini en bariz biçimde ortaya koyduğu sanat çalışmalarından biri de Budist sanat içinde mevcut mandala geleneğidir. Geometrinin hat sanatıyla buluştuğu ve kutsal olanın bir başka tezahürü olan mandala sanatı, Hat sanatının sahip olduğu evrensel değerleri açığa çıkarması açısından da oldukça önemlidir.⁶⁶³ (EK 1-43) Coğrafyalar ve kültürler farklı olsa da Kutsal'ın ifadesi, yine görüldüğü üzere ortak bir biçimde kendisini sergilemektedir.

Daha önce de çalışmamız içinde pek çok yerde Kutsal'ın ifade yolunun sembolizm olduğunu söylemiştik. İslâm sanatının kutsal bir sanat olarak kabul görmesi ve bu kutsal sanat içinde, bahsi geçen gerekçelerden dolayı, en çok kutsal sıfatı almayı hak eden hat sanatının da bu sembolizmden ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Belki de tüm İslâm sanatları arasında en yoğun sembolizme sahip olan bu sanat dalı, hemen bir bütün olarak hem de her bir harfine yüklenen sembolik anlamlarla İslâm sanatlarında sembolizmin zirvesini temsil eder.⁶⁶⁴ Gelenekselci ekol de bu sembolizm üzerinde sıklıkla durur. Farklı benzetmelerle bu sembolizmi dile getirmeye çalışan ekol mensupları, çoğunlukla İslâm sanatlarında görülen farklı motif ve uygulamalarla da bağ kurarak konuya bütüncül bir şekilde yaklaşmaktadırlar. Zira kutsal bir bütündür, bölünemez kaidesi zaten ekolün savunduğu ilkeler arasındadır. Öncelikle hat sanatı ve dokumacılık arasında bir ilişki kuran Burckhardt, bir metnin satırlarıyla, bir halı ya da kumaşın atkı ya da argacının benzer özellikler sergilediğini ve her ikisinin de kozmik düzenin farklı platformlarda ifadeleri olduğunu ileri sürer.⁶⁶⁵

⁶⁶¹ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.66., Bu ölçü konusunda ilk çalışmaların Abbasi veziri ve aynı zamanda hattat olan İbn Mukle (ö.328/940) tarafından yapıldığı bilinmektedir. Bkz. El-Said, Parman, **Geometric Concepts**, s.130.

⁶⁶² El-Said, Parman, **Geometric Concepts**, s.129.

⁶⁶³ Schuon, **Sacred**, s.36.

⁶⁶⁴ Harflerin her birine yüklenen sayısız sembolik anlam söz konusudur. Bu konuda Schimmel'in, çalışmasında bir ek bölüm olarak sunduğu harf sembolizmi için bkz. Schimmel, **Calligraphy**, ss.149-157.

⁶⁶⁵ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.60.

"...dikine gerilmiş çözümleri ve mekiğin sağa sola hareketiyle, bunları enlemesine birleştiren argaçlarla dokunan ilkel dokuma zanaatını düşünmek gerekir; öyle ki burada mekik günler, aylar ve yılların dönüşünü hatırlatırken, çözgünün hareketsizliği kutbi eksenin hareketsizliğine tekabül eder. Bu eksen gerçekte bir tanedir; ama onun imajı, tıpkı zamanın geçişiyle tekrar ediyor görünmekle birlikte, sürekli bir kalan şimdiki an gibi, çözgünün bütün iplerinde tekrar edilir. Dokumada olduğu gibi, el yazısının yatay hareketi; ki bu küçük bir dalgalanma hareketidir, oluş ve değişime tekabül ederken, dikine çekilen çizgiler Öz ya da sabit özler (el-a'yânu's-sâbite) boyutunu temsil eder.⁶⁶⁶

Yukarıda bahsi geçen dalgalanma hareketi ve dikine çekilen çizgilerin kaynağı kalemdir. Dolayısıyla hattın taşıdığı derin sembolizmin açığa çıkmasına aracılık eden kalem de bu sanat içerisinde bir başka sembolik öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Kur'an'da bir sureye isim olmuş ve üzerine düşünülmesi istenen bir nesnenin elbette Müslüman muhayyilesinde izdüşümleri olacaktır. (Kalem; 68/1) Kalem hem İlahî hem de beşeri boyutta ele alan insan, her şeyin yaratılışında tıpkı bir boş kâğıda yazılır şekilde İlahî olanın evrenin yüzünde açığa vurmasını, hattatın kaleminden çıkan kelimelerle özdeşleştirir. "Allah'ın kalemi" nasıl yaratıyor ve ortaya koyuyorsa, hattatın kalemi de ondan geleni kendi iç dünyasında ve boyutunda yansıması gereken yere yansıtır. Bu bazen bir mihrap, bir kubbe, bir duvar yahut yalnızca küçük bir kâğıt parçası olabilir. Fakat hakîkatin nereye yansıdığı değil nerden özünü bulduğu önemlidir. Gerçeği, hak olanı yazan kalem bir anlamda değerini ve meşruiyetini de bu gerçeklikten alır. Çünkü Allah gerçek olanda, hak olanda kendini gösterir ve Bakara Sûresi 115. Ayette ifadesini bulan *"...Nereye dönerseniz dönün Allah'ın 'yüzü' oradadır..."* ifadesi bu gerçekliğin ve hak olanın her yerde yansımalarının bir tezahürüdür diyebiliriz. Nasr, bu noktada kalemi tutan hattatın kendisinin, İlahî Sanatçı'nın "el"inde bir kaleme dönüştüğünü ve onun elinden çıkanın da bu nedenle birey-üstü bir kökene sahip olduğunu belirtir.⁶⁶⁷ Bu da daha önce üzerinde durduğumuz sanatta aşkınlık fikrinin İslâm sanatları içerisindeki en bariz yansımasıdır. Kalemin sahip olduğu bu aşkınlığa dikkat çeken Burckhardt, *"Kalem İlahî Ruh ya da Küllî Ruh'tan başkası değildir; dolayısıyla yazı sanatına*

⁶⁶⁶ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.60.

⁶⁶⁷ Nasr, **İslâm Sanatı**, s.34.

verilmiş en büyük şeref pâyesi onun İlahî Fiil'in uzak bir gölgesi gibi olması olgusudur."⁶⁶⁸ diyerek Hat sanatının sahip olduğu imtiyazlı yerin bir kez daha altını çizmektedir. Kalemin ucundan çıkan nokta da bir sembolizm konusudur. Nokta tek başına çok şey ifade eder. Nokta sembolizminde çizginin kendisinden türediği nokta, bu yönüyle de öz olanın bir simgesi durumundadır. Yazıdaki bitmez tükenmez sonsuz çeşitliliğin kaynağında aslında noktadan başka bir şey yoktur.⁶⁶⁹ Çizgi de çizgilerin bir araya gelerek oluşturduğu boyutluluk da noktadan neşet eder. Kısaca özde nokta vardır ve her şey bu noktadan türer.

Boyutluluk bir geometri işidir. Dolayısıyla hat sanatı içinde geometriye yüklenen anlam ve onun yeri başkadır. Yukarıda da değindiğimiz üzere hat sanatının isminin dahi geometriyle anılması, önemini göstermesi açısından yeterlidir. Harflerin şekillenmesinde ve taşıyacağı boyutların belirlenmesinde etkili olan geometrik tutum,⁶⁷⁰ aynı zamanda harflerin yine geometrik motiflerle de uyumunu belirler.⁶⁷¹ Geometrik motiflere eşlik eden bitkisel motifler de hat sanatının tamamlayıcı unsurları arasındadır. Geometrik motifler eril özellikleriyle değişmez örüntüleri sembolize ederken, bitkisel motifler özellikle arabeskin doğurucu yönünü ön plana çıkararak değişken ve üretken dişil yönüne göndermede bulunur.⁶⁷² Bununla bağlantılı olarak daha önce de üzerinde durduğumuz Hayat ağacı motifinin hat sanatı içerisinde yerini bulması elbette bir tesadüf değildir, zira Burckhardt'ın "*kutsal sanatta tesadüf diye bir şey söz konusu değildir*" sözü burada anlamını bulmaktadır. Hayat ağacının yapraklarını Kutsal Kitab'ın kelimelerine benzeten Burckhardt, hat tezyininde kullanılan yaprak motiflerini, hattın harfleriyle özdeş sayarak girift bezemeler olarak karşımıza çıkan bu yaprakların harfin temsil ettiği anlamı temsil ettiğini ileri sürer.⁶⁷³ (EK 1-44)

Sembolizmin en yaygın biçimde dile getirildiği bu sanat içerisinde daha pek çok sembolik değerden söz etmek mümkündür. Fakat bu sembolizmden söz ederken bizim özellikle dikkat çekmek istediğimiz bir husus vardır ki, sembolizmin zaman zaman mecrasından taşarak farklı inanç ve eğilimlere evrilebilme potansiyelidir.

⁶⁶⁸ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.60.

⁶⁶⁹ Nasr, **İslâm Sanatı**, s.30.

⁶⁷⁰ El-Said, Parman, **Geometric Concepts**, s.129.

⁶⁷¹ Nasr, **İslâm Sanatı**, s.39.

⁶⁷² Nasr, **İslâm Sanatı**, s.39.

⁶⁷³ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.162.

Ayetlere yüklenen tılsımlı anlamların⁶⁷⁴ Kur'an'ın gerçek mesajının görmezden gelinerek bir çeşit semboller kitabına dönüştürülmesi, tarihi tecrübeler de göstermektedir ki, ortaya çıkabilecek sorunlu eğilimlerin başında gelir. Her harfte, her sayıda bir sembol aramak Leaman'ın da bu hususta dikkat çektiği bir şirk tehlikesinin var olabilme imkânını doğurabilir.⁶⁷⁵ Bunun haricinde bazen kasıtlı olunmasa da sanat yönü ağır basan yazı türlerinde şeklin, anlamın ötesine geçmesi nedeniyle, bir çeşit biçimciliğin baş gösterebilmesi tehlikesi de söz konusu olabilir.⁶⁷⁶ Bu nedenle önemli olan şeyin şekilden çok mânânın olduğu bilinciyle kendisi bir ölçü sanatı olan Hattın, ölçü mesajını hatırlayarak konuya yaklaşılması gerekliliğidir.

Sonuç olarak Hat sanatı İslâm sanatları arasında ruhsatını Kur'an'dan alan ve tüm sanat faaliyetleri içinde en merkezî ve derunî nitelik arz edenidir. İslâm estetiğinin zirvesini temsil eden bu sanat, içinde barındırdığı 'ölçü'yü gözettiği müddetçe anlamını ve önemini korumaya devam edecektir.

4.3. MİMARİ

Medeniyet ve mimari birbirinin içinden çıkan ve yine birbirini tamamlayan iki kavram olarak bağımsız düşünülemez gerçekliklerdir. Medeniyetin estetik gelişmişlik düzeyinin doğrudan yansıdığı mimari, o medeniyet hakkında çok şey söyleyebilmemize imkân tanır. Bir nevi medeniyetin hüviyet göstergesi olan mimari, o medeniyetin kültürel kodlarını üzerinde taşır. Hem güncel hem geçmişe dönük, o medeniyetin geçirdiği aşamaları mimari üzerinden okumak mümkündür. Medeniyetlerin ortaya koyduğu mimari eserler, geçmişte ve bugün hem gelişmişlik düzeyini hem de estetik zevkin düzeyini sergilemesi açısından bir medeniyet okuma rehberi vazifesi görür.

İslâm medeniyetine ait mimari anlayışın genel özelliklerinin değerlendirileceği bu başlıkta başta Burckhardt'ın ve ekol mensuplarının değerlendirmeleri olmak üzere alanın önemli isimlerinin görüşleri ışığında İslâm mimarisinin genel karakteristiği üzerinde durmaya gayret göstereceğiz. Öncelikle genel bir mimari anlayışın İslâm dünyasındaki yansımalarına ve kutsal sanat olarak

⁶⁷⁴ Nasr, **İslâm Sanatı**, s.40.

⁶⁷⁵ Leaman, **İslâm Estetiğine**, s.61.

⁶⁷⁶ Leaman, **İslâm Estetiğine**, ss.61,62.

tanımlanan İslâm sanatına bu özelliği katan değerlerin neler olduğuna değinmeye çalışacağız. İbn Haldûn'a göre (ö.808/1406); bir devletin ortaya koyduğu mimari eserler, o devletin sahip olduğu güçle doğru orantılıdır. Bir ülke ne kadar büyük, kaynakları çeşitli, insan gücü fazla ise o oranda gelişmiş ve çeşitli bir sanat ve mimari ortaya çıkar.⁶⁷⁷ İslâm sanatında mimari merkezi bir öneme sahiptir. İnsanların yaşadıkları çevrenin saflık ve sukûnetini sağlamak mimarının işidir.⁶⁷⁸ Burckhardt'a göre, İslâm inancının ana kaynağı olan Kur'an'dan bir mimari form ya da sanat biçimi çıkarmak güçtür. Fakat bunlara tesir eden bir ruh durumundan söz edilebilir. Kur'an metni herhangi sıra, hiyerarşi, mantık silsilesi ve kuralı açık olarak taşımaz. Ama İslâm sanatı kutsal metnin aksine bir sıra, açıklık, hiyerarşi ve kristalize olmuş formlar barındırır.⁶⁷⁹ *"İslâm sanatı soyut olduğu gibi, formları da ne doğrudan doğruya Kur'an'dan, ne de Hz. Peygamber'in sözlerinden çıkarılmıştır; bu formların, çok derin bir İslâmî karaktere sahip olduğunu inkâr etmek mümkün olmasa da, görünüşte kutsal metinlere dayalı özellikleri yoktur."*⁶⁸⁰ Dolayısıyla İslâm sanatı ve mimarisi ile Vahiy arasındaki ilişki formlar düzeyinde değil, anlam ve ruh düzeyinde aranmalıdır diyebiliriz.

Koç'a göre; *"İslâm mimarisinin mevcut şekildeki tezahürü, İslâm'ın biçimlendirdiği derunî seziş, bilgi ve tecrübe bütünlüğüne dayanır."*⁶⁸¹ Bu açıdan mimari, sahip olunan inancın da bir açıklayıcısı konumundadır denilebilir. İslâm inancının Tevhid fikrine dayanması, İslâm mimarisinin de bu fikrin bir şerhi olduğu sonucunu, bu bakış açısıyla bize sunabilir. Tevhide dayalı geleneksel İslâm mimarisinin de anlaşılmasının temeli kozmos, insan ve mimari arasındaki ilişkinin anlaşılmasına bağlıdır.⁶⁸² Şimdi bu ilişkinin boyutunu Kâbe'den başlayarak Ev, Cami ve Şehir hiyerarşisi içerisinde sunmaya çalışacağız.

Burckhardt, Kâbe'yi İslâm sanat ve mimarisinin merkezinde gördüğü için İslâm Sanatı isimli münferit çalışmasının başlangıcını da Kâbe'yle yapmaktadır. Onun Kâbe'ye yüklediği âyin ve ibadetle ilgili anlamı, İslâm sanatının anlaşılmasında da kilit bir role sahiptir. Burckhardt Kâbe'yi değerlendirirken iki kavram üzerinde

⁶⁷⁷ İbni Haldun, **Mukaddime II**, Çev. Turan Dursun, Kaynak Yayınları, İstanbul, Aralık 2017, s.29.

⁶⁷⁸ Burckhardt, **Akıl Aynası**, s.243.

⁶⁷⁹ Burckhardt, **Akıl Aynası**, s.250.

⁶⁸⁰ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.9.

⁶⁸¹ Koç, **İslâm Estetiği**, s.150.

⁶⁸² Nasr, "Foreword", **The Sense**, s.xii.

özellikle durur. Bunlar 'merkez' ve 'köken' kavramlarıdır. Bu kavramların anlamını sahip olunan "bir ve aynı manevi gerçekliğin iki yönü" şeklinde değerlendiren Burckhardt, Kâbe'nin taşıdığı manevi değerın İslâm dünyasının, inancının ve sanatının merkezinde olması ve kökenin Vahiyle ilişkili olarak en kadim tek Tanrı inancına dayalı olmasıyla izah etmektedir.⁶⁸³ *"İbadetle yükümlülük rolü ifa eden, insan elinden çıkma tek nesne"* olması onun yalnızca ilk sanata (proto art) ait bir eser olması yönüyle değil, aynı zamanda onu Vahiyle ilişkili kılan yönünün de bu esere kattığı anlam ve değer boyutunun düşünülmesini zorunlu kılmaktadır.⁶⁸⁴ Burckhardt, bu durumu, *"Kâbe'nin, biçim ve ona bağlı ibadetler bakımından içkin sembolizminin İslâm'ın kutsal sanatı tarafından ifadeye kavuşturulan her şeyi tohum halinde ihtiva ettiği anlamına gelir."*⁶⁸⁵ sözleriyle özetlemektedir.

Kâbe'nin doğrudan Kur'an Vahyinde üzerinde durulması⁶⁸⁶, onun tek tanrılı dinlerin birleştiricisi konumunda olan Hz İbrahim'le ilişkilendirilmesi ve bir hac merkezi olarak insanları birleştirici bir rol üstlenmesi, manevî değerinin önemini açıkça ortaya koymaktadır. Yalnızca Hz. İbrahim'e kadar değil, ondan öncesini de kapsaması mâneviyatının dayandığı kadim temelleri göstermektedir. Nitekim Allah, Hz. İbrahim'e insanları Kâbe'yi ziyarete davete çağırmasını emrettiğinde, onların geleceğini bildiriyor. (Hac;22/27) Çünkü insanlar önceden de Kâbe'yi ziyaret ediyorlardı.

Kâbe'nin sahip olduğu *"son derece arkaik formun"* onun İbrahimî gelenekle de bağıını ortaya koyan bir özelliğe işaret ettiği üzerinde duran Burckhardt, Kûp anlamına gelen Kâbe'nin zaman içerisinde tahribata ve yeniden inşaaya çok kez maruz kalmasına rağmen ana formunu en başından itibaren muhafaza ettiğini belirtmektedir.⁶⁸⁷ Taşların üst üste konarak hatıllar vasıtasıyla taş sıralarından örülmüş dört duvarın oluşturduğu Kâbe, yapı tarzı itibariyle efsanevi Saba melikesinin devrine kadar uzanan Yemen ve Aksum mimarisinin bir örneğini teşkil

⁶⁸³ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.3.

⁶⁸⁴ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.3., İsmail Taşpınar, "Titus Burckhardt ve Mimaride Dini Sembolizm", **Milel ve Nihal**, 14(2), 2017, s.168.

⁶⁸⁵ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.3.

⁶⁸⁶ Kur'an metninde Kâbe'ye doğrudan Kâbe denilmekle birlikte, Mescid-i Haram, Beytül Haram , Beytül Atik, Mekanel Beyt ya da yalnızca Beyt gibi isimler de verilmiştir. Bu isimlerin geçtiği Kur'an ayetleri için bkz. 2/144,149,150,191,196,217; 3/96; 5/2,95,97; 8/34; 9/7,19,28; 17/1; 22/25,26,29; 48/25,27; 106/3.

⁶⁸⁷ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.4.

etmektedir.⁶⁸⁸ *"Kâbe, kareye benzer, fakat kare değildir, dikdörtgene benzer fakat dikdörtgen de değildir. Kareye yakın küp şeklinde bulunmaktadır. Bu da 'tenzih' ve 'tecrid'in 'bir sembolüdür' "*⁶⁸⁹ diyen Bakkal Kâbe'nin sahip olduğu şeklin başlı başına bir sembolizm kaynağı olduğunun altını çizmektedir. Nasr'a göreyse Kâbe'nin sahip olduğu geometrik form yalnızca bir küp biçiminde anlaşılmamalıdır. Bu şekil aynı zamanda istikrarın (*stability*) ve tamlığın (*completion*) bir sembolüdür ve cennete dörtgen biçimli tapınağın dünyevi düzlemde bir yansımasıdır.⁶⁹⁰ Buna ek olarak Kâbe'nin yalnızca küp formu esas alınarak bir değerlendirme yapılmasının eksik olacağı kanaatindeyiz. Çünkü ekol mensuplarının sıklıkla üzerinde durdukları daire sembolizmiyle de Kâbe'nin bağı vardır. Merkezi konumdaki Kâbe'nin çevresiyle olan ilişkisine baktığımızda bir bütün olarak dairevi bir ibadet mekânı olduğunu görmekteyiz.⁶⁹¹ Dairenin sahip olduğu sembolik anlam üzerinde daha önce durmuştuk. Bu nedenle dairenin aynı anlam düzeyinde, Kâbe mimarisi için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Kâbe'nin bir örtüyle örtülmesinin kökeninde Himyerî⁶⁹² geleneğin olduğunu ifade eden Burckhardt, *"Bir evi giydirmek ona, bir bakıma yaşayan bir varlık ya da ruhanî bir etkiye sahip Nuh'un gemisi muamelesi yapmaktır ve Araplar bunu böyle anlıyorlardı."*⁶⁹³ açıklamasıyla Kâbe'ye yüklenen kadim ve birleştirici anlamı dile getirmektedir. Burckhardt, Hacerülesved'in gökten düşen bir meteor parçası olarak kutsal kabul eden inancın gerekçesini ise "Bütün kadim insanlar için gökten düşen bir taş kutsal olmaktan başka bir şey olamazdı; ister istemez olamazdı; zira eşya ne anlama geliyorsa odur."⁶⁹⁴ şeklinde açıklayarak Coomaraswamy'nin *"bir kutsal sembol bir anlamda ifade ettiği şeydir [yani onunla özdeşir ve bizatihi odur]"*⁶⁹⁵ açıklamasına benzer bir bakış açısıyla konuya yaklaşmaktadır.

⁶⁸⁸ Henri Stierlin, **İmanın ve İktidarın Hizmetinde İslâm Mimarisi**, Çev. Ali Berktaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Eylül 2008, s.18.

⁶⁸⁹ Ali Bakkal, "Kâbe ve Sembolizmi", **İslâm ve Sanat Tartışmalı İlmi Toplantı 07-09 Kasım 2014, Antalya**, İslamî İlimler Araştırma Vakfı Yayınları, İstanbul, 2015, s.300.

⁶⁹⁰ Nasr, "Foreword", **The Sense**, s.xiii.

⁶⁹¹ Çaycı, **İslâm Mimarisinde**, s.63.

⁶⁹² Himyerîler'in (MÖ 115 ve MS 525 yılları arasında Yemen'de hüküm süren Arap hanedanlığı) tarihi ve kültürel özellikleri hakkında bir değerlendirme için bkz. Hüseyin Algül, "Himyerîler", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 18, İstanbul, 1998, ss.62-63.

⁶⁹³ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.5.

⁶⁹⁴ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.8.

⁶⁹⁵ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, ss.8,9.

İslâm inancının sahip olduğu "İlahî aşkınlık fikri"yle bir mabedin Allah'ın Evi (*Beytullah*) olarak kabul görmesinin yarattığı tezat görüntüyü değerlendirmeye alan Burckhardt, bu durumun Allah'ın insanın derinlerdeki özünde bulunduğu gibi, her şeyin merkezinde bulunması fikriyle bağlantılı olduğunu belirterek, meseleye yine aşkınlık perspektifinden bir açıklama getirmektedir.⁶⁹⁶ Kûpün zaten merkez fikriyle bağlantılı olduğunu dile getiren Burckhardt, Kâbe etrafında yapılan tavafin da sembolik anlamda göğün kendi kutup eksenini etrafında dönüşünün bir yansıması olarak değerlendirmektedir.⁶⁹⁷ *"Kâbe'nin etrafındaki metafor, merkezin etrafındaki harekettir. Aslında Müslümanın Allah'ın evi etrafındaki dönüşü kozmosun etrafını kat etme veya Allah'a ulaşmanın sembolik boyutudur."*⁶⁹⁸ diyen Çaycı da aynı sembolik gerçekliğe işaret etmektedir ve bu dönüş meselesini başka birçok sembolik karşılıkla açıklama imkânı da söz konusudur. Tüm yeryüzünün bir mescit olduğu fikri düşünüldüğünde Kâbe bu mescidin aynı zamanda merkezini temsil eder. Yeryüzündeki her noktadan Kâbe'ye yönelik bir anlamda tüm mesafelerin ortadan kalktığı bir birlik fikrinin de en somut delilidir ki bu İslâm'ın Tevhid görüşüyle de benzerlik arz eder.⁶⁹⁹ *"Mabed her zaman için âlemin merkezinde yer alır."*⁷⁰⁰ düşüncesi Burckhardt'ın diğer inançlarda da olduğu üzere ortak şekilde merkezin Yüce Ruh'un makamı olma düşüncesinin Beytullah'ın bir izahı olarak değerlendirilebilir. Burada da kadim ve evrensel bir düşünce karşımıza çıkmaktadır.

Ayrıca Kâbe'nin içinin boş olması bir anlamda mekânsızlığın bir sembolü olarak kabul edilebilir. Çünkü Tanrı'nın varlığı söz konusu olduğunda iç ya da dış tanımlamaları anlamsız kalacağı gibi, teolojik anlamda da bir sorun teşkil eder. Çünkü Allah la-mekan'dır. Ezelidir. Ebedidir. Yerin ve göğün, doğunun ve batının Tanrısıdır. Bu boşluk aslında varlığın ontolojik kökenine de işaret ediyor dersek zorlama bir yorum yapmış olmayız. Var olan boşluğu doldurur. Boşluk sayesinde varlığını kazanır. Bu nedenle Kâbe, şekli ve sahip olduğu iç boşluğu yoluyla âlemde varlığın, var olmanın -İlahî bir güçten kaynaklı bir varlık- sembolü haline gelmektedir. Dışının şekli ve içinin boşluğunun çağrıştırdığı anlamla insanlara Tanrı

⁶⁹⁶ Burckhardt, *İslâm Sanatı*, s.5.

⁶⁹⁷ Burckhardt, *İslâm Sanatı*, s.5.

⁶⁹⁸ Çaycı, *İslam Mimarisinde*, s.69.

⁶⁹⁹ Burckhardt, *İslâm Sanatı*, s.7.

⁷⁰⁰ Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da*, s.29.

tasavvurunu anlamada bir çeşit tutamak olmaktadır diyebiliriz. Ardalan, bu durumu kökü ilahî dünyada olan ve gözle görünmeyen Varlığın maddi dünyadaki açık bir sembolü olarak değerlendirmektedir.⁷⁰¹

Sonuç olarak Kâbe'nin şeklinin taşıdığı sadeliğin aksine, ona yüklenen sembolik değer ve anlam da bir o kadar girifttir. *"Kâbe, sanatta sembolizm açısından hiçbir maddi yapının işaret edemeyeceği derecede mânevî değerleri işaret eder."*⁷⁰² diyen Bakkal, Kâbe'ye yüklenen anlamları ise kısaca şu şekilde özetlemektedir. *"Kâbe Allah'ın şîârıdır (ibadet sembolü), yönlerin birleştiği ve teke indiği mihrak noktasıdır, Tevhid sembolüdür, Beytullahtır, Mâsiva ve Mâvera arasındaki ortak çizgidir, kıyam yeridir, eşitlik merkezidir, emniyet ve güven yeridir, özgürlük evidir."*⁷⁰³

Beytullah vasfıyla kutsiyet kazanan Kâbe gibi, aynı anlayış çerçevesinde insanın içinde yaşadığı ev de İslâm inancı içerisinde kutsal kabul edilmiştir. Tanrı'nın evi gibi, insanın evi de kendine özgü bir manevi değere matuftur. Üstelik bu ev doğrudan Kur'an Vahyinin de konusu olduğu için *a priori* bir kutsiyet kazanmaktadır. *"Ve size dinlenme yeri olarak kendinize ev [yapma imkân ve yeteneğini] veren; size, hayvanların derilerinden, konup göçerken kolayca taşıyabileceğiniz barınaklar; [kaba] yünlerinden, ince-yumuşak yünlerinden ve kollarından dayanıklı ev eşyası ve daha kısa süreli kullanımlar için başka eşyalar [yapma imkân ve becerisini] bahşeden de Allah'tır."*⁷⁰⁴ ayetiyle evin anlam ve işlevine bir açıklık getirilmektedir.

Ev, Cilalı Taş Devrinden itibaren insanlık için yalnızca içinde yaşanılan bir barınak değil, bir kozmolojinin tecessüs ettiği bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun için evinin ocağından çıkan ve göğe yükselen duman bir *Axis Mundi*, gökyüzünü görebildiği baca ise göklere açılan bir kapı anlamı taşımaktaydı.⁷⁰⁵

⁷⁰¹ Ardalan, Bakhtiar, **The Sense**, s.29., Ayrıca bkz. Sadık Kılıç, **İslâm'da Sembolik Dil**, İnsan Yayınları, İstanbul, Şubat 1995, ss.49-73.

⁷⁰² Bakkal, "Kâbe ve Sembolizmi", **İslâm ve Sanat**, s.297.

⁷⁰³ Bakkal, "Kâbe ve Sembolizmi", **İslâm ve Sanat**, ss.302-312.

⁷⁰⁴ Nahl Sûresi; 16/80., Muhammed Esed, **Kur'an Mesajı Meal-Tefsir**, Çev. Cahit Koytak, Ahmet Ertürk, İşaret Yayınları, İstanbul, 2002, s.546., Esed, ayrıca ayetin tefsirinde "Beyt" kelimesinin Arapça'da sadece taştan ve topraktan yapılan eve karşılık gelmediğini, aynı zamanda çadır gibi seyyar barınaklar içinde kullanıldığını eklemektedir.

⁷⁰⁵ Coomaraswamy, **Christian**, s.32.

Bu nedenle metafizik düşünme yetisine sahip insanoğlu ilk evinden bu yana yaşadığı barınağına böylesi derin bir anlam yüklemiştir diyebiliriz.

*"İnsanın doğduğu ev, insanın idrak ettiği ilk evrenidir. Bu sebeple ev, insan için kendini sınırlayan kozmostur. Ev insanın hayal ettiği, düşündüğü, yaşananların zamana bağlı olarak hatıralara dönüştüğü mekân olmuştur. Hatta meskenler "vücut mekândır" kavramının müşahhaslaştığı alanlar haline gelmiştir. Bu sebeple ev beden ile ruhun birlikteliğidir."*⁷⁰⁶ Eve yüklenen ve insanın bedeniyle ruhunun birleştiği mekân olması nedeniyle kendisinden ayrı düşünemeyeceği bu anlam düzeyi, İslâm mimarisi içerisinde çok daha derin bir ev-beden-ruh özdeşliği sergilemektedir. Ruhun mahrem yönünü temsil eden ev, daha ilk örneklerden itibaren bu özerkliği Hz. Peygamber'in Medine'deki evi üzerinden sergiler. Mescid-i Nebevî yalnızca bir ibadet mekânı değil, aynı zamanda Hz. Peygamber'in ailesiyle birlikte yaşadığı eviydi. Nitekim bu mahremiyet anlayışı ayetle de sabit olarak; *"Siz Ey imana ermiş olanlar! İzin verilmedikçe Peygamber'in evlerine girmeyin; ve yemek için [davet edildiğiniz zaman erkenden] gidip hazırlanmasını beklemeye kalkışmayın: çağrıldığınızda [en uygun zamanda] girin; yemeği yiyince hemen ayrılın, lafa dalmayın: bu durum Peygamberi üzebilir, ama sizden [gitmenizi istemeye de] çekinebilir: fakat Allah doğru[ya size öğretmek]ten çekinmez..."*⁷⁰⁷ belirtilmiş olup sınırları açıkça gösterilmiştir. Dolayısıyla ev kişinin iç dünyasının sübut bulduğu bir mekân olarak, özel yaşamın ihlal edilemeyeceği bir dokunulmazlığa sahiptir ki bugün de medeni dünyanın ulaştığı 'konut dokunulmazlığı' fikrinin kökeni aslında yukarıda sözünü ettiğimiz Cilalı Taş Devri insanının ev algısında bulunabilir.

Nasr, Hz. Peygamber'in evinden yola çıkarak zemininde secde edilen bu yerin kazandığı kutsiyet neticesinde her daim temiz tutulması gerekliliği anlayışının İslâm inancı içerisinde mutlak surette evin taşınması gereken bir özellik olarak karşımıza çıktığının altını çizmektedir.⁷⁰⁸ Evin belirtilen temizlik gerekliliğinin yanı sıra hem plan hem donanım hem de yaşamın işleyişi yönüyle oldukça basit ve sade olması İslâm mimarisi içinde evin genel bir karakteristiğidir.⁷⁰⁹ Sade mimarisiyle mütevazı bir kapı taşıyan evlerin cephe düzenlemeleri mahremiyet gözetilerek oluşturulurken,

⁷⁰⁶ Çaycı, **İslam Mimarisinde**, s.48.

⁷⁰⁷ Ahzâb Sûresi; 33/53, Esed, **Kur'an Mesajı**, s.863.

⁷⁰⁸ Nasr, **İslâm Sanatı**, s.52.

⁷⁰⁹ Burckhardt, **Fez**, s.92.

iç avlu düzenlemeleri de hayatın olağan akışının özgür bir biçimde yaşandığı mekânlar olarak inşa edilmiştir.⁷¹⁰ Zaten bu alana 'hayat' adının verilmesi de bu zihin dünyasının bir yansıması olarak kabul edilebilir. Benzer anlayışta yan yana sıralanan bu evler şehrin de genel silüetini belirler diyebiliriz. Burckhardt, evin bu şekilde imarının bir cennet tasavvurundan kaynaklandığını belirterek;

İslâmî ev işte bu semavî numuneye göre modellendirilmiştir; iç avlusu dört taraftan duvarlarla çevrilidir ve etrafı çevrili iç bahçesinde bir kuyu veya pınar bulunur. Ev, ailenin haremidir ve orada kadın saltanat sürer, erkek sadece bir misafirdir. Evin kare şekli, hepsine aynı fırsatları sunmak şartıyla bir erkeğe dört kadına kadar evlenmeye izin veren İslâm evlilik hukukuna uygundur. İslâmî ev dış dünyadan soyutlanmıştır -ailenin hayatı ümmetin toplumsal hayatından çekilmiştir-, sadece yukarıya doğru, aşağıda pınarda yansıyan göklere doğru açıktır.⁷¹¹

ifadeleriyle bir ev şablonu çizmektedir. Fakat burada mutlak surette üzerinde durmamız gereken bir hususu da belirtmeden geçemeyiz. Evin kare şekliyle dört evlilik arasında bir bağın oluşturulmasını zorlama bir yorum olarak değerlendirmekteyiz. Kaldı ki temel hedefin tıpkı köleliğin kaldırılma amacıyla olduğu gibi dönemin Arap toplumunda sınırsız olan evlilik anlayışına sınır getirilerek bunun teke indirilmesidir denilebilir.⁷¹² Bu bakımdan Burckhardt'ın buradaki yorumunun zorlama yönünü belki de bu kültürü öğrendiği Fas coğrafyasında aramak bizi daha sağlıklı bir sonuca götürecektir. Yalnız Burckhardt'ın çok eşlilik meselesinde Semitik bir göçebe kökeni de görmezden geldiğini söyleyemeyiz. Çok eşliliğin sosyal bir vâkı'a olduğu bilincinden hareketle evliliğin bu kültür içerisinde Avrupalıların düşündükleri gibi salt cinsel bir bakış açısıyla değerlendirilemeyeceği

⁷¹⁰ Koç, **İslâm Estetiği**, s.153.

⁷¹¹ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, ss.156,157.

⁷¹² Nisa Sûresi 4. Ayetin konusu olan bu durum yine aynı sûrenin 129. Ayetinde "Ne kadar istesiniz de kadınlar arasında adaleti sağlamaya kesinlikle güç yetiremezsiniz..." şeklinde belirtilen pratik gerçeklikle birlikte düşünüldüğünde nihai amacın ne olduğu ortaya çıkmaktadır. Pek çok farklı yorumun getirildiği bu konuda R. İhsan Eliaçık'ın Yaşayan Kur'an isimli meal-tefsir çalışmasında gerekçeleriyle birlikte ortaya koyduğu anlayışın konuyu açıklayıcı nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. İlgili değerlendirme için bkz. R. İhsan Eliaçık, **Nuzûl Sırasına Göre Yaşayan Kur'an Türkçe Meal-Tefsir**, İnşa Yayınları, İstanbul, Ağustos 2016, ss.879-882.

kanaatini de ortaya koymaktadır.⁷¹³ Konumuzun dışına çıkmadan bizim nihai kanaatimiz bu durumun 'İslâmî' olmaktan çok 'Arabî' olduğu yönündedir.

Genellikle iki ya da üç katlı açık avlulu, odaların avluya açıldığı, merkezinde çoğunlukla bir kuyu ya da havuzun bulunduğu, mozaik ve çini kaplamalarıyla polikromatik bir renk cümbüşü sunan Fez tipi evleri çalışmalarında inceleyen Burckhardt, bu gözlemlerinde de geleneksel olanın peşindedir. Göçebe bir geçmişe sahip olan Fez halkının evlerini inşa ederken ve süslemelerle detaylarını şekillendirirken bu göçebe mirası evlerine yansıttıklarından bahsetmektedir. Özellikle süslemelerde kullanılan geometrik formlarla sembolik olarak Tanrı'nın birliğine işaret edildiğini, renk çeşitliliği ile de birlikten çıkan çokluğa gönderme yapıldığını düşünmektedir ve bu süslemelerde Türk etkisinin altını çizmektedir. Diğer tespitlerine benzer olarak evi de evrenin kristalize olmuş hali olarak kabul etmektedir.⁷¹⁴ (EK 1-45,46)

Burckhardt'ın ev üzerine yaptığı gözlemlerin Fez'le ya da daha geniş bir şekilde söylersek Kuzey Afrika coğrafyası ile sınırlı olması, İslâm mimarisinde eve yüklenen fonksiyonel ve içrek anlamı daraltmaz. İslâm mimarisi içinde farklı coğrafyalarda farklı plan tipleriyle karşımıza çıkan evlerin aslında ortak ilkelere dayandığını söyleyebiliriz. Yapı tarzlarındaki çeşitlilik kökte yatan temel kodların gerçekliğini değiştirmez. Bilakis bu çeşitlilik, ana prensiplerin daha önce de örneğini verdiğimiz ışın prizması benzetmesinde olduğu gibi farklı renklere bürünmesinden ve zenginlik kazanmasından ibarettir. Peki, bu çok çeşitli ve zengin mimariyi belirleyen temel ilkeler nedir diye sorarsak özetle şu kaidelerden söz edilebilir. Bu ilkeler; inanç merkezli, yaşama doğaya ve çevre koşullarına uygun, gerçekçi ve akla yatkın, içte ve dışta uyumlu, tutumlu, inşada kolaylık gözetken, ölçüde insanı önceleyen, mahrem, malzemedede faydacı, genişleme ve büyümede esnek vb. şeklinde sıralanabilir.⁷¹⁵ Sonuç olarak tüm bu ilkelerin bütünlüğü geniş İslâm coğrafyasında evin geleneksel sivil mimari içinde en saygın yeri almasını sağlamıştır.

⁷¹³ Burckhardt, **Fez**, s.102. Burckhardt'ın evlilik müessesesi ve ona yüklediği sembolik anlam için bkz. Burckhardt, **Fez**, ss.102-105.

⁷¹⁴ Burckhardt, **Fez**, ss.94-105., Burckhardt, **Land**, ss.91-115.

⁷¹⁵ Cengiz Bektaş, **Türk Evi**, YEM Yayın, İstanbul, Şubat 2013, ss.37-47.

"İslâm sanatı kutsal bir sanattır ve bu sanatın en açık bir şekilde tezahür ettiği yer de camidir."⁷¹⁶ diyen Koç, caminin İslâm sanat ve mimarisi içerisindeki merkezî önemine dikkat çekmektedir. Cami neredeyse tüm İslâm mimarisinin belirleyici ögesi olarak yapı elemanlarının da vücut bulduğu bir kaynaktır diyebiliriz. İslâm'ın ilk camisinin Hz. Peygamber'in evi olduğunu düşündüğümüzde ev ve cami arasındaki hayati bağında hem sosyolojik hem de mimari açıdan yakın ilişkisini kavramamız mümkün olabilir. Bu bakımdan çekirdeğini ev mimarisinin oluşturduğu cami, İslâm kültür ve inancının gelişip yaygınlaşması sonucunda tıpkı ev gibi, oldukça farklı sitil ve formlara kavuşma imkânı bulabilmiştir. Hz. Peygamber'in ilk mescidinden bugüne kadar gelişim çizgisini takip edebildiğimiz caminin⁷¹⁷ salt mimari özelliklerinden çok Gelenekselci ekolün bakış açısıyla sahip olduğu sembolik anlam ve değerin üzerinde durmaya gayret göstereceğiz.

Ekol, cami mimarisinde ortaya çıkan farklı formları genel olarak kabul gören, şartların neticesi ya da basit tarihi tesadüflerin sonucu olarak kabul etmez. Caminin oluşumunun arka planında çok daha derin bir sembolizmin olduğunu savunur.⁷¹⁸ Ekol açısından bu sembolizm caminin beden bütünlüğünde gözlemlenebildiği gibi, bu bütünü oluşturan her bir elemanda ayrı ayrı hatta bu elemanları oluşturan en küçük parçada dahi gözlemlenebilir. Ayrıca bu elemanlara yansıyan ışık ve ortaya çıkardığı renkler bile başlı başına bir sembolizm konusudur.

Burckhardt, cami mimarisini değerlendirirken ibadetle ilgili litürji (âyin) kelimesini kullanmaktadır. Fakat litürji kelimesini yerleşik literatürde anlaşıldığı ve Hristiyan kültür içerisinde Kilise Babalarının yerleştirdiği şekliyle anlaşılmasının İslâm inancı içerisinde söz konusu olamayacağı, ibadet formlarının Vahiy ve Hz. Peygamber'in uygulamaları ile belirlenmiş olduğu ve bu nedenle de 'âyin alanı' diye bir şeyin söz konusu olamayacağı şerhini düşerek.⁷¹⁹ Bunun içindir ki caminin litürjik bir merkezi yoktur. Mihrap yalnızca yön belirler.⁷²⁰ Burckhardt, cami mimarisinin biçim ve özelliklerini belirleyen somut nedenler dışında, asıl belirleyici yönün

⁷¹⁶ Koç, **İslâm Estetiği**, s.149.

⁷¹⁷ Bu gelişim çizgisinin detaylı bir değerlendirmesi için bkz. Oleg Grabar, **İslâm Sanatının Oluşumu**, Çev. Nuran Yavuz, Kanat Yayınları, İstanbul, 2010, ss.90-118.

⁷¹⁸ Nasr, **İslâm Sanatı**, s.53.

⁷¹⁹ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.97.

⁷²⁰ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.244.

sembolik anlamda ibadete duyulan insiyâkî tavrın olduğunu şu tespitiyle açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

Bir camide, mü'min hiçbir zaman sadece bir ziyaretçi değildir. O evindedir diyebiliriz, ama basit anlamda değildir bu. Abdestini alıp kendini arındırdığında -böylece kendini tesadüfî değişikliklerden kurtardığında- ve Kur'an'ın nurlu ayetlerini okuduğunda, simgesel olarak dünyanın merkezinde Âdem'in makamına varır. Bu çerçevede, bütün İslam mimarları kendi halinde rahat ve her yeri gösteren bir alan yaratmaya çaba harcarlar, bu 'makam'ların her birinde uzamsal niteliklerin bir zenginliğine rastlarız. Onlar bu sonucu Türkiye'deki bir-merkezli kubbeler yanında sütunların yatay dizilişleri (Medine'deki eski cami) gibi farklı yollarla yaratırlar. Bunlardan hiçbirinde içeridekiler belirli bir yöne çekilmezler; ne ileri ne de yukarı; ne de uzamsal sınırların baskısı duyulur. Haklı olarak bir cami mimarisinin yerle gök arasındaki bütün gerilimi ortadan kaldırdığı söylenmektedir.⁷²¹

Yukarıda da belirtildiği üzere özellikle Osmanlı camilerindeki merkezi kubbe altında mekânı toplama çabası neredeyse tüm Osmanlı camilerinin plan anlayışını ve mimarisini şekillendirdiğini söyleyebiliriz. İbadet mekânında her yerin tüm ibadet edenlere eşit bir imkan tanıyan tavrı ve onu iç dünyası ile baş başa bırakabilecek şekilde tercih edilmiş süsleme düzeni yine Burckhardt'ın aşağıda belirttiği Hz. Peygamber'in uygulamasındaki asıl nedeni ortaya koymaktadır. Cami tezyinatında neden figürsüzlüğün bilinçli bir tercih olduğunun açık bir cevabı niteliğindedir.

Kutsal sanatın tamamlayıcı, yani koruyucu fonksiyonu şu hadisle göz önüne serilir: Rivayet edildiğine göre, Hz. Peygamber, resimli desenlerle süslü bir elbise ya da perdeyi, resimler ibadetini huzur içinde edâ etmesine mani olduğu için odasından uzaklaştırmış. İmdi, Hz. Peygamber mücerret istiğrak gücünden (zihnini soyut bir şekilde bir noktada toplama gücünden) elbette yoksun değildi; ama bu davranışıyla sanatın belli bazı formlarının İslâmî ibadetle uzlaşmaz olduğunu göstermek istemiştir. Onun bizzat sanatı kötülediğini veya kınadığını düşünmek kesinlikle mümkün değildir; belli bazı formların reddi zorunlu olarak diğerlerinin de reddini gerektirmez; doğrusu,

⁷²¹ Burckhardt, *Aklın Aynası*, ss.243,244.

*biz formlarla (biçim ve nakışlarla) örülmüş bir dünyada yaşıyoruz ve bunlar arasında bir seçim yapmaktan da kaçınamayız.*⁷²²

Bu ifadeler çok açık bir biçimde İslâm'ın figüratif sanat karşısındaki duruşunu bir yasaktan çok bilinçli bir tercih meselesi olduğunu göstermektedir.⁷²³ Bunun en açık kanıtını yine Hz. Peygamber'in Mekke'nin fethi sonrası sergilemiş olduğu tutum ortaya koymaktadır. Kâbe'nin putlardan arındırılması esnasında Meryem ve Çocuk İsa ikonuna dokunulmaması toptancı bir reddediştten çok bilinçli bir anlayışı açığa çıkarmaktadır.⁷²⁴ Zaten İslâm inancında Tevrat'ta olduğu gibi, tasviri doğrudan yasaklayan bir hüküm de söz konusu değildir. Bu nedenle İslâm sanatında böyle bir yasaktan söz edemeyiz. Bu tamamen bilinçli bir tutumun sonucudur.⁷²⁵

Camiyi bir bütün olarak sembolizmin konusu olarak değerlendiren Nasr, ister klasik kubbeli isterse de sembolik öğelerin tam anlamıyla sergilenemediği ilk dönem camilerde olsun İslâm mimarisi ile kozmolojisi arasındaki sıkı ilişkinin mevcut sembolizmin kaynağı olduğu üzerinde durur.

*Bu kozmos, Bir'in kesrette doğrudan tezahürünün sonucundan daha fazla bir şey olan düzen ve uyuma dayanır. İslâm kozmosu, açık bir biçimde dinamik karakterine egemen olan bir barış ve sükûnu tezahür eder; çünkü doğa içindeki değişmelerin örüntüleri, yine de evrensel varoluşun daha yüce makamlarına ait olan ve İlahî Doğa'da (Divine Nature) nihai olarak olasılıklar olan sayısız arketipleri yansıtır. Bunlar ve İslâm kozmolojisinin diğer özellikleri, İslâm mimarisinde, özellikle de ancak İslâmî Vahyin batınî (inner) boyutundan ve İslâmî ezoterizmin kendi doğasına ve İslâm'ın bütünleyici gücüne uygun olarak kendi dünya görüşüne entegre ettiği diğer hikmet (wisdom) biçimlerinden neşet eden bir bilime dayalı kutsal cami mimarisinde yaratılır.*⁷²⁶

Şimdi caminin belirtilen bu sembolik değerlere sahip mimari öğelerine kısaca değinmek istiyoruz. Her şeyden önce cami mimarisiyle özdeşleşmiş kubbe formunu ele alırsak, kubbe sonsuzluk fikrinin ve Allah'ın sonsuz güç ve kudretinin

⁷²² Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.98.

⁷²³ Konuyla ilgili detaylı bir değerlendirme için bkz. Özgür, **Oleg Grabar**, ss.24-55.

⁷²⁴ Grabar, **İslâm**, s.73.

⁷²⁵ Mazhar Ş. İpşiroğlu, **İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Şubat 2018, ss.19,20. Konu ile ilgili ayrıca bkz. Osman Şekerci, **İslâm'da Resim ve Heykelin Yeri**, Çanakkale Seramik Fabrikaları Kültür ve Araştırma Hizmetleri Yayınları, İstanbul, 1974.

⁷²⁶ Nasr, **İslâm Sanatı**, ss.53,54.

yansıtılmaya çalışıldığı yerdir. Bu açıdan kubbe yalnızca duvarları birleştirip örten bir eleman değil, gökkubbe ve ötesini sonsuzluk fikriyle temsil eden bir imajdır.⁷²⁷ Özellikle Asya sanatında kubbeli bir yapı yerin ve göğün birlikteliğini sembolize eder ve yapının dikdörtgen gövdesi yere karşılık gelirken kubbesi göğü temsil eder.⁷²⁸ Gökten yere doğru inerken ya da bir başka deyişle kubbeden yapının ana gövdesine geçerken, geçişi sağlayan mukarnas formu ise semâvi arketiplerin aşağıya yansımalarını ve semâvî özlerin billurlaşmasını sembolize eder.⁷²⁹ Ruh'u temsil eden kubbeyi çoğu kez taşıyan sekizgen kasnak ise ezoterik düşüncede "*hamaletu'l arş*" olarak tanımlanan sekiz meleğe karşılık geldiği düşünülür.⁷³⁰ Kubbe kuşağına, kubbe yüzeyine ve göbeğine çoğu kez güzel hat yazılarıyla İhlâs Sûresi, Ayetel Kürsi ve Allah'ın sıfat ve isimlerinin yazıldığı görülebilir. Kubbe mimarisinde bir baş yapıt olmakla birlikte hat düzenlemelerinin de en nadide formlarını taşıyan Selimiye Camii kubbesi bunun en güzel örneklerindendir. (EK 1-47) Kubbe göbeğinin bazen açık bırakıldığı durumlarla da karşılaşabilmekteyiz. Bir ışıklık (*oculus*) ile açık bırakılma yine kadim bir geleneğin yansımasıdır ki kubbenin gözü (*eye of the dome*) tanımlamasıyla hem fonksiyonel anlamda bir ışık kaynağı hem de sembolik anlamda içten dışa açılan bir geçit olarak değerlendirilir.⁷³¹ Kubbeye birlikte minareyi de karşılaştırmalı bir değerlendirmeye tâbi tutan Burckhardt, ikisi arasındaki tezat ilişkiye dikkat çekerek, kubbeyi sükûnet ve teslimiyetin, minareyi ise sivri uçlarıyla birlikte uyanıklığın ve aktif şahitliğin birer sembolü olarak görmektedir.⁷³²

Bütün dinî mimarilerde, niş bir "Kutsalların Kutsalı" şeklinde düşünüldüğü için aynı zamanda Tanrı'nın da tecelligâhıdır. Bu tecelli nişte ister bir tasvirle ister soyut bir sembolle temsil edilmiş olsun, yahut da salt mimari biçimle ima edilmiş olsun anlamı değiştirmez. Hindu, Budist, Pers, Yahudi, Hristiyan sanatında niş ya da İslâm sanatında mihrap biçiminde olan bu form evrensel bir işleve sahiptir. Niş, "dünya mağarası"nın küçültülmüş tasviridir. Nişin

⁷²⁷ Nasr, "Foreword", **The Sense**, s.xiii.

⁷²⁸ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.145., Burckhardt, kubbe sembolizminin kümbet ve anıt mezarlar için de geçerli olduğunu belirtmektedir. Burckhardt, "Comments", **Architecture as Symbol**, s.36., Benzer şekilde Asya coğrafyasındaki kubbe mimarisinin ilk örneklerinden olan Koço (İdikütşehri) kubbeli yapılarıyla ilgili bir değerlendirme için bkz. Çoruhlu, **Erken Devir**, ss.241,242.

⁷²⁹ Nasr, **İslâm Sanatı**, s.61.

⁷³⁰ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.156.

⁷³¹ Coomaraswamy, **Coomaraswamy 1: Selected Papers**, s.441.

⁷³² Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.150.

*kemerî gökkubbeye karşılık gelir, buna karşılık payandaları, bir mabedin kübik veya dörtgen kısmı gibi, yeryüzüne karşılık gelir.*⁷³³

Niş formundan türemiş ve İslâm mimarisinde mihraba dönüşmüş bu yapı elemanın kadim bir geleneğin devamı olduğunun altını çizen Burckhardt, aynı zamanda yön belirtmesinin dışında derin bir sembolizminde barındığı bir hücre olarak değerlendirmektedir. Özellikle Nûr Sûresi; 24/35. Ayete atıf yaparak; "*Allah göklerin ve yerin nûrudur. O'nun nûru içinde kandil bulunan bir oyuk(tan yayılan ışığa) benzer. O kandil ki sırça fânûs içindedir; o fânûs ki, inci (gibi parılayan) bir yıldızdır sanki!*"⁷³⁴çoğu zaman mihrapta kullanılan istiridy ve kandil formlarının da sembolik anlamlarının ayete birer gönderme olduğu tespiti yapar.⁷³⁵ Mihraplarda kullanılan bu istiridy formunu kalbin kulağı şeklinde yorumlayan Burckhardt, tıpkı inciye çevirmek için içene aldığı çiğ tanesi gibi, kutsal kelâmı içine alan mihrabı da kalpte incileşmiş Tanrı sözünün bir mekânı olduğu tahlilini yapar.⁷³⁶ Bunu en güzel örneğini ise yakın çevremizden Tire Yahşi Bey Camii'nin mihrabı sunmaktadır. (EK 1-48,49)

Minber ise öncelikli olarak camide hukuksal otoritenin simgesi olarak kabul edile gelmiştir. Hatta merkezi otoritenin doğrudan sorumluluğunda olan camiler "*minberli camiler*" olarak tanımlanmıştır.⁷³⁷ Bu nedenledir ki minber kendisini Hz. Peygamber'in otoritesine dayandıran bir öge olarak hem ruhanî otoriteyi hem de dünyevî gücü kendisinde birleştirir.⁷³⁸ Tarihi süreç içerisinde farklı formlarla karşımıza çıkan minberin özellikle Selçuklu sonrası taht olarak nitelenen üst kısmının bir külahla kapatıldığı görülmektedir ki bu taht aynı zaman da Hz. Peygamber'in manevî varlığının bir sembolüdür. (EK 1-50,51) Burckhardt, minberin bu özelliğini benzer diğer kültürlerle karşılaştırarak bunun tesadüfî bir benzerlikten çok evrensel sembolizme dayanan bir nitelik olduğunu şu ifadeleriyle öne sürer.

Minberin en üst basamağının, yani külahlı sahanlık altındaki tahtın boş bırakılması olgusu, tuhaf bir şekilde, hem Budizmde, hem de Hristiyanlıkta Logos ya da Tathagatha'nın görünmez varlığını veya, başka bir ifade ile, İlahi

⁷³³ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.104., Mihrabın nişten türediği ile ilgili bir başka değerlendirme için bkz. Grabar, **İslâm**, s. 189.

⁷³⁴ Nûr Sûresi; 24/35, Esed, **Kur'an Mesajı**, s.714.

⁷³⁵ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.163., Burckhardt, "Comments", **Architecture as Symbol**, s.37.

⁷³⁶ Burckhardt, **Moorish**, s.14., Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.105

⁷³⁷ Grabar, **İslâm**, s.93.

⁷³⁸ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.106.

*Elçi'nin görünmez varlığını temsil eden hazır bekleyen tahtın kalıntısıdır. Ama bu elbette İslâm'ın dışından gelen bir etkilenme durumu değil, fakat sembolizmin evrensel karakterinden kaynaklanan bir tesadüftür.*⁷³⁹

Caminin mimari öğelerini oluşturan bu yapı elamanlarının haricinde cami mimarisine anlam katan renk ve ışık gibi bazı soyut değerlerin de varlığını göz önünde bulundurmalıyız. Beyaz ya da toprak renkli camiler, hatta doğrudan halk yapı sanatı (*vernacular*) kullanılarak inşa edilen toprak camiler, mütevazılığın, sadeliğin ve sükûnetin birer sembolü iken, çok renkli camiler Allah'ın yaratmasının çeşitliliğini ve zenginliğini sembolize eder.⁷⁴⁰ (EK 1- 52,53)

Sonuç olarak cami, İslâm mimarisinin merkezinde olduğu için herhalde üzerinde en çok yazılıp konuşulan mimari yapısıdır. Bu da cami hakkında çok geniş bir yorum alanı oluşturmaktadır. Her tespitin isabetli, her yorumun geçerli olmasını beklemek ya da konuyu fonksiyonculuk ile sembolizm arasına sıkıştırmak doğru bir yaklaşım olmasa gerek. Her yorumdan elde edilebilecek hakikat ne ise onun takip edilmesinin daha doğru bir tavır olacağı kanaatindeyiz. Ekol mensuplarından Jones'in şu tespitinin benimsenmesi gereken yaklaşımı özetlediğini düşünüyoruz. " *"Biçim" elzendir ve doğrudur; fakat "biçimcilik" her zaman bir istismardır ve yine "âyin" elzendir ve doğrudur; ama "âyincilik" her zaman için bir istismardır.*"⁷⁴¹

Son olarak şehir konusuna geldiğimizde, şehir tüm bu mimari unsurları içinde barındıran ve onlar aracılığı ile kimlik kazanan yaşamın şekil bulduğu yerdir. Şehir sanat ve mimari faaliyetlerin hayat bulduğu, bu faaliyetlerin sosyal yaşam içerisinde rollerinin gözlemlenebildiği doğal bir etkileşim alanıdır.⁷⁴² Cansevere göre; *"Şehir, ahlâkın, sanatın, felsefenin ve dinî düşüncenin geliştiği ortam olarak, insanın bu dünyadaki vazifesini, en üst düzeyde varlığının anlamını tamamladığı ortamdır."*⁷⁴³ Bu nedenle şehrin oluşumu gelişimi ve planlanması insana özgü değerlerin harmanlandığı başlı başına bir sanat faaliyetidir diyebiliriz. Burckhardt, bu planlama

⁷³⁹ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.109.

⁷⁴⁰ Nasr, **İslâm Sanatı**, ss.64,65., Ayrıca bugün cami mimarisi hakkında ortaya konan farklı yaklaşımlar için bkz. İsmail Serageldin, James Steele(Ed.), **Architecture of the Contemporary Mosque**, Academy Editions, London,1996., Süleyman Saz, **İbrahim Aydın Yüksel'in İstanbul Camileri**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2013.

⁷⁴¹ Jones, "Sanat ve Sakrament", **Her İnsan**, s.232.

⁷⁴² Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.207.

⁷⁴³ Turgut Cansever, **İslâm'da Şehir ve Mimari**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010, s.105.

işini iki gurubun işi olarak ele almaktadır. Ona göre bir şehir ya o yeri idare eden hükümdar veya yönetici kesim ya da isimlerinin önemi olmayan bir grup halktan insan tarafından inşa edilir. İslâm şehirlerinde her iki tarafında etkili olduğu söylenebilir.⁷⁴⁴ Burckhardt'ın tespitleri ışığında öncelikle yönetim tarafından icra edilen İslâm'ın ilk şehirleşme örneklerine bakacak olursak, plan yönüyle bir birinden farklı iki şehir karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki bir Emevi emirinin Lübnan'da kurdurduğu Ancer şehri, diğeri ise Abbasi halifesi El-Mansur'un inşa ettirdiği Bağdat şehridir. Albenili, göz çeken '*ayn cerr*' kelimesinden gelen Ancer şehri tipik bir Roma şehir planı sunarken (EK 1-54), Bağdat ise ortasında halife sarayının ve caminin bulunduğu dört ana kapıya sahip dairevi formda inşa edilmiştir.⁷⁴⁵ (EK 1-55) İlk dönemlerden itibaren İran, Irak ve Cezire bölgesi aslında şehirleşme yönüyle İslâm mimari anlayışının çekirdeğini oluşturur. (EK 1-56) Bahsi geçen Bağdatla birlikte Basra, Kûfe, Vâsıt, Sâmerîrâ gibi şehirler bu özü taşıyan ilk şehirler olarak ortaya çıkar.⁷⁴⁶ Hatta bu şehirlerden özelde Bağdat aracılığı ile Yakın Doğu'nun zengin kültürüyle bir bağ kurma çabası açıkça görülebilir. Şöyle ki şehrin inşası sırasında Hz. Süleyman tarafından yaptırılmış olduğuna inanılan şehir kapılarından birinin Vâsıt'tan, Mısır Firavunlarınca yapıldığı söylenen bir diğeri de Suriye'den getirildiği bilinmektedir.⁷⁴⁷ Bu bağ kurma düşüncesinin bir diğer yansıması olarak da şehrin dairevî planının, Hz. İbrahim'in mirasıyla özdeşleştirilen Mari şehrinden alınmasıyla örneklenebilir.⁷⁴⁸

Burckhardt, hem Ancer'in hem de Bağdat'ın -kare ve daire- farklı biçimlere sahip olmasının farklı hayat tarzlarının ve farklı âlem tasavvurlarının birer yansıması olduğu tespitini yaptıktan sonra bu formların yerleşiklik ve göçebelikle olan bağı, kareyi evrenin statik bir imajı olarak yerleşiklikle, daireyi ise dinamizmle ilişkili olarak yerleşikliğe geçmiş göçebelikle ilintilendirmektedir.⁷⁴⁹ Fakat her iki plan tipinin de Müslüman toplum tarafından kabul görmediğini belirten Burckhardt, özellikle otoritenin bir çeşit sembolü haline gelen Bağdat şehir yapılaşmasının ki

⁷⁴⁴ Bir İslâm şehrinin plan anlayışının nasıl şekillendiği ile ilgili ayrıca bkz. Nikita Elisséef, "Fiziki Plan", **İslâm Şehri**, Ed. R. B. Serjeant, Çev. Elif Topçugil, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997, ss.113-130.

⁷⁴⁵ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.207,208.

⁷⁴⁶ Grabar, **İslâm**, ss.27,30.

⁷⁴⁷ Grabar, **İslâm**, s.62.

⁷⁴⁸ Osman Mutluel, **Güzelin Dile Geldiği Alan İslam Sanatı**, Otto Yayınları, Ankara, 2017, s.104.

⁷⁴⁹ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.209.

halifenin sarayının burada olması doğrudan bu sonucu doğurmaktaydı, yerini Sâmerâ gibi daha farklı bir şehir anlayışına bıraktığını ve hükümdarın saraylarını şehirlerin dışına taşıdıklarını hatırlatmaktadır.⁷⁵⁰ Aslında bu yeni inancın mensupları ne Greko-Romen bir geleneği ne de her ne kadar İbrahimî gelenekle özdeşleştirilse de Mezopotamaya kültürüne ait bir mimari anlayışı tam anlamıyla benimsemişlerdir diyemeyiz. Bu nedenle kendilerine özgü şehirler inşa etmeye başlamışlardır. Yalnız Burckhardt, bu noktada ince bir değerlendirme yaparak duyulan psikolojik ve siyasi tepkinin İslâm sanat ve mimarisinin kaynağı sayılmasının hatalı bir bakış açısı olabileceğine değinerek, böylesi bir tepkiden kaynaklanan bir anlayışın kalıcı olamayacağını ve asırlara meydan okuyan bir sanatın hayat bulmasının mümkün olamayacağını altını çizmektedir.⁷⁵¹ Peki, o halde İslâm sanat ve mimarisinin hakiki kaynağı nedir sorusunun sorulması bu tespitin en doğal sonucudur. Burckhardt, bu sorunun cevabını yine temel savunusu üzerinden yani, Vahiy ve Geleneği kaynak göstererek vermektedir. Michon ise Müslümanların kendilerine has bir şehir anlayışı geliştirmelerinde üçlü bir etkiye dikkat çekmektedir. Ona göre şehirlerin oluşumunda Semavî mesaj, Hz. Peygamber'in kişiliği ve ilk inananların edindiği birliktelik bilinci ve disiplini doğrudan belirleyici olmuştur.⁷⁵² Bir de hâlihazırda kurulu bir şehrin İslâm şehri modeline büründürülmesi süreci söz konusudur ki Burckhardt, bunun en güzel örneğinin İstanbul olduğu tespitini yapar. Bir Roma şehrine çekirdeğinden başlamak üzere etrafına yeni inşa edilen camiler, çarşılar ve külliyele yeni bir kimlik kazandırılması bunun en çarpıcı örneklerindendir.⁷⁵³ 19. yy.ın başına kadar bu özelliğini koruyan İstanbul, Cansever'in tanımlamasıyla "*Yıldız Kümesi*" özelliği arz eden Dârüssaâde, Eyüp, Galata, Üsküdar vb. gibi yerleşim yerleriyle İslâmlaşma sürecinin nadide örnekleri olarak bu dönüşümün emarelerini sergilemişlerdir.⁷⁵⁴

Bir şehrin kuruluşuna etki eden en önemli faktör yer seçimidir. Bu seçimin de en belirleyici unsuru elbette sudur. Suyun İslâm kültüründe temizliğe verilen önem nedeniyle belirleyici bir özellik olması yanı sıra bu düşünceden yola çıkarak inşa

⁷⁵⁰ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.211., Şehrin dışına taşınan hükümdar saraylarına şunlar örnek gösterilebilir. Kurtuba'nın dışında Medinetu'z-Zehra, Merinîler'in kurduğu Fas el-Cedid, Ekber Şah'ın Agra dışına kurduğu Fetihpûr Sikri.

⁷⁵¹ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.10.

⁷⁵² Jean-Louis Michon, "Dinî Kurumlar", **İslâm Şehri**, Ed. R. B. Serjeant, Çev. Elif Topçugil, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997, s.16.

⁷⁵³ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.214.

⁷⁵⁴ Cansever, **İslâm'da Şehir**, s.109.

edilen çeşme ve hamamların da şehrin mimarisine etki etmesi çift yönlü bir sebep sonuç ilişkisi doğurur.⁷⁵⁵ Bir diğer önemli ölçüt ise diğer şehirlerle ulaşımı sağlayan yolların güvenliği meselesidir. Bu kapsamda hatırlanması gereken bir başka şehirleşme özelliği ise yalnızca İslâm'a özgü bir kentsel gelişme modeli olan Ribatlardır. Özellikle İslâm'ın ilk yayıldığı dönemlerde Kuzey Afrika, Orta Asya gibi uç bölgelere yeni şehirler kurmada öncülük eden bu yapılar İslâm şehirleşme geleneğinin ünik örneklerini temsil eder.⁷⁵⁶ Burckhardt'ın dikkat çektiği bir diğer unsur da şehirlerin oluşumunda inşa edilen kamu binalarının, kökü Hz. Peygamber'in uygulamalarına kadar giden vakıf anlayışı çerçevesinde devamlılığının sağlanmasıydı.⁷⁵⁷ Bu da şehirlerin imarında ve o şehirde yaşayan halkın şehrin imkânlarından faydalanmalarında önemli bir özellik olarak değerlendirilmektedir.⁷⁵⁸

Herhangi bir plan olmaksızın ya da yönetici bir kesimin doğrudan müdahalesi olmadan kendiliğinden doğal akış içerisinde gelişen şehirler de Hz. Peygamber'in uygulamalarının etkili olduğu toplumda bölgesel şartların gözetilerek, geleneğin bir anlamda cisimleşmiş hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şehirlerin teşekkülünde insan merkezli bir düşüncenin hâkim olarak ölçü olarak da insanın esas alındığı toplumun bedenî, ruhî ve manevî ihtiyaçlarını karşılayacak bir anlayış çerçevesinde şehrin vücut bulduğunu söyleyebiliriz.⁷⁵⁹ Tüm bu uğraşın arka planında toplumun kendi cennetini yaratma arzusunun olduğu açık bir biçimde gözlemlenebilmektedir.⁷⁶⁰ Yukarıda da bu arzu ve ihtiyaçların gözetilerek inşa edilen evlerin doğal olarak şehrin plan ve silüetini belirlediğini belirtmiştik. Buna ek olarak Burckhardt'ın şehrin oluşumundaki bir diğer önemli unsurun da camilerin konumları olduğu tespiti oldukça dikkat çekicidir. Burckhardt'ın Fez şehir planını incelerken keşfettiği özelliklerden biri, Arap kültürü içinde sesin görsellikten baskın olması sonucunda minarelerin yer seçimlerinin bu işitsel gerçekliğe uygun olarak belirlendiğini ve yaptığı ölçümlerde her minare arasındaki mesafenin çıplak insan sesinin duyulabileceği mesafe olan 62 metre olduğunu tespit ederek camilerin buna

⁷⁵⁵ Burckhardt, **Moorish**, s.51,53.

⁷⁵⁶ Grabar, **İslâm**, s.153., Ribat yapılarıyla Murâbitlar'ın ilişkisi için bkz. Burckhardt, **Moorish**, s.123.

⁷⁵⁷ Ribat müessesesinin vakıf anlayışı içerisinde nasıl oluştuğu ile ilgili bkz. M. Fuad Köprülü, **İslâm ve Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları ve Vakıf Müessesesi**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, ss.279-293.

⁷⁵⁸ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.215,216.

⁷⁵⁹ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.217,218.

⁷⁶⁰ Cansever, **İslâm'da Şehir**, s.110.

teşvikin bir sonucudur. Böylece çok sayıda yeni tarz ve eser vücut bulabilmiştir.⁷⁶⁴ Sanata yön veren bu hanedan ailelerinin belli bir etnik guruba mensubiyetleri o devlet içinde ilgili etnik gurubun yönetimde baskın olmasına ve sanatsal faaliyetlerde de o etnik gurubun zevk ve beğenilerinin ön plana çıkmasına neden olmuştur. Burckhardt, İbn Haldûn'u referans göstererek İslâm dünyasındaki hemen tüm hanedan mensuplarının Türklerden Moğollara, Sahradan gelen Berberilere kadar bütün devlet kurucularının çölden ya da bozkırdan gelmiş olduklarının altını çizmektedir.⁷⁶⁵ Bu da bir anlamda İslâm sanatlarını değerlendirirken mutlak surette kökende yatan göçebe kültürün hesaba katılmaksızın bir değerlendirme yapılamayacağı sonucunu doğrudan doğruya bize verir.

Tüm bu nedenlerle göçebe sanatı hakkında en genel şekilde bir değerlendirme yapacak olursak, her ne kadar yaşam biçimleri gereği sabit bir mimari anlayışları olmasa da sanatlı olan diğer ürünlerde göçebelerin etkisini görmek mümkündür.⁷⁶⁶ İslâm dünyasındaki belli başlı göç hareketlerine baktığımızda, Anadolu'ya gelen Selçukluların, İran ve Mezopotamya'ya yerleşen Moğolların ve yine Kuzey Hindistan'a gelerek orada şimdiye kadar var olmuş en zarif ve en göz alıcı medeniyetlerden birinin hamisi haline gelen Timur'un haleflerinin ve Büyük Sahra çöllerinden gelen Berberilerin yepyeni kültürlere öncülük etmeleri, tüm bu göçebe kökenli unsurların yerleşik yaşama geçtiklerinde nasıl üst düzey bir kültür ve sanat ortamı yeşertebildiklerinin açık örnekleridir.⁷⁶⁷ Göçebeliğin her şeyden önce koruyucu ve himaye edici bir yönü bulunmaktadır.⁷⁶⁸ Bu koruyucu yönün özellikle sanat ve dilde açığa çıktığı malumdur. Sürekli hareket halinde olan toplum tüm değerlerini sözlü kültürün içinde muhafaza ettiği gibi, sanatsal niteliklerini de başta halı, deri, metal işleri, silahlar vb. ürünlere naksettiklerini söyleyebiliriz. Hatta daha sonra yerleşik yaşama geçen toplulukların da sanatlı ürünlerinin en başında bu sayılanların geldiğini bugün bile yalnızca Anadolu coğrafyasına bakarak ifade

⁷⁶⁴ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.119.

⁷⁶⁵ İbn Haldun'un bu konudaki değerlendirmeleri için bkz. İbn Haldun, "İkinci Ana Bölüm", **Mukaddime I**, ss.253-333., Ayrıca Burckhardt, **Fez**, ss. 11-29.

⁷⁶⁶ Mutluel, **Güzelin**, s.99.

⁷⁶⁷ Burckhardt, **Fez**, s.29., Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.121,122.

⁷⁶⁸ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.50.

edebiliriz.⁷⁶⁹ Halı, deri, kuyum vb. sanat faaliyetlerinin, toplumun sanat ve buna bağlı gelişen ekonomik hareketliliğinde önemli bir yere sahip olduğunu görebilmekteyiz. Bu da bize göçebe köklerin bir mirası olarak sanat hafızasının bu etkinliklerle kuşaklar boyu yaşatılabileceği sonucunu vermektedir. Elbette amacımız bu sanat kollarını değerlendirmeye tâbi tutmak değildir. Fakat özellikle halı sanatı üzerinde birkaç tespitte bulunmadan da geçemeyeceğiz. Burckhardt'ın da hususiyetle üzerinde durduğu bir sanat olan halı sanatı yine onun tanımlamasıyla "...İslâm dünyasının en ayırt edici sanatıdır, daha az saygın değildir."⁷⁷⁰ Göçebeliğin bütün İslâm medeniyeti üzerine etkisini halıdan daha iyi hiçbir şey sergileyemez⁷⁷¹ diyen Burckhardt, göçebe halkın mayasında var olan ritim duygusunun ve geometri dehasının kendini en iyi şekilde bu sanatta gösterdiği tespiti yapmaktadır.⁷⁷²

Orta Asya'daki "yurt" kültürünün halı sanatının gelişimine doğrudan etkisi olduğunu ifade eden Burckhardt, halıyı yurt adı verilen çadırlarda yaşayan Türklerin vazgeçilmez eşyaları arasında değerlendirir. Yerli kültür içinde de evlerin en önemli dekoratif unsurlarından olması göçebeliğin yerli kültüre etkisini açık şekilde göstermektedir. Yalnız göçebelerin halıları şehir hayatıyla birlikte çok farklı üsluplarla dokunmaya başlanmış ve başta Anadolu ve İran olmak üzere pek çok farklı ekol kendini açığa çıkarmıştır.⁷⁷³ Massignon'un halı sanatıyla ilgili en başta dikkat çektiği özellik, İslâm sanatlarının da genel karakteristiği olan doğanın bire bir taklidinden kaçınılmasıdır. Çok renklilik yerine en fazla beş altı rengin kullanıldığı halılarda asıl aksettirmek istenen şeyin aydınlık ve karanlık olgusu olduğudur. Sitize edilmiş çiçeklerde bile öyle çok fazla bir çeşitlemeye gidilmeden yasemin, lale, yaban gülü, karanfil ve şeftali çiçeği tercih edilen belli başlı çiçeklerdir.⁷⁷⁴ Kısaca hem renkte hem de şekilde esas olan şeyin yine sadelik ve buna bağlı olarak zarafet olduğu sunucuna ulaşılabilir.

⁷⁶⁹ Burckhardt da Selçuklular'ın ana yurtlarından beraberinde âdet ve sanat formlarını getirdiklerini ve aslında Selçuklular'ın Anadolu'ya geldiklerinde artık yerleşik bir nitelik kazanmış olduklarını hatırlatır. Bkz. Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.121., Türk halılarının Selçuklular'dan itibaren detaylı bir tipolojik incelemesi için bkz. Şerare Yetkin, **Historical Turkish Carpets**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1980.

⁷⁷⁰ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.142.

⁷⁷¹ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.128.

⁷⁷² Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.147.

⁷⁷³ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.127,128., Çoruhlu, **Erken Devir**, ss.158,159.

⁷⁷⁴ Massignon, "İslâm Sanatlarının Felsefesi", **Din ve Sanat**, ss.23,24.

Göçebe halıda kontrast renklilik ve geometrik düzen hâkimken, şehir halılarında en çok sivilize edilmiş bahçelerin çiçekli bitkileri ön plana çıkar. Bu bir anlamda cennet tasavvurunun yansımasıdır.⁷⁷⁵ Halıya işlenmiş cennet tasvirleri dediğimizde ise aklımıza ilk önce meşhur Medain halısı gelmektedir. Hz. Peygamber'in İran coğrafyasından getirilen bu halıyı sahabeleri arasında parçalayarak bölüştürmesi ilk bakışta bir vandalizm havası taşısa da Burckhardt, aslında bu halının parçalara ayrılarak paylaştırılmasının, üzerinde cennet tasvirleri bulunan bu halı yoluyla sembolik anlamda bir cennet paylaşımına karşılık geldiğini yorumlamaktadır.⁷⁷⁶

Şehirleşmenin etkisiyle kendini seccade şeklinde de gösteren dokuma sanatı, yerli ve göçebe anlayışın ortak paydası olan seccade örneklerinde daha çok dinî motiflerle bir zenginlik kazanmıştır. Özellikle Nur Sûresi'nin 35. Ayeti konu alınarak mihrap ve kandil formlarının yaygınlık kazandığını görmekteyiz. (EK 1-57) Batınî unsurların da zamanla halı sanatına nüfuz etmesi yoğun bir sembolizmi de beraberinde getirmiştir.⁷⁷⁷ En genel bir tanımlamayla halı bir anlamda varoluşun Müslüman zihninde en derin akislerinin yansıdığı bir tabloya dönüşmüştür diyebiliriz.

Deri sanatı da hakeza göçebe toplulukların bir diğer yetkin oldukları etkinlik alanıdır. Çalışmalarımız süresince bizim için en çarpıcı olan tespitlerden biri bu deri sanatının mimari formlar üzerinde bile nasıl etkili olabileceği ile ilgilidir. Göçebe Tuareglerin deri üzerine işledikleri motiflerin meşhur Müşettâ sarayının duvarlarını süslemesi etkileyici bir yerli ve göçebe etkileşim örneğidir.⁷⁷⁸ (EK 1-58,59)

Maden sanatının da tam anlamıyla göçebe olduğu söylenemese de yine yerli ve göçebe kültürün ortak bir alanı olduğunu ifade edebiliriz. Özellikle yine kökeni göçebeliğe dayanan ve yerleşik nitelikler kazanmış topluluklarda fütüvvet düşüncesinin madene bağlı pek çok zanaat kolunun gelişiminde etkili olmuş olduğunu biliyoruz.⁷⁷⁹ Fütüvveti icra eden ahilik teşkilatlarının yalnızca hâkim

⁷⁷⁵ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.132.

⁷⁷⁶ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.143.

⁷⁷⁷ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.133.

⁷⁷⁸ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.21.

⁷⁷⁹ İslâm dünyasında maden sanatının gelişimi ile ilgili bkz. Ülker Erginsoy, **İslâm Maden Sanatının Gelişmesi (Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar)**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1978.

aristokrasi sınıfından değil aynı zamanda esnaf sınıfından teşekkülünün bu sanatların niçin geliştiğinin de bir diğer göstergesidir. Göçebelik, fütüvvet teşkilatları ve sarayın ortaya koyduğu İslâm sanatı kendini pek çok eserde açığa çıkarır. Örneğin Hanedan armacılığı açık bir biçimde bu üç gurubun birlikteliğinden doğmuştur ve üzerinde göçebelige ait pek çok hayvan figürü barındıran bir sembolizme dayanır. Selçuklu sanatındaki çift başlı kartal bu bağlam içinde değerlendirilebilir.⁷⁸⁰(EK1-60) Bu tür figüratif temsillerin dışında kökü hermetizme dayanan ve geleneksel kozmolojiden kaynağını bulan başka pek çok sembolünde kullanıldığını görmekteyiz. Burckhardt, İslâm sanatlarının içinde fütüvvete bağlı gelişen bu sanat anlayışının Hristiyan topluluklarla zaman zaman hasmâne, zaman zaman da dostane yakınlaşmalar sonucunda Batı'ya da geçtiği tespitini yapmaktadır.⁷⁸¹ Yine fütüvvete bağlı gelişen ve en önemli sanat ürünlerinden biri olan, Burckhardt'ın ifadesiyle *"yiğitlikle dakiklığın, cesaretle zarafetin artistik bir ifadesi"* silahlardır. Bunun da en menkıbevî modelinin Hz. Ali'ye ait *zü'l-fikar* olduğunu, onun gençliğine *-feta-* göndermede bulunarak dile getirmektedir. Bu silahları üzerine çoğu kez Kur'an'dan ayetler yazılarak alelade bir zanaat işinden çok kutsi bir sanat eseri ortaya çıkarılmıştır.⁷⁸²

Her ne kadar birbirine zıt görünse de yerli ve göçebe yaşam birbirinin tamamlayıcısı niteliğindedir. Aralarında anlaşmazlıklar ve çatışmalar yaşansa da, birtakım tahrip edici sonuçlar açığa çıksa da, İslâm sanatı sürekliliğini hiçbir zaman yitirmediği gibi, aksine kendine daha güçlü bir anlayış yakalamıştır. *"Fetihten sonra, Türkler olsun, Moğollar olsun, Berberiler olsun, göçebeler şehirlere yerleşmişler ve bilim ve sanatı koruyup gözetmeyi kendileri için bir görev ittihaz etmişlerdir; öyle ki bilim ve sanat, sanki çölden esen bir nefes onlardaki en İslâmî olan şeyi seçip çıkarmış gibi, yeni bir güçle yeniden doğmuştur. Bu durum, özellikle yerleşik bir sanat olmasına rağmen, mimari için de geçerlidir."*⁷⁸³

Sonuç olarak birbirini tamamlayan yerli ve göçebe yaşam biçimleri, asırlar boyunca İslâm sanat ve mimarisinin dinamik bir biçimde varlığını sürdürmesine

⁷⁸⁰ Çift başlı kartal benzeri birçok motifin etkileşim yoluyla Mağribî kültür içerisinde de yer aldığına tanık oluyoruz. Bkz. Burckhardt, **Moorish**, s.33.

⁷⁸¹ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.134,135.

⁷⁸² Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.137.

⁷⁸³ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.123,124.

büyük katkıda bulunmuştur. Göçebe dehasının, yerelin imkân, kabiliyet ve zevkleriyle birleşmesi İslâm sanatı gibi özel bir sanatın doğmasına kaynaklık etmiştir.

4.5. DİL VE SANAT

Her ikisi de birer ifade yolu olan bu iki kavramın ortak paydada buluştukları pek çok değeri vardır. Sanatı anlatan dil ile dili anlamlı kılan sanatlı söylem birbirlerini tanımlayıcı ve tamamlayıcı bir düzlemde buluşurlar. Çalışmamızın ana başlığı olan sanat, dilin ona kattığı değer olmaksızın bir mânâ ifade etmez. Bu başlığımızda dil ve sanat ilişkisini değerlendirmeye çalışırken özellikle İslâm sanatlarında etkili olan dillerin sanat biçemlerine nasıl yansıdığını yine ekolün görüşleri çerçevesinde ele almaya çalışacağız.

Birbirleriyle çok yönlü bir ilişki içinde olan dil ve sanat, her toplumda yine birbirlerini şekillendirici bir nitelik arz ederler. Sanatı şekillendiren ve sanattan şekil alan dil, her zaman sanat faaliyetlerinin merkezinde olmuştur. "Edebiyat ve sanat dili" olarak nitelenen dilin bu boyutu, çağrışımları ve derinliği ile bir iletişim aracı olan dilin çok ötesinde anlamlara hâ'izdir. Toplumun "*dildeki dünyagörüşü*" tanımı, o toplumun dünyaya bakış açısının, "*felsefesinin*", diline ve sanatına yansımalarının bir başka ifadesidir.⁷⁸⁴ Dilin sahip olduğu bu sıra dışı anlam derinliği aslında bize Titus Burckhardt'ın İslâm Sanatı isimli eserine niçin alt başlık olarak 'Dil ve Anlam' ifadelerini seçtiğinin ipuçlarını verir. Sanat eserinin anlamının çözümlenebilmesi için dilin etkilerinin anlaşılması gerekliliği bu bağlamda su götürmez bir hakîkattir.⁷⁸⁵ Burckhardt'ın aslında eserinde vermek istediği mesaj da budur diyebiliriz. İslâm sanatının sahip olduğu özelliklerin anlamlarını, kendisini ifade için kullandığı dil üzerinden çözümleyebilmektir.

Burada dili iki anlamlı düşünebiliriz. Birincisi İslâm sanatlarının ortaya çıktığı ve yayıldığı coğrafyalarda konuşulan dil, diğeri ise İslâm sanatlarının kendi kullandığı dil. İslâm dininin Arap yarımadasında ortaya çıkması ve bu coğrafyaya hâkim dilin Arapça olması, bu dili, bu sanatın merkezine yerleştirir. Fakat İslâm

⁷⁸⁴ Nermi Uygur, **Dilin Gücü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Şubat 2012, s.81.

⁷⁸⁵ Coomaraswamy, **Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**, s.82.

sanatı Arapçaya endeksli bir dildir sonucunu çıkaramayız. Zira kısa zaman içerisinde çok geniş bir alana yayılan İslâm dini, tanıştığı yeni kültür ortamlarının dillerini de kendi bünyesinde özümsemiş ve sanatına bu farklı dillerin özelliklerini yansıtmıştır. Bu dillerin en önemlileri Türkçe ve Farsçadır. Bu üç ana dil zaman içerisinde İslâm sanatlarının özgün bir kimlik kazanmasını sağlamıştır. *"Her türlü kültürel akte nüfuz eden dil, yaratıcılığın görünür kılınmasının en açık yolu olan sanatı"* ⁷⁸⁶ şekillendirerek ve yine şekil bularak dünya sanat tarihi içinde İslâm sanatına ünik bir nitelik kazandırmıştır. Çok kültürlülüğün ve çok dilliğin hâkim olduğu İslâm coğrafyasında tüm farklılıklara rağmen sanatta gözlemlenen Tevhid anlayışından kaynaklı birlik fikri daha önce de belirttiğimiz vahdet ve kesret düşüncelerinin İslâm'a özgü yönleri açıkça ortaya koymaktadır. Birlik içinde çeşitli olma dil farklılığıyla, çeşitlilik içinde birliği yakalama ise inanç faktörüyle izah bulabilir. Bu arada Coomaraswamy'nin tüm farklılıklara rağmen gerçek sanat felsefesinin her zaman ve her yerde aynı olduğu vurgusunu da hatırlamamız gerekir. ⁷⁸⁷

Kutsal ifade biçimi olan sanat, Burckhardt'ın tanımıyla Tanrı'yı da anlamının en iyi yoludur. Dil ve sanat ile kendini zahir kılan Tanrı, Vahyi aracılığı ile insanlarla konuşur. Konuşan Tanrı olduğu için her bir kelimenin, tonlamanın ve vurgunun önemi büyüktür. Kutsal metinlerin kendilerinin başlı başına sanatın kaynağı olmaları bu önemden ileri gelir. Bu yönüyle dil öylesine bir önem ifade eder ki bir dilbilimcinin *"tek bir fiil ya da tek bir gramer kuralı üzerinde saatlerce, hatta günlerce şevkli bir biçimde çalışması"* ⁷⁸⁸ Vahyin anlaşılmasında dilin kıymetli bir kaynak olmasından kaynaklandığı görüşündedir Burckhardt. Bu noktada Kur'an ile Sanat arasındaki ilişkiye değinmemiz gerekir. Daha önce de ifade edildiği üzere Kur'an'dan doğrudan çıkarılabilecek bir sanat formu yoktur. ⁷⁸⁹ Fakat Kur'an'ın yansıttığı mesajlardan form bulabilecek bir sanat anlayışından söz edilebilir. İslâm sanatlarının şekillenmesinde Kur'an'ın yansıttığı bu ruh durumunun etkili olduğu aşîkârdır. ⁷⁹⁰ O halde Arapça olan Kur'an dilinin İslâm sanatına hem dilbilimsel

⁷⁸⁶ Hafız, **Kutsal**, s.92.

⁷⁸⁷ Coomaraswamy, "Konuşma Temsili mi? Düşünce Temsili mi?" **Her İnsan**, s.97.

⁷⁸⁸ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.193.

⁷⁸⁹ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.55,56.

⁷⁹⁰ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.56.

yönüyle Arapçanın etkisi olarak hem de teolojik bakımdan Kur'an'ın yansıttığı inanç yönüyle tesiri açık bir vâkı'adır.

Arap dilinin güçlü etkisini hem sahip olduğu arkaik karaktere hem de Vahyin doğrudan dili olmasına bağlayan Burckhardt, Arapçanın binlerce yılı aşkın bir süreye rağmen kendini güçlü bir biçimde koruyabilmesini de göçebeliliğin tutucu doğasıyla izah eder. Korunarak Vahiy dönemine kadar ulaşabilmiş bu dil, Kur'an'ın nüzulünden sonra çok daha güçlü bir form kazanarak ve üzerinde çok fazla yazılıp konuşulan işlenmiş bir dil haline gelmesiyle binlerce yıllık mirasın bugüne ve geleceğe aktarılabilceği bir köprü vazifesi görevini de üstlenmiştir.⁷⁹¹ Dilin sanata olan etkisini yerlilik ve göçebelik özellikleri üzerinden değerlendiren Burckhardt;

*...kentlerde diller çöker, çünkü dil şeyler ve kurumlara bağlanır ve onların kaderini paylaşır; göçerin neredeyse zaman-dışı yaşamı, tam tersine dili korur ve tüm doluluğuna erişmesine izin verir: göçerlerin payına düşen aslî simgecilik kısmı bir yere bağlı olmayan ve dinamik karakteri göçebe yaşamına uygun düşen konuşma sanatıdır. Ama yerleşik halklar, kalıcılık gerektiren ve simgelerinde gâyet doğal olarak uzayda bir merkez fikriyle bağlantılı olan plastik sanatları geliştirmiştir.*⁷⁹²

tespitiyle dilin yaşam biçimleri aracılığı ile sanatı nasıl şekillendirdiğine işaret etmektedir.

Fonetik özelliklerin, işitsel sezgi düzleminde sembolik anlamlara sahip olması, dilin hem felsefî hem de batınî yönüyle işlenmişliği sonucunu doğurur. Özellikle Arapçanın böyle bir özellik arz etmesi, hem felsefenin hem de batınî düşüncelerin İslâm dünyasındaki yaygınlığın bir bakıma kaynağına da işaret eder. Arapçanın sahip olduğu soyutlama gücü düşüncenin zenginliği ile kendini açığa vurur; bu da İslâm sanatlarının aslında neden soyut sanatlar sınıfında değerlendirildiğinin de bir izahı sayılabilir.⁷⁹³ Burckhardt'ın Arap dilinin sanat ile olan ilişkisini değerlendirdiği düşüncelerden şu sonuca ulaşabiliriz ki; mevcut soyut anlayış ritim duygusuyla birleşince İslâm sanatlarında geometrik bir devinim yaratıp, düşüncenin sanat yoluyla figürleşmeden billurlaşmasını sağlar.

⁷⁹¹ Burckhardt, **Aklın Aynası**, ss.257,258., Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.49,50.

⁷⁹² Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.258.

⁷⁹³ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.54, Burckhardt, **Aklın Aynası**,s.260.

Tabi'i ki İslâm sanatlarında yalnızca Arapçanın etkisinin olduğu söylenemez. Çünkü çok kısa süre içerisinde geniş bir coğrafyaya yayılan bu inanç karşılaştığı farklı kültürlerden de sanatına çok şey katmıştır. Bu katkıyı sağlayan özellikle iki etnik unsur vardır ki, bunlar Türkler ve İranlılardır. Dolayısıyla Türkçenin ve Farsçanın yukarıda ifade edildiği üzere İslâm sanatlarına ciddi katkıları olmuştur.⁷⁹⁴ Bu etkiyi değerlendirmeye tâbi tutan Burckhardt'a göre, *"Arap düşüncesinde net ve dinamiktir; Türkler ise ihtiyatlı ve kuşatıcıdır. İslâm sanatının genel çerçevesi içinde Türk dehası, herkesin kabul ettiği gibi, totaliter ruh haliyle güçlü bir sentez yetisi taşır. Türkler Arapların yoksun olduğu plastik ya da yontuya yatkın becerilere sahiptir; yapıtları her zaman kapsayıcı bir kavrayışın ürünüdür; sanki tek bir kalıptan çıkmışlardır. Kubbesiyle birlikte eski Türk camilerinin içi bir çadırın kapalı alanını hatırlatır ve Türk-Arap yazı sanatı Moğol etkisi taşır."*⁷⁹⁵

Benzer bir kıyaslamayı İran sanatı üzerinden yapan Burckhardt, İranlıların Arapların aksine 'görsel' olduklarını belirterek bu farklılığın da özellikle Mağribî sanatla açığa çıktığını şu sözlerle ortaya koymaktadır.

*İran sanatına gelince, hiyerarşik farklılaşmalarıyla diğerlerinden ayrılır; İran mimarîsi, kelimenin bugünkü anlamında 'işlevsel' olmaksızın, mükemmel eklemlenmiştir. İran sanatına göre, Birlik her şeyden önce ahenkle ortaya çıkar. İranlılar, ayrıca, kültür ve doğa olarak 'görsel'dirler-ama lirik görsellik, neredeyse onlara özgü sanatsal etkinlik, bir iç ezgiyle renklenir. Doğuda genellikle 'Arapça'nın Allah'ın dili, ve Farsçanın Cennet'in dili olduğu' söylenir; bu, örneğin, Mağrip'teki gibi, biçimlerin billuri geometrilerinin birlik ilkesi açığa vurduğu tipik Arap mimarisi ile çiçek süslemeleri ve mavi kubbeleri olan İran mimarisi arasında var olan farklılığı çok iyi özetler. Arap mimar monotonluktan korkmaz; sütun ardına sütun, kemer ardına kemer örür ve bu yinelemeyi ancak ritmik yer değiştirmeler ve her bir elementin nitel yetkinleştirilmesi için göz ardı eder.*⁷⁹⁶

İslâm sanatına etki eden ve yukarıda isimleri geçen üç farklı etnik gurubun- Türkler, Moğollar ve İranlılar- Arap unsurlarla birleşip yepyeni bir sanat anlayışı ortaya koymasında, arka planda her üç topluluğa etki etmiş köklü bir medeniyetin

⁷⁹⁴ Türk Dilinin Türk ve İslâm kültür ve inancı üzerine olan derin etkileri hakkında kapsamlı bir değerlendirme için bkz. Mehmet Kaplan, **Kültür ve Dil**, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ocak 2003.

⁷⁹⁵ Burckhardt, **Akıl Aynası**, s.264.

⁷⁹⁶ Burckhardt, **Akıl Aynası**, ss.264,265.

tesirini de unutmamak gerekir. O da tabi'i ki Çin medeniyetidir. Her ne kadar Çin ve Moğol etkisi dil bazında düşünülme de genel bir etkisinin olduğunu da söylemeden geçemeyiz. Çin'in kadim kültürünün Türkleri ve Moğolları etkilemekle birlikte yine onlar üzerinden İran coğrafyasını da etkilemiştir. Özellikle tekstil, çini, minyatür gibi sanat dallarında Çin'in baskın karakterini İslâm sanatları içinde çıkan ürünlerde gözlemlemek mümkündür. Bugün bu etki artık literatürde "*Islamic Chinoiserie*" şeklinde tanımlanmaktadır.⁷⁹⁷ (EK 1-61,62)

Tüm bu bahsi geçen kültürler İslâm sanatını şekillendirmiş olmakla birlikte yine de İslâm sanatını bir etnisite üzerinden ele alamayız. İslâm inancının kendisi bir ırka dayalı olmadığı gibi, sanatını da yalnızca bir ırka bağlamak söz konusu olamaz. Yalnız Arapçanın tüm unsurlar arasında sahip olduğu ağırlık da yadsınamaz. "*Arapça, İslâm'ın kutsal (sacred) dili haline gelirken bütün müslüman halkların da 'düşünme biçimi'ni az ya da çok belirlemiştir.*"⁷⁹⁸ diyen Burckhardt, Vahyin dili olan Arapçanın etkisinin düşünme biçimine etki etmesi nedeniyle hemen tüm eylemlere bir şekilde tesir ettiğine de dikkat çekmektedir. Arap dilinin kutsal bir dil olmasını sağlayan özellikleri başlıklar halinde Burckhardt şu şekilde tespit etmektedir. Elbette Vahyi aktarmanın yanı sıra, kelime ve kavram zenginliği, bir nesneyi birden çok kelimeyle farklı açılardan ifade edebilme, besleyici yan unsurlar, derin bir mânâ, çelişmeden ve mantık dışına çıkmadan ifade zenginliği.⁷⁹⁹

Kur'an'ın sahip olduğu özgün ve hiçbir tertip ya da telif yasasına uymayan yönü, hiçbir basit ölçüye gelmez ahenkli üslubu plastik sanatlara yansıdığı gibi, şiir ve müziği de derinden etkilemiştir.⁸⁰⁰ Her ne kadar Kur'an bir şiir kitabı olmasa da⁸⁰¹ edebî tutumu şekillendirici bir gücü ve şiire ruh katan bir tavrı olduğu açıktır. Tıpkı arabesk süslemeler gibi, sonu gelmez açılışlarıyla şiire ve müziğe müthiş bir zenginlik katmıştır.⁸⁰² Hans Urs Von Balthasar'ın bu konudaki tespitini aktaran Hafız, şiirle Vahiy arasındaki ilişkiyi şu ifadelerle özetlemektedir. "*Tanrı Vahyine sadece*

⁷⁹⁷ Konuyla ilgili hazırlanmış münferit bir çalışma için bkz. Yuka Kadoi, **Islamic Chinoiserie The Art of Mongol Iran**, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009.

⁷⁹⁸ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.47.

⁷⁹⁹ Burckhardt, **Moorish**, s.82.

⁸⁰⁰ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.56.

⁸⁰¹ Yasin Sûresi 69. Ayet, "*VE [işte böyle:] Biz bu [Peygamber'e] şiir [yeteneği] bahşetmedik, zaten [şiir] bu [mesaj]a uygun düşmezdi; o yalnızca bir uyarı ve öğüttür; ve o özünde apaçık olan ve gerçeği dosdoğru gösteren bir [ilahî] hitabedir.*", Esed, **Kur'an Mesajı**, s.904.

⁸⁰² Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.54.

*güzellik ilkesi ile ulaşılabilir. Bütün peygamberler de Tanrı Vahyini estetik bir biçimde yansıtma ları bakımından aynı zamanda sanatçıdır. Çünkü "ilahî kelâmın şiirsel olmayan ve estetik dışı bir tarzda ifadesi mümkün değildir."*⁸⁰³ Burckhardt, şiir anlayışının mimariye, süslemeye ve mücevherata yansıdığını belirterek, bu etkiyi Kordoba Ulu Camii'nde görmemizin mümkün olduğunu ileri sürer. Bu camide özellikle iç içe geçmiş kemer düzeninin, aslında Arapçada mevcut olan kafiye düzeni ve işitsel-ritmik düzenin açık bir yansıması olduğunu değerlendirmektedir.⁸⁰⁴

Massignon'un özellikle musiki hakkındaki tespitleri ise oldukça çarpıcıdır. Bir Doğu ve Batı kıyaslaması yapan Massignon, Doğu'nun sahip olduğu *gamme* olarak tanımlanan az aralılık ve düzensiz dağılmış ton taksimatının anlaşılması için çok iyi bir kulak gerektiğini belirterek, Batılıların bu bilgiden ve özellikten yoksun oldukları için Doğu müziğini dinlerken çabucak sıkıldıklarını ifade etmektedir ve bunu da aynı notanın sürekli tekrarlandığı sanısından kaynaklandığı tespitini yapmaktadır.⁸⁰⁵ Doğu müziğinde esas olanın ritme dayalı harmoni iken, Batı müziğinin orijinalliği de hem zamanlılığa (*accord*) dayanır. Ritim ile "an"ı yakalamaya çalışan Doğulu sanatçı için 'sürüp gitme' olmadığı için Allah'ın iradesi altında olan "an"ı kavrama ve anlama asıl hedeftir.⁸⁰⁶

Sonuç olarak başlangıçta belirttiğimiz üzere kendisi sanatı aktaran ve yine sanat özelliği sergileyen dil, sanatın şekillenmesinde ve kimlik kazanmasında en önemli etkenler arasında yer alır. Dil hesaba katılmadan bir sanat değerlendirmesi yapmak mümkün olmadığı gibi, sanatın işlemediği bir dil de yavan, eksik ve mânâsız kalır.

⁸⁰³ Hafız, **Kutsal**, s.227.

⁸⁰⁴ Burckhardt, **Moorish**, s.87. Bu işitsel-ritmik anlayışın göçebelikle ilişkisini kuran Burckhardt, deve ve at yürüyüşlerinden türetilmiş 15 klasik vezin düzeninin var olduğunu da hatırlatmaktadır. Bkz. Burckhardt, **Moorish**, s.86.

⁸⁰⁵ Massignon, "*İslâm Sanatlarının Felsefesi*", **Din ve Sanat**, s.25.

⁸⁰⁶ Massignon, "*İslâm Sanatlarının Felsefesi*", **Din ve Sanat**, s.26.

4.6. İSLÂM SANATINDA KALICI DEĞERLER

Çalışmamızın son konusu olarak böyle bir başlığı tercih ettiğimiz asıl nedeni Burckhardt'ın da aynı adı taşıyan bir makalesinin olmasıdır. Onun İslâm sanatına dair görüşlerinin bir hulasası olan bu makalede yapmış olduğu tespitleri, ekolün öncü isimleri ve İslâm sanatı hakkında otorite isimlerin görüşleriyle kıyaslamalı olarak değerlendirerek, bu sanata ait olan kalıcı değerlerin neler olabileceği sorusu başlığın ana tartışma konusu olacaktır. Şimdiye kadar yapmış olduğumuz değerlendirmelerden yola çıkarak İslâm sanatında kadim olan ve gelecekte de varlığını sürdürebilecek olan değerlerin bir özetini ilgili tespitler ışığında sunmaya çalışacağız.

Bu başlık üzerine çalıştığımız dönem içerisinde İslâm sanatında kalıcı değerlerin neler olabileceği sorusu bazı anahtar kelimelerle cevabını buldu denilebilir. Bu anahtar kelimeler; sadelik, mükemmellik, gerçeklik, boşluk, birlik, çeşitlilik, hareketsizlik, sonsuzluk, hiçlik, İlahî merkezli, değişken, soyut, tevazu, özgün, objektif, aşkın, içkin, sembolik, ölçülü, matematiksel, bezemeci, evrensel vb. kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Şimdi bu kavramların İslâm sanatında nelere karşılık geldiğini farklı yorumlar ışığında ele almaya çalışacağız.

İslâm sanatını bir kutsal sanat olarak kabul eden Burckhardt ve ekol mensupları, klasik sanat tarihinin, tarihi koşullarla parçalarına ayırarak inceleme metodunun İslâm sanatına uygulanamayacağı, uygulansa bile sağlıklı sonuçların elde edilemeyeceği fikrini savunmaktadırlar. Çünkü zamana ve şartlara endeksli bir değerlendirme, İslâm sanatında zaman ötesine ait olan özelliklerin görmezden gelinmesine yahut bir başka deyişle ıskalanmasına sebep olabilir. Ekolün bir diğer itiraz noktası ise modern sanat tarihi metodolojisinin klasik Yunan ve Ortaçağ sonrası sanatına dayandırılarak birey merkezli bir değerlendirmenin esas alınmasıdır. Oysa yalnızca bireye bağlı bir sanat değerlendirmesinin İslâm sanatının ruhuna ve özüne baştan aykırı olduğu görüşü hâkimdir. Zaten ekolün İslâm sanatını Gelenek içerisinde değerlendirme amacı da burada yatmaktadır. Bireysellikten arındırılmış, Geleneğin içinde evrensel hakîkatten beslenen bir sanat anlayışı.⁸⁰⁷

⁸⁰⁷ Burckhardt, *Akılın Aynası*, s.240.

*İslâm sanatının Bizans, İran, Hint ve Moğol kaynaklarında önceden mevcut unsurlardan oluştuğuna ilişkin çok şey yazılmaktadır. Ama bütün bu unsurları tek bir sentezde işleyen gücün doğası hakkında çok az şey söylendi. Hem zaman hem de mekân olarak İslâm sanatının birliğini kimse inkâr etmeyecektir; bu çok açıktır; sanat eseri ister Kordoba'da bir Cami, Semerkant'ta büyük bir medrese, Mağrip'te bir evliya mezarı olsun, isterse Çin Türkistan'ında türbe olsun, sanki hepsinden aynı ı ışık saçılmaktadır.*⁸⁰⁸

diyen Burckhardt, İslâm sanatını konu edindiği tüm çalışmalarında İslâm sanatının sahip olduğu bu ortak birliğin doğasının ne olduğunu ve neye dayandığını konu edinmektedir. Yine İslâm sanatı konusunda otorite isimlerden olan Oleg Grabar'ın konuya nasıl baktığına da değinmek isteriz. Tarihselci bir bakış açısıyla konuya yaklaşan Grabar, İslâm sanatının oluşumunu doğrudan zamanın şartları ile ilişkilendirmektedir. Müslümanların kendilerine özgü görsel simgeler aramaları, o günün dünyasındaki imgelerin özgül konumları nedeniyle kendilerine has tasvirler geliştirememiş oldukları iddiasını doğrudan "*düpedüz tarihsel koşullar*" ile açıklamaya çalışmaktadır.⁸⁰⁹ Fakat devamında Grabar, şu soruyu da sormadan geçmemiştir. Eğer doğrudan tarihsel koşullarla ilişkili idiye, neden şartlar değiştiğinde tutum da değişmedi?⁸¹⁰ İşte kanaatimizce İslâm sanatı çalışmalarında en kritik sorulardan biri de budur ve bu sorunun cevabı daha başlangıçtan itibaren bilinçli bir tercihin etkili olduğu sonucunu verebilir ve de aslında Burckhardt'ın başından itibaren savunduğu İslâm sanatlarının arka planında yatan, doğrudan sanata etki etmeyen ya da bir sanat biçimi ortaya koymayan fakat kökü Kur'an'a dayanan ruh halinin bu duruşta bir etkisi olduğu söylenebilir.

Bu ruh halinin ne ile ilgili olduğu sorusunu yöneltirise, karşımıza tek kelimelik bir cevap çıkmaktadır ki o da "Tevhid" anlayışıdır. Kur'an'ın başından sonuna kadar ısrarla üzerinde durduğu ve her aşamada giderek güçlenen bir vurguyla tonladığı Tevhid inancı bir bakıma İslâm sanatlarının da gelip durduğu ve dayandığı yerdir. Hemen tam da bu noktada Burckhardt'ın bir uyarısını da hatırlatmak gerekir

⁸⁰⁸ Burckhardt, **Akılın Aynası**, s.239.

⁸⁰⁹ Grabar, **İslâm**, s.85.

⁸¹⁰ Grabar, **İslâm**, s.86., Grabar bu sorunun cevabını felsefi ve antropolojik şartlar içerisinde aramaktadır. Konu hakkında detaylı bir çalışma için bkz. Şenay Özgür, **Oleg Grabar ve İslâm Sanatı Yorumu**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2007.

ki o da İslâm sanatına özgü bu birliğin yalnızca "dinî duygulara" dayandırılması eğiliminin yanlışlığıdır.⁸¹¹ Ona göre dinî duygulardan öte hikmete dayanan ve çalışmamızda çoğu kez üzerinde durduğumuz akıldan (*intellect*) kaynağını bulan bir anlayışın arka planı beslediği bir hakîkattir.⁸¹² Zira salt tutkularla böylesi zengin bir biçimler dünyasının bu denli ölçülü, güçlü ve kusursuz bir ahenge dönüşmesi mümkün değildir.⁸¹³

İslâm sanatının en temel ilkesi Tevhid ilkesidir ve diyebiliriz ki geri kalan tüm ilkeleri bu ilke belirler ve şekillendirir. İslâm sanatının kalıcı değerleri olarak değineceğimiz tüm özelliklerin toplamı bize yine Tevhid ilkesini verir. Tevhid İslâm sanatının sahip olduğu tüm renkleri ve farklılıkları görünür hale getiren bir ışın prizması gibi düşünülebilir. İslâm sanatının temel çıkış kaynağı olarak Tevhid'i işaret eden Burckhardt, Tevhid'in özünün kelimelerin ötesinde olduğunu belirterek, bu anlayışın Kur'an'da ani parlamalarla kendini gösterdiğini ve bu parlamaların kristalize olup İslâm sanatının özünü oluşturduğunu savunmaktadır.⁸¹⁴

İslâm sanatı hakkında değerlendirmeler yapılırken en fazla üzerinde durulan konulardan biri de "boşluk" meselesidir. Hatta "boşluk korkusu" (*horror vacui*) tanımlamasıyla neredeyse İslâm sanatı ile bu korku fikri ayrılmaz bir bütün şeklinde değerlendirile gelmiştir. Literatüre bu tanımlamanın yerleşmiş olmasında İslâm sanatı alanında çalışmalarıyla ünlenmiş Richard Ettinghausen'in ciddi payının olduğunu söyleyebiliriz.⁸¹⁵ İslâm sanat tarihi incelemelerine neredeyse bir büyük başlık olarak yansıyan "boşluk korkusu" fikri Gelenekselci ekolün anlayışına göre temelden yoksun bir savdır. Boşluk korkusunu bir tarafa bırakalım, ekole göre boşluk fikri İslâm sanatının temel ve kalıcı değerlerinden biridir.

⁸¹¹ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.239.

⁸¹² Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.240.

⁸¹³ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.239., Koç da makalesinde bu görüşlere paralel olarak İslâm sanatında mükemmellik arayışını ve anlayışını bir değer olarak okuyucunun dikkatine sunmaktadır. Bkz. Koç, "The Vision of Islamic Art and Aesthetics", **Akademik Araştırmalar**, s.12.

⁸¹⁴ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.250.

⁸¹⁵ Ettinghausen'in boşluk korkusunu değerlendirdiği münferit bir çalışması için bkz. Richard Ettinghausen, "The Taming of the Horror Vacui in Islamic Art", **Proceedings of the American Philosophical Society**, Cilt: 123, Sayı: 1, (20 Şubat 1979), ss.15-28, <https://www.jstor.org/stable/986468>, (Erişim: 15/05/2019), Ettinghausen'in bu tespiti hakkında eleştirel bir değerlendirme için de ayrıca bkz. Oliver Leaman, **İslâm Estetiğine Giriş**, Çev. Nuh Yılmaz, Küre Yayınları, İstanbul, 2012, ss.67-71.

Süsleme ve mimaride olduğu üzere Kur'an kıraatinde da boşluk dikkat çekicidir. Okuma esnasında es vermek karakteristik bir eğilimdir. Buradan da anlaşılacağı üzere boşluk korkusu diye bir şey olmadığı gibi, boşluğun özellikle tercihi ve ona yüklenen bir anlamı vardır.⁸¹⁶ Bu anlamı, Burckhardt'ın şu ifadelerinden çözümlemek mümkündür. Ona göre, Allah'ın görünmez (gaybî) varlığı ile insan arasında hiçbir şeyin durmaması gerektiği fikri İslâm sanatında doğrudan bir boşluk yaratır ve İslâm sanatında boşluğa bağlı olarak gelişen denge, huzur, barış ve düzen bu anlayışın sonuçlarıdır.⁸¹⁷ Soyut süslemelerin de öyle bazılarının sandığı gibi, amacının bu boşluğu doldurmak olmadığını belirten Burckhardt; *"Gerçekte, süsleme süre giden ritmi ve sonsuz bir dokuma parçasına benzememesi ile boşluğu destekler: zihni tuzağa düşürmek ve hayalî bir dünyaya sürüklemek yerine, zihinsel 'pıhtılaşmaları' çözer, tıpkı akan suyun, alevin, rüzgarda sallanan yaprakların tefekkür edilmesinin, bilinci 'putlar'ından ayırması gibi."*⁸¹⁸ diyerek İslâm sanatının bilinçli olarak boşluk yarattığını ve bilinenin aksine süslemenin böyle bir korkudan kaynaklanmadığını açıkça belirtmektedir.

Tıpkı "boşluk" meselesinde olduğu gibi, farklı değerlendirilen ve çok eleştirilen bir diğer özellik de "hareketsizlik" konusudur. Hâlbuki yine Burckhardt'a göre, bu tenkit edilecek bir husustan ziyade, bireysellikten arınmışlığın sonucu olarak öznel dürtülerin dışlanması bir neticesidir. Burckhardt, İslâm sanatındaki geometrik süslemenin olağanüstü gelişimini de buna bağlar.⁸¹⁹

Süsleme düzeni içerisinde figür kullanımının İslâm sanatında yasak mı olduğu yoksa hoşgörülle mi yaklaşıldığı sorusuna Burckhardt'ın tespitleri üzerinden bakacak olursak kendi makul sınırları içinde figürün pekâlâ İslâm'ın dünyası ile bütünleşebileceği sonucuna ulaşabiliriz.⁸²⁰ Bunun en güzel örneğini minyatür sanatı sergilemektedir. Minyatürün her ne kadar manevi bir niteliğe sahip olsa da kutsal bir sanat olmadığının altını çizen Burckhardt, Bağdat Okulu olarak bilinen Mezopotamya minyatürleri ile İran minyatürleri arasında bir kıyaslama yaparak her iki ekolü etkileyen etnik unsurlar üzerinden konuya yaklaşmaktadır. Özellikle İran

⁸¹⁶ Nasr, "The Divine Word and Islamic Art", ss.114,115.

⁸¹⁷ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.243.

⁸¹⁸ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.253.

⁸¹⁹ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.247,248.

⁸²⁰ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.36.

minyatürünün ancak Moğol etkisinin yerleşmesinden sonra kimlik kazandığı tespitini yapan Burckhardt, bu minyatürlerde Çin resim sanatının örnek alınmasıyla hüsn-i hat ve resmin mükemmel bir uyum sergilediği sonucuna ulaşmaktadır.⁸²¹ (EK 1-63)

Figürsüzlük (*anikonizm*) meselesinin Sami muhayyilesi ile sıklıkla ilişkilendirilmesi üzerinde durulması gereken bir başka konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sami geleneğinde kutsal sayılan tanrı heykellerinin varlığı herkesçe malum olmakla birlikte ki Burckhardt bu durumu pek çok yerde dile getirmiştir, İslâm öncesi dönemde de "Allah" a karşılık gelen bir tasvirin bulunmadığı bilinmektedir. Bu açıdan hem İslâm öncesi hem sonrası dönemde Allah'ın hiçbir şekilde bir tasvire konu olmadığı bilinen bir vâkı'adır. Burckhardt, "*Müslüman Tanrı'nın nesnelleştirilmesini reddeder*"⁸²² diyerek bu durumu özetlemektedir. Bu anlayışın İslâm'la birlikte kutsal ibadet mekânlarına da yansımaları olduğu aşikârdır; başta Kâbe olmak üzere cami ve mescitler de herhangi canlı bir varlığın tasvirini barındırmaz.⁸²³

Bilinçli bir seçim olarak figürsüzlüğün tercihi, İslâm sanatında soyut bir anlayışın da gelişimini sağlamıştır. İslâm tezyinatının en başat ögesi olan arabeski bu soyut anlayış bağlamında ele alabiliriz. "*Geniş anlamda arabesk, stilize edilmiş bitki şekilleriyle yapılan süslemeyi ve katı geometrik ölçülerle yapılan girift tezyinatı ifade eder.*" şeklinde bir arabesk tanımı getiren Burckhardt, arabesk süslemenin özünde bulunan ritim duygusu ve geometri ruhunun varlığına dikkat çekmektedir.⁸²⁴ Burckhardt'a göre, stilize edilmiş bitkilerle yazının bir araya getirilmesi de İslâm'ın bâtinî anlayışında çok iyi bilinen ve kaynağını Kur'an'dan alan "âlem kitabı" ile farklı Asyatik geleneklerde mevcut olan "âlem ağacı" temsilinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. (Bkz. EK 1-44) Aynı zamanda "*Tierstil*" olarak adlandırılan hayvan üslubunu da süsleme programı içinde soyut süslemenin Orta Asya yansımaları olarak kabul etmektedir.⁸²⁵ (EK 1-64,65.) Bu soyut süsleme anlayışını, Abbasi devrindeki

⁸²¹ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.38., Taşpınar, **Milel**, s.171.

⁸²² Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.145.

⁸²³ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.138., Grabar da Sami kökenli simge aleyhtarlığı savunusunu geçerli ve güvenilir bulmayarak, aksine Samiler'in sanatın koruyucuları olduğunu hatırlatmaktadır. Bkz. Grabar, **İslâm**, ss.84,85.

⁸²⁴ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.67.

⁸²⁵ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.68., Hayvan üslubu ile ilgili detaylı bir değerlendirme için bkz. Selçuk Mülayim, **Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi**, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, ss.145-163., Çoruhlu, **Erken Devir**, ss.147-150.

Türklerin etkisinde gelişip dönüşen soyut süslemeyle ilişkilendiren Burckhardt, Abbasi sanatındaki Türk etkisinin de altını özellikle çizmektedir.⁸²⁶ Özet olarak şunu söyleyebiliriz ki, Burckhardt'ın temel savı, bu girift stilize süsleme ve geometrik girişik bezemelerin altında yatan ana ilkenin ilahi birlik fikrinden kaynaklandığıdır.⁸²⁷ Aynı yönde görüş belirten Massignon, "Müslümanlar için yalnız *bir* vardır" diyerek figürsüz soyut bezeme anlayışına benzer bir açıklama getirir.⁸²⁸ Bu birlik ilkesinin tüm kutsal sanatlarda ortak olduğunu belirten Burckhardt, kutsal olarak nitelenen sanat anlayışında tesadüfe yer olmadığını da açıkça vurgulamaktadır.⁸²⁹ Bunun neticesinin de sanata denge, sükûnet, saflık, ritim ve düzen olarak yansıdığı kabul edilmektedir.⁸³⁰ İlahî birlik fikrini, geometri, ritim ve ışık üçlüsü ile formüle eden Burckhardt, "*İlahi birlik hakkında ışıktan daha mükemmel bir sembol yoktur.*" diyerek var olabilmenin temel gereği olarak değerlendirdiği ışık fikrini soyut olma durumuyla da özdeşleştirmektedir.⁸³¹

İslâm sanatının kalıcı değer olarak nitelendirilebileceği bir başka özelliği taklitçi bir sanat olmayışıdır. Burckhardt, bu özelliği bir anekdotla örneklemektedir. Stük işi öğrenme niyetinden söz ederek bir stük ustasıyla arasında geçen diyalogu aktaran Burckhardt, kendisinin sarmaşık, ceylan, kuş ve buna benzer bitki ve hayvan şekilleri yapmak istediğini ilettiğinde, ustanın bunların her yerde olduğunu ve bunun basit bir taklitten öteye geçemeyeceği yanıtını aldığını anlatmaktadır. Böylesi basit bir taklit yerine, ustanın kendisinden birbirleriyle birleşen biri on bir bölümlü, ikisi sekiz bölümlü, üç geometrik gül modeli çizmesini istediğini belirterek, asıl sanatın ve İslâm sanatını da özgün kılan yönün bu olduğunu, yaşadığı bu tecrübe üzerinden ortaya koymaya çalışmaktadır.⁸³² Genel bir önyargı neticesinde İslâm sanatının gelişmemiş, sanatçıların ise kendilerine özgü eserler ortaya koyamamış bir sanat olarak değerlendirilmesinin yanlışlığı⁸³³ bu örnek üzerinden açıkça görülmektedir. Burckhardt, bu özgün anlayışa bir başka örnek olarak da "*İslâm dünyasının en ayırt edici sanatı*" olarak nitelediği kilim sanatını sunmaktadır. Kilim sanatının tasvirden

⁸²⁶ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.70.

⁸²⁷ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.77.

⁸²⁸ Massignon, "İslâm Sanatlarının Felsefesi", **Din ve Sanat**, s.15.

⁸²⁹ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.90, Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.137.

⁸³⁰ Schuon, **Sacred**, s.69.

⁸³¹ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.91-95.

⁸³² Burckhardt, **Land**, s.86. , Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.142.

⁸³³ Leaman, **İslâm Estetiğine**, ss.84-85., Bayer, **Gelenekselci**, s.13.

yoksun figürsüz bir anlayış içinde yalnızca geometrik formları kullanarak eserler ortaya koymuş olması, bu sanatın zenginliğinden bir şey eksiltmediği gibi, ona has "yaratıcı bir neşe" katarak özgün bir yön kazandırdığını ifade etmektedir.⁸³⁴

İslâm süsleme sanatının unsurları bütün Asya halklarına, Orta Doğu ve kuzey Avrupa halklarına mahsus olan zengin kadim mirastan alınmıştır.⁸³⁵ Yakın çevremizden bir örnek vermek gerekirse, bu motiflerin en çarpıcı örneklerine Didim Apollon tapınağında rastlanabilir. İslâm dünyasının da sınırları üzerine kurulduğu Helenistik dünyanın süsleme özelliklerini barındıran bu tapındaki motiflerle İslâm dünyasına özgü motiflerin benzerliği oldukça çarpıcıdır. (EK 1-66,67) İslâm sanatı bu öğeleri soyutlayarak ve kendi öz fitrî anlayışı içerisinde eriterek özümser ve kendine has bir şablonun parçası haline getirir diyebiliriz. Burckhardt, böylelikle bu öğelere "*manevî bir zarafet kazandırıldığını*" savunur.⁸³⁶ Kısaca İslâm sanatının taklitçi bir sanat olmayıp özgün yönünü vurgulayan en çarpıcı tespitlerden biri de bu sanatın doğayı ve karşılaştığı örnekleri tekrar etmesine karşın sonuçlarını kopya etmemesidir.⁸³⁷ Bu tutum İslâm sanatına Burckhardt'ın tanımlamasıyla sahip olduğu "*sadeliğin zarafeti*"ni katar diyebiliriz çünkü tevazua eşlik eden bir sadelik İslâm sanatının her dönem barındırdığı bir değerdir.⁸³⁸

Kur'an'ın kendi matematiksel yapısı İslâm sanat ve mimarisine de yansımıştır. İslâm sanatının matematiksel doğasının kaynağının Kur'an metninde bulunan gizli ve sembolik sayısal anlayıştan kaynaklandığını savunan Nasr, İslâm mimarisinin ve süsleme sanatlarının bu matematiğin dışsallaştırılmış hali olduğunu ifade etmektedir. Pisagorcu matematik felsefesinin İslâm sanatına kendini ifade için bir dil sağladığını ekleyen Nasr, Gelenekselci ekolün savunduğu doğrultuda İslâm sanatına kaynaklık teşkil Vahyin aracılığı ile bu sanatın geleneğin kadim anlayışı içinde kimlik kazanmış olduğunu vurgulamaktadır.⁸³⁹

⁸³⁴ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.142.

⁸³⁵ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.151.

⁸³⁶ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.151,152.

⁸³⁷ Schuon, **Sacred**, s.76.

⁸³⁸ Burckhardt, **Land**, ss.32,33., Nasr, **İslâm Sanatı**, s.20.

⁸³⁹ Nasr, **İslâm Sanatı**, ss.58,59., Gelenekselci ekol mensupları eserlerinde Gelenekle İslâm vahyi arasındaki bu uyumu "İbrahimî Pisagorculuk" olarak da tanımlamaktadırlar. İslâm sanatının sahip olduğu matematiksel özellik için ayrıca bkz. Şenay Özgür, "İslâm Sanatında Geometrik Süslemenin Ardındaki Matematik", **XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 2009, ss.295-305., Loai M. Dabbour, "Geometric

İslâm sanatı "objektif" bir sanattır ve bu tanımlama hemen çağrışım yaptırdığı rasyonalizmle ilişkili değildir. İslâm sanatının objektifliğinin rasyonalizmle kavranamayacağını dile getiren Burckhardt, rasyonalizmin aklın yalnız insanî ölçüsüyle sınırlı olduğunu hatırlatarak, İslâmî bakış açısına göre akıl (reason) öncelikli olarak Vahyin hakikatlerini kabullenmede bir araçtır demektedir. Bu hakikatlerin akıl-dışı olmadığı gibi yalnızca akılla da izah edilemeyeceğini öne süren Burckhardt, pek çok başka yerde gündeme getirdiği 'akıl-ötesi' kavramının Vahyin anlaşılmasında önemli olduğu konusunu manevi-sezgilerle birlikte ele alarak bu yolla aklın asaletine işaret etmektedir ki bu asaletin doğrudan sanata yansıdığı görüşündedir. Sanatın aklın ve bilimin ürünü olduğunu söylemek kesinlikle sanatın akılcı/rasyonalist olduğu ve manevi sezgiden uzak tutulması gerektiği anlamına gelmeyeceğini savunan Burckhardt, aksine bu durumda akıl ve ilham bir arada olduğu için sübjektif ötesi, objektif bir güzelliğin de yolunu açtığı düşüncesindedir.⁸⁴⁰ Bu bağlamda soyut İslâm sanatını modern soyut sanattan ayıran fark nedir sorusuna "*Modernler 'soyutlamalar'ında, bilinçaltından gelen akıldışı itkilere hep daha doğrudan, daha akışkan/değişken ve daha bireysel bir cevap ve karşılık bulurlar; buna karşılık Müslüman sanatçıya göre ise, soyut sanat bir kanunun ifadesidir ve mümkün olduğunca doğrudan biçimde Birliği çokluk içinde açığa vurur.*"⁸⁴¹ açıklamasını getirmektedir.

İslâm sanatındaki üslup farkının "İslâmî" olma durumuna engel teşkil etmeyeceğini, bu farklılıkların ancak belirli etnik çevrelerin ürünü olarak kabul edilebileceğini dolayısıyla bu çeşitliliğin içinde bir birlik fikri olduğunu "*vahdette kesret, kesrette vahdet*" temel düsturuyla açıklamaya çalışan Burckhardt, tüm sanat ürün ve faaliyetlerini "Terkib" başlığı altında değerlendirmektedir.⁸⁴² Kayrevan Ulucamii'nden Osmanlı camilerine, Kurtuba Ulucamii'nden Tac Mahal'a kadar farklı üslupların özünde "birlik" fikrinin yattığı düşüncesi bize Burckhardt'ın Terkib'le tam olarak neyi kastettiğini açıkça göstermektedir.⁸⁴³ Sonuç olarak tüm bu

Proportions: The Underlying Structure of Design Process for Islamic Geometric Patterns", **Frontiers of Architectural Research**, 1, 2012, ss.380-391.

⁸⁴⁰ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.140,147.

⁸⁴¹ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.141,142.

⁸⁴² Burckhardt, **İslâm Sanatı**, s.138.

⁸⁴³ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.144-206.

değerlendirmeler ışığında İslamî bakış açısına göre sanat, "*Tanrı'yı aramaktır*" ve sanat, Müslüman sanatçı için bir ibadet hükmündedir diyebiliriz.⁸⁴⁴



⁸⁴⁴ Burckhardt, **Akılın Aynası**, ss.100-103.

BEŞİNCİ BÖLÜM

KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

5.1. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

Gelenekselci ekolün kurucularından olan Titus Burckhardt, diğer kurucu isimler René Guénon, Ananda K. Coomaraswamy ve Frithjof Schuon'dan farklı olarak doğrudan bir sanat çevresinin içinden gelmektedir. Geniş ailesinin, özelde anne ve babasının sanatçı yönü, Burckhardt'ın erken yaşlarda sanat faaliyetlerine ilgi duymasına, bir pratisyen olarak heykel ve resim çalışmalarına yönelmesine ve bir teorisyen olarak da sanat felsefesi üzerine düşünceler üretmesine neden olmuştur. Özellikle kurucu bu dört isimden Coomaraswamy ve Burckhardt, sanatla ilgili ortaya koymuş oldukları görüşlerle ekolün bu alandaki öncü isimleri olmuşlardır. Seyyid Hüseyin Nasr, Jean-Louis Michon, Brian Keeble gibi isimler de sanatla ilgili yapmış oldukları çalışmalarda bu iki ismi referans almışlardır. Coomaraswamy, Hindu sanatıyla ilgili yapmış olduğu çalışmalarla ön plana çıkarken, Burckhardt, hem İslâm hem de Hristiyan sanatı üzerindeki özgün yorumlarıyla dikkat çekmektedir.

Burckhardt, yalnızca ekol içerisinde değil, aynı zamanda kendi döneminin de sanat tarihi çevrelerinde dikkatle takip edilen önemli bir isim olmuştur. Farklı görüş ve metodolojiler üzerinden hareket eden Oleg Grabar, Doğan Kuban, Reneta Holod, Muhammed Arkoun, İsmail Serageldin gibi değerli isimler ile yapmış olduğu fikir alışverişleri İslâm sanatının çeşitli perspektiflerden değerlendirilmesi olanağını sunmuştur.⁸⁴⁵ Bu isimlerin ortaya koymuş oldukları farklı ya da kimi zaman benzer görüşler zamanla İslâm sanatı disiplininin bağımsız ve kabul gören bir alan olarak gelişip zenginleşmesine büyük katkı sağlamıştır.

Ciddi tenkitlere muhatap olmakla birlikte geniş bir kitle tarafından da ilgiyle takip edilen Burckhardt'ın, her şeyden önce özgün bir isim olması ve alana yaptığı katkılar tartışmasızdır. Sanat tarihi çalışmalarına Batı tandanslı, deskriptif ve

⁸⁴⁵ Bu isimlerin ortaya koydukları fikirlerin genel bir değerlendirmesi için bkz. Jonathan G. Katz (Ed)., *Architecture as Symbol and Self-Identity*, Smith-Edward-Dunlap Co., Philadelphia, 1980.

tarihselci bir yaklaşımla bakmak yerine Vahyi esas alarak inanç merkezli yaklaşması ve bunu yaparken metafizik, kozmoloji ve sembolizmi çalışmalarının merkezine yerleştirmesi, onu pek çok çağdaşından ayırır.

Burckhardt ve ekol tüm dinleri ve kutsal sanatları kucaklayıcı bir bakış açısıyla ele alarak Gelenek üst başlığı altında farklılıkları, tıpkı bir ışığın prizmadan kırılarak değişik dalga boyları şeklinde dağılması gibi kabul edip bütüncül (*holistik*) bir yaklaşım sergilemektedir. Tabii ki bu kapsayıcı tutum bazı durumlarda hem Grabar'ın hem de Leaman'ın dikkat çektiği "genelleme" yanlısına neden olmaktadır.⁸⁴⁶ Genellenmenin ya da genelleştirmenin yanı sıra, yer yer Burckhardt'ın eserlerinde bir bağlam sorunuyla da karşılaşmaktayız. "Bağlam-dışılık" şeklinde tanımlayabileceğimiz bu tutum, kimi zaman Burckhardt'ın ortaya koyduğu farklı ayet yorumlarında, kimi zaman diğer Kutsal kitaplar arasından seçtiği ilgisiz örneklerde, kimi zaman da çok etkilenmiş olduğu açık olan Arap kültürüne düşüncelerini dayandırması şeklinde kendini göstermektedir. Bu bağlam-dışılık problemini birkaç örnek üzerinden somutlaştırabiliriz.

Ruh, nefis ve kalp kavramlarını ele alan ve kalbin, ruhun ve nefsin çocuğu olarak değerlendirildiğini belirten Burckhardt, dikey boyutlu olan ruh ile yatay boyutlu olan nefsin kesişme noktası olan kalbin hangisine yakın olursa onunla özdeşleşeceğini söyleyip, ruh ile ilgili Kur'an'dan bir ayetle (İsra;17/85)⁸⁴⁷ yorumlarını pekiştirmek istemektedir.⁸⁴⁸ Fakat Burckhardt'ın bu ayette bahsedilen "Ruh"un onun mahiyeti hakkında olduğu fikrinin isabetli olmadığı kanaatindeyiz. Nitekim müfessirlerin çoğu bu ayeti tefsir ederken bağlamı göz önünde bulundurarak "Ruh" kelimesi ile "Vahiy" olgusuna işaret edildiği konusunda hemfikirdirler.⁸⁴⁹ Burada sözünü ettiğimiz bağlam sorunu ile karşılaşmaktayız.

Kimi zaman Kutsal kitaplar arasında karşılaştırmalar yapan ve referanslar veren Burckhardt'ın yine aktardığı konu ile referansı arasındaki bağlamı kurmada güçlükler yaşandığını söyleyebiliriz. Örneğin Dauwar isimli bir köy ziyaretini aktarırken köyün şeyhinin oğlu İdris bin Halife'yi oval yüzü, taca benzer sarıği,

⁸⁴⁶ Grabar, *Islamic Art*, s.247, Leaman, *İslâm Estetiğine*, s.33.

⁸⁴⁷ İsra;17/85, "Bir de, sana ilahî esinlenme [nin mahiyeti] hakkında soru soruyorlar. De ki: "Bu esinlenme Rabbimin buyruğuyla [cereyan etmekte]dir; ve [ey insanlar, siz bunun mahiyetini anlayamazsınız, çünkü] bu konuda size pek az bilgi verilmiştir.", Esed, *Kur'an Mesajı*, s.575.

⁸⁴⁸ Burckhardt, *Tasavvuf*, s.29,30.

⁸⁴⁹ Daha detaylı açıklama için bkz. Esed, *Kur'an Mesajı*, ss.575,576.

gümüş hançeriyle Prens Abşaloma⁸⁵⁰ benzetmiştir.⁸⁵¹ Burckhardt'ın burada hikâyesi oldukça ilginç olan Abşaloma niçin bir gönderme yaptığını anlamlandırabilmek güçtür. Yine tasavvuf ehlinin Hz. İsa'yı en büyük veli olarak kabul etmelerinin sebebini bir züht göstergesi olan "*sağ yanağına vurana sol yanağını uzatmak*" eylemi olmasıyla gerekçelendirmesinin isabetli bir tespit olmadığı düşüncesindeyiz.⁸⁵² Zira tasavvufta genel bir kaide gibi sunulan "*sövene dilsiz, vurana elsiz*" prensibini Hz. İsa'nın bu tutumuyla özdeşleştirmek meselenin arka planını gözden kaçırmakla sonuçlanacaktır. "*Kötüye karşı direnmeyin...*"⁸⁵³ prensibinin Burckhardt'ın anladığı şekliyle bir pasifizm ve eylemsizlik şeklinde anlaşılması Hz. İsa'nın mabedi basarak tefeci bezirgânların tezgâhlarını devirip, "*Tanrının evini haydut inine çevirdiniz...*"⁸⁵⁴ diyerek tepki göstermesinin görülmemesi anlamına gelir.⁸⁵⁵ Aynı bağlam sorununa yine mimari başlığı altında ev mimarisi üzerinden de değinilmiştir. Meseleleri kendi bağlamı içerisinde değerlendirmek sonuca sağlıklı ulaşabilmenin gereğidir. Bu yönüyle Burckhardt'ın kimi tespitlerinde böyle bir bağlam sorunuyla karşı karşıya olduğumuz açıktır.

Bir başka eleştiriye muhatap olduğu husus, Burckhardt'ın duygusal davranarak konulara ideolojik yaklaştığı tespitidir. Castán, Burckhardt'ın İspanyadaki Mağribî kültürü incelediği eserinde taraflı davrandığını, Hristiyanların Müslümanların yapılarına zarar verdiklerini belirtmesine karşılık Müslümanların tahribatından söz etmediğini belirterek bazı gerçeklerin görmezden gelindiğini ileri sürmüştür.⁸⁵⁶ Hatta bu yok etme işinin Müslümanların kendi aralarında dahi mevcut olduğunu, Murâbitlar ve Muvahhidler dönemi üzerinden örneklemektedir.⁸⁵⁷ Fakat şunu da belirtmemiz gerekiyor ki eleştirdiği ideolojik bakış açısını Castán'ın çalışmasında da rahatlıkla görebilmekteyiz.

Benzer sorunların Burckhardt'ın eserlerinde görülmesi onun düşüncelerinin özgünlüğünü değiştirmez. Benimsemiş olsun ya da olmasın, Burckhardt'ın ortaya

⁸⁵⁰ Abşalom Hz. Davud'un üçüncü oğlu. Hikayesi için bkz. **Eski Ahit** II. Samuel Bap 13-19.

⁸⁵¹ Burckhardt, **Land**, s.50.

⁸⁵² Burckhardt, **Tasavvuf**, s.19.

⁸⁵³ **Yeni Ahit**, Matta, Bap 5; 39.

⁸⁵⁴ **Yeni Ahit**, Matta, Bap 21;12,13.

⁸⁵⁵ Hz. İsa'nın hangi gerekçelerle "*Kötüye karşı direnmeyin...*" dediğinin detaylı açıklaması için bkz. Hakan Olgun, **Tuz ve Işık -Hz. İsa'nın Dağ Vaazı-**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2016, ss.129-137.

⁸⁵⁶ Castán, **La Civilización**, s.41.

⁸⁵⁷ Castán, **La Civilización**, s.42.

koymuş olduğu fikirlerin orijinalliği herkesçe kabul gören bir gerçektir. Sanatın, özelde de İslâm sanatının kendi özgünlüğü, Burckhardt'ın düşüncelerine açık şekilde yansımıştır. Hem özgün hem de özgür⁸⁵⁸ bir sanat olan İslâm sanatı, Burckhardt'ın alışılmışın dışındaki yaklaşımıyla çok daha derin anlamlar çağrıştırmaktadır. İslâm sanatının taklitçi bir sanat olmadığına mevcut eserlerle açık bir biçimde gösterildiğinin altını çizen Burckhardt, doğayı olduğu gibi natüralist bir yöntemle kopya etmek yerine, geometrik ve stilize süslemelerle yeni bir anlayış sergilendiğini yine kendi tecrübeleri üzerinden ortaya koymaktadır.⁸⁵⁹ Kopya etmeyi sanat olarak nitelendirmeyen İslâm sanatçısının tasvir meselesine de bilinçli bir şekilde yaklaştığını "*anikonizm*" tanımlamasıyla da yinelemektedir.⁸⁶⁰ Daha önce de belirtildiği üzere, Burckhardt, İslâm sanatına Grabar gibi, yapısalcı ve tarihselci bir pencereden⁸⁶¹ yahut Kuban gibi, fonksiyonalist bir açıdan yaklaşmaz.⁸⁶² Her şeyi saf bir ampirizme indirgemenin yanlışlığına dikkat çeken Burckhardt,⁸⁶³ Vahyi esas alarak Gelenekselci ekolün benimsediği sezgici⁸⁶⁴ ve bütüncül bir yaklaşımla değerlendirmelerde bulunmaktadır. Rasyonel düşünce sistemi içinde her şeyin delillendirilmesi eğiliminin özellikle sanat açısından mânâsız olduğu düşüncesindedir. Zira ona göre manevî-aklî sezginin baskın olduğu sanat alanında asıl aranması ve anlaşılması gereken delil değil semboldür.⁸⁶⁵ Hakikat âlemini yansıtması bakımından sanat kutsal bir nitelik taşır.⁸⁶⁶ Bu yansıtma işinin ana aracı da sembolizmdir.

İslâm sanatını kutsal sanatlar sınıfına dâhil eden Burckhardt, yine çalışmamızın üçüncü bölümünde üzerinde durduğumuz kutsal kavramını ön planda tutarak Geleneğin içinde yer alan sanatların kutsal sıfatına haiz olduklarını

⁸⁵⁸ Özgür, **Oleg Grabar**, s.281.

⁸⁵⁹ Burckhardt, **Land**, s.86, Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.142.

⁸⁶⁰ Burckhardt, **Fez**, s.100.

⁸⁶¹ Özgür, **Oleg Grabar**, s.279.

⁸⁶² Doğan Kuban, **Sanat, Mimarlık, Toplum Kültürü Üzerine Makaleler Doğan Kuban Yazıları Antolojisi**, Cilt: 2, Boyut Yayınları, İstanbul, Kasım 2016, ss.74,75.

⁸⁶³ Burckhardt, **Aklın Aynası**, ss. 85,86.

⁸⁶⁴ "Sezgisel Bilgelik" kavramı için bkz. İkinci Bölüm, Sanatın Aşkın Birliği başlığı.

⁸⁶⁵ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.73., Burckhardt'ın kullandığı akıl ve akıl-üstü kavramlarının İslâm sanatı değerlendirmelerinde bir karşılığı için bkz. Dördüncü Bölüm, İslâm Sanatında Kalıcı Değerler başlığı. Ayrıca Sembolizmin Burckhardt ve ekol açısından karşılığı için bkz. Üçüncü Bölüm, Kutsal Sanat ve Kullandığı Sembolizm Dili.

⁸⁶⁶ Coomaraswamy, **Başkalaşım**, s.67.

savunmaktadır. Geleneğin unutulmaya yüz tutması nedeniyle mecburi olarak bir kutsal ve profan ayrımı yapma zorunluluğunun doğduğunu ifade eden Burckhardt, kutsalın anlaşılabilmesi için mutlak surette bir metafizik, kozmoloji ve teoloji bilgisine ihtiyaç olduğunu savunmaktadır.⁸⁶⁷ Çalışmamızın Geleneksel Kozmoloji ve Sembolizmi başlıklı bölümünde de değinildiği üzere Gelenekselci anlayışın hakîkate ulaşmada gerekli gördüğü dört alanın varlığı söz konusudur. Bunlar metafizik, kozmoloji, manevî psikoloji ve ahlâkbilim (*etik*) dir. Tanrı'yı, kâinatı, insanın kendisini ve diğer tüm canlıları anlayabilmek bu alanların bilgisine sahip olmaya bağlıdır.⁸⁶⁸ Dolayısıyla bu bilgilerden yoksun bir sanat değerlendirmesinin de eksik kalacağını vurgulayan Burckhardt, tüm çalışmalarında bu gerekliliği göz önünde bulundurarak eserlerini kaleme almıştır. "*Kutsal sanat, sûret ötesi olanın sûretidir.*"⁸⁶⁹ anlayışını savunan Burckhardt, aşkinci bir sanat anlayışıyla temel hedefin "öte" olana ve sonsuza ulaşmak olduğunu çalışmalarının merkezine yerleştirmiştir.⁸⁷⁰ Burckhardt ve ekolün asıl gayesi modern dönemde unutulmuş ya da görmezden gelinen bilgiyi aşk ve inançla, dini bilimle, ilâhiyatı ise entelektüel ilgilerin tüm alanlarıyla ilişkilendiren birleştirici görüşün yeniden tesisidir.⁸⁷¹ Böylelikle insan hem makro düzlemde öte olanı hem de mikro düzlemde kendi ruhundaki bütünlük ve kemal anlayışını kavrayabilir.⁸⁷² Burckhardt, kutsal bir sanatın şifâhî olarak aktarılmasının yahut usta çırak ilişkisi içinde bir kuşaktan diğerine geçmesinin bu sanatın temel bir özelliği olduğunu da ayrıca vurgulayarak, yazıya geçirilmesinin bu sanatın zayıfladığının bir göstergesi olduğunu kabul etmektedir.⁸⁷³ Bu tespit oldukça önemlidir. Nitekim günümüzde geleneksel sanatlarda yaşanan aktarma sorunu, yeni kuşağın bu sanatlarla iştigal etmeyişi ve kayıt altına alma telaşı, onun konu hakkındaki haklılığını ortaya koymaktadır. Arka plana itilen ve görmezden gelinen sanatın bu durma düşmesinin de gerekçesi olarak kutsal olanın

⁸⁶⁷ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.133.

⁸⁶⁸ Chittick, **Kozmos'taki**, ss.54,55.

⁸⁶⁹ Schuon, "Sanatın İlke ve Kriterleri", **Her İnsan**, s.145.

⁸⁷⁰ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.97.

⁸⁷¹ Nasr **Bilgi ve Kutsal**, ss.73,74.

⁸⁷² Burckhardt, **Aklın Aynası**, ss.54,100., Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, s.18.

⁸⁷³ Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.22.

dinî olana, geleneksel olanın da folklorik olana tahvil edilmesi gerçeği olduğuna işaret edilmektedir.⁸⁷⁴

Bütün sanat edimlerini İlahî iradenin bir tecellisi şeklinde yorumlayan Burckhardt, diğer sanat tarihçilerinin İslâm sanatını değerlendirirken etnik kökenli bir yaklaşım önerisi yerine İslâm sanatı üst başlığı ile değerlendirmeler yapmayı tercih etmektedir.⁸⁷⁵ Kuban'ın *"İslâm sanat ve mimarisi, bizzat İslâm uygarlığında olduğu gibi, ilişkisi olan bütün kültürlerden bir şeyler almış, Batı ve Asya geleneklerini birbirine bağlayan bir bağ olmuştur."*⁸⁷⁶ tespitine benzer saptamaları kabul etmekle birlikte Burckhardt'ın asıl vermek istediği mesaj İslâm sanatının doğasında var olan ve tüm farklılıkları tek bir sentezde işleyen gücün farkında olunması gerekliliğidir.⁸⁷⁷

Özetle özgün değerlendirmeleriyle sanat ve özelde İslâm sanatı alanında etkili isimler arasında yerini alan Burckhardt'ın, görüş, yorum ve tespitleri üzerinde daha fazla çalışmaya gerek olduğu açıktır. Bu çalışmalar gerçekleştirilirken de Grabar'ın şu hatırlatmasının da mutlak surette göz önünde bulundurulması gerektiğini yineleme ihtiyacını duymaktayız. Grabar'a göre, Burckhardt'ın hangi görüşlerinin doğru, hangilerinin kabul edilebilir, hangilerinin tartışmaya açık, hangilerinin şüpheli ve hangilerinin basit bir biçimde doğru olmadığını tespiti oldukça güç bir meseledir ve çok iyi etüt edilmeye ihtiyaç duyar.⁸⁷⁸ Bağlam-dışılık, ideolojik, duygusal ve dogmatik yaklaşımlar Burckhardt'ın tespitlerinin sorunlu yönünü teşkil ederken alışılmışın dışında farklı bir metodoloji izleyerek yeni ve orijinal yorumlar ortaya koyması ise özgün yönünü oluşturur. İslâm sanatı disiplininin tüm dünyada referans isimlerinden olan Burckhardt'ın çalışmalarının zayıf ve kuvvetli yönlerinin yapılacak olan yeni araştırmalarla daha da açık bir biçimde ortaya çıkarılacağı değerlendirilmektedir.

⁸⁷⁴ Nasr, **Religious Art**, s.182.

⁸⁷⁵ Burckhardt, **İslâm Sanatı**, ss.47,48.

⁸⁷⁶ Kuban, **Sanat, Mimarlık**, s.82.

⁸⁷⁷ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.239.

⁸⁷⁸ Grabar, **Journal**, s.205.

SONUÇ

Titus Burckhardt'ın İslâm kültürü ve sanatı üzerine olan çalışmaları son dönemde yapılmış en önemli çalışmalar arasındadır. Onun kendine özgü sanat anlayışı, üstelik kendisi de bir sanatçı olarak, çağdaşlarından birçok yönüyle ayrılır. Deskriptif bir sanat tarihi yönteminden ziyade kökeninde metafizik ilkelerin bulunduğu entelektüel sezgiye dayalı bir anlayışla sanat hakkındaki görüşlerini açıklayan Burckhardt, bu bakımdan hem Doğulu hem de Batılı sanat çevrelerince ciddi bir ilgi ile karşılanmaktadır. Özellikle son dönemlerde metafizik ve ezoterik konulara olan ilginin yaygınlaşması, Burckhardt ve ekol mensuplarına duyulan ilginin de aynı oranda artması sonucunu doğurmuştur. Bu ilgi kendini hem akademik çevrelerde hem de edebiyat dünyasında yapılan yeni araştırmalar ve basılan yeni kitaplarla göstermektedir. Gelenekselci ekolün ve özelde de Burckhardt'ın eserlerinde evrensel olanın peşinde olması bu ilgi ve canlılığın kaynağı olsa gerek. Elbette bu ilgi tam anlamıyla bir kabul ya da tasvip anlamına gelmemektedir. Nitekim çalışmamızın içinde de üzerinde durduğumuz üzere ekolün görüş ve çalışmaları çoğu kez bir eleştirinin de konusu olmaktadır.

Hem ekolün hem de Burckhardt'ın görüşlerinin yepyeni fikirler olduğunu söyleyemeyiz. Hatta Gelenek başlığı ile yola çıkarak bu görüşlerin yeni değil, aksine unutulmuş olduklarını savunmaktadırlar. Burckhardt'ın değerlendirmelerini de ekolden bağımsız düşünemeyiz. Gelenekselci ekol çerçevesinde Guénon, Schuon ve Coomaraswamy'nin düşüncelerinden derin bir biçimde etkilendiği aşikârdır. Fakat yine de Burckhardt'ı şahsına münhasır kılan yönü bu isimlerin görüşlerini kendi düşünceleriyle terki ederek ortaya orijinal ve etki gücü yüksek fikirler koyabilmiş olmasıdır. Eserlerinde tartıştığı konuların popüler kültür içerisinde de her zaman bir değerlendirme imkânı bulabilme şansının olması bu etkiyi kuvvetlendirmektedir. Özellikle Uzak Doğu, Hristiyan ve İslâm sanatı üzerine yazmış olması, bu konuların güncelliğini her daim koruyor olmaları, Burckhardt'ın bundan sonraki süreçte de etkinliğini koruyacağı anlamına gelmektedir. Elbette yazdıklarının her birinin ilgili alanların uzmanlarınca değerlendirmeye tâbi tutulması gerekliliği sonucu doğmaktadır ve bu konuda henüz yeterli çalışmaların olduğunu söyleyemeyiz.

Sonuç değerlendirmemizin hemen başında bir noktayı özellikle vurgulamak isteriz. Gelenekselci ekolün sanat anlayışını kavrayabilmek için formlar üstü, yüksek bir teoloji bilgisine ihtiyaç olduğu kanaatindeyiz. Aksi halde Hindu sanatını, Budist sanatını veya Hristiyan ikonografik sanatını kutsal sanatlar içinde değerlendiren ekolün görüşlerini kavramak güçleşecektir. Hele ki bu değerlendirmeleri İslâm düşüncesi içerisinde "sahih olan İslâm ritüelleri"⁸⁷⁹ tanımlaması içinde yapmaya kalkarsak ciddi anlamda yanılgıya düşebiliriz. İslâm ritüellerinin "sahih" olma kriterleri nelerdir? Oldukça geniş ve tartışmalı bir başlık olan bu durumu Gelenekselci ekolün sanat anlayışını anlama ve eleştirmede kriter olarak alırsak ekolün savunduğu "sanatın aşkın birliği" fikrini görmezden gelmiş oluruz. Zira geleneğe bağlı her din Kutsal olanı anlama ve kavramada başvurdukları sembolik dili, sanat aracılığı ile ortaya koymuş ve somutlaştırmaya çalışmıştır. Bu tutum ve gerçeği, ikonacılık ya da putçuluk olarak değerlendirip, kendi "sahih"liğimiz içinde yorumlamaya kalkarsak, kanaatimizce sonu gelmeyecek olan bir tartışmanın da fitilini ateşlemiş oluruz. Aşkınlık fikri ortadan kalktığı vakit, bir Hindu ineğe, bir Mecusi ateşe, bir Hristiyan ikonalara bir Müslüman ise Kâbe gerekçe gösterilerek taşa tapmakla suçlanabilir. Oysa tüm bunların sembolik değerlerini göz önünde bulundurarak bu somut öğelerin Kutsal'ı anlamada ve kavramada bir tutamak olduğu gerçeğini dinler tarihini de göz ardı etmeden ele alırsak ne demek istediğimiz daha net anlaşılacaktır. Burada önemli olan formlardan çok o formların arkasında yatan sembolik mesajın ne ile ilgili olduğudur. Gelenekselci ekolün de sanat değerlendirmelerinin özünü aslında bu husus belirlemektedir diyebiliriz.

Sanat bölücü, ayırıcı bir özellik arz etmekten çok birleştirici, bütünleştirici yönüyle ön plana çıkar. Sanatın birleştirici bir gücü vardır öyle ki; farklı düşünce ve inanç guruplarını birleştirebildiği gibi, aynı düşünen toplulukların aralarında muhtemel ihtilafları da kaldıracabilir. Gelenekselci ekolün her konuda hem fikir olduğunu ve aynı düşünceleri paylaştığını söyleyemeyiz. Bu konuya eleştiriler başlığında yer vermiştik. Fakat sanat burada da birleştirici gücünü kullanarak ekol

⁸⁷⁹ Musa Gürel'in "Gelenekselci Ekolün Sanat Anlayışı" başlıklı Soyoloji Ana Bilim Dalında hazırlamış olduğu Yüksek Lisans tezinde böyle bir tanımlama getirilerek diğer sanat örneklerinin kutsal sanat sınıfı içinde değerlendirmeye alınmasının "sahih İslâm ritüelleri" açısından hoş karşılanmayacağı tespitinin ekolün sanat anlayışıyla bağdaştığını söyleyemeyiz. Detaylı bir değerlendirme için bkz. Gürel, **Gelenekselci**, s.128.

mensupları arasındaki görüş farklılıklarına rağmen onların sanat paydasında buluşmalarını sağlamıştır. Bu açıdan sanat, aslında ekolün birleştirici yönüdür de. Bu nedenle kök düşünce sanat olarak ele alınırsa, ihtilafların ortadan kalktığı görülecektir. Zaten kanaatimizce temel prensip köke doğru gitmek olmalıdır. Kökten dallara doğru gitmenin ayrışmalara neden olabileceği gerçeği unutulmadan, farklı sanat dallarından köke doğru yönelmek kültürler arası bir birleşmeyi de ve ortak insanlık değerleri paydasında buluşmayı da sağlayabilir. Sanat bir itikat meselesi olmadığı için yorumlama konusunda da daha geniş davranılabilir; tıpkı oluşumunda ve ortaya çıkışında olduğu gibi. Bu yönüyle meselelerin ele alınışını zorlaştırmanın ve konuyu iki ucu keskin bir bıçağa çevirmenin kimseye bir fayda sağlamayacağı açıktır. Kaldı ki Kur'anî tavrın da bu olduğunu sayısız ayeti referans göstererek rahatlıkla söyleyebiliriz.

Ancak önemli olduğunu düşündüğümüz ve pek çok eleştiri, tartışma ve ihtilafa neden olan Gelenekselci ekolün tavrının başlangıçta böyle bir uzlaşmacı yaklaşım sergilediğini söyleyebilir miyiz? Elbette ki, hayır. Eleştiriler başlığında değindiğimiz Guénon'un ve ilk gelenekselcilerin "zemin temizliği" olarak nitelendirdikleri polemikçi tavrın tartışmaların ve eleştirilerin de kaynağı olduğunu belirtmiştik. Şimdi burada Ringgenberg'in de sorduğu soruyu "*Acaba Gelenekselci düşüncenin bir evrimine tanık olabilecek miyiz?*"⁸⁸⁰ sorarak ileride ekolün, düşüncelerin açık bir biçimde tartışıldığı günümüz dünyasında nasıl bir tavır benimseyeceğini de bekleyip görme durumundayız. Fakat Sedgwick gibi araştırmacıların "neo-gelenekselciler" benzeri tanımlamaları şimdiden kullanmaya başlaması, o eski katı ve uzlaşmaz tavrın da dönüşebileceğinin sinyallerini vermektedir diyebiliriz. Seyyid Hüseyin Nasr, Kathleen Raine, Brian Keeble gibi, sonraki kuşak gelenekselciler diyebileceğimiz isimlerin eserlerinde daha uzlaşmacı bir dili tercih etmeleri Gelenekselcilere karşı duyulan bazı önyargıların kırabileceğine ve daha geniş kitlelerce tanınma imkânı yakalayabileceğine işaret etmektedir. Bu değişim ve dönüşümde sanatın yumuşatıcı dilinin etkili olacağını varsayıyoruz.

Her ne kadar eleştiriler ve tartışmalarla gündeme gelse de Gelenekselci ekolün öne sürdüğü görüşlerin araştırmalara konu olması başlı başına bir katma

⁸⁸⁰ Ringgenberg, *Les Théories*, s.686.

değerdir diyebiliriz. Özellikle İslâm sanatı hakkında ortaya koymuş oldukları fikirlerin sanat çevrelerince olumlu ya da olumsuz değerlendirmelere muhatap olması bu sanat dalının dünya çapında üzerinde konuşulan ve fikirler üretilen bir hüviyet kazanmasına katkı sağlamıştır ve bunun giderek artan bir şekilde devam edeceği açıktır. Yüzyılın başında acaba bir İslâm sanatından söz edilebilir mi tarzında bir yaklaşımdan bugün bu sanatın farklı düşünce gurupları arasında tartışılan bir disiplin haline gelmesinde kuşkusuz ekolün de büyük katkısı vardır. Bu da İslâm sanatı açısından büyük bir kazançtır.

Gelenekselci ekolün İslâm sanatına sağladığı katkının baş mimarı şüphesiz Titus Burckhardt'tır. Ortaya koyduğu özgün, kendine has üslup ve metoduyla İslâm sanatlarına alışılmışın dışında bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Klasik sanat tarihi anlayışından sıyrılarak gidimli (*discursive*) bir düşünmeyi benimsemek yerine, akli çift yönlü ele alarak *reason* ve *intellect* bütünlüğü ile hakîkate ulaşılabilceğini savunması ve sezgisel düşünmeyi bu sürecin merkezinde görmesi onu diğer sanat tarihçilerinden ayıran en temel özelliklerindendir. Zaten Vahye dayalı bir sanat anlayışının salt *reason* yoluyla yalnızca olaylar arasında bağlar oluşturularak izah edilebileceğine inanmamaktadır. Çok daha geniş ve çok yaklaşımlı bir anlayışı benimseyen Burckhardt, incelemelerinde genel anlamda üç aşamalı bir değerlendirme yöntemini kendisine esas almıştır diyebiliriz. Genellemeleri benimsemek ya da sanat eser ve faaliyetlerini işlevselliğe indirgemek yerine onları kozmolojik, teolojik ve metafizik boyutlarıyla incelemeye tâbi tutan Burckhardt, böylelikle bir sanat eserinin yapısı, barındırdığı inanç öğeleri ve arka planında yatan mânânın neler olabileceği hususlarına çok daha geniş bir çerçeveden bakmaktadır. Burckhardt'ın anlatım ve değerlendirmelerinden şöyle bir sonuca ulaşabilmemiz mümkündür. Eğer bu sonucu bir denklem üzerinden tanımlayacak olsaydık, tam bir denklik olmasa da şöyle bir formülasyon geliştirebilirdik. Sanat $\equiv$ Evrensel Güzellik $\equiv$ Aşk $\equiv$ Aşkın Bilgi = Tanrı'yı bilme ve anlama. Zaten ekolün sanat hakkındaki temel savunusunun Tanrı'yı anlamının en iyi yolu olduğunu belirtmiştik. Burckhardt'ın çalışmalarının bir diğer önemli katkısı ise Avrupalı aristokrat bir aileye mensup olması nedeniyle ortalama bir Avrupalının İslâm'a ve İslâm sanatına karşı duyabileceği potansiyel önyargıların neler olabileceğinin farkında olmasıdır. Bu önyargıların nasıl bertaraf edilebileceğini ve İslâm inancı ve sanatı hakkındaki

hakikatlerin uygun bir üslupla nasıl aktarılabilceğini ortaya koymuş olduğu eserlerle göstermiştir.

Sanatı, Geleneğin ilkelerini gözeterek aktaran ekol, yine sanatı Geleneğin anlaşılmasında doğrudan bir yol olarak görmektedir. Yukarıda da değindiğimiz üzere sanat, Tanrı bilincine ulaşmada önemli bir rehberdir. Sanatın icrası Tanrı'ya dönüşün yoludur. Bir başka ifadeyle tümünden gelenin ışığında tüme varmanın en aydınlık yoludur. Bu bakış açısıyla her şeyde aslında İlahî sanattan izler görmek mümkündür. Böylelikle sanat kutsal bir hüviyet kazanır. Daha önce Burckhardt'ın bir sanatın kutsal sayılabilmesi için o dine has manevî vizyonu yansıtmayı gerektiği fikrini dile getirmiştik. Bu nedenle İslâm sanatının kutsal sayılabilmesi için İslâm'ın temel manevi değerleri olan gösteriştenden uzak, sınıf ayrımının olmadığı, herkesin eşit haklara sahip olduğu, Vahyin temel talepleri doğrultusunda hareket etmesi gerekir. İdeal bir toplum yapısı hedefleyen Kur'an'ın ruhuna yaraşır bir sanat anlayışı, ancak bu ilkelerin gözetilebilmesiyle ortaya çıkabilir. Onun içindir ki, örneğin Burckhardt, Emevi saltanatının ortaya koyduğu sanat faaliyetlerini İslamî saymadığı gibi kutsal kategorisinde de değerlendirmeyiz. Vahyin hedeflediği ayırım yapılmaksızın herkese eşit mesafede çağrıda bulunan, belirli bir zümreye ya da sınıfa ait olmayan bir sanat anlayışının bu ruh hali içinde yansıtılabilmesidir. Ancak o zaman İslâm sanatı kutsal vasfını almayı hak edebilir. Bunun toplum üzerindeki doğrudan etkisinin de sanatın birleştirici gücünün bu anlayışla ortaya konulabilmesidir. Dolayısıyla kutsal birleştirir; sanat birleştirir; kutsal sanat tüm ayrımları ortadan kaldırarak birleştirir.

İnanç ve i'tikâdın önemi büyüktür. Fakat her konuyu özellikle sanatta estetik konusunu bir i'tikâd sorunu haline getirmek sanata bir şey kazandırmaz. Hatta i'tikâd yanına bir de iktisâdî ekleyebiliriz. Aynı kaygıyla sanatı iktisâdî bir faaliyet alanına sıkıştırmak sanatın gelişip ilerlemesine ket vurur. Yani estetik konuların i'tikâd ve iktisâd meselesi haline dönüştürülmesi belki de İslâm sanatçısının ilerlemesinde büyük engel teşkil eder. Tespitimizi biraz açacak olursak, sanatı inanç temelli rijit sınırların içine sıkıştırmak, bir ruh halinden çok bir şekil anlayışına hapsedmek İslâm sanatçısının ilerlemesinde en büyük engellerden biridir. Sanatçı özgür olabildiği ölçüde üretkendir. Elbette İslâm sanatçısı özgürlüğün ne olduğunu, bahsini ettiğimiz ruh durumunun neye karşılık geldiğini Kur'an referanslı olarak bilir. Örneğin figürü bilinçli olarak tercih etmemesi (*anikonizm*) bunun en bariz göstergesidir. Fakat bu

i'tikâd meselesi toplumsal bir baskı haline dönüştüğünde sanatçının üretkenliği kurur; yeni ve özgün yapı(t)lar ortaya koyamaz. Belki de İslâm dünyasında uzunca bir süredir yeni sanat değerlerinin ortaya çıkamayışının temel nedenlerinden biri de bu olsa gerektir. Ta'assub kültürünün yoğunlaştığı toplumlarda başta sanat olmak üzere hemen her konuda duraklama ve gerileme emareleri görülür. İktisâd başlığına baktığımızda ise sanat faaliyetlerinin maddi ölçeklere bağlanmasının sanatı başlıca zehirleyen kaynak olduğu kanaatindeyiz. Sanat insanı, bir mesajcı olduğu için kamuya ait olmalıdır. Ancak kamuya mâl olabilmiş sanatçı o toplumun değerlerini en sağlıklı biçimde yansıtabilir. Aksi bir tutum onu sanatçı kategorisinden tüccar sınıfına taşır. O halde sanatçı üretkenliğini iktisâdî kaygılardan arî olarak sergilemeli ki, sanatın birey-üstü ve evrensel değerlerine ulaşabilsin. Bir sanatçının iktisâdî şartların uygun olduğu ortamlarda barınması elbette sanatın icrası için gereklidir. Fakat bu sanatın maddi amaçlar uğruna yapılması anlamını taşımaz. Onun içindir ki tarih boyunca evrensel nitelikli sanat eserleri ortaya koyan sanatkârlar, ta'assubun olmadığı ve maddiyatın ana sâ'ik haline gelmediği çevrelerde hayat bulmuşlardır. Bu durum da bize gösteriyor ki sanatın evrenselliğine, her türlü baskı ve kaygıdan uzak ortamlarda ulaşılabilir. Burckhardt'ın sanatın evrenselliği ve aşkınlığına bakış açısının da bu paralelde olduğunu söyleyebiliriz.

Tam da bu noktada İslâm sanatının farklı kültür ortamlarında karşılaştığı güçlük ve engellere değinmemiz ve özellikle bu kültürler içinde zamanla gelişen farklı fraksiyonlardan olumsuz etkilenişine kısaca işaret etmemiz gerektiği kanaatindeyiz. Sanat karşısında ki en büyük engellerden biri, bir kültürün, bir inancın yerine konularak o kültürün temel alınmasıdır. Hele ki bu kültür tüm doğruluklarının yanı sıra tüm yanlışlıklarıyla da sahipleniliyorsa, o zaman durum daha da vahim sonuçlar sergileyebilmektedir. Örneğin eleştiriye tâbi tutulmamış Arap folklorunun İslâm inancının yerine konması hem yukarıda sözü edilen i'tikâd hususuna zarar verdiği gibi sanat faaliyetlerini de sekteye uğratabilmektedir. Kanaatimiz duru, pak, katıksız Vahye dayalı bir İslâm inancının bu tür marazlı düşüncelerden ayıklanması yönündedir ki konumuz olan sanat başta olmak üzere her alanda doğru neticelere ulaşılabilir. Bu satırların yazıldığı günlerde, 2010 yılından bu yana her yıl yayımlanan, George Washington Üniversitesi akademisyenlerinden Şeherezade Rahman ve Hüseyin Askarî'nin "İslâmî Olma Endeksi"nin sonuncusunun

sonucu paylaşıldı ve dünya ülkeleri arasında ilk 40 ülke sıralamasında hiçbir Müslüman ülkenin bulunmayışı oldukça düşündürücüdür.⁸⁸¹ Tezimiz süresince frekansı en yüksek kelimelerden biri olan "İslâmî" ifadesinin, yerele hapsedilmemiş, evrensel değerleri taşıyan, bilim ve fennin değerleriyle çatışmayan, bu değerlere katkı sunan bir anlayışa karşılık gelmesi gerektiği açık bir biçimde anlaşılmalıdır. Onun içindir ki Vahye ve Hz. Peygamber'in uygulamalarına dayalı "İslamî" olma kriterlerinden uzaklaşıldıkça, bilim ve sanatta yeni anlayışların sergilenemediği tecrübeyle sabittir.⁸⁸²

Burckhardt, eserlerinde bilim ile sanatın bir ve aynı geleneğin iki yüzü oldukları savunusunu yapmaktadır. Tıpkı daha önce de belirtildiği gibi, bir madalyonun iki yüzü olarak bilim ve sanatın birbirlerini bütünleyici gerçeklikler olduğu savunusu ekolün temel düşüncesidir. Bizim ise araştırmamız sonucu ulaştığımız kanaat, ekolün bilim anlayışının tam olarak kavranamamış olduğudur. Ekol, modern dönemin kabul ettiği ve her şeyi pozitivist ve ampirik bir düzene bağlayan tahakkümcü bir bilim anlayışını reddetmektedir. Yoksa hakikat olanın reddi kimsenin savunabileceği bir durum değildir. Hak ve hakikat ne ise bilimin de er ya da geç ortaya koyacağı şey odur. Bu anlamda ekol, bilimi inkâr değil aksine savunur durumdadır. Yalnız modern dönem düşüncesinin ürettiği bilim anlayışından da ayrılarak, kullanılan saf ve tahakkümcü tekniği kabul etmeyen ekol, bilime daha geniş bir perspektiften bakarak, tıpkı sanat gibi, gerçeğin yansıtılmasında en doğrudan yol olarak benimsemektedir. Burada tartışmalara ve eleştirilere neden olan husus, Gelenekselcilerin modernlerden farklı bir dil ve üsluba sahip olmasıdır. Fakat yine de bir yönü özellikle belirtmek isteriz ki, Gelenekselciler kimi zaman an'anevî anlayışları, bilim başlığı altına yerleştirerek konunun mecrasından uzaklaşmasına sebebiyet verebilmektedirler. Örneğin bir kısım Arap kültürüne özgü geleneksel 'inanc'ın 'geleneksel bilimler' adıyla sunulması eleştiriye muhtaç bir durumdur ve bu durumun kabul edilebilecek bir yönünün olduğunu da düşünmüyoruz. Elbette Sosyal Bilimlerin inceleme alanına giren konular için kesin doğruluk ya da kesin yanlışlık diye bir şey söz konusu değildir. Her fikrin veya olgunun doğru ya da yanlış tarafları

⁸⁸¹ İlgili endeksin kriterlerine ve yıllara göre sonuçlarına ulaşabilmek için bkz. <http://islamicity-index.org/wp/> (Erişim:21/05/2019) .

⁸⁸² Nasr, İslâm sanatında bugün kayda değer bir eser üretilmemesinin asıl nedeni olarak manevî yozlaşmayı işaret etmektedir. Bkz. Nasr, Nasr, **İslâm Sanatı**, s.18.

vardır. Gelenekselci ekolün de tabi'i ki, bu çerçevede doğru ya da yanlış olarak nitelenebilecek görüşleri mevcuttur diyebiliriz. Sonuç olarak İslâm bilim ve sanatı bilgi ve gerçeklikten asla uzak değildir; Fen Bilimlerinin temel prensiplerinden uzak olmadığı gibi. Bu temel prensipler hikmet boyutuyla aşikâr olmasa da, bu bilim ve sanatın içinde her zaman vardır.

Gelenekselci ekolün en çok eleştiri alan yönlerinin başında öncelikli olarak yaptıkları Doğu-Batı karşılaştırması ve Batı'nın Rönesans ve Reformla ortaya koyduğu değerlere getirdikleri eleştiriler gelir. Doğu-Batı kıyaslamasında Batı'nın Gelenekten uzaklaşarak tahribata uğradığı tespiti yapılırken, Doğu'nun böyle bir tahripten uzakmış gibi gösterilmesi tutarlı gözükmemektedir. Kaldı ki özelde Guénon'un savunduğu bu görüş, yine ekolün bir diğer önemli ismi Schuon tarafından da eleştirilmiştir. Bu nedenle böyle bir kıyaslamanın bizi doğru bir neticeye götürebileceğini düşünmüyoruz. Ekolün bir diğer tartışmalı tavrı ise Rönesans ve Reform hareketlerini Geleneğin tahribi olarak görmeleridir ki kanaatimizce konu ya bağlamı dışında değerlendirmeye tâbi tutulmuştur ya da Nasr'ın ifade ettiği şekliyle "zemin temizliği" amacı bir genelleme doğurmuştur. Ekolün Rönesans öncesine Geleneğin temsil edildiği bir dönem olarak bakmalarının çok tutarlı bir yaklaşım olduğunu söyleyemeyiz. Zira, Rönesans öncesi Avrupa'da dinin ne hale geldiği ve getirildiği herkesçe malumdur. Birkaç aristokrat ve üç beş 'din adamının' elinde kalan Hristiyan dünyasının bir tepki olarak Rönesansı 'doğurması'ndan daha doğal bir süreç olmasa gerekir. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, ekolün geçmişe duyduğu özlem, çoğu zaman gerçekliklerin görmezden gelindiği bir romantizme evrilebilmektedir.

Ekolün eleştirilen fakat bir yandan da orijinallliğini sağlayan yönü düşüncelerini "Hermetik-YeniPlatoncu" anlayışa dayandırmasıdır. Bu da doğrudan bir sembolizm anlayışını doğurmaktadır. Sembolizmi elbette ki bu başlığa sıkıştırmak doğru bir tavır olmaz fakat özellikle sanatla ilgili sembolizm çözümlemelerinde Burckhardt'ın ve ekolün bu anlayıştan çok etkilendiği ve sıklıkla başvurduğu açıktır. Tabi'i ki bu durum ekolün düşünce ve görüşlerinin hem anlaşılmasını hem de kabulünü zorlaştıran bir yöndür. Ekol bu zorluğu özellikle modern dönemde sembolik düşünce yetisinin kaybedilmesine bağlamaktadır. Örneğin astroloji, kozmoloji, simya vb. konularda sembolik dilin anlaşılabilmesi, bu alanların reddine ve ekolün görüşlerinin eleştirisine neden olduğu, ekolün kendini

savunduğu tespitidir. Ekole göre sembolik dilin anlaşılabilmesi kişiyi bir hurâfeler yığını ile karşı karşıya koyabilir ve gerçek anlamda sembol olanla hurâfe olan birbirine karışabilir. Bugünün belki de en önemli teolojik sorunlarından biri olan bu durumun kutsal metinlerin anlaşılabilmesinde da en kritik yönlerden biri olduğu söylenebilir. Bu açıdan sembolizm konusunda ince bir çizgi ve değerlendirmenin esas olması gerektiği kanaatindeyiz. Her şeyi sembolizme bağlama eğilimi ne kadar yanlışsa, var olan sembolizmi kökten inkâr da bir o kadar hatalı bir tavır olacaktır. Guénon'un tespitini yaptığı üzere, sembolik bir özellik arz ettiği için "anlaşılabilmeyen her şeye aşağılayıcı bir şekilde 'hurâfe' muâmelesi yapmak" ne kadar bayağı bir tutumsa, gerçekten hurâfe (*superstition*) olana da sembolik değer yüklemek aynı bayağılığa sahiptir.⁸⁸³ Sonuç olarak sembolizmin çok dikkatli hareket edilmesi gereken bir alan olduğu açıktır.

Bizim tüm çalışmalarımızdan çıkardığımız nihai sonuç: Sanat büyüktür ve çok boyutludur. Onu izah etmek bir ekol, şahıs ya da zümrenin tek başına yapabileceği bir iş değildir. Sanata katkı sağlanabilir, hatta sanat yoluyla asıl kişi kendine katkı sağlayabilir. Bu bağlamda sözlerimizi Titus Burckhardt'ın şu anlamlı sözleriyle tamamlamak istiyoruz. "*İslâm sanatı, insana tam olarak kendisi olma uğraşında yardımcı olmaktadır.*"⁸⁸⁴

⁸⁸³ Guénon, "Kuş Dili", **Çağ ve Hakikat**, s.255.

⁸⁸⁴ Burckhardt, **Aklın Aynası**, s.243.

KAYNAKÇA

Acar, Rahim. "Mutlak Hakikat"ın Tecellîsi Olarak Dinlerin Meşruiyeti: Frithjof Schuon'un Gelenekselci Mevzisine Eleştirel Bir Bakış", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi** 54:1 (2013), ss.1-34.

Akderin, Furkan. **Latince Sözlük**, Say Yayınları, İstanbul, 2012.

Algül, Hüseyin. "Himyerîler", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Cilt:18, İstanbul,1998, ss.62-63.

Aslan, Adnan. **Dinî Çoğulculuk, Ateizm ve Geleneksel Ekol-Din Felsefesi** Açısından Eleştirel Bir Yaklaşım, İSAM Yayınları, İstanbul, 2010.

Aydeniz, Hüsnü. "Dinî Semboller, Sembolün Anlam Kaybı ve Etkilerine Gelenekselci Bir Yaklaşım (René Guénon Örneği)", **Ekev Akademi Dergisi**, Yıl:15, Sayı:48, Yaz 2011, ss.75-90.

Aymard,Jean-Baptiste, Laude, Patrick. **Frithjof Schuon Life and Teachings**, State University of New York Press, Albany, 2004.

Ayvazoglu, Beşir. **Aşk Estetiği**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2016.

Bakar, Osman. **İslâm Bilim Tarihi ve Felsefesi**, Çev. Işık Yanar, İnsan Yayınlar, İstanbul, 2015.

Bakkal, Ali. "Kâbe ve Sembolizmi", **İslâm ve Sanat Tartışmalı İlmi Toplantı 07-09 Kasım 2014, Antalya**, İslamî İlimler Araştırma Vakfı Yayınları, İstanbul, 2015. ss.297-315.

Bayer, Burcu. **Gelenekselci Ekolün Sanat Felsefesi Anlayışı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 20015.

Bayrakdar, Mehmet. **Tasavvuf ve Modern Bilim**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2016.

Bektaş, Cengiz. **Türk Evi**, YEM Yayın, İstanbul, Şubat 2013.

Benson, John Howard, Carey, Arthur Graham. *"Genel Problem", Her İnsan Bir Sanatçıdır Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, Ed. Brian Keeble, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014. ss. 171-175.

Borella, Jean. **Dinsel Simgeciliğin Bunahımı**, Çev. Lütü Fevzi Topaçoğlu, İnsan Yayınlar, İstanbul, 2016.

Burckhardt, Leonhard. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20956.php>, (Erişim, 21.02.2018).

Burckhardt, Leonhard. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F17075.php?topdf=1>, (Erişim, 21.02.2018).

Burckhardt, Titus. **Akılın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler**, Çev. Volkan Ersoy, İnsan Yayınları, İstanbul, 1994.

Burckhardt, Titus. **Chartres and the Birth of the Cathedral, Revised**, Çev. William Stoddart, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2010.

Burckhardt, Titus. **Foundations of Oriental Art and Symbolism**, Ed. Michael Oren Fitzgerald, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2009.

Burckhardt, Titus. **İslâm Tasavvuf Doktrinine Giriş**, Çev. Fahreddin Arslan, Ribat Yayınları, İstanbul, 1982.

Burckhardt, Titus. **Land am Rande der Zeit**, Urs Graf -Verlag, Basel, 1941.

Burckhardt, Titus. **Marokko, Westlicher Orient: ein Reiseführer**, Olten and Freiburg:Walter-Verlag, 1980

Burckhardt, Titus. **Simbolos**, Çev. Francesc Gutierrez, Sophia Perennis,[t.y].

Burckhardt, Titus. **Tessin**, Urs Graf- Verlag, Basel, 1943

Burckhardt, Titus. **The Essential Titus Burckhardt Reflections on Sacred Art, Faiths, and Civilizations**, Ed. William Stoddart, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2003.

Burckhardt, Titus. **Alchemy Science of the Cosmos, Science of the Soul**, Çev. William Stoddart, Penguin Books, Baltimore, Maryland, 1967.

Burckhardt, Titus. **Art of Islam: Language and Meaning**, Commemorative Edition, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2009.

Burckhardt, Titus. **Astroloji ve Simya**, Çev. Mehmed Temelli, Verka Yayınları, İstanbul, 1999.

Burckhardt, Titus. **Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat, Sanatın İlkeleri ve Yöntemleri**, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2017.

Burckhardt, Titus. **Fez, City of Islam**, Çev. William Stoddart, The Islamic Text Society, Cambridge, 1992.

Burckhardt, Titus. **Introduction to Sufi Doctrine**, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2008.

Burckhardt, Titus. **İslâm Sanatı, Dil ve Anlam**, Çev. Turan Koç, Klasik Yayınları, İstanbul, 2005.

Burckhardt, Titus. **Moorish Culture in Spain**, Çev. Alisa Jaffa and William Stoddart, Fons Vitae, Louisville, Kentucky, 1999.

Burckhardt, Titus. **Mystical Astrology According to İbn 'Arabi**, Çev. Bulent Rauf, Fons Vitae, Louisville, KY, 2001.

Burckhardt, Titus. **Sacred Art in East and West, Its Principles and Methods**, Çev. Lord Northbourne, Perennial Books Ltd., Pates Manor, Bedfont, Middlesex, 1976.

Burckhardt, Titus. **Schweizer Volkskuntst Art Populaire Suisse**, Urs Graf- Verlag, Basel, 1941.

Burckhardt, Titus. **Science Moderne et Sagesse Traditionnelle**, Çev. Sylvie Girard, Arche, Milano, 1986.

Burckhardt, Titus. **Siena, City of Virgin: Illustrated**, Çev. Margaret McDonough Brown, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2008.

Burckhardt, Titus. **The Foundations of Christian Art, Illustrated**, Ed. Michael Oren Fitzgerald, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2006.

Burckhardt, Titus. **Vom Wesen Heiliger Kunst in den Weltreligionen**, Aurum Verlag, Freiburg im Breisgau, 1990.

Burckhardt, Titus. **Von Wunderbaren Büchern**, Urs Graf -Verlag, Lausanne, 1963.

Cansever, Turgut. **İslâm'da Şehir ve Mimari**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010.

Capra, Fritjof. **Kainata Mensup Olmak**, Çev. Mücahit Bilici, İnsan Yayınları, İstanbul, 1996.

Cassier, Ernst. **Sembol Kavramının Doğası**, Çev. Milay Köktürk, Hece Yayınları, İstanbul, 2011.

Castán, Jesús Miguel Sáez. **Análisis Crítico de la Civilización Hispano- Árabe de Titus Burckhardt**, Universidad de Alicante, 2008.

Ceran, İmail. **Fas Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2012.

Chittick, William C. **Kozmos'taki Tek Hakikat**, Çev. Ömer Çolakoğlu, Sufi Kitap, İstanbul, 2010.

Cirlot, Juan Eduardo. **A Dictionary of Symbols**, Çev. Jack Sage, Routledge, London, 1971.

Collins, Andrew. **Göbekli Tepe: Tanrıların Doğuşu**, Çev. Leyla Tonguç Basmacı, Alfa Yayınları, İstanbul, Kasım 2018.

Collins, Cecil. "Sanat Niçin Bugün İlhamdan Yoksun?", **Her İnsan Bir Sanatçıdır Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları**, Ed. Brian Keeble, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014. ss. 289-294.

Coomaraswamy, Ananda K. " Konuşma Temsili mi? Düşünce Temsili mi?" **Her İnsan Bir Sanatçıdır Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları**, Ed. Brian Keeble, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014. ss. 69-105.

Coomaraswamy, Ananda K. **Christian and Oriental Philosophy of Art**, Dover Publications, New York, 1956.

Coomaraswamy, Ananda K. **Coomaraswamy 1: Selected Papers Tadtional Art and Symbolism**, Ed.Roger Lipsey, Princeton University Press, New Jersey, 1986.

Coomaraswamy, Ananda K. **Coomaraswamy 2: Selected Papers Metaphysics**, Ed. Roger Lipsey, Princeton University Press, New Jersey, 1977.

Coomaraswamy, Ananda K. **Figures of Speech or Figures of Thought? The Traditional View of Art**, Ed. William Wroth, World Wisdom, Indiana, 2007.

Coomaraswamy, Ananda K. **Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**, Çev. Nejat Özdemiroğlu, İnsan Yayınlar, İstanbul, 1995.

Coomaraswamy, Ananda K. **The Essential Ananda K. Coomaraswamy**, Ed. Rama P. Coomaraswamy, World Wisdom , Indiana, 2004.

Corbin, Henry. **İslâm Felsefesi Tarihi**, Cilt:2, Çeviren ve Notlandıran Ahmet Arslan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

Curatola, Giovanni. **Visual Encyclopedia of Art Islam**, Scala, Florence, 2009.

Çağatay, Neşet. **Bir Türk Kurumu Olan Ahilik**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1989.

Çaycı, Ahmet. **İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol**, Palet Yayınları, Konya, 2017.

Çoruhlu, Yaşar. **Erken Devir Türk Sanatı İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Ekim 2007.

Dabbour, Loai M. "Geometric Proportions: The Underlying Structure of Design Process for Islamic Geometric Patterns", **Frontiers of Architectural Research**, 1, 2012, ss.380-391.

Devellioğlu, Ferit. **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, 29. Baskı, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 2012.

Durand, Gilbert. **Sembolik İmgelem**, Çev. Ayşe Meral, İnsan Yayınları, İstanbul, 2017.

El-Said, Issam, Parman, Ayşe. **Geometric Concepts in Islamic Art**, Scorpion Publishing, Guildford, 1988.

Eliacı, R. İhsan. **Nuzül Sırasına Göre Yaşayan Kur'an Türkçe Meal-Tefsir**, İnşa Yayınları, İstanbul, Ağustos 2016.

Eliade, Mircea. **Dinler Tarihine Giriş**, Çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003.

Eliade, Mircea. **İmgeler ve Simgeler**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Doğu Batı Yatınları, Ankara, 2017.

Elisséef, Nikita. "Fiziki Plan", **İslâm Şehri**, Ed. R. B. Serjeant, Çev. Elif Topçugil, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997.

Erginsoy, Ülker. **İslâm Maden Sanatının Gelişmesi (Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar)**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1978.

Eroğlu, Özkan. **İslâm Sanatı**, Tekhne Yayınları, İstanbul, 2016.

Esed, Muhammed. **Kur'an Mesajı Meal-Tefsir**, Çev. Cahit Koytak, Ahmet Ertürk, İşaret Yayınları, İstanbul, 2002.

Esin, Emel. **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Şubat 2004.

Etli, Özgür Barış. **Göbekli Tepe ve Ön-Türkler Şamanların Gökyüzü Tapınağı**, Gece Kitaplığı, Ankara, 2016.

Ettinghausen, Richard. "The Taming of the Horror Vacui in Islamic Art", **Proceedings of the American Philosophical Society**, Cilt: 123, Sayı: 1 (20 Şubat 1979), ss. 15-28, <https://www.jstor.org/stable/986468>.

Fitzgerald, Michael Oren. **Frithjof Schuon Messenger of the Perennial Philosophy**, World Wisdom, Indiana, 2010.

Gill, Eric. "Güzelliğe Dair", **Her İnsan Bir Sanatçıdır Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları**, Ed. Brian Keeble, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014. ss. 181-188.

Gökbulut, Süleyman. **Necmeddîn Kübrâ -Hayatı, Eserleri, Görüşleri**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2010.

Gökbulut, Süleyman. "İlim Tasnîflerinde Tasavvufun Yeri", **Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi**, Sayı:19, İstanbul, 2007, ss.245-264.

Gölpınarlı, Abdülbâki. **Yunus Emre Divân ve Risâletü'n Nushiye**, Derin Yayınları, İstanbul, 2010.

Grabar, Oleg. "Reflections on the Study of Islamic Art." **Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture I**, 1983.

Grabar, Oleg. **Islamic Art and Beyond, Constructing the Study of Islamic Art**, Cilt: III, Ashgate Publishing, Cornwall, 2006.

Grabar, Oleg. **İslâm Sanatının Oluşumu**, Çev. Nuran Yavuz, Kanat Yayınları, İstanbul, 2010.

Guénon, René. **Büyük Üçlü**, Çev. Veysel Sezigen, İz Yayıncılık, İstanbul, 2012.

Guénon, René. **Dante ve Orta Çağ'da Dinî Sembolizm**, Çev. İsmail Taşpınar, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014.

Guénon, René. **Doğu Düşüncesi**, Çev. L. Fevzi Topaçoğlu, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Gu  non, Ren  . **Doğu ve Batı**,   ev. Fahrettin Arslan, Hece Yayınları, İstanbul, 2010.

Gu  non, Ren  . **Fundamental Symbols The Universal Language of Sacred Science**,   ev. Alvin Moore,Jnr, Ed. Michel Valsan, Quinta Essentia, Cambridge, 1995.

Gu  non, Ren  . **Geleneksel Formlar ve Kozmik Devirler**,   ev. Lütfi Fevzi Topaçoğlu, İnsan Yayınları, İstanbul, 2015.

Gu  non, Ren  . **İnisiyasyona Toplu Bakışlar I-II**,   ev. Mahmut Kanık, Hece Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 2010.

Gu  non, Ren  . **İslâm Mâneviyatı ve Taoculuğa Toplu Bakış**,   ev. Mahmut Kanık, İnsan Yayınları, İstanbul, 2016.

Gu  non, Ren  . **Modern Dünyanın Bunahımı**,   ev. Mahmut Kanık, Verka Yayınları, İstanbul, 1999.

Gu  non, Ren  . **The Reign of Quantity & the Signs of the Times**,   ev. Lord Northbourne, Sophia Perennis, Hillsdale NY, 2004.

Gu  non, Ren  . **Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi**,   ev. Fevzi Topaçoğlu, İnsan Yayınları, İstanbul, 2017.

G      , A. Baki, Uzun, Erkan ve Diğerleri. **Sarp Erk Ulaş Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2002.

Gürel, Musa. **Gelenekselci Ekolün Sanat Anlayışı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar, 2017.

Hadot, Pierre. **Plotinos ya da Bakışın Saflığı**,   ev.   zcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2016.

Hafız, Muharrem. **Kutsal ve Sanat Modern Dönemde Kutsal-Sanat İlişkisinin Felsefi, Fenomenolojik, Teolojik ve Mistik Temellendirilişi**, D  rtMevsimKitap, İstanbul, 2015.

Hahn, Lewis Edwin, Auxier, Randall E., Stone, Lucian W. Jr. (Ed.). **The Philosophy of Seyyed Hossein Nasr**, Chicago and La Salle, Illinois, 2001.

Hanegraaff, Wouter J. "Tradition", **Dictionary of Gnosis & Western Esotericism**, Ed. Wouter J. Hanegraaff, Brill, Leiden, Boston, 2006.

Hattstein, Markus, Delius, Peter. (Ed.). **Islam Art and Architecture**, Könemann, Cologne, 2000.

Heidegger, Martin. **Metafizik Nedir?**, Çev. Mazhar Şevket İpşiroğlu, Suut Kemal Yetkin, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2003.

Herlihy, John. **The Essential René Guénon Metaphysics, Tradition, and the Crisis of Modernity**, World Wisdom, Indiana, 2009.

<http://www.obfuchai.com/pages/ckdt-family.html>, **Burckhardt Family Book 1490-1890** Pdf made by Olivier Burckhardt 2009, (Erişim 19/02/2017).

https://www.stroux.org/patriz_f/stBu_f/Bu43_r.pdf , (Erişim 04.03.2017).

Huxley, Aldoux. **Kadim Felsefe**, Çev. Mutlu Yetkin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2014.

İbn Arabî. **Fütûhât-ı Mekkiye Filozof ve Sûfi Metafizik Üzerine**, Çev. Ekrem Demirli, Litera Yayıncılık, İstanbul, 2015.

İbn Sînâ. **Metafizik**, Çev. Ekrem Demirli, Ömer Türker, Litera Yayıncılık, İstanbul, 2014.

İbni Haldun. **Mukaddime II**, Çev. Turan Dursun, Kaynak Yayınları, İstanbul, Aralık 2017.

İpşiroğlu, Mazhar Ş. **İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Şubat 2018.

Jones, David. "Sanat ve Sakrament", **Her İnsan Bir Sanatçıdır Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları**, Ed. Brian Keeble, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014. ss. 209-245.

Jung, Carl G. **İnsan ve Sembolleri**, Çev. Hatice Mukaddes İlgün, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2017.

Kadoi, Yuka. **Islamic Chinoiserie The Art of Mongol Iran**, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009.

Kallek, Cengiz. "Burckhardt, Johann Ludwig", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Cilt:6, İstanbul, 1992, ss.420-421.

Kaplan, Mehmet. **Kültür ve Dil**, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ocak 2003.

Karamağaralı, Beyhan. **Türk Mimari Eserlerinde Ahlat Mezartaşları**, Elektronik İletişim Ajansı Yayınları, Ankara, Aralık 1993.

Katz, Jonathan G. (Ed). **Architecture as Symbol and Self-Identity**, Smith-Edward-Dunlap Co., Philadelphia, 1980.

Kaya, Mahmut. "Sudûr", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt:37, İstanbul, 2009, ss.467-468.

Kazımî, Rıza Şah. **Şankara, İbn Arabî ve Meister Eckhart'a Göre Aşkına Giden Yollar**, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2012.

Keeble, Brian. **Her İnsan Bir Sanatçıdır Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları**, Ed. Brian Keeble, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014.

Kılıç, Mahmud Erol. **Hermesler Hermesî, İslâm Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2010.

Kılıç, Mahmud Erol. **Sûfî ve Şiir Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2012.

Kılıç, Sadık. **İslâm'da Sembolik Dil**, İnsan Yayınları, İstanbul, Şubat 1995.

Kılıç, Sadık. **Tabiattaki Metafizik ve Guénon'un Doğu Metafiziği**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1995.

Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2006.

Koç, Turan. **İslâm Estetiği**, İSAM Yayınları, İstanbul, 2009.

Koç, Turan. "The Vision of Islamic Art and Aesthetics", **Akademik Araştırmalar Dergisi**, Sayı:56, 2013, ss.1-16.

Koltaş, Nurullah. **Gelenekselci Ekol ve İslâm**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2013.

Köprülü, M. Fuad. **İslâm ve Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları ve Vakıf Müessesesi**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.

Kuban, Doğan. **Sanat, Mimarlık, Toplum Kültürü Üzerine Makaleler Doğan Kuban Yazıları Antolojisi**, Cilt: 2, Boyut Yayınları, İstanbul, Kasım 2016.

Kutluer, İlhan. "René Guénon'dan Seyyid Hüseyin Nasr'a Gelenekçi Ekol'e Ait Öğretilerin Türkiye'ye İntikali ve Algılanış Biçimleri", **Türkiye'de İslâmcılık Düşüncesi ve Hareketi Sempozyum Tebliğleri**, Ed. İsmail Kara, Asım Öz, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınlar, İstanbul, 2013, ss.404-448.

Leaman, Oliver. **İslâm Estetiğine Giriş**, Çev. Nuh Yılmaz, Küre Yayınları, İstanbul, 2012.

Lings, Martin, Minnaar, Clinton (Ed.). **The Underlying Religion An Introduction to the Perennial Philosophy**, World Wisdom, Indiana, 2007.

Lings, Martin. **Kur'an Hat ve Tezhibinden Parıltılar**, Çev. Turan Koç, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul, 2012.

Lings, Martin. **Öze Dönüş Sorular ve Cevaplar**, Çev. Zeynep Tan, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014.

Lings, Martin. **Shakespeare'in Kutsal Sanatı**, Çev. İhsan Durdu, Ayışığı Kitapları, İstanbul, 2001.

Martin, Sean. **Simya ve Simyacılar**, Çev. Eylem Çağdaş Babaoğlu, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2009.

Massignon, Louis. "İslâm Sanatlarının Felsefesi", **Din ve Sanat**, Ed. Burhan Toprak, Hece Yayınları, Ankara, 2006.

Michon, Jean-Louis. "Dinî Kurumlar", **İslâm Şehri**, Ed. R. B. Serjeant, Çev. Elif Topçugil, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997.

Michon, Jean-Louis. "Introduction", **Art of Islam Language and Meaning**, World Wisdom, Commemorative Edition ,Indiana, 2009, ss. ix-xiv.

Mutluel, Osman. **Güzelin Dile Geldiği Alan İslam Sanatı**, Otto Yayınları, Ankara, 2017.

Mutluel, Osman. **S. Ahmet Arvasi'de İslâm Estetik ve Sanatı**, Bilgeoğuz Yayınları, İstanbul, 2012.

Mülayim, Selçuk. **Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi**, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999.

Nader Ardalan, Laleh Bakhtiar, **The Sense of Unity, The Sufi Tradition in Persian Architecture**, The University of Chicago Press, Chicago, 1979.

Nasr, Seyyed Hossein. **In Search of the Sacred : A Conversation with Seyyed Hossein Nasr on His Life and Thought** /Seyyed Hossein Nasr ile Ramin Jahanbegloo, Praeger, USA, 2010.

Nasr, Seyyid Hüseyin **İslâm Sanatı ve Mâneviyatı**, Çev. Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul, 1992.

Nasr, Seyyid Hüseyin **Seyyid Hüseyin Nasr'ın Temel Düşünceleri**, Ed. William Chittick, Çev. Nurullah Koltas, İnsan Yayınları, İstanbul, 2012.

Nasr, Seyyid Hüseyin. " Religious Art, Traditional Art, Sacred Art, Some Reflections and Definitions", www.worldwisdom.com/public/library/default.aspx üzerinden Erişim:23.03.2018.

Nasr, Seyyid Hüseyin. **Bilgi ve Kutsal**, Çev. Yusuf Yazar, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Nasr, Seyyid Hüseyin. **İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş**, Çev. Nazife Şişman, İnsan Yayınları, İstanbul, 1985.

Nasr, Seyyid Hüseyin. "The Divine Word and Islamic Art", <https://www.academia.edu> üzerinden Erişim:17.07.2018.

Nasr, Seyyid Hüseyin. **The Need for a Sacred Science**, Curzon Press, Surrey, 2005.

Oldmeadow, Harry. **Frithjof Schuon and the Perennial Philosophy**, World Wisdom, Indiana, 2010.

Olgun, Hakan. **Tuz ve Işık -Hz. İsa'nın Dağ Vaazı-**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2016.

Özgür, Şenay. **Oleg Grabar ve İslâm Sanatı Yorumu**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2007.

Özgür, Şenay. "İslâm Sanatında Geometrik Süslemenin Ardındaki Matematik", **XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 2009, ss.295-305.

Öztürk, Yaşar Nuri. **İslâm Dünyasında Akıl ve Kur'an Nasıl Dışlandı?**, Yeni Boyut Yayınları, İstanbul, 2016.

Pallis, Marco. **The Way and the Mountain Tibet, Buddhism, and Tradition**, World Wisdom, Indiana, 2008.

Parlatır,İsmail ve Diğerleri. **Türkçe Sözlük**, 2.Cilt, 9. Baskı, TDK, Ankara, 1998.

Paul, the Deacon. **History of the Lombards**, Çev. William Dudley Foulke, Ed. Edward Peters, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2003.

Rawlinson, Andrew. **The Book of Enlightened Masters: Western Teachers in Eastern Traditions**, Open Court, Chicago and La Salle, Illinois, 1997.

Ringgenberg, Patrick. **Les Théories De L'Art Dans La Pensée Traditionnelle**, L'Harmattan, Paris, 2011.

Sagalayev, Andrey Markoviç. **Ural-Altay Mitolojisiinde Arketipler ve Semboller**, Çev. Ali Toraman, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2017.

Sâî Mustafa Çelebi. **Yapılar Kitabı, Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye**, Haz. Hayati Develi, K Kitaplığı, İstanbul, 2003.

Saz, Süleyman, Yıldız, Şenay Özgür. "Titus Burckhardt: İslâm Sanatına Aşk(ın)cı Bir Bakış", **The Journal of Social Science**, Cilt:3, Sayı:5, Şubat, 2019, ss.277-284.

Saz, Süleyman. **İbrahim Aydın Yüksel'in İstanbul Camileri**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2013.

Schimmel, Annemarie. **Calligraphy and Islamic Culture**, I.B. Tauris Publishers, London, 1990.

Schimmel, Annemarie. **Deciphering the Signs of God: A Phenomenological Approach to Islam**, State University of New York Press, Albany, NY, 1994.

Schmidt, Klaus. **Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı Göbekli Tepe En Eski Tapınağı Yapanlar**, Çev. Rüstem Aslan, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2007.

Schuon, Frithjof. **The Transcendent Unity of Religions**, Quest Books, Wheaton, Illinois, 2005.

Schuon, Frithjof. **Art from the Sacred to the Profane: East and West**, World Wisdom, Indiana, 2007.

Schuon, Frithjof. **Bir Merkeze Sahip Olmak**, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2016.

Schuon, Frithjof. **İslâm'ın Metafizik Boyutları**, Çev. Mahmut Kanık, İz Yayıncılık, İstanbul, 2010.

Schuon, Frithjof. **Kalp Gözü -Metafizik, Kozmoloji, Manevî Hayat-**, Çev. Nebi Mehdiyev, İnsan Yayınlar, İstanbul, İkinci Baskı, 2012.

Smith, Wolfgang. **The Wisdom of Ancient Cosmology: Contemporary Science in Light of Tradition**, The Foundation for Traditional Studies, Oakton, 2004.

Soykan, Ömer Naci. **Estetik ve Sanat Felsefesi**, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2015.

Spencer, Frank. **Pitldown: A Scientific Forgery**, Oxford University Press, London Oxford&New York, 1990.

Stauffer, Beat. "Titus Burckhardt: Der Andere Scheich Ibrahim" , <https://chalice-verlag.de/titus-burckhardt-portrait/>, üzerinden (Erişim:16/01/2019).

Stierlin, Henri. **İmanın ve İktidarın Hizmetinde İslâm Mimarisi**, Çev. Ali Berktaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Eylül 2008.

Stoddart, William. **Remembering in a World of Forgetting**: Thoughts on Tradition and Postmodernism, Ed. Mateus Soares de Azevedo and Alberto Vasconcellos Queiroz, World Wisdom, Indiana, 2008.

Strom, Robert A. **Guardians of the Sundoor Late Iconographic Essays and Drawings of Ananda K. Coomaraswamy** , Ed. Robert A. Strom, Fons Vitae, 2004.

Şeker, Mehmet. **Türk-İslâm Medeniyetinde Ahîlik ve Fütüvvet-Nâmelerin Yeri - Seyyid Hüseyin el-Gaybî'nin "Muhtasar Fütüvvet-Name"si-**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2011.

Şekerci, Osman. **İslâm'da Resim ve Heykelin Yeri**, Çanakkale Seramik Fabrikaları Kültür ve Araştırma Hizmetleri Yayınları, İstanbul, 1974.

Tacou, Constantin. **René Guénon**, Éditions de l'Herne, Paris, 1985.

Tahralı, Mustafa. **Çağ ve Hakikat René Guénon'dan Seçme Makaleler ve Yorumlar**, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2018

Taşpınar, İsmail. "Titus Burckhardt ve Mimaride Dini Sembolizm", **Milel ve Nihal**, 14(2), 2017, ss.160-174.

Tez, Zeki. **Simya Kimyanın Gizemli Arka Bahçesi**, Hayykitap, İstanbul, 2017.

Tokat, Latif. **Dinde Sembolizm**, Ankara Okulu Yayınları, Ankara, 2012.

Uluç, Tahir. **İbn Arabî'de Sembolizm**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2015.

Uyar, Tevfik. **Astrolojinin Bilimle İmtihanı Yıldızlar Size Ne Söylemiyor?**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, İkinci Basım, Eylül 2015.

Uygur, Mermi. **Dilin Gücü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Şubat 2012.

Üçer, Müjgan. **Türk Kültür ve Sanatında Hayat Ağacı: A. Süheyl Ünver Sanat Atölyesi Yorumuyla**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2019.

Ülger, Emir. "Platon'un Sanat Kavramının Düşünsel Evrimi" , **FLSF**, Cilt:16, Güz, 2013,ss.15-28.

Vural, Mehmet. "Gelenek ve Dinlerin Aşkın Birliği", **Doğu Batı**, Yıl:7, Sayı:25, Ankara, Kasım, Aralık, Ocak,2003-04.

Watts, Niki. **The Oxford New Greek Dictionary**, Berkeley Books, New York, 2008.

Wilkinson, Kathryn (Ed.). **Semboller ve İşaretler**, Çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, İstanbul, 2014.

www.BurkhartFamily.com, **Burkharttree2012** (pdf) ,(Erişim 22.02.2017).

Yetik, Zübeyir. **İnsanın Yüceliği ve Guénoniyen Bâtınlık**, Fikir Yayınları, İstanbul, 1992.

Yetkin, Şerare. **Historical Turkish Carpets**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1980.

Yılmaz, Erdal (Ed). **Kant Sonrası Metafizik Üzerine Konuşmalar**, Küre Yayınları, İstanbul, İkinci Basım, Aralık 2012.

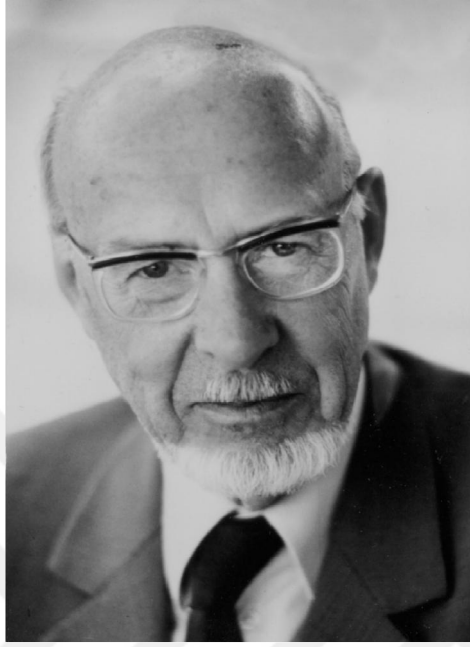
Yılmaz, Hüseyin. **Ezelî Hikmet ve Dinler: Dinler Tarihinde Tradisyonel Perspektif**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2003.



EKLER

EK 1 Görseller

EK 1-1: Titus Burckhardt.



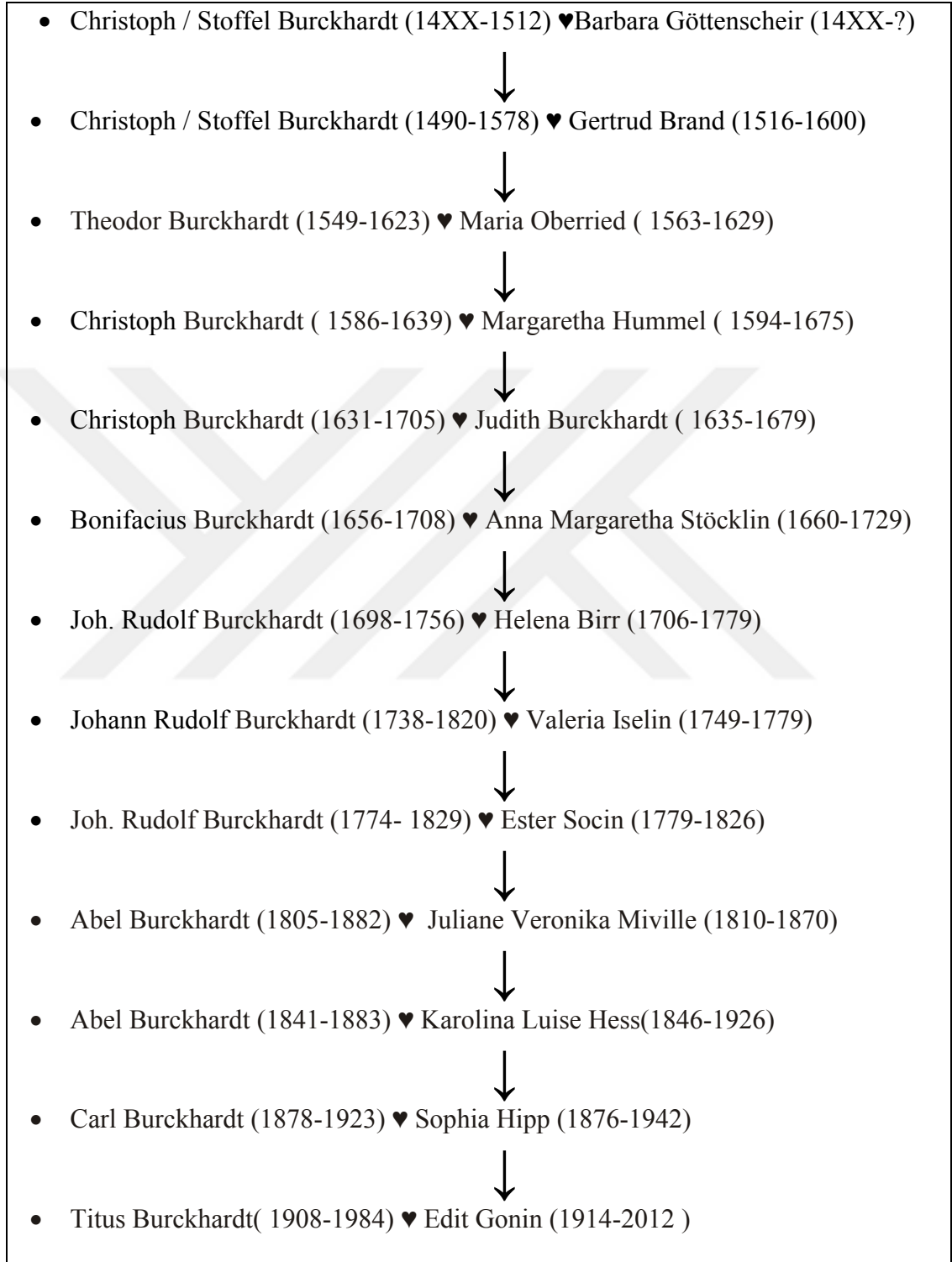
Kaynak: Titus Burckhardt, **Art of Islam**, Arka Kapak.

EK 1-2: Burckhardt Ailesine Ait Arma.

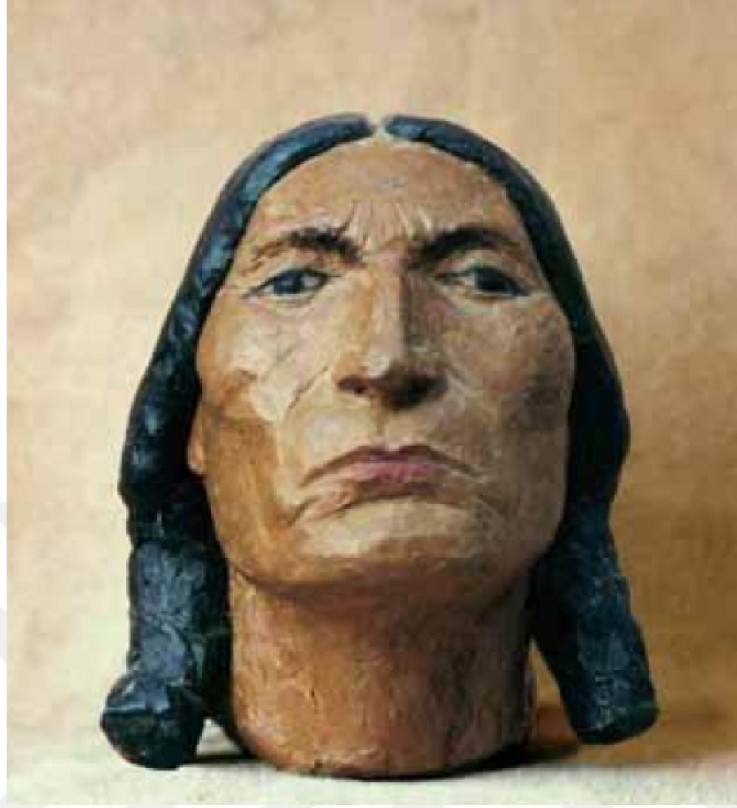


Kaynak: Olivier Burckhardt, **Burckhardt Family Book 1490-1890**,s.41.

EK 1-3: Titus Burckhardt'in Soy Ağacı.



EK 1-4: Burckhardt'ın Yaptığı Bir Kızılderili Heykel Çalışması.



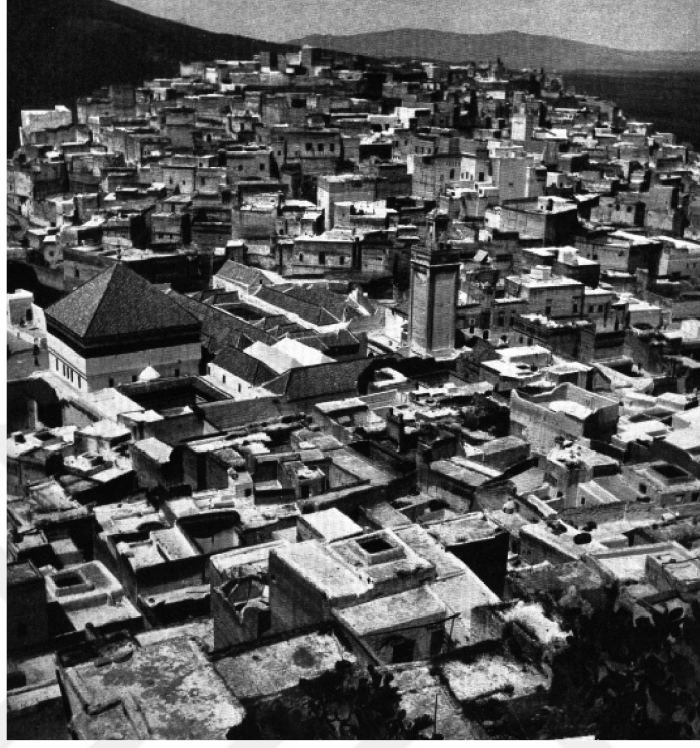
Kaynak: Titus Burckhardt, **The Essential Titus Burckhardt**, s.VII

EK 1-5: Land am Rande der Zeit Kitabının"el-Mağribü'l-aksā" Yazılı Kapak Sayfası.

الاقصى
المغرب

Kaynak: Titus Burckhardt, **Land am Rande der Zeit**, s. Kapak Sayfası.

EK 1-6: Fez Şehrinden Bir Görünüm.



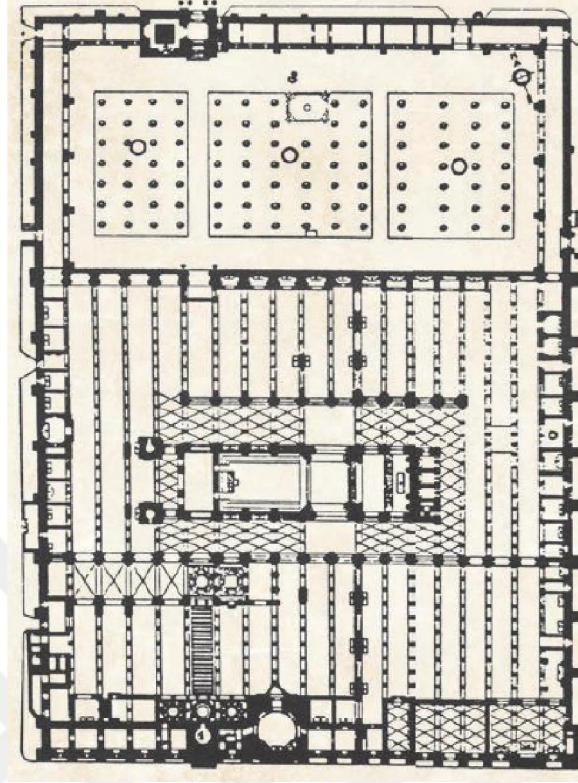
Kaynak: Titus Burckhardt, **Land am Rande der Zeit**, s.61.

EK 1-7: Titus Burckhardt'ın Objektifinden Fash Bir Çiftçi Genç.



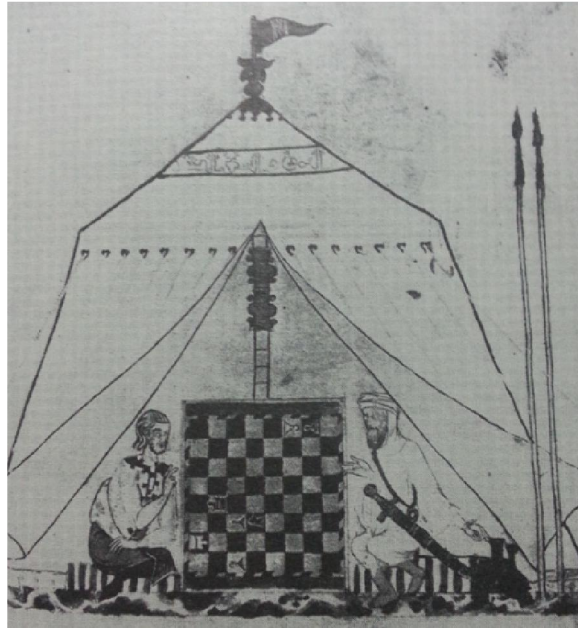
Kaynak: Titus Burckhardt, **Land am Rande der Zeit**, s.26.

EK 1-8: Kurtuba Ulu Camii Planı.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Moorish**, s.10.

EK 1-9: Ibn Ammar, VI.Alfonso Satranç Karşılaşması.



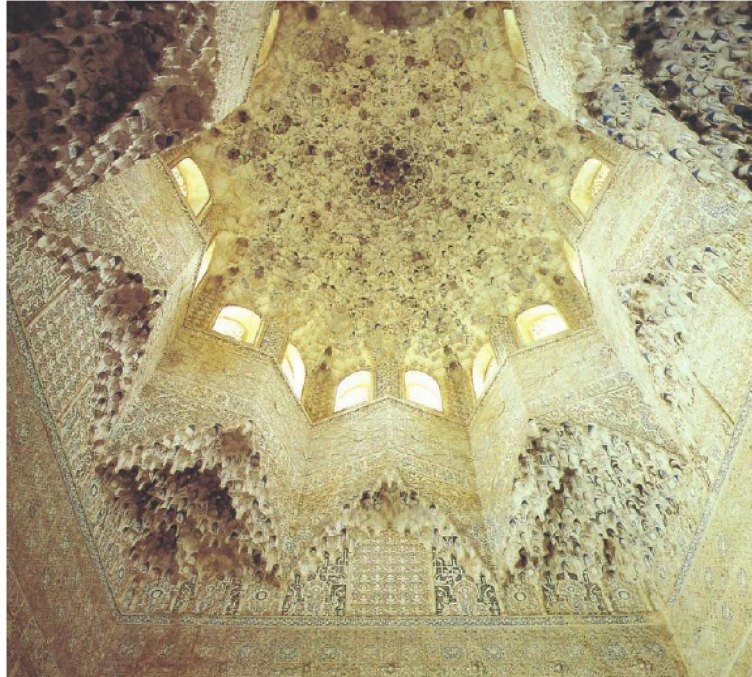
Kaynak: Titus Burckhardt, **Moorish**, s.149.

EK 1-10: Elhamra Sarayı Stük İşçilik.



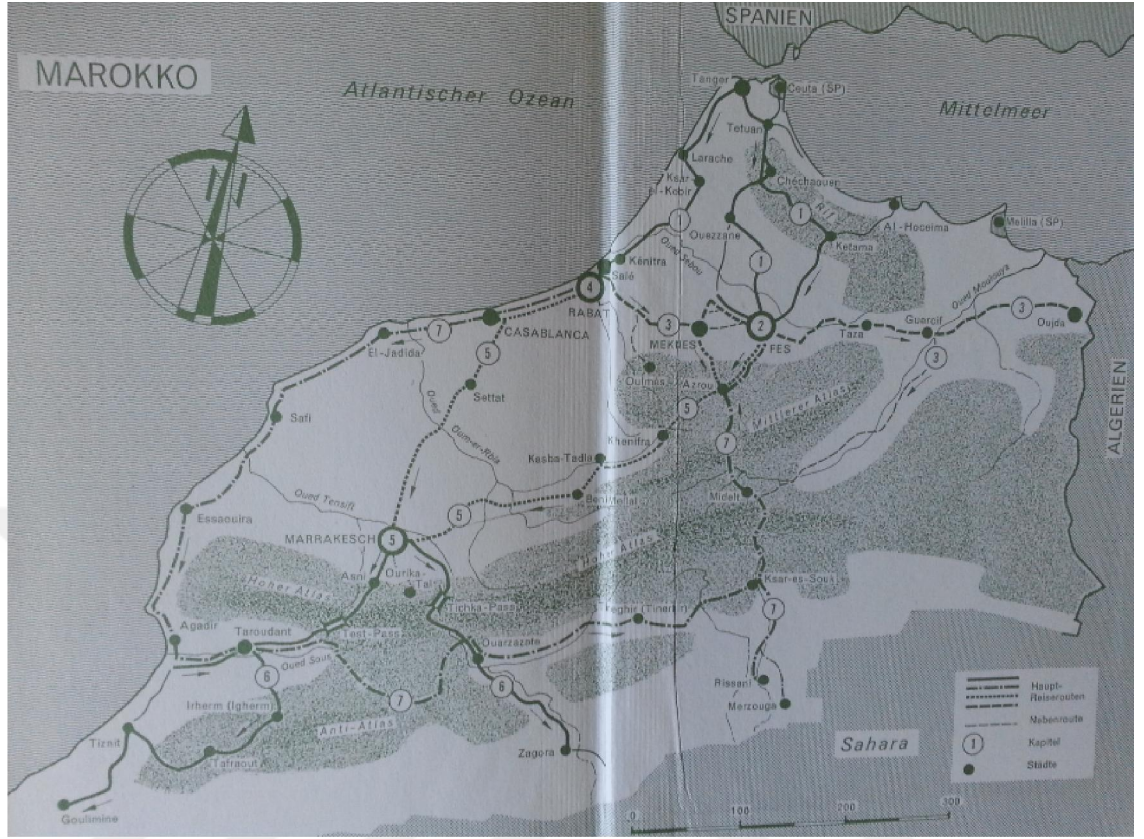
Kaynak: Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.31.

EK 1-11: Elhamra Sarayı Mukarnas Tavan Süslemeleri.



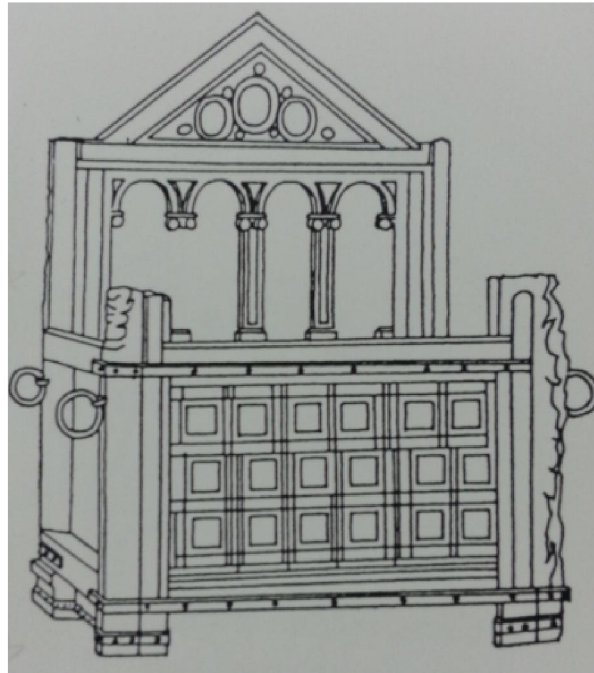
Kaynak: Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.81.

EK 1-12: Titus Burckhardt'ın Marokko İsimli Kitabından Muhtemel Rotalar.



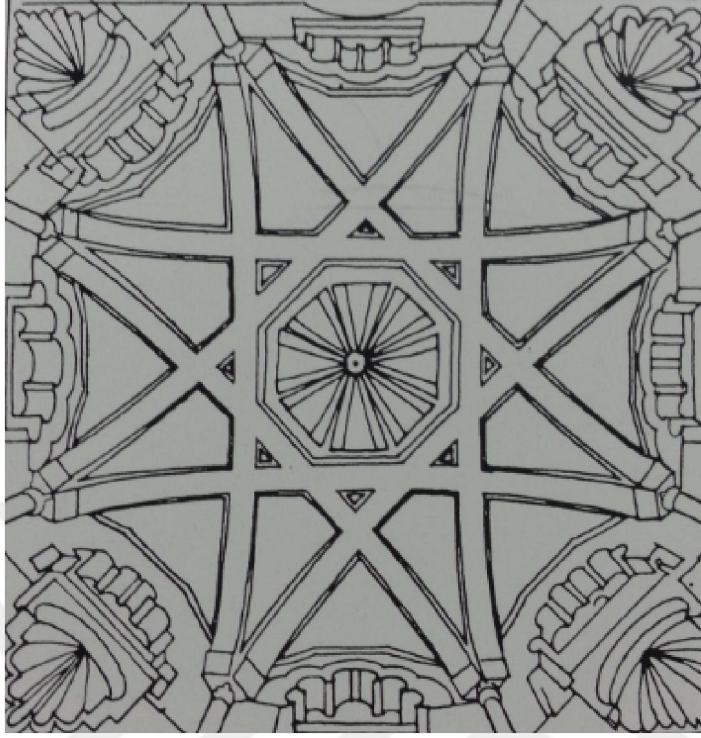
Kaynak: Titus Burckhardt, **Marokko**, s. 361.

EK 1-13: Kilise Mimarisine Model Olan ve Aziz Peter'e Atfedilen Taht.



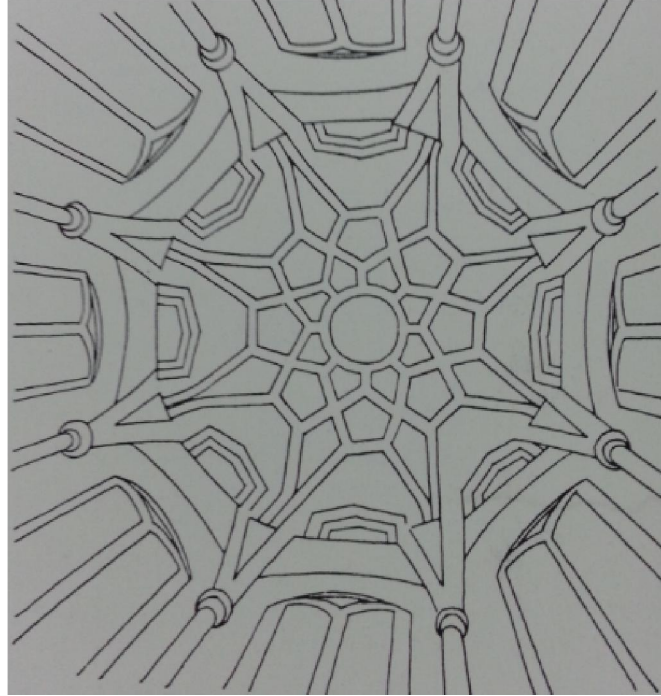
Kaynak: Titus Burckhardt, **Chartres**, s.11

EK 1-14: Gotik Mimari Formların İslâm Mimarisi Benzerliği.



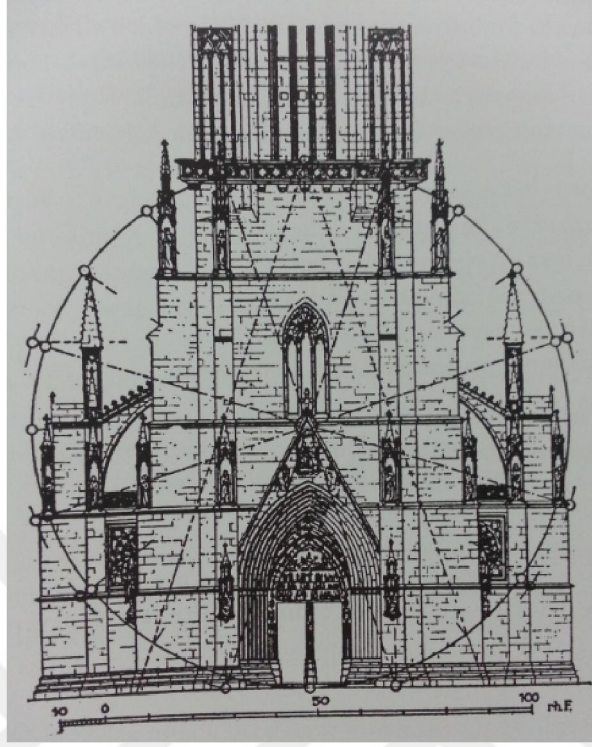
Kaynak: Titus Burckhardt, **Chartres**, s.76.

EK 1-15: Gotik Mimari Formların İslâm Mimarisi Benzerliği.



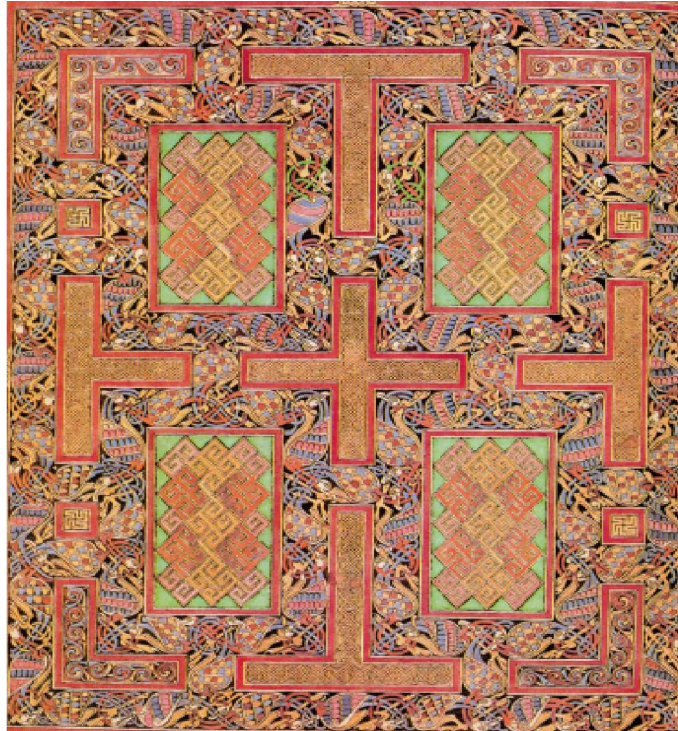
Kaynak: Titus Burckhardt, **Chartres**, s.76.

EK 1-16: Katedral Mimarisinin Dayandığı 'Geometrik Hikmet'.



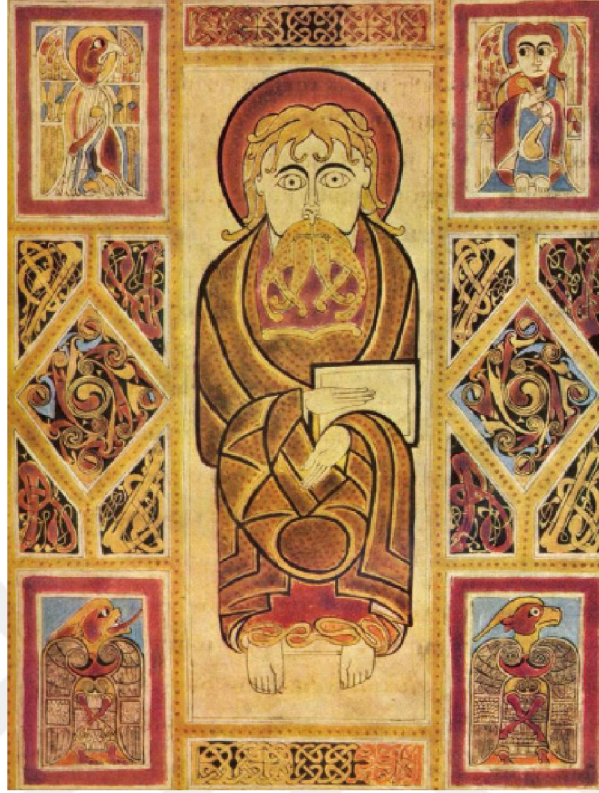
Kaynak: Titus Burckhardt, **Chartres**, s.103.

EK 1-17: Lindisfarne İncil'inden Arabesk Süsleme Benzeri Detay.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Von Wunderbaren Büchern**, s.35.

EK 1-18: St. Gall Kütüphanesinden Minyatür Örneği, Evanjelist Markos.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Von Wunderbaren Büchern**, s.30.

EK 1-19: Lötschental Maskesi.



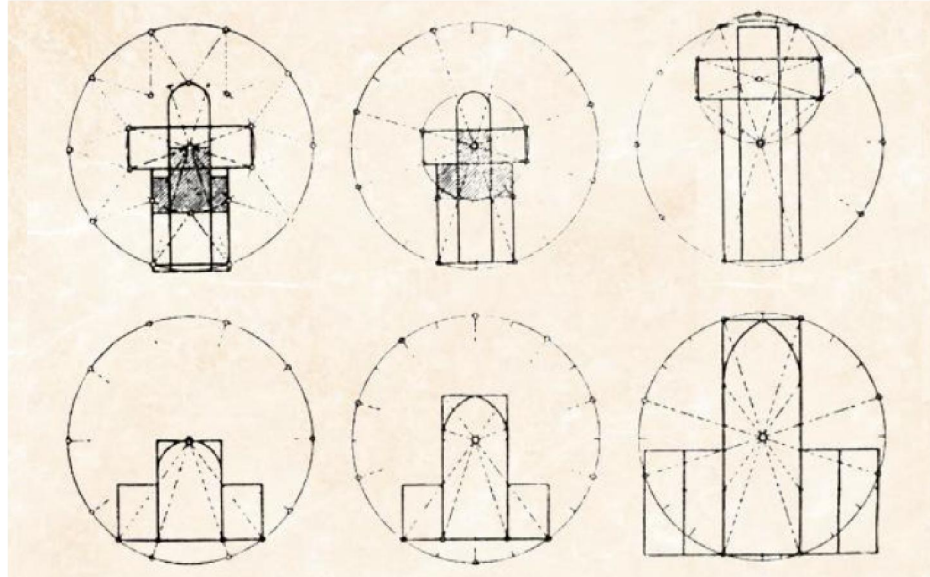
Kaynak: Titus Burckhardt, **Art Populaire Suisse**, s.8.

EK 1-20: 1740'lı Yıllara Ait İsviçre'nin Doğu Bölgesinden Dolap Süsleme Detayı.



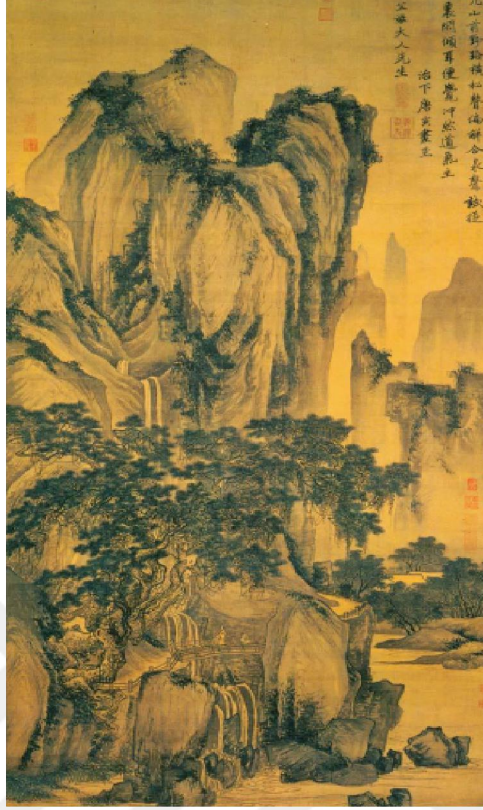
Kaynak: Titus Burckhardt, **Art Populaire Suisse**, s. 40.

EK 1-21: Ortaçağ Kiliselerinin Oranlarının Örnekleri.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.67.

EK 1-22: Çin Manzara Resmi.



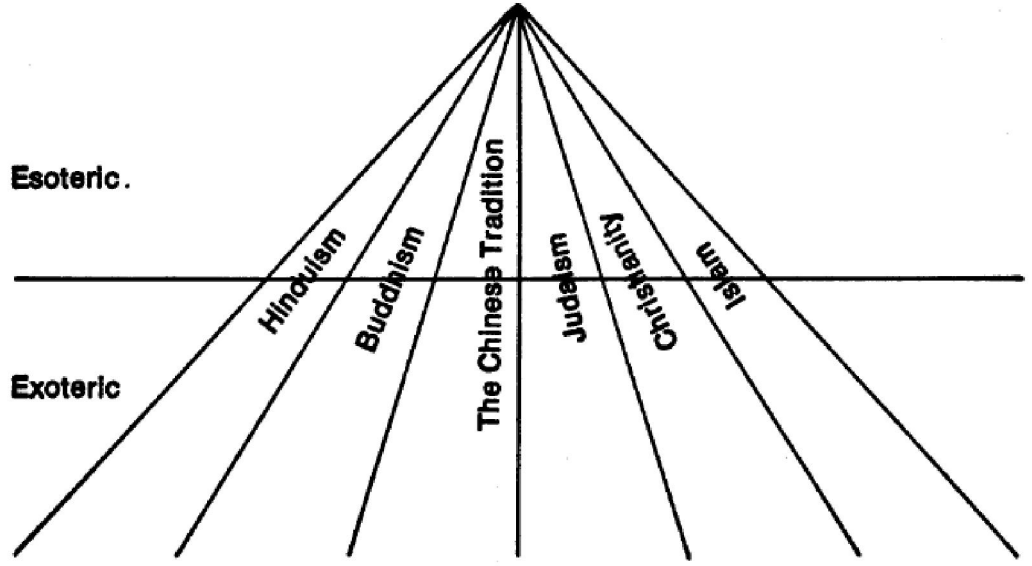
Kaynak: Titus Burckhardt, **Foundations of Oriental Art**, s.10.

EK 1-23: Frithjof Schuon'a Ait Bir Kızılderili Resmi.



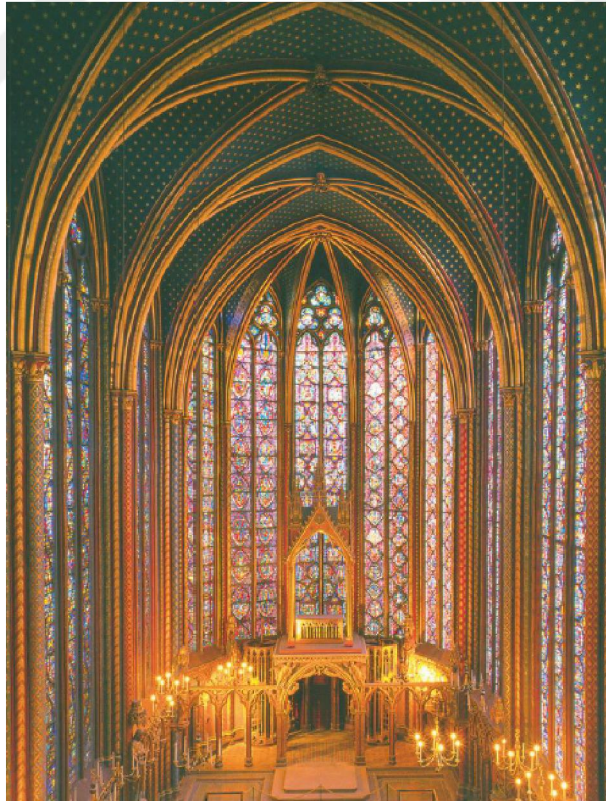
Kaynak: Michael Oren Fitzgerald, **Frithjof Schuon**, s.107.

EK 1-24: Schuon'un Dinlerin Aşkın Birliği Fikrini Göstren Tablo.



Kaynak: Frithjof Schuon, **The Transcendent**, s.xii.

EK 1-25: Gotik Tarzda Sainte Şapeli, Paris, 13. Yüzyıl.



Kaynak: Frithjof Schuon, **Sacred**, s.24.

EK 1-26: Bernini'den Barok Tarzda Papalık Tahtı, St. Peter Bazilikası.



Kaynak: Frithjof Schuon, **Sacred**, s.25.

EK 1-27: Yedi Beşeri Bilim ve Yedi Felek İlişkisini Gösteren Tablo.

YEDİ BEŞERİ BİLİM			
Trivium 'akıl ifadesi	{	Grammer	— Ay
		dil	
		Mantık	— Merkür
		mantık	
Quadrivium 'akıl'	{	Belağat	— Venüs
		bir sanat olarak konuşma	
		Aritmetik	— Güneş
		sayı	
	{	Müzik	— Mars
		zaman (armoni)	
		Geometri	— Jüpiter
		uzay (orantı)	
	{	Astronomi	— Satürn
		bareket (ritm)	

Kaynak: Titus Burckhardt, **Akıl Aynası**, s.88.

EK 1-28: Büyük Çin Üçlüsü Kavram Yazısı: Gök-İnsan-Yer.



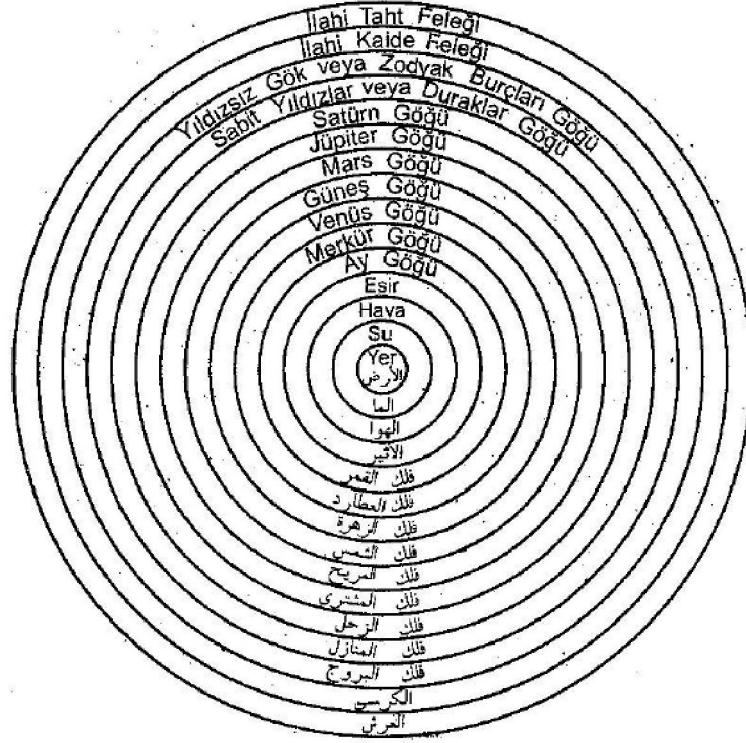
Kaynak: Titus Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da**, s.32.

EK 1-29: "On Sekiz Bin" Âlemi Gösteren Tablo.

1) Akl—ı Küll (Tanrı'nın aktif zuhûru),	
2) Nefs—i Küll (Akl—ı Küll'den meydana gelen pasif kaabiliyet),	
3) Atlas göğü,	Dokuz gök
4) Burclar göğü,	
5) Zuhâl göğü,	
6) Mûşterî göğü,	
7) Mirrîh göğü,	
8) Güneş göğü	
9) Zühre göğü,	
10) Utârid göğü	
11) Ay göğü	
12) Yel,	Dört unsur
13) Ateş,	
14) Su,	
15) Toprak	
16) Mâden,	Uç mevlüd
17) Nebat,	
18) Hayvan,	

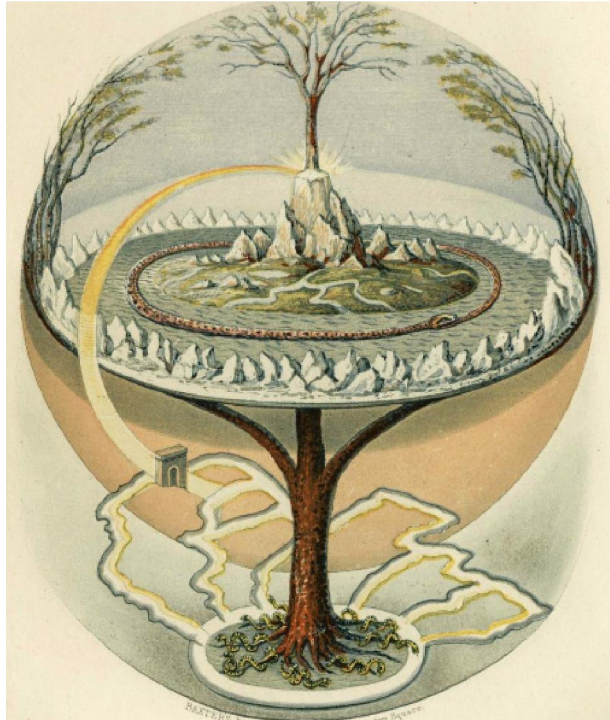
Kaynak: Abdülbâki Gölpınarlı, **Yunus Emre Divân**, s.322.

EK 1-30: Güneş Feleğinin Her İki Tarafını Yedi Dereceye Taksim Eden Tablo.



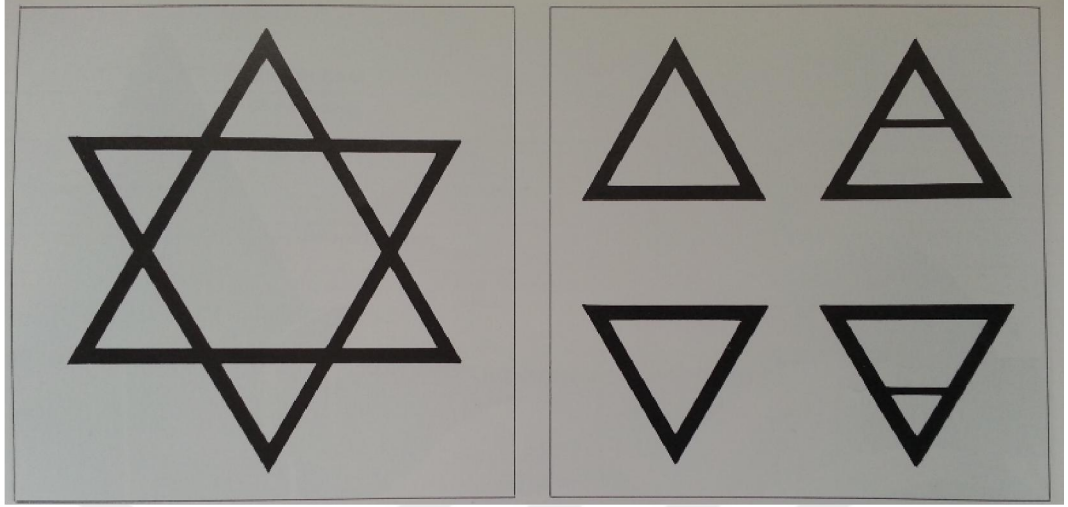
Kaynak: Titus Burckhardt, **Astroloji ve Simya**, s.231.

EK 1-31: İskandinav Mitolojisinde Hayat Ağacı (Ash Yggdrasil).



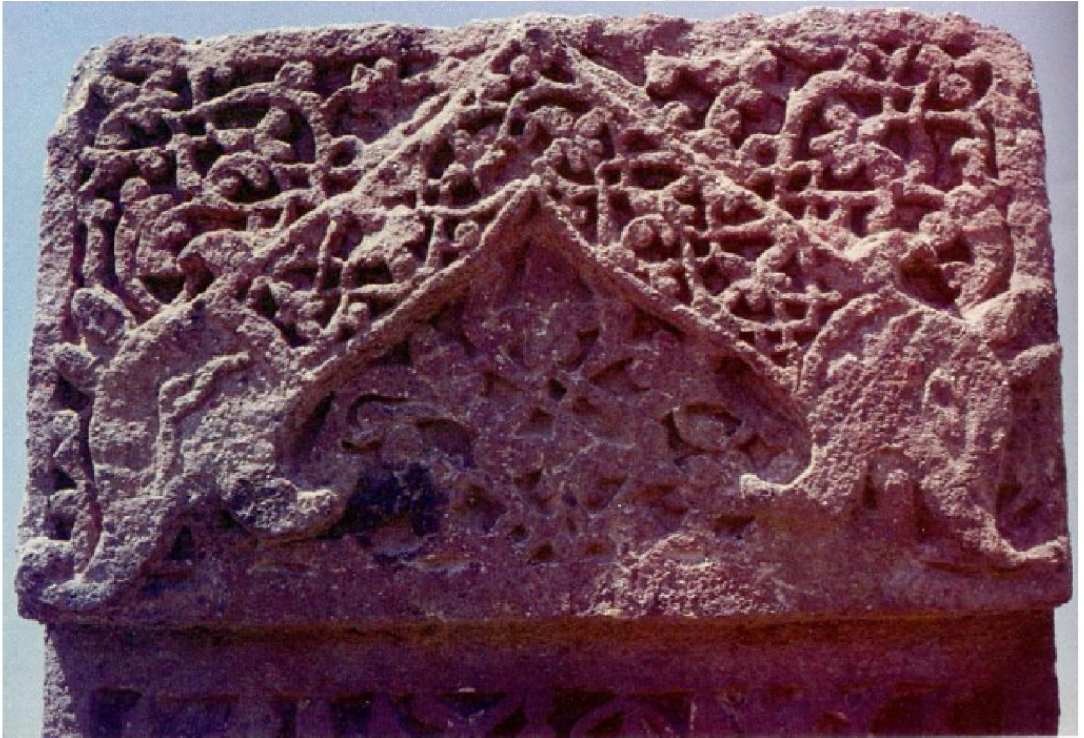
Kaynak: Müjgân Üçer, **Hayat Ağacı**, s.10

EK 1-32: Mühr-ü Süleyman.



Kaynak: Nader Ardalan, Laleh Bakhtiar, **The Sense**, s.28.

EK 1-33: Ahlat Mezar Taşından Ejder Figürü Örneği.



Kaynak: Beyhan Karamağaralı, **Ahlat Mezartaşları**, s.41.

EK 1-34: Birbirlerine Dolanmış Ejder Figürleri, Halep Kalesi.



Kaynak: Markus Hattstein, Peter Delius, **İslam**, s.177.

EK 1-35: Kendi Kuyruğunu Yutan Ejder (Ouroboros) Sembolü.



Kaynak : Kathryn Wilkinson (Ed)., **Semboller**, s.211.

EK 1-36: Kanatlı At Figürü, 12-13. Yüzyıl, Kaşan, İran.



Kaynak: Giovanni Curatola, **Visual**, s.270.

EK 1-37: Muvahhidlere Ait Kutubiye Camii Minaresi, 12.Yüzyıl, Fas.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s. 108.

EK 1-38: Kûfî ve Sûlûs Birlikteliği, Cuma Camii, Kirman, İran.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.59.

EK 1-39: Ma'kîlî ve Nesih Birlikteliği, Eşrefoğlu Camii Minberi Detay, Beyşehir.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.59.

EK 1-40: Hürriyet Yazılı Vazo Örneği, Kütahya Müzesi.

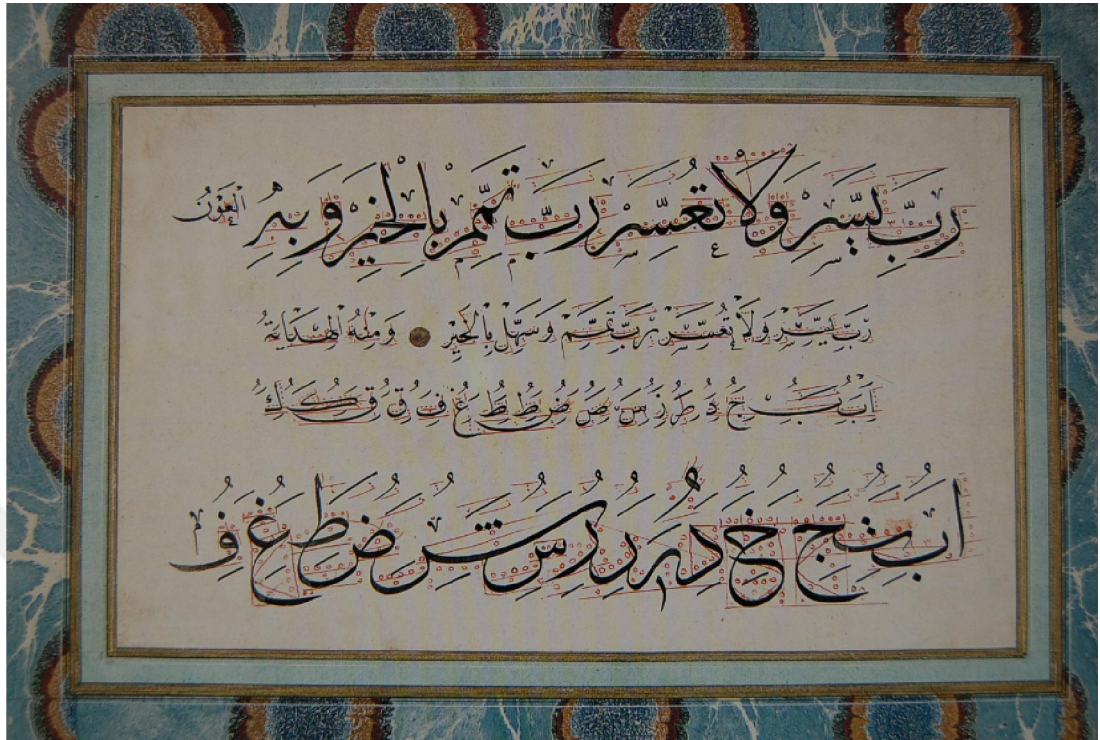


EK 1-41: Yazı ve Resim Birlikteliği, Song Hanedanlığı, Çin.



Kaynak: Yuka Kadoi, **Islamic Chinoiserie**, s.191.

EK 1-42: Hat Sanatında Ölçü Düzenine Örnek.



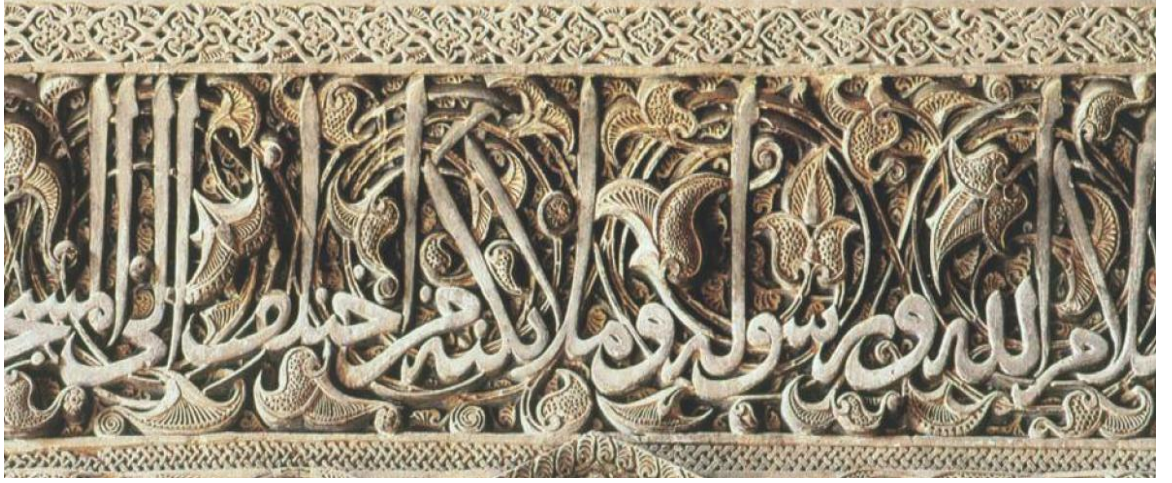
Kaynak: Muhittin Serin, **Hat Sanatı**, s.28

EK 1-43: Mandala Örneği.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Foundations of Oriental Art**, s.88.

EK 1-44: Yaprak Motifleri-Hat Birlikteliği ve Sembolizmi, Cuma Camii, İsfahan.



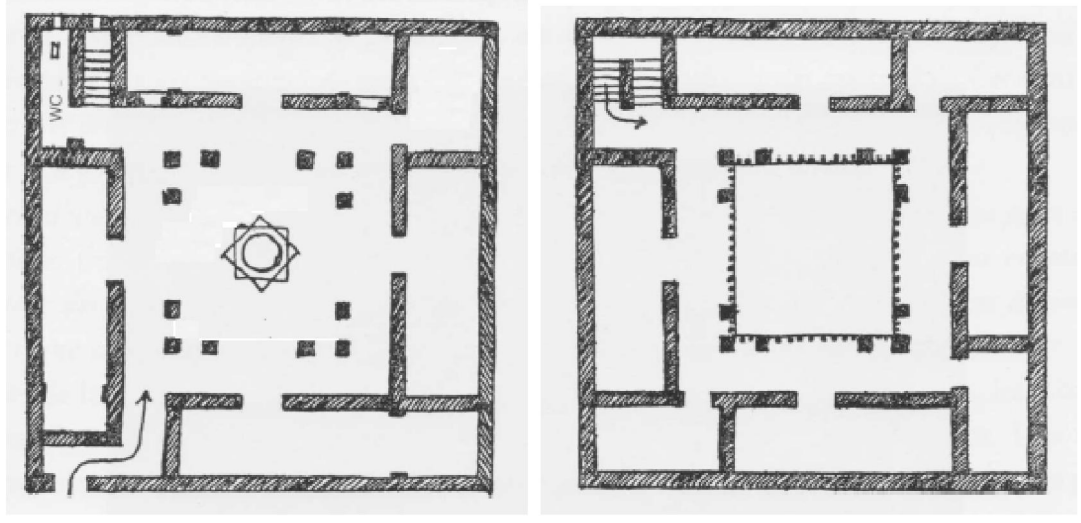
Kaynak: Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.59.

EK 1-45: Tipik Bir Fez Evinin Avlu Görünümü.



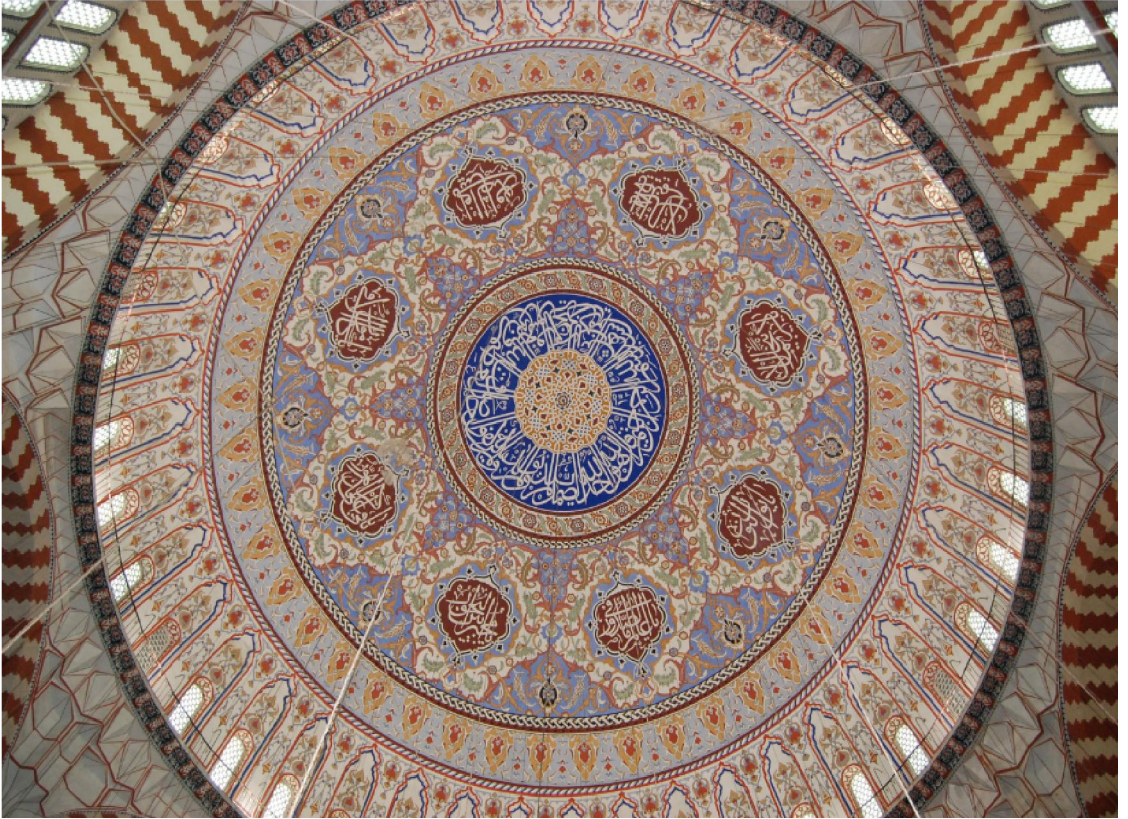
Kaynak: Titus Burckhardt, **Fez**, s.101.

EK 1-46: Fez Ev Mimarisinden Bir Plan Örneği.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Land**, s.100.

EK 1-47: Edirne Selimiye Camii Kubbesi.



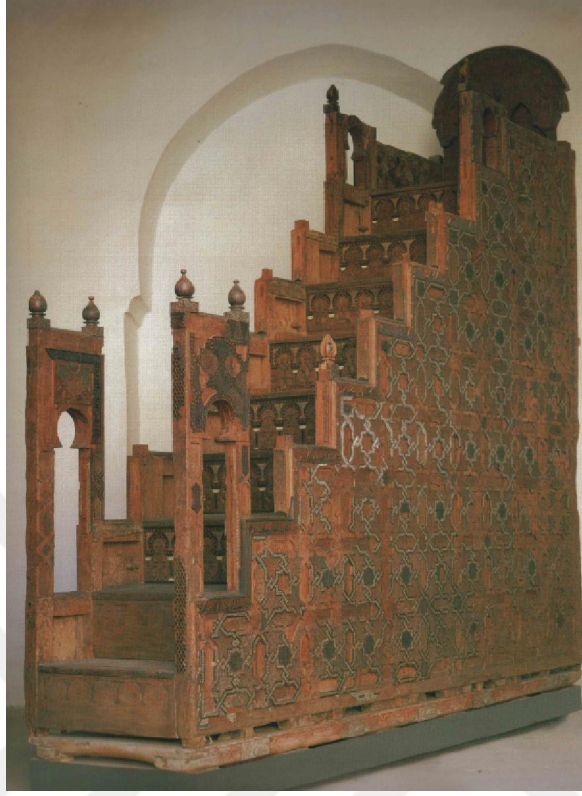
EK 1-48: Tire Yahşı Bey Camii İstiridye Formlu Mihrap Önü Kubbesi.



EK 1-49: Tire Yahşı Bey Camii Mihrabı.



EK 1-50: Taht Formuna Sahip Ahşap Minber Örneği, Kutubiye Camii, Marakeş.



Kaynak: Giovanni Curatola, **Visual**, s.253.

EK 1-51: Edirne Selimiye Camii Minberi.



EK 1-52: Halk Yapı Sanatı (Verneküler) İle İnşa Edilmiş Bir Minare, Nijer.



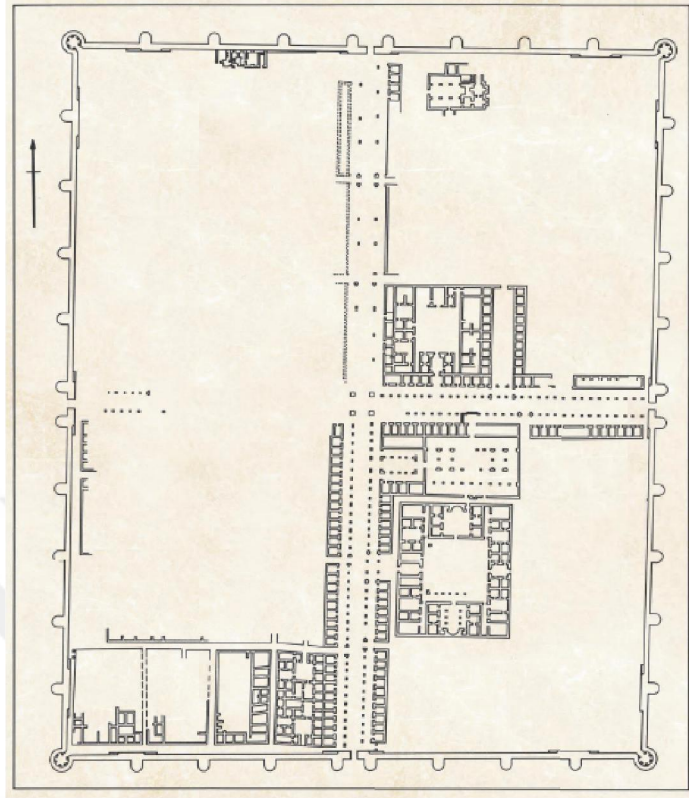
Kaynak: Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.109.

EK 1-53: Renk Zenginliği İle Ön Plana Çıkan Nasir-el-Mülk Camii, İran.



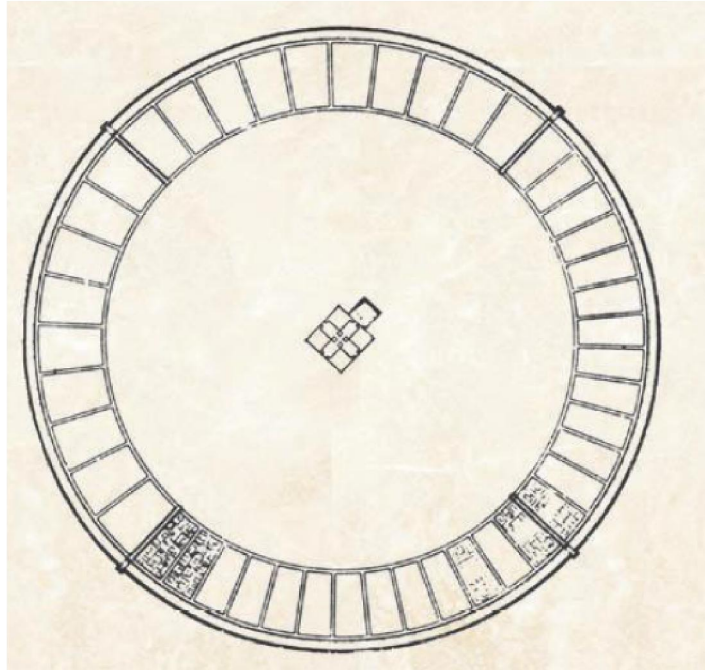
Kaynak: <https://www.icmimarlikdergisi.com/2017/03/02/iranda-bulunan-tarihi-renkli-bir-camii-nasir-el-mulk/>

EK 1-54: Ancer Şehir Planı.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.200.

EK 1-55: Bağdat Şehir Planı.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.199.

EK 1-56: Firuzabad Şehrinin Havadan Çekilmiş Bir Fotoğrafi.



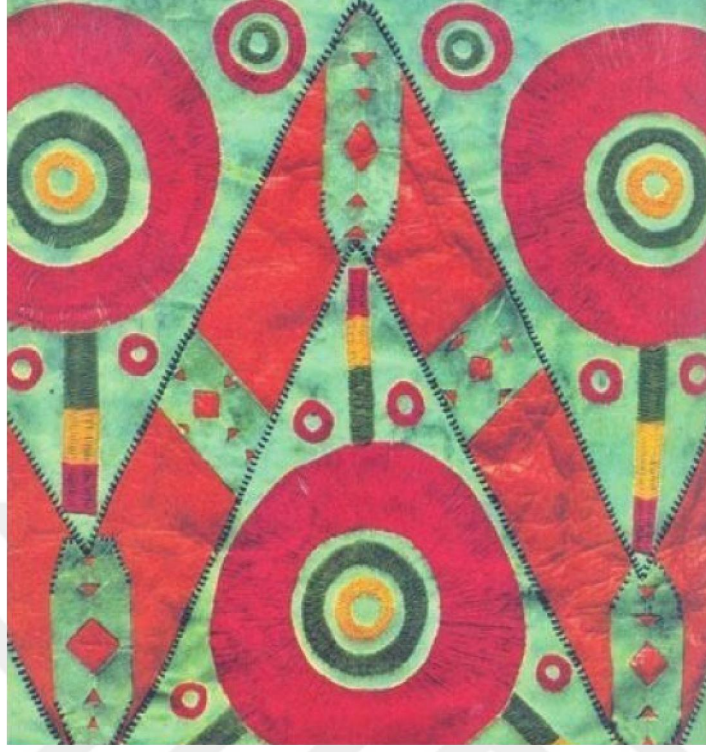
Kaynak: Markus Hattstein, Peter Delius, **İslam**, s.96.

EK 1-57: Mihrap ve Kandil Formu Taşıyan Dokuma İşi, 17.Yüzyıl, Anadolu.



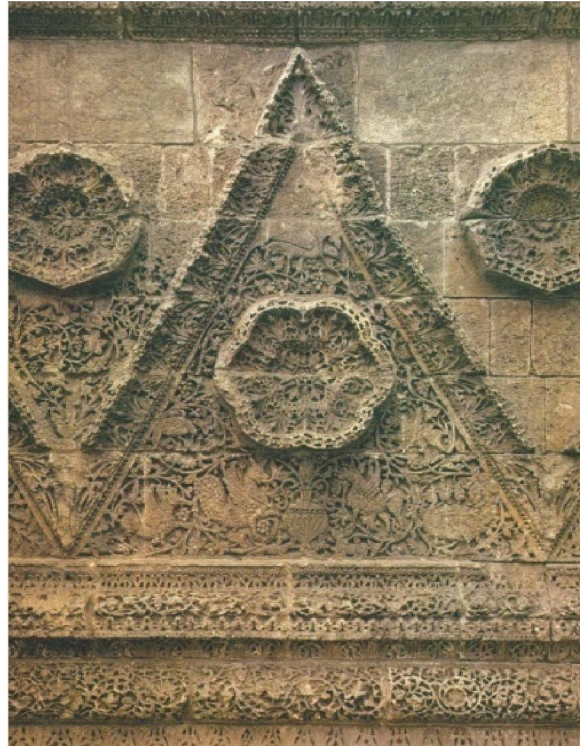
Kaynak: Giovanni Curatola, **Visual**, s.218.

EK 1-58: Tuareg Deri İşçiliğı ve Süsleme Detayı.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.16.

EK 1-59: Müşettâ Sarayı Duvar Süslemesi Detay.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.17.

EK 1-60: Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi, Çift Başlı Kartal.



EK 1-61: Çin Etkileri Taşıyan Ejder Motifli Bir Orta Asya Halısı, 13.Yüzyıl.



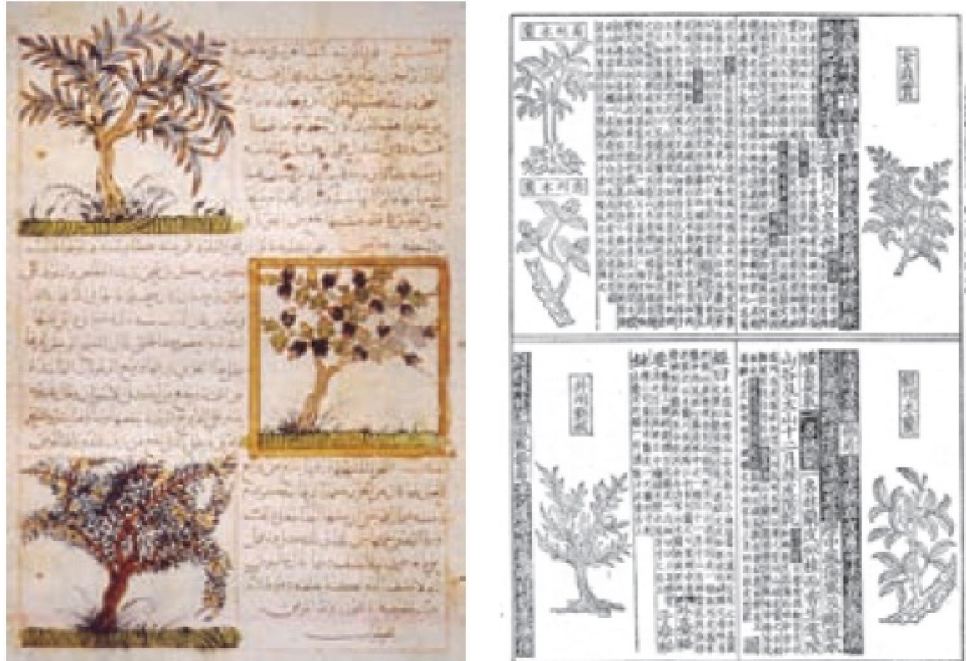
Kaynak: Yuka Kadoi, **Islamic Chinoiserie**, s.20

EK 1-62: Çin Etkileri Taşıyan Bir Simurg Çizimi, 14.Yüzyıl.



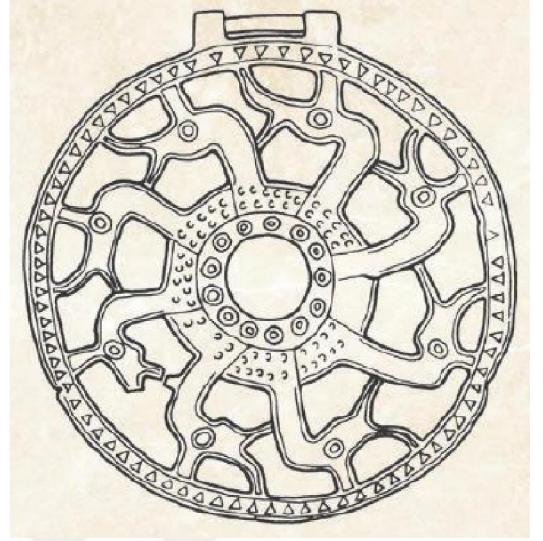
Kaynak: Yuka Kadoi, **Islamic Chinoiserie**, s.191.

EK 1-63: Çin Resim Sanatı ve Hat Örneği Benzerliği



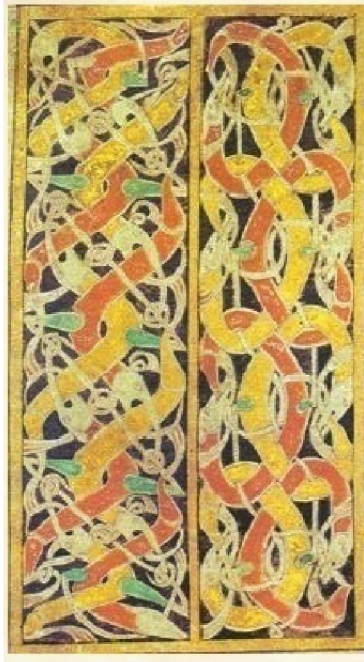
Kaynak: Yuka Kadoi, **Islamic Chinoiserie**, s.142.

EK 1-64: İskit Kökenli Hayvan Üslubuna Ait Örnek Çizimler.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.65.

EK 1-65: Durrow ve Lindisfarne İncillerine Ait Hayvan Üsluplu Süsleme Detayları.



Kaynak: Titus Burckhardt, **Art of Islam**, s.64.

EK 1-66: Didim Apollon Tapınağı Sütun Kaidesi Süslemesi Detay.



EK 1-67: Didim Apollon Tapınağı Grifon ve Stilize Bitki Kabartmaları.



**EK 2: Titus Burckhardt'ın Dillere Göre Yayınlanmış Çalışmalarının Bir Listesi
(1941-2017)**

Almancada Yayınlanmış Kitapları

Land am Rande der Zeit. Basel: Urs Graf Verlag, 1941.

Schweizer Volkskunst/Art Populaire Suisse. Basel: Urs Graf Verlag, 1941.

Tessin, Basel: Urs Graf Verlag, 1943.

Vom Sufitum–Einführung in die Mystik des Islams. Munich: Otto Wilhelm Barth-Verlag, 1953.

Vom Wessen heiliger Kunst in den Weltreligionen. Zurich: Origo-Verlag, 1958.

Siena, Stadi der Jungfrau. Olten (Switzerland) & Freiburg-im-Breisgau (Germany): Urs Graf Verlag, 1958.

Tessin (Genişletilmiş Baskı), Basel: Urs Graf Verlag, 1959.

Alchemie, Sinn- und Weitbild. Olten and Freiburg-im-Breisgau: Walter-Verlag, 1960.

Fes, Stadt des Islam. Olten and Freiburg-im-Breisgau: Urs Graf Verlag, 1960.

Chartres und die Geburt der Kathedrale. Lausanne: Urs Graf Verlag, 1962.

Von wunderbaren Büchern. Olten and Freiburg: Urs Graf Verlag, 1963.

Lachen und Weinen. Olten & Freiburg: Urs Graf Verlag, 1964.

Die Jagd. Olten & Freiburg: Urs Graf Verlag, 1964.

Der wilde Westen. Olten & Freiburg: Urs Graf Verlag, 1966.

Die maurische Kultur in Spanien. Munich: Callwey, 1970.

Marokko, Westlicher Orient: ein Reiseführer. Olten & Freiburg: Walter-Verlag, 1972.

Spiegel der Weisheit: Texte zu Wissenschaft und Kunst. Munich: Diederichs, 1992.

Çeviri ve Editörlük

Scipio und Hannibal: Kampf um das Mittelmeer, Friedrich Donauer, Kapak Tasarım ve Altı Görsel, Titus Burckhardt, Olten & Freiburg: Walter-Verlag, 1939.

Wallis, Charles Ferdinand Ramuz, Çev. ve Ed. Titus Burckhardt, Basel: Urs Graf Verlag, 1956.

Zeus und Eros: Briefe und Aufzeichnungen des Bildhauers Carl Burckhardt (1878–1923), Ed. Titus Burckhardt. Basel: Urs Graf Verlag, 1956.

Das Ewige im Vergänglichen, Frithjof Schuon, Çev. Titus Burckhardt, Weilheim: Otto Wilhelm Barth-Verlag, 1970.

Athos, der Berg des Schweigens, Philip Sherrard, Çev. Titus Burckhardt, Lausanne & Freiburg: Urs Graf Verlag, 1959.

Almancada Yayımlanmış Makaleleri

Önsöz. *Der Sinn der Ikonen*, Leonid Ouspensky & Wladimir Lossky, Olten (İsviçre) & Freiburg-im-Breisgau (Almanya): Urs Graf Verlag, 1952.

“Die Symbolik des Spiegels in der islamischen Mystik”. *Symbolon*, 1960.

“Symbolik des Islams”. *Kairos* (Salzburg), 1961.

“Von der Heiligkeit des Wassers”. *CIBA-Blätter* (Hauszeitschrift der CIBA Aktiengesellschaft, Basel) Özel Sayı: Su; Cilt: 18, Sayı: 174, Temmuz-Ağustos 1961.

“Die Lehre vom Symbol in den Grossen Ueberlieferungen des Ostens und des Westens”. *Symbolon*, 1962.

“Cosmologia Perennis”. *Kairos* (Salzburg), Sayı: I, 1964.

Editör Mektubu, *Kairos* (Salzburg), Sayı: 2, 1964.

“Moderne Psychologie und überlieferte Weisheit”. *Kairos* (Salzburg), Sayı: 3 & 4, 1964.

“Weil Dante Recht hat”. *Antaios* (Stuttgart), Mayıs 1965.

“Abstrakte Kunst im alten Fes”. *Du* (Zurich), Mart 1972.

“Die überlieferten Handwerke in Marokko: ihr Wesen und ihr Schicksal”. *Zeitschrift für Ganzheitsforschung* (Vienna), Sayı: 2, 1974.

“Betrachtungen zur Alchemie” (Fransızca'dan Çev. Margreth Pietsch), *Initiative 42: Wissende, Verschwiegene, Eingeweihte*, Freiburg-im-Breisgau, Herder, 1981.

“Die heilige Maske” (Fransızca'dan çeviri), *Initiative 48: Die Macht der Masken*, Freiburg-im-Breisgau, Herder, 1982.

“Betrachtungen über den konservativen Menschen”, *Mut* (Asendorf, Almanya), Sayı: 261, Mayıs 1989.

Fransızcada Yayınlanmış Kitapları

Clef spirituelle de l'astrologie musulmane. Paris: Les Éditions Traditionnelles, 1950; Milan, Archè, 1964.

Du Soufisme. Lyons: Derain, 1951.

Principes et Méthodes de l'art sacré. Lyons: Derain, 1958.

Introduction aux Doctrines ésotériques de l'Islam. Paris: Dervy-Livres, 1969.

Alchimie (İngilizce'den Çev. Madame J. P. Gervy). Basle: Fondation Keimer, 1974; Milan: Archè, 1979.

Symboles: Recueil d'essais. Milan: Archè, 1980; Paris: Dervy-Livres, 1980.

Science moderne et Sagesse traditionnelle. Milan: Archè, 1985; Paris: Dervy-Livres, 1985.

L'Art de l'Islam. Paris: Sindbad, 1985.

Chartres et la Naissance de la Cathédrale (Almanca'dan Çev. Genia Catalá). Milan: Archè, 1995.

Fès, Ville de l'Islam (Almanca'dan Çev. Genia Catala), Milan: Archè, 2007.

Fransızcada Yayımlanmış Makaleleri

“Du Barzakh”. *Études Traditionnelles* (Paris), Aralık 1937.

“De la Thora, de l'Évangile, et du Coran”. *Études Traditionnelles*, Ağustos-Eylül 1938.

“Le Prototype Unique”. *Études Traditionnelles*, Ağustos-Eylül 1938.

“Folklore et Art ornemental”. *Études Traditionnelles*, Ağustos-Eylül-Ekim 1939.

“Une Clef spirituelle de l'Astrologie musulmane”. *Études Traditionnelles*, June 1947, Temmuz-Ağustos 1947, Aralık 1947, Ocak-Şubat 1948.

“Généralités sur l'Art musulman”. *Études traditionnelles*, Mart 1947.

“Principes et Méthodes de l'Art traditionnel”. *Études Traditionnelles*, Ocak-Şubat 1947.

“Nature de la Perspective cosmologique”. *Études Traditionnelles*, Temmuz-Ağustos 1948.

“Considérations sur l'Alchimie (I)”. *Études Traditionnelles*, October–November 1948, Nisan-Mayıs 1949.

“ ‘Nature sait surmonter Nature’ ”. *Études Traditionnelles*, Ocak-Şubat 1950.

“Le Temple, Corps de l'Homme Divin”. *Études Traditionnelles*, Haziran 1951.

“Extraits du Commentaire des Noms Divins par l'Imâm Ghazâlî” (Çev. ve Notlandıran Titus Burckhardt). *Études Traditionnelles*, Ekim-Kasım 1952, Aralık 1954.

“ ‘Je suis la Porte’ ”. *Études Traditionnelles*, June 1953, Temmuz-Ağustos 1953.

“La Genèse du Temple hindou”. *Études Traditionnelles*, Ekim- Kasım 1953, Aralık 1953.

“Les Fondements de l’Art chrétien”. *Études Traditionnelles*, Nisan Mayıs 1954.

“Les Fondements de l’Art musulman”. *Études Traditionnelles*, Haziran 1954.

“Le symbolisme du jeu des Échecs”. *Études Traditionnelles*, Ekim-Kasım 1954.

“Le Paysage dans l’Art extrême-oriental”. *Études Traditionnelles*, Nisan-Mayıs 1955.

“Commentaire succinct de la Table d’Émeraude”. *Études Traditionnelles*, Kasım-Aralık 1960.

“Considérations sur l’Alchimie (II)”. *Études Traditionnelles*, Kasım-Aralık 1961.

“ ‘Chevaucher le Tigre’ ”. *Études Traditionnelles*, Temmuz-Ekim 1962.

“Le Masque Sacré”. *Études Traditionnelles*, Kasım-Aralık 1963.

“Cosmologie et Science moderne”. *Études Traditionnelles*, Mayıs-Haziran 1964, Temmuz-Ekim 1964, Ocak-Şubat 1965, Mart-Nisan 1965, Mayıs-Ağustos 1965.

“La Prière d’Ibn Mashish”. *Études Traditionnelles*, Ocak-Şubat 1967.

“Mise au point en ce qui concerne l’édition française du livre *Alchimie: Sinn- und Weltbild* ”. *Études Traditionnelles*, Ocak-Şubat 1967.

“Le Vide dans l’Art Islamique”. *Hermès*, 1970.

“Caractères pérennes de l’art arabe”. *Journal of World History*, 1972.

“Fès, une ville humaine” (21 Nisan 1973 Fez Koruma Kurulu konuşması). *Études Traditionnelles*, Temmuz-Eylül 1984.

“Note sur le Prophète Mohammed”. Frithjof Schuon'un *Formes et Substance dans les Religions* isimli eserinde bir bölüm, ss. 86–87. Paris: Dervy-Livres, 1975.

Seyyid Hüseyin Nasr'ın *İslam, Perspectives et Réalités* isimli eserine Önsöz Paris: Buchet-Chastel, 1975.

“Les Sciences traditionnelles à Fès”. *Études Traditionnelles*, Ekim-Kasım 1977.

“Le Retour d’Ulysse”. *Études Traditionnelles*, Ocak-Mart 1979.

“Fès et l’Art de l’Islam”. In *Actes du Séminaire expérimental d’Animation culturelle*, 7 Mart-28 Nisan 1978. Uluslararası Kültür Teşvik Fonu, UNESCO, *Conférences*, Cilt: I, ss. 109–119, 1980.

“La Danse du Soleil”, *Connaissance des Religions* (Nancy, France), 1985.

Arapçadan Fransızcaya Çevirileri

De l’Homme Universel (“El-İnsânü'l-Kâmil”, ‘Abdülkerîm el-Cîlî, Kısmi Çeviri ve Giriş), Lyons, Derain, 1953; Paris, Dervy-Livres, 1975.

La Sagesse des Prophètes (“Fusûsü'l-Hikem”, İbnü'l Arabî, Kısmi Çeviri ve Giriş), Paris, Albin Michel, 1955 ve 1974.

Lettres d’un Maître Soufi (“Risaleler” Mevlay el-’Arabî ed-Derkāvî, Kısmi Çeviri ve Giriş), Milan: Archè, 1978; Paris: Dervy-Livres, 1978.

İngilizcede Yayımlanmış Kitapları

An Introduction to Sufi Doctrine (Fransızca'dan Çev. D.M. Matheson). Lahore: Ashraf, 1959; Wellingborough, England: Thorsons, 1976.

Siena, City of the Virgin (Almanca'dan Çev. Margaret Brown). Oxford: University Press, 1960.

Famous Illuminated Manuscripts (*Von wunderbaren Büchern* isimli eserin kısmi çevirisi). Olten and Lausanne: Urs Graf Verlag, 1964.

Sacred Art in East and West (Fransızca'dan Çev. Lord Northbourne). Bedfont, Middlesex, England: Perennial Books, 1967; Louisville, Kentucky: Fons Vitae, 2001; Bloomington, Indiana: World Wisdom Books, 2001.

Alchemy, Science of the Cosmos, Science of the Soul (Almanca'dan Çev. William Stoddart). London: Stuart and Watkins, 1967; Baltimore, Maryland: Penguin Books, 1972; Longmead, Shaftesbury, Dorset: Element Books, 1986; Louisville, Kentucky: Fons Vitae, 2001.

Moorish Culture in Spain (Almanca'dan Çev. Alisa Jaffa ve William Stoddart). Louisville, Kentucky: Fons Vitae, 1999.

Art of Islam: Language and Meaning (Fransızca'dan Çev. Peter Hobson). London: Islamic Festival Trust Ltd, 1976.

Mystical Astrology according to Ibn 'Arabî (Fransızca'dan Çev. Bulent Rauf). Sherbourne, England: Beshara, 1977; Louisville, Kentucky: Fons Vitae, 2002.

Fez, City of Islam (Almanca'dan Çev. William Stoddart). Cambridge, England: Islamic Texts Society, 1992.

Mirror of the Intellect: Essays on Traditional Science and Sacred Art (Çev. William Stoddart). Cambridge, England: Quinta Essentia, 1987; Albany, NY: SUNY, 1987.

Chartres and the Birth of the Cathedral (Almanca'dan Çev. William Stoddart). Ipswich, England: Golgonooza Press, 1995; Bloomington, Indiana: World Wisdom Books, 1995.

The Universality of Sacred Art, (*Sacred Art in East and West* isimli eserin özeti), Ed. Ranjit Fernando, (*The Unanimous Tradition* isimli çalışmada bir bölüm olarak), Traditional Studies Institute. Colombo, Sri Lanka: 1999.

İngilizcede Yayımlanmış Makaleleri

“Principles and Methods of Traditional Art”. *Art and Thought* (Coomaraswamy Festschrift). London: Luzac, 1947.

“The Spirit of Islamic Art”. *Islamic Quarterly* (London), December 1954.

Önsöz. *The Meaning of Icons*, Leonid Ouspensky ve Vladimir Lossky, (Çev. E. Kadloubovsky ve G. E. H. Palmer). Boston: The Boston Book and Art Shop, 1956; Crestwood, New York: St. Vladimir’s Seminary Press, 1983.

“Insight into Alchemy”. *Tomorrow*, Kış 1964; *Studies in Comparative Religion*, Yaz-Sonbahar 1979.

“Cosmology and Modern Science”. *Tomorrow*, Yaz 1964, Sonbahar 1964, Kış 1965; Ayrıca *Sword of Gnosis*’de (Ed.Jacob Needleman). Baltimore, Maryland: Penguin Books, 1974.

“Because Dante is Right”. *Tomorrow*, Yaz 1966.

“Perennial Values in Islamic Art”. *Al-Abhath*, Mart 1967; *Studies in Comparative Religion*, Yaz 1967; Ayrıca *God and Man in Contemporary Islamic Thought*’de. Beirut: Centennial, 1972; *Sword of Gnosis*’de (Ed.Jacob Needleman). Baltimore, Maryland: Penguin Books, 1974.

“Islamic Surveys: Four Works by Seyyed Hossein Nasr”. *Studies in Comparative Religion*, Kış 1968.

“The Symbolism of Chess”. *Studies in Comparative Religion*, İlkbahar 1969.

“Teilhard de Chardin (I)”. *Studies in Comparative Religion*, İlkbahar 1969.

“The Seven Liberal Arts and the West Door of Chartres Cathedral”. *Studies in Comparative Religion*, Yaz 1969; Ayrıca Kış- İlkbahar 1985.

“The Heavenly Jerusalem and the Paradise of Vaikuntha”. *Studies in Comparative Religion*, Kış 1970.

“The Void in Islamic Art”. *Studies in Comparative Religion*, İlkbahar 1970; Ayrıca Kış-İlkbahar 1985.

“Note on the Prophet Mohammed”. *Dimensions of Islam*, Çev.Frithjof Schuon, ss. 69–70. London: Allen and Unwin, 1970; Ayrıca *Form and Substance in the Religions* Çev. Frithjof Schuon, ss. 86-87. Bloomington, Indiana: World Wisdom Book, 2002.

“Arab or Islamic Art?”. *Studies in Comparative Religion*, Kış 1971; Ayrıca *Sword of Gnosis*’de (Ed. Jacob Needleman). Baltimore, Maryland: Penguin Books, 1974.

“Abstract Art in Ancient Fez”. *Du* (Zürich), March 1972.

Önsöz. *Geometric Concepts in Islamic Art*, Issam El-Said and Ayse Parman. London: Islamic Festival Trust Ltd, 1976.

“Introduction to Islamic Art” *The Arts of Islam*, Hayward Gallery Sergi Özel Kataloğu. London: The Arts Council of Great Britain, 1976.

“The Prayer of Ibn Mashîsh”. *Studies in Comparative Religion*, Kış-İlkbahar 1978; *Islamic Quarterly*, September 1978.

“The Return of Ulysses”. *Parabola*, Kasım 1978.

“Concerning the ‘Barzakh’”. *Studies in Comparative Religion*, Kış-İlkbahar 1979.

“Fez”. *The Islamic City*, UNESCO, Paris, 1980, ss. 166–176.

Önsöz. R. W. J. Austin’in Ibn ‘Arabî’nin *The Bezels of Wisdom* (Fusûs al-Hikam) Çevirisi. London: S.P.C.K., 1980; Ramsey, New Jersey: The Paulist Press, 1980.

“The Sacred Mask”. *Studies in Comparative Religion*, Kış-İlkbahar 1980.

“Teilhard de Chardin (II)”. *The Destruction of the Christian Tradition*, Rama Coomaraswamy, ss. 211–212. Bedfont, Middlesex, England: Perennial Books, 1981.

“The Role of Fine Arts in Muslim Education”. *Philosophy, Literature and Fine Arts* (Ed. Seyyid Hüseyin Nasr). Sevenoaks, Kent, England: Islamic Education Series, 1982.

“Traditional Science”. *Studies in Comparative Religion*, Kış-İlkbahar 1984.

“The Spirituality of Islamic Art”. *The Encyclopedia of World Spirituality*, Cilt:. 20 (Ed. Seyyid Hüseyin Nasr). London: Routledge and Kegan Paul, 1987; Ayrıca *Islamic Spirituality: Manifestations*’da (Ed. Seyyid Hüseyin Nasr). New York: Crossroad, 1991; London: SCM Press, 1991.

“The Universality of Sacred Art” (*Sacred Art in East and West* isimli eserin özeti). *The Unanimous Tradition* (Ed. Ranjit Fernando). Colombo, Sri Lanka: Institute of Traditional Studies, 1999.

“What is Conservatism?” (“The Conservative Man”). *Avaloka*, Cilt:5,Sayı: 1 & 2, Kış 1990; Ayrıca *Sacred Web*’de, Sayı: 3, Yaz 1999.

“Degrees of Symbolism in Islamic Art”. *Sophia*, Cilt: 5, Sayı. 2, Kış 1999.

İtalyancada Yayımlanmış Kitapları

L’Alchimia (Almanca’dan Çev. Angela Terzani Staude). Turin: Boringhieri, 1961; (Fransızca’dan Çev. Ferdinando Bruno). Milan: Guanda, 1981.

Scienza moderna e Sagzza tradizionale (Almanca’dan Çev. Angela Terzani Staude). Turin: Borla, 1968.

Siena, Città della Vergine (Almanca’dan Çev. Gisella Burgisser). Milan: Archè, 1978.

L’Arte sacra in Oriente e Occidente (Fransızca’dan Çev. Elena Bono). Milan: Rusconi, 1976.

Introduzione alle Dottrine esoteriche dell’Islam (Fransızca’dan Çev. Barbara Turco). Rome: Edizioni Mediterranee, 1979.

Simboli (Fransızca'dan Çev. Elisabetta Bonfanti Mutti). Parma: All'Insegna del Veltro, 1983.

Chiave spirituale dell'Astrologia musulmana (Fransızca'dan Çev.). Genoa: Basilisco, 1985.

İtalyancada Yayımlanmış Makaleleri

“Una Chiave spirituale dell'Astrologia secondo Muhyiddin ibn ‘Arabî”. *Rivista di Studii Iniziatici*, Naples, Ağustos-Ekim 1947.

Nota sul Profeta Mohamed. *Forma e Sostanza nelle Religioni*, Frithjof Schuon. Roma: Edizioni Mediterranee, 1984.

İspanyolcada Yayımlanmış Kitapları

Alquimia (Çev. Ana María de la Fuente). Barcelona: Plaza y Janés, 1971.

La Civilización Hispano-Árabe (Çev. Rosa Kuhne Brabant). Madrid: Alianza Editorial, 1977.

Esoterismo Islámico (Çev. Jesús García Varela). Madrid: Taurus Ediciones, 1980.

Sabiduría Tradicional y Ciencia Moderna (Çev. Jordi Quingles and Alejandro Corniero). Madrid: Taurus Ediciones, 1980.

Símbolos (Çev. Francesc Gutiérrez). Mallorca: José J. De Olañeta, 1982.

Clave espiritual de la astrología musulmana (Çev. Victoria Argimón). Mallorca: José J. de Olañeta, 1982.

Principios y Métodos del Arte sagrado. Buenos Aires: 1984.

El Arte del Islam (Çev. Tomás Duplá). Mallorca: José J. De Olañeta, 1988.

Ensallos sobre el conocimiento sagrado (Çev. Esteve Serra). Mallorca: José J. de Olañeta, 1999.

Chartres y el nacimiento de la Catedral (Çev. Esteve Serra). Mallorca: José J. de Olañeta, 1999.

Fez, ciudad del Islam (Çev. Esteve Serra). Mallorca: José J. de Olañeta, 1999.

Espejo del Intelecto (Çev. Esteve Serra). Mallorca: José J. De Olañeta, 2000.

İspanyolcada Yayımlanmış Makaleleri

“El Simbolismo del Ajedrez”. *Cielo y Tierra* (Barcelona), Sayı: I, 1982.

“El Arte sagrado”. *Cielo y Tierra* (Barcelona), Sayı: 6, 1983/1984.

Türkçede Yayımlanmış Kitapları

İslâm Tasavvuf Doktrinine Giriş, Çev. Fahreddin Arslan, Ribat Yayınları, İstanbul, 1982.

Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler, Çev. Volkan Ersoy, İnsan Yayınları, İstanbul, 1994.

Astroloji ve Simya, Çev. Mehmed Temelli, Verka Yayınları, İstanbul, 1999.

İslâm Sanatı, Dil ve Anlam, Çev. Turan Koç, Klasik Yayınları, İstanbul, 2005.

Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat, Sanatın İlkeleri ve Yöntemleri, Çev. Tahir Uluç, İnsan Yayınları, İstanbul, 2017.

Türkçede Yayımlanmış Makaleleri

" Tevrat, İncil ve Kur'an" (Titus Burckhardt'ın Abdu'l-Kerim el-Cili'nin İnsan-ı Kâmil Adlı Eserinden Özetleyerek Yayımladığı Makalenin Lisans Bitirme Tezi Olarak Tercümesi), Çev. Mustafa Şen, Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Ankara, 1974.

"Fas'ta An'anevî İlimler", Çev. Mustafa Tahralı, Kubbealtı Akademi Mecmuası, Yıl:8, Sayı:2, Nisan 1979, ss.31-43.

"Ehadiyet'in Veçheleri", Çev. Fahrettin Aslan, Yönelişler Aylık Sanat ve Kültür Dergisi, Yıl:1, Sayı:9, Aralık 1981, ss.13-16.

"İslâm Sanatının Esasları", Çev. Hakkı Önkal, Kubbealtı Akademi Mecmuası, Yıl:18, Sayı:1, Ocak 1989, ss.46-63.

"Simyanın Doğası ve Dili", Çev.Mehmet Temelli, Hece, Yıl:3, Sayı:30, Haziran 1999, ss.29-35.

Kaynak: Liste oluşturulurken Titus Burckhardt'ın çalışmalarının bir seçkisini sunan *The Essential Titus Burckhardt Reflections on Sacred Art, Faiths, and Civilizations*, (Ed. William Stoddart, World Wisdom, Bloomington, Indiana,2003.) isimli çalışma esas alınmış olup, listede eksik görülen ya da değişikliğe uğramış kısımlar tarafımızdan eklenmiştir.