

**T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
MÜHENDİSLİK VE FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**MİMARLIKTAKİ SEMBOLİZM
Kutsal'ın Mimariyle Buluşması ve Kâbe Örneği**

AYŞE NİHAL ALODALI

130201002

MİMARLIK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

TEZ DANIŞMANI: YRD. DOÇ. DR. NAZENDE YILMAZ

İSTANBUL 2015

TEZ ONAYI

FSMVÜ, Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 130201002 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Ayşe Nihal ALODALI, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "MİMARLIKTA SEMBOLİZM, Kutsal'ın Mimariyle Buluşması ve Kâbe Örneği" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile 19.06.2015 tarihinde savunmuş ve mezuniyeti hususunda enstitü için gerekli yeterlilikleri yerine getirmiştir.

Prof. Dr. İbrahim NUMAN

FSMVÜ

Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü Müdürü

Tez Danışmanı: **Yrd. Doç. Dr. Nazende YILMAZ**
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Suphi SAATÇI**
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Prof. Dr. Mualla YILDIZ
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Ayşe Nihal Alodalı

ÖNSÖZ

Mimarlık, bir toplumun -barınma başta olmak üzere- çeşitli ihtiyaçlarını karşılama ve bunu yaparken o toplumu duygusal yönden de destekleyecek nitelikte mekân düzenleri oluşturma becerisidir. Başka bir deyişle mimarlık, kendi özgün enstrümanlarını kullanarak kitlelere ulaşabilen ve çeşitli söylemleri ve mesajları onlara yansıtabilen bir iletişim biçimidir. Bu tanımlar ışığında ele alındığında mimarlığın her dönem ya da kültürün, her inanç sistemi ya da ideolojinin kendi özelliklerini yansıtan bir sembolizm dünyası oluşturmakta olduğu gözlemlenmektedir.

Bu çalışma ile, sosyal ve kültürel hayat, sanat ve din gibi pek çok alanda karşılık bulan ‘sembolizm’in, mimarlık alanıyla olan irtibatı, özelde kutsal ve mimarının bulunduğu yapı örneklerindeki sembolizm çıkarımları, daha özelde de İslam Mimarisi ve bu mimarinin en kutsal yapısı olan Kâbe’deki sembol ve işaretler, mevcut söylem ve yorumlar ekseninde ele alınarak değerlendirilmektedir.

Hem kuramsal çalışmaların üretilebildiği hem de uygulamaya dönük bir disiplin olan mimarlıkta bu iki önemli unsur arasında her zaman bir paralellik sağlamak mümkün olamamaktadır. Bununla birlikte kuramsal yönün mimari tasarımlara adapte edilebilir olması ve her ikisinin de bir arada devam etmesi, bir mimarinin özgünlüğü için en önemli etmenlerin başında gelmektedir. Bu tez çalışmasıyla, konu olarak işlenen “mimaride sembolizm” alanının, felsefi ve antropolojik arka planıyla kuramsal yönünün yoğun olması ve ilk dönem örneklerinden bugüne kadar mimarinin pratik boyutunda azımsanamayacak bir karşılığa sahip olması örneklerle ortaya koyulmuştur. Seçilen örneklerin, barındırdıkları sembolizm anlamının incelenmesi ile kuramsal aşamada ortaya konulan düşünceleri desteklediği görülmüştür.

Çalışmamız, her hangi bir mimari eserdeki sembolizme dair yeni ve özgün bir çıkarımda bulunma iddiası taşımamaktadır. Bu tez çalışması, ‘mimarlık ve sembolizm’ konusuna ilişkin, ulaşılabilmemiş mevcut kaynakları, hermenötik bir bakışla ve bütünsel bir çerçevede bir araya getirerek amacını gerçekleştirmiş ve bundan sonra konuya dair yapılacak çalışmalara zemin oluşturabilme hedefi doğrultusunda tamamlanmıştır.

Bu tez çalışması için evvela; yarım kalmış lisans eğitimimi tamamlamam ve devamını getirmem hususundaki teşvik ve manevi desteklerinden ötürü, muhterem hocam Prof. Dr Sadettin Ökten'e minnet ve şükranlarımı sunuyorum.

Danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Nazende Yılmaz'a ve üzerimde emeği geçen bütün hocalarıma teşekkürler ediyorum.

Yoğun çalışmalarım süresince manevi destekleri ile beni yalnız bırakmayan, kardeş kadar değerli arkadaşlarım; Asuman Emin, Dilara Güngör, Meltem Vural, Sema Sekban, Serap Sönmez ve Gülsen Yavuz'a, Sami Mardin, Rabia Özçelik ve Nilüfer Yalçın'a minnettarım.

Hayatımın her anında sevgileri ve destekleriyle beni kuşatan, bilhassa eğitim hayatımdaki bekleyişler ve imtihanlarla dolu uzun yıllar boyunca hep yanımda olan, babam Necati Alodalı, annem Huriye Alodalı, abim Fatih Alodalı, ablam Hilal Mardin ve sevgi dolu fedakâr ailemin her bir üyesine olan şükran duygularım sözle ifade edilemeyecek kadar büyüktür.

Ve özellikle, tüm destekleri ve varlığı için sevgili eşim Hüseyin Şen'e müteşekkirim.

Her daim kol kanat geren canım Annem ve Babama...

Mayıs, 2015

Ayşe Nihal Alodalı

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR	vii
ŞEKİL LİSTESİ	viii
RESİM LİSTESİ	x
ÖZET	xii
SUMMARY	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Kapsamı ve Yöntem Bilgileri.....	4
1.2. Literatür Taraması	5
2. SEMBOLİZM	7
2.1. Sembolizmin Tanımı ve Kavramsal Çerçevesi	7
2.2. Sembol ve Sembolizmin Tarihi	14
2.3. Sanatta Sembolizm	18
2.4. Dinde Sembolizm	24
3. MİMARLIK VE SEMBOLİZM	41
3.1. Mimarlık ve Sembolizm İlişkisine Kavramsal Yaklaşım.....	41
3.1.1. Mimari Biçim ve Sembol İlişkisi	44
3.1.2. Sembol Yapılar/ Yapılarda Semboller	46
3.2. Mimarlık Tarihinde Sembolizm	58
3.3. İslam Mimarisi'nde Semboller ve İşaretler	93
4. KUTSAL'IN MİMARİYLE BULUŞMASI	154
4.1. Kutsal Kavramı ve Mimarideki Karşılığı	155
4.2. İslam Mimarisi'nde Kutsal Mekân Anlayışı	165

4.3. Kâbe.....	169
4.3.1. Kâbe; Bir Kutsal Sembol	170
4.3.2. Kâbe Tarihi	180
4.3.3. Kâbe Mimarisi	189
4.3.4. Kâbe’de Mimarlık ve Sembolizm İlişkisi	202
4.3.4. 1. Kâbe’de Biçim Sembolizmi	202
4.3.4. 2. Kâbe’de Merkez Sembolizmi.....	211
4.3.4. 1. “Kâbe Sembolizmi”nin Uygulandığı Bir Örnek; Selimiye Camii Müezzin Mahfili.....	231
5. SONUÇ.....	240
KAYNAKÇA	244

KISALTMALAR

Age.	: Adı Geçen Eser
Bkz.	: Bakınız
bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
ev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Ed.	: Editör
Hz.	: Hazreti
H.	: Hicrî
M.	: Miladi
M.Ö.	: Milattan Önce
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
vb.	: ve benzerleri
vd.	: ve diğeri

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1 Sagrada Familia'nın Barcelona'nın sembolü haline geldiğini örnekleyen grafik çalışmaları.....	46
Şekil 3.2 Sidney Opera Binası'nın Sidney'in sembolü haline geldiğini örnekleyen grafik çalışmaları.....	47
Şekil 3.3 Sembol Yapılar ve Temsil Ettikleri Kentler/ Ülkeler.	48
Şekil 3.4 Biçimin oluşturulması ve yorumlanışındaki çeşitli etmenler.	52
Şekil 3.5 Maya ve Aztek piramitlerini tasvir eden görseller.....	64
Şekil 3.6 Mason Mabetlerinin Mimarisini Etkileyen Ve Masonluğun En Önemli Simgelerinden Göz Ve Piramit, Gönnye ve Pergel, Altı Köşeli Yıldız.	66
Şekil 3.7 Masonik Mabet Şeklinde Tasarlanan Kent: Washington ve kentin "Federal Üçgen" denilen sembolü oluşturan ışımsal planı.....	66
Şekil 3.8 Meru Dağı Merkezli Bir Dünya Haritası, (14.yy).....	69
Şekil 3.9 Angkor Vat Tapınağı Planı	70
Şekil 3.10 Borobudur Tapınağı, (Perspektif ve Kesit) Cava, Endonezya.....	71
Şekil 3.11 Borobudur Tapınağı, (Plan), Cava, Endonezya.	72
Şekil 3.12 Manjuvajra Mandalasının Thangka tablosu.....	72
Şekil 3.13 Tipik katolik kilise mimarisini gösteren bir tasvir.....	80
Şekil 3.14 Berlin Yahudi Müzesi Planı.....	87
Şekil 3.15 Çarpıtılmış Davud yıldızının Berlin hava fotoğrafı üzerine kavramsal çizimi.....	90
Şekil 3.16 El-Hasekî Camii Mihrabı, Bağdat. (745)	129
Şekil 3.17 Hipostil Camiye Örnek, Samarra Ulu Camii (852), Irak.	130
Şekil 3.18 Süleyman Mâbedi (Kudüs Mabedi)'nin İnşa Sürecini Anlatan Bir Tasvir.....	136
Şekil 3.19 Mescid-i Aksa ve Kubbetü's-Sahra'nın da bulunduğu "Tapınak Dağı'nın, 2. Tapınak Dönemi (M.Ö.516- M.S.70) ve bugünü.....	139
Şekil 3.20 Kubbetü's-Sahra, Perspektif.	143
Şekil 3.21 Kubbetü's-Sahra, Üç Boyutlu Kesiti.	143

Şekil 3.22 Tac Mahal, Plan, Kesit ve Görünüşü.	149
Şekil 3.23 18. yy.dan Bir Tac Mahal Tasviri.	150
Şekil 3.24 Ekbernâme'den Tıpık Bir Çehar Bağ'ı Anlatan Minyatür.	151
Şekil 3.25 Tac Mahal planı ve İbn Arabî'nin Fütuhât-ı Mekkiyye isimli eserinde yer verdiği "Arz El-Haşr" diyagramı.	153
Şekil 4.1 Mekke Haremi ve sınırlarını gösteren harita.	167
Şekil 4.2 Hz. İbrahim zamanında Kâbe.	192
.....	192
Şekil 4.3. Kureyşliler zamanında Kâbe.	184
Şekil 4.4 Abdullah bin Zübeyr Zamanında Kâbe ve Haccâc ve Sonraki Dönemde Kâbe.	186
Şekil 4.5 Kâbe Planı.	194
Şekil 4.6 Kâbe'nin Mimarî Anatomisi.	195
Şekil 4.7 Moustafa Ahmad'ın "İlahi Mükemmeliyetin Sıfatları" İsimli Çalışması.	205
Şekil 4.8 Pekin Şehir Haritası.	207
Şekil 4.9 Kâbe'de Köşe Bölgelerdeki Sembolik Atıflar.	209
Şekil 4.10 Kâbe'nin Merkez Olması, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Mârifetnâme.	220
Şekil 4.11 Latife Spiker'in "Urban Prayer/ Şehir İbadeti" İsimli Çalışması.	223
Şekil 4.12 Latife Spiker'in "Circling The Ka'ba/ Kâbe'yi Tavaf" İsimli Çalışması.	224
Şekil 4.13 Dinsel Yolculuk Kavramının Mimari Tasarımı Etkileyen Üç Eylem Şeması.	226
Şekil 4.14 İçeri Doğru Gitme Eyleminin Temsili.	226
Şekil 4.15 Selimiye Camii Planı.	235
Şekil 4.16 Selimiye Müezzin Mahfili, Platform Altındaki Düzlemden Plan ve Görünüş.	236
Şekil 4.17 Kâbe Planı.	236

RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim 3.1 Delf Mabedi, Yunanistan	63
Resim 3.2 Angkor Vat Tapınağı (12.yy), Kamboçya.	70
Resim 3.3 Borobudur Tapınağı, (Hava Resmi), Cava, Endonezya.....	71
Resim 3.4 Cennet Tapınağı, Pekin.....	73
Resim 3.5 Szeged Sinagogu, Ahid Sandığı,.....	76
Resim 3.6 Devamlı yanan ışığı sembolize eden “nertamid”	77
Resim 3.7 Amsterdam sinagogunda bir”Bima” (Kürsü).	77
Resim 3.8 Yedi kollu şamdan.	78
Resim 3.9 Gotik Katedrallerde Vitraylı Renkli Cam Örneği, Canterbury Katedrali’nden Bir Pencere, 13.yy.	82
Resim 3.10 Paris Notre Dame Katedrali.	83
Resim 3.11 Sagrada Familia, Barcelona.	85
Resim 3.12 Berlin Yahudi Müzesi, Jüdisches Museum Berlin.....	88
Resim 3.13 Berlin Yahudi Müzesi, Jüdisches Museum Berlin.....	89
Resim 3.14 Berlin Yahudi Müzesi- Katliam Kulesi.	91
Resim 3.15 Berlin Yahudi Müzesi- Sürgün Bahçeleri.....	92
Resim 3.16 Irak'ın ulusal simgesi olan Samarra'nın spiral minaresi.....	99
Resim 3.17 Cami ve birkaç kez yeniden inşa edilmiş medrese arasındaki açık alanı belirleyen Buhara'daki Kalayan minaresi.	99
Resim 3.18 Ülkelerinin Sembolü Olan Minarelerin Pullarda Kullanılması.	100
Resim 3.19 Süleymaniye Camii Kubbesi ve Tezyinatı, İstanbul.....	107
Resim 3.20 Selimiye Camii Kubbe İçi Tezyinatı, Edirne.....	108
Resim 3.21 Mescidi Şah (1629), İsfahan.	109
Resim 3.22 Gök Kubbeyi Temsil Eden Türk Kubbesi (Topakev) Örnekleri	110
Resim 3.23 Babüssaade, Topkapı Sarayı, İstanbul.	112
Resim 3.24 Sultan II. Mahmut Dönemi altın,gümüş, elmas, inci, mine askı.....	112
Resim 3.25 Kutub Minar (12.yy), Delhi, Hindistan.....	115

Resim 3.26 Cam Minaresi (1190), Afganistan.....	116
Resim 3.27 Cam Minaresi, Afganistan.	117
Resim 3.28 Kalyan Minaresi, Buhara.	117
Resim 3.29 Kalyan Minaresi, Buhara.	118
Resim 3.30 Rüstem Paşa Camii Mihrabı'nda "mihrap ayeti" Tezyinatı, İstanbul... 120	
Resim 3.31 Tezyinatında Nur Suresi Hattı Olan Bir Mihrap Örneği, İsfahan,(1600).	122
Resim 3.32 Ayasfya Mihrabındaki Kandiller.	123
Resim 3.33 El-Hamra Sarayı Elçiler Salonu Kubbesi Tezyinatı.	126
Resim 3.34 Kurtuba Cami, Mihrap Kubbesi.....	129
Resim 3.35 Hipostil Camiye Örnek, Samarra Ulu Camii (852), Irak.	130
Resim 3.36 Irak Dinarında Ülkenin Sembolü Olan Samarra Ulu Camii görseli.	131
Resim 3.37 Kudüs'ün suru, Kubbet-üs-Sahra, Mescid-i Aksa; Kudüs.	139
Resim 3.38 Mescid-i Aksa Dış ve İç Görünüşleri, Kudüs.	140
Resim 3.39 Kubbetüs Sahra'nın Genel Görünümü.	141
Resim 3.40 Tac Mahal, Agra, Hindistan.....	147
Resim 4.1 II. Selimin Emri Ve Mimar Sinan'ın Planlamasıyla İnşa Edilen Soğan Kubbelere.....	188
Resim 4.2 Suud Döneminde Kâbe İnşaatında Tavaf Alanının Tamamen Mermerle Kaplanması ve 2. Kat Revakların Çıkılması.	188
Resim 4.3 Mekke Hava Fotoğrafı.	190
Resim 4.4 Kâbe ve Mescid-i Haram Hava Fotoğrafı.	190
Resim 4.5 Kâbe ve Tavaf Alanı (Metaf).	195
Resim 4.6 Makam-ı İbrahim; Mescid-i Haram, Mekke.	198
Resim 4.7 İbadet Eden Müslümanlar ve Merkezde Kâbe.....	224
Resim 4.8 Selimiye Camii, Müezzin Mahfili, Edirne.....	234
Resim 4.9 Selimiye Camii, Merkezde Müezzin Mahfili.....	235

ÖZET

Bu çalışmanın konusu; ‘Mimarlık’ta Sembolizm’in, mevcut söylem ve yorumlar ekseninde, hermenötik bir yaklaşımla değerlendirilmesidir. Bu minvalde; sosyal ve kültürel hayat, sanat ve din gibi pek çok alanda karşılık bulan ‘sembolizm’in mimarlık alanıyla olan irtibatına, özelde kutsal ve mimarının bulunduğu yapı örneklerindeki sembolizm çıkarımlarına, daha özelde de İslam Mimarisi ve bu mimarinin en kutsal yapısı olan Kâbe’deki sembol ve işaretlere değinilmektedir.

Çalışmada, mimarlıkta sembolizm konusunda tevatür şeklinde dolaşan hikâyeleri bilimsel bir mesnede dayandırma iddiasından ziyade, konuya dair yapılmış yorumları ve çalışmalarını bir araya derleyerek bu alandaki yeni oluşumlara bir kapı aralayabilmek öngörülmektedir.

Tez çalışmasının hedefleri; Mimarlık ve sembolizm ilişkisine dair temel tanımlamaları yapıp, kavramsal yaklaşımları derlemek, Mimarlığın iletişim işlevini yüklenen bir eylem olduğuna vurgu yapmak ve Mimaride sembolizm izlerini örnekler üstünden tahlil etmektir. Böylece sembolizmin mimarideki yansımalarının, özellikle kutsalın mimariyle bulunduğu örneklerdeki güçlü etkisinin vurgulanması ve bu etkinin özel bir alan olan İslam mimarisinde ve devamında da daha özel bir örnek olarak Kâbe üstünde daha detaylı olarak irdelenmesi hedeflenmiştir.

Dünyada pek çok uygulama örneği bulunan ‘Mimarlıkta Sembolizm’e dair bilimsel bir çalışma ortaya koyarak literatüre bir katkıda bulunmak ve sonraki yapılacak çalışmalara zemin oluşturabilmek ise çalışmanın esas amacını oluşturur.

Çalışmada tümden gelim metodu kullanılmış ve esas konu, genelden özele doğru bir akışla değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak mimarlıkta sembolizmin; zaman ve mekân sınırı olmaksızın çeşitli kitlelerce ortak bir dil olarak kullanılmakta olduğu, bununla birlikte sembolizmin mimari bir eserin muhataplarının öznel ve değişken yorumlar çıkarmasına da imkân tanıyan zenginleştirici etkileriyle önemli bir unsur olduğu anlaşılmaktadır. Ve böylece mimarlık, içinde barındırdığı sembolizm unsurları ile inanç başta olmak üzere, kültür, sanat, ideoloji, vb. alanlardaki mesajların dışavurumunu temin eden ve diğer temel fonksiyonlarına ilaveten iletişim fonksiyonunu da içeren bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mimarlık, Sembolizm, Kutsal, İslam Mimarisi, Kâbe.

SUMMARY

The subject of this thesis is the evaluation of symbolism in architecture with a hermeneutic approach and with respect to the current discourse and interpretations. And in this context, it deals with the relationship between symbolism and architecture, which permeates through many fields such as social and cultural life, art and religion and particularly with interpretations of symbolism at examples of buildings where the sacred and architecture meet and especially at Islamic architecture and the symbols and signs at its most sacred building, the Kaaba. This thesis, aims to form a synthesis of works and opinions about the subject rather than trying to find a scientific basis for stories on architectural symbolism which circulate as hearsay. The aims of this thesis are: to make the basic definitions of the relationship between architecture and symbolism, to compile conceptual approaches, to emphasize that architecture is an action that carries a communicative functionality and to track the traces of symbolism in architecture by means of examples. Doing so, to emphasize the powerful effect of the reflections of symbolism especially in cases where the sacred meets architecture and to examine to effect in the special field of Islamic architecture, particularly on the Kaaba, as a special example.

The main of this thesis is to produce a scientific work on ‘symbolism in architecture, for which there are many explanations in the world and finally to provide a basis for subsequent works. In this thesis, the deduction method has been used and the issue has been dealt with going from the general to the special.

As a conclusion, it becomes clear that symbolism in architecture is a language which is being used by the mass without the borders of time and space, and in relation to that, that symbolism with its enriching effects is an important element, which allows the collocutors of a work of architecture to make subjective and variable interpretations. And as a result of that, that Architecture, with the elements of symbolism which it shelters, comes forward as an action which provides the expression of the messages in the fields of, most importantly faith and also of culture, art, ideology etc. And in addition to its other primary functions, also bears a function of communication.

Keywords: Architecture, Symbolism, Sacred, Islamic Architecture, Kaaba.

1. GİRİŞ

“Mimarlık eseri, sanatçının varlık ve kâinatın yapısına ait gerçeklikleri sezmiş ve tasavvur edişinin yansıması oranında yücelik kazanır. Modern semantiğin yaklaşımına göre, gerçek sanat ve mimarlık eseri bir mesaj bütünlüğüdür. “Tebliğ sunmak ve o noktada durmak” şeklindeki İslamî kurala uyan İslam kültürlerinde mimarlık eserleri, şüpheli olandan arınmış bir tavır içinde, ortaya koydukları mesajları en azla yetinen suskunluklarıyla yüceltirler... İslamiyet her an yeniden oluşan bir varlık ve kâinat tasavvuruna sahip olduğundan, İslam mimarlık sanatı hareket halindeki insanın her farklı noktada yeni veçhelerini algıladığı, her yeni adımda bir önceki hatırlanarak zamanın bütünlüğü içinde kavranabilecek bir yapıdadır. Bu sebeple İslam mimarisi, tek bir noktadan bakılarak anlaşılabilir; eser kendisine yönelik bakış noktasına ve tarzına göre sürekli farklı vasıflar kazanır.”

(Cansever, 2010c: 12)

Mimarlık, yaşamımızın her anında bizi çepeçevre kuşatıp bizimle beraber olan ve her an içimizde hissettiğimiz, ne yaparsak yapalım kendisinden kaçınmadığımız bir sanat ve varlığın bütün alanlarını kapsayan bir disiplindir. (Roth, 1999: 19)

Mimarlık; aktörler değişse de, içinde can bulduğu medeniyetler yıkılıp yenileri kurulsa da, farklı kültür ve coğrafyalar, farklı kullanıcı ve kullanım biçimleri arasında geçmişten geleceğe uzanan bir köprü olarak her zaman ve mekânda varlığını sürdürmektedir. Mimarlığın bu var olma sebebi, başta kullanıcılarının barınma ihtiyacını karşılamak olmakla birlikte, insanların zihin ve duyu dünyalarındaki etkin rolünün baskınlığıyla çeşitlenerek artmaktadır. Zamanla bir takım artı fonksiyonlar yüklenen mimari eserler, böylece temsil ettikleri kültürlerin hangi yönde geliştiğini yansıtan birer sembol olarak da anlam taşımaya başlamışlardır. (Mülayim, 2005: 91)

Mimari olarak inşa edilmiş bütün çevrenin, içinde barındırdığı anıtları, evleri, meydanları, yolları ve mabetleriyle birlikte bütün yapıların, geçmiş ve geleceğin tamamıyla bir diyalog halinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Dünya tarih sahnesindeki mevcut mimari izler, adeta insan varlığının tarihe düşülmüş fiziksel kayıtları olarak karşımıza çıkmakta ve bu yazılı olmayan belgeler

kendi özel dilleriyle insanlığa pek çok dönem, pek çok farklı kültür ve inanca dair sözler söylemektedirler. Tüm bu yönleriyle mimarlığın, muhataplarıyla iletişim kurma rolünü de karşılayan bir eyleme dönüştüğü ve bir iletişim kurma ve temsil etme biçimi olarak söylediği ve söyleyeceği çok sözü olduğu sonucuna varılmaktadır.

Mimarlığın temsil ettiklerini anlayabilmenin en ideal metodu ise, nihai ürün olan yapıları, gerek yapısal gerekse form bakımından ifade ettikleri ve tarihleri boyunca kendilerine yüklenen anlamlar, atıflar ve çeşitli yorumlarla birlikte detaylandırarak incelemek olacaktır.

Bir mimari eser tahlil edildiğinde, yapının mimarisini etkileyen fiziksel (yerleşim, iklim, malzeme, vb.) ve kültürel faktörlerin (ekonomi, gelenekler, dini inanışlar, sosyolojik hayatlar, sanatsal yaklaşımlar, vb.) nicelikleri ve bunların mimariyi hangi yönleriyle, ne derecede etkilemiş olduklarıyla karşılaştırılması beklenmektedir. Mimarının tasarım kararlarını etkileyen bu etmenler, çoğu zaman doğrudan görülüp algılanabilmekte, bilimsel yollarla ölçülebilmekte, bilimsel kaynaklarda da bu verilerle yer alabilmektedirler. Bununla birlikte bir mimari esere veya eserin bölümlerine dair yapılan alternatif okumalarda, çoğunlukla metafizik temellere isnat edilen ve tarihin her döneminde ve hemen her coğrafyada örneklerine rastlanabilen, mimarının tasarımını doğrudan ilgilendiren/etkileyen bir takım unsurlar da mevcuttur. Mimarlığı gerek formel gerekse yapısal olarak etkileyen bu etmenlerden semboller, özellikle '*mimari bir dil*'in oluşturucusu olmaları bakımından öne çıkmaktadırlar.

Sembolizm; bir sözü, bir düşünceyi, mesajı, inanışı, ya da kültürel bir yaklaşımı, çeşitli simge ve işaretlerle biçimlendirerek/ yorumlayarak ifadelendirmeye imkân sağlamaktadır. Semboller üzerine bina edilen '*Sembolik Dil Anlayışı*', genel olarak bazı konularda dille tecrübe arasında tam bir örtüşmenin olmadığı gerçeğine dayanır. Sembolizme göre, dilin sınırları tecrübenin son sınırları demek değildir. Yani dille ifade edilmesi zor olan veya dilin erişemediği hakikatlerin, başka türlü anlaşılma ve kavranma şekilleri bulunabilmektedir. Sanat, edebiyat ve din gibi alanlarda, nesnel ve katı gerçekliğe dayanan veya onu çağrıştıran bir dil yerine, bireye hakkını veren

sezgiye dayalı esnek bir dil, bu anlama ve kavrama imkânının temin edicisi olabilmektedir. (Koç, 1998:95)

Mimarlık, diğer tasarlananlara oranla daha temas edilebilir ve daha uzun ömürlü bir yapıya sahip, tesir alanı ve tesir süresi daha geniş bir disiplindir. Anlatım biçimlerinin zenginlikleri, muhataplarının çeşitliliği ve hiçbir ayırım gözetmeksizin kolayca geniş kitlelere ulaşabilirliğinin olması gibi sebeplerle diğer tasarım ve sanat disiplinleriyle kıyaslanamayacak bir güce ve etkiye sahip olan mimarlık disiplini için, bahsi geçen bu ‘sembolik dilin’ varlığı özel bir yer ihtiva etmektedir.

Dünya tarihi kadar eski olduğunu varsaydığımız ‘mimarlıkta sembolizm’ ilk çağlardan itibaren ele alındığında, çeşitli totem ve heykellerden büyük ve anıtsal yapılara kadar karşılaşılan örneklerin tamamına yakınının kutsalla bağ kuran mimari oluşumlar oldukları gözlemlenmektedir. Bu durumu, bir nevî metafizikle kurulan bağların temsili olan ‘kutsal’ kavramının, metafizik söyleme en yakın ve kişisel çıkarıma en yatkın dillerden birisi olan sembolik dilin kullanımıyla, mimari eserler vasıtasıyla aktarılması şeklinde yorumlayabiliriz.

Böylece sembolizm; ‘kutsal’ın yorumunu mümkün kılan teorik şifreyi sunarak, pek çok dinde inanıla gelen ve şuan ki tecrübe düzleminde algılanamayan âlemin temsil edilmesini kolaylaştırmış olmaktadır. (Schwarz,1997: 284)

İşte bu düşüncelerden hareketle, “mimarlıkta sembolizm” söyleminin tahlili ve ‘sembollerin mimarlıkla kurduğu ünsiyet’ ve özellikle ‘kutsalla mimarinin bulunduğu eserlerdeki özgün tasarımların arka planlarının anlaşılmasında sembolizmin yeri’ gibi konuları araştırıp birarada toplamak ve mimarlık alanında sembolizmin tarihi süreç içerisindeki seyrini, insana ve topluma yansımalarını işlemek önem kazanmaktadır.

Buraya kadarki ifadelerin anahtar kelimeleri olarak ‘mimarlık’, ‘sembolizm’ ve ‘kutsal’ kavramlarına, içinde yaşadığımız coğrafya ve kültür ekseninde yaklaştığımızda, ‘İslam Mimarisinde Sembolizm’ başlığı ve devamında da İslam’ın kutsal mekânı olan ‘Kâbe’ karşımıza çıkmaktadır. İslam mimarlığının en kutsal anıtı

olan Kâbe'ye dair 'biçim' ve özellikle de 'merkez' sembolizmi bağlamındaki söylemlerin biraraya getirilmesinin, bu konular hakkında yapılacak daha kapsamlı çalışmalar için bir zemin oluşturabilmesi öngörülmektedir.

Bu minvalde çalışmamızla; Sembolizmin mimarlık disipliniyle olan etkileşimi ile 'Kutsal' ve 'Mimari'nin buluşma noktalarındaki sembolizm tezahürleri, örnek yapılar ve bunlara dair yorum ve söylemlerin ekseninde ortaya koyulmakta ve konu İslam Mimarisi ve Kâbe'deki sembol ve işaretler ele alınarak detaylandırılmaktadır.

1.1. Çalışmanın Kapsamı ve Yöntem Bilgileri

'Mimarlıkta Sembolizm'i konu alan bu çalışmada "Kutsalın Mimariyle buluşması", sembolizm bağlamında ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışma kapsamında, amaç doğrultusunda incelenen sembolizm unsurları, kutsal mekânlar ve özellikle de İslam mimarisinde öne çıkan örnekler ve Kâbe'nin irdelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

Oldukça açılımlı ve geniş olan konusu itibariyle çalışmanın sınırları, en temel kavramlar, alanın en önde gelen örnekleri ve çalışmaya en çok katkıda bulunacağı düşünülen yorumlar esas alınarak oluşturulmuştur. Bu nedenle yapılan araştırmanın felsefi ve tarihsel anlatımının derinliği bahsi geçen kavramlara ışık tutacak ölçüdedir.

Sembolizm kavramı ve tarihçesi, sanat ve din sahalarındaki yeri ve önemi, asıl açıklayıcı olacak bağlamda incelenmiştir. Konu kapsamına dâhil olabilecek birkaç küçük örnek dışında, sayı, harf, renk, amblem sembolizmi gibi daha detaylı çalışılması gereken başlıklar inceleme dışında tutulmuştur.

Çalışmada 'Mimarlıkta Sembolizm' konusu, kutsala adanmış ya da kutsalı yaşatan mimari örneklerle irdelenmiştir. Bunu yaparken, konunun genişliği dikkate alınarak, örneklendirmelerin mimarlık tarihinde yer bulmuş ve sembolizm atıfları yoğun olan yapılarla sınırlandırılması uygun görülmüş, kültür, inanç ve dönem bağlamında

çeşitliliğe önem verilmiş ve seçilen yapılarda detaya girmeden genel anlamda öne çıkan sembolik unsurlara değinilmiştir.

Tezde izlenen yol, konunun belirlenmesi ile literatür araştırması yapılması, oluşturulan kavramsal çerçeve dahilinde sembolizmin mimarlık eylemi ile somut ilişkisinin incelenmesi, farklı dönem, farklı kültür ve inanç sistemlerindeki örneklerin ele alınarak irdelenmesi ve sonuçların tartışılmasıdır.

Tez çalışmasında bölümler oluşturulurken tümdengelim metodu uygulanmıştır. İlk önce sembolizm ve etkilediği alanlardan genel olarak bahsedilmiş, sonrasında mimarlık sembolizm ilişkisi eldeki veriler ışığında ortaya koyulmuş, son olarak da tek bir örnek yapı (Kâbe) üstünden daha detaylı bir sembolizm okuması yapılarak asıl konunun sağlanması çalışılmıştır.

Çalışma boyunca her bölümde iki aşamalı bir anlatım uygulanmıştır. Birinci aşamada o bölüme dair tanımlamalar yapılarak kavramsal yaklaşımlar incelenmiş, ikinci aşamada da mevcut mimari örnekler üstünden yapılmış sembolizm yorumlamalarına yer verilmiştir.

1.2. Literatür Taraması

Çalışma sürecinde yapılan literatür taramasında, sembolizm kavramının tanımlamalarını, içeriğini ve açılımlarını irdeleyen, özellikle felsefe, sanat, edebiyat ve din alanlarıyla temasını konu alan pek çok bilimsel çalışmaya ulaşılmıştır. Fakat müstakil olarak mimarlık ve sembolizm ilişkisinin işlendiği Türkçe kaynakların bulunmadığı tespit edilmiştir.

Tez çalışması boyunca özellikle; *René Guénon* ve *Annemarie Schimmel'in* metafizik anlamlara dair yorumlarından, *Mircae Eliade'nin* dinler tarihi alanındaki sembolizm tespitlerinden, *Samer Akkach'ın* kozmoloji ve mimarlıkla ilgili Kâbe konusundaki çıkarımlarından, *Titus Burckhardt'ın* İslam Sanatları'ndaki sembolik detayları deşifre

edici söylemlerinden, *Oleg Grabar*'ın *İslam Mimarisi'nde Simgeler ve İşaretler* isimli alanının nadir örneklerinden birisi olan çalışmasından ve *Turgut Cansever*'in İslam mimarisindeki sembolik unsurlar hakkında mimarlık felsefesi bağlamındaki incelemelerinden istifade edilmiştir.

Konuya dair ulaşılabilmiş sınırlı sayıdaki kaynağın çoğunluğunun yorumlama usulüyle yaptıkları katkılara yer verilmekle birlikte, bunların adı geçen isimlerin kendi görüşleri olduğuna özellikle vurgu yapılmıştır. Dolayısıyla karşılaştırmalı bir okumayla yapılmış çelişkili yaklaşımlar ancak bilgi düzeyinde tutulmuş, kavramların özlerinin yakalanması adına ilk kaynakların irdelenmesine dikkat edilmiştir.

Literatür araştırmaları ve arşiv oluşturma çalışmaları sırasında; **Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Kütüphanesi, İslami Araştırmalar Merkezi Kütüphanesi, Utrecht Üniversitesi Kütüphanesi, YÖK Tez Arşivi** ve özellikle Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi Online Arşivi ve internet ortamında bilimsel arşiv hizmeti veren çeşitli sitelerden yararlanılmıştır.

2. SEMBOLİZM

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle sembolizmin farklı kaynaklardaki çeşitli tanımlarına yer verilmekte ve asıl konuyu doğru temellendirebilmek için bir kavramsal çerçeve oluşturmaya çalışılmaktadır. Çalışma boyunca yoğun olarak kullanılacak sembolizm kavramları tek tek ele alınarak benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koyulmaktadır. Sembolizmin tarihsel sürecine değinilmekte ve en çok etkisini gördüğümüz sanat alanındaki yansımalarına kısaca temas edilmektedir.

Çalışmanın bütünündeki odak noktanın ‘kutsal ve mimarinin buluşması’ olması sebebiyle “Dinde Sembolizm” ayrı bir başlık olarak işlenmekte ve yine çalışma için seçilen odak yapı’nın Kâbe olması dolayısıyla da İslam’da Sembolizm bu bölümde daha detaylı olarak işlenmektedir.

2.1. Sembolizmin Tanımı ve Kavramsal Çerçevesi

“Sembolik dil ve sembolizmin evreni, bütün somut durumların ötesinde yer almakta. Bedeni temellendiren ruh gibi, uçsuz bucaksız metafizik çağrışımları ve anlamsal şeffaflığı ile kimi olguları ve nesnelere başka idrak yüzeylerine yükseltmekte. Sembolizmin bu gizemli atmosferi iledir ki, geçirgen ve sınırlı olgular evreni, keskin idraklere başka boyuttan mesajlar gönderen bir derinliğe bürünür.”

René Guénon

Siyah ve Beyaz (Sembolizmi)

Sembolün, kullanıldığı alana göre değişkenlik gösteren, felsefeciler, psikologlar, tarihçiler, ilahiyatçılar tarafından oluşturulmuş çeşitli kuramları ve birbirine benzerlik göstermekle birlikte anlam bakımından tam olarak örtüşmeyen farklı tarifleri bulunmaktadır. (Atasağun, 1997:3699)

Sembol (İng. symbol; Fr. symbole; Al. symbol) sözlükte “anlaşılması ya da algılanması zor olan bir düşünce ya da varlık hakkında benzerlik, uygunluk ve bütünlük gibi çeşitli yollarla bir grup insanın ittifak ettiği ve belli bir anlam yüklediği işaretler” olarak tanımlanmaktadır. Sembolün terim manası ise “geçici olanda ebedî olanın görünür hale gelmesi, yarı yarıya şeffaflaşmasıdır. (Wellek ve Varren, 1993: 163)

Bir başka tarife göre sembol; “Bir düşünce, fikir ya da nesnenin yerini tutan, bir kavramı veya bir düşünceyi belirten, gözle görülür ve anlamı biliniş işaret demektir. Bir anlamı ifade etmek için kullanılan sözcük, işaret ya da mimik olarak sembol, kendisine ortak bir sözleşme, anlaşma, uzlaşma ya da gelenek aracılığıyla belli bir anlamı aktaran bir işaret, belirli bir nesne, süreç veya işlemi ima etmeye yarayan şeyi tanımlar.” (Cevizci, 2000: 840)

“Sözlükte simgeyle aynı anlama geldiği söylenen sembol için “anlaşılması ya da algılanması zor olan bir düşünce ya da varlık hakkında benzerlik, uygunluk ve bütünlük gibi çeşitli yollarla bir grup insanın ittifak ettiği ve belli bir anlam yüklediği işaretler “denmektedir” (Çetindağ, 2011: 263)

Sembol terimi; simge, remiz, timsal anlamlarında da kullanılmaktadır ve eşya âleminde ya da tabiattan alınarak bir toplumun veya kavmin hafızasındaki tarihi akış ve birikim içinde özel bir anlam kazanan ve bir duygu ve düşüncenin anlatımında kullanılan ifadelerle verilen ortak addır. Başka bir ifadeyle “ ilişki, çağrışım, gelenek veya benzerlik dolayısıyla bir şeyi bir başka şeyle temsil etmek, göstermek ya da ima etmektir. (Karataş, 2011)

Sembolizm, bir düşüncenin veya olayın sayılar ve şekillerle anlatılması (URL 1), bir niteliğin, soyut bir şeyin canlı ya da cansız göstergesidir. (Anonim, 1986a: 10344)

Sembol, belirsizlik içinde, görülmeyen bir realiteyi yansıtan bir simge ve açıklanamazın ifade biçimidir. (Kılıç, 1995: 56).

Sembol, gizli bir anlamı ortaya çıkaran bir tasvirdir. (Kılıç, 1995: 57) Latince'deki "Symbolus"dan ve "taşıyan" anlamına gelen Yunanca'daki "sumbolon"dan gelmektedir. (Schwarz, 1997: 282- 283) "Syn" ve "ballein" sözcüklerinden türetilmiş olan sumbolon, bir araya getirmek, bütün haline getirmek, bir arada toparlayıp bağlamak, birbiriyle karşılaştırmak, açıklamak, toplamak gibi anlamlara gelir. (Çetindağ, 2011: 264) Bu anlamlarıyla ele alındığında; bir 'haberci', bilincin –maddi (profan) ve kutsal olarak kategorize edilebilecek- iki düzeyi arasındaki bir 'köprü', gök ve toprak, ruh ve madde gibi ayrılmış ve farklı unsurları bir araya toplayan bir 'aracı' olarak da ifadelendirilmektedir. (Schwarz,1997:283).

Sembol kelimesi –yukarıda zikredilen tariflerin çoğunda görüldüğü üzere- çoğu zaman "işaret" anlamında kullanılsa da, bir sembolde işaret eden hiçbir zaman işaret edilenin tam anlamıyla yerine geçemez. Yani bir sembol hiçbir zaman işaret etmekte olduğu esası tam olarak kapsamaz. Çünkü semboller işaret ettikleri şeyin vekili değil, onun tasavvuruyla bütünleşen daha kompleks "vasıtalar"dır. Sıradan bir işaretin bulunduğu olası bir senaryoda özne, işaret ve nesne olmak üzere üç öge bulunmaktayken, sembol söz konusu olduğu zaman bu ögeler özne, sembol, "tasavvur" ve nesne olmak üzere dörde çıkacaktır. (Koç, 1998: 99)

Prof. Dr. Gustav Mensching'e göre her şey sembol olabilir ama hiçbir şey kendiliğinden sembol değildir. Bir sembol, bir insanın yahut bir cemiyetin tesis ettiği bir şeydir. Her sembolün iki unsuru vardır ki onlardan biri, sembolleştirilen madde, ötekisi bu maddenin temsil ettiği manevi hakikattir. Bu iki unsurun işbirliğinden ötürü, mevcut sembol, hayatın her sahasına ait olabilir. Mensching'e göre, her sembolün bir hakikati vardır. Ancak sembolü, temsil ettiği hakikat ile karıştırmaktan sakınmalıdır: çünkü o halde, sembolün kendi mahiyetini kaybedileceği gibi asli hakikat da gizlenilir. (Schimmel, 1954: 68) (Atasağun, 1997: 372)

Semboller manevi olanı maddi olanda nesnelleştirmesi bakımından ele alındığında, soyut ve manevi hakikatle temas kurma imkânı sağlamakta, düşünceye başka yeni kanallar açmakta ve maddi olan karşısında alternatif bakış açıları oluşturmaktadır. Bu durum, sembolik dile zaman ve mekân üstü bir güç katmaktadır. (Kılıç, 1995: 57)

Felsefede, sembole dayanan anlatım biçimi (Turan, 2006: 4) ve birbirini takip eden mecazlar sistemi olarak tanımlanan (Atasağun, 1997: 371)sembolizm, spritüel, gizli ve örtülü olanı sezgi, his ve idrak alanına indirebilme ve öznel bakış açılarıyla algılayabilme deneyimi sağlamaktadır. Sembolizm, insanlara bizzat gözlemleyerek deneyimleyemedikleri gizemli olgular hakkında bir his, duygu ve intiba vermektedir. (Kılıç, 1995: 56-57)

Temel işlevi, türlü şekillerde, ulaşılması güç hakikatlerle temasa geçirmek ve bunu yaparken de farklı bakış açılarını insanların anlayışına sunmak olan semboller, böylece muhataplarının çeşitli tecrübe düzeylerine ulaşmalarını sağlamaktadırlar. (Schwarz,1997:285) Sembollerin tüm bunları sağlıyor olabilmesi için, daima diri ve kendisinden başka bir ufka bakışları çevirtecek bir geçit özelliğini taşıyor olmaları gerekmektedir. (Kılıç, 1995: 57)

Sembolizm, bir düşüncenin veya olayın sayılar ve şekillerle anlatılmasıyla, insanların düşünce ve hislerinde mevcut olan ve ancak sezebildiği hakikatleri somutlaştırabilmeyi sağlamaktadır. Sembolizmde, soyut varlıkların, bir gerçekten hareketle somut olanla karşılaştırma durumu söz konusudur. Özellikle edebî metinlerde kullanılan bir öge, birçok alıcının zihninde aynı durumu, düşüncüyü veya duyguyu çağrıştırabiliyorsa sembolleşir. Sözelimi Türkçede bayrak, vatani; kaz, ahmaklığı; tilki, kurnazlığı hatırlattığı için sembol değeri kazanmıştır. Bir imge, çokça kullanılmak ya da yinelenmek suretiyle veya zaman içinde birçok alıcıda aynı karşılığı uyandırırorsa sembol değeri kazanabilir. (Karataş, 2011: 35)

“Sembol, derin arketipsel (ilk örnek) yapıların niteliğini taşır ve rolü/görevi de anlamların rasyonel âlemine bu soyut gerçeği aktarmaktır. Yani bir köprüdür; ‘ayrılmış’ unsurları bir araya toplamakta, göğü ve toprağı, ruhu ve maddeyi birbirine bağlamaktadır. Sembol; “zıt eğilimlerin karşılaşmalarından ve onların güçlerinden doğan, gizli bir anlamı ortaya çıkaran bir tasvirdir.” (Arpacioğlu, 2006: 38)

Sembolizmde, bazı nesne ve olayların çeşitli benzeşimlerle ifadelendirilmesi neticesinde anlam bir taraftan güçlenirken, bir taraftan da soyutlaşmakta, mecaz,

kinaye, alegori, teşbih, istiare gibi unsurlar oluşmaktadır. (Çetindağ, 2011: 261) Bir nesnenin, kelimenin ya da varlığın asıl anlamının ötesindeki anlamını ihtiva eden bu terimler, kimi zaman sembol yerine de kullanılmakta olup özelde her biri farklı anlamlar içermektedir.

Çalışmanın devamında da karşımıza çıkacak olan ve sembolizmin anlam dünyasını oluşturan bu önemli kavramlardan birkaçı kısaca aşağıdaki gibi tanımlanmaktadır;

Temsil; Bir şeyin örnekleme yoluyla benzerini anlatmak, bir düşüncüyü örnek vererek sembol diliyle açıklamak anlamındaki beyân terimidir. Sözlükte “benzetmek, benzetmek” anlamındaki müsül kökünden türeyen temsîl “benzetmek, benzeri ve dengi olduğunu söylemek” demektir. (Durmuş, 2011: 434) “En genel ifadesiyle temsîl, “iki şey arasında belli noktalardaki benzerlik veya uyuşmadan hareketle bunların başka noktalarda da benzer oldukları sonucunu çıkarmak” diye tanımlanır.” (Bingöl, 2011: 436)

Misal; Örnek, numûne, benzer, gibi, anlamlarını taşımaktadır. İslam tasavvufunda Misal âlemi; Ruhlar âlemiyle madde âlemi arasında bulunan ve bütün varlıkların zuhûra gelmeden önceki asıllarının, maddeye bürünmemiş şekillerinin mevcut olduğuna inanılan âlemin ismidir. (Url- 2)

Mecaz; edebiyatta asıl manasından alınıp başka manada kullanılan söz demektir, (Anonim, 1986b: 7900) Mecazların oluşumuyla ilgili olarak kabul görmüş teoriye göre, diller ister insanlar tarafından ister ilâhî bildirim neticesinde ortaya konulmuş olsun ilk önce nesne ve olaylar gerçek manalarıyla ifadelendirilmiştir. Sonraki zamanlarda insanlar bazı nesne ve olaylarda üstün vasıflar gözlemiş, bunlarla kendilerine benzeyen, fakat daha zayıf niteliğe sahip bulunan diğerleri arasında ilgiler kurmuştur. (Durmuş, 2003: 217-220) Mecazlarda bir kelime veya kelime grubu aynı anda kullanılmakta fakat ayrı anlamlar yüklenmektedir. (Büyükbayram, 2004: 10)

Hakikat; mecazın zıddı olarak kullanılmakta ve sözlükte “kendi yerinde duran veya sabit bırakılan nesne (kelime)” anlamına gelir. Terim olarak da gerçek anlamında

kullanılan lafzı ifade eder. Mecaz ile hakikat hem sözlük hem terim anlamları bakımından birbirinin karşıtı durumundadır. (Durmuş, 2003: 217)

Remiz; (ar. çoğulu “rumuz”) Dolaylı anlatım biçimlerini ifade eden bu terim sözlükte “işaret etmek, işaret suretiyle bir şey anlatmak; işaret, sembol, nişan, üstü kapalı anlatım, işaretle meram anlatma, ima etme” gibi anlamlara gelmekte olup bir meram anlatan resim, şekil, vb.lerine verilen addır. (Durmuş, 2007: 556) (Çetindağ, 2011: 263)

Ayet; “bir şeyin ve bir amacın mevcudiyetini gösteren alâmet”tir. Buna bağlı olarak “açık alâmet, delil, ibret, işaret” gibi anlamlarda da kullanılmıştır. İslam literatüründe Kur’ân-ı Kerîm’deki sûrelerinin belli bölümlerinden her biri için kullanılan bu terim, Allah’ın varlığına, peygamberlerin doğruluğuna işaret eden delil ve mûcize anlamını da taşımaktadır. (Yavuz ve Çetin, 1991: 242)

Alegori;(yun. İmgelerle konuşmak anlamında allegorein’den) Bir düşüncenin, canlandırılmış ve geliştirilmiş bir eğretilenmeyle (resim, görüntü, tablo) anlatımıdır. Alegori hem bir yoğunlaştırma hem de bir açıklama olarak ortaya çıkar. (Anonim, 1986c: 348) Bir şeyi söyleyip başka bir şeyi kastetmeye, bir düşünceyi, duyguyu inandırıcı ve etkili kılmak için, daha çok soyut kavramları somutlaştırarak yani bir bakıma simgeleri kullanarak anlatma yöntemine alegori denmektedir. Diğer bir ifadeyle, bir düşünce veya kavramın bir varlık ya da nesneyle somutlaştırılarak anlatılmasıdır. Simgecilikle alegorik anlatımı birbirinden ayıran temel nokta, sembolün evrensel alegorinin ise sınırlı kabul edilmesidir. (Karataş, 2014)

Analoji; Özde farklı olmakla birlikte benzer özellikler gösteren şeyler arasındaki benzeşme, örneksene anlamlarına gelmektedir. (Anonim, 1986d: 581) Analoji, bir şeyin başka bir şeye benzemesidir.

Metafor; İstiare ve ödünçleme anlamlarına gelmektedir. Bir meseleyi başka bir şekilde ifade etmeye denir. (Url- 3) Türkçe ‘anıştırma’ anlamına gelmekte olup, anlatılmak istenen bir şeyin başka bir şekilde görsel, işitsel ve duyusal temsil sistemleri kullanarak, başka bir hikâye şeklinde aktarılmasına denmektedir. Metafor,

‘olmak’ ve ‘gibi’ kelimeleri arasında ilişki kurmaktır. Metafor kısaca hikaye oluşumdur. (Büyükbayram, 2004: 10-11)

Mazmun; Sözlükte gizli anlam, kavram anlamına gelmektedir. (Anonim, 1986e: 7895) Edebiyatta, bir düşünce ya da hissi, bir kelime ya da kelime gurubu içine gizleyerek anlatmaya denir. Sembolden daha öznel, genelleşmemiştir, içinde geliştiği metinle sınırlıdır ve başka bir metinde farklılık gösterir, aynı şekilde olmaz.

Müteşabih; Teşbih edilen, birbirine benzeyen, birbirini andıran anlamındadır. İslam literatüründe ise Kuran’da gerçek anlamının dışında mecazi anlamda kullanılan ayetlere müteşabih ayetler denmektedir. (Anonim, 1986f: 8484)

İstiare; bir şeyi bir yerden ya da bir kimseden ödünç olarak alma, alıntılama anlamlarına gelmekte olup bir tür mecaz olarak da düşünülebilir. Çünkü yerine göre işaret eden ya da işaret edilen, kendi anlamı dışında kullanılmış olunur. (Anonim, 1986g: 5876)

Teşbih; Benzetme, benzetilme anlamlarına gelmektedir. Mânâyı kuvvetlendirmek için aralarında ortak taraflar bulunan iki şeyden zayıfını kuvvetlisine benzetme şeklindeki edebî sanatın adıdır. (Url-4)

Teşbih, mecaz ve istiareler daha geneldir ve farklı millerlerde hemen hemen aynı anlamı ihtiva ederler. Bir imaj ya da istiarenin sembolleşebilmesi için tekrarlanması ve süreklilik arz etmesi şarttır. Terimlerin anlamları arasında büyük benzerlikler olsa da bir mecaz, teşbih ya da mazmunda işaret eden ve işaret edilen arasındaki mükemmel uyum ve toplum tarafından kabul görüyor olmaları sembollerini doğurmaktadır. (Çetindağ, 2011: 263)

Çalışma boyunca sıklıkla tekrarlanmak durumunda kalınan ‘sembol’ ve ‘sembolizm’ kelimeleri yerine, ardışık kelime tekrarının önüne geçmek ve ilgili yerlerde anlam bütünlüğünü ihtiva edebilmek üzere, zaman zaman ‘temsil’, ‘simge’, ‘simgecilik’ vb. kelimeler kullanılmıştır.

2.2. Sembol ve Sembolizmin Tarihi

Sembolizm; 19. yüzyılın sonlarında, gerçekçilik akımının etkisiyle oluşan parnasizm¹ hareketine tepki olarak Fransa’da doğan bir sanat akımı olup, önce şiirde, sonra edebiyatın diğer dallarında ve diğer sanatlarda -özellikle resimde- ortaya çıkmıştır. Fransız şairi Jean Moreas, 1886’da Le Figaro gazetesinde yayımladığı “sembolizmin manifestosu” yazısıyla akımın adını ve esaslarını ilk defa ortaya koymuştur. (Durmuş, 2007: 558) Bu eserde Moreas, sembolizmi “fikri algılanabilir bir biçimde giydirmek” olarak tanımlamıştır. (Turan, 2006: 5)

Sembolizm akımına göre “şiir gerçeği değil onun insanda bıraktığı izleri ve etkiyi dile getirmelidir, çünkü insan evreni ve eşyayı olduğu gibi değil duyduğu ve hayal ettiği gibi yansıtır. Bu sebeple açık anlatım nesrin işidir. Şiir engin anlam ve çağrışımlar içeren muamma denizi gibi örtülü olmalıdır. Bu da kelime ve ifadelerin sözlük anlamlarının ötesinde sembolik manalar çağrıştıracak şekilde kullanılmasıyla mümkün olmaktadır.” (Durmuş, 2007: 558)

Edebiyatta sembolizm; “Sanat eserinde gerçeğin olduğu gibi aktarılması, duygu ve düşüncelerin tasviri yerine semboller kullanılarak ve kelimenin anlamından değil âhenginden faydalanılarak okuyucunun gönlünde bir heyecan uyandırma, duygu ve düşüncelerin bütün inceliklerini bu yolla okuyucuya duyurabilme yolunu tutan akım” olarak da tarif edilmektedir. (Url- 5)

Soyut birer olgu olan his, düşünce, ruhsal durum ve inanışların somut bir biçimde aktarılması ve canlandırılması sembolizmin ana hedefidir. Bu açıdan bakıldığında sembolizmin katı akılcılık ve bilime atfedilen önemin ve materyalizmin yükseldiği, manevi değerlerin gittikçe önemini yitirdiği 19. yy. Avrupa’sında (Url- 6) ortaya çıkması, hiç de şaşırtıcı değildir. (Turan, 2006: 6)

Sembolik unsurlara yönelik ilgi tarih boyunca devam etmekle birlikte, modern düşüncenin ortaya koyduğu anlayış, bu ilginin ya ortadan kalkmasına ya da yanlış ve

¹ Parnasizm; Gerçekçiliğin şiire yansması olarak tanımlanan, *sanat için sanat* görüşünün benimsendiği, dış dünyayı nesnel bir bakışla anlatan ve şiirde ölçü, kafiye ve ses uyumunun çok önemli olduğu sanat akımıdır.

eksik bir boyuta indirgenmesine neden olmuştur. Özellikle I. Dünya Savaşı sonrasında gelişen yeni hareketler ve düşünce tarzlarının etkisiyle, yeterli düzeyde olmasa da sembol ve sembolizmin önemi tekrar anlaşılmaya ve değerlendirilmeye başlanmıştır. (Aydeniz, 2011: 75-76) Unutulan değerlerin yeniden hatırlanması ve fiziksel dünyanın ötesinde yatan alternatif gerçeklere ulaşabilme umudu, bu akımı besleyen en önemli faktör olmuştur. (Url- 7)

Her ne kadar bir akım olarak ele alındığında yukarıdaki şekilde bir kronolojiye oturtuluyorsa da, sembolizmin bir üslup olarak kullanımı insanlık tarihi kadar eskiye dayanmaktadır. (Aydeniz, 2011: 76)

Sembolizmin çok eski dönemlere uzanan tarihi, her şeyin, doğal nesnelerin (taşların, bitkilerin, hayvanların, insanların, dağlar ve vadilerin, güneş ve ayın, rüzgâr, su ve ateşin) ya da insan eliyle yapılmış olanların (ev, tekne ya da arabaların), hatta soyut biçimlerin (sayıların ya da üçgen, dörtgen ve dairelerin) sembolik anlam kazanabileceğini göstermiştir. Gerçekte evrendeki bütün nesnelere sembole dönüşme potansiyeline sahiptir. İnsan, simgeleştirici yetisiyle bilinçli ya da bilinçsiz olarak, nesne ve biçimleri sembollere dönüştürmekte, bunları da gerek dini ritüellerde, gerekse görsel sanatlarda dışa vurmaktadır. Tarih öncesi çağlara kadar uzanan din ve sanatın karşılaştırmalı tarihi, insanların kendileri için anlamlı semboller bırakmış olduklarını gözler önüne sermektedir. (Pilici, 2008: 8)

İnsanlık tarihi boyunca, günlük hayata dair rutinlerden büyük savaşımlara kadar pek çok bilgi, mağara resimleri, totemler, heykellerde kullanılan semboller aracılığıyla aktarılmıştır. Kendisinden sonraki zamanlara bir iz bırakabilmek gayesiyle yapıldıkları düşünülen pek çok sembolik kompozisyon, anlayış ve zihinsel yetenek bakımından farklılıklar gösteren insanlar arasında, pek çok farklı yansıma ve çağrışımlar uyandırarak, işaret etmekte oldukları hakikatin kalıcılıklarını temin etmişlerdir.

Birey ve toplum sembolizm karşısında edilgen durumdadır. Özellikle toplumsal işlevi olan semboller, tezahür ettiği toplum tarafından zaman içerisinde farkında

olunmadan meydana getirilmektedirler. Semboller uygun ortamlarda adeta canlı varlıklarmış gibi doğar gelişir ve zamanla şayet toplumdan bir karşılık bulamazlar ise ölürlere, yok olurlar.

Birçok sembol, bir tarihi olaya ya da keşfe bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin kozmik ağacın yedi kolunun tasviri, yedi kat gökyüzü veya yedi gezegenin keşfedilmesinden önce insan düşüncesi tarafından 7 sayısına herhangi bir sembolik değer atfedilmemişti. Ne zaman ki bunlar keşfedildi, 7 sayısı² sembolik bir anlam kazanarak sanatsal, mimari ve dini tasavvurlarda yer bulmaya başladı. (Atasağun, 1997: 376)

Anlamı ortaya çıkaran bir tasvir ve bir gizin tecellisi olan (Yeşilyurt, 1999: 46) sembolizmin önemli fonksiyonlarından birisi de bir çeşit şifreleme yöntemi olarak kullanılmasıdır. İnisiyeler³ tarih boyunca gizli bilgileri aktarmak için sembollere başvurmuşlardır, bir düşüncüyü örtülü bir biçimde izah edebilmek için pek çok yol denemiş, bir düşüncenin anlamını, insanların statülerine, anlayışlarına ve algı düzeylerine göre kademeleyerek birtakım kalıplar içine koyup sunmuşlardır. Özellikle ezoterik⁴ ve gizli tutulması gereken birçok bilgi sembollerle anlatılmıştır. Bir takım kavramların başkalarının da anlaşılabilir olmalarını sağlamak maksadıyla kelimeler, işaretler, sayılar, jestler, yazılar, bazı hareketler ve özel ritüeller bu maksatla hep kullanılmıştır. Yani doğrudan doğruya bir düşünce, bir bilgi izah edilmemiş, üstü adeta örtülerek paketlenildikten sonra aktarılmıştır. (Url- 8)

Semboller o anın gerçeği üstünden, işaret etmekte oldukları hakikate zamanın ve muhatabın penceresinden farklı anlamlar yüklerler. Böylece klasik yaklaşımdan farklı olarak bilginin bağımsız bir şeklini temsil ederler. (Schwarz, 1997:285)

² 7 Sayısının sembolizmine dair detaylı bilgi için bkz. Schimmel, A. Sayıların Gizemi, 2011: S.140-168.

³ İnisiyasyon; Latince başlamak içine girmek anlamına gelen “initiare”den gelir. İnisiyasyon nefsi ilk kaynağına kadar yükseltmeye imkan tanıyan, varlığın psikolojik olarak ait olduğu bir halden üstün bir hale geçişini gerçekleştirmeye yönelik bir süreçtir (Schwarz, 1997:295).

⁴ Ezoterik; gizli, gizemli anlamlarıyla kullanılmaktadır.

Sembollerin sembolize ettikleri şeyle aralarında ontolojik bir bağ vardır. (Koç, 1998: 104)

Örneğin, Mısır piramitlerinin plan olarak temelini oluşturan eşkenar üçgen, dinsel ilahi üçlemeyi (trinite) ve göğe yükselme arzusunun bir göstergesi olduğu gibi, diğer yönden toplumu oluşturan bireyler arasında var olan bir hiyerarşinin en belirgin simgesi olmuştur. (Pilici, 2008: 14)

Şamanlar için giysi kendi başına, çevredeki her şeyden farklı, özel bir dinsel mikrokozmosu temsil eder. Eksiksiz bir sembolik sistem kurmakla birlikte, kutsanmışlığı nedeniyle pek çok manevi güçle donanmış olduğuna inanılır. Şaman adayı gelecekte giyeceği giysinin bulunduğu yeri rüyasında görmek zorundadır. Yakut şamanlarının Kaftanlarının sırt kısmının ortasında “güneşi” temsil eden yuvarlakların arasında, bir de yuvarlak delik bulunur ki buna “güneş deliği” denilir. Bu delik dünyayı (yer’i) temsil eder. (Eliade, 1999:177)

Rene Guenon da siyah ve beyaz rengin mason inanışında, Çin felsefesinde ve Hint geleneğindeki sembolik karşılıklarını mukayese ederek sembolik dilin gerçekten evrensel bir karakteri olduğunu söylemektedir. (Guenon, 2005: 222)

Özetle; çağlar boyunca semboller, işaret ettikleri hakikate dair, her bir muhatabının düşünce ve inanışına göre, farklı farklı ve özellikle de sezgisel yönü kuvvetli alternatif fikir ve hisler sunmaktadırlar. Bir sembolle karşılaşan her bir kişi, kendi iç dünyasındaki donanımlarıyla ve şahsi bakış açılarıyla kendi ‘özel dil’ini geliştirmektedir. Sembollerin işaret etmekte olduğu hakikat, bu özel dili konuşmak isteyenlerin ona yükleyecekleri anlamlar bağlamında farklı değerler kazanmakta, çoğu zaman da başkalarının dilleriyle örtüşerek bir ‘ortak dil’e dönüşmektedir. Bu durum, bir ifade biçimi olarak sembolizme, zaman ve mekândan bağımsız bir güç kazandırmakta ve din, tasavvuf, edebiyat, müzik, resim, sinema, mimarlık gibi pek çok disiplinde tercih edilen bir üslup olmasına sebebiyet vermektedir.

2.3. Sanatta Sembolizm

19. yüzyılda, sanat mecralarındaki Realizm (gerçeklik) akımına tepki olarak doğmuş olan sembolizm akımında, Realizm'deki gibi gerçeği bire bir yansıtmak yerine, durumları dolaylı yoldan sembollerle sezdirme yöntemi benimsenmiştir. Bu dönemlerde akımlar genel olarak, sanat akademilerinin otoritesine karşı çıkan, burjuva zevklerinin ön planda olduğu sanat piyasasına tepki niteliğinde gelişmişlerdir. Bu gelişmeler ilk olarak Fransa'da baş göstermiş ve sanatçıların sanatın sınırlarını aşma ve özgürleşmeleri açısından denemeler yapmaları için kapıları aralamıştır. (Little, 2008: 70) (Avşar ve Algan, 2014: 28)

Sembolizm, 'sanat için sanat' felsefesinin benimsendiği bir süreçtir. Materyalizm gibi teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan düşünceleri reddederek; gizemi, ruhu, konuşulmayı ele almıştır. Duygusal tepkiler, sezgiler, düş gücü sanatçılarda daha ağır basmış ve sembolist sanatçıların tuvallerinde melankoli, cinsellik, tedirginlik gibi kavramlarla kendisini göstermiştir.⁵ (Avşar ve Algan, 2014: 28)

Bir tanıma göre sanat; "kendini tanıtmak ve kendini başkalarına ifade etmektir." Ve sanat, insanın kendi doğasında olanı, hislerini, sezgi ve düşüncelerini dışa vurma arzusu ve bu isteğini eyleme dönüştürebildiği platformudur. (Mazlum, 2011: 126) Sembolizm de bu dışavurum için kullanılagelen; bir metot, bir yol, bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sembolizm'in yaygınlaştığı yıllardaki dönemin baskıcı şartları, sanatçıları derinden etkilemiş ve tasvirlerde bir takım değişiklikler yapılmasına sebep olmuştur. (Avşar ve Algan, 2014: 28)

Sembolizm'in temel işlevi, farklı şekillerde ulaşılamaz hakikatlerin düzeyine varmayı ve hiç düşünülmemiş bakış açılarını insanların anlayışına sunmayı

⁵ Resimlerinde sembolizmi tercih eden bir örnek olarak, Avusturyalı Sembolist bir ressam olan Gustav Klimt'i zikredebiliriz. Klimt, 1862 - 1918 tarihleri arasında yaşamış, Viyana'da Uygulamalı Sanatlar Okulu'ndan mezun olmuş, 1897'de bir grup sanatçı ile birlikte Viyana Sezession Grubu'nu oluşturmuştur. 1902 yılında "Beethoven Frizi" isimli eseriyle Sembolist tarzını da ortaya koyan Klimt, duvar resimlerinin yanı sıra pek çok eskiz ve farklı eserleriyle sanat dünyasında yerini almıştır. (Avşar ve Algan, 2014: 29)

sağlamaktır. (Schwarz, 1997: 2859) Sembolizm, hayatın ve tabiatın insanlara takdim ettiğinden daha fazla ve derin olan şeyleri açığa vurabilmeyi amaçlamaktadır. Sanat ve edebiyattaki sembolik anlatımlar, hakikatin başka yollarla izahı mümkün olmayan farklı boyut ve unsurlarını insanlara açma girişimi ve insanların kendini keşfetme çabası olarak da yorumlanabilmektedir. (Koç, 1998: 99)

Arpacıoğlu'nun (2006: 38) M. Eliade' den aktardığına göre; "Sembolizm, bütüncül bilincin, yani insan olarak kendini keşfeden insanın ve evrendeki yerinin bilincine varan insanın bir verisidir." Sanatçıların bu tanımlamadaki bilinç düzeyinde olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Sembollerin alanı, kargaşanın ve anarşinin alanı değildir. Semboller tutarlı ve sistemli bir dil oluşturmalarına imkân tanıyan biçimlenmiş şekillerle organize olurlar.

Binlerce yıldır şairler, ressamalar, müzisyenler ve sanatkarlar semboller vasıtası ile insan hayatıyla ilgili en derin düşünce ve inançları somut imgeler ortamına aktarmışlardır. Görülen bir suret aracılığıyla görülmeyen bir hakikate işaret edebilmeyi sağlayan sembolizm ile insanların şuurlarında pek çok fikir ve duyguyu uyandıracak keskin tesirler bırakmayı başarmışlardır. (Kılıç, 1995: 58)

Marburg'lu papaz ve Prof. Dr. W. Zeller "Musikide sembol" e dair bir sunumunda⁶ Bach'ın eserlerinde mevcut olan sembolizmi değerlendirmiştir. Zeller' e göre, bu önemli müzik adamının yapıtlarındaki yükselen melodilerde, Hz. İsa'nın göğe çıkmasına, inen seslerde ise, Allah'ın Hz. İsa'da tecelli etmesine işaret edilmekte; yaradılıştan bahsedildiği zaman yine "gökten yeryüzüne inen" melodiler kullanılmaktadır. Ölüm, Bach'ın her eserinde, inen kromatik gamla sembolleştirilir. Bu melodik sembollerin çeşitli ritimleri sayesinde, inanan kalbin korku ve ümidi temsil edilebilmektedir. Bu eserlerde, komplike ve gayet de güzel işlenilmiş bir sayı mistiğine de rastlanmakta, Allah'ın 10 emrinden bahsedilince on notlu bir motif

⁶ 1950 senesinde Amsterdam'da kurulmuş olan International Association for the Study of the History of Religions (IASHR) un Alman Din Bilginleri, 29-31 Temmuz 1954'te Mayans şehrinde toplandı. IASHR'un Genel Müdürlüğünde Almanya mümessili olan Marburglu Prof.Dr. Friedrichheiler'in koordinatörlüğündeki, "Dini Sembollerin Mahiyet ve Manası" üst başlıklı kongre, yüzden fazla bilgin ve talebe katılımıyla gerçekleştirildi. Annemarie Schimmel'in bu kongreye dair kaleme aldığı "Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir?" başlıklı makale, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi'nde Türkçe olarak da yayınlanmıştır. (Schimmel, 1954: 68)

kullanılmaktadır. “Onun musikisinde, müasırlarının vazlarında da göze çarpan bir sembol bolluğu görülmektedir.” (Schimmel, 1954: 68)

Sembolizm akımının etkisini en çok gösterdiği sanat dallarının başında şiir⁷ gelmektedir. Şiirde bir kelimenin yakın anlamı yerine herkes tarafından bilinen uzak anlamının çağrıştırılarak gizli bir dil veya anlam oluşturulması remiz sanatını doğurur. Türk edebiyatında remiz “telvîhât” başlığı altında incelenmiş ve bir sözü açıktan söylemek yerine onu hatırlatan başka ifadeler kullanarak meramı ifade etme biçimi olarak görülmüştür. Divan ve tekke şiiri bu tür remizler bakımından hayli zengin bir mazmun dağarcığına sahiptir. (söz = şarap veya âb-ı hayât, sevgili = sultan, dudak = gonca, gül ile bülbül = sevilen ile seven vb.) Kinayeli sözlerde remizler sıkça yer alır (tilki = kurnaz, kaz = ahmak vb.), bu sebeple remiz için “gerçek anlamdan kinâî mânaya geçgi vasıtaları az ve işaret ettiği anlama delâleti gizli olan kinaye” de denilmiştir. (Durmuş, 2007: 558)

‘Kapalılık’ bu akımın başka bir özelliğini oluşturur. Herkes, bir şiirden değişik anlamlar çıkarabilir ki bu da şiire bir zenginlik kazandırmaktadır. Yine bu minvalde, ‘öznellik’ ve bunun sonucu olarak ‘yorum’, sembolizmin ve sembolist şiirin en önemli özelliklerindedir; Şiiri okuyan herkes, farklı yorumlamalıdır. Daha çok serbest veznin kullanıldığı sembolist şiir, sözden çok müziğe yakın olmalıdır, burada, ‘müzik’ ile kastedilen, sözcüklerin ruhlarda yarattığı uyumdur. Şiire ‘lirizm’ egemendir; Sembolistlere göre, “şiir, okuyucuların ruhunda tatlı duygular uyandırmalıdır.” (Url- 9)

Dillerin somuttan soyuta doğru evirilmeleri ve ifade güçlerini artırmaları uzun yüzyıllar almıştır. Bir dildeki soyut kelimelerin çokluğu dilin ifade gücünü, sosyolojik olarak zenginliğini, mistik ve metafizik dünyayla olan bağlarını ve bu

⁷ Dünya edebiyatındaki en tanınmış sembolizm şairleri; Charles Baudelaire: Elem Çiçekleri (İstirap Çiçekleri); Paul Marie Verlaine: Güftesiz Şarkılar, Hikmet, Lanetlenmiş Şiirler; Arthur Rimbaud: Sarhoş Gemi; Stephane Mallarme: Poesies, Divagations; Paul Valery: Charmes. Türk Edebiyatında ise; Ahmet Haşim başta olmak üzere, Cenap Şahabettin, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi isimler şiirlerinde sembolizmin özelliği görülmektedir. <http://seMBOLIST-siir-orneKleri.nedir.org/>

kaynaklardan beslendiğini, böylece de manevi olarak derinlik kazandığını gösterir. (Çetindağ, 2011:261)

Prof. Dr. Gustav Mensching'e göre tabiat sembolleri⁸ karşısında, sanat sembolleri tamamı ile insanın eseridir; hâlbuki onlar bir tabiat sembolünün temsili olmak suretiyle iki katlı semboller haline gelmektedirler. Yani aslında temsilin temsili durumu söz konusudur. (Mesela: İsa'yı temsil eden kuzu ve bu kuzunun güzel sanatlarda ve edebiyatta görülen sembolik tasvirleri örneğinde olduğu gibi) (Schimmel, 1954: 68)

Cansever'e göre ise, Her sanat eseri, her biçim bir tezahürat, bir mesaj, bir açıklamadır. İslami tebliğ kuralı çerçevesinde sanat eserinin eseri olan güzellik, yalnızca mesajı ortaya koyan ve onu ikna çabaları ile gölgelemekten kaçınan tavra ait bir üslubun tezahürüdür. (Cansever, 2000) Şeyh Galib'in Hüsn-ü Aşk'ında anlattığı, ateş denizinde erimeyen mumdan gemiler arasından geçen Hüsn'ün sembollerle donanmış dünyası, bu konuda örnek olarak zikredilebilir.⁹ (Cansever, 2010a: 176)

⁸ Prof. Dr. Gustav Mensching'e göre Tabiat sembolleri (güneş, ay, kuş, yılan) insanın yarattığı semboller değil, *gördüğü* sembollerdir. Maddi kuşun arkasında bir gün insanın ruhu görülmüş, yılan bakılınca onda hem aldatici hem de tevlit edici kuvvetin gizlenmiş olduğu anlaşılmıştır. (Schimmel, 1954: 68)

⁹ Şeyh Gâlib'in, İslam Peygamberi Hz. Muhammed'in Kuran'da da zikredilen 'miraç' hadisesini sembolleştirerek kaleme aldığı bu eser (1782), kurgusal anlamda Hüsn (Güzellik) isminde bir kız ile Aşk isminde bir erkeğin aşkını anlatan, tasavvufi bir tema ve temele sahip bir mesnevidir. Eserde Sühan; Cebrail'in, Aşk; Hz. Muhammed'in, Hüsn de Allah'ın manevî makamları olarak sembolize edilerek hikâyeleştirilmiştir. Özet bilgi için bkz. http://www.zuhurdergisi.com/yazi_67_Genc-Kalemler---Zuh%C3%BBBr-i-Ask--Hulya-ANIL_19.html Eser pek çok yayın evi tarafından, Hüsn-ü Aşk ismiyle ve günümüz Türkçesiyle yayınlanmıştır.

Renk unsuru;

Görsel sanatların ana elemanlarından biri olan renk unsuru, değişik coğrafya ve kültürlerde anlamsal farklılıklar göstermekte, toplumların tercih ettiği ya da etmediği renkler onların kültür zenginliğini yansıtmaktadır. Renkler tarihin ilk zamanlarından itibaren hemen her kültür için sembolik değerler ve anlamlar içermiş, bazen sanatsal çalışmalarda bir dışavurum ve ifade aracı olarak, bazen de insanların duygu ve düşüncelerini temsil edebilecek semboller olarak kullanılmışlardır. (Mazlum, 2011: 126)

Tek başınayken bile bir mesaj aracı olarak kullanılabilinen renk unsuru, insan psikolojisini doğrudan etkileyecek bir güce de sahiptir. Bir sanatçı ya da tasarımcı renkleri kullanarak, soyut kavram ve düşünceleri kolaylıkla sembolize edebilmekte, hayal dünyasını dışa vurabilmekte, zamanı, mekânı ya da herhangi bir olayı hatırlatacak (Mazlum, 2011: 128) ve böylece kitlelerle iletişime geçebilecek görsel semboller kurgulayabilmektedirler.

Bir kültürün evrensel sanat algısı içerisinde kendine tanımlı bir yer bulabilmesi için, taklitten uzak kalıp, kendi tarihsel sürecinden ve tecrübelerinden damıtılmış, kendine özgü, kendi kimliğini tanımlayıcı donelere sahip olması gerekmektedir. (Mazlum, 2011: 126) Bu sebeple insanlık tarihinin ilk döneminden bu yana her kültür ve medeniyet için renklerin farklı ve özgün sembolik değerleri olmuştur.

Mısır tarihinde; erkek kırmızı, kadın sarı, yer mor, güneş sarı, doğanın sonsuzluğu yeşil, kutsal doğruluk ve cennet mavi renkle sembolize edilmiştir. Genellikle mabetlerin tavanları, kutsal doğruluğu simgeleyen maviye boyanmış ve takımyıldız resimleriyle süslenmiştir. Yerlerde ise Nil çayırları gibi yeşil ve mavi kullanılmıştır. (Mazlum, 2011: 128)

Yunanlılar canlı ve parlak renkleri tercih etmişlerdir. Akropolis'teki kadın mermer figürler, hafifçe kırmızı, yeşil ve sarıya boyanmıştır.

Roma'da özellikle mor rengin gücü sembolize ettiğine inanılmış ve mor imparatorluğun bir simgesi haline gelmiştir. Tanrı ve tanrıça figürleri renklerle

kişileştirilmiş, koyu mavi ve beyaz bir zemin üzerinde pembemsi kırmızı ve yeşil renk kombinasyonlarıyla ifadelendirilmişlerdir. (Mazlum, 2011: 129)

Orta Doğu ve Asya medeniyetlerinde gezegenler renklerle sembolize edilmiştir. M.Ö. 7. yüzyılda inşa edilen ve 7 katmandan oluşan Borsippa'daki Ziguratın 1. katı Satürn'ü temsilen siyah, 2. katı Jüpiter'i temsilen turuncu, 3. katı Mars'ı temsilen kırmızı, 4. katı Güneş'i temsilen sarı, 5. katı Venüs'ü temsilen yeşil, 6. katı Merkür'ü temsilen mavi, 7. katı Ay'ı temsilen beyaz renklidir. (Mazlum, 2011: 129)

Çin'deki ilk renkler; kırmızı, sarı, siyah, beyaz ve mavidir olmak üzere beş tanedir. Bu renkler beş materyali (ateş, metal, ahşap, toprak ve su), beş heyecanı, beş erdemi, beş günahı ve beş iman kuralını sembolize etmektedirler. Pekin'deki duvarların güneyi, güneşi ve mutluluğu simgeleyen kırmızı renktedir. Çatılar ise toprağı ve dünyayı simgelemek için sarı renktedir. (Mazlum, 2011: 129)

Asya'daki bazı toplumlarda matem ve yas rengi olan beyaz genel görüşe göre huzuru, sakinliği, nõtürlüğü, saflığı, temizliği, sembolize etmektedir. Japonya'da özellikle beyaz karanfiller ölümü sembolize ederken, Şamanlarda ululuğu, adalet ve gücü temsil etmektedir. (Mazlum, 2011: 129)

İslamiyet'te siyah, fanilik ve geçiciliği sembolize etmektedir. Sema ayinlerinde Mevlevi dervişleri dönmeye başlamadan önce, üzerindeki siyah pelerinleri çıkarıp atarak, fani olandan kendilerini arındırdıklarını söylemek ister ve yeniden doğuşu da simgeleyen beyazlarla ayine devam ederler. (Mazlum, 2011: 130)

Eski Mısır ve Kuzey Afrika ülkelerinde siyah, yağmur bulutlarının rengine benzediği için bereketin sembolik rengidir.

Hindistan'da gelinliklerde, saflığın rengi olduğuna inanılan kırmızı kullanılır.

Çin ve Batı Hıristiyan medeniyetinde sarı renk mukaddeslik sembolüdür ve mabet süslemeleri ile mukaddes sayılan kişilerin resimlerinde sıklıkla sarı renk kullanılmıştır. Fakat sarı renk siyah ile karıştığı zaman büyük ressamların tablolarında, korkaklık, kıskançlık, hile, hıyanet ve hastalık sembolü olarak

kullanılmıştır. İnan kültüründe ise birçok yerde sarı renk, nefret ve hastalık alâmeti gibi tanınmıştır. (Mazlum, 2011: 132)

Türklerde ise sarı renk, dünya merkezinin sembolü olarak kullanılmıştır.

Aztek tanrıları için yapılmış olan tapınaklarda, Güneş Tanrısı tüm tanrıların onuruna sarı ve mavi ile boyanmıştır. (Mazlum, 2011: 132)

Beyaz ve siyahın yan yana dizilişi, aydınlığı ve karanlıkları, gündüzü ve geceyi, bunun peşinden, birbirine zıt ya da birbirini tamamlayıcı çiftleri tasvir eder. Bununla birlikte herhangi bir seviyeden zıt olarak görünen şey, farklı bir bakış açısından birbirini tamamlayıcı bir karakter haline gelir; öylesine ki, aynı sembolizm, hem buna, hem ötekine aynı şekilde tatbik edilebilir. Uzakdoğu'nun yin-yang sembolü örneğinde olduğu gibi.

2.4. Dinde Sembolizm

Bütün dini inanışlarda insanlar düşünce hudutlarını aşan gizli/bilinmez/gayb âlemine dair mücerredleri (soyutları) dünyevi algılara indirgeyip anlamak ve anlatmak için müşahhaslaştırma (somutlaştırma) yoluna giderek sembollerle ifadelendirme metodunu kullanmışlardır. Her din ve inanış farklı sembollere başvurursa da - insanların temel bazı varoluş sorularına aradığı cevaplar tüm zaman ve mekânlarda birbiriyle örtüştüğü için - hemen hepsinin bu sembollerle anlatmak istediği hakikat ve ulaşmak istediği menzile birbiriyle aynıdır. Sembollerle anlatımı bu yönüyle evrensel bir anlatım biçimi, evrensel bir üslup olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. (Çınar, 2004: 125)

Ünlü Alman filozofu Kant'tan (1724- 1804) bu yana birçok düşünür ve filozofa göre sembolizm, insan ruhunun işleyişinin dikkati çeken bir yöntemidir ve sembollerin kullanımının dini alanda geçerli olmaması oldukça nadir bir durumdur. "Hatta denilebilir ki, ne tür bir biçim altında olursa olsun, muayyen bir sembolizm içermeyen dini tezahürler bütünü pek azdır." Kılıç'a göre bu sebeple sembolik

anlatım yolları dinin objektif taraf ve uygulamalarının, ruhi ve deruni bir açılımı sayılmalı ve sembolik anlatıma yönelişler engellenmemelidir. (Kılıç, 1995: 56-58)

Bütün dinler ve inançlar manevi hayatın özüne dair olanı, salt zihin aracılığıyla kavranması güç olan “Gerçek”i semboller ile şifrelemişlerdir. Çünkü ‘semboller’, diğer tüm bilgi araçlarına adeta meydan okumakta ve çoğunlukla ‘gerçeğin’ en derinlerini açığa çıkartmaktadırlar. Eğer zihin, nesnelere nihai gerçeğini kavramak için sembollerini kullanıyorsa, bunun nedeni gerçeğin kendini insan zihni için çelişkili bir şekilde göstermesinden ve doğrudan kavramlarla ifade edilemez olmasındandır. (Arpacıoğlu, 2006: 36)

Sembol bir habercidir, bilincin iki düzeyi arasında, Gök ile Yer, birey ile kişilik arasında bir aracı, bir köprüdür. (Arpacıoğlu, 2006: 38)

“Denilebilir ki sembol, nesnellik aracılığıyla kökleri aramızda olan soyut- manevi hakikat basamaklarına ve muhtevaların eşiklerine yaklaşma imkânı sağlamaktadır. Bu genel karakter de, sembollerin diline, zaman ve mekân kabına sığmayan bir güç katmaktadır.” (Kılıç, 1995: 57)

Schwarz (1997: 284) bu durumu şöylece özetlemektedir; Dînî semboller rasyonel bir bilgi vermeyen ancak doğrudan doğruya bir algılanış sağlayan kutsalın ifadeleridirler. “Sembolik düşünce, dilden önce gelir; o dînî hayatın özüne aittir.”

Sembolik dil kullanımı, dini mecrada meşru ve yararlı görülmekte ve yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Turan Koç’a (1998: 106) göre din dili olarak dolaylı bir yol olan sembolizmin tercih edilmesinin birkaç önemli sebebi vardır. Bunlar; antropomorfizmden¹⁰ kaçınılması, Tanrı hakkında konuşurken sözlük anlamıyla kullanılan sözcüklerin yanlış anlaşılması veya anlamı daraltması endişesi ve kutsal kitaplarda yer alan bazı ifadelerin direkt sözlük anlamlarıyla alındığında birtakım güçlüklerle karşılaşılma durumu olarak sıralanabilmektedir. (Koç, 1998: 107)

¹⁰ Antropomorfizm (İnsan biçimcilik), insan niteliklerinin başka bir varlığa atfedilmesidir.

Mahiyeti itibariyle bütün beşeri biliş düzeylerinin ve insan tecrübelerinin çok üstünde olan, Tanrı hakkında hiçbir bilişsel düzeyden söz edilemez ve konuşulamazsa, Tanrı hakkındaki her şey ifade edilemez irrasyonel bir alana itilmiş olunacaktır. Tanrının sadece aşkın ve ulaşılamaz boyutuna yapılacak aşırı vurgular sonuçta Tanrıyı insanlardan tamamen tecrit edecek ve insanın Tanrıyla olan bağlarını uzaklaştıracaktır.¹¹ (Yeşilyurt, 1999: 43)

Herhangi bir şeyi anlatırken ya da betimlerken genel olarak kullanılan dil, zaman-mekân, öz-varoluş, nedensellik, oluş-yokoluş, cevher-araz ve süje-obje kategorilerinin varolduğu bir alana aittir. Oysa din dilinin merkez konusunu teşkil eden ‘Tanrı’ bu dille ifadelendirilecek kategorik varlık yapısının ötesindedir. (Tokat, 2009: 77)

Tanrı’dan söz edilirken sonlu varlıkların karşılaşacakları güçlükler, Tanrı’nın sonlu varlıklara benzetilmesi ve cisimleştirilmesi gibi kaygılar ve onların teolojik söylemde doğuracağı problemler, teologları Tanrı hakkında sembolik dil kullanmaya yönlendirmiştir.¹² (Yeşilyurt, 1999: 46)

Akıl doğal düzeni kavrayan bir bilinç tarzıdır. İlahi düzeni kavrayan bilinç tarzı ise sezgidir. Sezgiyle en çok örtüşüm sağlayabilecek olan dil dolaylı anlatım dili olan sembolizmdir. Din dili olarak sembolik dilin kullanılmasıyla insan zihni, sözcük ve tanımlamaların sınırlarından kurtularak serbestçe hareket edebilmekte ve tecrübenin daha geniş alanlarıyla tanışabilmektedir. (Koç, 1998: 103-104)

¹¹ Eski Mısır dini olan Mu dinine göre Tanrı o kadar kutsal bir varlıktı ki, doğrudan ağza alınamazdı. Bir sembol vasıtasıyla ifade edilmezse, sıradan insanlar tarafından idrak edilemezdi. İşte bu Yüce Varlığın sembolü, Güneş yani "Ra" idi . Tanrının güneş olduğu iddiasındaki tüm saptırılmış iddiaların ve güneş kültü diye nitelendirilen inanışların kökeninde yatan olgu budur. <http://golgelerkitabi.com/forum/index.php?topic=6955.0;imode>

¹² Mitolojilerde olduğu gibi teolojilerde de, işaret şeklinde olsun veya olmasın, bir takım asli semboller vardır. Bu önde gelen semboller, tecrübenin içinde ortaya çıkan ve yeri doldurulamayan özel bir dildir ve onlar kendi hakikatlerinin ötesine gitmeyi amaçlar, onların değeri de göstermeyi amaçladıkları şeylerden gelir. (Özcan, 1998: 48)

Sanat ve edebiyatta olduğu gibi, teoloji alanında da nesnel, soğuk ve katı gerçeğliğe dayanan bir dil yerine, kişilerin kendi bakış açılarıyla da yorumlayabilecekleri, sıcak ve sezgiye dayalı esnek bir dilden söz etmek mümkündür. Yaratıcı ve O'na karşı yapılan ibadet ve ayinlerin sembolik mahiyeti bu konulardaki kullanılan dilin de sembolik bir dil olması gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Böylece dini ifadelerin durağan ve herkes için genel geçer bir anlama sahip olmaları yerine canlı, dinamik ve daha ağrıştırıcı bir nitelikte olmaları temin edilebilmektedir. (Koç, 1998: 96)

Semboller muhatapları arasında bir çeşit ortak dilin oluşmasına ve aynı sembolden benzer anlamlar çıkarabilmelerine de imkân tanımaktadırlar. "... sembole bağlananlar, kendi özel dúnýalarının eşiklerinden onu seyrediyorlarken, onu dúnýnce ve ruhun sonsuz ufuklarından seyredenlerin de aynı akışa kapılmaları, bir an için sembolün "ortak dili"nde buluşabilmeleri sebebiyledir." (Kılıç, 1995: 57)

Bu ortak dil sayesinde sembolizm, 'kutsal'ın yorumunu mümkün kılan teorik şifreyi sunarak, pek çok dinde inanıla gelen ve şuan ki tecrübe düzleminde algılanamayan âlemin temsil edilmesini kolaylaştırmaktadır. (Schwarz,1997: 284)

"Sembolizm, kutsalın farklı tezahürlerinin yorumunu mümkün kılan teorik şifreyi sunmaktadır." Semboller, farklı varoluş düzeyleri arasında ve kozmik, ilahi ve beşeri âlemler arasında derin ve bir bakıma rasyonel üstü olarak nitelenecek ilişkiler kurabilmektedirler. Semboller, 'aşkın olan', zaman ve mekân arasındaki irtibatı temin eden köprü rolleri sayesinde, insanlara başkalarının gerçeğine ulaşmasını sağlamaktadırlar. Böylece de ortak zeminler oluşturularak toplumsal olarak katılmanın ve bütünleşmenin bir yolunu açmış olmaktadır. (Arpacıoğlu, 2006: 38)

Eşyanın esrarını doğrudan kuru bir dille ifade etmek yerine, dilin erişemeyeceği hakikatlerin, anlaşılıp kavranması noktasında sembolik dil özellikle önem kazanmaktadır. Din dili olarak sembolizm, ölçülü ve yerinde kullanıldığı vakit, tıpkı şiir, resim ve müzikte olduğu gibi insana yeni ve geniş ifade imkânları sağlamakta, aşkın olana ilişkin kavrayışların ufkunu genişletmektedir. (Koç, 1998: 106)

Sembolde kutsal bir hakikatin mevcut olduğundan da bahseden Frankfurt'lu psikolog Dr. Allwohn'a göre de; hakiki sembol, görülen bir surette görülmeyen bir hakikate işaret eder ve ruhun derinliğine, şuur altındaki sahalara kadar tesirler bırakıp birçok fikir ve duyguları uyandıracak kadar kuvvetli bir etkidir. Dr. Allwohn, sembollerin kutsal olanın da sembolün de, heybet ve korku uyandıran celal ile hayranlık ve zevk bahşeden cemali ihtiva ettiğini düşünmekte ve sembolün çözülemeyecek muammasının ve esrarengiz tarafının da bu olduğunu söylemektedir.¹³ (Schimmel, 1954: 70)

Sembollerin kullanımı ve zaman içerisinde sembolik anlamların yorumlanarak çözümlenmeye çalışılmasıyla, teolojik bir metin ya da olgu aktüellik kazanmakta ve entelektüel beklentilere cevap verebilmektedir. (Özcan, 1998: 48)

Dinde sembolizm, aşkın olan ile zaman arasındaki köprü rolünü üstlenmekte bununla beraber objektif gerçeği yok etmeyip ona bir boyut eklemektedirler. (Schwarz,1997: 284) Böylece sembolizm, dini inanışların boyutsuz ve kof bir görünüm yığını olmaktan kurtulmasına imkân tanımakta ve insanların dini inanışlarındaki sorgulamalarında ve bu dünyaya ilişkin anlam arayışlarında bir aracı olarak önemli katkılar sağlamaktadır.¹⁴ (Aydeniz, 2011: 77)

Prof. Dr W. Hellpach'a göre; bazı sembollerin ihtiva ettiği bir özellik vardır ki, bu semboller, insanları, ifade ettikleri tasavvuru gerçekleştirilmeye teşvik etmektedirler. Yani yaşayan bir sembol vasıtasıyla insan, eski ve bu sembole muhalif olan adetlerini değiştirebilmektedir. (Schimmel, 1954: 67)

Bir dini söylem olarak sembolizm, sembollerin temsil ettikleri şeye etkileri bakımından ikiye ayrılabilir. Bunların birincisi, bir şeyin başka dil ve terimlerle daha

¹³ Dr. Allwohn, "Dini Sembollerin Mahiyet ve Manası" üst başlıklı kongredeki sunumunda, "*Sünnet*" ayinini, tarifini yaptığı 'sembol'ün bir misali olarak zikretmektedir. (Schimmel, 1954: 68)

¹⁴ "Aslında, dinin özünü ve gerçek amacını teşkil eden, dış plandaki akislerin bizleri ulaştıracağı 'Yekpare Hakikat'ın dünyasıdır. Bu esri ile, daima ikili bir anlatım biçimiyle yüzyüze olduğumuzu biliriz. Müşahhas bir akis önce dikkatimizi çeker; ama hemen arka-planını, maverasını tecessüs ettiğimiz ruhi menzil, manevi derinlik.. içimizde kopan tasavvurlar, ifadeler, ruh ummanımızdaki kabarmalar, patlamalar, fırtınalar ve.. sükunet." (Kılıç, 1995: 59)

açık bir biçimde kavranabileceği, arkası görünen, örtüsüz sembollerdir. İkincisi de, Tanrı hakkında kullanılan her türlü ifade ve tanımda olduğu gibi arkasının görülemeyeceği, gizli, örtülü sembollerdir. (Koç, 1998:102)

Semboller, “dinî inancın zorunlu olan temel prensiplerini, iddialarını ve bu inancın ifade edildiği birtakım araçları, dinî törenlerde kullanılan kutsal objeleri ve eylemleri gösterir.” (Tokat, 2004: 10), (Guenon, 1977: 77) Böylece, dinî alanda kullanılan sembollerin “daha yüksek bir gerçekliğin yansıması ya da gölgesi” (Lings, 2003: 9) olduğu söylenebilir. (Aydeniz, 2011: 72)

Tüm bu yönlerinin yanında sembolizmin din dili olarak kullanımı açısından olumsuzluk teşkil edebilecek bir takım tehlikeleri de bulunmaktadır. Sembollerin kullanılmasının en büyük riski, onun başlangıçtaki anlamını kaybetmesidir. (Aydeniz, 2011: 77)

Bir diğer tehlikeli durum da sembollere gereğinden fazla önem ve kastedilenin dışında anlamlar atfedilmesi durumudur. İnsan, fitrî olarak monoteizme eğilimli olsa da birtakım çevresel şartlar insanları politeizme yönlendirebilmektedir. Bu bağlamda sembollerin yanlış anlaşılmasının belirgin bir yansıması olarak antropomorfizm ortaya çıkabilmektedir. (Aydeniz, 2011: 77)

Dini alanda sembollere başvurma metodu, insanın müşahhasa olan temayülü sebebiyle bazı dönemlerde itikatların dejenere olmasına da sebep olmuştur. Putperestler ve Mecusiler başlangıçta inandıkları tek tanrıları ile aralarına koydukları sembolik öğeleri zamanla kendilerine tanrı olarak kabul etmişler ve bu dini sembollerini “işaret eden” olmaktan çıkarıp “işaret edilen” rolüne taşımışlardır. (Kahraman, 1999: 88-102) Hâlbuki dini sembolizmde, sembolle temsil ettiği şey arasındaki ilişki bir “çağrışım” ilişkisidir. Yani din dili olarak sembolizm, bir tecrübe ve yaşantı anlamına gelmez, yaşantıyı çağrıştırır.(Koç, 1998:101)

Sembolizm konusunda tam bir tefrit içinde bulunan Tabiatçı Panteistler de, Tanrı ile evreni bir, aynı ve özdeş kabul ederler. Onlara göre Tanrı'nın evrenden ayrı ve

bağımsız bir zâfî varlığı yoktur. Her şey Tanrı'dır. Bu algılamada Tanrı'nın, evrenin kendisi olduğu savunulur ve bu görüş sahiplerine göre kâinat ve ondaki herhangi bir şey, kendinden başka bir şeye delalet eden bir işaret ya da sembol değil, kendisi bizzat nihai gerçekliktir, bundan öte herhangi bir anlamı yoktur. (Turan, 2006: 55)

Bu minvalde Profesör Hauer'in, dinde sembolizmin tehlikelerine dair gerçekleştirdiği bir konuşması¹⁵ dikkat çekmektedir;

“İnsan; bir dinin -mesela hıristiyanlığın- imanına göre kurtuluşa ermek için lazım gelen emir ve akideleri yalnız sembollar olarak telakki ederse, bu emirler kendilerine mahsus ve tekrarlanamayacak özelliklerini kaybeder; dini hakikatlar o zaman kurtarıcı manalarından mücerred, boş hayaller haline gelirler. Müspet ve objektif hakikatların yerine, sübjektif, ferdin canında vaki olan, her zaman ve her mekanda vuku bulmuş ve vuku bulacak hadiseler gelirler ki, şüphesiz ilahi bir hakikatı haiz olmakla beraber asıl müspet dinin sınırlarına sığmazlar”.

(Schimmel, 1954: 69)

Sembolizm, metafiziğin evrensel ifadesi olarak da tanımlanmakta, bu özellikleri bakımından ele alındığı zaman dini söylemlerin evrensel olma idealleriyle örtüşmektedir. Ancak bu tanımdan yola çıkılarak sembollerin aktarımı esnasında ortaya çıkabilecek yorum ve anlam farklarının aktarım farkları tehlikesini oluşturabileceği gözden kaçırılmamalıdır. Dolayısıyla “sembolizmin evrenselliği sembollerin daima evrensel olması” anlamına gelmemektedir. (Aydeniz, 2011: 76)

Bu gibi söylemler ve örneklerle birlikte din sahasında kullanılan semboller, çoğunlukla insanlara algılamakta güçlük çektikleri varlıkları ya da hakikatleri anlatabilme noktasında kullanılan iyi bir “araç” olarak görevlerini başarıyla gerçekleştirmişlerdir. İslam Dini de dâhil olmak üzere pek çok din ve inanışta sembollerle anlatıma bir metot olarak sıklıkla başvurulmuştur.

En eski medeniyetlerden beri bütün dünyada insanlar, din konusunda – fikirleri ve düşünceleri daha iyi ifadelendirebilmek için- semboller kullanmışlar, herhangi bir ilahi sıfatı bir sembolle temsil etme yolunu seçmişlerdir. Nitekim zerdüşter için

¹⁵ Bu konuşma, daha önce de bahsi geçen “Dini Sembollerin Mahiyet ve Manası” üst başlıklı kongrede gerçekleşmiştir.

yakıcılığına hiçbir şeyin dayanamadığı "ateş" ilahi kudreti sembolize ederken, Brahman Hintliler'e göre "inek" (sütü, eti, derisi ve hatta yakılan dışkısı bile) ilahi lütfü, fil başlı insan ise mutlak bilgili olmayı temsil etmektedir. Yine Hindu inancına göre; 'iki eliyle insan bu kadar yetenekli olabiliyorsa, Tanrı'nın en azından dört eli olmalıdır!' şeklindeki düşünceler esas alınarak dört elli insan figürü pek çok yerde tanrıyı sembolize etmek üzere kullanılmıştır. (Hamidullah, 1995: 299)

Politeizm çağlarından bu yana şarap yücelmenin, ekmek ruhaniyetin, ateş de karşısında hiçbir şeyin mukavemet edemeyeceği en üstün ilahi gücün birer sembolüdürler. (Kılıç, 1995: 58)

Sembollerin geçmiş toplumların daha iyi anlaşılmasında önemli bir role sahip oldukları açıktır. (Aydeniz, 2011: 77) Semboller her zaman çok boyutludurlar. Bu çok boyutlu, birleştirme ve sistemleştirmeye yönelik tutumu sayesinde sembolizm, farklı anlamları tutarlı bir sistem içinde bir araya toplayabilmektedir. (Schwarz,1997: 284) Sembolizm bu özellikleriyle özsel olarak örtüşme sağladığı din alanında, kendisine oldukça geniş bir yer bulmaktadır.

Bugün İsrail devletinin bayrağında bulunan ve daha çok siyonizmin bir sembolü olarak algılanan 6 köşeli yıldız, tarihte Hz. Süleyman'ın mührü ve Davut yıldızı olarak anılmaktadır. Geçmiş eski çağlara kadar inen bu sembol bronz çağından çok daha önceleri bir süs ve bir büyü işareti olarak da kullanıldığı görülmüştür.¹⁶ (Atasağun, 1996: 36)

Bu imgenin sembolizmine dair pek çok atıf bulunmakla birlikte, en çok dile getirilen yoruma göre; yukarı dönük üçgen, ruhların Tanrı'dan kopuşunu, yaratılışı, insanlığın Tanrı'ya ulaşma çabasını, gökyüzünü aşağı bakan üçgen ise Tanrı'ya dönüşü, Tanrı'nın yukarıda olduğunu ve insanlığa giden temeli oluşturduğunu, yeryüzünü sembolize etmektedir.¹⁷ (Url-10) (Url-11)

¹⁶ Davud Yıldızı- Daavud Mührü ve Davud Kalkanı olarak adlandırılan bu sembol hakkında detaylı bilgi için bkz. Atasağun, 1996: 36-41.

¹⁷ İç içe geçmiş iki üçgenden oluşan bu yıldız, yüzlerce yıl kutsal bir sembol olarak İslam dünyasında da kullanılmıştır. Tepe noktası yukarıya bakan üçgen göğü, aşağıya bakan üçgen ise yerin sembolü olarak düşünülürse bunların iç içe geçmesi tasavvufta "Vuslat" olarak ifade edilen göğün ve yerin

Üç büyük semavi dinden birisi olan *Yahudilik'te dini sembolizm* unsurlarını şu şekilde sıralayabiliriz; Akide, İbadet ve ritüeller olarak; Ahit, On Emir, Sünnet, Dua, Oruç, Hac, Kurban, Yılbaşı, Kefaret Günü, Çadır Bayramı, Passover Bayramı, Haftalar Bayramı, Eğitim Bayramı, Ester Bayramı, Sebt veya Cumartesi Günü sembolizmi, obje olarak; Ahit Sandığı, Gökkuşağı, Yedi Kollu Şamdan, Kudret Helvası ve Bildircin eti ne yüklenen sembolizm ve kutsal mekanlar¹⁸ olarak da; Otağ- Çadır, Sinagog, Ağlama Duvarı, Süleyman Mabedi sembolizmi. (Atasağun, 1996: 23-99)

Bütün geleneksel öğretilerin temel hedefi, insanın ruhen tekâmül etmesi yani 'İnsan-ı Kamil'i gerçekleştirmektir. Bu bağlamda, birçok farklı gelenekte kullanılan 'haç' sembolü¹⁹, makro kozmos ile mikro kozmos arasında ahenkli bir konuma sahip olan 'İnsan-ı Kamil'in ifadesi için kullanılmaktadır. Haçın dikey unsuru insanın makro kozmosla olan ilişkisini, yatay unsuru ise mikro kozmostaki konumunu göstermektedir.²⁰ (Guénon, 2001b: 19,23)

Bununla birlikte Hz. İsa'nın insanlığın kurtarıcısı olarak haç üzerine asılması sonucu haç işareti Hristiyanlığın ana sembolü olmuştur. Hz. İsa'yı, O'nun görevini ve kilisesini temsil eden bir sembol olan haç işareti (Atasağun, 1996: 139), Hristiyan toplumlarda hayatın hemen her alanında karşılaşılan bir imgeye dönüşmüştür. Haç

evliliği, yani göksel bilgilerin yeryüzünde ortaya çıkmasını ifade etmektedir. Bir başka deyişle bu iki üçgenin birleşmesi göksel bilgilerin insanda tezahür etmesi anlamına gelmektedir. Bu, aynı zamanda inisiyasyonun sonuna gelindiğinin ve amaçlanan hedefe artık ulaşılmış olunduğunun işaretidir. Bu sembolle, özellikle Selçuklu dönemi cami ve medrese duvarlarında, mezar taşlarında, çeşitli nesnelere süslemelerinde sıklıkla karşılaşılmaktadır. Ayrıca Mühr-ü Süleyman motifini, beladan koruyucu bir tılsım olarak, pâdişâh gömleklerinde de çokça görmek mümkündür. (Url- 12)

¹⁸ Çalışma boyunca çeşitli bölümlerde bu konulara daha detaylıca temas edilmektedir.

¹⁹ Eski Maya ve İnka toplumlarında imparatorun altında, hem bilim adamı hem de rahip olan ve aynı zamanda yönetici sınıfı teşkil eden kişilere "Naacaller" denmekteydi. Naacal öğretisinin önemli bir temel dayanağı, Tanrısal Nurdan çıkmış olan dört temel gücün kainatı kaostan düzene geçirmiş oldukları teorisidir. Tanrının kendi asli nitelikleri olarak kabul edilen bu dört temel güç, ateş, toprak, su ve hava idi. Sonraki zamanlarda semavi dinlerin "dört baş melek" olarak adlandıracakları bu dört temel gücü Naacaller gamalı haç ile sembolize etmişlerdir. (Url- 13)

²⁰ Yahudi ve Hristiyanlardaki ortak sembollerden birisi de yılanıdır. Bütün dünyaya şamil olan felaket ve günahın, insanlara da aktarılan asli suç yılanın eseri olarak kabul edilmiş ve yılan bu inanişe uygun biçimde sembolize edilmiştir²⁰ (Schimmel, 1954:68)

sembolizmi, Ortaçağda kilise planlarından, her çeşit görsel objeye, aksesuar ve takılardan, ülke bayraklarına kadar hemen her yerde Hıristiyanlığın simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.²¹

İnanç felsefesinin temel düsturları semboller üstüne bina edilen **Hıristiyanlık'taki sembolizm** unsurlarını şu şekilde sıralayabiliriz; Teslis (Baba- Oğul- Kutsal Ruh), Aforoz, Oniki Havari, Asli Suç veya Asli Günah, Keffaret Problemi ve Çarmih, Haç Çıkarma, İbadet- Dua, Oruç, Hac, Noel ve Noel Ağacı, Paskalya, Vaftiz, Konfirmasyon, Tövbe- Günah İtirafı, Hasta Yağı veya Yağ Sürme, İkon, Balık, Endüljans, Horoz, Tesbih, Kilise, İkon, Çan.²² (Atasağun, 1996: 99-177)

İlahi Kitabı'ndan en kutsal mekânı olan Kâbe'ye kadar sıklıkla sembol örnekleriyle karşılaştığımız İslam'daki sembolizm unsurlarını genel olarak şu şekilde sıralayabiliriz; Kâbe, Cami- Mescid, Ezan, Kible, Namaz, Oruç, Hac, Zekât, Kurban ve Kurban Bayramı, Ramazan ve Ramazan Bayramı, Regaib- Mîrac- Berat ve Kadir Geceleri. (Atasağun, 1996: 177- 233)

Çalışmamızda spesifik olarak seçtiğimiz alan İslam Mimarisi 'nin 'kutsal'la kurduğu bağ ve sembolizmle olan ilişkisi olduğu için, "**İslam'da Sembolizm**" bahsine genel hatlarıyla da olsa değinmemiz yerinde olacaktır.

"Göklerin, yeryüzünün yaratılışında, gece ve gündüzün artarda gelişinde akıl sahipleri için işaretler vardır." (Âli İmran Suresi, 3/190)

Gayba iman İslam akidesinin temelini teşkil etmekte ve Tanrı'nın aşkınlığı, Tanrı'nın yüceliği ve mükemmelliğinin ayrılmaz bir ögesi olarak kabul edilmektedir. İnsan akıl edip algılayamadığı tanrısına inanıp, iman edip, sevip, ibadet edebilmek üzere O'nu bir şekilde kendi algı seviyesinde tasavvur etmek meylindedir. Tanrılığın doğası,

²¹ . Hristiyanlarca tılsım olarak da kabul edilen bu sembol, üzerlerinde haç taşıyan insanların kötü ruhlardan ve kötü insanlardan korunduğuna, günlük çalışmalarında ve işlerinde başarılarının temin edildiğine ve başka pek çok mucizenin gerçekleşmesine vesilesi olduğuna inanılmaktadır. (Atasağun, 1996: 141)

²² Çalışma boyunca –özellikle kutsal mekânlar bağlamında- çeşitli bölümlerde bu konulara daha detaylıca temas edilmektedir.

Tanrı'nın beşerî düzleme inmesine izin vermediğinden, bu aracılık işini - Tanrı'nın aşkınlığına halel getirmeden Tanrı ile insanlar arasında bir köprü işlevi gören – semboller gerçekleştirmektedir. “Burada semboller ‘Tanrı’nın yerine geçen’ veya Tanrı’nın emirlerini ulaştıran duyusal veya imgesel işaretlerdir. Semboller bir yandan somut olmakla insan tarafından algılanabilmekte, diğer yandan da Tanrısal olanın yerine geçmektedirler.” (Uluç, 2005: 37)

İslamiyet’e göre sınırlı olan insan idrakiyle Allah’ın zatını hakkıyla bilmek mümkün değildir. Kuran, O'nun âlemlerin yaratıcısı ve devam ettiricisi olduğunu ifade ederken (evvel ve ahir) bir bakıma apaçık bir bakıma gizli (zahir ve batın) olduğunu da söylemiştir.²³ Bu ifadeleri; “O, varlığını, birliğini, olgun niteliklere sahip bulunduğunu tabiatın birçok nesne ve olayının göstermesi bakımından apaçık, fakat zatını duyu organlarımızla idrak edilememesi bakımından gizlidir” şeklinde yorumlayabiliriz. (Topaloğlu, 1989: 474)

“Kâinata zatiyla bilinemeyen Allah’ı tanımanın bir yolu vardır; o da O’nu isim ve sıfatlarıyla tanımadır. Çünkü kâinat baştanbaşa O’nun isim ve sıfatlarının tecellisidir ve her bir varlık kendi kabiliyetine göre özel diliyle O’na işaret etmekte ve O’nu anlatmaya çalışmaktadır. Yani bütün kâinat her bir zerresiyle bu büyük sembolün “işaret edeni”, Allah da “işaret edileni”dir. (Çetindağ, 2011: 279)

İslamiyet’te, görülmeyen, herkesin gideceği, ama kendisinden hiç kimsenin geri gelmediği âhret hayatına, nihai yargılanmaya, cennet ve cehenneme inanılmaktadır. Bu gibi İslam dininin özünü oluşturan temel inanışlar ise ancak sembolizme başvurularak tasvir edilerek müşahhaslaştırılmaktadır. (Hamidullah, 1989: 5)

İslam filozoflarına göre insan, her türlü fizikî idrakin ötesinde olan Allah’ı, yaratılmış şeylerden bir nesne ile sembolize etme ihtiyacını pek sık olarak hissetmektedir. (Hamidullah, 1989: 5)

²³ “O ilktir, sondur, zahirdir, batındır. O, her şeyi bilendir”. Hadid Suresi, 57/3.

Bu minvalde Tokat (2009: 87), İslam'da din dilinin neden sembolik olduğu konusunda İbn Sina'nın şu görüşlerini aktarmaktadır;

“...insanların pek azı, bu tevhit ve tenzihin hakikatini tasavvur edebilir. Herkes ilahi hikmeti anlama imkânına sahip olmadığı gibi, bir insanın sıradan insanlardan gizlediği bir hakikate sahip olduğunu izhar etmesi de uygun değildir. Bunun yerine, insanlara Allah'ın yüceliğini ve büyüklüğünü onlarca değerli ve yüce şeylerden alınmış örneklerle ve remizlerle öğretmesi gerekir. Peygamber mutluluk ve bedbahtlık için insanların anladıkları ve tasavvur ettikleri şeylerden örnekler verir. Bu sebeple “Peygamberin sözlerinin remz (sembol), kelimelerinin de işaret (ima) olması şart koşulmuştur.”

“Gerçekte nesnelere dünyasına semboller penceresinden bakmak, düşünceye başka bir kanal açmakta, ona Hakikat'in ta bizlere kadar uzanan, ama gerçek akış noktası çok aşkın bir yerlerde olan dalga boylarıyla, ilahi frekanslarla karşılaşma imkânı sağlamaktadır. Genel durumuyla düşüncenin hizmetinde olan inancın da kullanacağı bir yoldur. Bu nedendir ki, gerçek iman, görünen şu tezahürler âlemini bu yüce Hakikat'in sembolik bir anlatımlar bütünü olarak görmektedir.” (Kılıç, 1995: 57)

“Spirüüel olanın tasvirine yönelik “sembolleştirme”, işte bu gizli ve örtülü olana ulaşmak için bir sondaj; sezilen ama düşüncemizin hâkimiyet alanı dışında kalan bir olguya yaklaşabilme, onu his ve idrak alanımıza indirebilme deneyimidir.” (Kılıç, 1995: 57)

İnsan idrakinin üstünde olan Tanrısal mahiyet ve başta yaratma olmak üzere Tanrısal fiiller, büyük ölçüde sembollerle anlatılabilmektedir. Diğer kutsal kitaplarda olduğu gibi, İslam Dini'nin kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerîm'de de bunun pek çok örneği bulunmaktadır. (Özcan, 1998: 48)

İslam inancına göre ‘Âlemlerin Yaratıcısı’, Kuran'da birçok ayette tekrar ettiği üzere; ilahi hitabını ‘düşünen bir toplum için’ yapmakta ve ayetlerin birçoğunun müteşabih (benzeşen) olarak anlaşılması gerektiğini ifade etmektedir.²⁴

İslam inancına göre dünya hayatında Yüce Yaratıcı'nın varlığını gösteren işaret taşlarını (sembollerini) görebilen gözler, ahirette O'nu doğrudan idrak edebilecektir. (Topaloğlu, 1989: 474)

²⁴ Âl-i İmran Suresi 3/7

Kişiyi farklı irtifalara yükselten bir pencere, bir geçit olarak da tanımlayabileceğimiz sembolizm (Kılıç, 1995: 58), bakışları bakılandan başka daha derin ufuklara çevirmeye ve nesnedeki farklı boyutları görmeye imkân tanıyan, düşünce ve tasavvur odaklarına tefekküre yönlendiren bir araç, bir vasıttır. Kâinattaki tüm bu sembollere dair tefekkür etmek ise, müminlerin yapmakla mükellef kılındığı Kuranî bir davettir.²⁵

El-Fütûhât'ul- Mekkiyye ve Fusûsu'l- Hikem gibi önemli eserlerin sahibi, büyük İslam mutasavvıfı, İbn Arabî²⁶ bu durumu, Kur'ân'ın apaçık ayetlerinin Allah'ın verdiği örnekler, şaşırtıcı ifadeler, mecazlar, kinayeler ve teşbihlerle dolu olmasıyla açıklamakta ve "İşte biz bunları insan için misâl getiririz"²⁷ ayetini bu konuya kaynak olarak göstermektedir.²⁸(Hilmi, 2012: 55)

'İslam'da Sembolizm' konusuna asıl konumuz olan 'Mimarlık ve Sembolizm' bağlamında yaklaştığımızda, özellikle namaz ve hac gibi ibadetlerin kendi özgün seramonilerindeki semboller, bu ibadetlerle ilişkili mekânları şekillendiren veriler olarak ön plana çıkmaktadır. Tez çalışmasının son bölümünde detaylıca incelenen Kâbe, özellikle namaz ve hac ibadetlerindeki sembolizmin doğrudan etkisiyle şekillenerek merkezî bir kimlik kazanmaktadır.

²⁵ "De ki: «Göklerde ve yerde neler var, bakın (da ibret alın!)» Fakat inanmayan bir topluma deliller ve uyarılar fayda sağlamaz." (Yunus Suresi, 10/101); "Görmedin mi ki Allah, ayetlerinden bir kısmını size göstereceği diye gemiler, Allah'ın nimetiyle denizde akıp gidiyor. Şüphesiz bunda çok sabredenler ve çok şükredenler için nice ibretler vardır." (Lokman, 31/31); "Şüphesiz göklerde ve yerde mü'minler için birçok âyetler vardır. Sizin yaratılışınızda ve çeşitli canlıları yeryüzüne yaymasında kesin olarak inanan kimseler için ibretler vardır. Gece ile gündüzün değişmesinde ve Allah'ın gökten bir rızık sebebi olan yağmuru indirip de onunla yeryüzünü ölümünden sonra diriltmesinde ve rüzgârları yönlendirmesinde aklını kullanan bir topluluk için nice deliller vardır. İşte bunlar, Allah'ın âyetleridir. Sana onları hakkıyla okuyoruz. Artık Allah'a ve âyetlerine inanmadıktan sonra hangi söze inacaklar?" (Câsiye Suresi, 45/3,4,5,6); Ayrıca diğer tefekkür içerikli ayetler için bkz. Bakara Suresi, 2/164; Araf Suresi, 7/185; Yûnus Suresi, 10/6, 67, 101; Yusuf Suresi, 12/105; Ra'd Suresi 13/3, 4; Nahl Suresi, 10-13, 65-69, 79; Enbiyâ Suresi, 21/30; Hac Suresi, 18, 63, 65; Nur Suresi, 41, 43, 44; Şuara Suresi, 7, 8; Neml Suresi, 86; Ankebut Suresi 29/ 44; Rum Suresi, 30/8, 20-25, 37, 50; Lokman Suresi 31/20. 29. 31; Secde Suresi, 32/26.27; Yasin Suresi, 36/ 71-73; Zümer Suresi, 39/21; Şûrâ Suresi, 42.32.33; Câsiye Suresi, 45/3-6; Kaf, 50/6-11; Zariyat Suresi, 51.20.21; Vâkıa Suresi, 56/71-73, Mülk Suresi, 67/19, Tarık Suresi, 86/5-7; Gâşiye Suresi, 88/17-20.

²⁶ Mutasavvıf, İslam düşünürü ve şairi (1165, 1240). Detaylı bilgi için Bkz. Prof. Dr. Nihat Keklik, Muhyiddin İbnî Arabî Hayatı ve Çevresi, Sufi Kitap Yayınları, İstanbul, 2008

²⁷ Ankebût Suresi, 29/43.

²⁸ Kuran-ı Kerim'deki sembolizme dair bir örnek de "Allah'ın Kürsüsü" ifadesidir; Kur'an-ı Kerim'de bazı ayetlerde Rab olarak Allah'ın kürsüsünden bahsedilmekte ve Allah etrafında meleklerin saf saf dizildiği kürsüde oturan yönetici gibi anlatılmaktadır; "O'nun kürsüsü, bütün gökleri ve yeri kaplayıp kuşatmıştır." Bakara Suresi, 2/255 (Özcan, 1998: 47);

*“İslam’ın binası; tek olan Allah’ a iman ile (ki bu, binanın çatısı gibidir), (bu çatıyı destekleyen) beş rükun; yani namaz, oruç, zekât, hac ve kurbanı kapsamaktadır”.
“Namaz, dinin en önemli rüknüdür”.*

Hz. Muhammed

İslamın beş şartından birisi olan **namaz**, sözlükte; dua, tazim, rahmet ve bereket gibi anlamlara gelmektedir. Beş vakit namazın müminlere ‘miraç’ta farz kılındığına inanılmakta ve Hz. Muhammed’in "Namaz, müminin miracıdır" sözüyle bunu ifade ettiği düşünülmektedir. (Atasağun, 1996: 198) Yani bir müminin günde beş vakit namaz kılması, adeta İslam Peygamberinin ‘miraç’a çıkmasını sembolize etmektedir.

Her ruh kendisini yaratana yaklaştırmaya can atmakta ve bunu temin eden namazla, Allah'a doğru seyahat etmektedir. (Hamidullah, 1989: 11)

Namazın, evrendeki bütün varlıkların yaptığı ibadetlerin bir sentezi olduğu söylenmektedir; namaz üç ayrı duruştan müteşekkildir; kıyam, rükû ve secde. Kıyam dağların dimdik ve daimi ayakta duruşlarını, rükû; tüm hayvanatın eğilme halindeki duruşlarını, secde ise başları devamlı toprakta olan bitkilerin duruşlarını sembolize etmektedir. (Hamidullah, 1989: 9-10)

Namaza başlamadan önce alınan abdest, günah işlendiği varsayılan organların temizlenmesinin, günahlardan vazgeçmenin ve bir daha bu uzuvlarla günah işlenmemeyi taahhüt etmenin sembolik bir ifadesi olarak kabul edilmektedir. (Kılıç, 1995: 224-225)

Namaz, mü’mini Allah’la karşılaşmaya götüren bir yoldur. Ve bu karşılaşma, namazda okunan dualardaki karşılıklı selamlaşmalarla sembolize edilmektedir. (Hamidullah, 1989: 12)

Başka bir ifadeyle namaz, insanın Allah'a doğru olan yolculuğunun bir sembolüdür ve bu yolculukta Allah'a yaklaşmanın vasıtası olarak kullanılan söz ve hareket şekilleri, bizzat Allah tarafından belirlenmişlerdir. (Ataşağın, 1996: 204)

Namazdaki –özellikle İslam mimarisi açısından- en etkin sembolizm unsurlarının başında ise kibleye yönelme şartı gelmektedir.

Kuran'da; “Herkesin (yöneldiği) bir kiblesi (viche = bir yönü) vardır..”²⁹ ifadesi geçmektedir. Buradaki kible “yüzyüze gelmek” anlamını taşımaktadır. (Demir, 2014: 25)

“Müslümanların namazlarında Kâbe'ye yönelmeleri, her türlü varoluşlarında ve Kutsal ile buluşmalarında onun ne kadar önemli bir merkez oluşturduğunun açık bir göstergesidir.”³⁰ (Örenç, 2013: 33)

Müteal ve aşkın olan tek Allah inancıyla İslam'da, Yaratıcı'ya ibadet için, sözlü formüller, semboller ve hareketler altında (yatan) soyut mefhumlar bulunmaktadır. Bu nedenle somut objelerin kullanılmasına pek rastlanmaz. Hamidullah'a göre (1989: 4) bunun tek istisnası, Hz. Muhammed tarafından kendisinden önceki peygamberlere atfedilen ve İslam'da, bilhassa '*Hac*' ibadetinde varlığını sürdürmüş olan unsurlardır.

İnsanlar ilk çağlardan beri görünmez olan yaratıcı Varlık'ı tasvir ve temsil etmek ihtiyacını hissetmişler, hayali ve fantastik birçok imajla beraber, sayısız idol ve totem kurgulamışlardır. Bu noktada İslam da müşahhas bir obje seçmiştir; ama burada hiç bir figüre ihtiyaç bulunmamaktadır. Bu obje; görünmeyen bir sahibi olan bir "Ev" dir. "Ev" in bu sahibi, mutlak kudreti ve sonsuz ihtişamı ile oradadır. Eğer bir Müslüman, Allah'ın evi önünde secde ediyorsa, bütün dünya hemen anlar ki, secde ve ibadetin konusu hiçbir surette bu evin binası değildir; aksine bu ibadet fiillerinin

²⁹ Bakara Suresi, 2/148.

³⁰ Çalışma kapsamında –özellikle Kâbe başlığı altında- bu konuya daha detaylıca temas edilmektedir.

yegâne konusu, bu evin sahibidir. Bu durum ayetle de tasdik edilmektedir.³¹ İşte bu, İslam'da kullanılan en büyük, hatta en temel semboldür. (Hamidullah, 1989: 5)

Hac sözlükte, maksada ve amaca yönelmeyi yinelemek anlamına gelmektedir. (Sargut, 2012: 106)

Hac belli bir zamanda ve belirli mekânlarda gerçekleşen bir ibadet olduğu için müslümanlara zaman ve mekân mefhumunu, dünyada her şeyin belli bir düzen içinde gerçekleştiği şuurunu kazandırır. Vakfe, tavaf, sa'y vb. hac ritüellerinin yerine getirilmesi, dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan müslümanların gözlerini ve gönüllerini Kuran'da "ilâhî semboller" olarak nitelendirilen³² Arafat, Kâbe, Safâ-Merve gibi mekânlara çevirmelerini sağlamakta ve formel bir anlaşma olmaksızın bütün müslümanları aynı zaman ve mekân içinde mânevî bir ittifak anlayışına ulaştırmaktadır. (Görgün, 1996: 398)

Hac ibadetinin esaslarından olan tavaf³³, Kâbe'nin etrafında saat yönüne zıt yedi dönüşten oluşur; bu ritüel devrin başlangıç noktası Hacer'ül-Esvet³⁴dir. Kâbe'nin etrafındaki "yedi dönüş", "yedi ilahi" niteliğe tekabül etmektedir. Tavaf anında yaptıkları faaliyetin önemini farkında olmalarından dolayı, tavaf edenlere ilahi nitelikler bahşedildiğine inanılmaktadır. (Akkach, 2005: 188)

Kabe ve etrafında tavaf eden hacıların bulunduğu tasvirlerde meleklerin ilahi kürsüyü tavaf etmesi sembolize edilmektedir. (Akkach, 2005: 187)

Sargut (2012: 106) bu konuda "Allah Kâbe'yi Arş'ının benzeri ve örneği yaptığı gibi onu tavaf eden insanları da (âyette zikrettiği gibi) 'Arş'ın etrafında dönerek O'nu öven' meleklerle benzetmiştir" demektedir.

³¹ "Kendisine yönelmekte olduğun Kâbe'yi Biz, Peygamber'e uyanları bilelim diye yaptık" (Kur'ân-ı Kerim, 2/143).

³² Bakara Suresi, 2/158.

³³ Tavaf kelimesi Kur'ân-ı Kerim'de geçmemekle birlikte bir âyette Kâbe'yi tavafla ilgili fiil (Hac Suresi, 22/29) ve iki âyette de Kâbe'yi tavaf edenleri belirtmek için "tâifin" (Bakara Suresi, 2/125; Hac Suresi, 22/26) kelimesi kullanılmıştır. (Öğüt, 2011: 178)

³⁴ Hacer'ül-Esvet, Müslümanlarca kutsal edilen bir taşa verilen isim olup, çalışma kapsamında Kâbe Mimarisi başlığı altında bu konuya daha detaylıca temas edilmektedir.

İbn Arabî, insanların tavafla Allah'ı yüceltmelerini meleklerin tavafından daha üstün görmektedir. (Akkach, 2005: 188)

Cansever de (2010a: 27), tavaf sırasında Kâbe'nin her insana, her adımda başka bir yüzüyle, başka bir ışıkla, başka bir biçimde görünür olduğunu söyler.

Öğüt'e göre (2011: 178), "Tavaf eden kişi, her şeyin başka bir şeyin etrafında belli bir düzen içinde döndüğü kozmik düzenin bir parçası olmayı kendi iradesiyle kabul ederek bu harekete katılmaktadır."

Tavaf esnasında Hacer'ül-Esvet'e dokunulması ve onun öpülmesi gibi hac ibadetindeki birçok uygulamanın, Hz. İbrahim'in ve Hz. Muhammed'in hatırasını canlandırma, hac ibadetini önemseyerek Allah'ın bu konudaki emrine boyun eğmeyi vurgulama kulluk ve ruhi halleri zahiri (görünen) bazı davranışlarla ifade etme gibi sembolik bir anlam taşıdığı söylenebilir. (Öğüt, 1996: 434-435) Hac bu açıdan tarihin yeniden yaşanmasının ve mücerredin (soyut) müşahhas (somut) hale gelmesinin vasıtası olmaktadır

Müminin hem malı hem de bedeniyle gerçekleştirdiği bir ibadet olan hac, insanın bütün varlığını ilgilendirir. Gazzâlî'nin ifadesiyle hac, dinin kemale ermesi ve teslimiyetin tamamlanmasıdır. (Görgün, 1996: 397) Diğer taraftan hacca giden her müslüman, kabre girerken bürünülen kefenin sembolü olarak giydiği özel ihram kıyafetiyle, bir bakıma dünya dışı bir düzene ayak uydurduğunu hissetmekte ve bunun etkilerini duymaktadır. (Görgün, 1996: 398)

Görüldüğü üzere hemen her dinde ve inanç sisteminde, gerek akide, gerek ibadet ve ritüellerde sembolizmin izlerine yoğun bir şekilde rastlanmaktadır. Bu semboller, insanların inançlarıyla yoğrulmuş günlük yaşam biçimlerini ve alışkanlıklarını şekillendirdiği gibi her inanın kendi özgün mimari biçimlerinin oluşumunda da temel etkenler olarak karşımıza çıkmaktadır.

3. MİMARLIK VE SEMBOLİZM

Çalışmanın bu bölümünde, öncelikle mimarlık ve sembolizm ilişkisine kuramsal bir yaklaşımda bulunmaktadır. Sembolizmin mimaride “tasarımcısının doğrudan verdiği kararlar ve sonradan yapının muhatapları tarafından yapılan atıflar” olmak üzere iki şekilde yer buluyor olmasından söz edilmekte, sembol yapı ile yapıdaki sembol ayrımı, örnekler üstünden irdelenmektedir. Bu konudaki kavramsal yaklaşımlar incelendikten sonra tarihteki yapılar üstünden mimarlıkta sembolizm örneklendirilmekte ve bu örneklerin -hemen hepsinin ortak özelliği olarak- ‘kutsal’la olan bağlantılarına değinilmektedir.

Buradan devamla konu, “İslam Mimarisinde Semboller ve İşaretler” başlığı altında daha özel bir alana indirgenmektedir. Çalışmanın dördüncü ve son bölümünde İslam inancının ‘en kutsal mekânı’ olan Kâbe’ye dair yapılacak mekânsal okumaya bir girizgâh olarak yer verilen bu başlık altında; İslam Mimarisinin tanımı yapılmakta ve İslam Mimarisinin ‘sembolizm’le temasına değinilerek konu çeşitli örnekler üstünden ele alınmaktadır.

Sembolik işlevin elit sayılabilecek bir mimari anlayışın üslupsal özelliklerinden, yani kısıtlı bir mimari üretimden doğduğu düşünülerek, konuya dair önde gelen mimari yapılar ve tasarımların çözümlenmeleri, eleştirileri, değerlendirmeleri ve tanıtılmalarının yarattığı bir söylem, çalışmanın bu bölümünün kapsamını oluşturmaktadır.

3.1. Mimarlık ve Sembolizm İlişkisine Kavramsal Yaklaşım

Yaşamlarımız üzerinde bu denli sürekli bir etki yapan başka bir sanat biçimi daha düşünemiyorum. Mimar bizi esinleyebilir, bizi şaşırtabilir, kendine çekebilir, bizim önemsizliğimizi vurgulamak için mekânın büyüklüğünü bizi ezecek biçimde kullanabilir; ya da tam tersine, mekânı ufaltarak, kısıtlı bir evrenin bizim etrafımızda dönmesini sağlayabilir. Bu gerçekten bir güçtür, öyle bir güç ki, yaşamımızın her yönünde, aramızdaki ilişkilerde ve

bu dünyaya ve içinde bulunduğumuz evrene karşı davranışlarımız üzerinde derin ve sürekli etkisi vardır."

*Kerim Ağa Han
(Porter, 1983: 19)*

"Mimarlık varlığın bütün alanlarını kapsayan bir disiplindir."

Turgut Cansever

İslam'da Şehir Ve Mimari

"Mimarlık insanlığın büyük kitabıdır.."

Victor Hugo

Mimarlık ne yaparsak yapalım kendisinden kaçınamadığımız sanattır. Yaşamımızın her anında, uyurken ya da uyanırken, yapıların içinde, yapıların çevresinde, yapılarla tanımlı mekânlarda ya da insan becerisinin şekillendirdiği peyzajların içindeyiz. Resim, heykel, çizim ya da diğer görsel sanatlardan istersek kaçınabiliriz, ama mimarlık istesek de istemesek de bizi sürekli olarak etkiler, davranışlarımızı şekillendirir, ruhsal durumumuzu belirler. (Roth, 1999: 19)

Teknik anlamıyla mimari, bir toplumun pratik ihtiyaçlarını karşılamanın yanı sıra, kendini ifade etmek üzere gerçekleştirdiği yapım tekniği ve sanatıdır. Bu açıdan mimari yapılar, yalnızca barınmayla ilgili zorunlu ihtiyaçların karşılanmasına yönelik olmayıp, zamanla bir takım artı fonksiyonlar yüklenmişler, böylece temsil ettikleri kültürlerin hangi yönde geliştiğini yansıtan birer sembol olarak da anlam taşımaya başlamışlardır. (Mülayim, 2005: 91)

Mimari olarak inşa edilmiş çevrenin, içinde barındırdığı anıtları, evleri, meydanları, yolları ve mabetleriyle birlikte bütün yapılarının, geçmiş ve geleceğin tamamıyla bir diyalog halinde olduğu düşünülürse, mimarlığın bir iletişim kurma ve temsil etme biçimi olarak söylediği ve söyleyeceği çok sözü olduğu sonucuna varılacaktır.

Mimarlık; özellikle diğer tasarlananlara oranla daha temas edilebilir ve daha uzun ömürlü olması, tesir alanının ve tesir süresinin genişliği, anlatım biçimlerinin zenginlikleri, muhataplarının çeşitliliği ve hiçbir ayırım gözetmeksizin kolayca geniş kitlelere ulaşabilirliğinin olması gibi sebeplerle, diğer tasarım ve sanat disiplinleriyle kıyaslanamayacak bir güce ve etkiye sahiptir. Bu gibi sebeplerle mimarlık, güdümlü ya da güdümsüz, bilinçli ya da zaman içinde kendiliğinden evirilerek -asli fonksiyonlarına ilaveten- bir takım temsiliyet rolleri üstlenmektedir. Ve böylece, İlk çağlardan itibaren çeşitli totemler, heykeller, büyük kentler, Mısır piramitleri, Antik Yunan tapınakları gibi örneklerde olduğu üzere, çeşitli mesajların mimarlık üstünden aktarımı gerçekleşmiş bulunmaktadır.

Mimarlığın temsil ettiklerini anlayabilmenin en ideal metodu ise, nihai ürün olan yapıları, gerek yapısal gerekse form bakımından ifade ettikleriyle ve tarihleri boyunca kendilerine yüklenen anlamlarla birlikte detaylandırarak incelemek olacaktır.

Bir mimari eser tahlil edildiğinde görülecektir ki, yapının mimarisini etkileyen fiziksel (yerleşim, iklim, malzeme, vs.) ve kültürel faktörlerin (ekonomi, gelenekler, dini inanışlar, sosyolojik hayatlar, sanatsal yaklaşımlar, vs.) nicelikleri ve bunların mimariyi hangi yönleriyle, ne derecede biçimlendirmiş olduklarıyla karşılaşılabilir. Mimarının özellikle biçimini etkileyen bu etmenler, çoğu zaman doğrudan görülüp algılanabilmekte, bilimsel yollarla ölçülebilmekte, bilimsel kaynaklarda da bu verilerle yer alabilmektedirler. Bununla birlikte bir mimari esere veya eserin bölümlerine dair yapılan alternatif okumalarda, çoğunlukla metafizik temellere isnat edilen ve tarihin her döneminde ve hemen her coğrafyada örneklerine rastlanabilen, mimarının biçimlenişini doğrudan etkilemiş bir takım etmenler de mevcuttur. Biz burada mimari biçimi etkileyen bu etmenlerden -çalışmamızın temel konusu gereği- sembolleri ele alacağız.

3.1.1. Mimari Biçim ve Sembol İlişkisi

“Kuram algılamayı yönlendirmez, onu takip eder.”

Oliver Leaman

“Mimarlık tarihi boyunca biçim, sosyolojik, psikolojik, antropolojik, dini, politik bir takım etkenler ve çeşitli algı biçimlerinin etkisi altında yorumlanmış; iklimsel, yöresel ve geleneksel değişkenlerin tesiriyle oluşmuş ve gelişmiştir. Pek çok medeniyette bu etkenlerin izlerine rastlamak mümkündür. “Örneğin Pisagor ve Plato kâinatın, dört temel eleman olan toprağı simgeleyen küp, ateş simgeleyen tetrahedron (dört yüzlü), havayı simgeleyen octahedron (sekizyüzlü) ve suyu simgeleyen icosahedron (yirmi yüzlü) gibi geometrik elemanlardan oluştuğunu ileri sürmüş, bu düşünceler ortaçağ sanatını olduğu kadar mimarisini de etkilemiştir. (Turan, 2011: 165)

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde yer bulan örneklerden de anlaşılacağı üzere, mimaride sembolizm olgusu, bir yapıda daha çok ‘biçim’de etkili olmaktadır. Bir yapının biçimsel özellikleri ile anlamı arasındaki ilişki, tasarım sürecinde biçimin şekillenmesine bir temel ve bir altyapı oluşturabilmekte ve semboller bir mimari ürünün biçimlenmesinin belirlenmesinde etkili olabilmektedir. Ve böylece de; “Bir mimari biçim, yan anlam vasıtasıyla mevcut bir kod çerçevesinde anlamı olan analogileri, imajları ve sembolleri taşıyan bir “araca” dönüşebilmektedir.” (Civelek, 1998: VI)

“Pek çok kuramcı, çeşitli dönemlerde ortaya çıkan biçimlerin toplumlar üzerinde egemen olan politikanın bir uzantısı olduğunu savunmaktadır. Örneğin kare demokrasiyi simgelerken, piramit oligarşiyi ya da merkezi plan merkezi idareyi simgelemektedir”. (Bkz. Şekil 3.4) (Turan, 2011: 165)

Bu, örneğe sembolizm perspektifiyle yaklaşıldığında yapılabilecek bir değerlendirmedir. Aynı örneğe realist/materyalist bir bakış açısıyla yaklaşıldığında

kare soğuk iklimlerde ısı kaybını minimuma indirmek için, dikdörtgen ısı kazancını azaltmak için sıcak ve nemli iklimlerde, iç avlulu planlar ise ısı kaybını sağlamak için sıcak ve kuru iklimlerde kullanılmaktadır şeklinde bir yorum çıkartmak mümkün olacaktır. Zira materyalist bakış açısıyla biçimin esas belirleyicileri; çevre koşulları, iklim, coğrafi ve jeolojik özelliklerdir. (Bkz. Şekil 3.4) (Turan, 2011: 165)

“Antropolojik bakış açısıyla yaklaşıldığında ise biçim; bütünün ve/veya bütünü oluşturan elemanların insan fizyolojisi, vücut oranları ve bunlara bağlı ergonomi kaygıları gibi etmenlerle oluşturulması şeklinde yorumlanmaktadır.” (Bkz. Şekil 3.4) (Turan, 2011: 165)

Sembolik işlev, biçimi sembolik anlamların potansiyel bir taşıyıcısı olarak görmekte ve biçimlendirmede belirleyici bir unsura dönüşmektedir. Bir yapının biçimsel özellikleri çözümlenirken kurgulanmış olan sembolik işlevi, çoğu zaman yapının gerçekleştireceği kullanım işlevi kadar önemli olabilmektedir. (Civelek, 1998: VII)

Anlamli biçimler, simgesel anlatımların iletişimi için etkili araçlar sağlayarak kültür bilincini ve kültürün yeniden tanımlanmasını kolaylaştırabilir. (Porter, 1983: 20)

Mimari biçim olgusunun en önemli özelliklerinden biri, anlam değişiklikleriyle başa çıkabilmeleridir. Bu bağlamda, en güçlü kabul edilen mimari biçimler, eski anlamları üzerlerinden atarak yenilerini taşıyabilenlerdir. (Porter, 1983: 19) Bu noktada sembolizm, bir mekânın anlamlarının çeşitlenmesine ve zenginlik kazanmasına vesile olan bir unsur olarak karşımıza çıkmakta ve sembollerin anlamlarının ya da verdikleri mesajların, zamana ve muhatabına bağlı olarak değişim gösterebilme yönü özellikle önem kazanmaktadır.

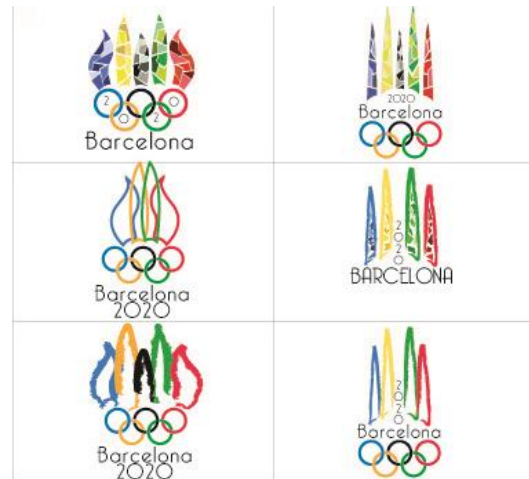
Diğer bir ifadeyle, bir yapının üzerinde taşıyacağı sınırlı söylem, geçen zaman içerisinde yapının görselliğinin ve değerlerinin eskiyip tüketilmesi ve yeni değerlerin ortaya çıkmasının bir sonucu olarak tekrar tekrar sembolik anlamları tanımlamaktadır. (Civelek, 1998: VII) Yani, biçimsel özelliklere atfedilmiş sembolik

anlamlar zamana ve muhatabına göre bir değişime tabi olduğu için, bir yapının sürekli olarak yenilenmesine ve canlılığını korumasına da imkân tanımaktadır.

3.1.2. Sembol Yapılar/ Yapılarda Semboller

Mimarlıkta sembolizm örneklerinden bahsederken başlangıçta konu iki şekilde ele alınabilir; birincisi, kent ikonu olarak da tabir edilen “sembol yapılar” bahsi, ikincisi, her hangi bir yapının özelinde gerçekleştirilecek incelemelerle kendisinden söz edebileceğimiz “yapılardaki semboller” bahsidir.

Mimari tasarımlama sürecinin sonunda oluşturulmuş yapı, mekân ve ortamların yorumlanması, çoğunlukla kullanıcı odaklı olmaktadır. Şehir ikonu ve kentsel sembol olarak ait oldukları kent mekânına yaptıkları katkı nedeniyle, bazı yapılar görece öne çıkmakta ve temsiliyet noktasında önem kazanmaktadırlar. Örneğin; Jorn Utzon’un Sydney Opera Binası kenti tanımlayan bir sembol olarak kentle ilgili tüm resimlerde, eskizlerde yer almakta, Barselona ile adeta özdeşleşmiş ve kentin sembolü haline gelmiş Antoni Gaudi’nin Sagrada Familia’sı kentle ilgili zihinlerde çağrışım yapan imajların başında gelmektedir. (Bkz. Şekil 3.1 ve Şekil 3.2) (Lökçe, 2003:90)



Şekil 3.1 Sagrada Familia’nın Barcelona’nın sembolü haline geldiğini örnekleyen grafik çalışmaları.



Şekil 3.2 Sidney Opera Binası'nın Sidney'in sembolü haline geldiğini örnekleyen grafik çalışmaları

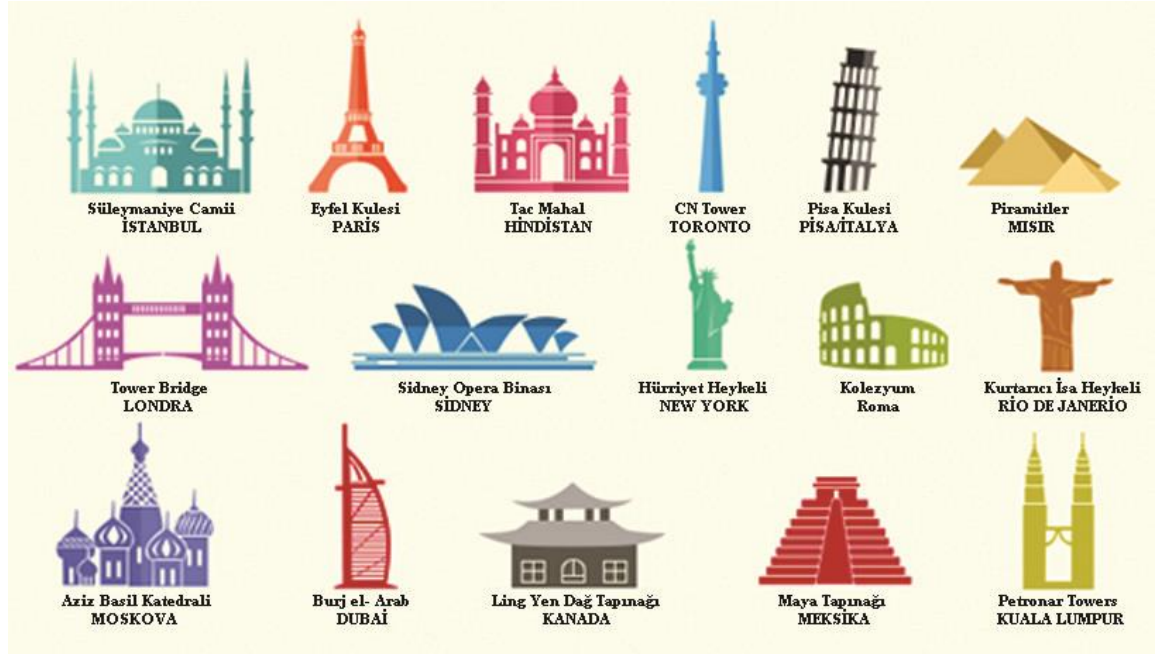
Sembolik bazı anlamlar ifade etsin diye özel olarak tasarlanmış ya da zaman içerisinde bazı dış etkiler neticesinde bu kategoriye dâhil olmuş anıtsal sembol yapılar, yapının kendisi kadar kurgulandığı bölge bakımından da önem arz etmektedirler. Özellikle kentin stratejik noktalarında konumlandırılmalarının yanı sıra, bu yapılar zamanla - kendi temsil güçleri nispetinde- yer aldıkları bölgenin değerini artırıcı şekilde kente tesir etmektedirler.

Buldukları muhiti canlandıran, cazibe merkezi haline getiren, yakınlarındaki diğer yapılarda mimari cephe kararlarından yapıların işlev seçimlerine kadar pek çok karar sürecinde başrol oynayan sembol yapılar, kentin yapısal ve sosyal hiyerarşisini, genel estetik algısını, kısacası “kent karakterini” önemli ölçüde etkilemektedirler.

Ülke, şehir ve insanla bu kadar özdeşleşmiş olmaları, birçok farklı ölçekte hayat bulan sembol yapıların, temsil edebilme güçlerini başka herhangi bir sanat dalına oranla daha da güçlü kılmaktadır. Çoğunlukla heykelsi bir etki yaratan ve bulunduğu kentin ayrılmaz bir parçası ve kentteki en önemli nirengi noktası olan sembol yapılar bir kentin markalaşma serüveninde de çoğunlukla başrolde bulunmaktadır. (Bkz. Şekil 3.3)

Dünyadaki güçlü ‘marka şehir’ler arasında yer alan, Paris, New York ve Londra, tüm dünyada sembol yapıları ile hatırlanmakta, adeta şehrin adı sembol yapısı ile bir anılmaktadır. Paris kenti Eyfel Kulesi’ni, Eyfel de Paris’i akla getirmektedir. Şehre

gelen turistlerin hemen hepsi sembol yapıyı ziyaret etmeye veya görmeye çalışmakta, sembol yapıyı ziyaret etmeden şehirden ayrılmak ziyaretçi açısından şehri ziyaret etmemek olarak değerlendirilmektedir. (Bkz. Şekil 3.3) (Ateşoğlu, 2008: 87)



Şekil 3.3 Sembol Yapılar ve Temsil Ettikleri Kentler/ Ülkeler.

Mimarlık alanında sembolün, özellikle de sembol yapıların oluşum yollarından birisi de tekrarlardır. “Keza bir şeylerin tekrar üretimi veya benzeşimi olarak bir imaj, bir biçimlenmeyi dolaylı olarak belirleyebilir.” (Civelek, 1998: VI)

Bu konuda Oleg Grabar da (1983b: 42); kuramsal olarak, bazı biçimlerin yüzyıllar boyunca tekrarı gibi biçimsel sürekliliklerden simgesel anlamlar çıkarılabileceğini söylemektedir. Kısacası; Bir imaj, tekrarı olduğu şeyin sembolüne dönüşebilmektedir.

Sembol yapılar bahsi incelenirken; Sembol yapı oluşturmanın temelinde yerel duyarlılıklar mı vardır? Sembol yapılarla aidiyet olgusunun temini mümkün müdür? Sembol yapıların kentsel hafıza/ kültürel bellekteki yeri ve önemi ne seviyededir? Sembol yapılar üstünden bir kentin tarihsel- kültürel- ekonomik gelişimini okumak

mümkün müdür? gibi sorularla karşılaşılır. Bunların her biri tek tek irdelenip uzun uzun açılması gereken bahisler olup, çalışmanın kapsamını aşacağı için bu kadar yer verilebilmiş ve başka çalışmalara ufuk olması düşüncesiyle soru olarak da olsa burada belirtilmesinde fayda görülmüştür.

Birincisi sembol/ ikon yapı olan açıklamanın ikincisi; “mimarideki/ yapılardaki semboller” bahsidir ki, yapılan araştırma sonucunda görüldüğü üzere mevcut bilimsel çalışmalarda bu konuya oldukça sınırlı şekilde temas edilmiştir. Çalışmamız boyunca bu konu, önce mimarlık tarihindeki örnekleri üstünden genel olarak, sonrasında da İslam mimarlığı ve Kâbe örnekleri üstünden detaylı bir şekilde ele alınmaktadır.

Mimarlık, düşüncenin nesnesinin ve algının nesnesinin yaratılması olarak bakıldığında ikili dünyaya sahiptir. (Güney ve Yürekli, 2004: 33)

Tasarlama eylemi algıların ve mantığın etkin olduğu bir akıl yürütme süreci olarak özetlenebilir. Mimarlıkta tasarım sürecinin bilimsel olarak açıklanıp açıklanamayacağı, akıl, mantık, yetenek, yaratıcı düşünce gibi etmenlerin bu süreçte ne derecede etkin kullanıldığı yıllardır tartışılan bir konudur. Bununla birlikte tasarımcının kişisel tasarım sürecinde izlediği yollar çeşitli şekillerde formüle edilmiş; bu süreçler tasarım kuramları ve sayısal tasarım modelleri başlıkları altında toplanmıştır. (Turan, 2011: 163)

Konuya çalışmamızın esas alanı olan sembolizm açısından yaklaşacak olursak, tasarım sürecinde alınan bilinçli kararlar doğrultusunda uygulanan semboller, bir çeşit süreç analiziyle tespit etmenin mümkün olabileceği sonucuna varabiliriz.

Bir mimari eserdeki sembollerden söz edilirken karşımıza iki farklı süreç çıkmaktadır;

İlk olarak; sembollerin tasarım sürecinde alınan kararlar doğrultusunda, bilinçli bir şekilde tasarımda yer alması durumundan bahsedebiliriz. Bir yapı hakkında böyle bir tespitte bulunabilmek için, bizzat tasarımcının sembolizm kararlarının tasarım

sürecinde alındığını deklare etmesi beklenmektedir.¹ Güncel yapılarda bu her ne kadar mümkün olsa da, günümüze ulaşan ve sembolizm açısından önemli veriler sunan pek çok yapı için bu çok ulaşılabilir bir bilgi olarak görülmemektedir.

Mimarlıkta sembolizmden bahsederken değinilecek ikinci husus da; mimarının bütününe yahut da bir detaya, bir tezyinat unsuruna sonradan yapılan sembolizm atıfları, yorumlamalar, yakıştırmalar ve bunların mimariyle bütünleşmesi, mimarının bir parçası halini alması durumudur. Bu tür yaklaşımlar daha sıklıkla karşılaşılan örnekler olmakla birlikte, tasarımların sembolizm niyetiyle yapılıp yapılmadıklarına dair herhangi bir net bulgu bulunmaması, yorum farklılıklarını ve çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Tez çalışmasında bu tür örnekler, bu konularda önemli çalışmalar yapmış bilim adamlarının –farklı başlıklar altında değindikleri ve dağınık bir halde bulunan- çıkarımlarının bir araya derlenmesiyle ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Mimari bir eser karşısındaki yorumlamalar ve çıkarımlardan bahsedebilmek için bu bölümde özellikle mimari algı konusuna değinmek ve algısal deneyimin mimari mekân okumalarını nasıl etkilediğini anlamaya çalışmak faydalı olacaktır.

Algı, her bireyde ‘farklılık’ gösteren ve ‘sürekli’ değişen bir olgudur. Asar’ın (2013: 3) Tanyeli ve Sözen’den aktardığına göre algı; “Her tür gerçekliğin duyu organları aracılığıyla alınıp zihinde bilgiye dönüşmesi işlemidir. Başka bir deyişle, algı gerçekliklerinin farkına varılıp tanınabilirliğe kavuşturulması sürecidir. Bir sanat yapıtının yorumlanması onun önce algılanmasını gerektirir.”

Bir birey, bir mekâna dâhil olmaya başladığı anda algıları, kontrollü ya da kontrolsüz bir biçimde, harekete geçmektedir. (Asar, 2013: 22)

Bir mekân ya da mimari bir unsurun, sayısız farklı biçimde algılanabilme durumu söz konusudur. Kişisel deneyim ve beceriler ile gözlem yapma, algılama, ayrıntıyı

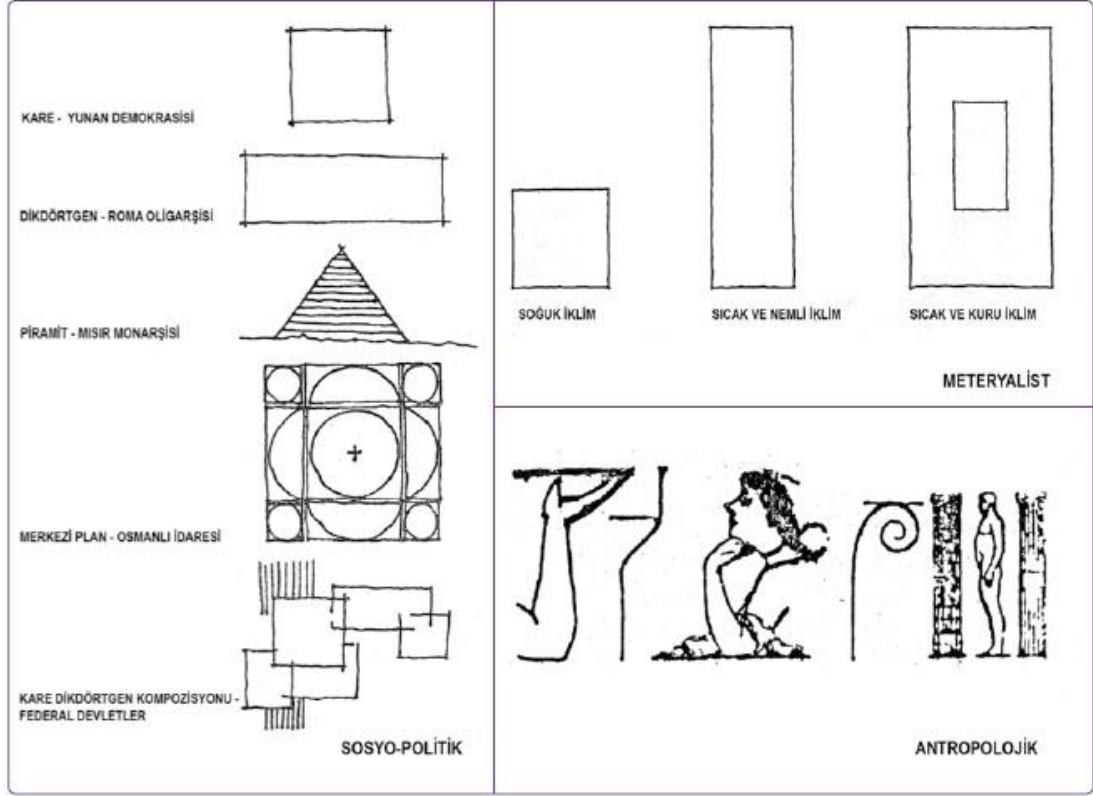
¹ Bu hususta, çalışmamızda “Mimarlık Tarihinde Sembolizm” başlığı altında detaylıca incelenen Berlin Yahudi Müzesi örneğini verebiliriz. Müzenin tasarımcısı Daniel Libeskind pek çok farklı platformda, bu tasarımının hemen her alanında sembolizmi kullandığından bahsetmekte ve müzenin mimarisini sembollerle şekillendirdiğinin altını defaatle çizmektedir.

fark etme ve hayal gücünü kullanma gibi etmenler, algılama sürecinin temel gereksinimleridir. Bu etmenlerle birlikte, mekâna ve mimariye dair tüm veriler ve bilgiler, algılayan kişinin biriktirdiği her türlü deneyim ile bilişsel bir potada işlenerek anlamlandırılma sürecine dâhil olmaktadır. Bahsi geçen bu etmenlerin varlığı aynı zamanda algı eşiğini artırmakta ve farkındalık edinimini yükseltmektedir. (Asar, 2013: 28)

“Mimarlık nesnelliğin ve öznelliğin tek çatı altında bir araya geldiği, çok katmanlı, asimetrik bir diyalog sonucunda gerçeklik üretilen bir iletişim biçimidir. Mimarlık eylemi sonunda üretilen gerçeklikler bireyin ve toplumların anlamlandırma süreçleri sonucunda ortaya çıkar. Mimarlık bireysel deneyimlerin bir araya gelip, toplumsal özdeşleştirme gerçeklikleri yaratmalarıdır.” (Güney ve Yürekli, 2004: 41)

Bir mimari oluşumun algılanabilmesi için, algılayacak olan öznenin mekânın niteliksel özelliklerini, kendi yaşamı ve deneyimleriyle harmanlayarak okuyabilmesi önemli bir husustur. Bir kişi, bir mekânla ya da bir mimari unsurla ne kadar çok ilişki kurabiliyorsa, sosyal ve psikolojik olarak mekân o kişide ne kadar çok çağrışıma sebebiyet verebiliyorsa, kişinin o mekâna dair 'aidiyetlik' duygusu o kadar artmış olmaktadır. (Asar, 2013: 22)

Mimari algı üzerine yapılan çeşitli çalışmalarda bazı şekillerin insanlardaki bazı hisleri ortaya çıkardığı tespit edilmiştir. Bu tespitlere göre; mimarideki yatay çizgi devamlılık, rasyonellik, durağanlık; düşey çizgi, sonsuzluk; düz hatlar, rijitlik, kuvvet; eğri hatlar esneklik, yumuşaklık; spiral dünyadan kopma ve yükselme; küp, bütünlük ve eşitlik; daire, merkezilik; elips ise hareket hissi uyandırmaktadır. (Bkz. Şekil 3.4) Tasarımcıların zaman zaman, tasarım kararı alma ve uygulama sürecinde, bu psikoloji yorumlarıyla etkileşimde bulunma tercihini gösterdikleri gözlemlenmektedir. (Turan, 2011: 165)



Şekil 3.4 Biçimin oluşturulması ve yorumlanışındaki çeşitli etmenler.

Mimarlığın ürettiği varoluşsal gerçeklik “algı” tarafından kavranan bir duyumsanır mekân üretmeyi önermektedir; “Tasarlanan gerçekliklerde, kullanılan malzeme ve yüzey dokuları aracılığı ile yüzeyler sadece bir kabuk olmaktan çıkar. Varoluşsal mimari gerçeklikte yeni algı yüzeyleri, yeni geometriler, renk ve mekânlara dair bireylerin yeni deneyimler kazanması önerilir. Mimari gerçeklikte önerilen yeni algılama verileri, bu yeni deneyimlerin oluşturucusudur. Tüm bu mimari bileşenlerin biraya gelişleri, bu yeni mimarlık nesnesine “an” içinde değişen, yeni varoluşlar katmayı amaçlar. Bu mimari gerçeklikte varlığın kendisi varoluş biçimiyle kendi anlamını yaratır.” (Güney ve Yürekli, 2004: 38) Bu önerme, sembolizmin her bir muhatapına özel olan ve zaman içerisinde aynı muhatap için bile değişkenlik arz edebilecek özgün anlamlar yaratması önermesi ile benzerlik göstermektedir.

“Görsel bir anlatıma sahip olan mimarlık eylemi, iletişimi en temelde ortak değerleri ifade eden simgeler ve içerdikleri anlamlar ile sağlar, bu sayede toplum içerisinde bu simgeler doğru olarak tanımlanabilir.” (Esin, 1999: 4)

İslam Sanat Tarihçisi Oleg Grabar, sanatsal bir yaratının simgesel anlamına sadece ilgili kimsenin (kullanıcı, yaratıcı, seyredici) karar verebileceğini söylemektedir. Bu nedenle, mimari sembolizm, ancak yazılı kaynaklar, görüş araştırmaları ya da geliştirilebilecek ne kadar mimari olmayan kaynak varsa, onlarla gösterilebilecektir. (Grabar, 1983b: 42)

Güney ve Yürekli'nin “Mimarlığın Tanımı Üzerine Bir Deneme” isimli makalelerinde bahsettikleri “mimaride arketip” konusu, ilk mimari yapılardan bugüne kadar gelen tüm mimari eserlerdeki doğa sembolizmine bir açıklama olarak yorumlanabilir; “(Mimaride) İlk arketip² olarak evren modellenmiş arketip kullanılır ve herşeyin ilk modelinin evren olduğu kabul edilir.” Güney ve Yürekli'ye (2004: 34) göre, bu bir yansıma teorisidir (mimemis) ve mimarlık da, doğanın yansıtılmasıdır. “Daha geniş bir bakış açısı ile yaklaşıldığında arketiplerin insan tarafından yaratılan yapay doğaların ilk biçimleri olduğu kabul edilebilir. Doğanın kuruluşu yer, gök ve onun arası olarak tanımlanırsa, insan kendini doğa ile özdeşleştirmek için yere bağlanma, yükselme, yer ve gök arasına yerleşme temalarını kullanır.” (Güney ve Yürekli, 2004: 34)

Varoluşsal öğretinin bağlamında ise, mimarlık doğayla ilişki kurmakla kalmayıp, doğanın kendisi olmayı talep etmektedir. “Varlığın yapısına tekli ve anlık, algılayan özne ve algılanan özneyi birleştirme çabaları ile yoğrulmuş olan varoluşsal öğreti” (Güney ve Yürekli, 2004: 37), bu anlamıyla ele alındığında, işaret edilen ve işaret eden arasında bir köprü görevi üstlenen sembol kavramıyla benzeşim içinde olduğu görülecektir.

² Arketip sözcük olarak Yunanca bir sözcüktür ve ilk biçim, ilk model anlamına gelir. Mimarlık bir dil olarak alındığında, arketip mimarlığın sözcük dağarcığı olarak kabul edilir. (Güney ve Yürekli, 2004: 34)

Antik Yunan’da doğa düşünürleri güvenilir bilgiye ulaşmak için bütün değişimlerin ardında var olan, değişmeyen “özleri” ararlar. Toprak, hava, ateş, suyu yaşamın özü olarak görürler. Aristo’ya göre; eğer birşeyin özünü biliniyorsa o şeyin bilgisine ulaşılabilir. Mies van der Rohe ve Lois Kahn gibi önemli mimarlar; “mimarlığın özünün mimarlığın görünen yüzünün altında yattığını, bu saklı olan özün indirgeme ve soyutlama yoluyla mimarlıkta somutlaşabileceğini” savunurlar. (Güney ve Yürekli, 2004: 39)

Bir yapıdaki sembolizm çıkarımlarını mimari algı bağlamında incelerken, biçim ve içeriğin göstergeler açısından incelenmesini konu alan göstergebilim konusuna da değinmek yerinde olacaktır.

Göstergebilim, iletişim amaçlı kullanılan bütün araçları, göstergeleri inceleyen, bunların birbirleriyle olan ilişkilerini araştıran ve türlerini saptamaya çalışan bilimin adıdır. (Ülger, 2013: 5)

Daha genel bir tanımla göstergebilim; “dilbilimsel metotları nesnelere uygulayan, bildirişim amacı taşısın taşımamasın her şeyi (oyunlar, jestler, yüz ifadeleri, dini ayinler, edebiyat eserleri, müzik parçaları, sinema, resim, reklam afişleri, trafik işaretleri, moda, mimarlık... gibi) dille tasvir etmeye ve dilsel olmayan bütün olguları da dil metaforuna dönüştürerek açıklamaya çalışan bir bilimdir. (Ülger, 2013: 6)

Mimarlık alanı toplum içerisinde ürettiği mimari nesnelere, çeşitli soyut şifreleri görsel şifreler haline getirmekte ve böylece mimari oluşumlar asli fonksiyonları üzere kullanılmadığı zamanlarda dahi bir şeyleri iletmeyle devam etmektedirler. Mimari bir oluşumdaki “anamlı dizgeler, renk doku gibi özelliklere sahip biçimler, alanlar, hacimler, kütleler”, “estetik anlamlar, ikonografik anlamlar, toplumsal inanışlar, yaşam biçimleri” vb. gösterilenlerin göstergesi olurlar. (Esin, 1999: 13)

Mimarlığın bir dil, mimarlık ürününün de bir gösterge olduğu düşünülürse, göstergebilimsel yaklaşımlara başvurmak, biçim ve mekânın, gerisinde içerdiği

anlamları ve kullanıcıya ilettiği mesajları inceleme olanağı sağlayacaktır.” (Ülger, 2013: 6)

Yakın geçmiş bize göstergelerin bina, binaların da gösterge haline geldiği birçok örnek sunar. Göstergebilimin öncülerinden Peirce³, Göstergenin, temsil ettiği şeyi fiziksel olarak anımsattığı yapıları “ikon” olarak adlandırmakta, bununla birlikte göstergenin alabildiği “simge” adlı bir halin daha olduğunu belirtmektedir. Bu örnekler üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, gösterge olarak mimarlığın halinin “simge/sembol” olmaya mı “ikon” olmaya mı daha yakın olduğunun tartışmalı bir konu olduğu görülmektedir. (Çaylı, 2013: 11)

Peirce “simge” terimini, göstergenin bağlamından kolayca koparılabildiği ve temsil etmesi gereken şeyle aynı mekân ve zamanda bulunmayabildiği halini tanımlamak için kullanmaktadır. (Çaylı, 2013: 11)

Mimari ve sanat, göstergeler aracılığıyla oluşturdukları içerikle, biçim, renk, ışık-gölge, doku, ölçü, oran gibi unsurların kullanıldığı kendine özgü bir dil oluşturmaktadırlar. Birbirine bağlı bu gibi göstergelerle belirli fikirleri ve düşünceleri aktarmakta ve böylece iletişim rollerini gerçekleştirmektedirler. (Esin, 1999: 6)

Mimaride özellikle renk unsuruna dair göstergelerle oluşan bir sembolik dille yoğun olarak karşılaşılmaktadır. Bu minvalde, başka çalışmalara konu olabilecek genişlikte olan ‘renk ve sembolizm’ bahsine, esas konuya açıklık getirebilecek ölçüde kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Renk unsuru insan ile mekân arasındaki görsel ilişkiyi oluşturan ana etmenlerden biridir. Fiziksel olarak algılanan her nesne ve her mekânın aynı zamanda iç dünyalara akseden duygusal bir izdüşümü boyutu da bulunmaktadır. Görsel algının en belirleyici özelliği ise, nesnelere doku, biçim ve renklerine göre geçmiş deneyimlerle bağdaştırıp anlamlandırmaktır. Bu noktada göz, rengi bir tasarım öğesi olarak yapıyla

³ Peirce ve çağdaş göstergebilimin diğer öncüleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Ülger, 2013: 10-17.

kaynaştırmakta ve böylece algı düzeyinde bazı yorumlamalarda bulunulabilmektedir. (Zengel ve Kaya, 2007: 26)

Bir mimari oluşumda tasarlanan atmosferi oluşturmada, özel kavramların altını çizmekte, kimliği vurgulamada, yerel ve dönemsel göndermelerde renklerin taşıdıkları anlamlardan ve çağrıştırdıklarından yararlanılmaktadır. Böylece renk unsuru mimari alandaki sembolizm enstrumanlarından biri olarak değerlendirilmiş olmaktadır. (Sema, 2006: 136)

Mimarlık ve sanatın birleşimini ve mimarlığın içine evrensel sanatın yerleştirilmesini amaçlayan De Stijl akımının temsilcileri, renk unsurunu, mimarideki hak ettiği yere yerleştirdiklerini savunurlar. Mekânı biçimlendirirken düzlemler için, doymuş asal renkler olan sarı, mavi ve kırmızının; strüktürel elmanlar için de siyahın kullanılmasını önerirler. De Stijl temsilcilerine göre, sarı düşey hareketi, mavi yataylığı, kırmızı ise sarı ve maviye zemin oluşturmayı anlatır. (Güney ve Yürekli, 2004: 36)

Renklerin psikolojik etkileri kadar simgesel anlamları da vardır. Bazı fikirleri ifade etmek üzere çeşitli renk türlerinin kullanılması, pek çok alan için yaygın bir tercihtir.⁴

Renklere olan ilgi, onu algılama ve kullanma isteği ilk insanlardan beri süregelmektedir. Özellikle Antik dönem Mısır, Sümer ve Yunan sanatlarının

⁴ Renklerin sembolize ettiği durumları Sema (2006: 136) aşağıdaki şekilde özetlemektedir;

<u>Renkler</u>	<u>Sembolize Ettikleri Durumlar</u>
Sarı	Dikkat, hareket, çarpma, kayma
Kırmızı	Sevgi, kan, ateş, tehlike, sıhhi tesisatta sıcak
Mavi	Düşünce, organizasyon, sıhhi tesisatta soğuk
Yeşil	Sakinleşme, arzu, emniyet, ilk yardım, serbest geçiş
Turuncu	Zenginlik, verim neşe
Mor	Huzursuzluk, mistizm, derinlik, değerlilik
Erguvan	Asalet, ciddiyet
Kahverengi	Kararsızlık, ketumluk, ciddiyet, sağlamlık
Beyaz	Saflık temizlik, aydınlık
Siyah	Ciddiyet, korku, karanlık
Gri	Tarafsızlık

günümüze ulaşan yapıtlarında rengin yaygın kullanımı gözlemlenmektedir. (Zengel ve Kaya, 2007: 26)

İlk uygarlıklarda çok güçlü olan renk simgeciliğinin mimari yapılarda da kendini gösterdiği bilinmektedir. Mezopotamya'da gezegenler, Mısır'da ise tanrılar sistemi ile özdeşleştirilen parlak ve güçlü renkler, mimaride yoğun olarak uygulanmıştır. Renk simgeciliği temelde doğaya benzetmelere dayalı kurgulanmaktadır; Kırmızı, ateş gibi canlı ve sıcak, mavi, denizler gibi dingin ve serin olmanın sembolüdür. (Sema, 2006: 135)

Tibet literatüründe beyaz renk, dünyanın merkezi olarak kabul edilen Meru Dağı'nın rengi olarak kabul edilmiştir. Çünkü bu dağ onlara göre aydınlığa yükselişin sembolü ve cisimleştirilmiş şekli olarak kabul edilmiştir. (Aras, 2011: 84)

Güneşin kraliyetle ilişkilendirildiği Çin Hanedanlığı'nda asaletin, egemenliğin ve sonrasında tanrısallığın rengi -güneşin rengi olan- sarıydı ve halktan biri sarı rengi asla kullanamazdı. (Sema, 2006: 135)

Türk-Moğol kültüründe Çinlilerde de olduğu gibi renk sembolizmi görülmektedir. Buna göre: Kırmızı güneyi, mavi doğuyu, kara kuzeyi, ak batıyı ve sarı (altın) merkezi temsil etmektedir. Altın hükümdarın rengi olarak kabul edilmekte ve otoritenin merkezini sembolize etmektedir. Bu sebeple 'Han Çadırları'nda altın renk kullanılmaktadır. (Cimilli, 2007: 82)

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere renklerin yıllar içinde yan yana gelişleri rastlantısal değildir ve renk unsuru, bir bölgede yerleşmiş toplumların simgesi halini alabilmektedir. (Zengel ve Kaya, 2007: 30)

Çağdaş mimari tasarımdaki renk simgeciliği de böyle geleneklerin bir uzantısı veya yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Çıkış öyküsü anlamını yitirmiş, hatta unutulmuş olsa da, rengin taşıdığı simgesel değerler, toplum tarafından algılanmakta ve anlamlandırılmaktadır. (Sema, 2006: 135)

Sonuç olarak bir mimari oluşumdaki, biçim, doku, renk, malzeme gibi pek çok unsurun birer gösterge olarak algı dünyalarında oluşturduğu çağrışımların, o mimariye dair sembolizm okumalarını temin ettiği gözlemlenmektedir.

Mimaride semboller; bir takım kültürel- sosyal- ideolojik- sanatsal ya da öznel fikirlerin mimari bir eser üzerinde somutlaşmasını sağlayan bir araçlar bütünü olarak tanımlamak mümkündür. Bu tanım ekseninde; mimarlık tarihinde, antik dönemden bu güne kadar, pek çok önemli yapı örneğinde karşımıza çıkan sembolizm unsurunu, sembollerin tasarımlarda etkin bir aracı olarak kullanıldığı bu örnekler üstünden inceleyebiliriz.

3.2. Mimarlık Tarihinde Sembolizm

Geçmiş dönemleri ve bugüne aktarılmış değerlerini, dönemlerin kendi sosyal ve kültürel özellikleri, sanatsal yaklaşımları ve inançları bağlamında -kendi konjonktüründe- derinlemesine inceleyip anlamak, bu değerleri oluşturan bileşenleri bu şekilde irdelemek, geçmişi daha anlamlı bir zemine oturtabilmek için özellikle önemlidir. Günlük yaşam tarzlarından dini ve sosyal ritüellerine, dönemin teknolojisinden sanatsal ve kültürel standartlarına kadar pek çok önemli izi bünyesinde barındıran mimari eserler, bu değerlerin ilk sıralarında yer almaktadırlar.

Mimarlık tarihinin ilk gününden bu yana karşılaşılan örnekler değerlendirildiğinde, mimarinin biçimlenmesini ve karakterize olmasını bir takım etkenlere bağlamanın mümkün olduğu görülecektir. İhtiyaçlara cevap veren fonksiyonel yaklaşımlar kadar, coğrafi konum, topografya, iklim, malzeme gibi fiziksel etkenler ve her türlü kültür ve inanç dışavurumları, bir mimari biçimin oluşumunu önemli boyutta etkilemektedirler.

Akın'a (1993:2) göre, mimarlık tarihi yazımında "anlamla ilgilenmeme" gibi kişisel tercihlerin yanında, "anlama direnme" niteliği taşıyan bir eğilim de oldukça belirgindir. Hâlbuki mimari bir yapıyı salt işlevsel veya estetik bir nesne olarak

almayıp, kendi dışındaki toplumsal ve kültürel olgularla ilişkisine de odaklanıldığında anlamsal çalışmaların önü açılacaktır. Böylece yapı ve yapının bir takım özellikleri bu anlamsal veriler ışığında daha iyi anlaşılabilmiş olunacaktır. Bu durumda mimarlık tarihi yoluyla toplumun geçmiş dönemlere dair bilgi birikimine, bir tarihçinin kolaylıkla elde edemeyeceği türden bir katkıda bulunmak mümkün olacaktır. (Akın, 1993: 2)

Geleneksel kültürün mimari formları simgesel kökenli olup, o kültürün özellikle dini inançlarında ve kutsal algılarında yer alan sembollerinin mimariye aksetmesi, din sıfatı ile nitelenen kültürlerde ortak bir özellik olarak gözlemlenmektedir. Bu açıdan bakıldığında; Antik Mısır, Antik Yunan, Hindu, Budist, Hıristiyan, İslam Mimarileri gibi tamlamalar, o kültürlerdeki yapıların o dinlere özgü simgelerden etkilenecek oluştuğunu düşündürmektedir. Geleneksel kültürün bireyleri yaşamlarının hemen her anında inançlarına dair sembollerle iç içedirler ve mimarileri de doğal olarak onları yansıtmaktadır. (Ataç, 1981:5)

Bu bağlamda, özellikle kültür ve inanç sembollerinin mimariyle olan etkileşimlerinin (gerek doğrudan etkileyici olarak gerekse sonradan yapılan yorumlar bazında), farklı inanç ve kültürlerdeki örnekler üstünden incelenmesi, konuya dair verilerin bir arada derlenmesi, çalışmamızın esas amacına hizmet edecek bir yaklaşım olarak görülmektedir.

Bu bölümde; dini inançlar başta olmak üzere, bu inançların kutsallarıyla olan temasların, kültürlerin, çeşitli ayin ve ritüellerin, savaşlar, zaferler vb. tarihi olayların, mimariyi ne denli etkilediği, mekânlara, strüktürlere, dekorasyonlara ve tezyinatlarla nasıl yansımış olduğu, örnek yapılar üstünden -sembolizm açımları yapılarak- incelenmektedir. Çeşitli dinler ve dönemlerden sembolizm açısından öne çıkan eser ve unsurlar sıralanmış, örnekler seçilirken tarihin hemen her dönemine temas edilmeye çalışılmış, kültürel ve coğrafi çeşitlilik olmasına dikkat edilmiş ve özellikle sembolik atıfların yoğun olduğu yapılara yer verilmiştir.

Mısır Mimarisi

Antik Mısır'da akla gelebilecek hemen her şey tanrı- kralın yani firavunun çevresinde odaklanmaktaydı. Hayatlarının her anına teneffüs eden tanrı- kral firavuna olan inanç ve bağlılıkları, Mısır mimarisine derin izler bırakmıştır.

Mimarlık tarihindeki en önemli sembol yapılardan birisi Mısır Piramitleridir. Piramitler gerek inşa teknikleri, gerek tasarım detayları gerekse girift mimari yapıları bakımından tarih boyunca çok sayıda araştırmaya konu olmuştur.⁵ Karakteristik mimari formuyla Mısır'ın ve Antik Mısır Medeniyeti'nin simgesi olan piramitler, sembolizm açısından oldukça yoğun açılımlar sunmasının yanında pek çok efsanevi kurguyu da bünyesinde barındırmaktadır.

Piramitler sağlam formları ile ebediliğin sembolüdür. Matematiksel bir titizlikle kurgulanmış muazzam ölçüleri ve formların kapalılığı ile adeta insanın yüceliğine ve ölmezliğine işaret etmektedir. Mimarilerindeki tamamlanmışlık, güç ve kuvvet etkisi verir. Süslemeden uzak ve boş salon ve odalar, insana sükuneti telkin eder ve insanda sonsuzluk duygusu uyandırır. (Çakıroğlu ve Engin, 2014: 71)

Piramitlerin genel formel yapısını özetleyecek olursak; Temeli kare olan yapı, kozmik hiyerarşinin sembolü olan üçgenle birleşerek piramitleri oluşturmuş olur. Üçgen, duyularımızla algılanabilen ilk düzlemsel şekildir ve pek çok inanışta teslisi sembolize etmektedir. (Schimmel, 2011: 69) Mısır piramitlerinin plan olarak temelini oluşturan eşkenar üçgen, dinsel ilahi üçlemeyi (trinite) ve göğe yükselme arzusunun bir göstergesi olduğu gibi, diğer yönden toplumu oluşturan bireyler arasında var olan bir hiyerarşinin en belirgin simgesi olmuştur. (Pilici, 2008: 14)

Piramitler şekilsel özellikleriyle "Kozmik Mabedi" yani spiritüel ve maddesel alanlarıyla birlikte, kozmik hiyerarşik var oluşu sembolize etmektedir. Piramitlerin tepe noktaları İlâhi Kelâm'ı, kozmik ya da spiritüel kaynağın merkezini temsil ederken, tabandan tepeye doğru olan çıkış ise, varlığın kozmos içindeki yükselişini, gelişimini ve ruhsallığa doğru olan ilerleyişini, geldiği kaynağa geri dönüşünü sembolize etmektedir. (Url- 14) Kare planlı bir taban üzerine oturan 4 üçgenden

⁵ Baknz. Furlong, D. (2001), "Piramitler Gerçeği", Çev. Yeniçeri, S., İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

yapılmış olan Mısır piramitleri 4 unsurla, yani hava, su, toprak ve ateş ile bağlantı halindedir ki bu sebeple piramitlerin maddi dengeyi temsil ettiğine inanılmaktadır. (Ülgentay, 2011:7)

Mezopotamya Mimarisi

Bu bölge insanının, doğa güçlerinin kişileştirilmesi, pek çok bakımdan çok güçlü ve ölümsüz insanlar olarak görülmesi şeklindeki dini inançları mimarilerine de önemli ölçüde etkiler bırakmıştır. Tapınaklar gök ile yer arasındaki buluşma noktaları, insanlar ve tanrıların birbirleriyle karşılaştıkları yer olarak sembolize edilmiştir. En önemli sembol eserleri, üst üste yerleştirilmiş gittikçe küçülen, teraslar ile göğe doğru yükselen mimarisiyle ziguratlardır. (Çakıroğlu ve Engin, 2014: 72)

Ziguratlar, tanrıların yeryüzüne inmeleri düşüncesiyle gökyüzüne uzanan merdivenler şeklinde kurgulanmışlardır. (Çakıroğlu ve Engin, 2014: 72)

Eski Mezopotamya Vadisi ve İran'da örneklerine rastlanan bu tapınak kuleleri, kozmik bir dağın, yani kozmosun sembolik bir görüntüsü olarak kabul edilirler. Ziguratların 7 aşaması, semanın 7 gezegen küresini sembolize eder. Bunları çıkan rahip kâinatın tepesine ulaşmış olur. (Eliade, 1991: 43)

Mesela Borobudur Tapınağı kozmosun bir sembolü olarak suni bir dağ biçiminde inşa edilmiştir. Eliade'ye (2003: 363) göre, buraya tırmanan hacı Dünyanın Merkezi'ne yaklaşmakta ve üst katlarına çıkmış olan bir hacı, başka bir gök âlemine geçerek kutsal olmayan mekânı aşmakta ve "saf topraklara" ulaşmaktadır. (Bkz. Şekil 3.10 ve 3.11, Resim 3.3)

Gösteriş ve ihtişamdandan uzak, tasvirsiz motif, Mezopotamya mimarisinin başlıca özelliği olup, ebedi yaşama kaygısının görülmemesini sembolize etmektedir. (Çakıroğlu ve Engin, 2014: 72)

Antik Yunan Mimarisi

Çok tanrılı bir inanın olduğu bu dönemde, din, sanat ve edebiyatın yoğun etkisi altına girmişti. İnsan biçiminde olduğuna inanılan tanrıların heykellerini, eşyalarını ve kutsal hayvanlarını barındırmak için, tanrılara özel ve halkın içine giremediği mabetler yapılıyordu. (Çakıroğlu ve Engin, 2014: 74)

Herşeyde ideal bir denge ve simetrinin arandığı Antik Yunan döneminde (M.Ö. 800 - 700) (Çakıroğlu ve Engin, 2014: 72), tanrı Apollon'a ithaf edilen Delf Mabedi'nin⁶ mimarisi, Dört Dorik sütun üzerindeki üçgen bir çatıdan oluşmaktadır. Bu gün, Yunanistan'da Parnasos Dağı'nın güneybatısındaki Delfi antik kenti sınırları içinde kalıntıları bulunmakta olan bu mabet, bünyesinde barındırmış olduğu sembolik öğelerle, ezoterik öğretinin temellerini ve sırlarını gelecek kuşaklara aktarmıştır.

Mabedin üzerine inşa edildiği dört sütun, Mu⁷ İnisiyatik Kültürü'nün temelini oluşturan "Dört Büyük Kozmik Varedici Gücün" sembolleridir. Mısır ve Kabala Ezoterizmlerindeki dört temel elemanın da simgesi olan bu dört güç; Ruh Enerjisi, Zaman Enerjisi, Fizik Enerjisi ve Hayat Enerjisi olarak gruplandırılmaktadır. Dış halkaya ise bu sır: Ateş, Hava, Toprak ve Su sembollerine büründürülerek aktarılmıştır. (Url- 15) Bu dört sütun aynı zamanda insanoğlunun var olduğu fizik ortamı yani dünyayı, bir başka deyişle mikro kozmosu da temsil etmekteydi.

Dört sütunun üzerindeki, ucu yukarı, yani İlâhiliğe dönük olan üçgen tavan ise, insanın ulaşmaya çalıştığı Tanrısallığın yani makro kozmosun sembolüydü. Çatının üçgen olması Tanrısallık üçlemeyi, eril ve dişil göstergeleri ve Kutsal Kelamı yani oğlu sembolize etmekteydi. (Bkz. Resim 3.1)

Delf Mabedi'nin içinde, ateş yanan altın bir kâseyi başlarıyla tutan, birbirine spiral şeklinde sarılmış üç yıldırdan oluşan bronz bir sütun bulunmaktaydı. Bu sütun daha

⁶ Mabed hakkındaki önemli bir husus; M.Ö. 570'de doğan Pisagorun , Delf mabedinde inisiye edilerek, ezoterik doktrin dünyasına ilk adımını atmış olmasıdır. Detaylı bilgi için bkz. <http://gizliilimler.tr.gg/Antik-Yunan-Ezoterizmi.htm>

⁷ Mısırlıların ataları olduğu düşünülen topluluk.

sonraları İstanbul'a getirilmiştir. Bu gün İstanbul'un Sultanahmet Meydanı'nda bulunan üst kısmı kırılmış bu sütun meşhur 'yılanlı sütun'dur⁸. (Çelik, 2013: 23)

Delf Mabedi'nin kendisine ithaf edildiği Güneş Tanrısı Apollon; Işık - Tanrısal Nur olarak sembolize edilmekteydi. Bu ışığa ulaşabilmek için insanın kendi içinde gizli olan kendi ışığına ulaşması gerekmekteydi. Bunun yolu ise insanın kendi sırlarını tanımasından yani kendini bilmesinden geçmekteydi. Bu inanın sembolü olarak mabedin kapısına iki sözcükten oluşan şifreli bir cümle yazılmıştı:"Kendini Bil". (Url- 16)



Resim 3.1 Delf Mabedi, Yunanistan

⁸ Perslerle Yunan Kent Devletleri arasında MÖ 479 yılında yaşanan Plataia Savaşı, Yunanlılar'ın galibiyeti ile sonuçlanmıştır. Savaşa katılan birleşik Kent Devletleri galibiyetlerinin simgesi olarak Yılanlı Sütun'un da bir parçası olduğu üçayağı, Delphoi'daki Apollon Tapınağı'na sunmuşlardır. Bu adak Anıt; birbirine sarılarak yükselen üç yilandan oluşan bir sütun, bir üçayak ve altın ya da altın kaplama bir kazandan oluşmaktadır. Ancak üçayağı oluşturan parçalardan günümüze yalnızca Yılanlı Sütun ulaşmıştır. Detaylı bilgi için bkz. Çelik, B. (2013). "Açık Havada 2500 Yıllık Bronz Bir Anıt, YILANLI SÜTUN", Vakıf Restorasyon Yıllığı, S. 6, s:23-32.

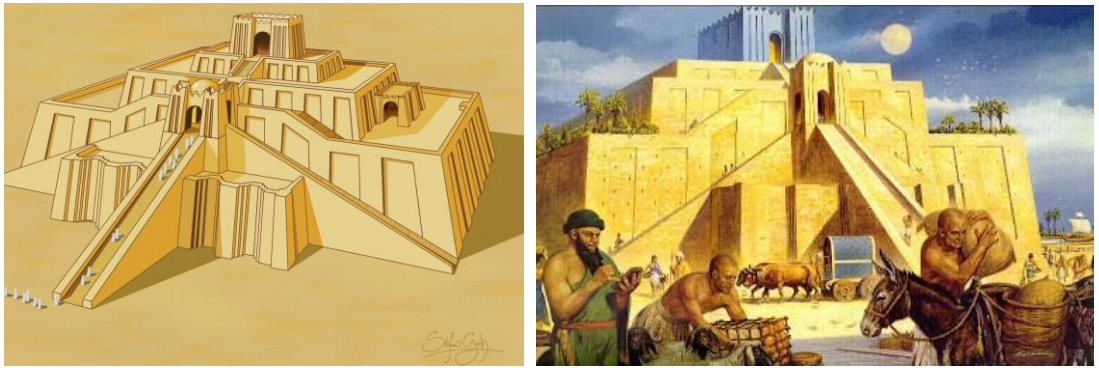
Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde yazdığına göre, halk arasında "Örme Sütun" olarak da bilinen bu sütunun üstündeki yılanlar, şehri yılan, çıyan, akrep gibi bütün zehirli hayvanlardan korumasını sembolize etmekteydi. Evliya çelebinin yorumuna göre, üç yılan başından oluşan sütunun bir başını II. Selim (1524-1574) elmaslı topuzu ile koparır ve İstanbul'a yılanlar yayılır. Diğer iki baş sayesinde öbür haşaratlar şehre giremezler ve tılsımı hâlâ sürmekte olduğuna inanılmaktadır. (Özay, 2009: 62)

Eski Amerika

16. yy. da İspanyolların Amerika'ya gitmesinden çok önce, bu topraklarda, Meksika bölgesinde Aztekler, Peru bölgesinde İnka ve Mayalar olmak üzere –arkalarında önemli izler bırakan –büyük uygarlıklar yaşamışlardır.

Bu uygarlıklar, bir tapınak bölgesinin çevresinde gelişmiş, içinde basamaklı piramit ve saray bulunan çok büyük kentler kurmuşlardır. Piramitin tepesinde tek katlı ve dörtgen planlı tapınak yer almaktaydı. (Bkz. Şekil 3.5) (Çakıroğlu ve Engin, 2014: 76)

Eski Maya ve İnka toplumlarında imparatorun altında, hem bilim adamı hem de rahip olan "Naacaller" bulunuyordu ve bunlar yönetici sınıfı teşkil ediyordu. Naacallerin, öğretilerini yaydıkları ve yeni üyeleri inisiye ettikleri tapınaklar, kıtanın her yerine ve kolonilere dağılmış vaziyetteydi. Tanrı'yla insan arasında hiçbir engel olamayacağını bir sembolü olarak, dev blok taşlardan yapılan bu tapınakların damları yoktu ve bunlara "şeffaf tapınaklar" deniliyordu. Güneş ışıklarının inisiyeler üzerine doğrudan ulaşması için tapınaklara dam yapılmıyordu. Günümüz Masonluğunda da aynı sembol kullanılmakta ve Mason tapınaklarının tavanları, sanki üstü acıkmış gibi, gökyüzünü sembolize eder biçimde düzenlenmektedir. (Url-17)



Şekil 3.5 Maya ve Aztek piramitlerini tasvir eden görseller.

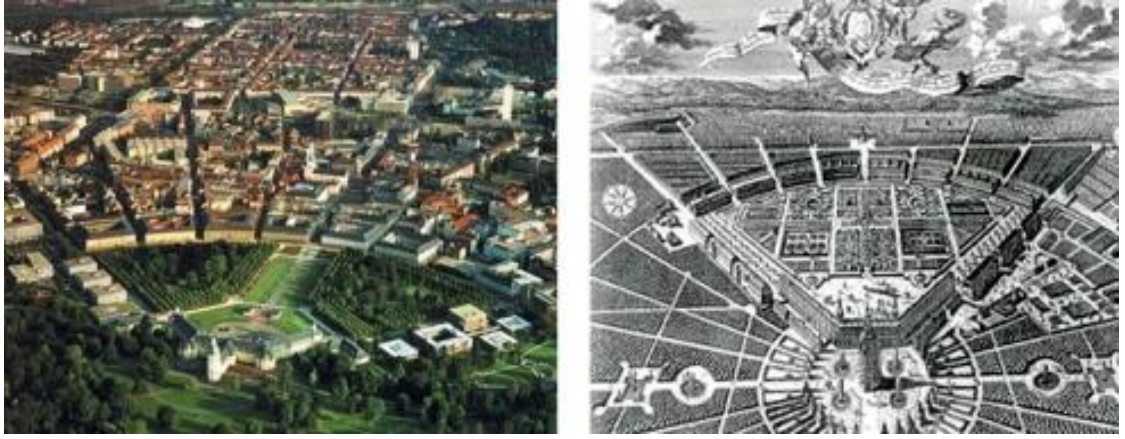
Mason Mimarisı

Tapınaklarının etrafında gelişen ve mimaride kendini ifşa edilen bir sistem olan masonluk ve mason yapıları, mimari sembolizm açısından oldukça zengindir. Geometrik ifadelerin yoğunlukta olduğu masonik sembollere, en çok mason localarında rastlanmaktadır. Günümüzde masonik simgelerin, kent tasarımlara da yayılmış olduğuna inanılmakta ve hatta Washington'un masonik mabed şeklinde tasarlanmış bir kent olduğu düşünülmektedir. Dan Brown'ın meşhur "Kayıp Sembol" adlı romanına da konu olan bu düşünceye göre Washington kentinin ışınsal planı "Federal Üçgen" denilen sembolü oluşturmaktadır. Bu 'Federal Üçgen'in bir ucu Kapitol Binası'na, ikincisi Beyaz Saray'a, üçüncüsüyse Washington Anıtı'na işaret etmekte olup, bunların üçü de Masonlar'ca tasarlanmış ve temelleri atılmış yapılar olarak kabul edilmektedir. (Bkz. Şekil 3.7) Yapıların tasarımı, bir mabede benzetilirken, yapıların içindeki oturma, yaşama gibi üniteler, kuzey-güney ve doğu-batı yönleri dikkate alınarak düzenlenmiştir. Masonlukta, her yönün belirli bir anlamı ve önceliği olduğu ve bu önceliklerin tasarım için en önemli kriter haline geldiği varsayılmaktadır. (Url- 18)

Mason locaları, üç temel sütun üstünde yükselir, bunlar; 'Güzellik', 'Kuvvet' ve 'Akıl' sütunlarıdır. Yemin masasının üstünde, Gönye, Pergel ve Kutsal Kitaplar bir üçleme oluşturur. Locayı 'Üstad-ı Değerli' ve onun iki yardımcısı, yani üç kişi yönetir. Locada mutlak iradeyi temsil eden Üstadı Değerli'nin sembolü, hemen arkasındaki üçlü ışıktır. Yine doğuda, Ay, Güneş ve Üçgen İçindeki Göz sembolleri de bir diğer üçlemeyi oluşturur. Üç sayısı ve üçleme, Masonlukta daha birçok yerde kullanılmaktadır. (Boucher ve Naudon, 1966: 170)



Şekil 3.6 Mason Mabetlerinin Mimarisini Etkileyen Ve Masonluğun En Önemli Simgelerinden Göz Ve Piramit, Gönye ve Pergel, Altı Köşeli Yıldız.



Şekil 3.7 Masonik Mabet Şeklinde Tasarlanan Kent: Washington ve kentin "Federal Üçgen" denilen sembolü oluşturan ışınsal planı.

Hint Mimarisi

Hint Medeniyeti'nde sembolizm, hayatın hemen hemen bütün alanlarında olduğu gibi mimaride de etkisini oldukça yoğun bir biçimde göstermiştir. Örneğin Hindistan'da bir evin inşasına karar verildiği zaman, bir müneccim gelir ve “dünyayı taşıyan yılanın” kafası üzerine koyulacak temel taşı seçer. Daha sonra duvarcı ustası, belirlenen yere kazık çakar ve böylece yılanın “kafası” sabitlenmiş ve deprem olması engellenmiş olunur. (Eliade, 2003: 366)

Eliade'ye (2003:366) göre her ev, dünyanın merkezinde teşekkül ettiği gibi, bu oluşum tüm evrenin doğumunu da yinelemektedir. Zira pek çok mitolojik inanışta dünyaların oluşumu ilksel bir canavarın – genellikle yılankavi bir biçimdedir-parçalara ayrılmasıyla gerçekleşmiştir. Bu nedenle de tüm konutlar büyülü bir biçimde “Dünyanın Merkezi”nde bulunmaktadır ve bir konutun inşa ediliyor olması, dünyanın yaratıldığı o “anı” yinelemektedir. Yani mitolojik zaman, insanoğlunun yaptığı her yeni şeyde –kutsal mekân gibi- kendini sürekli olarak tekrarlamaktadır. (Eliade, 2003: 366)

Bunlarla birlikte, Hint mimarisinde de sembolik unsurlar daha çok kutsalla mimarinin bulunduğu dini yapılarda görülmektedir.⁹

Hinduizm, Hindistan'da 4000 yıllık bir geçmişe sahip olduğu kabul edilen Veda dini temelinde gelişen, bu dine yerli kültürlerin eklenmesiyle oluşmuş ve çeşitli bölümlere ayrılmış, kast sistemine dayanan, çok tanrılı bir dindir. Tapınaklar, farklı isim ve biçimlerdeki yüzlerce tanrı ve insanlar arasında temasın sağlandığı yerlerdir. (Çakıroğlu ve Engin, 2014: 77)

Hindularda mabedsiz köy ya da ya da yerleşim yeri yoktur. Mabetler Tanrı'nın ikamet yerleri olarak görülmekte, insanların Tanrılar ile buluşma yeri, onlara saygı da bulunma ve takdimeler sunma yeri olarak kabul edilmektedirler. Her Tanrının bir mabedi bulunmakta ve o mabette, adına tahsis edilmiş olduğu Tanrının bir tasviri veya heykeli bulunmaktadır. (Aras, 2011: 86)

Kamboçya'nın Siem Reap kentinde yer alan, Kral II. Suryavarman döneminde (12.yy) yapılmış Angkor Vat Tapınağı, Dünya Kültür Mirası Listesi'nde de yer alan, Hint Mimarisi'nin önemli örneklerindedir. Bölgedeki tek dinsel yapı olarak günümüze ulaşmış olan yapı, önce bir Hindu tapınağı olarak, daha sonraki dönemlerdeyse bir Budist tapınağı olarak kullanılmıştır. (Bkz. Resim 3.2)

Angkor Vat, Hinduizm'de Tanrıların yaşadığı yer olduğuna inanılan Meru Dağı'nı simgeleyen dağ biçimli kubbeleri ve galerili (balkon) avlusuyla Kmer mimarisinin¹⁰

⁹ Mimari literatürde de yeri olan Hoysala Mimarisi ve bu stilin orta dönem Hint Mimari geleneğine dair önemli semboller taşıyan örnekleri hakkında detaylı bilgi için bkz. http://tr.wikipedia.org/wiki/Hoysala_mimarisi

iki ana ögesini taşımaktadır. Tapınağın çevresinde 3.6 km uzunluğa denk gelen kalın duvarlar ve hendekler bulunur. Tapınağın dört bir köşesinde birer küçük, ortasında bir büyük kubbe bulunur. Birçok Angkor tapınağının aksine Angkor Vat batı yönüne bakar. (Bkz. Şekil 3.9) Kamboçya ile özdeşleşen yapı, bir sembol yapı özelliği de taşımakta ve ülkenin ulusal bayrağının üstünde de betimlenmektedir. Ülkeye gelen turistlerin en çok ziyaret ettiği yerdir. (Url- 19)

Hint kültürünün bir başka önemli dini olan Budizm, M.Ö. 6.yy'da Kuzey Hindistan'da yaşamış olan Budda'nın öğretileri üzerine kurulmuş ve evrensel nitelik kazanmış olan bir inanç sistemidir. (Aras, 2011: 88) Budist mabed mimarisinde, ermişlerin küllerinin bulunduğu, çoğunlukla kubbeli bir forma sahip 'stupa'lar gelişmiştir. Stupalarda kubbe dünyayı koruyan cenneti sembolize etmektedir. (Çakıroğlu ve Engin, 2014: 79)

Hint Medeniyeti'nde özellikle "Mandala" kurgusu ön plana çıkmaktadır. Mandala 'daire, merkez ve kapsayan, etrafını saran' anlamlarına gelen bir kavramdır. (Eliade, 1991: 52) Daire, kare, üçgen gibi geometrik biçimlerin, çeşitli figür ve motiflerin bir merkez etrafında simetrik olarak yerleştirildiği bu diyagramlar, Tantrizm, Budizm ve özellikle Tibet Budizm'inde simge ve meditasyon nesnesi olarak kullanılmaktadır. (Url- 20)

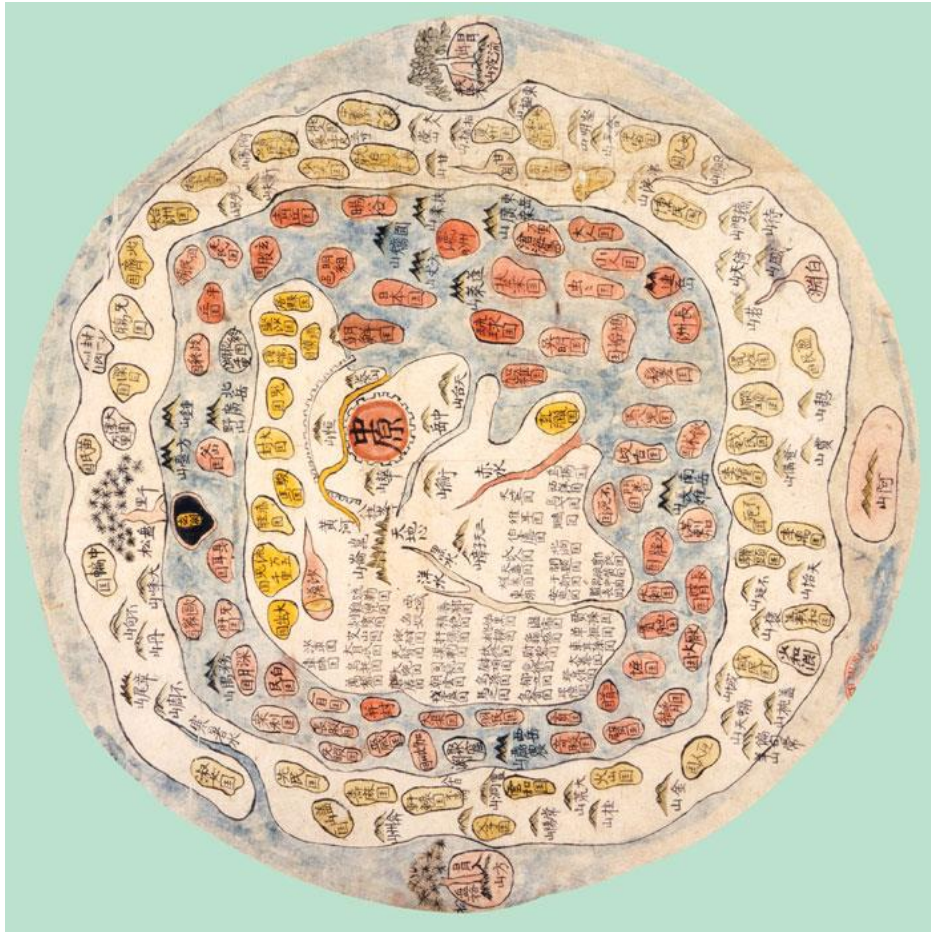
Eliade'ye göre; bir karenin içine çizilmiş bir dizi eşmerkezli daireyi temsil eden mandalalar, bir çeşit dünya haritasıdır ve aynı anda da bir sembolik pantheonur. (Bkz. Şekil 3.8) (1991: 52-53)

Her hint tapınağı, yukarıdan bakıldığında (plan üzerinde projeksiyon olarak) birer mandaladır. Herhangi bir hint tapınağı tıpkı bir mandala gibi bir mikrokosmos (küçük evren) ve aynı anda bir pantheonur (tüm tanrıların tapınağı). (Eliade, 1991: 53) Bu konuda Borobudur Tapınağı planı ve Manjuvajra Mandalasının Thangka tablosunun benzerliği dikkat çekicidir. (Bkz. Şekil 3.11 ve Şekil 3.12)

¹⁰ Khmer mimari ile ilgili detaylı bilgi için bkz. http://en.wikipedia.org/wiki/Khmer_architecture

Hindistan’da tapınak ve manastırların yapımı sırasında örnek alınan bir model olan Hint mandalasının oluşumunda ‘dört yön ve merkez’ kavramlarının doğrudan etkisi bulunmaktadır. Mandala diyagramı içerisinde gök-yer, dört yön ve merkez kavramları, geometrik biçimler aracılığıyla bir araya getirilmiş ve ilişkilendirilmiştir. (Peker, 1996: 108)

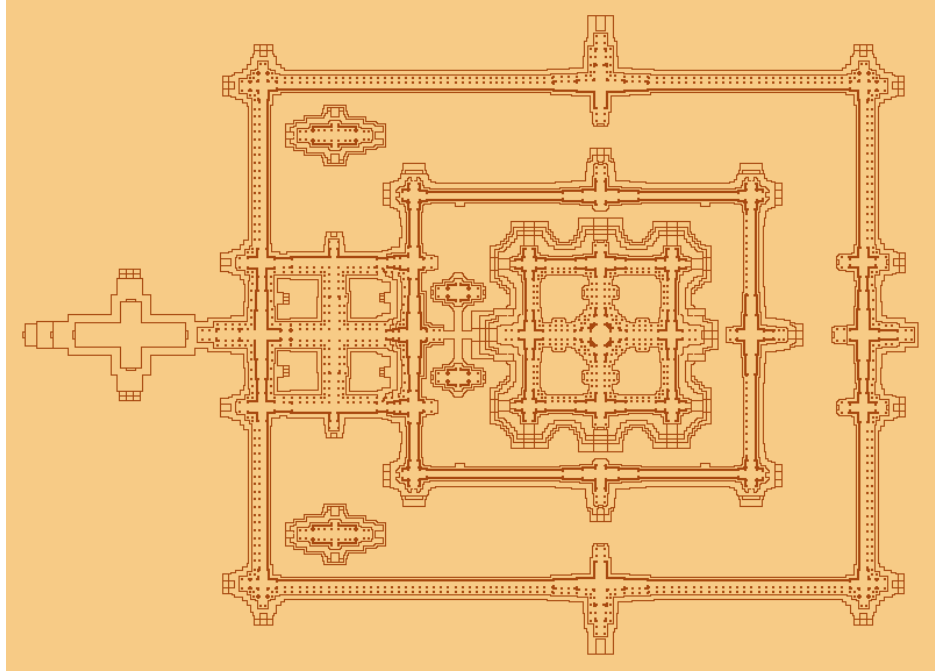
Mandala olarak bilinen İnsanlık tarihi kadar eski bu kozmik sembol, her şeyin başı ve sonu olan ve sonsuz bütünü temsil eden bir dairedir. Kare veya dörtlü prensibi ifade eden simetrik bir düzeni kavramı kapsamına almaktadır; İdeal, bütün dairedir ve doğal olarak bölünmesi dördlüdür. Çok defa elemanlardan biri daha belirgindir. (Arpacı, 2006: 40)



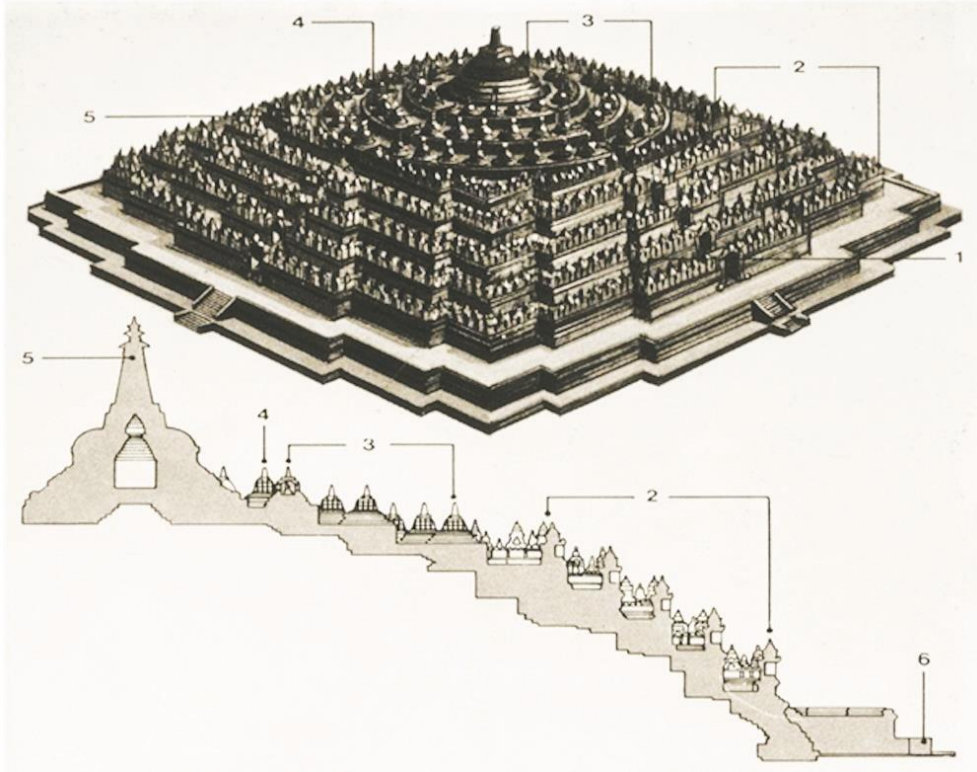
Şekil 3.8 Meru Dağı Merkezli Bir Dünya Haritası, (14.yy)



Resim 3.2 Angkor Vat Tapınağı (12.yy), Kamboçya.



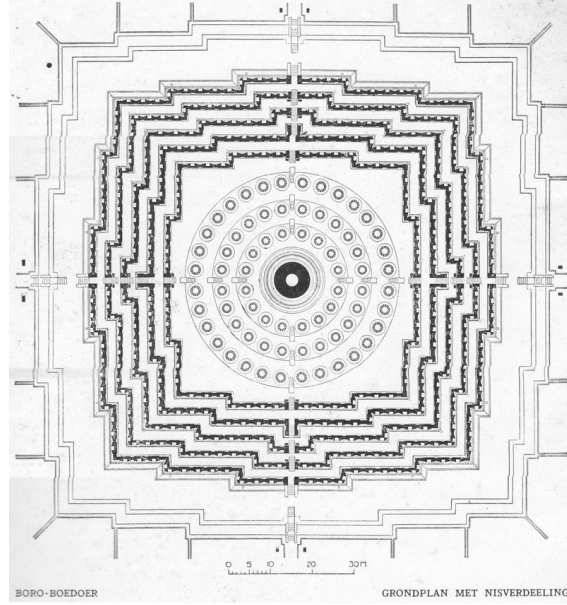
Şekil 3.9 Angkor Vat Tapınağı Planı.



Şekil 3.10 Borobudur Tapınağı, (Perspektif ve Kesit) Cava, Endonezya.



Resim 3.3 Borobudur Tapınağı, (Hava Resmi), Cava, Endonezya.



Şekil 3.11 Borobudur Tapınağı, (Plan), Cava, Endonezya.



Şekil 3.12 Manjuvajra Mandalasının Thangka tablosu.

Çin Mimarisi

Eski Çin'in dinsel mirasını ve Lao-Tzu öğretilerini birleştiren Taoizm (MÖ 6.yy.), doğayı tanımaya dayanan dünya ve insan anlayışını ve yin-yang ı merkeze alan bir inanıştır. O dönemlerdeki tüm ayin ve ritüellerin gerçekleştiği Cennet Tapınağı

örneğinde de görüleceği üzere, Taocu tapınak mimarisinde genellikle dair ve kare formları hâkim formdur. (Bkz. Resim 3.4) Kare şeklindeki kaidelerden dairesel formlarla oluşturulan mimaride, kare dünyayı, daire ise cenneti sembolize etmektedir. Karesel formla dairesel formun özellikle çakıştırıldığı tapınak yapısının, dünya ile cennetin birleştiği nokta olduğuna inanılmaktaydı. İmparatorun kurban ayinlerinde kullandığı yuvarlak yüksek sunak, insanın, dünyanın ve cennetin sembolü olarak üç kademede yapılmıştı. (Çakıroğlu ve Engin, 2014: 82)



Resim 3.4 Cennet Tapınağı, Pekin.

Yahudi Mimarisi

Yahudilik, Tanrının seçkin milleti için belirlediği ve ona vaat etmiş olduğu kutsal topraklarla kimliklenmiş bir din olup, Hıristiyanlık ve İslam gibi yeryüzünün herhangi bir bölgesinde tüm kural ve kurumlarıyla yaşanabilen bir inanç sistemi değildir. Yani Yahudiliği, diğer dünya dinlerinden farklı kılan en temel özellik ‘kutsal toprak dogması’dır. (Aras, 2011: 69)

Yahudilik'te ibadetler mâbed merkezlidir. (Adam, 2009: 223) Mabet, ilahidir, vahiy ürünüdür ve Tanrının emri gereğidir. Zira, Yahudi kutsal kitabında mabet, Tanrı Yahve'nin isteği üzerine Hz. Süleyman tarafından yapılmıştır. (Aras, 2011: 70)

Süleyman Tapınağı, Kudüs Tapınağı ya da Büyük Mabet gibi isimlerle bilinen bu mabet, Yahudilerce en kutsal sayılan yapıdır.¹¹

Bugün Hz. Süleyman tarafından yaptırılan bu mabetten geriye kaldığı düşünülen bir duvar, Yahudiler için özel önem arzetymekte ve mabedin yıkılış yıldönümü başta olmak üzere, çeşitli vesilelerle bu duvar önünde dua edilip ve gözyaşı dökülmektedir. Meşhur olan adıyla “Ağlama Duvarı” olarak bilinen bu sembolik duvarın anlamı Yahudi literatüründe “ gökler Tanrınıdır, yeryüzünü ise insanoğluna vermiştir” şeklinde belirtilmiştir. Yahudiler için, Ağlama Duvarı, Süleyman Mabedi'nin Hz. Süleyman tarafından yaptırıldığı şekliyle yeniden yapılarak, Yahudi hâkimiyetinin yeniden kurulması hayalini sembolize etmektedir. (Aras, 2011: 71)

Yahudiler'in en simgesel yapıları sinagoglardır. Yahudiler, dini ibadet, ayin ve törenlerini, din eğitimi ve her türlü cemaat işlerini sinagog adı verilen yapılarda gerçekleştirmektedirler.¹²

Süleyman Mâbedi olarak bilinen ve Yahudiler için en kutsal yer sayılan Kudüs'teki mabedin, M.S. 70 yılında Romalılar tarafından yıkılmasının ardından, mabet işlevi geçici olarak sinagoglara aktarılmıştır. Yahudi inancına göre, Mesih gelip mabedi yeniden inşa edinceye kadar sinagoglar mabedin simgesel işlevini sürdürecektir. (Adam, 2009: 223)

Sinagoglar, Yahudi milletin kimliğini bulduğu mekânlardır. Yahudilikte sinagog; Tanrının İsrailoğulları arasındaki varlığını sembolize etmekle beraber, Yahudilerin; ibadet yerlerini, iyimserliklerini, ahlaklı olmalarını, yaratıcılıklarını, birlik ve beraberliklerini gösteren bir semboldür. Bu nedenle sinagoglar Yahudiler için çok özel yapılardır. (Aras, 2011: 79)

¹¹ Bu konu çalışma kapsamında “İslam Mimarisinde Semboller ve İşaretler” başlığı altında detaylı olarak işlenmiştir.

¹² Sinagog karşılığında, Türkiye'de ve diğer Balkan ülkelerinde havra kelimesi de kullanılmaktadır; kullanılan havra kelimesi “birlik, grup, cemaat” gibi anlamlara gelmektedir. Detaylı bilgi için bkz. Adam, B., (2009). İslam Ansiklopedisi, C.37, s: 222- 224.

Sinagog yapımında dikkat edilmesi gereken bazı kurallar vardır. Talmud'a¹³ göre her sinagogun mutlaka pencereleri olmalıdır, pencereleri bulunmayan yerde dua etmek yasaktır. Sinagoglardaki oniki pencere oniki kavmi sembolize etmektedir. (Url-21)

Yine Talmud'a göre, bir Sinagog bulunduğu yerleşim yerinin en yüksek noktasına inşa edilmeli, ondan yüksek başka bina olmamalıdır. Çatıları sinagogdan daha yüksek olan bir kentin eninde sonunda yıkılacağına, çünkü Tanrı'nın evinin yüceltilmesinin gerektiğine inanılır. Ancak çoğu yerde ve çoğu zaman mevcut olan yasaklamalar nedeniyle, Yahudiler bu ilkeye uyamamışlardır. Bu amaçla sinagogun tepesine dikilen bir direk, diğer binaların yüksekliğinin aşılmasına çalışılmıştır. (Aras, 2011: 75)

Sinagoglarda mutlaka üç unsurun bulunması gerekmektedir, bunlar; Ehal / Aran ha-Kodeş (kutsal dolap- ahit sandığını sembolize eder), Ner Tamid (devamlı yanan ışık-Tanrının ebedi varlığını simgeler) ve Teva / Bima (kürsü) olarak sıralanmaktadır. (Bkz. Resim 3.5, Resim 3.6, Resim 3.7) (Adam, 2009: 224)

Yahudilerce kutsal sayılan Ahit Sandığı¹⁴; Tanrının hazır bulunmasının bir sembolüdür. Aynı zamanda, İlahi irtibatın sağlandığı yeri sembolize etmekte ve 'Tanrı'nın Tahtı' olarak da kabul edilmektedir. İsraililer çöl hayatı boyunca Ahit Sandığı'nı, taşınabilir mabed ve ikametgâhları olan Otağ'ın¹⁵ ek kutsal bölümüne koymuşlar, Hz. Süleyman'ın Kudüs Mabedi'ni inşasından sonra ise Mabed'in en kutsal bölümü olan Kudüs'ül Akdes'e taşımışlardır. (Atasağun, 2001: 131)

¹³ Talmud; Yahudi medeni kanunu, tören kuralları ve efsanelerini kapsayan dini metinlere verilen addır.

¹⁴ Ahd-i Atik'e göre, ölçü ve özellikleri Tanrı tarafından Hz. Musa'ya bildirilmiş ve Hz. Musa'nın emirleri doğrultusunda ilahi vahye uygun olarak yaptırılmıştır. Detaylı bilgi için bkz. Atasağun, 2001: 130-132

¹⁵ Yahudiler'deki sembolizmi bol bir diğer mimari unsur da 'Otağ/ Çadır/ Toplanma Çadırı'dır. Ahd-i Atik'te, Otağın, Tanrı ile Hz. Musa'nın söyleşmesinin sembolü olduğuna değinilmektedir; İsrailoğulları çölde seyahat ederken, Sina Dağı'nda Tanrı'yla konuşmuşlar ve tanrı O'na yapılmasını emrettiği Otağın özelliklerini, ölçülerini, malzeme ve yapılışına dair teknikleri en ince detayına kadar açıklamıştır. Yahudilerin çöl hayatı boyunca Otağ, Tanrı'nın meskeni olarak telakki edilmiş ve Tanrı'nın yanlarında bulunmasının bir sembolü olarak görülmüştür. Detaylı bilgi için bkz. (Atasağun, 2001: 137)



Resim 3.5 Szeged Sinagogu, Ahid Sandığı,

Günümüzde Yahudiler, sinagoglarda Tevrat rulolarının konulduğu sandığa veya dolap olan Ehal'e Ahit Sandığı demektedirler. Bu sandık veya dolap, sinagogun en kutsal bölümü olarak kabul edilen yere; doğu duvarına yerleştirilir ki, bu aynı zamanda Yahudilerin kiblesini de sembolize etmektedir. (Çakıroğlu ve Engin, 2014: 82)



Resim 3.6 Devamlı yanan ışığı sembolize eden “nertamid”.



Resim 3.7 Amsterdam sinagogunda bir”Bima” (Kürsü).

Sinagoglarda Teva veya Bima olarak anılan okuma kürsüleri, Mabed’deki ‘sunak’ı sembolize etmektedir. Sinagoga giriş ve Teva’ya çıkışlardaki üç basamak; İbrahim Peygamberi ziyarete gelen üç meleğin sembolüdür. (Url- 21)

Maddi dünyadan kutsal alana geçişi simgeleyen Ehal kapıları sadece Tevrat okunan günlerde ve çok özel durumlarda açılmaktadır. (Url- 21)

Sinagogların olmazsa olmazı sayılan ve devamlı yanan ışığın kaynağı olan yedi kollu şamdan¹⁶, Tanrının varlığının sembolü olarak görülmektedir. (Bkz. Resim 3.8) Şamdanın ışığı, Süleyman Mabedi'nin tahrip edilmesine kadar hiç sönmemiştir. Yahudi inancına göre yedi kollu şamdanın merkezdeki kolun ışığı sebtin (cumartesi gününün) sembolüdür. Yedi kolun ise; kâinatın yedi günde yaratılışını, Tanrı'nın ışığı tarafından rehberlik edilen yeryüzünün yedi kıtasını ve yedi kat gökyüzünü, yedi gezegeni, haftanın yedi gününü, Yahudiliğin aydınlık ve bastırılmayan ruhunu ve ebedî ışığı sembolize ettiğine inanılmaktadır. Yedi kollu şamdan, figüratif anlamda da Yahudiler için bir sembol haline almış, dua kitaplarında, evlerde duvarların üzerinde, muskalarda, mezar taşlarında, sinagoglardaki duvar tezyinarı ve vitray desenlerinde sık sık kullanılmıştır. Günümüzde de yedi kollu şamdan/ menorah İsrail Devleti'nin resmi sembollerinden birisi olarak kullanılmaktadır. (Atasağun, 2001: 132)



Resim 3.8 Yedi kollu şamdan.

¹⁶ Yedi kollu şamdan, Menorah adıyla bilinmektedir. Ahd-i Atik'e göre şamdanın bütün özellikleri Tanrı tarafından Hz. Musa'ya bildirilmiş ve Hz. Musa da ilâhi vahye uygun olarak şamdanı zanaatçı Betsalel'e yaptırmıştır.

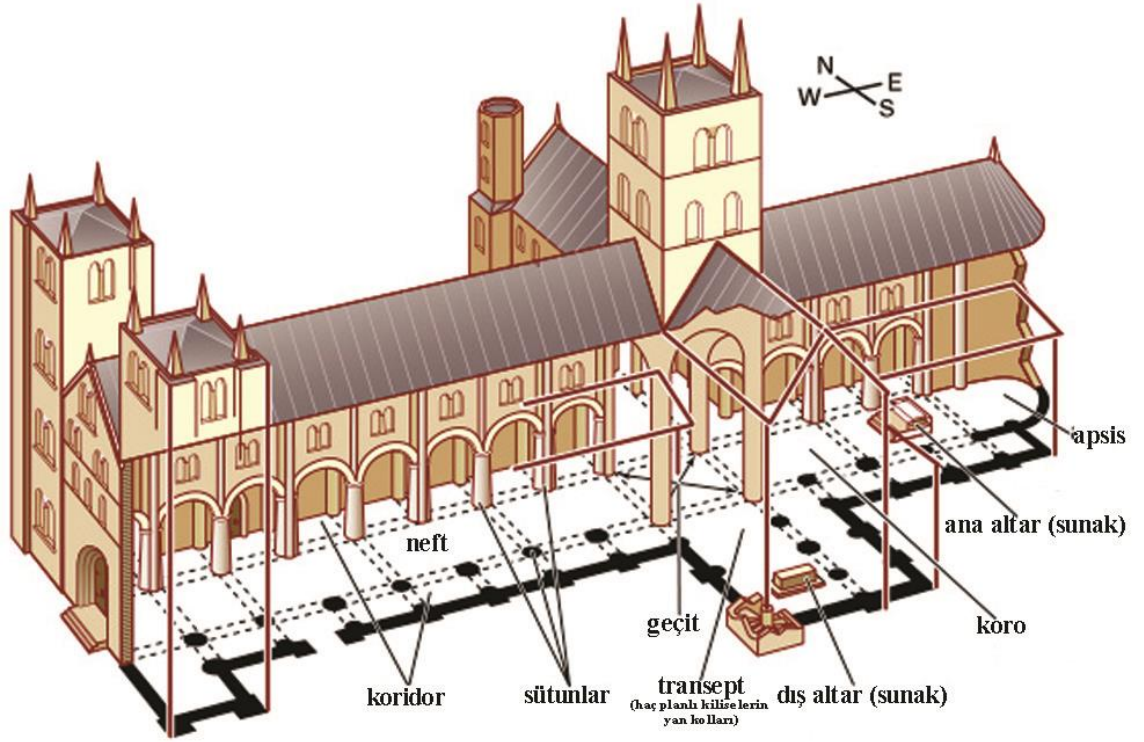
Hristiyan Mimarisi

Erken dönemde Hristiyanlar ibadetlerini devlet baskısı altında yerine getirdikleri için, kiliselerini gözden uzak, erişilmesi güç yerlerde inşa etmeye mecbur kalmışlardı. Zamanla büyüyen Hristiyan İmparatorluklarda, tapınaklar hem dini gereksinimleri karşılamada yetersiz kalmaya hem de imparatorluğun görkemine ters düşmeye başlamıştı. Klasik üslupla yapılmış eski tapınaklar ise devletin artık sırt çevirdiği çok tanrılı inanışların ve paganlığın simgeleri olarak görülüyor, Hristiyan ayinlerinde kullanılmalarının yakışık almayacağı düşünülüyordu. Bu gereksinimler neticesinde Romalılar “hem anıtsal hem de Hristiyan olan bir mimarlık” geliştirme fikriyle yeni mabetler inşa etmeye başladılar. (Alkım, 2011,17)

Katolik ve Ortodoks mezheplerinin birbirlerinden ayrılmasıyla, Roma İmparatorluğu’nda iki farklı dinsel mimarlık üslubu belirmeye başladı. Doğu Roma İmparatorluğu, yani Bizans, Ortodoks mezhebinin dinsel ve mistik uygulamaları için merkezi kubbeli, büyük açıklıklı mekân anlayışını benimsedi ve Ayasofya gibi büyük eserler inşa etti. Daha kuralcı olan Katoliklerde ise, ruhban sınıfının hem Tanrı ile insan, hem de dünya ile cennet arasındaki arabulucu rolünü üstlenmesiyle uyumlu, simgesel bir yapı tarzı gelişti. Katolik kiliselerdeki nefli uzunlamasına plan bu inanışı sembolize edecek biçimde gelişmiş oldu. (Bkz. Şekil 3.13) (Alkım, 2011: 18)

Kilise mimarisinin en kutsal yeri olarak kabul edilen “Bema”, adeta mabedin bir kalbi gibiydi. Bemayı camilerdeki minberin, apsisi ise mihrabın karşılığı olarak düşünebiliriz. Kiliselerdeki apsisler, ev kiliselerinde olduğu gibi taşınabilir bir ağaç masadan ibaretti ve kutsal ziyafet olan sembolik komünyon ayini¹⁷ bunun üzerinde kutlanmaktaydı. Onun arkasında ise Hz. İsa’nın vekili olarak kabul edilen piskoposun koltuğu bulunmaktaydı. (Aras, 2011: 99)

¹⁷ Hristiyanlarca ekmek ve şaraba Hz. İsa’nın ruhunun hulul etmesini sağladığı düşünülen ayin.



Şekil 3.13 Tipik katolik kilise mimarisini gösteren bir tasvir.

Nef, narteks, apsis, koro, altar gibi kısımlardan oluşan kiliselerin daima üç nefli olarak yapılması teslis inancını temsil etmekteydi. Kiliseye girişte apside doğru boyu boyunca yürünen yol, dünyadan Hz. İsa'ya giden yol olarak sembolize edilmekteydi. Yapı içindeki kaburga tonozlar istikametinde oluşan dikey hareketlilik, 'Tanrıya Doğru' bir yönelme olarak kabul edilmekteydi. Hıristiyanlıktaki 'asli günah' sembolü, loş mekân anlayışıyla oluşturulan, karamsar ve kasvetli bir hava ile yansıtılmaktaydı. (Çakıroğlu ve Engin, 2014: 85)

Ortaçağ'ın tarihsel koşullarının, toplumsal psikolojisinin ve din ve Tanrı odaklı yaşamının sembolik ve anıtsal ifadeleri olan Katedraller 'Tanrının evi' olarak kabul görmekteydi. Katedraller bünyelerinde barındırdıkları yoğun sembolizmle, insanları hayatlarının her anında dinle birlikte yaşamaya yönlendirmek niyetiyle inşa edilmekteydi. (Kaya, 2010:2)

Prof. Dr.Vv. Hellpach e göre bunlar, sembolün sanatta tuttuğu yerin önemini vurgular. Ortaçağın büyük kilise ve katedrallerinin, dikkat çekicilikleri dini

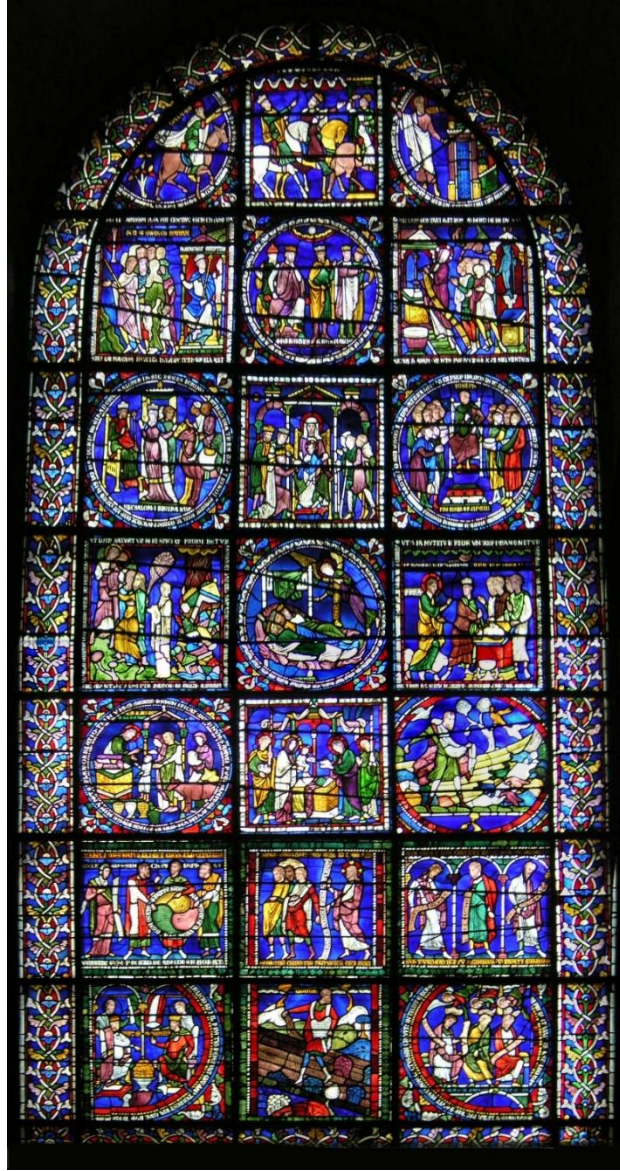
sembollerin yoğun olarak kullanılmasına bağlanabilir. O zamanki ustalar Hıristiyanlığın teslise dair akidelerine dayanarak kiliseleri üçlüğün ve başka derin manalı şekillerin ahenkli kompozisyonları üzerinde bina etmişlerdir. Burada da sembolün (çünkü teslis de bir semboldür) faal ve şekil verici kuvveti göze çarpmaktadır. (Schimmel, 1954: 67)

Gotik döneme¹⁸ gelindiğinde, Tanrı'nın kutsal varlığının simgesi olan "ışık" seçkin simge olarak ön plana çıktı. Artık kiliseler saydam olmak zorundaydı. Hıristiyan inancı, Gotik mimarlık sayesinde dünyevi ışığı, kutsal mekânlarında "göksel ışığın bir sembolü" olarak kullanabilmeye başlamıştı. Dünya ile kıyaslanmayacak derecede kusursuz olan cennete bir bakış olarak düşünülen, özellikle ışık ve kusursuz matematikle cenneti sembolize eden yapılarla adeta ilahi güzelliği dünyaya getirmek mümkün kılınmaktaydı. (Alkım, 2011: 20-21)

Böylece dönemin en etkileyici yeniliği olarak; kilise duvarlarının neredeyse tamamı kaldırılmış, onların yerini kutsal kitaptan öykülerin sembolize edildiği renkli- vitraylı camlar almış, tüm yapı okuma yazma bilmeyenler için adeta bir İncil'e dönüştürülmüştü.¹⁹ Başka bir deyişle İncil, mimari cephe sistemi ile okunur kılınmıştı. (Bkz. Resim 3.9) (Kaya, 2010: 3)

¹⁸ Fransa'dan Avrupa'ya yayılan, 12. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar süren ve temel özelliği dikey hatlar olan mimari üsluptur. Gotik yapılar, Tanrı'ya ulaşmak için yapılmış ve en özgün ürünler dini mimaride verilmiştir. (Kaya, 2010:2)

¹⁹ Bunların gelişimi hakkında detaylı bilgi için bir makale, bkz. http://scholarspace.jccc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1031&context=honors_journal



Resim 3.9 Gotik Katedrallerde Vitraylı Renkli Cam Örneği, Canterbury Katedrali'nden Bir Pencere, 13.yy.

Bir diğer sembolik unsur da yapılardaki dikine yükselmelerde gözlemlenmektedir. Gotik mimarinin dikey ve ufki sistemli bazilikal yapıları, sonsuzluğa ve Tanrı'ya yükselmenin sembolü olarak kurgulanmaktaydı. Göğe yükselmeyi sembolize eden bu dikey kurgular, Ortaçağ insanının her katedrali bir öncekinden daha yüksek ve daha görkemli inşa etmesi çabasıyla giderek üst seviyeye çıkmıştı. Kimilerince kentsel kibrin, kimilerince de içten dindarlığın sembolü olan, göğe doğru yükselen bu Gotik Katedraller, en araştırmacı mimari denemelerin yapıldığı önemli yapılar olmuştur. (Bkz. Resim 3.10 ve Resim 3.11) (Kaya, 2010:2-3)



Resim 3.10 Paris Notre Dame Katedrali.

Hristiyan katedral mimarisindeki örnekler arasında, tasarım anlayışının özgünlüğü ve sembolizmlili mimari detay yoğunluğu ile *Sagrada Familia* başı çekmektedir. Antoni Gaudí'nin dünyaca ünlü yapıtı Sagrada Familia, pek çok sembolü bünyesinde barındıran bir mimari eser olmasının yanında, kendi özgün mimari formu ile bir kentsel 'sembol', 'landmark' ve 'ikon' haline gelmiştir. (Bkz. Şekil 3.1) (Lökçe, 2003: 89)

Gaudí, Barselona ile özdeşleşmiş olan bu sembolik yapıyı üç farklı cephe olarak tasarlamıştır; bu cephelerden birincisine İsa Mesih'in doğuşunu temsil eden doğuş (nativity), ikincisine İsa'nın çarmıha gerilişinin sembolü tutku (passion) ve üçüncüsüne de Tanrıya giden yolu temsil eden ihtişam (glory) ismi verilmiştir. Her üç cephenin de inanç, umut ve hayırseverliği (faith, hope, charity) sembolize eden üçer girişi ve havarileri sembolize eden dörder çan kulesi vardır. Kulelerin

tepesindeki süslemeler de cennet ile yeryüzü arasında bağlantıyı sembolize etmektedir. (Bkz. Resim 3.11) (Url-22)

Doğuş cephesi (Nativity Facade; 1894- 1930): İsa Mesih'in doğuşunu temsil etmektedir. Bu fasata hayat, sevinç ve noel olarak da adlandırılır.

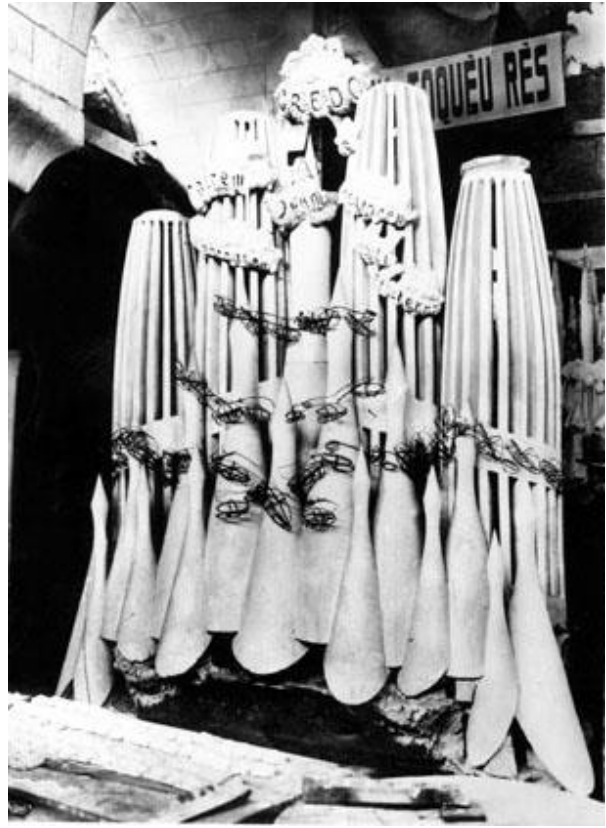
Tutku cephesi (Passion Facade; 1987): Ölümün sembolize edildiği bu cephede Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi ve gökyüzüne yükselmesi canlandırılmaya çalışılmıştır.

İhtişam cephesi (Glory Facade; 2002- ...)İnsanoğlunun yaratılışın genel düzenindeki yerini, hayatta takip etmesi gerektiği yolları ve amaçlarını temsil eder. 7 sütunlu bir sundurma kutsal ruhun 7 hediyesini ve günahlara karşı erdemleri sembolize etmektedir. (Bkz. Resim 3.11)

Planında 18 çan kulesinin yer aldığı kilisede kulelerden 12'si havarileri, dördü ise dört İncil yazarını simgelemektedir. En yüksek kule Hz. İsa'ya, ondan biraz daha alçak olanı da Hz. Meryem'e adanmıştır. Yapımına halen devam edilmekte olan binada şimdilik kulelerden sadece sekizi tamamlanmıştır. (Url-22)

Buraya kadar ele alınan örneklerden²⁰ gerek dönem gerek fonksiyon bakımından farklı bir yerde duran bir mimari yapı, aynı zamanda sembolizm bağlamında modern mimarlığın en önemli örneklerinden birisi olarak öne çıkmaktadır; Berlin Yahudi Müzesi. Özellikle, mimarının tasarım sürecinde aldığı kararlarla müzeyi tamamen sembolizm üstüne kurgulamış olması ve bunu defaatle her platformda belirtmesi yapıya dair mimari sembolizm yorumlarının birincil kaynaktan dışavurulmasını temin etmektedir. Ayrıca bu mimari yapı, kutsalla kurduğu bağlar bakımından da alternatif bir yapı olarak farklı bir duruş sergiler. Bu gibi sebeplerle bu müzeye daha detaylıca yer verilmesi önemli bulunmuştur.

²⁰ İslam Mimarisi'nde sembolizm, çalışma kapsamında ayrı bir başlık altında incelenmektedir. Bkz. Blüm 3.3. İslam Mimarisi'nde Semboller ve İşaretler.



Resim 3.11 Sagrada Família, Barcelona.

Berlin Yahudi Müzesi

“Mimarlık bir iletişim sanatıdır ve her yapı geçmişin izlerini taşımanın yanı sıra geleceğe ait referanslar vermekle yükümlüdür.”

*Daniel Libeskind
Arkimeet, 2005, İstanbul
(Maden ve Şengel, 2009: 59)*

Mimarlık disiplinin temsiliyet rolünü üstlendiği yapıların ilk sıralarında, asli varoluş gayesi temsil etmek ve sergilemek olan müzeler gelmektedir. (Uysal, 2013)

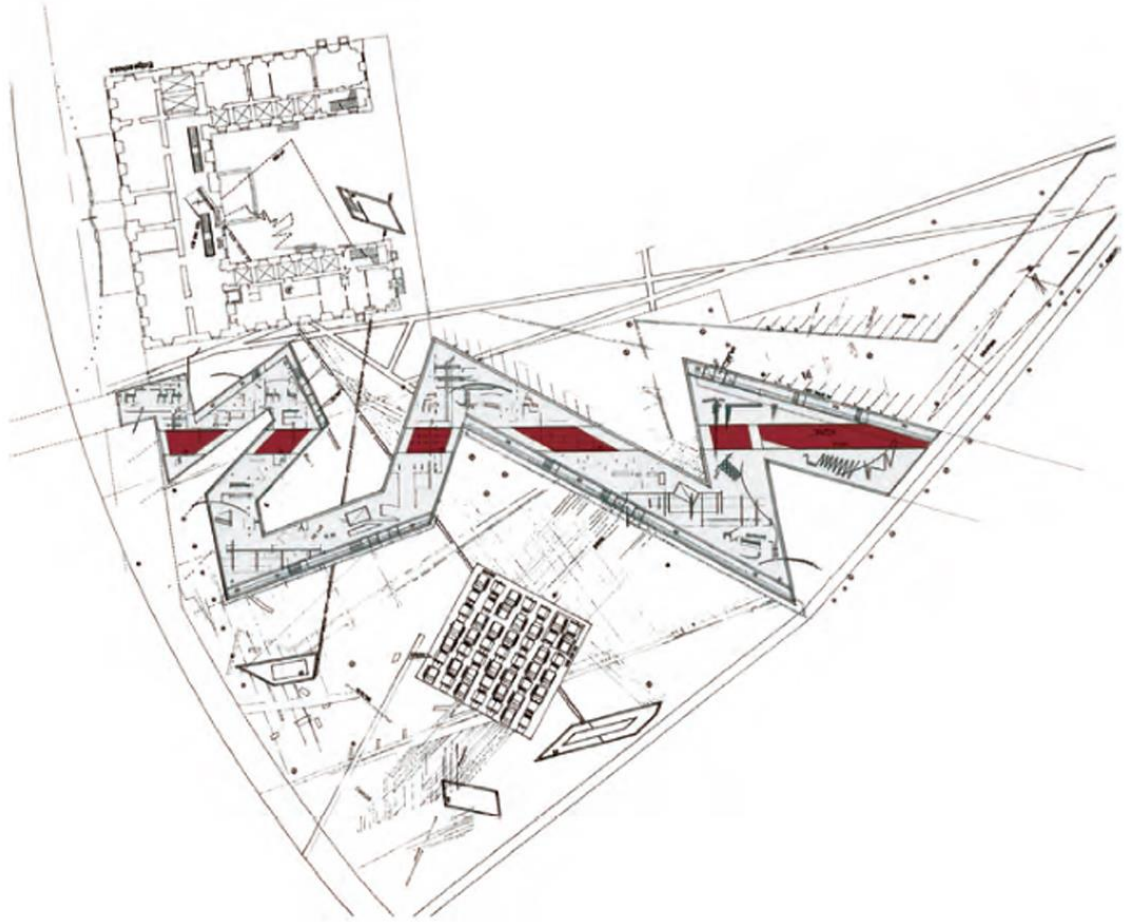
Mimarlık ve özelinde müzeler, etkin bir iletişim alanı olarak ele alındığında bu fonksiyonu karşılarken bazı yöntemlerden faydalanmakta oldukları görülecektir. Sembollerle anlatım, şüphesiz bu yöntemlerin ilk sıralarında yer almaktadır. Müze mimarisinin tamamında sembollerle anlatım yolunu tercih eden dünyadaki en başarılı örneklerden birisi Almanya’daki “Yahudi Müzesi”²¹ dir.

“Yahudi Müzesi” Almanya’nın Berlin şehrinde 1989 yılında açılmış bir yarışmanın birincisi olan dekonstrüktivist mimar Daniel Libeskind’in projesidir. İki bin yıllık Alman Yahudileri anısına adanmış olan müze, tasarım detayları ve ifade teknikleri bakımından, modern mimari alanında son derece özgün bir söylem geliştirmektedir. Bina sembolik mimarlığın önemli bir örneği ve içine girilebilen büyük bir heykel olarak tanımlanmaktadır.(Anonim, 2002: 78)

Bellek ve tarihin ‘izleri’ üzerinde şekillenen projeleri ve çoğunlukla da müze yapıları ile karşımıza çıkan Libeskind, Rönesanstan bu yana süregelen mimarlıkta temsiliyet sorunsalı, mimarî temsil ve temsilin mimarlığı gibi tartışmalara, sergilediği aykırı mimari ile yeni bir yön kazandırmaktadır. Libeskind mimarisi, mimarlığın geleneksel temsillerinden farklılaşarak disiplinler arası bir yaklaşımla, diğer alanlarla kurduğu ilişkiyi sorgulamayı da hedeflemektedir. (Maden ve Şengel, 2009: 49)

²¹ Yahudi müzesi resmi web sayfası; <http://www.jmberlin.de/index.php>

Libeskind, yapısının plan şemasını ‘çizgi’ler üzerine kurgulamış ve projeyi “Between the Lines” (Çizgiler Arası/ Satır Arası) olarak adlandırmıştır. Bu isimlendirmenin nedenini ise şöyle anlatmaktadır; “Çünkü bu, iki ayrı düşünme, örgütlenme ve ilişki çizgisi etrafına kurulan bir projedir. Biri düz ama pek çok parçaya ayrılmış bir çizgi, diğeri eğri ama belirsiz devam eden bir çizgi. Bu iki çizgi, sınırlı fakat belli bir diyalog üzerinden mimarî ve programlı olarak gelişir. Dolayısıyla aynı zamanda dağılırlar, birbirinden koparlar ve ayrılmış görünürler. Bu sayede, bu müzenin ve mimarinin içersinden geçen bir boşluğu, süreksiz bir boşluğu açığa çıkarırlar.” (Bkz. Şekil 3.14)



Şekil 3.14 Berlin Yahudi Müzesi Planı.

Çizim: Daniel Libeskind, Studio Daniel Libeskind ©,

“Bu kırık çizgi Berlin’in kırılan tarihini göstermektedir.” Bu noktada Naomi Stead’in eleştirisini anımsamak yerinde olacaktır; “kesişen bu iki ‘çizgi’ planda, Alman tarihini tam anlamıyla şiddetle bölünmüş, fakat yine de süreğen olarak; ve Yahudi tarihini onun içerisine gömülmüş, dosdoğru ilerlerken felâketle kesintiye uğramış olarak temsil etmektedir”²² (Maden ve Şengel, 2009: 54)

“Mimarisini ‘yokluk,’ ‘yitirilmişlik’ ve ‘bellek’ kavramları üzerinden çizgiler, çarpıtılmış açılar, kesişen geometriler ve boşluklar etrafında kurgulayan Daniel Libeskind, çok disiplinli mimarisi ve radikal yaklaşımları ile kuşkusuz mimarlık kuram ve pratiğini etkileyen ustaların başında gelmektedir.” (Maden ve Şengel, 2009: 49)

Mimarı tarafından “ bu sadece herhangi bir proje değil, aynı zamanda umudun da simgesi” cümlesiyle tanımlanan müze, keskin zikzak bir yapıda zemine oturmaktadır. Bina biçimsel olarak Davut yıldızının deforme edilmiş halini çağrıştırmakla birlikte genel kanaate göre, Yahudilerin tarihsel kırılmalarını simgelemekte olduğu düşüncesi ağır basmaktadır. (Bkz. Şekil 3.15) (Url- 23)



Resim 3.12 Berlin Yahudi Müzesi / Jüdisches Museum Berlin.

²² Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Stead, N. (2000) The Ruins of History: Allegories of Destruction in Daniel Libeskind’s Jewish Museum, Open Museum Journal (2: 8) 1-17.

‘Tarih’ ve ‘bellek’ kavramları üzerinde yoğunlaşan Libeskind, projesini çevreden aldığı birtakım izler, göstergeler, göndermeler ve simgeler üzerine kurgulayarak yapıyı kent ve kentin tarihiyle bütünleştirmektedir. Libeskind’in kendi ifadesiyle: “proje, tarihin izlerini Berlin’le, Berlin’i ise silinmiş olmasına rağmen gizlenmemesi, inkâr edilmemesi ve unutulmaması gereken tarihi ile, birleştirme çabasıdır.”²³

Plan düzleminde adeta bir şimşeği simbolize eden bu zikzak hatla şekillenen yapıyı, düşey boyutta bir şimşeğin yer yer çatlattığı strüktüre benzeterek “bir yaşam simgesi” olarak tanımlayan Prof. Dr. Doğan Kuban’a (2002: 17) göre, bu binaya 20.yüzyılın en dramatik olgusunu temsil eden büyük bir ‘mimari enstalasyon’ olarak bakılmalıdır.



Resim 3.13 Berlin Yahudi Müzesi, Jüdisches Museum Berlin.

Bu izler ve göndermeler yapıya simgesel anlamlar yüklemekte ve bu nedenle de yapının temsilî bir yapı olarak nitelendirilmesine neden olmaktadır. Çünkü Libeskind, projenin kavramsal şemasını, savaş öncesi Berlin haritası üzerinde önemli tarihsel olayların gerçekleştiği yerler ile önemli Yahudi kişilerin yaşadığı yerleri

²³ Detaylı bilgi için bkz. Erweiterung des Berlin Museums mit der Abteilung Jüdisches Museum, Extension to the Berlin Museum with Jewish Museum Department, ed. K. Feireiss, Ernst and Sohn, Berlin, 1992.



Resim 3.14 Berlin Yahudi Müzesi- Katliam Kulesi.

Müzenin çeşitli katlarında içlerine hiçbir noktadan ulaşılamayan ve hiçbir bilindik işleve hizmet etmeyen boş mekânlar da bulunmaktadır. Bu ve benzeri uygulamalarla, adeta ziyaretçilerin olağan mimari beklentileri bertaraf edilmeye çalışılmakta, yeni ve bu yapıya özel bir mimari kurgunun içinde bulduklarının ayırtına varmaları hissi yaşatılmaktadır. (Url- 24)

Berlin Yahudi Müzesi'nin sembolik mekân kurgularından bir tanesi de; Libeskind'in "Sürgün Bahçesi" olarak adlandırdığı ve Nazi yıllarında ülkelerini terk etmek zorunda kalıp yaşamlarını yabancı topraklarda yeniden kuran Alman Yahudilerinin anısına düzenlediği bir açık mekândır. Eğimli bir zemin üzerinde yer alan mekânda yaklaşık 12 metre yüksekliğinde 49 adet beton kolon bulunmaktadır. Bu kolonlardan 48'i Berlin toprağı ile doldurulmuştur ve bu sayı 1948'de kurulan İsrail Devleti'ni sembolize etmektedir. Dizili kolonların tam ortasında bulunan 49. kolon ise Kudüs'ten getirilen toprakla doldurulmuştur ve tüm kolonların tepesinde içerideki topraktan beslenerek büyüyen bitkiler görülmektedir. (Bkz. Resim 3.15) (Url- 24)

Yapı, 1980’li yılların sonu ile 1990’lı yılların başının en tartışılan binası olmuştur. Tartışmaların kuşkusuz en büyük nedeni ise simgesel göndermeler üzerine kurulu olduğu iddia edilen Yahudi Müzesinin temsilî bir yapı olup olmadığı sorunudur. (Maden ve Şengel, 2009: 52)



Resim 3.15 Berlin Yahudi Müzesi - Sürgün Bahçeleri.

Sonuç olarak, örneklerden de anlaşıldığı üzere sembolik işlev, herhangi bir objenin ya da mimari bir eserin, faydaya yönelik fonksiyonunun ötesinde çağrışımsal anlamlar oluşturmaya da imkân vermektedir. (Civelek, 1998: VI) Bu durum tarihler boyunca çoğunlukla bir avantaj olarak kullanılmış ve sembolizm, örtülü ya da açık, bilinçli ya da bilinç dışı, bir mesajın ileticisi olarak ya da kültür ve inanç unsurlarının yansıtıcısı olarak, mimarlık tarihine derin izler bırakan önemli mimari oluşumların tetikleyicisi olmuştur.

3.3. İslam Mimarisi'nde Semboller ve İşaretler

“Allah’ın iyi bir sözle anlatışta benzetme yolunu tuttuğunu görmüyor musun? Böyle bir söz, kökü sağlam, dalı gökte bir ağaç gibidir ki, kendisini yetiştirenin izniyle her an meyve verir. Allah, insanların düşünüp taşınması umulduğu için onlara böyle benzetmelerle anlatır.”

İbrahim Suresi, 24-25

Titus Burckhardt²⁴, ‘İslam Sanatı’nın iç anlamını ve sembolik açılımını incelediği kitabının²⁵ giriş bölümünde, İslam Sanatı ve Mimarisinin adeta İslam’ın vücuda gelmiş hali olduğunu ifade etmektedir;

“Eğer İslam nedir? Sorusuna, basit bir şekilde, İslam sanatına ait, söz gelişi, Kurtuba Camii’ni veya Kahire’deki İbn Tûlûn Camii’ni veya Semerkand’daki medreselerden birini veya hatta Tac Mahal’i göstererek karşılık verecek olsaydık, cevap, kısa olmakla birlikte, yine de geçerli olurdu; zira İslam sanatı onun (İslam’ın) adının delalet ettiği şeyi ifade eder ve bunu da belirsizliğe yol açmayacak şekilde yapar.” (Burckhardt, 2005: 1)

Burckhardt; İslam sanatının, “hikmetle zanaatin evliliğinden” doğduğunu söyler. Burckhardt’ın bu düşüncesini yorumlayan Hüseyin Nasır, İslam sanatının çok sayıda başka sanat tarihçisinin bizi inandırdığı gibi, kazara birbirine karışmış tarihsel eklentiler olarak değil, İslami vahyin ilkeleri ve formunun bir türevi olduğunu söylemektedir. (Burckhard, 2005: Giriş)

Mimarlık disiplini, İslam Sanatı alanının şüphesiz ki ilk sıralarında yer almaktadır.²⁶ Çalışmanın bu bölümünün esas konusu olan İslam Mimarisi ve sembolizm

²⁴ Guenon’un öncülü olduğu tradisyonelist ekolün temsilcilerinden, Doğu ve Batı gelenekleri üzerine yazan İsviçreli yazar ve sanat tarihçisidir.

²⁵ İslam Sanatı ‘Dil ve Anlam’, (2005), Çev. Koç, T., İstanbul: Klasik Yayınları.

²⁶ Klasik dönem Müslümanlarının ilimler tasnifine dair yazdığı kitaplarda mimari adlı bir ilim dalından söz edilmemekte, ancak geometri (ilm-ü hendese) bağlamında mimarlığı tanımlayan bir alt disipline yer verilmektedir. Taşköprizade, "ilmü uklıdi'l-ebniye" adını verdiği bu disiplinin konusunu binaların tasarımı, yapı tekniğinin esasları ve nitelikli inşaat yöntemleri şeklinde belirlemektedir. Müellife göre bu ilim şehirlerin ve meskenlerin bayındır kılınmasında büyük yararlar sağlamaktadır.

ilişkisinden bahsedebilmek için öncelikle *‘İslam Mimarisi’nin tarifini* ortaya koymak ve devamında bu alandaki sembol ve işaretlere dair yapılmış değerlendirmelere temas etmek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Cansever’e (1996:121) göre ‘mimarî’, farklı varlık düzeylerinde ortaya çıkan problemleri değerlendirmek, tercihlere dayalı kararları almak ve mümkün seçenekleri ayıklamak suretiyle geliştirilen bir insan ürünü olması sebebiyle, estetik ve teknolojinin alanında yer almaz; O, ahlak ve din alanının bir ürünüdür. Bir mimarî yaklaşımın varlığın bütünlüğünü ve kuvvetler hiyerarşisini göz önünde bulundurması zaruridir.

Müslümanların kendi medeniyet tecrübeleri dâhilinde ortaya koydukları mimari gelenek, "İslam Mimarisi" ya da "İslâmî Mimârî" olarak isimlendirilmektedir. Bu terimlerle kastedilen, Müslüman mimari geleneğinin, kendine özgü yönleriyle, İslam dininin ruhunda bulunan değerleri, belirli biçim ve semboller halinde yansıtması ya da bu değerler doğrultusunda yön ve kimlik kazanıyor olmasıdır. (Mülayim, 2005: 91)

İslam mimarîsi, maddî, biyo-sosyal, psikolojik ve ruhî-aklî varlık düzeylerinin problemleriyle ilgili spesifik tutumlar ve uygun değerlendirme sistemlerine sahiptir. İslam tarihi boyunca, İslam âleminin değişik bölgelerinde çeşitli nesiller çevrelerini temel İslâmî ilkelere göre biçimlendirmeye çalışmış ve bu şekilde çok sayıda mimarî eser vücuda getirilmiştir. (Cansever, 1996:127)

Oryantalistlerin Müslümanların yaşadığı bölgelere yönelik ilgileriyle başlayan çalışmalar, önceleri İslam Mimarisi’nin bir ‘süs mimarisi’nden ibaret olduğu şeklindeki yargılarla yürütülmüştür²⁷. Zaman içindeyse bu alanın temel mimari özellikleri, mekân biçimlenişleri, yapı ve inşa teknolojisi üzerinde yoğunlaşmış ve 19. yüzyıl

Örneğin Risale-i Mi'mariyye'de eserin aslında geometriye dair olduğu ifade edilmekte ve geometriyle mimari arasındaki ilişki vurgulanmaktadır.(Mülayim, 2005: 91)

²⁷ Bir başka deyişle 17. ve 18. yüzyıl boyunca binbir gece masallarının romantik, mistik, puslu, tılsımlı ve duygusal dünyasını, İslam Mimarisi’nin anlayış tarzı olarak yorumlayan oryantalistler mesela Osmanlı’nın abidevi mimarisinin bir Bizans türevi olduğuna inanıyorlardı. (Mülayim, 2005: 92)

sonuna doğru İslam Mimarisi'nin matematik kurgusu, mantık ve rasyonel yönü konuşulmaya başlanmıştır. (Mülayim, 2005: 92)

İslam mimarlığında semboller üzerine çalışmalar yapan az sayıdaki bilim adamından birisi olan Grabar, "İslam Mimarisi'nde Sembolizm" konusunda gerekenin çok altında çalışma yapıldığının ve bu bakir konuya dair daha derin ve bilimsel araştırmalar yapılmasının elzem olduğunun özellikle altını çizmektedir. Grabar bu konudaki mevcut birkaç çalışmanın da hemen hemen sonsuz ve genellikle doğrudan elde edilemeyen, kesin olamayan bilgiler içerdiğinden ve sonuçların açıklığının net olmadığından bahsetmektedir.²⁸ Tekil örnekler üzerinde yapılan özel gözlemlerle oluşturulmuş kuramlarsa, otomatik bir model ya da bir çözümleme örneği sağlayamamaktadır. (Grabar, 1983a: 7)

İslam mimarisi ve sembolizm ilişkisinin kavramsal çerçevesini oluşturabilmek üzere bu konuda yapılmış birkaç kayda değer görüşü tahlil edebiliriz.

"Mimarlık eseri, sanatçının varlık ve kâinatın yapısına ait gerçeklikleri sezmiş ve tasavvur edişinin yansıması oranında yücelik kazanır. Modern semantiğin yaklaşımına göre, gerçek sanat ve mimarlık eseri bir mesaj bütünlüğüdür. "Tebliğini sunmak ve o noktada durmak" şeklindeki İslamî kurala uyan İslam kültürlerinde mimarlık eserleri, şüpheli olandan arınmış bir tavır içinde, ortaya koydukları mesajları en azla yetinen suskunluklarıyla yüceltirler... İslamiyet her an yeniden oluşan bir varlık ve kâinat tasavvuruna sahip olduğundan, İslam mimarlık sanatı hareket halindeki insanın her farklı noktada yeni veçhelerini algıladığı, her yeni adımda bir önceki hatırlanarak zamanın bütünlüğü içinde kavranabilecek bir yapıdadır. Bu sebeple İslam mimarisi, özellikle Osmanlı mimarisi, tek bir noktadan bakılarak anlaşılabilir; eser kendisine yönelik bakış noktasına ve tarzına göre sürekli farklı vasıflar kazanır."

*Turgut Cansever
(Cansever, 2010c: 12)*

²⁸ Oleg Grabar'ın kendi çalışmalarında istifa ettiğini belirttiği bu kaynaklar; T. Todorov, Theories du Symbole, Paris, (1977); E. Cassirer'in yapıtı Philosophy of Symbolic Forms, (3 cilt, New Haven 1953-57); S. Langer'in yapıtı Philosophy in A New Key, (Cambridge, Mass., 1953); R. Firth'in Symbols (Londra, 1973); M. Eliade Images and Symbols (New York, 1961); C. Geertz'in ve V. Turner'in (The Forest of Symbols, Ithaca, 1967); U. Eco'nun A Theory of Semiotics; Bloomington'un "Semiotics of Architecture", Via, 2, (1973); G. Friedmann, "Une Rhetorique des Symboles", Communications 7, 1966; R. Barthes, Elements de Semiologie", Communications 4, (1964).

‘İslam Mimarisi ve Sembolizm’ konusunda İncelediğimiz çalışmalardan anlaşılabilir ki; İslam Mimarisi’nin tekilden bütüne, konuttan camiye kadar ele alınacak hemen her alanında, belki de kayda değer en büyük özgün sembolizmi, İslâm’ın tevhid (birlik- vahdet) anlayışının eserlere yansımalarıyla gerçekleşmektedir.

Burckhardt (2005: 56), İslam sanatlarıyla Kuran arasındaki en derin bağlantının, Kuranın şeklinde değil hakikatinde ve özünde, daha da özel olarak tevhid anlayışı ve akidesinde aranması gerektiğini söylemektedir. Ona göre, İslam mimarisi ve İslam sanatının bütün alanları, özü itibarıyla “tevhid” inancının belli bazı yön ve boyutlarının görsel düzeydeki izdüşümü olarak yorumlanmalıdır.

Tevhid anlayışının öneminden sıklıkla bahseden Cansever de (1996:127); “İslamiyet’in temel prensibi olan tevhid, İslam Mimarîsi’ne de yansımış olup bütün varlık düzeylerine ait problemlerin bütünlüğünü kapsar ve cevaplandırır. Bütün varlık düzeylerine ait problemleri kapsamayan yaklaşımlar İslamî olmaktan çok fetişistiktir” demektedir.

İslam kültürünün yaşadığı bölgelerdeki mimari, daha eski kültürlerden gelen inşaat teknolojileriyle İslami akaidinin o gün için gerektirdiği ihtiyaçların kavşak noktasında ortaya çıkmıştır. (Mülayim, 2005: 92) İslam akaidinin en temel esası ise ‘tevhid’ inancıdır.

İslam Sanatı Tarihçisi Oleg Grabar²⁹ “İslam Mimarlığı’nda Simgeler ve İşaretler” isimli makalesinde³⁰, Ağa Han Mimarlık Ödülleri’nin 1980 li yıllarda düzenlenen toplantılarında tartışılan bir konuya değinmektedir. Grabar (1983a: 6) bu çalışmasında, “İslami mimaride konutun kategorize edilmesinden” ve bu konuda beyan edilen iki farklı görüş olduğundan bahseder. Birinci görüş, İster İslami bir

²⁹ İslam Sanatları Tarihçisi, Mimarlık Tarihçisi, Arkeolog Prof. Dr. Oleg Grabar (1929, 2011), uzmanı olduğu bu alanlarda pek çok çalışma kaleme almış, “The Formation of Islamic Art” adlı kitabı “İslam Sanatının Oluşumu başlığı ile Türkçeye çevrilmiştir. (Çev. Nuran Yavuz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları).

³⁰ Grabar, O., (1983a). “İslam Mimarlığı’nda Simgeler ve İşaretler I”, Çev. Gürayman, Z., Mimarlık Dergisi, S. 195, s: 5-9.

yaşam biçimine imkân tanımak üzere tasarlanmış tarihi biçimlerden, isterse de Kuran, sünnet ve şeriat tarafından belirlenen sosyal ve dinsel gereksinimlerin kuralcı sisteminden doğsun, İslami diyebileceğimiz bir konut tipolojisinin varlığını savunmaktadır. İkinci görüş ise, çağdaş sorunlar için dinsel ve kültürel bağılıklardan ayrılmış çözümlere gerek duyulması ve İslam'ın biçim yerine sadece davranışlar açısından kuralcı olması nedeniyle, konutun inançlardan bağımsız olduğunu öne sürmektedir. Ve konut örneği üstünden genele doğru yol alan tüm bu tartışmalar sonucunda doğru soru sorulmuştur: “Günümüzde veya geçmişte İslam'ın mimarlıkla ilgisi nedir?” (Grabar, 1983a: 6)

Grabar, bu soru ekseninde gelişen makalesinde, İslam mimarlığının ele alınması için farklı bir çerçeve olarak gördüğü “simge ve işaretler” konusunu irdelemiş ve bu minvalde başka sorular da sıralamıştır;

- “- Gözle algılanabilecek bir İslami simge ve işaretler sistemi var mıdır?
- Acaba böyle bir İslami sistem ne derece evrenseldir ve değişkenleri nelerdir?
- Bu sistemin, İslam inancının vahiy edilmiş ve teoloji veya aşırı dindarlık yoluyla geliştirilmiş anlatımlarının ve on dört yüzyıl boyunca görsel biçimlerin evriminin kaynakları nelerdir?
- Simge ve işaretlerin yapı biçimlerine dönüştürülmesi nasıl gerçekleştirilmiş ve ne kadar başarılı olmuştur?
- Geçmişin deneyimi ve bunun bilinmesi günümüz ve gelecek için ne derecede geçerlidir?
- Kurana veya Hadise dayanan ve görsel benzetmeleri olan bir simgesel sistem var mıdır?
- Herhangi bir dönemde, görsel simgelerin ya da işaretlerin işlevlerin belirlenmesinde, yabancı amaçlar karşısında kişinin kendi amaçlarını tanımlamasında, ya da nitel yargıların sağlanmasında kullanılan geçerli bir yöntem olduğuna dair belirtisi var mıdır?” (Grabar, 1983a: 6-8)

Grabar makalesinde, çalışmamızın bu bölümü için oldukça önemli olan ve her biri ayrı bir çalışmanın konusu olabilecek bu soruların cevaplarına net bir şekilde

değınmemiş, fakat sadece soruları sıralamakla bile konunun kritik noktalarına temas etmeyi başarmıştır.

Çalışmamızın ‘Mimarlık ve Sembolizm’ bölümünde önemle üzerinde durduğumuz gibi, bir iletişim dili olarak sembolizmin, mimari eserlerdeki belki de en büyük etkisi/katkısı, bir yapıya, muhataplarının sayısı ve bakış açılarının çeşitliliği miktarınca, bir anlam zenginliği kazandırabilme potansiyelinin var olmasıdır.

İslam Mimarisi’nde sembol, eşyanın kendisine değil de, onu paylaşanlardaki önceden belirlenmiş geleneklere, alışkanlıklara ve anlaşmalara dayanmakta, bu bağlamda bir sembolün semantik alanını tanımlamak için, sembolle muhatap olan sosyal grup arasındaki bağların, zaman ve mekân içindeki yerini irdelemek gerekmektedir. (Grabar, 1983a: 8)

Arpacıoğlu’nun (2006: 40) aktardığına göre, Ardelan ve Bakhtiyar isimli yazarlar şöyle demişlerdir; “Tüm dış formlar gizlenmiş bir iç gerçekliğe, manevi Öz’e doğru tamamlanır. Zahir (dışrak), algılanabilir formdur, kavranmaya hazırdır, bir binanın şekli gibi. Batın (içrek) Öz olan, her şeye hâkim olandır. Bir şeyi bütünlüğü ile kavrayabilmek için kişi sadece dış, çevresel gerçeğe yönelmek yerine öze dair olanı, içe dönük gerçekliği araştırmalıdır.”

Turgut Cansever (2010a), her sanat eserinin ve her biçimin, bir tezahürat, bir mesaj, bir açıklama olduğunu söylemektedir. Bir iletişim aracı olarak sanatsal ve mimari eserlerde sembolizmin kullanımının, baskıcı ve zorlamalardan uzak olan İslami tebliğ kaideleriyle örtüşür nitelikte olduğunu söyleyen Cansever, mimarlıkta sembolizmin, bir realiteyi dayatmaya çalışmadan yalnızca mesajı ortaya koyan bir üslubu temin etmiş olduğunun altını çizmektedir. (Cansever, 2010a: 175)

Benzer bir ifadeyle Grabar da (1983b: 42), İslam görsel simge sisteminin gerçek eşsizliğinin aldığı biçimlerden çok, kullanıcılarla yarattığı ilişkide aranması gerektiğini söylemektedir. İslam Mimarisindeki simgesel veya belirleyici kimlik,

biçimde değil, konumda ve insandadır ki bu da çağdaş mimarlık için bir çeşit meydan okuma olarak değerlendirilmektedir.(Grabar, 1983b: 42)

Örneğin bir gamalı haç; bir bezemeden, kin ve yok etmenin gizli bir kışkırtıcısına kadar, pek çok anlama gelebilmektedir. Namaza çağrı için kullanılan bir kule olan minare, bir işlevi hatırlatan bir işaret olarak görülebilecekken, pulların üzerinde ya da başka herhangi bir görselde belirli bir ülkeyi tanımlamak için yer aldığı veya bir mekânı tasarlamak için kullanıldığında muhataplarına İslam'ı hatırlatarak bir simgeye/sembole dönüşebilmektedir.³¹ (Bkz. Resim 3.16, Resim 3.17, Resim 3.18) (Grabar, 1983a: 8)



Resim 3.16 Irak'ın ulusal simgesi olan Samarra'nın spiral minaresi.



Resim 3.17 Cami ve birkaç kez yeniden inşa edilmiş medrese arasındaki açık alanı belirleyen Buhara'daki Kalayan minaresi.

³¹ Bu konudaki bir makale için bkz. Obojski, R., (1981).“Mosques, Minarets and Stamps”
<https://www.aramcoworld.com/pdf/1980/198102.pdf>



Resim 3.18 Ülkelerinin Sembolü Olan Minarelerin Pullarda Kullanılması.

Grabar (1983a: 8) bu örneklerden yola çıkarak; işaret niteliği sabit tutulduğunda, simge niteliğinin değişken olduğunu söyler ve sembolün niteliğinin 'seyreden'in' tinsel durumuna ve duygularına bağlı olarak verilen 'yükleme'yle ilgili olduğu sonucuna varır.

Mircae Eliade³² de, “Sembollerle karşılaşan herkes onların kuramsal belirtilerinin tümünün farkına varıyor mu?” sorusunu sormakta ve cevaben; bir toplumdaki bazı bireyler için belli başlı simgelerin (kozmik ağacın dünyanın merkezini sembolize etmesi gibi³³) çok açık olduğunu, geri kalanlar içinse sosyal yaşamın gerilimleri ve değişimleri gibi etkenlere bağlı olarak değişkenlik gösteren bir fikri katılım ve onay durumunun söz konusu olduğunu belirtmektedir. (Grabar, 1983a: 5)

Grabar’ın şu sorusu bu noktada önem kazanmaktadır; “Kurana veya Hadise dayanan ve görsel benzetmeleri olan bir ‘simgesel sistem’ var mıdır?” (Grabar, 1983a: 8)

³² Mircae Eliade (1907- 1986), Dinler Tarihiçi, Hümanist, Oryantalist (özel olarak Hindu gelenekleri),Filozof ve Romancı. Pek çok çalışması Türkçe’ye çevrilmiş olan Eliade hakkında detaylı bilgi için bkz. Alıcı, M. (2005). “Kutsalın Peşindeki Adam: Ölümünün 19. Yılında Mircae Eliade İçin kısa Bir Rehber”, Ekev Akademi Dergisi. S.24, s: 51-74.

³³ İlerleyen bölümlerde bu sembolden deyatlı olarak bahsedilecektir.

Mimari eserlerin, coğrafi, topografik, iklimsel ve kültürel pek çok fiziki değişkene bağlı bir oluşum gerçekleştirebileceği realitesi karşısında, sembolizme dair sınırları net bir biçimde belirlenmiş bir sistem olup olmadığı hakkında daha kapsamlı araştırmalara ihtiyaç olduğu kesindir.

Bununla birlikte İslam Mimarisi'nde, Kurana veya Hadise dayanan ve görsel benzetmeleri olan bir simgesel sistem örneği olarak hat yazılarının yoğun olduğu yapılar ön plana çıkmaktadır. Örneğin hem mimarlık yazıtlarında, hem de İlahi Gücün tanımlanmasında en sık kullanılan ayetlerden biri olan Taht Ayeti³⁴ ilahi Kudretin, Kuran-ı Kerîm'deki son derece etkili tanımlarından birisidir. Bu ayetlerden bazıları da İsfahan'daki kuzey kubbesi, ya da Elhamra'nın Elçiler Salonu gibi anıtlarda sık sık kullanılmışlardır. Her iki örnekte de alışılmamış bir ayetin kullanılmasıyla kubbenin anlamı açıklanmıştır. (Bkz. Resim 3.33) (Grabar, 1983a: 8)

Grabar'ın bu noktada yönelttiği kayda değer bir başka soru da; “Sembolizm okumaları yapıldığında bu mimari anlamların Kuran surelerinin doğasında olduğu ya da bu anıtların doğrudan Kutsal İradeyi temsil ettiği veya simgelediği sonucuna varabilir miyiz?” olmuştur. (Grabar, 1983a: 8)

Grabar'a göre (1983a: 8); İslâm geleneğinin, sembol kullanımında, dinsel veya kutsal olan şeyleri çağrıştırmak yerine belirtmek yolunu tercih ettiği varsayımı daha kuvvetlidir. Yani, ikonografik ve somut görsel biçimler yerine, anımsanabilecek benzetmeler ve genelleştirilmiş oval ve dikdörtgen gibi fiziksel şekillerin kullanımı tercih edilmiştir.

Grabar (1983a: 8) İslam Mimarlığı'nda “simgeyi”, bir şeyi tanımlayan ve bir işaret veya imge gibi ‘gösterip’ sınırlarını çizmeden onu ima eden bir kavram olarak

³⁴ Allah, O'ndan başka ilah yoktur; O, hayydir, kayyûmdur. Kendisine ne uyku gelir ne de uyuklama. Göklerde ve yerdekilerin hepsi O'nundur. İzni olmadan O'nun katında kim şefaât edebilir? O, kullarının yaptıklarını ve yapacaklarını bilir. (O'na hiçbir şey gizli kalmaz.) O'nun bildirdiklerinin dışında insanlar O'nun ilminden hiçbir şeyi tam olarak bilemezler. O'nun kürsüsü gökleri ve yeri içine alır, onları koruyup gözetmek kendisine zor gelmez. O, yücedir, büyüktür. (Bakara Suresi, 2/255)

tanımlamaktadır. Yani İslam Mimarlığı'nda bir simge/ sembol, fiziksel olarak tanımlanabilmesine karşın, yapı olarak açıkça sınırlandırılmamıştır.

Daha önce Mimarlık ve Sembolizm başlığı altında sembol yapı ile yapıdaki sembol ayrımını örnekler üstünden irdelemiştik. “İslam Mimarlığı ve Sembolizm” ilişkisinin incelendiği bu bölümde de, konuya iki farklı açıdan yaklaşılmaktadır. Önce bu alanın ürünü olan mimari yapı unsurlarındaki sembol ve işaretlere değinilmekte³⁵, sonra da dünyada İslam'ın sembolü olarak kabul edilen ve görüldüğünde doğrudan İslam'ı çağrıştıran birkaç önemli sembol yapı³⁶ hakkındaki sembolizm yorumları sıralanmaktadır.

Ev;

İslam Mimarisi'nde ev kavramı sembolik açıdan çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Dinsel jargonda ev, insan kalbini sembolize etmektedir.³⁷ (Schimmel, 2004:76)

Kurandaki kimi ayetlerde ev (Arapça; beyt) kelimesi³⁸, mescit anlamında kullanılmaktadır;

³⁵ Bu bölümde sembolizm yorumlarının daha yoğun olduğu mimari unsurlar seçilmiş, ‘ev’ ve birimleri ile ilgili kısa bir giriş yapılmış ama özellikle kutsalla ilgisi bakımından cami ve caminin birimlerini ele almak tercih edilmiştir. Şüphesiz bu örneklerden çok daha fazlası zikredilebilirdi, fakat çalışmanın kapsamını aşmaması için sınırlandırılmış, açıklama ve örneklendirmeler asgari seviyede tutulmuştur.

³⁶ Bu bölümde, mimari ve sembol bağlamında hepsi birbirinden özgün ve zengin açılımlara sahip İslam Mimarisi'nin sembol yapılarının tamamına, çalışmanın kapsamı itibarıyla tek tek değinilemeyeceği için, kutsallık ve sembolizm bağlamında öne çıkan ‘Tac Mahal’ ve ‘Mescid-i Aksâ’ yapıları ele alınmaktadır;

³⁷ “Birisi geldi, bir dostun, bir sevgilinin (evinin) **kapısını** çaldı, içerdeki “kimsin? dediğinde kapıyı çalan “ benim diye cevapladı. Sevgili “git” dedi, “senin için içeri girme zamanı değildir”. Aradan hayli zaman geçti ve aynı kişi ayrılık ateşi ile pişerek tekrar döndü sevgilinin kapısına, kapıyı çalınca içeriden “ kimsin?” sesi duyuldu. “Kapıyı çalan da sensin” dedi adam, sevgilisi “ Madem ki şimdi sen bensin, ay benden ibaret olan, içeri gir, bu **ev** dardır, bu **evde** (kalpte) iki beni alacak yer yoktur” dedi.”(Şefik Can çevirisiyle Mevlananın Divan-ı Kebir’inden bir bölümün özeti, Detaylı bilgi için bkz. Schimmel, 2004:76)

³⁸ Kuran’da beyt (ev) lafzı, mabet (Kâbe), normal ev, cennet evi ve örümcek evi anlamında olmak üzere, toplam yirmi beş defa geçer. Çoğulu olan Buyüt (evler) lafzı da, mabetler (mescitler), normal evler, çadır evleri, arı evleri (kovanları) anlamında olmak üzere, Kuran’da toplam otuz yedi defa geçer. (Demir, 2014: 20)

“(Bu kandil) birtakım evlerdedir ki, Allah (o evlerin) yücelmesine ve içlerinde isminin anılmasına izin vermiştir. Orada sabah akşam O’nu (öyle kimseler) tesbih eder.”

Nûr Suresi, 24/36.

Âyette geçen ‘bu evler’den kasıt, Allah Teâlâ’ya ibâdet için tahsis edilmiş olan mescitlerdir ve semadaki yıldızlar nasıl yeryüzünde bulunanlara aydınlık veriyorsa, bu evler (mescitler) de semadakilere öylece aydınlık verirler. (Demir, 2014: 22)

Kuranda ‘ev’ kelimesi Kâbe’yi kastederek de kullanılmaktadır;

“Şüphesiz, âlemlere bereket ve hidâyet kaynağı olarak insanlar için ilk kurulan ev (beyt), Mekke’deki (Kâbe) dir.”³⁹

Âl-i İmrân Suresi, 3/96.

Eşiklerin ise, kutsalı kutsal olmayandan ayırt edici bir özelliğe sahip olduğuna inanılır. Eşik, İslami pek çok yorumda evin içerisine (insan kalbine) girebilmek için geçilmesi gereken yeri sembolize eder. Temsil ettiği hususlar bakımından pek çok coğrafyada eşığe basılmaması bir kural olarak görülmekte, örneğin Müslüman Hindistan’da gelin kucakta taşınarak eşik atlatılmakta, ya da tarikatlarda müritler şeyhlerinin evinin ya da türbesinin eşığına basmamak için özellikle dikkat etmektedirler. (Schimmel, 2004: 76-77)

Evlerdeki **sedir**ler otoriteyi, özellikle geleneksel Türk evlerinde yeri önemli olan “**ocak**” lar ise “merkezi” sembolize etmektedir. Günümüz Türkiye’sinde ise “ocak” kelimesi, merkezi bir yapıda örgütlenmenin sembolü olmak üzere çeşitli cemaat ve kuruluşlar için kullanılmaktadır. (Schimmel, 2004: 78)

³⁹ Bir başka ayette de yine Kâbe yerine kullanılmıştır; “Bir zamanlar İbrahim, İsmail ile beraber evin (beytin) temellerini yükseltiyor (şöyle diyorlardı:) Ey Rabbimiz! Bizden bunu kabul buyur; şüphesiz sen iştensin, bilensin.” Mâide Suresi, 5/2.

Kapı unsuru, genelde bütün Doğu kültürlerinde yer etmiş olan ve toplumun inancındaki bütün yüce makamları belirten sembolik bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Çok eski dönemlerden bu yana, “kapı” deyimi ile özetlenen kurumların ve binaların en başında, hükümdarın evi ve makamı gelmiştir. Bu binaların giriş yeri de bilinçli olarak görkemli tutulmuş ve ‘kapı’ unsuru hem açıldığı makamı, hem de o makamda simgelenen gücü ifade etmiş olmaktadır.⁴⁰ (Cimilli, 2007: 55)

Kentlerde ve hatta yapılarda, özellikle saraylardaki kapılarda, sembolizmin izlerine rastlayabiliriz; bu semboller kapıların biçimlerinden çok adlarında ortaya çıkmaktadır.⁴¹ (Bkz. Resim 3.23) (Grabar, 1983b: 41)

İslam Mimarisi’ndeki pek çok yapıda “kutsal” a açılan kapılar “cennet kapıları” nı sembolize etmektedir. (Schimmel, 2004: 77)

Kapı, iki farklı âlem, bilinen ile bilinmeyen, görülenle görünmeyen arasında hem fiziksel anlamda bir geçittir, hem de pek çok yerde kullanılan bir geçit sembolüdür. Gündelik hayattan Kutsal Mekân’a girişte, manevi hayata geçiş kapıdan geçerek başlanmış olur. Hem karşılama hem de uğurlama vazifesi gören kapıların görkemi kudreti ve zenginliği vurgular. Kapıların üstleri genellikle anlamlarını güçlendiren simgesel öğelerle bezenmiştir, bu sayede içeri giren insanların Kutsal olana doğru bunun farkında olarak geçmeleri sağlanmıştır. Mabetlerde giriş kapıları, en kutsal bölüme yönelen bir yolun başlangıç noktasında yer alırlar. (Arpacıoğlu, 2006: 42)

‘Kapı’ kavram olarak pek çok metinde, müminin onun aracılığıyla Allah’ın huzuruna ulaştığı manevi rehberi sembolize etmek üzere kullanılmaktadır. (Schimmel, 2004: 77)

⁴⁰ Osmanlı döneminde ise “kapı” kelimesi ile tamamen hükümet akla gelmekte, bu kapılar askerler tarafından korunduğundan mecazi anlamda, devlete hizmet eden askerlere - yeniçerilere “kapı kulu”, vezirlerle beylerbeylerinin maiyetlerinde bulundukları askere de “kapı halkı” gibi isimler yakıştırılmıştır. Ayrıca Padişah saraylarına “Bâb-ı Hümâyûn” denildiği gibi sadrazam konaklarına da “Babiâli” ismi verilmiştir. (Bâb, Arapçada kapı demektir) (Cimilli, 2007: 56)

⁴¹ Topkapı sarayındaki Bâb-ı Hümâyûn, Bâbu’sselâm, Bâbu’ssaâde, Pişkeş Kapısı, Arz Kapısı, Divan-ı Hümâyûn Kapısı, Topkapı, vb. burada örnek olarak zikredebiliriz. Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Cimilli, H. C., (2007). “Topkapı Sarayı’nın Anıtsal Kapılarının İşlev Ve Sembolizm Açısından İncelenmesi”, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Cami;

“Allah'ın mescidlerini, yalnızca Allah'a ve ahiret gününe iman eden, namazı dosdoğru kılan, zekâtı veren ve Allah'tan başkasından korkmayanlar imar edebilirler. İşte, hidayete erenlerden oldukları umulanlar bunlardır.”

Tevbe Suresi, 9/18

Arapça cem' kökünden türeyen cami kelimesi, "toplayan, bir araya getiren" anlamına gelir. Kuran, hadisler ve ilk İslam kaynaklarında cami karşılığında mescit kelimesi geçmektedir. Mescit, Arapça'da "eğilmek, tevazu ile alını yere koymak" anlamına gelen 'sücut' kökünden türemiştir ve "secde edilen yer" anlamına gelen bir mekân ismidir. Secde namazın rükünleri içinde en önemlisi, Kuran'a göre insanın daha ilk yaratılışında şahit olduğu bir hürmet ifadesidir.⁴² Hz. Peygamber'in bildirdiğine göre de kulun Allah'a en yakın olduğu an secde anıdır. (Önkal ve Bozkurt, 1993: 46)

Temiz olan her yerde namaz kılınabilir, fakat cami, özellikle simgesel anlamlarıyla öne çıkmaktadır. İnsanların 'Birlik'i ve 'Bir' olmayı hissetmek için bir araya gelme ihtiyaçları olması doğaldır. Bununla birlikte din kavramını 'birleştiren olma' anlamıyla ele alırsak, bu birleştirici olan unsurun, bunu gerçekleştirmek için insanları bir arada toplayacak bir mekâna/düzene gereksinim duymasının kaçınılmaz olduğu görülecektir. Mabet olarak cami, adından da anlaşıldığı gibi toplayıcıdır ve Müslümanlar arasında bu birlik ve bütünlüğü sağlayıcı mekândır. (Demir, 2014: 80) (Arpacıoğlu, 2006: 38)

İslam mimarisinin ilk dönemlerinde mescit ve camiler sade bir yapıya sahipken, sonraları hem fonksiyon hem de biçim ve tezyinat açısından büyük değişimlere uğramış ve bu yeni imajıyla camiler “algı düzeyine sembolik bir referans” oluşturmuşlardır. İlk büyük camiler Emeviler döneminde yapılırken Selçuklu ve Osmanlı medeniyetlerinde, cami mimarisi külliyeye dönüşerek kültür kompleksi hüviyetiyle birer sosyal bir mekanizma haline gelmişlerdir. Bu yapılar, İslam

⁴² Bakara Suresi, 2/ 34.

medeniyetinin toplum tipi ve kültür biçiminin oluşumu için araç niteliğinde sembolik gücü olan yapılardır. (Sevinç, 2013: 62)

Câmi, müslüman toplumun sembolüdür. (Demir, 2014: 80)

Cami, İslam şehrinde her mahalle biriminin çekirdek noktası ve merkezi olmuştur. Bulunduğu çevrede her şeyin başı ve yine her yolun sonu olacak şekilde bir merkezîliği olan camiler, Müslümanlar için, herkesi ve her şeyi birleştiren tek olan Allah'ın kutsal yeridir. (Arpacıoğlu, 2006: 38)

Camilerdeki büyük açıklıklar ilahi nimetlerle dolmayı bekleyen boşlukların sembolüdürler. (Schimmel, 2004: 79)

Başka bir yoruma göre de, camilerin tabanı; yeryüzünü- dünyayı, caminin kendisi; İlahi olanın fiziki yansımasını, minare ve kubbesi ise; Göksel Kudret'i simgelemektedir. Merkezî avlulu ve dört eyvanlı cami plan şeması, bir kozmos imajı olarak yorumlanmakta, dört ana yönü birbirini dik açı ile kesen iki eksen üzerindeki eyvanların, bir merkez etrafında dengeli, simetrik bir bütünde kozmosu sembolize ettiği varsayılmaktadır. Sembolik anlamı ile öne çıkan eyvanlar ayrıca, 'Gök kapısı' ve 'Cennet kapısı' olarak da nitelendirilmektedir. (Arpacıoğlu, 2006: 40)

Bu bağlamda, Süleymâniye Câmii'nin kubbesine Fatır Sûresi'nin (35/41) "Allah zeval bulmasınlar diye, gökleri ve yeri tutmaktadır. Andolsun zeval bulsalar, kendisinden sonra artık onları kimse tutamaz. Şüphesiz O halîmdir, çok bağışlayıcıdır" meâlindeki 41. âyetin yazılması, mânidardır. (Bkz. Resim 3.19) (Şenalp, 1988: 11)



Resim 3.19 Süleymaniye Camii Kubbesi ve Tezyinatı, İstanbul.

Tezkîretü'l-Bünyan'ı kaleme alan Sâi Çelebi'nin Mimar Sinan hakkında yazdığı dizelerden bir bölümünde usta mimarın camisindeki 'cennet' sembolizmine bir atıf görmekteyiz;

“...

Oldu Süleyman Han'a mimar bu mert seçkin kişi

Bir cami yaptı ki yüce Cennet'i hatırlatan ...” (Saatçi, 2005: Giriş)

Buradan devamla, klasik anlamdaki bir cami mimarisindeki sembolizm atıflarının yoğun olduğu 'kubbe', 'minare', 'mihrap', 'minber' ve 'bezemeler' gibi unsurlardan kısaca bahsedelim.

Kubbe;

İslamiyet'in temel prensibi olan 'tevhid'⁴³ anlayışına ve bu anlayışı yansıtan sembollere, İslam Mimarisi'nde oldukça sık yer verilmiştir. Cansever, (2010a: 25-26) Müslüman'a ait bir mimarın ancak 'tevhid' kavramı üzerine geliştirilmesi gerektiğini söylemektedir. Özellikle merkezi planlı camilerdeki tek kubbenin, tevhid düşüncesiyle örtüşen bir sembolizme çok uygun düştüğüne inanılmaktadır. ⁴⁴ (Mülayim, 2002: 302)

Bu minvalde, Edirne Selimiye Camisi'nin kubbesinde, 'tevhid inancını birkaç kelime ile özetleniş'i olarak tarif edilen İhlâs Suresi⁴⁵ hat yazısı ile tezyin edilmiş bulunmakta, arkasında da "Kerîm olan Resûl bunu tebliğ etti, biz de buna şahit olanlardan olalım" ibaresi yer almaktadır. (Bkz. Resim 3.20) (Şenalp, 1988: 11)



Resim 3.20 Selimiye Camii Kubbe İçi Tezyinatı, Edirne.

⁴³ Sözlükte "tek ve bir olmak" anlamındaki vahd (vahdet, vühûd) kökünden türeyen tevhîd "bir şeyin bir ve tek olduğunu kabul etmek" demektir. İslam inancına göre ise, Allah'ın zâtında, sıfatlarında, mâbud (ibadet edilen) oluşunda bir ve tek olduğunu zihin ve kalp yoluyla kabul etme anlamına gelen terime 'tevhid' denilmektedir. (Özler, 2012: 18)

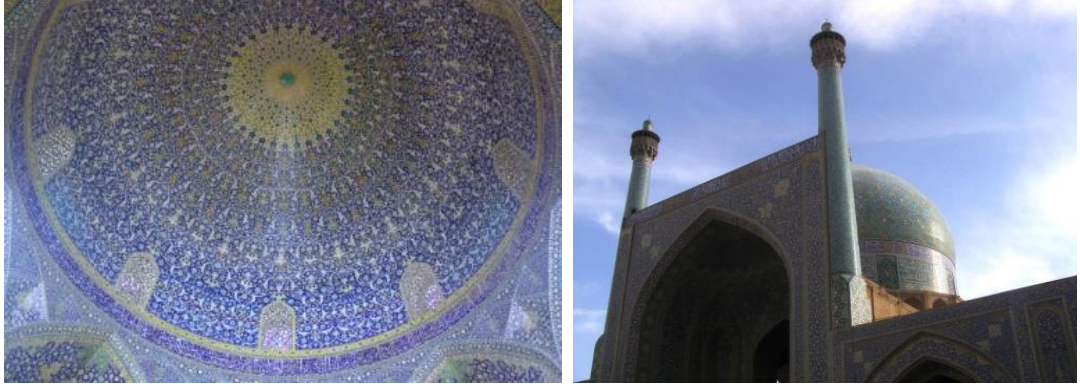
⁴⁴ Fakat böyle bir plan sadece Anadolu'da ve ancak XVI. yüzyılda şekillenmiştir. Kubbet'üs-Sahra hariç tutulursa Hulefa-i Raşidin ve Emevi dönemlerinden kalan camilerin hiçbirinde kubbe mekâna hâkim bir eleman olarak görünmez; bu yapılarda çok sayıdaki destek sıralarıyla ayrılan nefler genellikle düz damla örtülüdür. (Mülayim, 2002: 303)

⁴⁵ De ki; O Allah bir tektir. Allah eksiksiz, sameddir (Bütün varlıklar O'na muhtaç, fakat O, hiç bir şeye muhtaç değildir). Doğurmadı ve doğurulmadı. O 'na bir denk de olmadı. İhlas Suresi, 112/1-4

Akın'a (1993: 7) göre, her kültürde en yalın ifadeyle "bir gök metaforu ve alegorisi" olarak karşılık bulan kubbesi ve bu kubbe ile tamamlanan Selimiye'nin bütünsel mekânı, bir mikrokozmos niteliğine bürünmektedir.

Ruhun 'Birlik'e ulaşmasının sembolü olan kubbe, aşağıya doğru/yayılan ve yukarı doğru/toplayan, birleştiren olmak üzere iki farklı yöndeki hareketi ihtiva etmektedir. (Arpacıoğlu, 2006: 41)

Oleg Grabar; Mescidi Şah'ın büyük kubbesinde doruk noktasına doğru yavaş yavaş artan parlak ışığın ve bunu temin eden tasarımın, bir gotik taç kapıyı ya da Bizans kilisesindeki gibi durağan ve sonradan öğrenilmiş bir üsluptan farklı olduğunu belirtmektedir. Grabar'a göre bu, inançlı bir yakarışın dinamik ve duyarlı biçimlendirilişi olarak vahyin simgelenmesine yönelik olağanüstü bir çaba olarak tanımlanmalıdır. (Bkz. Resim 3.21) (Grabar, 1983b: 42)



Resim 3.21 Mescidi Şah (1629), İsfahan.

Kubbeye dair sembolizm içerikli yorumların bir kısmı onun geometrisiyle ilişkilendirilmektedir. Bu geometrik biçimler arasından özellikle daire, sonsuzun ifadesi olarak en güçlü olanıdır. Daire genel olarak, başı (kaynağı) ve sonu içerdiği için evrendeki birlik ve bütünlüğün başlıca ifadesidir.⁴⁶ Kubbe ve gövde arasındaki pandantiflerin üçgen formu, ahengin prensibi, iki varlık düzeyi ve aralarındaki

⁴⁶ Bütün diğer geometrik şekilleri dairenin içinden kurmak mümkündür, zira dairenin sonsuz potansiyeli vardır. Bütün İslam sanatının başlıca ifade aracı olan geometrik düzenlerdeki devamlı tekrar etme prensibi de buna dayanmaktadır. (Arpacıoğlu, 2006. 40)

bağlantının geometrik ifadesi olarak yorumlanmaktadır. Hem reel, hem de sembolik anlamıyla bir geçiş ögesi olarak yorumlanan pandantifler üzerine Kur'an ayetleri üçgen içinde bulunan bir daire içine yazılmışlardır. Yine daireden çıkarılabilecek bir minimal form olarak kare, yeryüzünü ve maddeyi ifade etmekte ve yeryüzünün değişmez sembolü olarak kabul görmektedir. Bu sembolik yorumlar, yer ve gök ile evreni temsil eden camide, daire (kubbe) ile dörtgen altyapısının neden vazgeçilmez bir beraberlik kurduğunun bir açıklaması olarak kabul edilmektedir. (Arpacioğlu, 2006. 40- 41)

Türklerin göçebe hayatı yaşadığı dönemlerde, gök örtüsü ve içinde hareket eden güneş, ay ve yıldızlar, ilahi düzenin ilk habercileri olmuş ve Türk çadırının “küçük evren”i temsil etmesi şeklindeki inanış yaygın bir şekilde kabul görmüştür. Bunun yüzyıllar boyunca sürececek olan “gök kubbe” tasarımının başlangıç noktası olduğu varsayılmaktadır. (Bkz. Resim 3.22) (Arpacioğlu, 2006. 40)

Selçuk Mülayim (2002: 303) Sanat tarihçisi Josef Strzygowski'in de bu düşüncede olduğunu aktarır; “Gök kubbeyi temsil eden Türk kubbesi (topakev) Orta ve Ön Asya'dan bütün dünyaya yayılan kubbe mimarisinin menşeidir ve aslında Mezopotamya'nın kubbeli evleriyle İran ve Anadolu'nun kümbetleri birer kâgir Türk çadırından başka bir şey değildir.”



Resim 3.22 Gök Kubbeyi Temsil Eden Türk Kubbesi (Topakev) Örnekleri

Türk çadırı ile kubbe arasındaki benzerlik gökyüzü, hükümler ve kozmik sembollerle bağlantılı biçimde uzun bir gelişme süreci izlemiştir, bu arada stupa adı

verilen yapı tipi ortaya çıkararak çadırdan kubbeye geçişte aracılık yapmıştır.⁴⁷ İslam Mimarisi'nde başlangıçta sembolik veya yardımcı bir unsur niteliğiyle kullanılan kubbe gittikçe yapının bütününe hâkim olmuş ve aynı zamanda yeni bir biçim kazanmıştır. (Mülayim, 2002: 303)

Bu görüşlerle örtüşen daha pek çok yorum bulunmaktadır. Örneğin Cimilli (2007: 53), "Topkapı Sarayı'nın Anıtsal Kapılarının İşlev ve Sembolizm Açısından İncelenmesi" isimli doktora tezi çalışmasında, Topkapı Sarayı kapılarından Bâbu'ssaâde'nin üzerindeki kubbe formunun, Türklerin eski dönemlerindeki inançlarında görülen ve mimarilerine yansıyan düzende; evreni sembolize ettiği yorumunu yapmaktadır. (Bkz. Resim 3.23)

Aynı çalışmada ayrıca, Padişahın oturduğu tahtın üzerindeki kubbenin altında asılı bulunan ve orta kısımdan sarkan top askının da evrenin temsili olduğundan ve bunlar gibi önemli öğelerle mekânın Padişahla ilgisinin vurgulandığından bahsedilmektedir. Cimilli (2007: 53)'ye göre padişah askısı⁴⁸ denilen bu mimari unsurlarla, Allah'ın yeryüzündeki gölgesi sayılan padişahın, gök kubbedeki güneş gibi cihan padişahı olduğu anlatılmak istenmiştir. Yine bir inanişâ göre kubbeye veya düz tavana asılı olan ve 'saltanat alametli askı' olarak adlandırılan yuvarlak objelerin, Osmanlı devrinde 'Dünya Hâkimiyetini' sembolize ettiğine de inanılmaktadır. (Bkz. Resim 3.24) (Cimilli, 2007: 76)

⁴⁷ Mülayim' göre bu etki ilk türbelerde çok açıktır. Topak ev gibi kâinatı temsil eden stupaların ilk örnekleri içindeki oyuklarda kutsal kalıntıların saklandığı yarım küre şeklinde masif Budist anıtlarıdır. İçi boş olan Uygur stupaları ise şekil ve tezyinat bakımından daha çok topak eve benzer. (Mülayim, 2002: 303)

⁴⁸ Askılar, tuğlar gibi unsurların saltanat ile bağlantıların izleri eski Türk kavimlerine kadar inmektedir. İslamiyet'ten önceki devirde dini ayinleri idare eden şamanlar, olasılıkla Tanrıdan alınmış otoriteyi temsil eden ve üzerinde kıl demeti bulunan asalar kullanırlardı. Tuğ Selçuklu ve Osmanlılarda hem orduda kullanılan bir savaş aracı, hem halk içinde yaşayan bir gelenek ve hem de saray veya camilerde kullanılan bir süs eşyası haline gelmiştir. Cimilli'ye göre, her ne kadar bu objeler "Dünya Hâkimiyetini" temsil etmeye dönüşmüş ve çeşitli malzemelerden yapılan yuvarlak biçimlere bürünmüşse de bunların genellikle altından demet şeklinde boncukların veya püsküllerin asılması eski tuğ denilen ve çok amaçlı kullanılan objelere, Kansu Uygurları'nın kurban törenlerinde çadıra astıkları ve "Tanrının Meskenini" temsil eden kıl demetine işaret etmektedir. Cimilli (2007: 76)



Resim 3.23 Babüssaade, Topkapı Sarayı, İstanbul.



Resim 3.24 Sultan II. Mahmut Dönemi Altın, Gümüş, Elmas, İnci ve Mineyle İşlenmiş Askı Örneği.

Sütun;

Melekler onun (göğün) etrafındadır. O gün Rabbinin arşını, bunların da üstünde sekiz (melek) yüklenir."

Hâkka Sûresi, 69/17

Hz. Muhammed'in "Onlar bugün dördtür, Kıyâmet gününde, Allah onları diğer dört meleklerle te'yyid ederek sekiz olurlar." Dediği rivayet edilmektedir. Marifetnâme'de ise; "Hamele-i Arş, yani Arş-ı Azam'ı taşıyan melekler dört tanedir. Kıyamette dört büyük melek daha yaratılarak Hamele-i Arş sekiz olsa gerektir." denilmektedir. Bu bağlamda Şenalp (1988: 10), Sinan'ın eseri Selimiye Camii'ndeki sekiz sütunun sekiz meleği temsil ettiğine dair bir sembolizm çıkarımı yapmaktadır. Selimiye'de de Arş'ı simgeleyen merkezî kubbeyi taşıyan sekiz ayağın dördü serbest, kible aksında bulunan diğer dördü ise cami beden duvarlarına bitişiktir. Dışarıda da, kubbeyi taşıyan bu sekiz sütun, kubbe kenarlarında açıkça ifade edilmiştir.

Bu konuda benzer bir önerme de Buckhardt'tan gelmiştir. İslam'ın kubbeli binalarının çoğunda sekizgen eleman, kubbe ile kübik temel arasına bir geçiş unsuru olarak yerleştirilir ki bu ona başka bir manevi anlam katar; Bu sekizgen unsur Burckhardt'a göre, "ilahi arşı taşıyan sekiz meleği" sembolize etmektedir. (Burckhardt, 2005: 31)

Minare;

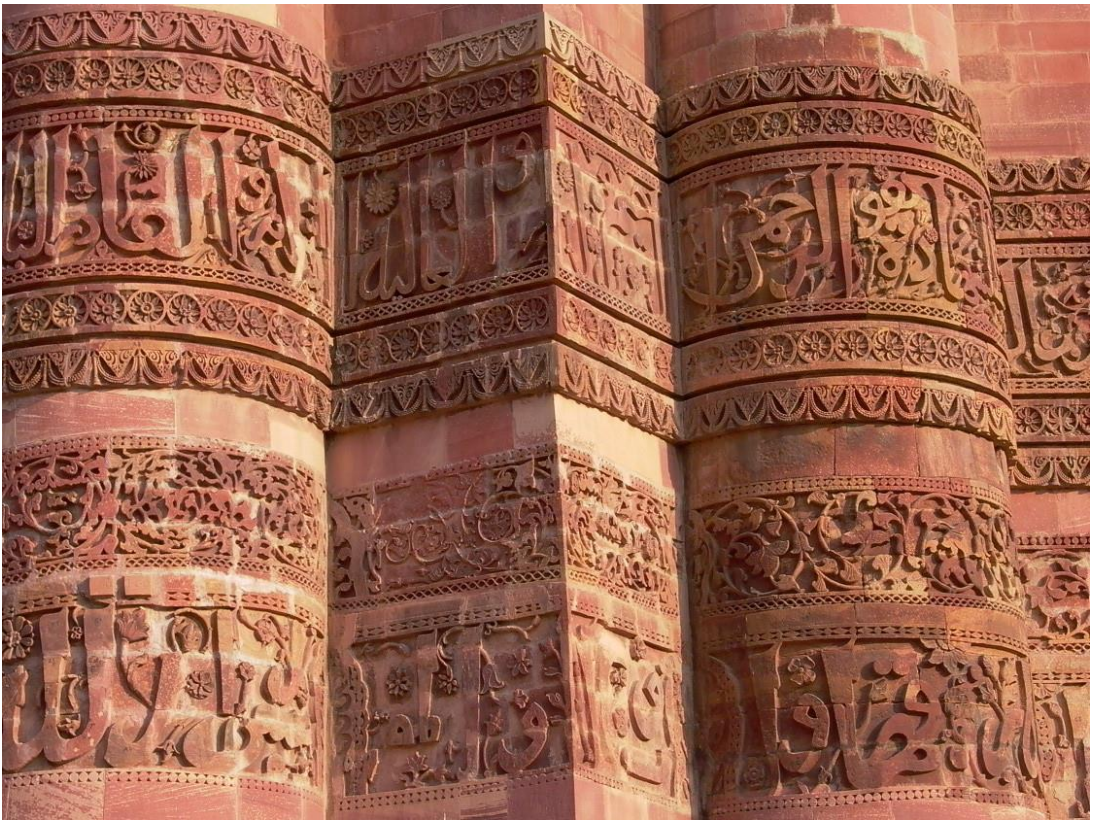
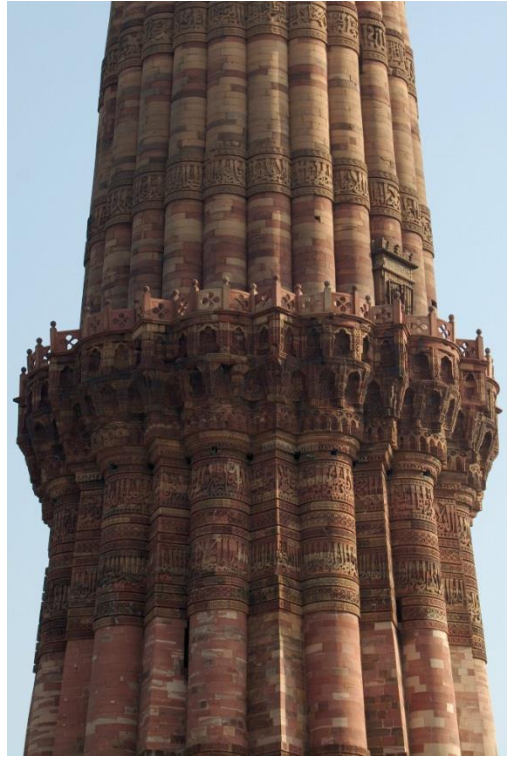
İslam şehirleri, diğer şehirlerden silüetlerinde göğe doğru yükselen minareleri ile ayırt edilirler. (Arpacıoğlu, 2006: 38) Minare, herhangi bir coğrafyada doğrudan İslam'ın varlığını sembolize edip kanıtlayan en belirgin mimarlık biçimidir. Gerçek işlevi ve tasarlanma nedeni ne olursa olsun, minarelerin özel bir mimarisi ve bu mimarinin bir anlamı vardır; minareler bulunduğu yerin İslam ülkesi olduğunu veya o yerde caminin ve Müslümanların var olduğunu gösterirler. Minareler, namaza çağrı mahiyetindeki ezanın etraflıca duyurulması için yüksekçe bir yerden okunabilmesi amacıyla ortaya çıkmış olsa da, bazen bir zafer kulesi ve özellikle -yeni fethedilen bölgelerde- İslam'ın varlığına işaret eden semboller olarak yapılmışlardır. (Grabar, 1983b: 41) (Resim 3.2)

Minare unsuru, gerek Kahire ve İstanbul silüetlerinin veya İran cephelerinin zarif çerçeveyicisi olarak, gerekse İran' ın kırsal bölgelerinde, Afganistan'da Cam'da ve Delhi'de tek başına bir anıt olarak, İslam Mimarisi'nin sembolik öğelerinin ilk sıralarında yer almaktadır.(Grabar, 1983b: 41)

Örneğin; Kurtuba Camisi'nin, 951-952 yıllarında yaptırılan gösterişli minaresi, aynı dönemde Kuzey Afrikada kurulan ve camilerde minareye karşı olan Şif Fatımîlere karşı bir tavır olarak yorumlanmaktadır. Endülüs Emevi Halifesi bu minareyi yaptırmakla, devletinin 'Sünnî' karakterini vurgulamış olmaktadır. (Özdemir, 2014:301)

12. yy'da özellikle Karahanlılar tarafından yaptırılmış ilk örneklerle ortaya çıkan ve Gazneliler'le Gurlular tarafından geliştirilen daire planlı kalın ve yüksek minareler, Batı'dakilerden farklı bir düşünceyle daha çok zafer abidesi şeklinde ele alınmıştır. Hindistan'ın Delhi şehrinde bulunan Kuvvetü'l-İslam Camii'nin aynı zamanda zafer abidesi olarak yapılan minaresi olan Kutub Minâr bu örneklerin başında gelir. (Bkz. Resim 3.25)

Hint- İslam mimarisinin şaheserlerinden biri olup dünyanın en yüksek (72,59 m.) minaresi olan Kutub Minâr'ın, İslamiyet'in Hindistan'da kazandığı zaferin sembolü olarak inşa edildiği kabul edilmektedir. (Beksaç, 2002: 499)



Resim 3.25 Kutub Minar (12.yy), Delhi, Hindistan.

Minarelerin 'İslam'ın varlığına işaret eden' mimari biçimsel varoluşu kadar minarelerde yer alan bezemeler ve Kuran'dan alınmış yazılarda da sembolik kurgulardan söz etmek mümkündür. Bunlarda, yapıdan yapıya ve bölgeden bölgeye çok büyük farklılık gözlemlenmektedir. Afganistan'da bulunan Cam Minaresi (1190), kufi ve nesih hat yazıları, geometrik şekiller ve Kuran'dan ayetleri içeren tuğla, sıva ve çinileri ile bilinmektedir. 65 m yükseklikteki minarede, Meryem Suresinin tamamının yer alması İslam'ın diğer dinler karşısındaki varlığının duyurusu olarak tanımlanmaktadır. (Bkz. Resim 3.26 ve Resim 3.27)



Resim 3.26 Cam Minaresi (1190), Afganistan.

Bir anıt niteliğindeki Cam Minaresi'nin (1190), Gur Sultanı Gıyasüddin'in, Gaznelileri 1192 yılında Delhi'de yenilgiye uğratmasının ardından bir zafer sembolü olarak yapıldığı düşünülmektedir.



Resim 3.27 Cam Minaresi, Afganistan.

Buhara'daki Kalyan minaresinin (1121) bezemeleri ise, Grabar'a (1983b: 41) göre, İslam'daki "vahdet" yani "Allahın Birliği", ilkesinin anlatımı olarak algılanabilmektedir. (Bkz. Resim 3.28 ve Resim 3.29)



Resim 3.28 Kalyan Minaresi, Buhara.



Resim 3.29 Kalyan Minaresi, Buhara.

“Kıble ibadet esnasında diğer ucunda Kâbe’nin bulunduğu çizgiyi oluşturan ve yönelinen tarafın rüzgârını getiren kutsal bir yöndür.” Minare şerefelerinde bulunan küçük kapıların kıbleye yönelik olarak tasarlanması bu durumu sembolize etmektedir. (Küçükaşcı, 2004: 95)

Minare bahsindeki bir başka önemli sembolizm yorumu da Süleymaniye Camii hakkındadır. Tezkîretü'l-Bünyan’ın Süleymaniye bahsinde Sâi Çelebi, Sinan’ın bu büyük eserinin müstesna kubbesinin Hz. Muhammed’i, dört minaresinin ise İslam’ın dört halifesini sembolize ettiğini bizzat Sinan’ın kendisinden aktarmaktadır;

“ Ve o kutlu caminin kubbeleri, açık denizin üzerini süsleyen dalgaları andırıyordu. Yüksek kubbesi ise, gökyüzüne altınla nakşedilmiş bir nurlu güneş gibi açık ve aydınlıktı. Minareler ile kubbe, İslâm’ın kubbesi olan sevgili Peygamber’i ve onun dört dostunu simgeliyordu. Eşi olmayan nakışlı camları, Hazret-i Cebraîl’in kanatları gibi, her ışıpta ayrı bir renge giriyor, her an, bahar ve süslü bir Gülşen oluyordu. Billûr ışınları, bukalemunun süsleri gibi türlü türlü renklere giriyordu. Dönemin en güzel örneklerini veren bu resim ve nakışlarda, kırmızı, lâcivert ve bakır yeşili kullanılmıştı. Bu nakışlar öyle bir süsleme hüneri yansıtıyordu ki gören gözleri güzelliğine hayran bırakıyordu.”

*“Cami safâ ehlinin toplandığı bir mekândı
Ve Cennet’e benzeyen iç açıcı bir makamdı*

*Camlar kanatlarıydı sanki Cebraîl’in
Çin nakkaşları bile hayranıydı bu resimlerin”*

(Saatçi, 2005: 66)

Mihrap;

İslâm mimarisinde cami, mescit ve namazgâhlarda kibleyi ve imamın namaz kıldırırken duracağı yeri gösteren, niş şeklindeki mimari elemanlar mihrap olarak adlandırılmaktadır. (Erzincan, 2005: 30) Bu niş adeta üstü gökle örtülü ve kaidesi yer olan, bir mağara görünümünü verir. (Arpacıoğlu, 2006: 41)

Mescit ve camiler İslam'da sıkı kurallarla belirlenmiş mekânlar değil, kültürel ve coğrafik bir takım şartlarla şekillenmiş mimari yapılardır. Bununla birlikte, İslam'da, ibadet mekânı olan camilerin mimarisini etkileyen ve şekillendiren başlıca öğe; kibleye yönelim şartıdır ve bunun neticesi de Kâbe'ye doğru yönelen kible duvarıdır. (Özel, 1998: 26)

Mirap kelimesinin "çatışmak ve savaşmak" anlamlarındaki harb kökünden türediği, işaret edilen önemli yerlere ulaşmak veya bunları korumak ve savunmak için büyük çaba gösterilmesi ve savaşılmasıyla mihrabın bu anlamının irtibatlı olduğu düşünülmektedir. (Erzincan, 2005: 30)

Mihraplar genellikle kible duvarının orta bölümünde, dışarıdan da algılanacak biçimde, niş şeklinde uygulanır. Kible duvarının ortasına mihrabın yerleştirilmesiyle belirtilmesi geleneği İslam Mimarisi'nde ilk defa Ömer b. Abdülaziz'in Medine valiliği sırasında (707-710) Mescid-i Nebevi'yi imar ederken, Hz. Muhammed'in namaz kıldırırken durduğu yere niş tarzında bir mihrap ilave etmesiyle oluşmuş ve burası Hz. Muhammed'in mihrabı olarak tanınmıştır. (Erzincan, 2005: 31) (Özel, 1998: 27)

İslam mimarisinin ilerleyen dönemlerinde adeta mabetlerin kalbi kimliğini kazanan ve kible yönünün işaretçisi olan mihraplar, cami tezyinatının en çekici unsurlarından birisi halini almış, kültür ve sanat alanındaki baskın özelliklerin ve sosyal olaylar sonucunda meydana gelen değişikliklerin aksettiği bir nirengi noktası olarak öne çıkmıştır. (Küçükaşcı, 2004: 95)

Mihrap, her ne kadar zorunlu olmasa da zaman içerisinde İslam mabetlerinin özel ve ayrılmaz bir parçası halini almıştır. Mihrapları kutsal sanatın tartışmasız bir icadı olarak niteleyen Burckhardt (2005: 100); ” ... mihrap cihanşümul bir sembolizmden gelir, ve bu sembolizm Kuran tarafından da açık bir şekilde teyit edilir” demektedir.

Mihrap kelimesi Kur'an-ı Kerim'de dört yerde geçer.⁴⁹ Ayetlerdeki mihrabın, Kudüs Mabeti'ndeki hususi bir mekânı ifade ettiği anlaşılmaktadır.

“Bunun üzerine Rabbi onu güzel bir şekilde kabul buyurdu ve onu güzel bir bitki gibi yetiştirdi ve Zekeriyya'nın himayesine verdi. Zekeriyya ne zaman kızın bulunduğu mihraba girse, onun yanında yeni bir yiyecek bulurdu. «Meryem! Bu sana nereden geldi?» deyince, o da: «Bu, Allah katındandır.» derdi. Şüphesiz Allah, dilediğine hesapsız rızık verir.”

Âli İmrân Sûresi, 3/37

Mihrap sözcüğü bu ayette “sığınak” anlamıyla, Kudüste bulunan Mabet'teki Hz. Meryem'in genç yaşlarındayken inzivaya çekildiği ve Rabbi tarafından korunduğu yeri anlatmak için kullanılmıştır. (Burckhardt, 2005: 105) Ve birçok cami mihrabına bu durumu sembolize etmek üzere bu ayet yazılmıştır. (Bkz. Resim 3.30) (Schimmel, 2004: 80)



Resim 3.30 Rüstem Paşa Camii Mihrabı'nda “mihrap ayeti” Tezyinatı, İstanbul.

⁴⁹ Âl-i İmran 3/37, 39; Meryem 19/11; Sad 38/21

Burckhardt (2005: 105), bu ayetteki Hz. Meryem ve “mihrap” arasındaki bağlantıyı, dua hücreleri ile kalp arasındaki benzerlikle ilişkilendirmekte ve “tertemiz ruhun Allah’a niyaz ve münacatta (yakarıştta) bulunmak için sığınması kalpte olmaktadır; orada mucizevî bir şekilde ihsan olunan gıdaya gelince, bu da lütfâ tekabül eder” yorumunu yapmaktadır.

Yine Kuran’da, Hz. Davud’un mihrâbından, bir mabet olarak bahsedilmekte, ilgili ayetteki⁵⁰ mihrap kelimesiyle, Hz. Dâvûd’un içine girip, Rabbine ibadetle meşgul olduğu evin kastedildiği anlaşılmaktadır. Bir şey, parçalarının en kıymetlisiyle isimlendirildiği gibi, o evde mihrap bulunduğu için, o eve mihrap denildiği ifade edilmiştir. (Demir, 2014: 67)

Kuran’da Nur Sûresi 35. Ayet, ilahi Varlığı yansıtan bir simgesel fiziksel ortamı anımsatır. Bu sureye mihraplardaki hat yazılarında sık sık verilmiştir. (Bkz. Resim 3.31) (Grabar, 1983a: 8)

*“Allah, göklerin ve yerin nurudur (aydınlaticısıdır). O'nun nurunun sembolü, içinde lamba olan bir mişkattir (kandil hücreleri)...”*⁵¹

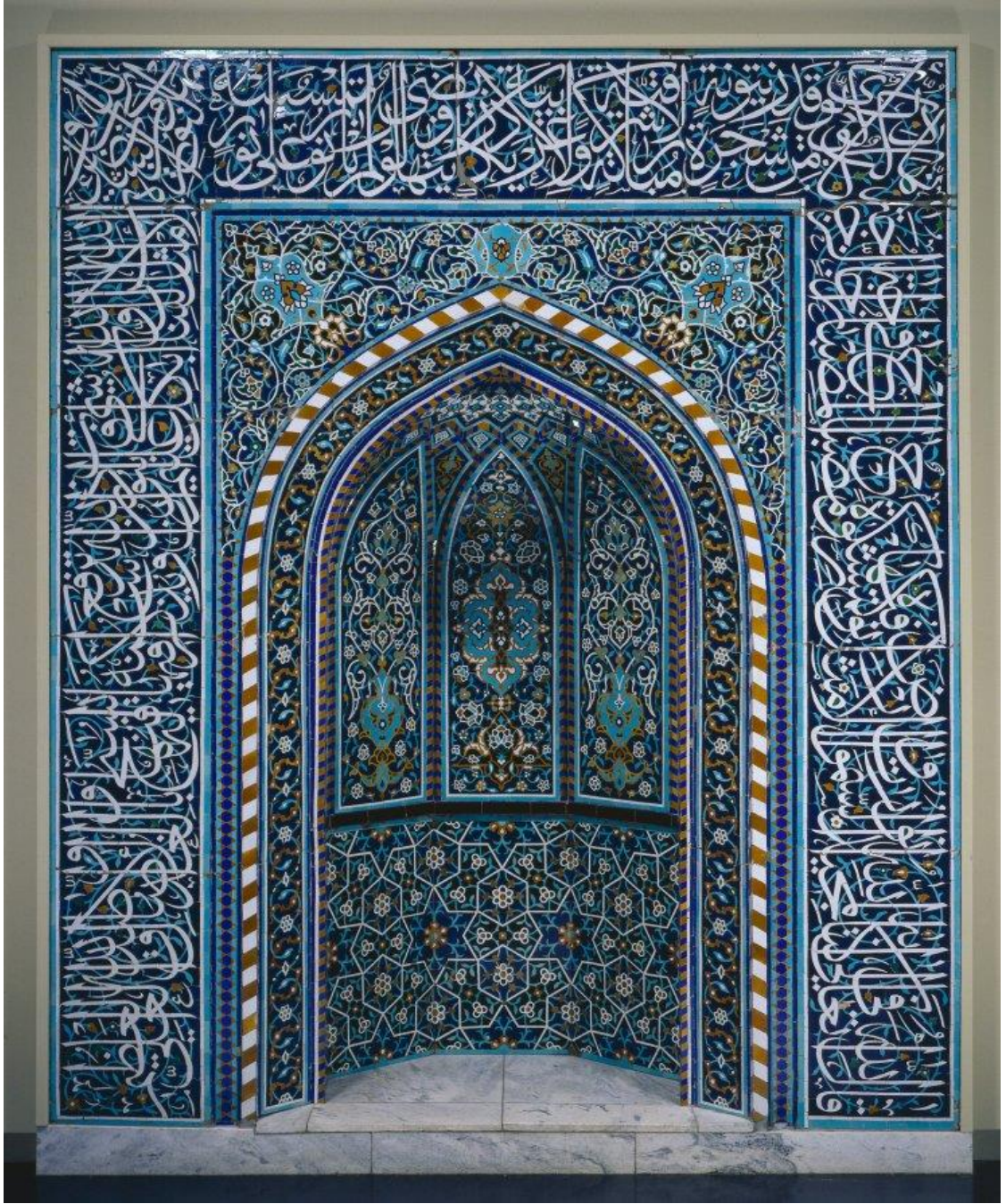
Burckhardt’ın (2005: 105) anlatımıyla; “bu ayette dünyadaki insanın kalbindeki İlahi Hazret, bir oyuğa (mişkat) yerleştirilmiş bir lambadan yayılan ışıkla sembolize edilmektedir. Yine Burckhardt’ın yorumuna göre, mişkat ile mihrap arasındaki bu benzerlik, mihrapların önüne asılan kandiller⁵² ya da lambalarla sembolize edilmektedir.⁵³ (Bkz. Resim 3.32)

⁵⁰ Sâd Sûresi, 38/21-22.

⁵¹ Ayetin tamamı; “Allah, göklerin ve yerin nurudur (aydınlaticısıdır). O'nun nurunun sembolü, içinde lamba olan bir mişkattir (kandil hücreleri). O lamba bir billur içindedir; o billur da sanki inciye benzer bir yıldız gibidir ki, doğuya da batıya da nisbet edilemeyen mübarek bir ağaçtan çıkan yağdan tutuşturulur. (Bu öyle bir ağaç ki) yağı, nerdeyse, kendisine ateş değmese bile ışık verir. (Bu ışık) nurb üstüne nurdur. Allah dilediği kimseyi nuruyla hidayete iletir. Allah insanlar için temsiller getirir ve Allah her şeyi bilir.” Nûr Sûresi, 24/35.

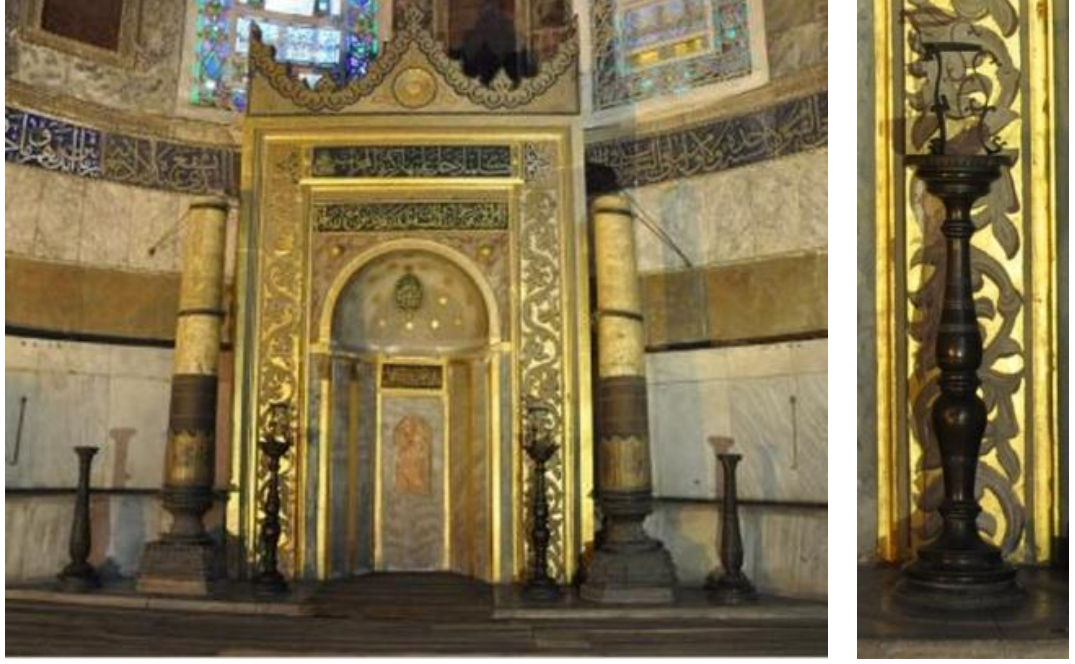
⁵² Ayrıca kandil, hem Hıristiyan hem İslam tasvir sanatlarında dini bir motif olarak benimsenmiş, özellikle Müslümanlar tarafından cami mihraplarında, mihraplı seccadelerde ve mezar taşlarında realist üsluplarda veya stilize edilerek çokça kullanılmıştır. Bu uygulamalar, Burckhardt’ın buradaki yorumuna örnek olabilir. (Bozkurt, 2001: 300)

⁵³ Burckhardt, mihraptaki sembolizmi şu şekilde de yorumlamaktadır; “Mihrabın gökkubbeye tekabül eden tonozu ve yeryüzüne tekabül eden zemin kısmıyla, o bilinen biçimi, onu ‘âlem mağarası’nın tutarlı bir imaj(ı) haline getirir. Âlem mağarası, bu ister bir bütün olarak zâhirî âlemin ister bâtinî



Resim 3.31 Tezminatında Nur Suresi Hattı Olan Bir Mihrap Örneği, İsfahan, (1600).

alemin, yani kalbin kutsal mağarasının bir durumu olsun, Uluhiyetin ‘tezahür yeri’dir.” (Burckhardt, 2005: 102)



Resim 3.32 Ayasfya Mihrabındaki Kandiller.

Ayasofya’da mihrabın iki yanında Kanuni Sultan Süleyman Devri’nde (1520-1566) yapılan Macaristan seferinde, Budin’in fethi sırasında, Sadrazam İbrahim Paşa tarafından, Macar Kralı I. Matyas'ın saray kilisesinden getirilen şamdanlar bulunmaktadır.

Başka bir örnek olarak da Kurtuba Camisi’nin, bitki motifleri ve kufi hat örneklerini içeren yüksek düzeyde bir kompozisyon oluşturan zengin mozaikli mihrabından söz etmek mümkündür. Bu mihrabın gizemli derin nişi, adeta insanlık âleminden başka bir âleme açılan bir kapı hissini uyandırmaktadır. (Özdemir, 2014:300)

Tüm bu sembolik atıflarla birlikte bir mimari yapı unsuru olarak mihrap, Hristiyan Kiliselerindeki altar (sunak) gibi kutsal sayılmamaktadır. İslam’da kutsal olarak kabul gören, mihrap olgusunun ifade ettiği anlam, yani ibadetin doğrultusu ve yönelmede bulunulan yapı; “Kâbe”dir. (Özel, 1998: 27)

Minber;

Sözlükte "yükselme; yükseltme" anlamlarındaki ‘nebr’ kökünden türeyen minber kelimesi "kademe kademe yükselerek çıkılan yer" demektir. Camilerde hatibin daha

iyi görünmek ve sesini daha iyi duyurmak üzere cuma ve bayram namazlarında üzerine çıkarak hutbe okuduğu basamaklı mimari unsurlara minber denilmektedir. (Bozkurt, 2005: 101)

Rivayete göre ilk defa minber kullanan kişi Hz. İbrahim'dir. (Bozkurt, 2005: 101)

Önceleri bir hurma kütüğüne yaslanarak konuşan Hz. Muhammed için hicretin 7. veya 8. Yılında (M.628) bir minber yapılmıştı.⁵⁴ Hz. Ebu Bekir halife olunca Hz. Muhammed'e hürmeten minberin ikinci basamağına, daha sonra Hz. Ömer birinci basamağına ve Hz. Osman ise altı yıl birinci basamağına ve ardından en alt bölüme oturmuştur. (Bozkurt, 2005: 102)

Bu gün de, hatipler hutbe okurken minberin üst basamaklarını boş bırakarak alt basamaklara otururlar; bu gelenek Hz. Muhammed'e bir saygı göstergesi olarak kabul görmektedir. Burckhardt'a (2005: 108) göre minberin –oldukça dar ve parmaklıklarla çevrili merdiven- biçimi geleneğin sürekliliğine işaret etmektedir.

Ayrıca Erken İslam döneminde minber, bugünkü anlamıyla kullanılmamakta; taht veya kürsü görevlerini üstlenmekte, saltanat ve otoriteyi temsil etmekteydi. (Bayrakal, 2008: 33)

Minberin en üst basamağının, yani külahlı sahanlık altındaki tahtın boş bırakılması olgusu hem Budizm'de hem de Hıristiyanlıktaki "İlahi Elçi'nin görünmez varlığını temsil eden hazır bekleyen taht"la çağrışım yapsa da, Burckhardt (2005: 109) bu durumu İslam'ın dışından gelen bir etkilenme olmadığı, sembolizmin evrensel karakterinden kaynaklanan bir tesadüf olduğu şeklinde yorumlamıştır.

⁵⁴ Bu, Ilgın ağacından, iki basamak ve bir oturma yerinden ibaret bir minberdi. Yaklaşık 1 m. yüksekliğindeki bu minberin oturma yerinin ön köşelerinde muhtemelen uçları topuzlu iki dikme bulunuyordu ve minber son derece sade bir işçiliğe sahipti. (Bozkurt, 2005: 102)

Bezemeler;

“... Gökyüzü yayına benzeyen ve gönüle hoş gelen kemerleri ve olgun kimselerin gözünde hayranlık uyandıran renkli mermerlerinin her biri bir başka diyardan yadigâr gelmiştir.”

*Denizin dalgalarını andıran
Dalgalı mermerleriydi her zaman*

*Sofaları menziliydi ehl-i safânın
Camlarıysa aynasıydı dünyanın “*

Tezkîretü'l-Bünyan'da, 'Süleymâniye' bahsi.

(Saatçi, 2005: 65)

Yapının fiziksel kullanımına ya da strüktürel sağlamlığına etki yapmayan yapı parçaları olan bezemeler, genel olarak bir yapının kimliğinin tanımlanmasında en az yapının biçimi kadar etkilidirler. Bezemelerin motifleri ve birleşimleri kültürel olarak hemen hemen daima eşsizdir. (Grabar, 1983b: 42)

İslam Mimarisi'ndeki bezemelerden en belirgin olarak öne çıkanı hat yazılarıdır. Mimarlıkta yazının anlamın yardımcıları olarak kullanımını, El- Hamra gibi eserlerde özellikle gözlemlemek mümkündür. (Grabar, 1983b: 42)

Elhamra Sarayı, dışarıdan bakıldığında çok sade ve mütevazı bir görüntü arz etmekle birlikte Kuran'daki cennet kavramından ilham alınarak vücuda getirilmiş bir şaheser olarak nitelendirilmektedir. (Özdemir, 2014:307)

Elçiler Salonu adıyla bilinen taht odası, 18 m. yüksekliğinde sedir ağacından yapılmış kubbeli bir örtüye sahiptir ve dışarıdan yüksek bir kule izlenimi vermektedir. Tahtadan boyalı bir kornişe oturan kubbe, gerçek anlamda bir doğramacılık harikasıdır ve üzerindeki, Mülk süresinde geçen "yedi kat sema" ibaresinden ilham alınarak dizayn edildiği izlenimini vermektedir. (Bkz. Resim 3.33) (Beksaç, 1995: 33) (Grabar, 1983a: 8)



Resim 3.33 El-Hamra Sarayı Elçiler Salonu Kubbesi Tezyinatı.

Grabar (1959: 52), İslam mimarisinde, Kuran'dan yapılan alıntılarının bir yapının amacını vurgulamak hatta işaret etmek için kullanıldığını birkaç örnekle açıklamaktadır;

- Ravdah'daki Abbasi döneminden kalma Nilometre'de suyun hayat getirici bir unsur olarak önemine işaret eden bir Kuran ayeti bulunmaktadır.⁵⁵
- Kâhire'deki El-Hakîm camisinde (M.1003) ise imamlığın önemine işaret eden bir ayet yer almaktadır.⁵⁶
- Çok daha sonraki döneme ait olan Nureddin Zengi'nin Hastanesinde ise şifa sanatına yani tıp ilimine işaret eden ayetler vardır.⁵⁷
- Ayrıca, camilerin pek çoğunda, genellikle belirgin bir yerde, kutsal bir yere girenlerin yapmaları gereken görevlerini tanımlayan Tevbe Suresi 18.ayeti bulunmaktadır.⁵⁸

⁵⁵ Şura Suresi, 42/27-28; İbrahim Suresi, 14/37; Nahl Suresi, 16/10-11.

⁵⁶ Kasas Suresi, 28/4.

⁵⁷ Yunus Suresi, 10/59; Nahl Suresi 16/71; Şuara Suresi, 26/ 78-80.

Grabar bu örneklere göre, yapının tezyinatında yer bulan Kuran ayetlerinden, o binanın amacına ya da özelliğine dair bir çıkarım yapmanın gayet geçerli bir yöntem olduğunu vurgulamaktadır. Çoğu zaman bu kitabeler zorlukla okunabilmektedir. Ancak, Max van Berchem isminde bir araştırmacı, birçok yerde kitabelerin özde sembolik olduğunu göstermiştir ki bu Kubbetü's- Sahra'da özellikle belirgindir. (Grabar, 1959: 52)

İslam Mimarisi'nde, hat sanatından sonra geometrik bezemeler gelir. (Grabar, 1983b: 42)

Anadolu Selçuklu Sanatında görülen özellikle yıldız süsleme düzenlerinin oluşturduğu sistemlerde, her bir hat önceden belirlenmiş merkezler etrafında başka hatlarla kesişmektedir. Bu kesişen hatlardan oluşan motiflerin, kâinat sisteminin düzenini ve yıldızların kendi etraflarında dönüşünü, diğer yıldızlarla bağlantılarını anlatan bir anlamı sembolize ettiği düşünülmektedir. (Cimilli, 2007: 74)

İslâm Mimarisi eserlerinde özellikle mekânların girişleri üzerinde detaylı süslemeler olarak yerini bulmuş bu desenlerle, adeta sonsuz düzendeki geometrik süslemenin kâinat ve sonsuz evrenle ilişkisi ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu desenlerle karşılaşan kişinin, süslemelerin çeşitli düzenlemelerde kurulmuş örneklerini incelerken detaylarda gizlenen "*Vahdet-i Vücut*" yani Yaratıcı'nın yeryüzündeki sonsuz şekil ve biçimlerde ortaya çıkması inanışını hatırlaması ve bu kurguların temelini bu yaklaşımdan kaynaklandığını düşünmesi öngörülmüştür. Yıldız süslemeli örneklerde, tekrarlayan birimlerle oluşturulan yıldız merkezleri, İslam mistisizminde, kâinattaki yıldız sistemlerini ve sonsuzluğu açıklamaktadır. Geometrik sistemlerin dinamizmi de büyük bir iç kuvveti ve mücadeleyi ifade etmektedir. (Cimilli, 2007: 75)

Bunlarla birlikte; hem bezeme hem de mimari yapı unsuru olarak kullanılabilen ve çokça karşılaşılan 'istiridye formu' örneği de dikkat çekmektedir.

⁵⁸ Allah'ın meşitlerini ancak Allah'a ve ahiret gününe iman eden, namazı dosdoğru kılan, zekâtı veren ve Allah'tan başkasından korkmayan kimseler imar eder. İşte doğru yola ermişlerden olmaları umulanlar bunlardır. Tevbe Suresi, 9/18.

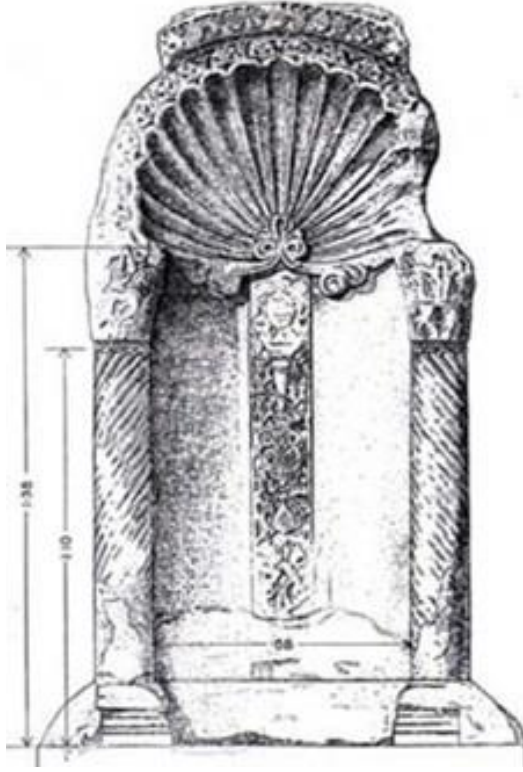
Eski çağlardan itibaren farklı inanç ve kültürlerde süsleme unsuru olarak kullanılan istiridye motifi “yeniden doğuşu, ikinci bir hayatı” ve içinde sakladığı incisiyle “gizli ve değerli hazineleri ” sembolize etmektedir. Dilimli görünümü ve taşıdığı sembolik anlamının da etkisiyle istiridye motifi, mimari eserlerin yanı sıra, başlangıcından günümüze kadar taş, çini, ahşap, kumaş, obje, kitap ve resim sanatları gibi birçok alanda da kullanılmıştır. (Turan, 2013: 1)

Burckhardt (2005: 105), İstiridye (sedef) motifinin, Kuran’da geçen İslami sembollerden birisi olan inci ile irtibatlandırıldığından bahsetmektedir. Zaman zaman Hz. Muhammed’e de atfedilen⁵⁹; “dünya beyaz bir inciden yaratılmıştır” ifadesini mihrapla ilişkilendiren Burckhardt, inciyi içine alan sedefi, ‘İlahi Hitab’ı alıp işiten ‘kalp kulağı’na benzetmiş ve mihrabı da bu hitabın icra edildiği alan olarak yorumlamıştır.

İslam mimarisindeki pek çok örnekte⁶⁰ de görüldüğü üzere istiridye motifi, sahip olduğu iç bükey formu ile yapıların kubbeğe geçiş elemanı olarak köşe tonozlarında ve kavsaralarında yer almış ve yapıda yardımcı taşıyıcı eleman işlevini de üstlenerek mimaride yalnızca süsleme aracı olmaktan çıkmıştır. (Turan, 2013: 8)

⁵⁹ Bu ifadenin bir hadis olduğuna dair bir kaynağa ulaşılamamıştır.

⁶⁰ Özellikle İslam Mimarisinde istiridye motifinin, Suriye ve Mısır’da kullanıldığı görülmektedir. Bir noktadan çıkan ışınal yivli, dalgalı yüzeyli bir biçim teşkil eden istiridye motifini kapı kavsaralarında, mihrap kavsaralarında ve köşe tonozlarında farklı bir üslupla ele alan Türkler, bu motifi 1071 yılında Bizans’a karşı kazandıkları Malazgirt Meydan Savaşı’ndan sonra aynı zamanda Anadolu’ya da taşımışlardır. (Turan, 2013: 31)



Şekil 3.16 El-Haseki Camii Mihrabı, Bağdat. (745)



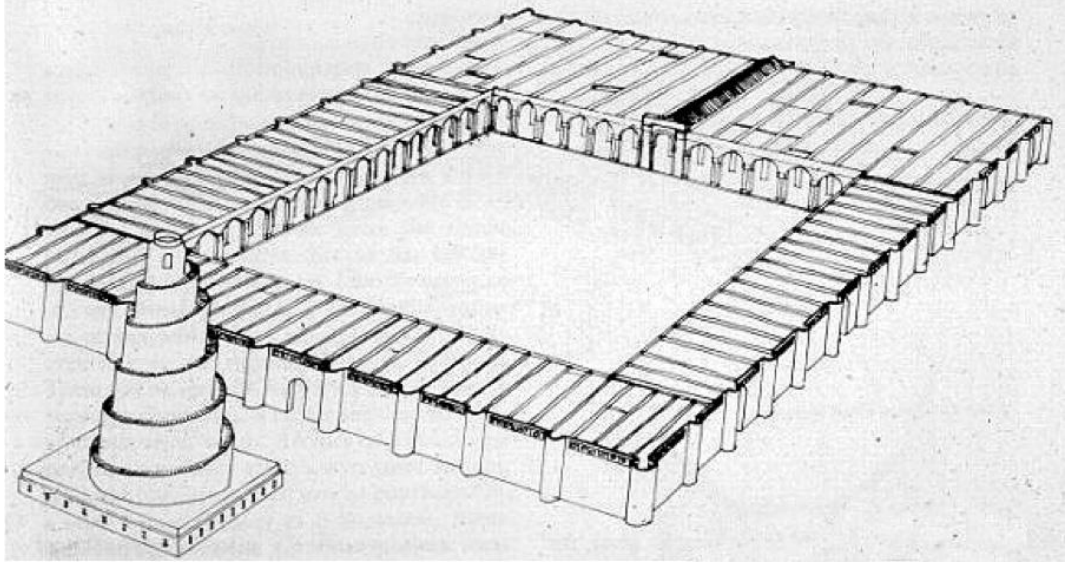
Resim 3.34 Kurtuba Cami, Mihrap Kubbesi

Bu örneklerin dışında, İslam mimarisindeki büyük ölçekli mimari oluşumlarda da oldukça yoğun sembolizm çıkarımları yapmak mümkündür.

İslam Medeniyeti sembollerle eşsiz bir biçimde donatılmış birçok sanat ve mimarlık anıtı vücuda getirmiştir. İslam Mimarlığı alanında, Oleg Grabar'ın (1983b: 41) "kısıtlı simgesel kültürel devamlılık" olarak adlandırdığı bazı dönemler vardır; Iraklı Müslüman toplumunun birçok işlevsel gereksinimini karşılayan, 7. yüzyıldan günümüze gelmiş büyük hipostil camileri gibi. Bu tip cami bazı yerlerde (Arabistan, Müslüman Batı) bölgesel bir yapı tipi haline geldiği gibi, yeni İslam'laşmış yerlerde Müslümanlığın tanıtılmasının simgesi olmuşlardır. (Bkz. Resim 3.35, Şekil 3.17 ve Resim 3.36)



Resim 3.35 Hipostil Camiye Örnek, Samarra Ulu Camii (852), Irak.



Şekil 3.17 Hipostil Camiye Örnek, Samarra Ulu Camii (852), Irak.



Resim 3.36 Irak Dinarında Ülkenin Sembolü Olan Samarra Ulu Camii görseli.

İslam Mimarlığı alanındaki en önemli örneklerden biri de, geniş kubbesini çevreleyen minareleri ve önündeki avlusuyla Cezayir ve Sırbistan'dan, Mısır ve Irak'a kadar her yerde Osmanlı Medeniyeti'nin kültürel ve siyasal saygınlığının ve kudretinin simgesi durumuna gelen klasik Osmanlı camisidir. (Grabar, 1983b: 41)

İslam Mimarisi ve sembolizm ilişkisini Osmanlı Mimarisi üstünden değerlendiren Mimar Turgut Cansever'e (2010a: 175) göre; Osmanlı mimarlığının unsurlarına ait her temel ifade, o unsurların basit maddi fonksiyonel faydacı niteliklerinin ötesinde, içerden dışarı bakmanın bir sembolüdür. Sütunun aşağıdan yukarı doğru yükselmesi, kemerin iki kolunun aştıkları boşluğu sivrilerek bir noktada birleştirmeleri, kubbenin yukarıdan aşağıya gelişen koruma ifadesi, biçimlerin kendi özellikleri ile semboller oluşturmasına örnektir. Cansever, Osmanlı mimarisi'nin, yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya doğru kapanan, açılan, diziler halinde ilerleyen tektoniklerin, karşıtlıkların ve biçimlerin standartlar düzenine sahip olduğunu söylemiştir.

Usta mimar ayrıca konuya farklı bir yaklaşım getirerek; "biçimlerin mimaride diziler halinde tezyini bütünlükler oluşturmasına benzer şekilde, divan şiirinde de aruz vezninin standartları içerisinde her biri varlığının ötesinde anlamlar yüklü kelimelerle, semboller dünyasının tezyini âleminin oluşturulduğunu" söylemiştir. (Cansever, 2010a: 175)

Muhyiddin Arabî Fûsus'ül Hikem adlı eserinde, kâinatın her an, sürekli oluşum halinde olduğu hakikatine dikkat çekmektedir. İşte bu hakikate olan inanç, Osmanlı şehrinin ve mimarisinin üslubunun biçimlenmesini düzenleyen temel inanç olmuştur. (Cansever, 2010a: 174)

Sembolik unsurlardaki, içinde bulunulan zaman ve mekana özgü değişken/ farklı çıkarımlar ve muhatabına özel hissi yansımalar, tamamen statik ve stabil olan bir mimari yapının her an yeniden oluşmasını yani adeta canlı olmasını temin edebilmektedir.

Kutlu Sultan Selim Han Camiinin Kasidesi

...
*Dört minaresi İslâm'ın dört dostunu andırır
O kubbe de îma eder Peygamber'in dinini*
...
*Dört sütunu doğrusu bu İslam evinin dört direğidir
Dört minare arasında o kubbe bilge yol gösterici*

*Minare oldu sandılar melekler gök kubbeye
Dokuz kat gökten yüksek olunca minaresi*
...
*Ondaki kandiller ile küresel aynalar
Cennet bağındaki Tûba Ağacı'nın sanki yaprak ve meyvesi*

*Kat kat bağlanmış sırça bir gökkubbede
Dünyayı süsleyen ay ile güneştir iki altın kandili*

*Cennet'e benzer bu gül bahçesinin açılmış kapısı
Karşılar Allah'ın lütfunu ifa etmeye gelen herkesi*
...
*Görenin ağzının suyunu akıtıp gönülleri çelen
O eşsiz şadırvan Kevser havuzu sanki*

*Sanmayın ki, mermer sütunlardır caminin içinde dikilenler
Görün temâşâ için ayakta duran yâsemîn yüzlü servileri*

(Saatçi, 2005: 90- 92- 93)

İslam Mimarisinde Sembol Yapılar

İslam mimarisinde sembol ve işaretler konusunu işlerken, kuramsal çerçeveye ve mimari unsurlardaki sembolizme değindikten sonra, İslam mimarisinin sembol eserlerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Endülüs medeniyetinin eşsiz eserlerinden El-Hamra Sarayı, Kurtuba Camii, Arap mimarisinin öne çıkan yapılarından Şam Emeviye Camii, İbn Tulun Camii, Osmanlı mimarisinin nadide camileri, Süleymaniye, Selimiye ve daha niceleri bu konuda örnek olarak zikredilebilir.

Burada, mimari ve sembol bağlamında hepsi birbirinden özgün ve zengin açılımlara sahip bu yapılara, çalışmamızın kapsamı itibariyle tek tek değinemeyeceğimiz için, kutsallık ve sembolizm bağlamında öne çıkan iki örneği ele alacağız; Tac Mahal ve Mescid-i Aksâ.

Süleyman Mâbedi (Kudüs Mabedi), Kubbetü's-Sahra ve Mescid-i Aksâ;

Dünya'nın en eski şehirlerinden biri olan Kudüs, üç büyük semavi din (İslam, Yahudilik ve Hristiyanlık) için kutsal merkez olarak kabul edilmektedir. Kudüs'ün en önemli özelliği, Allah'ın insanları doğru yola iletmek için gönderdiği peygamberlerin birçoğunun bu şehirde yaşamış olması ya da hayatlarının bir kısmını burada geçirmiş olmalarıdır. (Aras, 2011: 79)

Kuran, Kudüs'ten bahseden ayetlerle doludur. Hatta bazıları, Kuran'ın Kudüs'ten bahsettiği gibi başka bir şehirden bahsetmediğini söylemişlerdir. (Cabarin, 2009: 40)

Kudüste bulunan, Mescid-i Aksâ ve Kubbetü's-Sahra yapıları İslam mimarisinin sembol yapıları arasında ilk sıralarda yer almaktadırlar. (Grabar, 1959: 33)

Süleyman Mâbedi (Kudüs Mabedi), Kubbetü's-Sahra ve Mescid-i Aksâ ile tam olarak hangi yapıların kastedildiği konusunda, zihinlerde zaman zaman bir karışıklık oluşabilmektedir. İslam mimarisinin bu önemli sembol yapılarından kısaca

bahsederek, bu kutsal coğrafyanın sembolik açılımlarına değinmek bu bölüm için önemli görülmektedir.⁶¹ (Bkz. Resim 3.37, Resim 3.38, Resim 3.39)

Bugün Mescid-i Aksâ olarak bilinen mescit, artık çoktan yıkılmış olan ve sadece kalıntıları bulunan Süleyman Mabedi'nin bulunduğu bölgeye yapılmış ve inşasından günümüze kadar pek çok defa yenilenmiş olan yapıdır. (Bozkurt, 2004:268-269) İslam sonrasında bu yapı İslamlaştırılmıştır. (Özcan, 2009: 66)

Çoğu kaynakta Süleyman Mabedi, Mescid-i Aksâ olarak ifade edilmektedir. Başka bir ifadeyle "Mescid-i Aksa, Süleyman Mabedi'nin öteki adı ve yüzüdür." (Özcan, 2009: 66)

Mescid-i Aksâ, Müslümanların ilk kıblesi ve en kutsal sayılan üç mescitten biridir.⁶² Asıl adı Arapça "Beyt'ül Makdis" olup "mukaddes ev" anlamına gelmektedir. Mabedin ilk inşasından beri taşıdığı bu isim sonradan şehrin tamamı için kullanılır olmuştur. Şehir için Müslümanların benimsediği Kudüs adı da aynı kökten gelmekte ve aslında şehri değil mabedi ifade etmektedir. Arapça'da aksâ "uzak" anlamına gelmektedir ve Mekke'ye uzaklığından dolayı mabede Mescid-i Aksa denilmiştir. (Bozkurt, 2004:268)

Mûsevîliğe göre Mescid-i Aksâ'nın (Süleyman Mâbedi'nin), dünya yaratılmadan önce de var olduğu ve gökte bulunduğuna, Rab'bin dünyayı onun gölgesinin düştüğü yerden yaratmaya başladığına ve ardından da o noktada Hz. Âdem'i yarattığına inanılmaktadır. (Bozkurt, 2004:268)

İslam kaynaklarındaki bir hadise göre ise burası, Mescid-i Harâm'dan sonra içinde insanların Allah'a ibadet etmeleri amacıyla yapılan en eski ikinci mâbeddir. Kimi görüşlere göre Kâbe'nin kuruluşu Beyt'ül Makdis'in kuruluşundan kırk yıl öncedir.

⁶¹ "Haremeyn veya Mescid-i Aksa ve Mekke-i Mükerrreme'deki Kâbe-i Muazzama, İslam'ın getirdiği kutsal mekânlar değil; bilakis İslam'ın teyit ettiği, vurguladığı kutsal yerlerdir. İslam'ın getirdiği yeni mekân veya yenilik Medine-i Münevvere'dir. Bu yeni kutsal mekân ise Hz. Muhammed'in manevi mirasını temsil etmektedir. Hicretten ve Mescid-i Nebevi'nin yapımından sonra Haremeyn denilince Kâbe-i Muazzama ve Mescid-i Nebevi akla gelmektedir. Hâlbuki öncesinde tarihî Haremeyn, Kâbe-i Muazzama ve ondan yaklaşık 1000 yıl sonra kurulan Mescid-i Aksa'dır. Bu, eskilerin dediği gibi zaruri ve bedihi bir bilgidir." (Özcan, 2009: 65)

⁶² Hz. Muhammed, ibadet ve ziyaret maksadıyla gidilmesi gereken üç mescit olduğunu söylemiştir, bunlar; Mescid-i Haram, Mescid-i Nebevî ve Mescid-i Aksa'dır. (Bozkurt, 2004:270)

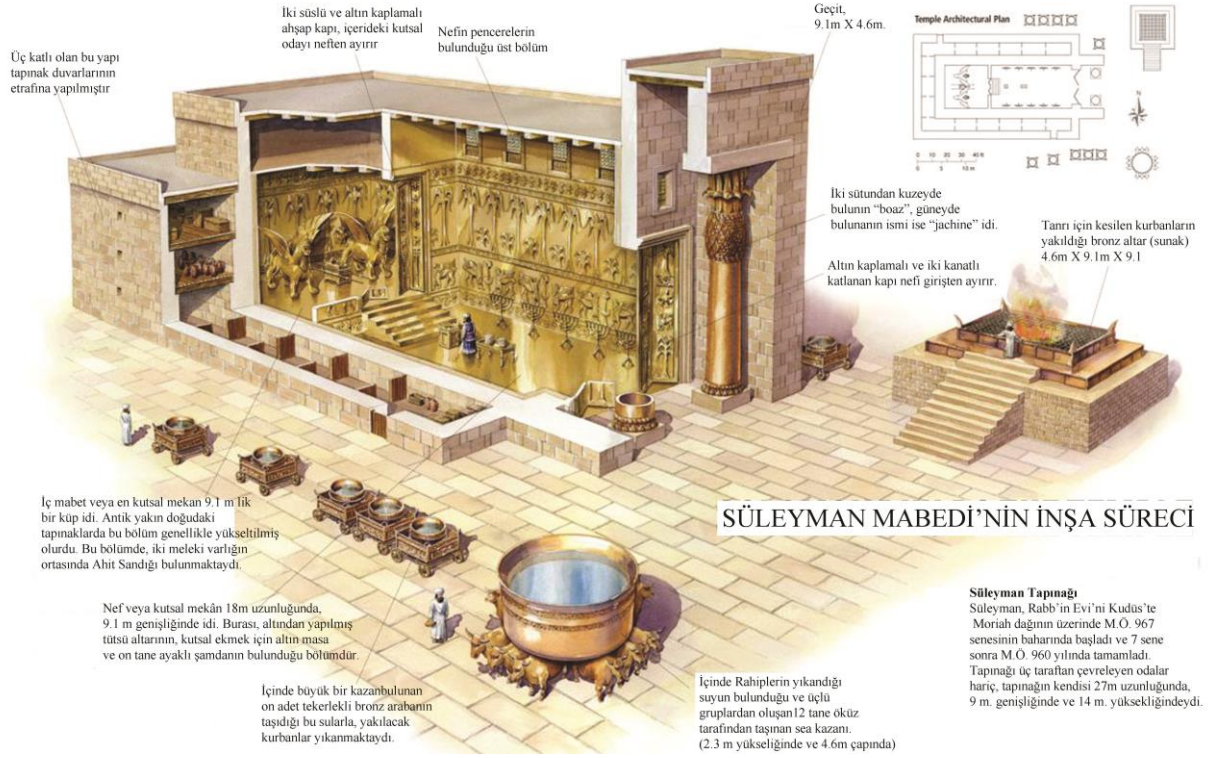
(Sürücü, 2006: 14) Bir başka görüşe göre ise, Mescid-i Aksa veya Süleyman Mabedi, MÖ 1012 tarihinde yapılmıştır. (Özcan, 2009:65)

Mescid-i Aksâ'nın yerinin tesbitine ve planlanmasına Hz. Dâvûd ile başladığına inanılmakla birlikte, Tevrat'a göre Allah mabedin Hz. Süleyman tarafından yapılacağını bildirmiştir. Bunun üzerine Hz. Davud, oğlu Hz. Süleyman'a durumu anlatıp mabedi inşa etmesini söylemiş ve mabet yapımıyla ilgili bütün malzemeleri ve elemanları ona teslim etmiştir. Varlığı Kuran ve Tevrat gibi kutsal kitaplardaki ifadeler ve belgelere dayanan bu ilk mabetten günümüze, belki sonraları tekrar kullanılan bazı taşları dışında fazla bir şey kalmamıştır. (Bkz. Şekil 3.18 ve Şekil 3.19) (Bozkurt, 2004:269)

İsrâiloğulları için en önemli harem ve Yahve'nin (Tanrı'nın) tecelli ettiği yer olan Kudüs Tapınağı, aynı zamanda, Hz. İbrâhim'in oğlunu kurban etmek istediği ve Yahve'nin peygamberlerine görüldüğü yerdir. Ayrıca yeryüzünün yaratılmasına buradan başlandığına, Hz. Âdem'in burada yaratıldığına, Hâbil ve Kâbil'in ilk kurbanı burada sunduğuna, Nuh Tufanı sırasında yalnızca buranın korunduğuna da inanılmaktadır.⁶³Yine bu tapınağın dünya yaratılmadan önce mevcut olduğuna ve ilâhî semada yer alan tapınağın tam izdüşümünde bulunduğuna da inanılmaktadır.⁶⁴ (Öğüt, 1997: 127)

⁶³ Tüm bu unsurların atfedilmesiyle kutsiyet kazanmış olan bu bölgede, gerek hac gerekse günlük ibadetler için tapınağa gelenlerin içeri girmeden önce, girerken ve çıkarken uymaları gereken birtakım kural ve ritüellere uymaları şart koşulmuştur. (Öğüt, 1997: 127)

⁶⁴ Bu görüşlerin çoğu İslam kaynaklarınca Kâbe için belirtilen görüşlerle benzerlik göstermektedir. Çalışmanın "4.3.1. Kâbe, Bir Kutsal Sembol" isimli bölümünde bu konular detaylıca işlenmektedir.



Şekil 3.18 Süleyman Mabedi (Kudüs Mabedi)'nin İnşa Sürecini Anlatan Bir Tasvir.

Hıristiyanlar ise, Hz. Âdem'in yaratılış ve ölümüyle alakalı yeri ve Hz.İbrahim'in kurban mekânını başka bir yere taşımışlar ve temsili olarak başka bir yere inşa etmişlerdir. Roma ve Bizans dönemlerinde harem bölgesi boş kalmasına rağmen, Hıristiyan hâkimiyeti altında kutsal şehir, yeni ve sıra dışı bir gelişmeye şahit olmuştur; Hıristiyanlar tapınağın yıkılması kehanetinin gerçekleşmesini bekledikleri için herhangi bir yeni yapı inşa etmemişlerdir. (Grabar, 1959: 40)

Erken dönem İslam kaynaklarından kimilerine göre⁶⁵, Hz. İbrahim'in Kuran'da da bahsi geçen kurban kıssasının Kudüs'te gerçekleştiği söylenmektedir. (Grabar, 1959: 43) Kudüs'ü anlatan bir takım yazılı kaynaklarına göre⁶⁶, Kudüs'te Harem bölgesinde Hz. İbrahim'le ilişkilendirilen bazı mekânlar vardır; İbrahim kapısı gibi.

⁶⁵ El- Kısâî, Taberî, İbn-i Kuteybe, Nâsr-ı Hüsrev gibi erken dönem İslam tarihi yazarlarına göre, üç dinde de yer bulan Hz. İbrahim'in kurban bahsi, Mekke değil Kudüste gerçekleşmiştir. Detaylı bilgi için bkz; (Grabar, 1959: 43).

⁶⁶ Oleg Grabar burada Makdisî isimli yazarı örnek olarak vermiştir, detaylı bilgi için bkz; (Grabar, 1959: 43).

Bu bölge için Yahudilikte ve İslam'da kutsal olan Hz. İbrahim bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Müslümanlar için bu sembol İslam'ın diğer dinler arasındaki üstünlüğünü vurgular; çünkü Müslümanlara göre Hz. İbrahim'in dini İslamdır.⁶⁷ (Grabar, 1959: 39)

Mescid-i Aksâ'nın sembolizm bağlamındaki en önemli özelliklerinden birisi, şüphesiz kendisine yönelinen bir merkez kimliği taşıyor olmasıdır.⁶⁸ “Kutsalla bir şekilde irtibatlandırılan yer veya yönler insanlar tarafından seçilmemiş, sadece keşfedilmiştir. Çünkü kutsal mekânlar ilahi bir işaretle belirlenmiştir. Kudüs'teki mabedin yeri de Hz. Davud'a Tanrı tarafından melek aracılığıyla bildirilmiştir... Ayrıca hemen bütün dinlerde kutsal kabul edilerek ibadet anında kendilerine yönelinen bu tür mekanlarda mabedler yapılmak suretiyle kutsallıkları teyit edilmiştir. Öte yandan bu mekanların doğu- batı, kuzey -güney gibi ana yönlerle ilişkileri bulunduğu gibi dünyanın her yerinden insanların buralara yönelmeleri sebebiyle bizzat kendileri de bir yön oluşturmuştur.” (Güç, 2002: 364)

Günümüzde Yahudilerin ilk Süleyman Mabedi'nin bir bölümü olduğu düşüncesiyle önünde dua ettikleri ağlama duvarı bu mabedin çevre duvarının batıya düşen kısmının kalıntısıdır. Kur'an'da bahsi geçen. Hz. Zekeriyâ'nın ve Hz. Meryem'in ibadete çekildikleri odaların⁶⁹ da bu ilk yapıda olduğu varsayılmaktadır. (Bkz. Şekil 3.19) (Bozkurt, 2004:269)

Kudüs Mabedi'nin yıkılışından sonra dünyanın farklı bölgelerindeki sinagoglar önceleri giriş kısımları, sonraki dönemde de kibleleri Kudüs'e yönecek şekilde inşa edilmiştir. Yahudilik'te sinagoglarda olduğu gibi evlerde de ibadetler, Kudüs'e

⁶⁷ İbrahim, ne Yahudi idi, ne de Hıristiyan. Fakat o, hanif (Allah'ı bir tanıyan, hakka yönelen) bir müslümandı. Allah'a ortak koşanlardan da değildi. (Âli İmran Suresi, 3-67)

⁶⁸ Yahuda tepelerinde kurulan ve İsrail devletinin merkezi haline gelen Kudüs, Hz. Davud tarafından Yebusiler'den alınmış ve daha sonra oğlu Hz. Süleyman tarafından M.Ö. 950'lerde Beyt-i Makdis'in orada inşa edilmesinden sonra İsrail dininin merkezi olmuştur. Dinî bir merkez haline gelen ve aynı zamanda Kral Davud'un tabîî şehri ve İsa Mesih'in de doğum yeri olan Kudüs'e Yahudiler ve Hıristiyanlar kutsal bir şehir olarak bakıyorlardı. Fakat aralarında ortak bir kible anlayışı yoktu. Yahudiler de ancak Beyt-i Makdis'in inşasından sonra Kudüs'e dönerek dua ve ibadet yapmaya başlamışlardı. (Örenç, 2013: 48-49)

⁶⁹ Al-i İmran Suresi, 3/ 37, 39; Meryem Suresi, 19/11.

dönülerek yapılmakta olup bu yön "mizra" (doğu yönü) olarak adlandırılmaktadır.⁷⁰ (Güç, 2002: 365)

Mescid-i Aksâ, Müslümanlar için de, ilk kible olma özelliği taşımaktadır. Hicretin ardından buranın kible oluşu on altı -on yedi ay kadar daha devam etmiştir. (Bozkurt, 2004:270)

Mescid-i Aksânın kutsal mabet kimliğini oluşturan bir diğer husus ise, İslam inancında önemli yeri olan miraç hadisesinin gerçekleştiği yer olmasıdır.⁷¹

“Bir gece, kendisine ayetlerimizden bir kısmını gösterelim diye (Muhammed) kulunu Mescid-i Haram’dan çevresini mübarek kıldığımız Mescid-i Aksa’ya götüren Allah, noksan sıfatlardan münezzehtir. O, gerçekten işitendir, görendir.”

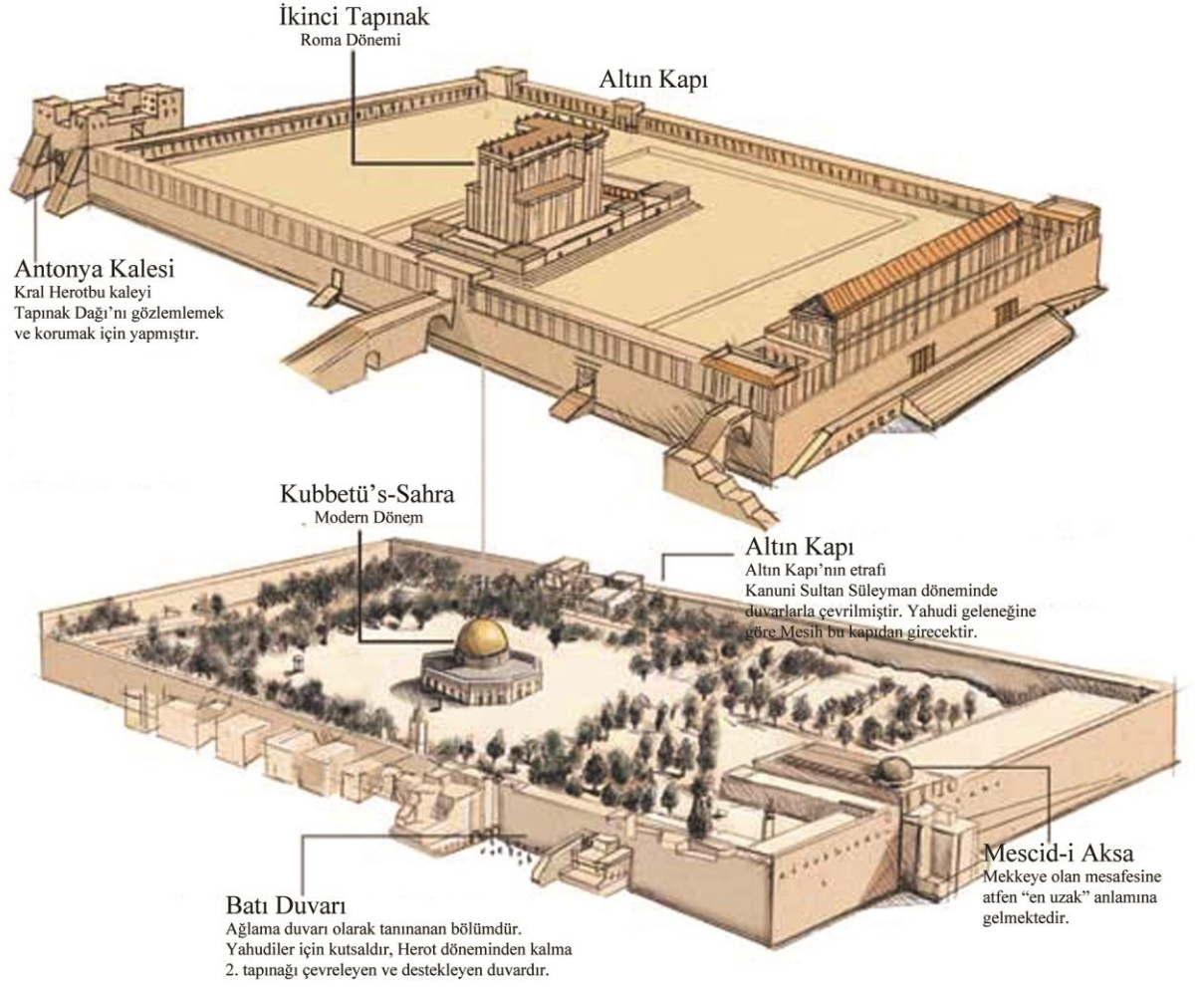
İsra Suresi, 17/1.

İslam kaynaklarından, Hz. Muhammed’in mirac gecesinde Mescid-i Aksa’ya uğradığı ve burada içlerinde Hz. İbrahim, Hz. Musa ve Hz. İsa’nın da bulunduğu peygamberler topluluğuna namaz kıldırıldığı anlaşılmaktadır. (Yavuz, 2005: 133)

Cabarin, (2009: 48-49) Kudüs’ü, ilk dönemlerinden itibaren –Müslümanlar için– “akidevi bir sembol” olarak tanımlamakta ve O’na duyulan alâkanın siyasi ve merhalesel bir taktik niteliğinde olmayıp, Kuranî ve ilâhi bir inanış olduğuna vurgu yapmaktadır.

⁷⁰ Hıristiyanlar ibadetlerini doğuya yönelerek yapmaktadırlar. Bizans İmparatorluğu döneminde Kudüs Hıristiyanların eline geçmesine ve onlara göre de kutsal sayılmasına rağmen, Hıristiyanlar kiliselerini, Kudüs’e doğru değil, doğu’ya dönük olarak yapmışlardır. “Gerçekte, hayat kaynağı sayılan güneş geceleyin kaybolduktan sonra tekrar doğu’dan zuhur ettiğinden, ibadet esnasında doğuya yönelmek eski putperestlerin bir uygulaması olup bu âdet ilk Hıristiyanlar tarafından da benimsenmiştir. Çünkü Doğruluk Güneşi İsa Mesih doğu’da, Beytlehem’de doğmuştur. İsa’nın doğduğu yerde inşa edilen kilise doğu’da bulunduğundan dolayı, daha sonra inşa edilen diğer kiliseler, rahip ve cemaatin doğu tarafta kurulan ilk altarla (sunak) yüz yüze gelebilmeleri için, doğu’ya dönük olarak inşa edilmişlerdir.” (Örenç, 2013: 48-49)

⁷¹ Hz. Muhammed’in Hicret’ten bir yıl kadar önce, bir gece, Mescid-i Harâm’dan Mescid-i Aksâ’ya gidiş ve oradan da yükseklerle çıkışı kaynaklarda daha çok “isrâ ve mirac” şeklinde geçerse de Türkçe’de mirac kelimesiyle her ikisi de kastedilmektedir. (Yavuz, 2005: 132)



Şekil 3.19 Mescid-i Aksa ve Kubbetü's-Sahra'nın da Bulunduğu "Tapınak Dağı"nın, 2. Tapınak Dönemi (M.Ö.516- M.S.70) ve Bugünü.



Resim 3.37 Kudüs'ün suru, Kubbet-üs-Sahra, Mescid-i Aksa; Kudüs.

Üç Semavi Dinin Kutsal Saydığı Kudüs'ün, Zeytin Dağı'ndan Çekilmiş Panoramik Bir Fotoğrafı; Kudüs'ün Suru, Kubbet-Üs-Sahra, Mescid-İ Aksa Görünmektedir.



Resim 3.38 Mescid-i Aksa Dış ve İç Görünüşleri, Kudüs.



Resim 3.39 Kubbetüs Sahra'nın Genel Görünümü.

Kubbetü's-Sahra da aynı alan içerisinde ve Emevîler döneminde H.69-72 (M.691-92) tarihleri arasında yapıldığı varsayılan yapıdır. (Grabar, 1959: 33) Altın renkli kubbesiyle tanınırlığı daha üst seviyede olan Kubbetü's-Sahra, Kudüs denince ilk akla gelen sembol ve imaj olarak öne çıkmaktadır. (Bkz. Resim 3.39)

Bu konuda Grabar'ın *Ars Orientalis* dergisinde yayınlanan "The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem / Kudüsteeki Emevî Yapısı; Kubbetü's-Sahra" isimli makalesi dikkat çekicidir.

Grabar (1959: 33) yapının, konumu, kitabeleri ve mozaikleri aracılığıyla -özellikle Emevî Dönemi'ne dair- tarihi bir belge mahiyetinde⁷² olduğunu söylemektedir. Kubbetü's-Sahra, İslam'ın günümüze ulaşan en erken anıtı olduğu kadar yakın doğunun yeni sahipleri tarafından yapılan en erken büyük yapı olması bakımından da önem arz etmektedir.

Grabar'a (1959: 34) göre, Kûfe, Basra, Fustat ve Kudüsteeki ilk camiler kesinlikle etkileyici mimari özellikleri olan yapılar değillerdi Bununla birlikte Kubbe'tüs Sahra, İslam'ın mimari ve sanatsal açıdan en büyük kazanımlarından birisidir ve İslam mimarisinin günümüze ulaşan örneklerinin başında gelmektedir. (Bkz. Şekil 3.21)

⁷² Binanın inşa edildiği dönemdeki anlamını tam olarak tanımlamak için henüz bu yapısal detaylar üzerinde yeterli araştırma yapılmamıştır. Yapı hakkındaki detaylara, hacılar için yazılmış olan dini kılavuz kitapları kısmen de olsa ışık tutmaktadır. (Grabar, 1959: 33)

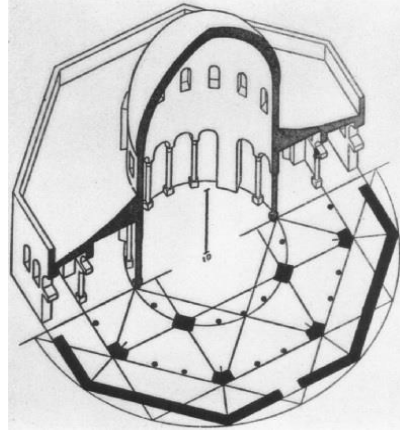
Grabar (1959: 34) makalesinde yapının kutsallığına atfen bugün gerçekleştirilen ritüellere dikkat çekmekte ve Kubbe'tüs Sahra'nın sembolizmine dair şu önemli soruyu sormaktadır; "Araplar tarafından fethedildiğinde bu kompleks gelenekler formülize edilmiş miydi?"

Mesela Memlûk dönemindeki hac kılavuz kitaplarındaki bazı gelenek ve efsaneler Emevi döneminde yoktur. Spesifik bir geleneğin ne zaman yürürlüğe girdiği tam olarak tespit edilemediği için sonradan ortaya çıkmış olan bir takım atıflar ve gelenekler, Emevî yapısı olan binanın, amacı ve orjini hakkında bilgi vermezler, daha çok kafa karıştırırlar. (Grabar, 1959: 34)

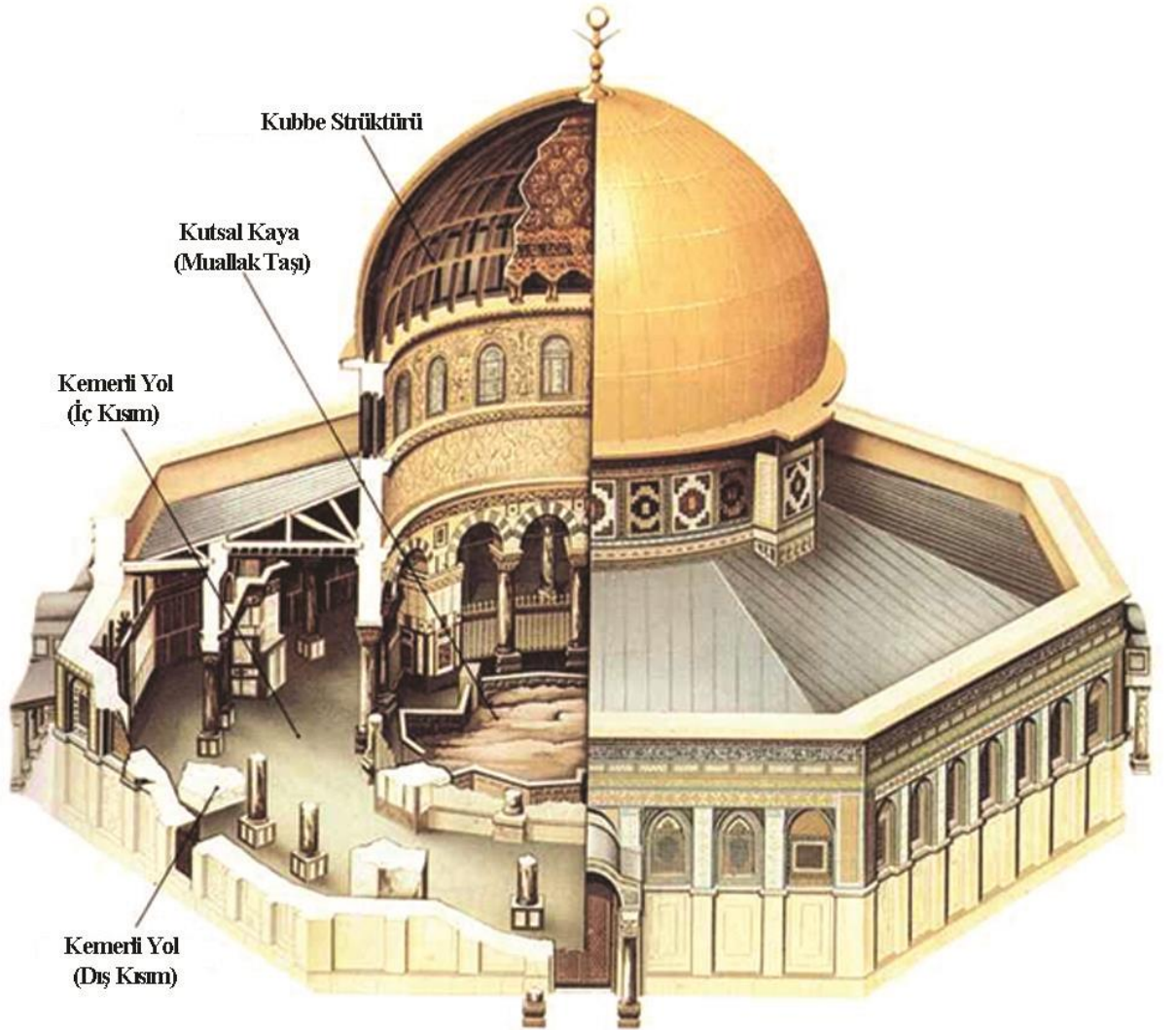
Kubbe'tüs Sahra'nın, yapım sebebine dair iki açıklama vardır; hacıları hicazdan çekip Filistin'e yönlendirmek ve Filistin bölgesini cazibe merkezi haline getirmek. İkinci açıklama, müminler tarafından daha çok kabul görmektedir; Kuran'da geçtiği üzere⁷³ miraç hadisesinin gerçekleştiği yer olarak kabul edildiği için bu bölge, Hz. Muhammed'in hayatındaki bu özel olayı temsilen yapılmış bir anıt niteliği taşımaktadır. Bu görüşü güçlendiren diğer argümanlar ise, Kubbetü's-Sahra'nın mimarisinin benzer Hristiyan yapıların mimarisini takip ettiği ve Kudüs'teki diğer kutsal mimari yapılarla benzer olmasıdır. (Grabar, 1959: 37)

Kubbetü's-Sahra üç yönden irdelenebilir; konumu, mimarisi, tezyinatı. Özellikle tezyinatı kitabeleriyle birlikte ele alınmalıdır, zira bunlar o döneme ait olduğu bilinen kaynaklardır. Ortogonal sekizgen yapısı olan bina, mevcut kaynaklarda birçok kez tasvir edilmiştir. (Bkz. Şekil 3.20) (Grabar, 1959: 38)

⁷³ İsra Suresi, 17/1.



Şekil 3.20 Kubbetü's- Sahra, Perspektif.



Şekil 3.21 Kubbetü's-Sahra, Üç Boyutlu Kesiti.

Bu kutsal bölgedeki yapılar kadar önemli bir diğer unsur da “muallak taşı” olarak bilinen kaya parçasıdır. Harem bölgesindeki binaların ilk sistematik açıklamasını yapmaya çalışanlardan birisi olan İranlı seyyah Nasır- 1 Hüsrev’e göre muallâk taşı, Hz. Muhammed’in dua ettiği ve miraca yükseldiği yerdir. (Bkz. Şekil 3.21) (Grabar, 1959: 38)

Bir rivayete göre, Hz. İbrahim kurban kıssası olarak bildiğimiz hadiseyi bu taş üzerinde gerçekleştirmiştir. Yine Nâsır-1 Hüsrev’e göre bu taş üzerinde bulunan ayak izleri, Hz. İbrahim’in oğluna aittir. (Grabar, 1959: 43)

Yahudi geleneğinde kaya ve etrafındaki bölge mistik anlamda kutsallık kazanmış, Hristiyan’larda da kutsallar kutsalı bölge olarak, İncil geleneğindeki Hz.İbrahim ve Hz. İshak’ın yer aldığı bir seri efsaneyle bağlantı kurulmuştur. (Grabar, 1959: 39)

En büyüğü 249 metre uzunluğunda olan kitabeler, iç taraftaki sekizgen bölümde ve kemerlerin üzerinde bulunmaktadır. Halife’nin isminin değiştirildiği yer hariç (sonradan gelen halife eskisinin ismini değiştirmiştir), bu kitabe binanın yapıldığı döneme aittir.

Diğer iki kitabe bakır levhalar üzerinde doğu ve kuzey kapısındadır. Bu iki kitabede de Abbasi halifeleri tarafından değişiklik yapılmıştır. Bununla birlikte araştırmacı Max van Berchem, bu kitabelerin yinede Emevi olarak görülmesi gerektiğini göstermiştir.

Kitabelerin içeriği, uygulayan sanatçının ismi geçen kısım haricinde, sırf dini içeriklidir ve Kuran’dan alıntılardan oluşmaktadır. Bu en erken kitabelerin önemi, bu ayetlerin seçimi ve bu ayete eşlik eden dua ve övgülerdedir. (Grabar, 1959: 52)

İslam mimarisindeki Kuran’dan alıntılarının, o yapının amacını vurgulamak hatta işaret etmek için kullanıldığını öne süren Grabar’a göre (1959: 52), yapının tezyinatında yer bulan Kuran ayetlerinden, o binanın amacına ya da özelliğine dair bir çıkarım yapmak gayet geçerli bir yöntemdir. Max van Berchem de birçok yerde kitabelerin özde sembolik olduğuna işaret etmiş ve bu durumun Kubbetü’s- Sahra’da özellikle belirgin olduğunu vurgulamıştır. (Grabar, 1959: 52)

Kubbetü's-Sahra kitabelerindeki bu hatlarda 3 temel nokta vurgulanmaktadır. İlk olarak, İslam'ın temel prensiplerinden bahsedilmektedir. Sonraki kitabelerin üçü de, Hz. Muhammed'in özel konumunun ve misyonunun evrenselliğini belirtmektedir. Diğer hatlarla da Kuranî alıntılar yapılarak, Hz. İsa'nın ve diğer peygamberlerin yeni dinin teolojisindeki konumunu tanımlanmaktadır.

Ana kitabe ise, Yahudi ve Hıristiyanlara hitaben İslam'ın son vahiy olduğuna işaret eden, ceza tehdidiyle karışık bir teşvik içermektedir.

Bu alıntılar, anıtlarda genel olarak bulunan Kuranî kitabelere büyük ölçüde uymamaktadır. Nasıl ki Kubbetü's-Sahra İslam mimarisinde özel bir yere sahip olan ve mimari bakımdan alternatifi bulunmayan bir anıt ise, kitabeleri için de aynı şey geçerlidir. Ayrıca, sonradan yaygın olarak kullanılacak olan kitabe unsuru, daha henüz standardize olmadığı bir zamanda, burada ilk defa kullanılmışlardır. (Grabar, 1959: 54)

Grabar (1959: 55) Kubbetü's-Sahra kitabelerinin, sembolize ettiği çifte anlamı olduğundan söz etmektedir. Birinci sembolik anlam bir tebliğ özelliğidir; Hristiyan ve İbrani peygamberleri kendi öncülleri olarak kabul eden yeni ve son din olan İslam'a yapıldığı düşünülen bu tebliği Grabar, sabırsız olan bir davet olarak tanımlamıştır. Kitabelerin diğer sembolik anlamı da, bu yeni dinin ve bu dinin üzerine kurulmuş olan devletin üstünlük ve güç iddiasıdır. Bunlar Müslüman'ların İslam dışındakiler için verdiği mesajlardır.

Kubbetü's-Sahra'nın eşsiz mimarisinin Müslümanlar'a mesaj veren sembolik bir anlamı bulunmaktadır. İslam tarihçisi el-Makdisi'nin Kubbetü's-Sahra'nın neden inşa edildiğine dair ifadelerinden, henüz Müslüman olmuş beldelerde, mevcut kiliselerdeki güç ve ihtişamın baskınlığını bir şekilde bertaraf etme düşüncesinin hâkim olabileceği anlaşılmaktadır. Bu azimle Müslümanlar için eşsiz ve dünya için bir harika olan bir cami inşa etmek için çabalamışlardır. (Grabar, 1959: 54)

Grabar'a (1959: 54) göre de Kudüs'teki Hristiyan çevresi, gösterişli kiliselerinin etkin gücünü kullanarak Müslümanları Hristiyanlaştırma çabası içerisindeydi. İşte Kubbetü's-Sahra bu gücü kırmak ve Kudüs'ün yeni sahipleri olan Müslümanların en az bu kiliseler kadar etkin bir mabet yapabileceğinin bir sembolü olarak inşa edilmiştir.

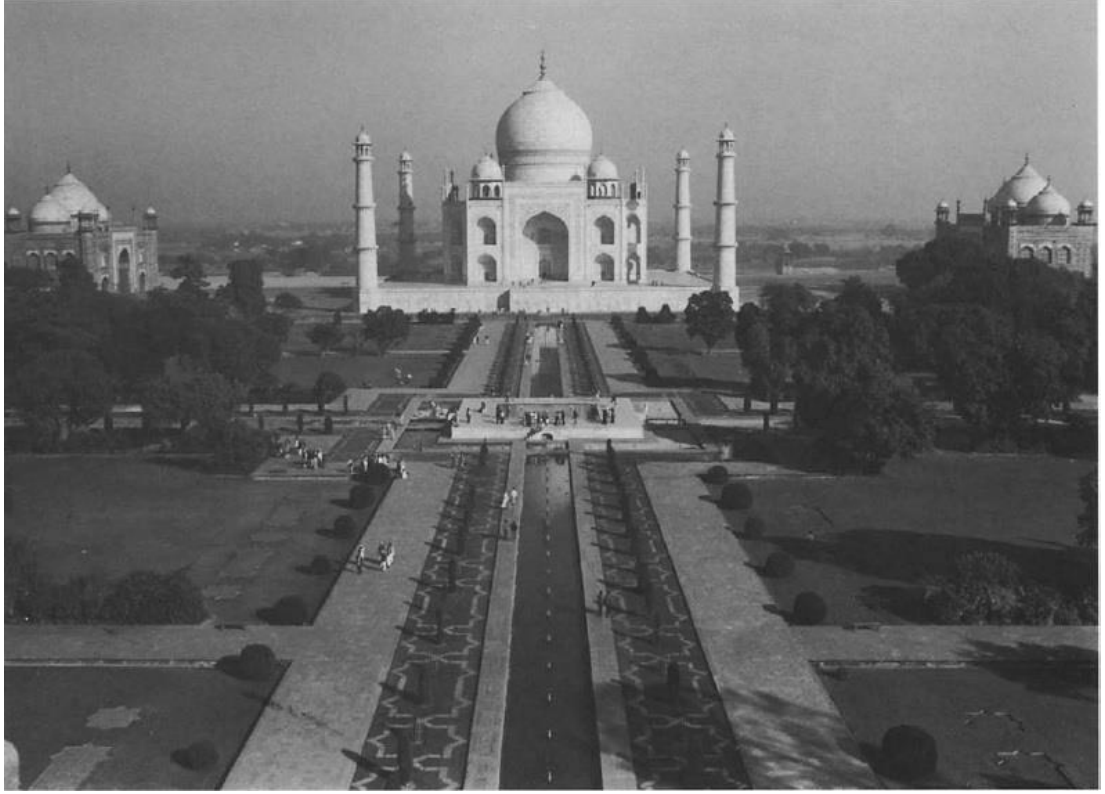
Tac Mahal;

Hindistan'ın Agra şehrinde 16. yüzyılda inşa edilen Tac Mahal, İslâm türbe mimarisinin en başta gelen eseri olarak tanınmaktadır. Şah Cihan'ın genç yaşta vefat eden eşi Ercümen Bânü Begüm (Mümtaz Mahal) için yaptırdığı bu türbenin yirmi iki yıl süren inşasına 1632 yılında başlanmış, yapı, çevre düzenlemesi ve diğer bölümleriyle birlikte 1654 yılında tamamlanmıştır. (Beksaç, 2010: 337)

Şah Cihan ile eşi Mümtaz Mahal arasındaki muhabbetin maddeye bürünmüş hali olan bu abide, Hindistan'ın sembol yapılarının ilk sıralarında yer almaktadır.

Kaynaklarda Şah Cihan'ın "latif, acayip ve garip" bir eser yaptırmayı amaç edindiği yazmaktadır. Bu özel mimari, Orta Asya'da ve İran'daki Timurlu geleneğiyle Hint-İslâm türbe mimarisinin âhenkli ve mükemmel senteziyle oluşmuştur. (Beksaç, 2010: 338)

Mimari anlamda bu iki farklı kaynaktan beslenen Tac Mahal, sembolizm konusunda da oldukça zengin verilerle doludur. Bunların büyük kısmı oldukça romantik ve efsanevi olmakla birlikte, birkaç husus konumuz açısından da özellikle dikkat çekicidir.



Resim 3.40 Tac Mahal, Agra, Hindistan.

Wayne E. Begley'in "*The Myth of the Taj Mahal and a New Theory of Its Symbolic Meaning/ Tac Mahal Miti ve Sembolik Anlamına Dair Yeni Bir Teori*" isimli makalesi bu bağlamda önem arz etmektedir.⁷⁴

Begley'e göre, Tac Mahal'in sembolizmi hakkında yazan yazarların, yapıdaki sembollere dair ihmal ettiği iki önemli delil kategorisi vardır; bunlardan birincisi mimari kompleksin genel planı, ikincisi ana giriş kapısı ve türbenin üzerindeki Kuran ayetlerinin hat programıdır. Bu iki delil kategorisi birlikte değerlendirildiğinde karşılaşılan sonuç, Tac Mahal'in, salt kabir foksiyonuna uygun ama bunun çok ötesine giden bir alegorik öneme sahip olduğuna işaret etmektedir. (Begley, 1979: 25)

⁷⁴ The Myth of the Taj Mahal and a New Theory of Its Symbolic Meaning, Wayne E. Begley, Art Bulletin Mart 1979, C. 61, S. 1, s: 7-37.

İslam mimarisinde bazı bahçeler mahremiyet ve inziva amaçlı içe dönük olmakla birlikte, genellikle dışa yönelime sevk eden dörde bölünmüş bahçe formu yaygın olarak kullanılmıştır. Bu tür oluşumlara ‘çehar bağ’ ya da ‘çâr bağ’ denmektedir. Çehar bağ tipli bahçelerin merkezlerinde, dört yolun kesişiminde bir köşk veya türbe bulunmaktadır. (Leaman, 2012: 182)

Tac Mahal kompleksinin planı incelendiğinde, bahçelerin genel mimari konsept içinde son derece önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Tac Mahal, bahçe yapısı olarak tipik bir Pers çehar bağ yani dörtlü bahçe örneğine sahiptir. Fakat tüm önceki Moğol türbelerinin aksine Tac Mahal, bahçenin merkezi yerine bir ucunda konumlandırılmıştır. (Bkz. Şekil 3.22- Şekil 3.23) (Begley, 1979: 25)

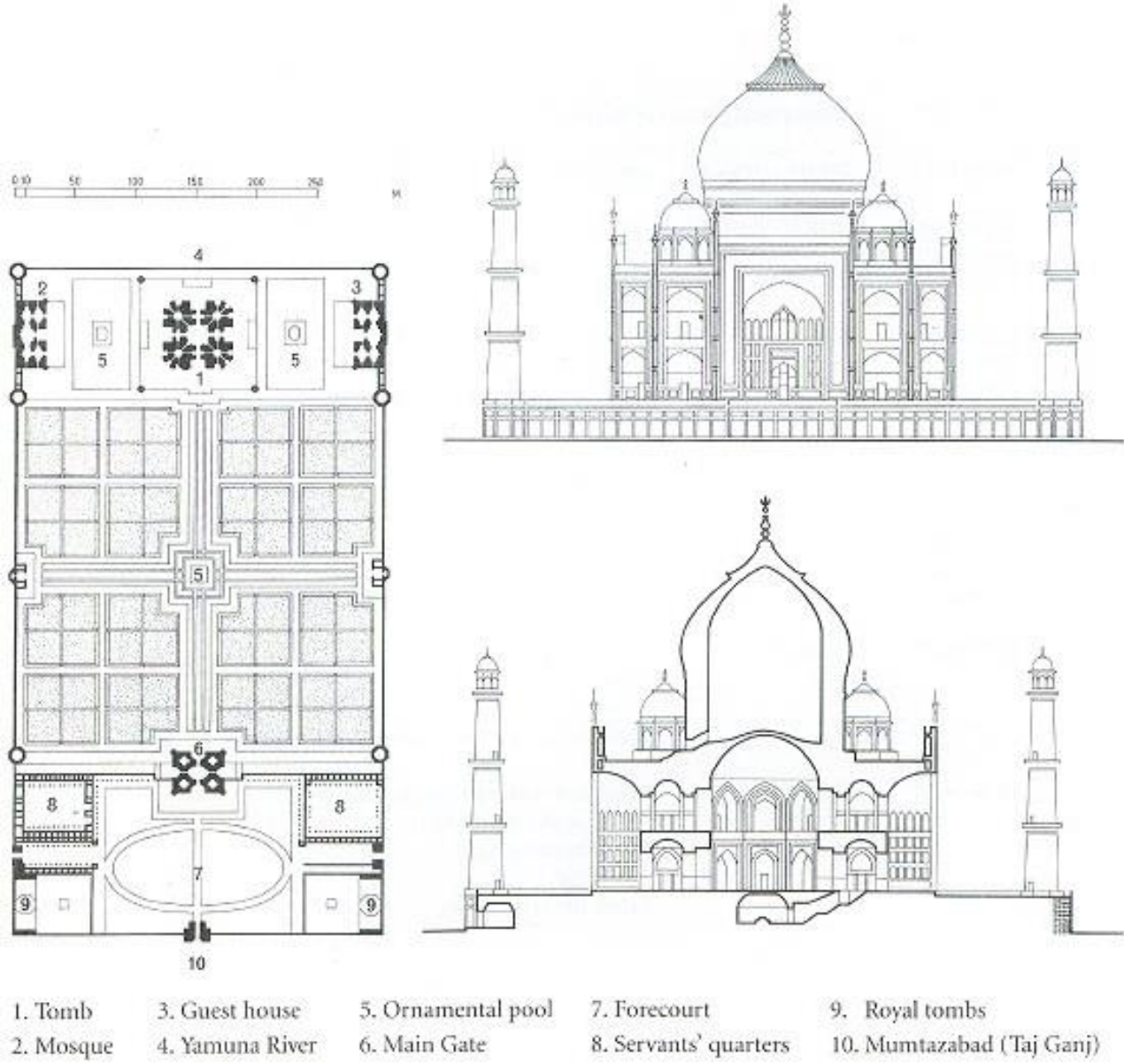
Tac Mahal’in eşsiz güzellikteki bahçesi, içindeki kanal ve havuz fiskiyeleriyle sıradışı bir hava taşımakta, çiçeklerin ve ağaçların güzelliğiyle adeta bir cennet tasviri yapıldığı izlenimi oluşturmaktadır. (Bkz. Şekil 3.24) (Beksaç, 2010: 338)

Leaman’ın Brookes’den aktardığına göre “(İslam mimarisindeki bahçe tasarımları) kendi kendini evrenin bütünsel bir yansıması olarak kuşatan belli bir mekânı, yani cenneti tanımlarlar.” Brookes’e göre bunun düzen ve ahengi güçlendirici bir etkisi bulunmaktadır. (Leaman, 2012: 182)

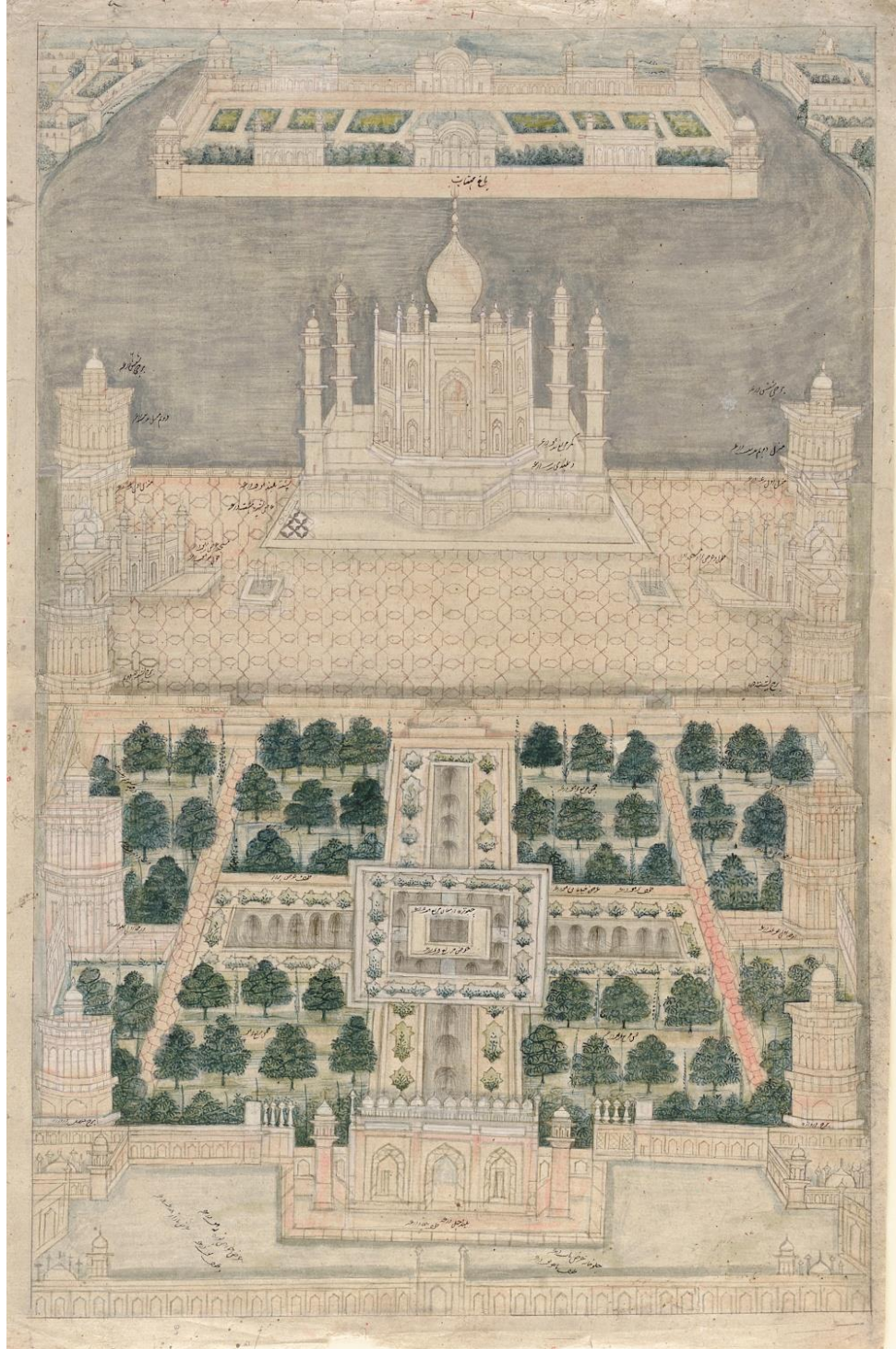
Begley’in (1979: 25) yorumları da Brookes’un bu ifadelerini desteklemektedir. Begley’e göre, Pers bahçeleri ve özellikle de Moğol türbeleri’nin bahçeleri, Pers şiirlerinde ve kitabelerinde metaforik olarak “Cennet gibi olmakla” tanımlanmaktadır. Nadiren ise, bu metafor şiirsel aşırılığa kadar taşınır ve Şah Cihan’ın büyük babası Ekber’in türbesinde olduğu gibi, bahçelerin güzellik ve ihtişam açısından göksel Cenneti bile geçtiği iddia edilir. (Begley, 1979: 25)

Tac Mahal’deki mevcut bütün kitabe kurgusunun gücü, giriş kapılarının üzerinde yer alan mısraların son cümlelerinde özetlenmektedir ki bunlar etrafi duvarlı olan bahçeden geçmeden okunması beklenen son kelimelerdir; (Begley, 1979: 25)

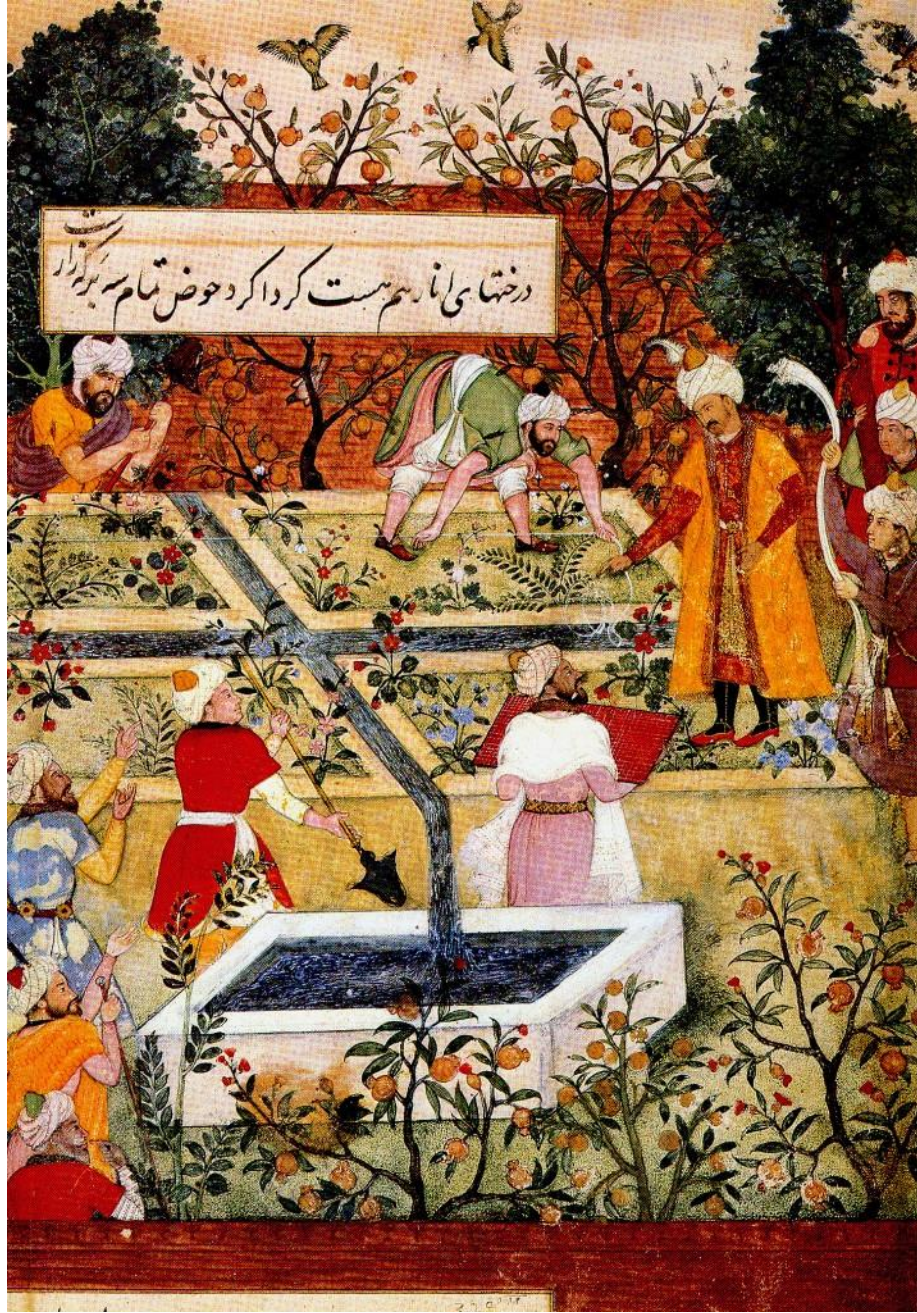
“Bunlar Cennet’in bahçeleri’dir, oraya girin ve sonsuza dek yaşayın.



Şekil 3.22 Tac Mahal, Plan, Kesit ve Görünüşü.



Şekil 3.23 18. yy.dan Bir Tac Mahal Tasviri.



Şekil 3.24 Ekbarnâme'den Tipik Bir Çehar Bağ'ı Anlatan Minyatür.

Yapının içinde ve dışında, kemer aralarında, sandukaların üzerinde yer alan ve zümrüt, yakut, pırlanta, iri incilerden ve diğer kıymetli taşlardan oluşan malzemeyle desteklenen kitâbeler ve arabesk motifler, Tac Mahal'deki tezminatın esasını meydana getirmektedir. (Beksaç, 2010: 339)

Şah Cihan dönemine ait resmi tarih eserlerinde, Tac Mahal kompleksinin detaylı tariflerinde de benzer metaforik tasvirler yer almaktadır. Örneğin, Lahavri'nin Tac Mahal tasvirinde “Bu Cennet bahçelerinin bir replikası” veya Türbe yapısını “Ridvan (cennetinin) göksel bahçeleri” olarak tanımlamaktadır. Her ne kadar İran edebiyatında bu tarz coşkulu ifadeler çok normal olsa da, Moğolların bahçeli türbelerinin devasa boyutları, bu ifadelere farklı bir büyüklük eklemiştir. (Begley, 1979: 24)

Begley'in (1979: 25) özellikle altını çizdiği bir konu da bu kitabeler için seçilen içerikle ilgilidir. Şaşırtıcı bir durumdur ki, Tac mahal herhangi bir İslam mimarisi eseri olmaktan ziyade daha çok göksel vizyonlara işaret etmeye yaklaşabilecek bir yapı olmasına rağmen, bu konuda doğrudan bir iddiada bulunmamaktadır. Örneğin, giriş kapısında kitabenin hattatı tarafından yazılmış uzun bir Farsça övgü şiiri (eulogy) bulunan Ekber'in⁷⁵ türbesinin aksine, Tac Mahal'in kitabelerinin hemen hepsi sadece Kuran'dan ayetler içermektedir. (Begley, 1979: 25)

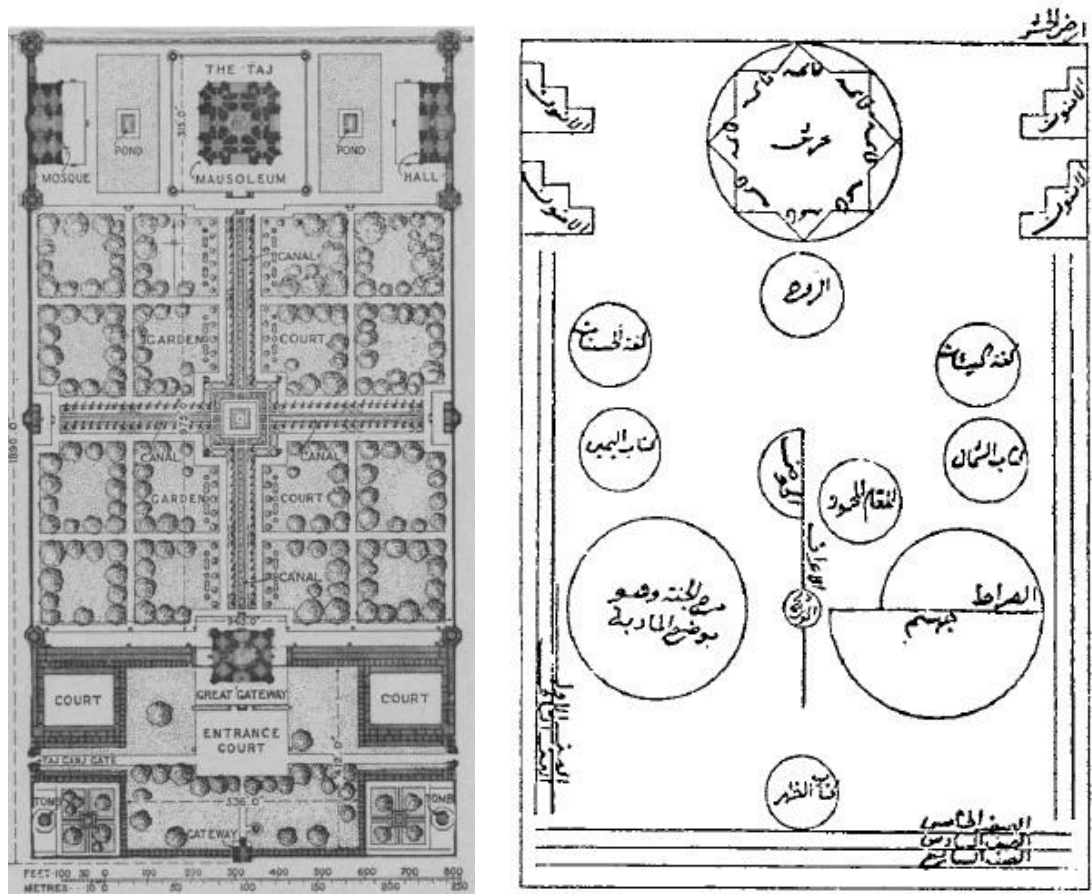
Ana türbe binası ve külliyeinin diğer bölümlerinde bulunan kitabeler de dinî mahiyettedir ve Kuran'dan çeşitli ayetleri ihtiva etmektedir. Bunların arasında en meşhuru cephelerde yer alan Yasin suresi olup Osmanlı teb'asından olduğu bilinen Hattat Settâr Han tarafından yazılmıştır. (Beksaç, 2010: 339)

Begley'e (1979: 25) göre, Tac Mahal'in kitabelerinde yer bulan bu ayetlerin seçimi rastgele değil kasıtlı bir tercihin sonucudur. Bu seçimler, eserin genel planından en ince dekoratif detaylarına kadar, bütünsel bir ahenk taşıyan kusursuz bir görsel simetrinin tasarımcılarının, mimarının her bir özelliğini koordine etme çabalarının sonucudur.

Tac Mahal'in genel kurgusunun ‘kıyamet’ gününün dev bir sembolü olarak düşünüldüğüne dair işaretler de bulunmaktadır. Kitabelerde yer alan ayetlerin içeriğine ve eserin genel planına üst ölçekten bakıldığında, tüm bunların mahşer

⁷⁵ Babür İmparatoru Ekber Şah (1556-1605).

gününü ve İslam inancındaki haşr olma (kıyamet sonrasında tekrar dirilme) hadisesini sembolize ettiğine dair yorumlar bulunmaktadır. Begley (1979: 25) makalesinde bu konuya dair, özellikle İbn-i Arabi'nin "Arz El-Haşr" isimli diyagramıyla Tac Mahal kompleksinin genel planındaki benzerlikleri örnek olarak göstermektedir. (Bkz. Şekil 3.25)



Şekil 3.25 Tac Mahal planı ve İbn Arabi'nin Fütihat-ı Mekkiyye isimli eserinde yer verdiği "Arz El-Haşr" diyagramı

4. KUTSAL'IN MİMARİYLE BULUŞMASI

Bu bölümde, çalışmanın sembolizm ışığındaki odak noktasını oluşturan “Kutsalın Mimariyle Buluşması” konusuna değinilmektedir. Mimarlıkta sembolizmin bu konu bağlamında incelenmesi tercihinin sebebi, araştırma sürecinde ‘Mimarlıkta Sembolizm’ örneklerinin büyük çoğunluğunun kutsalla ilişkili yapılar olarak karşımıza çıkmış olmasıdır.

Çalışma boyunca kavramların doğru çağrışımlar yapmasını temin edebilmek üzere, öncelikle ‘kutsal’ın tanımlamaları yapıp kavramsal çerçevesi oluşturulmakta devamında da mimarideki karşılığına genel olarak değinilmektedir.

Çalışmanın tamamında tercih edilen tümdengelim metodu bu bölümde de uygulanmış ve konu ‘İslam Mimarisinde Kutsal Anlayışı’ ve bu konudaki örneklerle özelleştirilmiştir.

Ve son olarak, tez çalışmasının odak noktasını da oluşturan, İslam Mimarisi ile ‘kutsal’ın bulunduğu en önemli mekân olan Kâbe’nin sembolik açılımlarına yer verilerek, Kâbe’nin kutsal kavramıyla ünsiyetine ve mimarisinin tarihi gelişimine değinilmekte, özellikle bu kutsal yapıya dair biçim ve merkez sembolizmi açısından yapılan yorumlar bir araya getirilerek değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda, İlk çağlardan günümüze, pagan dinlerden semavi dinlere kutsal mekânların tasarımında etkili olmuş dinler üstü bir söylem olan ‘merkez’ kavramının tarihsel sürekliliğine vurgu yapılmakta ve konu ‘merkez sembolizmi’ bağlamında çeşitli yorumlar üstünden izlenip incelenmektedir.

Son olarak da Kâbe sembolizminin bir mimari yapıya yansımaları, Selimiye Camii müezzin mahfiline dair yapılmış yorum ve çıkarımların ortaya koyulmasıyla incelenmiştir.

Kutsalın mimaride yer bulması için ya da bir mimari eser üzerinde tanımlanabilmesi ve okunabilmesi için sembolizmin bir metot ve bir iletişim biçimi olarak kullanımını ve devamında da ve Kâbe'deki mimari sembolizm unsurlarını ortaya koymak, bu konuda yapılmış sınırlı sayıdaki çalışmaya değinerek gerçekleştirilmiştir.

4.1. Kutsal Kavramı ve Mimarideki Karşılığı

“Din ve maneviyatla ilgili nesne ve olay, takdis edilmiş, temiz, her türlü eksiklikten uzak, saygı duyulan şey” ler için kullanılan kutsal terimi¹, “Tabiatüstü bir güçte ve onunla temas sonucunda bazı varlıklarda bulunduğu inanılan aşkın nitelik” anlamına gelmektedir. “Kutsal, güçlü bir dini saygı uyandıran veya uyandırması gereken, kutsi, mukaddes; tapınılacak veya yolunda can verilecek derecede sevilen; bozulmaması, dokunulmaması, karşı çıkılmaması gereken, üstüne titrenilen; Allah’a adanmış olan, ilâhî olan” gibi anlamlara da gelmektedir. (Örenç, 2013: 8-9)

Örenç’in aktardığına göre Eliade’nin kutsal tanımı ise şu şekildedir; “Kutsal, kendini her zaman doğal gerçeklerden tamamen farklı bir gerçek olarak gösteren, tamamen farklı bir şeyin, bizim dünyamıza ait olmayan bir gerçeğin, doğal, dindışı dünyamızın ayrılmaz bir parçası olan nesnelere içinde açığa çıkmasıdır.” (Örenç, 2013: 10)

Kutsal, dini² olguların yorumunda birinci derecede önemli bir kavramdır, zira “Kutsallık ve din bir bütün oluşturmaktadır”. (Özel, 1998: 2)

Antropologların tanımlamasıyla, “yasak, sırlı, gizli, güçlü, canlı, arkaik” gibi anlamlara gelmekte olan kutsal kavramı (Örenç, 2013: 10); “bir din içerisindeki unsurları birbirine bağlayarak o dinin bütünlüğünü sağlayan veya kuşatan en temel eleman olup din bilimlerinin ana konularındandır. Din bilimlerinin genel tanımına

¹ “Eski Türklerde (kutsal kelimesinin kökü olan) kut; can ve ruh karşılığında kullanılmış, canlı cansız her varlıkta bulunan kut’un, varlığa kutsallık kazandırdığına inanılmıştır. Bu anlayışa göre kut ’un bedenden ayrılmasıyla birlikte ölüm gerçekleşmemekte, fakat kişideki kutsallık kalkarak kişi sıradanlaşmaktadır. Kut, aynı zamanda mutluluk, saadet, hayati güç, şans, sürüleri koruyan muska veya nazarlık anlamlarına da gelmektedir.” (Örenç, 2013: 10)

² Din kavramı bu bölümde, kutsalla ilişkili olabilecek tüm inanç sistemlerini içine alacak biçimiyle kullanılmaktadır.

göre kutsal, politeizmden monoteizme kadar bütün din biçimlerinin özünü oluşturur. Herhangi bir dinde inançlı kabul edilen kişiyi Tanrı'ya, ritüele, cemaate, doktrine ve ahlaka bağlayan, onun din çerçevesinde kalmasına katkıda bulunan temel tecrübe kutsal duygusudur.” (Demirci, 2002: 495)

Zaman zaman, ‘kuds’, ‘bereket’, ‘fazl’ ve ‘haram’ kelimeleri kutsal kelimesine karşılık olarak kullanılmaktadır. (Örenç, 2013: 13-23)

Demirci (2002: 495-496), kutsal'ın kavramsal açılımı incelendiğinde karşılaşılan, bir fenomen olarak kutsalı niteleyen özellikleri şu şekilde sıralamaktadır;

- “Kutsal, insanın bütünüyle kendinden farklı ve üstün bir güç karşısında duyduğu, korku ve saygı karışımı ürpertici bir hissin yöneldiği objede saklı bir kudrettir,”
- “Bir şeyin kutsallık kazanması kendiliğinden veya tesadüfen olmaz. Bir yerin, nesnenin, kişinin veya bir canlı türünün kutsal oluşu tabiatüstü, ilahi bir gücün onunla temasının sonucudur. Mesela herhangi bir yerin (bir hac mekanı) kutsal olmasının sebebi orada Tanrı'nın ya da bir meleğin zuhur etmesidir.”
- “Kutsalı kutsal olmayandan ayırt eden görünürdeki farklılık onun bir tabu ile çevrili olmasıdır. Böylece kutsal olan çiğnenemez, yok edilemez ve onunla temas edilmesi gerektiğinde -tabu oluşundan kaynaklanan bir felakete maruz kalmamak için- özel ritüellere başvurulmalıdır (kutsal bir mekâna girmeden önce abdest almak gibi).”
- “Sebebi ne olursa olsun bazı şeyler tamamen ve kalıcı olarak kutsal addedilir veya bazı durumlarda kutsallık geçici bir süre ile kısıtlanabilir,”
- “Kutsalın sirayet özelliği vardır. Bazı durumlarda kutsal olan bir şey bu kutsallığı bir başka şeye nakledebilir. Buna en klasik örnek kutsal bir kişinin el temasıyla başkalarını kutsallaştırması işlemidir.”
- “Bir diğer önemli özellik de, kutsalın topluluk için “anlam haritası” oluşudur. Kutsalın toplumsal yönünü vurgulayan bu özellik, bir toplulukta yaşayan insanların kutsal olan ve olmayanları bilerek yaşamaları anlamına gelir. Böylece kutsal, bir nevi

görünmeyen kanun işlevi görerek, topluluk mensuplarına neye karşı nasıl yaklaşılması gerektiğine dair bir anlam haritası sunar.” (Demirci, 2002: 495-496)

“Herhangi bir dinin müntesibini Tanrı’ya, ritüele, cemaate, doktrine ve ahlâka bağlayan, onun din çerçevesinde kalmasına katkıda bulunan temel tecrübe kutsal duygusudur.” (Örenç, 2013: 33)

Toplum kutsal olana saygı gösterir ve onunla ilişkisini diğer toplumsal fenomenlerden farklı şekilde sürdürür. Kutsala saygı duymak bir görev ahlakı olarak algılanmaktadır ve çiğnendiğinde müeyyidelerle karşılaşmaktadır. Zira kutsal kavramını tanımlayan unsurların başında, kişinin kutsalın kaynağı sayılan yüce varlığa sevgi ve korkuya dayalı bir duyguyla bağlanma eylemi gelmektedir. (Demirci, 2002: 495)

Demirci’ye göre, dinlerde kutsal, ilişkili olduğu fenomenlere bağlı olarak dört kısma ayrılır;

1. “Kutsal mekânlar; Çoğunlukla tabiat üstü gerekçelere bağlı olarak bazı coğrafyalar tabu çerçevesinde korunmuş kutsal mekanlar olup onlarla temas özel ritüelleri gerektirir. Bu mekânlarda bulunmak kişiye dünyevi veya uhrevi imtiyazlar kazandırır. Hac mekânları, tapınaklar bu türe klasik örneklerdir.”

2. “Kutsal zamanlar; Modern terminolojide bayram şeklinde de ifade edilen kutsal zamanlar, yılın belli dönemlerindeki özel ritüelleri gerekli kılan, özel periyotlardır.”

3. “Kutsal varlıklar; Başta Tanrı olmak üzere doğüstü olduğuna inanılan varlık türleri, kabile şefleri, kâhinler, şamanlar, bazı insanlar, bazı kehanet hayvanları kutsal sayılır. Bu varlıklar kutsallıklarını uhrevi güçlerinden alırlar.”

4. “Kutsal nesnelere; Tabiatüstü güç taşıdıkları gerekçesiyle başta asa türleri, taşlar, kutular, elbiseler ve yüzükler olmak üzere çeşitli nesnelere pek çok kültürde kutsal sayılır; bunların olağan üstü güçler taşıdığına inanılır; onlarla temas özel ritüelleri gerektirir.” (Demirci, 2002: 496)

Burada çalışmamızın konusu gereği ‘kutsal’, ‘mekân’ ve ‘mimari’ kavramlarının kesiştiği alanları daha yakından inceleyeceğiz.

Bütün dinsel inançlar, dünyayı kutsal ve profan (kutsal olmayan- din dışı) olmak üzere iki asal kategoriye ayırmaktadırlar. Bu ayırım evrenin tamamını kapsadığı için mekânı da kapsamaktadır. (Özel, 1998: 3)

Yaratıcı ve O'nunla ilgili her şey; O'nun kitapları (Kutsal Kitaplar), mabetler ve O'nun kutsal olarak bildirdiği zaman, mekân ve yerler 'kutsal'a dâhildir. "Mabedin dışında kalan", "Kutsal olanın dışındaki" nesne ve olgular ise kutsalın zıddı olan 'profan'ın alanına girmektedir. (Örenç, 2013: 11)

Herhangi bir dinde ya da bir inanç sisteminde bir mekânın kutsal mekân olarak kabul edilmesi, söz konusu mekânı, diğer bütün mekânlardan ayırmaktadır. Böylece de kutsal mekân ve kutsal dışı (profan) mekân ayırımı daha net bir biçimde ortaya çıkmaktadır. (Aras, 2011: 63)

Bir yerin Tanrı tarafından gösterilmiş olması veya Tanrı'ya tahsis edilmiş olması, ya da Tanrı'nın herhangi bir yerde görünmesi (teofani) veya gücünü göstermesi (tecelli), yahut da bir yerin insanlar tarafından kutsal kabul edilmesi gibi unsurlar, bir mekânın kutsallığının işaretleri olarak kabul edilmektedir. (Örenç, 2013: 51-55)

İlkel kabilelerden gelişmiş düzeydeki toplumlara kadar her bir arada yaşama tercihi, bir düzen oluşumunu da peşinden getirmektedir. Bu durum, insanın bir kaosta yaşayamadığını ve düzenlenmiş bir âlemde ve mekânda bulunma ihtiyacının olduğunu gösterir. Fıtratı gereği, bir toprağa yerleştiğinde, orada yaşayabilmek üzere ona değer ve şekil verme yönelimi olan insan, bir mabet kurduğunda da, mabetle arketipi³ arasında bir benzerlik oluşturarak kutsama ritüyle ona güç ve etkililik atfeder. Kutsal mekân dediğimiz şey ise, ilk olarak yaratılmış olduğuna inanılan mekânın, görünen âlemde daha küçük boyutta yeniden inşasıyla can bulan oluşumdur. (Arpacıoğlu, 2006: 37-38)

Mekâna atfedilen kutsallık, insanlık tarihinde ilk inanç düşüncesiyle birlikte gelişmeye başlamış (Örenç, 2013: 39), tarih boyunca din ya da inanç sisteminin

³ Arketip; ilk yaratıldığına inanılan mekân anlamında kullanılmıştır.

mensupları, kendi kutsal saydıkları bölge veya mabetlerinin en güçlü ve en kutsal olduğuna inanmışlardır. (Aras, 2011: 63)

Örneğin, Osmanlı'larda, fethedilen gayrimüslim yerleşimlerinin en büyük mabedinin kılıç hakkı olarak mescide dönüştürülmesi uygulaması dikkat çekmektedir. Bu strateji, diğer dinlerde de söz konusudur; meselâ Haçlı saldırıları sonrasında Kudüs bir süre Hıristiyanların eline geçmiş ve bu sırada İslam mabedi olan Mescidü'l-Aksa ile Kubbetü's-Sahra derhal kiliseye dönüştürülmüştür. Bu, siyasal egemenliğin ve dinî üstünlüğün bir sembolü olarak ortaya konmuş bir tercih olarak algılanmaktadır. (Sevinç, 2013: 53)

Benzer bir örnek olarak bir Alevî için cem evinin mabet olarak tanınmasının, özünde Alevî kimliğinin onanması olarak sembolik üst bir gösterge şeklinde belirmesini zikredebiliriz. (Sevinç, 2013: 54)

İnsanlar, çeşitli zaman dilimlerinde dini olayların meydana geldiği yere, çevreye veya mekâna bağlanarak, orada dini tecrübe etmeye çalışmaktadırlar. Kutsal olduğuna inanılan bu yerler “kutsalla karşılaşılan alanlar” olarak kabul görmektedirler. (Aras, 2011: 63)

“Kutsal mekân algısı ve bu tür yerlerin ziyareti tarih boyunca bütün inançlarda mevcut olmuştur. Kutsal mekânları ziyaretin sebebi, o mekânın kutsiyetinin bahsedebileceği maddî, manevî ve ahlaki faydaları elde etmektir. Kabileci, millî ve evrensel dinlerin hepsinde kutsal kabul edilen mekânlar ve bu mekânların ziyareti söz konusudur.” (Örenç, 2013: 39)

Kutsal mekân tanımlamasının başında gelen “Hac mekânları”, M.Ö.2000'li yıllardan itibaren, Yakın Doğu'da özellikle vahalarda ve şehir kültürünün hâkim olduğu yerlerde bulunmaktadır. M.Ö. 2300'lü yıllara ait Akad tabletlerine göre, Asur'daki Ninova, Babilonya'daki Ur, Nippur, Susa, AnSan, Adanidun ve Sabu gibi yerleşim merkezlerinde bulunan çeşitli kutsal mekânlar birer hac merkezi olarak kullanılmıştır. Aynı şekilde Hititler' de, Eski Çin'de, Hinduizm'de, Budizm'de, Japon ve Mısır dinlerinde de kutsal sayılan ziyaret mekânlarının ya da mabetlerin varlığı

dikkati çekmektedir. Hac, Sami dinlerinde de temel bir ibadet tarzıdır. Örneğin Tevrat'ta, Yahudiler'in yılda üç kez Kudüs'de bulunmaları kutsal bir vecibe olarak belirtilmektedir. (Güner, 2001: 176)

Dini yapılar, buldukları yer, zaman, inanış farkı gözetmeksizin, gök ile yer arasında bir köprü işlevine sahiptirler. Bunu en iyi ve en kolay olarak dini yapıların mimarisinde, tapınaklarda gözlemleyebiliriz. (Arpacıoğlu, 2006: 36)

Örenç (2013: 29), Eliade'nin mabedin kutsallığına dair şu sözlerini aktarmaktadır; “En üst düzeyde kutsal yer, tanrıların evi, yani mabetler, sürekli olarak evreni yeniden kutsal kılar, çünkü o, hem âlemi temsil etmekte, hem de aynı zamanda içermektedir. Netice olarak tapınak sayesinde âlem, kendi bütünlüğü içinde tekrar tekrar kutsallaşır. Kirlenmişlik derecesi ne olursa olsun, dünya, kutsal yerlerin kutsallığı sayesinde mütemadiyen arınmaktadır.”

Geleneksel toplumlar ortak bir özellik olarak, daima “dünyanın merkezinde” olan, Yukarı'ya açılan ve “ Aşkın dünya” ile ilişki kurmanın kendisine ibadet etmekle mümkün olduğu bir mekânda yaşamak isterler. Başka bir ifadeyle, dinin temel unsurlarından biri olan ibadetlerin pek çoğu bir mekânı gerektirmektedir. İşte tamamen sembolik özellikler taşıyan bu mekânlar tapınaklardır. “(Tapınakların) kendi alışılmış çevrelerinin boyutu ne olursa olsun, onlar sürekli olarak bir “kozmoz”, eksiksiz ve organik bir dünya içinde yaşamak istemektedirler.” (Kılıç, 1995: 59)

Mabet kelimesi, bir dine bağlı olanların belli zamanlarda toplu olarak veya tek başlarına ibadet etmeleri için yapılmış özel mekânı ifade etmektedir. (Güç, 2003: 276) Türkçe kökenli ‘tapınak’⁴ kelimesi ise, “istemek, dilemek, inanç yolunda çalışmak, tanrıya yönelmek yeri” anlamlarına gelmektedir. Birbiri yerine kullanılabilen bu her iki kelime de bize, dini eylemlerin hareketsiz ve atıl kalarak

⁴ Türkçede yeni bir terim olarak kullanılan tapınak sözcüğü, Yunanca ‘temno’ ve Latince ‘templum’ ifadelerinin karşılığıdır ve bununla genelde İslam’ın dışındaki dinlerin ibadet yerleri kastedilmektedir. (Demir, 2014: 9)

değil, bilakis iyi amaçlar için karşılık beklemeden çalışarak Yaratıcıya yakınlaşmak anlamına geldiği bilgisini vermektedir. (Arpacıoğlu, 2006: 37)

Mabetler yaydıkları manevî ışıklarla kâinat ve kutsallığın esas kaynağı arasında bir köprü oluşturarak bu ikisini birbirine bağlamaktadırlar. (Kılıç, 1995: 61)

İbadetler, dinlerin temel unsurlarından biri olduğu ve çoğu zaman bir mekânı gerektirdiği için, bütün dinlerin mabedi ifade eden kelime veya kavramlar yanında kendilerine has mabet anlayışları da vardır. (Demir, 2014: 10)

Bir toprağa yerleştiğinde, orada oturabilmesi için insan ona değer ve şekil verir. Ve insan bir mabet inşa ettiğinde, onunla arketipi arasında mükemmel bir benzerlik oluşturarak ona güç ve etkililik atfeder. (Schwarz,1997: 293)

Mabet kavramı döneme, miras alınan kültüre, mimari anlayışa ve doğal şartlara göre değişim gösterse de, fenomen olarak evrensel nitelik taşımaktadır. (Küçükaşcı, 2004: 91)

Mabetler, birlik ve bütünlük fikirlerini sağlamlaştıran, birlikte gerçekleştirilen ve hepsi birer kutsal tören olan ibadetlere kucağını açan, böylece de çeşitli yollardan devamlı surette manevi hayatları tazeleyip besleyen mimari unsurlardır. (Arpacıoğlu, 2006: 37)

Kılıç'a göre; Doğu medeniyetlerinde özellikle mabet, varlık şemasında önemli bir yer işgal etmekte ve mabetler sayesinde Aşkın model'in bir benzeri yeryüzünde oluşturulabilmektedir. Mabetler yeryüzünü daima kutsallığa yakın tutabilmekte böylece de dünya mabetler sayesinde "global bir manevi boyut"a ulaşabilmektedir. "Bozulmuşluk derecesi ne olursa olsun dünya mabetlerin kutsallığıyla sürekli olarak aklanıp temizlenmektedir." (Kılıç, 1995: 61)

Bir simge, işaret, öteye ait olana bir gönderimde bulunma ve kutsal hissini somut göstergesi olarak mabetler; insan, evren ve kutsallık kaynağı ilişkisinde merkezî bir öneme sahiptir. (Örenç, 2013: 28)

“Mabetler daha çok sosyal bir olgu olarak, ait olduğu dinsel öğretinin toplumda ve insanın tinsel dünyasında nasıl bir kimlik ve silüet haline geldiğinin somut göstergeleridir.” (Küçükaşcı, 2004: 91)

Konuyla ilgili araştırmalardan anlaşıldığı üzere mabetler; kültürel sistemde bir sembol olarak yer edinmekte, bununla birlikte bir eş fonksiyon olarak, kültürel kodlardaki ‘kutsal’lar, semboller aracılığıyla bu mimari yapılarda dışavurulabilmektedirler.

Bu sebeple, mabetlerin sembolik ifadeciliğini temin eden ana etmenlerden biri olarak mimarilerinin değişim ve dönüşümü dikkate alınmalıdır. (Sevinç, 2013: 62) Mabetlerin mimari tasarımlarının, kutsallığını yansıttıkları inanç sisteminin esaslarını temsil ettiği kadar, inşa edildikleri dönemin sosyal ve kültürel yapısına dair belge niteliğinde sembolik vurgularla da dolu olduğu gözlemlenmektedir.

Semboller kutsalla iletişimde vazgeçilmez unsurlardan birisi olarak karşımıza çıkmakta (Örenç, 2013: 33) ve her ne kadar bizim için apaçık olmayan âlemin yapısını gösterecek de, işaret etmekte oldukları objektif gerçeği yok etmeyerek, ona ‘dikeylik’ boyutu eklemektedirler. (Arpacıoğlu, 2006: 38)

Kutsala ilişkin tecrübeler çoğu zaman insanın yaşadığı dünyadan aşına olduğu sembollerle veya mesellerle ifade edilmektedir. Kutsal-sembolik dil ilişkisi bu bağlamda özellikle önem kazanmaktadır. Bu bağın ortadan kalkması ya da dejenere olması, sembollerin işaret ettiği şeye götüren imaj olmaktan çıkıp bir ikona, yani bir idole/puta dönüşmesi tehlikesini taşımaktadır. Bu minvalde, putperestliğin, kutsalın ifadesindeki araçların ya da sembollerin, bizatihi kutsal kabul edilmesiyle ortaya çıktığı düşünülebilir. Sonuç olarak insanın, metin, zaman, mekân, eşya vb. şeylerin nihai anlamda kutsal değil, kutsalla ilişkili şeyler olduklarının bilincinde olması ve bu bilinci koruması zaruri bir konudur. (Örenç, 2013: 30)

Küçükaşcı (2004: 91) semavi dinlerde mabetlerin ibadet odağı olan ‘kutsal varlık’la ilişkili olduğunu ve her beşerinin dünyada Tanrı’nın rahmetini yaymak için kendini

açığa vuracağı bir yeri bulunduğunu söylemektedir. Zira insanlar göremedikleri tanrılarını bir bina vasıtasıyla sembolleştirmek isterler.

Genellikle soyut olarak tasavvur edilen mabetler, Tanrısal gücün yansıdığı mekânlar olarak kabul edilmekte ve bu kutsal mekânlar, insanları gök ile yere bağlayan bir akstaki 'kavşak' olarak tanımlanmaktadır. (Küçükaşcı, 2004: 91)

Herhangi bir coğrafi alana, bir mekâna veya yapıya kutsallık atfedilmesi ve böylece diğer mekânlardan ayrı tutulması geleneği, farklı şekillerde de olsa hemen hemen bütün inanç sistemlerinde mevcuttur. İlkel kültürlerde, ölmüş ataların kabile fertlerine görüldüğü yer olduğu için kutsal sayılan alanlar vardır. Sümerler'de tapınaklar tanrının insanlara tecelli ettiği mekânlar olduğu için diğer bölgelerden farklı ve kutsal kabul edilmiştir. Benzer şekilde Babilanya ve Asur coğrafyasında da zigguratlar, içlerinde tanrıların ikamet ettiğine inanıldığı için kutsal mekân sayılmışlardır. (Öğüt, 1997: 127)

Çok tanrılı dine sahip kültürlerde (Yunan, Mısır, Hint vb.) kutsalla çok daha yoğun bir temas durumu söz konusuydu ve tapınaklara tanrı ve kutsal kavramına gönderme yapan isimler verilmekteydi.⁵ (Özel, 1998: 6)

Grek ve Roma topraklarındaki kutsal mekânlara girmek özel ritüellere bağlı idi ve bu yerleri diğer alanlardan ayıran önemli tabular bulunmaktaydı. Hinduizm'de de başta tanrıların ikamet ettiği mekânlar olarak görülen tapınaklar olmak üzere, girilmesi özel hükümlere bağlı kutsal alanlar bulunmaktadır. (Öğüt, 1997: 128)

Tek tanrılı dinler de ise tapınaklar bir toplanma yeri olarak öne çıkmakta, özellikle erken dönemlerde mabetlere kutsallık atfedilmemektedir. Bunun sebeplerinden birisi bir nesne ya da yapıya putperestçe tapınmanın önüne geçmektir. Fakat zamanla daha geniş kitleleri etkilemek ve dine katılımlarını artırabilmek için tapınaklar çok daha görkemli şekilde inşa edilme başlanmış, bu da onlara kutsal niteliğini kazandırmıştır. Örneğin, Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde büyük konutların belirli bölümleri ibadet için kullanılıp, inanalar nerede bulunuyorsa kilise orası sayılırken, ilerleyen zamanlarda kiliseler genel konut mimarisinden ayırt edilebilir şekilde inşa edilmeye

⁵ Tapınak adlarının kelime kökenleri hakkında bkz. (Özel, 1998: 5)

başlanmıştır. Kiliseler 4. yydan itibaren “Göksel Şehir” olarak tanımlanmış, 7. yy.dan itibaren de kutsanmaya ve kutsal sayılmaya başlanarak ilerleyen dönemde “Tanrı’nın Evi” olarak anılmıştır. (Özel, 1998: 6)

Hıristiyanlıkta, ilk başlarda kutsallık kavramı yalnızca Tanrı ve O'na inananlarla sınırlandırılmıştır. Rûh’ul-kudüs’ün⁶ formüle edilişinden itibaren kutsallık onun aracılığıyla elde edilebilen bir "izzet" olarak düşünölmeye başlanmıştır. 5. yüzyıldan itibaren sakramentlerin⁷ formüle edilmeye başlanmasıyla birlikte, o zamana kadar daha çok soyut anlamda etkili olan kutsallık kavramı bazı somut nesnelere veya kişilerin kutsallaştırılması şeklinde değışime uğramıştır. Böylece kutsal kişiler (azizler ve din adamları) ve hatta nesnelere (kutsal emanetler) ortaya çıkmaya başlamıştır. (Demirci, 2002: 496)

Hıristiyanlar için bir coğrafyaya kutsallık kazandıran figür Hz. İsa ile ilgilidir. Hz. Âdem de burada yaratıldığı ve Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği yer olduğuna inanılan Golgota ismindeki yer kutsal bir bölgedir. Hıristiyanlık ta özellikle 4. yüzyıldan itibaren kutsal olarak kabul edilen mekânlar daha çok hac fonksiyonunu üstlenen yerler olmuştur. (Öğüt, 1997: 127)

Ortadoğu'da kutsal anlayışının en belirgin olduğu din olan Yahudilikte, Yehova'nın insanlara tecelli ettiği yer kutsal sayılır. Belli bir mekânın kutsal olduğunu belirtmek üzere İbranice’de yaygın olarak makdis ve makom kodeş tabirleri kullanılır. Mişna'ya yansıdığı şekliyle Yahudi düşüncesi İsrail'in her yerini kutsal kabul etmekle birlikte bu yerler arasında da bir derecelenme durumu söz konusudur. Buna göre; İsrail yeryüzünün, Kudüs İsrail'in, tapınak Kudüs'ün, Sunak ise tapınağın en kutsal alanı olarak kabul edilmektedir. (Öğüt, 1997: 127)

Yahudi Dini’nde kutsallığın atfedildiği pek çok unsur bulunmaktadır. Yahudilerde bütün nesnelere Tanrı'ya nispetle kutsallık kazanmasına en iyi örnek “ahid sandığı”dır. Eski Ahid'de başta Tanrı olmak üzere; kâhinler, İsrailoğulları, Sina Dağı,

⁶Kutsal Ruh, Hıristiyanlıktaki teslis inancının üçüncü ayağıdır. Baba ve Oğul ile birlikte Tanrı'nın ruhu olduğuna da inanılmaktadır. "Kutsal Ruh"un Arapçası Ruhul-Kudüs'tür.

⁷ Hıristiyanlıkta Tanrı'nın aktif olarak yer aldığına inanılan kutsal ayinler.

İsrail diyarı, Kudüs, Süleyman Mabedi, mabeddeki eşyalar, ibadet malzemeleri, ahid sandığı, çadır, Urim ve Tumim⁸ kutsal kabul edilmektedir. (Demirci, 2002: 496)

Müslmanlar için her şey Allah'ın iradesi altındadır ve eşittir. Bu sebeple diğer dinlerdeki kutsal- profan ayrımı camiler için geçerli değildir. (Özel, 1998: 7) İslam inancına göre, önemli olan yerin temiz olması ve kişinin Kâbe'ye yönelebilmesidir.⁹

4.2. İslam Mimarisi'nde Kutsal Mekân Anlayışı

“İslam mimarisi Kutsal Sanat'ın bir disiplinidir.”

Turgut Cansever (2005)

“İslam'da Kutsalın kaynağı mutlak olarak Allah'tır ve bütün kutsallıklar ondan kaynaklanmaktadır.” Kuran ve hadislerde kutsal olduğu belirtilen varlıklar, kaynağını Allah'tan alırlar ve Allah'ın özelliklerinden birisinin tecelli etmesi üzerine kutsal olurlar. Bu varlıklar asıl kutsal varlığı güçlü bir şekilde çağrıştırdıkları için, kendilerinden öte bir gerçekliği yansıtır durumda bulunmaktadır. (Örenç, 2013: 28)

İslam'da da, diğer bütün dini geleneklerde olduğu gibi, kutsal ve kutsala yönelik tecrübeler insan yaşamının önemli bir alanı olarak değerlendirilmektedir. Bununla birlikte özellikle kutsiyetin merkezi konusunda farklı inanç sistemlerindeki farklı yaklaşımlar dikkati çekmektedir. “İslam, kutsiyetin yegâne merkezi olarak yalnızca Allah'ı kabul edip her türlü kutsal algısını Allah'ın mutlak birliğine ve merkeziliğine dayalı 'Tevhid' öğretisi çerçevesine oturturken diğer birçok dinde kutsiyetin merkezi konusunda farklı telakkilerin varlığıyla karşılaşmaktadır.” (Örenç, 2013:8)

⁸ Urim ve Tumim, İsrâiloğulları'nın onlar vasıtasıyla Tanrı'nın iradesini anladıkları mahiyeti bilinmeyen nesnelere. Yahudiler, Tanrı'nın Hz. Musa'ya Urim ve Thummim'i hüküm göğüslüğü içine koymasını emrettiğine ve sonraki dönemlerde de Başkâhin'nin, İsrail milletiyle ilgili şüpheli ve tehlikeli durumlarda bunları kullanarak Tanrı'nın iradesini öğrendiğine inanmaktadırlar. Bkz. İslam Ansiklopedisi, C.12, s:117.

⁹ İslam Peygamberi de “Yeryüzü benim için mescid ve temizleyici vasfa sahip kılındı. Ümmetinden her kim, bir yerde namaz vaktine girerse namazını kılsın” demiştir.

Seyyid Hüseyin Nasır, “Müslümanlar sınırları, Kuran sedasıyla çizilmiş bir yerde yaşar” diyerek (Schimmel, 2004: 74) İslâmî mekânın tasvirinde, Allah’ın kelamı olarak kabul edilen kutsal kitap Kuran’ın, o mekâna nüfuz etmesini esas almıştır.

Kur'an-ı Kerim'de bizzat Kur'an'ın kutsallığı¹⁰, bazı nesnelere¹¹ ve zamanların¹² mübarek kılındığı belirtilmektedir (Öğüt, 1997: 128) ve bazı özel mekânlar; ‘harem’, ‘mukaddes¹³’ ve ‘mübarek¹⁴’ kelimeleriyle nitelendirilmektedir. Bu özel mekânlardan özellikle Mekke ve civarı için ‘harem’, Arz-ı Mukaddes ve Mukaddes Tuvâ vadisi¹⁵ için ‘mukaddes’, Mekke, Mescid-i Harâm, Mescid-i Aksâ¹⁶ ve çevresi, hattâ Mukaddes Tuvâ vadisinin bulunduğu yer için de ‘mübarek’ kelimesi kullanılmıştır. (Demir, 2014: 26)

Bunlarla birlikte, insanlar için yeryüzünde kurulan ilk mabedin Mekke'deki mübarek ev ‘Kâbe’¹⁷ olduğu ifade edilmektedir. Bazı yerlerin diğerlerinden farklı olarak ilahi feyiz ve berekete, insanların manevi açıdan temizlenme ve arınmalarına mahal kılındığı belirtilmektedir. Buralara özel bir anlam ve önem atfedildiğini gösteren bu ayetler yanında diğer bazı ayetlerde de¹⁸, Allah’ın evi kabul edilen Kâbe’nin bulunduğu Mekke şehri ve çevresinin her türlü tecavüzdü korumuş güvenli bir yer (harem) olduğuna işaret edilmiş ve bu alanla ilgili birtakım özel hükümler konmuştur. (Öğüt, 1997: 128)

Harem ve muharrem kelimeleri sözlükte, “yasaklanmış, korunmuş, dokunulmaz” manasına gelen ‘haram’ kelimesiyle eş anlamlı olarak yer almaktadır. Harem lafzının bu isimle adlandırılmasının sebebi, Allah’ın, başka yerde haram sayılmayan pek çok

¹⁰ En'am Suresi, 6/92; Enbiya Suresi, 21 /50.

¹¹ Nur Suresi, 24/35.

¹² Duhan suresi, 44/3.

¹³ Mukaddes; manevi kirlere arınmış anlamına gelmektedir.

¹⁴ Mübarek; ilahi bereket, hayır ve feyze sahip anlamına gelmektedir.

¹⁵ Mukaddes vadi Tuva (Taha Suresi, 20/12; Naziat Suresi, 79/16), Allah’ın Hz. Musa ile konuştuğuna inanılan mübarek yerdeki vadidir (Kasas Suresi 28/30). Arz-ı Mukaddes ise (Maide Suresi, 5/21), Hz. Musa’nın kavmine vatan olarak seçtiği ve bereketli kıldığı (Araf Suresi, 7/ 137) topraklardır. (Öğüt, 1997: 128)

¹⁶ İsrâ Suresi, 17/1.

¹⁷ Al-i İmran Suresi, 3/96.

¹⁸ Bkz. Bölüm 4.3.1.

başta olmak üzere, Arafat, Mina, Müzdelife, Safa ve Merve bunlardandır. (Örenç, 2013: 41)

Örenç (2013: 42-43), bir mekânın İslami anlamda kutsal sayılabilmesi için şu özellikleri karşılıyor olması gerektiğini belirtmektedir;

- Kuran ve hadislerde bu yerin mukaddesliğine dair bir ifade veya bu anlama gelebilecek bir söylemin yer alması,
- Bu mekânın diğer mekânlarda bulunmayan yüce/üstün niteliklerin ve benzer mekânlarda olmayan bir ibadetin olması,
- Bu mekânda yapılan ibadetlere çok ecir ve mükâfatın vaat edilmesi, ibadetlerin terkinde ve kutsiyetine aykırı hareket edilmesi durumunda ise ceza bulunması,
- Şirk başta olmak üzere tüm manevi kirlerden uzak, manen arındırılmış temiz kılınmış bir yer olması,
- Bu mekânda yapılan ibadetin dünya ve ahiret için bir bereket kaynağı olabilmesi ve böylece dünyevi ve uhrevi mükâfatlarla bu kutsal mekânın devamlılığı ve cazibesinin temin edilebilirliğinin olması.

Schimmel (2004: 74) kutsallık atfedilen yerleri incelemeye ‘mağara’ dan başlamayı önermektedir. Kuran’da ‘Kehf Suresi’nde (18. Sure) mağaraya ilişkin Ashab-ı Kehf, bilinen adıyla ‘7 Uyurlar’ kıssasından bahsedilmektedir. Yine Hz. Peygamberin ilk vahyi Hira Mağarasında alması da mağara mefhumuna kutsallık atfedilmesine sebep teşkil etmektedir.

Burckhardt (2005: 166) İslam Sanatı kitabında, kutsal mimaride sanat ve teknik, ya da estetik arayışı ve inşa yöntemi arasında hiçbir ayrılık olmadığını söyler. O’na göre inşaat sürecinde ortaya çıkabilecek statikle ilgili sorunların kesin çözümü, bütün kutsal mimariyi düzene koyan ve “çokluğu birlikle buluşturan” değerli bağlantıyı, kendi tarzında ifade etmekte olan ve sembolizm unsurlarıyla donanmış “niteliksel geometride” yatmaktadır. Ve böyle bir anlayışın örneği de, dikdörtgen bir temel ile

merkezi bir kubbeden oluşan ve bütün çeşitlemeleriyle Osmanlı'lar tarafından geliştirilmiş cami fikridir.

İslam'ın kutsal mekânları olan camiler, hem ibadet ve eğitim yönüyle bir manevi merkez olarak, hem de temel İslamî fikrin fiziksel yansıması ve bu fikrin biçim bulduğu alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. (Arpacıoğlu, 2006: 36)

“...Allah, insanların bir kısmını diğerleriyle savmasaydı manastırlar, kiliseler, havralar ve içinde Allah'ın adı çokça anılan camiler yıkılıp giderdi...” Hac Suresi, 22/40.

Kuran'da geçen bu ifadelerle göre, Allah'ı zikretmek için inşa edilip içlerinde Allah'ın isminin anıldığı bütün mekânların varlığı onaylandığı, aynı zamanda bu mekânların saldırı ve tecavüzlere karşı korunmasının gerekliliği vurgulanmaktadır.

Bu bağlamda Kuran'ın, hem bütün ilâhî kitapların hem de Allah'ın isminin anıldığı bütün ibadet yerlerinin kutsallık ve dokunulmazlığını ifade ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. (Örenç, 2013: 35)

4.3. Kâbe

Bu bölümde İslam Dini 'kutsal'larının ilk sıralarında yer alan ve İslam Mimarlık Tarihi için başlangıç noktası sayılan Kâbe, tarihi, bilimsel ve tasavvufî kaynaklarda yer alan bilgiler ışığında, mimari sembolizm bağlamında incelenmektedir.

Kâbe, çalışmanın eksenini oluşturan 'Kutsal', 'Sembol' ve Mimarlık' kavramları için ortak payda oluşturması ve çalışmanın bu bölümünde seçilen özel alan olan İslam Mimarlığı için bir mihenk taşı olması açısından özel önem arz etmektedir. Bu kutsal mabet, bünyesinde pek çok sembolü barındırmasının yanı sıra kendisi başlı başına bir

sembol ve ikon yapıdır. Bu gibi özellikleriyle Kâbe, çalışmanın ana başlığı olan Mimarlıkta Sembolizm'in açılımının yapılması için seçilen yapı olmuştur.

Bu bölümde sırasıyla; yapının Müslüman'lardaki kutsallık algısına ve tarihi sürecine değinildikten sonra, oldukça sade ve yalın olan mimarisi –yakın çevresiyle birlikte kısaca tanımlanmaktadır.

Kaynaklarda yoğun olarak rastlanan yorum ve görüşler üstünden; Kâbe'nin biçim ve merkez sembollerinin izleri ortaya koyulmaktadır. Özellikle merkez sembolizmine dair detaylı açılımlar yapılmaktadır.

Son olarak da Kâbe'nin sembolizmlî mimarisinin tasarımlara yansıması konusuna değinilmekte, özellikle de Selimiye Camii müezzin mahfili hakkındaki yorumlara yer verilmektedir.

4.3.1. Kâbe; Bir Kutsal Sembol

“Şüphesiz âlemlere bereket ve hidayet kaynağı olarak insanlar için kurulan ilk ev –mabed- Mekke'deki –Kâbe-dir.”

Âli İmran, 3/96.

Tüm İslam Âleminin ibadetlerinde kendisine yöneldiği ve İslam'ın beş temel ibadeti arasında olan Hacc'ın gerçekleştirildiği mekân olan Kâbe, İslam'da kutsal kabul edilenlerin ilk sıralarında yer almaktadır.

Pek çok sembolle donanmış bulunan Kâbe; bir taraftan Müslüman'ların namazlarında, kendisine yöneldiği “hedef’e işaret etmekte, bir taraftan da “Mutlak Âlem” ile fani âlem arasında bir geçit, bir kapı ve bir manevi aralık oluşturmaktadır. (Kılıç, 1995: 65)

Cansever (2010a: 27), Kâbe'nin aslında Allah'ın ebediliğinin, değişmezliğinin bir sembolü olduğunu söylemektedir.

Kâbe’yi ziyaret edip, ona saygı göstermekle Müslümanlar Allah’a itaat etmiş ve ona tazim ve hürmet etmiş olmaktadır. Bu sebeple Kâbe Allah’ın şeâirinden sayılmıştır. Şeair ‘şiar’ kelimesinin çoğuludur; İslamda sembolizmden söz ederken özellikle göz ardı edilmemesi gereken ‘şiar’ kavramı, dinî terminolojide Allah’a kulluk etmeye vesile olan, saygı gösterilmesi ve korunması gereken belli ibadet, işaret ve semboller anlamına gelmekte olan terimdir. Ayırıcı özellik, nişan, alamet gibi anlamlara gelen şîâr, çoğul halde şeâir kelimesiyle, Kuran’da hac ibadetinin konu edildiği dört yerde geçmektedir. Bu âyetlerde hac veya umre münasebetiyle aralarında yürünen Safâ ve Merve ile kurban edilecek hayvanların Allah’ın koyduğu dinî simgelerden olduğu²⁰, söz konusu simgelere saygısızlık edilmemesi gerektiği ve bunları yüceltmenin Allah’a bağlılıktan kaynaklandığı belirtilmektedir²¹. Şah Veliyyullah ed-Dihlevî, şeâirin alanını daha da genişleterek ibadetlerin yanında Allah’ın kendine has kıldığı ve mânen O’na yaklaşma vesilesi yaptığı, duyularla algılanabilen dinî sembolleri de bu terim içinde kabul eder. Buna göre en büyük dört şîâr; Kur’an, Kâbe, Peygamber ve namazdır. Bunlara saygı göstermek Allah’a saygı göstermek, saygısızlıkta bulunmak O’na saygısızlık yapmak hükmündedir. (Özervarlı, 2010: 123-124)

Şenalp (1988: 10) Kâbe’yi, “Hak’la “ünsiyeti” olması icabeden "insan'a yaradılışının gaye ve sırrını hatırlatan, aslî vatanına yabancılaşmamasını telkîn eden, ilâhi bir hidâyet sembolü” olarak tarif etmekte ve Kâbe’nin, tevhîdin ve kudretin anlamlarıyla yüklü, öte âlemin (ahretin) işareti ve sembolü olan kudsî bir yapı olduğunu söylemektedir.

Kâbe ve onu çevreleyen alan, orada bulunan müminler için bir güvenlik ve manevi yükseliş basamağı olarak, İslam dininin mukaddes mekânları olarak sayılmaktadır. Kılıç’a göre bu mekânlar, coğrafyaya olduğu kadar tarihe de hâkim olan dikine ve Mutlak olana sevk eden yüksek bir boyutun simgesidir. (Kılıç, 1995: 64)

İslam geleneğinde Allah’ın sembolik olarak bulunduğu bu kutsal mekân, yeryüzünde Allah’ın birlik ve kudretinin en anlamlı tecellisi, Allah ile insan arasındaki diyalogun

²⁰ Bakara Sûresi, 2/158; Hac Sûresi, 22/36.

²¹ Mâide Sûresi, 5/2; Hac Sûresi, 22/32.

başlangıç noktası, arakesiti ve İslam âleminin birliğinin esası olarak ifade edilmektedir. (Küçükaşcı, 2004: 91)

Kâbenin kutsallığı Kur'an ayetleriyle de sabittir.²² Bu İlahi mabedin kutsiyeti açısından önemi Kur'an-ı Kerim'de defaatle zikredilmiş, Kuran'ın ana eksenini oluşturan "Tevhidi Davet", soyut ve somut düzlemde Kâbe'ye teveccühle neticelenmiştir. (Kılıç, 1995: 51)

Çalışmanın bu bölümünde Kâbe'nin kutsallığı konusunu Kuran'la temellendirmek doğru bir yaklaşım olarak görülmektedir.

Kuranî ifadesiyle²³ bir "Hudâ" olan Kâbe, Mutlak Hakikat'e ve O'nun birliğine müşahhas bir işaret- sembol olarak kabul edilmektedir. Sözlükte "amaca ulaştıran kılavuz, işaret, delalet" gibi anlamlara gelen "Hudâ" kelimesi ile Kâbe'nin bütün insanlar için bir kible olduğuna ve kendisi vasıtasıyla Allah'a ulaşılan nokta olduğuna vurgu yapılmıştır.(Kılıç, 1995: 65)

Kâbe, Kur'an-ı Kerim'de kendi özel ismiyle iki defa anılmakta²⁴, bu ayetlerin ikisi de muhataplarını bu malum binaya ve onun manevi kıymetine yönlendirmektedir.

Ayrıca yine Kur'an'da yer alan²⁵ Beyt, Beytullah, el-Beytü'l-Atîk²⁶, el-Beytü'l-Haram²⁷, el- Beytü'l-Muharrem²⁸, el- Mescidü'l-Haram²⁹, el- Beytü'l-Ma'mûr³⁰, el- Meş'arü'l- Haram, Beniyye, Devike, Kadis, Kible, Hamsa, Müzheb gibi, taşıdığı

²² "Hz. Peygamber (s.a.s), kiblesini Kâbe'ye çevirince, Yahudiler onun nübüvveti hususunda ileri geri konuşmuş ve şöyle demişlerdir: "Beyt-i Makdis Kâbe'den daha faziletli ve kible yapılmaya daha layıktır. Çünkü orası, Kâbe'den önce yapılmıştır, mahşerin olacağı yerdir ve bütün peygamberlerin de kiblesidir. Durum böyle olunca, kiblenin Beyt-i Makdis'den Kâbe'ye çevrilmesi bâtildir." İşte Allah Teâlâ, Yahudilerin bu iddiasına, "*Şüphesiz insanlar için konulan ve âlemler için mübarek ve hidâyet olan ilk ev, elbette Mekke'de olandır*" diye cevap vermiş ve Kâbe'nin, Beyt-i Makdis'den daha faziletli ve şerefli olduğunu beyân etmiştir. (Demir, 2014: 24)

²³ Âli İmran Suresi, 3/96

²⁴ Maide Suresi, 5/95, 97.

²⁵ Bakara Suresi, 2/125, 127, ı 58; Âli İmran Suresi, 3/96, 97; Enfal Suresi, 8/35; Hac Suresi, 22/26; Kureyş Suresi 106/3)

²⁶ Hac Suresi, 22/29, 33.

²⁷ Maide Suresi, 5/2, 97.

²⁸ İbrahim Suresi, 14/137.

²⁹ Bakara Suresi, 2/144, 149,150; Maide Suresi, 5/2; Tevbe Suresi, 9/7, 19, 28.

³⁰ Tûr Suresi, 52/4.

anlamaların ifadesi olarak çeşitli isimlerle de anılan bu kutsal mabed için, halk arasında daha çok Kâbe-i Muazzama tabiri kullanılmaktadır. (Ünal, 2001: 15)

Sembollerle anlatımın Kuranî bir üslup olduğu göz önünde tutulursa, Kuran’da Kâbe için kullanılmış her bir ismin, işaret ettiği anlamları temsil eden birer sembol olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Beytullah, Allah’ın evi demektir, Allah’ın evinden maksat da Kâbe’dir.

Özellikle iki ayette “Benim evim” ifadesi geçmektedir. Ev kelimesinin bizzat Allah’a atfedilmesi, bu evin kutsallığına işaret etmek, şeref ve kıymetini yüceltmek için olup, Allah’ın orada ikamet etmesi anlamına gelmemektedir. (Kılıç, 1995: 52)

El Atîk ismi “çok eski ve kadim” anlamlarına gelmektedir ve şu ayetin bu anlama işaret ettiği kabul edilmektedir;

“İnsanlar için yeryüzünde kurulan ilk ev, Mekke’de bulunan mübarek ve âlemler için bir hidayet kaynağı olan Kâbe’dir.”

Âl-i İmrân Suresi, 3/96

Bu ayette Kâbe, tüm evrenler ve tüm toplumlar için bir bereket kaynağı olması sebebiyle “mübarek” olarak tanımlanmıştır; mübarek kelime anlamı olarak artmak, çoğalmak anlamlarına gelmekte ve bu ayetle de Kâbe’de yapılan ibadetlerin manevi mükâfatının artacağı kastedilmektedir. (Kılıç, 1995: 64)

Beyt’ül- Atîk ismi, başka bazı görüşlere göre; Allah’ın bu kutsal evi zalimlerin saldırılarından muhafaza ettiğine ve Nuh Tufanında sular altında kalmaktan kurtarmış olduğuna işaret etmektedir. El Atîk, “azad olunmuş, hür” anlamlarına da gelmektedir. (Kılıç, 1995: 53-54)

Kur'an'da, Allah'ın evi kabul edilen Kabe ile Mekke ve çevresinin her türlü tecavülden korunmuş güvenli bir yer (harem) ve insanların manen temizlenip arındığı bir mahal olduğuna işaret edilmiş ve bu alanla ilgili birtakım özel hükümler

konularak çevresi ‘alem’lerle (işaretlerle) sınırlanmıştır.³¹ Kâbe’nin bir emniyet yeri olarak görülmesi, Oraya sığınan herkesin canından ve malından emin olabilmesi nedeniyledir. (Kılıç, 1995: 63)

“Çevrelerinde insanlar kapılıp götürülürken, Bizim, Mekke’yi güven dolu kutsal bir yer kıldığımızı görmediler mi?” (Ankebut Suresi, 29/67) ayeti de buna işaret etmektedir. (Kılıç, 1995: 63)

Beyt-i Harâm; mukaddes, korunulan ve sakınılan ev anlamlarına gelmektedir ve Mekke’de Kâbe’nin bulunduğu alandaki mescidin genel adıdır. Alanın kutsiyetine ve alana saygı göstermenin önemine binaen “Haram” kelimesinin kullanılmıştır. Beyt-i Harâm ifadesi, Kur’an’da iki yerde geçmektedir;

“Rab’lerinin lütuf ve rızasını arayarak Beyt-i Harâm’a yönelmiş kimselere tecavüz (ve saygısızlık) etmeyin.”

Mâide Suresi, 5/2.

Âyete dikkat edilirse, sadece Beyt-i Harâm’a değil, oraya yönelenlere/gelenlere bile tecavüz ve saygısızlık edilmemesi istenmiştir.

Diğer âyet ise şöyledir;

“Allah, Kâbe’yi, Beyt-i Harâm’ı, (maddi ve manevi yönlerden) insanların belini doğrultmaya sebep kıldı.”

Mâide Suresi, 5/97.

Bu âyette de, Beyt-i Harâm ifadesinin Kâbe’den bedel olarak kullanıldığı görülmektedir. (Demir, 2014: 21,39) Bu ayette Kâbe’nin, inananların ibadetlerini ifa edebilecekleri bir mekân olmasının yanı sıra, “insan hayatı ve yaşamının kendisiyle ayakta durduğu, sayesinde varoluşun istikrar ve düzene kavuştuğu bir dayanak” olması da vurgulanmıştır. Kâbe, İnsanların fiilleri ve âlemin nizamına yol gösteren

³¹ Mekke bizzat Allah tarafından harem kılınmış ve bu durum, şehrin emin bir yer yapılması için dua eden Hz. İbrahim tarafından ilan edilmiştir (Bakara 2/126; İbrahim 14/35) ve Kabe'yi kuşatan Mescid-i Haram ile çeşit i dönemlerde yenilenen bu alemler arasındaki uzaklık 6-18 km. arasında değişmektedir. (Bozkurt ve Küçükaşçı, 2003: 556)

ve kendisiyle insanların güvene ulaştıkları bir kaynak ve manevi bir sığınaktır. (Kılıç, 1995: 62)

Kâbe'nin kutsal olarak kabul görmesinin temel sebeplerinden birisi, yapının inşasında dair inanışlardır. Kâbe'nin ilk yapımıyla ilgili olarak üç görüş dikkati çekmektedir;

Bunlardan birincisi; Kâbe'yi bizzat Allah'ın yeryüzüne indirdiği ve Hz. Âdem'e melekleri örnek göstererek tavaf etmesini emrettiği şeklindeki görüştür. Nuh tufanında Allah Kâbe'yi tekrar semaya yükseltmiştir ve daha sonra Hz. İbrahim Allah'ın emri ile yeniden inşa etmiştir. (Kılıç, 1995: 228)

Kâbe'nin inşâ târîhi, Erzurumlu İbrahim Hakkı (1999: 27-28) tarafından Marifetnâme'de³² şu satırlarla anlatılır: "Beyt-i mâ'mur, Firdevs Cenneti'nde kırmızı yâkuttan "yüksek bir kubbe" idi. Hak Teâlâ, Hz. Âdem Aleyhisselâm'ı Cennet'ten yeryüzüne indirip tevbesini kabul ettikten sonra ona ikram için Beyt-i mâ'mur'u Cennet'ten bu dünyaya Kâbe'nin bulunduğu yere, Âdem Aleyhisselâm için Cennet yâdigârı olup tavâf ve ziyâret etmesi için indirdi... Beyt-i mâ'mur Hz. Âdem Aleyhisselâm'dan Hz. Nuh Aleyhisselâm'a kadar yeryüzünde idi. Tufan'dan önce semâyâ kaldırılmıştır. Kıyamete kadar orada kalıp, sonra yine Cennet'te olan yerine kaldırılrsa gerektir. Beyt-i mâ'mur'un yeryüzünde olan yerinde, Hz. İbrahim Aleyhisselâm Hak Teâlâ'nın emri ile Beyt-i Şerîfi (Kâbe'yi) bina etmiştir."

Ezrâki de, Kâbe'nin ilk prototipinin Allah tarafından Arş'ın altında kurulduğunu, sonra Allah'ın emriyle, meleklerin bu mabedin benzerini onun tam hizasında yeryüzünde inşa ettiklerini belirtmektedir. Meleklerden sonra Kâbe, Hz. Âdem tarafından inşa edilmiş, Hz. Âdem'den sonra da çocukları tarafından yenilenmiştir. Bu görüşe göre Kâbe'nin tarihi dünyanın tarihinden de eskidir. (Can, 1993: 68)

³² Mârifetnâme (H.1170, M.1757); İbrâhim Hakkı Erzurûmî'nin (ö. H.1194/M.1780) başta ahlâk ve tasavvuf konularına yer veren çok yönlü eseridir. Eser hakkında detaylı bilgi için bkz; Topaloğlu, B. (2003). "Mârifetnâme". Diyanet İşleri İslam Ansiklopedisi, C.28, s:57-59. ; EserinTürkçe Baskısı: Erzurumlu İbrahim Hakkı, (1999). Mârifetnâme 'Tam Metin'. Çev. Meyan, F., İstanbul: Bedir Yayınevi.

İkinci görüşe göre, Kâbe'nin ilk defa Hz. Âdem tarafından yapıldığı düşünülmektedir.

“Şüphesiz, âlemlere bereket ve hidâyet kaynağı olarak insanlar için ilk kurulan ev (beyt), Mekke'deki (Kâbe) dir.”

Âl-i İmrân: 3/96.

Samer Akkach'ın “Cosmology and Architecture in Premodern Islam ‘An Architectural Reading of Mystical Ideas” isimli çalışmasında, modern öncesi kaynaklara göre “Mekke'nin dünyanın göbeği ve Kâbenin de Allah'ın ilk ibadet evi” olduğu belirtilmektedir. (2005: 179)

Meleklerin yardımıyla Hz. Âdem bu ilk evin (Beytül Atik'in) yapıcısıdır. Büyük Nuh tufanında Kâbe semâya kaldırılmış ve sonrasında Hz. İbrahim (yeryüzündeki eski yerini bularak Allahın emri ve yönlendirmesiyle bu kutsal evi tekrar inşa etmiştir.³³ (Akkach, 2005:179); (Demir, 2014: 42)

Geleneksel rivayetlere göre, Kâbe'nin kaybolmasından sonra Allah, Hz. İbrahim'e evin tekrar inşa edilmesi emrini vermişti. Bunu nerede yapması gerektiğini bilmeyen Hz. İbrahim'in Kâbe'yi, Allah'ın onu yönlendirdiği “sakina” isimindeki bir bulutun yerdeki izleri üstünden yaptığı rivayet edilmektedir. Kâbe'nin semavi modelini Hz. İbrahim'e gösteren bu bulut (Sakina) barış ve merkezîyet fikirlerini sembolize etmektedir. Sakina “sükûn” kelimesinden türetilmiştir.³⁴(Akkach, 2005:179)

Üçüncü ve daha çok kabul görmüş olan görüşe göre ise, Kâbe'yi ilk defa inşa eden Hz. İbrahim ve oğlu Hz. İsmail'dir. Kuran'da belirtildiği üzere hacetmek üzere Mekke'ye insanları ilk kez Hz.İbrahim davet etmiş, hacın kriterlerini ilan ederek Kâbe'nin her yıl ziyaret edilmesini sağlamış ve ondan sonra gelen peygamberler ve toplumları da onun bu geleneğini sürdürmüşlerdir. (Güner, 2001: 177) (Can, 1993: 69)

³³ Hacc Sûresi, 22/26; Bakara: 2/124-129.

³⁴ Fetih Sûresi, 48/4.

İslam Peygamberi Hz. Muhammed'den nakledilen bir hadiste de, yeryüzünde bina edilen ilk mabedin Kâbe olduğu ve bir rivayete göre de Kâbe'nin Kudüs'teki Süleyman Mabedi'nden 40 yıl önce inşa edildiği belirtilmektedir. (Can, 1993: 69)

Kaynakların birçoğunda geçen ortak kabule göre, Allah'ın Arşı altında, meleklerle tahsis edilmiş bir cami bulunmaktadır. İslam Peygamberi Hz. Muhammed, Mekke'deki Kâbe'nin, tam olarak bu göksel caminin altında bulunduğunu söylemiştir. Bu noktadan bakıldığında Kâbe; Gök'lere, Arş-ı İlâhi'ye açılan bir pencereyi sembolize etmektedir. (Hamidullah, 1989: 15)

Kutsal- mimarlık ve sembolizm kavramlarının kesişiminde yer alması itibariyle çalışmanın esas konusuyla da yakından ilgili olan ve pek çok kaynakta kendisinden bahsedilen bu göksel cami "*Beyt'ül Ma'mur*" olarak bilinmektedir.

Diğer adı ed-Durah olan Beyt'ül Ma'mur, "manevi semada bir evdir" ve gökte Kâbe'nin tam dikey hizasındadır. Yeryüzü kullarının Kâbe'si ile manevi göklerin kulları olan meleklerin Kâbe'si, bir birlerinin izdüşümü olan birer ilahi yapıdır.

Kutsallığı Kâbe'nin yeryüzündeki kutsallığı gibidir ve içinde her gün yetmiş bin melek namaz kılmakta, bir daha da oraya geri dönmemektedirler. Beyt'ül Ma'mur nasıl ki (gökte) meleklerin Allah'a ibadet ettiği ve O'nu anarak, tesbih ettikleri bir mekânsa, Kâbe de aynı amaçla insanların namazlarında kendilerine yöneldiği ve hacda tavaf ettikleri dünyevi bir mekândır. (Kılıç, 1995: 54-55)

Kâbe, Beyt'ül- Mamur'un görsel bir replikasıdır. Beyt'ül- Mamur da kürsünün bir replikasıdır. Beyt'ül- Mamur, Kâbe'nin en yüksek göksel emsalidir. Ezrâki'nin belirttiğine göre Hz. Muhammed bir hadisinde, bu ev'in (Beyt'ül- Mamur) 15 ilahi evden birisi olduğunu söylemiştir. Bu 15 evin 7 si semada -ta ki kürsiye kadar- 7 si de arzın en alçak yerinin sınırlarına kadardır. En yüksekte ve kürsünün yakınında bulunan Beyt'ül- Mamur'dur. Her bir evin Kâbe gibi bir kutsal bölgesi vardır. Her evin semavi veya arzî abidleri (ibadet edenleri) vardır. İşte bu kozmik eksen³⁵ yüksek

³⁵ İbn Arabî'nin fütühatta belirttiğine göre bu değişmeyen eksensel ilişkiyi şöyle açıklar; "Beyt'ül- Mamur 7. semadadır ve 7. sema da diğer semalar gibi sabittir. Allah bu semaları sabit ve yerleşmiş

kozmetik varlıkların aşağıdaki kopyalarına özelliklerini aktardıkları bir kanal gibidir. (Akkach, 2005: 184)

Bir başka görüşe göre ise Beyt'ül Ma'mur, " müminin kalbi" ni sembolize etmekte ve mamur (imar edilmiş, bayındır) olabilmenin, bilgi ve ibadeti sadece Allah'a özge kılmakla gerçekleşebilecektir. (Kılıç, 1995: 55)

Kuran ve hadislerde Kâbe için kullanılan isim ve sıfatları sufiler "kalp" için kullanmışlardır. Beyt kelimesine kalpte oluşan manevi halleri ve makamları ifade edecek şekilde başka kelimeler de eklenerek çeşitli isimler meydana getirilmiştir. Mesela Kâbe için kullanılan ve "Allah'ın evi" anlamına gelen Beytullah tamlaması, tasavvufta Allah'ın tecelli ettiği insan-ı kâmilin³⁶ kalbi olup içine sevgiliden başkasının girmesi haram olduğu için bu ismi almıştır. (Aras, 2011: 110)

Bu minvalde Sargut da (2012: 9) Kâbe, insan-ı kâmilin kalbidir; "bu kalp Hz. Muhammed ve zamanın sahibi tarafından bütün nefsanî arzu ve isteklerden temizlenmiş, Allahtan başka hiçbir misafiri olmayan bir mahâl haline getirilmiştir... Allah mümin kulunun kalbini saygın bir ev ve büyük bir harem yapmış, gök ve yer kendisini sığdıramazken bu kalbin Allah'ı sığdırabildiği belirtilmiştir." demektedir. (Sargut, 2012: 107)

Aras'ın (2011: 110) İ.Hakkı Bursevi'den aktardığına göre "tasavvufta iki kalp olduğu kabul edilir. Biri Mekke'deki bina, diğeri gönüldür. Kâbe tasavvufta vuslat makamıdır. Bu makamda aşkın sevgilisine ermesi için ihrama girmesi icab eder. Hacılar Kâbe'ye giderken, âşıklar da dostlarına giderken ihrama girerler. Hacılar Kâbe'ye, âşıklar Hakk'ı tavaf ve ziyaret eder. Zahirdeki Kâbe ibadet, batındaki Kâbe temaşa içindir. Mescid-i Haram, taat ehline göre ziyaret olunan Kâbe'dir. Âşıkların ve hasların indinde ise, Hakk'a kavuşma yeridir." (Aras, 2011: 110)

yapmıştır. Onlar bize evin çatısı gibidir. Bir evin çatısı neyse bize o gibidir. Bu yüzden de semaya "yükseltilmiş bir tavan" denilir. Feleklere -gezegenlerin içinde döndüğü kürelere- gelince, onlar da semaların kendisi değil, bu sabit semaların içine hapsedilmişlerdir. Bu yüzden Beyt'ül- Mamur, Kâbe'nin zıttındaki ekseninden hareket etmemekte orada sabit durmaktadır. (Akkach, 2005: 185)

³⁶ Manen kemale ulaşmış insan.

Burckhardt da buna benzer bir yorumla Kâbe'yi müminlerin kalbine benzetmektedir; Hz. Muhammed Mekke'yi fethedince önce Mescid-i Haram'a gitti ve Kâbe'yi tavaf etti. Kâbe'nin etrafı putlarla doluydu, Hz. Muhammed elindeki değnekle dürterek bu putları tek tek devirdi, bunu yaparken Kuran'dan “ Hak geldi batıl zail oldu, zaten batıl yok olmaya mahkumdur”³⁷ ayetini okuyordu. Sonra Kâbe'nin içine girdi ve Kâbe'nin içinin de tüm put ve ikonlardan arınmasını temin etti. Bu olayı Burckhardt şöyle yorumlamıştır; “... eğer Kâbe insanın kalbi ise, onda bulunan putlar kalbi istila eden ve Allah'ı anmaktan alıkoyan tutkuları temsil eder. O yüzden, putların tahrip edilmesi, ... İslam için ‘gerekli olan tek şey’ hakkında olabilecek en açık kıssadır; ki bu da tevhid adına Kalbin temizlenmesi, ‘Allah’tan başka tanrı olmadığına’ şahadet etmek veya bunun bilincinde olmaktır.” (Burckhardt, 2005: 8)

Burckhardt'a göre Kâbe, “ibadette yükümlülük rolü ifa eden, insan elinden çıkma tek nesnedir. (2005:3)

Kâbe İslam'ın temel ibadetlerinden özellikle namaz ve hac ibadetleri açısından büyük önem arz etmektedir. Bu ibadetlerin mahiyetleri, Kâbe'nin müminler için kutsallığını temin eden etkenlerdendir.

Kâbe'nin namaz ibadeti açısından en büyük önemi şüphesiz kıbleye³⁸ yönelim esasının namazın farzlarından olması ve İslam inancında kiblenin Kâbe³⁹ olmasıdır.

Kur'ân-ı Kerîm'de kible kelimesi beş âyette yedi defa tekrarlanmakta⁴⁰, konuyla ilgili hükümler ayrıca muhtelif âyetlerde⁴¹ ve birçok hadiste yer almaktadır.

Hz. Muhammed'in, “Sizden biri kıbleye yöneldiği zaman Allah'a yönelmiş olur” ve “Kim bizim namazımızı kılar, kiblemize yönelir, kestiğimiz hayvanın etini yerse o Allah'ın ve resulünün güvencesi altındaki Müslüman'dır; Allah'ın verdiği güvenceyi bozmayın” şeklinde hadisleri (sözleri) bulunmaktadır. Bu hadislerden ilki kiblenin iç

³⁷ İsra Sûresi, 17/81.

³⁸ Kible; Cihet, yön, Namazda karşıda olan ve yönelinen yerin ismi olan gibi anlamları ifade etmektedir. Dini bir terim olarak, Müslümanların namazda yönelmiş oldukları yön manasına gelir. (Demir, 2014: 23)

³⁹ İslam'ın ilk yıllarında kiblenin Kudüs olduğu, Hz. Peygamber (s.a.v)'in, Medine'ye geldiğinde *Beyt-i Makdis* yönüne onaltı veya onyediy ay kadar namaz kıldığı, daha sonra – İlahi ikaz neticesinde- Kâbe'ye taraf namaz kıldığı rivayet edilmiştir. (Demir, 2014: 23)

⁴⁰ Bakara Suresi, 2/142-145; Yûnus Suresi, 10/87.

⁴¹ Bakara Suresi, 2/115, 146-150.

ve mânevî, ikincisi de dış ve maddî alandaki işlev ve önemini ortaya koymaktadır. Son hadis ve aynı içerikteki diğer bazı hadisler, Hz. Muhammed'in davetini kabul eden Müslümanları diğer din mensuplarından ayrı tutan ve İslâm ümmetine mensubiyetin görünürdeki işaretleri olan belli başlı davranışları sıralayarak açıklamaktadır. Aynı zamanda namazın bir şartı ve parçası olduğu halde 'kible'nin ayrıca zikredilmesi de ona atfedilen önemi göstermektedir. (Özel, 2002: 366)

Kâbenin Hac ibadeti bakımında önemi ise, bu ibadetin Kâbe merkezli ifa ediliyor olmasındandır.

“Dince kutsal sayılan mekânları ibadet maksadıyla ziyaret etmek anlamına gelen haccın temelinde, ulûhiyetin kutsanan bir yerde tecelli ettiği inancı yatmaktadır. Kutsal mekân anlayışı ve bu tür yerlerin ziyareti, tarih boyunca bütün inanç sistemlerinde var olan temel bir ritüeldir.” (Güner, 2001: 176)

Hac⁴², Hz. İbrahim'den bu yana gerçekleştirilen bir ibadet olup, İslam'la birlikte her mümine farz kılınan ve uygulama esasa bağlanan bir hal almıştır. Hacda sembolik anlatım önemli bir rol oynamaktadır. (Kılıç, 1995: 229)

Hac ibadeti, insanın kendine ve gerçek insanlığına, buradan Mutlak olana doğru ufki ve dikey bir yürüyüş ve göç tecellisi olarak idrak edilmektedir. (Kılıç, 1995: 50)

Burckhardt'a göre; “Büyük hac, tıpkı kan dolaşımının insanın bedeninde yayılması gibi, bütün İslam dünyasını bir baştan bir başa dolaşır ve buradaki kalp Kâbe'dir.” (Burckhardt, 2005: 8)

4.3.2. Kâbe Tarihi

Mekke, Kur'ân-ı Kerim'de, Bekke⁴³, Ümmü'l-Kura⁴⁴ ve Beledü'l-Emin⁴⁵ şeklinde birkaç farklı şekilde isimlendirilmiştir. Âyette geçen ve "Mekke" diye tercüme edilen

⁴² Buradaki 'Hac'dan kasıt, Kâbe merkezli olan ve O'nu tavaf etmek başta olmak üzere çeşitli ritüelleri yerine getirmek suretiyle edâ edilen hac ibadetidir.

Bekke kelimesinin asıl manası "Kalabalık" demektir; Kâbe tavaf edilirken, orada çokça izdiham olduğu için mecazi anlamda Mekke'nin kendisine "Kalabalık" denmiştir. (Sürücü, 2006: 12)

Mekke adının geçtiği, bilinen en eski yazılı belge, Batlamyus'un II. yüzyıla ait "Coğrafya" adındaki eseridir. Bu eserde Mekke; Asya'nın altıncı haritasında Macaraba⁴⁶ şeklinde anılmaktadır.

Fakat bundan çok daha erken dönemde, Mekke'nin diğer ismiyle yani "Bekke" olarak, Ahd-i Atik'te⁴⁷ yer aldığı, fakat bunun çeviriler sırasında tahrif edildiği ileri sürülmektedir. (Bozkurt ve Küçükaşçı, 2003: 555)

Günümüze ulaşan ve Mekke hakkında tafsilatlı bilgi veren en önemli kaynakların başında ise, Ezrâki'nin Ahbâru Mekke isimli eseri gelmektedir. Ezrâki'nin, Mekke'nin tarihi, coğrafi ve topografik durumu hakkında bilgiler verdiği eser, Kâbe'nin detaylı tarifini yapan en erken kaynaklardandır.⁴⁸

Bilinen en erken Kâbe merkezli coğrafya şeması ise; Kitab'ül Mesalik ve'l-Memalik⁴⁹ isimli coğrafya kitabında geçmektedir.⁵⁰(M.9.yy)

Nasır'ı Hüsrev (H. V /M. XI) Sefernâme isimli eserinde, İbn Cübeyr (H. VII/M. XIII) Rihle isimli eserinde, Büyük Arap seyyahı İbn Battûta(H. VII/M. XIII) İbn Battûta

⁴³ Ali İmran Suresi, 3/96.

⁴⁴ Şûrâ Suresi, 42, 7.

⁴⁵ Tin Suresi, 95/3

⁴⁶ Macaraba; Sebe ve Habeş dilinde "mukaddes ibadet mahalli, tapınak" gibi anlamlara gelmektedir. Arapça "kurb" kökünden gelen makreb (kurban yeri, mihrap, mukaddes yer) kelimesine dayanmaktadır. Diğer bir görüşe göre ise, Arapça "mkk" (ev) ile "rbb" (ilah) mastarlarının bir araya gelmesiyle "makreb" şeklini almıştır. "Her iki durumda da Mekke adı; Kâbe ve şehrin dini merkez olmasıyla ilgilidir." Detaylı bilgi için bkz. (Bozkurt ve Küçükaşçı, 2003: 556)

⁴⁷ Ahd-i Atik (Eski Atik), Yeni Ahitle birlikte Kitab-ı Mukaddes'i oluşturan ve Hristiyanlarca kutsal sayılan kitaptır.

⁴⁸ Ebu'l Velid El-Ezraki; Abbasiler döneminde yaşamış ve "Ahbâru Mekke" adlı eseriyle meşhur olan tarihçidir. Detaylı bilgi için bkz. (Özaydın, 1995: 68-69) Ezrâki'nin bu eseri, Türkçeye "Kâbe ve Mekke'nin Tarihi" ismiyle çevrilmiştir. (1974, İstanbul: Feyiz Yayınevi)

⁴⁹ Kitap Türkçeye "Yollar ve Ülkeler Kitabı" ismiyle çevrilmiştir, (2008), Çev.Murat Ağarı, İstanbul: Kitabevi.

⁵⁰ Kâbe'de bugüne kadar geçmişiyile ilgili hiçbir arkeolojik tespit ve inceleme yapılmamıştır. Bu kutsal yapı ile ilgili bilgiler –bir kısmı yukarıda zikredilen- tamamen dini ve tarihi kaynaklarla, seyyahlann tespitlerine dayanmaktadır. (Can, 1993: 67)

Seyahatnamesi isimli eserinde Kâbe hakkındaki izlenimlerine ve yapının detaylı tariflerine yer vermişlerdir. (Can, 1993: 83-86)

Mekke'nin asıl önemi, Allah'a ibadet etmek maksadıyla yeryüzünde yapılan ilk mâbed ve Müslümanların kiblesi olan Kâbe'nin burada bulunmasından kaynaklanmaktadır.⁵¹ (Bkz. Resim 4.4) (Ünal, 2001: 14)

Mekke'nin yerleşim birimi olarak ortaya çıkmasında belirleyici en önemli unsur merkezinde yer alan Kâbe'dir. Bu bakımdan Mekke'de şehir hayatı Kâbe'nin yapımıyla başlamıştır. (Bozkurt ve Küçükaşçı, 2003: 556)

Kâbe'nin ilk defa ne zaman ve kimin tarafından yapıldığı hususunda farklı rivayet ve görüşler vardır. Kur'an-ı Kerim'de, Kâbe, Kâbe'nin inşası ve İslam dini ve inanlar için kutsallığı ile ilgili olarak pek çok ayet geçmektedir.⁵² (Ünal, 2001: 15)

Bu ayetlerden Kâbe'nin Hz. İbrahim'den önce de var olduğu, ancak yıkılıp uzun zaman içinde yerinin kaybolduğu ve Hz. İbrahim tarafından bulunarak yeniden yapıldığı anlaşılmaktadır. Hz. İbrahim'den önce kimin tarafından inşa edildiği hususunda Kur'an'da herhangi bir bilgi yoktur. Bazı kaynaklarda da Kâbe'yi ilk inşa edenin Hz. Âdem, yahut oğlu Hz. Şit, hatta onlardan daha önce melekler olduğuna

⁵¹ Al-i İmran Suresi, 3/96

⁵² "Şüphesiz alemlere bereket ve hidayet kaynağı olarak insanlar için kurulan ilk ev –mâbed, Mekke'deki Kabe-'dir (Al-i imran Suresi, 3/96);

"Biz beyti insanlara toplanma mahalli ve güvenli bir yer kıldık. Siz de İbrahim'in makamını namaz yeri edin. Biz İbrahim ve İsmail'e, 'Tavaf eden, ibadete kapanan, rüku ve secde edenler için evimi temiz tutun' diye emretmiştik. İbrahim, 'Rabbim, burayı emin bir şehir yap! Halkından Allah'a ve ahiret gününe iman edenleri çeşitli meyvelerle rızıklandır' dediğinde -Allah-, 'Kim inkâr ederse onu kısa bir süre -dünyada- faydalandırır. sonra da cehennem azabına sürüklerim. O ne kötü bir akıbetir!' demişti. Bir zamanlar İbrahim ismail ile beraber evin temellerini yükseltirken, 'Ey rabbimiz, bizden kabul buyur! Şüphesiz sen iştensin, bilensin, demişlerdi" (Bakara Suresi, 2/125-127);

"Bir zamanlar İbrahim'e beytin yerini göstermiş -ve şöyle demiştik-: Bana hiçbir şeyi ortak koşma; tavaf eden, kıyamda bulunan, rüku ve secde edenlere evimi temiz tut" (Hac Suresi, 22/26);

"İnsanlar arasında haccı ilan et ki gerek yaya olarak gerekse nice uzak yol ve diyarlardan yorgun argın gelen zayıf develer üzerinde, kendilerine ait birtakım yararları müşahede etmeleri, Allah'ın kendilerine rızık olarak verdiği kurbanlık hayvanlar üzerine belli günlerde Allah'ın ismini anmaları - kurban kesmeleri- için sana -Kâbe'ye- gelsinler. Artık ondan hem kendiniz yiyin hem de fakir ve yoksullara yedin. Sonra kirlerini gidersinler, adaklarını yerine getirsinler ve eski evi tavaf etsinler. Kim Allah'ın yasaklarına saygı gösterirse bu rabbinin katında kendisi için daha hayırlıdır" (Hac Suresi, 22/ 27-29) .

dair -birçoğu kimilerince efsane sayılan unsurla dolu, bir kısmı da sembolik anlamlar taşıyan- rivayetler yer almaktadır. (Ünal, 2001: 16)

Kur'an ı Kerim'de Hz.İsmail'in, babası Hz. İbrahim tarafından Mekke'ye getirildiği ve Kâbe'nin inşasında birlikte çalıştıklarına değinilir.⁵³ (Bkz. Şekil 4.2) Mekke'ye üç defa gelen ve üçüncüsünde Kâbe'nin yapımının ardından insanları hac için davet edip görevini tamamlayan Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i burada bırakarak Filistin'e döndüğü rivayet edilir. Anayurtları Yemen olan Cürhümlüler, Mekke civarına Zemzem suyunun bulunmasından sonra gelip yerleşmişler, Mekke ve Kâbe idaresini ellerine alınca da Hz. İbrahim'in Hanif dinindeki tevhid geleneğini tamamen bozup, şehirde putperestliği yaygınlaştırmışlardır. İlerleyen dönemde Mekke ve Kâbe'nin yönetimi Kureyş'e geçmiş, Hz. Muhammed'in Mekkeyi fethine kadar da öyle kalmıştır. (Bozkurt ve Küçükaşçı, 2003: 556)

Hız. İbrahim'in zamanından putperestliğin yayılışına kadar geçen dönemde, Kâbe ziyaretleri tevhid esaslarına uygun olarak sürdürülmüştür. Mekke'de putperestliğin başlamasıyla müşrikler Kâbe ve çevresine çok sayıda put dikerek burayı put haneye çevirmişler, hatta zaman içerisinde tavafı çıplak yapmaya başlamışlardı. Hız. İbrahim'in dini olan Hanif dibi mensupları ise Kâbe'yi putperest anlayışın dışında ziyarete devam etmekteydiler. (Ünal, 2001: 16)

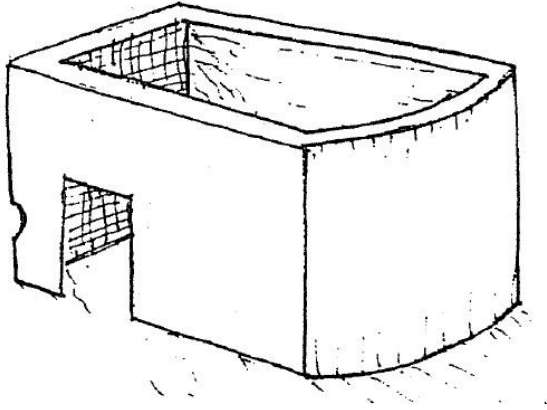
Mekkeli müşrikler, Kâbe'yi ve etrafını putlarla doldurmuş olsalar da, O'nu daima Beytullah (Allah'ın Evi) olarak görmüşlerdi. Bir yandan kendilerini Allah'a yaklaştırdıklarına inandıkları putları için ibadet edip kurban kesen müşrikler bir yandan da Kâbe'nin imarıyla ilgilenmişlerdir. (Ünal, 2001: 16)

Kâbe'nin Hız. İbrahim'den sonra kaç defa yeniden yapıldığı hususunda çeşitli rivayetler vardır. Genel olarak kabul gören görüşe göre; Amalika, Cürhüm ve daha sonra Hız. Muhammed'in dedelerinden Kusay b. Kilab tarafından olmak üzere üç defa yeniden inşa edildiği şeklindedir. Kusay b. Kilab dönemindeki inşası sırasında, o güne kadar damı bulunmayan Kâbe'nin üzerini hurma dallarıyla örtmüştür. Daha sonraki dönemde ise, Kureyş Kabilesi'nce 605 yılında yeniden inşa edilmiş, Hız.

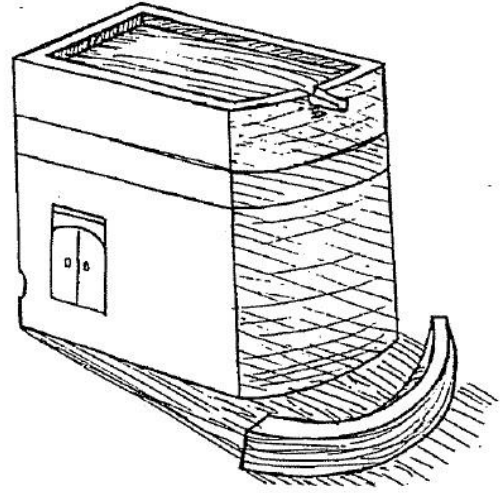
⁵³ Bakara Suresi, 2/125, 127; İbrahim Suresi, 14/37.

Muhammed de bizzat taş taşıyarak inşaata iştirak etmiştir. (Bkz. Şekil 4.3) (Ünal, 2001: 16)

Kureyş'in yönetiminde olduğu dönemde Mekke ve çevresinde yaklaşık 10.000 kişi yaşıyordu. Putperestliğin hâkim olduğu şehirde tevhid inancına sahip Hanifler ile az sayıda Hıristiyan bulunuyordu. Kureyşliler, Mekke'de oturdukları ve Kâbe'nin hizmetinde buldukları için kendilerine birtakım imtiyazlar tanıyıp kurallar koydular ve şehir ekonomisinin gelişmesine imkân verecek faaliyetlerde bulundular. (Bozkurt ve Küçükaşcı, 2003: 557)



Şekil 4.2 Hz. İbrahim zamanında Kâbe



Şekil 4.3. Kureyşliler zamanında Kâbe

Çöl iklimi ve bitki örtüsü sebebiyle Mekke ve civarı tarıma elverişli olmadığından, halk geçimini yakın çevre ile ticaret yaparak sağlıyordu. Saldırı korkusu bulunmaksızın gelinebilecek ve sığınılacak kutsal bir yer (harem) oluşu⁵⁴ Mekke'nin hızla gelişmesine imkân verdi ve Mekke zamanla milletlerarası önemli ticaret merkezlerinden biri haline geldi. (Bozkurt ve Küçükaşcı, 2003: 556) Bununla birlikte, Haccın ve Beytullah'ın Arabistan'ın diğer bölgelerini de ilgilendiren bir husus olması, Mekke'ye, yarımadanın dini merkezi olma konumunu sağlamaktaydı. (Sürücü, 2006: 14)

⁵⁴ "Kış ve yaz yolculuklarında kendilerini güvenlik ve esenliğe kavuşturduğu için onlar bu Beyt'in Rabbine ibadet etsinler." Kureyş Suresi 106/2-3.

Bu yükseliş, siyasi ve ticari anlamda rekabeti de peşinden getirdi ve tarihte “Fil Vakası” olarak bilinen, Mekke ve Kâbe için kayıtlara düşmüş en önemli olaylardan birisine sebep teşkil etti.⁵⁵

Tarihte, Kâbe'nin yok edilmesine yönelik en büyük tehditin sonrasında gerçekleşen Fil Vakası, Hz. Muhammed'in doğumundan kısa bir süre önceydi.⁵⁶ Bu vaka Kâbe'nin doğrudan İlahi Yardımla korunmakta olduğunun bir ispatı olarak kabul görmektedir. Kâbe, İlerleyen dönemlerde de –fil vakasında olduğu gibi doğrudan hedef alınmış olmasa da- çeşitli saldırılara ve sel baskınlarına maruz kalmış ve her seferinde bir takım değişiklikler de yapılarak tekrar inşa edilmiştir.

Mekke'nin Müslümanların yönetimine geçtiği gün (M. 11 Ocak 630, H. 20 Ramazan 8) Mescid-i Haram'a giden Hz. Muhammed, Kâbe'yi tavaf ettikten sonra yaptığı konuşmada Mekke'nin harem olduğunu tekrar vurgulamış ve bu statüsünün devam edeceğini belirtmiştir.⁵⁷(Bozkurt ve Küçükaşcı, 2003: 557)

Mekke'de, İslam yönetimindeki ilk yıllarda, Kâbe merkezli olarak kurulmuş on iki kadar mahalle vardı. Kâbe'yi çepeçevre kuşatan Mescid-i Haram'ın Hz. Ömer zamanında etrafı duvarla çevrildi. Mekke'deki hayatın bütün fonksiyonlarının yerine getirildiği bir merkez haline gelen Kâbe ve Mescid-i Haram, zaman içinde yapılan

⁵⁵ Fil Vakası; Kâbe'yi yıkmak amacıyla Mekke üzerine yürüyen Habeş ordusunun Allah tarafından gönderilen kuşlar vasıtasıyla imha edilmesi olayıdır. (Fayda, 1996: 70) Kaynaklarda bu olayın sebepleri, tarihi ve sonucu hakkında değişik rivayetler bulunmaktadır. Habeş Krallığı'nın müstakil Yemen valisi Ebrehe el-Eşrem, Araplar'ın Kabe'yi ziyaretlerini önlemek üzere San'a'da bir kilise yaptırmış, ancak amacına ulaşamayınca Kabe'yi yıkmaya karar vermiş, şehri zaptederek dini merkez olma özelliğini ortadan kaldırmayı ve Mekkelilerin ticari faaliyetlerine son vermeyi planlamıştı. Ebrehe böylece San'a'yı Arabistan 'ın merkezi haline getirecek (Bozkurt ve Küçükaşcı, 2003: 557) bir mabed inşa ettirdi. “Küçük Kâbe” adıyla anılan çifte minareli San'a Ulucamii'nin bu katedralin camiye çevrilmiş şekli olduğunu düşünmektedir. İnsanların bu kiliseyi tavaf etmeyi reddetmeleri üzerine Ebrehe, Hıristiyanlığın yayılmasına Kâbe'nin engel teşkil ettiği sonucuna vararak onu yıkmaya karar verdi. İçinde Mahmûd adlı filin de bulunduğu büyük bir ordu ile Mekke üzerine yürüdü. Ve Kurandaki Fil Suresi'nde zikrolunduğu üzere bu büyük ordu, kuşlar tarafından bozguna uğratıldı. (Fayda, 1996: 71)

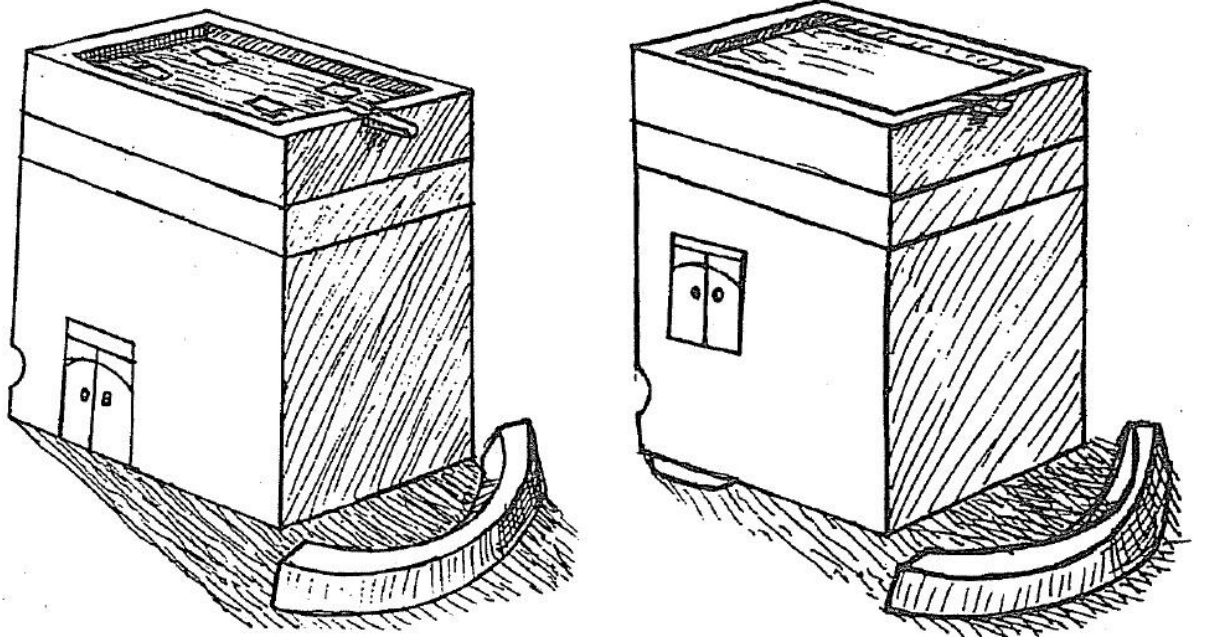
⁵⁶ Fil Vakasının tarihi hakkında 547, 552, 563 yılları veya Hz. Muhammedin doğduğu yıl olan 570 yılı olabileceği şeklinde görüşler vardır. (Fayda, 1996: 71)

⁵⁷ Binlerce yıllık bir geçmişe sahip bu yapı ilk inşasından bu tarafa pek çok kere yenilenmiş ve tamir edilmiştir. İslam öncesi döneme ait Kâbe'den günümüze Hacerü'l-Esved denilen kutsal taş hariç hemen hemen hiçbir şey intikal etmemiştir. Bugünkü yapı, büyük ölçüde İslam'ın ilk yıllarına ait olup, zaman içinde bazı ufak onarımlar görmüştür. (Can, 1993: 67)

bakım ve onarımlarla daha da genişletilip güzelleştirildi. (Bozkurt ve Küçükaşcı, 2003: 560)

Abdullah b. Zübeyr'in halifeliğini tanımayan Emeviler 680-83 yılında Mekke'yi kuşatma altına aldılar. Emevi ordusunun mancınıklarla attığı taşlar ve bu sırada çıkan yangın yüzünden Kâbe neredeyse tamamen tahrip edildi. Bunun üzerine Halife Abdullah b. Zübeyr, duvarların kalan kısımlarını yıktırıp binayı Hz. İbrahim'in temellerini esas alarak yeniden yaptırdı. Böylece Kureyş'in sonradan yaptığı değişiklikler ortadan kaldırılmış ve Kâbe ilk yapıldığı şekliyle yeniden inşa edilmiş oldu. (Bkz. Şekil 4.4)

692 (H.73) yılında Haccac b. Yusuf'un Mekke'yi işgalinden sonra Kâbe yeniden bir inşa sürecine girdi. Halife Abdullah b. Zübeyr'in Kâbe'nin onarımında yaptığı ilaveler yıkılarak, bina Kureyş'in yaptığı temel üzerine geri çekildi. (Bkz. Şekil 4.4)



Şekil 4.4 Abdullah bin Zübeyr Zamanında Kâbe ve Haccâc ve Sonraki Dönemde Kâbe.

Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı fethinden (M. 1517, H. 922) sonra Mekke Osmanlılar'a intikal etti. (Bozkurt ve Küçükaşcı, 2003: 563)

Abdullah ibn Zübeyr ve Haccâc'ın faaliyetlerinin Osmanlı Dönemindeki yansımaları Kâbe'ye yüklenen sembolizmin dışa vurumu şeklinde gerçekleşmiştir. Zira bu dönemde Kâbenin kutsallığı ve bu kutsallığın korunmasına yönelik faaliyetler en üst seviyeye ulaşmış, “Kâbe güzelliği değerli mücevherlerle artan bir sevgiliye” benzetilerek itinayla süslenmesinin gerekliliği vurgulanmıştır. (Küçükaşcı, 2004: 99)

Osmanlı döneminde Mescid-i Haram ve Mescid-i Nebevî'nin imarı konusuna büyük ihtimam gösterilmiştir. Bu inşa ve imar çalışmalarından en önemlileri şüphesiz, Sultan II. Selim'in görevlendirdiği Mimar Sinan tarafından yapılan eklemelerdir. Mimar Sinan, Abbasi Halifesi Mehdi'nin yaptırdığı revakların düz ahşap ve artık dökülmeye yüz tutmuş çatısını kaldırıp yerine – yüzlerce yıl Türk- İslam mimarisinin en güzel örneklerinden birisi olarak varlığını koruyan- soğan kubbeleri yerleştirmiştir.⁵⁸ (Bkz. Resim 4.1) (Uğurluel, 2015: 44)

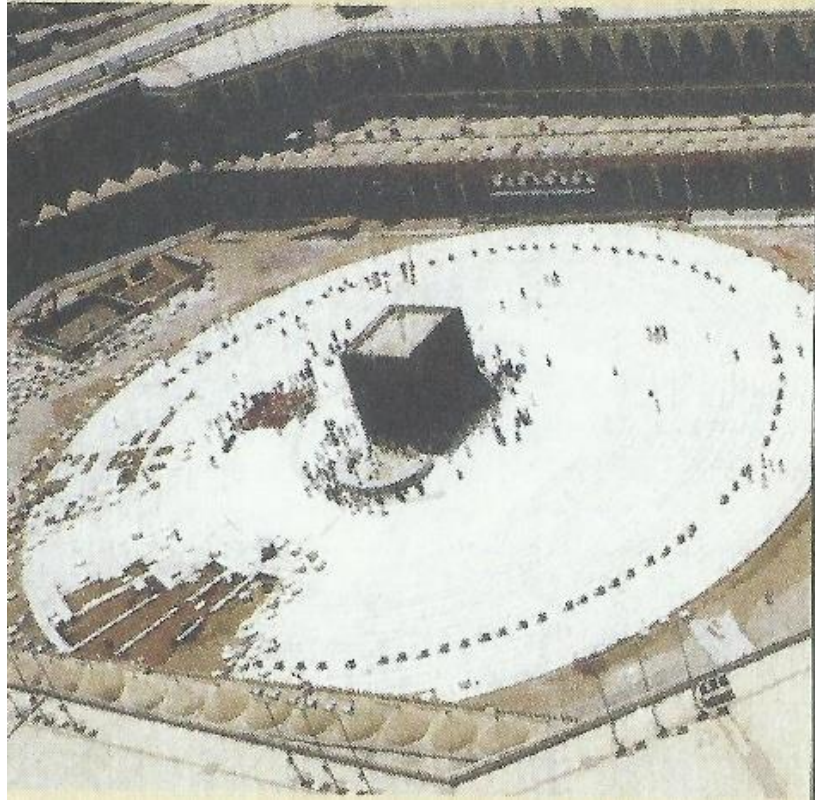
1920'lerde Osmanlı Devleti'nin himayesi çekildikten sonra, önce Haşimiler sülalesi sonrasında ise şuanda da başta bulunan Suudîler yönetimi ele almışlardır. Bu dönemde Kâbe'nin metafi ilk kez mermerle kaplanmış, Abbaasî- Osmanlı revaklarının arkasına ikinci ve üçüncü kat revaklar çıkılmış, ayrıca Safa- Merve tepeleri arası bir bina içine alınarak say ibadetinin kapalı bir koridorda gerçekleşmesi temin edilmiştir. (Bkz. Resim 4.2) (Uğurluel, 2015: 45)

Revakların sökülmesi ve yakın çevresine yapılan yüksek yapılar sebebiyle son yıllarda Mescid-i Haram tarihi özelliklerinden sıyrılıp mimari anlamda modern bir görüntüye bürünmüştür.

⁵⁸ “2010 yılı itibariyle Kâbe'yi çeviren tarihi revaklar numaralandırılarak sökülmeye başlanmış ve sökülen revaklar Arafat yakınlarındaki Nemire'de koruma altına alınmıştır.” (Uğurluel, 2015: 44)



Resim 4.1 II. Selimin Emri Ve Mimar Sinan'ın Planlamasıyla İnşa Edilen Soğan Kubbeler



Resim 4.2 Suud Döneminde Kâbe İnşaatında Tavaf Alanının Tamamen Mermerle Kaplanması ve 2. Kat Revakların Çıkılması.

4.3.3. Kâbe Mimarisi

Çalışmanın bu bölümünde, önce Kâbe mimarisinin daha iyi algılanabilmesi için üst ölçekten bir bakışla Mekke ve Mescid-i Haram ele alınmakta, devamında da çeşitli mimari projeksiyonlarla Kâbe yapısı incelenmekte ve Kâbe'nin yakın çevresinde bulunan önemli kutsal birimlerden bahsedilmektedir.

Mekke, Arap yarımadasının Hicaz bölgesinde Kızıldeniz kıyısındaki Cidde limanının 100 km. doğusunda olup, güneyinde Taif şehri bulunmaktadır. Mekke'nin, İslam dini için bir diğer kutsal şehir olan Medine'ye uzaklığı ise yaklaşık olarak dört yüz km.dir. (Sürücü, 2006: 13)

Mekke, doğu tarafındaki Ebu Kubeys dağı ile batı yönündeki diğer dağlar arasında güneye meyilli dar bir vadide, Ebu Kubeys dağının eteğinde bulunmaktadır. Bu vadi bir hilâl şeklinde aşağılarda Kızıl denize doğru devam etmektedir. (Sürücü, 2006: 13) Ebu Kubeys dağının güneybatısında Sevr, kuzeydoğusunda Nur (Hira) ve Seblr dağları yer almaktadır.

İbn Battûta seyahatnamesinde⁵⁹; 14. yy. Mekke'sinin büyük bir şehir olduğundan, binalarının birbirine tamamen bitişik, vadi içinde, etrafı dağlarla çevrili olduğundan ve uzaktan gelirken yaklaşmadıkça şehrin bütününün görülemeyeceğinden bahsetmektedir. (İbn Battûta, 2000:197)

⁵⁹ 14. yüzyıl gezginlerinden İbn Battûta (1304-1368) , yirmisekiz yıl süren gezileri boyunca Mısır, Arap yarımadası, Irak, İran, Anadolu, Detşt-i Kıpçak, Bizans (İstanbul), Hindistan, Maldivler, Çin ve Endülüs'ü gezmiştir. Seyahatnamesinde bu gezdiği yerlerin devlet ve toplum yapıları, İnanç ve adetleri ile birlikte şehirlerin kuruluşunu, çarşılarını, kalelerini ve mescidlerini anlatarak, bu ülke ve şehirlerin yediyüzyıl önceki durumlarını yansıtmıştır. Detaylı bilgi için bkz. İbn Battûta, T., (2000). İbn Battûta Seyahatnâmesi, Çev. Aykut, A.S., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları; Akkurt, H., (2011). İbn Battûta Seyahatnamesinde Yeralan Mimârî Eserler, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi.



Resim 4.3 Mekke Hava Fotoğrafi.



Resim 4.4 Kâbe ve Mescid-i Haram Hava Fotoğrafi.

Kurak ve sıcak bir iklime sahip olan Mekke şehri ve çevresi, Kur'an'da "ekin bitmeyen bir vadi" olarak nitelenmektedir.⁶⁰ Çöl karakterli bir arazi yapısının ve dikenli bodur ağaç ve çalılıkların oluşturduğu, cılız ve seyrek doğal bir bitki örtüsünün hâkim olduğu Mekke, düzensiz yağışlar ve konumu dolayısıyla tarih boyunca birçok defa sel baskınlarına uğramıştır. (Bozkurt ve Küçükaşçı, 2003: 555)

Kâbe ve onu çevreleyen Mescid-i Haram, Mekke şehrinin ortasında bulunmaktadır. Safa ve Merve tepeleri Mescid-i Haram'ın hemen yanında, Hac ibadetinin yerine getirildiği mekânlardan Arafat, Müzdelife ve Mina da Mekke'nin doğusunda bulunmaktadır. (Bkz. Resim 4.3) (Bozkurt ve Küçükaşçı, 2003: 555)

Kur'ân-ı Kerîm'de on beş yerde bahsi geçen Mescid-i Haram tabiriyle; Kâbe, Kâbe'yi kuşatan ve ibadet için kullanılan alan, Mekke veya Mekke haremi kastedilmektedir. (Akkurt, 2011: 62)

İbn Battûta seyahatnamesinde Mescid-i Haram'ı şu şekilde tarif etmiştir;

"Mescid-i Haram diye bilinen mabet şehrin tam ortasında. Gayet geniş bir sahayı kaplıyor. Ezrâkî'nin rivayetine göre doğudan batıya dörtyüz arşından fazladır. Eni de hemen hemen buna yakın. Ulu Kâbe bu meydanın tam ortasında yer alıyor. Mescidin dış görünümü pek sanatkâranedir.

Manzarası hoş. Dil onu tarif etmekten âciz. Duvarlarının yüksekliği yaklaşık yirmi arşın. Çatısı üç sıra hâlinde sağlam ve ince işlenmiş uzun sütunlara dayanıyor. Üç koridorun da son derece düzgün oluşu akıllara hayret veriyor. Sanki tek bir koridor... Mermer sütunlarının adedi dörtyüzdoksanbirdir. Burada, Kutlu Mescit'e ilâve edilmiş olan Dârü'n-Nedve'deki alçı sütunları istisna ediyoruz. Dârü'n-Nedve (toplantı ve karar evi) kuzey tarafta bulunan avlunun içinde ve Irak Köşesi'yle Makam'ın karşısındadır. Bitişinde olan meydana da buradan girilir. Bu bölümde duvar boyunca yay şeklinde kemerler ve onların altında peykeler vardır. Orada Kur'an hocaları, mushaf yazan hattatlar ve terziler oturur. Tam karşıdaki avlunun duvarında da aynı türden peykeler bulunuyor. Diğer bölümlerin duvarları dibinde peykeler varsa da üzerlerinde kemer yok. İbrahim Kapısı'nın yakınında batı avlusunun girişi vardır. Orada alçı direkler mevcut. Halife Muhammed Mehdî b. Ebû Ca'fer Mansûr'un Mescid-i Haram'ı genişletmek ve sağlamlaştırmak konusunda çok çabaları olmuş. Zaten batıda bulunan avlunun duvarında şöyle yazıyor: "Müminlerin emiri Abdullah Muhammed Mehdî, Allah Evi'ni ziyaret edenler için Mescid-i Haram'ın genişletilmesini emretti. Bu iş yüzaltmışyedi senesinde yapıldı. Allah onu iyilerden eylesin."

(İbn Battûta, 2000:198-199)

⁶⁰ İbrahim Suresi, 14/37.

Hz.Muhammed ve Hz.Ebubekir zamanında Mescid-i Haram Kâbe'nin etrafını çeviren boş bir sahadan ibaretti. Müslümanlar bu sahada ibadet etmekteydi. Müslümanların sayısı artınca bu saha yetersiz kalmış ve Hz.Ömer (H.17/M.638) bu sahayı sınırlayan evlerden bir kısmını yıktırarak mescidi genişletmiş, etrafını da alçak bir duvarla çevirmiştir. (Akkurt, 2011: 65)

İbn Battûta' Mescid-i Haram'dan uzunca bahsetmiş ve aynı büyüklük ve aynı formda olmayan 19 kapısının olduğunu, bunlardan bazılarının iki, bazılarının ise üç kemerli olduğunu, bu kapıların birçoğunun da başka kapılara açıldığını söylemiştir. (İbn Battûta, 2000: 204) (Akkurt, 2011: 63)

Seyahatnamesinde kapıları detaylıca anlatan İbn Battûta(2000: 204-205), devamında Mescid-i Haram'ın minareleri, yakınında bulunan medrese, zaviye ve evleri de tarif etmiştir;

“Kutlu Mabet'in beş minaresi var. Birincisi Safa Kapısı yakınında Ebû Kubey's köşesinde; ikincisi Şeybeoğulları Kapısı'nın bulunduğu köşede; üçüncüsü Dârü'n-Nedve Kapısı'nın bulunduğu yönde; dördüncüsü Sidre Kapısı köşesinde; beşincisi Ecyâd köşesinde. Umre kapısı yakınında bir medrese var... İbrahim kapısının dışında büyük bir zaviye var... Ribâtu'l Muvaffak, mimari açıdan en hoş ribâtlardandır. Mekke'de bulunduğum müddetçe orada kaldım... Kutlu Mabet'in etrafında pek çok ev var. Bu evlerin balkon ve teraslarından Mabet'in taraçalarına çıkılır. Buralarda oturanlar sürekli Allah Evi'ni seyrederek şerefliirler...”

(İbn Battûta, 2000:205)

Rivayetlere göre Mescid-i Haram'a ilk minare Halife Mansur tarafından yapılmıştır (H.130/M.747). Bir başka görüşe göre ise bu daha önceden mevcut bir minare olup, Mansur tarafından yenilenmiştir. Sultan Kayıtbay ve Osmanlılar tarafından ilave edilen iki minareyle birlikte bugün Mescid-i Haramda toplam 7 minare bulunmaktadır. (Akkurt, 2011: 71)

Mescid-i Haram'ın kapalı kısmını oluşturan ve revaklarla Kâbe arasında kalan üstü açık alan bir nevi avlu görünmündedir. Tavaf için kullanılan bu bölümü “Metaf” diye bilinmektedir. (Bkz. Resim 4.4) (Akkurt, 2011: 71)

Mekke şehrinde, Mescid-i Harâm'ın ortasında bulunan Kâbe, Yaklaşık 1.5 m. genişliğindeki temeller üzerine inşa edilmiştir. (Ünal, 2001: 15) Kapının bulunduğu kuzeydoğuya bakan duvarı ile bunun paraleli 12m., diğer iki duvarı ise 10.70 m. uzunluğunda ve duvarlarının yüksekliği de 15m. dir. (Özkeçeci, 2006: 65)

Kâbe'nin merkezinden dört köşesine çekilecek hatlar -yaklaşık olarak- dört ana coğrafi yönü göstermektedir ve her bir köşe özel olarak isimlendirilmiştir. “Bunlardan doğu yönünü gösteren köşeye **Rüknühacerülesved**, güneyi gösteren köşeye **Rüknülyemânî**, batıyı gösteren köşeye **Rüknülgarbî**, kuzeyi gösteren köşeyede **Rüknülirakî** denilir. Bazı kaynaklarda kuzey köşesi, birçoğunda ise batı köşesi ayrıca **Rüknüşsamî** diye adlandırılmaktadır.” (Bkz. Şekil 4.6) (Ünal, 2001: 14-15)

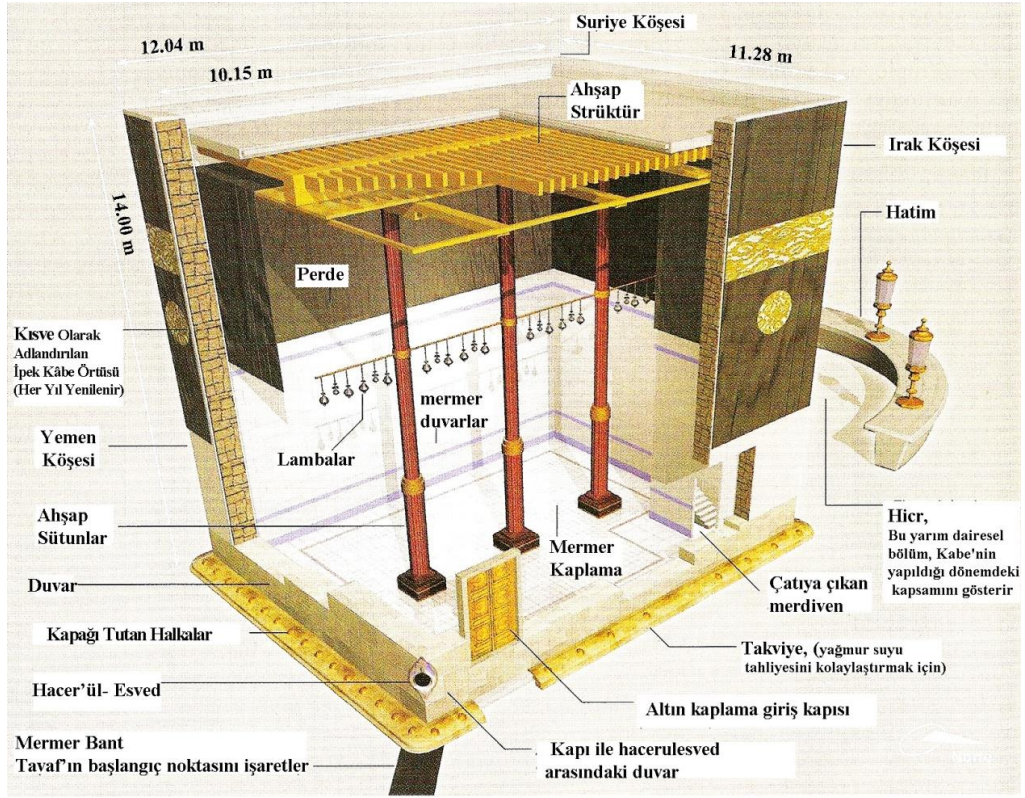
Yine Kâbe'nin merkezinden duvarların ortasından çizilecek dikey çizgiler de yaklaşık olarak ara yönleri (kuzeydoğu, kuzeybatı, güneydoğu ve güneybatı yönlerini) göstermektedir. (Ünal, 2001: 15)

Doğu köşesinde yerden 1.5 m. yükseklikte, gümüşten bir mahfaza içinde tavafın başlangıç ve bitiş noktasını belli eden ve Müslümanlarca kutsal kabul edilen Hacer'ül-Esved bulunmaktadır. (Özkeçeci, 2006: 65)

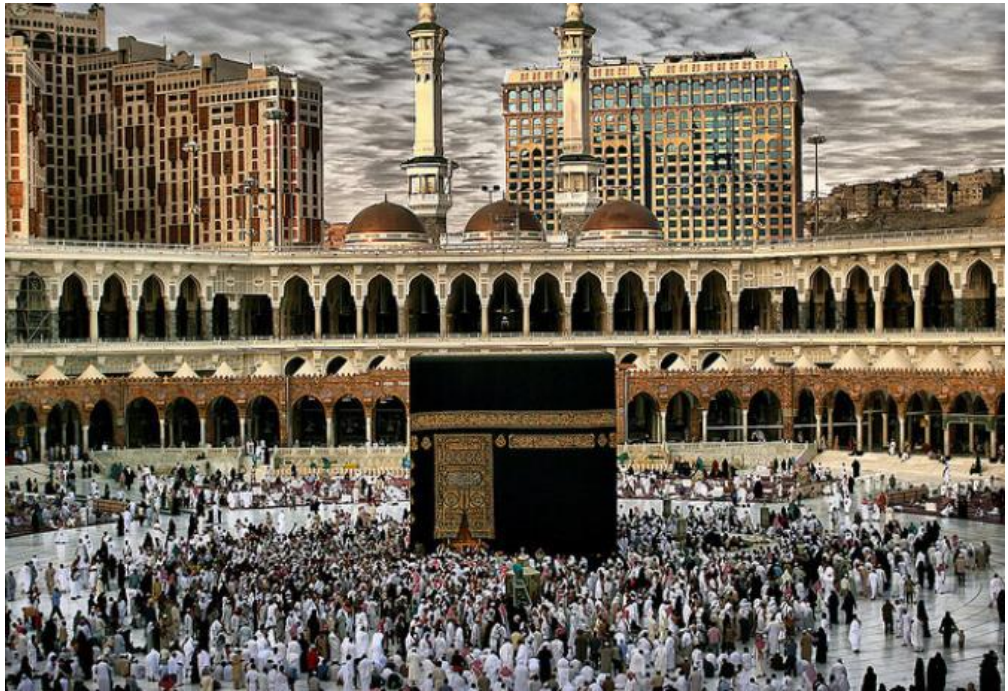
Kuzeydoğu duvarında Hacer'ül-esved'e 2 m. mesafede ve yerden 1,92 m. Yükseklikte Kâbe kapısı, kuzeybatı duvarının üst kısmında dışarı doğru uzatılmış “Altınoluk” olarak adlandırılan bir oluğu vardır. (Özkeçeci, 2006: 65)

İçi dört köşe bir oda görünümünde olan ve hiçbir süsleme unsuru içermeyen Kâbe'nin, kuzey köşesinde dama çıkılan merdiven ve önünde "tövbe kapısı" denilen bir kapı yer alır. Taban mermer döşeli, duvarlar 2 m. yüksekliğe kadar mermer kaplamalıdır. Tabanın ortasında, batı duvarına doğru Hz. Peygamber'in namaz kıldığı yer bulunmaktadır; burası seccade şeklinde bir mermerle belirtilmiştir. (Ünal, 2001: 15)

Kabe'nin kuzeybatı duvarının karşısında, duvarın dışında yarım daire şeklinde, beyaz mermerden yapılmış ve yüksekliği 1m., kalınlığı 1.5 m. olan, “el- Hatim” ismi verilen bir duvar vardır. Bu duvar önceleri Kâbe'den sayılan bir kısım olduğu için



Şekil 4.6 Kâbe'nin Mimarî Anatomisi.



Resim 4.5 Kâbe ve Tavaf Alanı (Metaf).

İbn Battûta seyahatnamesinde Kâbe'nin kendi dönemindeki özellik ve ölçüleriyle ilgili oldukça detaylı anlatımlarda bulunmuştur;

“Kâbe, mescidin ortasında küp şeklinde bir bina. Yüksekliği üç taraftan da yirmisekiz arşın. Mübarek Hacer-i Esved (Kara Taş) ile Yemen Köşesi'nin arasında bulunan dördüncü taraf ise yirmidokuz arşın. Irak Köşesi'nden Hacer-i Esved'e kadar olan kısmın eni ellidört karış. Bunun tam karşısında, Yemen Köşesi'nden Şam Köşesi'ne kadar olan kısmın eni de ellidört karış. Irak Köşesi'nden Şam Köşesi'ne kadar olan kısmın eni kırksekiz karış. Bunun karşısında Yemen Köşesi'nden Hacer-i Esved'e kadar olan kısmın eni de kırksekiz karış. Fakat taşın bulunduğu yüzeyin dış çeperleri yüzyirmi karış civarındadır ve tavaf bu taş göre daha dışarıdan yapılır. (Hacer-iEsved'in ötesinde, biraz daha uzaktan dönülür.) Kâbe, kapkara ve gayet sert bir taştan yapılmış. Taşlar sağlam bir şekilde yekdiğerine eklenmiş olduğundan zamanla bozulma korkusu yok.

Kâbe' nin kapısı, Hacer-ül- Esved ile Irak Köşesi arasındaki cephede yer alıyor. Kapıyla Hacer-i Esved arası on karış. İşte oraya Mültezem adı veriliyor. Duanın kabul edildiği yer olarak biliniyor burası. Kâbe Kapısı'nın yerden yüksekliği onbirbuçuk, genişliği sekiz, uzunluğu ise onüç karıştır. Kapının bulunduğu duvarın kalınlığı beş karıştır. Kapı sanatkârane bir şekilde yapılmış gümüş levhalarla kaplıdır. Bundan başka, kapının kanatları ve yüksek eşiği de gümüş işli levhalarla süslüdür. Ayrıca gümüşten yapılmış iki büyük köprücük de var ve kilit bunların tam üzerine konulmuştur. Kâbe Kapısı, her Cuma namazından sonra ve Peygamberimizin doğum gününde açılır.”

(İbn Battûta, 2000: 199-200)

Kâbe'nin yakın çevresinde özel önem taşıyan, başta hac ibadeti olmak üzere İslamî ibadet ritüelleri bağlamında sembolik anlamlar ihtiva eden ve kutsal kabul edilen başka bazı mimari unsurlar da bulunmaktadır. Bu kutsal mimari unsurlardan

Makam-ı İbrahim, Hacer'ül- Esved ve Kâbe Örtüsü, Kâbe'yi mekânsal açıdan tanımlayabilmek için önem arz etmektedirler.

Makam-ı İbrahim;

İbn Battûta'nın (2000: 202), Mescid-i Haram içindeki yerini; “Bu kutlu makamın yeri, Irak Köşesi ile Kâbe Kapısı'nın karşısında ve kapıya doğru biraz meyillidir” şeklinde tarif ettiği mekân “Makam-ı İbrahim” ismiyle bilinmektedir.

Makam-ı İbrahim tabiri Kur'an'da iki yerde geçmektedir. Bunların birinde, Allah'a kulluk amacıyla yapılan ilk mabedin Kâbe olduğu bildirildikten sonra orada apaçık

işaretler ve İbrahim'in makamı bulunduğu belirtilir (Al-i imran 3/97). Diğerinde ise makam-ı İbrahim'in namazgâh edinilmesi istenir (Bakara Suresi, 2/125) (Bozkurt, 2003: 412)

H. İbrahim, Kâbe inşaatında oğlu H. İsmail'in Mekke'yi çevreleyen dağlardan getirdiği taşları kullanılmıştır. Kâbe'nin duvarları biraz yükselince, H. İbrahim inşaatı devam edebilmek için ayağının altına iskele görevi görecek bir taş almış ve inşaatı böylece tamamlamıştır. H. İbrahim'in ayağının altına aldığı bu taş daha sonra Makam-ı İbrahim olarak anılarak kutsal kabul edilmiştir. (Akkurt, 2011: 75)

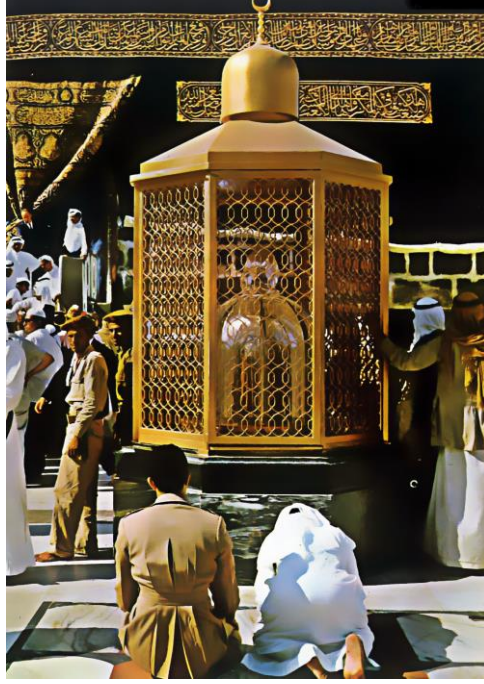
Bir görüşe göre bugün Makam-ı İbrahim denilen bu büyük taş, H. İbrahim'in insanları hacca davet için üzerine çıktığı taştır. (Ünal, 2001: 16) Taşın üzerinde H. İbrahim'in ayak izleri bulunmaktadır. (Bozkurt, 2003: 412)

Başka bir rivayete göre de, H. İbrahim oğlu H. İsmail'e karşılık olarak gönderilen kurbanı⁶¹ Makam-ı İbrahim'de kesmiştir.

Bazı tarihi kaynaklarda H. İbrahim'in Makam-ı İbrahim'i kible edindiği ve oraya doğru namaz kıldığı, H. İsmail'in de aynı uygulamayı devam ettirdiği kaydedilmektedir (Güner, 2001: 165) Hatta ilk zamanlarda Makam-ı İbrahim'in yakınında bir mihrap da bulunmaktaydı. (Akkurt, 2011: 71)

Bu makam için ilk mahfaza Abbasiler dönemi'nde yapılmıştır. (H.161/ M.777-78). Zaman içerisinde pek çok ekleme yapılan, bakım ve onarımdan geçen yapı, Suudi idaresi zamanında Faysal döneminde tamamen kaldırılıp yerine halen mevcut altıgen şeklinde camekânlı yapı konulmuş, üzeri ise tamamen açılmıştır. (Bkz. Resim 4.6) (Bozkurt, 2003: 413)

⁶¹ Saffat Sûresi, 37/1 07.



Resim 4.6 Makam-ı İbrahim; Mescid-i Haram, Mekke.

Hacer'ül- Esved;

Kâbe'nin doğu köşesine, tavaf edenlere bir işaret olması için farklı renkte ve farklı özellikte bir taş yerleştirilmiştir ki, bu taş Hacerü'l-Esved ismiyle bilinmektedir. (Akkurt, 2011: 76)

Hacerü'l-Esved “siyah taş” anlamına gelmektedir. Yerden 1,5 m. kadar yükseklikte bulunan, yaklaşık 30 cm. çapında ve yumurta biçimindeki bu taşın siyaha yakın koyu kırmızı renkte olması sebebiyle böyle adlandırıldığı anlaşılmaktadır. İbn-i Battûta taşın büyüklüğünü “ boyu bir karış, eni ise bir karışın üçte ikisi” olarak tarif etmektedir. (İbn Battûta, 2000: 201)

Kaynaklar, Hacerü'l-Esved 'in Hz. İbrahim tarafından Kâbe'nin inşası esnasında tavafın başlangıç noktasını belirlemek amacıyla yerleştirildiği konusunda ittifak etmektedir.

Fakat taşın ilk nereden geldiği, tarihçesi ve mahiyeti hakkında, birçoğu zayıf kaynaklara dayanan, bazıları aynı zamanda sembolik bir anlam taşıyan çeşitli görüşler bulunmaktadır

Bu görüşlerin en çok kabul olanı; Hacerü'l-Esved 'in cennetten indirildiği ya da Hz. Âdem tarafından Cennet'ten getirildiği ve Nuh Tufanı sırasında Ebu Kubeys dağında korunduğu, Hz. İbrahim'in Kâbe'yi inşası esnasında da oradan getirilerek yerine konulduğu şeklindedir. (Öğüt, 1996: 433) (Can, 1993: 79)

Erzurumlu İbrahim Hakkı'ya göre (1999: 28), Hâlen Kâbe duvarında bulunan ve öpülerek⁶² selam ve saygı gösterisinde bulunulan Hacerü'l-Esved, Beyt-ül Mâ'mur'dan yâdigâr kalmıştır. Bu mübarek taş, kırmızı yâkut iken Nuh Tufan'ında, Allah'ın emri ile siyah renge dönmüştür.

Bazı görüşlere göre ise, bu taş bir meteor parçasıdır; dolayısıyla gökten düşmüş bir taştır. Bununla birlikte, Hz. Muhammed onun mübarek bir taş olduğunu tasdik etmiştir. (Burckhardt, 2005:5)

Hacerü'l-Esved her dönemde adeta Kâbe'nin kutsiyetinin sembolü olarak sayılmış, İslamiyet öncesindeki Araplar da Hacerü'l-Esved'e özel bir önem ve kutsiyet atfetmişlerdir. Bu durum Hacerü'l-Esved'in, Hz. İbrahim'den itibaren devam edegelen hac ve tavaf ibadetinin önemli bir ögesi olmasının işareti olarak sayılmaktadır. (Öğüt, 1996: 433)

605 yılında Mescid-i Haramdaki yeniden inşa çalışmaları sırasında, Hacerü'l-Esved'i yerine koyma şerefini paylaşamayan Kureyş kabileleri arasında çıkan bir gerginlik sonucu, inşa çalışmalarında taş taşımakta olan Hz. Muhammed'in hakemlik yaparak, kabileler arasında çıkması muhtemel bir çatışmayı önlediği bilinmektedir(Ünal, 2001: 16) (Bozkurt ve Küçükaşçı, 2003: 557)

⁶² Hz. Muhammed bir defasında dudaklarını Hacer'ül-Esved'in üzerine koyarak uzun süre ağlamış, daha sonra dönüp Hz.Ömer'in de ağladığını görünce şöyle demiştir: "Ey Ömer! Gözyaşları burada dökülür". Hz. Ömer'in de Hacer'ül-Esved'i öptüğü ve "Peygamberi seni öperken görmeseydim seni öpmeydim" dediği kaydedilmektedir. (Öğüt, 1996: 434)

Kâbe'nin zaman içinde sel ve yangın gibi çeşitli afetlere, ayrıca insanların saldırılarına maruz kalmasının sonucunda Hacerü'l-Esved'de bazı hasarlar ve parçalanmalar meydana gelmiş, ancak her defasında bu parçalar büyük bir titizlikle yerlerine yapıştırılarak korunmaya çalışılmıştır. Yine korunma amacıyla gümüş bir mahfaza içine alınmış olup, taşa dokunulmasına imkân sağlamak üzere, mahfazanın ortasında 27 cm. çapında yuvarlak bir açıklık bırakılmıştır. (H.1290/M.1873) (Öğüt, 1996: 433)

Tavafta başlama noktasını gösterme şeklindeki pratik faydası yanında Hacerülesved'in bir de sembolik anlamı olup kaynaklarda bununla ilgili birçok rivayete yer verilir. Hz. Peygamber hacer'ül- esvedi, "Allah'ın yeryüzündeki eli" diye isimlendirmiştir. (Hamidullah, 1989: 14) Özellikle, kıyamet günü kendisine selam verip saygı gösterenlere şahitlik yapacağı görüşüne inanılmaktadır. (Öğüt, 1996: 434)

Kâbe Örtüsü;

Kâbe çok eski dönemlerden bu yana, “mâbedin örtülere büründürülmesi” âdetine uyularak bir örtü (kisve) ile örtülmektedir. Burckhardt'a göre bu durum, “çarpıcı bir şekilde, görkemli yapının hem soyut, hem de gizemli yönüne işaret eder.” (Burckhardt, 2005:4)

Burckhardt (2005:5) Kâbe örtüsünden bahsederken bir evi giydirmenin, ona, bir bakıma, yaşayan bir varlık ya da ruhani bir etkiye sahip “Nuh'un gemisi” muamelesi yapmak şeklindeki inanışla ilgili olduğunu söylemektedir.

Rivayetlere göre Kâbe'yi ilk giydiren kişi Yemen meliklerinden el-Himyeri'dir. Başka bir başka görüşe göre de Kâbe'yi ilk olarak Hz. İsmail giydirmiştir. Kâbe sırasıyla deri, yünlü dokuma, Yemen kumaşı, Mısır'da dokunan kıbtî bezi ve daha sonra da ipepli örtülerle örtülmüştür. (Can, 1993: 81)

Kâbe örtüsü, iki parça kumaştan oluşur. Bunlardan biri İsa nelirev imsi ”bacih” de ibrişimle ve celi örtüdür; üzerinhatla kelime-i tevhid yazılıdır. Diğer parça “nitak” ismi verilen kuşaktır; üzerinde çepeçevre halis sırma ile ve celi hatla Kâbe hakkında

nazil olan ayette son kısmında hükümdar ismi yer almaktadır. Kâbe örtüsü üzerinde isminin bulunması, bu işlemin dinî yönü yanında siyasi bir otorite ve hükümdarın nüfuz taşıdığına işaret etmektedir (Civelek, 2007: 848)

Osmanlı Padişahları, siyasi temsil görevlerinin yanında, halifelik kurumu aracılığıyla dinî temsil görevini de yürütmekteydiler ve bunu ifade yollarından biri de, Hac döneminde, Kâbe örtüsünün değiştirilmesiydi. (Civelek, 2007:848)

Halifeliğin, dolayısıyla dinî otoritenin temsiliyeti anlamındaki Kâbe örtüsünün değiştirilmesi hadisesinin özel bir seremonisi vardı. Padişah Yavuz Sultan Selim’le birlikte hilafet Osmanlılara geçmiş ve o zamana kadar Abbasiler tarafından hazırlanan Kâbe örtüsü de Osmanlı Sultanları tarafından hazırlatılarak, Mekke’ye gönderilmeye başlanmıştı. Mekke’ye Surre alayları⁶³ eşliğinde gönderilen Kâbe örtüsü, Surre-i Hümayun’un en değerli eşyalarından kabul edilmekteydi. (Civelek, 2007:849)

İbn Battûta da seyahatnamesinde örtü hakkında şunları söylemiştir; “ Kâbe'nin üzerindeki örtü ipekten yapılmış, üzerindeki yazılar beyaz simli harflerle işlenmiştir. Işıl ışıl parlar. Ta yukarıdan yere kadar Kâbe'yi örter.” (İbn Battûta, 2000: 200)

Kâbe’ye örtülen örtüler genel olarak beyaz, yeşil, kırmızı ve siyah renkte olmuştur. Son zamanlarda siyah örtü Kâbe’ye giydirilen yegâne örtü rengi olarak kalmıştır. (Can, 1993: 82) Abbasi halifeleri, kırmızı ve siyah örtünün yanı sıra, Kâbe’ye Beyza renkli bir örtü hazırlatmıştır. Bu üç ipek örtüden kırmızı olanı, arefe günü⁶⁴, siyah örtü recep ayı başında, beyaz örtü de kadir gecesinde asılırdı. (El-Ezraki, 1980: I, 255) (Civelek, 2007: 849)

⁶³ Osmanlı padişâhlarının halife sıfatıyla, her yıl hac mevsiminde İstanbul’dan Haremeyn-i Şerîfeyn (Mekke ve Medine) ahâlisine, zâhidlere, mukaddes yerlerin ve hac yollarının emniyetini sağlayan Mekke şeriflerine ve Hicaz bölgesinde yaşayanlara gönderdikleri para ve değerli eşyâlara “**surre**”; bunları götüren topluluğa da “**surre alayı**” ya da “**surre-i hümayûn**” denmektedir. (Civelek, 2007 :850)

⁶⁴ Müslümanların dini bayramlarının bir önceki günü arefe günü olarak adlandırılmaktadır.

4.3.4. Kâbe’de Mimarlık ve Sembolizm İlişkisi

Kâbe mimari olarak ele alındığında görülmektedir ki, yapı iç mekâna dönük pratik bir işlev taşımamaktadır. Bu kutsal yapının önemi, ancak sahip olduğu sembolik anlam değerleri ile açıklanabilmektedir. (Peker, 1996: 114)

Bu bölümde; öncelikle Kâbe’nin İslam kaynaklarına göre metafizik boyutu ele alınmakta ve mimari bir mekân olarak barındırdığı sembolik atıflar yine özellikle erken dönem İslam kaynaklarını referans alarak incelenmektedir. Bu bağlamda öne çıkan, biçim ve merkez sembolleri ve bu sembollerin mimariyle buluşmaları -aynı sembollerin başka inanış ve kültürlerdeki yansımalarına da değinilmek suretiyle- özel başlıklar altında ele alınmaktadır.

4.3.4.1. Kâbe’de Biçim Sembolizmi

“Kutsal kentlerin ve tapınakların kuruluşlarını üç temel arketip (ilksel örnek) yönetmektedir: Merkez, kare ve daire.” (Arpacıoğlu, 2006: 38)

İslam Ansiklopedisi’ndeki tarifine göre; Sözlükte "dört köşeli veya küp şeklinde olmak" anlamındaki “ka'b” kökünden gelen “kâbe” kelimesi "küp şeklinde nesne" demektir. (Ünal, 2001: 14) (Demir, 2014: 41)

Kâbe’nin son derece arkaik olan formu ona atfedilen İbrahimî kökenle çok iyi uyumaktadır. Bu yapı gerçektende defalarca kez tahrip edilmiş ve defalarca kez yeniden inşa edilmiş olsa da, başlangıçtan bugüne kadar “küp” anlamına gelen “Kâbe” ismini taşıyor olması onun biçiminin esas itibariyle değişmemiş olduğunun göstergelerindedir. (Burckhardt, 2005:4)

Prof. Dr. Sadık Kılıç “Kâbe’deki Sembolizm Üzerine Bir Deneme” isimli makalesinde (1995: 49-73); “Bu isim (Kâbe ismi) bizi, her şeyden önce söz konusu kutsal yapının şekliyle ilgili bir karara, geometrik bir özgün şekle yaklaştırmakta, bu

sebeple de şekil ile sembolizm boyutu arasındaki münasebeti araştırmaya bizi sevk etmektedir” diyerek yapının ismiyle müsemma oluşuna dikkat çekmektedir.

Kılıç (1995: 56) devamında da şu soruları sıralamaktadır; “Küb form” ile manevi gerçeklikler ve kavramlar arasında ne gibi münasebetler olabilir? Bu açıdan kübik formun imtiyazı ne olabilir?” Bu özetleyici sorular ekseninde yapılan araştırmalar ve bulguları, çalışmamızın ana konusuna dair önem teşkil etmektedir.

Bir biçim olarak küp formunun ihtiva ettiği estetik ve fikri boyutlarla, dini olarak kendisine yüklenen manevi boyutlar arasında bir benzeşimin olup olmaması, pek çok ilim adamının cevabını aradığı bir soru olmuştur.

Kâbe’yi salt görünüşüyle değerlendirince küp şeklinde sade formuyla bir sanat eserinden ziyade, ‘ilk sanat’ (proto art) olarak tanımlayan Burckhardt, Kâbe’nin biçim ve ona bağlı ibadetler bakımından içkin sembolizminin, İslam’ın kutsal sanatı tarafından ifadeye kavuşturulan her şeyi, adeta bir “tohum” halinde ihtiva ettiğini belirtmektedir. (Burckhardt, 2005:3)

Kılıç’ın Guenon’dan aktardığına göre; “mimari anlamlar şemasında “küb form”u, bir binanın “ilk taşı”na, yani temelin altına konulan ve genel mimarisi ile konstrüksiyonun denge hassaslığının kendisine isnad ettiği, böylece de binada denge faktörü yanında uyum ve ahengi de temin eden “temel taşı”na tekabül etmektedir.” (Kılıç, 1995: 69)

Buradan hareketle Kılıç; “küb” şeklinin, bütün değişkenlerin karşısında, “pürüzsüz ve bozulmaz bir denge”nin ve “ruha sükûnet ilham eden bir ezililik ve ebedilik fikrini”nin sembolü olduğu sonucunu çıkarmaktadır. Kılıç’a göre küp formu, bütün biçimler içinde en net ve ideal olan bir form olarak müşahede edilmektedir. (Kılıç, 1995: 69)

Kâbe’nin kübik formuna dair yapılan bu yorumlarda, denge durumunun gerçekleşmesi, en üst noktadaki Mutlak İstikrar’ın en altta, yani yeryüzünde bir yansıması olarak da değerlendirilmektedir. (Kılıç, 1995: 69)

Kılıç (1995: 71), küp formunun daima “Müteal ve Aşkın alanı” simgelemekte ve ifade etmekte olduğunu söylemektedir.

Burckhardt’a göre; “Küp, merkez fikriyle alakalı bir şeydir; zira o bütün mekânın billurlaşmış bir sentezidir; küpün her bir yüzeyi ana yönlerden birine tekabül eder; yani zirve, en aşağıda bulunan taban nokta ve dört ana yön.” Burckhardt bu açıklamanın devamında Kâbe’nin konumunun bu şemaya tam olarak uymadığını belirtmektedir; “Zira ana yönlere bakan Kâbe’nin duvarları değil, dört köşesidir; şüphesiz bunun nedeni, ana yönlerin, Arapların anlayışında evrenin dört köşe direği (erkan) anlamına gelmesidir.” (Burckhardt, 2005:5)

Küçükaşçı’nın (2004: 94) makalesinde ifade ettiğine göre; “Uzayın bütününün berraklaşmış bir birleşimi olan Kâbe’nin kübik formu merkez kavramıyla bağlantılıdır ve yüzeylerinin her biri dört ana yönden birisiyle uyum halindedir. Bununla birlikte Kâbe’nin konumu bu plâna uymaz ve onun dört kenar ve köşeleri Arap geleneğinde âlemin dört rüknü anlamına gelen dört ana yönün karşısında yer almaz ve bütün yönleri içine almasının yanında evrensellik ve mutlaklığın hakim olduğu yönsüzlüğü de sembolize eder.”

Kâbe kelimesi, estetik olarak “en temel ve mütenasip bir biçimi” tanımlarken, tarihi olarak da kısaca, Hacer’ül-Esved’i muhafaza eden “kare” yapıya verilen isimdir.⁶⁵ (Kılıç, 1995: 68)

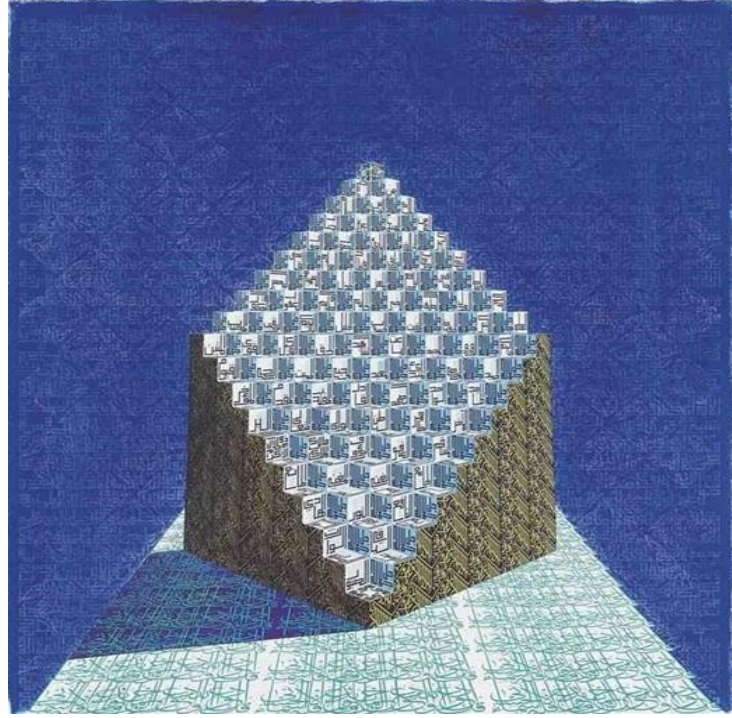
Kare biçimi, form olarak hâkim olduğu yapıya, dört tarafı sanki demir bir çerçeve ile sabitleştirmiş gibi bir görünüm verdiği için, anti-dinamik bir figür olarak, dinginlik, durgunluk, kararlılık, sağlamlık ve güven verici bir algılanmaya da neden olmaktadır. (Pilici, 2008:11)

Kare, düzgün bir dörtgen biçim olarak, dört rakamının sembolizminin de bir taşıyıcısıdır.⁶⁶ “Dört”, net ve kolay anlaşılabilir bir geometrik form sunar.

⁶⁵ Akkach (2005: 190), Kâbe’nin dörtgen formuyla alakalı farklı bir yaklaşımdan bahsetmektedir. İslam musatavvifi İbn Arabiye (M.1165-1240) göre Kâbe’nin birbirini tamamlayan iki formu vardır; zahir/ açık ve batın/ kapalı. Açık formu şuanadaki dört köşeli (erkanlı) olan formdur. Batın formu ise Hz. Adem’in inşa ettiği üç köşeli formdur. İlahi bir sırdan dolayı Allah evinin dört köşeli olmasını sağlamış, halbuki esasında sadece 3 köşesi vardı ve mukaap şeklindeydi.

(Schimmel, 2011:102) “Dört başı mamur” veya “dört dörtlük bir iş” gibi deyimlerde de kullanıldığı üzere, karenin mükemmelliğe ve kendine yeterli olmaya özgü bir anlamı olduğunu sonucu da çıkmaktadır. (Pilici, 2008:11)

Bir geometrik figür olarak kare mevcut dört çizgisi ve dört açısının birbirine tamamen eşit olmasıyla iki boyutta eşitliğin temsilcisidir. Karenin kapladığı yüzölçümü ne kadar büyük olursa olsun, bu eşitlik, kusursuzluğunu ve değişmezliğini korumaktadır. Küp ise karenin özelliklerinin 3. boyutta tezahürü olarak kabul edilebileceği için, karenin eşitlik özelliğini aynı şekilde taşımaktadır. (Moustafa, 2005: 11)



Şekil 4.7 Moustafa Ahmad'ın “İlahi Mükemmeliyetin Sıfatları” İsimli Çalışması.

⁶⁶ Kâbedeki sayı sembolizmine dair daha çok “dört” üstünde durulmakla beraber Hamidullah (1989: 16) başka bir yaklaşımdan daha bahsetmektedir; “Kâbe'nin yüksekliği 28 ziradır; ayın evreleri gibi, Arapça'daki harflerin sayısı da 28'dir”. Endülüslü büyük mistik İbn Arabî'ye göre, bu tamamıyla bir tesadüf olamaz. Schimmel'in (2011: 258) aktardığına göre de, ayın dört aşaması, 28 noktayı geçmesiyle tamamlanmaktadır. Gizemciler için Kuran'ın dili olan Arapça alfabesinin 28 harfiyle, ayın geçtiği noktalar arasında bir bağlantı vardır. Büyük ortaçağ matematikçisi ve tarihçisi el- Biruni (ö.1048), bu ilişkinin kozmos ile Tanrı'nın sözü arasındaki yakın bağlantıyı kanıtladığını ileri sürer. (Schimmel, 2011: 258)

Küpün özellikleri ebatlarının değişiminden etkilenmemektedir ve bu daimi stabilite, küpü diğer düzenli katılardan ayıran bir özelliktir (regular solids). Bundan da öte, küpün altı kenarı “ön, arka, sol, sağ, yukarı ve aşağı doğru olmak üzere altı ana yöne eşittir. (Moustafa, 2005: 11)

Bu tekil özelliklerine dayanarak Aristo, küpü İnsan-ı Kamil’in (ideal veya mükemmel insan) bir temsilcisi olarak görmüş ve bunu mutluluğa dair risalesinde şu şekilde ifade etmiştir; “İnsan gerçekte iyidir ve mükemmel bir küptür”. Bu sözlerle ‘küp’, daimi ve nüfuz eden ve hangi açıdan gözlemlenirse gözlemlensin, hiç bir düzensizlik ve değişim göstermeyen katılığın ve sağlamlığın bir sembolü olarak algılanabilmektedir. Böylelikle, ‘küp’ün kendisi, hiçbir durumda değişmeyen insan-ı kamil’in katılığının ve sağlamlığının bir işareti ve varlığı Allah’ın isimlerinin ve sıfatlarının daimi bir tasdikidir. (Moustafa, 2005: 11)

Pek çok erken dönem kültürde yeryüzü bir dörtgenle temsil edilmiştir. Dünyanın küçük bir tasviri olan “şehir” ve içindekiler de buna göre biçimlendirilmiştir. MÖ üçüncü yılda Hindu Vadisinde bulunan Moenjo- Daro şehrinin kare formunun hâkimiyetindeki kurgusu buna örnek olarak gösterilebilir. Bir başka örnek de Pekin şehridir. Çinliler için yeryüzünün, gölgelikli bir dört tekerlekli araba olduğu düşüncesi kabul görmekteydi ve bu dörtgen biçimin, tarlaların, evlerin ve köylerin kare ilkesine göre düzenlenmesinin bir sembolü olduğu düşünülmekteydi (Schimmel, 2011:100, 114) Bu minvalde de Pekin’in şehir haritasında sıkça dörtgenler ve dörtgenler içinde dörtgenler görülmektedir. (Bkz. Şekil 4.8) (Pilici, 2008:11)



Şekil 4.8 Pekin Şehir Haritası.

Suprematizm⁶⁷ akımının temsilcisi ressam Malewitch, en ideal dörtgen olan“kare”yi doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan mutlak varlığı sembolize eden bir soyut-somut varlık olarak görmüş ve bu düşüncelerini ünlü yapıtı Siyah Kare'ye yansıtmıştır.(1915) Malevich'e göre kare, birliğin prensibi ve evrenin strüktürünün sembolüdür. (Url- 26)

Sembolizmin en çok başvurduğu evrensel nitelikteki geometrik figürlerden biri olan Kare, genel bir kanaate göre, sembol olarak yeryüzünü temsil etmektedir. Dünyanın hava, ateş, su ve toprağın etkileşimiyle oluştuğu düşünülürse, karenin kenarları işte bu dört yaratıcı faktörü simgelemektedir. (Pilici, 2008: 11)

Sargut'a (2012: 9) göre, Kâbe'nin dört duvarı, bu dört unsuru sembolize etmektedir.

Kâbe'nin kendine özgü biçimi ve manaları üstüne simgesel açıklamalarda bulunan Kılıç'a (1995: 56) göre; insanlığın “Küllü Hakikatten” kaynaklanan ortak düşünce

⁶⁷ Suprematizm; soyut geometriciliği benimseyen bir resim anlayışıdır.

formları bulunmaktadır. Yukarıda verilen örneklerde de olduğu gibi; aynı biçime dair -farklı zamanlarda, farklı coğrafyalardaki- benzer yorumlar Kılıç'ın bu görüşünü destekler mahiyettedir.

Akkach, *Cosmology and Architecture in Premodern Islam 'An Architectural Reading of Mystical Ideas'* isimli çalışmasında, Kâbe'nin, kozmoloji ve mimari arasındaki karşılıklı etkileşimde anahtar unsurlardan birisi olduğunu söylemiş ve konuya daha farklı – daha metafiziksel- bir yaklaşımda bulunmuştur. (Akkach, 2005: 179)

Akkach'ın Ezkari'den aktardığına göre; Hz. Âdem cennetten geldiğinde beyaz köşeleri olan (erkan) oyuk kırmızı bir yakut ile inmiş ve bunu Kâbe temelini üstüne koymuş ve bu orada Nuh tufanına kadar kalmıştır. Taberiye 'den aktardığına göre de; 7. Kat semadaki melekler tarafından oluşturulan bu evin temeli de dörtgendir. (Akkach, 2005: 185)

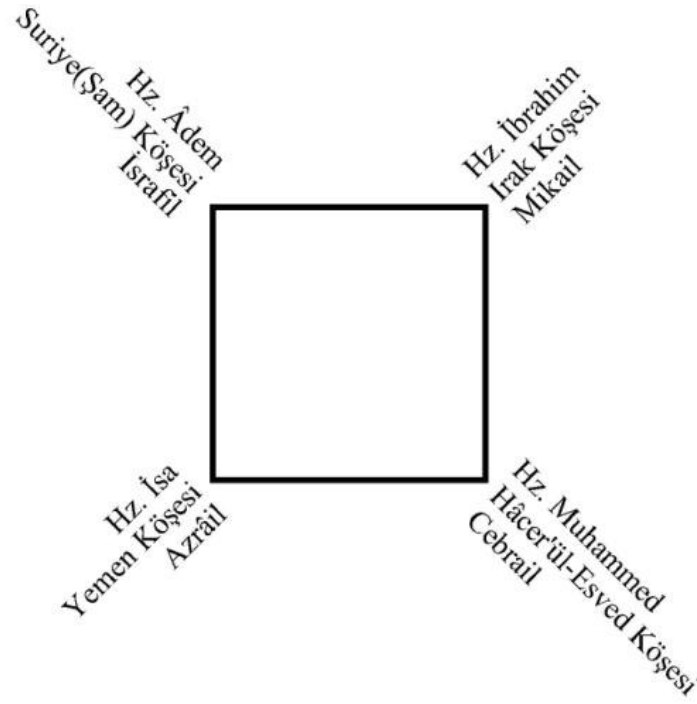
Ezkâri, Hz. Âdem'in yaptığı ilk evin Kâbe'nin göksel modeli olan Beyt'ül- Mamur'u hatırlattığını söylemiş ve bu ilk evi, yeşil zebercetten yapılmış “dört” sütun üzerinde kırmızı yakutla taçlandırılmış bir bina olarak tanımlamıştır. Akkach buradan yola çıkarak, Hz. Âdem'in evi ile Beyt'ül- Mamur'un dörtgenliğinin, Kâbe'nin dörtgen şeklinin ilahi paradigmasını tasdiklemekte olduğu sonucunu çıkarmıştır. (Akkach, 2005: 185)

Kâbe kelimesi de, aynı anda hem kare şeklinde olmaya, hem de dairevi (circulaire) olmaya işaret etmektedir. Zira Kabe'nin planının da iki formu vardır: yarı dairevi bir kısma (Hatim) bitişik olan kare kısım. Hamidullah'ın (1989: 16) yorumuna göre, plan bütünü, bir kalp şeklini almaktadır. Hamidullah bu yorumunu takiben bir kutsi hadisi hatırlatır; "Allah şöyle buyurdu: Ben ne göklere sığarım, ne de yere; fakat mümin kulumun kalbi beni içine alır!", ve ekler; “Allah'ın evi için bir kalp şekli sembol olarak ne mükemmel bir formdur!” (Hamidullah, 1989: 16)

Birçok ikografik tasvir de Kâbe'nin dörtgenliğini vurgulamakta ve özellikle altını çizmektedir. Sufi görüşlerine göre, şeytan insana dört farklı yönden yaklaşır insanı olumsuz olarak etkilemektedir. İşte bu inanıştan hareketle sufi düşünürler, Kâbe'nin dörtgenliğinin bu dört yönü sembolize ettiğine söylemişlerdir. (Akkach, 2005: 185)

Kâbe'deki yönelimle ilgili dikkat çeken bir husus da, diğer dinlerde doğu ya da batıya yönelmek suretiyle belirlenen kıblenin tek doğrultuda bir özellik taşımasına karşın Kâbe'nin dört yönden kible olmasıdır. (Küçükaşcı, 2004: 95)

İslam tasavvufuna göre, Kâbe'nin dörtgenliği aynı zamanda 4 evtadın⁶⁸ varlığının da sembolüdür. Bu dört evtad, dört yönün manevi koruyucuları, bekçileridir. Dağ olarak görülen bu dört evtad müminlerin imanını sabit kılabilmeye ve Allah tan gelen ilhamın daimi olarak akmasına yardım eder. Allah, evtad aracılığıyla İslam'ı hanif din olarak korur. Biriyle “iman”, ikincisiyle “evliyalığı”, üçüncüsüyle “nübüvveti”, dördüncüsüyle de “yazılı olanı” korur. Bu ağır görevlerinde evtadlar, 4 büyük melek ve 4 peygamberden yardım alırlar. (Bkz. Şekil 4.9) (Akkach, 2005: 186)



Şekil 4.9 Kâbe'de Köşe Bölgelerdeki Sembolik Atıflar.

⁶⁸ Evtad, İslam Ansiklopedisindeki tarifine göre; Dört yönde bulduklarına ve buralardaki yerleri koruduklarına inanılan dört büyük velîyi ifade etmek için kullanılan tasavvuf terimidir. (1995, C.11)

Schimmel'e göre de (2011: 108) "dört" İslam Tasavvufu'nda özel bir önem taşımaktadır. Zira tasavvufta Tanrı'ya ulaşma düşüncesi 4 aşamada gerçekleştirilmektedir; bunlar, Şeriat, Tarikat, Hakikat ve Marifettir.

Sargut'un (2012: 107-108) aktardığına göre, İbn Arabî Fütûhât-ı Mekkiyye adlı eserinde rükünlerden bahsetmektedir; "Allah ilahi bir sır nedeniyle, Ev'ine dört rükün yerleştirmiştir." Birinci rükün, Hak kaynaklı düşünceyi temsil eder; bu görünüşte Hacer'ül-Esveddir. İkinci rükün, Melek kaynaklı düşüncenin karşılığıdır; görünür hali Rük-n-i Yemânî'dir. Üçüncüsü ise Nefs kaynaklı düşünceyi temsil eder; bunun görünürlüğü de Hacer de bulunan altıgendir. "Şeytan kaynaklı düşüncenin buraya girmesi mümkün değildir. Nebîlerin kalpleri de böyledir. Tıpkı Kâbe'nin şekli gibi üçgen şeklindedir." Dördüncü rükün şeytan kaynaklı düşüncelere aittir ki bu, Rük-n-i Irakî'dir. "Müminlerin kalpleri ile peygamber-nebîlerin dışındaki korunmuş kimselerin kalpleri de bu dörtgen şeklindedir."

Konunun devamında Sargut (2012: 109) başka bir sembolik açımdan daha bahsetmektedir. Allah bu evi dört rükün üzerine inşa ettiği gibi, kalbi de kendisini taşımakta olan dört doğa üzerinde yaratmıştır ki kalbin yapısı bunlara dayanmaktadır.

"O ilktir, sondur, zâhirdir, bâtıdır. O, her şeyi bilendir."

Hadid Sûresi, 57/3.

İbn Arabi bu ayeti referans göstererek, Kâbe'nin köşelerinin orijinal ilahi dörtgen olan "ilk-son- zahir ve batına" tekabül ettiği yorumunu çıkarmıştır. Buradaki "batın" Hacerül Esved köşesini, Kabenin "zahir" görünen formu da istikametselliği ve mekânsal açılımı vurgulamaktadır. Kâbe'nin mekânsal ve uzaysal sembolizmine ilaveten, Kâbe ve onunla alakalı ritüellerin zaman boyutu açısından da önemi vardır, bu da "ilk ve son" ifadeleriyle ilişkilidir. (Akkach, 2005: 187)

Tasavvufi bir yorumda bulunan Sargut'a (2012:9) göre, insanın iç/manevi aleminde akıl, ruh ve nefis kuvvetleri bulunmaktadır; bu metafor da Kâbe'nin içinde bulunan üç sütunla sembolize edilerek madde boyutuna aksettirilmiştir.

Tüm bunlar Kâbe'nin sembollerle dolu bir ilahi işaret olduğu gerçeğini daha da vurgulamaktadır. Kâbe müminlerin namazla kendisine yöneldikleri bir kıblegâh olmasının yanı sıra, kutsallığı ve sembolleri ile Allah'ın yeryüzündeki işaretlerinden birisi olarak kabul görmektedir. (Kılıç, 1995: 71)

4.3.4.2. Kâbe'de Merkez Sembolizmi

Kutsal bir mimari şüphesiz, insanın Gökle Yer arasında araç olmak durumunda olan en asli, merkezî fonksiyonuna tekabül etmesinden dolayı güzeldir.

Titus Burckhardt

İslam Sanatı 'Dil ve Anlam'

Dinler Tarihcisi Prof. Dr. Mircea Eliade'ye göre (1991: 39); Her mikrokosmos ve yaşanılan her bölge bir merkeze - yani her şeyin üzerinde bir kutsal mekâna- sahiptir ve o merkez, kutsalın bütünüyle kendini tezahür ettirdiği bir mekândır. Bütün oryantal medeniyetler (Hindistan, Çin, Mezopotamya vb.) bünyelerinde sınırsız sayıda merkez bulundurmaktadırlar.

Çeşitli kültürlerce kabul edilen merkezi yerler hemen hemen aynı işleve sahiptirler. (Aras, 2011: 65) Bu merkezlerin ayrı ayrı her biri, dünyanın merkezi olarak görülüp böyle anılmakta ve bu kutsal- mitik coğrafyaların çeşitliliği herhangi bir soruna sebep olmamaktadır. (Eliade, 1991: 39)

Pek çok din ve inanç sisteminde dünyanın merkezi olarak tanımlanan yüzlerce yer bulunmasıyla birlikte, bu yerlerin hemen hepsinin ortak özelliği; onların “gök” e en yakın uçlar veya mekânlar olarak tanımlanmalarıdır. Gök ile yer arasındaki bağlantıyı kuran “evrensel eksen” boyunca, sütun, merdiven, ağaç, dağ, sarmaşık gibi objeler ve kutsal şehirler ile kutsal alanlar, dünyanın merkezinde sayılmaktadırlar. (Eliade, 2003: 362)

Küçükaşcı (2004: 92) “Kâbe Sembolizmi” isimli makalesinde kutsal mekân ve merkez kavramlarına dair şu yorumları aktarmaktadır; “Kutsal mekân, yaratılışın toplanma yerini ve kendi kaosundan çıkan âlemi temsil etmektedir. Yönelme sayesinde yer ve gök karşılaşılarak birleşirler. Yer altı ve yeryüzünün, görünen ve görünmeyenin bütünleşmesi, yöneliş esnasında merkezin oluşturulmasıyla mümkün olmaktadır; merkez kendisinden hareket ederek dış mekâna doğru giden tüm yönlerin kalbini oluşturmaktadır. Bu merkez veya yönelmenin çıkış noktası genel olarak sembolik anlamda dünyanın eksenini temsil eden dağ, direk veya bir kaya parçasıdır. Bu nokta sadece yönelmelere yön veren atıl bir uzay koordinat sistemi değildir; aynı zamanda kutsal mekânın yönlerinin doğduğu ve bulunduğu noktadır; zıtları birbirine bağlayan ve dünyanın göbeğini temessül eden bir düğümdür.”

Bir mabede, merkez kimliği kazandırabilecek bir takım evren tasarımı öğeleri bulunmaktadır.

Mircea Eliade (2003: 362), doğu medeniyetlerinde merkez simgeçiliği ve kozmolojik imaları şu üç ana unsur etrafında toplamıştır:

- Dünyanın merkezinde, yerle göğün birleştiği "kutsal dağ" bulunmaktadır.
- Her tapınak ya da saray ve biraz daha geniş bakılırsa her kutsal ev "kutsal dağla" özdeşleştirilir ve böylece "merkez" olmuş olur.⁶⁹
- “Axis mundi”⁷⁰ nin geçtiği yerler olarak “kutsal şehir” ya da “kutsal tapınak”, gök, yer ve yeraltının birleştiği bir alan olarak görülür.

Hint geleneğinde Meru Dağı dünyanın merkezinde bulunmakta ve üzerinde kutup yıldızı parlamaktadır. (Bkz. Şekil 3.8) Filistin'de bulunan Tabor Dağı'nın adı; "göbek", "omphalos" anlamına gelen ‘tabbur’dan gelmektedir. (Kılıç, 1995: 60)

⁶⁹ Tapınakların ve şehirlerin kozmik bir dağla özdeşleştirilmesinin izlerine Mezopotamya terimlerinde bile rastlanmaktadır; tapınaklar, “dağ ev”, “tüm ülkelerin dağ evi”, “fırtınalar dağı”, “gökle yeri bağlayan bağ” vb. isimlerle anılmaktadır. (Eliade, 2003: 362)

⁷⁰ Yer’in eksenini veya axis mundi; dinlerde ve mitolojilerde yer ile cennet ve cehennem gibi ya da Tanrı/tanrıların ikamet ettiği yer arasındaki ilişkinin sağlandığına inanılan yer anlamına gelmektedir. Daha yüksek ve daha alçak âlemler arasındaki seyahatler ve iletişim bu nokta üzerinden sağlanır. Aşağı âlemlerdeki bu noktadan daha yukarı çıkarak yukarı âlemlerle iletişim kurarlar, yukarı âlemlerde olanlar ise aşağıda âlemlere ve her yere bu yer üzerinden lütuflarını yayarlar. Detaylı bilgi için bkz. Eliade, M.,(1991), Images and Symbols, New Jersey: Princeton University Press.

Hıristiyanlara göre Gogoda Tepesi dünyanın merkezinde bulunmaktadır; Hz. Âdem'in yaratıldığı ve gömüldüğü yer de burasıdır. (Eliade, 2003: 362) “Hazine Mağarası” olarak adlandırılan gnostik bir metne göre Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği ve kutsal kabul edilen bu yerin dünyanın merkezi olduğuna inanılmaktadır. (Öğüt, 1997: 127)

Eliade (2003: 362), tarih öncesi anıtların simgeciliğinde –kozmik dağ ve merkez olguları hakkında- benzer inanışlara rastlanıldığından bahsetmektedir; kutsal şehirler ve yerler kozmik dağın zirveleriyle özdeşleştirilirler. Bilhassa tapınaklar “kutsal dağ”ın bir kopyası olup, yer ile gök arasındaki en mükemmel irtibat mahallini oluşturmaktadırlar.⁷¹ Tapınaklar ile şehir veya kraliyet sarayı, kozmik dağın tepesinde bulunduğu için de bu yapıların dünyanın en yüksek yerinde olduğuna inanılmaktadır.⁷² Buldukları bölge inanışlarına göre dünyanın merkezini temsil etmekte olan bu dağların –dolayısıyla da kutsal tapınaklarının- Nuh tufanında sular altında kalmadığı kabulü de yaygındır. (Eliade, 1991: 42)

Merkez kavramının kozmik dağla bağıntılı olarak tezahür ettiği yapı türüne, “zigurratlar” örnek olarak gösterilebilir.⁷³ Bir rahibin, kozmik dağın sembolize eden ziguratın üst katlarına çıkışı, dünyanın merkezine yapılan bir kutsal yolculuk olarak kabul edilmektedir. (Eliade, 1991: 43)

Yahudi geleneğine göre, en kutsal varlık olan Tanrı, dünyayı merkezden itibaren yaratmaya başlamış, dünya oradan bütün istikametlere doğru genişlemiştir. Bu durum gelişimine merkezden başlayarak büyüyüp gelişen embriyo ile sembolize edilmektedir. Dünyanın merkezi de tıpkı embriyo gibi bütün gerçekliğin ve hayat enerjisinin kaynağı olarak görülmüştür. Benzer bir inanışla Mezopotamya geleneğinde de, insanın, yer ile gök arasındaki irtibatın sağlandığı yer olan

⁷¹ İslam inancına göre, buradaki “kutsal dağ” ve yansıması olan tapınak metaforunun, Beyt’ül Ma’mur ve Kâbe için de aynı şekilde geçerli olduğu söylenebilir. (Kılıç, 1995: 59-60)

⁷² İslami inanışa göre ise dünyanın en yüksek noktası Kâbe’dir ve O gökyüzünün merkezinin izdüşümündedir. (Eliade, 1991: 42)

⁷³ Mimarlık Tarihinde Sembolizm bölümünde zigguratlarla ilgili detaylı bilgi verilmiştir.

“çekirdek”te teşekkül etmiş olduğu anlatılmaktadır. (Aras, 2011: 64), (Kılıç, 1995: 61)

Eliade (2003: 365), Hz.Âdem’in balçıktan yaratıldığı cennetin tam olarak kozmosun merkezinde bulunduğu, cennetin “yerin göbeği” olduğuna ve bir Süryani geleneğine göre “bütün dağlardan daha yüksek bir dağın” üzerinde kurulu olduğuna inanıldığından bahsetmektedir.

Budist gelenekte de buna benzer bir kabul olarak, yaratılışın bir zirveden, yani hem aşkın hem de merkez olan bir noktadan başladığı görüşü hâkimdir. Kozmik zirveye ulaşan Budha’nın, dünyanın başlangıcıyla zamandaş olduğuna inanılır. (Eliade, 2003: 364)

Çin geleneklerinde merkez “gök” kavramını, benzer bir yaklaşımla Şamanizm’de de “göğün göbeğini” ifade etmek üzere kullanılmaktadır. Bazı geleneklerde ise merkez; kâinatı sevk ve idare eden “yüksek idare mekanizmasını” ya da “sonsuz tekâmül hedefini” simgelemektedir. (Aras, 2011: 64)

Özellikle doğu kültüründe, dünyanın merkezinde bulunduğu inanılan “kozmetik dağ”, “dünya ağacı” ve “merkezi sütun” sembolleri çok yaygın bir şekilde kullanılmış ve bunlar “kozmosun düzlemlerinin taşıyıcıları” olarak kabul edilmişlerdir. (Eliade, 2003: 362)

Eliade’nin bahsettiği bir diğer mit olan “kutsal/kozmetik ağaç- dünya ağacı” ise evreni simgelemektedir. Yedi dalı göğün yedi katıyla örtüşen bu ağaç, dünyanın merkezinde bir dağın zirvesinde bulunmaktadır. Başka bir görüşe bu ağaç, meyvelerini tadan herkese ölümsüzlük veren mucizevî Hayat Ağacıdır. Ağaç, mutlak gerçekliği, yaşamın kaynağını ve kutsal gücü somutlaştırmakta ve dünyanın merkezinde bulunmaktadır. Bu ağaca giden yol zorlu bir yoldur ve engellerle doludur. (Eliade, 2003: 366)

Çin inanışına göre üç kozmik bölgenin kesişiminde yer alan merkez, yani cennet-cehennem- ve dünyanın kesişimindeki mucizevî ağaçla sembolleşen bu alan, başkentin konumlanması için en ideal bölge sayılmaktadır. (Eliade, 1991: 40)

Şamanların mistik yolculukları sırasında göğe çıkarken, dokuz ya da yedi basamaklı bir ağaca tırmandıklarına inanılmaktadır. Genelde bu yolculuk yedi basamaklı kutsal bir direk üzerinde gerçekleştirilir; bu direğin dünyanın merkezinde olduğu varsayılır. Kutsal direk ve ağaç, evrenin merkezinde bulunan ve dünyayı taşıyan kozmik direklerle örtüşen simgelerdir. (Eliade, 2003: 296)

Semavi dinlere göre, kutsal mekânların bulunduğu ve dünyanın merkezi olarak kabul edilen mahaller yer, yer altı ve gökyüzü olarak üç kozmik alan arasında bir irtibat yeri olduğuna inanılmaktadır. Bu sebeple böyle mekânlarda ibadet maksadıyla yapılan her davranışa kozmik bir anlam yüklenmektedir. (Küçükaşcı, 2004: 92)

Eliade de (2003: 364) bu konuda bezer bir yorum yapmakta ve merkez'in kozmik seviyelerin kesişim noktası olduğu, mükemmel bir yaratılış mekânı ve tüm hakikatin, enerji ve yaşamın kaynağı olduğu kabulünden bahsetmektedir.

Farklı kültür ve inanışlardaki “kutsal merkez” düşüncesine dair yapılan tasvirler arasında birbirine çok yakın ilişkiler mevcuttur. Bu farklı tasvirler tek ve yüce bir merkezde birleşmektedir ki bu merkez; dünyanın rotasının onun etrafında şekillendiğine inanılan ve bütün geleneklerin sembolik olarak “kutup” kavramıyla tanımlamada ittifak ettikleri sabit bir noktadır. (Guenon, 2014:18)

Kimi kültürlerde görülen “evrensel eksen-axis mundi” anlayışınca, geleneksel kimliğe sahip toplumlar, daima “dünyanın merkezinde”, yani yukarıya açılan aşkın dünya ile ilişki kurmanın, kendisine ibadet etmekle mümkün olduğu bir mekân içinde bulunmak isterler. Bu mekân, tamamıyla sembolik bir varlık biçimi olan tapınaktır. (Aras, 2011: 63) Dünya üzerindeki birçok kültürde tapınaklar, kutsal mekânlardır ve merkez oldukları kabul edilmektedir. (Özel, 1998: 4)

Tüm bunlarla birlikte bir merkez oluşturacak yapı ya da alan, her şeyden önce ‘dört yön’ kavramı ile bir uyum içinde bulunmalıdır.⁷⁴(Peker, 1996: 107)

Annemarie Schimmel’e göre (2004: 74) bütün diğer dinler gibi İslam geleneğinde de özel bereketi olan veya bereket ihsan edilmiş hissi uyandıran bir takım yerler merkez olarak kabul görmüştür. Bunlar arasında en önemlisi ise – dünyanın da merkezi olduğuna inanılan- Kâbe’dir.

Erken kaynaklarda belirtildiği üzere, ilahi bir model ve ilahi olarak seçilen bir (örnek) mekâna göre yapılan Kâbe, dünyanın merkezi olarak görülmektedir. (Akkach, 2005: 185)

Kutsal mekânların inşa edilmeleri bir bakıma bir kozmogoni (evren doğumu), yani bir dünyanın yaratılışıdır ki bundan daha doğal bir şey olamaz. Çünkü dünya bir ‘merkez’den itibaren yaratılmıştır. (Arpacıoğlu, 2006: 38)

İslam inancına göre Kâbe yaratılışın hakikatinin merkezinde bulunmaktadır; hayat ve varoluş için gerekli olan “bereket” ve “enerji” Kâbe’den neşrolunmuştur. Kılıç (1995: 60); “Kâinat, bir bakıma çekirdeğini meydana getiren merkezi bir noktadan itibaren genişlemeye başlamaktadır” görüşünü aktarır. Kâbe yaratılış ve varoluş şemasında bu merkezi noktada bulunmakta, hatta dünyanın yaratılışının Kâbe’den başlamış olduğuna inanılmaktadır. Yeryüzünde ilk önce Kâbe, ya da Kâbe toprağı yaratılmış, kalan her şey canlı bir organizmanın oluşumu gibi Kâbe merkezinde çoğalarak oluşmuş ve de gelişmiştir. Kısacası Kâbe, yeryüzünün yaratılmasında adeta bir temel taşı işlevi görmüştür. (Kılıç, 1995: 60-61- 67)

Bunu destekler nitelikteki bir başka görüşe göre de; İslam geleneğinde Mekke’nin yeryüzünün merkezi olarak kabul edilmesinin sebebi, Mekke’nin ortaya çıkan ilk şehir olması ve yeryüzünün kalanının buradan yayılmış olduğuna inanılmasıdır; zira Kuranda da geçtiği üzere Mekke ‘bütün şehirlerin anası’dır. (Peker, 1996: 106)

⁷⁴ Dört yön ve merkez konuları hakkında detaylı bilgi için bkz. Peker, A. U., (1996). “Anadolu Selçuklularının Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması”, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

İbn Abbas'tan gelen rivayete göre, Kâbe'nin yeri dünyadan 2000 yıl evvel yaratılmıştı; Allah Kâbe'yi yaratmış ve dört sütun üstüne yerleştirmiş, o evin altından da (merkezde Kâbe olmak üzere) dünyanın kalanını çoğaltmıştır. (Akkach, 2005: 185)

Akkach'a (2005: 181) göre, Kâbe'nin zengin ve kompleks mitolojisi, imar edilmiş bir formun kozmik bir manzarada nasıl bir merkezi unsur olabileceğini ve ilahi coğrafyanın nasıl bütünleyici parçası haline gelebileceğini göstermektedir.

Erken dönem ünlü âlimlerden El Kisâi 'nin şu sözü de bu doğrultudadır; “biliniz ki dünyanın merkezi Hz. Muhammed'in bir rivayetine göre, Kâbe'dir. Kâbe, dünyanın göbeğinde olma önemine sahiptir.” (Akkach, 2005: 181)

Kâbe'nin merkezîliğine dair yapılan yorumlarda ‘dünyanın göbeği’ ifadesine sıklıkla rastlanmaktadır. Hollandalı oryantalist A.J. Wensinck (1916: 1-65)“Batılı Semitlerin Dünya'nın Göbeğine Dair Fikirleri” adlı makalesinde “dünyanın göbeği” fikrinin Yahudi ve İslam kaynaklarında izini sürmekte ve iki farklı gelenekteki kıyasları birbiriyle mukayese etmektedir.⁷⁵

Dünya'nın göbeğinin beklenen ve gerçekten de Batılı semitlerin kaynaklarda geçen karakteristik özellikleri şöyledir:

1. Etrafını çevreleyen arazilerden yüksekte olması,
2. Dünya'nın orijini olması (zira göbek embriyonun orijini),
3. Dünyanın merkezi olması,
4. Alt ve üst dünya'nın arasında bir irtibat noktası olması,
5. Besinlerin dünya üzerine dağıtıldığı bir aracı (yer) olması. (Wensinck, 1916: 23)

⁷⁵ Wensinck 'in izini sürdüğü ve bahsi geçen analizinde istifa ettiğı yazarlar şunlardır; Ezraki; Ebu Zaid el-Balkhi, Kitab al-Bad'wa'l Ta-rih; Al-Batanuni, al-Rihla al-Hidjaziy; Muhammad al-Hadrawi, al-'Ikd al-Thamin (Mekka 1314); Halabi, Halabi's Sira; Ibn al-Athir; Ibn al-Wardi; Ibn Djubair; Mudjir al-Din al-Hanbali, Kitab al-Ins al-Djalil; Kawzini; Dyarbekri, Ta'rih al-Khamis; Kisa'i, Kisa'is 'adjaif al-Malakut; Kutb al-Din; Mes'udi; Taberi; Tha'labi, Thirmidhi; Zamakhshari.

Wensinck'e (1916: 23) göre, bazı İslam kaynaklarında önceleri Kudüs dünyanın merkezi olarak tanımlanırken, zamanla Mekke ve Kâbe, dünyanın merkezi olarak kabul görmeye başlamıştır. Kuran-ı Kerim'de bu görüşü destekleyen ayetler mevcuttur; örneğin Enam Suresi, 6/92; "Bu Kitap (Kur'ân), kendinden önceki kitapları tasdik eden, şehirler anası (Mekke) halkını ve çevresindeki bütün insanlığı uyarman için indirdiğimiz mübarek bir kitaptır..." Taberi'nin tefsirine göre, bu ayette geçen "çevresindeki" (etrafında olanlar) deyişimiyle bütün dünya kastedilmektedir.

Burckhardt (2005: 3), Kâbe'nin İslam sanatı ve daha da çok İslam mimarisi açısından merkezî bir öneme sahip olduğunun son derece açık olduğunu söylemektedir.

"Gerek semavi dinlerde gerekse diğer dinlerde inananların özellikle bazı bedeni ibadetleri yerine getirirken belli bir istikamete doğru yönelmeleri gerekli görülmüştür. Kutsala doğru olan bu yöneliş bütün ferdi ve içtimai alanları kapsamına rağmen bir varlığı kendisinden başka bir gerçeklikle ilişkilendirmeyi hedeflediğinden bütün hakikatlerin bir araya geleceği bir merkez meydana getirir." (Güç, 2002: 364)

Tüm dünya Müslümanlarının kiblesi olan Kâbe, kendisine yönelenlerin ortasında, onların dünyalarının ve varlıklarının merkez ve dayanağını teşkil etmektedir. (Kılıç, 1995: 64)

Kâbe'nin Müslümanların kiblesi olması sebebiyle, İslam coğrafyacıları M.9. (H.3.) yüzyıldan itibaren, dünyayı Kâbe'ye göre bölümlere ayıran tasarımlar geliştirmişlerdir. Buna göre; dünya, "merkezinde Kâbe'nin yer aldığı bir daire" şeklindedir ve yeryüzündeki ülkelerin her biri Kâbe'nin bir cephesine bakmaktadır. (Bozkurt ve Küçükaşcı, 2003: 555)

M.400 lü yıllarda gerçekleştirilen yerleşimde Kâbe merkez alınmış ve evler, kapısı mabede bakar bir şekilde dairevi olarak tasarlanmıştır.(Küçükaşcı, 2004: 92)

Bundan dolayı Kâbe'nin etrafında dönmek suretiyle gerçekleştirilen tavafın, dünyanın kendi etrafında dönüşünü sembolize etmekte olduğu şeklinde bir inanıştan bahsedilmektedir. (Bozkurt ve Küçükaşcı, 2003: 555)

Bu dönüşler yediye tamamlanmakla göklerin sayısına eşit olmaktadır; zira yedi kat gök ve bunlar arasındakilerin bir merkezin etrafında döndükleri düşünülmektedir. (Küçükaşcı, 2004: 93)

Bu görüş Burckhardt'ın (2005:4) şu yorumu da destekler niteliktedir; “Yeryüzü dediğimiz dünyanın merkezi, gök ‘ekseni’ ile kesişen noktadır: Kâbe etrafında dönülerek yapılan tavaf ibadeti ki bu şu veya bu şekilde eski mabedlerin çoğunda bulunmaktadır, göğün kendi kutup eksenini etrafında dönüşünün bir taklididir.”

Burckhardt'ın da belirttiği üzere bu yorumlar tabii ki de doğrudan İslami kaynaklarda yer alan, İslami yorumlar değildir, fakat bütün kadim dinlerin paylaştığı eşya görüşünde bulunan ortak anlayışlardır. Keza; Hinduizm, Budizm, Orta Çağ Hıristiyanlığı'nda da bir azizin kabri etrafında dolaşma şeklinde bir tavaf anlayışları bulunmaktadır. (Burckhardt, 2005: 5)

Kâbe etrafında dönen insanlar adeta evrenin genel dönüşü içerisinde yerlerini almakta ve gökteki mabette yerine getirilen ibadetlerle bütünleşmektedirler. Küçükaşcı (2004: 93)'nin makalesinde belirttiğine göre; “Bu noktadan itibaren bütün dönüşlerin merkezinde Allah yer alır. Mevlevî ayininde de benzer bir sembolizm vardır. Buradan yola çıkan İslam mutasavvıfları yeryüzünün ortasındaki Kâbe'yi somut, insan kalbini ise soyut Kâbe olarak nitelendirmişlerdir. Buna göre Hâlik (Yaratıcı) tarafından inşa edilen kalp “beytullah”, mahluk tarafından inşa edilen Kâbe ise “beytülHak”tır. Bundan dolayı bir insanın kalbini yıkmak yedi kat gökleri yıkmaya eşdeğerdir.” (Küçükaşcı, 2004: 93)

Burckhardt'ın (2005: 5) İslam Sanatı kitabında aktardığı bir menkıbeye göre; “Kâbe'nin eksen olduğu kabul edilir; öyle ki buna göre, önce Hz. Âdem tarafından inşa edilen, sonra bir sel baskınında yıkılan ve Hz. İbrahim tarafından tekrar yapılan ‘beyt'i atik’ (yani Kâbe) bütün gökleri kateden eksenin en alt ucunda yer alır; her bir semavi alem düzeyinde meleklerle dolup taşan öteki mabetler de tam bu eksen

dünyadaki tüm camilerin eksenleri ve hatta namaz kılan her bir kişinin yönelimi tek bir noktada, tek bir merkezde birleşmekte, odaklanmaktadır. (Burckhardt, 2005: 5-6)

Hz. Peygamber bir hadisinde “Allah, benim ümmetimi bütün yeryüzünü onlara mescit kılmakla şereflendirmiştir” demiştir. Bu hadisten ilhamla, tüm yeryüzünün büyük bir mabet olduğu düşüncesi, “bu eşsiz mabedin merkezinin Kâbe olduğu” yorumunu doğurmaktadır. Böylece bu evrensel mabette, yani yeryüzünün herhangi bir noktasında namaz kılan bir mümin için bütün mesafeler ortadan kalkmakta (Burckhardt, 2005: 6), mümin kıldığı bu namazla adeta merkezinde Kâbe olan bir bütünün parçası haline gelmektedir.

Tasavvufi bir yoruma göre, Kâbe, İlahî ‘Hazret’in yeri olarak kalbe tekabül etmektedir. Hacıların Kâbe çevresindeki halkalanan hareketleri, nefsin merkezinin çevresinde, mütamadiyen dolanmakta olan düşüncelerin hareketini anımsatmaktadır. (Burckhardt, 2005: 8)

Genel bir yaklaşımla, kutsal mekânlar doğal çevrede bir merkez işlevi görmekte ve mekânsal bir strüktür kurup insanların hareketlerini yönlendirmektedirler demek yanlış olmayacaktır. (Özel, 1998: 4)

İbadet maksadıyla kutsal sayılan bir yöne ya da mekâna doğru yönelmek, insanlık tarihi kadar eski bir tarihi geçmişe sahiptir. (Güner, 2001: 168)

Özellikle yönelme ritüelleri sayesinde, kaos halinde ve yönsüz olan profan bir mekan, bir yöne sahip olarak, kutsal ve kutsanmış mekan haline dönüşür. Yönelme sayesinde Yer ile Gök karşılaşır ve birleşirler ve böylece yeryüzündeki bu parçacık (kutsal mabed) ile sonsuz sema arasında yönelimli, fiili ve hareketli bir ilişki oluşur. Aşağının ve yukarının, görünenin ve görünmeyenin bu bütünleşmesi, ‘yönelme’nin bir merkez oluşturması sayesinde mümkündür ve bu merkez kendisinden hareket ederek dış mekâna doğru giden tüm yönlerin ‘kalbi’dir. (Arpacıoğlu, 2006: 38)

İslam’ın kutsal mekânı olan Kâbe’nin yönlendirme etkisi, müminlerin kendisine yönelmesi şeklinde tezahür etmektedir.

“ (Ey mü’minler!) Siz hayır işlerinde yarışın. Nerede olursanız olun sonunda Allah hepinizi bir araya getirir. Şüphesiz Allah her şeye kadirdir”

Bakara Suresi, 2/148.

Bu âyete göre herkesin yöneldiği bir kıblesi vardır.⁷⁶ Müslümanların kıblesi ise Kâbe’dir. Bu ilk "Ev" e, Kâbe’ye yöneliş, kalbî bağlanmanın jestlerle ifadesi, hareketsel bir sembolüdür. (Hamidullah, 1989: 5)

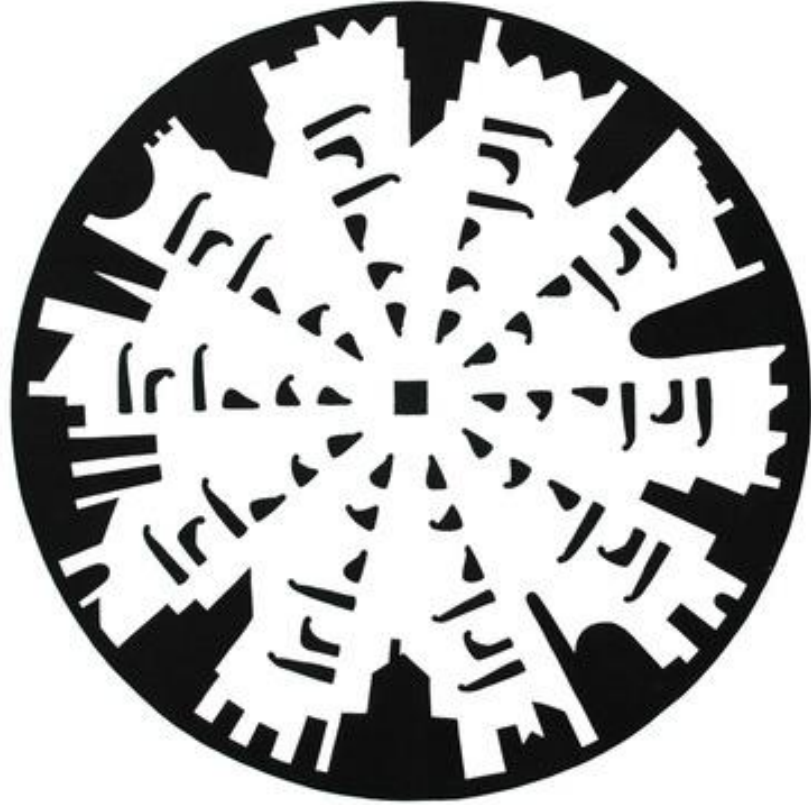
Diğer semavî dinlerdeki gibi İslâm inancına göre de, Allah mekândan münezzehtir olmakla birlikte özellikle sembolik birtakım bedenî hareketlerin söz konusu olduğu bazı ibadetlerde (namaz, hac, dua vb.), yön tasavvuru, ibadetin belli bir yöne dönmek suretiyle ifası, gerek ibadet disiplini gerekse kişinin mânevî bir merkezle bütünleşmesi açısından gerekli görülmüştür. Bu durum, insanın mutlak ve aşkın olan Allah’la içte ve mânevî planda bütünleşmesi için önemli bir vasıta olarak kabul edilmektedir. Aynı zamanda bu bütünleşme ve birliğin (tevhid) dışta ve sosyal alandaki tezahürü de aynı mânevî merkeze yönelen insanların (ümme) birliğini temsil aracı olarak büyük önem taşımaktadır. (Özel, 2002: 365-366)

İslam inancına göre Kâbe, varlık ve gönüller dairesinin yeryüzündeki “odak noktasını” yani “merkezini” teşkil etmektedir. Kılıç makalesinde Kirmani’nin şöyle dediğini söylemektedir; “Kâbe, şu anlamda mübarektir: O, bir nokta; namazlarda ona yönelmiş olan kimselerin tuttıkları saflar da bu noktayı çevreleyen daireler gibidir... Öte yandan, yeryüzü küre şeklindedir. Namaz kılınan her vakit, bir cemaat için sabah vakti iken ikincisi için öğle, üçüncüsü için ikindi (vaktidir) ...” Odaktaki, merkezdeki nokta olarak tabir edilen Kâbe, etrafında devamlı teşekkül halindeki bu dairelerle “devamlı” ve “kesintisiz” bir bağlantı ve etkileşim halindedir. Buradan devamla Kılıç, dünyada aralıksız bir yöneliş sirkülasyonuna sahip olan Kâbe’ye dair şöyle bir çıkarımda bulunmaktadır; “...Varlıklar çemberinin her noktasının sürekli olarak “varlığın merkeziyle” bağlantı içinde olması sembolü, namaz kılan

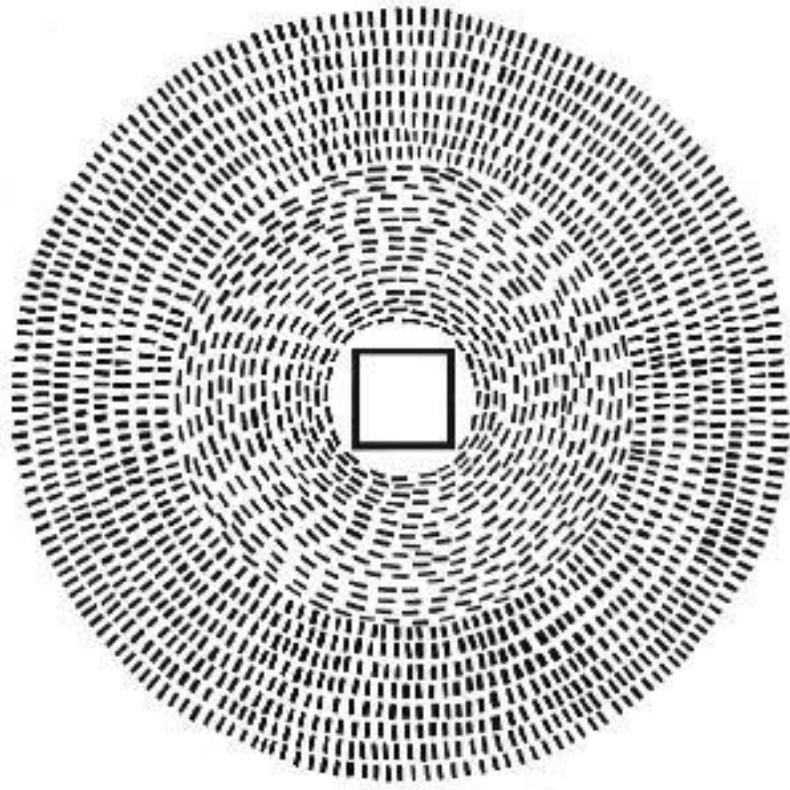
⁷⁶ Sami kavimleri tarih boyunca ibadet ve dua esnasında belli bir yöne, özellikle de doğuya doğru yönelirlerdi. İsrail oğullarının da ibadetlerinde Doğu’ya, yani Kudüs’e doğru yöneldikleri bilinmektedir. Yahudi dini literatüründe yer alan bazı metinlerde, ibadet esnasında kıbleye doğru yönelmek gerektiğine işaret edilmektedir. Ayrıca Danyal Peygamber’in de günde üç defa Kudüs’e doğru dua ettiği nakledilmektedir. (Güner, 2001: 169)

müminlerin Kâbe'ye doğru teveccühü (yönelmesi) ile pratik bir boyuta ulaşarak evrensel bir katılımı dinî bir karakter kazanır.” (Kılıç, 1995: 65)

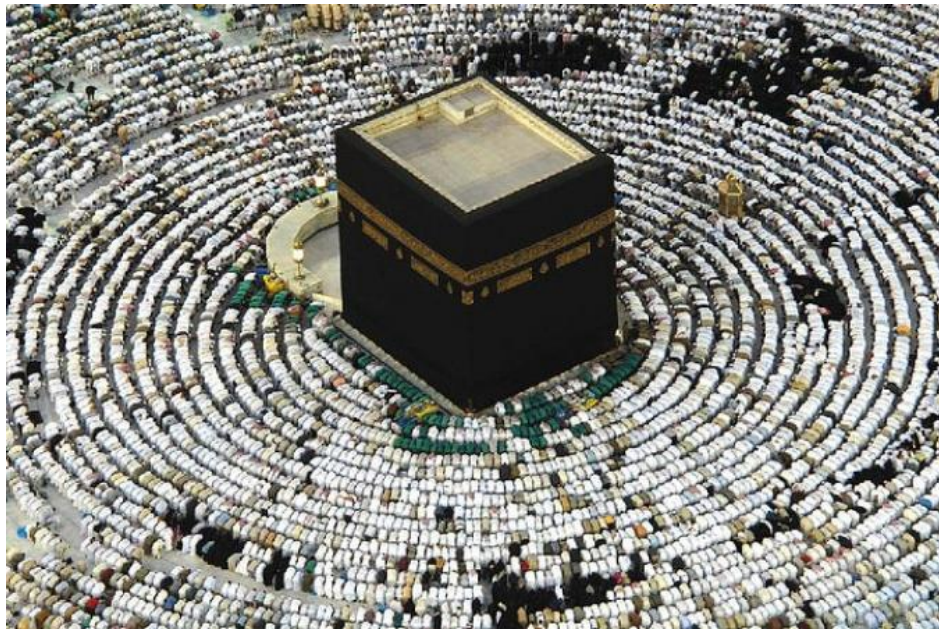
Merkezde Kâbe'nin olduğu ve namazdaki yönelim ve tavaftaki döngüyle gerçekleşen bu durumu sanatçı Latife Spiker soyutlamalarıyla ifadelendirmiştir. (Bkz. Şekil 4.11 ve Şekil 4.12)



Şekil 4.11 Latife Spiker'in “Urban Prayer/ Şehir İbadeti” İsimli Çalışması.



Şekil 4.12 Latife Spiker'in "Circling The Ka'ba/ Kâbe'yi Tavaf" İsimli Çalışması.



Resim 4.7 İbadet Eden Müslümanlar ve Merkezde Kâbe.

“Merkez sadece yönelmelere yön veren atıl bir uzay koordinat sistemi değil, aynı zamanda mekânın yönlerinin doğduğu ve buluştuğu noktadır ve zıtları birbirine bağlayan düğümdür.” (Arpacıoğlu, 2006: 38)

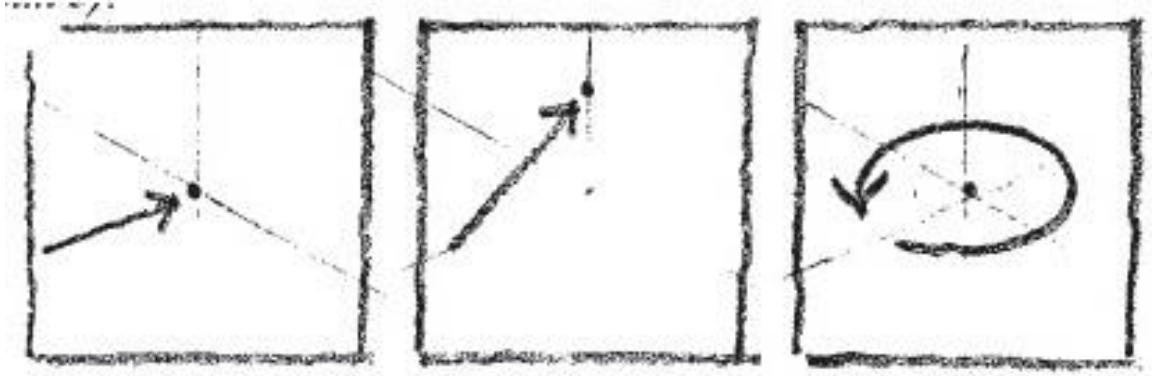
Her mânevî oluş temelde kişisel (ferdî) bir hadisedir. Aynı mânevî yönelimlere sahip bulunan insanlar arasında birlik ve bütünleşme ise ancak ortak toplumsal açılımlarla mümkün olur. Kuran’da her ümmetin yöneldiği bir kıblesi bulunduğuna yapılan vurgu⁷⁷, maddî ve mânevî alanda ortak görüşe bağlı bir toplumun var oluşunda kiblenin son derece önemli rol oynadığını göstermektedir. Bu noktada, gerek kişisel mânevî derinlik ve olgunluklar, gerekse ortak toplumsal kimlik bakımından, namaz ve kiblenin önemli bir ‘merkezî olma’ rolü üstlendiği söylenebilir.⁷⁸ (Özel, 2002: 366)

Özel (1998: 81), “Dini Mimaride Merkez Kavramı” isimli çalışmasında, bir mabede ‘merkez’ kimliğini kazandıran hususlardan birisi olarak ‘dinsel yolculuk kavramı’ndan bahsetmektedir. Bütün dini inanışların ‘yolculuk’ kavramı içerdiğini söyleyen Özel’e göre, özellikle doğu dinleri ve tarikatlarda, benliğin içlerine doğru yapılan bu manevi yolculuk, inanışın belkemiğini oluşturur. Çoğu zaman, içsel yolculuk fiziksel bir yolculukla da desteklenir ki bu yolculuğa ‘hac’ denilmektedir. İslam’da müminlere yerine getirmeleri için şart koştuğu beş temel görevden birisi ‘hac’ yapmalarıdır, yolcuğun yapılacağı kutsal mekân ise Kâbe’dir. (Özel, 1998: 81)

Yolculuk –özellikle- dini mimaride tasarıma etkisi olan ve yapıya ya da mekâna merkez kimliği kazandıran öğelerden birisidir. Yolculuk dinin inanç tarafının ağırlıkta olduğu bir kavramdır, fakat eylemlerle de desteklenmektedir. Dini bir kavram olarak ‘yolculuk’, mimari tasarımı etkileyen üç eylem barındırmaktadır; ‘içeriye doğru gitmek’, ‘yükselmek’ ve ‘etrafında dönmek’ (tavaf etmek). Bu eylemlerden üçü de bir ‘merkez’ gerektirmekte, ya da bir merkez oluşturmaktadır. (Özel, 1998: 82)

⁷⁷ Bakara Suresi, 2/148.

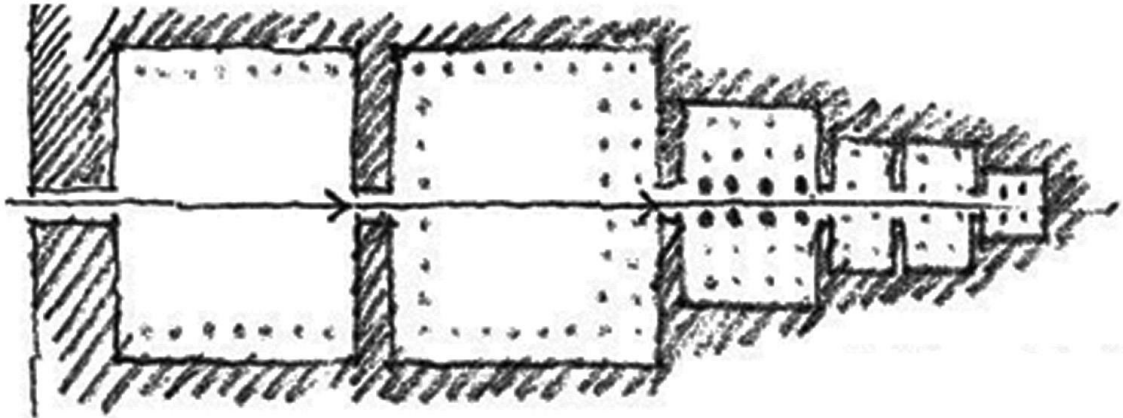
⁷⁸ Namaz ve kiblenin sahip olduğu bu merkezî rol sebebiyle İslâm ümmetine mensubiyet ‘ehl-i salât’ veya daha yaygın olarak ‘ehl-i kible’ şeklinde ifade edilmiş, din yorumları ne kadar farklı ve aşırı olursa olsun temel çerçevenin dışına çıkmadıkça bütün mezhep ve firkalar ehl-i kible olarak Müslüman sayılmıştır. (Özel, 2002: 366)



Şekil 4.13 Dinsel Yolculuk Kavramının Mimari Tasarımı Etkileyen Üç Eylem Şeması.

Görüldüğü gibi içeri doğru gidilerek, yükselerek varılan veya etrafında dönülen yer merkezdir. Başka bir açıdan bakılırsa da, gidilerek, yükselerek veya etrafında dönülerek 'merkez' oluşturulmaktadır. (Bkz. Şekil 4.13) (Özel, 1998: 82)

İçeri doğru gitme eylemiyle bir mekânın merkezi kimlik kazanmasına örnek olarak, eski Mısır Tapınakları'nı gösterebiliriz. Bu tapınaklarda kült mekân yolun sonundaki hedefdir ve bu nedenle de yapının en derinindedir. (Bkz. Şekil 4.14) (Özel, 1998: 83)



Şekil 4.14 İçeri Doğru Gitme Eyleminin Temsili.

Hint tapınaklarında da, Tanrı'nın sembolü ya da resminin bulunduğu kült mekana giriş, aydınlıktan karanlığa, açık ve geniş alandan küçük ve kapalı alana, süslü ve çok katmanlılıktan sadeliğe doğru olur. (Özel, 1998: 84)

Erken dönem Hristiyan bazilikalarında içeri doğru yolculuktaki 'yol' 'nef'le (bölüm, koridor), 'ulaşılacak hedef' ise 'altar'la (sunak) sembolize edilmiş ve bu yolun "İsa'nın Kurtuluş Yolu"nu simgelediği inancı yaygın olarak kabul görmüştür. (Özel, 1998: 85)

İslamiyet'te de camilerin içine doğru bir yönelme mevcuttur. Bu yöneliş, girişten itibaren mihraba, yani kible duvarına, yani Kâbe'ye doğrudur. Mihrap önü kubbesiyle cami giriş aksı belirgin bir hale gelmekte ve bu yönelmeyi vurgulamaktadır. (Özel, 1998: 85)

Birçok dinin ortak inancı olarak; üç katmanlı evrende, tanrısal gökyüzü katı ile insanın yaşadığı yeryüzü arasındaki irtibatı temin için, insan 'kutsal olan'a yaklaşma gereği duymaktadır. Yükselme eylemiyle bir mekânın merkez kimliği kazanması, konunun başında bahsettiğimiz⁷⁹ 'kutsal dağ', 'axis mundi/ dünya eksen', 'kutsal ağaç' ve 'kutsal sütun' konularının mimaride biçim kazanmasıyla gerçekleşmektedir. Bu kavramlar insanın algılayabildiği dünyadaki normal yer seviyesine göre yüksek olan oluşumlardır ve insanlar bunları yükselerek yaklaşmak için uygun semboller olarak görmüşlerdir.⁸⁰ (Eliade, 2003: 362) (Özel, 1998: 87)

Yükselme ya da tırmanma eylemi, mabetleri iki şekilde etkilemektedir; ya kutsal dağ inancı tasarımda birebir tasvir edilerek uygulanır, ya da yapının herhangi bir bölümünde sembolizme başvurulmuş olarak belirtilir. Çoğunlukla tercih edilense kutsal dağ imgesinin olduğu gibi kopya ederek uygulanmasıdır. Buna örnek olarak, en üst bölüme yerleştirilen ve basamaklarla çıkılan Mezopotamya tapınaklarını (M.Ö. 4000-3500) verebiliriz. Sümer zigguratları ile Maya ve Aztek piramitlerini de yine

⁷⁹ Yükselme eyleminin hangi sembolleri içerdiğinden ve mimariyi nasıl biçimlendirdiğinden önceki bölümlerde detaylıca bahsedildiği için konu burada kısa tutulmuştur.

⁸⁰ Yükselme hareketinin başka bir yorumu da, Ortaasya göçebe halklarının konutu olan 'yurt'ta mevcuttur. Yurt'un merkezinde ocak, ocağın üzerinde ve kubbenin ortasında da duman deliği bulunmaktadır ve ateş sonrası çıkan dumanın dikey olarak yükselişi de burada örnek olarak zikredilebiliriz. (Özel, 1998: 87)

aynı şekilde en üst platformdaki tapınak kısmına merdivenlerle çıkılarak ulaşılan yapılar olarak zikredebiliriz. (Bkz. Şekil 4.5) (Özel, 1998: 87)

Dini literatürdeki ‘yolculuk’ olgusu ve mimari tasarımı etkileyip, yapıya merkez kimliğini kazandıran eylemlerden birisi de; ‘Etrafında dönme- tavaf’ eylemidir. Tavaf; bütünlüğün, mükemmelliğin ve ruhsal olarak kendine hâkim olabilmenin bir sembolü olarak kabul görmektedir. (Özel, 1998: 90)

‘Kutsal’ ve ‘mimari’nin buluştuğu pek çok mabette çeşitli şekillerde karşılık bulmakta olan bu ritüel, farklı din ve kültürlerde, insanlık tarihi boyunca pek çok örneklerle varlığından söz ettirmektedir.

Örneğin; Eski Türklerde her yıl Gök Tanrı’ya kurban verilmesi törenini izleyen kral, gün doğmadan atıyla bir tepe etrafında tur atar, sonra bu tepeye tırmanarak kurbanı sunar, sonra da yine atıyla tepenin etrafında bir tur daha atardı. Bu törene “Göğün turunu yapmak” denilirdi.(Özel, 1998: 90)

Tibet’te Budist manastırlarındaki rahipler, kült mekânına girmeden önce etrafını saat yönünde tavaf etmek zorundadırlar. Hinduizm’de de tavaf etme eylemi, kutsal sayılan bir tapınak, insan, resim ya da nesnenin çevresinde saat yönünde dönülerek gerçekleştirilmektedir. (Özel, 1998: 90)

Cava’daki Borobudur tapınağı, dünyanın merkezine doğru gerçekleştirildiğine inanılan “kutsal yolculuk” kavramındaki bahsi geçen üç eylemin de mimariye yansıdığı bir yapıdır. Tapınağın etrafı tavaf edilirken, katlar çıkılarak yükselinmekte ve gittikçe içe doğru yaklaşılmaktadır. (Özel, 1998: 92)

Bu eylemlerin üçünün de karşılık bulduğu bir diğer yapı da asıl konumuz olan Kâbe’dir.

Kâbe, İslam inancına göre var olduğu andan bu yana zaten merkez olarak ilan edilmiş bir mabettir. (Kılıç, 1995: 60-61- 67) Bununla birlikte, ‘İçeriye doğru gitmek’, ‘yükselmek’ ve ‘etrafında dönmek’ (tavaf etmek) eylemleri, bu kutsal mabedin merkezîliğini, ritüeller bağlamında da gerçekleştirmiş olmaktadır. Başka bir

ifadeyle Kâbe merkez kimliğiyle, bu üç eylemin kutsal bir yolculuk olarak kabul görmesini temin etmektedir.

Kâbedeki ‘içeriye doğru gitmek’ eyleminin karşılığını, diğer mabetlerden biraz daha üst ölçekte ele almak daha doğru olacaktır. Zira Kâbe’ye olan ‘yönelim’ ve ‘yolculuk’ eyleminin sınırları, bulunduğu bölgeden daha geniş bir alana yayılmaktadır. Örneğin kible anlayışıyla ibadetlerde Kâbe’ye yönelmeyi, bu sembolik yolculuğun dünyanın her noktasında ve her fırsatta yerine getirilmesi şeklinde yorumlayabiliriz. Yine Hac ibadetini eda edebilmek gayesiyle bu kutsal merkeze olan yönelme ve yolculuk da, kutsala bir ‘ilerleme’ ve bir ‘yol’ la ulaşma olgusuyla örtüşmektedir. Müslümanlar, hacı olmaya adım adım yaklaşmakta, henüz Mescid-i Haram’a gelmeden önce ihrama⁸¹ girmek, abdest almak vb. ön hazırlıklarda bulunmaktadır. Böylece hac yolunda, içeriye –Kâbe’ye- doğru ilerledikçe bir arınma ve asıl ibadete hazırlanma durumu gerçekleşmektedir.

Yükselme⁸² eyleminin Kâbe’deki yansıması, Beyt’ül Mâmur inancıyla örtüşmektedir diyebiliriz. Erzurumlu İbrahim Hakkı (1999: 28) Mârifetnâme isimli eserinde Kâbe’nin düşey düzlemdeki kutsiyetinden şu şekilde bahseder; “Eğer Beyt-i mâ’mur gökten düşse, tam Kâbe-i Muazzama’nın üzerine düşer. Yerdeki Beyt-i Şerif (Kâbe) ile gökteki Beyt-i mâ’mur arası Harem-i Şeriftir (yani kutsal bölgedir).”

Kur'an ile hadis ve tarih kitaplarından anlaşıldığına göre, Kâbe Allah'ın emri üzerine insanların hacetmeleri yani tavaf etmeleri için bina edilmiştir. (Akkurt, 2011: 74)

İslamın beş şartından birisi olan Hac ibadetinin en temel esası olarak bildirilen tavaf, Kâbe sol tarafa alınarak Hacerülesved hizasından başlanıp aynı noktada tamamlanan yedi dönüşle gerçekleştirilmektedir.

⁸¹ İhram; İslam dinine göre, hac veya umre yapan kimseye normal durumlarda helâl olan bazı davranışların haram kılınması anlamındaki fıkıh terimidir. Detaylı bilgi için bkz. Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi “İhram” maddesi, Ögüt,S. C.21, s: 539-542.

⁸² Bir İslam mabedi olarak ele aldığımızda Kâbe’nin kapısının yerden yüksek olmasını, mabedin kült mekânının göğe yaklaştırılması düşüncesinden ziyade, sel baskınlarından ve içindeki değerli eşyaların yağmalanmasından korumak gibi fiziksel nedenlere bağlamak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Zira Kâbe –İslam dönemi itibarıyla- diğer mabetler gibi içine girilerek ibadet edilen bir mekân değildir.

Tavaf etme eylemi mimari bir forma da dönüşerek pek çok tapınakta ‘çevre koridoru’ olarak mekânsal bir elemanın oluşumunu tetiklemiştir. Örneğin; Budist tapınaklarında, merkezde bulunan stupa’nın tavaf edilmesiyle manevi olgunlaşma sürecinin sembolü mistik yolcuğun gerçekleşmesine imkân sağlayan ‘çevre koridorları’ ya da “tavaf koridorları” bulunmaktadır. (Özel, 1998: 90)

İslam dinindeki tavaf ritüelinin yapıldığı kutsal mekân olan Kâbe’nin etrafındaki ‘metaf’ bölümünün bir çeşit tavaf koridoru olduğunu söyleyebiliriz. (Bkz. Resim 4.5)

Diğer mabetlerden farklı olarak, bu üç eylemin Kâbe mimarisini doğrudan şekillendirmesinden söz edemeyiz. Zira Kâbe’nin bu İslamî ritüellerin uygulanmasından çok önceki dönemlerinde de şimdiki biçimiyle mevcut bulunduğu bilinmektedir. Ayrıca İslam penceresinden bakıldığında, bu mabedin – gerek konum, gerekse form olarak- mimari özelliklerinin ve merkezilik kimliğinin İlahi Kudret tarafından tayin edildiği inancıyla karşılaşılmaktadır. Özetle diyebiliriz ki bu eylemler (Yönelme, yükselme ve tavaf etme) Kâbe’nin mimari yapısını etkilememekle birlikte, mabedin ‘merkez’ kimliğinin –algılanmasının- teşekkülünü doğrudan etkilemiş olmaktadır.⁸³

⁸³ Tavaf ve yönelme eylemlerine dair bir başka sembolizm okumasından daha söz edebiliriz; Üst ölçekten bakıldığında, gerek tavafla, gerekse kıble anlayışıyla gerçekleşen yönelimle, merkezinde Kâbe olan ve gittikçe büyüyen daire şekilleri oluşmaktadır.

En güçlü ve en kutsal evrensel simgelerden biri olarak kabul edilen daire şekli, soyut anlam olarak, sınır, bütünlük ve topluluk gibi fikirleri ifade etmektedir. Daire “En eski uygarlıklardan beri, her şeyin kaynağı olan “Yüce Yaratıcı”yı sembolize etmektedir. Daire eski güneş inançlarından bugün yaşanmakta olan dinlerin seremonilerine, meditasyon resimlerinden modern kentlerin planlarına kadar ortaya çıktığı her yerde, daima yaşamın bir yönüne, ‘temelindeki bütünlüğe’ işaret etmiştir.

Daire, Antik çağlardan bu yana, başlangıç ve bitişi belli olmayan özelliği ve dairesel hareketlerde gözlenen sürekli bir akışı sağladığından, bir zaman sembolü olarak da değerlendirilmektedir. Örneğin “MÖ 2800’lerde Mısır’da yaşayanlar, dairesel çizimlerin başlangıç ve bitiş noktalarının olmaması nedeniyle sonsuzluğu temsil ettiklerine inanmaktaydı. (Bu bakımdan yüzüğün de evliliğin sonsuza dek süreceğini simgelediğine inanılmaktaydı) Benzer biçimde Çin geleneklerinde de daire, kalıcılık ve bozulmamanın bir göstergesi olmuştur. Genellikle eski uygarlıkların, Uzak Doğu ve Selçuklu süsleme sanatında rastladığımız, kuyruğunu ısırarak yılan/ejder motifi, sonsuza dek süren devridaim imajını yansıtmaktadır. Bazı Kızılderili kabilelerinde ise “daire, ‘büyük ruhun kozmik görüntüsüdür’ çünkü yerdeki bir gözlemciye göre ay, güneş ve yıldızların yörüngeleriyle doğada büyüyen her şey daima bir daire çizmektedir. Mevlevi dervişlerin sema yaparken izledikleri yol da evrendeki sonsuz dönüşler gibidir. Dairenin sonsuzluğu sembolize edişi, Mevlevilikte “dairesele danslarla ifade edilir.” (Pilici, 2008: 9-10)

4.3.4.3. “Kâbe Sembolizmi”nin Uygulandığı Bir Örnek; Selimiye Camii Müezzin Mahfili

Pek çok sembolik unsurla donanmış olan Kâbe’den ilhamla gerek edebiyat, gerekse görsel sanat alanlarında sayısız çalışma yapılmıştır.

Bunlarla birlikte Kâbe’nin biçim ve merkezilik sembolleri başta olmak üzere Kâbe’yi hatırlatacak çeşitli izleri, tarih sahnesindeki bir takım mimari yapılarda okumak mümkündür.

Önceki bölümde tarifini yaparken, ‘Mimarlıkta Sembolizm’in “tasarım aşamasında verilen kararlar doğrultusunda sembollerin kullanımı” ve “yapı üstünde sonradan yapılan okumalarla sembolizm çıkarımının yapılması” olarak iki şekilde tezahür edebileceğinden bahsetmiştik.

Bu noktada, her iki kategoriye de dâhil edebileceğimiz bir örnek olarak, Mimar Sinan’ın iki büyük yapısını; Süleymaniye ve Selimiye Camileri’ni ve bu camilerdeki Kâbe’ye atfedilen bazı sembolleri irdeleyebiliriz.

Bu örneklerin her iki kategoriye de dâhil olabilmesinin sebebi, bu yapılara dair pek çok sembolik atıf ve yorumlamaların bulunuyor olmasıyla birlikte, bizzat Mimar Sinan’ın kendi ifadeleriyle bir takım sembollere işaret etmiş olmasıdır.

Sâî Çelebi’nin, Mimar Sinan’ın sağlığında O’nun ifadeleriyle kaleme almış olduğu Tezkîretü'l-Ebniye ve Tezkîretü'l-Bünyan’da, bu iki caminin tasarımlarındaki bazı yapı birimlerinin doğrudan Kâbe’yi sembolize ettiğinden bahsedilmektedir.

Tezkîretü'l-Bünyan'da, Süleymâniye Camii hakkında şu ifadeler geçmektedir;

*“Kâbe’ye benzeyen caminin dört sütünü
Andırırdı Peygamber’in dört dostunu*

*İslâm’ın evi dört temel direği üzerinde
Dört dostu ile oturdu sağlam biçimde*

*Umarım Allah bu inleyen kula
Bunların yüzü suyuna çare bula”
(Saatçi, 2005: 64)*

Bu konularda, kaleme alınan birkaç makaledeki⁸⁴ bazı mekânsal okumalar ve kişisel tespitler de dikkat çekmektedir.⁸⁵

Akın'a⁸⁶ (1993: 7) göre, doğuya gittikçe en sıradan barınağı bile kapsayan kozmik simgesellik Osmanlı dini mimarisinde de aranması gereken bir konudur. "Bu nedenle Selimiye'yi, her insanda ve her zaman metafiziğin asıl yola çıkış noktasını oluşturan, kavranamayan evrenin duyularımızın somutluğuna sunulmuş bir maketi olarak görmek gerekiyor."

Kâbe'nin çalışmamız boyunca da bahsi geçmiş olan özgün özelliklerinden bir kaçının, Mimar Sinan'ın "ustalık eseri" olarak tanınan Edirne Selimiye Camii'nde, sembolik bir biçimde uyguladığına dair çeşitli yorumlar bulunmaktadır.

Selimiye Camisi'ndeki mimari sembolizm konusunda, özellikle müezzin mahfilinin⁸⁷, caminin tam ortasında ve kubbenin tepe noktasının izdüşümünde olması, bu yorumlarının çıkış noktasını oluşturmaktadır. (Şenalp, 1988: 9)

Zira Osmanlı Camileri'ndeki müezzin mahfillerinin hepsi fevkani konumda olup akustik açısından en uygun yer harimin merkezi olduğu halde mekânın görsel bütünlüğünü parçalamamak için büyük çoğunluğu mihrap- taçkapı ekseninin sağına kaydırılmıştır. Selimiye Camii müezzin mahfili bu konuda tek istisnayı oluşturmakta,

⁸⁴ Akın, G., (1993). "Mimarlık Tarihinde Pozitivizmi Aşma Sorunu ve Osmanlı Merkezi Mekan İkonolojisi Bağlamında Edirne Selimiye Camisi'ndeki Müezzin Mahfili", Ed. Saçlıoğlu, M., Tanyeli, G., Türk Kültüründe Sanat ve Mimari, s:1-41.; Şenalp, M.H., (1988), "Sermîmârân-ı Hâssa Sinan Bin Abdülmennan", İstanbul: Lale Dergisi, s:3 -15.

⁸⁵ Kâbe'den ilham alarak yapılmış pek çok mimari çalışma olacağı varsayılmakla birlikte, çalışmanın kapsamını aşmamak için bir örnek üstünden araştırma ve aktarım yapılması uygun görülmüştür.

⁸⁶ Akın, makalesinde Selimiye müezzin mahfili ile Kâbe arasında doğrudan bir benzeşim kurmamaktadır. Bununla birlikte, mahfile dair ele aldığı sembolik unsurlar, bu tez çalışmasında Kâbe sembolizmi konusunda değinilen konularla paralellik göstermesi bakımından önemli görülmüştür.

⁸⁷ İslam mabetlerinde halifelerin, hükümdarların veya bu iki niteliği şahsında birleştiren devlet başkanlarının maiyetleriyle birlikte namaz kılmasına tahsis edilen birimler maksure veya mahfil olarak adlandırılmıştır. Bazı camilerde bunlarla birlikte hanımlara özel mahfiller ve müezzin mahfilleri de bulunmaktadır. (Tanman, 2003: 331-333) Yine büyük boyutlu camilerde mihraptan uzak bölümlere imamın sesi ulaşmadığı için, üzerine çıkıp sölenenleri tekrarlamak üzere kullanılan yükseltilmiş platformlar da müezzin mahfili olarak adlandırılmışlardır. (Akın, 1993: 8)

bu önemli yapıda mekânın merkezinde özel olarak odak noktası oluşturacak bir konum ve mahiyette bulunmaktadır.⁸⁸ (Tanman, 2003: 333)

Akın (1993:8), bu durumu “bir daha tekrarlanmamış gözü pek bir yenilik” olarak yorumlar. Buradaki bütünselliğin müezzin mahfiliyle bozulması durumunun, uzun bir merkezileşme süreci sonunda varılan mekânsal bütünlüğün en yetkin bir biçimde gerçekleştiği Selimiye Camii gibi bir örnekte yer alması da ayrıca ilgi çekicidir. Nitekim Edirne Sultan Selim Camii Risalesi’nin yazarı Dayezade Mustafa Efendi (18.yy.) müezzin mahfilinin “böylesine eşsiz bir cami-i şerife kusurlu olarak konup, özellikle üzerinde konuşulması için yapılmış” olabileceğini söyler. (Akın,1993:8)

Akın’a (1993:9) göre, Selimiye müezzin mahfili yalnızca ilginç konumuyla değil, biçimsel özellikleriyle de tılsımlı bir yapı izlenimi bırakmaktadır. “Bu ‘yapı içindeki yapı’nın tasarımda cami boyutlarını da belirleyen bir gizli geometrinin sözkonusu olduğu ileri sürülmüştür.” (Bkz. Resim 4.8)

Mimar Sinan Türk-İslâm âleminin bütün kıymet hükümlerini benimsemiş, hazmetmiş ve bunları sanatında ifadelendirmiş bir sanatkâr olarak, Selimiye Camisi’yle merkezî plân fikrini üst bir seviyede uygulamıştır. Şenalp (1988: 9), Mimar Sinan’ın “Selimiye Câmii’nde, müezzin mahfilini kubbenin tam merkez ve izdüşümünde yaparak, caminin bütünüyle Arş ve Kâinat’ı, müezzin mahfilinin ise Arş’ın izdüşümündeki "Beyt-i Mâ'mur"la beraber, damında Hz. Bilâl-i Habeşî’nin ilk ezamı okuduğu Kâbe’yi simgelediğini” ifade etmektedir.

Mahfilin kareye yakın plânından dışarı taşarak, mukarnaslı yarım sütunun içinden çıkan ve yarım daire şeklinde köşede yer alan merdiven, özellikle dikkat çekici bir unsurdur. Şenalp’e göre, müezzin mahfilindeki kare plândan dışarıya çıkıntı yapan bu yarım daire, Kâbe’ye bitişik "El-Hatîm" denilen "yarım daire şeklindeki" kısmı temsil etmektedir. (Bkz. Şekil 4.16 ve Şekil 4.17) (Şenalp, 1988: 9)

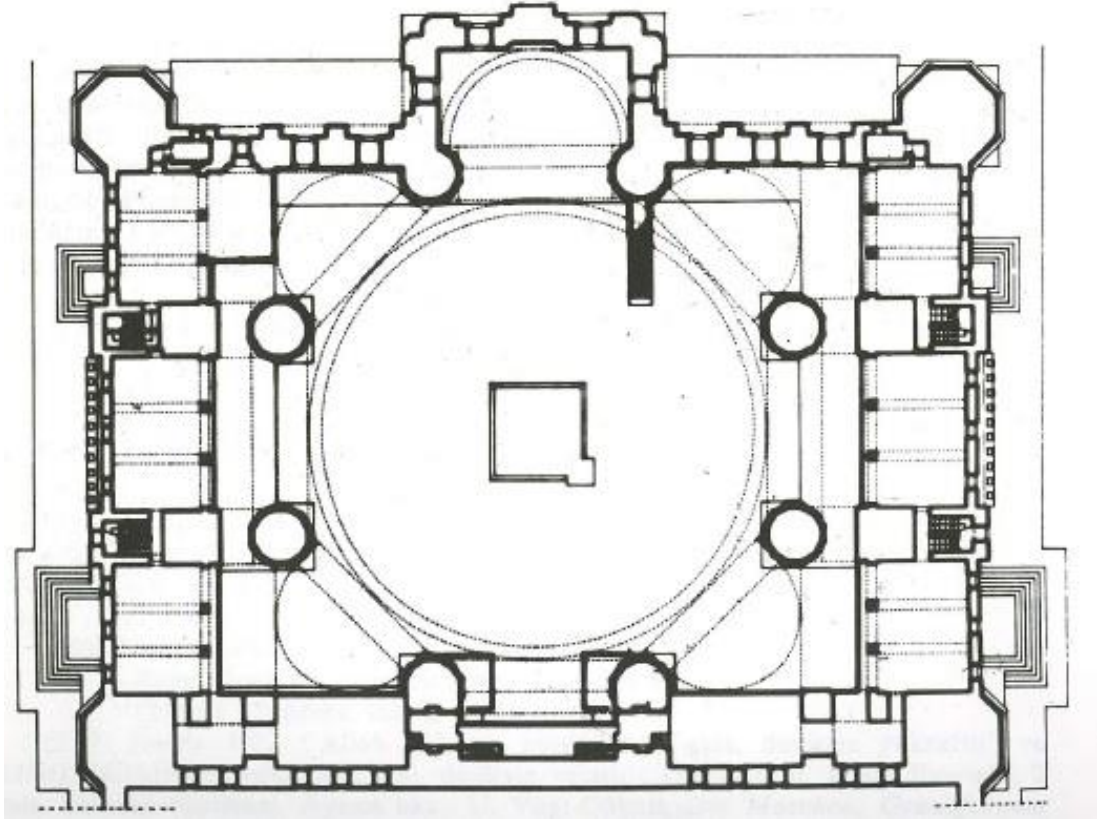
⁸⁸ Ancak gözü rahatsız etmemesi için mahfilin alçak tutulmuş olduğu dikkat çeker. Devasa harimin tam merkezine yerleştirilmiş olan kare planlı ahşap müezzin mahfilinin altındaki alanın ortasında sekizgen biçiminde küçük bir havuz bulunur. (Tanman, 2003: 33). Kuzeybatı köşesinde çokgen bir ayak içinden merdivenlerle ulaşılan mahfil altta on bir mermer sütuna oturan dilimli sivri kemerler üzerindedir. (Mülayim ve Çobanoğlu, 2009 :432)

El- Hatîm olarak bilinen bölüm⁸⁹, önceki bölümde bahsedildiği üzere Kâbe arsasının daraltıp, bir miktarının dışarıda bırakılmasıyla ve buranın da Kâbe'den olduğunu belirtmek için etrafına bir duvar çekilmesiyle oluşmuştur. İki tarafına birer giriş bırakılan yarım daire şeklindeki bu duvar, Kâbe'nin kuzeybatı duvarının tam karşısındadır. Kâbe'nin bir parçası sayıldığı için tavâf esnasında buraya ayak basılmaz, etrafından tavâf edilir. Şenalp'in yorumuna göre, Selimiye'de mekânın tam ortasında, merkezde bulunan müezzin mahfilinde, bu tarife aynen uyan bir uygulama görülmektedir. Üstelik müezzin mahfiline bitişik yarım daire şeklindeki bu çıkıntı, Kâbe duvarına bitişik "Hatîm" gibi kuzeybatı yönündedir. (Bkz. Şekil 4.16 ve Şekil 4.17) (Şenalp, 1988: 10)



Resim 4.8 Selimiye Camii, Müezzin Mahfil, Edirne.

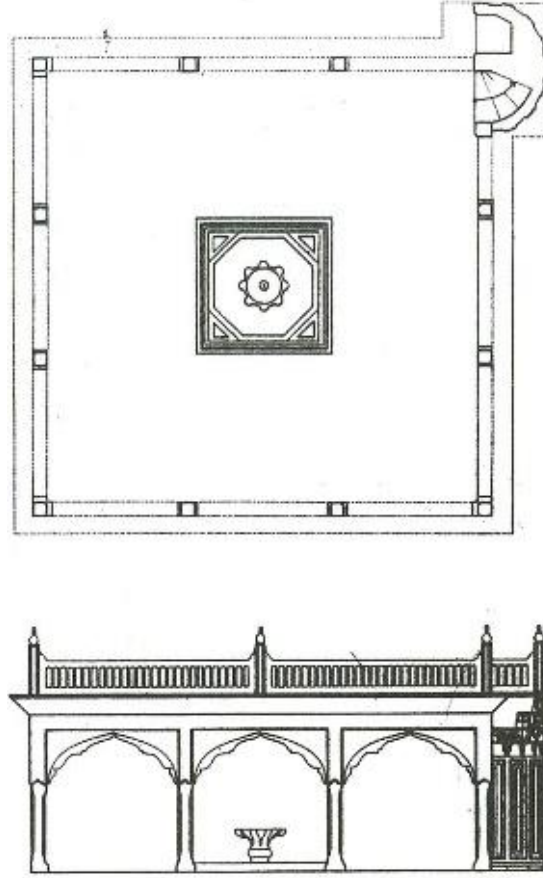
⁸⁹ "El-Hicr, Hicr-i İsmail" ismi de verilen bu kısım, hâlen "Hatîm" olarak bilinen yerdir. Hz. Hacer ve Hz. İsmail'in kabirlerinin de burada olduğuna inanılmaktadır.



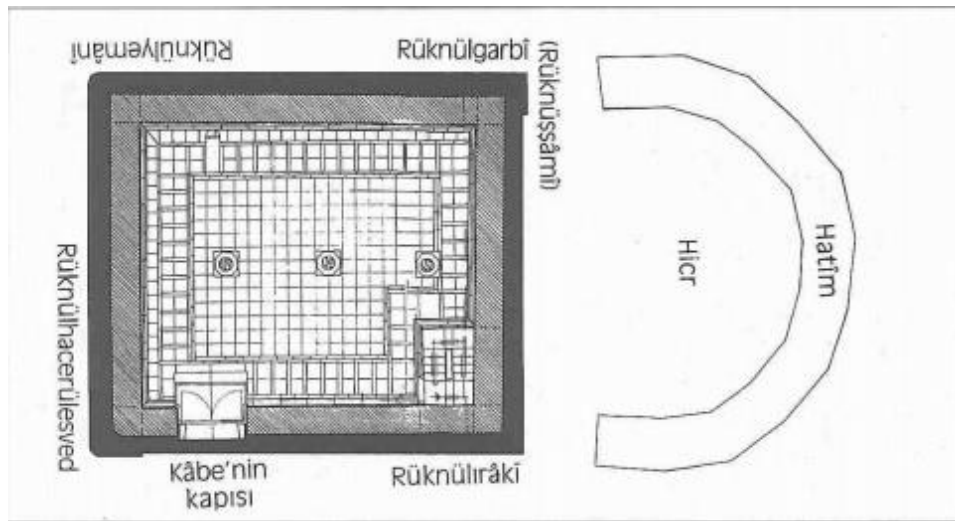
Şekil 4.15 Selimiye Camii Planı.



Resim 4.9 Selimiye Camii, Merkezde Müezzin Mahfili.



Şekil 4.16 Selimiye Muezzin Mahfili, Platform Altındaki Düzlemden Plan ve Görünüş.



Şekil 4.17 Kâbe Planı.

Şenalp (1988: 10), Kâbe mimarisi ve Selimiye Camii'nin müezzin mahfili arasında tespit ettiği biçim bağlamındaki bu benzerliklere ilaveten, ölçüsel olarak da bazı ilgiler kurmaktadır. Kâbe'nin tam kare şeklinde olmadığını ve bütün kenarlarının birbirinden farklı olduğunu çalışmanın çeşitli bölümlerinde zikretmiştik. Şenalp'e göre, Sinan, müezzin mahfilinde benzer bir uygulama yapmış ve Kâbe plân ölçülerinin tam olarak yarısını kullanmıştır. Kâbe'deki 12 m.lik uzunluk müezzin mahfilinde 6 m. iken, diğer kenarı da 5.81 m. uzunluğuyla Kâbe'nin diğer kenarının yarısı kadar uygulanmıştır. (Küçükaşcı, 2004: 101)

Bir başka benzeşim yorumu da, müezzin mahfilinin bu tam kare olmayan plânını oluşturan sütûnçelerin ayakları hakkındadır; bu ayaklar adeta sınırın dışına taşılmadığını ifadelendirecek şekilde plânın içine doğru, konmuş vaziyettedir. Köşe sütûnçeler de her iki istikameti karşılamakta ve yine içe dönük durumda bulunmaktadırlar. (Şenalp, 1988: 10)

Selimiye Camii müezzin mahfilinin altındaki alanın ortasında, sekizgen biçiminde küçük bir havuz bulunmaktadır. (Bkz. Şekil 4.16) (Tanman, 2003: 333)

Müezzin mahfilinin altında bulunan havuzla ve buradaki mimari sembolizmle ilgili detaylı bir okuma yapan Akın'a (1993:9) göre, bu havuzun kutsallığı ve bir merkez sembolü olması sekizgen biçimiyle de pekiştirilmiş. Şenalp, burada da bir sembolizm yorumu yaparak bu havuzu, Kâbe'nin alt kısmındaki, 25 cm. yüksekliğinde ve 30 cm. kadar dışa doğru çıkıntılı olan taban kısmına benzetmektedir.⁹⁰

Mimarlıkta Sembolizm bağlamında “yapı üstünde sonradan yapılan okumalarla sembolizm çıkarımının yapılması” konusunda belki de en sık karşılaşılan örnekler sayı sembolizmiyle ilgili olanlarıdır. Hemen her kültürde karşılaşılan sayı

⁹⁰ Kâbe'nin bahsi geçen bölümüyle ilgili kaynakların birçoğundaki isimlendirme ‘Şâzervân’ şeklindedir. Şenalp makalesinde bu bölümün ismini ‘Şadırvan’ olarak zikretmekte, Şadırvandın maksatın da "su" olduğunu söylemektedir. Selimiye'de, kubbenin izdüşümündeki, müezzin mahfilinin tam altında, kubbenin odak noktasındaki sekizgen havuzun da bir şadırvan olduğunu söylemekte ve burada bir Kâbe sembolizmi olduğu sonucunu çıkarmaktadır. Şenalp, Fusûs'ül-Hikem'den "Herşeyin aslı su'dur, kâinat sudan meydana geldi ve su üstünde yükseldi...su, arşı altından korumaktadır" ifadesini bu yorumuna kaynak olarak göstermektedir. (Şenalp, 1988: 11)

sembolizmi, Arap harflerinin kullanıldığı kültürlerde ‘ebcet’⁹¹ hesaplarıyla yorumlanmaktadır.

Şenalp (1988: 11) de, Sinan’ın iki büyük eseri Süleymaniye ve Selimiye Camilerini sayı sembolizmi açısından da incelemiş ve ebced hesabıyla bazı yorumlarda bulunmuştur. Buna göre; “Selimiye’de kubbeyi taşıyan sekiz ayağın merkezlerinden geçen dairenin çapı 45 arşındır. Kubbe kenarı zeminden 45, minare alemi ise buradan itibâren 66 arşın⁹² yüksekliktedir. Süleymâniye’de zeminden kubbe üzengi seviyesi 45, kubbe alemi ise 66 arşın yüksekliktedir. Ebced hesabı ile 45 "Âdem", 66 "Allah" kelimelerine tekabül eder.”⁹³

Mimar Sinan Bu müstesna yapılardaki kubbe ve mekânsal oranların kurgulayıcısı olarak, ebced sembolizmiyle adeta, “insan’a ve ‘insanın kâinatın özü ve Yaratıcının bir cüzü’ olmasına vurgu yapmaktadır. Şenalp’e (1988: 11) göre Sinan’ın bu sembollerle donanmış eserleri, Şeyh Galib’in şu dizelerinin mimariyle dile gelmiş halidir;

*"Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dide-i ekvân olan âdemsin sen"*

(Hoşça bak zatına ki âlemin özüsün sen, Kâinatın gözbebeği olan âlemsin sen).

Şenalp, ebced hesabıyla yaptığı sembolizm yorumlarının ardından, bu çıkarımların Kâbe ile olan –dolaylı- bağlantısını ise, başka kaynaklarda⁹⁴ da zikredilen ‘Beytullah’ın insanın kalbini sembolize etmesi’ argümanı ile kurmaktadır.⁹⁵ (Şenalp, 1988: 1 Tezkîretü'l-Bünyan'da,

⁹¹ Ebced hesabı, bir çeşit alfabetik sayı sistemiyle kelimelerin sayısal değerini hesaplama ve bundan anlam çıkarma işlemidir.

⁹² Arşın; Metrik sisteme geçmeden önce kullanılan uzunluk ölçüsüdür. Arşın veya zirâ isim ve uzunlukları zaman ve mekana göre, ölçülen nesnelere göre değişiklikler arz etmektedir. Detaylı bilgi için bkz. Erkal, 1991: 411- 413.

⁹³ Şenalp makalesin bu eserlere dair başka pek çok sembolizm yorumu çıkarmıştır, çalışmanın kapsamına uygunluğu bakımından burada sadece Kâbe ile bağlantılandığı kısımlardan bahsedilmiştir, diğer yorumlar için bkz. Şenalp, M. H., (1988). “Sermîmârân-ı Hâssa Sinan bin Abdülmennan”, İstanbul: Lale Dergisi, s: 3-15. Çevrim İçi Kaynak: http://www.hassa.com/sites/default/files/dosyalar/makale/lale_dergisi_sermmimarani_hassa_sinan_bin_abdulmennan.pdf

⁹⁴ (Hamidullah, 1989: 16); (Kılıç, 1995: 55); (Burckhardt, 2005: 8).

⁹⁵ Abdülkerim Ceylî'nin "İnsân-ı Kâmil" adlı eserinde "Beyt-i mâ'mur, îmar edilmiş ev mânâsına gelir. Bu bir mahâldir ki, Allah onu zâtına has eylemiştir. Bunun için onu: Yerden semâyâ

Kutlu Sultan Selim Han Camiinin Kasidesi

*Allah yüceltsin nedir bu süslü yer bu yüce cami
Aksa Camisi binası Ulu Kâ'be misali*

*Temeli yeryüzünce Allah'ın gücü bu mamur evin
Göğe doğru yükselmiş sanki Tufan'dan kaçır gibi*

...
*Yüksek kubbesi O'nun çok yüksek gökyüzüdür
Hangi gökten örnek olduğunu anlar ancak bilge kişi*

*Yapılmadı, yapılmaz yer yüzünde böyle bir kubbe
Yoktur dünyada eşi olsa olsa gök kubbesi*

*Asılmış samanyolu ile kubbesi evrene
Seyredilir içinde dünya sanki aynadan bir top küresi*

...
*Safâ ile Merve hakkı gibi avlusunda tavaf edilir
Şaşmamak gerek, olursa bu yuva herkesin kiblesi*

...
*Ey duacı Sâî perişan gönlünü odur şen kılan
Gönüller Kâ'besi'ni yapan Halil İbrahim gibi*

*Ulu Kâbesi gibi binası yükseklerle ulaşınsın
Kemaliyle olsun herkes nasib sahibi*

*O eşsiz yaratıcı hem yapının hem yapanın
Dünya döndükçe dengede tutsun temelini*

*Cami içinde ibadet ettikçe eşyalar
Bu temiz ve süslü yer olsun İslam ehlinin mabedi*

Bu güzel nüshanın yazımı binyüzkırkdört yılında tamamlandı."

(Saatçi, 2005: 89-95)

kaldırmıştır. Bunun benzeri insanın kalbidir. Çünkü insanın kalbi, Hak'kın mahallidir. Bu insanlık kalıbındaki cisim: İnsan vücûdunda ne varsa hepsini câmîdir. Ruh, akıl, kalb vb. Bu âlem de, insandaki Cism-i Arş'ın bir benzeridir. Mutlak Arş ise, bütün parçalarını câmî olarak, âlemin heykeli ve cesedidir. Arş cism-i Küllî'dir" denilmektedir. (Şenalp, 1988: 11)

5. SONUÇ

Mimarlık, bir toplumun -barınma başta olmak üzere- çeşitli ihtiyaçlarını karşılama ve bunu yaparken o toplumu duygusal yönden de destekleyecek nitelikte mekân düzenleri oluşturma becerisidir. Bir başka tanımla mimarlık, belli bir çağın ya da belli bir kültürün gereksinimlerini, o çağ ya da kültüre özgü malzeme ve teknolojiyle ve yine o çağ veya kültüre ait bir estetik dille mekân düzenine kavuşturmaya çalışan bir faaliyet alanıdır. Ve mimarlık, kendi özgün enstrümanlarını kullanarak kitlelere ulaşabilen ve çeşitli söylemleri ve mesajları onlara yansıtabilen bir iletişim biçimidir. Bu tanımlar ışığında ele alınca, mimarlığın her dönem ya da kültürün, her inanç sistemi ya da ideolojinin kendi özelliklerini yansıtan bir sembolizm dünyası oluşturmakta olduğu gözlemlenmektedir.

Mimari bir oluşum, meydana getirdiği ve bünyesinde taşıdığı göstergeler doğrultusunda kendi dilini geliştirmekte ve böylece toplum ile iletişim kurabilmektedir. Bu göstergelerin pek çok çeşidi olmakla birlikte iletişim amacına sahip olarak üretilmiş olanları ‘sembol’ olarak tanımlanmaktadır. Bir mimari oluşumdaki her bir gösterge, bir gösterilene yani bir kavrama işaret etmektedir. Böylece mimari dilin aktardığı anlamları açığa çıkaran semboller, kültürlerin sahip olduğu değerleri ifade edebilmektedirler. Bu süreçte semboller, temsil ettikleri kavramların yerine geçerek yaptıkları çağrışımlar ile o mimarinin muhataplarıyla iletişim kurmaktadır.

Mimari iletişim; dil, göstergeler ve anlam unsurlarını kapsamaktadır. Gerek işlev gerek biçim olarak, kütle boyutunda, ya da iç mekân düzleminde, çeşitli sembolik göstergeler, o mimariye, inşa edilmiş olmanın da ötesinde anlamsal boyutlar kazandırmaktadır.

Bir toplumun ya da bir kültürün doğurduğu mimariyi izlemek, o mimari dille iletişime geçebilmek ve mimari göstergelerini/ görüntülerini okumak, o toplumun ahlaki, ideolojik ve sosyolojik bağlamdaki değerlerini algılayıp kültürel yapılarını, inanç sistemlerini ve daha da özelde kutsalla kurdukları bağları kavramayı temin edebilmektedir.

İlk çağlardan bu yana toplumlar, sahip oldukları çeşitli değerleri ya da iletmek istedikleri mesajları, semboller ve mimarlık aracılığıyla fiziksel çevrelerine yansıtmayı deneyimlemişlerdir. Özellikle kültürel kodları inanç sistemlerinin etkisiyle şekillenmiş olan toplumlar, kutsalla olan buluşmalarında mimarlığa özel bir önem göstermişler, çeşitli sembolik yüklemeler yaparak mimariyi kendilerini kutsala götüren ritüellerinin bir parçası haline getirmişlerdir. Bu durum, mimarlık tarihinde derin izler bırakan ve pek çok mimari akımın ve biçimlenişin öncülü olan yapıların oluşumundaki tetikleyici gücü oluşturmaktadır.

Çalışma sürecinde gerçekleştirilen araştırmalarda, mimarlıkta sembolizmin daha çok kutsalla teması olan yapılarda bir karşılığı olduğu gözlemlenmiştir. Bu gözlem ana başlıktaki “Kutsalla Mimarinin Buluşması” ifadesiyle de özellikle vurgulanmıştır.

Çalışma kapsamında yapılan araştırmada, dünyanın pek çok yerinde ‘sembolizmin’ mimarlık alanında yoğun ve etkin bir biçimde kullanıldığı görülmüştür. Özellikle bölgesel ve bağlamsal mimarilerde, toplumların kültür ve inanç bakımından kimliklerinin ve yine bu bağlamdaki mesajlarının mimariye yansıtılmasının hedeflendiği tespit edilmiştir.

Pek çok farklı açıdan ele alınabilecek sembolizmin, mimaride var olma biçimi, çalışma içinde daha çok mimarinin iletişim işlevine vurgu yapacak şekilde işlenmiştir. Böylece çalışma sonucunda, iletişim çağı olarak kabul edilen günümüz dünyasında, mimarlığın iletişim eylemini de temin eden zengin bir işlevsel yapıya sahip olmasının altı çizilmiştir.

Hem kuramsal çalışmaların üretilebildiği hem de uygulamaya dönük bir disiplin olan mimarlıkta bu iki önemli unsur arasında her zaman bir paralellik sağlamak mümkün olamamaktadır. Bununla birlikte kuramsal yönün mimari tasarımlara adapte edilebilir olması ve her ikisinin de bir arada devam etmesi, bir mimarinin özgünlüğü için en önemli etmenlerin başında gelmektedir. Bu tez çalışmasıyla, konu olarak işlenen “mimaride sembolizm” alanının, felsefi ve antropolojik arka planıyla kuramsal yönünün yoğun olması ve ilk dönem örneklerinden bugüne kadar mimarinin pratik

boyutunda azımsanamayacak bir karşılığa sahip olması örneklerle ortaya koyulmuştur. Seçilen örneklerin barındırdıkları sembolizm anlamının incelenmesi ile kuramsal aşamada ortaya konulan düşünceleri desteklediği görülmüştür.

Konunun hazırlanmasında bütüncül bir bakış açısı yakalanmaya ve çalışma esnasında bilimsel objektiflik mümkün ölçüde korunmaya çalışılmıştır. Bu konulardaki ortaya koyulmuş söylemlerin bilimsel olmaktan uzak ve kişisel kanaatlere dayanıyor olmaları ihtimali göz önünde tutulmuştur. Bu minvalde yorum ve söylemler, aynı kanaatin birden çok kişi tarafından zikredilmiş olması ve yorumların birbirleriyle ve bazı temel kaynaklarla örtüşüyor olması esas alınarak çalışmada yer bulmuşlardır.

Bu gibi sebeplerle; konuya dair kavramların ve mevcut yorumların bir arada sunulmasının mimarlık literatürü açısından faydalı olacağı görülmüştür. Konuyla ilgili sınırlı sayıda da olsa birtakım çalışmalar mevcuttur. Ancak çalışmamızın sonucunda bir kez daha görüldüğü üzere, genel hatlarıyla çerçevesini çizmeye çalıştığımız bu konuları ciddi ve kapsamlı bir tarzda ele alan çalışmalara önemle ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu çalışma ile, mimarlıkta sembolizmin anlam dünyasını kapsayan, bulguların bilimsel yöntemlerle değerlendirildiği, ciddi ve derinliği bulunan araştırmaların yapılmasının gerekliliği özellikle vurgulamaktadır.

Bu tez çalışmasının içinden onlarca farklı çalışma başlığı çıkabilmesi öngörülmektedir. Spesifik bir alanda çalışmak yerine başlığı olabildiğince geniş almaktaki amaç, daha çok konuya değinebilmek ve böylece ilerleyen zamanlardaki olası çalışmalar için daha geniş bir alan oluşturabilmektir.

Bir yüksek lisans tezi olması itibariyle kapsamı aşmamak için, konu kutsalla mimarinin buluşması özeline ve Kâbe örneğine indirgenmiştir. Bununla birlikte İslam mimarisi ve bu mimarinin sembol yapılarındaki sembolizm unsurlarına genel

olarak da olsa değinilmiş, böylece sonraki çalışmalara bir fikir oluşturması için şerh düşülmüştür.

Yine kapsamın sınırlılığı sebebiyle, yöntem olarak mevcut literatürün taranmasıyla metin esaslı bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Bundan sonraki olası çalışmalar için; örneklerin yerinde incelenebileceği alan çalışmaları, mimari algıyı ölçümleyebilecek anket çalışmaları, güncel mimari oluşumların tasarımcılarıyla ikili görüşmeler, vb. yöntemlerin uygulanması ve mimarlıkta sembolizm konusunun güncel tasarımlarda uygulanabilirliği hususunda kriterleri ortaya koyan çalışmaların yapılması özellikle önerilmektedir.

Çalışmamız, her hangi bir mimari eserdeki sembolizme dair yeni ve özgün bir çıkarımda bulunma iddiası taşımamaktadır. Bu tez çalışması, ‘mimarlık ve sembolizm’ konusuna ilişkin, ulaşılabilmüş mevcut yorum ve söylemleri, hermenötik bir bakışla ve bütünsel bir çerçevede bir araya getirerek amacını gerçekleştirmiş ve bundan sonra konuya dair yapılacak çalışmalara zemin oluşturabilme hedefi doğrultusunda tamamlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Adam, B., (2009).** “Sinagog” , Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.37, s: 222- 224.
- Adıbelli, R., (2009).** “Mircea Eliade ve Din: Mircea Eliade’ın Din Bilimi Çalışmalarının Metodolojik Açından Değerlendirilmesi”, Doktora Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi
- Akın, G., (1993).** “Mimarlık Tarihinde Pozitivizmi Aşma Sorunu ve Osmanlı Merkezi Mekan İkonolojisi Bağlamında Edirne Selimiye Camisi’ndeki Müezzin Mahfili”, Ed. Saçlıoğlu, M., Tanyeli, G., Türk Kültüründe Sanat ve Mimari, s:1-41.
- Akkach, S., (2005).** Cosmology and Architecture in Premodern Islam ‘An Architectural Reading of Mystical Ideas’, Ed. Seyyed Hossein Nasr, Albany: State University of New York Press.
- Akkurt, H., (2011).** İbn Battûta Seyahatnamesinde Yeralan Mimârî Eserler, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Alkım, B.E., (2011).** “18. Ve 19. Yüzyıllarda İngiltere’de Gotik Yazın İle
- Alsac, Ü., (2010).** Mimarlıkta Anlam ve Anlatım, Girne: Yayınlanmamış Ders Notları, Çevrim içi kaynak: <http://www.ustunalsac.com/wp-content/uploads/MiMARLIKTA-ANLAM-VE-ANLATIM-X-son1.pdf> (Ulaşım Tarihi: 15.05.2015)
- Anonim, (2002).** Berlin 1990-2002, “Yahudi Müzesi”, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Aras, H., (2011).** “Dünya Dinlerinde Merkez Sembolizmi”, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Arpacıoğlu, B. (2006).** “Cami Sembolizmi Üzerine Bir Deneme”, Yeni Yüksektepe Dergisi, S. 53.
- Asar, H., (2013).** “Mimari Mekân Okumasında Algısal Deneyim Analizinin Bir Yöntem Yardımıyla İrdelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

- Ataç, M., (1981).** “İslam Mimarlığı Kavramı Bir Geleneksel Kültür Kavramıdır”. Mimarlık Dergisi, S:11-12, s:5.
- Atasağun, G., (1996).** “İlahi Dinlerde (Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamda) Dini Semboller”, Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Atasağun, G., (1997).** “Sembol ve Sembolizm”, Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 7.
- Atasağun, G., (2001).** “Yahudilikte dini Sembol ve Kavramlar”, Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S.11, s: 125-156.
- Ateşoğlu, İ., (2008).** “Şehir Markası Oluşturmada Sembol Yapıların Etkisi”, Yerel Siyaset, S.4, s:87-88.
- Avşar, P., Algan, T. (2014).** “Gustav Klimt’in Eserlerindeki Kadın İmgesi”, Uluslar arası Hakemli Mimarlık ve Tasarım Dergisi, C.01, S.02, s.28.
- Aydeniz, H., (2011).** “Dinî Semboller, Sembolün Anlam Kaybı ve Etkilerine Gelenekselci Bir Yaklaşım (René Guénon Örneği)”, Ekev Akademi Dergisi. Sayı:48, s:75-90.
- Bardakoğlu, A., (2002).** “Kurban”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.26, s:436-440.
- Bayrakal, S., (2008).** Erken Dönem Osmanlı Minberleri, İstanbul: Gökkuşbe.
- Begley, W. E., (1979).** “The Myth of the Taj Mahal and a New Theory of Its Symbolic Meaning”, Art Bulletin, C.61, S.1, s:7-37.
- Beksaç, A. E., (1995).** “Elhamra Sarayı”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.11, s: 31-33.
- Beksaç, E., (2002).** “Kutub Minâr”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.26, s:499-500.
- Beksaç, E., (2002).** “Kutub Minâr”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.26, s:499-500.
- Beksaç, E. A., (2010).** “Tac Mahal”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.39, s:337-339.

- Bingöl, A., (2011).** “Temsil”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.40, s:436-437.
- Bobaroğlu, M., "Simge Kavramı ve Simgesel Düşünme",** Anadolu Aydınlanma Vakfı, s.9.
- Boucher, J., Naudon, P., (1966).** Masonluk Bu Meçhul, İstanbul: Okat Yayınevi.
- Bozkurt, N., (2001).** “Kandil”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.24, s: 299-300.
- Bozkurt, N., (2003).** “Makâmı-ı İbrahim”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.27, s: 412-413.
- Bozkurt, N., (2004).** “Mescid-i Aksâ”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.29, s: 268-271.
- Bozkurt, N., (2005).** “Minber”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.30, s: 101-103.
- Bozkurt, N., Küçükbaşcı, M. S., (2003).** “Mekke”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.28, s:555-563.
- Burckhardt, T., (2005).** İslam Sanatı “Dil ve Anlam”, Çev. Koç, T., İstanbul: Klasik Yayınları.
- Büyükbayram, E., (2004).** “Mimari Tasarımlarda Metaforun Kullanımı”, Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Cabarin, R. F. H., (2009),** “Tarihî süreçte Mescid-i Aksa”, Çev. Demir, S., Mescid-i Aksâ Sempozyumu, İstanbul: İHH Araştırma Yayınlar Birimi, Mavi Ofset, s:37-65.
- Can, Y., (1993).** “Kâbe”, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S.7, s: 67-91.
- Cansever, T., (1996).** İslam Mimarisi Üzerine Düşünceler, Dîvan, s:119-146.
- Cansever, T., (2005).** Mimar Sinan, İstanbul: Al Baraka Türk Yayınları.
- Cansever, T., (2010a).** Osmanlı Şehri, İstanbul: Timaş.

- Cansever, T., (2010b).** Kubbeyi Yere Koymamak, İstanbul: Timaş.
- Cansever, T., (2010c).** Mimar Sinan, İstanbul: Klasik.
- Cevizci, A., (2000).** Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cimilli, H. C., (2007).** “Topkapı Sarayı’nın Anıtsal Kapılarının İşlev ve Sembolizm Açısından İncelenmesi”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Civelek, Y., (1998).** Symbolism Within ‘Formalism’: In Contemporary Turkish Architectural Discourse, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Civelek, Y., (2007).** “Kabe Örtüsünün Değiştirilmesi Bağlamında Ortadoğuda Osmanlı Dönemi Nüfuz Mücadelesi ve Bunun Arap Basınına Yansımaları”, Ankara: 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, s: 847-864.
- Çakıroğlu, B., Engin, N., (2014).** “Dini İnanışların Mimariye Etkisi”, Dini Araştırmalar, C.17, S.44, s:67-94
- Çaylı, E., (2013).** "Gösterge Olarak Mimarlık: İkon mu Sembol mü?", Radikal Gazetesi Tasarım Eki, S. 53, s:11.
- Çelik, B. (2013).** “Açık Havada 2500 Yıllık Bronz Bir Anıt, YILANLI SÜTUN”, Vakıf Restorasyon Yıllığı, S. 6, s:23-32.
- Çetindağ, Y., (2011).** Ayna Kitabı, İstanbul: Kitabevi.
- Çınar, A., (2004).** “Paul Tillich’te Din Sembol İlişkisi”, Doktora Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi.
- Demir, M., (2014).** “Kur’an’da Ma’bed”, Yüksek Lisans Tezi, Şanlıurfa: Harran Üniversitesi.
- Demirci, K., (2002).** “Kutsiyet”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.26, s: 495-496.

- Durmuş, İ., (2003).** “Mecaz”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.28, s: 217-220.
- Durmuş, İ., (2007).** “Remiz”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.34, s: 556-558.
- Durmuş, İ., (2011).** “Temsil”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.40, s: 434-435.
- Eliade, M. (2003).** Dinler Tarihine Giriş, Çev. Arslan, L., İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M., (1991).** Images and Symbols, New Jersey: Princeton University Press.
- Eliade, M., (1999).** Şamanizm, Çev. Birkan, İ., Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Erginli, Z., (2009).** “Hayatı Sembollere Yükleme: Bir Mesnevî Hikâyesinin Anlaşılma Biçimleri Üzerine”, Milet ve Nihal, C.6, S.1, s: 221-243.
- Erkal, M., (1991).** “Arşın” maddesi, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 3, s: 411-413.
- Erzincan, T., (2005).** “Mihrap”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.30, s: 30-37.
- Erzurumlu İbrahim Hakkı, (1999).** Mârifetnâme ‘Tam Metin’. Çev. Meyan, F., İstanbul: Bedir Yayınevi.
- Esin, S., (1999).** “Kültürel Bağlamda Simgesel Anlamın Mimariye Yansıması ve Farklı Kültürlerde İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Fayda, M., (1996).** “Fil Vak’ası”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.13, s: 70-71.
- Feeldman, W., (2005).** “Osmanlı Sufi Tarikatlerinde Müzik”, Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler, Ed. Ocak, A.Y., Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Görgün, T., (1996).** “Hac”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.14, s: 397-399.

- Grabar, O., (1959).** The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem, *Ars Orientalis*, C.3, s:33-62.
- Grabar, O., (1983a).** “İslam Mimarlığı’nda Simgeler ve İşaretler I”, Çev. Gürayman, Z., *Mimarlık Dergisi*, S. 195, s: 5-9.
- Grabar, O., (1983b).** “İslam Mimarlığı’nda Simgeler ve İşaretler II”, Çev. Gürayman, Z., *Mimarlık Dergisi*, S. 196, s: 41-42.
- Guenon, R., (2005).** Siyah ve Beyaz (Sembolizmi), Çev. Kılıç, S., Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,S.23, s:217-222.
- Guenon, R., (2014).** Âlemin Hükümdarı Dinlerde Merkez Sembolizmi, Çev. Taşpınar, İ., İstanbul: İnsan Yayınları.
- Güç, A., (2002).** “Kible”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.25, s:364-365.
- Güç, A., (2003).** “Mabed”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.27, s: 276-280.
- Güleç, İ., (2008).** Türk Edebiyatında Mesnevi Tercüme ve Şerhleri, İstanbul: Pan.
- Güner, O., (2001).** “İbrahimî Dinlerdeki Müşterek Dini Pratiklerin Yorumlanması Sorunu”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S.12, s: 155-188.
- Güney, D., Yürekli, H. (2004).** “Mimarlığın Tanımı Üzerine Bir Deneme”, *itüdergisi/a mimarlık, planlama, tasarım*, C.3, S.1, s.31-42
- Hamidullah, M., (1989).** “İslam’da Sembolik Anlatım”, Çev. Kılıç, S., *Diyanet Dergisi*, C.25, S.1, s:3-16.
- Hamidullah, M., (1995).** “İslam’da Sembol”, Çev. Yakıt, İ. Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S.2, s:299-308.
- Haral, G., (2002).** “Kutsiyet”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.26, s:497.
- Hilmi, M. M., (2012).** İbn Arabi Anısına (Makaleler), “Sembollerdeki Hazineleler”, İstanbul: İnsan Yayınları

- Hilmi, Ş.F.A., (2011).** A'mak-ı Hayâl, İstanbul: Şûle Yayınları.
- İbn Battûta, T., (2000).** İbn Battûta Seyahatnâmesi, Çev. Aykut, A.S., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, A., (1999).** Mukayeseli Dinler Tarihi, İstanbul: Marifet Yayınları.
- Kandil, M., (1989).** “Her Detayda Bir Ruh”, Mimarlık Dergisi, S. 236, s: 86- 89.
- Kara, M., (2005).** Dervişin Hayatı Sûfinin Kelâmı, İstanbul : Dergâh Yayınları.
- Karataş, T., (2011).** Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Sütun/ Edebiyat Dizisi)
- Karataş, T., (2014).** Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Işık Yayıncılık Ticaret.
- Kaya, N.K., (2010).** “Avrupa’da Gotik, Rönesans ve Barok Mimarilerin Çatı ve Cephe Sistemleri Açısından Karşılaştırılması”, 5. Ulusal Çatı & Cephe Sempozyumu, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Keklik, N., (2008).** Muhyiddin İbni Arabî Hayatı ve Çevresi, İstanbul: Sufi Kitap Yayınları.
- Kılıç, S., (1995).** İslâm’da Sembolik Dil, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Koç, T., (1998).** Din Dili, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kuban, D., (2002).** “Büyük bir şantiye olarak Berlin”, Berlin 1990-2002, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Küçükbaşcı, M. S., (2004).** “Kâbe Sembolizmi”, Sanat ve İnanç: Rıfki Melül Meriç Anısına, İstanbul : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, S.1, s: 91-104.
- Leaman, O., (2012).** İslam Estetiğine Giriş, Çev. Yılmaz, N., İstanbul: Küre Yayınları.
- Lings, M., (2003).** Simge ve Kökenörnek ‘Oluşum Anlamı Üzerine’, Çev. Sahra, S., İstanbul: Hece Yayınları.

- Little, S., (2008).** İzmler Sanatı Anlamak, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Lökçe, S., (2003).** “İki Şehir İkonu: Sagrada Família Ve Sydney Opera Binası”, Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi, C.18, s:88-100.
- Macun, İ., (1990).** “Hindistan'da Türk-Müslüman Mimari”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, C.33, S.1-2, s: 347-359.
- Maden, F., Şengel, D., (2009).** “Kırılan Temsiliyet: Lıbeskind'de Bellek, Tarih Ve Mimarlık”, METU JFA, S.1, s:49-70.
- Mazlum, Ö., (2011).** “Rengin Kültürel Çağrışımları”, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 31, s: 125-137
- Moustafa, A., (2005).** The Attributes of Divine Perfection: The Concept of God in Islam, London: Fe Noon Ahmed Moustafa (UK) Ltd.
- Mülayim, S., (2002).** “Kubbe”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.26, s: 300-303.
- Mülayim, S., (2005).** “Mimari”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.30, s: 91-95.
- Mülayim, S., Çobanoğlu, A. V., (2009),** “Selimiye Camii ve Külliyesi”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.36, s: 430-434.
- Neo Gotik Mimarlığın Kesişimi”, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Nesterova, S., (2012).** Mesnevîde Örtülü Anlamlar, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Öğüt, S., (1996).** “Hacerülesved” , Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.14, s: 433-435.
- Öğüt, S., (1997).** “Harem”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.16, s: 127-132.
- Öğüt, S., (2011).** “Tavaf”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.40, s: 178-180.
- Önkal, A., ve Bozkurt, N., (1993).** “Cami”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.7, s: 46-56.
- Öreñç, A., (2013).** Hadislerde Kutsal Mekân Algısı, Doktora Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.

- Özay, Y., (2009).** Evliya Çelebi *Seyahatname*'sinde İstanbul'un Tılsımlarının Hikâye Edilişi, Millî Folklor, S.81.
- Özaydın, A., (1995).** “Ezrâki, Ebû Velid”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 12, s: 68-69
- Özcan, M., (2009),** “Mescid-i Aksa ve Üçüncü Mabedin Kaderi”, Çev. Mescid-i Aksâ Sempozyumu, İstanbul: İHH Araştırma Yayınlar Birimi, Mavi Ofset, s: 65-81.
- Özcan, Z., (1998).** Teolojik Hermenötik, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Özdemir, M., (2014).** Endülüs, İstanbul: İsam Yayınları.
- Özel, A., (2002).** “Kible”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.25, s: 365-369.
- Özel, M. K., (1998).** ”Dini Mimaride Merkez Kavramı”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Özerverli, M. S., (2010).** “Şiâr”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.39, s: 123-124
- Özkeçeci, İ., (2006).** Doğu Işığı, İstanbul: Sanat Dizisi-II.
- Özler, M., (2012).** “Tevhid”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.41, s: 18-20.
- Peker, A. U., (1996).** “Anadolu Selçuklularının Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması”, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Perşembe, E., (1998).** “Dinde Sembolün Fonksiyonu ve İslâm'da Sembolik Değerlerin Bugünü”, 19 Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı:10, s:89-101.
- Pilici, A., (2008).** “Tarihsel Süreçte Sembolden İkona Logo”, Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

- Porter, W., (1983).** “İslam'da Mimarlık: Biçim Arayışı”, Çev. Gürayman, Z., Mimarlık Dergisi, S. 195, s: 18-20.
- Roth, L.M., (1999).** Mimarlığın Öyküsü, Çev. Akça, E., İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Saatçi, S., (2005).** Bir Osmanlı Mucizesi ‘Mimar Sinan’, İstanbul: Ötüken.
- Sargut, C., (2012).** Kâbe'nin Hakikati, İstanbul: Nefes.
- Schimmel, A., (1954).** “Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir?”. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. C.3, S.3, s:67-73.
- Schimmel, A., (2004).** Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Schimmel, A., (2011).** Sayıların Gizemi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Schwarz, F., (1997).** Kadim Bilgeliğin Yeniden Keşfi, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Sema, T., (2006).** Mimarlık ve Renk Kavramı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Sevinç, B., (2013).** “Ontolojik Mekân Siyaseti ve Mabet”, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi, S.67, s: 51-69.
- Sürücü, İ., (2006).** “Kur'an'da Geçen Yer Adları”, Yüksek Lisans Tezi, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Şenalp, M. H., (1988).** “Sermîmârân-ı Hâssa Sinan bin Abdülmennan”, İstanbul: Lale Dergisi, s: 3-15. Çevrim İçi Kaynak: http://www.hassa.com/sites/default/files/dosyalar/makale/lale_dergisi_serminarani_hassa_sinan_bin_abdualmennan.pdf
- Tanman, M. B., (2003).** “Mahfil”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.27, s: 331-333.
- Tokat, L., (2009).** Dinin Sembolik Dili, Milet ve Nihal, S.6 (1), s:75-98.

- Topaloğlu, B. (2003).** “Mârifetnâme”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.28, s:57-59.
- Topaloğlu, B., (1989).** “Allah”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.2, s: 471-492.
- Turan, B. O., (2011).** “21. Yüzyıl Tasarım Ortamında Süreç, Biçim ve Temsil İlişkisi”, Megaron, C.6,S.3, s:162-170.
- Turan, B., (2013).** Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Kullanılan İstiridye Motifi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Turan, M., (2006).** Kur’anın Anlaşılmasında Sembolizm Tartışmaları, Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Uğurluel, T., (2015).** Mekanlar ve Olaylarıyla Hz. Muhammed’in Hayatı “Mekke-Medine”, İstanbul: Timaş.
- Uluç, T., (2005).** İbn-i Arabî’de Mistik Sembolizm, Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Uysal, M., (2013).** “Müze Tasarımında Ortaya Çıkan Kriterler”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Ülgentay, G., (2011).** *"Mısırluların Kökeni"*, IRAD Ruhsal Araştırmalar Bülteni, S. 11, s:7.
- Ülger, G., (2013).** Tapınma Ritüeli İle İbadet Mekânı Arasındaki İlişkinin Göstergibilimsel Bağlamda Okunması: Cemevi Yapıları, Yüksek Lisans Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Ünal, S., (2001).** “Kâbe” Maddesi, İslam Ansiklopedisi, C.24, s: 14-21.
- Wellek, R., Varren, A., (1993).** Edebiyat Teorisi, çev. Huyugüzel, Ö. F., İzmir: Akademi Yayınları.
- Wensinck, A. J., (1916).** “The Ideas of the Western Semites concerning the navel of the Earth”, by A. J. Wensinck. Amsterdam: J. Müller. s: 1-65. Çevrim içi ulaşım:

<http://www.dwc.knaw.nl/toegangen/digital-library-knaw/?pagetype=publDetail&pId=PU00010173> (Ulaşım Tarihi: 15.05.2015)

Yakıt, İ., (2006). Ney'e Dair, "Mevlana'da Sembolizm ve Ney-1", Konya İl kültür ve Turizm Müdürlüğü, http://akademik.semazen.net/author_article_print.php?id=1164 (Ulaşım Tarihi: 15.05.2015)

Yavuz, S. S., (2005). "Mi'rac", Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.30, s: 132-135.

Yavuz, Y. Ş., Çetin, A., (1991). "Âyet", Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.4, s: 242-244.

Yeşilyurt T., (1999). "Teolojik Söylemde Sembolik Öğelerin Yeri", Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, s: 43-60.

Zengel, R., Kaya, İ., (2007). "Renk Algısının Mekân Üzerindeki Etkileri", İstanbul: Mimarlıkta Malzeme, S.6, s: 26-32.

ANSİKLOPEDİLER

Anonim, (1986a). "Sembolizm", Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, İstanbul: Milliyet Yayınları, C.20, s: 10344.

Anonim, (1986b). "Mecaz", Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, İstanbul: Milliyet Yayınları, C.15, s: 7900.

Anonim, (1986c). "Alegori", Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, İstanbul: Milliyet Yayınları, s:348.

Anonim, (1986d). "Analoji", Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, İstanbul: Milliyet Yayınları, s:581.

Anonim, (1986e). “Mazmun”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, İstanbul: Milliyet Yayınları, s:7895.

Anonim, (1986f). “Müteşabih”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, İstanbul: Milliyet Yayınları, s:8484.

Anonim, (1986g). “İstiare”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, İstanbul: Milliyet Yayınları, s:5876.

ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR

(Ulaşım Tarihleri: 15.05.2015)

Url- 1 (URL;<http://www.hermetics.org/Semboller.html>), bir

Url- 2 <http://www.kubbealtilugati.com/sonuclar.aspx?km=misal&mi=0>

Url- 3 <http://www.kubbealtilugati.com/sonuclar.aspx?km=metafor&mi=0>

Url-4

<http://www.kubbealtilugati.com/sonuclar.aspx?km=te%C5%9Fbih&mi=0>

Url- 5 <http://www.kubbealtilugati.com/sonuclar.aspx?km=sembol&mi=0>

Url- 6 (<http://www.milliyet.com.tr/ozel/edebiyat/akimlar/>)

Url- 7 <http://www.hermetics.org/Semboller.html>),

Url- 8 <http://www.hermetics.org/Semboller.html>),

Url- 9 (<http://sembolist-siir-ornekleri.nedir.org/>)

- Url-10** <http://gizliilimler.tr.gg/Piramitlerin-%26%23350%3Beklinin--k1--Ue-%E7genin-k2--Sembolizmi.htm>
- Url- 11** http://tr.wikipedia.org/wiki/Yahudi_sembolizmi
- Url-12** <http://gizliilimler.tr.gg/Piramitlerin-%26%23350%3Beklinin--k1--Ue-%E7genin-k2--Sembolizmi.htm>
- Url- 13** <http://golgelerkitabi.com/forum/index.php?topic=6955.0;imode>
- Url-14** <http://gizliilimler.tr.gg/Piramitlerin-%26%23350%3Beklinin--k1--Ue-%E7genin-k2--Sembolizmi.htm>
- Url- 15** <http://misirgizemleri.blogspot.com/2008/09/misir-inisiyeleri-1.html>
- Url- 16** <http://gizliilimler.tr.gg/Antik-Yunan-Ezoterizmi.htm>
- Url- 17** <http://golgelerkitabi.com/forum/index.php?topic=6955.0;imode>
- Url- 18** <http://v3.arkitera.com/h56657-mason-mimarisi.html>
- Url- 19** http://tr.wikipedia.org/wiki/Angkor_Vat
- Url- 20** http://www.anadoluyayinlanma.org/Yazilar/simge_kavrami.pdf
- Url-21**
http://www.turkyahudileri.com/images/stories/dokumanlar/pano_sinagog_kurumu_tarihcesi.pdf
- Url-22** http://www.sagradafamilia.cat/docs_instit/simbologia.php
- Url- 23** <http://www.architectureoflife.net/umut-ve-gecmis-arasinda-bir-cizgi-berlin-yahudi-muzesi/>
- Url- 24** http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi83/ebru.kurbak_83.html)
- Url- 25** http://tr.wikipedia.org/wiki/Buhara#/media/File:Buhara_-_Panorama.jpg

Url-26

http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=533&bhc_p=1

ŞEKİLLER

(Url Kaynaklar İçin Ulaşım Tarihleri: 15.05.2015)

- Şekil 3.1** <https://sunsea54.files.wordpress.com/2010/02/logogrid2.jpg>
<http://www.dreamstime.com/royalty-free-stock-image-la-sagrada-familia-barcelona-spain-image24000816>
- Şekil 3.2** <http://cdn.xl.thumbs.canstockphoto.com/canstock12379184.jpg>
- Şekil 3.3** <https://creativevip.net/img/resources/large/city-landmark-icons.png>
- Şekil 3.4** (Ünügür'den aktaran Turan, B. O., (2011). "21. Yüzyıl Tasarım Ortamında Süreç, Biçim ve Temsil İlişkisi", Megaron, C.6,S.3, s:165.
- Şekil 3.5** http://www.kenney-mencher.com/pic_old/fertile_crescent_egypt/ur_nana_ziggurat2_c210_0_2050BCE_diagram.jpg http://1.bp.blogspot.com/-OylyyUuQZDU/Tb_yZJvMszI/AAAAAAAAABU/9DkWEoaiWZw/s400/ur.jpg
- Şekil 3.6** <http://v3.arkitera.com/h56657-mason-mimarisi.html>
- Şekil 3.7** <http://v3.arkitera.com/h56657-mason-mimarisi.html>
- Şekil 3.8** <http://www.aramcoworld.com/issue/200504/the.leek-green.sea.htm>
- Şekil 3.9** http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Angkor_Wat_M3.png

Şekil 3.10

<https://classconnection.s3.amazonaws.com/1670/flashcards/660926/png/borobudur2.png>

Şekil 3.11 <http://luk.staff.ugm.ac.id/Borobudur/Feber/01.jpg>

Şekil 3.12 <http://en.wikipedia.org/wiki/Mandala>

Şekil 3.13 <http://media-2.web.britannica.com/eb-media/34/7534-004-BC1B6EAB.jpg>

Şekil 3.14 Maden, F., Şengel, D., (2009). “Kırılan Temsiliyet: Lıbeskind’de Bellek, Tarih Ve Mimarlık”, METU JFA, S.1, s:53.

Şekil 3.15 Maden, F., Şengel, D., (2009). “Kırılan Temsiliyet: Lıbeskind’de Bellek, Tarih Ve Mimarlık”, METU JFA, S.1, s:53.

Şekil 3.16 Turan, B., (2013). Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Kullanılan İstiridye Motifi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi. s: 22.

Şekil 3.17

https://classconnection.s3.amazonaws.com/949/flashcards/672949/png/plan_great_mosque1320928502571.png

Şekil 3.18 https://jdmavis.files.wordpress.com/2011/03/solomon-builds-the-temple-y2_w28.jpg

Şekil 3.19

<http://www.tampabay.com/specials/2010/graphics/jerusalem/temples.jpg>

Şekil 3.20 Grabar, O., (1959). The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem, Ars Orientalis, C.3, s:42.

Şekil 3.21 http://o.quizlet.com/i/zaNPhUcQwTtDENgI5yUtpg_m.jpg

Şekil 3.22 .

<http://www.abbeville.com/interiors.asp?ISBN=1558596178&CaptionNumber=05>

Şekil 3.23

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Bird's Eye View of the Taj Mahal at Agra.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Bird's_Eye_View_of_the_Taj_Mahal_at_Agra.jpg)

Şekil 3.24 <http://www.electrummagazine.com/wp-content/uploads/2011/07/BabursGdn-1.jpg>

Şekil 3.25 Begley, W. E., (1979). “The Myth of the Taj Mahal and a New Theory of Its Symbolic Meaning”, Art Bulletin, C.61, S.1, s:25.

Şekil 4.1 Öğüt, S., (1997). “Harem”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.16, s: 128.

Şekil 4.2 Küçükaşcı, M. S., (2004). “Kâbe Sembolizmi”, Sanat ve İnanç: Rıfki Melül Meriç Anısına, İstanbul : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, S.1, s: 96.

Şekil 4.3 Küçükaşcı, M. S., (2004). “Kâbe Sembolizmi”, Sanat ve İnanç: Rıfki Melül Meriç Anısına, İstanbul : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, S.1, s: 96.

Şekil 4.4 Küçükaşcı, M. S., (2004). “Kâbe Sembolizmi”, Sanat ve İnanç: Rıfki Melül Meriç Anısına, İstanbul : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, S.1, s: 98.

Şekil 4.5 <http://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%A2be#/media/File:Kaaba-plan.svg>

Şekil 4.6

<http://2.bp.blogspot.com/c1JdfVoTNZQ/TeKRohtHvTI/AAAAAAAAAiI/dsIzPp4hK5A/s1600/Kabba+++cutaway+-+Islam+-+Peter+Crawford.jpg>

Şekil 4.7

http://media.mutualart.com/Images/2011_10/10/00/004523702/9c6da172-1d06-4318-b544-c06e3876dfc8.Jpeg

Şekil 4.8 <http://www.ahaber.com.tr/multimedya/galeri/dunya/baskentlerin-100-yil-onceki-sehir-haritalari>

Şekil 4.9 Akkach, S., (2005). *Cosmology and Architecture in Premodern Islam* ‘An Architectural Reading of Mystical Ideas’, Ed. Seyyed Hossein Nasr, Albany: State University of New York Press, s: 186.

Şekil 4.10 Erzurumlu İbrahim Hakkı, (1999). *Mârifetnâme ‘Tam Metin’*. Çev. Meyan, F., İstanbul: Bedir Yayınevi, s: 47.

Şekil 4.11 <http://two-browngirls.com/post/49787206786/lateefa-spiker-artist-my-favourite-kinds-of>

Şekil 4.12

https://i2.wp.com/www.emel.com/images/Circling_the_Kaaba_Lateefa2.jpg

Şekil 4.13 Özel, M. K., (1998). ”Dini Mimaride Merkez Kavramı”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, s: 82.

Şekil 4.14 Özel, M. K., (1998). ”Dini Mimaride Merkez Kavramı”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, s: 83.

Şekil 4.15 Akın, G., (1993). “Mimarlık Tarihinde Pozitivizmi Aşma Sorunu ve Osmanlı Merkezi Mekan İkonolojisi Bağlamında Edirne Selimiye Camisi’ndeki Müezzin Mahfili”, Ed. Saçlıoğlu, M., Tanyeli, G., *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari*, s: 36.

Şekil 4.16 Akın, G., (1993). “Mimarlık Tarihinde Pozitivizmi Aşma Sorunu ve Osmanlı Merkezi Mekan İkonolojisi Bağlamında Edirne Selimiye Camisi’ndeki Müezzin Mahfili”, Ed. Saçlıoğlu, M., Tanyeli, G., *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari*, s: 38.

Şekil 4.17 Ünal, S., (2001). “Kâbe” Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C.24, s: 15.

RESİMLER

(Url Kaynaklar İçin Ulaşım Tarihleri: 15.05.2015)

Resim 3.1. <http://en.wikipedia.org/wiki/Delphi>

Resim 3.2 http://fareastour.de/images/destination/siem_reap.jpg

Resim 3.3

<https://classconnection.s3.amazonaws.com/545/flashcards/2147545/png/bor-13F7412DBF52F9862E9.png>

Resim 3.4 http://en.wikipedia.org/wiki/Temple_of_Heaven

Resim 3.5 http://en.wikipedia.org/wiki/Torah_ark

Resim 3.6 http://en.wikipedia.org/wiki/Sanctuary_lamp

Resim 3.7 <http://en.wikipedia.org/wiki/Bema>

Resim 3.8 http://www.thirteen.org/13pressroom/files/2014/02/02_04_94MB.jpg

Resim 3.9

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Canterbury_Cathedral_020_Poor_Mans_Bible_Window_01_adj.JPG

Resim 3.10 http://en.wikipedia.org/wiki/Notre_Dame_de_Paris

Resim 3.11 http://www.sagradafamilia.cat/docs_instit/simbologia.php

Resim 3.12 <http://www.jmberlin.de/index.php>

Resim 3.13 <http://www.jmberlin.de/index.php>

Resim 3.14 <http://www.jmberlin.de/index.php>

Resim 3.15 <http://www.jmberlin.de/index.php>

- Resim 3.16** http://en.wikipedia.org/wiki/Great_Mosque_of_Samarra
- Resim 3.17** http://tr.wikipedia.org/wiki/Buhara#/media/File:Bukhara_-_Panorama.jpg
- Resim 3.18** <https://www.aramcoworld.com/pdf/1980/198102.pdf>
- Resim 3.19**
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Oculi_of_the_dome_of_S%C3%BCleymaniye_Mosque.jpg
- Resim 3.20** <http://static.panoramio.com/photos/large/20022959.jpg>
- Resim 3.21** http://tr.wikipedia.org/wiki/Mescid-i_%C5%9Eah
http://www.caissoas.com/CAIS/Images2/Post_Sasanian/safavid/Masjed_Shah_Esfahan/masjed-e_shah_isfahan3.jpg
- Resim 3.22** http://yoruklerturkmenler.blogspot.nl/2008/04/sarikeililer_29.html
<http://www.unutulmussanatlar.com/2012/12/cadrelk.html>
- Resim 3.23** <http://www.topkapisarayi.gov.tr/tr/content/bab%C3%BCs-saade>
- Resim 3.24** <http://lezzetlisanatlar.blogspot.com/2012/08/harem-ve-mucevher.html>
- Resim 3.25** http://en.wikipedia.org/wiki/Outb_Minar
- Resim 3.26** http://tr.wikipedia.org/wiki/Cam_Minaresi
<http://dunyamirasigezginleri.com/yeni/miraslar/afganistan/jam.html>
- Resim 3.27** <http://www.thehistoryhub.com/minaret-of-jam-afghanistan-facts-pictures.htm>
- Resim 3.28** http://www.tripadvisor.com.tr/Attraction_Review-g303936-d456651-Reviews-Great_Minaret_of_the_Kalon-Bukhara_Bukhara_Province.html
- Resim 3.29** http://www.tripadvisor.com.tr/Attraction_Review-g303936-d456651-Reviews-Great_Minaret_of_the_Kalon-Bukhara_Bukhara_Province.html
- Resim 3.30** <https://www.flickr.com/photos/profzucker/11577129803/>
- Resim 3.31** <http://www.clevelandart.org/art/1962.23#>
- Resim 3.32** <http://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/i%C3%A7mmihrap>
- Resim 3.33** <http://www.pbbase.com/pszalay/image/158060253>

Resim 3.34 Turan, B., (2013). Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Kullanılan İstiridye Motifi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi. s:24.

Resim 3.35

<http://images.lib.ncsu.edu/luna/servlet/view/all/where/Samarra,%20Salah%20ad-Din,%20Iraq/when/Orthodox%20Caliphate?showAll=when&res=2>

Resim 3.36 <http://www.pbase.com/bmcmorrow/image/119748414>

Resim 3.37 <http://tr.wikipedia.org/wiki/Kud%C3%BCs#Resimler>

Resim 3.38 Bozkurt, N., (2004). “Mescid-i Aksâ”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.29, s: 268-269.

Resim 3.39 <http://tr.wikipedia.org/wiki/Kud%C3%BCs#Resimler>

Resim 3.40 Begley, W. E., (1979). “The Myth of the Taj Mahal and a New Theory of Its Symbolic Meaning”, Art Bulletin, C.61, S.1, s:7.

Resim 4.1 Uğurluel, T., (2015). Mekanlar ve Olaylarıyla Hz. Muhammed’in Hayatı “Mekke- Medine”, İstanbul: Timaş.

Resim 4.2 Uğurluel, T., (2015). Mekanlar ve Olaylarıyla Hz. Muhammed’in Hayatı “Mekke- Medine”, İstanbul: Timaş.

Resim 4.3

<https://www.flickr.com/photos/39411748@N06/galleries/7215762713829489>
3/

Resim 4.4

<https://www.flickr.com/photos/39411748@N06/galleries/7215762713829489>
3/

Resim 4.5

<https://www.flickr.com/photos/39411748@N06/galleries/7215762713829489>
3/

Resim 4.6 http://1.bp.blogspot.com/_1F-5yioDoJ0/TPZvvtzmQXI/AAAAAAAAAXY/fWTqQAUbkg/s1600/maqam%2Be%2Bibrahim.jpg

Resim 4.7

<https://www.flickr.com/photos/39411748@N06/galleries/72157627138294893/>

Resim 4.8 <http://www.meleklermekani.com/imagehosting/muezzin-mahfili-2828.jpg>

Resim 4.9 <http://www.fotokritik.com/1842828/selimiye-camii-edirne>