

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

TEZHİP SANATINDA SOYUTLAMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kübra KARADENİZ

160301016

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Nasuhi ÇELEBİ

İSTANBUL 2019

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

TEZHİP SANATINDA SOYUTLAMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kübra KARADENİZ

160301016

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Nasuhi ÇELEBİ

İSTANBUL 2019

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

TEZHİP SANATINDA SOYUTLAMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kübra KARADENİZ
160301016

Anasanat Dalı: Geleneksel Türk Sanatları
Bu tez 18/06/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa N.
ÇELEBİ
Jüri Başkanı

Doç. Dr. Zeynep
GEMUHLUOĞLU
Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Yasemin
ERENGİZGİN KAFKAS
Jüri Üyesi

BEYAN

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

Kübra KARADENİZ

18/06/2019

ÖNSÖZ

Tezhip sanatı Kur'ân'a en yakın sanat olması bakımından önemli bir yere sahiptir. Vahyin mesajını ve Kur'ân'ın surelerindeki saklı güzelliği yansıtması bakımından tezhip sanatı, soyutlamayı birçok özelliğinde ve üslûbunda uygulamıştır. Tezhipte kullanılan motifler ve kompozisyonlar farklı sanat dallarında da kullanılmış ve daha zengin bir ifadeyle tasarlanmıştır.

Kur'an'ın üslubundan yola çıkarak sanat yapan Müslümanlar soyutlamaya gitmişlerse de Batı'daki anlamıyla Soyut sanat hiçbir zaman yapmamışlardır.

Soyutlama hem Batı hem de Doğu kültüründe olduğu için zengin bir kaynak araştırması gerekiyordu. Bu araştırmayla beraber çalışmamızda İslâm sanatının soyutlama felsefesi araştırıldı.

Tezhip sanatında soyutlamada, tezhibin Kur'an'la bağlantısı ortaya kondu. Soyutlamanın ne şekilde ve nasıl yansıdığı araştırıldı. Motiflerdeki soyutluk incelenip tespit edildi. Oluşan kompozisyonlarda soyutlamanın olup olmadığı ve ne şekilde gerçekleştiği araştırıldı. Soyutlamanın en güçlü görüldüğü geometrik ve rûmî kompozisyonları üzerinde soyutlama meselesi incelenip açıklanmaya çalışıldı.

Tezhip sanatında soyutlamanın amacı, bu işlemin arkasındaki felsefeyi ortaya koymak ve tüm İslâm sanatlarının karakterini belirleyen soyutlamanın kitap sanatlarına ne şekilde ve nasıl yansıdığını öğrenmektir. Bu bağlamda kaynak kitaplar, gazete yazıları ve söyleşilerden yararlanılarak, değerli sanatçı hocalarımızla yapılan görüşmeler sonucunda İslâm sanatında soyutlama gibi İslâm sanatının felsefesi ve tezyinatı hakkında bilgiler edinildi ve görsellerle desteklendi. Görseller çoğunlukla Faruk Taşkale hocamızın arşivinde mevcut olan görsellerden oluşturulmuştur.

Araştırmamın başından itibaren beni motive eden danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Mustafa Nasuhi Çelebi'ye çok teşekkür ederim. Ayrıca desteklerini eksik etmeyen arkadaşlarım ve aileme de çok teşekkür ediyorum.

İstanbul, 2019

Kübra KARADENİZ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
KISALTMALAR	vi
GÖRSEL LİSTESİ	vii
ÖZET	xii
ABSTRACT	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1. KONUNUN ÖNEMİ VE AMACI	3
1.2. METOT	4
1.3. LİTERATÜR TARAMASI.....	5
2. SOYUTLAMA	7
2.1. SOYUTLAMA NEDİR?	7
2.2. SOYUTLAMA VE ÜSLÛPLAŞTIRMA ARASINDAKİ FARK	9
3. BATI SANATINDA SOYUTLAMA	12
3.1. ANA AKIMLAR VE PROBLEMLER	12
3.2. PERSPEKTİF KARŞITLIĞI İLE İLGİSİ	19
4. İSLÂM SANATINDA SOYUTLAMA	21
4.1. SOYUTLAMANIN İSLÂM SANATINA YANSIMALARI	27
4.1.1. MİMARİ	27
4.1.2. HAT	32
4.1.3. MİNYATÜR	34
4.2. SOYUTLAMANIN TEOLOJİK NEDENLERİ	37
4.2.1. TASVİR YASAĞI	37
4.2.2. TEVHİD – TENZİH İLİŞKİSİ.....	41

5. TEZHİP SANATINDA SOYUTLAMA.....	44
5.1. TEZHİP NEDİR?	44
5.2. TEZHİP SANATINDA KULLANILAN MOTİFLER	63
5.2.1. TEZHİP SANATINDA KULLANILAN ÜSLÛBLAŞTIRILMIŞ MOTİFLER.....	65
5.2.1.1. YAPRAK MOTİFİ.....	67
5.2.1.2. PENÇ VE GONCAGÛL MOTİFİ	68
5.2.1.3. HATÂYÎ MOTİFİ.....	69
5.2.1.4. MÛNHANÎ MOTİFİ.....	69
5.2.1.5. ÇİNTEMÂNÎ	70
5.2.1.6. ÇİN BULUTU.....	71
5.2.1.7. YARI ÜSLÛPLAŞTIRILMIŞ ÇİÇEKLER.....	72
5.2.1.8. NATÛRALİST ÇİÇEKLER.....	73
5.2.2. TEZHİP SANATINDA KULLANILAN SOYUT MOTİFLER.....	76
5.2.2.1. GEOMETRİK DESENLER.....	76
5.2.2.2. RÛMÎ KOMPOZİSYONU.....	84
6. SONUÇ	98
KAYNAKÇA.....	104
İNDEKS.....	110
ESER RAPORU.....	112
ÖZGEÇMİŞ	114

KISALTMALAR

a.g.e.	adı geçen eser
a.g.m.	adı geçen makale
AKM	Atatürk Kültür Merkezi
bk.	bakınız
c.	cilt
İ. Ü.	İstanbul Üniversitesi
İİAV	İslâmî İlimler Araştırma Vakfı
İRCİCA	İslam Tarihi, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi
İÜK	İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
KYD	Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları
R.	Resim
s.	Sayfa
SK	Süleymaniye Kütüphanesi
sy.	Sayı
TDK	Türk Dil Kurumu
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
TİEM	Türk İslâm Eserleri Müzesi
TİTD	Tartışmalı İlmî Toplantılar Dizisi
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
vb.	ve başka
vd.	ve devamı
Yem	Yapı Endüstri Merkezi

GÖRSEL LİSTESİ

- Resim 1: Kur'ân kapağında bir lale taraması, 19. yüzyıl çiçek albümü, Sadberk Hanım Müzesi (R.: Faruk Taşkale). 10
- Resim 2: Tabiatı açmış bir lale, (R.: Fatih Oktay, <http://www.manzara.gen.tr/makro-pembe-lale>, 03.04.2018) 10
- Resim 3: Süleymaniye Külliyesinin haziresinde bir servi ağacı, (R.: Kübra Karadeniz, 01.05.2019). 11
- Resim 4: Tuğralı bir tezhipte servi ağacı, (R.: Faruk Taşkale). 11
- Resim 5: Wassily Kandinsky, İsimsiz, Suluboya, 49,6 x 64,8 cm, Paris, 1910 ya da 1913, <https://www.wassilykandinsky.net/work-28.php>, (17.02.2019). 13
- Resim 6: Hilma af Klingt, Chaos, Nr. 2, 1906, <https://www.wikiart.org/en/hilma-af-klingt/chaos-nr-2-1906>, (17.02.2019). 13
- Resim 7: Kazimir Malevich'in "Beyaz üzerine Beyaz" adlı Suprematist Kompozisyonu, 79,4 x 79,4 cm, New York, 1918, (R.: The Museum of Modern Art (MoMA), 21.04.2018). 14
- Resim 8: Piet Mondrian'ın "Broadway Boogie Woogie" eseri, 127 x 127 cm, New York, 1942/43, (R.: The Museum of Modern Art (MoMA), 20.04.18) <https://www.moma.org/collection/works/78682>. 15
- Resim 9: Şempanze Congo tarafından yapılan bir resim, 1956 – 1958, <https://gaiadergi.com/tuvalin-basinda-bir-sempanze-congo/>, (18.02.2019). 18
- Resim 10: Bursa Ulu Camii künde-kârî minberi, (R.: <http://www.bursaulucamii.com/minber.html>, 23.06.2018). 28
- Resim 11: Konya Karatay Medresesi geometrik kompozisyonlu kubbesi, (R.: Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 110). 29
- Resim 12: Bursa Yeşil Türbe mihrabının çini panosundan detaylar, (R.: Kübra Karadeniz). 32
- Resim 13: Ahmed el- Burdeyni Mescidinin duvar mozaiklerinden geometrik desenli kûfi yazı detayı, Allah, Muhammed ve dört Halife, Mısır, 17. Yüzyıl, (R.: E. Prisse D'avenne, *Oriental Art*, Taschen Verlag, Köln, 2016, s. 169). 33

Resim 14: Sam oğlu Zal'ı Elburz dağından kurtarıırken, Şehnâme, 1605, (F.: Julia Gonella – Christoph Rauch, Heroische Zeiten Tausend Jahre persisches Buch der Könige, Edition Minerva, Berlin, 2011, s. 47).	34
Resim 15: Japon-Taocu şelale resmi, (F.: Titus Burckhardt, Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat, s. 200).	36
Resim 16: Taocu dağ manzarası resmi, (F.: Titus Burckhardt, Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat, s. 188).	36
Resim 17: Hulâsatu't-tevârîh adlı eserde halkâr tekniğinde bordür tezhibi ve klasik tarzda başlık tezhibi, müzehhip Kadı Ahmed Kummî, tarihsiz, (R.: Staatsbibliothek zu Berlin Preußisches Kulturbesitz,.....	44
Resim 18: Enam-ı Şerif, müzehhibi bilinmiyor, 16. yüzyıl, Eski Z. S. Koleksiyonu, (R.: Faruk Taşkale).	46
Resim 19: İslâm coğrafyalarında kullanılan süsleme motifleri (R.: İ. Râci Farukî – L. Lâmia Farukî, <i>İslam Kültür Atlası</i> , İnkılab Yayınları, İstanbul, 2014, s. 434).	47
Resim 20: 8. yüzyıla ait olduğu düşünülen Yemen Sana Camii'nde bulunan Kur'ân zahriye sayfasının Oleg Grabar tarafından yapılan eskizi, 1992, (R.: Hans belting, Floransa ve Bağdat., s. 85.).....	48
Resim 21: 8. yüzyıla ait olduğu düşünülen Yemen Sana Camii'nde bulunan Kur'ân zahriye sayfası, Sana Ulusal Müzesi, (R.: Hans Belting, Floransa ve Bağdat., s. 84.) .	48
Resim 22: Kubbetu's-sahra'nın natüralist üslûptaki mozaik tezyinatı, 691, (R.: Richard Ettinghausen – ve diğerleri, <i>İslamic Art and Architecture 650 – 1250</i> , Yale University Press, New Haven 2001 s. 18,.....	49
Resim 23: Kubbetu's-sahra'nın natüralist üslûptaki mozaik tezyinatı, 691, (R.: Richard Ettinghausen – ve diğerleri, a.g.e., s. 18,	50
Resim 24: Divan-ı Ahmedî'den zahriye tezhibi, 1437, SK. Hamidiye 1082 mük., 3a, (R.: Mehmet Özçay, <i>Hat ve Tezhip Sanatı</i> , s. 262).	52
Resim 25: Hattatı Erzurumî Hâlid Efendi olan, müzehhibi bilinmeyen bir mushaf'ın Fatiha suresi, (F.: M. Uğur Derman, <i>Doksan Dokuz İstanbul Mushafı</i> , MAS Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 107).	54
Resim 26: Serlevha sayfası, müzehhip Karamemi, 16. yüzyıl, İÜK, (R.: Muhibbî Divanı, Faruk Taşkale).	56

- Resim 27: Vakvak ağacı, Hindistan, 17. yüzyıl, (R. Staatliche Museen zu Berlin Preußisches Kulturbesitz Museum für İslamische Kunst, <https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-fuer-islamische-kunst/sammeln-forschen/highlights-der-sammlung.html>, 05.05.2019). 57
- Resim 28: Doğu kufi hatlı bir Kur'ân sayfasında kenar gülleri, 11. yüzyıl, (R.: Martin Lings, a.g.e., s. 46). 58
- Resim 29: Sure güllerinin başlıklarla birleştiği tezhipler kalemi çağrıştıran bir tarzdadır, 14. yüzyıl, (R.: Martin Lings, a.g.e., s. 83). 59
- Resim 30: “Kur'ân-ı Kur'ân ciltlerinde iki farklı şemse motifi, (R.: <https://www.ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=715>, 06.05.2018). 60
- Resim 31: Serlevha sayfası, müzehhip Karamemi, 16. yüzyıl, İÜK, (R. Muhibbî Divanı, Faruk Taşkale). 62
- Resim 32: Sadî'nin Gülistan'ında efsanevi hayvanların bulunduğu bir sayfa, Şiraz, 1526 – 1530, (R.: Staatliche Museen zu Berlin Preußisches Kulturbesitz Museum für İslamische Kunst, 63
- Resim 33: Mschatta duvarının sol kısmında bulunan efsanevi hayvanlar, Ürdün/Mschatta, 743 – 744, (R.: Staatliche Museen zu Berlin Preußisches Kulturbesitz Museum für İslamische Kunst, [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=24&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=35](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=24&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=35), 05.05.2019). 64
- Resim 34: Tepelik rûmî, (R.: İnci A. Birol – Çiçek Derman, a.g.e., s. 201). 66
- Resim 35: Üsküdar Mihrimah Camii haziresinde bir sandukada gül tezyinatı, (R.: Nusret Çam, a.g.e., s.154). 66
- Resim 36: Palmetin, dolayısıyla tepelik rûmî motifinin esin kaynağı olduğu düşünülen gül tomurcuğu, (R. Kübra Karadeniz). 66
- Resim 37: Kamelya çiçeği, (R.: <http://midlandhort.co.nz/product/camellia-black-lace/>, 13.03.2018). 66
- Resim 38: Dilimli yaprak motifleri, Topkapı Sarayı Sünnet Odası mavi çini panodan (sağ) (R.: İnci A. Birol – Çiçek Derman, a.g.e., s. 25; 36). 67

Resim 39: Sazyolu üslûbunda yapraklı ve figürlü bir tasarım, ressam Şahkulu, 16. yüzyıl, İÜK, (R.: Faruk Taşkale).	68
Resim 40: Takkeci Camii cinilerinde altı yapraklı bir penç motifi ve Çinili Camii cinilerinde goncagül motifi, (R.: İnci A. Birol – Çiçek Derman, a.g.e., s. 51; 103).	68
Resim 41: Edirne camii cinilerinde hatâyî motifi, (R. İnci A. Birol – Çiçek Derman, a.g.e., s. 83).	69
Resim 42: Renkli bir münhani motifi örneği, ve birbiri ardına çizilen münhani eğrileri, (R.: Azade Akar – Cahide Keskiner, Türk Sğsleme Sanatlarında Desen ve Motif, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul 1978, Resim V (sol); İnci A. Birol – Çiçek Derman, a.g.e., s. 176 (sağ)).	70
Resim 43: Çintemâni motifi, (R.: Cahide Keskiner, Türk Motifleri, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul 1978, s. 136.	71
Resim 44: Sazyolu üslûbunda bir ejderha, Bibliotheque Nationale, 4112, 1640 – 1648, (R.: Cahide Keskiner, a.g.e., s. 63).	72
Resim 45: III. Mahmud Tuğra levhasında çin bulutu, Topkapı Saray Müzesi, (R.: İnci A. Birol – Çiçek Derman, a.g.e., s. 159).	72
Resim 46: yarı üslûplaştırılmış çiçek tezhipleri, 16. yüzyıl, İÜK, (R. Muhibbî Divanı, Faruk Taşkale).	73
Resim 47: Natüralist üslûpta gül taraması, Ali Üsküdârî, 18. yüzyıl, İÜK, (R.: Faruk Taşkale).	74
Resim 48: Türk Rokokosu tarzında başlık tezhibi, Mustafa Resmi Efendi, 1805, SK Nuri Arlasez bağışı 317, (R.: Faruk Taşkale).	75
Resim 49: Türk Rokokosu tarzında serlevha tezhibi, 19. yüzyıl, TİEM, (R.: Faruk Taşkale).	75
Resim 50: Anadolu Selçuklu döneminden düğüm motifleri, 13. yüzyıl, (R.: Cahide Keskiner, a.g.e., s. 126).	76
Resim 51: Memluk döneminden bir Kur'ân zahriyesi, 14. yüzyıl, (F.: https://dl.wdl.org/8936_1_7.png , 21.07.2018).	78
Resim 52: Geometrik kompozisyonlu Kur'ân zahriye sayfaları, (R.: Martin Lings, Kur'ân Hat ve Tezhibinden Parıltılar, s. 84; 124).	80

Resim 53: Geometrik desenli bir Kur'ân zahriye sayfası, Muhammed b. Taceddin Haydar Müzehhip Şirazî, 1572 – 1586, TSMK E. H. 48, 1 b, (R.: Yonca Eracar Bacak).	81
Resim 54: Geometrik desenli bir Kur'ân sayfası, Muhammed b. Taceddin Haydar Müzehhip Şirazî, 1561 – 1562, TSMK E. H. 67, y. 248 b, (R.: Yonca Eracar Bacak).	82
Resim 55: Geometrik kompozisyonlu Kur'ân zahriye sayfaları, (R.: E. Prisse D'avennes, Oriental Art, 2016, s.379; 427).	83
Resim 56: Rûmî kompozisyonlu Kur'ân serlevha sayfası, İran, 15. yüzyıl, (R.: Martin Lings, a.g.e., s. 61).	86
Resim 57: Kanatlı Atname'den Selçuklu dönemi rûmî motifleri, (R.: G. Ünver Mesara –M. Semih İrteş, Türk Tezyînî Sanatlarında A. Süheyl Ünver ve Yeni Terkipleri, s. 44-45).	87
Resim 58: Hankah Mescidinin bronz kapı tezyînatında hayvan figürleri, (R.: E. Prisse D'avennes, a.g.e., s. 247).	89
Resim 59: Çift başlı kartal motiflerinden oluşan daire kompozisyonu, sol, (R.: G. Ünver Mesara –M. Semih İrteş, a.g.e., Nakkaş Tezyînî Sanatlar Merkezi Yayınları, İstanbul, 2016, s. 61).	90
Resim 60: Rûmî motifli kuş figürleri daire kompozisyonu, sağ, (R.: G. Ünver Mesara – M. Semih İrteş, a.g.e., s. 61).	90
Resim 61: Geometrik ve rûmî kompozisyonlu bir Kur'ân zahriye sayfası, (R.: Martin Lings, a.g.e., s. 106).	92
Resim 62: Geometrik desen kompozisyonulu zahriye sayfası, 16. yüzyıl, (R.: Faruk Taşkale).	94
Resim 63: Geometrik ve rûmî kompozisyonlu bir Kur'ân zahriye sayfası, (R.: Martin Lings, a.g.e., s. 109).	97

TEZHİP SANATINDA SOYU TLAMA

ÖZET

İslâm sanatı, soyutlamaya doğru bir eğilim göstererek kendine has evrensel bir üslûpta gelişmiş ve Batı sanatının aksine tabiatı taklit etmekten kaçınmıştır. Soyutlama, tabiatta bulunan bir nesnenin karakteristik özelliklerini deforme ederek ya da eksiltme yoluyla onu tanınırlıktan uzaklaştırıp çizgi ve renklerle yeniden ifade etmektir. Dikkatini gayb âlemine ve Allah'ın yüceliğine yönelten İslam sanatçısı sanatında tevhidin peşine düşer ve tabiatta görünür olanın ardındaki hazineyi araştırmaya yönelir.

Plastik sanatlardan küçük el sanatlarına kadar ortaya çıkan bütün İslâm eserlerinde, İslâm inancından kaynaklanan tevhid düşüncesi görülür. Kur'ân'ın mesajına işaret eden tezhip sanatında soyutlama geometrik desen ve rûmî kompozisyonuyla gerçekleşir.

Bu çalışmada İslâm sanatında soyutlama, Kur'ân'da ve kitap sanatlarında önemli bir yere ve işleve sahip olan tezhip sanatı üzerinden incelenmiştir. İlk önce Soyutlama ve onun ön aşaması olan üslûplaştırma kavramları incelenmiştir. Daha sonra soyutlamaya Batı'nın Soyut sanat akımları kapsamında bakılmış ve İslâm sanatında soyutlamanın nedenleri araştırılmıştır. Bu bağlamda tasvir yasağı konusu incelenmiş ve soyutlamanın tezhip sanatındaki gelişimi motifler ve kompozisyonlar üzerinden araştırılmıştır.

Anahtar kelimeler: soyutlama, Soyut sanat, üslûplaştırma, tabiat, tevhid, gayb, tezhip, geometrik desenler, rûmî kompozisyonu, bitkisel motifler.

ABSTRACTION IN ILLUMINATION

ABSTRACT

Islamic art shows an inclination towards abstraction and thus develops its own universal nature. In contrast to Western art, Islamic art avoids the imitation of nature. Abstraction is described as a simplification of an object located in nature from its characteristic properties. The object is represented by colors and lines. The artist addresses the unity of God and seeks the hidden treasure behind the appearing.

Islamic art represents the unity of God in all art fields, from sculpture to small arts and crafts. Abstraction in illumination is formed by geometric patterns and arabesques that refer to the divine message.

This work examines abstraction in Islamic art in terms of illumination, which has an important place in the Koran and in the manuscripts. First, the concepts of abstraction and stylization were examined. Abstraction in Western art was then undertaken in relation to abstract art and art movements; and abstraction in Islamic art was examined. In this context, the prohibition of images in Islam was taken up. Finally, the development of abstraction in illumination through motifs and compositions was examined.

Keywords: abstraction, abstract art, stylization, nature, unity, unknown, illumination, geometric patterns, arabesque, floral motives.

1. GİRİŞ

“Vecde gel, vahdete dal, âlem-i kesretten uzak/
Yalnız sâniî gör; san’atı, masnûu bırak.”

Mehmet Akif Ersoy

Sanat, insanın var oluşuyla birlikte ilerleyen ve evrensel kabul edilen, insanın duygu, düşünce ve tasavvurlarını kullanarak bir anlam ileten fitrî bir tecrübedir. Akıl ve hayal gücüne dayanarak elindeki malzemeyi biçimlendiren sanatçı, kendi dünyasına dalarak, fizik ve metafiziğin birleştirdiği düzlemde yeni bir dünya inşa eder.

Her kültürde farklı şekilde yansıyan sanat, Batı’da insanı merkeze alan natüralist ve realist üslûplarda gelişmiştir. İslâm kültüründe İslâm’ın dünya görüşü ve ilkeleri üzerine şekillenen İslâm sanatı, merkeze tevhid inancını alır. Batı sanatının aksine tabiatı taklit etmekten kaçınan İslâm sanatı soyutlamaya doğru bir eğilim göstererek kendine has evrensel bir üslûpta gelişir. Soyutlama, tabiatta bulunan bir nesneyi karakteristik özelliklerinden arındırarak, çizgi ve renklerden oluşan bir şekle sokmaktır. Batı sanat dünyasında da yerini alan kavram, 20. yüzyılda Soyut sanat adı altında gelişir.

İslâm sanatından çok Batı’ya ait bir üslûp olan Soyut sanat, savaşlar ve sanayileşme sonrası toplumun yaşadığı buhranların neticesinde ortaya çıkmıştır. Kübizmin doğuşuyla gelişen arayışlar, Ekspresyonizm, Dadaizm, Fütürizm gibi sanat akımlarıyla Soyut sanatın temellerini atmıştır. Değişen fikir ve sanat hayatı, çalkantıların yaşandığı yeni ideoloji ve akımlar oluşturmuştur. Soyut resim bazı akımların siyasî görüşünün ve özgürlük gösterisi olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte Batı sanatının temel taşı olan merkezî perspektif önemini yitirmiş ve modern sanatta kullanılmamıştır.

Gerçeklik ve ilerlemeyi temsil eden merkezî perspektif, Batı’nın “tek bir doğru” görme anlayışı çerçevesinde bir norm olarak sanat dünyasında yerini alıyordu. Soyut sanat, psikolojik dürtülerden gelen sinyallere daha değişken ve bireysel cevaplar bularak, merkezî perspektif anlayışını ortadan kaldırmıştır. Bu yüzden eleştirilen ve sanat olarak kabul edilmeyen Soyut sanat, tabiattaki nesnelere temsilinden vazgeçmesinden dolayı ortaya çıktığı zamanlarda beğenilmeyip reddedilmiştir.

Modern sanat eserlerinin muhatabına kendi hayatından bölümler sunması ve gerçeği kamufle ederek kişiyi düşünmeye sevk etmesi en büyük özelliklerindedir. İslâm sanatlarının tefekküre götüren eserleri, varlığı ve onun sonsuz görünümünü merkeze aldığı

için kişiye Allah'ı buldurur. Bu anlamda soyutun en evrensel ifadesi İslâm sanatında gerçekleşir.

Âlemi, bir tefekkür aracı olarak algılayan İslâm sanatçısı, görünen âlemin ardındaki sırra ulaşmak için bir arayışa başlar. Tabiatın, İlâhî Sanatkârın eseri olduğuna inanan sanatçı, Allah'la yarışıyor çağrışımına sebep olacak tasvirlerden sakınarak algılanan varlığın arkasındaki bilinmeyeni araştırmaya yönelir. Dolayısıyla İslâm sanatçısının sanatı bir arayışın ifadesi olarak gelişim gösterir. Bu arayışın en temel aracı soyutlamadır. Soyutlama, felsefi anlamda duyuların ötesindeki manayı keşfetme işlemi olarak karşımıza çıkar.

İnsanın arayışı güzelliğe duyduğu fitrî ihtiyaçtan kaynaklanır. Taşköprülüzâde'nin ifade ettiği üzere, insan ruhu güzele meyillidir; bu yüzden algıladığı güzellikten zevk duyar ve sevinir. Çünkü Allah güzeldir ve insana kendi ruhundan üflemiştir. Varlığın her zerresinde görülen güzellik, Allah'ın güzelliğinin bir yansımasıdır. Bu, var olan her şeyin Allah'ın varlığından meydana geldiğini söyleyen tasavvufî bir görüştür. Bütün İslâm sanatlarının ardında yatan düşünce de bu tevhid düşüncesidir. Bu yüzden dış dünyanın görüntüleriyle uğraşmayan İslâm sanatçısı, çokluktaki birliği ifade etmenin yolunu soyutlamayla bulmuş ve tabiattaki nesneyi gördüğü gibi sanatına yansıtmamıştır. Gombrich, nesneyi gördüğü gibi tasvir etmeyen sanatçının önünde, şekiller gibi renkler açısından da büyük imkânlar doğduğunu ve renkleri seçme serbestliği içinde metafizik düşüncelerini yansıtılabildiğini söyler.¹ Nitekim İslâm sanatı, tevhid düşüncesini bu "serbestlik" çerçevesi içinde çok zengin eserlerle ortaya koymuştur.

Kendi varlığının bilincinde olan ve evrenin yaratılış bilgisine sahip olan bir sanatçı Allah'ın kudretine dayanarak ortaya evrensel eserler çıkarabilir. Mimariden çiniye, minyatürden hat ve tezhip sanatına evrenin ahenk, düzen ve dinamizminde yatan birliği, geometri ve matematiğin zirvesinde gözler önüne seren İslâm sanatı, soyutlamayı bütün sanat alanlarında uygulamıştır. İslâm sanatçısının nesnel olanı çağrıştırmayan renkler ve geometrik biçimlerle tasarladığı tezyinî motifler bütüne doğru giden bir kompozisyon oluşturur ve Kur'ân'ın şeklinde gizlenen matematiği gözle önüne serer.

Kur'ân'la iç içe olan sanatlar hat ve tezhip sanatlarıdır. Gökle yer arasında aracılık yapan hat sanatının tamamlayıcısı tezhiptir. Özellikle Kur'ân ve dini eserlerin tezhiplenmesinde tasvirten uzak durulması, İslamiyet'ten önceki dönemde tasvirin tapınmak için kullanılmasıyla ilgilidir. Tevhid inancına sahip Müslümanlar, Hz. Peygamberin hadislerini de dikkate alarak Allah'a şirk koşma tehlikesine düşmemek için tasvirten uzak durmuşlardır. Bu bağlamda Kur'ân ayetleri, bazı hadisler ve İslam'dan önce var olan

¹ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, s.136.

kültürlerin sapkınlıkları delil gösterilerek hat, tezhip ve “minyatür” gibi sanat üslupları, puta tapmaya engel olma amacıyla tasvir yasağının sonucuna bağlanmıştır. Soyutlamaya olan yönelimin de tasvir yasağı ve tevhid inancının doğal bir sonucu olduğu şeklinde yaygın bir görüş benimsenmiştir. Figürden ve Tabiatı taklit etmekten uzak duran İslâm sanatçısı, soyutlamanın ön aşaması olan üslûplaştırmayla dekoratif bitkisel motifler ortaya çıkarmış ve minyatür sanatının eşsiz figürlerine şekil vermiştir. Kur’ân’a verilen saygının ifadesi olarak değerlendirilen tezhip, çeşitli renk ve motiflerle Kur’ân’ın ilâhî varlığına işaret ve hizmet ettiği şeklinde anlamlandırılmıştır.

Bu çalışmada İslâm sanatının mihenk taşı olan soyutlama, Kur’ân’da ve kitap sanatlarında önemli bir yere ve işleve sahip olan tezhip sanatı üzerinden incelenmiştir. İkinci bölümde soyutlama ve onun ön aşaması olan üslûplaştırma kavramları incelenerek, iki kavramın birbiriyle ilgisi değerlendirilmiş ve farkları ortaya konmuştur.

Üçüncü bölümde soyutlamayı Batı üzerinden ele alarak, Soyut sanat akımları ve yaşadıkları problemlerle ilgili örnekler verilmiş ve Batı sanatının modern zamana kadar geçerli olan perspektif anlayışına kısaca değinilmiştir.

Dördüncü bölümde soyutlamanın İslâm sanatına nasıl ve ne şekilde yansıdığına bakılarak, çeşitli sanat dallarından örnekler verilmiştir. Burada özellikle tezyinat mercek altına alınmıştır. Akabinde İslâm sanatında soyutlamanın teolojik nedenleri araştırılarak, tasvir yasağının sebep ve sonucu incelenmiş, tevhid – tenzih ilkeleri üzerinde durularak teşbih konusuna değinilmiş ve soyutlamayla olan ilgileri açıklanmıştır.

Son bölümde, tezin ana konusu olan tezhip sanatında soyutlamanın arkasındaki felsefî düşünce, bir önceki bölümün konuları bağlamında incelenmiş ve soyutlamanın tezhip sanatındaki gelişimi motifler ve kompozisyonlar üzerinden anlaşılabilir şekilde açıklanmaya çalışılmıştır.

1.1. KONUNUN ÖNEMİ VE AMACI

İslâm’ın ışığı altında şekillenen İslâm sanatının arketipi Kur’ân-ı Kerim’dir. Tezhip sanatı Kur’ân’a en yakın sanat olması bakımından değerli/önemli bir konuma sahiptir. Gerek vahyin mesajını gerek Kur’ân’ın sure ve ayetlerindeki saklı güzelliği yansıtması bakımından tezhip sanatı, soyutlamayı birçok özelliğinde ve üslûbunda uygulamıştır. Tezhipte kullanılan motifler ve kompozisyonlar farklı sanat dallarında da kullanılmış ve daha zengin bir ifadeyle tasarlanmıştır. Dolayısıyla başta kâğıda yansıyan soyutlamanın kavranması, diğer sanat alanlarında (mimari vb.) uygulanan tezyinatın da anlaşılmasını sağlayacaktır.

Batı'nın normları ve formları üzerinden incelendiğinde bir kategori olarak İslam sanatı soyut sanata bağlanır. Bunu esas alan Müslüman bazı düşünürler İslam Sanatını soyut sanat olarak ifade etmişlerdir. Halbuki Kur'an'ın üslubundan yola çıkarak sanat yapan Müslümanlar soyutlamaya gitmişlerse de Batı'daki anlamıyla Soyut sanat hiçbir zaman yapmamışlardır. Ve performanslarını Soyut sanat olarak ifade etmemişlerdir.

Tezhip sanatında soyutlamanın amacı, bu işlemin arkasındaki felsefeyi ortaya koymak ve tüm İslâm sanatlarının karakterini belirleyen soyutlamanın kitap sanatlarına ne şekilde ve nasıl yansıdığını öğrenmektir. İslâm sanatı genel olarak mimari kapsamında ele alındığı için, mimari sanatında yapılan araştırmalarda edinilen bilgiler diğer sanat alanlarında da esas alınmıştır. Çok sağlıklı olmayan bu yöntemin dışına çıkarak, tezyinatı, mimaridekinden farklı bir üslûp ve malzemeyle yapılan tezhipte incelemek ve soyutlamanın kaynağına ulaşmak istedik.

1.2. METOT

Soyutlama hem Batı hem de Doğu kültüründe olduğu için zengin bir kaynak araştırması yapıldı. Çalışmamızda İslâm sanatının soyutlama felsefesi araştırılarak öncelikle kavramsal bir çerçeve oluşturuldu. Bu çerçeve oluşturulurken üslûplaştırma soyutlama kavramının ön koşulu olduğundan açıklandı fakat konunun kapsamı dışına çıkılacağından Sembolizm kavramına girilmedi.

Soyutlamayla ilgili kaynaklar Batı menşeli olduğu için yapılan okumaların neticesinde varılan sorular ve sorunların İslam sanatındaki soyutlamayla ilişkisine bakıldı ve ortaya çıkan farklılıklar üzerinden konuyla ilgili açılımlar gerçekleştirildi.

Batı ve İslam sanatında Perspektif başlı başına bir tez konusu olduğundan kısaca değinilerek İslam sanatında soyutlama konusuyla ilgisi üzerinde duruldu.

Tezyinat genel bir kavram olarak, mimari, hat, minyatür, çini gibi tüm alanları kapsadığından mimari, hat ve minyatür sanatının tezyinatına kısaca değinildi. Mimarinin yapısal soyutlamasına girilmedi, çini mimarinin içinde kısaca ele alındı. Kullanılan motifler bakımından tezhipte benzerlikleri olduğundan ekstra bir başlıkta verilmedi

Hat sanatında belirli bir yazı türünden örnek verildi, minyatürde kullanılan üslûplaştırmaya kısaca değinildi. Her biri birer tez konusu kapsamında olduğundan derinlemesine bir tahlil yapılmadı.

Tasvir yasağı ile ilgili hadisler ve ayetlere kısaca değinildi, derine inmeden incelendi ve ikonografiye girilmedi.

Tevhid, tenzih ve teşbih kavramları soyutlama bağlamında incelendi.

Tezhip sanatında soyutlamada, tezhibin Kur'an'la bağlantısı ortaya kondu. Soyutlamanın ne şekilde ve nasıl yansıdığı araştırıldı. Motiflerdeki soyutluk incelenip tespit edildi. Oluşan kompozisyonlarda soyutlamanın olup olmadığı ve ne şekilde gerçekleştiği araştırıldı. Soyutlamanın en güçlü görüldüğü geometrik ve rûmî kompozisyonları üzerinde soyutlama meselesi incelenip açıklanmaya çalışıldı.

1.3. LİTERATÜR TARAMASI

Soyutlama konusunun Türkçeye kazandırılmış başyapıtı Wilhelm Worringer'in *Soyutlama ve Özdeşleşim* adlı eseri başta olmak üzere, Hans Belting'in *Floransa ve Bağdat* kitabından yararlanıldı. Titus Burckhardt'ın *İslâm Sanatı Dil ve Anlam* kitabıyla *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat* kitabından ve Turan Koç'un *İslâm Estetiği* kitabından İslâm sanatının felsefesi ve tezyinatı hakkında bilgiler edinildi. Nicole Kançal – Ferrari ve Ayşe Taşkent'in *Tasvir* kitabında bulunan birçok değerli yazarın makaleleri tarandı. İsmâil Râci Farukî'nin *Kültür Atlası*ndan tezhip ve soyutlamayla ilgili yerlerden bilgilere ulaşılarak Ali Rıza Özcan'ın editörlüğünde *Hat ve Tezhip* Sanatı kitabından tezhip sanatıyla ilgili çeşitli makaleler tarandı.

Bunlar dışında diğer kaynak kitaplar, web siteleri, gazete yazıları ve söyleşilerden yararlanıldı. Görseller web sitelerinde, çeşitli kitaplarda ve değerli sanatçı hocalarımda bulunan görsellerden oluşturuldu.

Soyutlamayla ilgili yazılmış birçok tez tarandı. “Ortadoğu İslam Ülkelerinde Soyutlama Geleneğinin Görsel Sanatlardaki Güncel Yansımaları”, “Soyutlama ve Kaligrafi”, “Resim Sanatında Soyutlama”, “Nesnenin Varolma Kaygısının Soyutlama İlişkisiyle Görsel Çözümlemeleri”, “İslâm Sanat ve Estetiğinin Kur'an Temelleri”, “20. Yüzyıl Resim Sanatında Soyutlama ve Desen İlişkisi” vb. tezler. Başlıklardan da anlaşıldığı gibi, soyutlama daha çok modern dönem ile sınırlandırılıp Modern Resim Sanatı kapsamında incelenmiş ya da belirli bir bölgeyle sınırlandırılmıştır. Bu tezlerde soyutlama, ya İslâm inancı bağlamında derinlemesine incelenmemiş ya da İslâm sanatlarına yeterince yer verilmeyip genel olarak ele alınmıştır.

“Soyutlama ve Kaligrafi” adlı tezde Kaligrafinin tarihçesi altında İslâm kaligrafisi verilmiş fakat tezhibe değinilmemiştir. Bu bakımdan çalışmamız alanında ilk olup, konunun kapsamı bakımından eksiklikleri olmakla birlikte, İslâm âleminde sanatların oluşumu ve felsefesiyle ilgili yazılı metinlerin olmaması ve tezyinatın mimari üzerinden genel olarak

değerlendirilmesi çalışmamızda karşılaşılan zorluklar arasındadır. Buna rağmen önemli bir adım atıp tezhip sanatını felsefi bir çerçevede incelemeye çalıştık.

2. SOYUTLAMA

2.1. SOYUTLAMA NEDİR?

Soyutlamak (lat. abstrahere, ing. to abstarct, alm. abstrahieren) fiili, *içinden çıkartmak*, düşünce yoluyla somut bir bütünü karakteristik özelliklerinden *ayırarak* ya da *uzaklaştırmak*, anlamlarına gelir.² Türkçeye Avrupa dillerinden geçen ve abstraksiyon olarak da kullanılan kavram ayrıntıları kaldırmanın, içine almamanın ve genel ya da yalın olana götüren tümevarımsal düşünme sürecini ifade eder.

Nesnel olmadığı için insandaki beş duyu ile algılanamayan soyutlama terimi “bir şeyin ayırt edici özelliklerinden birini düşünce yoluyla” ayırmaya denir. Aynı zamanda “o özelliği, nesnenin öbür özelliklerinden bağımsız olarak ele almaya dayanan düşünsel” bir işlemdir.³ Başka bir ifadeyle, soyut bir bütünün kendisinden “ayrı olarak [...] değerlendirilen nitelikleri için kullanılan bir sıfat”, bir “parça bilgisi”dir.⁴ Ve “somut gerçekliğe olan uzaklığı nedeniyle anlaşılması güç olan her şey için kullanılır.”⁵ Fakat daha çok tabiattan “uzaklaşma dürtüsünün daha aşırı etkilerini betimlemek üzere kullanılan bir terimdir.”⁶

Türk Dil Kurumunda “soyutlama” kavramı, Güncel Türkçe sözlüğünde: “a. fel. Bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlem, gerçeklikte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma, tecrit, abstraksiyon.” olarak geçer.⁷

Kubbealtı Akademisi Kültür Sanat Vakfı Lügatinde “soyut”: “Bir nesnenin gerçekte ayrılmaz olan özelliklerinden birini düşüncede ayırmak ve tek başına ele almak şeklindeki zihni işlem yoluyla elde edilen, mücerret (fikir, kavram, tasavvur).” şeklinde verilirken,

“Soyutlamak”: “Nesnenin, gerçekte kendisinden ayrılamayan özelliklerinden birini ötekilerden ya da kendi özünü bütün özelliklerinden düşünce yoluyla (zihinde) ayırarak tek bir özelliği veya yalnızca özünü genel anlamıyla tasavvur etmek, tecrit etmek.” olarak ifade edilir.⁸

² “Abstrahieren”, *Das Grosse Duden-Lexikon*, Bibliografisches Institut AG, Mannheim 1969, c. 1, s. 58.

³ Özkan Eroğlu, *Resim Sanatı Sözlüğü*, Öke Yayınevi, İstanbul 2003, s. 156.

⁴ Nimet Keser, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005, s. 318.

⁵ *Aynı eser*, s. 156.

⁶ Alfred H. Barr Jr., “Kübizm ve Soyut Sanat’tan”, Charles Harrison – Paul Wood, *Sanat ve Kuram*, Küre Yayınları, İstanbul 2015, s. 416.

⁷ tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5b3d03df9a7611.55677912, (12.04.2018).

⁸ <http://lugatim.com/s/soyut>, (12.04.2018).

Sanat dünyasında da ifade bulan kavram, 20. yüzyılda “Soyut sanat” adı altında karşımıza çıkar ve “Non-figüratif, Abstrakt sanat, Non-objektif isimlerle de ifade edilir.”⁹ “Genel olarak soyut sanat terimi renk, ton, çizgi ve kütle gibi çeşitli biçim öğelerinin figüratif olmayan öznel kullanımı aracılığıyla, doğada var olan nesnelere benzemeyecek biçimde üretilen sanat anlamına gelir. Yani ele alınan konu biçimsel olarak gerçekliğinden uzaklaştırılır. Bu kavram aslında 20. yüzyıla özgü değildir.

Her çağdaki her kültürün sanatında, örneğin süsleme sanatlarında, soyut nitelikler bulunabilir. Ancak, 20. yüzyılda resim ve heykel alanında yeni bir dünya görüşü olarak ortaya çıkan soyut sanat, süsleme sanatlarından farklıdır. Soyut bir sanat yapıtı, sanatçının yapıtın kendisine odaklanmasıyla ortaya çıkar ve yapıt kendi başına var olur.”¹⁰

Modern sanatçı renk, leke ve çizgi etkileri üzerinde durur. Tabiattaki belirli bir nesneyi yansıtmayan şekillerle, konu ve mesajı geri plana iter. Renk ve ışık oyunları ile heyecan verici kompozisyonlardan oluşan soyut bir eser oluşturur.¹¹ Artık temsil edilen şey nesne değildir. Yapıtın kendisi konu olur. Yani soyut sanat eseri nesne, içerik ve mesaj olarak karşımızda durur.¹² Buna göre Alfred H. Barr Jr’in (1902-1981) ifadeleriyle denilebilir ki “‘soyut’ bir resim aslında çok pozitif bir şekilde somut resimdir.”¹³

Batı’daki soyut sanatın var oluşuna karşın İslâm sanatlarında meydana çıkan soyutlama, Müslüman sanatçının odak noktasını tevhid düşüncesine/inancına dayandırmasında yatar. Bu iki sanat dünyasının ortak noktası, soyut sanatın “bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve artırılmasıyla da elde edilmesidir.”¹⁴ Deformasyonlar, biçim parçalamaları ve üslûplaştırma (stilizasyon) gibi çeşitli yöntemlerle gerçekleştirilebilen soyutlama işlemi soyutla somut arasında bir yerde kabul edilir.¹⁵ Bu “ara” işlem üslûplaştırma olarak da tanımlanabilir.

⁹ Ahmet Şişman, *Sanat ve Sanat Kavramlarına Giriş*, Yaz Yayınları, İstanbul 2006, s. 176.

¹⁰ *Redhouse Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü*, SEV Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 12.

¹¹ Ahmet Şişman, *a.g.e.*, s. 176; ayrıca bk. Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s. 128; Kazım Artut, *Sanat Eğitimi*, Anı Yayıncılık, Ankara 2004, s. 327.

¹² “Abstrakte Kunst”, *Das Grosse Duden-Lexikon*, s. 58.

¹³ Alfred H. Barr Jr, *a.g.e.*, s. 416 – 417.

¹⁴ J. Nejdet Erzen, “Soyut Sanat”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, c. 3, s. 1689.

¹⁵ Nimet Keser, *a.g.e.*, s. 319 – 321.

2.2. SOYUTLAMA VE ÜSLÛPLAŞTIRMA ARASINDAKİ FARK

“Soyutlama” ile sıkça karşılaşılan bir kavram “üslûplaştırma veya “stilize etme”dir. Birbirinin yerine kullanıldığı görülen bu iki kavramın aralarında ince bir nüans vardır. Sanat dünyasında “soyut” üslûplaştırmanın doğal sonuçlarından biri kabul edilirken İslâm sanatında üslûplaştırmanın metafizik anlamına işaret edilir.¹⁶ Üslûplaştırma, nesnelere karakteristik özelliğini bozmadan objektif niteliklerinden soymak ve sadeleşen nesnenin özüne ulaşma çabası olarak tarif edilir.¹⁷ Yani nesnedeki kesreti paranteze almaktır. Mine Esiner Özen “stilize” kelimesini “Karakteri kaybolmadan basitleştirilerek tezyînî ve şematik hâle sokulmuş biçim ya da motif. Üslûblandırılmış.” şeklinde tanımlar.¹⁸

“Meselâ bir lâle resmini düz bir sap ve üstünde tezyînî iki yaprak bulunur şekilde çizmek. Bu suretle yapılan şekiller tabiattaki lâleyi ifade ederlerse de hiçbir zaman tamamıyla onun hakikî şeklinde olmazlar. Mezar taşlarının üstüne tezyinat olarak taşta oyulan selvi şekilleri de bir selviyi ifade ettikleri halde selvinin tabiattaki şekline benzemezler (R. 1, 2).”¹⁹

Sanatçının, sanat alanına aktardığı bitkinin biçimi değil, onun biçim özüdür.²⁰ Biçim (form), bir nitelik olduğu gibi aynı zamanda bir sınırlamadır. Dışa ve çerçeveye ait ve gelip geçici olduğu sürece, bir sınır ve kısıtlama kabul edilir fakat ilkesini kendi içinde barındırdığı nispette de nitelikle ilgili bir şey olduğu söylenir.²¹

Yüzey sanatlarında ya da üç boyutlu sanatlarda tabiattaki varlıklara gönderme yapan şekillerin tanınmayacak derecede yalınlaştırılmasını ifade eden “soyutlaştırma” (İng. abstraction), üslûplaştırma işlemine benzer gibi gözükse de ondan tamamen farklıdır. Üslûplaştırma, yukarıdaki örnekte belirtildiği gibi, şekli, tabiatta bulunan bir varlık olarak tanınabilirlikten uzaklaştırır. Soyutlaştırma tamamen bireysel bir işlem olarak ortaya çıkarken, üslûplaştırmada genel toplumsal şekil kalıplarına uymak gerekir.²²

Bu bakımdan soyutlamanın ilk aşaması kabul edilen üslûplaştırma (stilizasyon), nesneyi sadeleştirip resmetme faaliyeti olarak tanımlanır.²³ Ve “gerek zamanın geçerli üslûbu gerek sanatçının bireysel anlatımı doğrultusunda biçim bulur.”²⁴

¹⁶ Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2017, s. 109. Üslûplaştırmanın metafizik anlamı Tevhid Bölümünde ele alınacaktır.

¹⁷ Nusret Çam, *İslâm'da Sanat Sanatta İslâm*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s. 89.

¹⁸ Mine Özen Esiner, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İ. Ü. Fen Fakültesi Basım Atölyesi, İstanbul 1985, s. 64.

¹⁹ Celal Esad Arseven, “Üslûblama –Üslûblamak”, *Sanat Ansiklopedisi*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1975, c. 5, s. 2181.

²⁰ Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s. 65.

²¹ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, Klasik Yayınları, İstanbul 2013, s. 111.

²² Metin Sözen – Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986, s. 219.

²³ Beşir Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. 198.

²⁴ J. Nejdert Erzen, “Stilizasyon”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, c. 3, s. 1699.



Resim 1: Kur'ân kapağında bir lale taraması, 19. yüzyıl çiçek albümü, Sadberk Hanım Müzesi (R.: Faruk Taşkale).



Resim 2: Tabiatta açmış bir lale, (R.: Fatih Oktay, <http://www.manzara.gen.tr/makro-pembe-lale>, 03.04.2018)



Resim 3: Tuğralı bir tezhipte servi ağacı, (R.: Faruk Taşkale).



Resim 4: Süleymaniye Külliyesinin haziresinde bir servi ağacı, (R.: Kübra Karadeniz, 01.05.2019).

3. BATI SANATINDA SOYUTLAMA

3.1. ANA AKIMLAR VE PROBLEMLER

Modern sanat 19. yüzyılın ortalarında başlamıştır. Soyutlaşmaya doğru eğilim 19. yüzyılın ikinci yarısında başlamış ve 20. yüzyıla kadar birçok farklı akım ve şekillerde gelişimini sürdürmüştür.²⁵ Modern sanat akımlarının zemin hazırladığı ve ortak bir terim olan soyut sanat, sanatçıların natüralist ifadelerden uzaklaşmalarıyla ortaya çıkmıştır. Daha önceki çağların sanatlarında da ifade bulan soyut sanat fikri, ilk olarak 19. yüzyılın ilk yarısında Romantik akımın temsilcilerince ortaya atılmış olsa da “soyut resimler Orta Çağ’dan 17. yüzyıla kadar nadir de olsa, Avrupa sanatında, özellikle kitap illüstrasyonlarında, çeşitli anlamlarda görülür. Birçok geleneksel eserin soyut ön çalışmaları ve eskizleri vardı.”²⁶

15. yüzyılda tabiatı taklit etme tutkusuyla hareket eden sanatçılar sayesinde 20. yüzyılda artık “dış görsel dünyanın resimsel fethi [...] tamamlanmış ve birçok kez, farklı biçimlerde geliştirilmişti. ‘Modern Sanatçılar, Klasik güzellik anlayışı ve geleneksel teknikleri bir tarafa atıp’²⁷ ortak ve güçlü bir dürtüyle doğal görünümün taklidini bırakmaya yönelmişlerdi.”²⁸ Modern sanatçıların bir kısmı “tabiat esini ile ya da niyeti ile”, tabiattan yola çıkarak sonunda ondan tamamen uzaklaşırken, diğer bir kısmı “başlangıçtan itibaren tabiata bağlı olmadan”, yani ona göndermede bulunmadan çalışmalar gerçekleştirir. Bu akımın sanat eserleri, non-objektif sanat adıyla anılır.²⁹

Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi birbirinden farklı pek çok akım, dış gerçekliğe tam anlamıyla sırtını dönmeden, ancak biçimsel çözümlemeyle algılanabilecek eserler oluşturmuştur. Fakat “biçimlerin parçalanarak soyutlandığı, nesnelere tanınmaz hale geldiği analitik Kübist resimlerde bile saf bir soyuta varılmamış; nesne varlığını korumuştur.”³⁰ Pablo Picasso bu durumu şu şekilde ifade eder: “Soyut olan sanat yoktur, her zaman bir şeylerle başlamak zorundasınız. Yapılan şey, sonradan gerçekliğin bütün izlerini ortadan kaldırmaktır.”³¹

Farklı biçimsel arayışları bünyesinde barındıran soyut sanatın öncüleri Wassily Kandinsky (1866 – 1944), Kazimir Maleviç (1878 – 1935) ve Piet Mondrian’dır (1872 – 1944). Barr’a göre soyut sanat Kandinsky ve Maleviç’e dayandırılabilir iki akıma ayrılır. Birinde

²⁵ Burada ve ilerleyen bölümlerde Modern Sanat ile kastımız, Modern resim sanatıdır.

²⁶ Raphael Rosenberg, *Turner, Hugo, Moreau. Die Entdeckung der Abstraktion*, Hirmer Verlag, Münih 2007, s. 273.

²⁷ Ayla Ersoy, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncıları, İstanbul 1995, s. 121.

²⁸ Alfred H. Barr Jr, *a.g.e.*, s. 416.

²⁹ Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s. 128.

³⁰ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 80.

³¹ Nimet Keser, *a.g.e.*, s. 322.

entelektüel, yapısal, geometrik ve düz çizgisel bir eğilim; diğerinde sezgisel ve duygusal, dekoratif ve mistik, organik ya da biyomorfik (tabiattaki varlıkları hatırlatan eğri çizgiler) çizgilere dayanan bir eğilim söz konusudur. Barr birini belli ilkelere bağlı ve rasyonel olması açısından klasik, diğerini gerçeküstülikle bağlantılı, kendiliğinden ve akıldışı olanı yüceltmesi açısından, irrasyonel ve romantik olarak değerlendirir. Bu ayrım üzerinden bakıldığında soyut sanatın Kübizm ile başlayan geometrik kanadında Cezanne-Maleviç-Mondrian, daha organik biçimlerin hâkim olduğu geometrik olmayan kanadında Gauguin-Matisse-Kandinsky bulunur.³² Birbirini değiştirdiği gibi birbiriyle örtüşen bu iki akımın geometrik karakterli olanı Aydınlanma felsefesinin temelleriyle daha uyumlu olduğu için modern çağın ruhuna da daha uyumlu olmuştur.³³

Resimlerinde mistik dünyanın anlatımını renklere dayandıran Kandinsky, soyut resmin ilk sanatçısı kabul edilir. Kandinsky ilk soyut resmini 1910 yılına tarihlenmiştir (R. 6). Bugünkü araştırmalar, Kandinsky'nin bu resmi aslında daha geç bir tarihte, 1913 yılında, yaptığını ortaya çıkarmıştır.³⁴ Gazeteci ve tarihçi Julia Voss'un "Frankfurter Allgemeine" Gazetesindeki haberine göre, soyut resim yapan ilk sanatçı Hilma af Klint adındaki kadın sanatçıdır ve ilk soyut resim serisini 1906 yılında oluşturmuştur (R. 5).³⁵



Resim 5: Hilma af Klint, Chaos, Nr. 2, 1906, <https://www.wikiart.org/en/hilma-af-klint/chaos-nr-2-1906>, (17.02.2019).



Resim 6: Wassily Kandinsky, İsimlendirilmemiş, Suluboya, 49,6 x 64,8 cm, Paris, 1910 ya da 1913, <https://www.wassilykandinsky.net/work-28.php>, (17.02.2019).

³² Alfred H. Barr Jr, *a.g.e.*, s. 417-418; ayrıca bk. A. Antmen, *a.g.e.*, s. 80 – 81.

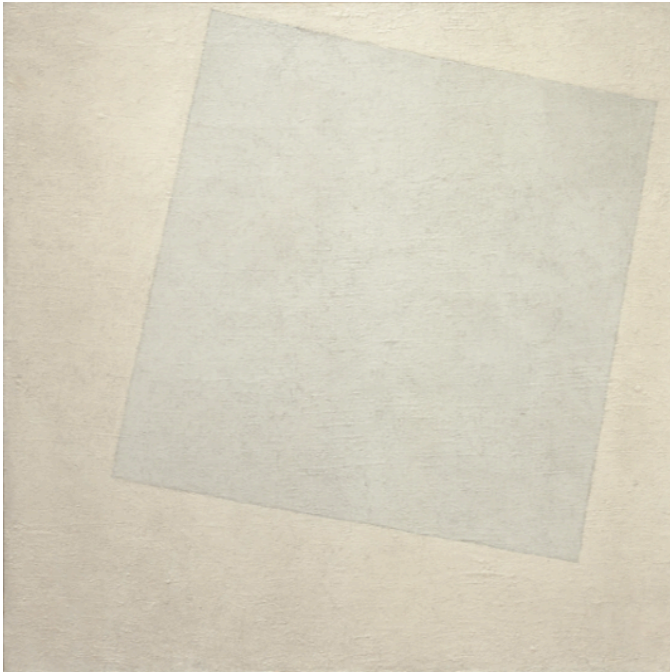
³³ Hashim Cabrera, *İslam ve Çağdaş Sanat*, Hece Yayınları, İstanbul, 2017, s. 38.

³⁴ Elger Dietmar, *Abstrakte Kunst*, Taschen, Köln, 2008, s. 28.

³⁵ <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/hilma-af-klint-die-thronstuermerin-1627736.html>, (17.02.2019).

Her biri birer kuramcı olan Kandinsky, Maleviç ve Mondrian sayesinde soyut sanat anlatımcılık, biçimcilik ve nihilizm üçgeninde şekillenmiştir.³⁶ Kandinsky, tamamen soyut ifadeye dayanan kavramsal bir resimsel anlayışı benimsemiştir. Böylece biçimi egemen kılmıştır. Sanatın tabiatı taklit etmeyi bırakıp kendi tabiatını ortaya koymaya başladığını ifade etmiştir.³⁷ “Kandinsky’ye göre, nasıl bir besteci ses öğelerini kullanarak soyut bir anlatım geliştirip kendini ifade edebiliyorsa, plastik sanatlarla uğraşan bir sanatçı da biçimsel öğeleri benzersiz biçimde düzenleyerek soyut bir anlatıma ulaşabilir.”³⁸

Kazimir Maleviç 1913 yılına tarihlediği “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare” ile soyut resmi geometrik bir temele dayandırmış ve Süprematizm akımını oluşturmuştur (R. 7). Saf soyuta yönelen ve Süprematizmi saf duygunun üstünlüğü olarak tanımlayan Maleviç, bu resimlerin evrenin gizemini yansıttığını iddia etmiştir. Bu sayede nesnenin boyunduruğundan kurtulan ve temsili gerçeklik zorunluluğuna dayanmayan saf soyut sanat anlayışı ile Platonun idealar kuramı arasında bir ilişki söz konusudur. “İdealar dünyası ile görüngüler dünyasını birbirinden ayıran, değişmez gerçekliklerin idealar dünyasına, gölgelerden ibaret görünüşlerin görüngüler dünyasına ait olduğunu öne süren Platon’un düşüncelerini yansıtan Maleviç, Süprematist resimlerinde mutlak ve sonsuz olanın biçimsel ifadesini geliştirmeye çalışmış 'saf' biçimlere derin anlamlar yüklemiştir.”³⁹



Resim 16: Kazimir Malevich’in “Beyaz üzerine Beyaz” adlı Süprematist Kompozisyonu, 79,4 x 79,4 cm, New York, 1918, (R.: The Museum of Modern Art (MoMA), 21.04.2018).

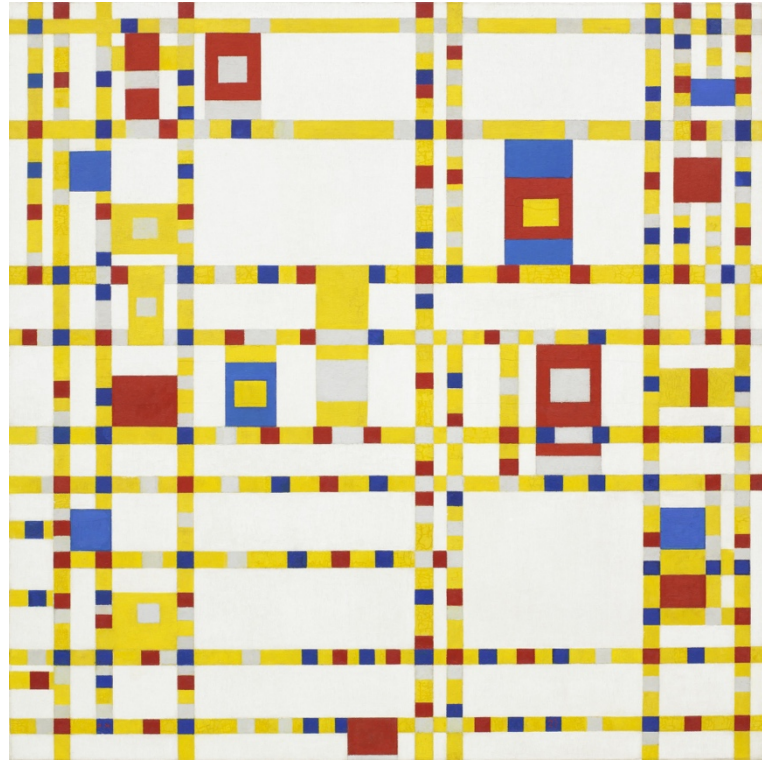
³⁶ Özkan Eroğlu, *a.g.e.*, s. 156.

³⁷ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 81 – 82.

³⁸ *Redhouse Sanat Terimleri Sözlüğü*, s. 12.

³⁹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 82.

Birinci dünya savaşından sonra inşa edilen yeni dünyada yeni bir sanatsal ifade biçimine ihtiyaç olduğuna inanan Mondrian'da da Neo-Platonik etkiler sezilir. Yeni Plastisizm olarak tanımladığı geometrik soyut anlayışa göre sanatı, evrenin değişmez yasalarının bir tür yansıması kabul eder ve görünüşlerin özüne ileten biçimsel yolu geliştirmeyi hedefler.⁴⁰ Burada sanıldığı gibi soyut sanatın tabiata karşı olmadığına dikkat çeker. Mondrian, De Stijl Manifestosunun⁴¹ da teması olan: “bireyselin evrensel mükadelesinin” uzlaşmaya varmasıyla evrenseli ifade edeceğini ve bunun sanat yoluyla gerçekleştiğini söyler.⁴² Kısaca, felsefi düşüncesini arılık ve kesinlik üzerine oturtan Mondrian'a göre soyutlama etik ve estetiğin uzlaşmasıdır.⁴³



Resim 8: Piet Mondrian'ın “Broadway Boogie Woogie” eseri, 127 x 127 cm, New York, 1942/43, (R.: The Museum of Modern Art (MoMA), 20.04.18) <https://www.moma.org/collection/works/78682>.

⁴⁰ Aynı eser, s. 83.

⁴¹ De Stijl akımı Hollanda'da ortaya çıkmıştır. Manifestosunun içeriği kısaca şu şekildedir: Savaş, bireysel egemenlik, gelenek ve dogmalar yeni dünya kültür ve sanatının önünde bir engel sayılmıştır. Yeni Sanat evrensel bireysel arasında bir dengeli sağlamıştır. Sanatçılar, saf sanatsal ifadeye ulaşmak için mimesis engelini kaldırdıkları gibi sanat ve kültürün gelişmesi için bireysel egemenliğe karşı entelektüel bir birliğe çağrıda bulunur. Bk. De Stijl, “Manifesto”, *Sanat ve Kuram*, Küre Yayınları, İstanbul 2015, s. 314.

⁴² Piet Mondrian, “Plastik Sanat ve Saf Sanat”, *Sanat ve Kuram*, Küre Yayınları, İstanbul 2015, s. 423 – 425.

⁴³ Özkan Eroğlu, *a.g.e.*, s. 156.

Alman Filozof Hans-Georg Gadamer, bu üç sanatçının üzerinde durduğu saf sanat eserini soyutlama ve estetik tecrübe ekseninde açıklamıştır: “Sanat eseri diye adlandırdığımız şeyle estetik olarak tecrübe ettiğimiz (erleben) şey bir soyutlama sürecine bağlıdır. Bu soyutlama süreci, sanat eserinin kök saldıgı her şeyi (özgün hayat kontekstini ve ona anlam veren dinî ya da seküler fonksiyonunu) hesap dışında tutarak ‘saf sanat eseri olarak’ görülebilir hale gelir. Bu soyutlamayı icra ederken, estetik bilinç kendi başına pozitif bir görevi yerine getirir. O saf sanat eserinin ne olduğunu gösterir ve ona kendi tarzında var olma imkânı verir. Ben bunu, ‘estetik farklılaşma’ diye adlandırıyorum.”⁴⁴

Süprematizm gibi non-figüratif sanat kapsamında oluşan bir diğer akım da Konstrüktivizm’dir (Yapılandırmacılık). Zaman zaman siyasî bir hareket karakterini sergileyen akım Rusya’da oluşmuştur. Konstrüktivizm, Süprematizm gibi ruhsal ve aşkın boyutlarla ilgilenmek yerine nesnel bir şekilde tanımlanabilen ihtiyaçlara odaklanırlar.⁴⁵

Sanat dünyası savaşın oluşturduğu korkunç etkilerden ve ardından gelen bilim ve tekniğin getirdiği hızlı yaşamdan etkilenmiştir. “Dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmıştır”⁴⁶ diyen İsviçreli ressam Paul Klee ve “ben kendimi korkumdan kurtarmak için resim yaparım” diyen Franz Marc, soyut sanatın hareket noktasına ve amacına ışık tutarlar. Bu noktada, soyut sanatın ruhsal bunalımı biçimlendirdiği ve sanatçıların iç dünyalarını aydınlatmak için soyut sanata başvurdukları çok yerinde bir tespit olmuştur.⁴⁷ Klee’ye göre de “asıl olan dış dünyayı resmetmek değil, dış dünyadan alınan elemanlar ile iç dünyayı canlandırmaktır. Sanat için, ‘sanat görüneni göstermez, görünmeyeni görülür hale koyar’ der.”⁴⁸

Soyut resim yapan birçok sanatçının, savaşın ve sanayileşmenin sonuçlarından dolayı materyalist dünyada bir tür tinsellik arayışına girdikleri düşünülür. Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer’in (1881 – 1965) *Soyutlama ve Özdeşleşim* ya da *Soyutlama ve Empati* adlı eserinin de 20. yüzyıl sanatçıları etkilediği düşünülür.⁴⁹ Worringer’e göre soyutlama hevesi, insanın yabancılık çektiği dünya karşısında duyduğu büyük iç huzursuzluğunu gösterir. Tabiattaki nesnelere uyum sağlayan Batılı insanın aksine ilkel toplumlar ve Doğu’da yaşayan insanların, ihtiyaçları olan huzuru nesnelere görünüşlerini değiştirip soyut geometrik biçimlere yaklaşılarak giderdiklerini ifade etmiştir.⁵⁰ Yani varlığın soyutlanmasına ve geometrik tezyinata olan eğilim ilkel toplumlarda da görülmüş ve

⁴⁴ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2008, c. 1, s. 117.

⁴⁵ Hashim Cabrera, *a.g.e.*, s. 89.

⁴⁶ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 84.

⁴⁷ Ayla Ersoy, *a.g.e.*, s. 121 – 124.

⁴⁸ Ahmet Şişman, *a.g.e.*, s. 176.

⁴⁹ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s. 84.

⁵⁰ Wilhelm Worringer, *a.g.e.*, s. 24.

sanatlarına tesir etmiştir. Bu açıdan bakıldığında giderek korkunçlaşan dünyaya uyum sağlayamayan 20. yüzyıl sanatçılarının primitivizme ve metafizik arayışlara yönelimi açıklık kazanır.⁵¹

İkinci Dünya Savaşından sonra Amerika’da ortaya çıkan Soyut Ekspresyonizm (Soyut Dışavurumculuk) modern sanat akımlarının bir toplamıdır. “Soyut Ekspresyonizm için his, duygu ve spontanelik ifadenin ilk kaynağıdır. Mükemmellik, akıl ve düzen dikkate alınmaz. Fırça hareketleri, genelde dinamik ve saldırgan gibi görünür.”⁵² Amerikalı sanat eleştirmeni Harold Rosenberg (1906 – 1978), Amerikalı ressamların belli bir nesneyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi, eylemi görünür kıldıklarını söylemiştir. Bu sayede imgeler yaratan sanatçıların resimlerinde kendi hayatlarının bir ânını ifade ettiklerine dikkat çekmiştir. Böylece ortaya çıkan eserlerin “tıpkı sanatçının varoluşu gibi metafizik bir öze sahip olduğunu iddia etmiştir.”⁵³

Art Enformel akımı Kübizmin soyut-geometrik biçimlerini reddetmiş ve daha lirik, dürtüsel, ve dışavurumcu bir soyut anlayışı benimsemiştir. İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında hüzünlü atmosferinin etkisinde sanatçılar, kendi içlerine dönmüş ve tıpkı Soyut Ekspresyonizmde olduğu gibi kapalı simgelerle insanlığın yitik ruhuna yönelik karamsar tavırlar sergilemişlerdir.⁵⁴

Batı’nın 20. yüzyılda değişen fikir hayatı ve sanat mantığı itirazcı ve sakin çalkantıların yaşandığı hareketler, ideolojiler ve ekoller oluşturdu.⁵⁵

⁵¹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 84.

⁵² Edward Lucie-Smith, *DuMont’a Lexikon der Bildenden Kunst*, DuMont, Köln 1990, s. 7; Nimet Keser, *a.g.e.*, s. 322.

⁵³ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 148.

⁵⁴ *Aynı eser*, s. 152.

⁵⁵ Hashim Cabrera, *a.g.e.*, s. 34.

Soyut sanat hakkındaki tartışmaların en ilginç eleştirisi 1954 yılında doğan Şempanze Congo üzerinden yapılmaktadır. Congo tarihteki en büyük soyut resim yapan ressam hayvanlardan biri olarak değerlendirilir. Eserleri Londra’da sergilenmiş ve sanat uzmanları tarafından önemli soyut sanat eserleri ilan edilmiştir. Sanatçının açıklanmasından sonra bu tür eserlerinin sanatsal değeri üzerine ciddi tartışmalar yapılmıştır.⁵⁶



Resim 9: Şempanze Congo tarafından yapılan bir resim, 1956 – 1958, <https://gaiadergi.com/tuvalin-basinda-bir-sempanze-congo/>, (18.02.2019).

Soyut sanat ortaya çıkışından itibaren bir yandan heyecanla karşılanmış ve savunulmuştur. Bir yandan da tartışmalı ve ciddi eleştirilere maruz kalmıştır. Önemli sanatçı ve sanat tarihçiler bile eleştirilerde bulunmuş ve bu sanata karşı olumsuz bir tutum sergilemişlerdir. Bu yüzden soyut resim izleyici ve sanat eleştirmenleri tarafından çok zor kabul görmüştür. Yerleşik sanat kavramından sapmasından ve tabiattaki nesnelerin temsilinden vazgeçmesinden dolayı beğenilmeyip reddedilmiştir. Soyut resmin sanat olmadığı ve ortaya çıkması için ne sanatsal yeteneğin ne de işçiliğin gerekli olmadığı ileri sürülmüştür. Soyut resim eleştirmenleri resim yapan şempanze gibi örneklere atıfta bulunarak tartışmalar gündeme getirmiştir.

Eleştirilerin başka bir boyutu, soyut resmin, özellikle Soyut Ekspresyonizmin, Soğuk Savaş zamanında işlevselleştirilmesiyle ilgilidir. Soyut resim, savaş sonrası tahrip olan Avrupa’da,

⁵⁶ <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46171217.html>, (17.02.2019); <https://gaiadergi.com/tuvalin-basinda-bir-sempanze-congo/>, (18.02.2019).

kendini siyasî ve sanatsal ilerlemenin ve özgürlüğün bir gösterimi olarak (sosyo-eleştirel bir mesaj olmaksızın)⁵⁷ sunmuştur.

3.2. PERSPEKTİF KARŞITLIĞI İLE İLGİSİ

Soyut resimlerin mimetik resimlere aykırı olması, aynı zamanda, 15. yüzyılda Floransa’da icat edilen ve zamanla Avrupa’da da egemen olup 19. Yüzyıla kadar pragmatik olarak süren, merkezî perspektifle düzenlenen gerçekliğe de bir itiraz anlamına gelir.⁵⁸ Merkezî perspektifte resmin merkezinde izleyicinin bakışı yer alır, böylece dünya resim olur ve perspektif “insan merkezli düşüncenin ifadesi haline gelir.”⁵⁹

“Batı’da gelişen perspektif kavramı, izleyicisinin bakış açısını esas alır ve özne merkezli bir görsel sanat formu üretir.”⁶⁰ Perspektif konusuna bir resim meselesi olarak bakıldığında kültürel öneminin de anlaşılacağı söylenir. Kültürlerin algılama işlemi, yapılan resimlerde neyin nasıl yansıdığına bakarak anlaşılabilir.⁶¹ Perspektif ile resme, gözle algılanan dünya yerleştirilmiştir. Bu sayede perspektif hem sanatı hem de bir kültürü dönüştürmüştür.⁶² Gözün gördüğü, yani bakış resme dönüşmüştür. Doğayı merkeze alan Rönesans, bakışı hem gözlerin varlığına bağlıyordu⁶³ hem de “kendini yorumlama’ simgesi haline getirmişti.”⁶⁴ Böylece herkesin dünyayı kendi bakışıyla algılama hakkını oluşturan ve kültürel bir teknik sayılan perspektif, ‘simgesel bir biçim’ olarak tanımlanmıştır.⁶⁵

Hans Belting, perspektif resminde, düz bir yüzeye (kağıdın) üçboyutlu bir mekânın tasvir edildiğini açıklar. Bunun sebebi tabiatta düz yüzeyin bulunmaması ve bakışın bir mekâna ihtiyaç duymasıdır. Perspektifte mekânın bakışla ve bakış için yaratıldığını söyleyen Belting,

⁵⁷ Burada kasıt, 1940 – 1960 yılları arasında Kuzey Amerika da ortaya çıkan Soyut Ekspresyonizmin Soğuk Savaş sırasında, Stalin Rejiminde gelişen Sosyalist Realizm akımına karşı, özgür Batı adına kullanılmasıdır. Bu bakımdan, modern ve liberal Amerika’yı temsil eden Soyut Ekspresyonizmin ressamları, Rusları alt etmek üzere durmadan soyut resimler üretmiş ve sosyal sorunları ihmal ettikleri için eleştirilmişlerdir. Soyut Ekspresyonizmin vermek istediği mesaj düzen, mükemmellik ve rasyonalizmin aksine, daha sezgisel ve organik, spontane ve mistiktir. Sürrealizm ve spontane eylemler ön plandadır. Bu akımın sanatçıları sanatlarını, İkinci Dünya Savaşı ve Hiroşima’ya atılan atom bombasına karşı bir eylem yansıması olarak şekillendirmişlerdir. Detaylı bilgi için bk.: Karl Eimermacher, *Das Leben als Kunst. Die Kunst als Leben*, Galerie Bayer, Bietigheim-Bissingen 1994, s. 29-35; Barbara Hess, *Abstrakter Expressionismus*, Taschen, Köln 2005, s. 12 – 20.

⁵⁸ Raphael Rosenberg, *Turner, Hugo, Moreau. Die Entdeckung der Abstraktion*, s. 273.

⁵⁹ Hans Belting, *Floransa ve Bağdat*, KÜY Yayınları, İstanbul 2012, s. 21 – 25.

⁶⁰ İbrahim Kalın, *Barbar, Modern, Medenî*, İnsan Yayınları, İstanbul 2018, s. 202.

⁶¹ Hans Belting, *a.g.e.*, s. 21.

⁶² *Aynı eser*, s. 22.

⁶³ “Gözlerimiz olduğu için bakabiliyoruz” bk. Hans Belting, *a.g.e.*, s. 23.

⁶⁴ Hans Belting, *a.g.e.*, s. 23.

⁶⁵ *Aynı yer*.

insanın dünyayı iki boyutlu görme yetisine sahip olmadığını ve perspektifin bakışı iki boyutlu olarak simgeselleştirip resim yüzeyini simge olarak kullandığını açıklar.”⁶⁶

Belting, matematiksel mekân yapısının algılanan mekân yapısıyla zıt olduğu kabul edildiği takdirde, geometrinin önemli bir rol oynadığı perspektifin, algının bir aracı olmayıp bakışın bir simgesi olduğunun anlaşılacağını söyler. Hiçbir surette mantığın şematik kalıbına oturtturulamayacak olan tabiat, perspektifin elinde, düşüncedeki gibi tasvir edilir ve simgesel bir bakış olarak var olur.⁶⁷

Rönesansta, orta çağın din merkezli düşünme biçiminden çıkararak insan merkezli düşüncenin ifadesi haline gelen perspektif, tek bir bakış açısının gerçeği temsil ettiğini savunan felsefi bir görüş olmuştur.⁶⁸ Bu bakımdan yeni dönemin sanatı, diğer kültür ve Batı orta çağ sanat anlayışından tamamen ayrışır. Batı, perspektifi diğer kültürlerin görme alışkanlıklarını yok sayarak zorla dayatmıştır. Çünkü onlara göre “tek bir doğru görme biçimi vardı” ve “perspektif ‘doğal görme biçimi’nin normuydu”.⁶⁹ Batı kültüründe perspektif normuna sıkı sıkıya bağlı olup buna uymayan diğer sanatları bir sapma olarak algılayan bir sanat anlayışı vardı. Halbuki Arap kültüründe de görülen simgesel biçimler vardır ve Batı’nın resim sanatından çok farklıdır.⁷⁰

Batı sanatında perspektif, gerçekliği ve ilerlemeyi temsil edip çağdaş dünyanın tasviri olan Realizmin bel kemiğini oluşturuyordu. Bu bakımdan Avrupa bir taraftan sanatı bir sömürgeleştirme aracı olarak kullanırken diğer taraftan, Modern dönemde, akademik perspektif baskısından kurtulmak isteyen bir estetik isyan başlamıştır.

Modern dönemde, Batının görüşü, dünyaya tek bir doğru perspektiften bakılan bir pencere olmadığı şeklinde gelişmiştir.⁷¹ 20. Yüzyılın başlarında sanatçıların yeniden keşfettikleri “primitif” sanat, “perspektifin akademik geleneğini” kırmalarını sağlamıştır. Perspektif, algılanan dünyanın yansımalarını insan eliyle yaratan bir kültürün icadıdır. Bu bakımdan evrensel değildir.⁷²

⁶⁶ Hans Belting, *a.g.e.*, s. 23. Belting ilerleyen sayfalarda simgesel biçim, mekân ve bakışla ilgili Erwin Panofsky ve Ernst Cassier’in görüşlerini ele almıştır.

⁶⁷ Hans Belting, *a.g.e.*, s. 24.

⁶⁸ Aynı eser, s. 25 – 26.

⁶⁹ Aynı eser., s. 50 – 52.

⁷⁰ Aynı eser, s. 26. Arap kültüründe görülen simgesel biçimler: örneğin mukarnas ve minyatür gibi. İslâm kültüründe görülen geometri “ışık huzmelerinin filtresi ve karmaşık bir matematiğe sahip yüzey düzenlemeleri” olarak karşımıza çıkar. Batı sanatında kullanılan matematiğin, resmi daha somut göstermek için kullanıldığı düşünülürken, İslâm sanatında kullanılan matematik, duyuşsal âleme hâkim, soyut ve soyut arasındaki denklemin ana ögesi kabul edilir. Detaylı bilgi için bk.: *aynı eser*, s. 38 – 41.

⁷¹ Aynı eser, s. 26.

⁷² Aynı eseri, s. 27.

Batı'nın Modernizm anlayışı Doğu'nun öznel özgürlüğünü benimseyerek bir değişim yaşamış ve kendi imgeler dünyasının eskimiş klişelerini bir kenara atmıştır.⁷³ Bu sırada Doğu, nesnel resmin kurallarını benimsemiş ve bu klişelere Modernizmin simgeleri olarak sahip çıkmıştır.

Mimetik resimlerin uygulanmasında soyut biçimlerin anlam yüklü kullanımı dışlanmış ve soyut resimler anlamsızlığın timsali olmuştur.⁷⁴ Modern zamanda sanat, Perspektivizme karşı çıkıp kendini bulunca “perspektifi ‘ilerleme’ye engel olan gereksiz bir eşya gibi kaldırıp atmıştır.” “[...] insan tarafından icat edilen” perspektif, yine insan tarafından dünyanın zincirlerinden kopmak için terk edilmiştir.⁷⁵

4. İSLÂM SANATINDA SOYUTLAMA

“Modern sanat yapıtlarının en büyük özelliği, dinleyen veya izleyen kişiye kendi yaşamından bölümler buldurmasıdır. Gerçeği açık olarak vermek yerine gizlemek, izleyeni düşündürmek amaç olmuştur.”⁷⁶ Her ne kadar İslâm sanatları, muhatabını tefekküre sevk etse de modern sanat eserlerinin aksine, kişiye gerçek Yaratıcıyı buldurur. Çünkü burada “özne değil, varlık ve onun sonsuz tezahürleri merkezdedir.”⁷⁷ Soyut, sübjektivist ve non-figüratif gibi sanatların en güzel örneklerini İslâm âleminde bulmak mümkün olduğu için, İslâm, modern sanatın kaynaklarından kabul edilir.⁷⁸

İslâm sanatının soyut karakteri İslâm'ın tevhid – tenzih ilkesinden kaynaklanır. Batı'da 20. yüzyılda ortaya çıkan Soyut sanat ise modern yaklaşımın getirdiği bilinçaltı ve psikolojik etkilerin dışavurumudur. Titus Burckhardt, İslâm sanatında soyutlama sürecini, modern soyut sanatta olduğu gibi, “beşerî ve rasyonalistik bir süreç olarak değil”, düşünebilmenin meyvesi ya da rûhânî âlemlerle ilgili özgün bir görüş olarak tanımlar.⁷⁹ Soyut İslâm sanatını modern soyut sanattan ayıran farklılığı tarif ederken, modernlerin soyutlamalarında, “bilinçaltından gelen akıldışı sinyallere hep daha doğrudan, daha akışkan/değişken ve daha bireysel bir cevap ve karşılık” bulduklarını söyler. Müslüman sanatçının ise, soyut sanatı “bir kanunun ifadesi” kabul ettiğini ve “Birliği çokluk içinde açığa vurduğunu” açıklar.⁸⁰

⁷³ Aynı eser, s. 52 – 53.

⁷⁴ Raphael Rosenberg, *Turner, a.g.e.*, s. 273.

⁷⁵ Hans Belting, *a.g.e.*, s. 26.

⁷⁶ Ayla Ersoy, *a.g.e.*, s. 76.

⁷⁷ İbrahim Kalın, *a.g.e.*, s. 202.

⁷⁸ Mustafa Yıldırım, *İslâm Sanatı ve Estetiğinin Temelleri*, Palet Yayınları, Konya 2011, s. 35.

⁷⁹ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 11 – 12.

⁸⁰ Titus Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*, İnsan Yayınları, İstanbul 2017, s. 140.

Mahmut Çetin yansıtma ve benzetme kavramları ile İslam ve Batı sanatında bir ayırım yapar. Ona göre “Batı sanatının temel prensibi, benzetmedir. İslam sanatının farkıysa, eşya ve hadiseyi yansıtma metoduyla yorumlamasıdır.”⁸¹ Bu yüzden İslâm sanatında günlük hayattan tasvirler bulunmaz. İslâm medeniyeti için tabiat bir derinliği, bir ruhu ifade etmiştir. “Batı gibi dış görünüş olarak kabul” edilmemiş, “insan ve yaratılış” gibi önemli konulardan sayılmıştır.⁸² Çetin bu düşünce temelinde yansıtmanın, yani soyutlamanın (abstraksiyon) sanata da uygulandığını söyler ve yansıtmayı “kısaca tabiata benzeyen, onun dışında şekillenen sanat hadiseleri” olarak tanımlar.⁸³

Çetin soyutlama (abstraksiyon) tabiri yerine yansıtma tabirini kullanmıştır. Sözlükte “yansı: akis; tepki, <yan- ‘dönmek’+ -sı-, ‘1. aksetmek; 2. Anlaşılmaq, belli olmak’”⁸⁴ anlamına gelir. Yukarıda tarif edilen üslûplaştırma tabiri dikkate alınır, yansıtmanın, soyutlama kelimesinden çok üslûplaştırma tabiriyle bir benzerlik içerdiği anlaşılır. Nitekim anlaşılmaq, belli olmak anlamları dikkate alınır, nesneyi tanınabilirlikten uzaklaştırmayan üslûplaştırma işleminde de ortaya çıkan şey anlaşılır ve bellidir. İslâm sanatlarında ortaya çıkan yapıtların sanatçının tabiatta gördüğü nesnenin zihninde yaptığı çağrışımın/ yansımanın, tekrar tabiata yansıması, geri dönmesi şeklinde okunabilir. Bu yansıtma ya da tabiata tekrar geri gönderme işlemi ancak bilgi dahilinde gerçekleşebilir.

Necip Taylan “Bilgi” başlıklı makalesinde, bilginin soyutlama ile elde edildiğini söyler ve tabiatın bilinmesini, aklın dış dünyaya yönelip “nesnelerin formlarını maddesinden” soyup kavramasına bağlar. Böylelikle maddî varlık hakkındaki bilginin bilinmez olarak kaldığını ifade eden Taylan, bilmenin bir soyutlama işlemi olduğunu belirtir.⁸⁵

Sezer Tansuğ da İslâm sanatçısının, duyudan çok akıl yoluyla, tabiata karşı bir eylemde bulunduğunu, onu zorlayarak direnişini kırdığını ve zihnindeki yansımayı yeniden yorumladığını ifade eder. “Bu aynı zamanda bilgiyi amaçlayan bir güven duyusu da demektir. Dışa dönük bu temel eğilimin karşıtı ise içe dönük bilgeliğin sınırları içindeki insanı bulur.”⁸⁶ Böylece dış dünyadan uzaklaşan insanın “zihni ürünlerini bu uzaklık bilinciyle şemalaştırdığı, bu şemaları kendi dışında olup biteni sükunetle temaşa etmeye yarayan bir araç olarak kavradığı düşünülür.”⁸⁷ Tansuğ, Soyut sanatın gelişimini, “karşılıklı zıt ilişkiler serisi” (dış– iç, duyu – akıl, bilgi – güven) olarak açıklar.

⁸¹ Mahmut Çetin, *İslam Sanatının Yeniden Teşekkülü*, Adım Yayıncılık, İstanbul 1999, s. 36.

⁸² İ. Râci Farukî – L. Lâmia Farukî, *İslam Kültür Atlası*, İnkılab Yayınları, İstanbul 1991, s. 187.

⁸³ Aynı eser, s. 38.

⁸⁴ Tuncer Gülensoy, *Köken Bilgisi Sözlüğü. O – Z*, TDK Yayınları, Ankara 2007, c. 2, s. 1061.

⁸⁵ Bk. Necip Taylan, “Bilgi”, *İslâm Ansiklopedisi*, TDV, İstanbul 1992, c. 6, s. 160.

⁸⁶ Sezer Tansuğ, *Karşıtı Aramak*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1983, s. 121.

⁸⁷ Aynı eser, s. 122.

Dış dünya duyularla hissedilirken, bunun ötesinde bir âlem akılla kavranır. Bu iki varlık mertebesinin buluşma noktası ise hayal âlemidir. Hayal ve fikir seviyesinde ortaya çıkan nesnelere gerçek olmayan şeyler değildir. Hayal gücünde varlık, “maddî-fizikî” karakterinden soyutlanarak aklın kavrayabileceği bir öze dönüşür ve üst idrak boyutuna taşınır.⁸⁸ Fakat nesnelere “maddesinden zihnen soyutlanmış olsalar da maddî özellik ve şartlarından tamamıyla soyutlanmamışlardır.”⁸⁹ İnsanın hayal gücü bir yönüyle tabiatla sınırlı kaldığı için, İslâm sanatçısının bulunduğu dünyadan bağlarını tamamen koparması mümkün değildir.⁹⁰ Çünkü, bir nesnenin zihinde yaptığı çağrışımla hayal gücü harekete geçer.

20. Yüzyılda oluşmaya başlayan “Soyut-Dışavurumculuk” akımında da önemli bir rol oynayan “çağrışımlar” (free association) şu şekilde açıklanır:

“Çağrışımlarla bilinçaltı özgür kılınıyor; yapıt, bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim buluyordu. Parçalardan oluşturulan bir kompozisyon yerine, ‘bütüncül’ bir kompozisyon anlayışı vardı. Resim parçalara ayrılamayan, önceden tasarlanmayan, sınırları bulunmayan, tek ve bütüncül bir imge olarak ortaya çıkıyordu.”⁹¹

Bu İslâm sanatları için de geçerli midir? İbnü’l-Heysem *Kitâbü’l-Menâzır* adlı kitabında, sanatı “algılarımızın maruz kaldığı yanılmalarda arasında [...] sayar.” Ona göre, sanatçıların eserlerini tabiattaki nesnelere benzetme başarıları⁹², “gündelik hayatta gördüğümüz her şeyi sürekli karşılaştırmamızdandır.” Tabiatı algılamak karşılıklı karşı karşıya kaldığımız yanılmalarda, bize “sanat ile gerçeklik arasındaki farklılıkları benzerliğe dönüştürme yetisini kazandırmıştır [...]”⁹³ Hayal gücünün de yardımıyla bu iki dünya arasında benzerlik bulmamız sağlanır.⁹⁴

İbnü’l Heysem’e göre, görme duyumuzun geliştirdiği ve cisimlerin özellikleri olarak tanımlanan imler, ön bilgiyle beraber algılamayı oluşturur. “Biz, ‘nesnelere bütünlükleri içinde kavramayı öğreniriz, zira ruhumuz onları belirli özelliklerden tanır. Bu nedenle, görüşleri değişmiş nesnelere de teşhis edebiliriz. Bir zamanlar onları ilk gördüğümüzde nasıl idiyeler yine öyle algılarız’.”⁹⁵ Hayal gücü, sanat biçimlerinin ortaya çıktığı yerdir. Ne dış dünyanın nesnelere bir şeydir artık o, ne de aklî idrakin belirsiz suretinin özüdür.

⁸⁸ İbrahim Kalın, *a.g.e.*, s. 224 – 226.

⁸⁹ Necip Taylan, “a.g.m.”, s. 160.

⁹⁰ Nusret Çam, *İslâm’da Sanat Sanatta İslâm*, s. 47.

⁹¹ Zeynep Rona, “Soyut Dışavurumculuk”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, c. 3, s. 1688.

⁹² Nakkaşların minyatürlerde naksettikleri figürler ve bitkisel motifler kastedilir.

⁹³ Hans Belting, *a.g.e.*, s. 116.

⁹⁴ Aynı eser, s. 117.

⁹⁵ Aynı yer.

Hayal gücü bu ikisi arasında bir yerdedir; dolayısıyla sanat biçimleri de bu ara âlemedir.⁹⁶ Sonuç olarak görme işlemi Batı’da ve İslâm medeniyetinde “farklı anlamlara sahiptir”. İslâm medeniyetinde “imge tamamen zihinsel bir şey olarak kavrandığı için fiziksel tablolarla analog olarak resmedilmesi imkansızdı.”⁹⁷

Dolayısıyla İslâm sanatının ortaya koyduğu soyut sanat, “ne bir yanılısamacı ‘taklit’ geleneğine karşı bir isyan, ne üslupta düzenli yenilikler için baskıda bulunmak, ne de kişisel dışavurumculuğa yol açmak idi;”⁹⁸ İslâm sanatçısının amacı, varlıktaki gizli “aklî ve evrensel formları kavramak ve ortaya çıkarmaktır.”⁹⁹ Çünkü duyuyla algılanın aksine, akılla kavradığımız nesnelere, “evrensel ve kalıcıdır.” Buna göre İslâm sanatçısı belirli bir nesneyi değil, nesnenin özünü ortaya çıkarmak için soyutlamaya başvurur. “Ağaç türünün bir üyesi olarak ceviz ağacı, ıhlamur ağacından yahut selviden farklı özelliklere sahiptir. Fakat hepsindeki ortak nitelik, onların ağaç “mahiyeti”ni taşıması ve bu mahiyete iştirak etmesidir. [...] Bütün farklı ağaçları, ‘ağaç olma mahiyeti’ etrafında toplayan ve onlara kimlik veren şey, akıl yoluyla idrak ettiğimiz ağaç mahiyetidir.”¹⁰⁰ Minyatür ve Tezhip sanatı da bu “aklî soyutlamanın” eserleridir.

Mimesis (realist bir şekilde tabiatın taklidi), varlıkların özüne götürmek yerine, izleyiciyi bir yansımadan ibaret olan dünya ile sınırlar ve tefekkürü hedefleyen İslâm sanatının gerçekleşmesine izin vermez. Soyutlamada ise sanatçı, mahiyetiyle var olan varlıkların özünü/hakikatini ortaya çıkarır.¹⁰¹ Marshall Hodgson’a göre “tabiatı bir idea, mesel, sembol ve ayet olarak kavramak, onun gerçekliğinden bir şey eksiltmez, tersine ona yeni anlam katmanları ekler. Böylece soyutlama, sembolik dilin en güçlü araçlarından biri haline gelir. Fakat bunu herkesin kavradığını söylemek mümkün değildir.”¹⁰²

M. Şevket İpşiroğlu’na göre, İslâm sanatçısının eserlerinde gerçeği gerçek olarak gösteren ne varsa ortadan kalkar. Perspektif, ışık-gölge, derinlik gibi unsurlar silinir ve sadece renkler ve şemalar kalır. Böylece nakış ve sembol olarak var olan resim, hem dünyanın hayal âlemi olduğuna dikkat çeker hem değişmeyen hakîkati düşündürür.¹⁰³

Üç boyutlu anlatım unsuru olan ışık-gölge ve perspektifi kullanmaktan kaçınan İslâm sanatçısı renkler ve geometrik biçimlerle, nesnel olanı çağrıştırmayan bazı sembol ve

⁹⁶ İbrahim Kalın, *a.g.e.*, s. 226 – 227.

⁹⁷ Hans Belting, *a.g.e.*, s. 118.

⁹⁸ Marshall Hodgson, *İslam’ın Serüveni*, İz Yayıncılık, İstanbul 1993, c. 2, s. 558.

⁹⁹ İbrahim Kalın, *a.g.e.*, s. 202.

¹⁰⁰ Aynı yer.

¹⁰¹ İbrahim Kalın, *a.g.e.*, s. 202.

¹⁰² Aynı eser, s. 224.

¹⁰³ M. Şevket İpşiroğlu, *İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1973, s. 10.

işaretlere yönelmiştir. Böylece soyut biçimlemenin sonsuz dünyası keşfedilmiştir.¹⁰⁴

Sezai Karakoç'un ifadeleriyle soyutlama, sanatın, biçime yönelen ve kalıcılığı arayan önemli bir ilkesidir. Bu anlamda, kalıcı olana belli bir biçim kazandırma, yaratılış sırlarını okuma ve yeni bir dille ifade etme kaygısıdır.¹⁰⁵

İslâm sanatında soyutlamaya olan eğilim Kur'ân'ın yapısıyla ilişkilendirilir. Bir kompozisyonun, "en yüksek estetik düzeyde" yerleştirilen motifleri, "birbirinden bağımsız" olduğu gibi birbirini tamamlayan ve bütüne doğru giderken "birliğe koşan bir anlayış"¹⁰⁶ içinde düzenlenmesi, Kur'ân-ı Kerîm'de bir araya getirilen surelerin, kronolojik olarak değil, uzunluk sırasına göre düzenlenen sisteminden kaynaklanır.¹⁰⁷

Küçük motiflerin oluşturduğu büyük ve karmaşık kompozisyonlar, tekrarlar ve küçük desenlerin birleşmesiyle başı ve sonu fark edilemeyecek bir tarzda yapılır. Kur'ân-ı Kerim'in tedrici bir üslupla ifade edilen nazım sistemine benzeyen bu tarz tasarımlar, kademe kademe karmaşıklıkla zorlaşan Kur'ân konularını en soyut şekilde tezyîn eder.¹⁰⁸

Kur'ân'ın şeklinde, harflerinde ve kelimelerinin "sayısal sembolizmde" gizlenen matematik, İslâm sanatının da matematiksel yapısının esasını teşkil eder. Ortaya çıkan geometrik tezyînat sırlı bir tabiata sahip olan "özenle işlenmiş" bir bilimin ışığı altında oluşturulur.¹⁰⁹ T. J. de Boer'in ifadesiyle: "Matematik, eşyanın kühüne yaklaşmamızı kolaylaştırır."¹¹⁰

Hashim Cabrera Kur'ân'ın İslâm sanatlarının şekillenmesindeki önemine dikkat çeker: "Müslüman için hakikatin tek ve kusursuz olduğu gerçekliğinde ısrarcı olmalıyız. İslam sanatının ifade ettiği tarzların çoğu Müslümanların, sembolik örneklem ve bütün bilginin kaynağı olan Kur'ân-ı Kerim'in mesajını dinlemesi sonucu elde ettiği dünya görüşünün bir neticesidir."¹¹¹

Böylece tabiatta ifade edilemeyen kusursuz dünya, Kur'ân'ın rehberliğinde İslâm sanatlarının "soyutlama araçları olan matematik ve geometri" yoluyla çeşitli şekillerle ifade

¹⁰⁴ Yüksel Bingöl, "İslâm ve Modern Sanat", *İslâm ve Sanat*, Ensar Neşriyat, İstanbul 2015, İİAV, TİTD: 79, s. 67.

¹⁰⁵ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2012, s. 11 – 12.

¹⁰⁶ Mustafa Yıldırım, *a.g.e.*, s. 41.

¹⁰⁷ Sabine Hagemann-Ünlüsoy, "Türkiye'de Modern Sanat ve İslâm Estetiği", *Göthe İnstitut*, Ankara 2007, s. 32.

¹⁰⁸ Mustafa Yıldırım, *a.g.e.*, s. 41. Ayrıca bk. İ. Râci Farukî – L. Lâmia Farukî, *a.g.e.*, s. 188 – 196.

¹⁰⁹ S. Hüseyin Nasr, *İslâm Sanatı ve Manevîyatı*, İnsan Yayınları, İstanbul 2017, s. 69.

¹¹⁰ Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, s. 96.

¹¹¹ Hashim Cabrera, *İslam ve Çağdaş Sanat*, s. 117.

edilir.¹¹² Bu da tüm zamanlar için geçerli olan kusursuz bir tezyinatın gelişmesini mümkün kılmıştır.¹¹³

¹¹² Aynı eser, s. 146.

¹¹³ Turan Koç, *İslâm Estetiği, İsam Yayınları*, İstanbul 2014, s. 176.

4.1. SOYUTLAMANIN İSLÂM SANATINA YANSIMALARI

İslâm sanatları soyutlama ile, dış âlemde, görünenin ardında saklı olanı ve sürekli yeniden yaratılıp değişen varlıkta değişmeyi yakalamaya ve göstermeye çalışır. Bu yüzden, tabiatı algıladığı şekilde sanatına yansıtmayan İslâm sanatçısı, varlığın bireyselliğini ortadan kaldırarak kendi içinde yorumlar ve ona soyut bir biçim kazandırır. Sanatçı, âlemdeki çokluğun içine dalarak bir olanı, yani hakikati ifade etmenin yollarını arar; ve iç dünyasında yakaladığı duyguyu bir çizgi, bir şekil ya da bir ses olarak dışarı vurur. Dolayısıyla sanat eserleri, sanatçının içinde yaşadığı tecrübenin bir yorumu olarak ortaya çıkar.¹¹⁴ Nitekim yazı, İslâm sanatı ile sadece bir iletişim aracı olmaktan çıkmış ve hat, yani sanat kimliğini almış; ebru, tezhip ve minyatür gibi hiçbir kıyas kabul etmeyecek şekilde gelişerek, mimaride şekillenen mukarnas ve geometrik desenlerle yalnızca İslâm medeniyetine has sanat eserleri ortaya çıkmıştır.¹¹⁵

Kısaca, bu düşünce ve işlemin sonucunda zaman içinde gelişen mimari, hat, minyatür vs. gibi çeşitli soyut karakterli İslâm sanatları oluşmuştur.

4.1.1. MİMARİ

Hayatın içinde ve İslâm sanatlarında önemli bir yeri olan mimari, insanın, dünya görüşü ekseninde, hayatını ve çevresini şekillendirmesi sonucu bir üslûp kazanır. İslâm ile birlikte mimaride yeni bir üslûp belirmiş ve muazzam yapılar ortaya çıkmıştır. İslâm dininin tevhid düşüncesi somut olarak mimaride ifade bulur. Bunun sonucunda farklı kültür, coğrafya ve dönemlere ait olmalarına rağmen birçok mimari yapıda benzerlik görülür. Bunun en güzel örnekleri şüphesiz cami mimarisindedir.¹¹⁶

İslâm sanat yapıları, bilhassa cami, tabiattaki düzen ve ahengin bir özeti ve devamı olarak şekillenen somut mekanlardır. Çevre ile uyum içinde oluşturulan yapılar, birliğin ve aydınlığın yansıtıldığı bir üslûpta gelişmiştir. Metafizik ile fiziği birleştiren, dünya ve ahireti ayırmayan mimari hem ibadet edilen hem çeşitli etkinliklerin yapıldığı hayatın bütün değerlerinin bütünleştirildiği bir tarzda tasarlanmıştır. Malzemeyle organik bir dil kuran Müslüman, mimaride hem plastik yapısıyla hem de yapı unsurlarından olan hat sanatı ve geometrik tezyinat gibi çeşitli sanat kollarıyla soyutu en güçlü şekilde ifade etmiştir. Tasarımından tezyinatına kadar soyut bir şekilde gelişen mimaride, soyutlama çevre bilgisi edinme ve düşünce geliştirme sürecinde kullanılan önemli bir yöntemdir.¹¹⁷ Soyut

¹¹⁴ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 27.

¹¹⁵ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 84.

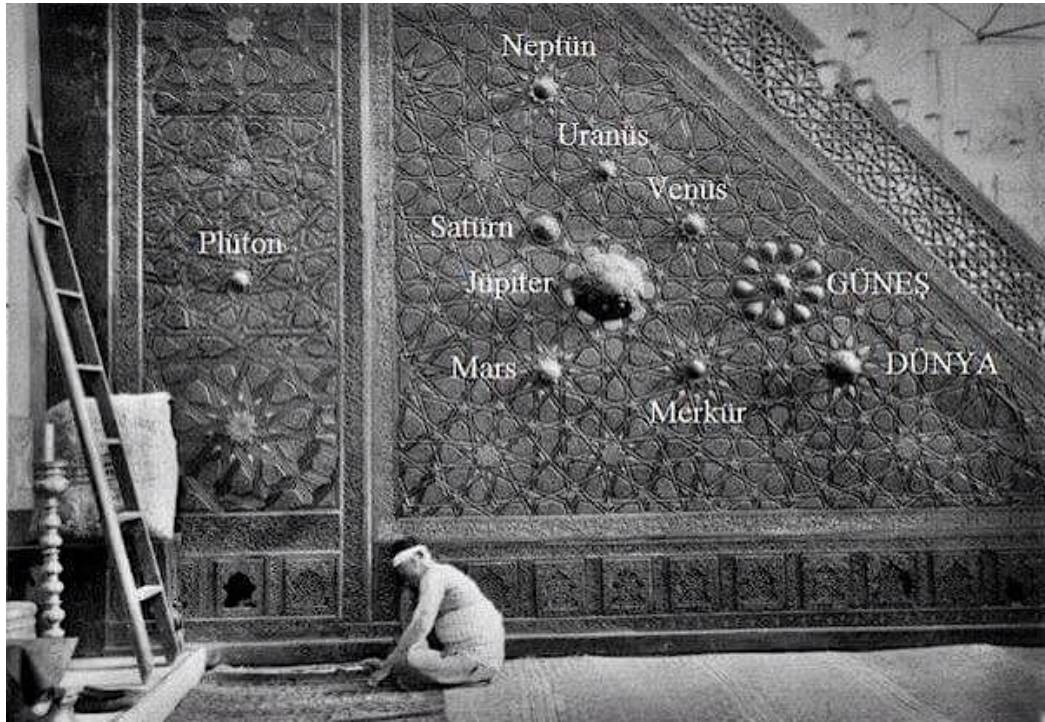
¹¹⁶ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 165 – 166.

¹¹⁷ Seda Nezor, "Mimarlıkta Eğitim ve Soyutlama", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trabzon 2011, s. 29.

düşüncenin dünyaya yansıyan somut eser olan mimari, soyut ve somut arasındaki gelgitlerin ürünüdür. Biz burada mimarinin plastik yapısından çok tezyinatındaki soyutluğa değineceğiz.¹¹⁸

“Var olan her şeye karşı beslenen karamsarlık, istediğim şeye kavuşamadığım bir yerde bulunmuş olmam sebebiyle hayattan acı duymam beni, ‘burada olmayan’a, ‘başka bir dünya’ya, ‘cennet’e, adını ne koyarsanız koyun, o belli yere, daha güzel ifadesiyle ‘gayb’a yöneltmektedir.”¹¹⁹ diyen Ali Şeriatî, gayp âleminin hazinelerine ulaşmayı hedefleyen İslâm sanatının başka bir boyutunu ifade eder. Bu bakımdan İslâm sanatçısı da eserlerinde uzayı ve galaksileri ele almış ve en soyut şekilde eserine yansıtmayı başarmıştır.¹²⁰

Bunun en güzel örneğini Bursa Ulu Camii’nin kündekârî minberinde görüyoruz (R. 10). Her santimetrekaresinde huzur bulabileceğimiz Bursa Ulu Camii’nin kündekârî minberi sığınılacak en güzel huzur noktalarından biridir. Fakat burada gerçekten galaksi sisteminin yansıtılıp yansıtılmadığı bilimsel olarak tartışılmalı bir konudur.¹²¹



Resim 10: Bursa Ulu Camii kündekârî minberi, (R.: <http://www.bursaulucamii.com/minber.html>, 23.06.2018).

¹¹⁸ Seda Nezor, *a.g.e.*, s. 168 – 169.

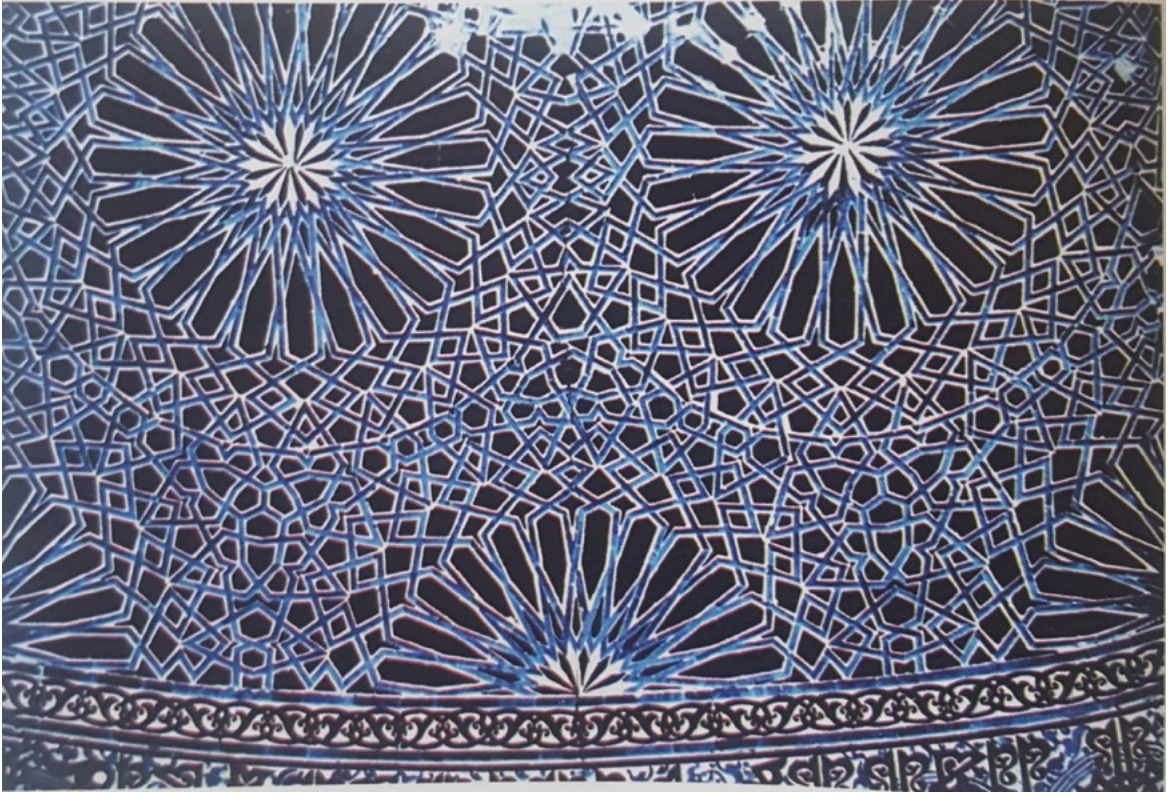
¹¹⁹ Ali Şeriatî, *a.g.e.*, s. 56.

¹²⁰ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 93.

¹²¹ Bk. <https://www.kozmikanafor.com/ulucami-minberi/>, 23.06.2018).

İnsan tek başına bu tür soyutlamaları oluşturmak için çok zayıf kalır. Bu güç ancak büyük devletler ve medeniyetler kanalı ile gerçekleşmektedir. Doğu toplumlarının sanat eserlerine anlam katan boyutsal büyüklükleri değil, onları yaratan duyarlılığın büyüklüğüdür. Bunu en iyi İslâm dinine girmiş devletler başarmıştır.¹²²

Mimaride soyut en iyi geometri ile ifade edilir. Geometrik tezyînat alanında Anadolu Selçuklu devri eserleri en başarılılar arasında sayılır. Konya Karatay Medresesi'nin mor, sarı ve "Türk mavisi" diye bilinen mavi çinilerinin kullanılmasıyla yapılan girift ve düzenli kubbe kompozisyonu (R. 11) "kâinattaki düzeni intizamı, kudreti" ve ardındaki "İlâhî Kudret'i" hatırlatır niteliktedir ve görenleri tefekkürü sevk eder.¹²³



Resim 11: Konya Karatay Medresesi geometrik kompozisyonlu kubbesi, (R.: Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 110).

¹²² Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, s. 26.

¹²³ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 92. Ayrıca bk. S. Hüseyin Nasr, *a.g.e.*, s. 18.

Tanrısal aşkınlığın kavranması tefekkür yoluyla gerçekleştiği için Allah, Kur’ân-ı Kerîm’de ayetlerinin bir yansıması olan tabiatın, incelenip ibret alınmasını ister ve varlık içinde en çok gökyüzüne vurgu yapar.¹²⁴

“Göklerde ve yerde inanlar için önemli işaretler vardır.”¹²⁵

“Gece ile gündüzün yer değiştirmesinde, Allah’ın gökten indirdiği rızıkta (yağmurda) –ki, onunla öldükten sonra yere yeniden hayat vermektedir– rüzgârları çeşitli yönlerden estirmesinde düşünenler için alınacak dersler vardır.”¹²⁶

“Yedi göğü birbiriyle tam bir uygunluk içinde yaratan O’dur. Rahman’ın yaratışında hiçbir uyumsuzluk görmezsin. Gözünü çevir de bir bak, bir bozukluk görebiliyor musun?”

“Sonra gözünü tekrar tekrar çevir de bak; (kusur arayan) göz aradığını bulamadan bitkin olarak sana dönecektir.”

“Gerçek şu ki biz yakın göğü kandillerle süsledik.”¹²⁷

İslâm süsleme sanatının “zengin motiflerini” oluşturan “yıldız ve çokgen motifler”, Kur’ân’ın sıklıkla üzerinde durduğu “tefekkür ayetlerinin bir neticesidir.”¹²⁸ Bu anlayışa dayalı olarak “bir motifin Allah ya da üst varlıkla bağlantı kuran bir aracı olduğu şeklinde ortak bir tutum benimsenmiştir.”¹²⁹ Dolayısıyla oluşturulan tezyînatın “sadece göz zevki” ve boşluk korkusundan yapılmış bir süs olmayıp “içinde hem gizli hem açık bir mesaj taşıyan temsili bir dildir.”¹³⁰ Sonuç olarak tezyînat, *horror vacui*’nin (boşluk korkusu) aksine eserin etki ve fonksiyonuna katkı sağlayarak onu tamamlayan bir unsur olarak değerlendirilir.

İnsan ruhunda “derin ve ulvî tesirler uyandıran” yıldız ve çokgen motifli girift kompozisyonların, başlangıç ve bitiş noktalarının belli olmaması, gözü, çizgilerin belirli bir düzende oluşturduğu zikzakları takip etmekte aciz bırakır.¹³¹ Bu sonu ve başı belli olmayan çizgiler, Allah’ın ezeli ve ebedî oluşunun bir ifadesi sayılırken kompozisyondaki düzen, Mülk suresinin:

¹²⁴ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 92; Turan Koç, *a.g.e.*, s. 114.

¹²⁵ Câsiye 45/ 3, meal için bk. Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’ân-ı Kerîm Meali.

¹²⁶ Câsiye 45/ 5, meal için bk. Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’ân-ı Kerîm Meali.

¹²⁷ Mülk 67/ 3; 4; 5, meal için bk. Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’ân-ı Kerîm Meali.

¹²⁸ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 93.

¹²⁹ Selçuk Mülayim, *İslâm Sanatı*, İsam Yayınları, İstanbul 2013, s. 112.

¹³⁰ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 177.

¹³¹ *Aynı eser*, s. 174.

“Yedi göğü birbiriyle tam bir uygunluk içinde yaratan O’dur. Rahman’ın yaratışında hiçbir uyumsuzluk görmezsin.”¹³²

ayetin taşa ve çiniye somut yansıması kabul edilir.¹³³

Çinilerde kullanılan renkler “gece gökyüzünü” hatırlatırken, “yıldızlardan oluşan”¹³⁴ tabiat biçimlerinin geometrik bir şekil alması, görenlere evrenin yapısını açarak keşfetmelerini sağlar.¹³⁵

Bursa Yeşil Türbe mihrabının çini panosundaki tezyinat, tabiatın analizi ile, somuttan soyuta doğru bir yönelişi gösterir. Kur’ân’dan ayetlerin olduğu ve muhtemelen bir kandilin işlendiği desen, Nûr suresinin 35. ayetini çağrıştırır (R. 12). Bu açıdan soyut düşünceden yola çıkılarak somut bir şey tasarlandığını gösterir. Bu kandil türbeyi ziyaret edenlere ebedî ışığın Allah olduğunu da hatırlatır. Titus Burckhardt’ın ifadesiyle: “Kandil hakkında Kur’ân’da şöyle buyrulur “ışık oyuğu/ hücre”ni hatırlatır: “Allah göklerin ve yerin ışığıdır. Onun ışığının temsili şudur: duvarda bir hücre; içinde bir kandil, kandil de bir cam fânûs içinde. Fânûs sanki inci gibi parlayan yıldız [...]”.¹³⁶ Hz. Peygamber (s.a.s.) “Allah’ın ilk yarattığı varlık nurdur.”¹³⁷ buyurur. Dolayısıyla varlığın özü kabul edilen nur/ışık, mutlak Nûr’a ulaşmayı hedefleyen sanatçının eserinde ifade bulur.

¹³² Mülk 29/3, meal için bk. Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’ân-ı Kerîm Meali.

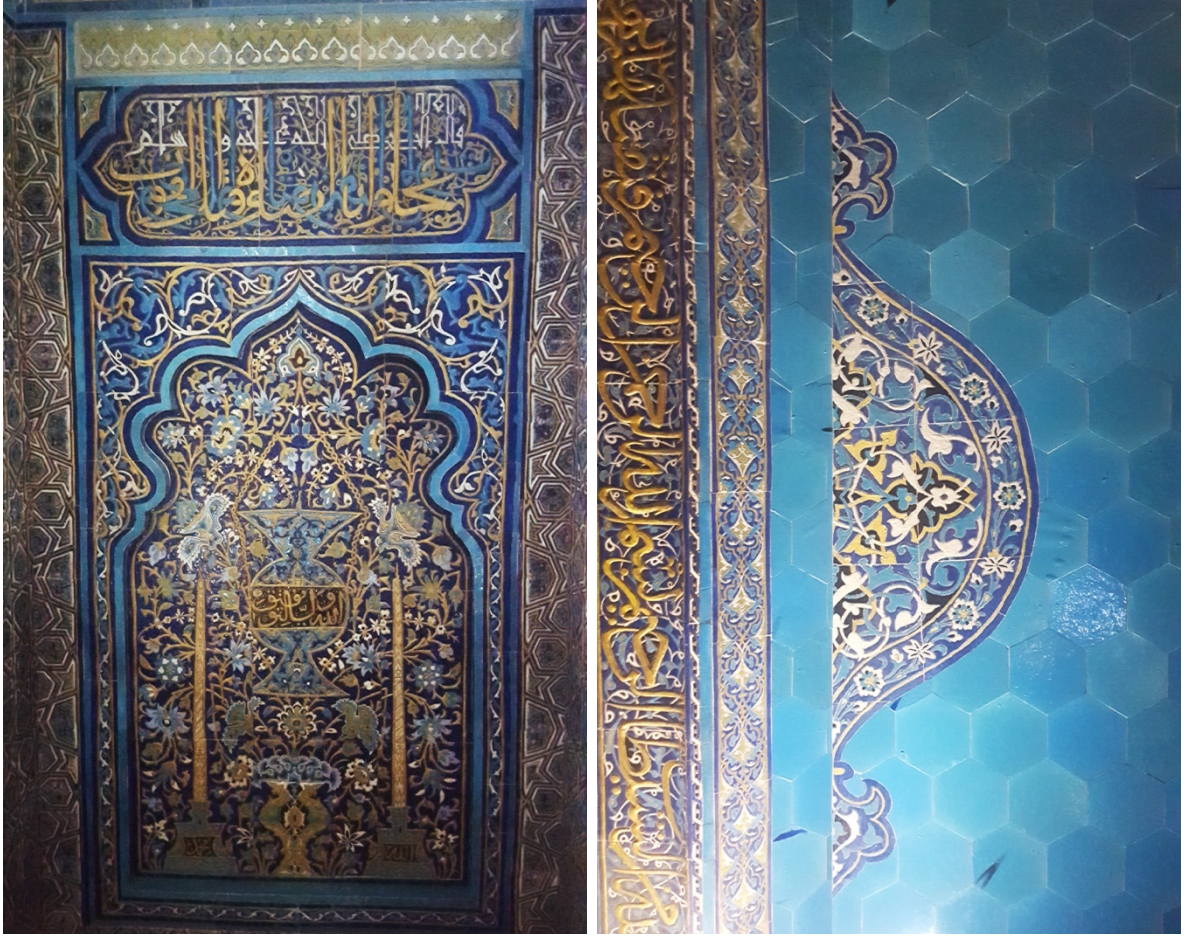
¹³³ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 92.

¹³⁴ Selçuk Mülayim, “Karatay Medresesinin Ana Kubbe Geometrik Bezemesi”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, sy. 11, s. 113; 115, (https://www.academia.edu/36585829/Konya_Karatay_Medresesinin_Ana_Kubbe_Geometrik_Bezemesi_Sanat_Tarihi_Yıllığı-Sayı_11, 22.07.2018).

¹³⁵ S. Hüseyin Nasr, *a.g.e.*, s. 70.

¹³⁶ Titus Burckhardt, *Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat*, s. 163.

¹³⁷ S. Hüseyin Nasr, *a.g.e.*, s. 75.



Resim 12: Bursa Yeşil Türbe mihrabının çini panosundan detaylar, (R.: Kübra Karadeniz).

4.1.2. HAT

Sanat, dünyanın araçlarını kullanarak “soyut ve evrensel manaları anlatır.” Bir hattatın “Allah kelamının en güzel istifini” yapmak için kullandığı malzemeler “ayetin manasını sanatsal bir biçimde ortaya koyar.”¹³⁸

Hat sınırsız süsleme imkanlarına sahiptir.¹³⁹ Soyut ve geometrik bir karaktere sahip olan kûfî yazı, geometrik tezyinat ile birleşerek soyut Tanrı inancının, somut olarak yazıya ve tezyinata geçilmiş güzel örneklerindedir.¹⁴⁰ Her harf bağımsızdır; ama aynı zamanda birliğe ve bütünlüğe bağlıdır. Bu yüzden yazı hem harflerin biçimini korumalıdır hem aralarındaki sonsuz birleşme biçimlerini göstermelidir.¹⁴¹ Yazının ve tezyinatın ayrılmaz hale gelip

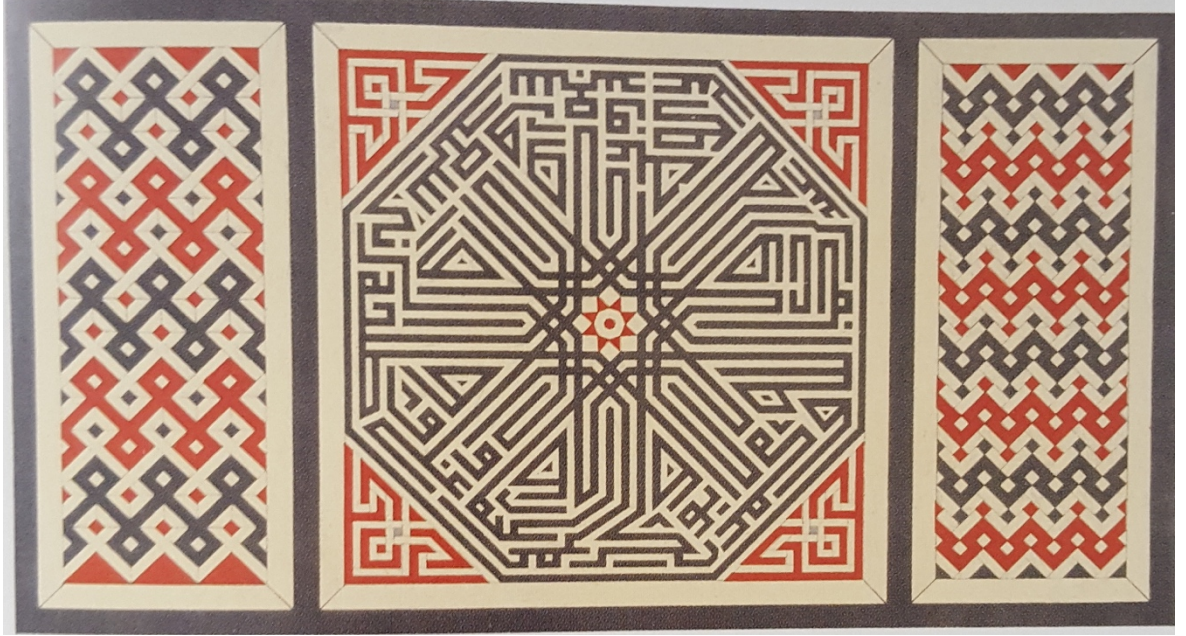
¹³⁸ İbrahim Kalın, *a.g.e.*, s. 204.

¹³⁹ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 160.

¹⁴⁰ Beşir Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. 128.

¹⁴¹ İbrahim Coşkun, *Günümüz Kelam ve Akaid Problemleri*, Kitap Dünyası Yayınları, İstanbul 2017, s. 177.

birbirlerini tamamladıkları örneklerde, “‘ebediyet duygusu’yla karışık tatlı bir coşkunculuk veya şiddetli arzu ve adalet ya da aşk ve hikmet gibi, karşılıklı bir denge” sezilir.¹⁴²



Resim 13: Ahmed el- Burdeyni Mescidinin duvar mozaiklerinden geometrik desenli kûfi yazı detayı, Allah, Muhammed ve dört Halife, Mısır, 17. Yüzyıl, (R.: E. Prisse D’avennes, *Oriental Art*, Taschen Verlag, Köln, 2016, s. 169).

Soldan sağa doğru yazılan arap yazısı, “dış dünyadan kalbe yönelişin, çokluktan birliğe doğru gidişin bir temsili şeklinde yorumlanmıştır.”¹⁴³ Bu bakımdan yazının saflığı, ruhun arınmasının bir işareti kabul edilir. Dolayısıyla yazı, gökle yer arasında aracılık görevi üstlenmiştir.¹⁴⁴

¹⁴² Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 179.

¹⁴³ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 160. Ayrıca bk. S. Hüseyin Nasr, *a.g.e.*, s. 27 – 52.

¹⁴⁴ Martin Lings, *Kur’ân Hat ve Tezhibinden Parıltılar*, Kültürel Sanatsal ve Tarihî Yayınlar, İstanbul 2012, s. 27. Ayrıca bk. Nicole Kançal-Ferrari – Ayşe Taşkent, *Tasvir*, Klasik Yayınları, İstanbul 2016, s. 300 – 319.

4.1.3. MİNYATÜR

Üslûplaştırma işlemi, sanatçının gördüğü ve hissettiği nesneyi nasıl yorumladığını gösterir. En güzel örnekleri minyatür sanatında görülen üslûplaştırılmış figürler, bitkiler ve gökyüzü vb. perspektif ve ideal ölçülerden kaçınarak resmedilirler. Artık resme yansıyan nesnenin özü, mahiyetidir.¹⁴⁵ Dolayısıyla “figürlerin yüz ifadeleri donuk, hareketleri sınırlı ve kalıplaşmıştır. Öyle ki, üslûplaştırılan figürler hayal perdesi arkasında görünen şematik varlıklar olarak tanımlanır (R. 14).”¹⁴⁶



Resim 14: Sam oğlu Zal'ı Elburz dağından kurtarıırken, Şehnâme, 1605, (F.: Julia Gonella –Christoph Rauch, Heroische Zeiten Tausend Jahre persisches Buch der Könige, Edition Minerva, Berlin, 2011, s. 47).

¹⁴⁵ İbrahim Kalın, *a.g.e.*, s. 205.

¹⁴⁶ Nusret Çam, *İslâm'da Sanat Sanatta İslâm*, s. 89.

Mezopotamya, İnan ve Asya’da figür, stilize edilmiş olarak öteden beri vardı. Asya’nın grotesk figürleri ve aynı çevrenin hayvan üslubu yedinci ve sekizinci yüzyıldan beri İslâm sanatına sızarak figür kaynaklarını beslemeye başlamıştır.

Moğol istilasıyla birlikte Uzakdoğu sanatlarıyla zenginleşen İslâm âlemi, Çin motifleri ve minyatür resmini benimsemiştir. Yeni coğrafyanın üslûbuyla sentezlenen Uzakdoğulu biçimlerin daha geometrik bir karakter kazandığı görülür. Bu hem Uzakdoğu hem Müslüman sanatçıların, renk ve çizgileri ustalıklarla kullanarak, düz bir tasvir yüzeyine dekoratif olarak işlemlerinden kaynaklandığı söylenir.¹⁴⁷

Ayrıca katı perspektifin, yani tek bir görüş açısının bulunmadığı Çin resminde, mekân-zaman sentezi gerçekleşir ve tecrübenin hakikatine yaklaşır.¹⁴⁸ Tıpkı İslâm kültüründe gelişen minyatürler gibi, Taoist-Budist resimlerde de ışık ve gölgenin kaynağı görülmez. Tefekkürücü ve müşahedeci bir anlayışa sahip olan Uzakdoğulu ressam, âlemi yanıp sönen bir ışık gibi bir anda var olup yok olabilen bir tarzda tasvir eder. Tasvir edilen bu âlemin genel etkisinin “geometrik bir katılığa” sahip olduğu anlaşılır. Burckhardt, bu resimlerde bireyselliğin ortadan kalktığını ve yerini “fikirî sezgi” ve tabiatın değişmez yasalarının güzelliğine bıraktığını söyler. Bu resimlerde gerçeklik bir yandan açığa vurulurken bir yandan da gizlenir. Aktif (bir şelalenin dinamizmi) ve pasif (bir kayanın cansızlığı) dengesi vardır ve izleyiciyi tefekküre yönlendirir.¹⁴⁹

Özetle Anadolu ve yakın çevresindeki Orta Çağ kültürlerinde, figürü serbest yorumlama çabaları çoktan kapanmış, doğal anatomi gözetmeyen, statik bir figür anlayışı İslâm’dan çok önce yörüngesine oturmuştu. İslâm’ın devraldığı figür, oldukça stilize, bu sebeple de bir anlamda donmuş, şematik bir görüntü içindeydi.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Hans Belting, *a.g.e.*, s. 114 – 118.

¹⁴⁸ Titus Burckhardt, *Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat*, s. 193.

¹⁴⁹ Aynı eser, s. 202 – 203.

¹⁵⁰ Selçuk Mülayim, *a.g.e.*, s. 152.



Resim 15: Japon-Taocu Şelale resmi (F.: Titus Burckhardt, Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat, s. 200).



Resim 16: Taocu dağ manzarası resmi (F.: Titus Burckhardt, Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat, s. 188).

4.2. SOYUTLAMANNIN TEOLOJİK NEDENLERİ

4.2.1. TASVİR YASAĞI

Arapça صور (*savvara*) kelimesinden gelen tasvir, bir nesnenin benzerini yapmak anlamına gelir. Bu tarifin içine resimden heykele, minyatürden süslemeye tabiatı tasvir eden her türlü sanat dahil edilir.¹⁵¹ Tasvir yasağı ile ilgili Kur'ân ve hadisler bağlamında açık bir ifade bulunmadığı iddia edilir. İslâm'daki tasvir yasağı daha çok, İslâmiyet'ten önceki dönemde *tasvir* ve *suret* ifadelerinin putperestliğe ait resim ve heykelleri hatırlatmasından gelişmiştir. Allah'a şirk koşturmak büyük günahlardan sayıldığı için, tapınmak maksadıyla yapılan tasvirler de yasaklanmıştır.¹⁵² İslâm ile birlikte gelişmeye başlayan yeni sanat anlayışında da bu yüzden tasvirlerle büyük bir şüphe ve dikkatle yaklaşılmış ve Hz. Peygamberin bazı hadisleri tasvir yasağına delil gösterilmiştir. Buna göre, tasvir yasağı ile ilgili hadislerden biri şöyledir:

“Allah katında Kıyâmet Günü azabı en şiddetli olan kimseler musavvirlerdir.”¹⁵³

Alimler musavvirlerden maksat her türlü resim yapan kişileri kastederler. Fakat bu hadis, Sebe Suresinin 13. ayeti¹⁵⁴ ve Âl-i İmran Suresinin 49. ayeti¹⁵⁵ ışığı altında ele alındığında, Allah ile rekabete giren ve tapınmak için bir şeyler oluşturan putperestlerden (musavvirlerden) bahsedildiği anlaşılır.¹⁵⁶ Meşhur olmuş bir başka hadiste:

“Her kim (hayat sahibi) bir suret resmederse, ‘hadi buna can ver bakalım’ denilerek azap edilir. Halbuki o, hayat vermek kudretine hâiz değildir.”¹⁵⁷

Bu ve buna benzer hadislere dayanarak, İslâm'ın, cansız varlıkların resmedilmesine izin verdiğini düşünenler vardır. Fakat tüm varlığı yaratan Allah olduğuna göre, canlı-canız

¹⁵¹ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 58.

¹⁵² İslâm sanatında tabiat ve bir takım figür tasvirleri görülse de Allah'ın tasvirinin yapılması kesinlikle yasaktır. Bu konuda kesin bir hüküm vardır. Hz. Peygamber'in tasvirlerinin yapılması da bu yasak dahilinde sayılır. Dolayısıyla tasvir yasağı yoktur demek bu iki bağlamda doğru bir ifade değildir. Konunun kapsamından dolayı bu hükümlerin detaylı incelemesine girilmemiştir. Bu konuyla ilgili bk.: Titus Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*, s. 137 – 142. Özellikle s. 137 dipnot 2.

¹⁵³ Buhari, *Kitâbu'l-Libas*, 89.

¹⁵⁴ Sebe 34:13, “Onlar Süleyman'a isteğine göre yüksek ve görkemli binalar, heykeller, havuz gibi lengerler, yerinden kalkmaz kazanlar imal ederlerdi.” Meal için bk. Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'ân-ı Kerîm Meali. Bu ayetteki *temâsil* kelimesi Türkçeye heykel olarak tercüme edilmiştir. Hz. Süleymanın puta tapması asla mümkün olmadığından, heykelin tapmak maksadıyla yapılmadığı anlaşılır. N. Çam, *a.g.e.*, s. 68 – 71.

¹⁵⁵ Âl-i İmran 3:49, “Kuşkuya yer yok, işte size rabbinizden bir mucize ile geldim; size çamurdan kuş biçiminde bir şey yapar ona üflerim, Allah'ın izni ile derhal kuş oluverir;” Meal için bk. Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'ân-ı Kerîm Meali. Her ne kadar diriltme işlemi Allah'a ait olsa da kuş figürünü meydana getiren Hz. İsa'dır. Dolayısıyla tasvir yasağından kastın resim olmayıp, onun ne niyetle yapıldığıdır. Yani Allah'a şirk koşturmak gibi kötü niyete dayanan bir yasaktan bahsedilir. N. Çam, *a.g.e.*, s. 71 – 73.

¹⁵⁶ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 59.

¹⁵⁷ Buharî, *Kitâbu't-Tabir*, Bab 45, c. 8, s. 83.

ayrımı yapmak isabetli kabul edilmez. Allah ile rekabet yarışına girenler, canlı tasvirlerde olduğu gibi cansız tasvirlerde de bu gayeyi güdebilirler. Dolayısıyla böyle bir ayrım yapmak mümkün gözükmemektedir. Bu durumda tasvirin tamamen yasak kabul edilmesi gerekir. Fakat gerek ayetler dikkate alındığında gerek sosyal hayat ve İslâm sanatlarının ortaya koyduğu eserlere bakıldığında bu görüş geçerliliğini yitirir. Bu hadisle ilgili yorum, İslâm'ın ilk dönemlerinde tevhid inancının gözetilmesi niyetiyle, putperestliğe karşı tasvirin yasaklanmış olması şeklindedir ki Allah'ın tasvirinin yapılması kesin olarak yasaktır. Mekke fethedilip putlardan temizlendikten sonra kurallar hafiflemiş ve selef alimleri hayvan ve manzara resimlerinin yapılmasını uygun bulmuştur.¹⁵⁸

Vahdet-i vücud düşüncesinin “Lâ mevcûde illâ hu (Allah'tan başka varlık yoktur) anlayışı, özellikle İbn Arabî'den sonra İran ve Anadolu” topraklarında hâkim bir görüş olmuş ve Müslümanların dikkatini “dış dünyadan kopararak” görünenin ardındaki görünmeyene çekmiştir.¹⁵⁹ Bu anlayışla beraber, “İslâm'da aziz inancının” olmaması ikonografinin bulunmamasının sebebiyken, ikonografinin olmaması da “İslâm süsleme sanatlarının, özellikle” ibadethanelerde soyut şekiller olarak görülmelerinin sebebidir.¹⁶⁰

Câmilerde tasvirlerin görülmemesinin bir diğer nedeni, insanın yüce sıfatlara sahip üstün bir varlık gibi telakki edilmemesi içindir. Figürlerin kullanılması ve yüceltilip idealize edilmesi gereksiz ve abartı sayılır.¹⁶¹ Figürlü motifler, dinî yapıların aksine şahsa ait yapılarda ve eserlerde görülür. Fakat bu figürlerin karakteristik özelliği mükemmel olmaktan uzak olmalarıdır. Mimesis söz konusu değildir. İlâhî Öz hiçbir şeye denk olmadığı için Titus Burckhardt, tasvir yasağının Tanrı'nın aşkınlığını tasdik ettiğini belirtir.¹⁶² Dolayısıyla İslâm sanatçısına göre, “eserindeki şekil ve figürler, tabiatın ne kadar uzaklaşıp soyutlaşırsa”, o kadar tabiatüstü ve aşkın olanları hatırlatacak ve Tanrı tasavvurunu en iyi şekilde ortaya koyacaktır.¹⁶³

“Tasvir sanatı, meydan okuyan bir sanattır” ve seyredilir. Hiçbir varlığı doğrudan ele almayan İslâm sanatları ise, “dünyayı güzelleştirmek gibi bir görevi üstlenmiştir.” Dolayısıyla hayatın içinde yer alıp yaşanan bir gerçeklik kabul edilir.¹⁶⁴ Hıristiyan inancında Tanrı, “insanlara olan sevgisinden” Mesih'in suretinde yeryüzüne inmiş, onlarla yaşamış ve yine onlar için kendini feda etmiştir. Böylece, en soyut düşüncenin en somut gerçeğe

¹⁵⁸ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 61. Hadislerle ilgili detaylı bilgi için bk. *aynı eser*, s. 56 – 68.

¹⁵⁹ Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, s. 71; 83.

¹⁶⁰ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 91.

¹⁶¹ *Aynı eser*, s. 97.

¹⁶² Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 138 – 139.

¹⁶³ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 89.

¹⁶⁴ Beşir Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. xxi.

uzlaşması sağlanmış ve sanatçı en yüce olanı görünür yapma imkânına sahip olmuştur.¹⁶⁵ Alois Riegl, İslâm dininin ve kiliselerde put ve resim kırma akımının ortaya çıktığı dönemde, Yahudi kültür anlayışının da tabiatla bir yaratma yarışına izin vermeyip, onu düzen düşmanlığı olarak telakkî ettiklerini açıklamıştır. Yahudilikte figüratif sanat, tabiattaki varlıkları taklit ettiği sürece, sanat dışı kabul edilir. Riegl, Hıristiyan anlayışının bu anlayışa yaklaştığını belirtmiştir. Ona göre kurtuluşa inanan bütün aşkın dinler maddî dünyadan kurtulmanın yollarını arar. Bu durumun, ruhtaki soyuta olan eğilimi açıkladığını söyleyen Riegl, dinle ilgili duyu üstü tasavvurları ve soyutlama duygusunu maddî âlem karşısında aynı ruhsal duyunun ifadeleri olarak tanımlamıştır.¹⁶⁶

“İslam medeniyetinde insan beden olarak değil, akıl ile algılanır.”¹⁶⁷ İslâm sanatında da değişmeyen, gerçek bir özden bahsedilir. Bu özün kaynağı İslâm’ın *tevhid ilkesidir*. Soyut bir Tanrı inancına sahip olan İslâm sanatçısı bu düşünceden yola çıkarak aslında somut bir şey ortaya koyar. İslâm dininde izlenmesi tavsiye edilen orta yol, İslam sanatlarına da yansımıştır. Dolayısıyla, tabiattan ilham alarak soyutlamaya gidildiği gibi, İslâm sanatlarının soyuttan somuta doğru bir yol izlediği de aşikârdır. Bu bağlamda örnek olarak Bursa Yeşil Türbe’deki tasarımı hatırlamak sanırım daha anlaşılır olacaktır.¹⁶⁸

Dolayısıyla hat, tezhip, minyatür ve *arabesk* (rûmî kompozisyonu) gibi sanat üsluplarının gelişimini sadece puta tapmaya engel olma amacıyla *tasvir yasağının* sonucu bağlamak doğru değildir.¹⁶⁹ Nitekim Kur’ân-ı Kerîm’de tasvir yasağına dair, *Tevrat*’ta olduğu gibi açık bir hüküm bulunmuyor. Cahiliye döneminin, “gelenek ve göreneklerine”, ve “bunların arasında da puta tapmayı” yasaklayan ayetler vardır.¹⁷⁰ Fakat İslâm’ın doğduğu o dönemde, “resim puttu ve put anlamına gelmeyecek bir resim yoktu. Bu nedenle Kur’anda putlar için söylenenler, resim için de geçerli sayılmıştır”.¹⁷¹ Daha sonra Hz. Peygamber’in canlı varlıkların resimlerini yapanların kıyamet gününde hesaba çekileceğine dair yaptığı açıklamalar ve aralarında birçok uydurma hadisin de olduğu pek çok hadis tasvir yasağı ile ilgili uzun süren tartışmalara ve görüş ayrılıklarına sebep olmuştur.¹⁷² “Kur’ân dilinde

¹⁶⁵ Güler Çağlar, “Ortadoğu İslam Ülkelerinde Soyutlama Geleneğinin Görsel Sanatlardaki Güncel Yansımaları”, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul 2015, s. 31.

¹⁶⁶ Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, Viyana 1901, s. 211, (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1901/0001/image>, 17.06.2018).

¹⁶⁷ Mahmut Çetin, *İslam Sanatının Yeniden Teşekkülü*, s. 42.

¹⁶⁸ Bk. 4.1.1. Mimari, Resim 12, s. 29.

¹⁶⁹ Turan Koç, *a.g.e.*, s.21.

¹⁷⁰ Bk. Nisa suresi, 4:116; Maide suresi, 5:92; Zümer suresi, 39:17. Buradaki tasvir yasağından kasıt Allah ve Hz. Peygamberin tasvirinin dışındaki tasvirler için Kur’an’da bir hüküm bulunmadığıdır.

¹⁷¹ M. Şevket İpşiroğlu, *İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları*, s. 3.

¹⁷² Detaylı bilgi için bk. İrvin Cemil Schick, “İslam Sanatında Tasvir Sorunu ve Hat Sanatı Örneği”, *Tasvir*, Klasik Yayınları, İstanbul 2016, s. 35 – 37.

yaratma ‘bara’a’ ve biçim verme ‘savvara’ aynı anlamda yorumlandığı için, yaratılan varlıkların benzerini tasvir, Allah’ı taklit sayılmış ve sanatçılar benzetme yolundan uzak durmuştur.”¹⁷³ Her ne kadar İslâm’daki tasvir yasağı sanat alanında etkili olsa da, tasvir, nadir de olsa yapılmıştır. Bunun dışında sanatçılar, soyut ifade yollarına yönelmiş ve figürler soyut “nakış” olarak resme girmiştir.¹⁷⁴

Figürlerin soyut bir biçimde ele alınması onlara putlaşmış¹⁷⁵ bir görüntü verse de sanatçı, tevhit ve tenzih ilkelerini gözeterek eserlerini oluşturur. “İslam sanatında tezyinatın bol olması bu temâşacı boşluk niteliği ile çelişmez; tersine, soyut formlarıyla yapılan süsleme, canlı ritmi ve sonsuz bir içiçe dokunmuşluğu vasıtasıyla bu niteliği artırır. Zihni tuzağa düşürme ve onu hayalî bir âleme götürme yerine, tıpkı çağıl çağıl akan bir ırmağı, bir alevi ya da rüzgârda ürperen yaprakları temâşa etmenin bilinci iç ‘putlarından’ koparması gibi, bu süsleme de zihnî ‘saplantıları’ ortadan kaldırır.¹⁷⁶ Çünkü soyut tezyînat “aklı tuzağa düşürüp onu hayal mahsulü bir evrene sürüklemek yerine, tıpkı akan suyun, rüzgârla titreyen bir yaprağın ya da alevin tefekkür edişi gibi, zihni kendi içindeki “put”lardan ayırarak pıhtılaşmaları çözmeyi teklif eden kesintisiz bir ritim ve sonsuz bir dokuma parçasına benzeyen micaza sahiptir.”¹⁷⁷

¹⁷³ M. Şevket İpşiroğlu, *a.g.e.*, s. 9. Ayrıca bk. Yüksel Bingöl, “İslâm ve Modern Sanat”, s. 67.

¹⁷⁴ İbrahim Coşkun, *a.g.e.*, s. 177.

¹⁷⁵ Putlaşmış, burada donmuşluk anlamında kullanılmalıdır.

¹⁷⁶ Titus Burckhardt, *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, s. 58

¹⁷⁷ Titus Burckhardt, “İslâm Sanatında Boşluk”, *Nihayet Dergisi*, İstanbul 2018, sy. 37, s. 95.

4.2.2. TEVHİD – TENZİH İLİŞKİSİ

Kur’ân’a göre sanat, duyuların ötesine yönelmek, “maddi gerçeklerle manevi güzellikler arasındaki irtibatı kurmaktır.”¹⁷⁸ İslâm sanatçısının hedefi de maddî varlık âleminde birliği görünür kılmaktır. Böylece İslâm sanatı, fâni bir âlemde bâkî olanı, çokluğun nefes aldığı bir dünyada tevhidi aramanın huzuru ve aydınlığı içinde gelişir.¹⁷⁹ İslâm’ın, hikmet ve irfan’a yaslanan düşüncesinin doruk noktası çoklukta birliğe ulaşmaktır.¹⁸⁰ İslâm sanatı da çokluğu “Bir” olana bağlayarak daha derin bir manevî dünyaya meyleder; ve burada yakaladığı duyguyu/soyut şeyi dış dünyaya sanat eseri olarak yansıtır. Sanatçının yaşadığı tecrübe biricik olduğu gibi, bu tecrübenin sonunda ortaya çıkan eseri de biriciktir.¹⁸¹

Tevhid ilkesinden doğabilecek potansiyel bir *teşbihe* karşı İslâm sanatçısı, *tenzihe* yönelir. Yani Allah’ın âlemde hazır ve nâzır oluşu akli teşbihe düşürebileceğinden, tenzih İslâm sanatlarının oluşumunda önemli bir rol üstlenir.¹⁸²

Dolayısıyla tevhid ilkesinde bir soyutlama (*tecrîd*) söz konusudur. Müslümanın fâni olan dünyadaki her şeyden sıyrılması ve kalbi gibi Allah’ın birliğini her şeyden soyutlaması anlamında kullanılan ve tasavvufî bir terim olan *tecrîd*, sözlükte *soymak*, *soyutlamak*, *ayrı tutmak*, *temizlemek* anlamına gelir. *Tecrîd*, Allah’ın zatı ile âşikâr olan varlıkların ve kıyasların ortadan kaldırılmasıyla Allah’ın birliğine ulaşmak şeklinde açıklanır.¹⁸³ İslâm inancının temel esası olan *kelime-i tevhid* de bu düşüncüyü ortaya koyar. *Lâ ilâhe illallah sözünde*, *yoktur ilah Allah’tan başka* diyerek, tüm ilahların reddiyle “Bir” olana vurgu yapılır.¹⁸⁴

İslâm sanatına ait her eserde bir tefekkür ve âlemi belli bir düzen içinde yorumlama çabası vardır.¹⁸⁵ İslâm sanatçısı bunu en iyi soyutlamayla elde eder ve Rûzbihân el-Baklî’nin ifadesiyle, *âlemdeki her şeyi terk ederek Allah’a yönelir*.¹⁸⁶ Dolayısıyla İslâm sanatına bir üslup kazandırıp yönünü belirleyen felsefe, “Allah telâkkisidir.” İslâm’ın Tanrı düşüncesi tabiattaki şekillerden, hayal ve tasavvurlardan uzaktır, dolayısıyla ifade edilemezdir. Çünkü, İslâm inancında Allah gaybî olduğu için, somut değil, soyut bir Zat’tır. Bu yüzden İslâm

¹⁷⁸ İbrahim Coşkun, *a.g.e.*, s. 167.

¹⁷⁹ Mustafa Yıldırım, *a.g.e.*, s. 35.

¹⁸⁰ Turan Koç, *İslâm Estetiği*, s. 48.

¹⁸¹ *Aynı eser*, s. 49.

¹⁸² Turan Koç, *a.g.e.*, s. 49 – 51. Burada dikkat edilmesi gereken çok ince bir ayrıntı vardır. Tasavvufta tevhid, teşbih ve tenzihin birleştirilmesi olarak tanımlanır. Yani teşbih ve tenzihin birlikte kullanılmasıyla tevhid gerçekleşir, (Doç. Dr. Zeynep Gemuhluoğlu’ndan naklen).

¹⁸³ Semih Ceyhan, “*Tecrîd*”, *İslâm Ansiklopedisi*, TDV, İstanbul 2011, c. 40, s. 248.

¹⁸⁴ Mustafa Yıldırım, *a.g.e.*, s. 34.

¹⁸⁵ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 151.

¹⁸⁶ Semih Ceyhan, *a.g.m.*, s. 249.

sanatlarında görülen şekil ve desenlerin de soyut olması gerektiği inancı gelişmiştir.¹⁸⁷ Duyu ve aklî idrakten uzak olan Allah'ı, yalnız yarattıkları ve sıfatlarıyla bilen sanatçı, tecrübe ettiği his ve heyecanı, akıl ve hayal gücüyle birlikte kullanarak, eserlerinde yansıtmaya çalışır.¹⁸⁸ Böylece sanatçı, şekillerin bağından sıyrılarak “tevhit anlayışı doğrultusunda, saf renk, saf çizgi ve saf imajı yakalama yoluna girmiştir.”¹⁸⁹

Soyutlamanın akılla bağlantılı bir işlem olduğu ve “tevhit’le aydınlanmış aklın ‘tenzih’e yöneldiği” düşünülürse, aklın, Allah’ın yaratılmış bütün varlıkla olan bağı kopardığı anlaşılır. Diğer yandan sanat, özü itibariyle, hayale dayanan bir etkinlik olduğu için, yaratılmış her varlıkta Allah’ın varlığını hissedip görmek (*teşbih*) ile sıkı bir ilişki içindedir. Yani tevhidi ifade etmek için hayal âlemine dalan sanatçı, burada oluşturduğu şekillerle bir tür teşbih yapar. Teşbih ile ilgili olan şekiller, soyut özelliklerin temsilleriyle desteklenmelidir.¹⁹⁰ Çünkü soyut bir Tanrı inancına sahip olan İslâm sanatçısı, Allah’ı, dış dünyanın nesnelere cisimleştirerek ya da teşbih yaparak tanıtamaz.¹⁹¹ Bu yüzden “mutlak cismani anlamda benzememeye dayalı mesafeyi vurgulamayı tercih eder.”¹⁹² Böylece İslâm sanatı, Hıristiyan sanatında görülen dejenerasyondan korunmuş olur.

Mesela varlıkların aslî güzelliği Allah’ın Cemâl sıfatının tecellisinden kaynaklanır. Dolayısıyla oluşan şekillerin, güzelliği “Allah’a ait bir özellik olarak temsil etmeleri” gerekir. “Tenzih’in soyutlaması, burada güzelliği nesnelere soyutlamak suretiyle, ‘teşbih’in betimlemesini dengeler.” Yani, sanat şekillerinin tabiattaki nesnelere benzememesi için üslûplaştırılması ve soyutlanması, tenzihi ifade eder. Yani güzelliğin temsilden ayrılmasını. Burada güzellik şekillerin uyumundan kaynaklanır.¹⁹³ Uyumda birlik vardır, dolayısıyla tevhidi çağırır. Böylece soyut sanat hedefini gerçekleştirir ve tevhidi yansıtır. Sanatçı da güzelliği yaratan değil keşfeden bir aracı olarak sanatını sergilemiş olur.

Tevhid, İslâm sanatına matematiksel bir karakterde, ahenkli bir düzen olarak yansır.¹⁹⁴ Soyutlama ve üslûplaştırma ile beraber, tevhid ilkesini vurgulayan bir diğer unsur tekrardır. İslâm sanatının bütün eserlerinde, gözü takibe zorlayan dairesel, sonsuz bir hareket vardır.¹⁹⁵ Sonsuz tekrar yolu, gözü şekillerin bağından uzaklaştırırken, İslâm tezyînatının bitkisel ve geometrik tasarımlarının tabiatta mümkün olmayan bir tarzda birbirini tekrar etmesi,

¹⁸⁷ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 91; 139.

¹⁸⁸ Nicole Kançal-Ferrari – Ayşe Taşkent, *a.g.e.*, s. 155.

¹⁸⁹ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 50.

¹⁹⁰ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 52.

¹⁹¹ İbrahim Coşkun, *a.g.e.*, s. 178.

¹⁹² Aynı yer.

¹⁹³ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 52.

¹⁹⁴ S. Hüseyin Nasr, *İslâm Sanatı ve Maneviyatı.*, s. 70.

¹⁹⁵ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 178.

“tabiatın bütünüyle silinmesine yönelik” bir işlem olarak yorumlanır.¹⁹⁶ İslâm sanatının tevhid ilkesinden ileri gelen bu soyutlama işleminde tabiatın ölümünü gerçekleştiren sanatçı, Allah’ın verdiği yetenek ve ilhamla onu yeniden canlandırır. Bu anlamda soyutlama, “tabiatın [...] direnişini kırma işlemi” olarak tanımlanır.¹⁹⁷

Soyutlama ve üslûplaştırma yolunu tercih eden İslâm sanatçısı, Allah ile yarışıyor havası vermek istemez.¹⁹⁸ Sanatçının yaratıcı olma arzusu yoktur. O, varlığın aracısı olmak ister. Bu yüzden eserlerin çoğunda imza bulunmaz.¹⁹⁹ Wilhelm Worringer’in ifade ettiği gibi “İnsan kendini Tanrı’ya benzer olarak düşünebilir, çünkü yalnız burada insan-üstü soyut Tanrı ide’si kaba insan tasavvuru uğruna harcanır”²⁰⁰ şeklinde bir anlayışa, İslâm sanatçısı sahip değildir. İslâm sanatçısı, tabiatı sadece bir vasıta kabul eder. Tabiatı en ince ayrıntısıyla ele alıp gerçeğin yansıması olan âlemde asıl olanı araştırır ve üslûplaştırmanın metafizik manasına erişir.²⁰¹ Bu anlamda varlık bir işaret görevi üstlenir. Duyularımızla algıladığımız dış dünya, Allah’ın ol emrine karşılık sürekli bir değişim içindedir. Burada önemli olan, gerçek güzelliğin, varlığın bu değişen niteliklerinde değil, değişmeyen özünde olduğunu bilmektir. İslâm sanatçısının bu öze ulaşmasını mümkün kılan yol, tevhid ışığı altında gerçekleştirdiği soyutlama yoludur.²⁰² Zaten İslâm sanatlarıyla karşılaşan yabancılar açıkça ifade etmeseler de bunu sezmiş ve şu ifadeleri kullanmışlardır: “[...] san’at onlar (Müslümanlar) için yaradılmışların kendiliklerinden var olmadıklarını göstermeğe bir vesile olacak [...]”²⁰³

Canlı, sürekli ve dinamik olan varlığı yorumlamak için kullandığımız yollar da çok yönlü, dinamik ve çeşitli olmalıdır. İslâm sanatçıların geliştirdiği ve zirveye taşıdığı geometrik desenler, bitkisel motifler, rûmî/arabesk, “renk ve ışık oyunlarına dayalı mimari formlar ve arketipsel tasvirler, çoklukta birlik ilkesinin dikkat çeken örnekleridir.”²⁰⁴

¹⁹⁶ Aynı eser, s. 53.

¹⁹⁷ Aynı eser, s. 136 – 137.

¹⁹⁸ Yılmaz Can – Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, Kayihan Yayınları, İstanbul 2012, s. 399.

¹⁹⁹ Hashim Cabrera, *İslam ve Çağdaş Sanat*, s. 117.

²⁰⁰ Wilhelm Worringer, *a.g.e.*, s. 131.

²⁰¹ Beşir Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. 84.

²⁰² Aynı eser, s. 198.

²⁰³ Burhan Toprak, *Din ve Sanat*, Sühulet Kitabevi, İstanbul 1937, s. 21.

²⁰⁴ İbrahim Kalın, *a.g.e.*, s. 220 – 221.

5. TEZHİP SANATINDA SOYUTLAMA

5.1. TEZHİP NEDİR?

Arapça ذهب kelimesinden gelen tezhip, altınlamak, altın renk ile boyamak/tezyin etmek anlamına gelir ve Kur'ân'ın yazılmaya başlamasıyla birlikte, onu tezyin etmek amacıyla gelişen kitap sanatlarına ait bir sanattır. Boyama sadece altın ile yapılmayıp, farklı renkler de kullanılır. *Halkâri* tekniği ve klasik tarzda tezhip teknikleri ile yapılan renklendirme, *halkâr* tekniğinde bol miktarda sulandırılan altın/boya ile yapılırken, diğerinde boya yoğun olarak alınır (R. 15). Kur'ân'a verilen saygının ifadesi olarak değerlendirilen tezhip, hadis kitapları dinî ve edebî kitaplarda da yerini almıştır. Kur'ân'ı ilk süsletenin Hz. Ali olduğu söylenir.²⁰⁵ Gelişimi Doğu, Batı ve Selçuk Türkleri ile olan tezhip, Doğu'da 15. yüzyılda, Batılıların *Fars sanatı* olarak tanımladıkları *Herat ekolü* olarak karşımıza çıkar. Batı'da gelişimi Mısır'daki Memluk dönemi kitap sanatında görülür. Anadolu'da ise Türkler'in elinde harika eserler oluşturulmuştur.²⁰⁶



Resim 17: Hulâsatu't-tevârîh adlı eserde halkâr tekniğinde bordür tezhibi ve klasik tarzda başlık tezhibi, müzehhip Kadı Ahmed Kummî, tarihsiz, (R.: Staatsbibliothek zu Berlin Preußisches Kulturbesitz,

https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN774487518&PHYSID=PHYS_0004&DMDID=&view=picture-single, 21.09.2017).

²⁰⁵ Ayla Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul 1988, s. 10.

²⁰⁶ Aynı yer.

Kur'ân'ın çeşitli renk ve motiflerle tezhiplenmesi, tezhibin Kur'ân'ın ilâhî varlığına işaret ve hizmet ettiği şeklinde anlamlandırılır. Yani, tezhip gizli bir âlemden gelen vahye işaret ederek, sonsuzluğu gözler önüne serip, sonlu olmaya doğru ve tekrar sonsuzluğa katılmanın gücünü hissettiren bir sanat olarak değerlendirilir.²⁰⁷

Türk resim ve tezyinî sanatlarının kaynağını Orta Asya'ya dayandıran araştırmacılar, Türk kültür tarihinde, tezhiplenmiş kitapların m.s. 7. – 8. yüzyıllarda Uygur Türklerinde görüldüğünü kanıtlamışlardır.²⁰⁸ Hat sanatı ile çok yakın bir ilişki içinde olan tezhip sanatı, kitap sanatları arasında en başta gelen sanat kabul edilir.²⁰⁹ Seyyid Hüseyin Nasr'a göre, "Kur'ân tezhibi, ruhun Allah'a doğru akışını billurlaştırır ve kutsal metnin okunmasından ortaya çıkan manevî enerjinin görselleşmesini mümkün kılar."²¹⁰ Titus Burckhardt, hüsn-i hattı İslâm dünyasındaki görsel sanatların en asili kabul eder. Bu bağlamda tezhip, sayfanın ortasında yer alan metni saran "bir hâle gibi metnin güzelliği ve yüceliğini taçlandıran bir işleve" sahiptir.²¹¹ Bu sanat dalı, İslâm dini ile "yeni bir ruh ve heyecan" kazanıp hat sanatıyla beraber gelişirken²¹² İslâm sanatçısı, Allah'ın kudret ve yüceliğinin bilincinde olarak, ortaya koyduğu tezhip ve hat eserleriyle Kur'ân'a büyük bir dikkatle yaklaşmayı arzular.²¹³ Kalbî duygularla renklendirilen tezyinat²¹⁴, hem çıkış noktası açısından hem renklendirme açısından soyut bir karaktere sahiptir.

²⁰⁷ Aynı eser, s. 11.

²⁰⁸ İsmet Binark, *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*, Kazan Türkleri KYD Yayınları, Ankara 1975, s. 62. Ayrıca bk. aynı eser, s. 28 – 29.

²⁰⁹ Turan Koc, *a.g.e.*, s. 162.

²¹⁰ S. Hüseyin Nasr, *a.g.e.*, s. 43.

²¹¹ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 162.

²¹² Mustafa Yıldırım, *Türk İslâm Sanatlarına Giriş*, Palet Yayınları, Konya 2017, s. 256. Ayrıca bk. Çiçek Derman, "Osmanlılarda Tezhip Sanatı", *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, İslam Tarihi, İRCİCA Yayınları, İstanbul 1998, c. 2, s. 487.

²¹³ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 163.

²¹⁴ Mustafa Yıldırım, *a.g.e.*, s. 263.



Resim 18: Enam-ı Şerif, müzehhibi bilinmiyor, 16. yüzyıl, Eski Z. S. Koleksiyonu, (R.: Faruk Taşkale).

Farukî, İslâm sanatında kullanılan süsleme motiflerini yedi bölgede incelemiştir. Soyut motifleri geometrik şekiller olarak tanımlayan Farukî, bunları düz ve eğri çizgilerden meydana gelen şekiller olarak gruplandırmıştır (R. 17).²¹⁵

Müslüman dünyası boyunca kullanılan süsleme stilleri: <ul style="list-style-type: none">• Hat• Geometrik modeller• Tabiatın stilize edilmiş figürler (bitki, hayvan ve cansız nesnelere)• Mimari motifler	IV. Bölgede kullanılan süsleme (Türkiye) <ul style="list-style-type: none">• Üç köşeli kavisler• Türk üçgeni• Pramidal veya konik kubbe
I. Bölgede kullanılan süsleme (Mağrib, Kuzey Afrika ve İspanya) <ul style="list-style-type: none">• Baklava motifli ağ• Deniz kabuğu motifleri• Dilimli kemerler• Atnalı kemerler• İç içe geçmiş kavisler	V. Bölgede kullanılan süsleme (İran ve Orta Asya) <ul style="list-style-type: none">• Tabiatın stilize figürler (çok önemli)• Çok ince motif işlemleri
II. Bölgede kullanılan süsleme (Orta Afrika) <ul style="list-style-type: none">• I. Bölge motiflerinden etkilenen şekiller• Düz çizgili geometrik şekiller• Serbest yorumlu tasarımlar	VI. Bölgede kullanılan süsleme (Hind Yarımadası) <ul style="list-style-type: none">• Dilimli kemerler• Kubbeğin tepesinde ters nilüfer çiçeği figürleri• Tabiatın figürlerin kullanımında daha fazla natüralizm• Soğan kubbeğin
III. Bölgede kullanılan süsleme (Maşrik) <ul style="list-style-type: none">• Yivli kubbeğin• Oymalı kubbeğin• Renkli şeritler	VII. Bölgede kullanılan süsleme (Doğu Asya) <ul style="list-style-type: none">• Dalga motifleri• Tekne pruvası motifleri• Bitki ve hayvan şekilleri• Şemsiye motifleri• Ejderha motifleri• Dilimli kemerler• Soğan kubbeğin

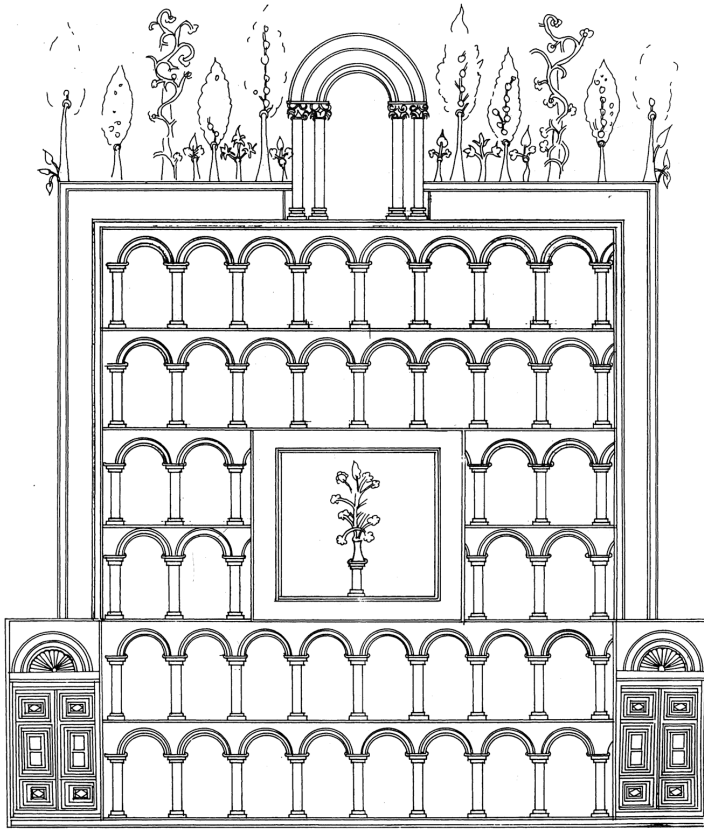
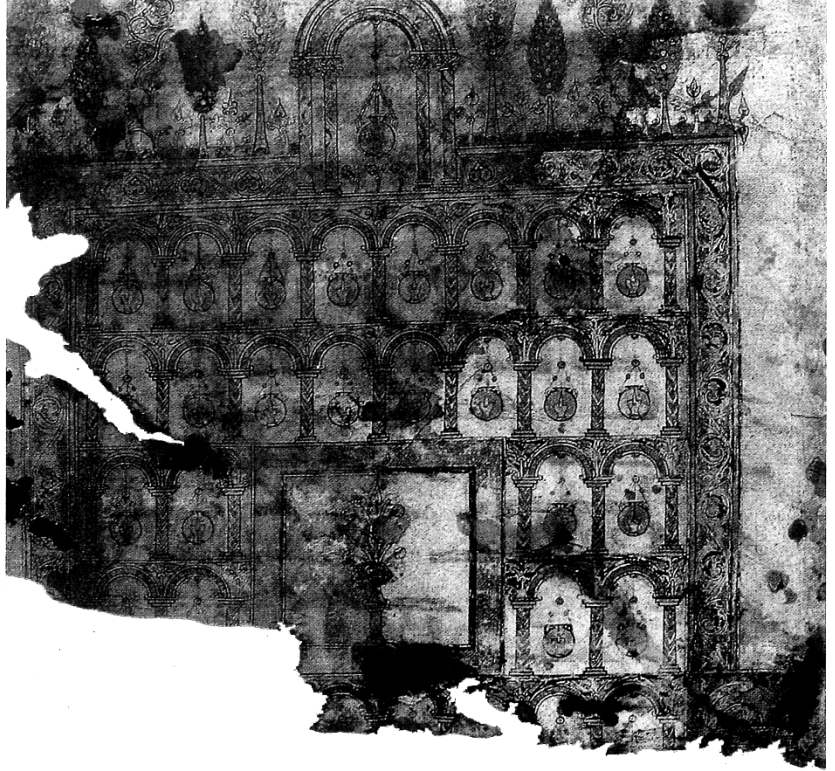
Resim 19: İslâm coğrafyalarında kullanılan süsleme motifleri (R.: İ. Râci Farukî – L. Lâmia Farukî, *İslam Kültür Atlası*, İnkılab Yayınları, İstanbul, 2014, s. 434).

İslâm tezyinatının somuttan soyuta doğru bir yönelim gösterdiği daha önce ifade edilmişti. 1970 yılların başında Yemen Sana Camii'nde keşfedilen bir depoda, soyut bir karaktere sahip olmakla birlikte somut bir tasvir ihtiva eden, tezhipli Kur'ân sayfaları bulunmuştur. Sekizinci yüzyıla ait bu elyazması Kur'ân'ın zahriye sayfası, bölüm başlarında da görülen bir bina cephesiyle tezyin edilmiştir. Bir cami cephesi olduğu düşünülen yapının kat kat yükselen, içi boş sıra kemerleri vardır. En alt sıranın sağ ve sol yanında kapalı iki kapı ve en üstteki kemerli kapının iki yanında bitkiler ve ağaçlar tasarlanmıştır. Çerçeve içine alınan cephenin gerçek bir yapının tasviri olmayıp “Kur'ân'ın huşu içinde okunduğu bir yeri simgeleyen mimari bir mecaz” olduğu düşünülür. Bitki tezyinatı Şam Ümeyye Camii mozaikleriyle bir benzerlik içerir ve cennet bahçelerine atıf yapıldığı düşünülür (R. 18, 19).²¹⁶

²¹⁵ Detaylı bilgi için bk. İ. Râci Farukî – L. Lâmia Farukî, *İslam Kültür Atlası*, s. 424 – 427.

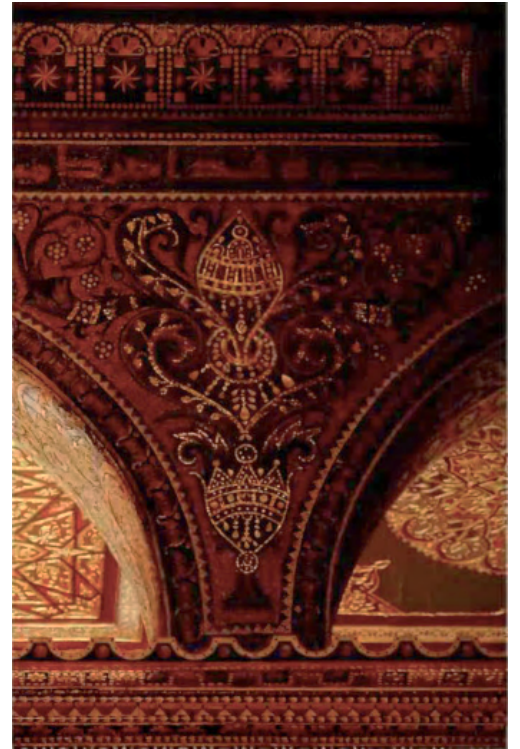
²¹⁶ Alain George, “The Qur'an, Calligraphy, and Early Civilization of Islam”, Wiley Online Library, 2017, s. 109 – 129, (<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119069218.ch4>, 13.11.2018). Ayrıca bk. Hans Belting, *Floransa ve Bağdat*, s. 83.

Resim 20: 8. yüzyıla ait olduğu düşünülen Yemen Sana Camii'nde bulunan Kur'an zahriye sayfası, Sana Ulusal Müzesi, (R.: Hans Belting, Floransa ve Bağdat., s. 84).



Resim 21: 8. yüzyıla ait olduğu düşünülen Yemen Sana Camii'nde bulunan Kur'an zahriye sayfasının Oleg Grabar tarafından yapılan eskizi, 1992, (R.: Hans belting, Floransa ve Bağdat., s. 85).

Bu eserin Bunun dışında ilk devir Emevî ibadethanelerinin, cenneti hatırlatan zengin bitkisel motifleri ve “altından nehirler akan köşk resimleriyle” de uyum gösterir ve dönemin natüralist ağırlıklı tezyin anlayışını ifade eder.²¹⁷ Bu dönemin üslubu Helenistik, Bizans ve Sâsânî²¹⁸ sanatlarından esinlenerek oluşmuştur. Bu bakımdan yapıların tezyinatının yabancı sanatçıların elinden çıkmış olabileceği düşünülür.²¹⁹ Nitekim Sana Kur’ân sayfalarının Yemen’e hediye olarak gönderildiği düşünülür.²²⁰ Özellikle Kubbetü’s-sahra’nın tezyinatına bakıldığında, mimar ve ustasının da bilinmeyişi sebebiyle yabancı asıllı sanatçılardan söz edilir (R. 20, 21).²²¹ Bu durumda cevaplanması gereken bazı sorular ortaya çıkar: benzer bir üslûpta tezyin edilen Kur’ân sayfaları da yabancı sanatçıların eserleri midir? Yoksa Müslüman sanatçılar yapıların natüralist tezyinatını ya da yabancı sanatçıları taklit mi etmişlerdir? Konumuzu aşacağından ve başlı başına bir tez konusu olan bu soruların cevaplarına burada giremeyeceğiz.



Resim 22: Kubbetü’s-sahra’nın natüralist üslûptaki mozaik tezyinatı, 691, (R.: Richard Ettinghausen – ve diğerleri, *İslamic Art and Architecture 650 – 1250*, Yale University Press, New Haven 2001 s. 18,

https://issuu.com/tallerbioarq/docs/islamic_art_and_architecture_650-12, 17.04.2019).

²¹⁷ Nusret Çam, *İslâmda Sanat Sanatta İslâm*, s. 76. Ayrıca bk. Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 52.

²¹⁸ Bizans sanatı, Yunan, Helenistik ve Roma etkileri taşır. Sâsânî sanatı, eski Mezopotamya ve Pers sanatından etkiler taşırken Suriye ise, Roma, Helenistik ve Bizans etkileri taşır. Bk. Yılmaz Can – Recep Gün, *a.g.e.*, s. 50.

²¹⁹ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 203.

²²⁰ Zeren Tanındı, “Başlangıcından Osmanlı’ya Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 243.

²²¹ Aynı eser, s. 206.



Resim 23: Kubbetu's-sahra'nın natüralist üslûptaki mozaik tezyinatı, 691, (R.: Richard Ettinghausen – ve diğerleri, *a.g.e.*, s. 18,

https://issuu.com/tallerbioarq/docs/islamic_art_and_architecture_650-12, 17.04.2019).

İslâm sanatının kuruluş halinde olduğu Emevîler döneminde natüralist üsluptan uzaklaşım zamanla gelişmeye başlayan soyut karakterli İslâm tezyinatı, dokuzuncu yüzyılım ortalarından itibaren Samarra ve Kurtuba şehirlerinde daha da soyut bir karakter kazanmıştır. Abbasiler döneminde natüralist üslubu tamamen terk eden İslâm sanatçısı için bu üslup hislerini ve zevklerini yansıtmada yetersiz kalmıştır.²²²

Abbasîlerle “İslâm halifeliğinin başkenti Şam’dan Bağdat’a taşınmış, Sâsânî ve Mezopotamya sanat geleneklerinden devşirilen biçimlerle İslâm sanatı, Türklerin de büyük etkisiyle²²³ Orta Asya doğulu bir çehre kazanmıştır.”²²⁴ Burada oluşan sanat okulu (Bağdat Okulu), Helen kültüründen yararlanmaya devam etse de devşirilen şekilleri, İslâm düşüncesine uygun olarak soyutlaştırmıştır.²²⁵ Samarra’da görülen nispeten natüralist üslûptaki asma motifi yerini soyut spiral şekillere bırakmıştır.²²⁶

²²² Aynı eser, s. 89.

²²³ Mustafa Yıldırım, *Türk İslâm Sanatlarına Giriş*, s. 220.

²²⁴ Yılmaz Can – Recep Gün, *a.g.e.*, s. 207.

²²⁵ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 223.

²²⁶ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 94.

Selçuklu ve Osmanlı döneminde dinî içerikli kitaplar tezhip edilmiş ama hiçbir şekilde resmedilmemişlerdir.²²⁷ Anadolu'ya Selçuklu döneminde gelen tezhip sanatının günümüze ulaşan erken örnekleri 7. ve 8. yüzyıla aittir.²²⁸ Bu eserlerden yola çıkarak, ilk zamanlarda tezhibin Kur'ân sayfalarına yapıldığı düşünülür.²²⁹ Bu dönemde tezhipteki bir motif değiştirilmeden diğer sanat yüzeylerine de uygulanmış ve tezyinatta figür, bitkisel ve geometrik desenler kullanılmıştır.²³⁰ Nadir de olsa Sana ve İran gibi farklı bölgelerde, resimlenmiş Kur'ân-ı Kerîm örnekleri olsa da İslâm dünyası genel olarak bundan uzak durmuştur. Çünkü ikonografik anlamlara gelebilen resimler “Allah'ın müşahhas ve mücessem bir varlık olarak algılanmasına” yol açabileceği ve insanmış gibi canlandırılmasına sebep olabileceği düşünülür.²³¹

“Beylikler dönemi tezyinatında kısmen Selçuklu geleneklerinin devam ettiği gözlenmekle birlikte, tezyînatın giderek sadeleştiği ve edebî eserlerin de tezhiplendiği kaydedilir.”²³² Bu dönemin tezyinatı “figüre hem çok yakın hem çok uzaktır.”²³³ Tezhip, bu 15. yüzyıl döneminde “Mısır'da Memluklar, İran ve Orta Asya'da Timurlular ve Safevîler dönemlerinde” önemli gelişmeler göstermiştir.²³⁴

²²⁷ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 80.

²²⁸ M. Seçkinöz – S. Alparslan ve diğer, *Resim II Süsleme Resmi ve Süsleme Sanatları Tarihi*, MEB Yayınları, Ankara 1986, s. 213.

²²⁹ Zeren Tanındı, “a.g.m.”, s. 243.

²³⁰ Nusret Algan, “Anadolu Selçuklu Süsleme Anlatı Dili Üzerine Bir Deneme”, *İslâm ve Sanat*, Ensar Neşriyat, İstanbul 2015, İİAV, TİTD: 79, s. 770 – 771.

²³¹ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 80 – 82.

²³² Yılmaz Can – Recep Gün, *a.g.e.*, s. 265.

²³³ Selçuk Mülayim, *İslâm Sanatı*, s. 44.

²³⁴ Yılmaz Can – Recep Gün, *a.g.e.*, s. 301.



Resim 24: Divan-ı Ahmedî'den zahriye tezhibi, 1437, SK. Hamidiye 1082 mük., 3a, (R.: Mehmet Özçay, *Hat ve Tezhip Sanatı*, s. 262).

Tezhipte, Kur’ân-ı Kerîm’deki cennet tasvirleri ve ebedî bahar ifade bulur. “Cennet ebedî bir bahar mevsimidir.”²³⁵ Sembolik bir mânâ taşıyan bahar sürekli bir aydınlığı çağrıştırır.²³⁶ Aydınlık, ışıktır ve tezhip sanatında altın renk ile en güzel şekilde ifade edilmiştir. Mutlak güzelliğin dünyadaki yansıması olan bahar, bitkisel bir tezhip kompozisyonunda çiçek motifinin evreleri ile stilize bir şekilde ifade edilir. Bu bakımdan tezhip bahçeyi hatırlatırken, bahçe, cennetin hatırlatıcısıdır.²³⁷ Arapça bahçe anlamına gelen “Cennet’in tabiatında” “gizli saklı olmak vardır”; bu cennetin “derûnî âleme ve ruhun derinliklerine” ait olduğunu ifade eder.²³⁸ Tezhip sanatçısı, bu gizli âlemi rûhî duygulardan yola çıkarak en soyut şekilde ifade etmiştir. “Sürekli tazelenen bir bahçe” olan cennet, tıpkı İran cami tezyinatındaki gibi tezhipte de saf spiral ve geometrik çizgilerle oluşturulan kompozisyonlarla ifade edilir.²³⁹ Böylece Kur’ân’ı okuyan kişi hem metin açısından hem görsel açıdan “cennet hakkında ve cennete hazırlayan şeyler hakkında tefekkür eder.”²⁴⁰

²³⁵ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 67.

²³⁶ Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, s. 101; 115.

²³⁷ S. Hüseyin Nasr, *a.g.e.*, s. 112.

²³⁸ Titus Burckhardt, *Doğu ve Batı’da Kutsal Sanat*, s. 156.

²³⁹ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 67.

²⁴⁰ Beşir Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. 114.

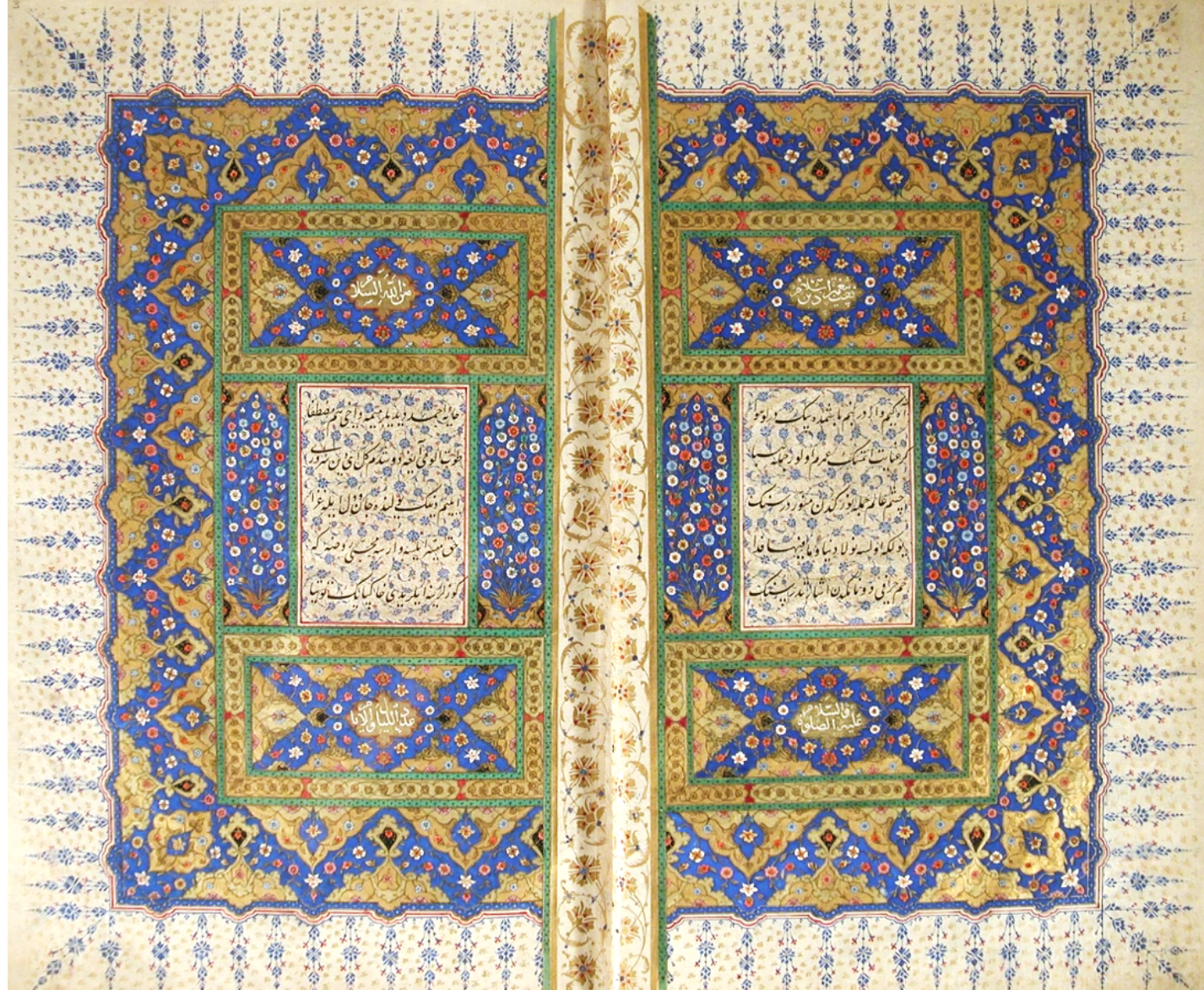


Resim 25: Hattatı Erzurumî Hâlid Efendi olan, müzehhibi bilinmeyen bir mushaf'ın Fatiha suresi, (F.: M. Uğur Derman, *Doksan Dokuz İstanbul Mushafı*, MAS Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 107).

Titus Burckhardt, semavî bir modele göre şekillenen Müslüman evlerinin, iç avlusunun duvarlarla çevrili olduğunu ve aynı şekilde etrafı çevrili olan iç bahçesinin ortasında bir kuyu veya pınar bulunduğunu söyler.²⁴¹ Burckhardt'ın tabiriyle bu “İslâmî ev” modeliyle tezhipli bir Kur'ân sayfası arasında bir ilişki kurulabilir. Bahçeyi çağrıştıran tezhip kompozisyonunun etrafı cetvel ya da tığlarla çevrilidir; ilâhî bir pınar olan Kur'ân metni de farklı boyutlarda cetvellerle çevrili olup bu modelin yüzey sanatlarına yansıyan soyut hali olarak algılanabilir. Birçok yüzey gibi, kâğıdın da sınırları olduğundan sonsuza uzanan bir kompozisyon, bir kesite indirgenemeyeceği için, bir çerçeve ile sınırlandırılır. Bütün kompozisyon detayları çerçeve içine alınır ve böylece yüzey kendine özgü bir karakter kazanır.²⁴²

²⁴¹ Aynı yer. Her ne kadar Burckhardt'ın bu iddiası bazı yörelere uygun olsa da bir genelleme yapmak mümkün değildir. Ne erken İslâm döneminde ne de soğuk iklimlerde yaşayan Müslümanların evleri bu modele uygunluk göstermez. Ayrıca İslâmî ev tabirini hangi coğrafyaya ait kullanıldığı ve İslâmî bir ev modelinin olup olmadığı gibi soruların da sorulması gerekir.

²⁴² Sabine Hagemann-Ünlüsoy, “Türkiye’de Modern Sanat ve İslâm Estetiği”, s. 36 – 38. Ayrıca bk. Selçuk Mülayim, *a.g.e.*, s. 128.



Resim 26: Serlevha sayfası, müzehhip Karamemi, 16. yüzyıl, İÜK, (R.: Muhibbî Divanı, Faruk Taşkale).

Burckhardt, Asya'ya ait *âlem ağacının* yapraklarının Kur'ân'ın kelimelerine denk geldiğini ve arap harflerinin bitki motifleriyle birleştiği kompozisyonların, bu ağaç sembolizmiyle daha yakın bir ilişkiye geçtiğini ifade eder.²⁴³ En güzel örneği “Medinetü’z-Zehra saray şehrinin kabartma süslemelerinde görülür.”²⁴⁴ Halife III. Abdurrahman döneminde inşa edilen yapının yaprak desenlerinde “yapısal biçimde tekrar eden *Süryani Hayat ağacı Hum*’dan bahsedilir.”²⁴⁵ Kur'ân'da da bahsi geçen ağaç güzel bir söze benzetilir:

“Allah'ın nasıl bir misal getirdiğini görmedin mi? Güzel sözü, kökü sabit, dalları gökte olan güzel bir ağaca benzetti. O ağaç, rabbinin izniyle her zaman meyvesini verir. Öğüt alsınlar diye Allah insanlara böyle misaller getirmektedir.”²⁴⁶



Resim 27: Vakvak ağacı, Hindistan, 17. yüzyıl, (R. Staatliche Museen zu Berlin Preußisches Kulturbesitz Museum für Islamische Kunst, <https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-fuer-islamische-kunst/sammeln-forschen/highlights-der-sammlung.html>, 05.05.2019).

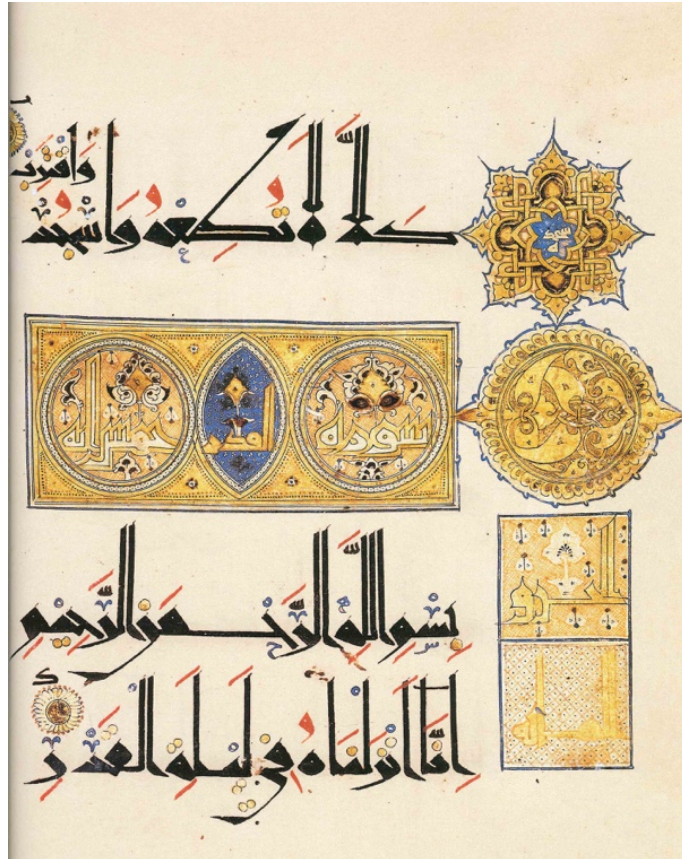
²⁴³ Titus Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*, s. 162.

²⁴⁴ Hashim Cabrera, *a.g.e.*, s. 131.

²⁴⁵ Aynı yer.

²⁴⁶ İbrahim 14:24-25, meal için bk. Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'ân-ı Kerîm Meali.

Martin Lings bu örneği, sözlerin en güzeli olan Kur'ân'ın tilavetinin mükafatını ahirette alacağımıza dair yorumlarken, Kur'ân'ın da sadece bir kitap gibi algılanmasının önüne geçildiğini ifade eder. “Böylece, denilebilir ki o, müzehhibe adeta yol göstererek, ona Kur'ân'ın Sonsuz Hazret'ini sonludan nasıl kurtaracağını anlatır.”²⁴⁷ Dolayısıyla, “Kur'ân tezhibinin en temel süslerinden” biri kabul edilen ağaç, sure başlıkları ve sure gülleri şeklinde “yatay ve dikey olarak sayfanın kenarına doğru uzanır ve gözde sınırsız bir özgürleşme etkisi meydana getirir” (R. 26). Sure gülü ve kenar gülü “Endülüs ve Kuzey Batı Afrika Mushaflarında sayfa” kenarını tezyin eden *hayat ağacının* karşılığıdır.²⁴⁸ Böylece tezhip, hem dış dünyada bulunan bir ağacın stilize ya da soyut halini yansıtır hem de manevî bir âleme ait olan, bu bakımdan hem sonsuz olan hem bilinmeyen, yani soyut bir biçimi ortaya koyar.



Resim 28: Doğu kufi hatlı bir Kur'ân sayfasında kenar gülleri, 11. yüzyıl, (R.: Martin Lings, *a.g.e.*, s. 46).

²⁴⁷ Martin Lings, *Kur'ân Hat ve Tezhibinden Parıltılar*, s. 11.

²⁴⁸ Aynı yer.

Lings tezhip sanatının ağaçla ilgisini sadece bitkisel kompozisyon üzerinden değil rûmî kompozisyonu üzerinden de kurar. Ayrıca sure güllerinin kalemin hatırlatıcısı olarak da sayfa kenarında yer aldıklarını söyler.²⁴⁹ Hz. Peygamber (s.a.s.) bir hadisinde, yaratılışın son evresinde Allah'ın yarattığı ilk eşya'nın kalem olduğunu ve *Nur*'dan yaratıldığını; sonra levha'yı yarattığını ve kalem'e yazmasını buyurduğunu haber verir.²⁵⁰ Böylece kalem kâğıda dokunmuştur ve dokumuştur. “Dokunuştan türeyen ‘imgeler’, tanrısal aşkınlığın ismini yazdıkları an silen, göründükleri an yiten harfler”²⁵¹ olduğu gibi, aynı zamanda, Faruk Taşkale'nin ifadesiyle “yazının yalnız elbisesi değil tamamlayıcısı ve bütünleyicisi olan tezhiptir” de. Böylece hem hat hem tezhip, Allah'ın yüceliğini, dış dünyanın biçimlerinden arındırarak soyutluk bir elbise gibi onun yalnızca anlamsal ve düşsel tasvirini yansıtır.²⁵² Kalem suresinin ilk ayetinde Kalem'in önemine yapılan vurgu düşünüldüğünde, belli bir düzene göre tekrar eden sure güllerinin tezyinatı bu iddiayı destekler niteliktedir (R. 27).



Resim 29: Sure güllerinin başlıklarla birleştiği tezhipler kalemî çağrıştıran bir tarzdadır, 14. yüzyıl, (R.: Martin Lings, *a.g.e.*, s. 83).

²⁴⁹ Aynı eser, s. 13; 32.

²⁵⁰ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları, İstanbul 2013, s. 54.

²⁵¹ Aynı yer.

²⁵² Aynı yer.

Ağaçla dolaylı bir ilgisi olan ve sonsuzluğu ifade eden başka bir sembol de güneş anlamına gelen ve ışıklar saçan şemsedir.²⁵³ Tezyînatın ortasında yer alan şemse, tıpkı İslâm edebiyatında olduğu gibi merkezî motif olarak tek başına kullanılır.²⁵⁴

Eserinde kullandığı saf renklerle Allah'ın âlemde dağılan Nûr'unu göstermeye çalışan İslâm sanatçısı, bunu en iyi altın renkle başarmıştır. Altın, Farsça “zer” anlamına gelir. “Zer-ender-zer” ifadesi “altın üstüne altın” anlamında olup, Nûr Suresinin 35. ayetindeki “nûr üstüne nûr” Tanrı metaforunu çağırır.²⁵⁵

Dünyada “nûr”un en büyük taşıyıcısı olan güneş, tezhip sanatında şemse motifi olarak karşımıza çıkar. Altın, ışığın cisimleşmiş hâli kabul edildiği için²⁵⁶, dünyayı aydınlatan ışığın sembolü olan şemsede de altın renk hakimdir (R. 28).²⁵⁷



Resim 30: Kur'an ciltlerinde iki farklı şemse motifi,

(R.: <https://www.ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=715>, 06.05.2018).

²⁵³ Martin Lings, *a.g.e.*, s. 13.

²⁵⁴ Titus Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*, s. 185.

²⁵⁵ Nicole Kançal-Ferrari – Ayşe Taşkent, *Tasvir*, s. 170.

²⁵⁶ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 112.

²⁵⁷ Burada dikkat edilmesi gereken bir konu vardır. İslâm sanatlarında ve tezhipteki birtakım motiflerin *sembolik* bir anlamı vardır. *Sembolizm*, soyutlamayla bağlantılı olsa da bunlar birbirinden farklı özelliklere ve anlamlara sahip işlemlerdir. *Sembolizmde* bir şeyin temsili söz konusudur ve araç olarak soyutlamayı kullanır. Sembolik şekiller soyutlamanın unsurları olan çizgi ya da renklerle şekillenir. Bu iki ifadenin daha iyi anlaşılması için başka bir tezde daha geniş bir şekilde ele alınması gereklidir.

Renkler soyutlamanın en önemli araçlarından²⁵⁸ Tezhip sanatında zemin için en çok kullanılan renk lacivettir. Lacivert, soğuk renk familyasından olmasından sayfaya derinlik katar ve daha geride olarak algılanır. Aynı tonda kullanılan ve sıcak renklerden oluşan zemin üzerindeki motiflerle bir denge sağlanır ve hacim ortadan kalkar. Böylece zıt renklerin kullanımıyla ya da açık koyu renk dengesiyle motif zemin ilişkisi kurgulanır.²⁵⁹ Tezhip sanatında önemli bir yere sahip olan renkler, çizgiye destek veren yardımcı bir unsur kabul edilir.²⁶⁰ Tezhip sanatında ve bütün İslâm sanatlarında âlemdeki sırrı çözmek ve metafiziğin kapılarını aralamak için kullanılan çizgi ve renk, soyutun en güçlü ve en temel ifade yolları kabul edilir. Paul Valery, bu konuda şunları ifade eder: “Bu soyut görüşü, bu doğa kopyacılığından kaçışı seviyorum. Çünkü bu tutum, sanatçıyı körü körüne taklitten kurtardıktan başka onu, çizginin ve rengin bir çeşit metafiziğine yükseltiyor.”²⁶¹ Tezhip sanatında renkler, birleştiği motiflerle Kur’ân’ın eşsiz belâgatini en güzel, en süslü ve aynı zamanda en saf şekilde görsel plana çıkarır.²⁶²

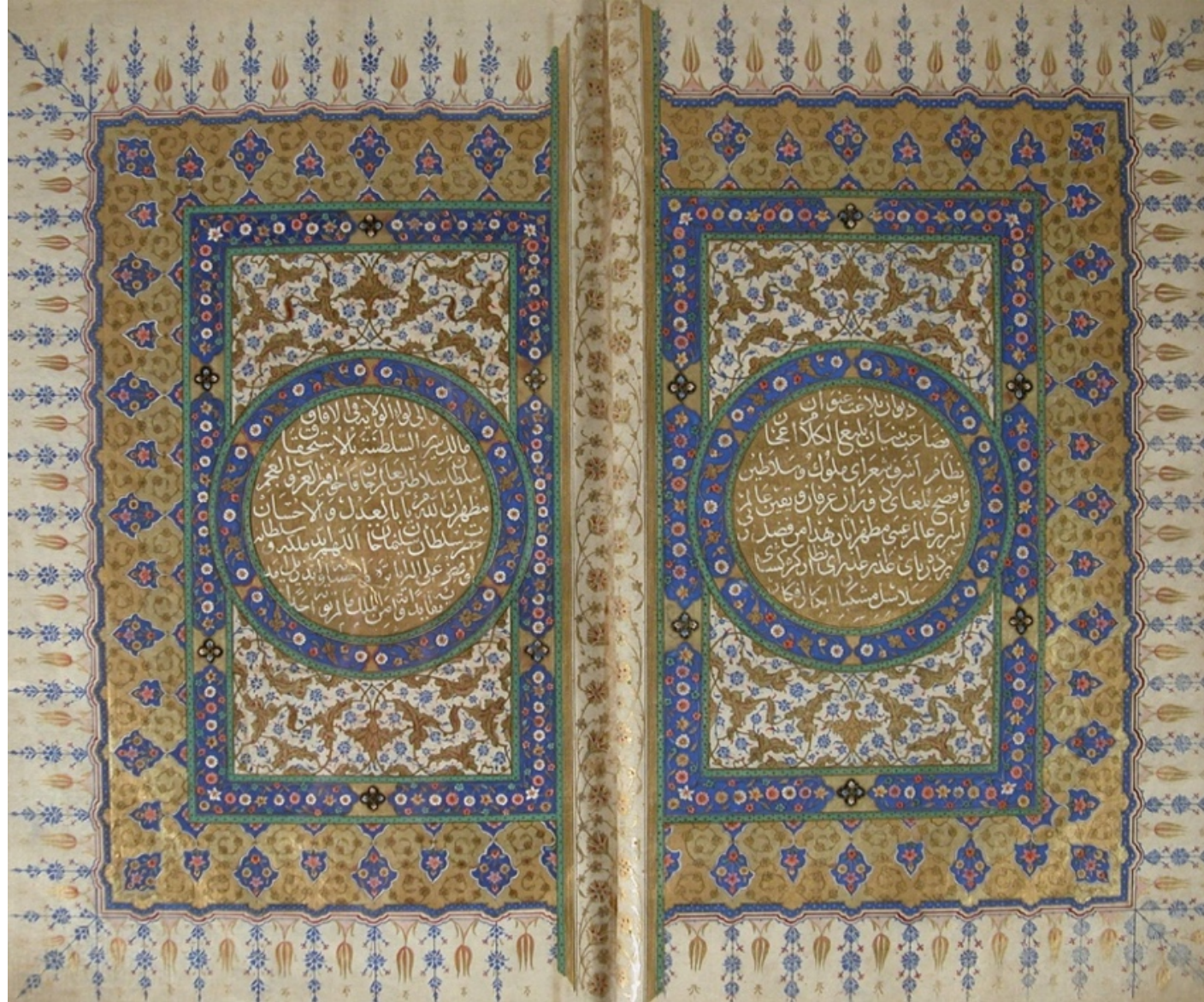
²⁵⁸ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 164.

²⁵⁹ Ali Rıza Özcan, “Tezhip Tasarım Kurgusu”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 483.

²⁶⁰ İnci A. Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2018, s. 127.

²⁶¹ İnci A. Birol, “Türk Tezhip Sanatında Desen”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 492.

²⁶² Turan Koç, *a.g.e.*, s. 164.



Resim 31: Serlevha sayfası, müzehhip Karamemi, 16. yüzyıl, İÜK, (R. Muhibbî Divanı, Faruk Taşkale).

Selçuklu sanatında çokça kullanılan hayalî figürler, “geniş tabanlı bir inanç sisteminin beslediği zenginliklerin göstergesi olarak çeşitlilik kazanmıştır.”²⁶⁷ Fakat 14. yüzyıl sonrası önemini yitiren efsanevî hayvan motifleri, yerini diğer tezyinî motiflere bırakmıştır. Burckhardt bu hayalî motiflerden oluşan tezyinatın, bilinç ve bilinçsizlik arasında, yani algılamamanın sınırında var olduğunu söyler. Bu tür motiflerin en güzelleri bugün Berlin Pergamon müzesinde bulunan Mşatta duvarında görülür (R. 31).²⁶⁸ Fakat, bu dönemin tezhiplenmiş eserlerinde bu motifler kullanılmamıştır.²⁶⁹



Resim 33: Mschatta duvarının sol kısmında bulunan efsanevî hayvanlar, Ürdün/Mschatta, 743 – 744, (R.: Staatliche Museen zu Berlin Preußisches Kulturbesitz Museum für Islamische Kunst, [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=24&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=35](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=24&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=35), 05.05.2019).

²⁶⁷ Selçuk Mülayim, *a.g.e.*, s. 177.

²⁶⁸ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 41.

²⁶⁹ Ali Rıza Özcan, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 239.

Kaynağı belli olan bu motifler dışında bir de tartışmalı olan bulut, çintemânî, münhani ve rûmî motifleri vardır. Geometrik desenler ise bu iki grubun dışında bir grup oluşturur. Konumuz itibariyle, motiflerin gruplandırmasını üslûblaştırılmış motifler ve soyut motifler olarak iki gruba ayırdık.

5.2.1. TEZHİP SANATINDA KULLANILAN ÜSLÛBLAŞTIRILMIŞ MOTİFLER

Tezhip sanatında erken dönemden itibaren üslûblaştırılarak kullanılan motifler hayvan motiflerinden çok bitkisel motiflerdir. Emevî döneminin sanatında “akantüs yaprakları, palmetler, asma yaprakları, üzüm salkımları, nar, lotus çiçeği ve Geç Antik ve Sâsânî çıkışlı motifler kullanılmıştır.”²⁷⁰ Palmet, gül tomurcuğunun üslûblaştırılmasıyla oluşmuş üç parçalı bir motiftir.²⁷¹ Suriye ve Mısır etkisi taşıyan Emevî dönemi tezyinatının en belirgin motifi asma yaprağı ve sapıdır.²⁷²

Dinî eserlerin tezhiplenmesinde “sadece stilize bitki şekillerine izin verilmiştir.”²⁷³ Bu yüzden sanatçı, soyut sanatı ifade etmek için bulduğu yollarda “derinleşmeye ve çeşitlenmeye” yönelmiştir.²⁷⁴ “İslâm inancına göre, insan Yaratan’ına, ‘yoğurularak veya pişerek’ kavuşabilecektir. Bu sebeptendir ki kuş veya yaprak motifi üsluplaştırılarak rûmîye; yani gül tomurcuğu, lâle ve kenger palmete dönüşmüş; gül rozet ya da hataî şeklini almıştır (R. 32 – 35).”²⁷⁵ İslâm sanatında çiçek, bitki ve figürlerin yorumlanması, sanatçının gördüğü nesnelere “olduğu gibi” eserine geçirmek yerine, “işleyerek”; Mevlânâ’nın olgunlaşmayı anlatan “hamdım, piştım, yandım” sözünün ifadesiyle, “pişirerek” sunma arzusundan kaynaklanır. Bu nedenle İslâm sanatçısı tabiattaki nesnelere realist bir üslûpta sergilemekten uzak durmuştur. Dünya ve âhiret arasında bir denge sağlayarak Allah’a kavuşmayı dileyen Müslümanın, varlıkla iletişimde kurduğu organik dil nasılsa, İslâm sanatçısı da dünyadaki nesnelere benzer bir iletişimde bulunur ve estetik bir dille Allah’a karşı his ve heyecanını dile getirir. Bunu da ele aldığı motifleri yorumlayarak gösterir.²⁷⁶

²⁷⁰ Nusret Algan, “a.g.m.”, s. 772.

²⁷¹ Nusret Çam, a.g.e., s. 243.

²⁷² Yılmaz Can – Recep Gün, a.g.e., s. 264.

²⁷³ Titus Burckhardt, *Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat*, s. 152. Her ne kadar stilize bitki tezyinatı ağırlıklı olarak tercih edilmiş olsa da nadir de olsa, daha önce bahsedilen Sana Camii Kur’ân sayfalarındaki gibi realist tezhip örneklerinin de bulunduğu dikkate alınmalıdır.

²⁷⁴ Beşir Ayvazoğlu, a.g.e., s. 70.

²⁷⁵ Nusret Çam, a.g.e., s. 94.

²⁷⁶ Aynı eser, s. 95.



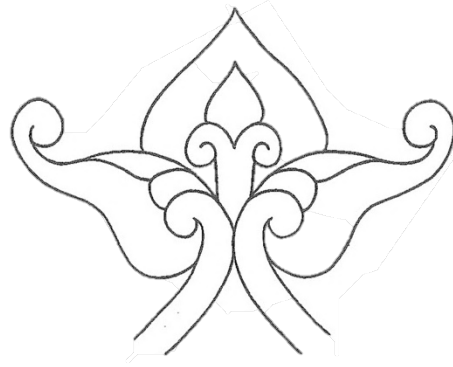
Resim 34: Kamelya çiçeği, (<http://midlandhort.co.nz/product/camellia-black-lace/>, 13.03.2018).



Resim 35: Üsküdar Mihrimah Camii haziresinde bir sandukada gül tezyinatı, (R.: Nusret Çam, *a.g.e.*, s.154).



Resim 36: Palmetin, dolayısıyla tepelik rûmî motifinin esin kaynağı olduğu düşünülen gül tomurcuğu, (R. Kübra Karadeniz).

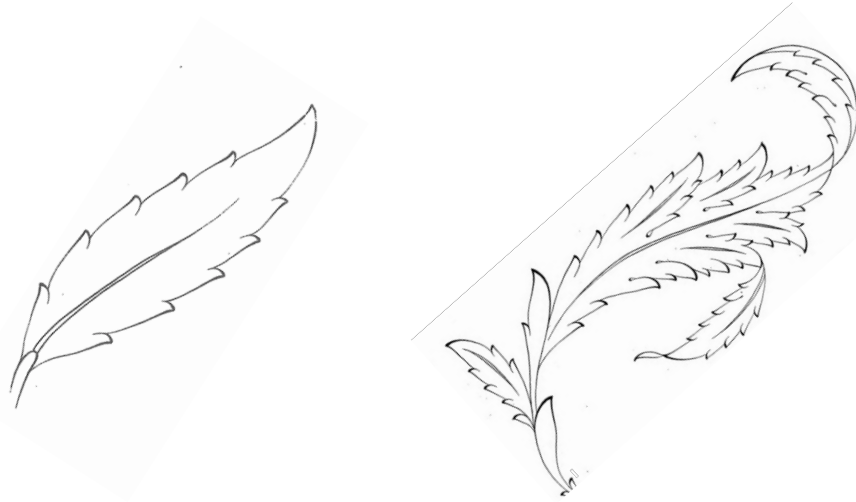


Resim 37: Tepelik rûmî, (R.: İnci A. Birol – Çiçek Derman, *a.g.e.*, s. 201).

İslâm sanatçısı hayal gücünden yararlanarak tabiattan alıp üslûplaştırdığı biçimler sayesinde örneği bulunmayan motifler üretebilmiştir. Bu anlamda sanatçının tabiata ilgi duymaması değil, kendini, tabiattaki biçimlerle sınırlandırmamış olması söz konusudur. Realizm ve Natüralizm yerine üslûplaştırma ve soyutlama yolunu tercih eden sanatçı, dekoratif bitkiler ortaya koymuştur.²⁷⁷ İslâm sanat eserlerinin dekoratif motifleri “Orta Asya’dan veya yerli Çin sanatından alınmıştır.”²⁷⁸ Farklı coğrafyaların bitki örtüsü örnek alınarak İslâm tezyinatının stilize bitki motifleri oluşmuştur.

5.2.1.1. Yaprak Motifi

Üslûblaştırılan bitki motiflerinin en çok kullanılanı yaprak motifidir. Çiçeklere göre daha az üslûblaştırılmışlardır. Sade, tek dilimli ve çok dilimli yapraklar olarak çok farklı biçimlerde görülen yapraklarla *sazyolu* denilen bir üslûp şekillenmiştir. Daha iri olan ve birbirinin içinden geçen sivri uçlu kıvrık hançerî yaprakların içleri de tezyin edilir. Yaprakların bazı hatları kalın tahrirlenir. İlk bakışta göze çarpan bu tahrirler, ritmik bir soyut çizgi kompozisyonu oluşturur. Yaprakların, çiçek motifleri ve hayalî figürlerle bütünleşmesi bu üslûbun karakteristiğindedir. *Sazyolu* üslûbunun en meşhur sanatçısı aynı zamanda ressam olan Şahkulu’dur.²⁷⁹

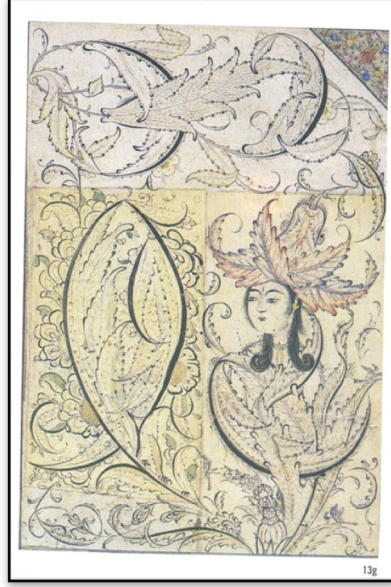


Resim 38: Dilimli yaprak motifleri, Topkapı Sarayı Sünnet Odası mavi çini panodan (sağ)
(R.: İnci A. Birol – Çiçek Derman, *a.g.e.*, s. 25; 36).

²⁷⁷ Selçuk Mülayim, *a.g.e.*, s. 161.

²⁷⁸ İ. Râci Farukî – L. Lâmia Farukî, *a.g.e.*, s. 426.

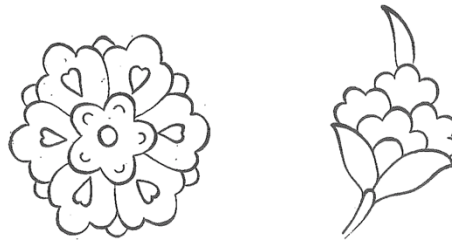
²⁷⁹ Banu Mahir, “Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 379.



Resim 39: Sazyolu üslûbunda yapraklı ve figürlü bir tasarım, ressam Şahkulu, 16. yüzyıl, İÜK, (R.: Faruk Taşkale).

5.2.1.2. Penç ve Goncagül Motifi

Açılmış bir çiçeğin üslûblaştırılmış kuşbakışı hâli olan *penç* motifi, Farsça bir tabirdir. Beş anlamına gelen *penç*, çiçeklerin genellikle beş yapraklı olmasından bu isimle anıldığı söylenir. Bu isimlendirmenin tarihi bir kaynağının bulunmadığını iddia eden Aziz Doğanay, bu çiçekleri, kuşbakışıyla çizilen güller olarak tanımlar.²⁸⁰ Çiçeğin daha tomurcuk olan hâli de üslûblaştırılmıştır ve *goncagül* olarak bilinir. Her iki motif de sade ve çok zengin biçimlerde tasarlanır.



Resim 40: Takkeci Camii cinilerinde altı yapraklı bir penç motifi ve Çinili Camii cinilerinde goncagül motifi, (R.: İnci A. Birol – Çiçek Derman, a.g.e., s. 51; 103).

²⁸⁰ Aziz Doğanay, “Hatâyî Üslubu Motifleri”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 448.

5.2.1.3. Hatâyî Motifi

Kökene Uzakdoğu'ya dayandırılan ve Türklere özgü olan *hatâyî* çiçeği, bitkisel motifler arasında en zengin çeşitli motiftir.²⁸¹ *Hatâyî*, Orta Asya'dan İran'a, oradan da Anadolu'ya gelmiştir; ve Çin'in Hatâ bölgesine ait anlamına gelir. İlham alındığı çiçeğin belirsiz olması²⁸² yüzünden, *hatâyî* bir çiçek motifi isminden çok bir üslûp adı olarak tanımlanmıştır.²⁸³ Dikey olarak kesilmiş bir çiçeğin üslûblaştırılmış hâli diye bilinen *Hatâî* hakkındaki bu bilgi bir galat-ı meşhurdur. Bu motif, "açılmış bir çiçeğin anatomisine, yaklaşık 60° üstten şeffaflaştırılarak bakıp, üsluba çekilmesiyle meydana getirilen bir nakış türüdür."²⁸⁴ Çiçeğin katmanlardan oluştuğunu söyleyen Doğanay, çiçeklerden kesit alınmasının söz konusu olmadığına dikkat çeker.



Resim 41: Edirne camii cinilerinde hatâyî motifi, (R. İnci A. Birol – Çiçek Derman, a.g.e., s. 83).

5.2.1.4. Münhani Motifi

Üslûblaştırılan ve tartışmalı bitki motiflerinden kabul edilen bir motif de *münhanidir*.²⁸⁵ Selçuklu döneminde sevilerek kullanılmış olan ve 11. – 15. yüzyıl arasında kendini gösteren *münhani*, eğri anlamına gelir. Orta Asya sanatlarında en erken örneğine Uygurlarda rastlanır. *Münhani*, 8. ve 9. yüzyılda rûmî motifleriyle birlikte kullanılmıştır; bu yüzden iki motif arasında ayırım pek mümkün olmamıştır.²⁸⁶ Birbirine yapışık eğriler biçiminde sırt sırta tasarlanıp kendine has nüanslı olarak renklendirilen *münhani*, rûmîlerin ve kuş kanatlarının

²⁸¹ Yılmaz Can – Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, s. 262.

²⁸² İlhan Özkeçeci – Şule Bilgin Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip*, Yazıgen Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 76.

²⁸³ Aziz Doğanay, "Hatâyî Üslubu Motifleri", s. 437.

²⁸⁴ Aynı makale, s. 440.

²⁸⁵ Zeren Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", s. 251.

²⁸⁶ İnci A. Birol – Ç. Derman, a.g.e., s. 175. Ayrıca bk. Hatice Aksu, "Türk Süsleme Sanatı Motiflerinden Rûmî ve Münhani", *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 454.

iç kısımlarındaki ayrıntılara benzetilir.²⁸⁷ Ayrıca rûmî motifinin iç bünyesini süsleyen tohumlar da münhaniye benzetilir.²⁸⁸ Bu yüzden *münhanilerin*, rûmî ile aynı kaynaktan esinlendiğine değinen İnci A. Birol, *münhaninin*, *hatâyî* gibi, bir motiften çok üslûb olarak değerlendirilmesi gerektiğini söyler.²⁸⁹



Resim 42: Renkli bir münhani motifi örneği, ve birbiri ardına çizilen münhani eğrileri, (R.: Azade Akar – Cahide Keskiner, *Türk Sğsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul 1978, Resim V (sol); İnci A. Birol – Çiçek Derman, *a.g.e.*, s. 176 (sağ)).

5.2.1.5. Çintemâni

Kaynağı tartışmalı olan motiflerden *çintemâni*, iki farklı geometrik formun sentezinden oluşan bir motiftir. Üç yuvarlak noktanın altında yatay iki dalgalı çizgiden oluşan bir üçgen şeklini andırır. Üstteki yuvarlakların içleri de noktalıdır bu yüzden bir hilal görüntüsü belirir. Dalgalı yatay çizgiler şimşek, bulut, dudak ya da kaplan postu olarak yorumlanır.²⁹⁰ Farklı isimlerle anılan *çintemâni*'nin üç noktası, Çinlilerin ve Japonların tama adını verdikleri ve Buda'nın üç kutsal vasfının sembolü olduğu söylenir. Bu yüzden başlarda *Çin tamanı* diye anılan motifin zamanla *çintemâni*'ye dönüşmüştür. Orta Asya kökenli olduğu düşünülen ve hayvan postlarını hatırlattığı söylenen motif, uğur getiren koruyucu bir tılsım kabul edilir.²⁹¹

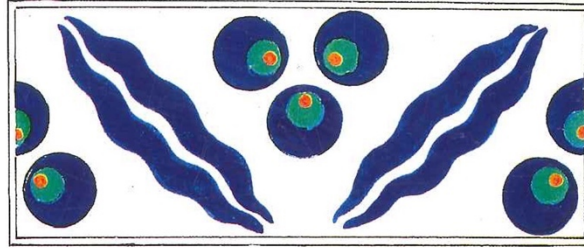
²⁸⁷ Hatice Aksu, "Türk Süsleme Sanatı Motiflerinden Rûmî ve Münhani", s. 463. Ayrıca bk. İlhan Özkeçeci – Şule Bilgin Özkeçeci, *a.g.e.*, s. 128.

²⁸⁸ Hatice Aksu, "a.g.m.", s. 463.

²⁸⁹ İnci A. Birol, "Türk Tezhip Sanatında Desen", s. 497.

²⁹⁰ İnci A. Birol, "Türk Tezhip Sanatında Desen", s. 499.

²⁹¹ İlhan Özkeçeci – Şule Bilgin Özkeçeci, *a.g.e.*, s. 116.



Resim 43: Çintemâni motifi, (R.: Cahide Keskiner, *Türk Motifleri*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul 1978, s. 136).

5.2.1.6. Çin Bulutu

16. yüzyılda, özellikle Safevî Dönemi Şiraz tezhiplerinde görülen²⁹² ve Osmanlı sanatına II. Bayezid döneminde giren *Çin bulutunun*, Çin'den geldiği söylenir.²⁹³ Bulutların üslûplaştırılmasıyla elde edildiği söylenen motif, Uzak Doğu kaynaklı olması itibariyle de bazı şekilleri gökyüzünün koruyucusu olan ejderler ya da ejderlerin burnundan çıkan buharın üslûplaştırılmış hâli sayılmıştır.²⁹⁴ Nitekim ince ve çok kıvrımlı olan bulutlar, ejderha motifi olarak anılmaktadır.²⁹⁵ Daha çok sembol niteliği olan bulut motifi, gökyüzü ve semavî varlıkları temsil ettiği gibi, minyatürlerde savaş sahnelerindeki hareketliliği yansıtmak için kullanılmış, atların ayaklarından çıkan toz bulutları olarak yansıtılmıştır.²⁹⁶ Bu yorumlar dışında, *çîn* kelimesinin farsça kıvrım anlamına gelmesi ve bulut motifinin özelliğinden olması ve motifin Fars coğrafyasından gelmesi bu şekilde isimlendirilmesinin nedenlerinden sayılır.²⁹⁷

14. yüzyıldan itibaren bitkisel tezyinat geometrik kompozisyonların yerini almaya başlamıştır.²⁹⁸ Osmanlı döneminde, Selçuklu sanatının uzantısı sayılan rûmî tercih edilmiş ve zamanla bitkisel kompozisyonlar yaygınlaşmış ve 16. yüzyılda dönemin karakteristik üslûbu olmuştur.²⁹⁹ Bu durumda da natüralizm söz konusu olmayıp, detayları paranteze alınarak üslûplaştırılan bitkisel motiflerle “çok farklı bir gerçekliğin ifadesi” yansıtılmaya

²⁹² Zeren Tanındı, “a.g.m”, s. 260.

²⁹³ Seher Aşıcı, “Kitap Dostu bir Sultan: Fatih”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 316.

²⁹⁴ Aziz Doğanay, “Bulut Motifi”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 468 – 469.

²⁹⁵ Cahide Keskiner, *Türk Motifleri*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul 1978, s. 111.

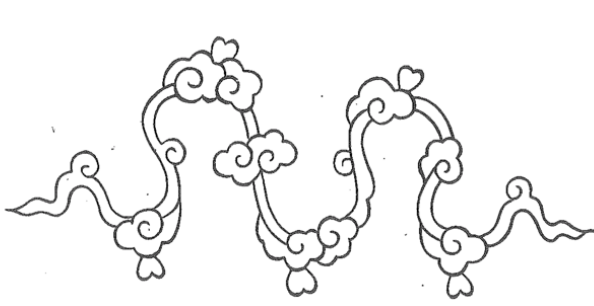
²⁹⁶ Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu AKM, Ankara 1995, s. 74.

²⁹⁷ Aziz Doğanay, “Bulut Motifi”, s. 469.

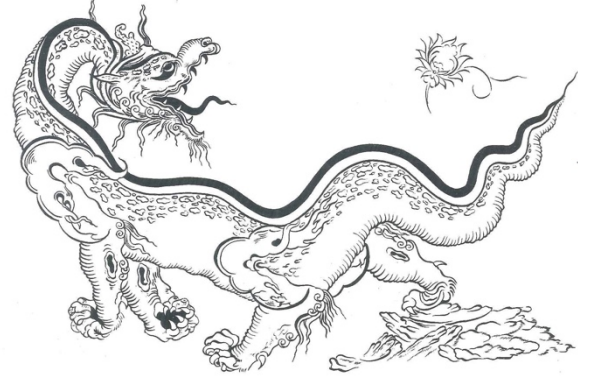
²⁹⁸ Selçuk Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982, s. 79.

²⁹⁹ Yılmaz Can – Recep Gün, *a.g.e.*, s. 265.

çalışılmıştır.³⁰⁰ İslâm inancında tüm varlık Allah'ı zikreder. Tezhip sanatında en güzel şekline ulaşan ve ritmik bir şekilde birbirini takip eden çiçek motifleri, Allah'ı zikir ediyor izlenimini verir ve görenleri zikre sevk edebilir ve yaptığı bahar çağrışımıyla mutluluk ve huzur kaynağı olur. Soyut geometrik motiflerin ana unsuru olan rûmî'nin bitkisel karşılığı üslûblaştırılmış motiflerdir. Her iki üslûb somuttan soyuta doğru kaçışın ve İslâm düşüncesinin sonucudur.³⁰¹



Resim 44: III. Mahmud Tuğra levhasında çin bulutu, Topkapı Saray Müzesi, (R.: İnci A. Birol – Çiçek Derman, *a.g.e.*, s. 159).



Resim 45: Sazyolu üslûbunda bir ejderha, Bibliotheque Nationale, 4112, 1640 – 1648, (R.: Cahide Keskiner, *a.g.e.*, s. 63).

5.2.1.7. Yarı Üslûplaştırılmış Çiçekler

16. yüzyıldan itibaren nakkaş Karamemi'nin ilk defa kullandığı yarı natüralist çiçekler, etkisini 18. yüzyıla kadar sürdürmüş yarı üslûblaştırılmış çiçekler olarak tanımlanır. Bahar dalları, güller, sümbüller, karanfiller, lâleler ve hançer yaprakları vb. çiçeklerden oluşan üslûb, sanatçıların hem sarayın bahçesinden esinlendiklerine hem tabiata olan sevgilerine bağlanmıştır.³⁰² Karamemi, çiçeğin özündeki gizli güzelliği keşfederek, ona asıl karakterini veren çizgiyi yakalamış ve üslûblaştırma işlemini başarıyla ortaya koymuştur.³⁰³ Çiçeğin karakteri bozulmadan, yani tanınacak şekilde üslûblaştırılan çiçekler, dairesel kompozisyon yerine, tek bir çıkış noktasından, bir buket gibi kendi sapı üzerinde yan yana ve üst üste yükselerek tasarlanırlar.³⁰⁴

³⁰⁰ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 114.

³⁰¹ Yılmaz Can – Recep Gün, *a.g.e.*, s. 262.

³⁰² Zeren Tanındı, "a.g.m.", s. 264. Ayrıca bk. Gülbün Mesara, "Kanunî Sultan Süleyman'ın Sernakkaşı Karamemi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 364.

³⁰³ Aziz Doğanay, "Hatâyî Üslubu Motifleri", s. 444.

³⁰⁴ İlhan Özkeçeci – Şule Bilgin Özkeçeci, *a.g.e.*, s. 90.



Resim 46: yarı üslûplaştırılmış çiçek tezhipleri, 16. yüzyıl, İÜK, (R. Muhibbî Divanı, Faruk Taşkale).

5.2.1.8. Natüralist Çiçekler

Üslûblaştırılan çiçeklere karşın 18. yüzyılda gelişen natüralist çiçeklerin üstadı Ali Üsküdarî'dir. Bu çiçekler, *Türk Rokokosu* adı altında 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın sonuna kadar etkisini sürdürmüş ve en çok gül motifi kullanılmıştır.³⁰⁵ 19. yüzyılda bu çiçeklere vazo, kurdele, buket ve meyve vb. unsurlar eklenmiştir. Gölgelelenerek renklendirilen motiflerde görülen C ve S biçimleri barok ve rokokonun karakteristik özellikleridir.³⁰⁶ Bu tür çiçekler, tezhip sanatından çok resim sanatında değerlendirilmesi gereken tasarımlardır.³⁰⁷

Tabiattaki nesnelere, sosyal ve kültürel değerlerden ilham alınarak soyut geometrik şekillere ve renk harmonilerine dönüşen stilize motifler, Anadolu'nun rengarenk

³⁰⁵ A. Rıza Özcan, *a.g.e.*, s. 240.

³⁰⁶ Gülnür Duran, "18. Yüzyıl Tezhip Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 406.

³⁰⁷ Aziz Doğanay, "Hatâyî Üslubu Motifleri", s. 443.

çiçeklerinin, hayvanlarının ve başka birçok nesnenin resimsel üslûplaştırılması kabul edilir. Aynı şekilde halı ve kilime dokunan motifler, Anadolu kadınının ruhunun derinliklerinde yaşadığı duyguların yansıması olduğu da söylenir.³⁰⁸ Nitekim bitkisel motiflerin insanla tabiat arasındaki bir ilişkinin simgesi olduğu düşünülür.³⁰⁹



Resim 47: Natüralist üslûpta gül taraması, Ali Üsküdârî, 18. yüzyıl, İÜK, (R.: Faruk Taşkale).



Resim 48: Türk Rokokosu tarzında serlevha tezhibi, 19. yüzyıl, TİEM, (R.: Faruk Taşkale).

³⁰⁸ Yüksel Bingöl, "İslâm ve Modern Sanat", s. 67 – 68.

³⁰⁹ Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s. 176.

Riegl, Doğu sanatının bitki tezyînatının çıkış noktasını geometrik spiral olarak açıklamış ve ilginç bir şekilde çiçek motiflerinin “sadece önemsiz köşe dolguları olarak” spiral desene eklendiklerini ileri sürmüştür.³¹⁰ Halbuki İslâm sanatında, tabiattaki bitkisel şekillerin geometrik bir hal alması, önemli bir işlem olarak karşımıza çıkar. Hedefinde nesnelerin ahengini keşfetmek olan İslâm sanatçısı, üslûplaştırmadan soyutlamaya giderek geometriye ulaşır.³¹¹



Resim 49: Türk Rokokosu tarzında başlık tezhibi, Mustafa Resmi Efendi, 1805, SK Nuri Arlasez bağışı 317, (R.: Faruk Taşkale).

³¹⁰ Wilhelm Worringer, *a.g.e.*, s. 80.

³¹¹ Beşir Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. 109.

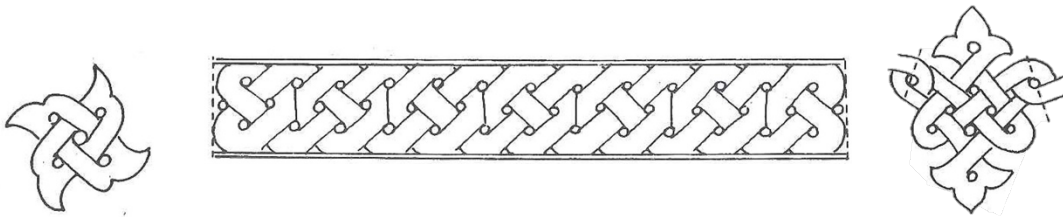
5.2.2. TEZHİP SANATINDA KULLANILAN SOYUT MOTİFLER

5.2.2.1. GEOMETRİK DESENLER

Tabiattan çok bir düşünceyi soyut olarak yansıtmayan çalışan İslâm sanatları, bitkisel tezyinattan çok geometrik desenlerle bunu başarmıştır. Başka hiçbir sistemin, evren karşısındaki saygısını bu denli güçlü tasarımlarla yansıtamadığı bir gerçektir.³¹²

Birçok sanat alanında kullanılan geometrik tezyinat, İslâm öncesi dönemde, Uygurlarda, Selçuklu ve Beylikler döneminde kullanılmıştır. Osmanlı da etkisinin zayıfladığı görülen geometrik desenler en yaygın ve gelişmiş dönemini Selçuklularda yaşamıştır.³¹³

Tezhipli kompozisyonlarda bitkisel ve rûmî kompozisyonları için bir çerçeve işlevi gören ve paftalara ayıran geometrik desenler, sonsuz karakterli kompozisyonlar ve bundan gelişen bordürler ve merkezî kompozisyonlar olarak çeşitli şekilde tasarlanırlar. Başlangıcının ve sonunun nerede olduğu belli olmayan sonsuz karakterli kompozisyonlar, sürekli genişleyerek sonsuza giden örgülere benzetilir. Bordürlerde görülen geometrik desenler, sonsuz örgülerin belirli kısımlarından oluşurken, merkezî kompozisyonlar, yayılması önlenmiş kapalı tasarımlardır.³¹⁴ Tezhip sanatında bordürlerde görülen geometrik geçmelere *zencerek/zencirek* denir. Noktalama ve çizgilerden oluşan geçmeler dışında, düğüm motifi de çok kullanılır. Bazı Uygur ve Selçuklu eserlerinden yola çıkarak, *zencerek düğümlerinin* yılan ve ejder kıvrımları olduğu iddia edilir. *Saadet sembolü* diye bilinen, bir de saadet düğümü vardır. 15. – 16. yüzyıl Osmanlı tezyinatında görülen düğüm (ukde) Arapça'da bir bilinmezlik ve problemin ifadesidir.³¹⁵



Resim 50: Anadolu Selçuklu döneminden düğüm motifleri, 13. yüzyıl, (R.: Cahide Keskiner, *a.g.e.*, s. 126).

Altan ve üstten geçen şeritler ve çeşitli dönüşler, kırılmalar ve köşeler oluşturarak yüzeye hareket kazandıran geometrik desenler, kendini tekrar eden çokgen ve dairesel yıldızlardan oluşan kompozisyonlardır. Yıldız ışınlarını andıran kollarıyla bu desenler bir patlama, bir

³¹² Selçuk Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, s. 172.

³¹³ İlhan Özkeçeci – Şule Bilgin Özkeçeci, *a.g.e.*, s. 104.

³¹⁴ Selçuk Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, s. 70.

³¹⁵ İlhan Özkeçeci – Şule Bilgin Özkeçeci, *a.g.e.*, s. 109.

doğuş gibi etkiler uyandırır. Yüksek bir matematik ve geometri ile zekice tasarlanan geometrik desenler, görenlere evreninin ve hayatın içindeki mükemmel düzeni hatırlattığı söylenir.³¹⁶

Tevhid ve uhreviyatın soyut bir mertebeye taşıdığı İslâm sanatında, tabiattan alınan şekillerin yerini geometrik şekiller alır. Burada iki türden bahsedilir: “eğrisel çizgiler ve diğer düz çizgiler geometrisi [...]”³¹⁷ Wilhelm Worringer’e göre, Doğu’nun geometrik kompozisyonları düz “çizgisel soyut bir karaktere sahiptir” ve organik olana geçişi sağlayan bütün yuvarlak, eğri çizgiden kaçınır. Çünkü, eğri çizgi, düz çizgiye göre natüralist üslûba daha yakındır.³¹⁸

³¹⁶ Aynı eser, s. 104 – 105.

³¹⁷ Hashim Cabrera, *a.g.e.*, s. 127. Detaylı bilgi için bk. aynı eser, s. 129 – 144.

³¹⁸ W. Worringer, *a.g.e.*, s. 72.



Resim 51: Memluk döneminden bir Kur'ân zahriyesi, 14. yüzyıl, (F.: https://dl.wdl.org/8936_1_7.png, 21.07.2018).

İslâm tezyînî sanatlarında kullanılan geometrik şekillerin tabiatı temsil çabası yoktur; daha çok İslâm inancındaki temel düşünceyi temsil eder ve derinliğini de bu inancı temsil gücünden kazanır. Dünyanın gerçek olmadığını vurgulayan ve çokluk içinde birliği en güzel şekilde ortaya koyan³¹⁹ geometrik kompozisyonlar, “*tevhid* esasını anlatmak için başlangıcı ve sonu olmayan ve sonsuz etkisi veren” en iyi üslûptur.³²⁰ Farukî soyutlamanın özelliklerini altı kategoriyle tanımlar. Ona göre,

1. İslam sanatının sonsuz olan desenleri soyutu ifade eder. Buna göre sonsuzluğu ifade eden unsurların aynı zamanda soyutu da ifade ettiği anlamı çıkar.

2. Bir kompozisyonun modüler yapısı birleşen çok sayıda parçadan oluşur. Bu küçük desenler tek başına bir anlam ifade ettikleri gibi, daha büyük bir tasarımın bir parçası da olabilirler ve sonsuzluğu vurgularlar.

Sonsuzluğu vurgulayan 3. özellik birbirini takip eden kombinasyonlardır. Bu kombinasyonlar küçükten hep daha büyüğe doğru ya da tersi şeklinde olabilir. Böylece birbirlerinin özelliklerini yok etmezler.³²¹ Hatta birbirlerini var ettikleri söylenebilir. El ele tutuşmuş, birbirlerinden güç alan ve aynı anda aynı şeyi haykıran birlik gibi dururlar.

Bir sanat eserinin sonsuzluk etkisini oluşturan 4. özellik “yüksek seviyede bir tekrarlılıktır.” Birbirini takip eden kompozisyonların tekrarları kullanılarak, parçaların tek başına var olup diğerinin önüne geçmesi ve öncelenmesi engellenir. Bu sayede soyutlama güçlendirilir.³²²

5. Üstteki özellik dolayısıyla ortaya çıkan kompozisyon statik değil, dinamik bir karaktere sahip olur.³²³

6. özellik de karmaşıklığıdır.³²⁴

Bu altı özelliğin arketipi Kur’ân-ı Kerîm’dir. Atıfların ve tekrarların yapıldığı ayetler okuyucuyu “soyutlanmış duygularla harekete geçirir.”³²⁵ Tevhid düşüncesini yansıtan geometrik desenlerin, her yeni birleşimde birliği ve birlemeyi gerçekleştirerek, bir üst aşamaya geçip mutlak Vahdet’e ulaşmaya çalıştığı söylenir. Yani, tüm geometrik parçalar

³¹⁹ T. Koç, *İslâm Estetiği*, s. 49.

³²⁰ İ. Râci Farukî – L. Lâmia Farukî, *a.g.e.*, s. 186.

³²¹ *Aynı eser*, s. 187 – 188.

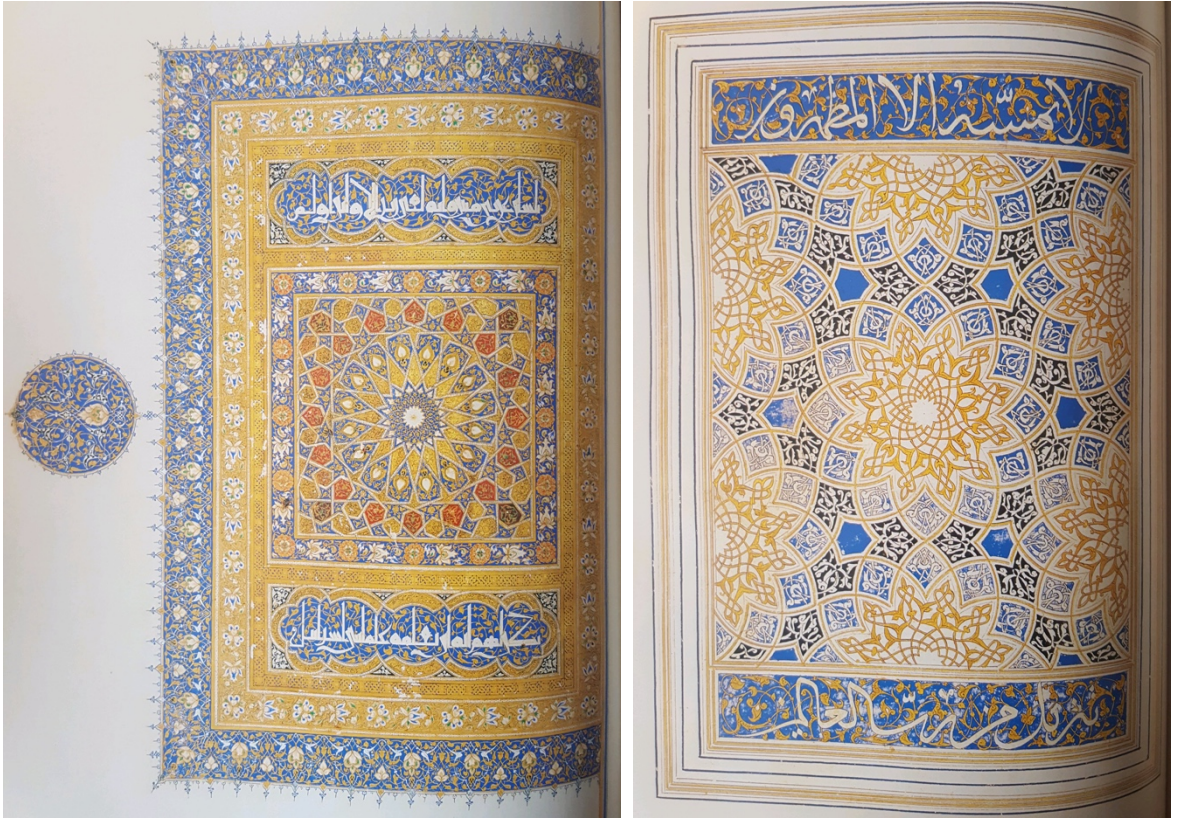
³²² İ. Râci Farukî – L. Lâmia Farukî, *a.g.e.*, s. 188 – 189.

³²³ *Aynı eser*, s. 191.

³²⁴ *Aynı eser*, s. 193.

³²⁵ İ. Râci Farukî – L. Lâmia Farukî, *a.g.e.*, s. 193. Kur’ân’ın altı özelliği için bk. *aynı eser*, s. 193 – 196.

bir araya gelerek “kendilerini aşan, anlamlı kılan ve düzenleyen bir bütünde birleşirler.”³²⁶ Dolayısıyla, düşüncede ve uygulamada, onu oluşturan parçalarından önce gelen bütün, birliğin çokluğa, bütünün de parçalara hâkim olduğunu ortaya koyar. Seyyid Hüseyin Nasr, tüm geometrik kompozisyonları, her yerde bulunan fakat hiçbir yerde görülmeyen bir noktaya bağlayarak, o noktadan yayıldıklarını ifade eder.³²⁷



Resim 52: Geometrik kompozisyonlu Kur'an zahriye sayfaları, (R.: Martin Lings, *Kur'an Hat ve Tezhibinden Parıltılar*, s. 84; 124).

Aynı zamanda geometrik desenlerdeki dairesel hareket, ideal bir dış âlemin kusursuz sistematiğini de yansıtır.³²⁸ Tabiattaki bir şekli ifade etmekten çok bir duygu uyandıran³²⁹ geometrik kompozisyonlar, İslâm metafiziğinin en güçlü ifade tarzlarından birini ortaya koymuştur.³³⁰ Geometrik karakterli İslâm sanatı, matematik bilimini Doğu, İran ve

³²⁶ S. Hüseyin Nasr, *İslâm Sanatı ve Manevîyatı*, s. 94.

³²⁷ Aynı eser, s. 98.

³²⁸ Selçuk Mülayim, *a.g.e.*, s. 160.

³²⁹ Aynı eser, s. 178.

³³⁰ Beşir Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. 111.

Hindistan'dan almıştır. İbn Sina'nın sınıflandırmasına göre, matematik ve geometri yüce olanla (dini bilgi) aşağı olanın (dünya bilimi) arasında arabulucu bilimlerdir.³³¹

İslâm düşüncesindeki akıl etme yöntemi, soyut bir akıl yürütme işlemidir ki, kusursuz geometrik kompozisyonların doğmasına sebep olmuştur.³³² İslâm dünyasında kullanılan yıldız ve çokgen gibi geometrik şekillerden oluşan kompozisyon sistemi, Ernst Grube'ye göre "soyutlamaya olan genel ihtiyaçtan doğmuştur."³³³

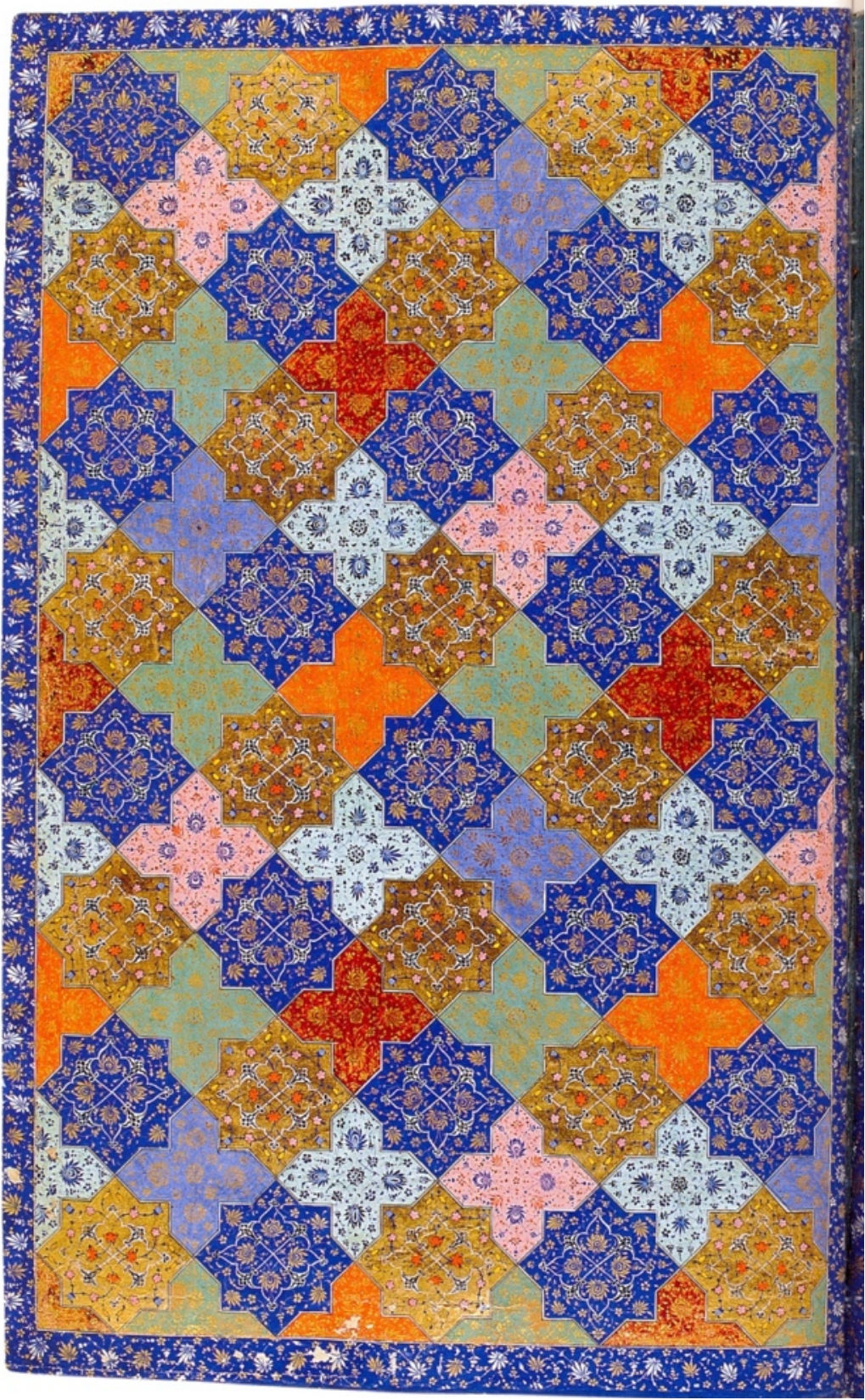


Resim 53: Geometrik desenli bir Kur'ân sayfası, Muhammed b. Taceddin Haydar Müzehhip Şirazî, 1561 – 1562, TSMK E. H. 67, y. 248 b, (R.: Yonca Eracar Bacak).

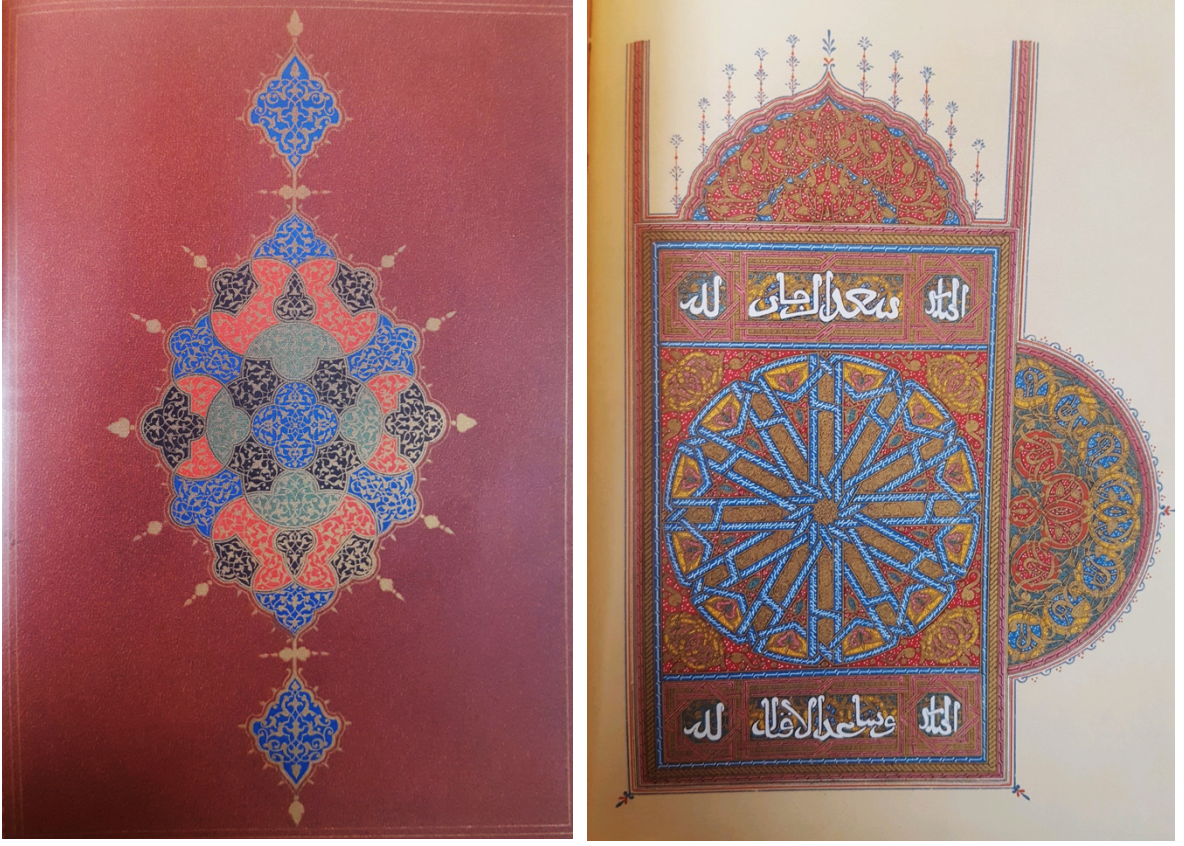
³³¹ Selçuk Mülayim, *a.g.e.*, s. 149.

³³² S. Hüseyin Nasr, *a.g.e.*, s. 147.

³³³ Sabine Hageman-Ünlüsoy, "Türkiye'de Modern Sanat ve İslâm Estetiği", s. 36.



Resim 54: Geometrik desenli bir Kur'ân zahriye sayfası, Muhammed b. Taceddin Haydar Müzehhip Şirazi, 1572 – 1586, TSMK E. H. 48, 1 b, (R.: Yonca Eracar Bacak).



Resim 55: Geometrik kompozisyonlu Kur'an zahriye sayfaları, (R.: E. Prisse D'avennes, *Oriental Art*, 2016, s.379; 427).

Eserlerde metnin yerini alan tezhip tasarımları, bir resim gibi çerçevenilmiş ve kitapla ilgili algıyı da değiştirmiştir. Tezhipli sayfalar “hem ilgili sayfaya hem de kitabın bütünselliğine işaret ederek eseri paha biçilmez bir obje haline getirir.” “Kitaptaki geometrik düzen,” bir taraftan “izleyicinin gözlerini [...] uyaran” bir taraftan da “disipline eden kozmik bir işaret sistemi” halini alır.³³⁴ Tezhipli eserler özel bir meditasyon etkisi yaratırlar ve Allah’a yönlendirirler. Oleg Grabar, hat ve tezyinatın “bir ‘meditatio’ ya da aracılık görevi” üstlendiğini söyler.³³⁵ Kitabın bu iki unsuru “görünürlüğün ve görünmezliğin, varlığın ve yokluğun sınırında yan yana durur, ama birbirlerinin saflığını bozmazlar.”³³⁶ Belting, İslâm sanatçılarının, bu sayede algıyı duyulardan arındırıp içsel imgelere yönlendirmeyi bir görev olarak benimsediklerini ifade eder.³³⁷

³³⁴ Hans Belting, *Floransa ve Bağdat*, s. 79 – 82.

³³⁵ Oleg Grabar, *The Meditation of Ornament*, Princeton University Press, Princeton 1992, s. 98.

³³⁶ Hans Belting, *a.g.e.*, s. 82.

³³⁷ Aynı yer.

5.2.2.2. RÛMÎ KOMPOZİSYONU

Rûmî, Selçuklular zamanında Anadolu'nun *Rûm diyarı* olarak anılması ve burada gelişip yayılması sebebiyle bu ismi almıştır.³³⁸ Orta Asya'da İslimi³³⁹ olarak bilinen rûmî, arabesk diye de bilinir. *Arap tarzı* anlamına gelen bu terimi, batılı araştırmacılar, rûmî kompozisyonlar ve girift olan bütün İslâm tezyinatı için kullanmıştır.³⁴⁰ Terimi, ilk defa 1893 yılında Alman araştırmacı Alois Riegl (1858 – 1905) *Stilfragen – Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Süslemenin Üslûb Sorunları – Süslemenin Tarihiyle İlgili Esaslar) adlı eserinde kullanmıştır.³⁴¹ Batılılar, girift tezyinatla Arap ülkelerinde tanıştıkları için *arabesk* demişlerdir. Celal Esad Arseven'e göre, *arabeske* benzeyen tezyinatın ilk örnekleri Avrupa'ya göçen Orta Asyalı Sakalar ve Sarmatlarda görülür.³⁴² İslâm toplumları hiçbir zaman kendi sanatlarını arabesk olarak tanımlamamıştır.³⁴³ Fakat günümüzde, doğulu araştırmacıların da kullandıkları genel bir isim kabul edilen arabesk, geniş anlamda üslûblaştırılmış bitki motifleriyle yapılan tezyinatı ve matematiksel hesaplamalarla yapılan girift tezyinatı ifade eder.³⁴⁴

Rûmî kompozisyonunun kaynağının tartışmalı olduğunu ifade etmiştik. Batılı araştırmacılara göre bitkisel kaynaklı olan rûmî, Grabar'ın ifadesiyle “[...] doğal görünümünden arındırılmış yaprak ve bitki saplarından oluşan ve sekizinci yüzyılın sonlarından başlayarak geliştirilen bir bezemeye verilen addır.”³⁴⁵ Kıptî ve Sâsânî sanatında bitkisel desen tasarımlarından oluşan dekorasyonlardan geldiği de söylenir. Ortadan bölünmüş palmet motifinin değişmiş hali olduğu iddia edilen rûmî, daha sonra stilize bitki ve figürlerin birlikte kullanımıyla geliştirilmiş ve çeşitlenmiş, dengeli soyut şekiller ağı olarak tanımlanır. Rûmî kompozisyonları saf geometrik şekillerle birlikte iç içe tasarlanır.³⁴⁶

Bitki şekilleriyle yapılan rûmî kompozisyonu, “sarmaş dolaş yaprakları ve birbirine sarılarak uzanıp giden dallarıyla” üslûblaştırılmış asma dalından aldığı söylenir.³⁴⁷ Rûmî motifinin bitkisel kaynaklı olduğunu savunan en önemli eser *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*'dir. Fakat rûmî'nin bitkisel kaynağından önce hayvansal karakteri olduğuna ve zamanla kaybolduğuna

³³⁸ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 244.

³³⁹ Hatice Aksu, “Türk Süsleme Sanatı Motiflerinden Rûmî ve Münhani”, s. 451.

³⁴⁰ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 239.

³⁴¹ Sabine Hagemann-Ünlüsoy, “a.g.m.”, s. 39.

³⁴² C. Esad Arseven, “Arabesk”, *Sanat Ansiklopedisi*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1975, c. 1, s. 93.

³⁴³ Selçuk Mülayim, *a.g.e.*, s. 136 – 137.

³⁴⁴ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 91.

³⁴⁵ Oleg Grabar, *a.g.e.*, s. 173.

³⁴⁶ Marshall Hodgson, *İslâmın Serüveni*, s. 560. Ayrıca bk. Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 94.

³⁴⁷ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 92.

değiniştir.³⁴⁸ Erken devir İslâm sanat eserlerinin birçoğunda (Mşatta Sarayı, Kubbetü’s-sahra) karşımıza çıkan “asma, *hayat ağacını* hatırlattığı gibi rûmî kompozisyonunda kenger ve hurmayla birlikte” tasarlanmış; üzerine üzüm, nar, çiçekler ve Yunan dünyası ve Helenizm’e ait çam kozalakları³⁴⁹ gibi çeşitli bitkiler yerleştirilmiştir.³⁵⁰ Burckhardt, üslûblaştırılmış rûmî motifinin bir bitki ile ancak uzaktan bir ilgisinin bulunabileceğini söyler.³⁵¹

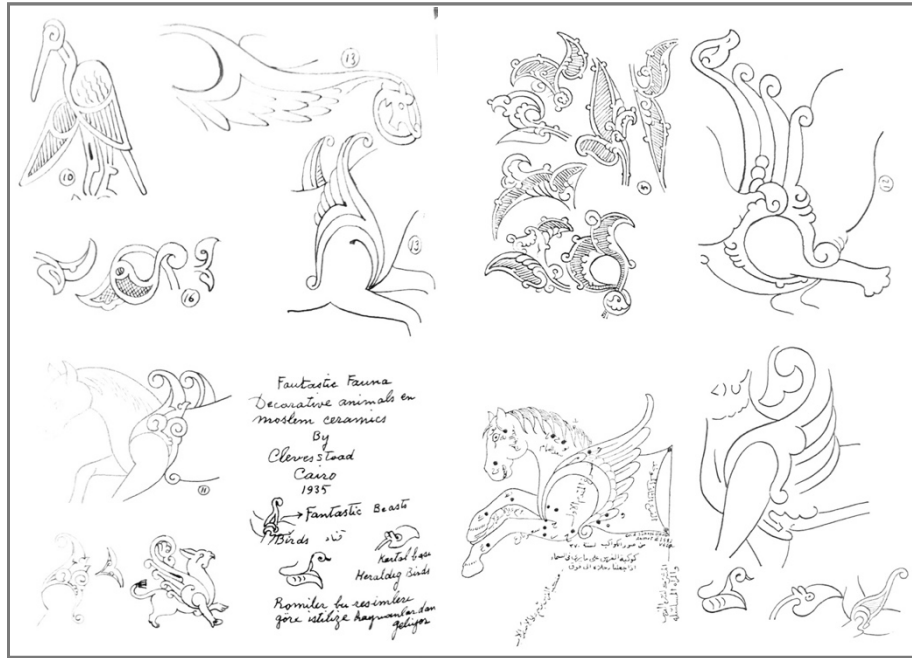
³⁴⁸ İlhan Ovalıoğlu – ve diğerleri, *Osmanlı Mimarisi – Usûl-i Mi’mârî-i Osmânî*, Çamlıca Yayınları, İstanbul 2010, s. 41. Ayrıca bk. H. Aksu, “a.g.m”, s. 458. Eserin belirli bir mimariyi ve ona özgü motifleri ele almasından dolayı, motiflerin tesbitinde yanlışlar yapıldığını söyleyen Celal Esad Arseven şu ifadeleri kullanır: “[...] ne yazık ki bu eserde yalnız câmiler, türbeler ve sebiller bulunduğu ve Osmanlı mîmârîsinin mühim kollarından biri olan sivil mîmârîye dâir bir şey bulunmadığı için mîmârîmizi yalnız bunlardan ibâret sanan ve millî bir san’at yoluna gitmek isteyen mimarlarımız, bu kitaptaki şekil ve motifleri kopye etmek ve onları sivil mîmârî eserlerine de tatbik etmek suretiyle, yanlış bir yoldan gitmişlerdir. Bâhusus bu kitabta Türklerin en esaslı tezyinatı olan rumî bezeme motiflerinin bezelye ve bakla yapraklarından geldiği zan edilerek istalâktit şekillerini tesbîte kalkışılması, san’at ve tezyinat târihimizce büyük bir hatâ olmuştur.” İnci A. Birol – Çiçek Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, s. 13.

³⁴⁹ Hashim Cabrera, *a.g.e.*, s. 133.

³⁵⁰ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 92.

³⁵¹ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 91. Klasik nefis teorisi incelendiğinde, insanda hayvansal ve bitkisel ayırımının yapılmadığı, bu ikisi arasındaki geçişin insanda tabii olarak var olduğu anlaşılır. Rûmî motifinin kökeniyle ilgili tartışmalar felsefî açıdan ele alındığında önemini yitirdiği söylenebilir. Bu konuyla ilgili bu bağlamda daha detaylı incelemeler yapılabilir ve önemli bir tez konusu olabilir. Klasik nefis teorisi ve ruh-beden (bitkisel-hayvansal) ilişkisine dair detaylı bilgi için bk.: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/162654> (24.06.2019); <https://www.sabahulkesi.com/2017/07/01/islam-felsefesinde-nuebuevvvet-teorileri-oemer-tuerker/> (07.07.2019).

Hayvan kaynaklı olduğu iddia edilen görüşe göre rûmî motifine, kuş ve hayalî hayvanların kanatları ilham olmuştur.³⁵² Bugün halen rûmî motifinin kaynağı hakkında ortak bir sonuca ulaşılammıştır.³⁵³ Rûmî'nin esin kaynağı olan hayvanlar, yalnızca tabiatta var olanlar değil, aynı zamanda hayalî hayvanlardır.³⁵⁴ Sophus Müller figürlerin tezyînî alanda kullanımıyla ilgili, hayvanların “genel bir tasavvur olmadan,” tezyinata yansıtılamayacağını, ama bu tür tezyinatın belirli bir hayvanın tasviri de olmadığını söyler.³⁵⁵ İslâm sanatında genel çerçeveye bakacak olursak, bitkisel motiflerin ve hayalî figürlerin temsiline açıkça izin verildiği anlaşılır. Fakat somuttan soyuta doğru bir yöneliş gösteren İslâm tezyinatında, üslûplaştırılmış ve soyut şekiller ağırlıktadır. Figüratif tezyinatda da ortaya çıkan görüntü hayvanların görünüşleri değil, biçim özellikleridir. Bunlar, hayvanlarda bulunan uzuvların birbirine orantıları, gözlerin buruna ya da gagaya orantısı, “kanatların bendenle olan orantısı vb. gibi” özelliklerdir.³⁵⁶ Bu özelliklerden hareketle İslâm sanatçısı, biçimlerini yorumlayarak ve farklı hayvan biçimlerini birleştirerek zengin bir motif hazinesi oluşturur. Dolayısıyla tabiattaki örneklerinden tamamen ayrışan motifler ortaya çıkar (R. 55).



Resim 57: Kanatlı Atname'den Selçuklu dönemi rûmî motifleri, (R.: G. Ünver Mesara –M. Semih İrteş, *Türk Tezyînî Sanatlarında A. Süheyl Ünver ve Yeni Terkipleri*, s. 44-45).

³⁵² Yılmaz Can – Recep Gün, *a.g.e.*, s. 263.

³⁵³ Azade Akar – Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul 1978, s. 19.

³⁵⁴ Hatice Aksu, “a.g.m.”, s. 456.

³⁵⁵ Wilhelm Worringer, *a.g.e.*, s. 67.

³⁵⁶ Aynı yer.

14. yüzyıla kadar yapılan rûmî kompozisyonlarında hangi hayvanların üslûblaştırıldığı/soyutlaştırıldığı görülüyordu. En belirgin örnekler tavşan, kuş ve balık figürleri olarak tanımlanmıştır. 15. yüzyıldan itibaren, rûmî motifi kökeni belli olmayacak derecede soyut bir hâle kavuşmuştur. Göçebe kültürlerin etkisinin de bulunduğu rûmî motifinde, kanat, boynuz, baş ve kuyruk gibi özellikler kullanılmıştır.³⁵⁷ Farklı kültür ve coğrafyalarda her dönemde bir üslûb birliği gösteren ve keçe, metal, ahşap vb. sanat malzemeleri üzerindeki hayvan mücadelelerinden geliştirildiği de düşünülen rûmî motifinin gelişim süreci m. ö. 8. – 4. yüzyılları arasına dayandırılır.³⁵⁸ Günümüze ulaşan en erken rûmî örneği, 9. – 10. yüzyılda Uygurlara ait Bezeklik fresklerindeki bir su canavarının kanatlarında görülür.³⁵⁹

Hat harflerinde bahsedilen tekillik ve sonsuz birleşme biçimleri gibi özellikler rûmî kompozisyonunda (arabesk) da vardır. Tıpkı geometrik kompozisyonlar gibi rûmî kompozisyonu, birlikte çokluğu, çoklukta birliği yansıtan en başarılı soyut sanat biçimi kabul edilir. Ciddi bir düşünme eseri olan rûmî kompozisyonu, belirli bir mantık çerçevesinde matematiksel hesaplarla tasarlanır ve bir ritim içerir. Merkezî bir tasarıma önem vermez.³⁶⁰ Dolayısıyla bu üslûp, sanatçının soyut düşünceye vardığı sanat kabul edilir.

Rûmî desenlerindeki soyutluğun “çağın matematiksel düşüncesinin kavranmasına bağlı” olduğu düşünülür. Özellikle 11., 12. ve 13. yüzyıllar en zengin geometrik kompozisyonların verildiği, aynı zaman da matematik ve hendesenin de en zirvede olduğu dönemlerdir.³⁶¹ Burckhardt’a göre, rûmî kompozisyonundaki geometrik düzeni anlamak için hem birleşim noktalarına bakmak hem de dengeli biçimde birbirinin içine dolanan çizgilerin akışının *okunması* gerekir.³⁶² Oleg Grabar rûmî tezyinatının “gözle görülenle, onun anlamı arasındaki ilişki üzerine sorgulamayı başlattığına” dikkat çeker.³⁶³ İslâm düşüncesini ve yarattığı duyusu en güzel şekilde ifade eden rûmî desenler, İslâm sanatlarının, sonu ve başlangıcı olmayan, görenleri Allah’a yaklaştıran ve ezelî ve ebedîlik duygusunu uyandıran en başarılı soyut sanat kabul edilir.³⁶⁴

³⁵⁷ Hatice Aksu, “a.g.m.”, s. 457.

³⁵⁸ Aynı makale, s. 461.

³⁵⁹ Hatice Aksu, “a.g.m.”, s. 463.

³⁶⁰ İbrahim Coşkun, *a.g.e.*, s. 177.

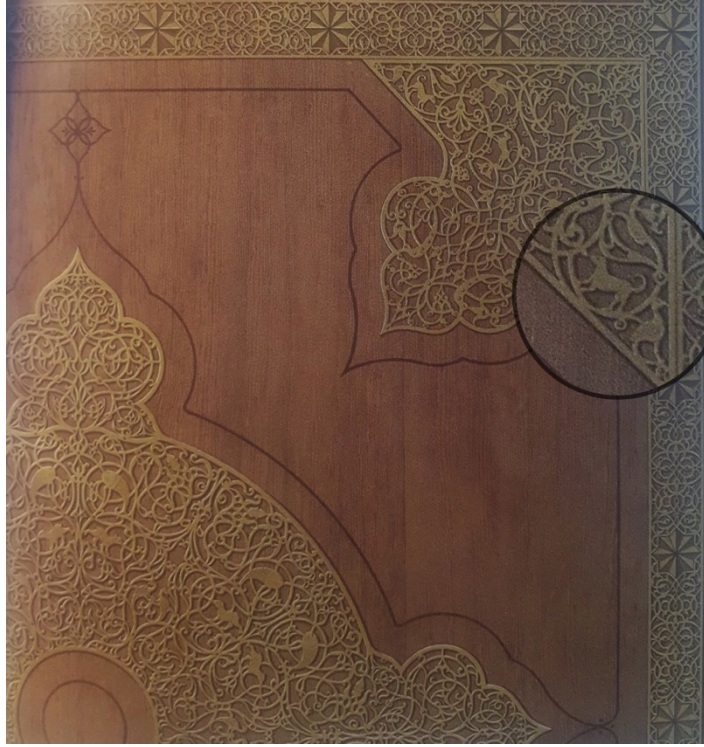
³⁶¹ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 153.

³⁶² Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 76. Resimleri (Anadolu-yazı resimleri ve Bizans ikonoları) okumakla ilgili bk. Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, s. 52 vd.; Nicole Kançal-Ferrari – Ayşe Taşkent, *Tasvir*, s. 35 vd.

³⁶³ Oleg Grabar, *a.g.e.*, s. 156.

³⁶⁴ Yasin Pişgin, “Din – Sanat İlişkisi Bağlamında Dini Tecrübenin Sanat Ruhuna Etkisi”, *İslâm ve Sanat*, Ensar Neşriyat, İstanbul 2015, İİAV, TİTD: 79, s. 57.

Nesneleri oldukları gibi resmetmeyip belirli prensipler çerçevesinde üslûplaştırmak veya “figürleri, bitki ve çizgiler arasında” gizleyerek resmetmek düşüncesi, orijinal bir İslâm tezyînatının oluşmasına zemin hazırlamıştır (R. 56).³⁶⁵ Bitki motifleriyle eğri ve sarmal şekillerle tasarlanan rûmî kompozisyonları, saf ritim, akışkanlık ve sonsuz harmoninin ifadesi olurken; geometrik geçişlerden oluşan rûmî kompozisyonları, doğada kristal hâlinde bulunur. Kar tanesi ya da buza benzetilen ve birçok geometrik merkezden yayılan bu çizgiler dinginlik ve tazelik hissi uyandırır.³⁶⁶ Aynı şekilde tasarımın planını oluşturan daireler, kompozisyonun bitmiş/son halinde görülmeyip sezilir ve desen, Selçuk Mülayim’in ifadesiyle şeffaflığın, uçuşan kar tanelerinin, yıldızların sakin, berrak ve uzak parıltısının dünyasına ait bir esere dönüşür.³⁶⁷



Resim 58: Hanchah Mescidinin bronz kapı tezyînatında hayvan figürleri, (R.: E. Prisse D’avennes, *a.g.e.*, s. 247).

Bu eserde Müslüman ve Hristiyan sanatçılar birlikte çalışmıştır. Hayvansal figürlerin Hristiyan sanatçılara ait desenler olduğu söylenir.

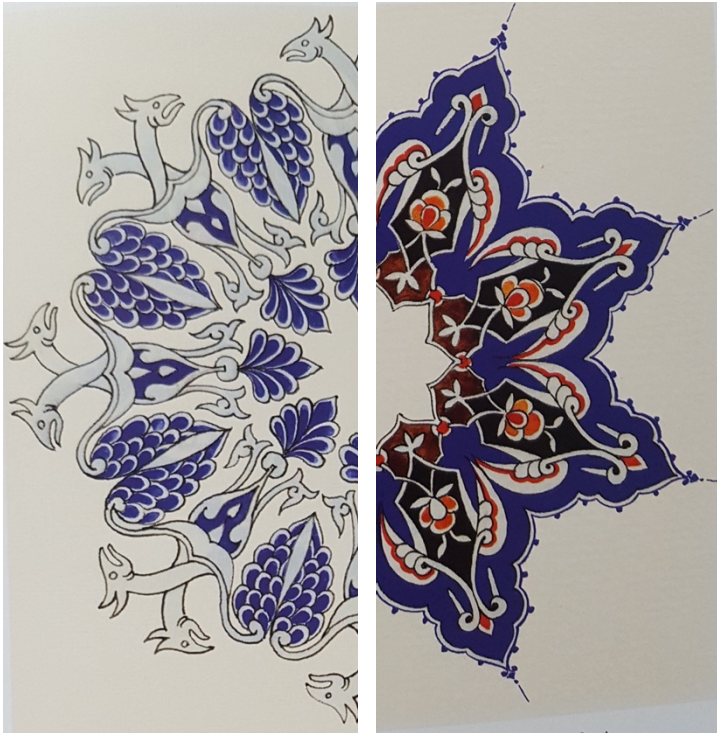
³⁶⁵ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 89.

³⁶⁶ Titus Burckhardt, “İslâm Sanatında Boşluk”, s. 96. Ayrıca bk. Titus Burckhardt, *Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat*, s. 150.

³⁶⁷ Selçuk Mülayim, *İslâm Sanatı*, s. 99.

Burada belirtmek gerekir ki, bir eserin oluşumunda sanatçı kadar toplumun zevkleri de önemli bir rol oynar. Sanatçı eserinde kendi “bilgi, inanç, duygu ve düşüncesi, zevk ve heyecanı” gibi, “yaşadığı toplumun [...] değerlerini” de yansıtmaktadır. Ortaya çıkan İslâm eserlerinde çalışan sanatçıların bir kısmı yabancı çevrelerden davet edilen sanatçılar olsalar da, eserler İslâm düşüncesine aykırı değildir.³⁶⁸ Nitekim rûmî kompozisyonunun karakteristik özelliği olan giriftlik, bazı araştırmacılara göre, kadîm sanatların natüralistik bir taklidi olan roma döşemelerinin mozaiklerinden alınmıştır. İslâm sanatının, eski bir motifi alıp yüksek bir matematiğin ışığında geliştirdiği rûmî kompozisyonları, roma mozaiklerinde görülmeyen geometrik bir giriftliğe ve ritmik bir niteliğe sahiptir.³⁶⁹

İran ve Orta Asya’da daha çok karşımıza çıkan, simetrik olarak tasarlanan figüratif motifler, iki farklı hayvanın uzuvlarının birleştirilmesiyle oluşan şekillerdir. Soyutlama işleminde bir ameliyattaki gibi kartalın özellikleri alınmış ve yeni bir nefes üflenerek biçim özü verilmiştir. Kartalın kanatları rûmî şeklini alırken, başı ve gagası sade çizgilerle ifade edilmiştir. Titus Burckhardt’ın ifadesiyle “burada ritim duygusu ve geometri ruhu keşfedilir.”³⁷⁰



Resim 59: Rûmî motifli kuş figürleri daire kompozisyonu, sağ, (R.: G. Ünver Mesera – M. Semih İrteş, *a.g.e.*, s. 61).

Resim 60: Çift başlı kartal motiflerinden oluşan daire kompozisyonu, sol, (R.: G. Ünver Mesera – M. Semih İrteş, *a.g.e.*, Nakkaş Tezyîni Sanatlar Merkezi Yayınları, İstanbul, 2016, s. 61).

³⁶⁸ Nusret Çam, *a.g.e.*, s. 152.

³⁶⁹ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 76; 91.

³⁷⁰ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 91.

Rûmî desenleri, “mükemmelleştirilmiş belirli bir çeşit yaprak-çiçek deseni olarak sınırlandırılmamalıdır.”³⁷¹ Desenlerin öz olarak, birliğin sonsuz arayışını vurguladıkları düşünülür.³⁷² Gerek bitkisel kompozisyonlarda gerek salt geometrik ve rûmî kompozisyonlarında dairevî hareketler söz konusudur. Daire hem “sonsuzun” sembolüdür hem evrenin düzenini, birlik ve bütünlüğünü ifade eder. Daireden hareketle oluşturulan “sonsuz sayıda motif” sayesinde geometrik kompozisyonlarda sürekli tekrar görülür.³⁷³ Bu sayede evrendeki dinamizmin soyutlanmış hâli ve “sonsuzluk fikri” en güçlü ifadesini geometrik tezyinatta bulurken, “kıvrık dalların ya da spirallerin oluşturduğu bitkisel kompozisyonlarda da sezilir.”³⁷⁴ Bitkisel tezyînatta sonsuz soyut düzen, spiral çizgilerin çeşitli ayrımlarda birbirlerine bağlanıp tekrarlanmasıyla ya da bunların geometrik veya rûmî kompozisyonların içine yerleştirilmesiyle elde edilir.³⁷⁵ Dolayısıyla rûmî desenleri simetrik bir biçim özelliği sergiler ve bir denge oluşur.³⁷⁶ Bu denge tasarıma soyutluk kazandırır.

³⁷¹ İ. Râci Farukî – L. Lâmia Farukî, *a.g.e.*, s. 186.

³⁷² Burhan Toprak, *Din ve Sanat*, s. 24.

³⁷³ Beşir Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. 111.

³⁷⁴ Yılmaz Can – Recep Gün, *a.g.e.*, s. 398.

³⁷⁵ Aynı yer.

³⁷⁶ Mahmut Çetin, *İslam Sanatının Yeniden Teşekkülü*, s. 64.



Resim 61: Geometrik ve rûmî kompozisyonlu bir Kur'an zahriye sayfası, (R.: Martin Lings, *a.g.e.*, s. 106).

Bir denge sanatı olan tezhip sanatında, büyük – küçük, uyum – uyumsuzluk, açık – koyu, sıcak – soğuk renklendirme ve boşluk – doluluk etkileriyle de denge sağlanır.³⁷⁷ Ulama kompozisyonu diye bilinen bütün yüzeye aynı motifin tekrar edilmesi sonsuzluğu çağrıştırır.³⁷⁸ Birbirini kovalayan motifler İslâm'ın varlık düşüncesini yansıtır. Bakî olan yalnız Allah olduğu için, dış dünyada, var olan sadece birbirini kovalayan 'an'lardır.³⁷⁹ Böylece sürekli hareket halinde olan evrendeki harmoni ve ritim yakalanır ve eser gibi sanatçı ve izleyenler de hakikatte ve bir'likte eriyerek “zaman hapisanesinden” kurtulur.³⁸⁰ Birliğin sanata yansıdığı ilk hâl nokta hâlidir. Nokta, bir olanın ve bir'liğin ifadesidir. Ve soyut mekân elemanı olarak tanımlanır.³⁸¹ Bir ve noktanın, kelâm ilminin cevher anlayışına “el cüz-i lâ-yetecezzâ –bölünmez cüz”, yani atoma ve âna tekabül ettiği düşünülür. Noktanın hareketiyle meydana gelen çizgi, çizgilerle oluşturulan yüzey ve yüzeyin hareketiyle ortaya çıkan hacim zincirlemesi takip edildiğinde, bütün varlık tek ve soyut noktaya bağlanır.³⁸²

Birbirini takip eden motif ve desenlerin tekrar edilmesi, sonsuza gidiyormuş izlenimi verirken soyutlamanın güçlendirilmesini de sağladığı söylenir. Çünkü motif, tek olduğunda somut kalır ve soyut Tanrı düşüncesine sahip İslâm sanatına aykırı düşerek sistemin bütünlüğünü bozar. “Bir motifin diğerinin önüne geçmesini” engellemek düşüncesiyle de yapılan tekrarlar, motiflerin eşit hâle gelmesini sağlar (R. 60).³⁸³

Böylece bireysellik ortadan kalkar. Sonuç olarak rûmî, izleyene bilgisizliği hakkındaki bilgiyi, tatmin olmuş düşünceyi ve evrenin ritmik harmonisini ifade eder. Ve tüm varlığın arkasındaki İlahî birliğin en açık ve doğru ifadesidir.³⁸⁴ Dolayısıyla tezhip sanatında bir bütün olarak tasarlanan kompozisyondaki denge, uyum, ritim sayesinde birliğe, sonsuzluğa, yani soyuta ulaşılır.³⁸⁵

³⁷⁷ A. Rıza Özcan, “Tezhip Tasarım Kurgusu”, s. 483.

³⁷⁸ Aynı yer.

³⁷⁹ Burhan Toprak, *a.g.e.*, s. 19.

³⁸⁰ Beşir Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. 107.

³⁸¹ S. Hüseyin Nasr, *a.g.e.*, s. 97.

³⁸² S. Hüseyin Nasr, *a.g.e.*, s. 95.

³⁸³ İ. Râci Farukî – L. Lâmia Farukî, *a.g.e.*, s. 188. Ayrıca bk. Mustafa Yıldırım, *İslâm Sanatı ve Estetiğinin Temelleri*, s. 41.

³⁸⁴ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 18; 99. Ayrıca bk. Turan Koç, *a.g.e.*, s. 176.

³⁸⁵ A. Rıza Özcan, “Tezhip Tasarım Kurgusu”, s. 483.



Resim 62: Geometrik desen kompozisyonulu zahriye sayfası, 16. yüzyıl, (R.: Faruk Taşkale).

Bu zahriye tezhibinde, tercih edilen renkler açısından mavinin ağırlıkta olup altının kapalı formlar gibi küçük yıldızları andıran geometrik şekillerde kullanılması gece ile ilişkilendirilebilir. Gökyüzü soyut olarak, soyutlamanın en önemli araçlarından renk ve geometri ile yansıtılmıştır.

Rûmî kompozisyonunun “anlaşılması motiflerini, modüllerini ve birbirini izleyen kombinasyonları bir dizi hâlinde ortaya çıkararak dinamik bir süreç içermelidir.” Farukî rûmîyi “bütün sanat formlarının içinde en dinamik, estetik açıdan ise en ritmik”³⁸⁶ olarak ifade ederken, Burckhardt’a göre “ritim yasalarının görsel dile (terms) mükemmel bir şekilde tercümesini temsil eder.”³⁸⁷ Rûmî kompozisyonunun bu özellikleri, Kur’ân’ın ritmi ve maneviyat sınırlarının sanatsal yansıması olarak da yorumlanır.³⁸⁸

Rûmî tezyinatında, mantığın, ritmin kesintisiz devamlılığıyla uzlaşan bir tezyinat diyalektiği³⁸⁹ olduğunu belirten Burckhardt’a göre rûmî ve geometrik tezyinat, “tasvirleri ve zihinsel düzlemde tasvirlerle karşılık gelen şeyleri çözümlenmenin doğrudan aracıdır.”³⁹⁰ Yani, motiflerin benzerliği, aynı motiflerin tekrarı, çizgilerin hareketi gibi özellikler, tıpkı Kur’ân ayet ve surelerinin ritmik tekrarının zihnin tasvire yönelmesini anlamsız ve imkânsız kılması gibi, tasviri geçersiz kılan unsurlardır.³⁹¹ “Böylece ruh, pırl pırl dalgaları veya esintide sallanan yaprakları gördüğünde içsel objelerinden, tutkunun “putlar”ından sıyrılır ve kendi içinde coşkun şekilde saf bir varlık haline dalar.” Yani kendine döner.³⁹²

Rûmî desenli bir eser, Turan Koç’un ifadesiyle yoruma adeta meydan okuyarak bazen coşkun, bazen sükûnete bürünen bir hâl alır. Kompozisyonun ritminde zaman kaybolur ve eser sınırları olmayan, özgür bir esere dönüşür. Bu, Allah’ın ezeli ve ebedî oluşunun bir göstergesi sayılır. Aynı zamanda izleyene, evrendeki ahenk ve düzeni hatırlatarak Allah’ın kudretini tefekküre sevk eder. Bunlara ek olarak, Turan Koç, rûmî kompozisyonunun manevî zarafete açılan bir boyutunun olduğuna dikkat çeker.³⁹³

Martin Lings, “[...] üzerinde durduğumuz sanatın üç ana unsurunun, bütün dünyanın maneviyatının üç ilkesi olarak bilinen şeye tekabül ettiğini” söyler ve bunu “Allah korkusu, Allah sevgisi ve Allah bilgisi yani ma’rifetullah” olarak tanımlar. Böylece “Katı ‘ritmik’

³⁸⁶ A. Rıza Özcan, “a.g.m.”, s. 191.

³⁸⁷ Titus Burckhardt, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, s. 91.

³⁸⁸ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 175.

³⁸⁹ Titus Burckhardt, *Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat*, s. 150.

³⁹⁰ *Aynı eser*, s. 154.

³⁹¹ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 175.

³⁹² Titus Burckhardt, *Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat*, s. 154.

³⁹³ Turan Koç, *a.g.e.*, s. 175.

unsur yani geometri, korku ya da haşyete; onun ahenkli tamamlayıcısı rûmî yani arabesk, aşka; ve hüsnühat da bilgiye tekabül eder”.³⁹⁴

³⁹⁴ Martin Lings, *Kur’ân Hat ve Tezhibinden Parıltılar*, s. 34.



Resim 63: Geometrik ve rûmî kompozisyonlu bir Kur'ân zahriye sayfası, (R.: Martin Lings, *a.g.e.*, s. 109).

6. SONUÇ

Tezin birinci bölümünü oluşturan Giriş bölümünde konunun önem ve amacı açıklanarak izlenen metot ve literatür çalışması hakkında bilgi verildi.

İkinci bölümde soyutlama ve üslûplaştırma kavramlarını inceleyerek, bu iki kavramın farklılıklarını açıklamaya çalıştık.

Soyutlamanın ön aşaması üslûplaştırma işlemidir. Üslûplaştırma, nesnelerin karakteristik özelliğini bozmadan sadeleştirme ve nesnenin özüne ulaşma çabası olarak tarif edilir. Yani tabiattan alınan bir nesne üslûplaştırmanın sonunda hâlâ tanınabilir bir biçimdedir. Soyutlaştırma ise, tabiattaki varlıklara gönderme yapan şekillerin tanınmayacak derecede sadeleştirilmesi işlemidir.

Çalışmamızın üçüncü Bölümünde Batı sanatında soyutlamayı ele alarak, soyut sanat kavramını araştırdık ve İslâm sanatındaki soyutlamayla ilgisini inceledik.

Sanatta soyutlama deyince, akıllara ilk gelen kavram Soyut sanattır. Fakat Soyut sanat Modern Batı sanatında ortaya çıkmış bir kavramdır ve İslâm sanatındaki soyutlamadan farklıdır. Modern Batı sanatındaki soyutlama, savaşlar ve sanayileşme sonrası buhranların yaşandığı toplumsal süreç ve farklı kültürlerin incelenmesiyle meydana gelmiştir. İslâm sanatı ise, İslâm'ın yayıldığı bölgelerde birçok kültürle alışveriş içinde olmuş ve şeklini almıştır. İslâm'ın tevhid inancından dolayı, tabiatı taklitten kaçınan İslâm sanatı, soyutlamaya yönelmiş ve soyutu görsel olarak ifade etmenin yollarını aramıştır. Yani İslâm sanatındaki soyutlama, Müslümanlarının hayat felsefesinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

İslâm'da soyutlama, tevhid inancı ışığında tartışılmaz bir zorunluluk ve önkoşul kabul edilirken, Batı'da yaşanan buhranlardan sonra psikolojik bir özgürlük arayışının sonucunda ortaya çıkmış bir tercihtir. Batı soyut sanatı, maddenin önemli bir yere sahip olduğu bir toplumda maddî olanı aşma çabasıyla oluşmuştur. Seyyid Hüseyin Nasr'a göre Batı'da oluşan soyut sanat, "bütünüyle beşerî ve rasyonalistlik bir düzenin matematiksel bir soyutlamasına başvurarak 19. yüzyıl Avrupa sanatının natüralistlik ve donmuş formlarının çirkinliğinden kaçınmaya çalışır."³⁹⁵

Fakat Modern Sanatlar ve İslâm sanatlarının soyutlama işleminde benzerlikler de görülür. Egosunun baskısından özgürleşen Müslüman sanatçı gibi, belirli varlıkları mistik ve rasyonel imge haline getirmeyi hedefleyen Batılı sanatçı, maddî âlemin sınırlarını aşarak "hayal ve akıl" gücünün sonsuz dünyasında arayışa başlar ve özgürlüğün kapısını çalar.

³⁹⁵ S. Hüseyin Nasr, *a.g.e.*, s. 11.

Nitekim Kazimir Maleviç, Allah'a daha yakın olmayı arzulayan her insanın kendi kemâline yöneldiğinde, bu hayal dünyasına ulaşılacağına inanır; ve herkesin tekamülünün Allah'ta olduğunu ve insanın attığı her adımı bir şekilde Allah'a doğru yönlendirmesi gerektiğini söyler.³⁹⁶

Benzerlikler olmakla birlikte yola çıkış gayelerindeki farklılık ve düşünsel yolculuklarında beliren ayrılıklar Müslüman sanatçıyla Batılı sanatçıları birbirinden ayırır. Dikkatini gayb âlemine ve Allah'ın yüceliğine yönelten İslam sanatçısı sanatında tevhidin peşine düşerken, Batılı sanatçılar insanı her şeyin ölçüsü olarak görmekten ve tabiatın belirleyicisi olarak kabul etmekten vaz geçmemişlerdir.

Tezin dördüncü bölümünde soyutlamanın sanata, özellikle tezyinata, nasıl ve ne şekilde yansıdığına bakarak, teolojik nedenlerini araştırdık. Bu bağlamda tasvir yasağı ve tevhid – tenzih ilişkisi üzerinde durarak soyutlamayla olan ilgilerini açıkladık.

Dünyada sürekli bir hakikat arayışında olan Müslüman, sanatta, edebiyatta, düşüncede ve kurduğu medeniyette bu arayışını sürdürmüş ve canlılığını yüzyıllarca koruyarak ortaya olağanüstü eserler çıkarmıştır. İnsan fitratındaki güzellik eğilimi, evrendeki düzen ve ahenk onu güzelliğin asıl kaynağını aramaya yöneltmiş ve yaptığı işlerinde de güzel olanı gözetmiştir. Bu, “Allah güzeldir, güzeli/güzelliği sever” hadisinin ışığında gerçekleşen tabii bir işlem olmuştur. Allah “mutlak güzel” olandır; ve varlıktaki güzellik Allah'ın Cemal sıfatının yeryüzüne yansımasıdır. Bu tevhidî düşünce İslâm sanatında, tabiatı taklit etmek yerine, evreni bir araç olarak kullanıp Allah'a ulaşma çabası olarak gerçekleşir. Yani sanat bir arayışın ifadesidir. Tabiatta görünür olanın ardındaki hazineyi araştırmaya yönelen İslâm sanatçısı, gördüğü güzelliği iç dünyasında bir işlemde geçirerek fizikî olanla metafiziği sentezler ve dokunabilir, duyulabilir, görülebilir hale getirir.

Allah, sonsuz ve ifade edilemez olduğundan tabiattaki nesne onu ifade etmenin aracı olarak kullanılamaz. Bu yüzden soyutlamaya giden sanatçı, hayal gücünden yardım alarak çoklukta birliği, birlikte çokluğu sanatına yansıtmaya çalışır. Varlığın, Allah'ın güzelliğinin ve sonsuzluğunun yansıması olduğu düşüncesi teşbih tehlikesinin özünü oluşturduğu için, tevhid düşüncesi tenzihi beraberinde getirir. Yani tenzih, Allah'ın dünyada eşi ve benzerinin olmadığını anlatmak için kullanılır. Dolayısıyla tabiattaki bir çiçek, İslâm sanatına üslûplaştırılarak yansır; çiçek motifi tekrar edilerek, tabiattaki halinden uzaklaştırılır, hatta zihnimizdeki tabiat silinir ve soyut bir özelliğe sahip olur.

Soyut bir işlemde doğup gelişen ve soyut bir sonuç veren bu işlem, sanatçının ve varlığın egosunu kırarak soyut karakterli bir sanatın oluşmasını sağlamıştır. Farklı bölge ve

³⁹⁶ Hashim Cabrera, *a.g.e.*, s. 48.

kültürlerle alışveriş içinde, zamanla gelişen İslâm sanatı klasik değerlerine ulaşmış ve sanatın her alanında hayranlık uyandıran eserler vermiştir. Gazzalî'nin (1058 – 1111) de dediği gibi her sanatçı güzelliği kendine göre yorumladığı için birçok güzel üslûp ortaya çıkmıştır. Plastik sanatlardan küçük el sanatlarına kadar ortaya çıkan bütün İslâm eserlerinde, İslâm inancından kaynaklanan tevhid düşüncesi görülür. Soyutlama ile yansıtılmaya çalışılan tevhid düşüncesi, insanın ve tabiatın gerçekliğine ters düşmeden, tenzihin gözetilmesiyle, natüralist özelliklerden sıyrılmış bir sanatın doğmasını sağlamıştır. Soyutlama tevhid ve tenzih ilkelerinin ışığında gerçekleştiği için, uygulandığı her alana İslâm'ın metafizik anlayışını yansıtır. Bu anlamda birlik ve ahenk, İslâm sanatına ses, renk, yazı ve tezyinat olarak yansır.

İslâm'da tasvir yasağı olmadığı gibi, İslâm sanatının tasvir yasağından dolayı soyut karakterli olduğu da doğru değildir. İslâm'ın tevhid inancından dolayı, yayılışının ilk dönemlerinde putperestliğe karşı bir tedbir olarak ve Hz. Peygamberin surete tapmayı yasaklayan hadisleri bağlamında ortaya çıkan tasvir yasağı, daha sonra geçerliliğini yitirir. İncelenen ayet ve hadislerden de anlaşıldığı gibi, tasvir yasağı ile ilgili kesin bir hüküm yoktur. Tasvir yasağının sebebi onun verdiği mesajı, kullanım alanına ve niyetine bağlıdır. Sonuç olarak, uzun süre genel bir kabul gören tasvir yasağı, sanatçıları figürü cansızlaştırıp natüralizmden uzaklaşmaya yöneltmiştir. Figürü cansızlaştırmanın neticesinde üslûplaştırılan motifler, zamanla tabiattaki kaynağından tamamen uzaklaşmış ve soyut şekiller şeklinde ortaya çıkmıştır.

İslâm'da ve Doğu ülkelerinde, mutlak zamanı somut olarak kavramak imkânsız olduğu için ve görsel olarak temsil edilen bir şey, hakikatin kendisi kabul edilmediği için, nesnel gerçeklik hiçbir zaman sanatın merkezî konusu olmamıştır. Çünkü hakikatin bir sürü tezahürü vardır. Bu yüzden mimariden çiniye, minyatürden tezhibe İslâm sanatlarının çeşitli dallarında, çeşitli yöntem ve malzemelerle bu hakikat soyut bir şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır. Hakikat tek ve kusursuz olduğundan, İslâm sanatı sergilediği birlik ile tüm zamanlar için geçerli evrensel bir dil oluşturmuştur. Ayrıca tüm varlığın ve sonsuzluğun sahibi olan Allah'ı hatırlatıcı özelliğini gözler önüne sermiştir.

Tevhid ve metafizik âlemi çağrıştıran soyut unsurlar, özellikle mukarnaslarda, ışık – renk ilişkisi, hacim, derinlik, ritim ve dinamizm olarak görülür. Soyutlamanın en güçlü ve en başarılı ifadesi olan geometrik desenler, zihnin yüksek becerisiyle matematik ve geometrinin zirvesini gözler önüne serer. Gerek mimaride gerek tezyinatta uygulanan geometrik desenler, saflığın, düzenin, ahengin, ritmin ve sonsuzluğun en güzel yansımasıdır. Allah'ın güzelliğini bildiren felsefî kavramlar olarak tanımlanan geometrik desenler, dönemlere, bölgelere göre renk, şekil ve üslûp açısından farklılık gösterse de hedefleri birliktir ve

verdikleri mesaj aynıdır. İslâm sanatlarının boy gösterdiği bütün coğrafyalarda soyutlama gerçekleşmiş ve temel ilkelere sadık kalınmıştır.

Geometrik desenler, tıpkı her varlığın Allah'a ulaşma arzusuyla çıktığı yolda izlediği kıvrımlı kader yoluna benzer. İnsan gibi, geometrik yıldız kolları/geometrik şeritler de sürekli üstten ve alttan geçerek, birçok dönüşler yaptığı ve kırılmalar yaşadığı bir düzende ilerler. İnsan gibi, bazen dönüp dolaşıp başladığı noktaya geri döner, bazen bir kısır döngüde bulur kendini.³⁹⁷ İslâm sanatının tezyinî unsurlarının sembolik manalar taşıdığı görüşü yaygındır. Buna karşın İsmail Râci Farukî İslâm sanatına atfedilen sembolik ve mistik manaların, onun soyut özelliğine aykırı düştüğünü söyler.³⁹⁸

Sembolizm ile yakın ilişkisi olan soyutlama, *Sembolizmin* araçlarındandır. Fakat bu ikisi farklı özellik ve anlamlara sahip işlemlerdir. *Sembolizmde* soyut bir şey, bir düşünce, bir his temsil edilir ve sembolik motifler, dış dünyada bilinen şekillere verilen soyut anlamlardır ve bazen soyut çizgi ve renklerle ifade edilir (sonsuzluk işareti gibi ∞). Soyutlama da soyut bir düşünceden doğmuştur fakat sanata yansıdığı şekli, çıkış noktası gibi soyuttur. *Sembolizmden* farklı olarak soyutlamayı ortaya çıkaran düşünce, dünyanın gerçek olmayıp varlığın sonlu olmasıdır. Ve tek gerçeğin Allah olduğudur. *Sembolizm* ve soyutlama başlı başına bir tez konusu olabilir ve daha geniş kapsamda ele alınmalıdır.

İslâm sanatında soyutlamayla ilgili genel bir bilgi edindikten sonra beşinci bölümde tezhip sanatında soyutlamayla ilgili araştırma yaparak, soyutlamanın tezhip motiflerine yansımalarını inceledik.

İslâm sanatının soyut karakterinin kaynağı Kur'ân'ın şeklinde ve mesajında gizlidir. Kur'ân mesajını ilk olarak yazıyla iletir. Hat sanatının ziyneti ve bütünleyicisi ise tezhiptir. Dolayısıyla hat sanatıyla birlikte, Kur'ân'ın mesajını en güzel ifade eden sanat, tezhip sanatıdır. Kur'ân, insanı ahirete hazırlayan ve cenneti kazanması için teşvik eden ayetlerle doludur. Tezhip, ayetlerdeki cennet tasvirlerini üslûplaştırılmış bitki motifleri ve soyut kompozisyonlarla gözler önüne serer.

Bir kompozisyon oluşturan motifler tezhip sanatında soyutlamanın kaynağı olduğu için, motifleri iki gruba ayırdık. İlki üslûplaştırılmış motiflerdir ve daha çok bitkisel kaynaklı motiflerden oluşur. Bunlar, yaprak, penç, hatâyî ve kaynakları tartışmalı olan münhani, çintemâni ve çin bulutu motifleridir. İkinci grup ise soyut motiflerdir ve geometrik desenlerle rûmî motiflerini kapsar.

³⁹⁷ Selçuk Mülayim, *İslâm Sanatı*, s. 191.

³⁹⁸ İ. Râci Farukî – L. Lâmia Farukî, *a.g.e.*, s. 199.

Tezhip sanatında soyutlama geometrik desen ve rûmî kompozisyonuyla gerçekleşir. Natürallizm ve realizmden kaçarak dekoratif bitki motifleri oluşturan sanatçı, üslûplaştırmadan soyutlamaya giderek geometriye ulaşır. Soyut geometrik motiflerin ana unsuru olan rûmî'nin bitkisel karşılığı üslûblaştırılmış motiflerdir. Tabiattaki nesnelere, sosyal ve kültürel değerlerden ilham alınarak üslûplaştırılan motifler, soyut geometrik şekillere ve renk harmonilerine dönüşür.

Dünyanın gerçek olmadığını vurgulayan ve çokluk içinde birliği en güzel şekilde ortaya koyan geometrik kompozisyonlar, “*tevhid* esasını anlatmak için başlangıcı ve sonu olmayan ve sonsuz etkisi veren” en iyi üslûptur. Genel anlamda üslûblaştırılmış bitki motifleriyle yapılan tezyinatı ve geometrik hesaplamalarla yapılan girift tezyinatı ifade eden rûmî, birlikte çokluğu, çoklukta birliği yansıtan en başarılı soyutlama biçimi kabul edilir. İslâm düşüncesini en güzel şekilde ifade eden rûmî desenler, İslâm sanatlarının, sonu ve başlangıcı olmayan, görenleri Allah’a yaklaştıran, ezeli ve ebedilik duygusunu uyandıran en başarılı soyutlama kabul edilir. Bu başarı, desenlerin, birliğin sonsuz arayışını vurgulamalarından kaynaklanır.³⁹⁹

Rûmî ve geometrik tezyinat, motiflerin benzerliği, aynı motiflerin tekrarı, çizgilerin hareketi gibi özelliklerle tasviri geçersiz kılar. Bu tıpkı Kur’ân ayet ve surelerinin ritmik tekrarının, zihnin tasvire yönelmesini anlamsız ve imkânsız kılması gibidir.

Ritmik bir şekilde birbirini takip eden kompozisyonlar, kesintisiz tekrarlarıyla sonsuzluğu çağrıştırır. Sonsuzluk ise soyut bir ifadedir. Tezhipteki soyutlama tabiattaki bir nesnenin soyutlanması şeklinde değildir. Soyut bir düşüncenin, bir inancın, bir arayışın çizgi ve renklerle soyut şekillere bürünüp somut bir hal alması şeklindedir. Çizgi ve renk soyutlamanın en önemli unsurlarıdır. Tezhibin ve bütün İslâm sanatlarının yansıttığı soyut düşünce ise Allah’ın sonsuzluğu, varlığın sürekli tekrar yaratılışı, âlemin *hiçliği* ve varlığın sonlu olmasıdır.⁴⁰⁰ Kompozisyonlardaki birlik ve ahenk ise, sonunda tek gerçek olan Allah’ta birleşmenin gerçekleşmesidir.

Tezhip çeşitli renk ve motiflerle Kur’ân’ın mesajına ve İlâhî Varlığa işaret eder. Bu bağlamda tezhip, sayfanın ortasında yer alan metni saran bir taç gibi, onun güzelliğini ve yüceliğini ortaya koyar. Bunun yanı sıra kompozisyondaki geometrik düzen hem izleyicinin gözlerini uyaran hem disipline eden kozmik bir işaret sistemine dönüşür. Böylece tezhipli eserler özel bir meditasyon etkisi yaratırlar ve Allah’a yönlendirirler.

³⁹⁹ Burhan Toprak, *a.g.e.*, s. 24.

⁴⁰⁰ Varlığın sonlu olmasıyla ilgili zahir ve batın anlayışının incelenmesi gerekir ve varlığın gerçekten sonlu olup olmadığına dair daha detaylı bir araştırma yapılmalıdır. Varlığın mutlak sonlu değil izafi sonlu oluşuyla ilgili detaylı bilgi için bk.: Mahmud Erol Kılıç, *Sufi ve Sanat*, Sufi Kitap, İstanbul 2015.

Bitkisel kompozisyonlu tezhipler cennet’i ve ebedî baharı hatırlatan bir özelliğe sahiptir. Cennet’e atıf yapan bitkisel motiflerden başka, sekizinci yüzyıla ait bir Kur’ân’ın zahriye sayfalarında görülen mimari tezyinatın da cenneti ve cennet köşklerini hatırlattığı düşünülür. Yemen Sana Camii’nde keşfedilen bu eserin tezyinatı ile ilgili bir başka görüş de Kur’ân’ın huşu içinde okunduğu bir yeri simgeleyen mimari bir mecaz olduğu şeklindedir.

Toparlayacak olursak, İslâm sanatında soyutlama, tek bir motifin tabiattan alınıp onun tanınmayacak şekilde soyutlanması değildir. Üslûplaştırılmış ya da soyut motiflerin bir bütün olarak tasarlanmasıyla soyutlama gerçekleşir. İslam sanatının sonsuz olan desenleri soyutu ifade eder. Buna göre sonsuzluğu ifade eden unsurların aynı zamanda soyutu da ifade ettiği anlamı çıkar. Dolayısıyla tezhip sanatında soyutlama, kompozisyonun birleşen çok sayıda parçadan oluşması, birbirini takip eden kombinasyonların yapılması ve bunların sürekli tekrar edilmesiyle oluşan dinamizm ve karmaşıklıkla gerçekleşir.

Bunlar Kur’ân-ı Kerîm’in de özelliklerindedir. Evrendeki dinamizmin soyutlanmış hâli ve “sonsuzluk fikri” en güçlü ifadesini geometrik tezyinatta bulur. Aynı zamanda kıvrık dal ya da spirallerden oluşan bitkisel kompozisyonlarda da sezilir. Böylece kompozisyonlar simetrik bir biçim özelliği sergiler ve bir denge oluşur. Bu denge tasarıma soyutluk kazandırır.

Sonuç olarak, İslâm sanatında soyutlamanın temelleri İslâm felsefesinin tanrı anlayışında ve sonsuzluk fikrinde aranmalıdır. Buradan yola çıkılarak soyutlamanın hem fizikî hem de metafizikî boyutunun varlığından söz edilebilir. Fizikî boyutu, tabiatta bulunan bir nesnenin özüne ulaşmak için, nesneyi ayrıntılarından ayırarak en sade haliyle ortaya koymaktır. Metafizikî boyutu, sanatçının aklî, kalbî ve hayalî işleminin tasviri olarak tanımlanabilir. İslâm sanatında soyutlama fiziğin ve metafiziğin sentezinden ortaya çıkar.

KAYNAKÇA

- AKAR Azade– KESKİNER Cahide, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul 1978.
- AKSU Hatice, “Türk Süsleme Sanatı Motiflerinden Rûmî ve Münhani”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 451 – 467.
- ALGAN Nusret, “Anadolu Selçuklu Süsleme Anlatı Dili Üzerine Bir Deneme”, *İslâm ve Sanat*, Ensar Neşriyat, İstanbul 2015, İİAV, TİTD: 79, s. 765 – 775.
- ANTMEN Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009.
- ARSEVEN Celal Esad, “Uslûblama –Üslûblamak”, *Sanat Ansiklopedisi*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1975, c. 5, s. 2181.
- ARSEVEN Celal Esad, “Arabesk”, *Sanat Ansiklopedisi*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1975, c. 1, s. 93.
- ARTUT Kazım, *Sanat Eğitimi*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004.
- AŞICI Seher, “Kitap Dostu bir Sultan: Fatih”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 301 – 321.
- AYVAZOĞLU Beşir, *Aşk Estetiği*, Kapı Yayınları, İstanbul 2017.
- BARR Jr. Alfred H., “Kübizm ve Soyut Sanat’tan”, Charles Harrison – Paul Wood, *Sanat ve Kuram*, Küre Yayınları, İstanbul 2015.
- Buhari, *Kitâbu’l-Libas*, 89.
- Buharî, *Kitâbu’t-Tabir*, Bab 45, c. 8.
- BELTING Hans, *Floransa ve Bağdat*, KÜY Yayınları, İstanbul 2012.
- BİNARK İsmet, *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*, Kazan Türkleri KYD Yayınları, Ankara 1975.
- BİROL İnci A., *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2018.
- BİROL İnci A.– DERMAN Çiçek, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2001.
- BİROL İnci A., “Türk Tezhip Sanatında Desen”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 489 – 505.

- BİNGÖL Yüksel, “İslâm ve Modern Sanat”, *İslâm ve Sanat*, Ensar Neşriyat, İstanbul 2015, İİAV, Tartışmalı İlmî Toplantılar Dizisi: 79, s. 65 – 93.
- BURCKHARDT Titus, “İslâm Sanatında Boşluk”, *Nihayet Dergisi*, İstanbul, 2018, sy. 37, s. 93 – 98.
- BURCKHARDT Titus, *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*, Klasik Yayınları, İstanbul 2013.
- BURCKHARDT Titus, *Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat*, İnsan Yayınları, İstanbul 2017.
- CAN Yılmaz– GÜN Recep, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, Kayıhan Yayınları, İstanbul, 2012.
- CABRERA Hashim, *İslam ve Çağdaş Sanat*, Hece Yayınları, İstanbul 2017.
- CEYHAN Semih, “Tecrîd”, *İslâm Ansiklopedisi*, TDV, İstanbul 2011, c. 40, s. 248 – 249.
- COŞKUN İbrahim, *Günümüz Kelam ve Akaid Problemleri*, Kitap Dünyası Yayınları, İstanbul 2017.
- ÇAM Nusret, *İslâm’da Sanat Sanatta İslâm*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012.
- ÇETİN Mahmut, *İslam Sanatının Yeniden Teşekkülü*, Adım Yayıncılık, İstanbul 1999.
- Das Grosse Duden-Lexikon*, Bibliografisches Institut AG, Mannheim 1969, c. 1, s. 58.
- D’AVENNES E. Prisse, *Oriental Art*, Taschen Verlag, Köln, 2016
- DE STIJL, Manifesto”, *Sanat ve Kuram*, ed. Charles Harrison – Paul Wood, Küre Yayınları, İstanbul 2015, s. 314.
- DERMAN Çiçek, “Osmanlılarda Tezhip Sanatı”, *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, İRCİCA Yayınları, İstanbul 1998, c. 2, s. 487 – 493.
- DIETMAR Elger, *Abstrakte Kunst*, Taschen, Köln 2008.
- DOĞANAY Aziz, “Bulut Motifi”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 467 – 479.
- DOĞANAY Aziz, “Hatâyî Üslubu Motifleri”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 437 – 451.
- DURAN Gülnür, “18. Yüzyıl Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 397 – 417.
- EROĞLU Özkan, *Resim Sanatı Sözlüğü*, Öke Yayınevi, İstanbul 2003.
- ERSOY Ayla, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncıları, İstanbul 1995.
- ERSOY Ayla, *Türk Tezhip Sanatı*, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul 1988.

- ERZEN J. Nejdet, “Soyut Sanat”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, c. 3, s. 1689.
- ERZEN J. Nejdet, “Stilizasyon”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, c. 3, s. 1699.
- FARUKÎ İ. Râci– L. Lâmia Farukî, *İslam Kültür Atlası*, İnkılab Yayınları, İstanbul 1991.
- GADAMER Hans-Georg, *Hakikat ve Yöntem*, c. 1, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2008.
- GEORGE Alain, “The Qur’an, Calligraphy, and Early Civilization of Islam”, Wiley Online Library, 2017, s. 109 – 129, (<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781119069218.ch4>, 13.11.2018).
- GOMBRICH E. H., *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976.
- GRABAR Oleg, *The Meditation of Ornament*, Princeton University Press, Princeton 1992.
- GÜLENSOY Tuncer, *Köken Bilgisi Sözlüğü. O – Z*, TDK Yayınları, Ankara 2007, c. 2, s. 1061.
- HAGEMANN-ÜNLÜSOY Sabine, “Türkiye’de Modern Sanat ve İslâm Estetiği”, *Göthe İstitüt*, Ankara, 2007, s. 3 – 43.
- HODGSON Marshall, *İslam ’ın Serüveni*, c. 2, İz Yayıncılık, İstanbul 1993.
- İNAL Güner, *Türk Minyatür Sanatı*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 1995.
- İPŞİROĞLU M. Şevket, *İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1973.
- KALIN İbrahim, *Barbar, Modern, Medenî*, İnsan Yayınları, İstanbul 2018.
- KANÇAL-FERRARİ Nicole– TAŞKENT Ayşe, *Tasvir*, Klasik Yayınları, İstanbul 2016.
- KARAKOÇ Sezai, *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2012, s.11 – 12.
- KESER Nimet, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005.
- KESKİNER Cahide, *Türk Motifleri*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul 1978.
- KOÇ Turan, *İslâm Estetiği*, İsam Yayınları, İstanbul 2014.
- KUBAN Doğan, *Divriği Mucizesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.

- LİNGS Martin, *Kur'ân Hat ve Tezhibinden Parıltılar*, Kültürel Sanatsal ve Tarihî Yayınlar, İstanbul 2012.
- LUCIE-SMITH Edward, *DuMont'a Lexikon der Bildenden Kunst*, DuMont, Köln 1990.
- MONDRİAN Piet, "Plastik Sanat ve Saf Sanat", *Sanat ve Kuram*, ed. Charles Harrison – Paul Wood, Küre Yayınları, İstanbul 2015, s. 422 – 428.
- MAHİR Banu, "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 379 – 397.
- MESARA Gülbün, "Kanunî Sultan Süleyman'ın Sernakkaşı Karamemi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 361 – 379.
- MESARA G. Ünver – İRTEŞ M. Semih, *Türk Tezyînî Sanatlarında A. Süheyl Ünver ve Yeni Terkipleri*, Nakkaş Tezyînî Sanatlar Merkezi Yayınları, İstanbul, 2016
- MÜLAYİM Selçuk, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982.
- MÜLAYİM Selçuk, *İslâm Sanatı*, İsam Yayınları, İstanbul 2013, s. 112.
- MÜLAYİM Selçuk, "Karatay Medresesinin Ana Kubbe Geometrik Bezemesi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sy. 11, s. 111 – 132. (https://www.academia.edu/36585829/Konya_Karatay_Medresesinin_Ana_Kubbe_Geometrik_Bezemesi_Sanat_Tarihi_Yıllığı-Sayı_11, 22.07.2018).
- NASR S. Hüseyin, *İslâm Sanatı ve Manevîyatı*, İnsan Yayınları, İstanbul 2017.
- OVALIOĞLU İlhan– ve diğerleri, *Osmanlı Mimarisi – Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*, Çamlıca Yayınları, İstanbul 2010.
- ÖZCAN Ali Rıza, "Tezhip Tasarım Kurgusu", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 479 – 789.
- ÖZEN ESİNER Mine, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İ. Ü. Fen Fakültesi Basım Atölyesi, İstanbul 1985.
- ÖZKEÇECİ İlhan– ÖZKEÇECİ Şule Bilgin, *Türk Sanatında Tezhip*, Yazıgen Yayıncılık, İstanbul 2014.
- PİŞGİN Yasin, "Din – Sanat İlişkisi Bağlamında Dini Tecrübenin Sanat Ruhuna Etkisi", *İslâm ve Sanat*, Ensar Neşriyat, İstanbul 2015, İİAV, TİTD: 79, s. 45 – 61.
- Redhouse Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü*, SEV Yayıncılık, İstanbul 2011.

- RIEGL Alois, *Spätrömische Kunstindustrie*, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, Viyana 1901. (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1901/0001/image>, 17.06.2018).
- RONA Zeynep, “Soyut Dışavurumculuk”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, c. 3, s. 1687 -1688.
- ROSENBERG Raphael, *Turner, Hugo, Moreau. Die Entdeckung der Abstraktion*, Hirmer Verlag, Münih 2007.
- SCHİCK İRVİN Cemil, “İslam Sanatında Tasvir Sorunu ve Hat Sanatı Örneği”, *Tasvir*, ed. Nicole Kançal-Ferrari – Ayşe Taşkent, Klasik Yayınları, İstanbul 2016, s. 35 – 47.
- SEÇKİNÖZ M.– ALPARSLAN S. ve diğer, *Resim II Süsleme Resmi ve Süsleme Sanatları Tarihi*, MEB Yayınları, Ankara 1986, s. 213.
- SAYIN Zeynep, *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları, İstanbul 2013.
- SÖZEN Metin– Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986.
- ŞENGÜL Zeynep Merâl, *Süsleme Sanat 100 Türk Motifi*, Geçit Kitabevi, İstanbul 1990.
- ŞİŞMAN Ahmet, *Sanat ve Sanat Kavramlarına Giriş*, Yaz Yayınları, İstanbul 2006.
- TANINDI Zeren, “Başlangıcından Osmanlı’ya Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 243 – 283.
- TANSUĞ Sezer, *Karşıtı Aramak*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1983.
- TAYLAN Necip, “Bilgi”, *İslâm Ansiklopedisi*, TDV, İstanbul 1992, c. 6, s. 157 – 161.
- TOPRAK Burhan, *Din ve Sanat*, Sühulet Kitabevi, İstanbul 1937.
- TURANİ Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.
- WORRİNGER Wilhelm, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.
- YILDIRIM Mustafa, *İslâm Sanatı ve Estetiğinin Temelleri*, Palet Yayınları, Konya 2011.
- YILDIRIM Mustafa, *Türk İslâm Sanatlarına Giriş*, Palet Yayınları, Konya 2017.

TEZLER

AKSU Ayşe, “20. Yüzyıl Resim Sanatında Soyutlama ve Desen İlişkisi”, *Yüksek Lisans Tezi*, Çanakkale 2013.

ÇAĞLAR Güler, “Ortadoğu İslam Ülkelerinde Soyutlama Geleneğinin Görsel Sanatlardaki Güncel Yansımaları”, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul 2015.

GÖKDUMAN Deniz, “Soyutlama ve Kaligrafi”, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul 2002.

GÜZEL Emine, “İslam Sanat ve Estetiğinin Kur’ân Temelleri”, *Yüksek Lisans Tezi*, Konya 2008.

KALKAN Müberra, “Resim Sanatında Soyutlama”, *Yüksek Lisans Tezi*, Kocaeli 2006

NEZOR Seda, “Mimarlıkta Eğitim ve Soyutlama”, *Yüksek Lisans Tezi*, Trabzon 2011.

İNTERNET SİTELERİ

<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/hilma-af-klint-die-thronstuermerin-1627736.html>, (17.02.2019).

<https://gaiadergi.com/tuvalin-basinda-bir-sempanze-congo/>, (18.02.2019).

<https://www.kozmikanafor.com/ulucami-minberi/>, (23.06.2018).

<http://lugatim.com/s/soyut>, (12.04.2018).

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46171217.html>, (17.02.2019).

tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5b3d03df9a7611.55677912, (12.04.2018).

İNDEKS

A		I	
abstraksiyon	6, 19	İbnü'l-Heysen.....	21
altınlamak	39	İdealar dünyası	13
arabesk	34, 38, 79, 83, 91	imge.....	21, 93
Art Enformel.....	16		
aşk	30		
B		K	
Bağdat Okulu	45	Kalem	54
bara'a	35	Kandil.....	28
bitkisel motifler.....	iii, 3, 21, 38, 64	Kandinsky	ix, 11, 12, 13
boşluk korkusu.....	27	Kazimir Maleviç.....	11, 13, 94
		kelime-i tevhid	36
		Kıpti.....	79
		Konstrüktivizm.....	11, 15
		Kübizm.....	6, 11, 99
C		M	
Cezanne.....	12	meditatio.....	78
		Mesih.....	34
		metafizik.....	2, 8, 16, 38, 95
		metafor	55
		Mimesis	22, 33
		Mimetik	18
		Modern Sanat	11, 22, 23, 35, 50, 69, 76, 100, 101
		Mşatta.....	59, 80
		mukarnas	24
D		N	
De Stijl.....	14	nakış	22, 35, 64
dekoratif.....	3, 11, 62, 97	natüralist.....	x, 1, 11, 44, 45, 67, 68, 72, 95
dinamik	16, 38, 74, 90	Natüralizm.....	62, 97
		Neo-Platonik	14
		Nokta.....	88
		Non-figüratif	7
F		O	
Fovizm	11	organik.....	11, 24, 60, 72
Frankfurter Allgemeine	12	Orta Çağ	11
free association	20		
G		P	
gayb.....	iii, 25, 94	Paul Klee	15
geometrik desenler.....	iii, 38, 46, 71, 95	perspektif.....	1, 3, 18, 31
Göçebe	83	Piet Mondrian.....	ix, 11, 14
grotesk.....	32	Platon.....	13
		primitivizme	16
		put	34, 35
H			
halkâr	x, 39		
Hayal gücü	21		
hayat ağacı	53		
Herat ekolü.....	39		
Hilma af Klint.....	12		
Hristiyan	34, 37		
horror vacui.....	27		
Hum	52		

R	
Realizm	62
rûmî kompozisyonu	iii, 34, 54, 79, 83

S	
Saadet sembolü	71
Şahkulu	xi, 62
Sana Camii	x, 42, 60, 98
savvara	35
Sazyolu	xi, xii, 62
Şempanze Congo	ix, 17
şirk	2, 32
Soğuk Savaş	17
Soyut Ekspresyonizm	16
Soyut sanat	iii, vii, 1, 3, 4, 7, 17, 19, 93
soyutlama ...	iii, vii, 3, 4, 5, 6, 7, 14, 15, 19, 20, 22, 23, 24, 34, 36, 38, 62, 74, 93, 96, 97, 98
statik	32, 74
stilize	8, 32, 48, 53, 60, 62, 68, 79
sübjektivist	19

Süprematizm	13, 15
suret	32, 33
Süryani Hayat ağacı	52

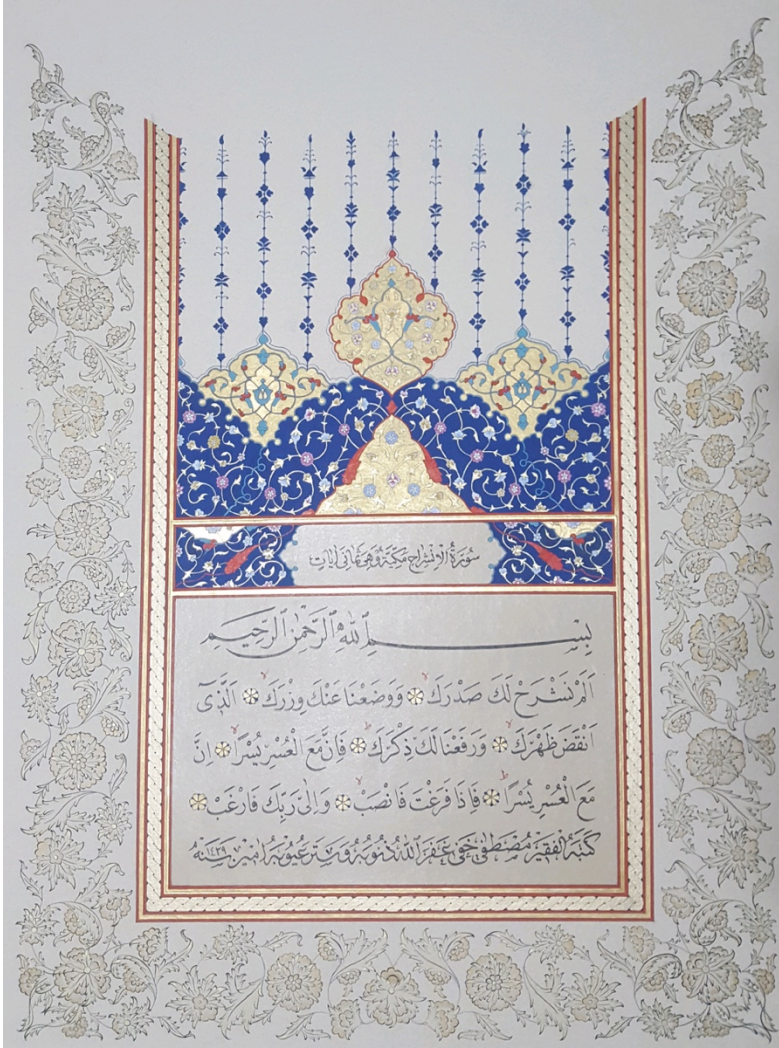
T	
tapınmak	2, 32
tecrid	36
temâşa	35
tevhid ...	iii, 1, 2, 3, 7, 19, 24, 33, 34, 36, 37, 38, 74, 93, 94, 95, 97
tevhid – tenzih	3, 19, 94
Türk mavisî	26

U	
Ulama	88
üslûplaştırma	iii, 3, 4, 7, 8, 19, 37, 38, 93

Y	
Yemen	x, 42, 44, 98

ESER RAPORU

1. KLASİK SUREBAŞI TEZHİBİ



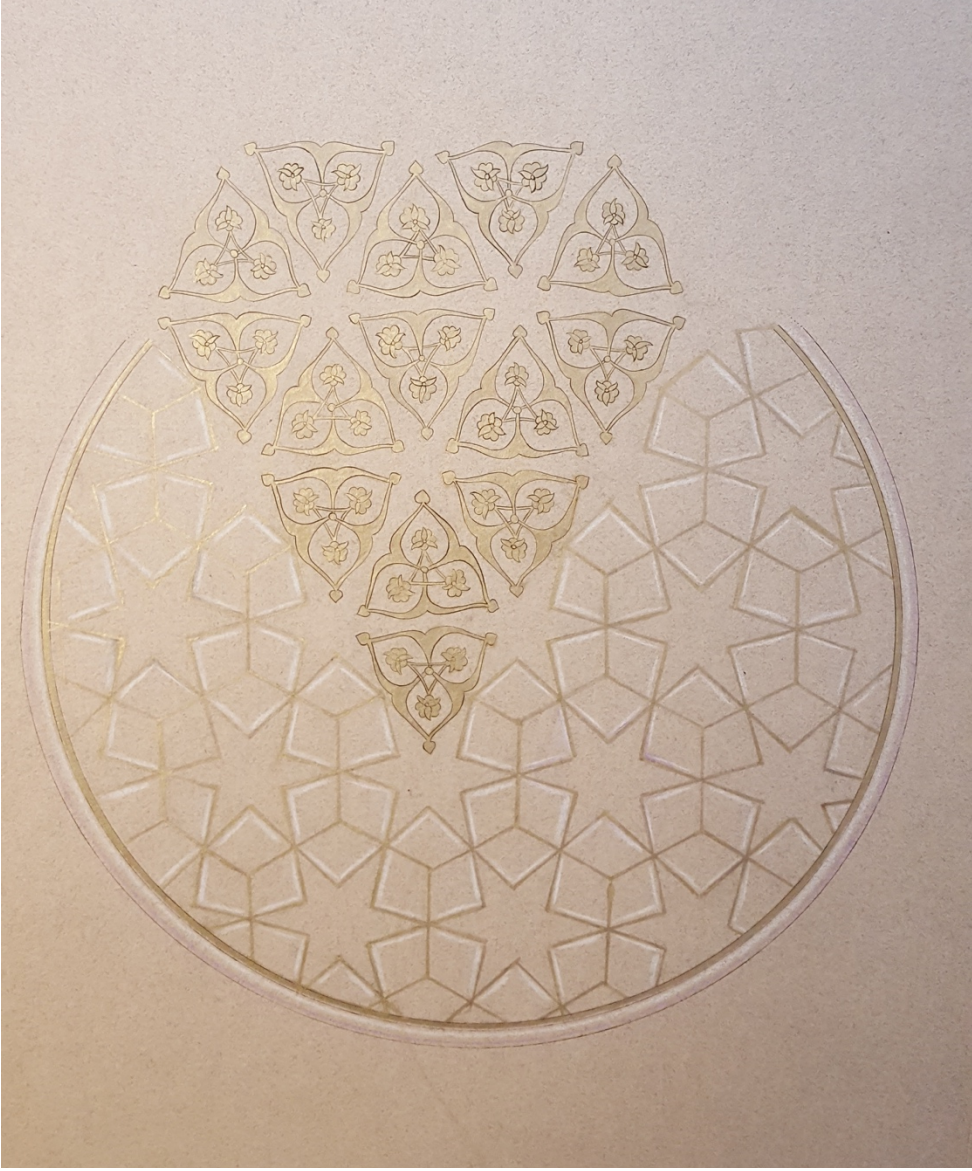
Eser Adı: Klasik Surebaşı Tezhibi

Yapım Yılı: 2019

Ölçüler: 50 x 70 cm

Teknik: Aherli kâğıt üzerine altın ve guaj boya

2. GÖRÜNENİN ARDINDAKİ GÖRÜNMEYEN



Eser Adı: Görünenin Ardındaki Görünmeyen

Yapım Yılı: 2019

Ölçüler: 35 x 35

Teknik: Aherli kâğıt üzerine altın ve guaj boya