

**T.C**  
**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**GELENEKSELÇİ EKOLÜN SANAT ANLAYIŞI**

**Hazırlayan**  
**Musa GÜREL**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Kenan ÇAĞAN**

**AFYONKARAHİSAR 2017**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Gelenekselci Ekolün Sanat Anlayışı” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

12/07/2017  
Musa GÜREL

**TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI**

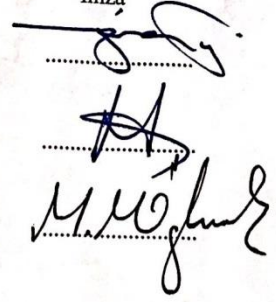
**JÜRİ ÜYELERİ**

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Kenan ÇAĞAN

Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Hüseyin KOÇAK

: Yrd. Doç. Dr. Murat ÖZKUL

İmza



Sosyoloji Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi Musa GÜREL'in "**Gelenekselci Ekolün Sanat Anlayışı**" başlıklı tezi, 12.06.2017 günü saat 14:00'da Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

**Prof. Dr. Ahmet YARAMIŞ**  
Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü

# ÖZET

## GELENEKSELÇİ EKOLÜN SANAT ANLAYIŞI

Musa GÜREL

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

Haziran 2017

Danışman: Prof. Dr. Kenan ÇAĞAN

Gelenek, özü vahye dayalı hakikat ve prensipler bütünüdür, bulunduğu topluma ve çağa göre, yaşama tarzı, sanat, hukuk ve bilginin yeni bir medeniyet olarak ortaya konuş şeklidir. Sanat, bir kültürün, toplumun ya da medeniyetin varoluşunun estetiksel bağlamda tezahürüdür. Sanatçı ise, fitrî imkânların ötesine geçip, kâinatı ve yaratılmış olan her şeyi, tefekkür edilebilecek güzelliğe eriştirendir. Modernizm ile birlikte sanat, kutsal boyutundan uzaklaşmış ve sadece maddi hazlara karşılık veren, basit bir meta haline getirilmiştir.

René Guénon, Frithjof Schuon, A. K. Coomaraswamy, Titus Burckhardt, Seyyid Hüseyin Nasr, Martin Lings gibi düşünürler tarafından temsil edilen gelenekselci ekolün sanat anlayışı bu çalışmamızın ana konusudur. Gelenekselci ekol, sanatı, modern sanatın aksine, kutsal sanat bağlamında ele almıştır. Kutsal sanatın estetiğinin ve güzelliğinin ölçütü ilahi hakikati yansıtmasıdır. Gayemiz, gelenekselci ekolün metafiziksel bir arka planda sunduğu sanat anlayışını, teorik belge analizi yöntemi ile ortaya koymaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Gelenek, Sanat, Kutsal Sanat, Modernizm, Metafizik.

## **ABSTRACT**

### **THE ART UNDERSTANDING OF TRADITIONAL SCHOOL**

**Musa GÜREL**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY  
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES  
DEPARTMENT of SOCIOLOGY**

**June 2017**

**Advisor: Prof. Dr. Kenan ÇAĞAN**

Tradition, is a form of putting forward whole truths and principles as a new civilization, of which essence based on revelation according to society and age in which exists, lifestyle, art, law and knowledge. Art is manifestation of a culture, society or tradition's existence in context of aesthetic. The artist, on the other hand, goes beyond the inherent possibilities, conveys the universe and all created things to the conceivable beauty. With modernism, art has moved away from its sacred dimension and been turned into a simple Meta that has only responds to material delights.

The art understanding of the traditional school represented by thinkers such as René Guénon, Frithjof Schuon, A. K. Coomaraswamy, Titus Burckhardt, Sayyid Hussein Nasr, and Martin Lings is the main point of our study. Contrary to modern art, traditional school has taken the art in context of the sacred art. The criterion of aesthetic and beauty of the sacred art is reflection of the divine truth. Our purpose is to reveal understanding of art which traditional school presents in a metaphysical background, through theoretical document analysis method.

**Key Words:** Tradition, Art, Sacred Art, Modernism, Metaphysic.

## ÖNSÖZ

Gelenekselci ekol, sosyal bilimler alanında birçok çalışmada yer edinmiş ve genel olarak Doğu'da ve Batı'da etkinliğini devam ettiren çağdaş bir akımdır. Gelenekselciler, yirminci yüzyılda özellikle gelenek kavramına tekrar güncel bir yorum getirmiş ve bu geleneğin özüne ise, ezeli hikmeti yerleştirmişlerdir. Bununla birlikte çalışmalarında genellikle geleneğin karşısında yer alan modernizmin eleştirisine yer verirler. Modernizm ile birlikte, toplumsal, sosyo-kültürel, siyasal ve ekonomik bağlamda birçok alanda farklılaşmalar meydana gelmiştir. Gelenekselci ekol, bu farklılaşmaların merkezine sanatı da koymuştur. Modern dünyanın sanata dair bakış açısının ise, hümanist, hazcı ve seküler bir anlayış olduğunu belirtirler.

Gelenekselci ekolün ele aldığı şekliyle sanat, hem sesli hem de görsel bağlamda her daim ilahi hakikati yansıtan, insana maddi bir hazdan ziyade manevi bir farkındalık oluşturan bir vasıta olmuştur. Gelenekselciler, sanat anlayışlarının merkezine batınî bir muhteva koyar ve en büyük sanatkârın ise Allah olduğunu belirtirler. Bu bakış açısının ortaya konulması çalışmanın genel seyrini oluşturur.

Bu çalışmanın hazırlanma aşamasında başından sonuna kadar gerek dolaylı olarak gerekse doğrudan üzerimde emeği olan tüm dostlarıma, büyüklerime ve fikir öncülerime teşekkür etmek ve çevremde bu kadar kıymetli insanın oluşmasını sağlayan yüce Rabbime minnet belirtmek şükürümün bir ifadesidir. Öncelikle her daim sabır ve anlayış göstererek, maddi manevi desteğini esirgemeyen, bu süreçte en büyük motivasyon kaynağım, hayat arkadaşım ve dostum olan eşime minnettarım. Yıllardır bana ağabeylik yapmış olan ve çoğu kez değerli fikirlerini paylaşmaktan ödün vermeyen Yrd. Doç. Dr. Hasan Hüseyin Güneş'e teşekkürü bir borç bilirim. Bu çalışma sürecinde konu ile alakalı bilgi birikimine sahip ve her defasında kapısını çaldığımda samimi bir şekilde ilgilenen Eyüp Taşöz hocama da saygılarımı sunuyorum. Son olarak, değerli zamanını ayırarak tezin her satırını dikkatlice okuyan, ufuk açıcı eleştirileriyle çalışmanın yolunda gitmesini sağlayan, yıllarca bana hem akademik anlamda fikir öncüsü olmuş hem de düşünceleri, karakteri ve bana karşı samimiyetinden her zaman mutluluk duyduğum, benim için çok kıymetli olan hocam Prof. Dr. Kenan Çağan'a saygı ve şükranlarımı arz ederim.

Musa Gürel

## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ .....	ii
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT .....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
KISALTMALAR DİZİN .....	ix

GİRİŞ .....	1
-------------	---

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### GELENEKSELÇİ DÜŞÜNCE

1. GELENEK KAVRAMI VE GELENEKSELÇİ DÜŞÜNCE .....	3
1.1. GELENEK, TOPLUM VE MEDENİYET .....	8
1.2. GELENEK VE DİN .....	12
1.3. GELENEK VE MODERNİZM .....	17
2. GELENEK İLE İLİŞKİLİ UNSURLAR.....	21
2.1. EZELİ HİKMET ( PHİLOSOPHİA PERENNİS).....	21
2.2. KUTSAL VE KUTSAL BİLİM ( SCİENTİA SACRA ) .....	23

### İKİNCİ BÖLÜM

#### GELENEKSELÇİLİK VE GELENEKSELÇİ EKOL

1. GELENEKSELÇİ EKOLÜN ÖNEMİ.....	25
2. GELENEKSELÇİ EKOL TEMSİLCİLERİ.....	29
2.1. RENÉ GUÉNON (ABDÜLVÂHİD YAHYÂ) (1886-1951) .....	29
2.2. ANANDA KENTİSH COOMARASWAMY (1877-1947).....	33
2.3. FRİTHJOF SCHUON (ÎSÂ NUREDDİN) (1907-1998).....	35
2.4. TİTUS BURCKHARDT (SİDİ İBRAHİM İZZEDDİN) (1908-1984).....	38
2.5. MARTİN LİNGS (EBÛ BEKİR SİRÂCEDDİN)(1909-2005) .....	39
2.6. SEYYİD HÜSEYİN NASR(1933-..).....	41

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### GELENEKSELÇİ EKOLÜN SANAT ANLAYIŞI

1. GELENEKSELÇİ DÜŞÜNCE BAĞLAMINDA SANAT, SANAT ESERİ VE SANATÇI.....	45
---	----

<b>2. GELENEKSEL SANAT, KUTSAL SANAT VE DİNSEL SANAT İLİŞKİSİ</b>	<b>52</b>
<b>3. SANAT'IN METAFİZİKSEL İLKELERİ VE SEMBOLLERİN ARKETİPİ</b>	<b>64</b>
<b>3.1. EKOLÜN KUTSAL SANAT ÖĞRETİSİ</b>	<b>71</b>
3.1.1 Hindu Kutsal Sanatı	77
3.1.2 Hıristiyan Kutsal Sanatı	82
3.1.3 İslam Kutsal Sanatı	86
<b>3.2. SANAT DALLARI VE SEMBOLİK TEFEKKÜR</b>	<b>94</b>
3.2.1. Plastik Sanatlar	96
3.2.2. Fonetik Sanatlar	105
<b>4. GELENEKSELÇİ EKOLÜN MODERN SANAT ANLAYIŞINA ELEŞTİRİSİ</b>	<b>110</b>
<b>5. GELENEKSELÇİ EKOL BAĞLAMINDA SANAT'IN DİĞER ALANLAR İLE İLİŞKİSİ</b>	<b>115</b>
5.1 SANAT VE DİN	115
5.2 SANAT, TASAVVUF VE GÜZELLİK İLİŞKİSİ	118
5.3 SANAT, TABİAT VE KOZMOLOJİ	122
<b>SONUÇ</b>	<b>126</b>
<b>KAYNAKÇA</b>	<b>130</b>



## KISALTMALAR DİZİNİ

Bkz : Bakınız

Ed : Editör

Haz : Hazırlayan

Çev : Çeviren

C : Cilt

ö : Ölüm

s : Sayfa

S : Sayı

YL : Yüksek Lisans

Hız : Hazret-i

vb : Ve Benzeri

(c.c) : Celle Celâluh

(s.a.v) : Sallallahu Aleyhi ve Sellem

TDV : Türkiye Diyanet Vakfı

İsam : İslam Araştırmalar Merkezi

## GİRİŞ

Bu çalışmanın konusunu, René Guénon öncülüğünde ortaya çıkan ve Frithjof Schuon, A. K. Coomaraswamy, Titus Burckhardt, Martin Lings daha sonra da Seyyid Hüseyin Nasr gibi temsilcilerle devam eden gelenekselci ekolün sanatla ilgili görüşleri oluşturmaktadır.

Gelenekselci ekol, sanatı hakikatin tezahürlerinden biri olarak görür ve sanatı, insan arketipinin dışavurumu ve inisiyatik (seyr-i süluk) yol ile nitelikli eserler icra etme çabası olarak tasvir ederler. Bu ekole göre sanat, kökeni bakımından ilahidir. Sanatın işlevi ise, insanda ki fitrî imkânın harekete geçirilerek insana ilahi hakikatleri ve bizatihi insanın teomorfik yapısını bildirmektir. Gelenekselci ekole göre sanatkârın yapacağı şey ise, dünyevi bir amaçtan çok iç âlemindeki güzelliği ilahi tecelli bağlamında ortaya koymaktır. Bu meyanda sanatın aslî tabiatını ortaya koyma gayreti içerisinde olan gelenekselci ekol, modern sanatın kritiğini de yapmıştır. Modernizm'in tarih sahnesine çıkışı ile birlikte sanat kutsal boyutundan uzaklaşmış ve bu noktadan itibaren insan da hakiki anlamda sanatın icracısı değil, sanatın yaratıcısı olarak tasavvur edilmiştir. Bu tespit ve incelemeler doğrultusunda da gelenekselci ekolün sanat anlayışı izah edilecektir.

Çalışmamızda temel amacımız, gelenekselci ekolün sanata dair düşüncelerini ortaya koymaktır. Gelenekselci ekole göre icra edilen eser, ezeli Hakikat'i ifade edebildiği ölçüde sanatsaldır. Bu konunun araştırılmasındaki neden ise, ezeli hakikatin ifade biçimi olan sanatı, maddi âlemdeki karşılığından ziyade hakikat perspektifinde incelemektir. Çalışmanın sonunda amacımız, sanatın sanat için olmadığını sanatın yaratıcısı ifade biçimi olduğunu gelenekselci ekolün bakış açısıyla ortaya koymak olacaktır.

Modern sanat anlayışında estetik boyut, sadece maddî perspektif ekseninde anlaşılmalı çalışılmıştır. Maddi hazlara bağlı kalınarak inşa edilen sözde estetik anlayış, bireysel tüketimi artırmakta ve aslında insanların kendi yaşam alanlarının imhasına da neden olmaktadır. Modern sanat anlayışının hüküm sürdüğü bir düşünce dünyasında geleneksel sanat anlayışını ortaya koymak bu bakımdan önem arz etmektedir. Gelenekselci ekolün sanattaki mânevîyâta vurgusu, modern insanın

mânevî açılığını doyuracak ve sanat gibi insanın iç dünyasına vurgu yapan yolları yeniden aktif hâle getirecektir. Böylelikle tabiatın, eşyanın, evrenin ve insanın yaradılışındaki metafizik boyutun sanat aracılığı ile önemi daha iyi kavranacaktır. Bu tespitler gerekçelendirilerek gelenekselci ekolün ortaya koyduğu sanat anlayışını ortaya koymak, bilimsel açıdan da önemli bir boşluğu dolduracaktır.

Bu çalışma, genel olarak konunun daha net bir şekilde anlaşılması adına üç bölümden teşekkül etmiştir. Birinci bölümde, gelenekselci düşüncenin muhtevası irdelenmiş ve gelenek kavramının din, toplum, medeniyet ve modernizm ile olan ilişkisi gelenekselci perspektifle ortaya konulmuştur. Gelenek ile ilişkilendirilen kutsal bilim ve ezeli hikmet ise, izah edilmesi gereken bir diğer önemli başlıklar olmuştur. İkinci bölümde, Modernizm'in doğurduğu kargaşanın ortasında kalmış olan insana İslam geleneğinden cevaplar aramış olan gelenekselci ekolün Batı'da ve Doğu'daki çalışmalarının arka planı tahlil edilerek çalışmanın ana seyri açısından önemi ortaya konulmuştur.

Diğer taraftan gelenekselci ekolün temsilcileri olan **René Guénon, A. K. Coomaraswamy, Frithjof Schuon, Titus Burckhardt, Martin Lings** ve **Seyyid Hüseyin Nasr**'ın hayatları, eserleri ve düşünceleri de bu bölüm içerisinde izah edilmiştir. Üçüncü bölümde ise, gelenekselci ekolün sanat ile ilgili düşünceleri, sanatın konusu, gâyesi ve kaynağı hakkındaki görüşleri aktarılmıştır. Geleneksel sanat, kutsal sanat ve dinsel sanat ilişkisi incelenerek kutsal sanatın dini arka planda sembolizmi de bu bölümde irdelenmiştir. Bununla birlikte kutsal sanat doktrini, ayrı bir başlık altında sahîh olarak tasavvur edilen dini inançlar bağlamında ele alınarak sanatın metafiziksel arketipi de sunulmuştur. Sanat dallarına ayrıntılı bir şekilde girilmeden plastik ve fonetik sanatların manevî yansımaları, örnekler üzerinden ifade edilmiştir. Son olarak geleneksel bakış açısının sıkça eserlerinde yer verdiği din, tasavvuf, estetik, güzellik, tabiat, kozmoloji gibi konuların sanat ile ilişkisi genişçe tahlil edilmiştir. Bu bağlamda genel olarak çerçevesini çizdiğimiz bu çalışmada kullanılacak temel yöntem belge tarama yöntemidir. Araştırmanın teorik kısımları belgelerde var olan bilgilerin tekniğine uygun olarak toplanması ve metodik olarak düzenlenmesi ile gerçekleştirilmiştir.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## GELENEKSELÇİ DÜŞÜNCE

### 1. GELENEK KAVRAMI VE GELENEKSELÇİ DÜŞÜNCE

Gelenek, kavramsal manada karşımıza değişik vesilelerle çıkmış ve akademik çevrelerde çoğu kez tartışılmış aşına olunan konulardan birisidir. Bu tartışmaların nedenlerine baktığımızda, gelenek konusunun geniş bir anlam yelpazesine sahip oluşu ve modernizm eleştirilerinin gelenek ile ilişkilendirilerek göndermede bulunması olarak görülebilir. Bu doğrultuda gelenekselci düşünce, aslında bir medeniyetin elinden kayıp giden bir şey olarak geleneğin farkına varıp, kadim medeniyeti tekrar diriltmek için modern dönemde bir grup düşünür tarafından gündeme getirilmiştir. Batı toplumunun yüzyıllardır sahip olduğu entelektüel ve kültürel birikimi terk etmesini eleştiren gelenekselci düşünürler, batıda geleneği keşfetmişler ve ezeli olduğuna inandıkları geleneği ya da ondan kurtarabildiklerini insan hayatına dâhil etmenin yollarını aramışlardır. Bunun yanısıra, modernliğin tüm risklerinin kaynağında gelenekten kopma durumu vardır. Bu gelenekten kopma sonucu Batı, tehlikeli bir yönelime doğru kaymıştır. Gelenekselci düşünce, modern dünyanın bütünsel bağlamda problemlerine çözüm üretmek ve geleneksel toplum, medeniyet, bilim ve geleneksel sanatı yeniden canlandırmak için gayret etmişlerdir (Özyurt ve Öçal, 2013:9-10).

Gelenekselci düşünce, Batı modernliğine geleneksel perspektiften yöneltilmiş tüm tepkileri kapsamaktadır. Gelenekselciler, kendilerine gelenekçi denilmesini kabul etmezler. Böyle bir ifadenin de ilk olarak dilin yozlaşmasına neden olduğunu savunurlar. Daha sonrada bu ifadenin, planlı bir ifade ve geleneksel olana zarar verme düşüncesi içerisinde olduğunu öne sürerler. Guenon, ‘gelenekselci düşünce’ ile ‘gelenekçi’ tutum arasındaki farka dikkat çeker. Ona göre (2004: 267), “Gelenekçiler; gelenek hakkında hiçbir bilgiye sahip olmaksızın, geleneğe doğru bir tür eğilim ya da istek duyan kişilerdir”. Gelenekselci düşünce, tam aksine gelenek ile

ilgili bilgiyi özünde barındırır ve bizzat bu bilgiyle özdeş olur. Gelenekçi, kendisine yanılmaz bir şekilde yön gösterecek insanüstü ilkelere sahip değildir. Bunun yanısıra gelenekçi ifadesi, onlara göre; basit, maddi, yüzeysel, profan (kutsal olmayan) olan ve gelenekseli indirgemeye çalışan art niyetli modern bir yanılıdır. İşte bu nedenlerden ötürü, salt insanî alana ait olan hiçbir şey, gelenekselciler için geleneksel olarak nitelendirilemez (Guenon, 2004:267).

Kavramsal anlamda ise gelenek (tradition), sosyoloji literatüründe; “belirli davranışlar norm ve değerleri benimseyip aşıl原因an, gerçek ya da hayali bir şekilde süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi” (Marshall, 2009: 258) olarak tanımlanmıştır. Gelenek, ‘elden ele aktarılan’ şeklinde de tanımlanmıştır. Esasen gelenek kelimesinin etimolojisi (gelmekten), şimdi daha az kullanılan Arapça karşılığı ‘anane’ (falancadan nakledildi) kelimesi, geleneğin zaman bakımından daha önceki nesillerden gelen bir şey olduğunu vurgulamaktadır. Öyleyse gelenek, kendisinden öncekiler tarafından verilmiş bir şey olarak kabul edilmektedir (Armağan, 1998: 70-71).

Ayvazoğlu (1996:173), geleneği, “bir kültürün kendini koruma refleksi ve varlığını sürekli bir yenilenme bilinciyle devam ettirme gücü” olarak anlamayı tercih etmiştir. Tasavvuf literatüründe ise gelenek büyük önem taşımıştır. Gelenek kavramı, daha çok tabi olma (ittibâ), örnek alma (iktidâ), usul, adap, erkân, silsile, icazet ve intisap gibi terimlerle de ifade edilmiştir (Uludağ, 1996: 68).

Tüm bu genel tanımlamalar ile birlikte gelenek kavramı ele alınırken, bu kavramın gündelik kullanımındaki ifadeler, gelenekselci düşünceyi ortaya koyan düşünürlerce eleştirilmiş ve yeniden tanımlanmıştır. Gelenekselci ekol mensuplarının daimi olarak atıfta buldukları gelenek ifadesinin, kelimenin gündelik dildeki kullanımında ortaya çıkan yanlışla özdeşleşen görenek kelimesiyle karıştırılmaması gerekmektedir. Gelenekselciler; “gelenek” ifadesiyle herkesin dile getirdiği geleneği kastetmemektedir ve geleneği, çeşitli dini ve manevi miraslara zaman içre tecelli anlamında kullanırlar. Onlara göre gelenek, insanüstü gerçekliklere mahsus bir nakil kanalıdır (Koltaş, 2013: 24). Guenon’un düşüncesinde gelenek, dinsel bir sahihlik işlevi görür. Yani sahte dinlerin, sapıklığın yaygın olduğu bir dünyada gelenek,

yirminci asır insanına, semadan gönderilen vahyi bozmadan ortodoksi ihtiyacını hatırlatmak ve bu sahihliği nesilden nesile aktarmakla mükelleftir (Lings, 2013: 17).

Guenon, modernlerin gelenek ile adet, örf, görenek ve medeniyet gibi kavramları birbirine karıştırdıklarını ifade eder. Guenon (1997: 29), bu durumu şu şekilde izah eder; “çağdaşlarımız, gerçekte, çoğu kez tamamen anlamsız ve çoğu kez de yeni icatlar bulup, basit adetlerden olan her şeye hemen gelenek adını veriyorlar: böylelikle herhangi birinin kutsallıktan uzak bir tören uydurması, bunun birkaç sene sonra ‘gelenek’ olarak nitelendirmesi için yeterli oluyor”. Bu yanlış nitelemenin ise, kuşkusuz, modernlerin, kelimenin gerçek anlamında, geleneğin ne olduğunu hiç bilmemelerinden kaynaklı olduğunu belirtir. Âdet gelenekten farklı olmakla birlikte, onun tam tersi bir anlam ifade eder ve geleneksel karşıtı zihniyetin birçok açıdan bu kavramın yayılmasına ve tutulmasına hizmet ettiğini de belirtmek gerekiyor. Bu doğrultuda geleneksel nitelikte olan her şey, insanüstü bir durum içerirken, adet ise tersine, içeriği ve kökeni itibariyle beşeri olanı tasavvur eder (Guenon, 1997: 30).

Gelenek, çoğu kez ilk başlangıcından şifahi olmak zorunda kalmışsa da çok daha genel bir kavrayış ile şifahi olduğu kadar yazılı da olabilir. Fakat bugünkü durumda yazılı anlamı ile şifahi anlamı, dini ya da başka türden olsun, bir ve aynı geleneğin birbirini tamamlayan iki dalını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda yazılı geleneklerden söz edilebilir ki, bu da şayet “gelenek” sözcüğü sadece en özel anlamında alındığında kuşkusuz çelişkili olur (Guenon, 2013: 75).

Doğulu her medeniyet geleneksel düşünceye sahip bir mahiyet taşır. Batı medeniyeti ise, muhafaza ettiği dini unsur dışında geleneksel vasfını neredeyse yitirmiştir. Bu durum dünyevileşmenin bir getirisidir ve toplum git gide asli kimliğinden uzaklaşmış, toplumu oluşturan bireyler aşılması güç bir çıkmaza girmiştir (Koltaş, 2013: 25). Guenon, tüm medeniyetlerin kutsal kitaplarında var olan ve bir diğer ifadesiyle kendisini her ırka ve döneme uyarlamak için aldığı bütün farklı biçimlere rağmen gerçekte evrensel olan bir geleneğin olduğunu belirtir (Oldmeadow, 2013: 20). Gelenek bu anlamda kadim, evrensel ve değişmez olan ezeli bir felsefe veya hikmetle eşanlamlıdır. Zamanın başlangıcından ve bütün insanlığın manevi atasından beri var olan bu evrensel hikmete “ilk/aslı gelenek” de denilmiştir. Bu ilk/aslı gelenek veya gelenekselcilerin tabiriyle *hâlidi hikmet*, insanüstü bir

kaynağa sahip olmakla birlikte, hiçbir anlamda beşer düşüncesinin bir ürünü veya sonucu değildir; bilakis o insanlığın doğuştan sahip olduğu bir haktır. Bu haliyle gelenek, en kadim anlamında bu aslî hakikattir ve bu bakımdan bir ilk sebep ve ilk varlıkla alakalı, kozmik olan esas statüsü ve insan ruhuna yerleştirilmiş bir aslî gerçeklik içeriği kazanır. Burada gelenek terimi, ilâhî vahiy aracılığı ile herhangi bir dini ritüellerin akidelerinde, ibadetlerinde, sembollerinde ve diğer tezahürlerinde şeklî ifadesini bulmuş bir hakikat ile eşdeğer görülmüştür. Bu bağlamda gelenek, aşağı yukarı “din” ile ama sahih ve ortodoks dinler ile eşanlamlı olarak ifade edilmiştir (Olmeadow, 2013: 21).

Titus Burckhardt, gelenek kavramıyla; kaybolduğu takdirde insani gayretlerle yeniden oluşturulması söz konusu olmayan bir mükemmellik ve manevi bir öz olarak tanımlanan aşkın birtakım ilke ve erdemlerin aktarımının kastedildiğini belirtmektedir (Yılmaz, 2003: 29-30).

Lord Northbourne’a (2003: 35-41) göre; “adet ve stil gibi anlamlardan öte gelenek din de dâhil olmak üzere geçmişten aktarılan ve bir medeniyeti oluşturan tüm ayırıcı nitelikleri içine alan kapsamlı bir değerler bütünü ve hiyerarşisini oluşturmaktadır”. Bu hususla alakalı olarak gelenekselselci ekolün önemli bir mensubu olan Marco Pallis, “beşeri kökenin fevkindeki söz konusu ilkelerin arızı ihtiyaçlara tatbikinden sâdır olan sûretlerin kullanımı yoluyla beyanı” tespitinde bulunmuştur (Koltaş, 2013: 24). Aslan (1996: 201) ise geleneği, “ezeli hikmet diye tercüme ederek, perennial felsefe ekolüne bağlı gelenekselselcilerin, geleneği, modernizmin tam karşısında gören ve onun dinle olan ilişkisine işaret eden en şümüllü ve esaslı bir tarif olduğunu belirtir”.

Gelenek kavramı, Batı’da, bilginin ve günümüz insanını kuşatmış olan dünyanın kutsal olandan soyutlanma süreci ile kullanılmaya başlamıştır. Bu durumda geleneğin asıl izahının yapılması önemlidir. Nasr’a (2012: 75) göre, gelenek, “anlamını yitirmiş olan bir dünyada kaybolmuş olan çağımız insanının çöküşüne, beşeri varoluşunun evveli ve ahiri olan kutsalın cevabı olarak ortaya çıkmıştır”. Gelenek, kavramsal manada ortaya çıkışından itibaren yanlış anlaşılmıştır ve bu yanlış anlama özellikle, adet, alışkanlık, miras olarak devralınmış düşünce kalıpları ve benzeri kelimeler ile izah edilmeye devam etmektedir. Gerçekte tradition

(gelenek) kelimesi etimolojik olarak nakletme ile alakalı olmanın yanında bu tarif içerisinde bilginin, uygulamanın, tekniklerin, hukukların, şekillerin ve sözlü ve yazılı birçok diğer özelliğın intikalini de kapsar. Bunun yanında gelenek yaşayan bir varlık gibidir; iz bırakır, ama bu ize indirgenemez. Gelenek ile nakledilen şeyler kâğıt üstüne yazılmış kelimeler gibi görülebilir ama o insanların ruhlarına kazınmış gerçeklerdir (Nasr, 2012: 78).

Gelenek, teknik olarak gerçeklerin insanlığa izah edilmiş ya da izahı yapılamamış ilâhî bir kaynağın hakikat ve ilkelerin, gerçekte farklı diyarlardaki sonuçları olarak da açıklanmıştır. Bununla birlikte gelenek, hukuk, toplumsal yapı, sanat, sembolizm, bilimler ve kazanılması için gerekli araçlarla birlikte yüce bilgiyi ihtiva eden uygulamaları ile birlikte nebiler, avatarlar ve diğer nakilci vâsıtalar olarak tasavvur edilmiş olan birçok figür vâsıtasıyla tüm kozmik sektörü ifade etmektedir (Nasr, 2012: 79). Dolayısıyla, gelenek bir topluma gönderilen ilahi hakikatlerin farklı beşeri alanlardaki tezahürlerini de içerdiğinden ilahî vahye dayanan tüm bilim ve sanatlar kutsal olarak kabul edilmiştir (Yalçın, 2013: 41).

Marco Pallis'e göre ise, geleneğın olduğu yerde şu dört şey de vardır: *vahiy*, ondan sadır olan *bereket*, uygulandığında insanın vahyi gerçekleştirmesini mümkün kılan *ispat* ve geleneğı bir medeniyet kılacak olan *doktrin*, sanat, bilim ve diğer unsurlardır (Koltaş, 2013: 26). Tüm bu gelenek izahlarının yanısıra gelenekselciler, siyasal, dinsel, sosyal ve sanatsal alana kadar pek çok alanda fikirler beyan ederek, bütüncül bir gelenek savunmasında bulunmaktadırlar. Modern dünyayı eleştirirlerken sadece gelenekselci görüşe değil, aynı zamanda modern dünyanın içinde bulunan modernizm eleştirmenlerine de yer verirler (Sungur, 2014: 23). Bu değerlendirmeler doğrultusunda geleneğın ve geleneksel düşüncenin günümüz de sosyal bilimlerdeki karşılığının farklı oluşunu izah etmeye çalıştık. Bunun yanısıra gelenek kavramının diğer alanlar ile ilişkisinin de irdelenmesi de önem arz etmektedir.



## 1.1. GELENEK, TOPLUM VE MEDENİYET

Kadim uygarlıklarda toplumsal düzen içerisinde belirli bir birlik ve düzenlilik yaygın olarak birbirinden farklı değildir. Çünkü ortak duyuşsal algılayışlar ve değerlerin geçerliliğı pek sorgulanmıyordu. Uygarlığına anlam veren fikirler, gelenek tarafından sağlamca kurulmuş ve sabitleştirilmişti (Northbourne, 2000: 25).

Gelenek ve toplum ilişkisi geleneksel düşünce yapısının hâkim olduğı geleneksel toplum ve anti-geleneksel olan modern toplum olarak izah edilecektir. Sosyolojik bağlamda geleneksel toplum, genellikle endüstriyel, kentleşmiş ve kapitalist modern topluma karşı kullanılır. Hatta geleneksel toplum ifadesi sıklıkla ilkel, geri vb. pejoratif (aşağılayıcı) nitelermelerle bir arada kullanılmaktadır (Marshall, 2009: 259).

Geleneksel toplumlar, kendi yapıları ve yaşam tarzlarının çok önceden tayin edildiğini düşünerek, geçmişten utanç duymaksızın yaşarlar. Bugünkü kuşaktan hem daha akıllı hem de daha iyi olduğunu varsaydıkları atalarının kılavuzluğunda yaşamlarını sürdürürler. İdeal ve taklit edilecek olan model geçmiştir, sadakatle hatırlandığı müddetçe değişmeye karşı emniyettedir (Eaton, 1995: 49). Gelenekselcilerin hiyerarşi bağlamında üzerinde durdukları önemli bir konu da, toplumsal düzeyde insanlar arasında var olan sınıf farklılıklarıdır. Toplumsal sınıf farklılıklarını olumlu ve doğal bulan gelenekselciler bunu canlı bir organizmada bulunan çeşitli organlar ve onların farklı işlevlere sahip olmaları örneğıyle açıklamaktadırlar. Bu aynı zamanda bir medeniyetin birlik ve dirliğinin şartı ve geçmişi geleceğı bağlayan bir zincir olarak görülmüştür (Yılmaz, 2003: 101).

Gelenekselciler, kutsal olanın, geleneğın kaynağı olduğunu söylerler ve geleneksel olan ile kutsal olanın birbirlerinden ayrılamaz olduğı fikri hâkimdir. Bu anlamda kutsal duygusuna sahip olmayan birey, geleneksel perspektifi kavrayamaz. Gelenek, her yerde aynı anda kutsalı hazır eden medeniyeti meydana getirerek kutsalın varlığını bütün dünyaya yayar. Geleneksel toplumu veya medeniyeti ortaya çıkaran 'gelenek' ve 'kutsal'dır ve geleneksel toplumun amacı kutsalın egemen olduğı bir dünya meydana getirmektir (Nasr, 2012: 89).

Geleneksel toplumlarda bireylerin, manevi açıdan, yapılarına ve etkinliklerine göre kastlara ve benzeri sınıflara ayrılması adil bir düzenin gereği olarak kabul edilmektedir. Böylece bu kastlar sistemi ile toplumsal düzeyde kaosu ortadan kalkacağı ve bir metafizik denge içerisinde adalet duygusu ile hayata geçirileceği bir düzen ortaya koymuşlardır. Bu sınıfsal ayrışma, Hint toplumunda bulunduğu için gelenekselciler genellikle bu örnek üzerinden konuyu açıklamışlardır (Yılmaz, 2003:101).

Genelde medeniyet kavramından bahsedildiğinde terime nitel bir anlam yüklenir. Oysa gerçekte medeniyet sadece bir değeri temsil eder ki bu da söz konusu değer bireyüstü olması şartıdır ve medeni insan için kutsal duygusuna işaret eder. Kutsal duygusu her medeniyet için de esas bir durumdur, çünkü bu duygu insan için de önem arz etmektedir. Değişmez, ihlal edilemez ve sonsuz biçimde yüce olan kutsal, bizim ruhumuzun ve varlığımızın bizatihi özünde yer edinmiştir (Schuon, 2013a: 44, Oldmeadow, 2013: 21). Geleneksel toplumlar bu gerçekliğe ilişkin bir bilinçle yoğrulmuşlardır. Toplumun kendisi kalıcı ve mutlak değer adına bir şeyleri temsil edecekse, bunu ancak kutsalın duygusuna ve bu duygunun gerektirdiği manevi yaşantıya bir bağlam sağlaması marifetiyle yapabilir (Oldmeadow, 2013: 22).

Gelenek, toplum hayatının politik yanına ilişkin de ilkeler ve ölçüler koyar; siyasi otoritenin bu manevi kaynakla ilgisi vardır; bununla birlikte siyaset ve gelenek arasındaki ilişki her gelenek için aynı olmamıştır; benzer bir şekilde gelenek sosyal düzene değişmez ilkeleri uygulayarak toplum yapısını belirler (Nasr, 2012: 95). Geleneksel toplumda, günlük geçimin sağlanması bile dinî vazifelerden husule gelmiştir. Bu da modern toplumdaki bireyin aksine, geleneksel toplumdaki kişiye, ilahi yasa bağlamında hayatını anlamlandırma ve hayatını bir bütün olarak yaşama imkânını ve huzurunu vermektedir (Nasr, 1985: 82, Sungur: 2014: 38).

Gelenek ve medeniyet terimleri bir eşdeğerliliğe sahipmiş ve birbirlerinin yerine kullanılabilir gibi gözükmektedir. Fakat medeniyet ve gelenek terimlerinin izahının neleri içine alıp neleri almadığı çoğunlukla tam olarak belirgin değildir. Gelenekselci ekolün bu terimlere bakış açısı ise, daha çok geleneğin hâkim olduğu bir medeniyet tasavvurudur. Bu bakımdan bu terimleri de gelenekselci ekol

bağlamında ele alacak olursak, medeniyet ile ilgili olarak Guenon'dan (akt. Rakipoğlu, 2008: 22-23) şu ifadelerle yer vermek gerekir;

“Bazı sosyologlar medeniyeti ‘belirli bir zaman boyunca bir topluluktaki ortak tekniklerin, müesseselerin, inançların tamamından oluşan şey’ olarak tanımlamaktadırlar. Böylece her medeniyette bulunması gereken esas entelektüel unsur hesaba katmıyorlar, çünkü bu unsur ‘teknikler’ kategorisine dâhil edilemeyen bir şeydir. Bu sebeple biz medeniyeti basitçe ‘daha çok ya da daha az geniş bir insan topluluğunda ortak belirli bir zihniyet şeklinin ürünü ve ifadesi’ olarak tanımladık”.

Medeniyetin geleneksel olarak adlandırılabilmesi için, sosyal müesseseleri ilkelerini kutsal öğretilerden almalı ve dolayısıyla entelektüel öğeye sahip olmalıdır. Nitekim gelenekselcilere göre, medeniyeti medeniyet yapan asıl unsur “entelektüel” öğedir (Rakipoğlu, 2008: 23). Diğer taraftan sadece toplumun fiziksel durumunu dönüştürmeye yarayan teknik ilerleme medeniyetin esasını değil ancak ikincil dereceden bir parçasını oluşturur. Bu noktada medeniyetin ölçüsünün teknoloji değil entellektüel olduğu öne sürülmüştür. Burada, sosyal kurumlarda aşkın ilkeleri bilinçli veya bilinçsiz olarak hesaba katılmaması sonucunda bu ilkeleri beşeri, insani ve daha kötüsü insan-altı bir kökene dayandıran zihniyetin bir medeniyet oluşturamayacağı anlaşılmaktadır (Rakipoğlu, 2008: 23). Guenon (2013: 43), modern Batı medeniyetini salt maddi bir medeniyet olmakla suçlayan Doğu'luların bütünüyle haklı olduğunu söyler ve Batı medeniyetinin gelişimi sadece maddi anlamda gerçekleşmiştir ve ona hangi açıdan bakılırsa bakılsın, bu maddileşmenin az çok doğrudan sonuçlarıyla karşılaşırız şeklinde izah eder.

Gelenekselci ekol modern medeniyeti anti-geleneksel olarak tanımlamıştır. Çünkü modern dünya, beşeri bir seviyeye indirgenemeyen akıl üstü ve insanüstü entelektüel bir kaynağa bağlı olan, son tahlilde prensiplerini metafizik ilkedan alan hiçbir geleneksel unsura yaşam hakkı tanımamaktadır. Modern medeniyetin sömürgeci, savaşçı yapısı, hayatın diğer boyutlarını körelten bilimci ve teknokratik bir totalitarizmin olumsuz etkilerinden insanı kurtarmaması açısından da eleştirilmiştir (Yılmaz, 2003: 73). Dolayısıyla modern dünya söz konusu edildiğinde medeniyet ile gelenek özdeş kabul edilemez. Öte yandan gelenek ve medeniyetin özdeş olduğu durumlar da olmuştur. Özellikle modern düşünce yapısının, henüz asli yapısını tahrip edemediği Doğu medeniyetinde, gelenek ve medeniyetin

özdeşliğinden bahsedilebilir. Günümüzde, doğu medeniyetleri, bir “ilerleme”<sup>1</sup> kaydetmiş ve dolayısıyla geçmişe nisbetle ilkedan az ya da çok uzaklaşmıştır. Doğuda meydana gelen bu değişime yol açan şey, tek biçimli modern eğitimin yaygınlaşması ve bunun sonucunda bilginin avamileşmesidir (Rakipoğlu, 2008: 24). Netice itibariyle bugünkü durumda doğunun, gelenekten uzaklaştığı ve doğruların bu durumdan pek de rahatsız olmadıkları öne sürülmüştür. Ne var ki, bu Doğu için geleneğin tamamen ortadan kalktığı anlamına gelmemeli, çünkü gelenek, günümüzde de canlılığını devam ettirmektedir. Fakat salt duyusal zevklere hitap eden ihtişamlı gökdelenleri inşa etmekle meşgul Dubai zenginlerini Doğu’lu kategorisinde değerlendirmek yanlış olacaktır. Bununla birlikte gelenekselci bakış açısının da sürekli vurguladığı şekliyle, geleneğin kendini tekrar diriltemeyecek derecede tahrip edildiği yer modern Batı’dır (Rakipoğlu, 2008: 25).

Gelenek, diğer bir ifadeyle medeniyeti vahye bağlayan köprü olmuştur. Gelenek, bir medeniyeti medeniyet yapan dini dâhil tüm özgül nitelikleri kapsamaktadır. Her ilâhî vahiy yeni bir dini başlatmakla beraber, aynı zamanda üstünlük ve kusurlarıyla, yüceliği ve bakış açısıyla, sanat ve bilimleriyle yeni medeniyeti de başlatan durum olmuştur. Gelenek, zaman ve mekânsal arazlar, beşeri icatlar, çevreye verilmiş salt mekanik durumlar şeklinde sınırlandırılmamıştır. Kurulmuş bir gelenek, gerçekten gelişir ve sahip olduğu tüm kapasitelerin olgunlaştığı ve nihayet gerileyip çöktüğü bir tarihsel süreci vardır; fakat böyle olmasına rağmen gelenek, tarihin bir ürünü olmayıp tarihi ve medeniyeti oluşturan girişimdir (Northbourne, 2003: 35)

Nasr (1997: 25), geleneksel bir medeniyetin ilâhî ilkelerden meydana geldiğini ve bu ilâhî ilkelerin geleneksel medeniyetlerde söz konusu olduğu için geleneksel medeniyet adı verildiğini belirtir. Çin, Hint, İslam veya Ortaçağ Batı medeniyetleri gibi tarihteki medeniyetler geleneksel medeniyetler olarak tasvir edilmiştir. Bunun yanısıra anti-geleneksel medeniyet ise, Rönesans ile birlikte kurulan modern dünya görüşüdür. Bu ifadeler ile birlikte geleneğin aslında medeniyetin bütün unsurlarını kuşatacak şekilde tanımlandığını söylemek mümkündür. Esasen gelenekselciler de, bütün uygarlıkların, başlangıçta kendi

---

<sup>1</sup> İlerleme kavramının genişçe yorumu için. Bkz. Lord Northbourne, *İlerlemeye Farklı Bir Bakış*, Çev: Deniz Ö. 2.Baskı, İnsan Yayınları, İstanbul 2000, s. 7-23.

kaynağını ilâhî vahye dayandırarak geleneksel bakışa sahip olarak doğdukları kanaatindedirler (Yılmaz, 2003: 33). Nasr (2012: 78) ise, geleneksel medeniyetle, “İlahi ilkelere bağlı ve bu ilkeleri hayatlarının siyasi, sosyal, ekonomik, sanat, vb. tüm alanlarına uyarlayan muhafaza ve müdafaa edilmesi gereken bir medeniyet olarak izah eder.” Bu yüzden Nasr, pek çok köklü medeniyetin (İslam, Hint, Çin, Ortaçağ Batı vb.) geleneksel medeniyetler olduğunu belirtir.

Tüm bu izahlar doğrultusunda geleneğin hâkim olduğu bir toplum yapısının ve medeniyetin asırlar boyu metafizikten şiire, müzikten siyasete, bilimden sanata görülen her uygulama nihai anlamda ilâhî olan ilkelere dayanan geleneksel bir medeniyette söz konusudur. Geleneksel medeniyetlerde sanat ise, manevi ihtiyaçlar ile bağlantılı olmuştur. Gelenekselciler ilahi olan muhteva üzerinde dururken genellikle din üzerinden bu açıklamaları ortaya koyması gözden kaçırılmaması gereken bir durumdur. Nihai noktada dini tasavvur üzerinden genel manada değerlendirmelerini yapmışlardır.

## 1.2. GELENEK VE DİN

Gelenek ve din, gelenekselci ekol tarafından birbirine yakın kavramlar olarak izah edilmiştir. Bu iki kavram arasındaki ilişkiyi ortaya koymak, gelenek kavramının içeriğini ve fonksiyonunu daha belirgin hale getirecektir. Günümüzde din, genelde religion (din) kelimesinin, Latince “bağlamak” anlamına gelen ‘religare’den türediği göz önünde bulundurularak anlaşılmaya çalışılmıştır (Yılmaz, 2003: 131). Diğer taraftan din, insan ile Allah arasındaki bağ olarak tanımlanmaktadır (Günay ve Küçük, 1993: 5). İnsan ile insanüstü kudret arasındaki münasebet, ibadetler, iman akideleri ve duygular şeklinde tezahür eder. İnsan bu kudretin yüceliğinin, celâline korkar, ürker ve güvenir yahut da cemaline karşı sonsuz bir hayranlık duyar. İşte insan ile bu yüce kudret arasındaki bağı ifadelendirmek maksadıyla, ilâhî varlığın hususiyetleri ve yaratılışın sırları din aracılığıyla tavsif edilmeye çalışılır (Schimmel, 2016: 11). Din tanımlamalarında, din anlayışlarında, insanların bağlı oldukları din veya yaşadıkları toplumda yaygın olan dini anlayış baskın rol oynadığından,

dinin tanımlanması, tek bir tanım içerisinde sığdırılması hayli zor görünmektedir (Yılmaz, 2003: 130).

Din; yol, kanun ve insanı Tanrı'ya bağlayan bağ anlamında kullanılırken, gelenek daha ziyade, dinin muhtevasını, kültür, sanat bilgi ve hukuk alanındaki açılımına ve nesilden nesile devreden şeye denmektedir. Bu anlamda din geleneğin kaynağıdır ve fonksiyonu açısından gelenek, dinin metafizik ve ahlaki içeriğini ve bunların hayata uygulamalarını kapsamaktadır (Aslan, 2010: 6).

Dini bakış açısını sadece bu dünyanın anlaşılmasını sağlayan bir araç olarak sınırlandırmamak gerekir. Din, bu vasfının yanında insanın en alt varlık düzeyinden, en üst varlık düzeyi olan ilahi kaynağa yükselmesini sağlayan, tüm zaman ve mekânların üstünde bir anlama sahip olan, bir yükseliş imkânıdır. O halde din, ilahi kaynağın bir gerçekliğidir ve dinin aslı ilahi akılda (intellect) dır (Nasr, 2012: 86).

Nasır'ın tanımında gelenek, birebir dinle ve onun boyutlarıyla ilişkilidir;

“...gelenek, kelimenin tam anlamıyla dini ve onun bütün veçhelerini kapsayan ed-din'dir, olağan anlamında bir gelenek haline gelen ve İlâhî modellere dayanan es-sünnettir ve gelenek, tasavvufta da görüldüğü gibi geleneksel dünyadaki düşünce ve hayatın her devri, her aşamasını ve her asrını Asl'a bağlayan zincir, yani el-silsiledir. Bunun için geleneği, kökleri İlâhi Tabiattaki vahiyde bulunan, dalları ve gövdesi asırlar boyunca gelişmiş bir ağaca benzetebiliriz. Gelenek ağacının özünde din, onun özünde de ağacın yaşamasını sağlayan vahiyden kaynaklanan bereket bulunmaktadır. Gelenek, kutsal, ezeli ve ebedi hakikati; tükenmez hikmeti ve hakikatin değişmez prensiplerinin farklı zaman ve mekân şartlarında sürekli uygulanmasını ifade eder (Nasr, 2012a: 16).

Eğer gelenek etimolojik ve kavramsal olarak nakletmeyle ilgiliyse, karşılık olarak religion (din) kök anlamı itibariyle bağlayıcı olmaya işaret eder. Yani insanı Allah'a bağlar; aynı zamanda kutsal bir cemaatin ya da halkın, ümmetin fertleri olarak birbirlerine bağlar. Bu bağlamda anlaşıldığında, ilâhî bir başlangıç olarak, vahiy aracılığıyla geleneğin oluşturduğu belli ilkelerin ve hakikatlerin tasviri olarak açıklanan din, geleneğin kaynağı olarak düşünülebilir. Fakat geleneğin tam anlamı bu başlangıcı olduğu kadar, ondan doğmuş olanları ve onun yayılışını da kapsar (Nasr, 2012: 86). Evrensel anlamıyla gelenek, insanı öteye bağlayan ilkeleri sunar ve bu minvalde dini kapsar. Diğer bir ifadeyle din, Allah tarafından vahyedilen ve insanı aslına bağlayan ilkeler olarak kendi aslı anlamı içerisinde düşünülebilir. Bu durumda gelenek, daha sınırlı bir anlamda, bu ilkelerin uygulanması olarak

düşünülebilir ve hakikatin mahiyetinden kaynaklanan insanüstü karakterdeki manayı ifade eder. Yani gelenek, basit bir şekilde, çocuksu ve modası geçmiş bir mitoloji değil, alabildiğine gerçek olan bir ilimdir (Nasr, 2012: 79, Sungur, 2014: 33).

Nasr'ın (2012: 79), diğer bir izahında; gelenek, din gibi, hem hakikat hem de bulunuş olmanın yanısıra bilen özne ve bilinen nesne ile ilgilenir. Her şeyin aslı olan ve her şeyin dönecek olduğu kaynaktan gelir. Böylece gelenek, sûfilere göre varoluşun asıl kaynağı olan 'rahmanın nefesi' gibi her şeyi ihtiva eder.

Gelenek, kendilerinden ayrılmaz bir şekilde vahiy ve dinle, kutsalla, sahih akideyle, şahadetle, süreklilik ile hakikatin nakledilişindeki düzenliliği ile zahiri olanla ve bâtni olanla olduğu kadar manevi hayat, bilim ve sanatlar ile de ilişkilidir. Bu şekilde gelenek din ilişkisini ortaya koyan Nasr'ın (2012: 79-86) bu ifadeleri doğrultusunda din geleneğin kaynağıdır ve gelenek, din gibi aynı kaynaktan gelir, din gibi aynı konularla ilgilenir ve din gibi hakikattir. Geleneğin, bu şekilde zikredildiğinde ve diğer ilgili kavram ve kategorilerin her birisiyle ilişkisi açıklandığında, anlamı daha net ortaya çıkacaktır. Bununla birlikte modernizmin ve anti- gelenekçi etkilerin dinin alanına hulûl etmelerinin sonucu olarak geleneksel bakış açısıyla dini bakış açısı artık özdeş değildir.

Gelenekselci ekol, geleneği izah ederken anlamını daha iyi kavrayabilmek için dinle olan ilişkisini genişçe tartışmışlardır. Gelenekselci ekol mensupları, diğer taraftan dinlerde aşkın bir birliği savunurlar. Bu anlamda onlar bütün dinlerin mutlak, değişmeyen tek bir hakikatten meydana geldiğini iddia ederler. Bundan dolayı vahye dayalı bütün dinler farklılıklarıyla kabul görmekte ve saygı duyulmaktadır (Aslan, 2010: 7). Bunun yanısıra geleneğin ilkeleri, herhangi dinin sahih kalıntılarında yaşıyorsa bunu yaşayan gelenek olarak görürler. Tek bir geleneğin herkesçe kabul görmesi zorunluluğuna karşı çıkmışlardır. Bu bakımdan gelenekselciler için dinlerin formel olarak farklı yönleri bulunmakla birlikte özleri aynıdır ve bütün dinler bu aşkın özlerinden dolayı aynı hakikati ifade ederler. Mutlak ve izafi mutlak terimlerini ise, bu aşkın birliği savunmak için kullanmışlardır. Her gelenekte varolan her şey varlığını değişmez bir metafizik hakikat olan mutlaktan alır. Göreceli mutlak kavramı ise, dinlerin çeşitliliğini izah etmek için vardır. Gelenekselcilere göre mutlak değişmez, fakat kendini farklı zamanlarda ve farklı kültürel formlarda ifade etmesi

göreceli mutlak bakış açısıyla olur. Kısaca gelenekselcilere göre, mutlak olan sadece Allah'tır. Fakat bu mutlak farklı inançlarda farklı özellikleri öne çıkarılarak farklı bir şekilde adlandırılmıştır. Ancak onlara göre insan, mutlak olanı vahyin ve geleneğin gösterdiği herhangi bir biçimde düşünerek ve idrak ederek bu gerçekliğe ulaşabilir (Yılmaz, 2013: 315-334).

Diğer taraftan fitri gelenek ve sophia perennis kavramlarına da yer verirler. Nitekim dinlerin çokluğu veya farklılığı ile çelişmeyen fitri gelenek, bir bakıma onların mahiyetlerini ve farklılıkların ötesindeki birliği temsil eder. Gelenekselciler, bütün vahiylerin değişmeyen kelam-ı kadim ile bağlantılı olması ile bütün dinlerin bu fitri gelenekle irtibatlı olacağını vurgularlar. Dinler bu hakikatin semavi arketiplerinin yeryüzündeki yansımaları olarak ele alınmıştır (Aslan, 2010: 7).

Gelenekselciler, gerek bilinçli gerekse bilinçsiz olarak, Hakikat'ı fiziki veya tarihi bir gerçekliğe indirgeyen bilimsel bakış açısını benimsemiş çoğu modern teolog, felsefeci ya da din âliminin aksine, dinin varlığını sadece dünyevi ya da geçici bir alana indirgemeyi reddetmişlerdir. Onlara göre din, sadece belli bir grubun iman ve amelleri olmamakla birlikte, sadece dini inanca sahip erkek ve kadınların inancı da değildir. İlahi menşee sahip bir hakikattir ve arketipi külli akıl da olup kozmos gibi anlam ve hakikat seviyelerine sahiptir (Chittick, 2012: 40). Ayrıca onlara göre din, bizatihi hiyerarşik olarak oluşmuştur; zahiri ve formel gerçekliği tarafından da tüketilemez. Dinin biçimsel yönü, asli ve suret üstü olanı gerektirir. Mamafih, din aynı anda insan hayatının zahiri ya da formel yönüyle alakalı harici ya da ezoterik boyuta sahiptir. Ancak din olduğu için onun ilkelerini izleyen ve hakikatlerine inanan insanı, tam bir insani hayata sevk etmeye ve kurtuluşa ulaştırmaya muktedirdir. Din, ayrıca insanı hem dünya da hem de baki olan âlem de semavi öze ulaşmasını sağlayacak asli vasıtalarla alakalı olarak ezoterik (batınî) bir boyuta da sahiptir. Üstelik bu en genel kısmın kendi bağlamı içinde hem ezoterik hem de ezoterik bağlamda ileri seviyeleri de mevcuttur; öyle ki her sahîh din içinde zahiri olandan yüce merkeze, yani en batını olana kadar değişen bir seviyeler hiyerarşisi mevcuttur (Chittick, 2012: 46).

Gelenekselci ekol düşünürlerinden Guenon'a (2013: 79) göre ise, "Religion (din) sözcüğü türev olarak, 'bağlayan' anlamındadır; fakat bundan insanları yüksek



bir ilkeye bağlayanı mı yoksa sadece insanları kendi aralarında birbirlerine bağlayanı mı anlamak gerekir?” şeklinde ifadesine cevap olarak da din mefhumunun bu çifte anlamı içerdiğini belirtir.

Guenon'un izah ettiği anlamda, dinin gerçekte ne olduğuna ilişkin bir tanım ortaya konulacak olursa; din, esas olarak, farklı düzeylerdeki üç ögenin birleşimini içerir; akide, ahlak ve ibadet. Yaşantımızda bu üç temel düsturdan biri eksik ise, orada tam anlamıyla bir dinin varlığı söz konusu olamaz. Birinci öge dinin entelektüel yönünü, ikincisi sosyal yönünü, üçüncüsü ise ayinlerle ilgili yönünü oluşturur (Guenon, 2013: 86). Geleneksel bakış açısına göre, bu üç temel öge, sahîh olan, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam dini içerisinde varlık gösterir. Bu yüzden mezkûr üç geleneğin dışında dinden (religion) bahsedilemez. Bahsedilen üç unsuru vurgulamadan yapılmaya çalışılan din tanımları en başından eksik kalacaktır. Mesela Durkheim'in din tanımı, bu noksanlıkla mücehhezdir; çünkü meseleyi fonksiyonalist bir tarzda, dinin insanları birbirine bağlayan bir durum olarak algılamıştır (Guenon, 2013: 82-87).

Din ve gelenek arasındaki ilişkiyi Schuon şöyle belirtir; bir din, varlık gösterdiği, ilk andan itibaren insanları Allah'a bağlar, fakat ona (o aşamada) gelenek adı verilmez. Din'in ilk mensuplarının üzerinden iki ya da üç nesil geçince din bir gelenek hâline gelir ve geleneğe cevherini veren de dindir (Armağan, 1998: 35-72). Din sözcüğü ile zihnîmizde Allah ile müminler topluluğunu bir araya getiren inançlar ve pratikler canlanır. Gelenek ise, bu inanç ve pratiklerin çağlar boyunca aktarılmasıyla ilgilidir (Nasr, 2012: 25).

Gelenek ve din arasında bir ayırımı giderek, geleneğin insandan bağımsız bir kavram olmadığını ve dinle bir ilişkisinin bulunmadığını söyleyenler de bulunmaktadır. Gelenek bir mirasın nakledilmesi, aktarılması anlamlarını da taşıdığı için statik, din ise geleneğe göre dinamik olarak görülmektedir (Sungur, 2014: 30). Danner (1995: 32), dinin daha özel bir anlama, geleneğin ise dine göre daha evrensel bir anlama sahip olduğu kanısındadır. Ancak Guenon, Nasr, M. Lings gibi gelenekselci yazarlara göre tek tek her bir din, bir gelenektir (Armağan, 1998: 13).

Bu bakımdan gelenekselciler, bütün toplumların kutsal geleneklerini değerli bulmakla birlikte günümüz dünyasında yaşamayı sürdürebilen geleneklere özel ilgi

göstermişler. Onlara göre eğer geleneğin ilkeleri, kurulu dinin ortodoks kalıntılarında sürdürebilmişse veya çeşitli tarikatların içinde ayakta kalabilmişse bu yaşayan bir gelenektir (Yılmaz, 2003: 106). Guenon'un daha önce belirttiği gibi, Burckhardt (1994:271) da, günümüz dünyasında yaşayan ve geleneği temsil edebilecek derecede "sahih ve bozulmamış" gelenekler olduğunu belirtmiştir. Bu gelenekleri Yahudilik, Hıristiyanlık, İslamiyet olarak kabul görmekle birlikte, Budizm, Hinduizm ve Taoizm dinlerini de araştırmak ve sahlılığını ortaya koymak gerektiğini belirtir. Ancak Lings'e (2013: 18) göre, Hinduizm, Hint toplumu içinde doğmayanlara kapalıdır, Taoizm ise ulaşılmazdır. Bu gelenekler arasında özellikle İslam ve Hint geleneği üzerinde durulmaktadır. Modern dünyadaki tüm sorunların sebebi, geleneğin ve dinin yüce yönlerinin yitirilmiş olmalarıdır. Bu başlık altında izah ettiğimiz doğrultuda gelenekselci düşünce nazarında din geleneğinin içerisinde yer almış ve varoluşunu ise bu gelenek tasavvuru üzerinden intikal ettirmiştir.

### 1.3. GELENEK VE MODERNİZM

Modern Batı uygarlığı, Rönesans ile başlamış canavarca bir gelişmedir. Bu bakımdan kaçınılmaz olarak bu gelişmişliğin karşılığında zihinsel gerilemeyi beraberinde getirmiş ve sadece maddi yönde ilerleme kaydetmiş bir anomali olarak ortaya çıkmıştır (Guenon, 2010: 19). Modern zamanlarda gelenek kavramına şüphe ile bakılmıştır. Geleneğe, çağdışı kalmış, aydınlanmamış ve toplumu, sosyal, ekonomik ve politik anlamda baskı altında tutan bir kavram olarak bakılmıştır. Geleneği çözüm olarak düşünenler onu kabul ederken, onu reddedenler de bütün sorunların kaynağı olarak yine geleneği görmüşlerdir (McClean, 2004: 26). Gelenekselciler, gelenek ve modernizmin birbirine tamamen zıt olduğunu vurgulayarak; modernizmin tabiatı gereği dini ve metafizik alanlarda hakikatin yerine yarı hakikatleri ikame ettiğini ve söz konusu geleneğin bütünlükten ödün vererek bulanık bir görüntü sergilediğini izah ederler (Nasr, 2012a: 16). Schuon'a (2013: 45) göre ise, modern uygarlık genellikle bir düşünce ve kültür tipi olarak, geleneksel uygarlıkların karşıtı olarak gösterilmektedir. Modern düşünce ve doğurduğu kültür, değişmez mutlak varlıktan gelen hiçbir ilkeye sahip olmadığı için olumlu olarak ele alınamaz.

Gelenekselci ekol tarafından kullanılan gelenek kavramı; aşkın, kutsal ve dinî bir ilke etrafında birleşen hiyerarşik ve uyumlu bir yapıyı ifade etmektedir (Sungur, 2010: 27). Şunu belirtmek gerekir; her ekolün kendine mahsus modernizm anlayışı ve tarifi vardır. Dolayısıyla Doğulu-Batılı, Müslüman-Hristiyan, modernist-postmodernist, herkesin tek bir modernizm tarifi üzerinde ittifak edemeyeceği aşikârdır (Aslan, 1997: 58).

Gelenekselci ekolün tüm yönleriyle eleştirdiği modernizm anlayışı genel manada gelenek karşıtlığı ve geleneğin anlaşılabilmesi şeklinde ifade edilebilir. Bu doğrultuda geleneğin bütün bu anlamları itibariyle, tam karşısında modernite dünyası ve bu dünyanın temelini teşkil eden cüretkâr ve isyankâr (Promethean) düşünce<sup>2</sup> durmaktadır. Ortaçağ sonrası Batı'nın baskın dünya görüşü "modernizm" olarak isimlendirilmiştir. Ama bu, XX. yüzyılın başlarındaki bazı sanat ve edebiyat akımlarına işaret eden dar anlamdaki modernizm ile karıştırılmamalıdır. Modernizm, yakın Avrupa tarihinin en kapsamlı fikrî ve ahlâkî etkileri tarafından şekillendirilen bir dünya görüşünün ve zamanın ruhu ile uyumlu perspektifin yaygın kabullerine, değerlerine ve tutumlarına işaret eder (Oldmeadow, 2013: 22). Nitekim Lord Northbourne (2003: 19), modernizmi, "gelenek-karşıtı, ilerlemeci, hümanist, akılcı, maddeci, deneyci, bireyselci, eşitlikçi, özgür düşünen ve şiddetli biçimde duygusal" olarak tasvir etmektedir. Nasr bu eğilimleri, insanbiçimcilik (ve bir uzantısı olarak sekülerizm/dünyevilik); evrimci ilerlemecilik; kutsal duygusunun yokluğu; metafizik ilkelere yoksunluk gibi modern düşüncenin dört genel alameti altında toplamaktadır. Modern düşüncenin irdelediği ve önemseydiği konular; bilimcilik, akılcılık, görelilik, maddecilik, pozitivizm, deneycilik, evrimcilik, psikolojizm, bireycilik, hümanizm, varoluşçuluk olarak vuku bulur (Oldmeadow, 2013: 22-23). Bu bakımdan modern insan, kutsal duygusundan yoksun ve metafizik ilkelere uzak bir yaşantı içerisinde. Buna karşın geleneksel insanın bakış açısı, ilâhî merkezli olarak belirlenmiş ve bu bakış açısı, insanın Allah ile manevi bağ kurabileceği, insanın ilk ve kutsal konumuna dönebilmesi için vahye muhtaç oluşu ve vahyin ihsan edilişi, ilahi gerçeklik ve insanın özünün mahiyetini açıklayan metafizik üzerine kurulmuştur (Yılmaz, 2003: 66).

---

<sup>2</sup> Promethean Düşünce, insanın maddi hazlarını ve beşeri anlamda gerçeklikleri merkeze alan ve insanüstü, kutsal olmayan yüce hakikatleri reddeden bir felsefedir.

Guenon, modernleri genellikle ölçülen, hesaplanan, görülebilen ve dokunulabilen şeyler dışında yani maddi şeyleri kapsayan bilimin dışında başka bir bilimi kavrayamadıkları için eleştirir ve niceliksel görüş açısının ancak bunlara indirgenebilir olduğunu söyler. Bunun yanında, niteliği niceliğe indirgeme iddiası, modern bilimin en belirgin özelliğidir ve bu şekilde modernlerin niceliksel ilişkileri açıklamayan bilimsel yasalardan başka yasaların bulunulmadığına inanılmıştır (Guenon, 2014:133).

Modern terimine; çağdaştan yenileyiciye, yaratıcıdan zamanın ilerleyişiyle uyumluya kadar pek çok anlam yüklenir. Nasr (2012a: 97), “Modern” derken neyi kastettiğini şöyle açıklar: “Modern derken kastımız, ne çağdaş olandır, ne de muasır olandır, ne de tabîî dünyayı istilâ etmiş olandır. Tam tersine, bize göre modern demek, aşkından, yâni gerçekte her şeyi idare eden, en genel anlamıyla vahiy ile insana bildirilen değişmez (müteâl) ilkelerden kopmuş olan şey demektir.” Bu anlamda modernizm geleneğin zıttıdır. Gelenek, ilâhî olan her şeyi ve onun beşerî plândaki tezahür ve tecellilerini ima ederken, modernizm; beşerî olanı ve hatta şimdilerde beşer altı düzeye inmiş olanı, yâni ilâhî kaynak ile bağını kesmiş olanı ima etmektedir (Nasr, 2012a: 98).

Aslan (1996:202), gelenek ve modernizm arasındaki farkları şu şekilde ifade eder: “gelenek özü itibariyle vahiy temellidir, modernizm ise özü ve prensipleri itibariyle insan temellidir. Geleneğin açılımında ve anlaşılmasında etkin bir rol oynayan, intellecttir (ilahî akıl), modernizm de ise reason (beşeri akıl)’dur. Gelenek kutsal olanı, modernizm ise insanı hakikatin ölçüsü saymıştır.”

Geleneği hakikat nazariyle ortaya koyan Schoun ise, gelenek ve modernizm ilişkisi ile ilgili şöyle bir ifadede bulunur: “Şu anki dünyada eksik olan şey, eşyanın hakikatine dair derin bir bilgidir. Asli hakikatler hep vardır, fakat kendilerini dayatmazlar; çünkü bu hakikatler mahiyetleri gereği, kendilerini dinlemeye niyeti olmayan kimselere kendilerini dayatmazlar.” (Schuon, akt. Olmeadow, 2013: 20). Bunun yanında Schuon, modern insanı anahtarları toplayan fakat kapının nasıl açılacağını bilmeyen çilingire benzetmektedir. Ona göre modern insan, fikirleri kendi seviyelerine göre sınıflandıran fakat bir tek düşüncüyü bile derinliğiyle anlamaya çalışmayan şüphecidir (Yılmaz, 2003: 60). Modernizm ile geleneksel arasında

vurgulanan tüm zıtlıklar ve birbirinin tersi oldukları yönündeki yorumlara karşın yine de modern dünyada geleneğin birçok ögesi hala varlığını sürdürmektedir. Buna mukabil, modern dünyanın düşüncesizce yok ettiği doğal güzellikler hala ayaktadır. Dini oluşumlar ve kalıntılar, bunun yanında geleneksel insanlar tarafından yapılan geleneksel sanat, kutsal sanat ve dini sanat örnekleri modern dünyada değerli olan eserler yelpazesi güncelliğini korumaktadır (Yılmaz, 2003: 77). Modern dünyada sıklıkla tahkir edilen hakikatler, sadece gelenekte tecessüm etmiştir. Gelenek terimi ile, modern zihinde biriken, miras alınan âdetleri körü körüne taklit gibi önyargılı anlamlardan çok farklı şeyler kastedilmektedir. (Olmeadow, 2013: 20).

Gelenekselci bakış açısıyla modernizm, bütün dünyada bir hastalık gibi yayılmaya devam eden ve geleneksel kültürleri buldukları her yerde yok eden maddi bir hastalıktır. Tarihsel kökeni Avrupalı olmakla birlikte, modernizm artık belli bir bölge veya medeniyete bağlı ve onunla sınırlı değildir. Modernizm'in hastalığının belirtileri geniş bir biriyle ilişkili "zihin yapıları" ve "-izmler/-cılıklar" tasnifinde teşhis edilmiştir (Oldmeadow, 2013: 22).

Gelenekselciler, modern dünyanın gelenekten kopmasının sonucu olarak karşılaştığı bütün bu olumsuzluklardan kurtulmasını, her şeyden önce entelektüel seçkin bir topluluğun ortaya çıkması gereğine bağlamaktadırlar. Elitizm eleştirilerine aldırmadan gelenekselciler, geleneksel toplumların metafiziksel ilkelerini anlayan, yorumlayan ve günümüz dünyasına açıklayabilecek entelektüel sezgi sahibi bir grubun önemini ise ısrarla vurgulamışlardır (Yılmaz, 2003:7 8). Kısaca ifade edilecek olursa gelenek, kökü vahye dayalı hakikat ve prensipler bütününe bulunduğu topluma ve çağa göre, yaşama tarzı, anane, sanat, inançlar manzumesi, hukuk ve bilgi kısaca bir medeniyet olarak kristalleşmiştir (Aslan, 1997: 58). Gelenekselci ekol ise, tarif ettiğimiz geleneği modernizme karşı bir dünya görüşü olarak savunarak önemine dikkat çekmiştir

## 2. GELENEK İLE İLİŞKİLİ UNSURLAR

### 2.1. EZELİ HİKMET ( PHILOSOPHIA PERENNIS)

Ezeli hikmet, gelenekselci ekol mensuplarınca sık sık kullanılan ve gelenek düşüncesi içerisinde önemli yapıya sahip bir kavramdır. Öncelikle bu başlık altında philosophia perennis'den ne anlaşıldığını izah ederek gelenek ile ilişkisini ortaya koymak gerekir. Philosophia perennis, genellikle başlangıcı olmayan ve hikmetin tüm ifadelerinde aynı kalan metafizikî hakikate bir atıf olarak anlaşılmıştır. Philosophia perennis ile kastedilen: bir anlamda kalbin derinliğinde saf akılda gömülü olan ve insan ruhunda yalnızca manen tefekkürde olan bir kişinin ulaşabileceği temel metafizikî hakikatlerdir (Koltaş, 2013: 216).

Latince terimin İngilizce karşılığı olan 'perennial philosophy' (ezeli hikmet) çağdaş neo thomistlerden Aldous Huxley'e kadar geniş bir yelpazede kullanılmıştır. A.K. Coomaraswamy, philosophia perennis kavramına *universalis* sıfatının da eklenmesi gerektiğini belirtir. Onun etkisi altındaki birçok kişi, geleneği, derinden ilişkili olduğu ezeli hikmetle özdeşleştirmiştir. Fakat philosophia perennis deyiimi, İngilizcedeki anlamıyla biraz problemlili bir kullanımın olduğu belirtilir. Huxley'in iddiasının tersine philosophia perennis ilk olarak Leibniz tarafından kullanılmamıştır. Diğer taraftan bu deyim, muhtemelen ilk olarak rönesans dönemi düşünür ve din bilimcisi Agostino Steuco tarafından kullanılmıştır. Philosophia perennisin kozmoloji, antropoloji, sanat ve diğer disiplinlere ilişkin dalları olmasına rağmen onun kalbinde saf metafizik yer almaktadır (Nasr, 2016: 79).

Gelenek fikrinden ayrılamaz olan ve gelenek düşüncesinin ana unsurlarından birini oluşturan bu ezeli hikmet, Batı geleneğinde philosophia perennis, Hindu öğretisinde *Sanatana Dharma* ve Müslümanlarda ise, *El-hikmet'ül-Halide* (ya da Farslar'da *Cavidan-ı hıret* ) olarak yer edinmiştir (Nasr, 2012: 80). Gelenekselciler, bir tek sophia perennis olduğunu ve onun değişik formlara sahip birçok din olduğu anlayışının kadim gelenek için de söylenebileceğini ifade ederler. Yalnızca bir tek geleneğin varlık kazandığını ve onunda her zaman var olan kadim gelenek olduğunu belirten Nasr (2012: 87), bu gelenek anlayışının, tüm gerçeklerin özünde

bulduğunu ve semavi arketiplerin dünyevi tezahürleri olan diğer geleneklerin, nihai anlamda kadim geleneğin sabit arketipleriyle bağlantılı olduğunu ifade etmiştir. Bunun yanısıra bu gelenek, aynı şekilde tüm vahiylerin ve başlangıçta var olan evrensel kelamın tezahürü olan *Logos* ile bağlantılı olmuştur.

Philosophia perennis, sema ile arzın henüz 'bir' olduğu zamanda doğrudan vahiy yoluyla alınan, insanın ilk ve asli manevi fikri mirasını oluşturmuş olan bir asıl geleneğin olduğu düşüncesine dayanır. Bu asıl gelenek daha sonra bütün geleneklere yansıtılmıştır; fakat daha sonraki gelenekler onun yalın tarihsel ve yatay bir devamı niteliği taşımamıştır. Her bir geleneğin kaynağı bir olduğundan ve aralarındaki önemli ırki, kavmi ve kültürel farklılığa karşın beşer topluluğundaki derin birlikten dolayı, hem asıl geleneğin, hem de geleneklerin var olması gerçeği philosophia perennisin ezeli ve evrenselliğini olumsuz bir şekilde etkilememiştir (Nasr, 2016: 85-86).

Gelenek, çeşitli formların özünde bulunan ve hakikatin bir olması sebebiyle tek olan bâtinî gerçeği de bünyesinde bulundurur. Gelenek, süreç içerisinde her zaman varlık kazandığı için, hem yatay intikalle, hem de başlangıçtaki hakikatle teması sonucu, dikey olarak yenilenerek varlığını sürdüren *sophia* olarak anlaşılmış ve philosophia perennis ile yakından ilişkili olmuştur (Nasr, 2012: 83).

Nasr'a (2016: 78) göre, philosophia perennis, sophia perennis olarak da adlandırılabilmesine rağmen, ikisi tamamen özdeş değildir; çünkü biri aynı hakikatin fikri yönünü, diğeri onun müşahhaslaşmış veçhesini vurgular. Philosophia perennis perspektifinden söz söyleyenler dinin her yönüyle, yani Allah(c.c) ve insan, vahiy ve kutsal sanat, semboller ve imajlar, ibadetler ve dini yasalar, mistisizm ve toplumsal ahlak, metafizik, kozmoloji ve teoloji ile ilgilenmişlerdir (Nasr, 2016: 81)

Philosophia perennisin, metafizik ve tüm hikmet ifadelerinde aynı kalan evrensel şeylere tekabül ettiğini belirten Schuon (1997: 7), günümüzde felsefe kavramının çok sığ bir anlamda kullanılması nedeniyle sophia perennis ifadesini tercih ettiğini belirtmektedir. Sophia perennis ise, beşeri ruhta kalbin derinliğinde gömülü bulunan ve ancak manen tefekkür edene yani kelimenin gerçek anlamıyla arif, hâkim ve filozof olana açık, doğuştan temel metafizik hareketlerdir (Yılmaz,

2003: 35). Hep bozulmamış kalan bu öğretiyeye religio perennis (ezeli din) denirse, ifade ettiği anlam, ibadet ve manevi tahakkuku da kapsar (Koltaş, 2013: 69).

Netice itibariyle philosophia perennis, Nasr'a (2016: 78) göre, her zaman vardı ve bundan sonra da varlığını devam ettirecektir; bunun yanısıra o, hem farklı iklim ve çağlarda yaşayan insanlar arasında var olması hem de evrensel ilkeleri irdelemesi anlamında evrensel bir nitelik taşıyan bir bilgidir. Aklın ulaşabileceği bu bilgi aynı zamanda tüm dinlerin veya geleneklerin kalbinde yer alır. Onun farkına varılıp elde edilmesi ise bu gelenekler aracılığıyla ve her geleneğin ondan hâsıl olduğu semavi veya ilâhî mesaj tarafından kutsileştirilmiş yöntem, ibadet, sembol, imaj ve diğer araçlarla elde edilebilir.

## 2.2. KUTSAL VE KUTSAL BİLİM ( SCIENTIA SACRA )

Geleneksel perspektif, kutsalın izahıyla fazlasıyla irtibatlı olduğundan kutsalın kendisi hakkında bir şeyler söylemek ve tanımlamak gerekiyor. Kutsal, bir bakıma, hakikat gibi, gerçeklik gibi, ya da varlık gibi bir muhtevaya sahiptir. Diğer taraftan kutsal, gerçeğin tabiatında bulunur ve geleneksel insan, bu gerçeklik duygusuna sahip olmakla beraber kutsal duygusuna da sahiptir. Fakat modern insan, bu laikleşmiş dünya da kutsala, profan olarak bakar ve bu doğal duygusunu bile neredeyse unutmuş olması kutsalın tanımını gerekli kılıyor (Nasr, 2012: 88).

Kutsalın anlamına bakıldığında, onu en doğru bağlamda tarifi, hareket etmeyen muharrik ve kadim olan değişmez ilke ile irtibatlandırılması olmuştur. Ezeli ve değişmez olan bu hakikat kutsal olandır ve bu hakikatin oluş sürecindeki ve zaman matrisindeki tezahürleri de kutsallığın niteliğine sahip olmuştur. Bu tür bir kutsal, geleneğin kaynağı olarak tasvir edilmiş ve geleneksel olanın kutsal olandan ayrı düşünülmemeyeceği ifade edilmiştir. Bununla birlikte kutsal duygusuna sahip olmayan bir kişi geleneksel perspektifi kavrayamaz ve geleneksel insan kutsal duygusundan asla ayrı düşünülmemiştir. Kutsal geleneğin atardamarında dolaşan kana benzetilmiştir ve o tüm geleneksel uygarlıkları kapsayan bir kokuya benzetilmiştir (Nasr, 2012: 89).



Scientia sacra, her vahyin kalbinde yatan mukaddes bir bilgi ve geleneği kuşatıp onu tanımlayan çemberin merkezi olarak da sunulmuştur. Böylesi bir bilgiye, vahiy ve zihinsel anımsama ya da insan kalbi ve zihninin aydınlanması ile ulaşılmıştır. Ayrıca bu kutsal bilgiye, bir tabiatın içindeki gerçekliklerin doğrudan tadılıp tecrübe edilmesiyle, aynı zamanda İslam geleneğinin “huzûrî ilim” olarak atıfta bulunduğu aklın varlığıyla ve entelektüel sezgi ile ulaşılabilir olduğu öne sürülür. Bunun yanı sıra, scientia sacra, bizatihi akli karakterde olmayan manevi bir tecrübe ya da bir ilhamın muhtevası hakkında muhakeme veya kurumsallaştırma da bulunan beşeri aklın yansıması olmamıştır. Bundan ziyade bu ilim, ilham yoluyla ulaşılan, bizatihi entelektüel bir tabiatla ve mukaddes bilgide tecessüm etmiştir (Nasr, 2016: 159).

Bu ilmin mukaddes oluşunu, Nasr (2016: 8-9) şu şekilde izah eder;

Bu ilim dalı, beşeri varoluşun merkezinde ve tüm sahih dinlerin kalbinde yer alır. Söz konusu ilim, içsel melekeleri modern dünyanın sakatlıklarından etkilenmemiş normal bir insanın doğüstü, fakat doğal olan aklıyla (intellect) elde edebileceği bir ilimdir. Bu ilkesel bilginin kökleri, doğal olarak kutsal olandadır, çünkü o, Kutsal'ı oluşturan gerçeklikten kaynaklanmaktadır. Bu bilgi süje ile obje (bilen ve bilinen) ikiliğini bir birlikte birleştiren tevhide bir bilgidir. Birlik ise, hem Kutsal olan her şeyin kaynağı, hem de kutsalı hisseden herkesi o birliğe yani kendisine götüren şeydir. Günümüz de kullanıldığı şekliyle Kutsal bilim, (Latince de Scientia Sacra) insan ruhu, sanatı, düşüncesi ve beşeri topluluğu dâhil olmak üzere tabiatın çeşitli alanlarıyla ilgilenen bir ilimdir. Ancak onun mevcut bilimden tamamen ayrıldığını söylemeliyiz. Çünkü kökleri ve ilkeleri Scientia Sacra' da dir; ayrıca modern bilimin tersine kutsal alanı dışlamaz.

Scientia sacra olarak ifade edilen şey, şayet Nasr'a (2016: 160) göre, terim doğru bir şekilde Hakk'ın nihai ilmi olarak anlaşıldığı takdirde metafizik ile özdeşdir. Niyeti ve amacı ne olursa olsun kutsal bilimler, geleneksel düşüncenin ve medeniyetlerin geliştirdiği geleneksel bilimlerden başka bir şey değildir; tabii eğer bu bilimler kozmolojik ve metafizik anlamlar ışığında anlaşılıyorsa ( Nasr, 2016: 9). Bu doğrultuda gelenekselci düşüncede kutsallık, her olay ve olgunun ya da sosyal düzeninde kökeninde aranmalıdır. Geleneksel olana bakıldığında kutsal bir bilginin tasavvur edilişi akabinde sanatsal ve bilimsel faaliyetleri doğurur. Bu anlamda kutsal bilim ya da kutsallık gelenekselci düşüncede önemli bir yere sahip olmuştur.

## İKİNCİ BÖLÜM

### GELENEKSELÇİLİK VE GELENEKSELÇİ EKOL

#### 1. GELENEKSELÇİ EKOLÜN ÖNEMİ

Gelenekselci ekol, günümüzde İslam coğrafyasında ve Batı'da çok fazla entelektüel takipçisi olmakla birlikte birçok alanda çalışmalar ortaya koymuştur. Modern dünyadan, bu dünyanın tabiatından ve içinde bulunduğu bütün felsefi, ilmi ve sosyal meselelerden tamamıyla haberdardır. Gelenekselci ekol, bu gibi meselelere, İslam geleneğinden cevaplar aramış, modernizmin doğurduğu kargaşanın ortasında kalmış olan insana çözüm sunan ve İslam dünyasını manevi bir vakıa olarak yeniden canlandırmaya çalışan bir grup düşünürün geleneği diriltme çabası biçiminde özetlenebilir (Nasr, 2012a: 93). Kendilerini yeni bir ekol olarak sunmayan gelenekselciler, daha çok şimdiye kadar bütün toplumlarda bulunan geleneksel hikmeti yeniden hatırlatmak ve modern dünyanın bu hikmete karşı bir medeniyet olarak değerini ortaya koymak iddiasındadırlar. Gelenekselci ekol, Batı'da az sayıda Avrupalının çeşitli doğu geleneklerinin temsilcileriyle tanışıp bu geleneklere ait bâtni ekollere kabul edildikleri yirminci yüzyılın ilk yıllarında ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2003: 113).

Gelenekselci ekol, söylemi modern ve aynı zamanda kökü geleneksel olduğu için modern düşünceyle bir türlü irtibat kuramayan muhafazakâr ulemanın "çağdaşlaşma" arayışına ışık tutabilecek bir bilgi ortaya koymuştur. Gelenekselci ekol, klasik âlimlerin söylemlerini çağdaşlaştırma çabalarına kılavuzluk etmeye çalışmış, düşünce, inanç değerleri ve ilmi birikimi itibariyle geleneksel, fakat söylem itibariyle çağdaş olması gereken yeni bir ilim alanının yeşereceği zemini oluşturmaya çalışmıştır. Bu zemin ile birlikte, geleneksel kültürel birikimize dayalı olarak bir İslam düşüncesi oluşturup ve ona bağlı olarak da kutsalın siyasal, sosyal, ekonomik

ve sanatsal olmak üzere her alana hâkim olduğu bir medeniyet tesis ederek modern dünyada İslam düşüncesi hâkim kılınmaya çalışılır (Aslan, 1997: 66). Gelenekselci ekol, insanı hiçe sayan modern dünyanın azgınlığını, vahiy ve hikmetin ışığında uysallaştıracak ve insanın yeniden kâinatın hâkiminin "kulu" olduğunu hatırlatacak bir söylemi üretmesi de ekolü önemli kılan diğer bir husus olmuştur. Bu durumu Aslan (1997: 67) şu şekilde izah eder;

“Bugün Batı'da herkes, bu hızlı ve gagesiz teknolojik ilerlemenin insanlığı nerelere götürüp, hangi badirelere sürükleyeceği sorusunu sormaya başladı. Postmodernizm, yeni dini hareketler ve Green Peace gibi hareketler bu soruya cevap arama endişesinden doğmuşlardır. Teknolojik ilerleme ve maddi refahın sosyal huzurun anahtarı olmadığını Batı'nın geçirdiği son yüzyıllık tecrübe göstermektedir. Batı dünyası, teknolojiye bir sınır ve bir gaye tayin edecek, tabiri caizse onu uysallaştıracak geleneksel kültürünü dışlamıştır. Eğer teknolojiye bir ruh verip ve gaye tespit edilmesi gerekiyorsa bunu insandan öte "transcendental" bir kuvvetin tayin etmesi gerekir. Bu vahiydir, dindir. Fakat son beş yüzyılda geçirdiği badireler sonucu Batı'daki otoritesini kaybeden Hıristiyanlığın dışından bir müdahale olmadan bilimi ve teknolojiyi yönlendirip kılavuzluk etmesi zor görünmektedir. Gerçekten "kutsal" İslam dünyasında bir güç olursa, Hristiyan dünyanın da tekrar kendi köklerine dönerek bütün bir kültürü kutsalın emrine vermesi mümkün olacaktır”.

Gelenekselci ekolün sahip olduğu ilerleme ve değişim anlayışı ise, modern anlamdaki gibi dünyayı değiştirmeye çalışan, ancak insanı içsel anlamda reforme edemeyen salt dışsal reform değildir. Onlar, İslam toplumunun ve modern dünyanın bir bütün olarak içten reforme edilmesini savunmaktadırlar. Modern dünyaya olan tavırları da pasif bir kabullenmeden ziyade, modern dünyayı ebedi ilkeler ışığında eleştirerek, bir yanlışlar dünyasında olduklarını açıklamaya çalışırlar. Gelenekselci ekol, İslam'ı, kökleri cennette, dalları Atlantik'ten Pasifik Okyanusu'na kadar muazzam bir alanı saran ve on dört yüz yıllık bir birikimi taşıyan geleneksel İslam olarak tanımlamışlardır. Onlar, İslam geleneğinde yer alan sanat, felsefe ya da bilimi reddetmemişlerdir. Ekol, İslam coğrafyasında ve Batı'da hâkim olan kuru entelektüelciliği yapıbozuma uğratacak ve insanımızı dindarlaştırmakta etkin rol oynayacak tasavvuf gibi deruni yolları, yeniden gündeme getirerek, tasavvufu, şeriatın denetimindeki dallara kan pompalayan ağacın kalbi olarak izah etmişlerdir (Nasr, 2012a: 93). Gelenekselci ekolün tasavvufu bu derece önemsemesinin sebebi, bu sayede güzel ahlâk ve manevi yetkinliğin önemi daha iyi kavranacak ve modern ahlaki bunalıma çözüm üretilecektir. Tasavvuf ve benzeri yollarla insan kendisiyle, yaşadığı toplumla, tabiatla ve Allah'la barışarak yabancılaşmadan kurtulacağı

düşüncesi hâkimdir. Bu hassasiyetle yaşamını sürdüren insan, yoldaki karıncayı dahi incitmeyen ve ağaçla çiçekle hasbihâl edebilen bir ‘insan-ı kâmil’ profiline dönüşüp topluma kılavuzluk edecek hale gelecektir (Aslan, 1997: 68).

Genel anlamda gelenekselci ekolü önemli kılan, en yüce bağlamda Hakk'ı ve hakikati bilmeyi yani “Mârifetullah'ın” kuru bir çaba olmadığını, bu düzeyde bir yüce bilginin ferdin ahlaki ve manevi derecesiyle alakalı olduğunu vurgulamasıdır. Modern dünyada bilgi ve bilme, bir zihin hadisesi olmaktan çıkıp bir benlik durumuna dönüşmüştür. Bundan dolayı gelenekselciler, bilgiyi ve bilmenin manevi boyutunu ve nesnellliğini ortaya koymuşlardır. Bu düşünce tarzı, Müslümanları entelektüel noktadan geliştirir ve çağdaş düşünceyle hesaplaşacak bir seviyeye getirmesini sağlar. Diğer yandan onlara, nihai noktada bilmenin bir manevi ve ahlaki gelişmişlik meselesi olduğunu söyleyerek onların benliklerini de olgunlaştırmaya çalışacaktır. Gelenekselci ekolün maneviyata bu nisbette vurgusu, yukarda da işaret ettiğimiz gibi çağdaş müslüman entelektüelin ve modern insanın manevi açlığını doyuracak tasavvuf gibi insanın iç birliğine vurgu yapan yolları yeniden aktif hale getirmektir (Aslan, 1997: 68-69).

Nasr'ın (2012: 94) da ifade ettiği üzere gelenekselci ekol, modern dünyaya dini bakımdan en derin ve en önemli İslami cevapları vermiş ve geçmişte olduğu gibi gelecekte de İslam toplumunu en kalıcı biçimde etkileyecek olan gruptur. Bu grup en üst seviye de ne “fundamentalist” ne de “modernist” olan, geleneksel Müslümanlardan oluşur. Geleneksel İslam'ın sesi olan bu çevre, geleneksel dünya görüşünü ve geleneksel dini yaşayan geleneksel düşünürlerden oluşur. Esasen gelenekselci ekol olarak ünlenen bu akım, başta sanat ve akademik çevreler olmak üzere geniş ilgi alanlarına sahip birçok insan arasında da tutunduğu görülmektedir. Bu bakımdan her ne kadar gelenekselciler kendilerini yeni bir akım olarak takdim etmekten hoşlanmasalar da en azından onları, modern dünyada “kadim geleneği” farklı bir üslupla yorumlayan anlayış olarak kabul etmek mümkündür (Yılmaz, 2003: 114).

Gelenekselci ekol dendiğinde bu anlayışın önde gelen temsilcileri: Rene Guenon, Ananda K. Coomaraswamy ve Frithjof Schuon'dur. Bu üç entelektüel ile doğrudan temas kuran, çeşitli bilgi alışverişinde bulunan, özellikle İslam Sanatı

alanında öncü olmuş Titus Burckhardt'dan bahsetmek gerek. Mısır'da bulunduğu sırada R. Guenon ile tanışan ve sık sık onunla görüşme imkânı bulan Martin Lings (Ebu Bekir Siraceddin) ise tasavvuf üzerindeki çalışmalarıyla dikkati çekmektedir. R. Guenon ile sürekli yazışmış olan İtalyan Julius Evola, gelenekselci bakış açısının kendi ülkesindeki temsilcisidir. İngiltere'de yaşayan, doğa ve müzik alanında gelenekselci karakterde eserler veren Marco Pallis ise, Tibet Budizmi'ni gelenekselci bakış açısıyla dünyaya sunan ilk yazar olarak bilinmektedir. Bir başka gelenekselci yazar olan Lord Northbourne (Sidi Nuh), Guenon ve Schuon'un eserlerini İngilizceye kazandırmış ve özellikle modern dünyayı değerlendiren yazıları dikkat çeker. Gai Eaton (Sidi Hasan Abdullah) ise, İngiliz asıllı bir gazeteci ve diplomattır. Gelenekselci bakış açısıyla günümüz toplumsal koşullarını dikkate alarak yeniden yorumlamıştır (Yılmaz, 2003:126). Günümüzde yaşayan, gelenekselci yazarların en fazla eser veren ve en çok tanınanı kuşkusuz Seyyid Hüseyin Nasr olmuştur. Özellikle İslam'ı geleneksel bakış açısından yorumladığı eserleri Batı'da ve İslam dünyasında geniş okuyucu kitlesine ulaşmıştır (Yılmaz, 2003: 125).

Gelenekselci ekol kapsamında yer verdiğimiz bu tanınmış düşünürlerin yanısıra, bu düşünce akımını mahallî düzeyde ele alan ve ülkelerinde temsil eden düşünürler de vardır. Leo Schaya, İsveçli yazar Tage Lindbom, Ünlü İktisatçı E.F. Schumacher, H. Smith, W.N. Perry, V. Danner, R.W.Austin, J.L.Michon, Rama Coomaraswamy, William Stoddart ve W. Chittick gibi düşünürlerde gelenekselci bakış açısını benimsemiş ve günümüzde ekolün düşünceleri ışığında çalışmalarına devam etmektedirler (Yılmaz, 2003: 125-127). Türkiye'de ise, gelenekselci ekolün düşüncelerinden etkilenen ve eserlerinde çoğu kez gelenekselcilere atıf yapan birçok yazarın bulunduğunu söyleyebiliriz. Bunlar arasında Mahmut Erol Kılıç, Hüseyin Yılmaz, İlhan Kutluer, Adnan Aslan, Mahmut Kanık, Sadık Kılıç, Nurullah Koltaş, Şahabettin Yalçın gibi isimler vardır. Bunun yanısıra birçok yazarın eserlerinde bu ekolün etkisini görmek mümkündür. Ekol'ün, ülkemizde eserleri yıllardır tercüme edilmekte ve geniş bir okuyucu kitlesine sahip olduğu bilinmektedir. Bu çalışmamızda esasen yukarıda bahsettiğimiz düşünürlerden daha çok konumuzla bağlantılı olan isimler (Rene Guenon, F.Schuon, A.K. Coomaraswamy, Titus Burckhardt, Martin Lings ve Seyyid Hüseyin Nasr) üzerinde durulacaktır. Eserleri,

diğerlerine nazaran daha fazla dilimize tercüme edilen Seyyid Hüseyin Nasr'ın sanat üzerine çalışmaları özelde genişçe ortaya konulmaya çalışılacaktır.

## 2. GELENEKSELÇİ EKOL TEMSİLCİLERİ

### 2.1. RENÉ GUÉNON (ABDÜLVÂHİD YAHYÂ) (1886-1951)

Gelenekselci ekolün sözcüleri, ele aldıkları konuların muazzamlığına ve çetrefilliğine karşın, hayatlarını çok ön plana çıkarmamışlardır. Koltaş'a (2013: 13) göre, gelenekselcilerin, dinlere dair ortaya koymuş oldukları nesnellik, özellikle René Guénon (Şeyh Abdülvâhid Yahya) söz konusu olduğunda modern ya da bireysellik arzusunun sebep olduğu marazlar onları ters istikamette düşünce belirtmeye, yani kendileriyle alakalı konuşmamaya sevk etmiştir. Nasr (2012: 112) ise, doğunun geleneksel doktrinlerinin bugünkü Batı'da tam anlamıyla tanıtılmasındaki merkez kişinin Rene Guenon olduğunu ve bu görev için geleneğin bizzat kendisi tarafından seçilmiş ve bu görevi üstün bir kişiliğin entelektüel işlevi olarak yerine getirdiğini beyan etmiştir.

15 Kasım 1886'da Fransa'nın Blois şehrinde doğan Guenon, soy bakımından tamamen Fransız ve Katolik bir ailenin çocuğudur. İlköğrenimini öğretmen olan teyzesinden alan Guenon, orta öğrenimini dini bir okulda yapmıştır. 1902'de retorik öğrencisi olarak koleje başlamış ve 1903'te kolejin felsefe bölümüne girerek aynı yıl hem felsefe hem de edebiyat diplomasını elde etmiştir. Guenon, İslam, Hint ve Çin tasavvuf doktrinlerini entelektüel seviyede ele alan ve modern dünyayı her yönüyle tenkit eden görüşleriyle tanınan Fransız mutasavvıf ve mütefekkindir (Tahralı, 1998: 279).

Guenon, hayatının bu döneminde kendisini klasik eserlerin tatmin etmediğini fark ederek o zamanlar hayli yaygın olan çeşitli okültist organizasyonlara katılmıştır. Bunda tesirli olan durum, Batıda'ki çöküşün ancak toplumun ıslahı için asli hakikate

sarılması gerektiği tespiti ve bununda sahilliğini kaybetmiş oluşumlardan arındırılmasıyla mümkün olabileceği düşüncesidir (Koltaş, 2013: 35).

Daha sonra bu evre ile ilgili mason localarına girmiş ve kısa zamanda yüksek derecelere ulaşmış. 1908'de yapılan spiritüalist ve masonik kongrede sekreter olarak bulunan Guenon, 1909 yılı Kasım ayında bazı arkadaşlarıyla çıkarmaya başladığı La Gnose adlı dergide iki yıl boyunca birçok makalesi yayımlanır. 1910'da İsveçli ressam Abdülhadi (John Gustaf Agueli) ile tanışmış ve ilk evliliğini de bu dönemde yapmıştır. Ezher şeyhi maliki limi ve şazeliyye tarikatı şeyhi Abdurrahman İlliş el-Kebir'in halifesi Abdülhadi vasıtasıyla Müslüman olup şazeliyye tarikatına intisap etmiş ve Abdülvahid Yahya adını almıştır (Tahralı, 1998: 280).

İslm ile ilk ve uzun temasının olduğu bu dönemde arapasını ve daha birçok dili ilerletmiş olarak, 1918'de Paris'e döner. 1924'ten itibaren bir kolejde felsefe dersleri vermeye başlar. Ren Gunon ve karısı akşamları dostları tarafından düzenlenen ve çeşitli dinlerden, genellikle kendi dinlerini bilmeyen doğulu batılılaşmış öğrencilerin oluşturduğu toplantılara katılmaktaydılar (Yılmaz, 2003:115). 1927'den 1930'a kadar geçen süre, Guenon'un hayatındaki diğer bir açılımlı gösterir. 1928'de eşi vefat eder ve Kahire'ye gider. Mısır'da tekrar bir şeyhin kızıyla evlenir ve 1951'e kadar Mısır'da kalır. 1950 Aralık ayı ortalarında sağ bacağında büyük yaralar açılır. Bir hafta sonra halk ilaçları ile bu yaralar iyileştirilse de birkaç gün sonra iyice ağırlaşır. 7 Ocak 1951'de son nefesini verir (Kanık, 1989: 10-11).

Bu süreçte okuyucularıyla görüşmekten ziyade mektuplaşmıştır. O dönem de Kahire'de görevli olan Martin Lings (Ebubekir Siraceddin) ile görüşmeler yapmış ve yine Martin Lings vasıtasıyla onu yazılarından tanıyan Frithjof Schuon tarafından da ziyaret edilmiştir (Koltaş, 2013: 37). On yedi kitap kaleme alan ve birçok dile bilen Guenon, hem dilbilimsel hem de anlambilimsel olarak sembollerin derununa nüfuz eden bir bakışa sahip olmuştur. Sembollerle alakalı bu hakimane tavır, hem Guenon'un kadim geleneklerin derununa nüfuz edebilecek kadar geleneksel olanın şuurunda olmasında, hem de okul yıllarından bu yana sahip olduğu matematik ve dil dehasın da yatar (Koltaş, 2013: 39). Rene Guenon, Doğu'nun geleneksel ğretilerinin

Batı dünyasında tanınması hususunda önemli bir rol üstlenmiştir. Modern dünyanın temel ilkelerine ilişkin eleştirilerini içeren *Doğu ve Batı* (1924) ile *Modern Dünyanın Bunalımı* (1927) adlı eserleri bu hususta hayli önem arz etmektedir. Daha sonraki otuz yıl boyunca Guenon, çok sayıda kitap, deneme ve eleştiri yazar; bunların hepsi, sanki bir oturuşta yazılmış gibi bir bütünlük taşımıştır (Nasr, 2012: 113).

Guenon, geleneksel bilginin ve düşüncesinin, yapısını inşa etmek için, modern insana nihai bilgiyi sağlıyormuş gibi bir tutum içinde olan düşünceleri yıkmak ve kalıntılarını ortadan kaldırmak için çabalamıştır. Bundan dolayı put kırıcı rolü oynayan Guenon, geleneğin anlaşılmasına engel olan şeylere karşı sistematik bir eleştiriye başlamıştır. Bunun yanısıra kendisini, Doğulu ya da Batılı geleneklere ait kutsal bilgiye sahipmiş gibi görünen birçok okültist, sözde batınî ve modernist grupları reddeden detaylı çalışmalara vakfetti (Nasr, 2012: 114). Daha sonra Guenon, modern dünyayı eleştirmeye başlamış; yalnızca aksayan yanlarına ve zaaflarına değil, modern dünyanın dayandığı esasların özüne eleştirilerini yöneltmiştir (Nasr, 2012: 115).

Guenon'un, kalkış noktası Hinduizm'dir. İlk bütünüyle metafizik olan eseri de *Vedanta'ya Göre İnsan ve Oluşumu* idi. Bunun yanısıra, Guenon, İslam, Taoizm, Kabala, Hıristiyanlık ve kozmoloji üzerine de detaylı çalışmalar yapmış. Bütün bunların sonucunda, Guenon, çağlar boyu insanlığa hükmetmiş olan geleneklerin kalbinde bulunan ilhamın güç ve imkânlarını birçok nesnel tarzla fiiliyata aktarmış ve bilgi ve vukufun önceliğine dayanan geniş bir külliyat üretmeyi başarmıştır. Guenon'un bir *izm* ya da yeni bir düşünce ekolü kurma gibi bir çabası olmamıştır. Kendilerini *Guenoniyen* olarak isimlendiren belli bazı Avrupalı grupların yanlış anlaşılmasına rağmen, Guénonizm diye bir akımın olmadığı savunulur ve bu doğrultuda, Guenon'un yaptığı şey, yaşayan geleneğin tümüyle takip edilmesi ve gelenekçi perspektifin benimsenmesi gereğini vurgulamak olmuştur (Nasr, 2012: 117).

Özetle Guenon'un entelektüel dünyasından da bahsedecek olursak; Guenon, 1921 yılından başlayarak sayıları yirmi beşi aşan eserleriyle Doğu ve Batı düşüncelerinin muhtevasını ortaya koymaya çalışmıştır. Etkileyici bir içeriğe sahip bu eserler, Batı'da tasavvufun yeni bir seyir izleyerek ivme kazanmasına yardımcı



olmuştur. Rene Guenon'un eserlerinin özü dört kelimeyle özetlenebilir: gelenek, aklılık, evrensellik, teori. Guenon'un genişçe üzerinde durduğu konular ise, *metafizik doktrin, geleneksel prensipler, sembolizm, modern dünya eleştirisi* olmuştur. Ortaya koyduğu *metafizik doktrinler*, şerhten ziyade onların tabiatlarını açıklamak olmuştur ve bunu da metafizik doktrinleri güncel anlamıyla felsefelerden tefrik ederek yapar. Guenon'un ele aldığı ikinci husus *gelenektir*. Biçimine takılmadan geleneği tesis eden ilkeleri vurgular. Guenon, geleneksel ve geleneksel olmayan arasında ayırım yaptıktan sonra, geleneğin iki temel yönü olan ezoterizm ve ezoterizm kavramlarında izah eder (Koltaş, 2013: 41). İrdelediği üçüncü konu ise, *sembolizmdir*. Sembolizmi, metafiziğin evrensel ifadesi olarak tasvir eder; çünkü sembol, eşyanın tabiatında vardır ve gerçeğin sınırsız uygulamalara muktedir oluşuyla evrenseldir. Diğer bir önemli konu ise, *modern dünya eleştirisidir*. Bir yanda aklın geleneksel karakterini, diğer yanda ise unsurlarını ifade eden aklılık ile gelenekten yoksun modern dünya eleştirisini yapar. Yani Guenon bir yanda bu medeniyetin kendine özgü eğilimlerini, diğer yanda bu medeniyetin ayrıntılı ifadelerini ortaya koyarak eleştiriye tabi tutar (Koltaş, 2013: 41-42). Guenon, modern dünyanın yanlışlarıyla alakalı yazılarının yanısıra kitaplarının arka planında ezoterizmi her zaman geçerli olan tek şey olarak görmüş ve dünyayı normal rayına oturtmak için ezoterizmin gerekliliğini vurgulamıştır (Lings, 2016a: 85).

Guenon'un yaptığı şey, yaşayan geleneğin tümüyle takip edilmesi ve gelenekçi perspektifin benimsenmesi gereğini vurgulamak olmuştur. Fakat modern dünyanın mahiyetinden dolayı, herhangi bir kişi bu geleneğe tümüyle yabancı olduğu bir dünyada, Guenon ya da diğerleri tarafından geleneksel perspektifin yeniden kurulmasını bir "okul" ya da perspektif olarak düşünebilir. Bu perspektif çağdaş dünyanın ve modernizmin formlarından farklı ve bunlara karşı koyan bir perspektif olmuştur (Nasr, 2012: 117). Guenon, gelenekselci düşünürler arasında etkileyici bir konumda olsa dahi kendisini bu düşünce akımının öncüsü olarak saymaz.

## 2.2. ANANDA KENTISH COOMARASWAMY (1877-1947)

Coomaraswamy, Seylan'lı bir Baba'dan İngiliz bir anneden 22 Ağustos 1887'de dünyaya gelmiştir. 1887'de annesiyle Londra'ya gelmişlerdir. Londra Üniversitesinde Botanik ve Jeoloji okuyan Coomaraswamy, daha sonra da bir maden araştırmasını yönetmek üzere tekrar Seylan'a dönmüştür. Coomaraswamy, 1906 yılında Seylan Sosyal Reform Topluluğu'nu kurar ve ona başkanlık eder. Bu süreç de çalışmaları Doğu sanatının incelenmesine yöneliktir. Bu topluluk sadece geleneksel sanat ve el sanatlarının korunmasını değil ayrıca bu eserlerin biçimlenişine yardım eden değer ve adetlerin de korunmasını temin etmiştir. Coomaraswamy, İngiltere ve Hindistan'da bulunduğu süre içinde geçmişe dair araştırmalar yapmış, unutulmaya yüz tutmuş dini ve saray sanatını keşfe yönelmiş, sanat ve elişlerinin yanında Seylan'da yoğun bir şekilde makale ve ders vermekle meşgul olmuştur. Hindistan ve Seylan'da sanata ilgi duymaya başlayan Coomaraswamy, 1910 yılında Kuzey Hindistan'a yaptığı uzun seyahat de çok miktarda resim toplamış ve sergiler açmıştır. 1917'de Amerika'ya geçip Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nin Hint Sanatı biriminin başına geçmiş ve ömrünün sonuna kadar bu görevi yürütmüştür. 1917-1943 yılları arasında üçyüzkırkbir makale ve kitap kaleme alan Coomaraswamy, 9 Eylül 1947'de Massachusetts'te vefat etmiştir (Koltaş, 2013: 51).

Guenon'un geleneksel bakış açısını canlandırma çalışması, dikkate değer bir gayret ve dirayet ile Ananda K. Coomaraswamy tarafından devam etmiştir. Guenon, sanatsal formlara yönelimi olmayan bir metafizikçiydi; Coomaraswamy ise, derin bir biçimde sanatın şekilleri içinde hareket etti. Bu ilginin sebebi ise, Seylan ve Hindistan da jeolog olarak çalışırken ülkesinin geleneksel sanat ve uygarlığının hızlı tahribine tanık olmasıdır. Nasr'ın (2012: 118) ifadesiyle Guenon, “esasında ilkeler ile ilgilenen bir matematikçi ve metafizikçiydi Coomaraswamy ise, detaylarla ve yoğunlukla sanat ile ilgilenen bir bilim adamıydı”.

Guenon gibi, Coomaraswamy de, modernizme karşı amansız eleştiride bulunarak; Batıda'ki hayat tarzını ve geleneksel zanaatlar üzerindeki tahribatını vurgulamıştır. Coomaraswamy, metafizik, kozmoloji ve özellikle sanat ile alakalı, Hindu, Budist ve İslami kaynaklarından beslenmiştir. Bunun yanısıra Eflatun, Plotinus, Dionysius, Dante, Eckhart ve Boehme ile Batı irfâni geleneğinin diğer

temsilcilerinden yararlanarak çok sayıda eser yazmıştır. Coomaraswamy, arkasında çok eser bırakan enerjili, birikimli, bir yapıya sahip olmakla birlikte, birçok eserinde doğu sanatını, özellikle Hindistan, Sri Lanka (Seylan) ve Endonezya sanatlarını Batı'ya tanıtmıştır. Özellikle boston güzel sanatlar müzesinde doğu sanatları müdürü iken, doğu sanatını Batı kamuoyunun dikkatine kazandırılmasında büyük rol oynamıştır. Entelektüel bir düzeyde ele aldığı çalışmalarında, tabiatın dönüştürülmesi, Hıristiyan ve doğu sanat felsefesi gibi temaları işlemiştir. Özellikle de eserlerinde, ilâhi düzenin bilgisini sergileyen bir araç olarak geleneksel sanatı anlatan sanat metafiziğini izah etmiştir (Nasr, 2012: 119). Ancak, Coomaraswamy Nasr'a (2012: 11) göre, bir sanat tarihçisi değildi; geleneksel sanatlara karşı olan ilgisinin sebebi, taşıyıcısı oldukları hakikat idi.

Coomaraswamy'nin sanata olan alakası basit bir bağlamda salt estetik kaygıdan ibaret değildir. Ona göre bu eserler sadece onları ortaya koyanların hissiyatlarının bir dışavurumu olmayıp daha ziyade ortaya çıktıkları medeniyetlerinin bütünüyle alakalıdır (Koltaş: 2013: 52). Coomaraswamy 'sanat sanat içindir' görüşünü ise, pek ciddiye almamıştır. Coomaraswamy için bir Hindu mabedinden, basit bir çömleğe kadar, geleneksel sanat eserlerinin çoğu, modernizmin amansız tahribi karşısında farklı kisvelerle ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır (Koltaş: 2013: 53). Coomaraswamy, genel olarak çalışmalarında geleneksel öğretileri çağdaş bilimsel dille ve benzeri engin bir bilgi ve ifade berraklığıyla sunmuştur. Bu bilgi berraklığının kaynağı, Coomaraswamy'nin kalbinde yatan kutsal ve kutsal bilgi anlayışdır (Nasr, 2012: 120).

Koltaş'a (2012: 53) göre, Coomaraswamy'nin çalışmaları ve gayretleri üç başlık altında toplanabilir: Avrupa ve Asyalıların gözünde Asya sanatının rehabilitasyonu; Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde icra ettiği büyük çaplı küratörlük (sanat sergisi düzenleyicisi) vazifesi; metafizik, din ve felsefe bağlamında geleneksel sanat düşüncesi. Ekol mensuplarının bir karakteristiği olan çokdillilik, gelenekselci düşünürlerin fikirlerini dünyadaki çeşitli dillerde okuyucu ve dinleyicilere ulaştırmalarını mümkün kılmış ve bunun yanında dil vasıtasıyla ilâhî mesajın ve sanatın deruni özelliklerine yansımaya da imkân sağlamıştır.

### 2.3. FRİTHJOF SCHUON (İSÂ NUREDDİN) (1907-1998)

Geleneksel düşüncenin modern dünyada açıklanması ve diriltilmesi görevini devam ettiren Schuon, eserleri çağdaş geleneksel eserlere taç olmuştur (Nasr, 2012: 120). 1907 yılında İsviçre'nin Basel şehrinde doğan Schuon, ailesi Alman'dır. Müzisyen bir baba, edebiyata düşkün bir anne ve doğu ile Avrupa edebiyatlarına dair sohbetlerin sıkça gerçekleştiği bir aile ortamı, Schuon'un edebi ve sanatsal açıdan ufkunun açılmasına sebep olmuştur (Koltaş, 2013: 57). Babasının ölümünden sonra annesiyle birlikte Mulhouse'a taşınmış ve Fransız vatandaşı olmuştur. Daha orta öğretim yıllarında iken, Alman felsefesinin temel eserlerini ve klasiklerini okumaya başlamıştır. Bunun yanı sıra, doğu metafiziğine dair eserlerin çoğuna vakıf bir şekilde kendisini yetiştirmiştir. Rene Guenon'un eserleriyle de bu yıllarda tanışmıştır. Okuldaki derslerin basitliğinden dolayı on altı yaşında okulu terk ederek resim sanatına yönelen Schuon, bir yandan da geçimini sağlamak amacıyla tekstil tasarımcısı olarak çalışmaya başlamıştır (Aslan, 1998: 289).

Farklı dillere olan hâkimiyeti ve tasarımcılığın beraberinde getirdiği renk ve resim bilgisi edebiyat birikimiyle birleştiğinde, Schuon'u bir sanatkâr kılmış ve eserlerinde görülen estetiğin muhtevası bu arka plan olduğu söylenebilir (Koltaş, 2013: 59). Schuon Fransız ordusunda askerliğini tamamladıktan sonra Paris'e yerleşmiş ve tasarım işine devam ederken Paris Camii görevlileriyle Arapça öğrenmeye başlamıştır. 1930' da İslam'a ilgi duymaya başlayan Schuon, bir yandan da geleneksel sanatın çeşitli örnekleri üzerinde yoğunlaşmıştır. 1932'de Cezayir'e giden Schuon, gelenekselliğin devam ettiği bu şehir de meşhur Şâzilî Şeyhi Ahmed el- Alavî gibi bazı önemli arif ve âlimler ile tanışmış ve onda bazı manevi açılımlara sebep olmuş bir süre sonra Müslüman olup tarikata mensup olmuştur (Aslan, 1998: 290).

1938 yılında yıllarca mektuplaştığı Rene Guenon ile tanışır. 1939'da Hindistan'a gider kısa bir süre sonra ikinci dünya savaşı patlak verir ve Fransız ordusuna katılmak üzere Fransa'ya geri döner. Savaş esnasında Almanlar tarafından esir alınan Schuon, Alman asıllı olması sebebiyle bu seferde Alman ordusuna alacaklarını öğrenince, İsviçre'ye kaçar ve İsviçre vatandaşı olur. Bundan sonraki

kırk yıl boyunca İsviçre de yaşamıştır ve eserlerinin çoğunu burada Fransızca olarak kaleme almıştır (Koltaş, 2013: 60-61). Yetiştirdiği önemli talebeler arasında, Titus Burckhardt, Martin Lings, Seyyid Hüseyin Nasr ve Huston Smith gibi isimler bulunur. Ömrünün sonuna kadar ilim ve irfan ile hemhal olan Schuon, 5 Mayıs 1998’ de Amerika’nın Bloomington Şehrinde vefat etmiştir (Aslan, 1998: 293).

Schuon, geleneksel doktrin ile alakalı yazılarının yanısıra, manevi hayatın pratiklerine ilişkin şeyler de yazmıştır. Hristiyan geleneğini irdelemiş ve özellikle de Guenon’un ihmal ettiği ortodoksluğun belli tezahürlerini ortaya koymuştur. Mamafih, Amerikalı kızılderelelerin geleneğini ve Şintoizm’i de ele alacak şekilde genişçe bir konu bütünlüğü eserlerinde yer almıştır. Schuon, metafizikçi oluşunun yanında bir şair ve ressam olarak bakir doğa metafiziğini irdelemiş, geleneksel sanatın metafiziği ve güzelliğin manevi anlamı üzerine de deruni bir şekilde eserler kaleme almıştır (Nasr, 2012: 121).

Schuon, üslup ve dil anlamında Guenon’dan farklılık arzeder. Eğer Guenon’un anlatımı ve üslubu “matematiksel” olarak ifade edilebilirse, Schuon’unki “müziksel” olarak adlandırılabilir. Çalışmalarında bir simetri ve kaliteye sahip olan Schuon, yalın bir üslupla, ezeli hikmete ilişkin yazılar yazmış ve ona çağın ihtiyaçlarına mukabil doğrudan vurgu yapmıştır (Koltaş, 2013: 61).

Ruhi serüvenini tasavvuf ile yücelten Frithjof Schuon, Müslüman olduktan sonra, İsâ Nureddin el-Alavî ismini almıştır. Gelenekselci ekolün kendisinden önceki iki büyük mensubu olan Guenon ve Coomaraswamy’nin görüşlerinin yerli yerine oturmasına yardımcı olmuştur. Schuon’un ortaya koyduğu izahlar, kendinden önce serdedilenlerin bir tekrarı olmayıp, onun muazzam entelektüel birikimi ve sanatkârlığıyla işlenmiş düşüncelerdir (Koltaş, 2013: 65). Nasr’ın (2012: 120) ifadesiyle; “Eğer Guenon, metafizik doktrinlerin açıklayıcısı bir üstad, Coomaraswamy de metafiziği sanatların diliyle açıklamaya çalışan bir bilgin ve şark sanatı uzmanı ise, Schuon’da; bizzat kendisi insanı kuşatan bütün gerçekliği değerlendiren ve insan varlığını ilgilendiren her şeyi kutsal bilgi bağlamında açıklayan kozmik akıl sahibidir.”

Schuon’un eserleri, ilk yazılı şekliyle Almanca ve Fransızcadan İngilizceye ve Türkçeye çevrilmiştir. Bu eserlerin çoğu sophia perennis kapsamında yazılmış

karşılaştırmalı dinler üzerine olan bir süreci de kapsamaktadır. Schuon'un İngilizceye tercüme edilmiş ilk eseri *Dinlerin Aşkın Birliği* dir. Bunun yanısıra Hinduizm'le ilgili olan *Nefsin Dili* ve İslam'ı farklı yönleriyle izah ettiği *İslam'ı Anlamak, İslam'ın boyutları ve İslam ve Ezeli Hikmet* gibi eserleri de mevcuttur. Akabinde Tasavvuf'u konu edinen *Kalp Gözü, Manevi Perspektifler* gibi eserleri de vardır. Schuon, birçok eserinde metafizik, kozmolojik ve karşılaştırmalı dinlere açıklık getirerek, modern dünyanın açmazlarını konu edinir ve insanlık tarihini gelenekselci bakış açısıyla inceler. Schuon'un bu eserlerindeki amacı, esas olarak zevkî hikmete ilişkin olan ve daima aşk ve imanla birlikte bulunan, ilâhî olana dönüşü mümkün kılmayı hedeflemenin yanısıra anlamını da ortaya koymaktır (Nasr, 2012: 122).

Doktriner hakikatler açısından Schuon'un eserleri kendi içinde yeterli bir bütünlük teşkil eder. Rene Guenon'un eserlerinin intisaba sevk ettikleri düşünülürse, Schuon'un eserlerinin daha ötesine götürdüğü söylenebilir; zira eserlerinde kendisinden önce gelen iki selefinin devamı olmayan bir yöntemi vardır (Koltaş, 2013: 65). Schuon'un, ele aldığı eserler, dil ve üslup açısından, diğer düşünürlerin genelleştirme ve sadeleştirme eğilimine nazaran daha ağır ve ayrıntılıdır. Schuon, genel olarak ezoterizmin öncesini ve sonrasını yazmaya ehliyeti olmasının yanında inisiyasyon<sup>3</sup> yolunu irşâd eden bir vazifeye de sahiptir. Yolu göstermekle kalmamış, bu yol da kullanılacak araçları, tutunulacak vesileleri de tüm cömertliğiyle müntesiplerine ulaştırmıştır (Lings, 2012: 23-27).

Schuon, Guenon gibi geleneği bütünsel bir şekilde ele almıştır. Bunun yanısıra geleneğe sözcülük etmiş ve düşünce zincirini devam ettirmiştir. Guenon gibi Schuon da, modernizme karşı geleneksel metafizik ilkelerin yeniden tasdiki için çabalamıştır. Bununla birlikte dinin deruni boyutlarını da izah etmeye çalışmıştır. Eserlerinin büyük bir bölümünü zengin bir manevi üslupla yazmıştır. Bilgi ve birikiminin kaynağı ise, sadece kitabî değildir, aynı zamanda yaptığı seyahatler ve tanıştığı önemli şahsiyetlerin de bunda etkisi büyüktür (Koltaş, 2013: 67).

---

<sup>3</sup> Tasavvuf literatürün de seyr-i süluk diye bilinen inisiyasyon kavramı, Rene Guenon tarafından çok kullanılır. İnsanın tarikat yoluna girdiğinde aldığı manevi etkinin naklini ve söz konusu etkinin korunması hali olarak açıklar. Genişçe bilgi için. Bkz. Rene Guenon, *Manevi İlimlere Giriş*, Çev: Lütfi Fevzi T., İstanbul 1997, s. 35-46.

## 2.4. TİTUS BURCKHARDT (SİDİ İBRAHİM İZZEDDİN) (1908-1984)

Gelenekselci ekole mensup önemli bir mütefekkir de Titus Burckhardt'dır (Sidi İbrahim). Alman asıllı bir İsviçreli olan Burckhardt, 1908'de Floransa'da doğmuştur. Sanat ile meşgul bir ailenin çocuğu olarak yetişmiş ve ünlü sanat tarihçisi Jacob Burckhardt'ın yeğeni ve heykeltıraş Carl Burckhardt'ın oğludur. Schuon ile çocukluk arkadaşı olan Burckhardt, Birinci Dünya Savaşı sırasında okul günlerini Schuon'la beraber geçirmiştir. Bu ilişkileri, hem manevi hem de dostluk bağı kurmasında ömür boyu sürmüştür. Burckhardt'ın *Tasavvuf Doktrinine Giriş* adlı eseri, Schuon'un eserlerini de mükemmel bir şekilde tamamlayan metafizik bir çalışmadır. Eserlerinin büyük bir bölümünü geleneksel kozmoloji üzerine telif eden Burckhardt, aynı zamanda tasavvuf ve kutsal sanat üzerine de eserler kaleme almıştır. Fas'ta Arapçasını ilerleterek başlıca tasavvuf kaynaklarını orijinallerinden inceleme fırsatı bulmuştur. Schuon ve Lings'le beraber gelenek ve hakikat üzerine ömür boyu bir arayış süren Burckhardt, 1984 yılında Lozan'da vefat etmiştir (Koltaş, 2013: 87).

Burckhardt, modern bilim ve teknokrazi çağında, kozmoloji ve geleneksel sanat alanında olduğu gibi metafizik alanında da evrensel hakikatin önemli savunucularından biri olarak anılır. Varoluşçuluk, psikanaliz ve sosyoloji dünyasında, Platonculuk'da Vedanta'da, Sufizm'de, Taoizm'de ve diğer bâtinî ve hikemî öğretilerde ifadesini bulan philosophia perennisin sözcülerinden ve edebî felsefî kişiliğiyle de gelenekselci ekolün de seçkin üyeleri arasındadır (Stoddart, 1987: 7). Burckhardt, yazılarının çoğunluğunu metafizik hizmetçisi olarak gördüğü geleneksel kozmolojiye ayırır. 1948'de Fransızca yayınlanan *Kozmolojik Bakış Açısı* başlıklı makale bu kapsamdadır. 1964'de hem Fransızca hem Almanca yayınlanan çoğu makalede, kozmolojik esaslar kapsamlı bir şekilde incelenmiş ve bunun yanında modern bilimin ana dallarının birçok ayrıntısına gönderme de bulunmuştur (Stoddart, 1987: 10).

Burckhardt, kozmolojiye duyduğu ilgi doğrultusunda, geleneksel sanata ve zanaatkârlığa özel bir yakınlık duymuş ve geleneksel mimariyi, ikonografiyi, diğer sanatları ve zanaatları değerlendirmekte tecrübe sahibi olmuştur. Özellikle bu eserlerin yapılarında bulunan simgeciliği ve öğretisel mesajı taşıyan anlamsal

etkinliğini incelemiştir. Bununla birlikte bu sanat eserlerini inayetin manevi kavranışı olarak görmüştür. Sanat ve zanaatın manevi bir önem taşıyıp taşımadığı ile de ilgilenmiştir. Burckhardt'ın sanat alanındaki en önemli eseri ise, *Doğu ve Batı'da Kutsal Sanat ve Simya* adlı eseridir. Bu eser de, Hinduizm, Budizm, Taoculuk, Hristiyanlık ve İslam'ın metafiziği ve estetiği üzerine önemli konular yer alır. Son büyük eseri de, *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*'dir. Nitekim bu eserinde, İslamî kalıpların anıtsal yaratıcılığını, düşünsel ve manevi ilkelerini, zengin bir dille ortaya koymuştur. Burckhardt, genel manada eserlerinde; hakikat ve güzellik, bilim ve sanat, dindarlık ve geleneksel kültür, modern öncesi Batı sanatı ve kültürü, İslam sanatı, tasavvuf gibi konulara yer vermiştir (Stoddart, 1987: 10-13).

## 2.5. MARTİN LİNGS (EBÛ BEKİR SİRÂCEDDİN)(1909-2005)

Martin Lings, 1909 yılında İngiltere Lancashire'de Protestan bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Protestan bir eğitimle yetişmiş ve Oxford Üniversitesi'nde İngiliz Edebiyatı okumuştur. Yirmi yaşlarındayken daha fazla Hristiyan olarak kalamayacağını anlayan Lings, ateist olmaya karar vermiş ve 25 yaşlarındayken diğer dünya dinlerini araştırmaya başlamıştır. 1937-1938 yılları arasında Fransa'da Cezayirli ve Mağripli Müslümanlarla tanışmış. Bu süreçte mutasavvıf kişilerle bir arada bulunan Lings, Şeyh Ahmed El Alavî ile karşılaşması sonucu hayatı değişmiş ve Müslüman olmuştur (Canatan, 2013: 191-192). Müslüman olduktan sonra Ebû Bekir Sirâceddîn adını alan Lings, lisans ve yüksek lisansını Oxford Üniversitesinde tamamlar. Bir süre Polonya ve Litvanya'da kalmıştır. 1940-1945 yılları arasında da Kahire'de, özellikle Shakespeare üzerine İngiliz Edebiyatı dersleri vermiştir. Daha sonra İngiltere'ye dönüp 1959'da Londra Üniversitesi'nde doktorasını tamamlar ve 1973 yılında emekli olana kadar British Museum yazma eserler bölümünün başında durur (Koltaş, 2013: 83). Martin Lings, 1935 yılında Guenon'un eserleriyle tanışması ve 1937'li yıllarda bir dergide Schuon'un yazısını okuması, onun Hakikat arayışında ve İslam'ı seçmesinde etkisi büyük olmuştur. Schuon'u İsviçre'de ziyaret eden Lings, vefatına kadar onunla sadık bir dostluk kurmuş ve onun müridi olmuştur. Daha sonra Kahire'ye dönüp derslerine devam ederken, Guenon'la sıkça



görüşmüştür (Koltaş, 2013: 84-85). Guenon'un eserleriyle tanıştıktan sonra hayatı önemli ölçüde değişen Lings, bu konuda şunları söylemektedir;

“Guenon'un eserlerini okumaya başladığımda sanki aydınlandığımı ve hakikati bulduğumu düşünmüştüm. Birçok dinin olduğu ve hepsinin saygıyla anılması gerektiği, çünkü onların farklılığının nedeninin farklı kabilelere gelmesi olduğu hakikatini net bir şekilde Guenon'un eserlerinde görmüştüm. Bu bana mantıklı geliyordu, çünkü farklı şekilde anlatılmıştı ve normal akla sahip bir öğrenci kaçınılmaz olarak şu soruları soracaktır: Pekiyi ya dünyanın geri kalan kısmı ne olacak? Niye böyle olmuştur? Hakikat niye sadece bir kavme, yani Yahudilere verilmiştir? Hristiyanlığın daha sonra tüm insanlık için gönderildiği söylenmiştir. Daha önceki çağlarda yaşayan insanlar ne olacaktır? Bu sorular asla cevaplanmıyordu; bu yüzden Guenon'u okuduğumda söylediklerinin doğruluğunu gördüm ve bu konuda ne yapmam gerektiği ile alakalı çaba göstermeye başladım.” (Lings, 2013: 14).

Rene Guenon'un kitaplarıyla tanıştığında hakikate yakınlaştığını ve kendisini hiçbir zaman garabet ve çirkinliklerle dolu çağdaş medeniyetler devrine ait hissetmediğini belirten Lings, o sıralarda yabancılık hissine kapılmış fakat bu durumun din ile ilgili olmadığını söylemiştir (Lings, 2012: 16). Oxford yıllarını, ara sıra sadece dua ederek geçirdiğini ve din ile irtibat kurmadığı zamanlarda şahsi haz uyandıran tabiat ve sanat ile ilgilendiğini beyan eder. Ezeli ve ebedi olana özlem duyarken ezoterizm de zihnini zorlamış ve bu içindeki devinim, iradesini de tasarrufu altına almıştır. Bu duygusal, manevi, zihinsel dinamikleri yaşayan Lings, tüm bu süreçlerin vuslat imkânı olduğunu ve bâtını yolda yürümeye merhale olduğunu belirtir. Bu doğrultuda dini muhtevaya bir yerden tutunmaya başlar ve o an Roma katolik kilisesine katılır ve genellikle Hristiyanlık öğretilerine vakit ayırmıştır. Sonrasında Guenon'un *Vedanta'ya Göre İnsan ve Halleri* adlı eserini okuduktan sonra sanskritçe öğrenir ve manevi yolculuğuna Hinduizm ile devam eder (Lings, 2012: 16-17). Bu yolculuğunda amacı, bir insan-ı kamile ulaşmak ve gerçek bir mürşide biat edip onun irşad halkasına girebilmektir. Bu manevi açlığın yolculuğunda kendisini İsviçre'de bulan Lings, İslam'a kabulünün Titus Burckhardt vesilesi ile olduğunu belirtir. Bu arayışın sonunda Şeyh Ahmed El-Alavî'ye müntesip olur. Ömrünün sonuna kadar bu tarikat bünyesinde bulunur. Lings, tüm bu arayışlar sonucunda tarikata ve manevi yola dâhil olmuş, sonra da modern hayatla ilişkisini kesmiştir. Ömrünün sonuna kadar, geleneksel değerlerin ve güzelliklerin hâkim olduğu garabetten uzak bir dünyayı, manevi sığınağı olarak tasvir etmiştir (Lings, 2012: 16-17).

Martin Lings (2012: 11), Schuon'un da kendisi üzerinde etkisinin olduğunu şöyle ifade eder; "Mütevazı ilmi birikimimi ve benimsediğim öncelikler hiyerarşisi prensibini tereddütsüz Schuon'dan aldım".

Lings, diğer gelenekselci düşünürler gibi hakikatleri dışlayan tek bir din olduğu fikrinin entelektüel düzeyde makul olmadığını söyler ve her dinin aynı hakikatin farklı tezahürleri olduğu mutlak hakikat anlayışını benimser (Lings, 2012: 14, Zengin, 2016: 60). Guenon'la ilk tanıştığında Arapça bilmemesine rağmen sıf irtibat kurabilmek için bu dili öğrenir. Guenon'un yazdığı ilk kitabı *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri* eserini okuma imkânına sahip olmuştur. Müslüman olmasında etkili olan ve manevi bağı bulunan Şeyh el-Alevî'ye şükranlarını ifade etmek için *Yirminci Yüzyılda Bir Veli* adıyla bir kitap yazmış ve bu kitapta Şeyhin hayatının yanısıra tasavvufu da anlatmıştır. Lings, ayrıca *Tasavvuf Nedir?* adlı bir kitap kaleme almış ve bazı ansiklopedilerin de sufizm bölümlerini yazmıştır. Modern dünyanın eleştirisini yaptığı *Antik İnançlar ve Hurafeler* adlı eseri de mevcuttur. Bunun yanısıra *Onbirinci Saat* adlı kitabı, eserlerini genişçe inceleme fırsatı bulduğu ve dostluk kurduğu Guenon'un, *Modern Dünyanın Bunalımı* adlı kitabını andırmaktadır (Canatan, 2013: 193). Birçok dile çevrilen ve ödül alan *Hız Muhammed'in hayatını* konu alan siyer kitabı ise önemli yer tutmuştur. Bunun yanısıra ezoterizm ve sanat üzerine de birçok eser kaleme almıştır. Lings'in şiirdeki, özellikle Shakespeare şiirindeki yetkinliği dünyaca kabul edilmiş bir husustur (Koltaş, 2013: 85). Gelenekselci ekolün tümüyle etkisi altında kalan Lings, 12 Mayıs 2005'de İngiltere'de vefat etmiştir.

## 2.6. SEYYİD HÜSEYİN NASR(1933-..)

Günümüzde gelenekselci ekolün yaşayan en önemli temsilcisi olan Seyyid Hüseyin Nasr, İran asıllı mütefekkir bir bilim adamıdır. Yalnızca Kuzey Amerika'da değil dünya genelinde de İslam felsefesi alanında önde gelen bir sözcüsü olarak kabul edilir. 1933 yılında Tahran da doğmuş olan Nasr, bir ilim yuvasında gözlerini açmıştır. Babası Seyyid veliyullah, tabiplik eğitimi aldıktan sonra Rıza Şah döneminde eğitim bakanlığında üst düzey yöneticilik yapmış ve eğitim sisteminin

modern bir çizgiye dönüştürülmesiyle meşgul olmuştur. Annesi ise, geçen birkaç yüzyıl zarfında İran’da birçok ünlü din âlimi yetiştiren bir ailedendir (Chittick, 2012:9-10). Nasr’ın ebeveynleri modernlik yanlısı bir çevreye mensup olsalar da bakış açıları açısından gelenekçidirler. Nasr, küçük yaşta edebiyat ve felsefe üzerinde sohbetlerin edildiği bir aile ortamında büyümüş ve daha küçük yaşta devrin seçkin âlimleriyle tanışma fırsatı bulmuştur (Koltaş, 2013: 87).

Nasr, küçük yaşta Hâfız, Rûmi, Sâdî ve diğer büyük şairlerin şiirlerini ezberlemeye başlar. Batı felsefesini ihtiva eden entelektüel meseleler üzerine okumaları da bu yaşlarda vuku bulur. Nasr, bu durumu şu şekilde ifade eder: “Felsefe eğitiminin önemli bir yönünü bu erken yaşta tesis eden şey; babamla yapmış olduğum büyük oranda felsefî ve kelamî meselelere ait okumalar ve söylemlere tepkiyle son bulan saatlerce süren tartışmalarımızdır” (Chittick, 2012: 10).

Bir müddet sonra Nasr, 1945 yılında eğitimini devam ettirmek üzere Amerika’ya gider. Peddia School’da lise eğitimini sürdüren Nasr, İngilizce öğrenip matematik ve fen alanlarındaki müstesna kabiliyetini sergilemiş ve dört yıl sonra mezun olmuştur. Sonrasında çalışma alanını hakikatin idrakinde bir anahtar işlevi görmesi düşüncesiyle MIT’de (Massachusetts Institu of Technology) fizik alanında çalışmayı seçmiştir. Nasr, bunun sebebini ise şöyle ifade eder “Zihnimdeki en önemli konu; eşyanın tabiatıyla alakalı bilgi edinme ihtimaliydi” (Chittick, 2012: 11).

MIT’de geçirdiği dönem de entelektüel ve manevi anlamda bir kriz atlatır. Nihayet fizik alanında “ontolojik gerçeklik”e dair hiçbir imkân olmadığını ele alan Bertrand Russel’in dersini dinledikten sonra seçtiği alanı bırakmaya karar verir. Bu dönemde Nasr’ın üzerinde büyük tesiri olan İtalyan Filozof Giorgia di Santillana aracılığıyla Rene Guenon’un eserleriyle tanışır. Hinduizm ile ilgilenen Nasr, çok zaman geçmeden Ananda Coomaraswamy ve Schuon’un eserlerini de keşfetmiştir. Coomaraswamy’nin kütüphanesinin, Boston’da olduğunu öğrenince, kaynaklardan faydalanmak için Coomaraswamy’nin eşinden müsaade alarak bu zengin kütüphaneden istifade etmiştir. 1954’de MIT’den mezun olunca geleneksel hikmet yoluna sağlam bir şekilde koyulmuştur (Nasr, 2007b: 29, Chittick, 2012: 11).

Nasr, lisans eğitimini tamamladıktan sonra, 1956'da jeoloji ve jeofizik alanında yüksek lisans yapmak için Harvard'a gitmiştir. Ancak geleneksel disiplinler konusundaki yoğun ilgisi yüzünden alanını değiştirerek, bilim ve felsefe dersleri almaya başlamıştır. Harvard'daki eğitimi sırasında, İslâm tarihi ve düşüncesi konusunda, bilim tarihi konusunda, teoloji ve felsefe tarihi konusunda ünlü otoritelerden ders alma imkânı bulmuştur. George Sarton, Harry Wolfson, Bernard Kohen, H.A.R. Gibb'in de aralarında bulunduğu hem bilim, hem de İslami bilimlerde dünyaca önemli otorite olan ilim adamlarıyla birlikte çalışmıştır. Nasr, 1958'de doktorasını bitirince (bu çalışma 1964'de *İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş* ismiyle yayınlanmıştır) entelektüel birikim amacıyla Avrupa'ya seyahat etmiş, Schuon ve Titus Burckhardt'ın da aralarında bulunduğu birçok önemli şahsiyetlerle tanışmış ve Şâziliyye'nin bir kolu olan Alaviyye'ye intisap etmiştir (Nasr, 2007b: 39, Chittick, 2012: 12; Zengin, 2016: 20).

1958 yılında Nasr, geleneksel İslami hikmetin birkaç üstadıyla birlikte çalışma yapmak için özlemini duyduğu memleketi olan İran'a dönmüştür. Geleneksel değerlere bağlı bir ailenin kızı olan Suzan Danışveri ile yuva kurmuş ve akabinde Tahran Üniversitesi'ne profesör olarak tayin edilmiştir (1963 de Üniversitenin en genç profesörü olmuştur). İran'da yirminci asrın önemli üstatlarından Seyyid Muhammed Kazım Assar, Allâme Tabatabai ve Seyyid Ebu'l-Hasan Kazvîni ile birlikte İslam felsefesine dair yoğun okumalar yapmıştır. Bunun yanında İran'da hem felsefe hem de tasavvufun diğer büyük âlimleriyle birçok temasta bulunmuş ve geleneksel İran entelektüelliğinin dirilişinde önemli çalışmalar yapmıştır (Chittick, 2012: 12).

Nasr, 1972'de Arya Mehr Üniversitesi Rektörlüğüne atanır. Bu dönemde felsefi bağlamda yakın ilişkiler kurduğu Henry Corbin ve Toshihiko Izutsu ile çalışan Nasr, 1979'da İran'da gerçekleşen devrimin akabinde İran'dan ayrılır ve önce İngiltere'ye, oradan da ABD'ye geçer (Koltaş, 2013: 89).

Nasr'ın, yazılarının büyük bölümü, geleneksel bakış açısını İslâmî entellektüaliteye özellikle de Müslüman felsefeci ve sûfîlerin öğretilerine tatbik etmek olmuştur. İslam kozmolojisi, bilimi, psikolojisi ve maneviyatıyla alakalı önemli çalışmaları, akademik çevrelerde yeni bir duruş örneği sunar. İngilizce

kaleme aldığı ilk dört kitabından üçü; *İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş*, *Üç Müslüman Bilge ve İslam'da Bilim ve Medeniyet*, İslam Bilimleri alanında ciddi etkiye sahiptir. Bu eserlerde Schuon ve Burckhardt'ın yazılarına olan desteği, akademik camiayı gelenekselci ekole yöneltmede etkili olmuştur (Chittick, 2012: 14). Ayrıca modern dünyanın eleştirisini de yoğun bir şekilde eserlerinde işleyen Nasr, gelenekçi perspektifin tabiatını ilkin memleketi İran'da üniversite topluluğuna ve ikinci olarak da Batı'ya açıklamakla meşgul olmuştur. *Bilgi ve kutsal* isimli eserinde, geleneğin ve kutsal olanın neleri kapsadığını ayrıntılı bir şekilde incelemiştir (Chittick, 2012: 15).

Nasr, mevcut İslami çalışmalar alanına yeni bir perspektif getirmiş ve gelenekselci perspektifi daha geniş kitlelere sunma adına eserler ortaya koymuştur.

Bu bağlamda ellinin üzerinde kitabı, beş yüzden fazla makalesi ve birçok ülkede sunulan tebliğler ile onun, İran'da başlayıp Batı'da sürdürdüğü entelektüel birikimini görebiliriz. Bununla birlikte geleneksel bakış açısının anlaşılmasındaki katkısı, ortaya koyduğu matuf çalışmalarında kendini göstermiştir (Koltaş, 2013: 89). Özellikle gelenekselci bakış açısıyla yorumladığı eserleri, Batı'da olduğu kadar İslâm dünyasında da geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır. Bununla birlikte bilim felsefesi ve kutsal bilim konularında yazdığı eserler de dikkate değerdir. Onun İslam kozmolojisi, sûfliği ve metafiziği üzerine ortaya koyduğu felsefi verimlilik, bilimsel ve akademik çevrelerde yaygın bir şekil yer edinmiştir. Bununla birlikte Nasr, gelenekselci düşüncenin birikimini yansıtan ve yorumlayan eserleriyle günümüz gelenekselciliğinin en önemli temsilcisi konumundadır (Yılmaz, 2003: 127). Halen George Washington Üniversitesi'nde İslami Çalışmalar Kürsüsü'nün başındadır ve birçok öğrenci yetiştirip çalışmalarına devam etmektedir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### GELENEKSELÇİ EKOL'ÜN SANAT ANLAYIŞI

#### 1. GELENEKSELÇİ DÜŞÜNCE'DE SANAT, SANAT ESERİ VE SANATÇI İLİŞKİSİ

Türkçe kullanımı bakımından sanat sözcüğünün, Yunan'ca *tekhne* ve Latince *ars* sözcüklerinin anlamlarından esinlenerek, Arapça “yapmak” anlamındaki “sana'a” sözcüğünden geldiği belirtilirken, kavramın tanımı bağlamında şu şekilde izah edilmiştir; Sanat, belli bir estetik değerin veya güzelliğin, bir düşüncenin, tasarım ya da ifadesi için kullanılan yöntem ve tekniğe denir. Temel işlevi güzeli meydana getirmek güzellik yaratmak olan öznel bir faaliyettir (Cevizci, 2000:817). İbn-i Haldun (ö. 808/1406) (2004:593) sanatı, maddî imkânlarla ilişkilendirerek, zaruri ekonomik ihtiyaçların üstesinden gelmiş ve gelişmiş toplumlarda ortaya çıkan ve refah düzeyi yükselen toplumlarda insanların yöneldiği bir alan olarak tasvir etmiştir. Tolstoy (2011: 89) ise, bu maddi duruma paralel bir yorumla sanatı güzellik, güzelliği ise zenginlik olarak nitelemiş ve bu yüzden yoksul halk kitlesine sanatı sevdirmenin zor olduğunu ifade etmiştir. Sanat, zihinsel bir sûretin belli araç ve nesnelere insanlar tarafından mahirane bir şekilde muayyen bir amaç için icra edilmesi olarak da tanımlanmıştır (Carey ve Benson, 2014: 171).

Çeşitli anlamlarda tanımlanan sanat, genellikle Türkçe literatüründeki tanıma göre, insanların; gördükleri, işittikleri, his ve tasavvur ettikleri olayları ve güzellikleri, estetik bir heyecan uyandıracak tarzda ifade etmesidir (Çam, 1994: 273). Sanat bir hayal, endüstriyel bir ürün, bir fantezi ve bir zevk abidesi değildir. Sanat'da; düzen, ahenk ve disiplin üzere temellenen akli bir boyuttan öte; ruhi hayatın derin izleri vardır; sanat, insan eliyle ortaya çıkan ve onun iç âlemini yansıtan ince duygular ve güzellikler abidesidir (Özkeçeci, 2000: 21).

Guenon (2014a: 63), sıklıkla kutsal dışı bilimlerin kadim geleneksel bilimlerin ya da sadece bir kısmının yanlış anlaşılmasından kaynaklı ortaya çıkan durumun yakın geçmişteki yozlaşmanın ürününden ibaret olduğunu belirtir. Bu durum, bilim ve sanat alanında geçerli olmuştur. Orta Çağlar'da özgür sanatlar, bilim ve sanatı içine alacak şekilde tasavvur edilirdi. Çünkü bilim ve sanat arasındaki ayırım çok az vurgulanır ve bazen Latince artes (sanatlar) kelimesi bazen bilimler hakkında da kullanılırdı. Sanat bir zamanlar, şimdi anlaşılardan farklı bir şeydi ve kendisiyle bütünleştiği gerçek bilgiye işaret ederek sadece geleneksel bilimler kategorisinde yer almaktaydı.

Gelenekselci ekol, ortaçağın Batı dünyasında ve İslam medeniyetinde sanatın manevi ilkelerin veya uygulamalarının dışında başka hiçbir sanat faaliyetinin görülmediğini belirtirler. Sanat, bir kişinin icra ettiği zanaat şeklinde değil de tüm yaşamı içine alan bir şey olarak algılanmıştır (Nasr, 1997a: 23-24). Batı'da, günümüzde yaygın olan kutsal dışı sanat anlayışından dolayı "sanatçı" ve "zanaatkâr" arasında yapılan ayırım hususiyetle modern olup bu kutsal dışı saptmadan doğmuştur (Guenon, 2014b: 54). Fakat geleneksel toplumlarda sanatçı, sadece tek tip, belli bir özelliği olan bir kişi olmaktan ziyade, herkes bir şekilde sanatçı statüsünde sanatını icra etmekteydi. Yaşadığımız yüzyılda geleneksel öğretilerin savunuculuğunu yapan kişiler bile, genel manada sanata, özel de ise dini sanata karşı olmuşlardır. Bu durum Rönesans döneminde Avrupa'da insanın semaya ve mevcut geleneksel medeniyete isyanı ile başlamıştır (Nasr, 1997a: 24). Ortaçağ ve öncesindeki sanatları eski sanat olarak tasvir eden Guenon (2004: 79), eski sanatlarda nitelik, günümüz modern sanatında ise, niceliğin ağır bastığını ve kutsal şeyleri hiçe sayan lâdini bir anlayıştan gelen bir sanat anlayışının hüküm sürdüğünü ifade eder.

Gelenekselci ekol içerisinde, sanat konusunda çalışmalarıyla ve entelektüel birikimiyle öncü olan Coomaraswamy'e göre üç türlü sanat vardır. Birincisi akli görüntünün sembolü olan saf (nazari) sanattır. İkincisi, insanın dünyevi arzuları ve duyu organları vasıtasıyla yaşadığı tecrübelerden kaynaklanan dinamik sanattır. Üçüncüsü ise, hissiz (ilham yoluyla olmadan) veya soğukkanlı bir şekilde nesnelere ilâhî âlemdeki gerçek şekilleri ve suretleri üzerinde oynayan, onları tahrif eden, arkasında hiçbir mana ve mesaj vermeyen, sözde semboller veya konular üreten sanattır. Coomaraswamy esasen batını seyir halinde insanı kemale ulaştırmak isteyen

ve nihai konusu Allah (c.c) olan saf (nazari) sanatı özenle inceler. Bu sanat insanın ihtiraslarını, kurtulamadığı cehaletini ve insanın en zayıf noktasının tedavisi için birer vasıta olarak tasvir edilmiştir (Livingston, 1998: 109).

Sanat'da esas unsurun tamamen zihni bir faaliyet olduğunu belirten Coomaraswamy (1995:9), bu görüşten hareketle şunları ifade eder;

“Hindistan oldukça ileri bir hayal gücü tekniği geliştirmiştir. Kendi düşüncesiyle, Yoga tatbikatına has muhtelif usullerden yararlanarak, mahlûk görüntülerinin ve fani hislerin dikkati dağıtıcı yönlerini engelleyen sanatçı zihni tek bir yöne çekerek resim yapar. Teamüli kaideler ile ilmi ve dini kitaplarda yapılan açıklamalardan yararlanarak meleğin şekli ve Tanrı'nın mahiyetini göz önüne getirerek, onu tasavvur etmeye başlar ve zihin kendi kendine bu şekli uzak bir mesafeden görüyormuş gibi çizer.”

Bu bağlamda sanatçı, resimleri, sanatın düzenli bir şekilde mevcut olduğu, gerçeğin doğrudan yaşanmasının mümkün olduğu ve kalpte mevcut özel ve gizli alanın tezahür ettiği yer olan cennetten görerek çizdiği iddia edilir. Bu şekilde zihninde içten gelen bir hisle, ideal alandan (hakikat âlemi) yansımış, saf bir görüntü gibi ortaya çıkar (Coomaraswamy, 1995: 10). Zira hakikati yansıtmayan ve sanatın nihai amacının dışında, zevk vermek için yapılan süsleme, resim, müzik gibi sanat eserleri sadece oyuncak işlevi görür (Coomaraswamy, 2014: 78).

Guenon'a (2014: 64) göre, sanatlar/zanaatlar, geleneksel algılanış biçimleriyle inisiyasyon için temel bir işlev görürler. Yani sanat ya da zanaat, her zaman yüksek bir mertebeye sahip ve tedricen inisiyatik bilgiye bağlı olarak tatbik edilmesi gerekir. Guenon (2014: 59) sanat ve zanaatı, insandan bir parça ve insanın kendi tabiatını bir keşif ya da tezahürü olarak görüldüğü vakit bir inisiyasyon durumuna temel olarak hizmet edeceğini ve hatta çoğu durumda bu amaca en mükemmel biçimde uyarlanabileceğini de belirtir. Bu sayede inisiyasyon, insanı imkânların ötesine geçmeyi aslı olarak hedefler ise, bireysel tabiatının, üstün hallerinin ve kendi teomorfik yapısının farkında olur ve sanatını bu şekilde icra eder. Sanat sembolik dil oluşturarak, biçimler aracılığıyla hakîkate götürme işlevi de görür. Zira bu sayede sanatların gerçek değeri, kendilerinin ne olduğundan ziyade, sıradan dilin sınırlı olduğu imkânların ötesinde sağladığı ifade imkânlarında yatacaktır (Guenon, 2014a: 65).



Tüm sanat eserleri, geleneksel medeniyetlerde bir şeylerin basit yapımı veya istisna olarak görülmemiştir. Bilakis, sanat yaşamın mecburiyetleri ve manevi ihtiyaçlar ile bağlantılı olan, aynı zamanda bir zanaatkâr olan sanatkârın kendini ve sanatını gerçekleştirmesi ile icra edilmiştir. Günümüzde yapılan sanat ile zanaat veya güzel sanatlar ile endüstriyel sanatlar arasında bir ayrım, ortaçağ Batı ve İslam sanatında söz konusu olmamıştır. Bunun yanında sanat yaşam için ve yaşamın her anında yer almıştır (Nasr, 1997a: 26). Modern Avrupa uygarlığında ise, sanat artık insanüstü ilhama dayanmadan, evrensel nizamdan ziyade bireyi ifade eden, Tanrı merkezli olmayan, insan merkezli bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Fakat yine de Batı'da geleneksel ve kutsal olan sanat tamamen yitirilmemiştir (Nasr, 1997a: 28-29).

Schuon (2013: 35), sanatın, hem beşeri hem de ilâhi bir hüviyet taşıması gerektiğini ifade eder. Maddenin ilk hali (materia prima) olan maddi tabiattan dolayı beşerî, psikolojik varoluşumuzda beşeri halin belirsiz ve yeterli olmayışından dolayı da ilâhî olmalıdır. İlk durumda sanat, tabiatın sadece taklit edilmesinin ötesinde, manevi yasalara uygun olarak yorumlanması ve başkalaşması nedeniyle beşeri çabayı tabiattan ayırır. İkinci durumda ise, ham olan beşeri varlık ideal bir içerik kazanır ki bu da onu, beşeri olmamızın sınırı nedeniyle olgunlaştırır ve kendisinden daha üstün kılar. Bu nedenle sanatı belirleyen ve varlık sebebini ortaya koyan bu iki özellik olmuştur.

Sanat eseri ile alakalı sorulacak ilk soru, sanat eserinin amacının ne olduğu ve ne anlam ifade ettiğidir. Coomaraswamy (2014: 128), bu durumu şu şekilde ifade etmektedir;

Sanat eserinin işlevsel amacı, bu amaç her ne olursa olsun ve ne kadar mütevazı olursa olsun, manevi bir anlama sahiptir ve bu anlam kesinlikle keyfi olmayıp, bilakis, söz konusu işlevin temsil ile yeterince dışa vurduğu bir anlam olduğunu söyleyebiliriz. İşlev ve anlam birbirinden ayrılamaz. Sanat eserinin anlamı; ruh, bedenın sureti olduğu nisbette, eserin zatî/içsel suretidir. Anlam tarihsel olarak dahi, fayda amaçlı uygulamadan öncedir. Anlam, sahnelemenin ve anlatının “ruh”udur. Bir başka deyişle tasvirçilik (ikonografi), sanattır. Bu eşyanın fiili/gerçek sûretlerinin belirlendiği sanattır.

İcra edilen sanat ne olursa olsun tasvirî biçimini anlamak önemlidir. Ancak tasvirçiliğin varlık sebebi anlaşıldığı zaman ilk ilkelere döndüğünden söz edilebilir. Bu da “sanatın ilahiyata indirgenmesi” ile kastedilen şeydir (Coomaraswamy,

2014a:129). Coomaraswamy'e (2014: 78) göre, istisnasız bütün sanat eserleri taklit temellidir. Sanat eseri, sanat eseri olarak (ve değerinden bağımsız biçimde) ancak modelin doğru temsil edilmesi ile değerlendirilir. Ezeli ve aklı modeller duyu ötesi ve görünmez olduğu için, bu modeller gözlem ile değil tefekkür ile taklit edilir. Eserin güzelliği, iyilik, doğruluk ve sadakatle doğru orantılıdır. Geleneksel olarak bu benzerlik ve temsil ile kastedilen şey; modelinin bir kopyası değil, kopyasıyla alakalı ve eşit olan bir sûrettir. Yani kendisine işaret ettiği şeyin tabii bir sembolüdür (Coomaraswamy, 2014: 79-83). İcra edilen sanat eseri, her şeyden önce tefekküre yardımcı işlevi görmek ve aşkın bir anlayışa temel vazifesini ifa etmek üzere takdir edilmiştir. Böyle bir anlayış ise sembolizmin bizatihi varlık sebebidir (Guenon, 2014a: 65). Sanat eseri, sanatçının beşeri ve ilâhî olmak üzere her iki tabiatının da çocuğudur. Sanatçı, ebelik/doğurtma sanatına ehil değilse çocuk ölü bir şekilde doğar, sanat zevk için ya da ayartılmış bir şekilde ise de çocuk gayr-ı meşru olur. Buna karşılık meşru evlilikten doğmuşsa, sanatı geçerli olur (Coomaraswamy, 2014: 98). Sanat eserleri, gelenekselci ekol bağlamında insanın, en değerli bilgiye sezgi yoluyla ulaşabilmek için geliştirdiği en iyi vasıtalarından birisidir. Yani hakikatin hatırlatıcılarıdır; güzellikleri, insanı hayran bırakma ve arındırma güçleri, fitratımızdaki uyumsuzlukları düzene koyma kapasiteleri, işte bu özelliklerin her birisi, sanat eserlerinin etkinlik ve yararlılıklarını geleneksel sanatçılar vasıtasıyla icra edilmesidir (Livingston, 1998:187).

Coomaraswamy'nin bir edebi esere ya da sanat eserine bakış açısına bakıldığında ideal bir sanat eserinin bazı kriterlere sahip olması gerektiğini belirtir. Bu hususiyetleri şu şekilde izah eder;

Bir sanat/edebiyat eseri, önce hakikatin gerçek düzenini ikna edici bir tarzda yansıtan ve telkin eden archetypal<sup>4</sup> efsaneleri ve metafizik ilkeleri anlatmalıdır. İkinci olarak, evrenin nabzının en güzel şekilde duyulmasını sağlayan şiir tarzında sunulmalıdır. Çünkü tercihan İlâhî şarkı tarzında söylenecek olan bu tür şiir, hakikat de herkesin sahip olduğu ve her an tecelli etmeye, kendini göstermeye hazır haldeki bilgiyi, sükûnet halinde idrak edebilmemiz için, fitratımızdaki zıddiyetleri sebebiyle birbirleriyle mücadele eden unsurları sakinleştiren kuvvetli vasıtalar. Üçüncü olarak, bilgiye ulaşma vasıtası olarak kendi etkinliğini arttıran edebi vasıtalarla süslenmeli veya desteklenmelidir. Dördüncü olarak, iyi ve doğru bir şekilde yapıldığı takdirde sonuçta zaten mecburen olacağı gibi güzel olmalıdır.

---

<sup>4</sup> Her şeyin ilk aslını anlatan; bütün nesne ya da cinslerin ondan türediği veya kopya edildiği orijinal veya ideal model ya da kalıptır. Bkz. Ray Livingston, *Geleneksel Edebiyat Teorileri*, Çev: Nejat Ö. İnsan Yayınları, İstanbul 1998, s. 159.

Mükemmeliyetin çekici gücü olan güzelliğin, insanın idrak gücü ile ilişkisi vardır. Bir sanat eseri, o eserin sanatçının aklındaki en güzel halini, şeklini, manasını, yeterli bir biçimde ifade edebildiği veya taklit edebildiği ölçüde mükemmeliyete yaklaşır. Sonuncu olarak, geleneksel bir eserin bir stili olmalıdır. Sadece sonradan insan tarafından esere ilave edildiği için şahsi olan bu stil, bilginin onu tahrif etmeden veya köklü mana değişikliklerine sebep olmadan, eserin kendileri için yapıldığı şahısların hal ve şartlarına uygun bir şekilde aktarabilme vasıtası olarak kabul edilmektedir (Livingston, 1998: 159).

Kişinin kendi kendinden bağımsız olma halinin hâkim olduğu geleneksel bir kültür de sanatçının kimliği meçhuldür. Coomaraswamy, bu meçhul olma durumunun sebebini “yapan/özne, benim” yanılışmasından kaynaklı olduğunu belirtir. Yani insanın bireyselliği amaç değil, araçtır ve meçhullüğü, insan bireysel bilincini bulması ve benliğinden uzaklaşması ile elde edilmiştir. Hz. İsa'nın “ben kendimden bir şey yapmam” deyişinin yanında, Hıristiyan sanatçının kalkıp da herhangi bir eseri kendisinin olarak görmesi Coomaraswamy'e (2014: 129) göre uygun olamaz. Ya da bir Budist sanatçının fiili kendisine nisbet etmesi düşünülemez. Bu anlamda sanatçı, failin kendisi olduğunu bilinmesini istemesi henüz olgunlaşmamış bir insanın düşüncesi olarak eleştirilmiştir. Geleneksel anonimliğin kapsamında bireyüstü bir hale ulaşmış olan varlık, bireyliğin sınırlayıcı bütün durumlarından kurtulur. Yani Guenon'a (2004: 88) göre, birey, öz ve maddesini oluşturan “isim ve biçim” belirlenimlerinin ötesine geçer ve böylece tam anlamıyla anonim olur, çünkü artık ondaki “ben” “zat”ın durumunun ötesine geçer ve tamamen silinir.

Coomaraswamy, sanatçının eserini icra ederken, ne olursa olsun resmini yaptığı ilâhî varlık kendisiyle karşıt cinsiyette olsa ya da tabiatüstü korkunç vasıflara sahip olsa dahi, kendisini bu kutsi varlıkla tam olarak aynileştirmesi gerektiğini beyan eder. Bu sayede sanatıyla özdeşleşen sanatçı, zihninde aynileşme ameliyesi ile sanatını, taş, resim malzemelerine aktarmaya başlayacağı modelini şekillendirir. Bu doğrultuda sanat icra edilirken; bir nesne ya da eser hakkındaki bilgi ampirik ya da refleks bir şekilde algılama yoluyla değil, estetik sezgi felsefesi ile, gören ve görülenin, bilen ve bilinenin birbirilerinin sınırlarına girerek buluşmaları ile elde edilebilir olduğu öne sürülür. Yani sanatçı, konu ne olursa olsun batınî anlamda eserine, pür dikkat zihninde yoğunlaşarak, gerçek bilgiden hareketle ortaya koyar (Coomaraswamy, 1995: 10).

Sanatçı, eserini ilhamın tabiatına uygun bir halde ortaya koyar. Bu sayede elçilik ve vekâlet işlevini de yerine getirmiş olur. Esasen, akli sûretlerin gayesi bize haz vermek ya da eğlendirmekten öte, bize harfi manada “hatırlatma” ile hakikatin ihtişamını öğretmek olmuştur. Yani, ne şarkı kulağın beğenisi içindir, ne de resim gözün beğenisi için. Bilakis, bu sanatların amacı bütün ayinsel eylemlerinde amacı olan varlığımızı dönüştürmek olmuştur (Coomaraswamy, 2014: 95). Schuon, eserini icra eden sanatçının, mutlak anlamda özgünlük düşkünü, sıfırdan başlama, yoktan yaratma gibi bir takım sanatsal yaratım hırsına kapılmaması gerektiğini söyler. Bunun yanısıra Schuon’a (2013: 39) göre;

Bu duruma düşen sanatçı sürrealist sapkınlığa düşer. Sanatçı kendi ihtişamını gösterme gayretine ve gerçekleşmesi mümkün olmayan özgünlük örneklerini sergilemeye gayret ederek, ulaşılması imkânsız eşsizlikleri gerçekleştirmeye çalışır. Bu kimseler Atlantis’li ya da başka bir gezegenden gelmiş olsalardı, ilkece kendilerine inanabilirdik; ama modern kültürün insanları olmaları hasebiyle kim olduklarını ve dedikleri şeylerin birer taklit ve yanlış felsefe örnekleri olduğunu bilmiyor değiliz.

Sanatçı tarafından yapılan veya temsil edilen bütün sanatların kaynağı ilahidir. Bu sanatların cennetten yansıyarak yeryüzüne indirildiği vurgulanır. Bunun yanısıra Coomaraswamy (1995: 12), dünyada gerçekleştirilen herhangi bir sanat eserinin, aslında cennetteki melekî sanat eserlerinin taklit edilmesi ile yapıldığını belirtir. Bu açıklanan durumu gönlünde başarabilen sanatçı, Allah’tan yansıyan sanat eserlerini mevcudiyette varlığını bilerek hareket eder ve bunlar vasıtasıyla, ibadet eden kişi ahenkli bir şekilde kendisini Allah ile bütünleştirir.

Kılıç’a (2015: 33) göre, bütün sanatçıların amacı, o mutlak cemal sahibi olanı tasvir etmek, onu metafiziksel anlamda kavrayıp eserine kopyalayabilmektir. Eğer sanatçı, o ilâhî sanatın farkında ise, yaptığı sanat, kişinin kendini tanıyıp sonrasında Rabbini tanıma sanatı olur ve sanatçı, bu yüce sanata hizmet ettiği, icra ettiği süreçte bütün sanatlar bir perde olmaktan ziyade bir vesile olur ve bizi mutlak cemale götürür. Sanatçı aynı zamanda mütevazı olmalıdır. Bunun yanı sıra eseri, kendiliğinden meydana gelmiş bir çalışma değil, mütevazı ve düzenli bir arayışın sonucudur. Çünkü biçim ve muhtevanın yetkinliği, ilhamları itibariyle hem semâvi hem de müşterek olan kutsal prototiplere uygun düşer. Böyle bir ilham bireyselliği dışlamaz aksine, manevi değerini teminat altına alır ve sanatçı kendini unutturur; deha, kendisini aştığı zaman değerlidir (Schuon, 2013a: 40).

Diğer taraftan sanat ve sanatçının ulaşmak istediği eserde mükemmeliyetin bir sınırı vardır. Sanat görünen, tecelli etmiş, sonradan yaratılmış hayatın yerini alır; sanatçı da görgü ve bilgi sahasının sınırlarını aşarak ötelere varır. Fakat Coomaraswamy'e (1995: 26) göre, "bu seviyeye ulaşan sanatçılar, genel beşeri kaidelerin dışına çıkıp, insan olan sanatçıyı insanın fevkinden bir şeymiş gibi putlaştırmakla zamanımızın modern sanatı gibi dehaların tanrılaştırıldığı bir mantıksız duruma dönüşür ve sanat olmaktan çıkar". Genel olarak kabul görmüş gelenekselci düşünürlerin vurguladığı manada, kasıtlı olarak bireyselci ve dehanın önyargıları üzerine bina edilmiş olan sanat, aşkın, manevi ideaları ya da ahlaki değer ve sağlam erdemleri tecessüm edemez. Bu durum Schuon'a (2013: 40) göre, tesadüfi olarak niteliksel olabilir; fakat yalnızca bireysel olgular nesnelleştirilebilir. Bu bakımdan prototipler ve geleneksel ilkelerin yokluğunda, bunun böyle olmaması da her zaman imkân dâhilindedir.

Genel anlamda sonuç şu ki; Rönesans ile birlikte ve sanayi medeniyetinin gelişiyile sanat, kendisini besleyen manevi sırları merkez alan bir sanat olmaktan uzaklaşmıştır. Burckhardt'ın (2014: 203) ifadesiyle; "artık sanat, zanaatkârın emeğinin doğal tamamlayıcısı değildir, toplumsal bir hayatın doğal ifadesi de değildir, bilakis, salt öznel bir alana geri sokulmuştur. Sanatçı ise, o da artık Rönesans zamanında ki gibi bir tür filozof ya da yaratıcı değildir; o toplumunun bir aracı veya palyaçosu değilse de, ilkesiz ve nihai gayesi olmayan bir araçtan ibaret olmuştur".

## **2. GELENEKSEL SANAT, KUTSAL SANAT VE DİNSEL SANAT İLİŞKİSİ**

Gelenekselci düşünceye göre kutsal sanat ve geleneksel sanat birbirinden ayrılmaz bir yapı da olsalar da birbiriyle özdeş de değildirler. Dünyevi sanattan farklı olan kutsal sanat ve geleneksel sanat söz konusu olduğunda, modern dünyada hüküm süren karmaşa nedeniyle yeniden ortaya koyulması gerekmektedir. Bu anlamda kutsal kelimesini anlamak için, öncelikle birçok doğulu ülkede yaşamış olan insanları kuşatan kozmik ve metakozmik hakikate ilişkin geleneksel görüşü ele alınması

gerekmektedir. Bir gelenek insan hayatının ve eylemlerinin tümünü kapsadığından, geleneksel bir toplumda bir sanatın görünüşte dünyevilik ya da olağanlık niteliğine sahip olması, onun geleneksel olması için yeterlidir. Fakat dünyevi olan geleneksel sanat örneği bulmak mümkün değildir (Nasr, 1992: 95). Kutsal ise, varoluşun, zamansal düzendeki ezeliğin, çevredeki merkezin psişik ve maddi düzeylerindeki daha yüce âlemlere işaret eder. Nasr'a (1992: 94) göre, psişik âlemin üstünde olan ve İslami terminolojide ruh ve nefis diye ayrılarak, psişik âlemlerle karıştırılmaması gereken, manevi âlemden gelen, insanın manevi âleme dönmesi için birer araç olarak hizmet gören tüm şeyler kutsaldır. Bu sayede kutsal, maddi olanda manevi olanın, görünende görünmeyeni, dünyada semanın mucizevi varlığını belirtir.

Geleneksel sanatın özünde yer alan ve söz konusu geleneğe kanal görevi olan temel ibadet, efsane ve sembolleriyle doğrudan ilişki içinde olan kutsal sanattan sözetmeyen birinin ebedi olanın zamansal düzeye geçişinden bahsedilemez. Çünkü kutsal, ebedi olanın zaman içindeki, merkezin çevredeki mevcudiyeti olduğundan kutsal sanat da ebedi olanın beşeri düzeydeki mevcudiyetine işaret eder (Nasr, 2016: 54).

Geleneksel olanı belirleyen nitelik, geleneksel bir uygarlığın, hem doğrudan hem de dolaylı olarak o uygarlığın manevi kriterlerini yansıtan tüm tezahürlerini kapsar. Bununla birlikte kutsal, özellikle sanatta kullanıldığı şekliyle, manevi bir prensibin sembolizmine sahip olmalı ve dinsel ile inisiyatik tören ve davranışlarla da doğrudan ilişki içinde olması gerekir. Geleneksel olan ile kutsal olan özdeş kabul edilmemiştir. Çünkü kutsalın karşıtı profan, gelenekselin zıddı ise geleneksel karşıtlığı şeklinde ifade edilmiştir (Nasr, 1992: 95). Kutsal sanat manevi olanı doğrudan veya dolaylı olarak dışa vuruyor ise kutsal dışı (Profan) sanatta, bütün meşruiyetini yitirmemek adına, bir değeri dışa vurmamalıdır. Bu doğrultuda kutsal dışı sanatın dışa yansıttığı değer, geleneksel üslubun içeriği ve kozmik niteliği yanında sanatçının erdem ve zekâsıdır. Yani bundan dolayıdır ki kutsal dışı sanatta hâkim olan, insanın öznel değeridir, fakat bu öznel değerinin yanında dehasını dışa vurduğu geleneksel bir medeniyetle bütünleşmiş olmalıdır (Schuon, 2014:144).

Gelenekselci ekole göre, geleneksel sanat bilgi ve inayete ya da hem bilgi hem de kutsal nitelik taşıyan scientia sacraya (kutsal bilim) dayalı olmakla birlikte

bir kanal niteliği de görür. Mamafih, geleneksel sanatın içerisinde mevcut olan kutsal sanatın kutsal bir fonksiyonu vardır ve buda din gibi gerçek ve mevcut bir durumdur. Nitekim tüm kutsal sanatlar geleneksel sanat olarak tasvir edilir, fakat geleneksel sanatların hepsi kutsal sanat değildir. Kutsal sanat, geleneksel sanatın kalbinde yatar, doğrudan vahiyle ilgilidir ve geleceğin özünü oluşturan tecellileri yansıtır. Kutsal sanat ayinleri, belirli bir inancı paylaşan küçük grupların uygulamalarından ve geleneğin içinde manevi kazanç elde etme yollarının pratiklerinden meydana gelir (Nasr, 2012: 265). Geleneksel sanat ve kutsal sanat arasındaki ince ayrımı anlamak için bir örnek ile açıklamaya çalışan Nasr (1992: 96);

“İster İslami isterse de Hristiyan inancı anlamında ortaçağa ait bir kılıç, İslam ya da Hristiyan sanatın prensiplerini ve biçimlerini yansıttığından ve dekorasyonları bu dinlerin kökenindeki sembolleri yansıttığından, geleneksel sanatın ürünüdür. Fakat, Japonya’da İsa’nın Shinto kılıcı kutsal sanat kategorisine aittir; çünkü, o Shinto dininde bu dinin salt keşfiyle bağlantılı olarak, yüce öneme sahip ritüel bir nesnedir. Aynı şekilde İran da Kur’anî hat sanatı, kutsal bir sanattır, fakat minyatür dolaylı bir tarz ile İslami prensipleri yansıtan geleneksel bir sanattır.”

Gelenekselciler arasında, kutsal sanatı manevi huzurun bir aracı olarak gören düşünürler mevcuttur ve bu doğrultuda kutsal sanatın sadece Allah, melekler ve insanlar için varolduğu belirtilir. Kutsal olmayan lâdini sanat ise, sadece insan için vardır ve amacı da insanı yoldan çıkarmaktır. Kutsal sanat, insanoğlunun kendi merkezini, yani Allah sevgisi olan varlığın özünü bulmasına yardımcı olur. Koruyucu ve hatırlatıcı işlevinin dışındaki bu işlev hem bütünlük hem de dolaysız olarak, onun sembolizminden ilham alan ve güzelliğini teneffüs eden kimi yüce zâtlar ile ilgilidir. Kutsal sanat, hassas teselliler düzeyini özünde barındırmakla birlikte, bu tür teselliler, bireyi Tanrı’ya yakınlaştırabilir ya da ondan uzaklaştırabilir (Schuon, 2013a: 36). Nasr (2016: 56), kutsal sanat denildiğinde sadece dini bir temanın kastedilmediğini, bunun yanında geleneksel sanatın ilkelerine göre yapılan ve ilahi bir kaynağa ait olan simge ve şekilleri yansıtan bir sanatı da kastettiğini ifade eder. Eğer yüce değerlere sahip olan insan Allah’ı boşlukta arama gereğiyle bu kutsal sanattan yüz çevirebiliyorsa, Schuon’un (2013: 36) vurguladığı şekliyle, “bireyci olan ve kaçınılmaz olarak da farklı düzeylerde yanlış önermeler ve yanlış kesret iddiasında bulunan kutsal olmayan bir sanatı da reddetmelidir”.

Schuon'un (2013: 44) ifadesiyle; "Kutsal sanatta deha gizlenmiş gibidir; burada baskın olan şey, şahsi olmayan, engin ve gizemli akıldır. Kutsal bir sanat eseri sonsuzluk kokar, mutlağın mührünü taşır ve özünde insanüstü imkânların ötesine geçerek, bireysel kabiliyeti terbiye eder ve bir bütün olarak geleneğin yaratıcı işlevini ortaya koyar".

Geleneksel sanat, sanatsal veya formel olarak dile getirdiği gelenek içindeki gerçeklerle ilgilenmiştir. Bu nedenle, geleneksel sanatın kaynağı sadece insan ile sınırlı kalmamıştır. Aynı zamanda ilgilendiği nesne içinde varolan sembolizmle de ilgilenmiştir. Bununla birlikte sanatın deruni boyutuyla, ortaya koyduğu vahye bağlı olan sembolizmle, kozmosla, varoluş hiyerarşisiyle, yani ortaya konulan eserin asıl tabiatlarıyla da ilgilenmiştir. Mamafih geleneksel sanat, işlevseldir; yani Allah'a ibadette olsun, yemek yemede olsun, günlük ihtiyaçların karşılanmasında, belli bir kullanım için icra edilmiştir. Bundan dolayı geleneksel sanat eseri faydacıdır ama sadece bu dünya ile sınırlı olmayıp, eserin kullanışlılığının yanında estetiğin hayatın vazgeçilmez bir boyutu ve kışın insanı soğuktan koruyan bir ev kadar gerekli olduğu halife insanı da ilgilendirmektedir (Nasr, 2013: 267).

Geleneksel sanatta "sanat için sanat" düşüncesine karşı çıkmıştır. Geleneksel toplumlarda, sanatçı belli özellikleri olan kişi olmayıp, herkes bir şekilde faydayı gözettiği için sanatçı olma statüsündedir. Bu doğrultuda sanat, yaşam için yapılır ve müzeler gibi belli yerlere veya belli günlere hapsedilmiş bir şey olmayıp sanat yaşamın her anında yer almıştır (Nasr, 1997a: 26).

Schuon ise bu durumu şu şekilde ortaya koyar;

"Sanat için sanat" tezindeki hata, kendi içlerinde, kendi nisbî tabiatlarında haklılıklarını içeren yeterli nisbîliklerin var olduğunu ve saf akıl için erişilmez/anlaşılmaz ve nesnel hakikate yabancı değer ölçütlerinin daima var olduğunu varsaymaya çıkmaktadır. Bu yanlıgı aklın asliliğini iptal etmeyi ve yerine içgüdüyü veya zevki, yani ya salt öznel ya da keyfî ölçütleri koymayı da içermektedir. Sanatın tanımının, kanunlarının ve ölçütlerinin yine sanattan, yani sanatçı olmak bakımından sanatçının yeterliliğinden çıkarılması imkânsızdır. Yine sanatın temelleri, sadece zanaatın bilgisinde veya dehada değil; ruhta, metafizik, teolojik ve mistik bilgide mündemictir. Çünkü birinci tür bilgi veya deha her şey olabilir. Bir başka deyişle, sanatın içsel ilkeleri öz itibariyle daha yüksek bir düzeyden olan dışsal ilkelere tabiidir. Sanat bir faaliyettir, dışlaştırmadır, cisimleştirmedir ve bu yüzden kesinlikle, kendisini aşan ve kendisinin kurallarını belirleyen bir bilgiye dayanır (Schuon,2014: 165).



Geleneksel düşüncenin hakîm olduğu toplumlarda hiçbir sanat çalışması “sanat” için icra edilmemiştir. Dolayısıyla geleneksel sanat “insan için sanat” fikrine dayanır ve insanın yeryüzündeki Tanrı’nın halifesi olduğu şeklindeki geleneksel bir bağlam içinde bu “Allah için sanat” sonucuna götürür (Nasr, 2013:267). Geleneksel sanatı icra eden, halife insan ya da geleneksel insandır ve teomorfik yapısı ile insanın kendisi de bir sanat eseridir. Çünkü nefsi ve manevi ameliyesi temizliğe ulaşmış insan ruhu, kadın olsun erkek olsun, “*Kutsal Güzelliği*” yansıtan en güzel örnektir. Allah en büyük sanatkâr olduğundan, İslam’da yaratanın “el-Musavvir” (suretleri yaratan) diye bir isminin olması bundan dolayıdır (Nasr, 2013: 269). Hint terminolojisinde bu duruma nirmana-karaka denildiğini belirten Coomaraswamy, Allah’ın en büyük sanatçı olduğu şeklindeki mecazi ifadenin, Hristiyan skolastik geleneğinde de karşımıza çıktığını belirtir. Bir sanat eserine şekil verme işi, sanatçının, akıl dünyası olarak da nitelenebilecek zihinde sanatın şekli vasıtasıyla gerçekleştirilebileceğinden her mahlûka insanın şekil vermesi, Allah’ın kelamıyla olmaktadır ve bu nedenle seçkin, güzel eserlerden Allah’ın kelamından bahsedilmektedir (Coomaraswamy, 1995: 25).

Ortaçağ’da zanaata başlatma merasimlerinde Allah, en büyük mimar, mühendis, müzisyen, şair, ressam vs. olarak adlandırılır. Aynı zamanda insanın teomorfik tabiatı sebebiyle bir sanatkâr, ancak diğer yönüyle de yüce bir sanat eseri olduğu vurgusunun, Rumî tarafından çok iyi anlaşıldığını, onun “*Bizler senin çaldığın bir saz gibiyiz*” sözünün arkasındaki sebebin bu anlayıştan kaynaklandığı ifade edilmiştir (Nasr, 2013:269). Bu sayede insan, sanat icra ederken, evrenin kurallarına uygun ve arketipler âleminin gerçeklerinin taklidi olduğunu farkeder, kendisi ve bu sayede Tanrı eliyle yapılmış bir sanat eseri olarak kendi teomorfik tabiatını keşfeder. Yeryüzünde halife makamındaki insan, sanatını geleneğin sunduğu kutsal bir modele uygun olarak taklit etmenin bilincinde sanatını icra eder. Fakat prometeyen insan ise, tanrıyla yarışmak ve natüralist bir sanat yaratmak için sanat eseri yapar (Nasr, 2013:270).

Nasr (2013: 271), geleneksel sanatla kutsal ilim arasındaki iç içe olan bağı ve modern Batı sanatının bu nitelikten yoksunluğunu şöyle dile getirir:

“Geleneksel sanat kutsal ilimle var olmuştur ve bu ilmi yayma ve iletme yeteneğine sahiptir. Bu sanat, entelektüel bir sezginin ve hem sanatçının hem onun

dünyasının kollektif ruhunun üzerine çıkan hikmetli bir mesajın bir aracıdır. Bunun aksine, hümanist ve Prometeyen sanat, sadece kişisel ilhamları veya en iyi ihtimalle, sanatçının dâhil olduğu kollektif bir ruhtan bir şeyleri taşır ama bizim ilgilendiğimiz hikmet veya entelektüel bir mesajı asla taşımaz. Bu sanat, geleneksel sanatı niteleyen kozmik kanunlar ve manevi varlıktan boşandığı için, ne ilmin, ne de inayetin kaynağı olabilir”.

Geleneksel sanatın, her şeyiyle mükemmel ve idealize edilmiş, kalbin isteklerine en yakın, bir dünyayı temsilî olarak yansıtabildiğini söylemek yanlış olur. Çünkü sanatı eşsiz bir şekilde ortaya koyabilen yalnız yüce yaratıcıdır. Aksi bir duruş yaratıcıya hürmetsizlik ve hayatın kendisinin de değerinin inkâr edilmesi olarak addedilebilir. Ancak geleneksel sanat, matematiksel bir anlamda idealliğe sahiptir. Görünüşte değil, tabiattaki hareketliliği yansıtmada konusunda bir mükemmelliğe sahiptir (Coomaraswamy, 1995: 14).

Nasr (2013:272), geleneksel bağlamda icra edilen sanat ile bu sanatın hikmeti arasında fitri bir karşılıklı ilişkinin olduğunu belirtir. Bu ilişkinin ise ilâhi normun bir yansması olan insanın kendi tabiatına ve düzenler arasındaki dönüşümlere dayandığını ifade eder. Geleneksel sanat, batınî manayı dışa yansıtan bir araçtır ve bu sanat, anlayıcıları arasında konuşulup tartışılır (Aslan, 2003: 49). Geleneksel anlamda insan içinde yaşadığı dünyayı ters benzetme prensibine göre yansıtır. Yani asli düzen içinde Tanrı’yı, nesneyi, imaj ve biçimi kendi sanatsal etkinliği kapsamında zahirileştirerek şekillendirir. İnsan düzleminde ise bu ilişki tersinedir, yani insanın sanatsal etkinliği, yoktan yaratılış anlamında bir imajın şekillendirilmesi değil de, içinde yaşadığı varlık doğasıyla uyumlu olan kendi özüne bir dönüşü yansıtır. Bu bağlamda Tanrı sanatı zahîrileştirmeyi, insanın sanatı da hikmet nazarıyla derûnileştirmeyi içerir (Nasr, 2013:272). Fakat diğer taraftan, beşeri nüzulün hâkim olduğu prometeyen sanatında bu ters benzetme prensibinin ihmali söz konusudur ve insan sanki tanrıymışçasına ve dışa doğru yaratır ve bundan dolayı içe doğru yönlendirme ve hatırlama olmaz. Sürrealizm dünyasında insan, mutlak anlamda kişisel sübjektivizme adım adım götüren ve kaynaktan ayrılma ve uzaklaşma süreci ile karşı karşıya kalır. Bu doğrultuda insan, teomorfik yapısından uzaklaşır (Nasr, 2013:273).

Geleneksel sanat aynı zamanda toplumda bireyler arası ilişkide etkin bir role sahiptir. Bu anlamda geleneksel sanat, dinin gerçeklerini de yansıtmada, dini ahlakın veya şeriatın insanın davranışlarında etkinliği, insanın yapıp etmelerine nihai anlamı

vermesi ve öteyi tefekkür etme de destek olur. Geleneksel sanat, biçim ve formları da yok saymaz. Çünkü Nasr'a (2013: 275) göre, biçimleri yok saymak biçimden münezzehe olan aslolanı anlamamak demektir. Bu konuda modern insanın izahını yanlış yaptığı "somut ve soyut nedir" durumu vardır. Modern insana göre duyuşsal anlamda algılanabilen, fiziksel ve maddi olan her şey somut, düşünce, maneviyat ve ulûhiyet gibi kavramlar ise soyuttur. Bu durumun aksine geleneksel metafizik açışından, tanrı mükemmel somut gerçekliktir ve onunla karşılaştırılan her şey de soyuttur. Hiyerarşik düzenin daha aşağışında ise, arketipler âlemi somut, onun altındaki âlem soyuttur. Fiziksel gerçeklik olarak, varoluş dünyasında da suret somut, madde ise soyuttur. İşte bu yüzden, geleneksel sanatta biçimleri yok saymak, biçimden münezzehe tanrıyı algılayamamak demektir (Nasr, 2013: 275).

Geleneksel sanatın önemini ve amacını kavramış olan insan, bu sanatın ilgilendiğı biçimlerin kaynağının, düşünce ve bilgilerimizin de kaynağı olan mahiyet ve fikirlerin değışmez âlemi olduğunu anlayacaktır. Bu nedenle kutsal ve irfâni bilginin yitirilmesi, geleneksel sanat ve onun hiyeratik biçiminin de tahrif edilmesine neden olur (Nasr, 2013: 277). Yani Nasr'a (2013:276) göre, "Sanatçının eseri, değışmeze bakış eserinin biçim ve tabiatını değışmez bir desene benzetirse, mutlaka iyi ve mükemmel olur, fakat o sadece yaratılmış düzene bakarsa ve yaratılmış bir desen kullanırsa, eseri iyi ve mükemmel olmaz".

Geleneksel sanatın sonraki kuşaklara ulaştırılması, aslen dinî ve tasavvufî bir prensibe sahip olan loncalar vasıtasıyla olmuştur. Loncalar, sanatın sembolizminin, tekniğinin, kozmik kanunlarla uyumluluğunun ve belki de en önemli özelliğı olan manevi eğitimin verildiğı yerlerdir. Söz konusu bu kurumlar, geleneksel sanatın normları uyarınca üretim faaliyetinde bulunan ve böylece benliğini de şekillendiren sanatçının, eserini yapmanın manevi anlamını içselleştirmesini sağlamıştır (Nasr, 2012a: 46). Nasr, modernizm öncesi sanat eserlerinin en güzelleri, kilise öğretilerine bağılı sanatçılar tarafından icra edildiğini söyler. Bu eserler dinî kaynaklı kiliseler, müzik eserleri, resim vb. çok çeşitli dalları kapsamaktaydı (Nasr, 2016a: 169).

Loncalar, teknik ve ezoterik bilginin biriktiğı yerlerdir. Nasr (2013: 272), loncaların işlevlerini şu şekilde izah etmiştir;

"Loncalar aşkın bilginin ve sanatsal faaliyetlerin de yapıldığı yerlerdir. Gizli organizasyonları ve sözlü nakilleri, el sanatları yapma ve inşa etme teknikleriyle

birleşmiş kutsal bir düzenin bilgisinin korunmasını mümkün kılmıştır. En yüksek mertebeden sanatı kozmolojik bilimlerle birleştiren ve birden fazla mimar ve el sanatçısı nesil tarafından yapılmış olmasına rağmen mükemmel bir birlik gösteren katedrallerin yaratılması sadece bu yolla açıklanabilir.”

Geleneksel sanat ve ilmin elde edilmesi faziletli usta-çırak, şeyh-mürid ilişkisiyle elde edilir ve sanat ve zanaatın öğretilmesinde öğrencinin eğitiminin hem inanç ve ahlakı hem de teknik nitelikli olduğu görülebilir (Nasr, 2013:279). Geleneksel sanatın aktarılmasında niteliksel ve faydacı sanat eseri ortaya koymaya çalışan geleneksel sanatçı, kendisini bütün yönlerden yapılacak işe adar (Platon, 2010: 40). Coomaswamy (2014:127), geleneksel sanatçının, genel olarak anonim bir tavır sergileyerek sanatını icra ettiğini belirtir ve bu durumu şöyle ifade eder; “Sanat icrası bir ayindir; ayinin lideri ne kasıtlı ne de bilinçli olarak kendini dışa vurur”.

Hıristiyan, doğulu veya farklı bir milletin, geleneksel sanat eserleri, genel olarak imzasızdır ve bunun sebebi zamansal rastlantı değil, bilakis, amacı hâkim olan hayatın anlamına uygun yaşamaktır. Sanatçının ismi günümüz dünyasına intikal ettiyse bile o ismin muhtevasına dair bilgi pek azdır, bu yüzden sanatçı çoğu kez isimlidir. Bu durum hem plastik sanat eserleri hem de edebiyat ile ilişkili olarak geçerli olmuştur. Geleneksel sanatlarda insanı ilgilendiren kim demiş olmasından ziyade, ne denmiştir kaygısı olmalıdır. Çünkü doğru olan, her şeyin kim tarafından söylenirse söylensin kökenin ruhta olduğu anlayışına sahip olmaktır (Coomaraswamy, 2014a: 127).

Geleneksel sanatın prensiplerine göre, sanatçının uğraştığı biçimlerin kaynağı nihai nokta da kutsaldır ve sanatçı güzellik ve mükemmellik içeren bir sanat icra edebilmesi için sanatın bätini boyutuna bakmalıdır. Bu sayede tüm geleneksel sanatların kaynağı melekî bir basireti gerektirir. Geleneksel sanatın özünde yer edinen kutsal sanatın ilk örnekleri; plastik ve sesli sanatlar dâhil, melekler ve devalar tarafından yapılmıştır (Nasr, 2013: 276). Kutsal sanatın asıl görevi; bir ve sonsuz olan asıl özü tesadüfler dünyasına dönüştürmek, tesadüfler dünyasını da asıl öze geri döndürmektir (Schuon, 2006: 42). Bir anlamda aşkın olan âlemin fani âleme yansması, fâni âlemin de aşkın olan âleme aslını görmesini sağlamak gerekir. Kutsal sanat sembollerini, şekillerini vb. özelliklerinin kaynağını, bu dünyadan değil, ebedî olandan alır ve kutsal sanat bu dünyanın kapılarını ilahi olana veya ilahi âlemi bu

dünyaya yansıtan birer vasıta görevi görür, bunu da değişik sanat formlarıyla yapar. Mimari, resim, şiir veya müzik olsun, söz konusu sanat formlarının, zamanın ötesinde olan ve gerçekten zamansal varoluşun perdelerini delerek merkeze dâhil olduğu belirtilir. Bir Hâfız, Dante, Rûmî, Kalidasa veya Li Tai Po şiiri veya Hint raga melodileri, dinleyici üzerindeki etkisi zamansallığın sınırlamalarıyla bozulmamakta; aksine zamansız bir kaynaktan gelmektedir (Nasr, 2016: 56).

Geleneksel medeniyetteki geleneksel sanatın kalbinde yer alan kutsal sanat, geleneğin dinini, ilâhî mesajını, içerdiği ibadet biçimlerini ve manevi pratiklerini içerir. Farsça dilinde kutsal hüner adı verilen bu sanat, elbette geleneksel sanattır ama manevi ilkeleri doğrudan yansıtan ve hakikatin vahiy kaynağından gelen bereket kanalına en kestirme yoldan ulaştıran bir sanat olarak ifade edilmiştir. Yani kutsal sanat, nihai vahyin bir sonucu olarak icra edilir ve kaynağı dini olmakla beraber formları, uygulama biçimleri ve dili de kutsal olup dini kaynağından sudûr eder (Nasr, 1997a: 26). Hıristiyanlar işte bu yüzden ikonu, mükemmel bir kutsal sanat olarak görür ve bu ikonu meleklerin ilham ettiği bir eser olarak görürler. Hindular ise, kendi kutsal müziklerinin Şiva<sup>5</sup> tarafından semadan getirildiğine inanmaları tesadüfi değildir. İslam'da Kur'an'ın yüce tilaveti, Hz. Peygamberin öğretilerine ve Hz. Davut'un tilavetine dayanır (Nasr, 1997a:27). Bundan dolayı geleneksel açıdan kutsal sanat, insana kendi kutsal fitratını ve mutlak olan Allah'ı bulmasını sağlayacak gücü bulmasına yardım etmektedir (Schuon, 2006: 42).

Nasr, kutsal sanatın, simge, form ve ilhamları, içinde bir sanatçının olduğu imkân dünyasından gelmediğini, bilakis model alınacak şeyler ortaya koyan geleneksel üstatların ve büyük sanat örneklerinin manevi bilinç yöntemleriyle ve geleneğin bereketiyle ulaştığı ebedi olandan husule geldiğini ifade eder. Yani kutsal sanat, insanı ötelere götürür ve oluş içinde olmayan fakat olan bir gerçekliğe kapı aralar; bunu da taş veya mürekkep, kelime veya melodilerle yapmaktadır (Nasr, 2016: 57).

Bu doğrultuda geleneksel sanatın özünde yer alan kutsal sanat, insanı manevi merkezine götüren ilahi kelimeler ve ibadetlerle dolduran bir mahiyete sahiptir.

---

<sup>5</sup> Hindu doktrininde en çok tapılan üç Tanrıdan biridir ve Hint öğretisinde birçok forma girebilen en eski Tanrıça olarak bilinir. Şiva dansı ise, Hindistan'da kutsal sanat örneği olarak ifade edilir. Bkz. Annemarie Schimmel, *Dinler Tarihine Giriş*, Çev: Recep K. Külliyyat Yayınları, İstanbul 2016, s.117-122.

Geleneksel İslam şehirlerinin üzerinde yankılanan Kur'an tilaveti, Allah kelamının üzerine işlendiği yerleri güzelleştiren hat sanatı, mimarının güzel örnekleri ve Allah kelamının namaz vasıtasıyla yankılandığı cami, medrese, tekke gibi dini mekânlar, kutsal sanatın birer örneğidir (Nasr, 1997a: 27). Bu sanat eserleri, insanı dünya seyahatında kuşatan zaman ve mekân dünyasında bir mucize eseri olarak bulunmalarına rağmen aslında ebedi olana aittirler (Nasr, 2016: 56).

Kutsal sanat ilke ve kurallarını doğrudan yansıtırken, geleneksel sanat bunu kutsal sanat üzerinden dolaylı bir biçimde yansıtır (Nasr, 1992: 24). Nasr'a (1997: 31) göre, "geleneksel sanat, bir rahmet kanalıdır; onun kalbinde yer alan kutsal sanat ise, bir anlamda vahyin buyurduğu toplumsal ve hukuki ilkeleri tamamlar. Bu sanat, bizi tüm güzelliğin kaynağı olan ve nihai anlamda tek güzel olan Bir'e götüren güzelliği yansıtır."

Her dinî gelenekte, bir dinin kutsal sanatı, yine o dinin özüyle ilişkili olmuştur (Nasr, 2002a:139). Bir kutsal sanatın var olabilmesi için ilk olarak ona kaynaklık edecek bir vahyin veya kutsal metnin olması gerekmektedir. Çünkü kutsal sanat maddi ile manevi dünya arasında bir köprü görevi görmektedir. Kutsal bir metni veya vahyi olmayan bir kutsal sanatın dogmasından bahsedilemez. Bir Hindu, Budist veya İslamî kutsal sanatından bahsedilebilir ancak bir Hindistan kutsal sanatından bahsedebilmek için bu sanatın dini bir ruhtan beslenmesi gerekir. Çünkü kutsal sanat belli bir dinin ruhundan ortaya çıkar (Nasr, 1992: 98). Bir bakıma kutsal sanat; vahyin biçime, görüntüye ve sese vb. bürünmüş hâlidir (Schuon, 2008:169).

Burckhardt, kutsal sanatın üstlendiği bu rolü şöyle ifade eder;

Kutsal sanat, semavi lütuf ve berekete açık, karanlık nefsanî iğvalara kapalı, ibadete yaraşır bir mekan/çevrede yaratılmaktan ibarettir. Sanatın özellikle İslam'daki rolü ve konumuna bakıldığında, dini mimari ve genel olarak her mesken ilke olarak ibadet yeridir ve tezyinat, hüsnuhat ve halı sanatı da bu alanın oluşturulmasına hizmet eden birer aracı rolü üstlenmiştir. O halde kutsal sanat karşılıklı olarak birbirini tamamlayan iki fonksiyon icra etmektedir. Bu sanat tıpkı bir ışık ya da sıcaklık gibi, ibadetin güzelliğini yayar ve aynı zamanda onu korur. Bu fonksiyonlardan ilki İslam'da, Hz. Peygamber'in, ashabına Kur'an tilavet etmelerini, yani onu ritmik ve hoş sesle okumalarını tavsiye etmiş olması olgusuyla meşru kılınmıştır. Böylece vahyedilmiş kelimeler âhenkli bir şekilde yankılanır ve ibadet ile sanat arasında sağlam bir bağ oluşur. Kutsal sanatın koruyucu fonksiyonu ise şu hadisle göz önüne serilir: Rivayet edildiğine göre, Hz. Peygamber, resimli desenlerle süslü bir elbise ya da perdeyi ibadetini huzur içinde eda etmesine mani olduğu için odasından uzaklaştırmış. Fakat bu durum Hz. Peygamberin zihnini soyut bir şekilde bir nokta da toplama gücünden yoksunluk elbette değildir; ama bu davranışıyla

sanatın belli bazı formlarının din ve ibadet ile uzlaşmaz olduğunu göstermek içindir. Bu durum onun sanatı kötülediği ya da yasakladığı anlamına gelmez. Belli bazı formların reddi zorunlu olarak diğerlerinin de reddini gerektirmez (Burckhardt, 2005: 98).

Burckhardt (2005: 99), böyle bir ifade karşısında tereddüt gösterenler için, bununla bizatihi her türlü form ve sınırlamanın ötesine giden bir gerçekliğin formlar içinde özellikle beşeri tarzdaki bir tezahürünü kastettiğini belirtir. Bu sayede bu sanat, taklit edilemez, fakat ısı ve ışık gibi, merkezden yayılır; keza bunun yansıyıp yankılandığını ve içinde yankılanacağı bir çevreye ihtiyaç duyulduğunu söyler.

Farklı toplum ve gelenekler, sanatsal anlamda aynı malzemeden farklı biçim ve içeriksel sanat eserleri icra ederler. Bunun sebebi ise, geleneklerin bağlı oldukları kutsalla ilişkilerindeki, biçimsel ve içeriksel yönden kaynaklanmaktadır. Örneğin, Uzak doğu, Hindu, Çin, Hristiyan ve İslam geleneklerinin hepsi mabetler inşa etmelerine rağmen, hiçbirinde birinin mabedi diğerininkine benzememektedir (Northbourne, 1998: 36).

Nasr'a (2013:266) göre, “din, insanı Allah'a bağlar ve geleneğin tam kalbinde yer aldığından dolayı da geleneksel sayılır” ama bu iki durumun birbirinden farklı olduğunu söyler. Çünkü özellikle Batı'da Rönesanstan sonra geleneksel sanat varlığını yitirirken, dinsel sanat varlığını devam edegelmiştir.

Nasr (1997: 26), en gerçekçi ve derin anlamıyla bir sanatın dinsel sayılabilmesi için, sahip olduğu ilkeler, sembolik ifadeler, formlar, insanüstü ilham ve diğer faktörler vasıtasıyla sanat eserini manevi ilkelere bağlaması gerek ve sanat eserinin Allah'ı müşahede edecek kıvam da olması gerektiğini beyan eder. Ancak günümüzde kullanıldığı şekliyle dini sanat tabiri, geleneksel sanat bağlamına uygun bir kategori değildir. Zira günümüzde geleneksel medeniyetlerde medeniyetin diniyle doğrudan ilgili olan şey dini sanat olarak değil, kutsal sanat olarak adlandırılmıştır.

Dinsel sanat, konu veya içeriğinin işlevinden dolayı dinsel olarak kabul edilir; stili, yapıma şekli, sembolizmi ya da kişisel kaynaklı olmaması önemli değildir. Geleneksel sanat ise, konusundan ziyade, biçimlerin kozmik kurallarına, sembolizmin normlarına, kullanılan malzemelerin tabiata uygunluğu, yöneldiği özel gerçeklik alanı ve hakikate uygunluğundan dolayı gelenekseldir. Hz. İsa'ya atfen icra edilen bir naturalistik resim dinsel bir sanattır ama geleneksel sanat değildir. Orta

çağlardan kalma bir kılıç, bir kitap, bir heykel hatta bir ahır geleneksel sanattır; fakat bunlar geleneksel bir medeniyetin özünde olan bir dinle dolaylı olarak, geleneğin gereği olarak bağlı olsa bile, doğrudan dinsel sanat olarak kabul edilmemiştir. Dolayısıyla, geleneksel medeniyetlerde dini sanat tabiri yanıltıcı olabilir; tabii eğer bu tabir, modern anlamında yani dini hakikat ve ilkelerden tamamen sıyrılmış dini olmayan sanatın zıddı anlamında kullanılmışsa (Nasr, 2013: 266).

Nasr, orta çağ öncesinde çizilen Hz. Meryem ikonları ile Rönesans ve daha sonra çizilen Hz. Meryem ve Hz. İsa resimleri, kiliselerde yer almış olmalarına rağmen dini ve kutsal sanat olmadığını söyler. Vatikan'ın yeni binası kutsal değil dini bir binadır. Fakat Vatikan'ın eski binası bu türden değildir; keza Moissek gibi Romanesque kiliseleri, Chartes katedrali gibi günümüze, kadar gelmiş Hristiyan kutsal sanat örnekleridir ve dini sanata göre değil kutsal sanata göre inşa edilmiştir (Nasr, 1997a: 29).

Yirminci yüzyıl Fransız dini ressam Rauault gibi bir takım Avrupalı ressamlar, Batı'da kutsal sanatı içinde barındıran geleneksel sanatın yitirildiğinin farkına varmış ve günümüz Avrupalı sanatkarların Ortaçağ'daki sanatkarlar gibi ezeli sanat diline sahip olmadığını belirtmiştir (Nasr, 1997a: 29). Modern Batı sanatında maneviyat ve kutsallığın rafa kaldırılmasıyla; bir anlamda İslam sanatının kaynağı olan vahiy merkezli kutsal sanat önemini yitirmiş, geleneksel İslam sanatı da gücünü kaybetmiştir (Nasr, 1992: 18)

Batı'da geleneksel sanat ve hatta kutsal sanat tamamen kaybedilmemekle beraber bir taraftan geleneksel sanatlar, folklorik sanatlar denilen alanda Avrupa'da varlığını sürdürmüş, diğer tarafta Gotik gibi kutsal mimari stiller Ortaçağ'daki gibi egemen durumda olmasalar da marjinal bir halde varlığını sürdürmüştür. Fakat yirminci yüzyılda dini binalar adı altında inşa edilen mimari yapılar manevi özden yoksundur. İnsanüstü bir ilham ve ezeli bir karaktere sahip olan kutsal sanat ile zamana bağımlı ve geçici bir mahiyet arzeden dini sanat arasında ki radikal farkın ispatıdır (Nasr, 1997a: 29).

Bugün İslam dünyasında genelde geleneksel sanatların özelde kutsal sanatın varlığını devam ettirdiğini müşahede edebiliriz. Fakat aynı zamanda mimariden resime kadar birçok modern sanat türünün ve dini sanatın da devam ettiğini



söyleyebiliriz. Bu noktada bugün Batı’da anlaşıldığı şekliyle geleneksel sanat ile kutsal ve dini sanat arasındaki ayrımı anlayabilmek önemlidir. Geleneksel sanat bir rahmet kanalı, onun kalbinde yer alan kutsal sanat ise vahyin gölgesinde buyurduğu toplumsal, bireysel ve hukuki ilkeleri tamamlar. Bu sanat, bizi tüm güzelliğin kaynağı olan ve nihai anlamda yüce güzel olan Birr’e götüren tefekkürü yansıtır (Nasr, 1997a: 31). Bu anlamda açıklamaya çalıştığımız üç sanat alanı da insanın dini ve nihai kaderiyle bağlantılı olmuş ve beşeri aksiyon anlamında kutsal öğretiler biçiminde, sanatsal yaratıcılık alanın da ise geleneksel ve kutsal sanat biçiminde kendini göstermiştir.

### **3. SANAT’IN METAFİZİKSEL İLKELERİ VE SEMBOLLERİN ARKETİPİ**

Günümüzde çoğu insan, sanatın sadece psikolojik ve duygusal yönünün olduğunu bilir. Fakat bunun yanısıra sanat, görüntüsel bir haz ve toplumsal üretim yönü olan bireysel bir yaratım şeklinde de ortaya konulur. Eşyaya ilişkin bir sanat ya da lüks, süse ve gösterişe telakki edilen bir sanat tasavvuru yaygındır. Fakat gelenekselci ekolün özellikle sanat ile alakalı görüşlerinin merkezinde aşkın, irfâni, geleneksel metafizik ilkeler vardır ve bu metafiziksel ilkelerden kasıt ilâhî ilkelerdir. (Âvânî, 1997:205). Gelenekselciler, entelektüel sezgiye vakıf insanların yetenekleri doğrultusunda ulaştıkları bilgiyi modern düşüncedeki terimin kullanımından farklı bir anlam yükleyerek “metafizik bilgi” şeklinde adlandırmaktadırlar. İlk çağlarda metafizik kavramına “fizikten sonra gelen” anlamından yola çıkılmış ve Aristo tarafından metafiziğin konusu, varlık olmak bakımından varlık ve aynı zamanda bilimlerin, doğal yasaların ve eylemin ilk ilkeleri olarak belirlenmiştir. Bu yasaların doğal alana uygulanması ise fizik olarak anlaşılmıştır. Modern bakış açısında ise, bilimler bağımsızlaşmış, metafizik ilkelerden uzaklaşmış ve bilimi aşan her şey inkâr edilerek bilinemez, soyut damgası vurulmuş ve metafizik tamamen göz ardı edilmiştir (Yılmaz, 2003: 83).

Gelenekselci düşünceye göre metafizik, gözlemlenebilenin ötesi ve yüksek bir kesinliğe, ulvi bir alana sahip bir bilgi olduğu için insandaki temeli analitik

olmayan, direk sezgisel görüştür (Northbourne, 2003: 46). Tabiatın ötesinde olanın yani bu âlemin ötesinde olan şeyin incelenmesinin amacı, zihni bu duruma açmak ve düşünceleri ise aşkın olana doğru meyil vermektir (Lings, 2016: 42).

Gelenekselciler için bu metafizik bilgiye sadece entelektüel sezgiye sahip insanlar ulaşabilir ve bu metafizik bilgi ile aslında insan varlığının özünde bulunan kutsal karakterdeki bilgi kastedilmektedir (Yılmaz, 2003: 84). Metafizik düşünce, esasında entelektüel sezgiyi idrak etmeyi gerektirir. Bu tabii ki bir duygu ile değil, salt ilahi aklın (intellect) tasavvuru ile ulaşılabilir. Bu sezgi olmaksızın metafizik tefekkür ya basit bir dogmatizm ya da karmaşık bir muhakemeye indirgenmek durumuna dönüşür (Schuon, 2012: 126). Bu düşünceler doğrultusunda Guenon'a (2014: 80) göre, "çeşitli metafizik anlayışları yoktur, tıpkı sadece tek bir hakikat olduğu gibi sadece tek bir metafizik vardır ve onun ilkeleri apaçık ve kesindir."

Metafizik bilgiye vahye dayanan bir gelenek çerçevesinde ulaşılabilir ve bu bilginin gerçekleşmesi ise kutsallık ve manevi mükemmellik anlayışı ile olur (Yılmaz, 2003: 85). Schuon'a (2013:9) göre ise; "Metafizik bilgi kalpteki ilahi bir tohum gibidir, düşünceler, yalnızca onun zayıf parıltısını temsil eder ve ilâhî nurun beşeri karanlık üzerindeki izi, sonsuzdan sonluya geçiş, mutlak ile mümkün arasındaki temas; aklın ve vahyin tüm gizemi işte burada yatmaktadır." Bu bakımdan gelenekselciler, sanat ile alakalı görüşlerinde de metafiziksel ilkeleri merkeze alarak işlemişlerdir. İlahi bir ilim olarak ifade edilen metafizik, duyular vasıtasıyla algılanabilir özellikli herhangi bir bilgiye kıyasla daha kesin ve gerçek olan bilgileri tasvir ederken sembol gibi akla hitap eden vasıtaları kullanarak kutsal sanat icra edilir (Yılmaz, 2003: 86). Kutsal sanat ve dini sanat sembolizme dayanır ve bu sembol sadece simge ve temsil konumunda olmayıp, varlık nizamına dayanır (Livingston, 1998: 214).

Gelenekselci perspektifle metafizik ilkeleri sembolik bir biçimde tezahür ettiren kutsal sanat, sadece insanın ilahi âlemi (kutsalı) bu dünya da hissetmesi ve temsil etmesi anlamında değil, bununla birlikte Allah'ın da tüm var olanı yaratması anlamında tüm yaratmaları içeren geniş bir etkinliği içine almaktadır. Dolayısıyla metafiziksel ilkeler, kutsal sanatın özünü ve kaynağını teşkil eder. Diğer bir ifadeyle kutsal sanatın mahiyetinde ve içinde derin bir metafiziksel arketipler olduğu

görülmektedir (Hafız, 2012: 198). Bu bakımdan kutsal sanat öğretisinin, gelenekselci ekol tarafından analizi, metafiziksel ilkeler ve semboller çerçevesinde yapılmıştır. Başka bir ifade ile gelenekselciler genellikle, metafiziğin duyular evrenine intikalini, semboller, ayinler ve sanat aracılığıyla vahyedilmiş bir gelenekte mümkün olduğunu belirtmişlerdir (Hafız, 2012:199). Schuon'un, sembol kavramına yüklediği anlam şu şekildedir;

Sembol bir taraftan "biçim" diğer taraftan da "mevcudiyet" olarak Tanrı'nın çift kutuplu tezahürüdür. Biçim, Mevcudiyet'in bir aracı olarak etkin olabilmek için, kendi düzeyinde dolaysız olarak İlâhî gerçekliği yansıtmak durumundadır. Şimdi eğer biçimin tek yeterli nedeni Mevcûdiyet ise, o halde biçim yalnızca mevcudiyeti gösterilecek olan tarafından gönderilmiş bir vahiyden çıkarılabilir; bu demektir ki, biçim ya da mevcudiyet zorunlu olarak beşeri iradeye bağlı değildir. Bu Mevcûdiyet, Kutsal sembolün dolaysız suretinde ve sembolün tabiatına uygun bir şekilde, tecessüm ettiği kimsede kendisini izhâr eder (Schuon, 2012: 140).

Günümüzde insanlar, ruhi ve ilahi sahayı algılayabilmek için ilahi olanın gerçek görüntüsünün kaybolduğu fikrine kapılmıştır. Oysaki insanlar semboller aracılığıyla, cismani olmayana ve algılanamayana, algılanabilir ve elle tutulabilir bir şekil giydirmeye çalışır. İnsanlar semboller, dünyevi malzemeler ve yazılı karakterler kullanarak resim, heykel gibi kutsal tasvirler yaparlar. Bu kutsal tasvirler aracılığı ile sembolik benzetme yoluna başvurularak benzeri olmayan ve görülemeyen ilahi varlığı görürler (Livingston, 1998:109).

Coomaraswamy, hatırlatıcı bir mahiyette olan sembolizmi, ilahi âlemdeki hakikatin, fiziki âlemdeki duruma tekabül eden bir hakikat ile temsil edilmesi olarak tarif etmektedir. Bunun yanısıra sembolizm, konuşmaların harfsiz ve sessiz yapıldığı bir düşünce lisanı ve düşünce şeklidir; harici benimizi oluşturan fiziki veya psikolojik unsurlar tarafından belirlenen bir dil değil, ilahi gerçekleri izah eden metafizik bir lisan olarak ifade edilmiştir. Coomaraswamy'nin tasvir ettiği bağlamda gerçek bir sanat, sembolik ve anlamlı bir temsilin gerçekleştirildiği, yani aklın dışında görülmesi mümkün olmayan şeylerin temsil edildiği bir sanat olarak aktarılmıştır. Bu temsiliyetin yanında, gerçek sanat eserleri nefsi Allah'ın (c.c) etkisi altına sokacak ve "O"na tabi kılacak şekilde ve yaratana temsil ederek icra edilirler (Livingston, 1998:110).

Nasr (2012: 168), sembollerin, metafiziksel anlamda bir şeyin ontolojik görünüşleri olarak tasvir eder. Sembolizm ile hiç değilse o şeylerin kendisi kadar

gerçeklik payı ortaya çıkar ve gerçekte varlığın evrensel düzeyi içinde bir şeye anlam kazandırır. Nitekim geleneksel metafizik hiyerarşik âleminde, gerçekliğin her düzeyinin ve gerçekliğin her düzeyindeki tüm şeylerin nihai olarak birer sembol olduğu, yalnızca hakikatin kendisi olarak varolduğu ifade edilmiştir. Burada sözünü ettiğimiz şey, salt ve basit bir sembolizmden ziyade manevi sembolizmdir (Schuon, 2012:142).

Tarih boyunca tek bir hakikati açıklamaya çalışan ezeli hikmet geleneğinin metafizik yöntemini kullandıklarını iddia eden gelenekselciler, kendi metafiziklerini vahiy ve nebevi hikmete dayandırarak gnostik ve mistik bir yol benimsemektedirler (Hafız, 2012: 200). Schuon, gerçekliğin akıl üstü sezgisinin ve metafizik kesinliğin imkânı üzerinde durmuş, insan zihninin aşkın gerçekliğe yönelik olduğunu ve bu gerçekliğin kendini aşkınlık ve içkinlik ile beraberce izah ettiğini savunmaktadır. Metafizik hakikat, bu anlamda bir taraftan ifade edilebilir olanı, diğer yönüyle de ifade edilemez olanı içerir ve hakikat ifade edilemez olandır; çünkü bilinemez olmamakla birlikte, ilahi âleme doğru açılır. Fakat hakikat, yine de formların düşüncede, sanatta ve tüm sembolizmde özlere açılan kapılarıdır ve bu formülasyonlar aracılığıyla kendini bize sunmaktadır (Hafız, 2012: 200).

Coomaraswamy, işaret ve sembol arasındaki farka dikkat çekerek sembollerin mahiyetini ortaya koyar. Sembolik bir ifade, zahiren görülüp bilinmediği halde, delil olmadan, herkes tarafından mevcut olduğu kabul edilen bir şeye atıfta bulunabilmesini sağlayan ve o şeyi hatırlatan en iyi yöntem olarak kabul edilen ifadedir. Diğer taraftan işaret ise, zahiren açıkça bilinen bir şeyi hatırlatmak üzere kullanılan bir benzetme ifadesidir. İşaret ile kastedilen, nesnenin gösterilmesi yoluyla işaretin manası herkesçe bilinebilir ya da işaretin manası herkese öğretilebilir. Örnekle açıklamak gerekirse, “kanatlar” bir hareketin ilahi yönü anlatılmak isteniyorsa semboldür, fakat bir havacıyı kastediyorsa işarettirler (Coomaraswamy, akt. Livingston, 1998:111). Titus Burckhardt, her kutlu sanatın bir sûret veyahut sûretlerde içkin olan sembolizm üzerine kurulu olduğunu ifade eder. Coomaraswamy ise, kutsal bir sembolü, bir bakıma ifade ettiği şeyin kendisi olarak görmektedir (akt. Koltaş, 2015: 517).

İlahi varlık, ebedi ve ezeli olan kendi mutlaklığını nisbî olana aktarır ve bu şekilde varlığından hiçbir şey eksilmeksizin kozmik olana değişik vesilelerle *a priori* olarak intikal eder. Yani bu aktarım, mutlak ile uyumlu bir biçimde güzel olan ilk örnekleri kendisinde içeren varlığın, farklı kozmik devirlerin ritimlerine uygun bir biçimde varolmasına neden olur. Mutlak anlamda varolmaması mümkün olmayan duruma, ilahi hakikat sembol, ayin ya da sanatsal dışavurumlar vb. vesilelerle kendini dışavurmakta ve böylece varoluş sürecini başlatmaktadır. Bu nedenle, gelenekselciler açısından mutlak olmadan insanın varlığından söz etmek mümkün değildir (Hafız, 2012: 201).

Gerçek merkezin dünyamızda tezahürleri her zaman bu mutlak merkezin sembolü olarak anlaşıldığı için sembolün tezahürlerinin fonksiyonlarını da irdelemek gerekir. Bununla birlikte Yılmaz'ın (2003: 95) aktardığı şekliyle Coomaraswamy, bütün kelimelerin ya da nesnelere ilk etapta belirli nitelermelerin sembol ve işaretleri olduğunu belirtir. Kelimeler şeylerin işaretleridir ve bu şeyler neyi yansıtmak ya da anlatmak istiyorsa onların sembolü olarak tasvir edilir. Bu anlamda geleneksel anlamıyla sembol, daima kendi ötesindeki bir gerçeğin simgesidir ve aracısız algılanan şeylerin ötesinde yatan metafiziksel anlatıdır. Geleneksel metafizik anlayışına göre yalnızca mutlak gerçeklik vardır ve evrende geri kalan her şey söz konusu varlığın belli bir varlık olarak algılandığı ontolojik durumun ötesindeki gerçekliğin bir sembol ya da simgesidir. Bu durumda insan aşkın düzeylere ulaşmak için sembolleri aracı kılıp, mutlak varlığa ve hakikate ulaşabilir.

Gelenekselci ekole göre, hakikati ifade eden her türlü nesne, form ya da gerçekliğin her bir düzeyi ve bu düzeylerdeki tüm şeyler nihai olarak birer semboldür. Bu doğrultuda biçimsel düzlemde her bir sembol arketipsel gerçekliği yansıtmaktadır. Arketipik gerçekliği sembolize eden nesne aracılığıyla kişi gerçeklik düzeyine yükselmekte ve bu nesne aracılığıyla gerçeklik görünür hale gelmektedir (Hafız, 2012: 202). Yani, kutsal bilim, sanat ve geleneksel tüm öğretilerin açıklanması için kullanılan ortak dil, *sembolizm* olmuştur. Dolayısıyla kutsal bilim, sanat ya da gelenek, insanların kullandığı dil ile olabileceği gibi, bir manzara resmiyle veya anlam veren bir araç ile de ifade edilmiştir. Nasr'a (2012: 167) göre, "her durumda sembolizm kutsal sanatın dilinin anlaşılmasında anahtar görevi görür

ve semboller bu bakımdan bir şeyin ontolojik tezahürleri ya da metafiziksel arketipidir ve o şeyin kendisi kadar gerçeklik payı taşır.”

Gelenekselciler, semboller gibi bir takım vasıtaların kullanımını gerekli görmüştür. Çünkü önemli ve değerli olan sanat eserleri, özünde metafiziksel prensipler taşır. Bu bakımdan eserlerde, duyu organları ile algılayabildiklerimizin ötesinde hakikatin gösterilmesi ve ima edilmesi için sembollere ihtiyaç duyulur. Coomaraswamy, sanatın dini öneminden ziyade metafizik önemini ön plana çıkarır ve bunun nedenini ise, “metafizik din biliminin ilgilendiğinden daha üst düzeydeki akli melekeleri konu alarak seçer ve daha üst düzeyde bir anlama seviyesi gerektirir” şeklinde izah eder (akt. Livingston, 1998: 113). Guenon’a (2014: 65) göre ise, sanatların her birinin sembolik bir dil oluşturması gerekir ve bu dil, biçimler aracılığıyla belli hakikatlerin ifadesi için uyarlanmalıdır. Sembolizm, sanatsal formlar ve sembolik araçlar ile verilmek istenen mesajı, gerçek bilgiye sahip olma bağlamında etkili bir vasıta olabiliyorsa, ancak o takdirde yeterli bir sembolizm olarak kabul edilir (Livingston, 1998: 113).

Semboller, kişiyi metafiziksel kaynağına götüren araçlar olarak işlev görür. Bu yönüyle, geleneksel metafizik realitenin teorik bir açıklanmasından ibaret olmamakla beraber, onun pratik bir boyutu ile kutsala erişme imkânı söz konusudur (Hafız, 2012: 203). Nasr (1992: 12), bu doğrultuda, İslam sanatı ile İslam vahyi arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu belirtmektedir. Bu ilişkiye göre, Kuran’da emredildiği biçimiyle Allah’ı tefekkür etme ile bu sanatın tefekkür ettirici doğası arasında, diğer bir ifadeyle, tüm İslami ibadetlerin nihai amacı olan Allah’ın anılması ile Müslüman bireylerin ve genelde toplumun hayatında plastik ve işitsel sanatlar arasında ciddi bir ilişki söz konusudur. İslam sanatını, İslam maneviyatının bir meyvesi olduğunu belirten Nasr’a (1992: 16) göre; “Tüm kutsal sanatlar gibi İslam sanatı da, arketipik ve metafiziksel hakikatleri duyular aracılığıyla doğrudan algılanabilir olan fiziksel düzende tezahür ettirmekte ve iştilir olanı aşan görünmez olana doğru yolculuk için bir merhale işlevi görmektedir.”

Bir sanat, sanatçının bireysel amacı ile değil, üslubu, içeriği ve sembolizmi ile yani objektif unsurlar ile kutsaldır. İçerik ile kastedilen, temsil edilen konunun ya dinen makbul bir modeli izlemesi ya da belirlendiği şekilde olması gerektiğidir ve

bununla birlikte temsil edilen konu din tarafından belirlenmelidir (Schuon, 2014:145). Kutsal sanatın sembolizmi ile anlatılmak istenen ise, kutsal şahsiyetin ya da insanbiçimci sembolün farklı değil, belli bir biçimde giydirilip süslenmesi zorunluluğu ve belirli hareket ve sembolleri yapabilirken diğerlerini yapamama durumudur. Tasvir ise hayali bir üslup ile yapılmamalı, bir kutsal biçimsel dil ile ifade edilmesi zorunludur. Yani sanatı tasvir ederken; içerik bakımından kutsal, ayrıntısı ve yansıtılması bakımından sembolik ve işleyişi bakımından dini bir karakter olarak ele almak gerekir. Sanatın bu üç niteliği ihlal edilmemeli, aksi takdirde metafiziksel ve sembolik anlamda var oluş hakkını kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalır (Schuon, 2014: 145-146).

Schuon (2013: 32), geleneksel metafizikten neşet eden estetiğin aslında biçimler biliminden başka bir şey olmadığına ve onun amacının öznel değil nesnel ve gerçek olduğuna işaret etmektedir. Geleneksel sanatın tamamı, bu anlayışa göre, biçimler, semboller ve kavrayışlar arasındaki uyum üzerine kuruludur. Schuon'a (2013: 37) göre, sanatın dilinin yüce oluşu, biçimlerinin manevi sembolizmi ve tarzının asaletinden dolayıdır. Ruhumuz, metafiziksel anlamda haz verecek bu hali, tabii ve tabiatüstü arasında duran titreşimleri meydana getiren bu sezgiyi, sistematik olarak ihlal etmesi durumunda birey ve medeniyet için problemleri sonuçlara yol açar.

Schuon, her sembolün iki yönünün olduğunu belirtir. Bu doğrultuda şu ifadeler yer vermiştir;

Semboller ilk olarak, ilahi hareketleri yeterli bir şekilde yansıtırlar ve bu yansıtma, sembolizmin kullanılması için yeterli bir gerekçe teşkil eder; ikincisi, semboller sadece birer yansımadırlar ve bu yüzden arızı yani, hakikat âlemindeki gerçeğine uygun olarak sonradan yaratılmışlardır. Bu yönlerin birincisi özdür; ikincisi ise bu özün ona bağımlı olarak tecelli etmiş şeklidir. Bir taraftan güneş bir muhteva gösterir ki bu muhteva onun aydınlatıcı oluşu, ısı yayışı, merkezi konumu ve değişmez oluşudur; diğer taraftan güneşin, bir de cismen yaratılmış şekli vardır ki bu şekil güneşin maddesi, yoğunluğu ve uzaysal sınırları, yani uzayda kapladığı alandan oluşur. O halde güneşin “Allah (c.c)’dan bir şeyler yansıtan, bizlere Allah’ın bazı vasıflarını gösteren veya hatırlatan” kısmı, noksan ve bağımlı olarak sonradan yaratılan fiziki kısmı değil, fakat onun aydınlatıcılık, ısı yayış, merkezi konumda oluş, uydularına oranla değişmezlik gibi vasıflardır (Schuon, 2013a:46, Livingston, 1998: 116-117).

Bu izah yapıldıktan sonra, Schuon, gelenekselci ekolün üzerinde durduğu ve açıklamaya çalıştığı şeyin, “Sembol’ün, nasıl gerçekten temsil ettiği şey olabileceği hususudur. Ve bu durumu da şu şekilde açıklamaya devam eder;

Hakikat, her ne kadar, içinde öz olarak tekrar vücuda geldiği sembolün yer aldığı âlemle (bu dünya ile) sınırlandırılmış olsa bile, sembol, aslında “sembolize ettiği hakikatten başka bir şey olmadığı için, tecelliyatda hakikatine gereği gibi benzeme ve onu temsil etme hususunda yeterlidir. Mutlak manada hiçbir şey Allah’ın (c.c) dışında olmadığı için, belirtilen husus doğrudur. Doğru olmasaydı, aksi takdirde, mutlak manada noksanlıkları olan, mutlak manada kâmil olmayan ve mutlak manada Allah’ın dışında yer alan şeyler mevcut olurdu. Ki böyle bir iddia metafizik açıdan saçma bir iddiadır. Allah’ın güneş olduğu ima edilerek söylenildiği takdirde güneş Allah’tır demek yanlıştır; fakat güneşin sadece beyaz ve ışık yayan bir kütleden başka bir şey olmadığını ileri sürmekte aynı şekilde yanlıştır. Böyle bir iddia güneşi, varoluşunun kaynağı olan ilahi sebepten ayıracaktır ve aynı zamanda neticenin daima sebeple bir ilişkisinin olduğunu inkâr etmek manasına da gelir. Bunun dışında sadece mecazlar da vardır. Bunlar sahte sembollerdir, mesela özet olarak belirtmek gerekirse temsil edilmek istenilen eşyanın hakikatini anlatma konusundan yanlış seçilmiş resimler. İfade etmeye çalıştığı şeyin özüne değinemeyen bir resim bir sembol değil sadece mecazi bir resimdir (Schuon, 2013: 47, Livingston, 1998: 117).

O halde gelenekselci ekol, sanatı, metafiziksel anlamda semboller vasıtasıyla hakikatin bir görüntüsü olarak ortaya koyar. Geleneksel anlam da sanatın gerçek manada kabul edilebilmesi için sahip olması gereken şöyle ya da böyle bir şekli olan her şeyin, bu şeklini, aynı zamanda yaratılışın numunesi olan Allah’ın yaratıcı vasfından alması gerektiğidir. Yani hakikat, metafiziksel bağlamda, kendisini herhangi bir sanat da, nesne de ve anlaşılabilir bir ifade de kendisini sembolik dil üzerinden hatırlatacak bir imkân bulur (Livingston, 1998: 119). Gerçek sanatkar ise, ilahi gerçekliğin tecellisi olan sembol aracılığıyla yüce hakikati eserlerine yansıtır. Günümüzde ise Batı sanatının eserlerinde sembol manasında eserler çok azdır ve sembolizm olsa bile sahte ya da hayali bir sembolizmdir. Batı eserlerinde, ontolojik, metafiziksel hakikatler ve varlığa özgü bu kriterler yoktur (Livingston, 1998: 215). Özetle ifade etmek gerekirse sembolizm, gerçek analogiler üzerine kurulu somut bir gerçekliktir (Schuon, 2013a: 53). Gelenekselci düşüncede genel olarak baktığımızda sembolik bir dil ile sanatın insan üzerindeki etkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

### 3.1. EKOL’ÜN KUTSAL SANAT ÖĞRETİSİ

Gelenekselci ekol, özellikle kutsal öğretiyi eserlerinde irdelerken, dini inançlar bağlamında bir kutsal sanat doktrini ortaya koyarlar. Daha önce de belirttiğimiz üzere kutsal sanat, geleneksel sanat ve dinsel sanat ile ilişkili olmakla beraber birbirinden farklılaştığı durumlar da bulunmaktadır. Geleneksel sanatın



özünde yer alan kutsal sanata burada ayrıca yer vermemizin sebebi ise, genel olarak ekolün kutsal sanat öğretisine çalışmalarında ayrı bir önem atfetmesidir. Çeşitli dillerde değişik kelimelerle ifade edilen kutsal kelimesi, “güçlü bir dini saygı uyandıran, tapınılacak derecede sevilen, karşı çıkılmaması gereken, dokunulmaması, sınırlandırılmaması ve bozulmaması gereken ve tanrıya adanmış olan ve tanrısal olan şeklinde tanımlanır” (Güç, 1998: 340). Dini bakış açısı ele alındığında insanın kutsaldan yalıtılmış bir dünyasının olabileceğini varsaymak yanlış olur. Çünkü din, kendi bağlılarına inanç, ahlak, değer ve eylem biçimlerini aşkın bir biçimde kazandırmaktadır. Bu şekilde insan, bir yönüyle iman ve ihsan insanı olmakta, inançlarının kendi hayat biçimi üzerinde oluşan ve kendisiyle bütünleşen yönünü yansıtmakta ve yaşatmaktadır (Subaşı, 2000: 64). Nihayetinde din, kutsalın hayatın içinde kurgulanmasına ve yaşanıp formüle edilmesine aracı olur. Bu sayede kutsal dini inancın içerisinde hem geçmişi taşır hem de kollektif zihniyetin aktarımında faal bir rol oynar (Schwarz, 1997: 300).

Nasr’a (1992: 94) göre, kutsal sanatı anlamlandırmak için kutsal kelimesini anlamak gerekir ve kutsal kelimesini anlamak için ise, öncelikle birçok doğulu ülkede yaşamış olan ve yaşamaya devam eden insanları kuşatan hem kozmik hem de metakozmik hakikate ilişkin geleneksel görüşü kavramak gerektiğini belirtir. Gelenek ile kutsal olanın birbirinden koparılmaz bağına da işaret eder. Gelenekselci bakış açısına göre kutsal, özellikle sanat anlamında kullanıldığı bağlamda manevi bir karakterin, nesnenin, sembolizmine sahip dinsel bir içeriğe sahip olmalıdır. Yani kutsal, insanı manevi âlemle bağının oluşmasında köprü görevi üstlenir (Nasr, 1992: 95).

Kutsal, varlığın oluştaki, baki olanın da fânideki doğrudan tecellisi olarak ve belli biçim ve semboller aracılığıyla temsil edilmektedir. Kutsal, beşeri varoluşunun merkezinde tüm ortodoks dinlerin özünde yer alır ve bu ilim içsel melekelerin modern dünyadan etkilenmeden normal bir insanın metafiziksel olarak elde edebileceği bir ilimdir (Nasr, 2016:8). Başka bir ifadeyle kutsal, ilahi merkezin kozmik merkeze olan ya da hareket etmeyen hareket ettiricinin eşyanın akışı üzerindeki görüntüsü, değişmez olanın değişebilir olana yansımasıdır. Dolayısıyla ekol temsilcileri açısından kutsal, yaratıcının varlığına ilişkin içsel bir farkındalıktır

ve bu tecrübe, varoluşun semboller aracılığıyla ayinsel, eşya aracılığıyla ise ontolojik olarak hissedilmesi anlamına gelmektedir (Hafız, 2012: 208).

Kutsal bilim (Scientia Sacra), kökleri ve ilkeleri metafizikte yer alan, insan ruhu, düşüncesi, beşer topluluğu ile ilgilendiği gibi sanat ile de iç içe olmuştur. (Nasr, 2016: 9). Kutsal sanat, dinin temel ibadet, inanç ve sembolleriyle ilişkili olup, ebedi olana doğru bir geçiş işlevi görür. Yani ebedi olan hakikatin beşeri düzeydeki mevcudiyetine işaret eder (Nasr, 2016: 56).

Kutsal sanat, manevi iç huzurun bir aracı olarak, insanoğlunun özünü bulmasında ve varlığın merkezi olan Allah sevgisini hissetmesinde aracı olur. (Schuon, 2013a: 36). Gelenekselci yaklaşım, aynı biçimde sanat eserini, bizi her yönden kuşatan ve bize nüfuz eden görünmez ilahi bir gücün maddeye yansımaları şeklinde ele almaktadır. Buna göre, ekol temsilcilerinin, fenomenal ile ilahi olan arasındaki ilişkiyi estetik bir algılayışla ortaya koydukları görülmektedir (Hafız, 2012: 210). Schuon (2013: 169), kutsal sanatın her şeyden önce, vahyin görülebilen, işitilebilen şekli olduğunu ve vahyin dinsel dış örtüsü olduğunu ifade eder. Bununla birlikte esasen sanatın, bireylerin keyfi kararlarına, ihtiras ve bilgisizliklerine terkedilemeyeceğini de belirtir.

Gelenekselciler, metafiziksel gerçekliğin etkisini *rahmet* ve bu etkinin gerçekleşmesini de *bereket* olarak tasvir eder. Bu açıdan bakıldığında, kutsal sanat eseri üzerinden edinilen tecrübe, Allah'ın varlığının deruni bilinci ve ilahi varlığın tüm eşyada ve nesnede hissedilmesi anlamına gelmektedir. Bu bakımdan kutsal sanatta dışavurulan her şeyin sadece öğreti olarak değil, mistik ve batını içeriğiyle ihsan ve lütuf olarak da değerlendirilmesi gerekmektedir (Hafız, 2012: 210). Bu sayede kutsal, dışa aktarmayı en etkili bir şekilde sanat ile yapar. Nasr'a (2016: 57) göre, kutsal sanatın, simge form ve ilhamları, basit bir sanatçının imkân dünyasından değil, bilakis model alınacak şeyler icra eden geleneksel ustaların ve yüce kutsal sanat örneklerinin, manevi bilinç yöntemleriyle ve geleneğin bereketi ile ulaştığı ebedi olandan husule geldiğini belirtir. Kutsal, özünde huzur-i ilahi olan şeydir yani ilahi emir onda mevcuttur. Buna binaen, bir camiye veya mabede kutsal sanat denilmiştir. Bu nedenle kutsal sanat da, içinde ilahi huzur ve manevi halin bulunduğu ve onu gören, duyan insana Allah'ı hatırlatan sanat olarak ifade edilir (Âvâni, 1997:

206). Kutsal sanat, her ne kadar nimetlerini toplumun hiçbir kesiminden esirgemese de, bütünüyle batmî bir olgudur. Bununla birlikte kutsal sanat merkezidir, evrenseldir ve kutsal sanat itikadı ve ırkı ne olursa olsun işiten kulakları ve gören gözleri olan herkese ait bir sanat özelliğini taşır (Lings, 1995:237).

Bir musikî, bir mimari eser ya da icra edilen bir sanat, insanı kesretten vahdete yönlendirebilir ya da insanı gafletten ve acizlikten kurtarabilecek bir tefekkür vasıtasıdır. Fakat sadece haz ve eğlence için yapılan, özünde huzur-i ilahi olmayan profan sanat ise, insanı ilahi tefekkürden uzaklaştırabilir. Yani, kutsal sanat Allah'ı farzeden bir sanattır (Âvânî, 1997: 206). Kutsal sanat, ilahi tecellileri koruyucu ve hatırlatıcı işlevi vardır. Bununla birlikte içerisinde barındırdığı sembolizm ve bu sembollerin ilhamı sayesinde, bir ermiş insan karakteri oluşturabilir. Bu sayede, bireyin öznel eğilimlerine uygun ve biçimlerin nesnel değerinden bağımsız olarak bir kimseyi Allah'a yakınlaştırabilir (Schoun, 2014: 36).

Bu izahlardan hareketle denilebilir ki gelenekselciler, varlığı bir bütün olarak algılamışlardır. Bu bakımdan metafiziksel yaklaşımlarına bu bütünsel tasavvuru yerleştirip, varlığın varoluş sürecine intikalini, diğer bir ifadeyle, ilahi benin kendini fenomenal alanda tezahür ettirmesini *estetik* bir hareket olarak tasavvur ederler (Hafız, 2012: 213). Aslında varlık gösteren her şey yüce olan sanatkârın eseridir. Bu anlamda varolandaki birlik arayışı, hikmet bakış açısıyla hareketle, her nesnenin estetik bir algısını gerektirmekte ve fiziksel alanla sınırlı kalmayan insanın ilk örneklere yönelerek metafiziksel modellerin taklidini zorunlu kılmaktadır (Hafız, 2012: 213).

Burckhardt, bir sanatın, kutsal diye isimlendirilmesi için manevi hakikatlerden ortaya çıkmasının yanında biçimsel dilinin de aynı kaynaktan çıkması gerektiğine inanır. Bundan dolayıdır ki Rönesans ve Barok dönemlerinin dini sanatlarını, kutsal olarak kabul etmemiştir. Çünkü üsluplarının ve biçimsel dilinin, döneminin kutsal olmayan sanatından farklı olmadığını ifade eder. Yani en temel biçimleri, belli bir dinin manevi vizyonunu, metafiziksel ilişkisini ve biçimsel olarak da bu misyonun karakterini yansıtmadıkça hiçbir sanatın kutsal olarak isimlendirilemeyeceğini ifade eder (Tak, 2013: 117). Kutsal sanat, insanlık tarihi boyunca yüce sanatkâr olan Allah'ın sanatını taklit etmiştir. Bu taklit dünyanın

kopyalanması değildir, bilakis, kopyalanan şey, yüce sanatkârın eserinin yol ve usulüdür (Hafız, 2012: 214, Tak, 2013: 118). Bu cihetle bakıldığında, kutsal sanat öğretisi; sadece kozmosun ilahi bir sanat eseri olarak görülmesini değil, aynı zamanda entelektüel idrakin arketipsel gerçekliğe yöneltilmesi suretiyle bizatihi yaratmanın taklidini de kapsamaktadır (Hafız, 2012: 214). Coomaraswamy'e (1995: 25) göre ise, "bir sanat eserine şekil verme işi, sanatçının, akıl dünyası olarak da niteleyebileceğimiz zihninde beliren sanata Allah'ın kelamını yansıtarak seçkin ve güzel bir eser ortaya çıkarmasıdır."

Gelenekselciler arasında doğrudan kutsal sanat doktrini ile alakalı görüşlere sıklıkla yer veren kişi Burckhardt'tır. Burckhardt, ilahi sanatın, öncelikle kozmosun güzelliği içerisinde ilahi birliğin bir tezahürü olarak ortaya çıktığını ve bu birliğin çokluğun düzen ve dengesi içerisinde yansımaları bulduğunu söyler (Tak, 2013: 178). Burckhardt (1994: 123), ikona sanatının da tam anlamıyla kutsal bir sanat olduğunu söyler. Çünkü ikona sanatı, tamamen resim aracılığıyla manevi hakikat ile beslenir. Bu yüzden bu sanata, hümanist sanatın ölçütlerine göre yaklaşıldığı için genelde yetersiz ve yanlış bir biçimde değerlendirildiğini de belirtir. Fakat ikona sanatında biçimde ölçüt olan içeriktir ve bu sanatın öğretisel manada karakteri, sadece ikonografi değil, aynı zamanda sanatsal üslubu da önemlidir. Bunun nedeni, bir ikonanın anlamının insanın özünde yatan derinliğine yakın bir merkeze temas etmesidir ve öyle ki didaktik durumdan, sanatsal esinlemenin ölçümünün mümkün olmadığı durumlara kadar, sanat eserinin bütün yönlerine hükmeder.

Tüm ilkel ve yüce dinlerde kutsal sanat unsuru yer aldığı söylenir ve bu sanat olmaksızın hepsi de estetik ve güzellik boyutlarından yoksun hale gelirler. Bu bakımdan Danner'a (1995: 28) göre, bir kızılberilinin dansı kutsal olarak hayret verici güzellik taşır. Avrupa'daki bazı katedraller, İslam âleminde ki kurtuba camisi veya önde gelen Budist ve Hindu sanat eserleri, tüm bunlar belirli bir dini anlayış ile ortaya konulmuştur.

İslam dininde resim veya heykel gibi suret ifadesi olan sanat örneklerinin reddedilmiştir. Bununla birlikte ilahi şeyleri konu edinen görsel sanata da eleştirel bakılmıştır. Fakat Burckhardt'ın (2005: 35) da belirttiği üzere; "kutsal bir sanat ille de resimlerden meydana gelmek zorunda değildir, o bir temaşa ya da teemmül

durumunun son derece sessiz, adeta bir dışavurumundan başka bir şey olmayabilir, bu durumda hiçbir fikir yansıtmaz". Diğer taraftan, kutsal bir sanatın içeriği sayesinde insan gerçekten tükenmeyen bir kaynağa, manevi derinliğe yönelerek doğası gereği kendisiyle tutarlı bir şekilde kutsallığın kaynağından çıkmadan geleneğin onayladığı kutsal biçimlerdeki ışığa yönelir (Burckhardt, 1994:124). Ekol tarafından ortaya konulan bu kutsal sanat doktrini, kaynağı aşkın olan geleneği ve ilahi olan fenomeni birbirine bağlayan bir işlev görür. Bu sayede gelenek formlardan bağımsız olarak tezahür edemeyeceği için sanata ihtiyaç duyar. Dolayısıyla, hakiki kaynaktan beslenmiş olan kutsal bir sanat, sadece ilahi kaynaktan neşet etmiş geleneksel bir medeniyet içinde mümkündür (Nasr, 2012: 266). Daha önce de belirttiğimiz üzere, kutsal metinlerdeki olgular genel olarak sembolizm üzerinden yansıtılır, çünkü sembolizm nesnenin tabiatında vardır ve bu sayede kutsal olan şeyler gözle görülür bir hal alır (Schuon, 2013a: 52).

Gelenekselci bakış açısıyla kutsal sanat, tinsel varlıklar için araçsal bir dil işlevi de görür. Kutsal sanat insanı Allah'a bağlayan bir aracı olduğu gibi, Allah'ın kendi aşkınlığını duyuşal alanda tezahür ettirecek estetik bir hareket olarak da tasvir edilir (Hafız, 2012:215). Diğer taraftan gelenekselciler, sanatı, içkin benden, aşkın varlığa ya da empirik kendimizden tüm değerlerin kendisinde ortaya çıktığı mutlak olana yönelik bir hareket olarak da tasavvur ederler. Bu nedenle kutsal sanat, tıpkı gelenek gibi tek kaynaktan doğar. Bu gerçeklik, keyfî olarak cehaletin kaynağı olan 'empirik ben'den değil, gelenekten ve tüm varlıkların 'zâtı' olan yüce varlığın vahyinden neşet eder (Hafız, 2012:216).

Tüm bu yaklaşımlardan hareketle denilebilir ki, kutsal bir sanat eseri ezeli bir durumu ifade eder ve mutlak olanın göstergesidir. Kutsal sanatta, yüce olan deha gizlenmiştir ve bu sanat sembolik arketipler ile yansıtılmıştır. Kutsal sanatı icra eden sanatçı, kendinde bireysel istidadı terbiye eder, bir bütün olarak ise geleneğin yaratıcı işlevini mezceder ve beşeri imkânlarla icra edilemez (Schuon, 2013a: 44). Ekol açısından kutsal sanatın idraki ve icrası için, genel olarak irfâni ve mistik boyutu da içerecek şekilde ontolojik ve metafiziksel bir evrenin arketipsel gerçekliğinin entelektüel bir düzeyde tasavvur edilmesi gerekir (Hafız, 2012:216). Maddî ve manevî olan arasında kanal görevi gören kutsal sanat; belirli bir dinin ruhundan neşet eder. Bununla birlikte ilahi olandan beslenerek ve vahiy ile ilişkili bir şekilde bu

dinin hususiyetleriyle birlikte söz konusu dinin formuyla ilişkili olan sembolizmini yansıtarak icra edilir (Hafız, 2012:214). Dolayısıyla her dinin kendine has bir metafiziksel ve ontolojik arketipi olması nedeniyle, dinlerin sanatsal olarak ifadesi buna uygun bir üslup gerektirmektedir. Bu bakımdan gelenekselci ekol temsilcileri, tek bir dini gelenekten hareketle değil, farklı dinlerin kutsal sanat anlayışlarından yola çıkarak sanat anlayışlarını ortaya koyarlar. Bu minvalde çalışmamızın devamında ekolün sıkça üzerinde durduğu İslam, Hıristiyan ve Hindu kutsal sanat öğretisi, bir takım örnekler ile desteklenerek de ele alınmaya çalışılacaktır.

### **3.1.1. Hindu Kutsal Sanatı**

Gelenekselci ekol temsilcilerinden Coomaraswamy, genel anlamda Hinduizm özel de ise Hindu sanatı alanında çok araştırma yapmış ve eserlerinde bu temayı irdelenmiştir. Frithjof Schuon ve Titus Burckhardt'ın da hindu geleneğinde kutsal sanat doktrinini metafiziksel bağlamda sıkça ele aldıkları göze çarpmaktadır. Guenon düşüncesinde ise, özellikle teolojik ve gnostik değerlendirmelerinde, onun zihin dünyasının oluşumunda derin izler bırakmış olan Hindu öğretisinin ağırlıklı yeri vardır. Fakat Hinduizmi, özgül olarak dini olan hiçbir şeyin bulunmadığı, buna karşın geleneğin tüm dallarının yekvücut ve bölünmez bir bütün oluşturdukları bir inanç geleneği olarak görür (Guenon, 2013: 128).

Coomaraswamy, Asya'da estetik problemlerin sistematik bir şekilde ele alınması ve müzakere edilme usulünün ressamlar ve söylenen sözlerden hareketle bir teoriye veyahut sanata ulaşma gayretinin en çok Hindistan'da gelişme gösterdiğini belirtir. Bu konuda Hindistan'a ayrı bir önem atfetmiştir. Hindu öğretilerinde sanatçı, kendi isteği doğrultusunda yoga gibi ilahi tatbikatlara has muhtelif usullerden yararlanarak eserini icra eder. Zihnini ilahi olana yönlendirerek, teamüli kaideler ve dini metinlerden yararlanır ve meleğin şeklini veya tanrının görüntüsünü zihninden canlandırarak sanatına yansıtır (Coomaraswamy, 1995:9).

Sanatçı aracılığıyla ortaya konulan sanatsal faaliyetler, temsil edilen imgelerin muhtevası ve ilham ediliş kaynağı ilahidir. Onların cennetten meydana geldiği ve oradan yeryüzüne sanatçının ilhamı ile icra edildiği öne sürülür. Bu

durumda dünyada gerçekleştirilen bir sanat eseri, aslında uhrevi âlemdeki melekî sanat eserleri taklit edilerek yapıldığı iddia edilir. Coomaraswamy'e (1995: 11-12) göre, sanatçı bu gerçeği idrak ettiği ölçüde sanatını yapabilir. Çünkü sanat eserleri mutlak zâtın mevcudiyetinin birer parçalarıdır. Aynı şekilde kutsal sanat vasıtasıyla, ibadet eden kişi ahenkli bir şekilde kendisini Allah ile bütünleştirir, birleştirir ve onda özdeşleşir. Bunun yanısıra, Coomaraswamy, Hindu öğretisinde en büyük usta anlamında *Visvakarma*'nın yüce olan hakiki sanatçıya verilen bir isim olduğunu söyler ve bu sanatçının bazen bir eseri yapmak için bir insan suretine girebileceğini ya da rüya aracılığıyla gösterilebileceğini belirtir. Nasr'a (2012: 276) göre ise, "kutsal sanat biçimine sadece tefekkür ve iç temizliğiyle erişilebilir"

Hindu kutsal sanatı, yoganın ve mitolojik dansın duruşlarından ve hareketlerinden kaynaklı olarak kutsalın temsilidir. Hindu öğretisinde, Hindu mimarisinin kutsal metinlerde bir temeli vardır ve bu metinler bu mimarinin yüce olan semavi kökenini anlatır (Schuon, 2014:149). Bununla birlikte sanatın ilahi ve melekî kökeninin açık bir biçimde formüle edildiği hindu geleneğinde her sanat eseri, aslında, *Devas*'ın (tanrının) sanatının taklididir. Buna göre *Devas*, evrensel tinin işlevlerinden, yani tanrının iradesinin değişmez dışavurumlarından başka bir şey olmamıştır (Hafız, 2012:225). Benzer şekilde Nasr'da (2012: 276), Hindu öğretisinde, kutsal sanatın ilk örneklerinin, plastik ve sesli sanatlar dâhil, melekler ya da devalar tarafından yapıldığını belirtir. Hindistan'da sanatçı tarafından taş, bronz, ağaç ve kâğıtla dışa vurulan sanatın kökeni, her zaman, bireyüstü bir durum neticesinde oluşmuştur

Burckhardt'ın da bahsettiği üzere Hindu geleneğinde tapınaklar mükemmel bir kutsal sanat örneğidir. Bu tapınaklar, evrende görünmez olarak mevcut olan ilahi ruhun doğrudan sirayet ettiği mabetler olarak ifade edilmiştir. Hindistan'da birçok tapınak bulunmasının altında yatan sebep, insanların kendisini bu tapınaklar vasıtasıyla ruhsal anlamda belirsizliklerden koruduğunu ve burada Tanrı ile manevi birliktelik kurduğuna inanmalarıdır. Dolayısıyla diğer dini geleneklerin kutsal sanatlarında olduğu gibi Hindu kutsal sanatında da tapınaklar, bizatihi mimari bir sanat eseri olarak kabul görür. Kozmosa ve onun ilk örneklerine uygun olarak inşa edilmiş tapınaklar, inananların dini tecrübelerine etkisi olmakta ve kutsal nitelikleri bulunduğu için özel bir konum işgal etmektedir (Hafız, 2012:226).

Hindu tapınakları, geometrik temalar kullanılarak, metafiziksel/tinsel muhtevasının zenginliği ele alınıp incelenmiştir. Nitekim Burckhardt; Hindu tapınağında tasarımılanan dünyanın tamamlanmışlığının, tapınağın dörtgen formunda sembolize edildiğini düşünmektedir ki, bu form kozmik hareket ile ilerleyen dairesel forma karşılık gelmektedir. Bu yüzden kutsal mimari, ait olduğu gelenek ne olursa olsun, dairenin kareye dönüştürüldüğü ana temanın gelişimi olarak görülmüştür. Burckhardt'ın yer verdiği ifade de, sembolik bir tefekkür olarak oluşturulan tapınaklarda ki daire, ilkenin bölünmemiş birliğini sembolize ederken; kare ilkenin ilk ve değişmez belirlenimine ve evrensel yasaya işaret eder. Bu bakımdan bu kare ve daire arasındaki sembolik ilişki tüm kutsal sanatlarda olduğu gibi Hindu kutsal mimarisinde daha çok hâkimdir (Hafız, 2012:227).

Schuon (2013: 37), kutsal bir mabet ya da tapınağın tasvirini şu şekilde yapar;

Bir mabedin çok biçimli güzelliği, manevi akıntı ya da bereket pınarının billurlaşması gibidir. Bu sertleştirilen, parçalayan ve dağıtan maddenin içine düşmüş ve onu değerli biçimlerin bir gölgesine, yani bizi çevreleyen ve her yönden bize nüfus eden bir tür seyyar semboller sistemine dönüştürmüş görünmez ve semavî bir güç gibidir. Etkisi, bizzat kutsiyetin kendisine benzer; dolaysız ve varoluşaldır; düşüncemizin ötesine geçer ve bizi can damarımızdan yakalar.

Schuon'a (2013: 45) göre, Hindu sanatı, ihtişamlı, duygusal ve ritmiktir; hem engin denizlerin ağır hareketi hem de bakir doğanın coşkusu gibi bir şeyler barındırır; dansla yakından ilgilidir ve sanki Tanrıların kozmik dansından türemiştir. Hindu öğretisinde, kutsal tasvirler, bir temsili mitolojiyi veya mistik boyutuyla metafiziği maddeye ya da sanatsal esere yansıtılır. Hindu ruhunu niteleyen bu tür manevileştirilmiş duyguculuk, insanı bazı zamanlar zühde, bazen de ölüme yakın ve sonsuza açılan bir duygusal hale yönlendirir (Schuon, 2014: 150).

Hint bakış açısına göre, deha, tesadüfi bir tecelli değil, hakikat aleminde gerçekleştirilmiş olan şahsiyetin düzeltilmesi işleminin zaruri bir sonucudur. Her durumda sanat eserlerinden haz almayı sağlayan gerçek sebep, sanatçının ruh halidir. Bu bakımdan sürekli iyi olan ruh hali ile sanatını icra eden sanatçı, estetik deneyime muktedir olur (Coomaraswamy, 1995: 52).



Hint eserlerinde, prensip olarak sanat için zaruri olduğu ileri sürülen ve en çok vurgulanan şey *pramana*<sup>6</sup> olmuştur. Bu *pramana* düşüncesi ile sanat eserinin gerçekleşmesi esnasında teorinin geliştirilerek, düşünce ve fikirleri etkileme gücünü kullanarak, sanat eseri üzerindeki dizaynı geliştirilmesi sağlanır. Yani bu doktrin, içten gelen, doğru ile yanlış, iyi ve kötüyü, güzel ve çirkini tefrik ve tespit etmeye çalışan bir ölçü olarak kabul edilir. Bu sayede içten gelen bir dürtü olduğu için vicdan sahasında, sanat faaliyetine daha iyi, ahlaklı, estetik, güzel ve hakikati tefekkür ettirecek bir işlev atfedilir. Hint kutsal sanatında önemsenen *pramana*, estetik anlamda ifadesini en iyi şekilde ilim ve sanat adamlarında göstermiştir. Bu *pramana* öğretisi, muhtelif eserlere ve ikonların çiziminde halkın zevkine uygun sanat eserlerinin yansıtılmasına ölçü ve düzen sunar. Bu kaide ve ilkelerle yansıtılan sanat eserleri, Hint öğretilerinde sevimli, esrarengiz ve etkili olduğu vurgulanır (Coomaraswamy, 1995: 20-21).

Hindu geleneği içerisinde inşa edilmiş birçok mimari eser (vedik altarının kübik yapısı ve tapınaklar), Hindu mitolojisinde kozmik bir varlık ve evrensel ruhi prensip olarak kabul edilen *Purusha*'nın bedenini temsil eder. *Devas*, dünyanın başlangıcında bu asli varlığı kurban etmek için, her bir organını evrenin değişik yerlerine dağıtmıştır. *Purusha*, burada tezahür ettiği şekliyle ilkedir; bu zuhur etme durumu dünyanın bütünlüğünü içermekte. O, bir yönüyle güneşin dönüşüyle, bir yönüyle, ayın hareketiyle özdeşleştirilir: ancak her şeyden önemlisi evrensel ruh döngüsüyle özdeşleşmesidir ki, bu tüm kozmik döngüyü ifade eder. Vedalar'a göre, *Purusha*, evreninin değişik parçalarını ve yaşayan canlı çeşitlerini oluşturmak için *Devas* tarafından kurban edilmiştir. Ancak bunun yanısıra kurban edilen şey sadece görünen yanıdır; çünkü o özünde parçalanamaz olduğundan ezeli yani ve özü değişmez olarak kalmıştır. Mamafih, *Devas*, ilahi eylemin ve zihnin işlevlerini temsil etmesi için *Purusha*'yı kurban etmektedir, zira çokluk tanrının doğasında olmamıştır, fakat dünyanın doğasında vardır (Burckhardt, akt. Hâfız, 2012: 227).

Hindistan'da, dini açıdan bazı çevrelerce, sanatçının bakış açısından bakıldığında sadece hoşya giden, zevk uyandıran hisler hâsıl etmek üzere icra edilen

---

<sup>6</sup> *Pramana* felsefede uygun bir şekilde yönlendirilmiş kaide, norm gibi düşünce ölçüsüdür. Ahlak biliminde uygun biçimde yönlendirilmiş hareket ölçüsü ve sanatta ise, uygun biçimde tasavvur edilmiş dizaynın sahip olması gereken ölçü anlamlarına gelir. Bkz. A.K. Coomaraswamy, *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, Çev: Nejat Ö., İnsan Yayınları, İstanbul 1995, s. 20.

sanat eserlerinin her çeşidi reddedilmektedir. Edebiyat, müzik, dans ve farklı Hindu sanatlarının her şekilde refah, saadet, sembolik tefekkür, sağlamadığı belirtilir. Sadece anlık memnuniyet sağlayan ve zevk vererek insanı çılgın bir hale getiren sanat eserinin lezzeti ve ehemmiyetinin olmadığı da vurgulanır. Yani menfaatsiz, insanın gözüne, kulağına ve hislerine huzur verici bir kutsal sanat tasavvuru vardır (Coomaraswamy, 1995: 96).

Görüldüğü üzere, metafizik, mistik ve tinsel ilkeler ile kutsal sanat ilişkisi, diğer kutsal sanatlarda olduğu gibi Hint kutsal sanatının muhtevasını oluşturmuştur. Kutsal sanat eseri aracılığıyla, varlığın birliği tinsel ve sembolik olarak dini ayinlerde ikame edilmektedir. Bu yönüyle Hindu tapınağının formu da ilahi normun bir dışavurumu olan evren ile bağlantılı olarak inşa edilmiştir (Hâfız, 2012: 227). Mabotlerin ya da tapınakların ana planı, ilahi olanın dünyadaki mevcudiyetinin bir sembolü olarak inşa edilmiştir. Yani, bir tapınağın inşası bir kozmolojinin dışavurumu şeklinde kendini göstermiştir.

Coomaraswamy, Batı sanatını, sadece anlık heyecan veren bir muhteva taşıdığı için ve maddi hazlara bağılı kalınarak icra edildiği için eleştirmiştir. Ayrıca, Asya sanatının tümünün teorisinde önemli iki unsurun var olduğunu söyler. Birincisi, hikmeti bilinmeyen, sırrı anlaşılmayan bir vecd ve coşku hali olan estetik deneyimdir. İkincisi ise, bu deneyim aracılığıyla ruhun görüntüden kaynaklanan bütün kısıtlamalardan kurtulmasıdır. Nitekim bu sayede sanat eserinin kendisi, ancak belli hedefler ve amaçlar doğrultusunda yapıldığında mevcudiyetini sürdürebilir. Cennet ve dünya, sanattaki teşbih ve benzetme yoluyla bir araya gelir. Bu yönüyle ilahi olan ile dünyevi olan sanat, analogi aracılığıyla bütünleşir. Bu durumda hislerin kolay anlaşılabilir hale gelmeleri sağlanır. Bunların neticesinde sanat eserini gören kişi, kendi içinde imajı bulunan her şeyi, nihai bir mükemmeliyete ulaştırdığını görebilecektir (Coomaraswamy, 1995: 58). Hindu sanatında genel olarak baktığımızda soyut bir sanat tasavvuru yaygındır. Sembolik tasvirler üzerinden sanat somut bir hale dönüştürülür.

### 3.1.2. Hıristiyan Kutsal Sanatı

Hıristiyan kutsal sanatı, diğer kutsal sanat formlarındaki gibi belli başlı bir dinin metafiziksel, tinsel ve mistik karakterini yansıtmıştır. Nitekim Hindu doktrinindeki sembolizm, genel olarak ilahi tezahürü (Devas-Purusha-Mandala-Veda yani tin-madde ve öz-töz arasındaki ilişkinin formunu-ikonayı) ifade ederken, genel manada Hıristiyan öğretilerinde ve tapınlarında Logos'un insani forma inmesi tasavvur edilmektedir (Hâfız, 2012: 228).

Schuon, Rönesans düşüncesinin ürettiği ve sahte olarak tasvir ettiği Hıristiyan sanatını eleştirerek, bu sanatın eskiden doğu kiliselerinde ilhama dayalı ikonların ve sanat eserlerinden farklı bir hal aldığını şu düşünceleriyle bize aktarır;

Rönesans neo-paganizmin peyda ettiği Hıristiyan sanatı, sadece insanı arar ve yine sadece onu idrak eder. Bu sanatın doğuracağı sırlar, yüzeysellik ve kısırlık kargaşası içinde gark olmuş bireyseliğin kaçınılmaz özelliklerinden başka bir şey olamaz; ve her halükarda, bilhassa da cahilane riyakarlığın dolaylı, topluma tafisi zor musibetler yükler. Nihayetinde paganizmin örtük bir hali olan ve biçimsel dilinde hiçbir şekilde düşünsel saflığı ve İncillerin ruhunun gayri maddi güzelliğini aksettirmedeği görülen bu sanattan, başka da ne beklenir. Ki? İnsaf sahibi bir kimse dini resimlerin yarı ayini karakterini ve yine zanaatın geleneksel kavaidini görmezden gelmek suretiyle, tabiatın lâdini ve gösterişli resimlerini ve ahlaksız kimselerce çizilen sevgililerinin portrelerini iman derecesinde yücelten böyle bir sanatı “kutsal” sanat olarak adlandırabilir mi? Eski kilise de ve hatta günümüze kadar inkıta uğramamış olan doğu kiliselerinde ikon ressamı, çalışmalarına başlamadan önce oruç, dua ve birtakım ayinler yoluyla hazırlık yaparlardı; değişmez resim tarzının verdiği ilhama bir de kendi tevazu ve takvalarını katarlardı; ve elbette ki, -en ince ayrıntıların sonsuz bir dizisine karşısında son derece hassas olan- biçim ve renk sembolizmine büyük bir saygı duyarlardı. Yaratıcılık sevincini iddialı yeniliklerde değil de tecelli etmiş prototiplerin sevgi ile yeniden çizimlerinde ararlardı ki bununda sonucu, bireysel dehanın asla ulaşamayacağı böylesi bir manevi ve sanatsal yetkinliktir (Schuon, 2013a: 43)

Rönesans ile birlikte, barok tarzı maneviyattan yoksun, döneminin sahtekârlığını sefil mübalağalarla aktaran, akıl ve ihtişamdan bihaber bir sanat ortaya çıkmıştır. Bunun yanısıra, geç dönem gotik heykeltıraşlığı, akli düsturdan yoksun, kalın kafalı bir burjuva sanatının özelliklerini taşımıştır. Elbette ki bu maneviyatsız, zevksizlik ve yetersizliğin hâkim-i mutlak olduğu anlamına gelmez, bilakis gelenek, işte bu kusurları yok etmek ve mazur görülebilecek şekilde en alt düzeye çekmek için varolmuştur (Schuon, 2013: 44).

Burckhardt, dini inanç ve gelenekler arasında metafiziksel anlamda mutlak hakikatin ve metafiziksel ilkenin aynı olduğunu söyler, bunun yanısıra kutsalın iletilme şekillerinin farklı olduğuna vurgu yapar. Kozmik döngüye yapılan bu referansın özellikle Hıristiyan el sanatlarında ve mimaride hâkim olduğunu düşünmektedir (Hâfız, 2012: 229).

Nasr'ın (2016: 252) ifade ettiği üzere; Avrupa'nın geleneksel Hıristiyan medeniyetinden ayrılması Rönesans ile başlamıştı ve bu kopma ilk tezahürlerini felsefe, teoloji ve toplum yapısından önce sanat alanında göstermişti.

Burckhardt'a göre (2005: 13), "Hıristiyan sanatı, M. S üç yüz yıl boyunca konuları itibarıyla Hıristiyanı olsa bile, üslubu itibarıyla Roma sanatını yansıtır. Nitekim Hıristiyan sanatı, emperyal ortam ve şartlar içinde tipik bir şekilde Greko-Roman sanatına ait bir şeyler barındırırken, Konstantin'e dönemine kadar kendi öz dilini elde etmesi mümkün olmamıştır. Yani Hıristiyan sanatı, Bizans ikonoklazm faaliyetinin sonuna kadar tam anlamıyla kendisi olamamıştır". Burckhardt açısından Hıristiyanlık kendini bu Greko-Roman natüralizm tarafından dayatılmış sahte kalımdan arındırabildiği müddetçe, kendi doğasında mevcut olan ezeli öğeleri yeniden yakalayabilir ve hakiki anlamda kutsal bir sanat olabilir (Hâfız, 2012: 229).

Rönesans öncesi Hıristiyan sanatının ilahi âlemlere sudûr ettiğini ve vahiyden ilham alınarak yapıldığını belirten Nasr'a (2016: 251) göre; "Batıda Hıristiyan sanatı, Rönesans'a kadar ikonik olması yani Hz. İsa'nın ve Hz. Meryem'in veya başka öznelerin ikonları tasvir edilmesi haricinde, birçok açıdan İslami sanatla benzerlik göstermekteydi". Rönesans öncesi Hıristiyan sanatı, bu bağlamda bizzat geleneksel muhteva taşıması sebebiyle belli dini ve ilahi prensiplere dayanarak sanat eserleri icra edilmiştir. Guenon (2004: 81), ortaçağ Hıristiyan uygarlığının ve sanatının kutsal bir yönünün olduğunu ve uygarlık içinde varoluşun en olağan eylemlerinin daima dinsel bir karakter taşıdığını belirtir.

Ortaçağ medeniyetinin manevi ve sanatsal harikaları altın da yüzyıllarca içten içe varlığını devam ettiren antik paganizm Latin Hıristiyanlığı tarafından özüne tam olarak son verilememiştir. Gelenek vasıtasıyla ilk fırsatta gerek entelektüel gerekse tüm diğer alanlarda olduğu gibi sanatsal bağlamda da Hıristiyan öğretisinin olağan ifadeleri devam ettirilmiştir (Schuon, 2013a: 45).

Hristiyan sanatının kendi öğretisel perspektifine bakıldığında, teslis inancı bağlamında bir sanat anlayışı hâkimdir. Bu bakımdan bu sanat doktrini, Oğul'un yani Baba'nın suretinin gizemi üzerine veya insanın Tanrı olabilmesi için Tanrı'nın insan olmasının gizemi üzerine kuruludur. Bu sanatta merkezi unsur resimdir ve genellikle bâkir olan Hz. Meryem ikonu ve portresi üzerinden heykeller ve resimler icra edilmiştir. Kutsal bir sanat olarak sundukları diğer bir portre ise, kutsanmış yüz ikonlarının bir başka ilk örneği olan kutsal kefen ki bu kutsal portrelerin ön örneğidir ve akabinde çarmıh vardır (Schuon, 2014: 150). Kutsal sanat, resim, semboller ile anlatılan metafiziksel ve mistik doktrinler doğrultusunda öncelikli olarak didaktik bir muhteva taşıdığını söyleyen Schuon, ikon aracılığıyla bu dünyadan öteye, ilahi âlemden de bu dünyaya geçiş sağlayan bir işlevinin olduğunu belirtir. Bu yönüyle ikonun doktrinel temeli, onun konusunun ve kökenini yanında, aynı zamanda formel dil ve üslubunu da belirgin hale getirmektedir. Bu sayede resim ya da imaj, yansıttığı aşkın nesnenin yerine geçmeden onun zihni ve duyusal olan arasındaki mesafeye saygı duyar. Hz. İsa'nın tasvirine gösterilen hürmet, Hristiyan ritüeline duyulan ihtiyacın gereği olarak görülür. Bu da Tanrı'nın kendi aşkın özünü sadece İsa'nın bedeninde temsil ettiğini bize gösterir (Hâfız, 2012: 230). Diğer taraftan ikon şematik olarak dizayn edildiğinde, dini konular bağlamında, metafiziksel ve evrensel arka planda her zaman doğrulanmakta ve fenomenal olmayan özüne gönderme yapmaktadır. Bu bakımdan, bâkir olan Hz. Meryem ve kutsal ruh olan Hz. İsa'yı betimleyen, aynı zamanda da metafiziksel olarak temellendirilen sanat eseri olan ikon, daima annenin çocuğunu sardığı imgeler şeklinde yansıtılmıştır. Hristiyan kutsal sanatında tasvir edilen her ikonun ve imgenin derin bir anlam ifade ettiği de belirtilir. Nitekim koyu mavi olarak sembolize edilen bakire, derinlik ve şefkate; kırmızı renk ise Hz. İsa'nın fedakârlığına ve kanına göndermede bulunduğu ifade edilir. Mamafih, Hz. Meryem imajı saflığı içerisinde ruha, çocuk ise kalplerin derinliklerindeki ilahi ışığın tohumuna işaret eder. Hristiyan perspektifinde bu kutsal imgeler metafiziksel anlamda, sonsuz realiteler ve tarihsel hadiselerin formunda tezahür ettirilir ve bu yolla bu realiteler temsile uygun hale getirilmiştir (Burckhardt, akt. Hâfız, 2012: 230-231).

Skolastik dönemde, kilisenin ritüelleri çerçevesinde hareket eden kilise babaları, kutsal mimarinin öncelikle Hz. İsa'nın dünyadaki ilahlığını, görünen ve

görünmeyen varlık tarafından inşa edilen evreni ve son olarak insan ile onun parçalarını temsil ettiğini düşünürler. Bununla birlikte insan-tanrı kutsal yapıda tecessüm etmiştir ve ilahi olan ile insani olan böylece uyuşmuştur. Dolayısıyla yapının geometrik planı, ilahi plan ve doktrini sembolize etmektedir. Özellikle de Ortaçağ mimarisi ve katedralleri söz konusu kozmik ritmi önemli ölçüde yansıtmaktadır (Hâfız, 2012: 229).

Schuon, geleneksel sanatın (burada esasen Hristiyan sanatını kastetmiştir) inkâr edilmesi halinde, bedenleşmiş sözün kurtarıcı güzelliğini ve gerçek Hristiyan sanatında Mesih'ten bir şey ve Hz. Meryem'den bir şeyler olduğunu da bilmemek anlamına geleceğini vurgular. Bu durumda kutsal dışı sanat peyda olur ve tanrılaşmış (tanrı suretine bürünmüş) insanın ruhu yerine, sanatçının ruhu veya sanatçının beşeri modelinin ruhu ortaya çıkar (Schuon, 2014: 153).

Bir kilisenin ya da tapınağın yapımında sanatçı, tin tarafından belirlenen forma uygun bir biçimde evrenin mükemmelliğini, kozmusun ya da ilahi planı yansıtan yapı aracılığıyla taklit ederek sanatını icra eder. Hristiyan kutsal sanatı bu yönüyle, duyu ve idrak alanlarının güçlendirilmesi bakımından ayin ortamı tesis eder. Bu durumda bu sanatın gayesi Hz. İsa'nın kendisi tarafından tesis edilen inayetin araçlarının etkilerini hazırlamaktan ibaret olmuştur (Hafız, 2012: 229).

Schuon'un ifade ettiği üzere, Hristiyan sanatının doğuşunda kutsal, manevi, sembolik ve ruhani bir nitelik arz etmekteydi. Ancak, natüralistik, bireyselci, neo-antik ve duyumsamacı sanatın etkisinde kalan Hristiyan sanatı, kutsal niteliğini yitirmekle beraber, özellikle ilk dönem kilise babaların etkisiyle kutsal sanat anlayışı tapınaklar üzerinden tinsel yasalara uygun bir şekilde tekrar inşa edilmeye başlanmıştır. Ancak hümanizmin ve Modernitenin bireyi öne çıkararak tasavvuru sonucunda Hristiyan kutsal sanatı tinselliğini yitirmişti (Hâfız, 2012: 230).

Kilise kapısının imgesel arka planında ya da ikonografisinde de Burckhardt'ın değindiği anlamda üç boyut mevcuttur. Bunlar, kozmolojik (mimari sanatı ile ilgili), teolojik (imgelerin dini konuları aracılığıyla canlanması) ve metafizik boyut (mistik ifade) olarak sıralamaktadır. Tüm bu varlığın özünde bulunan tinsel çerçevenin meydana geldiği kozmolojik plan üzerinden Hristiyan sembollerinin ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte dinsel ikonografi ve kozmik prototipin uygunluğu

noktasına yapılan vurgu, imgeleri tarihsel ve literal yorumlarından soyutlayarak onları mistik, metafizik ve evrensel hakikate dönüştürür. Buna göre tapınağın ya da kilisenin kapısı Hz. İsa'dan başkası değildir ve tüm kutsal sanatlarda olduğu gibi oyuğun, kozmolojik ve metafiziksel bir arka planı mevcuttur. Bu bakımdan kapı ya da oyuk sembolik olarak öteye açılan bir köprüdür ve kozmolojik araçları olan imgelerdir. Kapının kabartmaları ise göğün kemerlerine ve aşkın olan hakikatlere tekabül etmektedir (Hâfız, 2012: 231). Bu izahlar doğrultusunda ortaya koyduğumuz Hristiyan kutsal sanatı, ağırlıklı olarak ortaçağ dönemi baz alınarak izah edilmiştir. Bu bakımdan kilisenin ve dini temayüllerin baskın olduğu bu süreçte genellikle ikonlar ve imajlar üzerinden sanat icra edilmiştir.

### **3.1.3. İslam Kutsal Sanatı**

İslam'ın din olarak kendisini estetik bağlamda ifade ediş biçimleri içinde en doğrudan olanı, sanat olduğu söylenebilir. Nitekim İslam sanatı, İslam medeniyeti içerisinde estetik bağlamda kendisini dışa yansıttığı önemli bir dildir. Tüm medeniyetlerde olduğu gibi sanatsız bir dinin bir yerde dilsiz kalacağı gerçeği İslam sanatı içinde geçerli olmuştur. Bu anlamda, İslam'ın en açık tezahür biçimi olarak görülebilecek olan İslam sanatının özellikle beceri ile hikmetin birleştiği yerde, İslam'ın ruhu ile özgün bir şekilde irtibat kurmanın doğrudan yollarından biri olduğunu söyleyebiliriz (Koç, 2005: 3). Mülayim'e (2010: 12-18) göre ise, "İslâm sanatı, Müslüman toplumların ortak sanatıdır ve bu sanat, Kur'ân-ı Kerîm, hadisler ve İslâmî ilkelere bağlı, Allah'ın birliğini esas alan, bu birlik düşüncesinin hâkim olduğu bir sanattır".

Titus Burckhardt'ın, *İslam Sanatı: Dil ve Anlam* eserinde, Nasr ise *İslam Sanatı ve Maneviyatı* adlı eserinde, İslam sanatının temel ilkelerini her dönemin şartlarına göre tarihsel arka planda gelişimini genişçe bizlere sunmuşlardır. Coomaraswamy'nin modern Batı'da ilk kez ayrıntılı bir şekilde, Hint kutsal sanatı adına gerçekleştirdiği etkiyi Burckhardt, İslam sanatı açısından başarmış olmanın şeref ve değerine sahiptir (Nasr, 2005: 2).

İslam gibi bir din ya da medeniyetin en açık tezahürü, o medeniyette en deruni olan sanatı kendi tarzında yansıtmasıdır. Sanatın özü güzelliştir ve İslam sanatının güzelliği ise ilahi bir nitelik taşımasıdır. Bunun yanında İslam sanatı Burckhardt'ın (2005: 1) ifade ettiği gibi, ikili bir niteliğe de sahiptir: olgu ve olaylar dünyasında görünüşür; güzel varlıkları ve güzel şeyleri adeta bürüyen bir örtüdür. Bunun yanısıra Allah'ın batınında bizatihi sunulan bir güzelliştir ve bu sanat ilahi âlemden tezahür eden bütün ilahi sıfatlar içinde saf varlığı doğrudan hatırlatan ilahi bir niteliktir

İslam sanatının tarihi üzerine düşündüğümüzde bu sanatın bir gecede, Hz. Muhammedin muazzam fetihleri sonrasında ya da Hz. Peygamberin ölümünden hemen sonra aniden ortaya çıktığı söylenemez. Kendisini ikna ettirici ve kendisini yüzyıllarca koruyup sürdürecektir bir form birliği sergilemesi biraz zaman almıştır. Burckhardt, İslam sanatının aşamalı bir şekilde geliştiğini ve hakiki anlamda İslam dininin gelişip yayılmaya başladığı zamanlar da sanatın yarı göçebe halde ortaya çıktığını söyler. Arap tacirler, Bizans, Sasani ve hatta Hint medeniyetleri ile temas halinde idiler. Çoğu kez bu yolculuklarında hayran kaldıkları sanat eserlerinin ihtiyaçlarını karşılamadığı düşüncesi ile yabancıydılar; yalnız silah, takı ya da mücevherat ve giyim gibi eşyalar ile ilgileniyorlardı. Dolayısıyla Hz. Peygamberin dünyaya gelişi esnasında cahil, ruhi mahrumiyetin olduğu, eski kırsal hayatı muhafaza eden, bir toplum vardı. Hz. Peygamber, o tekdüzeliği içinde uzayıp giden Arabistan toprağını ilahi inayet aracılığıyla bir baştan öbür başa *tevhid*'e, yani ilahi birlik bilincine odaklanmış bir varoluşa yaraşır hale getirdi. Yani elverişsiz Arabistan çevresinin içerisinde İslam sanatı varlık gösterememiştir. Bu sanatın icra edilmesini gerekli kılan ve bunun meydana gelmesini mümkün kılan şey, yeni fethedilen topraklarda yerleşik toplumların sanat tecrübesiyle karşılaşması gerektiğidir. Ama yerleşimin durağan hale gelmesi ile birlikte sanat da durağan ve sıradanlığından sıyrılıp, özellikle Emeviler döneminin sonlarına doğru, gerçek bir mesele haline gelmeye başlamıştır<sup>7</sup> (Burckhardt, 2005: 9-10).

---

<sup>7</sup> Burckhardt, Emeviler döneminin sanatsal gelişimini ortaya koyarken açık bir şekilde bu dönemde dindışı ve dünyevi bir sanat icra edildiğini ifade eder. Emeviler, bu dünyevi sanatını, İslam sanatının bu dönemde hala oluşum süreci içinde bulunması ve yöneticilerin seleflerinden hiç de geri kalmayan bir gösteriş sergilemeye düşkünlükleri olgusuyla izah edilmiştir. Emevi hükümdarlarının ikamet ettikleri hanelerini süsleyen sanat eserleri, Helenistik tarzda resimler, Sasani ve Kıpti heykeller ve Roma mozaikleri gibi eklektik bir nitelik taşıyor ve Hz. Peygamber'in ashabının ölçü ve örneğiyle değerlendirmeksizin gerçek bir paganizm örneği taşımıştır. Bu



Grabar (1998: 196), aynı şekilde erken İslam sanatının oluşumunu, sürecin belli aşamalardan geçerek, fethedilen toplumların her bir yanından formların derlenmesi ve bu birikimin yeni bir dağılımı, formlarla bağlantılı anlamların bilinçli olarak ayıklanması ve sayıca az da olsa, yeni İslam sanatına özgü bazı yeni formların oluşturulması olarak değerlendirir.

Mamafih, fethedilen bölgelerde, Bizans kiliselerinin varlığı ve Greko-Roman medeniyetinin sanatının kalıntıları, İslam'ın zaferine gölge düşürüyordu. İslam sanatı kendisini husule getirecek sosyolojik ve psikolojik bir ortamı vardı ki gelişim ve zafer ile sonuçlanacak bir sanat icra edilmesi gerekliliği ile İslam sanatı gelişim göstermeye başlamıştır. Fakat bu siyasi, sosyolojik ve psikolojik muhteva İslam sanatının hakiki kaynağı ve kökeni ile karıştırılmamalıdır. Böyle bir sanatın varolması Burckhardt'ın teşbihi ile tam olgunlaşmış bir eriğin birden kristalleşmesini anımsatır ki bu durumda olayın sadece ani oluşunun yanında aynı zamanda sonuç olarak meydana gelen formların düzenliliğini de akla getirir. Esasen gerçekte, tam doymuşluk hali gelenekte mündemiç bulunan yaratıcı imkândan başka bir şey değildir (Burckhardt, 2005: 10-11).

Oleg Grabar, İslam sanatı/estetiği şeklindeki ifadelerle ihtiyatla yaklaşılması gerektiğini ifade eder. Grabar (1998: 22), *İslam Sanatının Oluşumu* adlı eserinde bu durumdan şu şekilde bahseder;

“İslam sanatı diye bir şey varsa, bu ancak, etnik ve coğrafi gelenekleri zorla egemenliği altına alıp onları dönüştüren ya da sanatsal davranışların ve anlatımların yerel kipleriyle panislamik kipleri arasında kendine özgü bir ortakyaşarlık yaratan bir sanat türü olabilir. Her iki durumda da ‘İslam’ nitelemesi ancak ‘Gotik’, ‘Barok’ ya da benzeri terimlerle karşılaştırılabilir ve yerel gelenekleri uzun tarihleri içinde başarılı denilebilecek bir kültürel anı gösterir. Bunu özel bir üst katmana, yerel enerji ve gelenekleri zaman zaman geçici ve üstünkörü, zaman zaman kalıcı bir biçimde değiştiren, çarpıtıcı bir prizmaya benzetebiliriz. Öyleyse sanat tarihçisinin sorunu, Gotik mimarlığı ya da Barok resim üzerine yapılan çalışmalarda olduğu gibi, belirli bir anda neyin yerli, neyin İslam’a özgü olduğunu bulup çıkarmak ve bu iki kesit arasında bir tür denge oluşturmaya çalışmaktır.”

Grabar (1998: 23), bu bakımdan İslam teriminden tam anlamıyla ne anlaşıldığının belirsiz olduğunu, bu terimin sanatsal yaratımların ve maddi kültürün genel sınıflandırmasında kullanılan, etnik, kültürel, zamansal, coğrafi, dinsel gibi alışılmış kategorilere ilişkin olmakla birlikte tam olarak hiçbirini karşılamadığını

---

açıklamanın genişçe yorumu için, Bkz. Titus Burckhardt, *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, Çev: Turan K. Klasik Yayınları, İstanbul 2005, s. 17-18.

iddia etmektedir. İslam terimini, bir sıfat olarak kendisi dışındaki kullanımlarının sorunlu olduğunu savunmaktadır. İslam sanatının oluşum süreci olarak ise, M. S. 622 yılını söz konusu oluşumun mutlak tarihi olarak tespit eder ve bu süreci siyasi olduğunu savunur. Bunun dışında İslam sanatının tanımlamasının yapılabilmesi için, onun “idealize edilmiş bir formlar” dizisine sahip olup olmadığını araştırılması gerekir. Bu açıklamalardan hareketle Grabar, İslam sanatının ortaya çıkaran sebeplerin sanatsal ve estetik değil, siyasi ve dini olduğunu belirterek ‘İslam estetiğinin olmadığını iddia etmektedir.

Gelenekselci ekol ise, İslam kutsal sanatının metafiziksel ve inanç boyutunun olduğunu ileri sürer. Onlara göre asırlar boyunca, Allah’ı hatırlatacak muhtevada olan İslam sanatı, Müslümanlara mutlak ve güzel olan Allah’tan gelen güzellikleri görebilecekleri ve tefekkür edebilecekleri bir zemin sağlamıştır. İslam kutsal sanatı, Kur’an’ın ve İslami vahyin hem ruhuyla hem de biçimiyle doğrudan irtibatlı olmuştur. Bu sanat, ilahi ehadiyeti yansıtmayı gaye edindiği için ulûhiyetin temsili ve şekli formları kullanılmaz. İslam sanatı, dünyanın kırılğan yapısını ve ahiretin bâki olduğunu bizlere hatırlatır ve bu sanat, insanın günlük faaliyetleri ile ilişkilidir ve hayatın içerisinde hep vardır (Nasr, 2016a: 128).

Schuon’a (2014: 154) göre, “İslam sanatının kökeni, vahyedilmiş kutsal kitabın hissi şeklinden, yani Kur’an Kerim ayetlerinin iç içe geçmiş harflerinden ve tasvir yasaklarından<sup>8</sup> türemiştir. İslam sanatındaki bu sınırlama şer-i kurallardan kaynaklıdır. Zira bu sınırlandırmaya, bitki tasvirleri yapmaya izin vardır ve buda arabesklerin, geometrik ve bitkisel süsleme motiflerinin merkezi önemini açıklamaktadır”. İslam dini açısından her şey yüce olan, hakikatin ışığında meydana gelmiştir. Hristiyanlıktaki gibi bu dünya ile öte arasında ayırım yapılmamasının sebebi de, bu metafizik hakikatin ötesi ve burası arasında mutlak bir ayırım yapmaması, bilakis her şeyin tek bir ezeli ve ebedi olan metafizik ilkedden husule geldiği idrakına sahip olmasıdır. Dolayısıyla insanın doğasına ait olan her şey bu

---

<sup>8</sup> Burckhardt, bu imgelere ilişkin yasağı iki şekilde ele alır. İlk genel olarak İslami açıdan Allah’ın doğası, sözcüklerle bile olsa her tür tanımın ötesinde olduğundan, Allah’ın ne şekilde olursa olsun görsel temsili ile ilgili Kur’an’da putperestliğin yasaklanması vardır. İkinci olarak canlı varlıkların biçimini, özellikle de insanın biçimini taklit ederek yaratmanın eserini taklit etme isteğini saygısızlık, hatta kafir olarak değerlendiren Hz. Peygamber’in hadisleri vardır. Bu yüzden hiçbir cami ve sanat eseri insan merkezli imgelerle süslenmez. Bu açıklamanın genişçe izahı için, Bkz. Titus Burckhardt, *Akılın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, Çev: Volkan E. İnsan Yayınları, İstanbul 1994, s. 241.

hakikatte mevcuttur ve bu dünya Allah'ta görülebilir. Tevhit ilkesiyle ilkelerini beyan eden İslam, bu ilkeyi kutsal sanatına da aktarmıştır (Hâfız, 2012: 231). Hem zaman hem de mekân olarak İslam kutsal sanatının bu birliği inkar edilemez bir durumdur. Burckhardt'a (1994: 239) göre, İslam sanatının eseri, ister Kordoba'da bir cami, Semerkant'ta bir medrese, Mağrip'te bir evliya mezarı olsun, isterse de Çin Türkistan'ında türbe olsun, hepsinden aynı ışık saçılmaktadır. Ancak bu birlik sadece dini duygulara atfedilemez. Bunun yanısıra bu sanatta, düşünceyi ve muhakemeyi çok daha kapsamlı ve zaman ötesi gerçeklerin sezgisini gerektiren hikmet boyutunun varlığı, tevhidin birliğini anlamlı hale getirmiştir.

İslam sanatının kökeni ve İslam'ın inanç dünyasıyla alakası bir takım Müslüman gruplar tarafından eleştirilmiş, kimilerince de bu sanat, İslam'ın özünde varlık kazanan ve İslam dininin öğretilerinde, İslam vahyiyle doğrudan ilişkili olmuştur. Din-sanat ilişkisinin yersiz bir tabir olduğunu belirten ve İslam'da din ile sanatın ilişkisini beyan eden Koç'a (2015: 15) göre, İslam sanatı, İslam dininin varlığından itibaren muazzam bir denge içinde olmuştur. Din, İslam sanatı için tükenmez bir ilham kaynağı olmuş ve sanat hiçbir zaman dini kullanmak gibi bir cürete kapılmamıştır. Yani sanat, sanat olarak yerini korumuş, asla dinin yerini almaya veya karşısına muhalif olmaya kalkışmamıştır. Nasr (1992: 12), İslam sanatı ve İslam vahyi arasındaki nedensel ilişkiyi açıklarken, bu sanat ve İslami ibadet arasındaki, Kur'an da emredildiği biçimiyle Allah'ı tefekkür etme ve İslami ibadetin nihai amacı olan Allah'ın anılması (zikrullah) mahiyetinde olduğunu belirtir. Bu tefekkür durumu ile Müslüman bireylerin ve genelde toplumun hayatında hem plastik hem de sesle ilgili bir doğaya sahip olan İslam sanatının oynadığı rol arasındaki durumu ahenkli bir şekilde olduğunu ifade eder.

İslam, ilahi kanun (şeriat), manevi yol (tarikât) ve hem şeriatın hem de tarikâtın kökeni olan hakikat gibi kaidelerden oluşmaktadır. İslam dini bu bağlamda değerlendirildiği zaman görülür ki, İslam sanatının kökeni, muamelat düzeyindeki şeriattan tecessüm etmemiştir. Nitekim şeriat, İslam sanatı için ortam oluşturmasa da bazı sanatları teşvik ederken bazılarını sınır koyar. Ancak şeriat, temel olarak Müslümanların yaşantısını ve nasıl davranmaları gerektiğini içeren emirleri içerisinde barındırır. Mamafih, şeriat genel olarak toplumsal arkaplanı sağlamanın yanında, şeriatın sanattaki rolü, sanatçının ruhunu Kur'an ve peygamberi hadis ve

sünnetten çıkarsanan belirli tavır ve değerler ile şekillendirmektir. Bu bakımdan İslam sanatının kökenine bakıldığında dönülmesi gereken yer, İslam'da, tarihin ihtiva ettiği ve hakikatin aydınlattığı batınî boyuttur. Her durumda çağlar boyunca İslam sanatının içselliği öne çıkardığı için İslam maneviyatına ayrılmaz bir biçimde bağlıdır<sup>9</sup> (Nasr, 2012: 13-14).

Nasr (2016: 128) , İslam sanatının, İslam'ın Allah'a götüren ruhi ve uhrevi köklerini doğrudan aksettiren formlarını yansıttığını belirtir. Bunun yanısıra İslam sanatı, hem ruhi hem de şekil olarak İslami vahiyden ilham alır. Kur'an'ın mahiyetinin araştırılması, onun musikisi, sesleri, harfleri ve Müslümanların ruhu üzerindeki hipnotize edici gücü ve Peygamberin hayatının ve onun hadislerinde kendini aksettiren ruh güzelliğinin derinliğine bakıldığında İslam kutsal sanatının kökeninin batınî ve mutlak kaynaklara sahip olduğu görülebilir.

Nasr'ın (1992: 15) ifade ettiği anlamda İslam kutsal sanatının iki kaynağı vardır: kozmosun ana hakikatleri de olan Kur'an'ın batınî hakikatleri ve Muhammedi bereketten akan Peygamberî özün manevi hakikati. Muhammedi bereket hala akmaya devam ediyorsa, kutsal İslam sanatını mümkün kılan yaratıcı eylemin kökeni de, orada kendisini göstermiştir. Çünkü form, zaman ve mekân dünyasında Kur'an'ın, batınî boyutunda barındırdığı hakikati billurlaştırmanın mümkün olması, bu sanatın aracı olması sayesinde.

Nasr (1992: 14), Müslüman toplumların icra ettiği bütün sanat eserlerinin İslam sanatı içerisinde değerlendirmeyi uygun bulmaz. İslam'ın kutsal sanatı ile geleneksel İslam sanatı arasında ayırım yapılması gerektiğine inanmaktadır. Bu duruma binaen kutsal sanat; hat, cami mimarisi ve Kur'an tilaveti gibi sanatları barındırarak, dinin ve manevi hayatın merkezi pratikleri ile doğrudan ilişki içerisinde olmuştur. Bunun yanısıra geleneksel sanat, dolaylı bir şekilde görsel ve işitsel bağlamda İslam vahyini ve ilkelerini yansıtır. Bu anlamda geleneksel sanatın kalbinde yatan kutsal sanatın kutsal bir fonksiyonu vardır; din gibi gerçeklik taşır ve mevcuttur. Fakat bu durum, tam olarak kutsallık taşımayan, yani doğrudan ibadet,

---

<sup>9</sup> Nasr, bir başka eserinde bu durumu şöyle izah eder. "İslamî sanatın öneminin en derin açıklaması, Celaleddin Rumî'nin *Mesnevi*'si gibi bir çalışma kitabında bulunur; fıkıh ve kelam kitaplarında bulunmaz. Çok önemli olan fıkıh ve kelam kitapları insanı Tanrı'ya götüren sanatın özünün bir parçası yapılmasının prensiplerinden ziyade, insanın amelleri ve inançlarıyla ilgilidirler. Bu sanatları ilgilendiren "okkult" mahiyeti taşıyan eserler vardır ve bunlar ancak ezoterizmin ışığında anlaşılabilir". Bkz. Seyyid Hüseyin Nasr, *Bilgi ve Kutsal*, Çev: Yusuf Y. İz Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 280.

toplumsal ve bireysel durumlarla ilgili olmayan ama yine de geleneksel prensip ve beklentilere göre icra edilmiş olan geleneksel sanat için geçerli olmamıştır. Başka bir şekilde ifade edilecek olursa, her kutsal sanat geleneksel sanattır, ancak her geleneksel sanat kutsal sanat işlevini ve kriterini taşımaz (Nasr, 2012: 265).

İslam kutsal sanatları açısından belirleyici olan, Müslümanlar tarafından icra edilmesi yanısıra, aynı zamanda şeriat ve tarikatta olduğu gibi İslam vahyinden tecessüm etmesidir. Yalnızca evrensel olanı icra eden, evrensel bir yönelişin ve evrensel ilkelere bağlılığın ürünü olan İslam sanatı, doğrudan İslam maneviyatının bir meyvesi ve tevhidin kesret âlemindeki tezahürünün bir sonucudur. (Nasr, 1992: 15, Tak, 2013: 92). Bu bakımdan İslam dininin ihsan boyutu olarak da belirtilen İslam sanatı, metafizikle ilgisini asla koparmayan, modern sanattan farklı olarak, estetiği ruha işleyen, mana ile suretin mükemmel bir uyumuna yaslanan bir nitelik sergilemiştir (Koç, 2015: 16).

Burckhardt, ilahi âlemden olanın empirik dünyaya aktarımındaki hatanın başlıca kaynağının aldatici imgelem olduğunu belirtir. Bu doğrultuda bir Müslüman, figürlerin olduğu bir sanatta söz konusu bu hatanın aldatici tezahürünü görmektedir, onun gözünde imge, bir realite düzeninin bir diğer realiteye yansımından ibarettir. Söz konusu hataya karşı en etkili korunma biçimi ise, her şeyi ihtişamlı bir şekilde olması gereken yere koyan *hikmet* olarak tasavvur edilmiştir. Bu hikmet perspektifi ile bakıldığında sanat, varoluş düzleminin akledilebilir ve tefekkür edilebilir hale dönüşür (Hâfız, 2012: 233). Gelenekselci ekol, bu hikmetten hareketle birliğe yönelik manevi amacın, İslam kutsal sanatında tezahür ettiğini ve İslam kutsal sanatının ortağı olmayan, her türlü bireyselci karmaşıkları *apriori* olarak fesheden ve sadece tek bir merkeze sahip olan şekilde tanıtmaktadır. Nasr'a (1992: 17) göre, bizzat manevi bir doğaya sahip olan İslam sanatı, büyük ustaları tarafından bu hikmet ve bilgelik boyutuyla icra edilir. İslam geleneğinde, zihni kabiliyet ile maneviyat, aynı hakikatin veçheleri olarak birbirinden ayrılmaz olduğu için İslam kutsal sanatının dayandığı hikmet, bizzat İslam maneviyatının makul boyutu olmuştur.

İslam kutsal sanatı bu açıklamalara bakıldığında soyut bir nitelik kazanır. Nitekim Schuon'a (2013: 45) göre, İslam sanatı soyuttur, fakat bunun yanısıra aynı zamanda şiirsel ve zariftir; itidal ve ihtişamlı örülmüştür. Burckhardt (2005: 29) ise,

bu soyutluğun beşeri ve rasyonalistik bir süreç ile değil, bilakis özgün anlamında tefekkür etmenin meyvesi ya da ruhani âleme ilişkin adeta büyüleyen metafiziksel bir âlemden yansıdığını ve ilahi varlığın bir kanıtı olduğunu belirtir.

Sonuç olarak gelenekselcilere göre, İslam kutsal sanatı, vahid olan yüce yaratıcının tefekkür edilmesi, hatırlanması için aracı olma işlevinin yanında, mutlak olarak Allah'tan gelen, insanüstü bir ilhamdan ve hikmetten neşet eder (Nasr, 1992: 20). İslam sanatının ana hatları Kur'an'ın, yani Allah'ın kelamının formun da belirginlik kazanmıştır. Nitekim Kur'an tilaveti ses sanatlarının doğmasına yol açmış, Kur'an'ın istinsahı (yazarak kopya etmek) kelim sanatlarının ortaya çıkmasına sebep olmuş ve Kur'an'ı somutlaştırmak da ayinsel çevre sanatlarının doğmasına vesile olmuştur. Bu bakımdan daha açık belirtmek gerekirse, İslam'da üç ana sanat, ritmik tilavet ve şiir, hat sanatı ve mimari olmuştur (Chittick ve Murata, 2015: 413).

İslam kutsal sanatının epistemolojik gayesi, görünenin arkasındaki görünmeyene ulaşmak, pratikteki gayesi ise, dünyayı ve hayatın her alanını her mekânı ve her türlü nesneyi, doğayı, sürekli olarak güzelleştirmektir (Koç, 2015: 19). Olguların afakî boyutuna odaklanan temaşa tecrübesi, onların hakikatle ilişkisini yakalayarak, sanatsal etkinliğe dönüştürür. Bu bakımdan İslam kutsal sanatı özü itibariyle, “mananın surete bürünmesinden” ibarettir. Bundan dolayı tevhit ve tenzihin gözetilmesi ve hissettirilmesi için soyuta yönelmiştir (Koç, 2015: 20-22).

İslam kutsal sanatı, varlığı bir bütün olarak kavrama çabasıdadır ve dikkate değer bir birlik göstererek, bu birliği dini bir inançtan ve değişmeyen bir yaşam tarzından alır (Germain, 1998: 232). İslam kutsal sanatı, duyular üstü aşkınlık anlayışına sahip olmakla birlikte hakikatin hissettirilmesi işlevini de üstlenmiştir. Bu sayede İslam sanatının özüne ne kadar nüfuz edilirse, bu sanat ile İslam maneviyatı arasındaki derin ilişkinin farkına o kadar fazla varılır. İster cami isterse de saray tarafından himaye edilsin, ister din âlimleri ve krallar, tüccarlar isterse de köylüler tarafından kullanılсын, geleneksel ve kutsal olan İslam sanatı mutlak olarak Muhammedi bereketten ve Kur'an'ın batınî boyutlarında yatan hikmet ve ihsan yardımıyla neşet eden bir ilham tarafından oluşturulmuştur (Nasr, 1992: 23). Dolayısıyla bu açıklamalarda görüldüğü üzere yukarıda zikrettiğimiz İslam, Hindu

ve Hristiyan kutsal sanatının metafiziksel anlamından husule gelen ve sembolik olarak ilahi âlemden yansıyan, mistik ve tinsel bir arketipe sahip bir sanat tasavvuru gelenekselciler tarafından ortaya konulmuştur. Bu bakımdan çalışmamızın bundan sonraki kısmında bu kutsal sanat öğretilerinin, pratikteki boyutuyla mimari, heykel, resim, şiir, müzik, dans, musiki, hüsnu hat gibi plastik ve fonetik bağlamda adlandırılan bu örnekler üzerinden ekolün sanat eserlerine biçtiği manevi arkaplanı izah etmeye çalışacağız.

### 3.2. SANAT DALLARI VE SEMBOLİK TEFEKKÜR

Geleneğin hâkim olduğu her medeniyetin sanat icra etmede yerel kaideler taşıdığı ve coğrafi, ekonomik, psikolojik ve toplumsal koşullara göre farklılık gösterdiğini söylemek mümkündür. Nitekim gelenekselci ekol, vurguladığı metafiziksel durum ile aslında her sanat eserinin mutlak hakikat olan aşkın bir birliğin sembolik ifadesi olduğunu bize göstermiştir.

Gelenekselci ekole göre, sanatların her birinin bir tür sembolik dil oluşturması gerekir. Bu sembolik dil, biçimler vasıtasıyla belli hakikatlerin ifadesi için kullanılmıştır. Bu biçimler Guenon’unda (2014: 65) belirttiği üzere, bir kısım sanat dalları için görsel türden, diğer bir kısmı içinde işitsel veya sesli türdendir. Bu noktadan hareketle Guenon, bu sanatları ‘plastik sanatlar’ ve ‘fonetik sanatlar’ olarak da bölümlendirmenin adetten olduğunu söyler. Bu ayrımın asıl itibariyle yerleşik bir toplum ile göçebe bir halkın gelenekleri arasında var olan farklılığa işaret ettiğini ve aynı zamanda bu ayrım ile aynı sembolik formlar kategorisi üzerine inşa edilen iki tür karşılıklı ayın arasındaki ayrım gibi olduğunu beyan etmiştir. Ayrıca hangi türden olursa olsun, sanatların bir medeniyette bariz biçimde geleneksel muhteva taşıması gerektiği düşüncesi hâkimdir

Sanat eserleri, sadece bir ihtiyaca ve işlevselliğe binaen oluşturulmamıştır. Bunun yanısıra, caminin soğuk ya da sıcaktan koruduğu bir vakıa olmakla beraber kubbe, mihrap, minber, revak, mukarnas gibi her bir unsurun haddi zatında muhteşem bir sembolizmi içerdiği ifade edilmiştir. Bir camideki minber, yüksekliği ve hakikat alanı olması bakımından minarenin bir uzantısı işlevinin yanısıra,

minberde verilen vaaz da Kur'an ve hadislerden meydana gelen doktrin terki bidir. Zahiri gözle bakıldığında, taş, toprak bileşimi olarak görünen ihtişamlı eserler, sayısız manevi işlevi yerine getiren sembolik tefekkür aracıdır (Koltaş, 2015: 519).

Gelenekselci ekolün temsilcilerinin üzerinde ehemmiyetle durdukları hususlardan biri sembolizm meselesi olduğunu belirtmek gerekir. Sanat açısından sembolizme bu kadar değer atfetmelerinin temelinde, sembolizmi kutsal sanatın özü olarak görmeleri yatar. Ekolün tüm üyeleri, doğal bir şekilde, hat, mimari, müzik, resim ve heykel gibi farklı sanat eserlerini bu sembolizmin sahip olduğu önemi ortaya koymak için irdelemiştir. Fakat bu, tefekkür boyutunun yanısıra pratik işlevselliği ve toplumsal ihtiyaçlarla ilişkisi de ele alınmıştır (Tak, 2013: 101).

Nasr, birçok sanat eserinin ebedi olana ulaştırılan bir vasıta olduğunu şu şekilde ifade eder;

Mimari veya resim olsun, şiir veya müzik olsun kutsal sanat eserleri zamansal varoluşun perdelerini delerek başka bir varoluş sahilinden yani ebedi nizamdan parlayan bir gerçeklik ile yüz yüze gelir. Madras yakınındaki Himpi tapınağının önünde veya İsfahan Camii'nin içinde veya Chartres Katedrali'nin kapıları önünde duran bir kişi sadece Hindistan'da, İran'da veya Fransa'da bulunmamakta, aynı zamanda kâinatın merkezinde de bulunmaktadır. Bu kişi, söz konusu kutsal sanat formlarıyla zamanın ötesinde olan ve tabii ebedi olandan başka bir şey olmayan merkeze dâhil olmuştur. Bunun gibi, on birinci veya on ikinci yüzyıla ait bir Japon budist heykeli, geleneksel bir Tibet t'hanka'sı bir Sung manzara resmi, Doğu Hristiyan kilisesinde bir aziz resmi ya da tezhipli bir memlûk Kur'an Mushaf'ı, hep kendi dinlerinin hayatlarından önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca bu eserler, bu değişim, oluşum ve ölüm dünyasına ait olmayan bir gerçekliğin mevcudiyetine işaret ederler. Bunlar, insana dünya seyahatında kuşatan ve zaman ve mekân dünyasında bir mucize eserleri olarak bulunmalarına rağmen aslında ebedi olana aittirler (Nasr, 2016: 56).

Gelenekselci ekol, sanat dallarını ortaya koyarken sembolizmle putperestlik arasında ortaya çıkabilecek bağlantıya karşı ihtiyatlı bir tutum sergilemişlerdir. Sembolizmde tanrı biçimciliğinin ve insan merkezli tasvirler inançsal bağlamda karışıklığa sebebiyet verebileceği için bu sınırın gözetilmesine dikkat etmektedirler. Gelenekselci ekole göre sanat dalları, her geleneğin içerisinde farklılık gösterir. Bu sanat dallarını Hindu, Hristiyan ve özellikle ekolünde dini bağlılığı bağlamında değerlendireceğimiz İslam sanatının içerisinde yer alan sanat dalları tefekkür penceresinden bakılıp, mana boyutunda ele alınacaktır.



### 3.2.1. Plastik Sanatlar

Tüm ilkel ve sahih dinlerde sanat unsuru yer alır, bu olmaksızın hepsi de estetik boyutlarından ve güzelliklerini yansıtmaktan yoksun olurlar. Avrupa'daki bazı katedrallerin ve İslam âlemindeki cami gibi büyük mimari eserlerin veya Budist ve Hindu sanat eserlerinin akıldan çıkmayan güzellikleri, tüm bunlar belli bir dinle bu dünyayı tanıştıran vahyin ilk örneklerinden meydana gelmiştir. Bu muhtelif dinlerde karşılaştığımız sanat dalları, bu dinlerin öğretisi ve pratiklerinin hem göze hem de kulağa hitap eden estetik muhtevasını yansıtmıştır (Danner, 1995: 28).

Coomaraswamy'e (1995: 37) göre plastik sanatlar, (heykeltıraşlık, resim, çömlekçilik, mimari, cami, gibi) maddenin yoğrulup işlenilerek istenilen şekle sokulması ile elde edilir. Nasr'a (1992: 223) göre ise, İslam sanatı ve maneviyatı arasındaki uyumlu ilişki, aynı zaman da mimari, resim, vazolar üzerindeki dekorasyon, tezhip, hat ve alçı duvarlara kadar uzanan plastik sanatlarda da gözlemlenebilir. Bununla birlikte kutsal mimari ve hat sanatı, toplumun geneline ulaşır ve bu hat sanatını temsil eden kufi yazısı gibi genel olarak dinsel faaliyetlerin merkezi olan camilerden neşet ettiği de söylenir (Nasr, 1992: 22).

Gelenekselci ekolün plastik sanatlar arasında genellikle zikrettiği sanat eserleri, kutsal hat sanatı, mimari ve şehir, resim, minyatür, tezhip, tiyatro, dans, heykel, edebiyat, giyim, halı sanatı gibi faaliyetlerdir. Nasr'ın (2016: 134) ifade ettiği üzere, İslam medeniyetinde ve diğer medeniyetlerde önemli bir konumda bulunan plastik ya da görsel sanatlara bakıldığında bunlar arasında dini karakteri itibarıyla bir hiyerarşi bulunur. Nasıl ki işitsel (fonetik) sanatlar arasında en kıymetlisi Kur'an tilaveti ise, plastik sanatlar arasında en yüksek makamda hat ve mimari vardır.

#### 3.2.1.1 Hat ve Mimari

Hat ve mimari, birisi Kur'an şeklindeki Allah kelamının yazılması ile diğeri Allah kelamının yankılandığı, ibadetlerin yapıldığı ve diğer İslam mimarilerinin de uzantısı olan camilerin yapılmasıyla ilişkilidir. İslam'da dini hayatın merkezinde bulunup Allah kelamını topluma yansıtan bu sanatlar büyük ehemmiyete sahiptir. İslam dininin tecessüm etmesi ve Kur'an kutsal metninin nüzulünden sonra etkin bir şekilde icra edilen hat sanatı, İslam'a mahsus bir sanattır. Bu sanat, ilk başta kûfi

olmak üzere, süreç içerisinde naskî, sülüs, muhakkik, reyhani ve nastalîk gibi çeşitleri gelişmiştir. Mamafih, Kur'an'ı Kerim metninin yazılması ile ortaya çıkan hat sanatı, zamanla kitap yazımına, günlük eşyaların, evlerin ve camilerin tezyinine kadar gelişerek, Allah kelamının varlığını ve İslam dininin öğretilerini hatırlatma işlevi görmüştür (Nasr, 2016a: 134).

Çetin'e (1995: 2) göre, "hat sanatı, İslam medeniyeti çerçevesinde Arap yazısına bağlı olarak doğmuş ve gelişmiş güzel sanatlardan birisidir. Arap yazısı daha çok İslam'ın tecessüm etmesi ile hızlı bir şekilde inkişaf devresine girmiş ve hicretî takip eden iki asır içerisinde bir taraftan bağlı bulunduğu Arap dilini ifade edebilen bir yazı sistemi, diğer taraftan hala canlılığını muhafaza eden bir sanat şubesinin ana unsurunu oluşturur."

Nasr'a (1992: 29) göre, "levh-i mahfuz üzerine Allah'ın kelamının dünyevi düzeyde yansıtan hat sanatı, plastik sanatın kökenidir. Kur'an hat sanatı, hem İslam vahyinden neşet eder ve hem de İslam halklarının ruhunun ilahi mesajı verdiği cevabı yansıtır".

Burckhardt ise, hat sanatını Arapça yazı sanatı olarak tanımlar ve bu sanatı İslami plastik sanatlar içerisinde en çok Arap milletiyle özdeş olan sanat olarak görür. Bununla birlikte, hat sanatı, yine de tüm İslam âlemine aittir ve Kur'an'ın vahiy eseri olan sözlerine görünür bir şekil vermesinden dolayı, sanatların en şerefli olanı olarak telakki edilir. Bunun yanısıra hüsnühat, padişahların, hanım sultanların güzel yazı ile kutsal metni yazmaya çalıştıkları ve tüm Müslümanlarca en geniş şekilde paylaşılan bir sanat olarak ifade edilir (Burckhardt, 2005: 57). Kur'an'a duyulan hürmetin neticesinde hüsn-i hattın Müslümanların hayatına inkişaf ettiğini ve iyi hissettirecek bir mahiyete sahip olduğunu belirten, Koç'a (2015: 154) göre ise, İslam sanatları içerisinde hüsn-i hatta önem verilmesinin sebebi, bu sanatın hem Allah'ın ifade ve temsil edilemezliğini hissettirmesi, hem de kelamının görsel düzeyde algılanmasına aracı olmasıdır. Zira yazı, ilahi kelamı göze hitap eden bir somutlaştırma işlevi görür.

İslam hat sanatı, İslam vahyinde bulunan manevi realitenin billurlaşmasının görsel tezahürüdür. Bu hat sanatı, bu somut dünyada Allah'ın kelamı için harici bir elbisedir. Fakat bu sanat Nasr'ın (1992: 30) ifadesiyle, ruhun özünde kalır, çünkü

hat sanatı ruhun geometrisi olmuştur. Kur'an harfleri, kelimeleri ve ayetleri, yalnızca yazılı bir dilin basitçe öğeleri değil, aynı zamanda hat sanatının biçimsel durumu için fiziksel ve görsel araçlardır. Bu harfler yoluyla insan Tevhidin sancağına yönelir ve her Müslümanın kendi manevi kişiliğine görmesine vesile olur ki bu da hat sanatının metafiziksel anlamıyla yakından ilişkilidir.

Kısacası hüsn-i hat ile alakalı hâkim görüş, Kur'an'ın husule gelmesiyle önem kazanmış olan ve insanı ilahi kelamın içinde yatan berekete ulaştıracak bir yol elde etmesine ve manevi dünyanın gerçekliğini tatmak konusunda insana yardımcı olacak bir sanat olduğudur. Bununla birlikte, mürekkep ve kâğıt gibi iki bağımsız nesneyi bir araya getiren hat ve tezhip sanatları, insanı ihtişamlı bir şekilde, Kur'an metninin ilahi özüne yaklaştırır. Böylece derin bir şekilde insanın kapasitesine göre ezeli ve ebedi olandan tat almasına imkân tanır (Nasr, 1992: 31).

Diğer taraftan bu sanatın, taş, alçı, kâğıt, elbise, ev, cami, mezar: kısaca hemen hemen her duvar ve yüzeyde yerini alarak hayatın her alanına yansımış, asırlar boyunca merkezi bir sanat olmayı devam ettirmiştir. Çünkü bu sanat eseri, Hz. Peygamberin kalbine inen ilahi kelamın yankı uyandırmasını önce Arap, arkasından Acem ve daha sonra Türk devletleri vasıtasıyla Müslümanların ruhuna nüksetmiştir. Bu sayede hat sanatı ile alakalı hattat sanatçıları, göz kamaştırıcı güzellikte, ruha hitap eden ihtişamda mushaf yazmışlardır (Koç, 2015: 155). Nitekim Burckhardt'a (2005: 57) göre, "mübalağa endişesi taşımadan, denilebilir ki Müslüman halklarının estetik duygusunu hüsnühat kadar hiçbir şey temsil etmemiştir."

İslam mimarisi ise, kutlu olan sanata ait bir disiplindir. Bunun yanısıra mimari, insanın içinde yaşadığı çevreyi dizayn eden ve orayı İslami hayatının bereketine açan, hayatın bir çok alanını kolaylaştıran, İslam sanatları içerisinde çok önemli bir yere sahip olan sanat dalıdır (Koç, 2015: 165).

Gelenekselci ekol, mimariyi, Allah kelamının yankılandığı mekânlar olarak tasvir eder ve sadece basit binalardan oluşmadığını belirtir. Mamafih, orijinal haliyle ilk başlarda Medine Mescidi'ne dayanan ve sonra zaman içinde İran'dan, Sasani, Suriye ve Mısır'dan Bizans mimarisinin yapı tekniklerinin alınmasıyla gelişen camii yapımı, Müslümanlar için mimarinin en gözde yapısıdır. Bunun yanısıra mimariyle

birlikte anacağımız şehir yapılanması ise, şehrin muhtelif parçalarının, çevre düzeninin insan hayatının akışı ile mükemmel uyumunun sağlanması da en az o derece önemli olmuştur. Bu şehir yapılanmasında, merkezi durumda cami varlığını korur, ekonomik hayatın merkezi pazar, eğitimin merkezi medrese, mesken bölgeleri, kervansaraylar ve atölyeler ile toplumun dini, ekonomik, sosyal ve siyasi fonksiyonlarının entegrasyonu sağlanmıştır (Nasr, 2016a: 135). Bir bina, gerek bir mabet gerekse de bir saray ya da ev olsun, Schuon'a (2013: 42) göre, belirli bir geleneksel perspektif ile uyum içinde görülen evreni yahut da herhangi bir dünya veya mikrokozmosu temsil eder.

Coomaraswamy, mimari ve şehir planlamasının bile, rasyonel bir şekilde sadece insanlara zevk veren yapılar olmadığını, bunun yanısıra, insani ihtiyaçlara da cevap veren bu sanatların cemiyetin ruhuna hitap edecek, metafizik prensiplerin hâkim olduğu, geleneğin belirlediği yaşantıya uygun olarak yapılması gerektiğini ifade eder (Coomaraswamy, 1995: 38). İslam'ın kutsal mimarisi, ruhu hem sakinleştiren hem de birleştiren, ilahi varlıkta bakir doğanın uzantısı olan, şehir ve kasaba içerisinde doğanın birliğini, uyumunu ve huzuru tarafından kuşatılmış bir öneme sahiptir. Geleneksel İslam kasabalarının ve şehirlerinin mekanları ve biçimleri, bir anlamda, caminin uzantısıdır, ona organik olarak bağlıdır ve tüm şehir ve kasabaların, caminin minaresinden yayılan namaz çağrısı ile ortaya çıkan güzellik onun kutsallaştırıcı ve birleştirici rolünü gösterir (Nasr, 1992: 50).

Burckhardt, İslam kutsal sanatının ve her şeyden önce mimarisi kapsamında gerçekten merkezi öneme sahip görsel sanatı olarak Kâbe sembolizmini ele alır. Kâbe, basit bir küp yapısı değildir, bilakis, Müslüman toplumların ibadet merkezi olan, manevi boyutlara sahip, vahye muhatap olan, birliğin, tevhidin sembolik ifadesi ve ezeli, ilk sanat olarak adlandırılan kutsal İslam mimarisi olarak ihtiva etmiştir. Allah'ın evi olarak tasvir edilen Kâbe, ilahi bir mesken olma niteliğine sahiptir. İslam dini içerisinde toplu olarak yapılan ibadetlerden biri durağan diğeri devingen iki farklı ama birbirini tamamlayan yönü, Kâbe ile alakalı bir durumdur. Birincisi yeryüzündeki her nokta doğrudan Mekke merkezlidir ve bu eşsiz, evrensel mabedin merkezi Kâbe'dir. İkincisi ise, muhtevası açısından dinamik olan bir durum olmakla birlikte, gücü yeten her müminin ömründe en azından bir defa yapması farz olan hac sırasında ortaya çıkar (Burckhardt, 2005: 3-6, Âvânî, 1997: 191-196).

Nihai tahlilde denilebilir ki, Kâbe, dolu bir ilahi işaret, yeryüzündeki ilahi bakıyye, müminlerin namazlarında ve farz olan haccını gerçekleştirmede kendisine yöneldikleri bir teveccüh noktasıdır. Bir kiblegah olmaktan öte mutlak, kendisi hiçbir şeye benzemeyen, ezeli ve ebedi olan, eşyaya varlık veren ve beşeri tefekkür havsalasını aşan yüce Allah'ın yeryüzündeki bir nişanıdır (Kılıç, 2016: 71).

Schuon, İslam sanatının varlığını tevhit düşüncesinden aldığını belirterek, sanat dalları ile alakalı şu güzel söze yer verir, “ İslam sanatı, nebatın neşeli bereketi ile camın saf ve soyut sertliğini bir arada tutar; mihrap, bir tür bahçe ve kar tanelerini andıran arabesk tarzında süslenir. Niteliklerin bu karışımına, düşünceler geometrisinin biçimsel ışıltısı altında gizlenmiş gibi görüldüğü Kur'an'da da rastlamak mümkündür.” (Schuon, 2013a: 45).

Coomaraswamy (1995: 99), mimari yapının güzelliğinin takdire layık olması gerektiğini belirterek, bu güzelliğin takdirini belli tabirlerle ifade etmiştir ; “mimari, tuğla ve taşlardan gözlere iksir ve şifa veren, eskime ve yaşlanma sebebiyle aksakallı ihtiyarlar gibi vakur duruşlu ama harap olmayan, yıkılmayandır”. Burckhardt, bir başka eserinde özellikle mimari ve el sanatı çerçevesinde Hristiyanlıkta önemli yapılar olan Chartres Katedrali, Vaikuntha Cenneti ve Hristiyanlığın simgeleri olarak görülen tahta sandık ve gargoye'lar gibi yapıları sembolik olarak tahlil etmiştir. Hristiyanlık öğretisinde Hz. Meryem ve Hz. İsa'nın ikonlarının kiliselerde biçimsel olarak kutsallık atfedilerek yer edindiğini de belirtmek gerekir (Burckhardt, 1994: 85-123).

Genel anlamda, gelenekselci ekol, mimari ve şehir sanatlarını metafiziksel bağlamda sembolik bir dil ile ifade etmiştir. Bu bakımdan geleneksel İslam mimarisi ve şehrinin dini ve ruhi açıdan önem taşıyan hususiyetlerine yer verilmiştir. Nitekim İslam şehrinin mimarisi tabiata karşı gelinmeyecek şekilde ve ışık, rüzgâr, gölge ve inşaat malzemeleri en faydalı olacak şekilde yapılmıştır. Malzemeler, insanlar şehri terkettiğinde bile tekrar doğaya uyum sağlayacak nitelikte kullanılmıştır. Ekolojik anlamda, doğaya saygı vardır. Huzur ve dinginlik hissi veren, yapılarıyla sükûneti ve selamet havasını yayan, evlerde canlı renkli çiniler ve çiçeklerle bezeli bahçeler bulunan, fakir ya da zengin ayrımının farkedilmediği bir yapıda dizayn edilen nitelikler bağlamında şehir mimarisi oluşturulmuştur. Geleneksel anlamda mimari

yapılar, halk nazarında evin içinde huzur, Allah'a ibadette huzur, dış görünümde huzur verici inşa haliyle, İslam sanatının en büyük başarıları olarak kabul edilmiştir (Nasr, 2016a: 135). Bu bakımdan mimarının İslam sanatları içerisinde önem ve önceliğinden dolayı Titus Burckhardt, "İslam nedir" sorusuna cevap olarak, açık bir şekilde, Kurtuba camii veya Kahire'deki İbn Tûlûn Camii'ni veya Semerkant'taki medreselerden birini, İstanbul'daki Süleymaniye Camii hatta Hindistan'daki Taç Mahal'i göstererek soruya karşılık vermenin kısa olmanın yanında geçerli olabileceğini belirtir. Zira İslam sanatı, onun adının delalet ettiği şeyi ifade eder ve bunu da belirsizliğe yol açmayacak şekilde yapar (Burckhardt, 2005: 1, Koç, 2015: 167). Burckhardt, *İslam Sanatı: Dil ve Anlam* adlı eserinde, genel olarak İslam coğrafyasında asırlarca süre gelen İslam sanatı adına önemli yapılar olan camileri ve şehir planlamacılığını (Kurtuba, Kavrayan, İbn Tulun, İsfahan camileri, Taç Mahal, medreseler ve Osmanlı camileri) tek tek tarihsel ve metafiziksel bağlamda önemine dikkat çekerek resimler eşliğinde bize sunmuştur.

### **3.2.1.2 Resim, Heykel, Minyatür**

Coomaraswamy, Asya sanat teorisi içerisinde resim, ikon, temsil ve tasvir kaidelerini kullanarak, ağırlıklı olarak Hindistan ve Hristiyan kutsal sanatı üzerine yoğunlaşmış resim, heykel gibi sanat dallarının muhtevasını izah etmeye çalışmıştır. Coomaraswamy, Hindistan'ın ileri düzeyde hayal gücü tekniğini geliştirerek, yoga tatbikatı gibi has usullerden yararlanılarak, mahlûka ait görüntüleri, melek tasviri ya da Tanrı'ya ait görüntüleri ortaya koyduğunu belirtir. Bu resim ya da heykelin ise, zihnin meşgul edici etkilerden sıyrılıp, görüntüsünü tasavvur ederek icra edildiğini söyler. Bunun yanı sıra zihinde canlandırılarak görüntü haline getirilen resmin/imajın kaynağı ise, gerçeğin doğrudan yaşandığı, görülen ve görünmeyenin müştereken bulunduğu, cennetten gelerek çizildiğini ifade eder (Coomaraswamy, 1995: 9).

Schuon, ressamlık ve heykeltıraşlığın nesnel ve statik olduğunu ve her şeyden önce bu sanatların biçimleri ifade ettiğini ve evrensellikleri de bu biçimlerin nesnel sembolizminde yattığını ifade eder. Bununla birlikte dini resimlerin yarı ayinsel karakterini günümüzde yitirilmesini eleştirir. Nihayetinde paganizmin örtük bir hali olan ve biçimsel olarak İncil'in ruhundan neşet etmeyen, sanatın geleneksel kavaidini görmezden gelerek, maddi olmayan güzelliği resmetmeyen sanatçının

kutsal sanata hürmetsizlik edeceğini belirtir. Geçmişte kiliselerde yapılan ikon resimleri, dua, oruç ve bir takım ayinler ile değişmez resim tarzının verdiği ilhama, tevazu ve takvanın da katılarak gerçekleştirildiği ifade edilir. Fakat günümüzde eski doğu kiliselerinde ki bu manevi havanın olmadığı vurgulanır (Schuon, 2013a: 43).

Nasr'a göre (2016a: 137), resim ve minyatür sanatının zirvesi başta İran ve müteakiben Moğol ve Türk minyatürleridir. Özellikle Timur ve Safevi dönemlerine ait minyatürlerin, tüm dünyada sanat şaheseri olduğunu iddia eder. İran minyatürüne ayrı önem atfeden Nasr, burada yapılan minyatürlerin, detayların ifadesi, renk ahengi, şekil ve formların tabiatçı olmayan ruhsal bir usulde kullanımları bakımından mükemmel bir şekilde icra edildiğini de ifade eder.

İslam dini içerisinde resim yapma ya da ikonu yasaklayıcı hükümleri bulunur. Coomaraswamy(1995: 8), İslam dininde resim ve heykelin karakteri sebebiyle kitabi yorumlarda sınırlandırıldığını, fakat natüralistlik anlamda canlıların resim veya heykellerinin yasaklanma durumunun ihlal edilmediğinin belirtir. Ancak Hintliler ve Hristiyanlar dini, efsanevi olay ve konuları, resim ve heykeller aracılığıyla tasvirlerinde rahatça kullandıklarını söyleyebiliriz.

Burckhardt ise, İslam'da resmin yasaklanmasının sadece ulûhiyeti temsil eden suretlerle ilgili olduğunu iler sürer. Bu ulûhiyetin herhangi bir şekildeki plastik temsili, İslam açısından, izafi olanla mutlak olanı, yaratılmış olanla yaratılmamış olanı birini ötekinin yerine indirgeyerek birleştiren bir yanlış ayırdedici alameti olmaktadır. Nitekim Allah'ı sınırlandırıcı imajların yanısıra resul ya da nebilerin portrelerinin çizilmesi, bunların sadece putperestçe tapınmanın nesnesi haline gelme endişesinin yanında, aynı zamanda onların taklit edilemezliğinin verdiği saygınlıktan dolayı tasvir etmekten kaçınılmış ve bunları yansıtmak uygun görülmemiştir (Burckhardt, 2005: 33). Yani genel anlamda insanın ezeli azametini teyit eden ve Allah'ın suretinde yaratılan insanın taklit edilmesi, nisbî ve geçici olarak tasvir edilen bir put ve bunların sonucunda Allah'tan uzaklaşma gibi sebepler yasaklama durumunun gerekçeleri olmuştur (Âvânî, 1997: 200). Fakat bu durum ille de resimlerden ibaret ve sınırlı bir şey değildir. Sanatın bir temaşa, tefekkür ya da teemmül durumu vardır. Bu son derece sessiz, hiçbir fikri yansıtmadan ruha hitap eden sanat eseri, insanı kuşatan manevi hazzın yanısıra cazibe merkezleri gayb olan

bir denge içinde kendisini niteliksel bir duruma dönüştürür (Burckhardt, 2005: 35). Nasr'a (2016: 137) göre ise, minyatür, heykel, resim ya da ikon gibi tasvirler, Allah ve Peygamber ile irtibatlı olanlar dışında yasaklanmamış olsa da, sanatsal ilginin merkezinde, temsili resimden ziyade geometrik ve soyut şekiller yer almıştır. Bu yüzden minyatür ya da resim, İslam'ın sanat mirasının şaheserleri arasında olmasına rağmen yine de hat, mimari ve şehir tasarımı sanatları kadar merkezi konumda olmamıştır.

### **3.2.1.3 Giyim ve Hal**

Gelenekselci ekol, giyimi ve giysiyi de sanat eseri olarak tasavvur etmiştir. Nitekim Nasr (2016a: 136), geleneksel İslam dünyasında sanatlar arasındaki hiyerarşiyi onların 'güzel' ya da 'endüstriyel' oluşuna değil, sanatın insan ruhunda meydana getirdiği tesire göre olduğunu izah eder. Bu yüzden doğrudan Allah kelamıyla irtibat halinde olan kutsal hat ve mimari sanatlarından sonra, ona göre en önemli sanat olarak giyim gelir; zira giysinin bedenimize en yakın olması sebebiyle ruhumuzu yakından etkileyeceğini belirtir. Giyim sanatının ayinsel işlevine dikkat çeken Burckhardt'a (2005: 115) göre, genel olarak İslami kıyafeti belirleyen şey, her şeyden önce, Allah Resul'ünün örnek davranışdır (Sünneti) ve sonrasında ise giysinin ibadette, özellikle namaz ibadetiyle ilgili hal ve harekete uygun düşmesidir. Nitekim devamında İmam Malik'in bedene yapışan elbiseyi kınadığını ve mekruh saydığını belirterek, gerçekten çoğu Müslüman halkların geleneksel giysileri bol kesimli bir şekilde giyerek, bedeninin bir kısmını gizleyip aynı zamanda bedeninin hareketlerine de uygun düşen bir giyim şeklini önemsedikleri vurgulanır. Schuon'a (2013: 42) göre ise, "giysi, manevi veya sosyal bir işleve sahip olmakla birlikte ruhu da dışsallaştırır. Nitekim giyinme çıplaklığın zıddıdır; tıpkı bedeninin ruhun ya da manevi işlevinin (söz gelimi ruhbanlık işlevi) hayvani tabiatın karşıtı olması gibi. Giyinme ile çıplaklık bir araya geldiğinde, nitel ve kutsal cihet içinde tezâhür eder."

Müslümanların asırlar boyunca şeriat öğretileri temelinde, Peygamberi ve ehli beytini örnek alarak mutedil ve mütevazı elbiseler giymeye özen gösterdiğini ifade eden Nasr, erkek ve kadınların iklim değişikliklerine göre çok çeşitli ve güzel giyim tarzlarını benimsediklerini ifade eder. Erkek giyimi daima canlı, kadın giyimi ise kadınsı zarif ve kibar olmuştur. Bununla birlikte erkek giysisinin karakteristiği olarak



sarığın sembolik ifadesine yer verilir. Sarık bir manada insanın başını dik tutmasını da ve Allah'ın yeryüzündeki halifesi olarak vazifesini hatırlamasını da temsil işlevi görmüştür. Bu giyim hassasiyetinin gösterilmemesi halinde İslam medeniyetinin başından beri içinde yaşayıp soluklandığı duruma zarar vereceği de vurgulanır (Nasr, 2016a: 136- 137).

Giyim sanatının ardından özellikle Burckhardt ve Nasr'ın eserlerinde halı sanatı (kilim), sofra, yiyecek içecek kapları ve benzeri nesnelere, insan ruhuna etki eden ve günlük hayatta kullanılan objeler, sanat eseri olarak telakki edilmiştir. İslam medeniyeti, bu önemsiz gibi görülen ancak hakikat nazarında insanın maneviyatı üzerinde etkisi olan bu nesnelere büyük ciddiyetle yaklaşmıştır. Halı sanatına baktığımızda, dünyada bugüne kadar dokunmuş en güzel biçimli halılar, İran, Osmanlı, Anadolu, Afgan, Berberî gibi İslam toplumlarında dokunmuştur (Nasr, 2016a: 137).

Halı sanatının en tipik göçebe sanatı olduğunu belirten Burckhardt (2005: 126-133), halı sanatının, şehir kültürü ve göçebe kültürünün alışverişi üzerinde etkisinin olduğunu belirtir. Özellikle Osmanlı'da ve İran'da dokunan kilimlerin yanısıra, Anadolu ve Kafkaslarda mütevazı bir şekilde dokunan halıların da yerleşik sanatın mükemmel bir terkibi olduğunu söyler. Halının, İslam batını sembolizmindeki anlam ve önemine de vurgu yapmıştır. Bu bakımdan halı, bir varoluş durumunun timsalidir; tüm formlar ya da olgu ve olaylar ona işlenir. Bununla birlikte halının, bir ve aynı süreklilik içerisinde bütünleşmiş bir görüntü sunduğunu ifade eder. Halıyı gerçekten birleştiren çözümlerin sadece kenarlarda görüldüğünü ifade eder. Bunun yanısıra çözümlerin iplerini bütün varoluşun altında yatan ilahi sıfatlara benzetmiş ve bu çözümlerin halıdan çekilip alındığı takdirde tüm formlarının da söküleceğini vurgulamıştır.

Genel olarak Coomaraswamy'nin de (1995: 11-12) belirttiği üzere gelenekselci ekolün ortaya koyduğu, yapılan veya temsil edilen bütün sanat eserlerin menşei ilahidir. Bu sanat eserleri metafiziksel alemde tasvir edilerek, sezgisel manada hayal edilerek, icra edilmiştir. Bu bağlamda güzel ve süsleyici, iyi veya kötü sanat şeklinde herhangi bir ayırım yapılmadan sanatın icra edilmesi gerektiği düşüncesi hakimdir. Her bir sanat, diğerine üstünlüğü olmaksızın tasvir edilmelidir.

Hat sanatından, minyatüre, resimden heykele, dokumacılıktan, tezyinata, aşçılıktan marangozluğa, her türlü hüner gerektiren faaliyetler kıyaslama yapılmaksızın icra edilmesi uygun olur. Görüldüğü üzere gelenekselci ekol, her bir sanat dalına sembolik bir tefekkür ve teemmül kaynağı yükleyerek, icra edilen her bir sanatın, yaşamda ve maddi manevi ihtiyaçlara göre oluşturulduğunu ifade eder.

### **3.2.2. Fonetik Sanatlar**

Schuon'a (2013: 42) göre, mimarlık, ressamlık ve heykeltıraşlık gibi plastik sanatlar statiktir ve bu sanatlar her şeyden önce biçimleri ifade eder ve evrensel oluşları da bu biçimlerin nesnel sembolizminde yatar. Fakat şiir, müzik, tiyatro ve dans gibi fonetik sanatlar ise, öznel ve dinamiktir. Bu sanatlar her şeyden önce özleri ifade eder ve evrensellikleri de bu özlerin öznel realitesinde bulunur.

#### **3.2.2.1 Müzik/Mûsikî**

Gelenekselci ekolün işitsel sanatlar kapsamında yer verdiği müzik ya da musikî, İslam sanatı ile maneviyatı arasındaki bağı kuvvetlendirmiştir. İslam sanatları içerisinde yer alan musiki, Celaleddin er-Rumi örneğinin de gösterdiği ilgiye binaen, dini ve ahlaki duyarlılığın altında gelişmiştir. Müzik aslında duyusal, bunun yanısıra soyut olmasına rağmen insan zihni içerisinde çok köklü bir etkiye sahiptir. Müzikte notalar bir ritim halindedir ve tıpkı şiirde olduğu gibi, asıl etkileyciliği ve büyüleyiciliği sağlayan şey de işte bu ritim olmuştur (Koç, 2015: 192).

İslam'da musiki diğer sanatlar gibi dini bir nitelik taşımıştır. Nitekim gelenekselci ekol, Kur'an'ı kerim tilavetini kâinatın en güzel sesi olarak beyan eder. Fakat Kur'an tilaveti, basit anlamda teknik olarak müzik ya da musiki adını almasa da, nağmesi insanların ruhları için tüm müziklerin en besleyicisi olmuştur. Bu Kur'an tilavetinin yanısıra namaza çağrı bağlamında okunan ezanın da etkileyici bir müzik gıdası verdiği belirtilmiştir (Nasr, 1992: 193, Koç, 2015: 193). Nasr (2017: 41), günümüzde bu kutsal sanatın en yüce biçimi olarak gördüğü Kur'an'ı Kerim'in, bazı insanlar tarafından sanki trafiğin gürültüsünü bastırmak istiyormuşçasına, gelişi

güzel bir şekilde hoparlörler vasıtasıyla gerçekleştirilerek, pek çok kent merkezinde tanınmayacak hale sokulduğunu ifade eder. Günümüzde, ramazan boyunca birçok İslam kentinde sahura kaldıran nağmeler, kutsal bir savaşa çıkan Müslümanların orduda askerlerin kalplerindeki cesareti arttıran melodileri dinsel örnekler olarak beyan edilir (Nasr, 1992: 193-194).

Burckhardt, Hint musikisinin en az üç bin yıldır revaç bulunduğunu ve şarkı söylemenin Veda şiarlarının yapıtaşlarından biri olduğunu beyan eder. Hint musikişi, müzisyenlerin kendilerini yaratanın kulu olarak gördüğü mabet ve tapınaklarda seslendirdiği musikiştir. Bununla birlikte geleneksel Hint müziğinin kitaplara aktarılmadığı için bu müziğe yabancı olanların ancak Hint eğitimciler vasıtasıyla ve Hint geleneklerinin bilinmesi ile iç derinliğine ulaşabileceği vurgulanır. Hintli şarkıcı aynı zamanda şairdir ve şarkılarının temel konusu, insani aşk, ilahi aşk ve Tanrı'ya övgüdür (Burckhardt, 1997: 240).

Bazı ulema müziği haram olarak görürken bir kısım ulema ise nefsin ihtiraslarını körüklediği sürece müziğin caiz olduğunu söylemiştir. Bu bakımdan Nasr'a (2016: 139) göre, İslam hukukçuları tarih boyunca bunu tartışmış olsalar bile, müzik muhtelif İslam memleketlerinde umumiyetle dini ve tasavvufi mahiyette gelişmiştir. Arap, İran, Türk ve Hint Müslümanları müzikte kendi klasik geleneklerini meydana getirmişlerdir. Bu müzik geleneğinin varlık göstermesi, bu sanatın İslam dünyasında içselleştirildiğini gösterir. Nitekim bunlar dans müziği gibi sosyal amaçlı bir müzik geleneği olmamıştır. Bilakis müzik, genelde sûfi meşreple bağlantılı olarak şiirle irtibatlı, dini ve tasavvufi tefekkürü sembolize eden bir gaye ile devam etmiştir. Müzik sanatının İslami bağlamda belirli sınırlar içerisinde uygun olduğunu belirten Nasr, bu sanatın İslam'ın mesajının merkezindeki şeyleri ifade edebilecek güçte olduğunu ifade eder. Nitekim bu konuyla alakalı bir hatırasını şu şekilde anlatmıştır;

“Aşağı-yukarı otuz yıl önce, dünyaca ünlü violenselci Yahudi Menuhin Tahran'a gelmişti; onun ilk kez klasik İran müziğini dinlemesini sağladık. Konseri dinledikten sonra, 'Bu müzik ruh ile tanrı arasında bir merdiven' dedi.” (Nasr, 2002a: 142-143).

Schuon ise bu doğrultuda müzik ile alakalı sembolik ifadeleri şu bağlamda beyan eder;

Müzik nesnel olmadığından dolayı, tutku ve coşkunun ateşi ya da mistik sevginin alevi yahut da tüm bu biçimlerin çıkış noktası olan evrensel ateş- melekî öz-olup olmadığını belirlemeksizin “ateş” niteliğini ifade eder. Müzik, ateşin ruhuna tercüman olduğunda bunların tamamını bir ve aynı zamanda ifade eder, işte bu yüzden ki bazıları tutkunun, bazıları da bunun mukabil- melekî ya da ilah- manevi işlevin sesini duyar. Müzik, bu özlerin sayısız birleşim ve tarzını melodi ve ritmin ikinci türev ve karakteristikleri aracılığıyla takdim etme gücüne sahiptir. Ayrıca, ritmin melodiden daha asli bir konumu haiz olduğunu da ilave etmeliyiz; çünkü o, müzik dilinin ilkesel ya da eril belirlenimini takdim eder, melodi ise sadece bunun taşkın ve dişil özünden ibarettir (Schuon, 2013a: 42).

Kısaca belirtmek gerekirse gelenekselci ekolün vurguladığı bağlamda sesle alakalı sanatın en şerefli ve İslam açısından en şerefli müzik türü, (her ne kadar müzik kelimesi bu anlamda kullanılsa da) Kur’an’ı Kerim tilaveti olmuştur. Nasıl ki Kur’an metni İslam milletlerinin edebiyatlarının kökeni olmuşsa, Kur’an tilaveti de klasik müzik ekollerinin özünü teşkil etmiştir (Nasr, 2016a: 139). Müzik, insanın ait olduğu konumun (beşeriyet) ağırlığından kurtarır ve onun düşüncelerinin sükûna erişmesinde ve rabbani olanı hissetmesinde vesile aracı olarak görülmüştür. Bununla birlikte manevi müziğin üç türünden bahsedilmiştir; birisi avam, birisi havas ve birisi de havas’ul havas içindir. Avam dua aracılığıyla bu müziği dinler ve içeriğinden mahrumdur. Havas kalbiyle dinler ve tetkiktir. Havas’ul havas ruhuyla dinler ve aşk içinde oluş haline bürünür (Nasr, 1992: 197-202).

### **3.2.2.2 Edebiyat ve Şiir**

Nasr’ın (1992: 119) özellikle eserlerinde sıkça irdelediği bir diğer sanat dalı ise, edebiyat ve şiirdir. İslam kültür mirasında edebiyat, İslam sanatı ve maneviyatı arasındaki ilişkiyi sağlaması açısından üstün bir yerde olmuştur. Kur’an’ın Müslümanların ruhu üzerindeki tesiri çok kuvvetlidir, bundan dolayı İslam’ın yayıldığı ve Kur’an etkisinin hissedildiği her yerde edebiyat sanatsal ifadenin merkezi formu olmuştur (Nasr, 2016a: 129). İslam şiirine hayat ve güç veren şey, Allah’ın her yerde hazır ve nazır oluşunun teşbihi bakış açısidir. Şiir ilahi temaşayı, tutkuya dönüşmesinde ilham kaynağı olmuştur. Bununla birlikte, şairler Kur’an’dan aldıkları ilham ile benzeri görülmemiş ihtişamda gazel ya da kasideler söylemede birbirleriyle yarışmışlardır. Yani şairler, Kur’an’ın üslubunu ve dilini, Kur’an’ı sanat için salt bir model olarak görmemekle beraber, ideal bir ifade biçimi olarak görerek şiirlerini yazmış ve seslendirmişlerdir (Koç, 2015: 179-180).

Şiirin geleneksel öğretinin tek bir hakikatinden neşet ettiğini belirten Nasr, Rönesanstan beri Batı'da bu bağın unutturulmaya çalışıldığını söyler. Şiir, uyum ve ritmin prensipleri çerçevesinde şekillenir. Geleneksel öğretilerde şiir ile mantık arasında kopmaz bir bağ vardır. Bunlar birbirini besleyerek etkili olurlar. Bu iki disiplinin yolları modern Batı'da hemen hemen ayrılmışsa da doğu geleneğinde hala yaşamaktadır ve bunların ayrışması halinde, mantık saygının olmadığı bir rasyonalizme dönüşür, şiir de aklı hakikatin izharı olmak yerine bireysel duygusallığın gelişi güzel dışavurulduğu basit bir forma girer. Ama her ikisi de aşkın olana entelektüel keşif ile yönlendirir. Özetlemek gerekirse şiir, mana ifade etme işidir. Özellikle İslam toplumlarında Arap alfabesi benimsenerek yazılı ve sözlü edebiyat geliştirilmiştir. Bu noktada önemli olan asırlardır İslam dini içerisinde hem nesir hem de düzyazıda Kur'an ve hadisin ahlakı, ruhu ve esası edebiyat ve şiir vasıtasıyla geleneksel olarak aktarılmıştır. Sadece Araplar ve Farisiler değil, Afrika'dan doğu Asya'ya bütün İslam toplumları için şiirin önemli bir yeri olmuştur (Nasr, 2016a: 132-133). Burckhardt'ın da ifade ettiği üzere, İslam şiiri eşyayı çıplak bir olgu olarak değil, onların niteliksel yönünü dikkate alan ve formun öze ulaştığı anlayışını önde tutan bir bilgi anlayışıdır. Bu anlayış ile âlemin sonsuz iç birliğine ve asli uyumuna ilişkin sezgi ve hikmet, şiir aracılığıyla idrak edilebilir. Bu bağlamda âlemin güzelliğini, insanla ilahi âlem arasındaki bağın şiir vasıtasıyla kurulabileceği ifade edilir (Burckhardt, 1994: 267, Koç, 2015: 186).

### **3.2.2.3 Tiyatro ve Dans**

Nasr (2016a: 133), tiyatro, oyun yazarlığı ve dans gibi sanatların Yunan sanatı ve draması kapsamında ele alındığını ve bundan dolayı da İslami bakış açısıyla çok fazla önemsenmediği için Müslümanların bunlara fazla ilgi göstermediğini belirtir. Dans sanatı ile alakalı Nasr, şu ifadelerle yer verir;

“Kutsal dans insanı, zaman ve mekanın bitişme noktasında ve ilahi huzurun odağı olan o değişmez merkezde, kutsalla bütünleşir. Kutsal dans sanatında sadece için de Şiva'nın, refakatçisi Parvati'nin bedeni üzerinde yaptığı kozmik dans değil, aynı zamanda Bali'nin mabed dansları, Kızılderililerin ve Afrika yerlilerinin kozmik dansları ve en yüksek düzeyde bütünleşmeye götüren intisap törenlerinde yapılan ezoterik danslar doğar. Bunlar arasında, kutsal dans sanatıyla müziğin üzerinde bir noktaya çıkarmak suretiyle bir araya getirilen sufi dansı da sayılabilir” (Nasr, 2012: 287).

Gelenekselci ekol içerisinde dans sanatına vurgu yapan diğerk bir kişi ise Coomaraswamy olmuştur. Coomaraswamy, şiva dansından bahseder ve şiva, raks edenlerin tanrısı veya oyuncuların sultanı anlamına gelir ve dñnya oyunlarının etrafında sergilendiği yer olduğunu belirtir. Bununla birlikte şiva'nın kendisi hem oyuncu hem de izleyicidir ve bu dansların kñkeni birdir ve ezeli kudretin zuhuru ve tecellisidir. Bunun yanısıra kñkeni ne olursa olsun bu dansın, zamanla tanrının kudret ve fiiliyatının en açık şekli olduğunu iddia eder. şiva dansının zati önemini ise, dñyadaki bñtñn hareketlerin menşei ve membainın temsili ve sembolñ olan, amacının insanların ruhunu kuruntulardan kurtarmak olan ve alemin merkezi olarak insanın kalbinde rakeden şeklinde belirtmiştir (Coomaraswamy, 1997: 245).

Coomaraswamy (1995: 13-17), sembolik bir bağlamda ele aldığı tiyatro sanatını, dñyanın hareketine ve işleyişine uygun ve dñyanın asıl mahiyetini ortaya koyan, tabiata gñre şekillenen gibi tariflerle ifade etmiştir. Bunun yanısıra, Hint tiyatrosunu ise, herhangi bir konunun, hareketlerin, konuşmaların olduğu ve role uygun elbiselerin giyildiği, aktñrñn ise kendisini role bağdaştırmasıyla sergilendiği bir sanat şeklinde bahsetmiştir. Fakat Hint eserlerine gñre aktñr temsil ettiği role duygusal olarak kapılmamalı ve sahne ettiği şeyi bir kukla gñsterisinin oynaticısı durumunda olmalıdır. Nitekim aktñrñn kendi hislerini sergilemesi sanata zarar verir.

Netice itibariyle yukarda açıklamaya çalıştığımız tñm sanat dalları gelenekselci ekol tarafından genel manada sembolik ifadelerle sunulmuş, mistik, metafiziksel ve tinsel bağlamda hem yaşamla da bağdaştırılmış bir şekilde ortaya konulmuştur. Onlara gñre, tñm sanat eserlerinin kaynağında ilahi bir tasavvur ve tefekkñr vardır ve bu sanat eserleri insanlığın maddi ve manevi beklentilerine gñre icra edilmiştir.

#### 4. GELENEKSELÇİ EKOLÜN MODERN SANAT ANLAYIŞINA ELEŞTİRİSİ

Gelenekselci ekol müntesipleri, modernizm anlayışının Rönesans sonrası, ilerleme, kalkınma, hümanizm, materyalizm, pozitivism ve rasyonalizm gibi din dışı ideolojiler ile ortaya çıkıp, gelenek düşmanlığı ve karşıtlığı ile günümüze kadar etkisinin ulaştığını belirtirler. Modern terimine kavramsal olarak bakıldığında, Avrupa’da daha çok sanatın gelişmesi ile alakalı olduğu belirtilmiştir. Latince ‘artes’ (sanatlar) sözcüğü kimi kez bilimler içinde kullanılmış ve ortaçağda ‘özgün sanatlar’ söylemi modernler için her iki kategoriye de dahil edilebilir şeklindedir (Guenon, 2003: 85). Modernizm, asıl bilinen anlamıyla, aydınlanma sürecinin getirisi olarak moda bir kavram haline getirilen ve sosyal, siyasal, ekonomik, dini ve sanatsal anlamda her alanda nüfuz edinen bir hal almıştır. Bu durum ise daha çok kültür modernizmi şeklinde de ifade edilmiştir (Aslan, 1997: 56).

Coomaraswamy, karşılıklı ilişkinin veya tezatlığın ortaya konulması ve açıklanması maksadıyla Avrupa sanatını iki döneme ayırır. Batı Avrupa sanatı biri Hristiyan ve skolastik, diğeri ise Rönesans sonrası ve şahsi olmak üzere birbirinden farklı düşünce sistemleriyle iki dönemden oluşur. Bununla birlikte, geçmişte Avrupa ve Asya her anlamda birbirlerini iyi anlayıp, birlik içerisinde yaşayabiliyorlardı. Fakat Asya kendisi olarak kalmasına rağmen Avrupa modernleşme süreci ile birlikte sanatsal anlamda şuur ve idraklerini öz yerine yüzeysel şeylerle meşgul etmiş ve sadece somut, görünen şeylerle ilgilenmiş ve aslından uzaklaşmıştır (Coomaraswamy, 1995: 7).

Gelenekselci ekol, Rönesans’tan sonra modern düşüncenin sanatı da etkilediğini belirtir. Modern düşünce sanata, profan, hümanist, maneviyattan yoksun, metafiziksel algılara kapalı bir muhteva çizmiştir. Bu bakımdan gelenekselciler modern sanatı eleştirmişler ve bunun yerine geleneksel sanat anlayışını savunmuşlardır. Modern Batı sanatının tarihsel arkaplanını bilmek ve anlamak gerektiğini belirten Nasr (2016a: 251), bu sanatın bir taraftan Batı kültüründeki akımları ve modern batının geçmişteki ve hala devam eden krizlerini aksettirdiğini; bir yandan da bizzat modern kültürel ortamına, formlarına ve muhtelif unsurlarına katkıda bulunduğunu ifade eder. Bundan dolayı da modern sanat anlayışını anlamak,

Batı'daki hayatın derin özünü kavramak ve sebep olduğu değişimlerin nabzını tutmak için lüzumludur.

Gelenekselciler, modern sanatın bireyselci ve çıkarıcı karakteri, insanın aşkın olanla ilgisi noktasında yetersizlikleri ve problemleri üzerine durmuş ve çözümün ise tekrar kendi aslına (geleneğine) dönmesi ile olacağını savunmuşlardır. Modern sanat dilinin, ilahi olandan ilişkisini kesmesi sonucu ve hümanist bir tavır almasıyla, hem gelenekten koptuğunu hem de evrensellik kaybına uğradığını düşünürler (Tak, 2013: 120). Bu arka planı göz önünde bulundurduğumuzda, Burckhardt'ın da (2014: 189) beyan ettiği üzere, Rönesans zamanında deha sahibi sanatçılar modernizm düşüncesi ile birden bire canlılıklarını yitirmiş, ortaya serilmiştir ve bu durumun sebebi ise, manevi bir disiplin ruhunu terketmeleridir. Bunun yanısıra Nasr'a (1992: 186) göre, modern düşünce ile birlikte sanat, maneviyattan uzaklaşmış, çirkinlik bir biçim ve norm olarak kabul görmüş, güzellik ise bir lüks anlayışına kurban edilmiştir.

Gelenekselci ekole göre, Batı sanatı, Rönesans'a kadar, bizzat geleneksel, dini ve ilahi muhteva taşımıştır. İkonik olması yani Hz. İsa'nın ve Hz. Meryem'in veya başka öznelerin tasvir edilmesi haricinde, birçok açıdan İslami sanat ile benzer olduğu da iddia edilmiştir. Batı sanatı, Rönesans öncesi dönemde, insanüstü metafizik durumdan, vahiyden ve ilahi âlemden sudur eden ilhamlara dayanan teknikleri içerisinde barındırıyordu. Ancak Batı Avrupa'nın geleneksel Hristiyan medeniyetinin birikiminden ayrılması, Rönesans ve beraberinde aydınlanma ile ortaya çıkan modernizm ile olmuştur. Bu ayrılık ilk olarak, felsefe, teoloji ve toplum yapısından evvel sanat alanına tezahür etmiştir (Nasr, 2016a: 251-252). Nitekim Schuon'a (2013: 44) göre, Rönesans, sanatsal anlamda biçimler düzeyinde asli bir sapkınlıktır. Rönesans, barok ve gotik tarzı maneviyattan yoksun, akıl ve ihtişam niteliklerini kaybetmiş, bir burjuva sanatının özelliklerini taşıyan, zevksiz, kutsallıktan yoksun bir modern sanat peyda etmiştir.

Burckhardt, Rönesans hareketinin sebep olduğu değişim sürecini şu şekilde izah etmiştir;

Rönesans ile birlikte arka planda tutulan ruhi eğilimler birden bire ön plana gelmekte ve buna tam olarak keşfedilmemiş imkânların bütün çekiciliğine sahip olan yeni duygulanımların göz alıcı velvelesi eşlik etmektedir; ancak bu eğilimler, ruh üzerinde başta var olan baskı gevşediğinde büyüsunü yitirmektedir. Bununla birlikte, o zamandan sonra "ben" in özgürleştirilmesi baskın itki olunca, bireyselci genişleme



kendini öne sürmeye devam edecek; ilkinde nisbetle daha aşağı düzlemleri fethedecektir ki bu düzlemler de, potansiyel enerjinin kaynağı durumundaki ruhi seviyelerdeki farklılıktır. İşte Rönesans'ın cüretkâr biçimde yaratıcı itkisinin bütün sırrı budur (Burckhardt, 2014: 190).

Modern düşüncenin en büyük problemi kutsal kavramının muhtevâsından ciddi bir şekilde uzaklaşmasıdır. Özellikle kutsallıktan uzaklaşması ile hümanist ve seküler bir içerik kazanan modern sanat, prometeyen insan profiline dönüşmüş ve Tanrı'yı taklit etmek için değil de onunla yarışmak için sanat icra edilmiştir. Böylece bu kutsal olmayan sanat, natüralizmi yaratmıştır. Bunun karşısında yer alan gelenekselcilerin de bahsettiği halife insan ise, Tanrı'nın yaratıcılığını geleneğin sunduğu kutsal bir modele teslim olmuş bir şekilde taklit etmenin bilinci içinde sanatını icra etmiştir (Nasr, 2012: 270). Lings, geleneksel (kadim) ruha sahip bir sanat eseri ile modern ruha sahip bir sanat eseri arasındaki temel farka işaret ederken, bu farkın temelde ilhamlarının ve ilham kaynaklarının aynı olmamasından kaynaklı olduğunu belirtir. Mamafih, özünde kadim bir ruha sahip olan sanatkârın ilhamı gelenekten gelmiştir. Bu gerçek ile birlikte, söz konusu sanat dinsel bir karaktere sahip olduğunda ve sanatkâr eserini, namaz, oruç ve meditasyonla hazırladığında bu durumda ilhamını doğrudan Allah'tan alır. Fakat günlük eşyalar yapılırken dinsel bir karaktere sahip değilse bile kaynağı dini değil de gelenek kılavuzluğunda olur. Eseri modern ruha sahip olan sanatçının ise, ilham kaynağı çevresi ve kendi zihni muhayyilesidir (Lings, 2003: 51-52).

Gelenekselci ekol, modern sanatın ideal olan gerçekliği yansıtmadığını belirterek günümüzde etkisini tamamen yitirdiğini ileri sürer. Bu duruma çağdaş dünyanın sorunlarını daha çok tüketim çılgınlığı, simülasyon, simülakr gibi kavramlarla açıklayan Fransız yazar Baudrillard, 1996 yılında yayınladığı *Sanat Komplosu* adlı eserinde aslında modern sanatın ve özellikle çağdaş sanatın varlık nedenini kalmadığını ilan ederek modern sanat çevrelerinde büyük bir boşluğa işaret etmiştir. Nitekim modern sanatın hayat olmaya çalıştığını bunun yanısıra bayalığa, atıklara, vasatlığa, değer ve ideolojiye el uzattığını ifade etmiştir. Fakat sanatın gerçekliğe dramatik bir alternatif olmaya çalışması, özgünlüğünü yitirmesine ve hükümsüz, içi boş, vitrinlik, sapkın bir estetik haz mertebesine kaymasına sebep olur (Baudrillard, 2014: 51).

Ekol'ün modern sanata yönelik eleştirileri, plastik ve fonetik sanatlar kapsamında tek tek ele alınmıştır. Gelenekselciler'e göre, işitsel güzellikler öze,

görsel güzellikler ise forma tekabül etmektedir. Müzik de, içselleştirilmiş biçimsel güzellik, biçimsel güzellikler de dışsallaştırılmış müzik olarak algılanmaktadır (Schuon, 2006: 75). Görsel sanatlar bağlamında, Rafael, Mikalenjelo ve Leonardo da Vinci gibi sanatçıların sahneye çıktığı modern sanat, manevi âlemin güzelliğinden ziyade dünyevi güzelliği resmetmişlerdir. Resim ve mimari sanatında, dini temalardan uzak, varlık tablosunun merkezine Tanrı yerine, insanı koyan beden ve diğer nesnelere baz alınarak oluşturulan ve aşırı natüralizmin hüküm sürdüğü bir sanat mecrası oluşturulmuştur. Bu Rönesans devri modern sanatına tepki olarak da on dokuzuncu yüzyılda klasik devrin rasyonalist ve natüralist eğilimlerinden uzaklaşan ışık ve renklerin yoğunlukta işlendiği romantizm akımı ortaya çıkmıştır. Bu romantik devir sonrasında empresyonizm ve yirminci yüzyılda ise, klasik formun yıkıldığı ve soyut sanatın Pablo Picasso ile gün yüzüne çıktığı bir süreç yaşanmıştır (Nasr, 2016a: 253).

Mimari’de ise, günün felsefi ve kültürel modasına uygun, Yunan klasik modellerin taklit edildiği, kutsallıktan yoksun kilise ve katedrallerin yapıldığı, sanatın müzelere hapsedildiği bir yapı meydana gelmiştir (Nasr, 2016a: 253-254). Modern dünyada kutsal karaktere sahip bir mimarinin gerçekleşemeyeceğini söyleyen Nasr (1996a: 126), bunun sebebini kutsal sanatla iç içe olan kutsal kozmolojinin yitirilmesine bağlamaktadır. Bunun en açık ispatının günümüz dünyasında inşa edilen kiliselerin hiçbirinin, Ortaçağ’daki katedrallerde olduğu gibi kutsal sanatı ve ruhunu yansıtamamaları olduğunu söylemektedir. Müzik sanatında seküler, sadece hazlara dayalı, subjektif, duygusal ve psikolojik unsurların fazlaca yer edindiği bir durum söz konusudur. Modern edebiyatta da durum aynıdır ve edebiyat kutsalın yıkımına sebebiyet veren, Tanrı’nın varlığının olmadığı subjektif bir hale dönüşmüştür (Nasr, 2016a: 253-256). Müzikle birlikte dans, geleneksel değerinden uzaklaşmış, herhangi bir sembolik içerikten ve ölçüden yoksun, bir tür taşkın duygusalcılığa dönüşmüştür (Lings, 2003: 58). Yani genel manada geleneksellikten uzak olan modern sanat da resim ‘duvardaki tablo’, heykel ‘kaide üzerindeki figür’, müzik ‘ses sanatı’ şiir ‘dil sanatı’ ve tiyatro ise ‘performans’ sanatını haline bürünmüştür (Rajchman, 2014: 28).

Modern sanat, sanatçı ile zanaatçı arasında ayırım yaparak sanatını yansıtır. Bu durumu Guenon (2004: 82-83) şu şekilde ifade eder; gerçekten modern sanat

anlayışında, bir insan herhangi bir mesleği benimseyip kendi isteğiyle onu değiştirebildiğini düşünür ve sanki o meslek tamamıyla onun dışında bir şeymiş gibi, gerçekte onunla hiçbir bağı yokmuş gibi hareket eder. Fakat geleneksel sanat anlayışında bu durum böyle değildir. Herkes içerdiği istidadı ve tabiatının özü gereği ilgilendiği sanatı ve üstlendiği işlevi layığıyla yerine getirmekle mükelleftir. Sanayi denilen şeyi meydana getiren ve sadece din dışı sapmanın bir ürünü olan modernlerin bu mekanik sanatları, inisiyatik nitelikte hiçbir imkân sunamaz ve hatta maneviyatın gelişmesine engel teşkil eder.

Netice itibariyle genel olarak modern sanatı her bağlamda eleştiriye tabi tutan gelenekselcilerin, bu yöndeki tavırları daha çok bu sanatın maneviyattan ve kutsallıktan yoksunluğudur. Genel manada bahsettiğimiz üzere geleneksel medeniyetlerde sanat, asıl öze ulaştırıcı bir vasıta olarak görülür, modern dünyada varolan prometeyen insan içinse, bu süreç tersine çevrilmiş ve sanat modern insanın kutsaldan ve ilahi olandan kopması için başrol haline getirilmiştir (Nasr, 2012: 270). Rene Guenon'dan itibaren bütün gelenekselciler, modern dönemde niceliğin niteliğe egemen olduğu kanaatindedirler. Aynı durum sanat için de geçerli olmuştur. Zira modern sanayi ile birlikte modern sanat ve geleneksel sanat arasında, modernin niceliği ve gelenekselin de niteliği öncelikle nedeniyle bir mücadele söz konusudur (Guenon, 2004: 71). Gelenekselci ekolün ortaya koyduğu sanat her şeyden önce tefekküre, olabildiğince derin ve geniş kavrayışa dayanak oluşturmaya yöneliktir ki bu sembolizmin de varoluş nedenidir. Yalnızca dekoratif ve süs amaçlı yapılan sanat sadece sanat için yapılmış olur. Salt bireysel tercihlere indirgenen, haz almanın söz konusu olduğu, boş duyuşal hislerin sunulduğu modern sanat, inisiyatik ve metafizik sembolizmden uzak olduğu için eleştirilmiştir (Guenon, 2003: 87). Ekol'ün sanat anlayışında ve özellikle Asya (Doğu) sanatında söz sahibi olan Coomaraswamy'e (1995: 41) göre, sanatkârın eserini icra ederken yapacağı şey, dünyevî bir amaçtan çok iç âlemindeki esrârı ortaya koymaktır. Yani modern sanat dine ve geleneğe karşı olduğu sürece sanatı sadece basit bir görüntü ya da sese indirgenen bir meta olarak tasavvur eder. Bu başlık altında irdelemeye çalıştığımız, gelenekselci düşünürlerinde özellikle vurguladığı anlamda Rönesans sonrası ortaya çıkan modern düşüncenin etkisiyle icra edilen sanat anlayışının yetersizliğini ve basitliğini eleştirel bir tutumla

ortaya koymaktır. Konuyu asıl özünden uzaklaştırması adına modern öncesi dönemin sanat anlayışı yüzeysel bir şekilde izah edilmeye çalışılmıştır.

## **5. GELENEKSELÇİ EKOL BAĞLAMINDA SANAT'IN DİĞER ALANLAR İLE İLİŞKİSİ**

### **5.1. SANAT VE DİN**

Gelenekselci ekolün en belirgin anlayışlarından birisi, din-sanat ilişkisi üzerinden sanat ile alakalı düşüncelere yer vermiş olmalarıdır. Bununla birlikte esasen gelenek üzerinden her konuya açıklık getirmelerinin altında, insanlara aleni ya da örtük bir şekilde ilahi hakikatin ilkelerini ve kaynağını açıklamaktır. Bu bakımdan sanat ile ilgili düşüncelerine baktığımız da bütün inanç sistemlerinin dini muhtevası üzerinden bu konuya açıklık getirmeye çalışırlar.

Bir dinin aslen sahih olabilmesi için, onun bütün olarak mutlak öğretisi üzerine temellenmiş olması gerekmektedir. Bundan dolayı aslen ortodoks olan bir din, söz konusu mutlak doktrinine uygun bir maneviyata da sahip olmalı ve gerçekleştirmelidir, yani hem fikri bağlamda hem de fiili düzlemde kutsallık ihtiva etmelidir. Bunun için dinler, felsefi değil ilahi bir düstura sahip olmalı ve bunun sonucu olarak da, mucizelerde ve aynı zamanda kutsal sanatta açıkça ortaya çıkan sakramental ve ritüel bir mevcudiyetin vasıtası olmak durumundadır (Schuon, 2016: 31). Bu açıklamada da görüldüğü üzere her din bir sahihlik taşımalıdır ve kutsal sanat vasıtasıyla da öğretilerini yansıtmaya işlevini icra edebilmedir. Nasr'a (2009: 19) göre, semânın biz aktardığı mesajı olmadan, evrensel bağlamda vahiy olmadan, din olamaz ve Allah lütfuyla insana yol göstermedikçe insan kendi kendine Allah'a ulaşamaz. Allah'ın bu lütfundan bir katrede sanat vasıtasıyla olmuştur ve Allah'ı tefekkür etmede sanat din açısından önemli bir konumda olmalıdır. Gelenekselci ekolün dini çoğulculuk anlayışında, dinler arasındaki birliğin zahiri değil aşkın olduğunu daha önce belirtmiştik. Yani dinlerin birliği, hem hakikat hem de gerçeklik olan vahiyde ve bütün hakikatlerin kaynağı olan mutlakta aranmıştır. Her din, farklı

coğrafyalarda kendi iç arketipine göre gelişir ve hakikati terennüm eder. Bunun yanısıra hakikatin ilmi olarak nitelenen metafizik de semboller vasıtasıyla zuhur eder (Nasr, 2012: 293, Tak, 2013: 165). Bu açıdan bakıldığında açıkça görüldüğü üzere, tüm dinler özünde tek bir hakikatin mesajını taşımaktadır; fakat farklı insan topluluklarına gönderildiği için formel anlamda farklı tabiatlara sahiptir. Bu yüzdendir ki, her dinin içerisinde var olan kutsal olanın sanatta tecellisi gelenekten geleneğe farklılık göstermiştir (Nasr, 2013: 50, Zengin, 2017: 145).

Din ahlaki davranışlar dünyasının ve yapma ya da yapmama etkinliğinin prensiplerini ve normlarını sağlar. Sanata ilişkin boyut ise, bu dinin kutsallığını dışa vurmak ve bu sayede hakikatin dünya da tezahür ettiğini müşahede etmektir. Bu nedenlerden dolayı dinin ezoterik boyutu sanat üzerinden ilga edilir (Nasr, 2012: 280). Bu bakımdan Nasr'a (1997: 23) göre, İslam ya da başka bir din olsa da, her geleneksel ve kutsal sanatın manevi ehemmiyetinin anlaşılması, sahih dini yaşamın varlığını sürdürebilmesi için son derece önemlidir. Nitekim bu sayede sanat dini perspektifle birleşince, nihai anlamda semadan bahşedilen bir lütf ve ruh alemini hatırlatan ve Allah'a bizi ulaştıran bir rahmet kanalı işlevini görür. İslam sanatı, tefekkür boyutunu oluşturan iman, davranış boyutunu oluşturan İslam ve incelik, içtenlik ve zarafet boyutu olarak nitelenebilecek ihsan boyutlarından üçüyle ilgili, ancak ağırlıklı olarak ihsan boyutunun bir tezahürü şeklinde tecessüm etmiştir (Koç, 2015: 149). Gelenekselciler de genel manada, dinin ihsan boyutu üzerinden sanatın ezoterik olarak icra edildiğini savunurlar.

Sanatın hem beşeri hem de ilahi karakterde olması gerektiğini söyleyen Schuon'a (2013a: 35-36) göre, sanat maddi tabiatından dolayı beşeridir, fakat psikolojik varoluşumuzdan kaynaklı bu beşeri varlığın yetersiz oluşundan dolayı ilahi olmalıdır. Beşeri durumda iken sanat sadece tabiatı taklit eder ve manevi anlamda tesirli olmaz. İlahi güzellikte hem beşeri hem de ideal bir muhteva kazanır ki bu da onu yüce olana götüren vasıta kılar. Bu sanat, insanoğlunun kendi merkezini yani Allah sevgisi olan varlığın özünü bulmasına yardımcı olur ve esasen hatırlatıcı ve koruyucu işlevi üstlenir. Sanatın dini içeriği, en güzel şekilde İslam sanatı üzerinden anlaşılabilir. İslam sanatının özü, bu sanatı doğuran güçlerin ve metafiziksel ilkelerin doğası, bizzat İslam dininin dünya görüşüyle ve İslam vahyi ile ilişkilidir. Bu bakımdan İslam sanatı, bu çokluk âleminde tevhidin tezahürü, ilahi

ilkenin birliği ve Allah'ın Kur'an'da "Rabbimiz bunu boşuna yaratmadın" (3: 191) buyurduğu kozmik varlığın ya da yaratılışın niteliklerini göstermek gibi yüce bir işlevi yansıtmıştır (Nasr, 1992: 13-16). Guenon (2004: 83), sanatın dini bir muhteva ve kendi tabiatından yansıyan bir tezahür olarak ortaya çıktığını ve bu sayede inisiyasyona (seyr-i süluk) bir temel teşkil edebileceğini ve hatta çoğu durumda bu amaca ulaşmak için sanatın en iyi yol olabileceğini beyan eder. Bu inisiyatik yol ile sanat insanı imkanlarının üstünde olan ilahi olana ulaştırır. Nasr'a (2016: 55) göre, geleneksel sanatın kalbinde yer alan ve söz konusu geleneğe yol açmış olan dinin temel ibadet, mistik ve sembolleriyle meydana gelen kutsal sanattan ehemmiyetle bahsedilmesinin gerekçesi, bu sanat vasıtasıyla insan beşeri düzeyden ebedi olana ulaşır. Sanat eserini namaz, oruç ve ibadet gibi düsturlar ile yapan sanatçı, kaynağını dinsel bir karakterden alır ve bu şekilde ilhamını da Allah'tan alarak manevi bir bütünlüğe bu sanat vasıtasıyla ermiş olur (Lings, 2003: 51).

Kısaca ifade etmek gerekirse gelenekselci ekol, tüm dinlerin bătınında bir öze tekabül ettiğini ve bu özün ise mutlak hakikat olduğunu beyan eder. Nitekim sanat da bu dinin sunduğu hakikati sembolik bağlamda tefekkür ettirici görevi üstlenmiştir. Bunun yanısıra ekol, 'Allah güzeldir, güzelliği sever' düsturuyla hareket etmiş ve her geleneğin ya da dinin özünde varması gereken bu güzelliğe kutsal sanat aracılığıyla ulaşılabilmesi görüşü hâkimdir. Coomaraswamy, Allah'ın en büyük sanatkâr (Musavvir) olduğu şeklinde mecazi ifadenin Hristiyan skolastik geleneğinde, Hindu öğretisinde ve İslam sanatında karşımıza çıktığını belirtmesi nihai anlamda sanatın aşkın birliğini de bize gösterir. Her dini gelenekte sanatçı, sanatıyla özdeşleşmeli ve sanatı, ilahi bir seviyeye ulaştığında, Allah'ın bu sanattan memnuniyetini sembolik olarak zuhur ettirmelidir (Coomaraswamy, 1995: 25). Modern sanatın estetik boyutu sadece maddi perspektif ve hazlara bağlı kalınarak oluşturulduğu için inşa edilen sözde sanat anlayışı, bireysel tüketimi arttırmakta, insanların dini ve ruhani yaşantı alanlarının imhasına neden olmaktadır (Aydeniz, 2015:181). Bu durumda din-sanat ilişkisi modern dünya da dışlanmış. Fakat modern insan, dinin gerçekliğini inkâr etmenin çabasında olsa bile yabancı bir geleneğe ait kutsal ve dinî sanatla karşılaşması, aklına dinin varlığı konusunda "acaba?" sorusunu getirmektedir (Nasr, 2007: 13). Görüldüđu üzere gelenekselciler genel manada sanatı, dini tasavvurlar üzerinden maneviyatla ve ilahi hakikat ile bağdaştırarak ortaya koymuştur.

## 5.2. SANAT, TASAVVUF VE GÜZELLİK İLİŞKİSİ

Tasavvuf, çeşitli tariflere maruz kalmışsa bile, bazen özel ruhi bir fenomen ya da sūfinin yaşadığı hayat olarak tanımlanırken; bazen sūfi için bu hayatı yaşayan insan olarak tanımlanmıştır. Diğer taraftan ruhi tecrübenin yanında Allah'a götüren manevi yol olarak da tarif edilmiştir. Tabi bu tarifler, tasavvuf veya sūfi kelimelerinin lâfzî anlamlarından ziyade, sūfi halin içeriğini izah etmiştir (Çelik, 2015: 115).

Bunun yanısıra ilim dalı olarak genel bir tanımı yapılacak olursa tasavvuf: “İnsanın kalbindeki kötü vasıflarla onlardan kurtulma çarelerinden, kalpteki iyi vasıflar ve onları kazanma yollarından, manevi mertebeleri kat ederek en yüksek mertebe olan insan-ı kâmil mertebesine ulaşmanın kurallarından ve nihayet tevhidin sırlarından bahseden bir ilimdir.” (Türer, 2013: 23). Tasavvuf'u genel görünümü ve evrenselliği üzerinden ele alan Schuon'a (2013: 137) göre ise, tasavvuf her şeyden önce ‘öğreti’ ve ‘yöntem’ kutupsallığı olarak ya da temaşa ve tefekkür yoğunluğunun eşlik ettiği metafiziksel bir hakikat olarak görünmektedir. Bununla birlikte, tasavvufu taakkul ve tecemmu, yani akletme ve yoğunlaşma ya da basiret ve tevhit şeklinde de izah etmiştir. Guenon (1997: 125) ise, tasavvufun tanımını şu şekilde yapar; “Tasavvuf, ilahi birlik ve evrensel düzenle yani insanoğlunun tüm etnik ve ırkı aidiyetlerinden soyutlanıp kendisinde bulunan ve onun en evrensel yönünü temsil eden ruhun ışığıyla Allah'ın huzuruna vardığı durumdur”. Nasr'a (2015: 13) göre ise tasavvuf, insanı hakikat bahçesine (gülşen-i hakikat)<sup>10</sup> ulaşması için ilkeleri ve yolu tarif eder. Tasavvuf, en yüksek seviyede ve batınî gerçekliğinde bahçenin muhtevası olması yanısıra, bahçenin sahibinin huzuruna ulaşma vasıtasıdır. Bunun yanısıra tasavvuf, insanoğlunun ilahi birlik ve düzenle etnik ve ırki kimliğinden soyutlanıp, tabiatında bulunan ruhun ışığıyla Allah'ın huzuruna varma durumudur (Nasr, 1997a: 125).

Sanat ile ilişkisi bağlamında güzelliğin en geniş manada tarifini yaptığımızda, “sanatsal eylem ve yapıp etmenin kendisini gerçekleştirdiği, aktüalize ettiği; zihinsel,

---

<sup>10</sup> Nasr, kendi eserinin ismi olarak seçtiği bu kavrama, İslam'daki geleneksel bahçe sembolizmden alındığını ifade eder. Bu geleneksel İslami bahçe, cennetin dünyevi yansımasıdır. Kur'an bu bahçe sembolünü kullanarak cennete bahçe şeklinde atıfta bulunarak, cennetin mertebelerinden bahseder. Genişçe bilgi için Bkz. Seyyid Hüseyin Nasr, Gülşen-i Hakikat, Çev: Nurullah K., İstanbul 2015, s. 13.

akli, ruhi, hatta sezgisel vaziyette duran varlığına, nesnel algılar âleminde bir vücut kazandıran ve her insanda a priori olarak bulunan bir duygu disiplindir” (Kılıç, 2013: 35-36). Gelenekselci ekole göre ise sanatçı, eserini icra ederken, öncelikli gayesi eserin güzelliği değildir. Çünkü sanatçı, eserini doğru bir şekilde ve hakikatine uygun bir biçimde yaptığı sürece, sonuçta kendiliğinden güzel olacağını tasavvur edebilir. Fakat bu güzellik mefhumu birincil öncelik taşımaz. Çünkü geleneksel sanatçının amacı, daima yüce olanı tefekkür ettirecek sanatı yapmaktır (Livingstone, 1998: 150).

Benzer bir açıklamayı Schuon’da yapmıştır. Nitekim ona (2012: 156) göre, güzellik her şeyden önce zahiri bir güzelliştir ve ruh güzelliği gibi tabirler farklı bir boyut teşkil eder. İçsel bağlamda hakikati yansıtacak şey güzeldir. Bunun yanısıra eğer ki güzellik, mahlûkatta zahiri olarak tezahür ediyorsa, bunun nedeni Allah’ta içsel oluşudur. Bu Allah’taki güzellik, yaratılan mahlûkattaki güzellik gibi basitçe kavranamaz. Çünkü Allah’taki güzellik, rasyonel idrakin ötesinde, sonsuz ve çeşitlilik arzeder. İşte bu ilahi güzelliğe, tasavvufun manevi ruhaniyeti ile ulaşılabilir. Coomaraswamy, sanatı ideal güzelliğin ifadesi olarak tanımlar ve içinde ideal güzellik duygusu bulundurması saf estetik deneyim ile olmuştur. Bu ideal güzellik en üst şuuruluk seviyesindeyken, akli bir vecd halinde ve kafada fikirler oluşturmaksızın bir sezîş (tasavvuf) yoluyla elde edilebilir (Coomaraswamy, 1995: 48-51).

Coomaraswamy, bu manevi güzelliğe ya da estetik deneyime, sadece kalbi saf, iç halini ve dikkatini harici durumlara kapatan ve ideal hassasiyete sahip olan muktedirlerin ulaşabileceğini beyan eder. Bunun yanısıra güzellik hikmeti ve sebebi anlaşılamayan bir ruhi faaliyet olarak da ifade edilmiştir (Coomaraswamy, 1995: 53). Nitekim ekolün genel ifadelerinde ve çalışmalarında bu ruh halini, güzel olanın tefekkürünü ve maneviyatın en iyi şekilde yansımasını, tasavvufi bir ilim ile elde edilebileceği sıkça vurgulanmıştır.

Gelenekselci ekol, ısrarla sanatın icra edilebilmesi için manevi, ilahi, metafizik ve irfâni yönünün olması gerektiğini vurgulamıştır. Bu bakımdan tasavvuf bu ilişkinin manevi ve mistik yönünün incelenmesi adına önemli bir yer teşkil eder.



Sanatın, manevi ve tasavvufi boyutlarını çoğu kez eserlerinde yer veren Nasr, sanat ve tasavvuf ilişkisini şu şekilde açıklamıştır;

“Her şeyden önce, insan Allah’tan varlığını alır. İkinci olarak, yaratıcılık gücü de dâhil olmak üzere, insanı insan yapan vasıfları alır. Üçüncü olarak, tamamı esmâ-i hüsnâ ve İlâhî sıfatlarda mevcut olan bu vasıfların izharını mümkün kılan, yaşamın kendisini alır. Bu yüzden, İslam dünyasında sanatın, kelimenin tam anlamıyla, daima insanoğlunun Allah’a teslimiyetinden kaynaklandığı ve bir anlamda İlâhî sıfatların insanda zuhuruna izin verdiği kabul edilir... Sanat meşguliyeti insan için bir merkez değildir. Merkezde olan insandır ve Allah’la ilişkisi sayesinde ki bu aslında kendi merkezinden kaynaklanır, insan kendi dünyasında ilâhî sıfatları yayabilir. Tabii ki Allah her zaman Allah, insan da her zaman insan olarak kaldığı için bu insani bir düzeyde kalır. İnsanın bütün sıfatları ve vasıflarını kaynağı İlâhî sıfatlardır. Demek oluyor ki aslında sanat, Allah’ın isim ve sıfatlarının insanda yer etmesi ve insanın da bu isim ve sıfatları yansımasıyla oluşmaktadır. Kuşkusuz bu sanat ortaya çıkmadan önce insanın kendisinde sanatın harmanlanması, sentezlenmesi söz konusudur” (Nasr, 1996a: 224).

Tasavvuf kelimesinden ziyade sūfî kelimesini kullanan gelenekselci ekole göre, sūfî kavramının etimolojisine yoğunlaşmak gerekir. Nitekim onlara göre, sufi kelimesinin etimolojik kökeni ilk sūfîlerin giydiği sūf’tan türemiş olsa da, sūfî kelimesi Arap alfabesindeki cifr hesabıyla tam olarak “ezelî hikmet”e denk gelir (Nasr, 1996: 165). Diğer taraftan sanat alanında da tasavvufun muazzam bir tesirinin olduğunu ifade eden Nasr (2007a: 22), tasavvuf vasıtasıyla hemen hemen her sanatta, şiirin bütün formlarında ve mimaride Allah’a yaklaşma durumu söz konusu olmuştur. Dünyevi hayatta sūfîler, cennete açılan bir bahçe olarak isimlendirilecek bir halde yaşarlar ve sonuç olarak da güzelliği, tüm eylemlerinde yansıyan manevi ihtişamın ikliminde tahayyül ederler. Özellikle edebiyat ve şiir sanatında sūfîlerin güzel ve asil eserler teşkil etmeleri sanata karşı ilgilerinden dolayıdır.

Müslüman tahayyülü açısından sanat bireysel, sübjektif ilham ya da hazcı duygulanımların etkisinden kurtulduğu ölçüde ilahi olanı hatırlatan önemli bir dile dönüşür. Bu sanatın gayri şahsi olması, göklerin güzelliği gibi en belirgin özelliği olmuştur. (Koç, 2015: 23). Burckhardt’a (1989: 52) göre, İslam sanatının bireysel olarak icra edildiği durumda bile, bireysellik, eserin evrensel karakteri önünde kaybolur. Gelenekselci ekol, tasavvuf kelimesinin varlığından, isimlendirmesinden önce de tasavvufî hayat tarzının yaşandığını ifade eder. Nitekim Guenon’un (1989: 33) da belirttiği üzere, hakikat tek olduğu için bütün geleneksel öğretiler zorunlu olarak, biçimlerdeki farklılık ne olursa olsun özde aynıdır. İslam’ın manevi öğretisinin dili semboliktir. Dolayısıyla İslam sanatının dilinin de sembolik olmak

zorundu olduğunu belirten Burckhardt, semboller üzerindeki perdenin kaldırılması işlevinin ise, tasavvufi idrak ile mümkün olabileceğini belirtmiştir (Alkan, 2013: 61).

Tasavvuf İslam medeniyetinde ve diğer geleneksel medeniyetlerde estetik bir ara köprü olarak yer edinmiştir. İslam medeniyetinde arifler, sanat adı altında, hat, tezhip, mimari ve şehir, çini, musiki gibi sanat eserlerini bir ölçü ve nizam içerisinde tasavvuf süzgecinden geçirip muhteşem bir şekilde sanat icra etmişlerdir (Kılıç 2015: 16). Benzer bir şekilde Nasr da (2016: 87), sanat dünyasında, hattan, mimariye, edebiyata, şiire kadar sanat eserini icra eden sanatçıların çoğunun, tarikat ehli ve manevi bir yolda olduğunu vurgular. Özellikle edebiyat ve şiirde hem Arapça hem de farsça da sūfi şairler tarafından verilen eserler evrensellik niteliği taşımıştır. En güzel hat ve mimari sanatçıları yine tasavvufla irtibatlıdır.

Guenon (2014b: 59), sanatın bizatihi insandan bir parça ve insanın tabiatında tezahür ettiğini ve bu sayede inisiyasyona temel olarak hizmet edebileceğini hatta çoğu durumda bu amaca en mükemmel bir biçimde uyarlandığını iddia eder. Bu yüzdendir ki sanatlar, inisiyasyon vasıtasıyla insana derûnî ve aşkın bir hal aktarır.

Hindu öğretisinde ise tasavvuf ya da irfan kavramı yerine yoga diye bilinen psikolojik ve manevi tahayyül metodu vardır. Coomaraswamy, özellikle sanatın ve imajların yapımlarının yoga ile olduğunu söyler. Yoga yapan sanatçı, kendini saflaştırma, kendini ibadet yoluyla temsil edilen şekille özdeşleştirme aşamalarından geçtikten sonra, zihninde yoga sonucu beliren imajı, heykeli, resmi bir taş veya metal üzerine işler. Sanatçı vecd ve özdeşleşme haline ulaşmaya kadar geçtiği aşamalar yoga denilen manevi ve psikolojik metotla olur. Yani sanatçı, yoga ile aklında tahayyül ettiği görüntünün sanatını tasvir eder (Coomaraswamy, 1995: 152-153).

Gelenekselci ekol, genel manada tasavvuf ve sanat ilişkisini irdelerken tasavvufu, insan için en değerli olan hakikate götüren yol, sanatı ise bu yolda ilahi olanı yansıtan aracı olarak görürler. Bunun yanısıra güzelliğe atfettikleri anlam ise, tasavvuf ilminin yaşattığı manevi ruh halinin etkisiyle yüce sanatkârın yarattığı her şeye estetik çerçeveden bakmaktır. Güzelliği, ilahi inayetin bir yansıması olarak ifade eden Schuon (2013: 32-33) göre, mademki Allah hakikattir, o halde onun inayetinin yansıması da sanatsal güzelliştir. Bu sanatsal güzellik beşeri sanat gibi öznel değildir, bilakis nesneldir ve duyum yoluyla değil sezgisel batınî yol ile idrak

edilir. Bu bakımdan yaratılmışların güzelliği, o yaratılmışlarında içinde yer aldıkları ilahi güzelliğin taklidinden başka bir şey değildir. Nitekim Livingston'un (1998: 153) gelenekselcilere atfen belirttiği üzere; yaratılmışların güzelliği ve hakikati nasıl ki Allah'tan (c.c) geliyorsa, evrensel güzelliğin bir yansıması olan dünyevi güzellikler de Allah'tan tecelli eder. İnsan tarafından yapılan bir eserin görüntüsü, nasıl sanatçının zihninde şekli olarak canlanıyorsa, yaratılmışların hakikatlerine uygun olan güzellikleri de Allah tarafından mükemmel güzellikte yansıtılır. Sanatın güzelliğinde ki ilahi olan tefekkür boyutunu, tasavvuf ilminin kazandırdığı ruh hali sağlar. Ekol'e göre, geleneğin ve kutsalın hâkim olduğu her medeniyette icra edilen her türlü plastik ve fonetik sanat eserlerinin hepsi hakikatin hatırlatıcısıdır. Tasavvuf ise güzelliklerin, hakikatin ve hakkın fikren, ruhen seyredilmesini, destekleyen manevi haldir ve o insanın ruhunu vücudundan ayırıp daha yücelere doğru sevkeder. Sanat eserinin bu ruh dünyasında seyredilmesinin gerekçesi, ruhun ihtiyacını burada giderip hakikati anlamaya çalışmasıdır (Livingstone, 1998: 187-188).

### 5.3. SANAT, TABİAT VE KOZMOLOJİ

Gelenekselci ekol, kozmoloji ve tabiat ilimleri ile alakalı öğretilerini, kutsal bilgi ve bu bilgiyi de içinde barındıran Kur'an'dan çıkartılan İslamî kozmoloji çerçevesinde yürütmüştür. İslamî kozmoloji, genel ilkelerinin yanısıra kullandığı dil ve ifade tarzı bakımından da vahyin ruhuna ve biçimine dayanır (Nasr, 2011: 94). Geleneksel olan kozmoloji belirli, özel bir tahlilden ziyade tefekküre yarayan bir resim ve sanat eseri tasvir etmek için vardır. İslam dünyasında irdelenen kozmolojik çalışmaların (kozmozloglardan, tabiat tarihçilerine, felsefecilerden, sûfilere kadar) tümünün merkezinde bu ilke vardır (Nasr, 2011: 91-92). Diğer taraftan geleneksel bir dünyada yıldızlardan, madenlere, hayvanlardan, bitkiler âlemine ait, özel de tabiat genel olarak ise kozmolojik bağlamda her şey, metafiziksel arka planda yüce sanatkar olan ilahi tecelliden tecessüm eder (Chittick, 2012: 223). Yüce olan

sanatkârın tabiatı ve kozmosu çepeçevre kuşatan her şeyi, tecelli olarak tahayyül edildiğinde hakikat tezahür eder <sup>11</sup> (Nasr, 2011: 92).

Ortaçağ'da, İslam ve Hristiyan dünyasında tabiat ile alakalı çalışmalar, coğrafya, jeoloji, botanik, zooloji ve antropolojiden mitoloji ve kozmolojiye kadar uzanan çok sayıda konuyu kapsamıştır (Nasr, 2011: 107). Tabiat, (gelenekselcilerin tabiriyle el değmemiş bakir doğa), sani-i azîm tarafından yaratılan bir kutsal sanat eseri ve ebedî alanın güzelliğini kendi form ve ritimlerinde, kozmik gerçekliğin güzelliğine nakşedilmiş o ince metafiziksel mesajda tezahür etmiştir (Nasr, 2016: 58).

Gelenekselciler, kozmosu ilk kaynak olarak ifade ederek, bazen şiirsel bir dil ile bazen de metafiziksel bir imge vasıtasıyla, sembolizm dilini *cosmologia perennis* (halidî kozmoloji) bağlamında kullanarak ifade etmişlerdir (Nasr, 2012: 214). Bütün geleneklerde var olan, evren ve tabiatın kutsal niteliğine vurgu yapan *cosmologia perennis*, tüm geleneklerde var olan aşkın ve kutsal bilginin birliğini ifade eden *philosophia perennis*'in bir kolu olarak tanımlanır (Nasr, 2002: 12). Geleneksel kozmoloji insana kozmosu bizatihi ikon olarak idrak etme imkânı vermiştir. Bununla birlikte kozmosu akıl nazarında müşahede etmek, onu dışa yansıtılmış bedensel bir gerçeklik olarak değil, maşukun tecellisini yansıtan sayısız aynalar şeklinde, insanın varlığının merkezinde hakikatin tecellisi şeklinde ve ilahi sıfatların yansıtıldığı bir tiyatro olarak görmek gerekir. Yani bir olan Allah'ın yansıması, tabiat ve kozmos biçimlerinde kendisini gösterir (Chittick, 2012: 225).

Kozmos, bir başka açıdan bakıldığında gelenekselci ekolde aydınlanmaya benzetilmiş, ışık parıltısı ve aydınlanma ile eş tutulmuştur ve kozmos kelimesi düzeninin bir oluşumu, kaos ise kozmosun zıttı olarak karanlığı ve kargaşayı temsil etmektedir (Guenon, 2004: 44, Sungur, 2010: 117). Kozmosla alakalı geleneksel

---

<sup>11</sup> Süfîlerin, felsefecilerin ve kozmoğrafyanın tek tek inceledikleri kozmolojinin tohumlarını, Kur'an'ı Kerim'in şu surelerinde görebiliriz. Âyete'l kürsî de mealen "Allah, kendisinde başka diri olmayan, daima diri ve yarattıklarını koruyup idare edendir. O'nu ne uyuklama, ne de uyku tutar. Göklerde ve yerde ne var ise O'nundur. O'nun izni olmadan katında kim şefaât edebilir? O insanların geçmiş ve geleceklerini bilir. İnsanlar ise O'nun ilminden, O'nun dilediğinin dışında bir şey kavrayamazlar. Onun hükmü gökleri ve yerleri kuşatmıştır. Yeri ve göğü koruyup gözetmek onun için zor değildir. O yücedir, büyüktür (Bakara, 255).

Nur suresine baktığımızda ise, ilgili ayet mealen şöyledir "Allah göklerin ve yerin nurudur. Onun nuru, içinde kandil bulunan penceresiz bir oyuğa benzer. Kandil fanus içindedir. Fanus ise, sanki inciden bir yıldızdır. Ne doğuya ne de batıya ait olmayan mübarek bir zeytin ağacının yağı ile tutuşturulur. Yağ neredeyse ateş değmeden bile tutuşup ışık verecek kadar saf ve parlaktır; bu, nur üstüne nurdur. Allah dilediğini nuruna kavuşturur. Allah insanlara misaller verir. Allah her şeyi çok iyi bilendir (Nur, 35).

bilimler, yalnızca bu geleneklerin içindeki bakir tabiat olgusunu tecelliyat olarak tefekkür edip hareket etmemiştir. Bunun yanısıra tabiat düzeninin büyüleyici ahengi, metafiziksel bir dil ile kozmolojik düzen çerçevesinde de ele alınmıştır (Chittick, 2012: 227). Fakat modern bilim, bizzat ‘düzen’ bağlamında kullanılan geleneksel kozmosun sunduğu tabiat metafiziğini ve teolojisini yıkmıştır. Bunun yanısıra modern bilim, sonsuz olan evreninin, tabiatın ve nesnelerin sembolik ifadesini de maddi varoluş düzeyine indirmiş ve yok etmiştir (Nasr, 2007a: 33). Batı natüralist akımları bu duruma hizmet etmiştir. Bu natüralizm sistemi, sadece tabiatı gözleme ve tabiatı modern dünyaya estetik bir sanat olarak sunma olarak konumlandırılmıştır (Schuon, 2013a: 37). Modern dünyanın doğada yaptığı tahribata ve yeryüzündeki birçok doğal yaşama alanını ortadan kaldırma gayretine rağmen, doğanın ebediyeti yansıtan sanatı hiçbir şekilde kaybolmamıştır. Nasr’ın ifade ettiği anlamda;

“sadece gök kemeri ve karanlık yıldızlı gece bize ötelere enginliğini ve ebediyetini soğukluğunu hatırlatmamakta, fakat aynı zamanda hayvanların ve bitkilerin sürekli yenilenen yaşamları da bize zamansal dünyanın geçici karakterinin ötesindeki cennet hayatının saadetini hatırlatmaktadır. Sürekli açan bir çiçek, ebedi nizamdan bir mesaj olurken, onun solması da zamanın ebediyet olmadığını, ölen ve biten bir dünyanın ötesindeki bir kader için doğduğumuzu hatırlatır (Nasr, 2016: 59).

Nasr (1991: 28), bir kozmosun bir bütün şeklinde idrakinin ve bilgisinin modern bilimin öteleştirdiği metafiziğin alanı dâhilinde tasvir edildiğini belirtir. Bu bakımdan geleneksel bağlamı içerisinde kozmoloji, metafizik ilkelerin mümkinat alanına uygulanmasıdır (Nasr, 1997a: 121). Bununla birlikte bu metafizik alanın daima ontoloji ile irtibatlı olduğunu söyler (Nasr, 2012: 148).

Geleneksel perspektifte bütün tabiat görüngüleri ve varlıklar, ruhlar âleminin bir sembolüdürler ve bu varlıklar ontolojik olarak merkeze yaklaştıkça varlık hiyerarşisinde yükselirler (Nasr, 1985:253, Sungur, 2010: 118). Schuon’a (2013: 170) göre, “Doğa’nın asıl bir sembolizmi mevcuttur ve doğa açık bir şekilde yaratıcının vahyidir, bir tapınaktır, bir kitaptır ve hatta bazı açılardan bir yoldur”. Geleneksel kozmoloji ve metafiziksel doktrinleri açısından bakıldığında evrende her şey, insan ve tabiat arasındaki ilişkiye dayanır. İnsanın evrendeki pozisyonu ve süreklilik anlamında mutlak olanın dışında nisbî olan nesnelerin idrakinin kavranmasında daimidir. Yani dünya, sufiliğin diliyle kullanılırsa *perde* (hicab), Hindu öğretisi anlamında kullanılırsa *maya* ya da terimin Budist kullanımıyla

*samsara* gibi görünüşü bizzat kozmosun ve insanın bu kozmosla olan ilişkisinin her daim varolduğu bir yer olarak tasavvur edilir (Nasr, 1997: 33). Sungur'a (2010: 119) göre Nasr, evrende benzerlikleri ve farklılıkları, inişler ve çıkışlar olsa da; geleneksel açıdan evrendeki hiçbir şeyin boşu boşuna yaratılmadığını, her şeyin bir ahenk içerisinde olduğunu, bütün varlıkların birbirlerine ve varlık olarak yüce yaratıcıya bağlı olduklarını belirterek, tüm evrendeki bu geleneksel anlayışı "*kozmetik katedral*" ifadesinde özetlemeye çalışmıştır.

Netice itibariyle tüm bu açıklamalarda görüldüğü üzere, manevi huzurun idrakini ve ayrıca tecelli olarak kozmik gerçekliğin ve tabiatın bir unsurunun tefekkürünü mümkün kılan, geleneksel ve kutsal sanatın tatbikidir (Chittick, 2012: 236). Modern insan, Allah'ın hikmetinin ve iradesinin tecellisi ve düzeni olarak tasvir edilen geleneksel kozmolojiyi ve tabiatı, kendi maddi ihtirasları doğrultusunda yok etmeye çalışmıştır. Tabiat, ebedi gerçekliğin form ve süreçlerinde kendisini izhar eder. Bu gerçeklik, geleneksel kozmoloji ve doğa biliminin temelini teşkil eder. Nitekim modern bilim, bu gerçeklikten habersiz olmakla birlikte, doğayı ve tüm yaşam alanlarını yok etmeye çalışması ilahi düzenin sanatından bihaber oluşundandır (Nasr, 2016: 59).

Nasr'a (2016: 79) göre, kozmoloji, tabiat bilimi, sanat ve diğer disiplinler *philosophia perennis*in dalları olmasına rağmen, bu disiplinlerin özünde saf metafizik yer alır. Geleneksel anlamda kozmoloji, bu gerçeği ve düzen içerisindeki ahengini çeşitli geleneklerin kutsal sanatları vasıtasıyla tasvir etmiştir. Bunun yanısıra kozmoloji, çokluk dünyasını, üzerinde tefekkür edilecek bir resme yansıtan bir sanattır. Nasr'ın (2016: 144) ifadesiyle, geleneksel kozmoloji her şeyden önce tıpkı geleneksel sanatın bir bilim olması gibi, bir sanattır. Kozmolojik bağlamda her geleneksel bilim, ancak bütün ile olan ilişkisi içerisinde açığa çıkan bir biçim ve resim olarak tasvir edildiği ölçüde evrensel bir şemadır ve bu şema ise, metafizik ve irfan ile tahayyül edilebilir. Nasr (2016: 167- 168), tabiat ve evrenin modern bir kanser olan şehinsel büyüme ile tabii yıkıma uğratıldığını, bunun yanısıra bakir doğanında kirletildiğini ifade eder. Bu bakımdan insanın varoluşunu sürdürebilmesi için önem arzeden tabiatın manevi mesajı hayati önem kazanır. Her şeyden önce evrenin ve tabiatın tüm kanunları yüce sanatkâr olan Allah'ın mahlûkatı için vazettiği kanunlardan ve düzenden başka bir şey değildir.

## SONUÇ

Genel olarak örf, adet ve maddi manevi alışkanlıkların ya da kültürel değerlerin nesilden nesile aktarılması ve somut göstergelerle varlığını devam ettirmesi olarak tanımlanan gelenek kavramı, yirminci yüzyılın başından itibaren daha kapsamlı ve derin bir anlam atfedilerek bir grup düşünüründe adlandırılması olarak gün yüzüne çıkmıştır. Gelenekselci ekol olarak bilinen bu düşünürler günümüzde Batı Avrupa'da ve İslam coğrafyasında birçok alanda söz sahibi olma etkinliğinin yanısıra farklı ülkelerde müntesipleri olan bir akımdır. Gelenekselci ekol, Batı düşüncesi içerisinde doğup gelişmesine rağmen yeteri kadar ilgi görmemiş ve hak ettiği yeri çoğu kez edinememiştir. Bunun gerekçesi ise, ekole mensup bütün düşünürlerin Batı zihin dünyasına ve modernitenin krizlerinden doğan hastalıklara köklü bir şekilde eleştiri getirmesi ve modern düşünceye karşı kendi fikirlerini alternatif oluşturma iddialarıdır.

Gelenekselcilerin aslında temel gayretleri, daima insanın manevi zenginliklerini yeniden keşfetmesini sağlamak için dışa değil, içe yönelmelerine yardımcı olabilmektir. Bu bakımdan içsel anlamda insanı harekete geçirecek ve insanı manevi anlamda rahatlatacak olan sanata dair açıklamaları da hep bu minvalde olmuştur. Gelenekselciler, Rönesans'tan itibaren modern toplumda sanatın yeni bir karaktere bürünmesine yönelik eleştirel bir yaklaşım sergileyip geleneksel sanat anlayışını savunmuşlardır. Modern düşünce ile birlikte sanatın aşkınlığından ve manevi ehemmiyetinden koparılması ile evrensellik kaybına uğradığını sürekli vurgulamışlardır. Sanat, bireysel bir uğraşıya indirgenerek, tamamen seküler bir mahiyete bürünerek ve gelenekten koparak giderek meta haline dönüşmesi sonucu asli önemini kaybetmiştir.

Oysaki gelenekselcilerin de sürekli vurguladığı bağlamda sanat, daima metafizik ile ilişkili olarak kutsal bir sembol vasıtasıyla manevi bir vizyona sahiptir. Bu perspektifte icra edilen bir sanat eseri gerçekten asli muhtevasını yerine getirmiş olur. Aksi takdir edildiğinde şunu açıkça ifade edebiliriz ki sanat, sadece endüstriyel

olarak üretilen, şekil olarak anlak görsel bir temas kurulmuş, duyguların basitçe dışavurumundan ibaret bir duruma dönüşecektir.

Nitekim bu çalışmada ekolün sıkça dile getirdiği manada sanatın sanat için olmadığı ve yüce yaratıcının bizlere sunduğu tüm güzelliklerin sanat aracılığıyla tecelli edildiği gerçeği, bizleri ruhsal ve manevi açıdan çok daha doyurucu bir hale dönüştürür. Allah (c. c), tüm kainatı, evreni, tabiatı, hayvanat ve nebatatı yani varlık âlemini yeryüzünde halife olarak vasıflandırdığı insanın hizmetine sunmuştur. Sadece insandan istediği de, bu güzelliklerin farkındalığı, tefekkürü, temaşası ve en önemlisi de ebedi olana götüren bir şükür ifadesi olarak görmesidir. İşte sanat da bu minvalde yüce yaratıcıyı hatırlatıcı bir işlev görmelidir. Güzel okunan bir Kur'an tilaveti ya da Allah kelamının yazılı olduğu bir hat sanatı, diğer taraftan içerisine girildiğinde ruhumuzun ferahladığı geleneksel bir mimari ile yapılmış bir cami, bunun yanısıra kainatın resmedildiği tabiatın temaşası, işte tüm bunlar mutlak olan hakikati hatırlatıcı birer semboldür. Nitekim Yunus Emre bize bunu ne güzel ifade eder; “yaratılanı sevdim yaradan dan ötürü”. Yaratılan tüm güzelliklere yüce sanatkârın bize sunduğu nimetler olarak tasavvur edebilmek ya da O'nun tüm yarattıklarına bir sanat eseri tefekkürü ile bakabilmek ve huzuru ilahi de bunu yaşayabilmek.

Nihayetinde gelenekselci ekol, genellikle kutsal sanatın metafiziksel arka planda sembolik olarak icra edilmesi gerektiğini vurgular. Onlara göre, sanatçı sanat eserini icra ederken, zihnini manevi anlamda duru tutarak ve cennetteki tüm güzellikleri hayal ederek yapabilmelidir. Bunu yaparken entelektüel sezgiye de sahip olmalıdır. Yani İslam estetizminde de sıkça dile getirilen “Allah güzeldir güzelliği sever” düsturuyla icra edilen bir sanat eseri hakikatin tecellisi olabilir. Gelenekselciler, dinlerin aşkın birliği olarak tasvir ettikleri inanç anlamında fikirleri sanata da yansımıştır. Bu bağlamda bizim de tasdik etmediğimiz durum olarak ortaya koydukları söylem; her dinin formel olarak farklı fakat özünde mutlak olan tek hakikat olduğu düşüncesi tartışılan ve eleştirilen bir durumdur. Bu bakımdan ekole mensup bazı düşünürler sanat ile alakalı olarak da geniş bir bakış açısına sahiptir. Bir hindu kutsal sanatını, orta çağda yapılan Hristiyan sanatını ya da bir budist sanatını da mutlak hakikat nazarında ele almışlardır.



İslam sanatına dair açıklamaları ise genel olarak yerinde olmuştur. Ekol'ün İslam kutsal sanatına atfettikleri anlam gerçekten ayrıca üzerinde durulması gereken bir öneme haizdir. Ekol'e mensup çoğu düşünürün Müslüman oluşu bunda etkili olsa da geçmişte mensup oldukları dinin etkisi de sanatsal anlamda kalıntıları mevcuttur.

Gelenekselcilerin İslam sanatının anlaşılması için kullandıkları terminolojinin çıkarabileceği bazı sorunlar olsa da, bunlar göz ardı edildiğinde İslam sanatları ve İslam'ın manevi boyutu arasındaki ilişkiyi mükerrer şekilde vurgulamaları, İslam sanatının oldukça önemli bir boyutunun daha sarıh bir biçimde anlaşılmasını sağlamıştır. Bunun yanısıra ekol, geleneksel bir sanat anlayışının gagesini, kaynağını ve icra edilirken ki metafiziksel süreçleri tek tek ortaya koymaları bizi konuyla alakalı araştırma yapmaya itmiştir.

Gelenekselci yaklaşım diğer taraftan sanat ve zanaatkarlık arasında ayırım yapmayı reddetmiştir. Geleneksel bir toplumda herkesin aslında bir sanatçı olduğunu ve sanatını icra ederken maddi bir ihtiyaca binaen oluştursa bile manevi bir hava kattığı için kendi teomorfik yapısını dışa vurduğunu ifade ederler. Gelenekselci yaklaşıma yönlendirilebileceğimiz diğer bir eleştiri ise kutsal sanat tabirine yönelik tutumlarıdır. Onlar için kutsal kelimesi kendilerince tasvir ettikleri sahih dinlerin hepsinde hemen hemen vardır ve karşılığı her dinde aynı olmuştur. Hristiyanlıktaki Hz. İsa ve Hz. Meryem ikonlarının kutsal sanat olarak adlandırılması ya da bir buda heykelinin ve hindu dininde bir tapınağın ve heykelin, kutsal sanat olarak tabir edilmesi, sahih olan İslam ritüelleri açısından hoş görülebilecek bir durum değildir.

Gelenekselciler plastik ve fonetik olarak kategorileştirdikleri sanat eserlerini genel anlamda kutsal sanat perspektifinde sunmuşlardır. Çalışmamızda manevi estetiğin deneyimi olarak kısaca değindiğimiz hat sanatı, cami mimarisi ve kabe, Kur'an tilaveti ve musiki, insanın fitri imkanlar dahilinde icra ettiği güzelliklerdir. Bunun yanısıra semayı ve tabiatı da sanatın büyüleyici ve tefekkür ettirici yönüyle, yüce olan mutlak hakikat de insana manevi birlik ve bütünleşme imkanı sağlayan bir sanat olarak görebiliriz.

Gelenekselci ekolün sanat anlayışı modern sanatın basitçe ortaya koyduğu saf estetizme yönelik bir eleştirisi olarak düşünülebilir. Genel olarak sanatın toplumsal ve bireysel ihtiyaçlara binaen oluşturulan manevi bir aracı olarak tasavvur edilmesi,

bilimsel olarak da kayda değer bir nitelikler. Nitekim gelenekselciler, modern sanat anlayışını eleştirmelerinin sebebi, sanatın manevi bir tekamül aracı olduğu ve yüce yaratıcının hatırlanma vasıtası olduğu gerçeğinden uzaklaştırmasıdır. Modern sanatçı sanatını yoktan vrettiğini düşünerek icra ederken, geleneksel sanatçı mütevazı bir ruha bürünüp ki çoğu kez anonim bir şekilde, sadece önceden yaratılmış olan bir sanatın zihninde ve gönlünde canlandırarak taklit boyutuyla icra eder.

Gelenekselci ekolün ortaya koyduğu bu sanat anlayışı soyut ve ezoterik bir içeriğe sahip olması hasebiyle günümüzde hakkettiği değeri göremese bile aslında İslam estizminin de genellikle tasavvufi bir kanal ile öne çıkardığı üzere, her şey ebedi olanı tefekkür ettirecek bir güzellikle yaratılmış ve insana düşen bu güzellikleri hakikat penceresinden seyredip hikmete vasıl olmaktır. Sonuç olarak bu çalışmada edindiğim en güzel netice her şeye el-musavvir olan yüce yaratıcıya götüren bir aracı olarak bakmak gerektiğidir. Tabiatın, evrenin ve insanın yaratılışının özünde ki estetik muhteva bize en güzel tefekkür vesilesidir. Kur'an'ı kerimde de vurgulandığı üzere, “Göklerde ve yerde ne var ise O'nundur. O insanların geçmiş ve geleceklerini bilir. İnsanlar ise O'nun ilminden, O'nun dilediğinin dışında bir şey kavrayamazlar. Onun hükmü gökleri ve yerleri kuşatmıştır. Yeri ve göğü koruyup gözetmek onun için zor değildir. O yücedir, büyüktür”.

## KAYNAKÇA

- Alkan, E. (2013). "Titus Burckhardt, Gelenekselcilik ve Tasavvuf". *Sabah Ülkesi Dergisi*, Sayı 36, 58-65.
- Armağan, M. (1998). *Gelenek ve Modernlik Arasında*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Aslan, A. (1996). "Gelenek Nedir?", *İslam, Gelenek ve Yenileşme Sempozyumu* içinde (201-203). İstanbul: TDV İsam Yayınları.
- Aslan, A. (1997). "Geleneksel Ekol'ün Modernizm Eleştirisi ve İslam Düşüncesine Yansımaları", *İslam ve Modernleşme II. Kutlu Doğum İlmi Sempozyumu* içinde (55-69). İstanbul: TDV İsam Yayınları.
- Aslan, A. (1998). Vefeyat: Frithjof Schuon (İsa Nureddin El-Alavî). *TDV İslam Araştırmalar Dergisi*, Sayı 2, 289-293.
- Aslan, A. (2010). Gelenek ve Felsefesi. *EskiYeni Dergisi*, Sayı 16, s.5-13
- Âvâni, G.R. (1997). *Hikmet ve Sanat* (M. Kanar, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Aydeniz, H. (2015). "Din-Sanat İlişkinine Gelenekselci Bir Yaklaşım: Seyyid Hüseyin Nasr Örneği", *İSAV İslam ve Sanat; Tartışmalı İlmi Toplantı* içinde (181-204). İstanbul: Ensar Neşriyat
- Ayvazoğlu, B. (1996). "Gelenek ve Yenileşmeye İslam Sanatları Açısından Bir Bakış". *İslam, Gelenek ve Yenileşme Sempozyumu* içinde (173-187), İstanbul: TDV İsam Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). *Sanat Komplosu* (5. Baskı) (E. Gen ve I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benson, J. H. Ve Carey, A. G.(2014). "Genel Problem". B. Keeble. (Ed.). *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, İçinde (171-176). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Burckhardt, T. (1994). *Aklın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler* (V. Ersoy, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Burckhardt, T. (1989). İslam Sanatının Esasları, (H. Önkal, Çev.). *Kubbealtı Akademi Dergisi*, Sayı 18, 46-63.
- Burckhardt, T. (1997). "Hint Mûsikîsi". G.R. Âvâni. (Ed.), *Hikmet ve Sanat* (M. Kanar, Çev.) İçinde (235-245). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Burckhardt, T. (2005). *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*, (T. Koç, Çev.). İstanbul: Klasik Yayınları.

- Burckhardt, T. (2014). "Hıristiyan Sanatının Gerileyiş ve Yenilenişi". B. Keeble. (Ed.). *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, içinde (189-206). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Canatan, K. (2013). Ş. Öçal ve C. Özyurt. (Ed.). "Batı İslâmı", *Modernizm ve Gelenekselcilik Arasında Din* içinde (173-198). Ankara: Hece Yayınları.
- Cevizci, A. (2000). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chitick, C. W. (2012). *Seyyid Hüseyin Nasr'ın Temel Düşünceleri* (2. Baskı), (N. Koltaş, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Chitick, C. W ve Murata, S. (2015). *İslam'ın Vizyonu; İnanç ve Uygulama* (5. Baskı), (T. Koç, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Coomaraswamy, A. K. (1995). *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, (N. Özdemiroğlu, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Coomaraswamy, A. K. (2014). "Konuşma Temsili mi Düşünce Temsili mi?". B. Keeble. (Ed.). *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları* içinde (69-107). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Coomaraswamy, A. K. (2014a). "Hıristiyan Doğulu Veya Gerçek Sanat Felsefesi". B. Keeble. (Ed.). *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, içinde (107-140). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Çam, N. (1994). İslam'ın Sanat'a ve Mimariye Bakışı. *Vakıflar Dergisi*, Sayı 3, 273-290.
- Çelik, İ. (2006). *Gelenekselci Ekol'ün Tasavvufi Görüşleri*. (Yayınlanmış YL Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.
- Çelik, İ. (2015). Gelenekselci Ekolün Tasavvuf ile İlgili Bazı Konulara Yaklaşımı. *Sufi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 12, 107-130.
- Çetin, N. M. (1995). İslam Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi. *İslam Tetkikleri Dergisi*, Sayı 9, 1-50.
- Danner, V. (1995). "Din ve Gelenek". S. H. Nasr ve K. O'Brien (Ed.) (S.E. Gündüz, Çev.). *Kutsalın Peşinde* içinde (25-37). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Eaton, G. (1995). "Gelenek ve İnsan Toplumu". S. H. Nasr ve K. O'Brien (Ed.) (S.E. Gündüz, Çev.). *Kutsalın Peşinde* içinde (37-56). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Feyizli H. T. (2008). *Feyzül Furkân: Açıklamalı Kur'ân-ı Kerîm Meali*. İstanbul: Server İletişim.

- Germain, B. (1998). *Sanat Tarihi*, (Ü. Nural ve S. Hilav, Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Grabar, Oleg. (1998). *İslam Sanatının Oluşumu*, (N. Yavuz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Guenon, R. (1989). *İslam Maneviyatı ve Taoculuğa Toplu Bakış*, (M. Kanık, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Guenon, R. (1997). *Manevi İlimlere Giriş*, (L. F. Topaçoğlu, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Guenon, R. (2003). *Kadim Bilimler ve Bazı Modern Yanılgılar (2. Baskı)*, (F. L. Topaçoğlu, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Guenon, R. (2004). *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri (2. Baskı)* (M. Kanık, Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Guenon, R. (2010). *Doğu ve Batı (2. Baskı)*, (F. Arslan, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Guenon, R. (2013). *Doğu Düşüncesi* (L.F. Topaçoğlu, Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Guenon, R. (2014). *Modern Dünyanın Bunalımı (4. Baskı)*, (M. Kanık, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Guenon, R. (2014a). "Sanatlar ve Geleneksel Sanat Anlayışı". B. Keeble. (Ed.). *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları İçinde* (63-68). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Guenon, R. (2014b). "İnisiyasyon ve Zanaatlar". B. Keeble. (Ed.). *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları İçinde* (57-62). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Güç, A. (1998). "Dinlerde Kutsal ve Kutsallık Anlayışı". *Dinler Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* içinde (337-353). Ankara: Dinler Tarihi Derneği Yayınları.
- Hafız, M. (2012). *Din Felsefesi Açısından Kutsal-Sanat İlişkisi* (Yayınlanmış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Haldun, İ. (2004). *Mukaddime*, (H. Kendir, Çev.). İstanbul: Yeni Şafak Yay.
- Mahmut K. (1989). "Rene Guenon'un Hayatı ve Eserleri", *İslam Maneviyatı ve Taoculuğa Toplu Bakış*, (K. Mahmut, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kılıç, M. E. (2015). *Sûfi ve Sanat*. İstanbul: Sûfi Kitap.

- Kılıç, S. (2013). “İslam, Sanat ve Estetik”. *Dini Yayınlar Kongresi* içinde (35-74), İstanbul.
- Kılıç, S. (2016). *İslam'da Sembolik Dil* (2.Baskı). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Koç, T. (2005). “Önsöz”. *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*, (T. Koç, Çev.) içinde (2-3). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Koç, T. (2015). *İslam Estetiği*,(6. Baskı). İstanbul: İsam Yayınları.
- Koltaş, N. (2013). *Gelenekselci Ekol ve İslam*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Koltaş, N. (2015). “Gelenekçi Perspektiften Sanat ve Maneviyat” *İSAV İslam ve Sanat; Tartışmalı İlmi Toplantı* içinde (511-522). İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Lings, M. (1995). “Geleneğin Işığında Günümüzün Dünyası”. S. H. Nasr ve K. O'Brien (Ed.) (S.E. Gündüz, Çev.). *Kutsalın Peşinde*, içinde (433-445). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Lings, M. (2012). *Öze Dönüş: Sorular ve Cevaplar*, (Z. Kot, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Lings, M. (2013). “Rene Guenon” *Doğu Düşüncesi* (4.Baskı) içinde (7-18). (L.F. Topaçoğlu, Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Lings, M. (2016). *Antik İnançlar ve Modern Hurafeler*,(N. Koltaş, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Lings, M. (2016a). *Onbirinci Saat; Gelenek ve Nübüvvetin Işığında Modern Dünyanın Mânevi Bunalımı* (5. Baskı), (U. Uyan, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Livingstone, R. (1998). *Geleneksel Edebiyat Teorisi* (N. Özdemiroğlu, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Marshall, G. (2009). *Sosyoloji Sözlüğü*, (O. Akınhay ve D. Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mclean, G.F. (2004). Yaşayan Düşünce Olarak Gelenek: Hans-Georg Gadamer (H. Fidan, Çev.). *Bilimname Dergisi*, Cilt 6 (Sayı 3), 23-40.
- Mülayim, S. (2013). *İslam Sanatı* (2. Baskı). İstanbul: İsam Yayınları.
- Nasr, S. H. (1985). *İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş*, (N. Şişman, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (1991). *İnsan ve Tabiat*, (N. Avcı, çev.). İstanbul: Ağaç Yayınları.

- Nasr, S. H. (1992). *İslam Sanatı ve Maneviyatı*, (A. Demirhan, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S.H. (1996). *İslam İdealler ve Gerçekler* (A. Özel, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (1996a). *Söyleşiler*,(A. Danacı, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (1997). İnsanın Evren İçindeki Yeri ve Zahirî Değişim İçindeki Süreklilik, (S. Kılıç, Çev.), *Ekev Akademi Dergisi*, Sayı 1, 31-40.
- Nasr, S. H. (1997a). *Makaleler 2* (Ş. Yalçın, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (2002). *Tabiat Düzeni ve İnsan*, (L. Boyacı, çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (2002a). *İslam'ın Kalbi* (A. Demirhan, çev.). İstanbul: Gelenek Yayınları.
- Nasr, S. H. (2005). "Sunuş". *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*, (T. Koç, Çev.) içinde (1-2). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Nasr, S. H. (2007). *Makaleler 1* (Ş. Yalçın, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (2007a). *Tasavvufî Makaleler*, (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S.H. (2007b). *Ebedî Hikmetin Peşinde*, (H. Tan, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (2011). *İslam'da Bilim ve Medeniyet*, (N. Avcı, K. Turhan, A. Ünal, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (2012). *Bilgi ve Kutsal* (4. Baskı). (Y. Yazar, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (2012a). *Modern Dünyada Geleneksel İslam*, (S. Büyükduru, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (2013). Sanatın Kutsiyet Boyutu Bir Asırdır İslam Dünyasında da Kayıp. *İtibar Dergisi*, Sayı 27, 48-52.
- Nasr, S.H. (2015). *Gülşen-i Hakikat: Tasavvuf Geleneğinin Vizyonu ve Vadettikleri*, (N. Koltaş, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (2016). *Bir Kutsal Bilim İhtiyacı* (2.Baskı), (Ş. Yalçın, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (2016a). *Genç Müslümana Modern Dünya Rehberi*, (O. S. Gündoğdu, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.

- Nasr, S. H. (2017). *İslam ve Modern İnsanın Çıkmazı* (8. Baskı). (A. Ünal ve S. Büyükduru, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Northbourne, L. (2000). *İlerlemeye Farklı Bir Bakış*, (D. Özer, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Northbourne, L. (2003). *Modern Dünyada Din* (3. Baskı). (Ş. Yalçın, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Oldmeadow, H. (2013). “Çağların İşaretleri ve Geleneğin Işığı”. (H. Oldmeadow, Haz.) (T. Uluç, Çev.). *Geleneğe İhanet: Modernitenin Manevi Krizlerine Dair Makaleler* içinde (19-25). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Özkeçeci, İ. (2000). “İslâm İnancının Sanat’a Yansımaları”. *Süleyman Demirel Ü. İlahiyat Fakültesi III. Kutlu Doğum Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 19-24, Isparta.
- Özyurt, C. ve Öçal, Ş. (Ed.). (2013). “Giriş”, *Modernizm ve Gelenekselcilik Arasında Din* içinde (9-33). Ankara: Hece Yayınları.
- Platon, (2010). *Devlet* (2. Baskı). (H. İlhan, Haz.). Ankara: Alter Yayıncılık.
- Rajchman, J. (2014). “Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?” A. Artun ve N. Öрге, (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir?: Modernlik Sonrasında Sanat* (2. Baskı) içinde (19-40). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rakipoğlu, N. (2011). *Seküler Dünya Atlası: Geleneksel Ekol Açısından Modernizm Eleştirisi*. İstanbul: Kurtuba Kitap.
- Schuon, F. (1997). *Varlık Bilgi ve Din*, (Ş. Yalçın, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Schuon, F. (2006). *Yansımalar* (N. Koltaş, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Schuon, F. (2012). *Kalp Gözü: Metafizik, Kozmoloji, Manevi Hayat* (2. Baskı), (N. Mehdiyev, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Schuon, F. (2013). *İslam’ı Anlamak* (5. Baskı) (M. Kanık, Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Schuon, F. (2013a). *Manevi Perspektifler*, (N. Mehdiyev, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.



- Schuon, F. (2014). “Sanatın İlke ve Kriterleri”. B. Keeble. (Ed.). *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, İçinde (141-170). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Schuon, F. (2016). *Dinlerde Biçim ve Öz* (S.L. Gürkan, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Schimmel, A. (2016). *Dinler Tarihine Giriş*, (R. Kibar, Çev.). İstanbul: Külliyyat Yayınları.
- Schwarz, F. (1997). *Kadim Bilgeliğin Yeniden Keşfi*, (A. M. Aslan, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Stoddart, W. (1987). “Titus Burckhardt: Genel Hatlarıyla Hayatı ve Eserleri”. *Aklın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler* içinde (7-17) (V. Ersoy, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Subaşı, N. (2000). Kutsal Tarih’in Dini Sosyolojisi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 3, 63-83.
- Sungur, E. (2014). *Seyyid Hüseyin Nasr’a Göre Gelenek ve Modernlik*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Tahrallı, M. (1998). “Abdulvâhid Yahya (Réné Guénon)”. *TDV İslam Ansiklopedisi* Cilt 1 içinde (279-282). İstanbul: İsam Yayınları.
- Tak, A. (2013). “Gelenekselci Ekol’ün Sanat Anlayışı ve İslam Sanatı”. Ş. Öçal ve C. Özyurt. (Ed.). *Modernizm ve Gelenekselcilik Arasında Din*, İçinde (87-126). Ankara: Hece Yayınları.
- Tolstoy, N. (2011). *Sanat Nedir ?* (B.Dural, Çev.). İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.
- Tümer, G. ve Küçük, A. (1993). *Dinler Tarihi* (2.Baskı). Ankara: Ocak Yayınları.
- Türer, O. (2013). *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*. İstanbul: Ataç Yayınları.
- Uludağ, S. (1996). “Tasavvuf Açısından Gelenek ve Yenileşme”, *İslam, Gelenek ve Yenileşme Sempozyumu* içinde (67-76), İstanbul: TDV İsam Yayınları.
- Yalçın, Ş. (2013). “Gelenekselci Ekol’de Akıl, Hikmet ve Bilim”. Ş. Öçal ve C. Özyurt. (Ed.). *Modernizm ve Gelenekselcilik Arasında Din* içinde (35-50). Ankara: Hece Yayınları.
- Yılmaz, H. (2003). *Ezeli Hikmet ve Dinler*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Yılmaz, H. (2013). “Dinlerin Aşkın Birliği-Gelenekselcilerin Din Anlayışı”, Ş. Öçal ve C. Özyurt. (Ed.). *Modernizm ve Gelenekselcilik Arasında Din içinde* (315-358). Ankara: Hece Yayınları.

Zengin, C. (2016). *Seyyid Hüseyin Nasr ve Gelenegin Gözüyle Modern Dünyayı Anlamak*. İstanbul: Önsöz Yayıncılık.

