



**T.C.
ÜSKÜDAR ÜNİVERSİTESİ
TASAVVUF ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TASAVVUF KÜLTÜRÜ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**TASAVVUFUN TASARIMA ETKİSİ:
OSMANLI TASARIM DÜŞÜNÇESİNİN BAZI BOYUTLARI VE
RÖNESANS İTALYASIYLA MUKAYESESİ**

Nazende YILMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Muhammed BEDİRHAN**

İstanbul 2019

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

Tez Kabul Formu.....	
Özet	i
Summary	ii
Şekiller Listesi	iv
Giriş	1
BİRİNCİ BÖLÜM – Osmanlı Toplumunu ve Rönesans Toplumunu Nezdinde Sanat ve Estetik Algısı	4
1.1. Osmanlı Toplumunda Sanat ve Estetik	4
1.2. Rönesans İtalyasında Sanat ve Estetik	16
İKİNCİ BÖLÜM – Osmanlı Dünyasında Kozmogoni, Yaratılış ve Tasarım Kavramları	21
2.1. İslâm’da Kozmogoni ve Yaratılış	21
2.2. İslâm Tasavvufunda Kozmogoni ve Yaratılış	25
2.3. Osmanlı Tasavvuf Kültüründe Tasarım Kavramı	28
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – Rönesans İtalyasında Kozmogoni, Yaratılış ve Tasarım Kavramları	33
3.1. Hıristiyanlıkta Kozmogoni ve Yaratılış	33
3.2. Rönesans Hümanizmine Göre Kozmogoni ve Yaratılış	35
3.2.1. Yeni-Platonculuk	36
3.2.2. Aristotelesçilik	37
3.3. Rönesans Hümanizmine Göre Tasarım Kavramı	38
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM – İlham ve Yaratılış İlişkisini İki Medeniyet Üzerinden Okumak	42
4.1. Osmanlı’da İlham ve Yaratılış İlişkisi Üzerine Metinler	42
4.1.1. Osmanlı Tasavvuf Metinlerinde İlham ve Yaratılış İlişkisi	42
4.1.2. Osmanlı Mimarlık Risalelerinde İlham ve Yaratılış İlişkisi	47

4.2.Rönesans'ta İlham ve Yaratılış İlişkisi Üzerine Metinler	51
Sonuç	60
Kaynakça	64
Özgeçmiş	72
Bilimsel Etik Sayfası	73





T.C.
ÜSKÜDAR
ÜNİVERSİTESİ

YÜKSEK LİSANS TEZ SAVUNMA SINAVI TUTANAĞI

TASAVVUF ARAŞTIRMALARI..... ENSTİTÜSÜ

GENEL BİLGİLER

Öğrenci No	: 174401071
Öğrenci Adı Soyadı	: NAZENDE YILMAZ
Anabilim Dalı	: TASAVVUF KÜLTÜRÜ VE EDEBİYATI
Tez Danışmanı	: DR. ÖER. ÜYESİ MUHAMMED BEDİRHAN
Tezin Başlığı	: Tasavvufun Tasarım Etkisi: Osmanlı Tasarım Düşüncesinin Ontolojisi ve Rönesans İtalyasıyla Mukayesesi

Toplantı Tarihi	: 12 TEMMUZ 2019	Saati	: 10.30
-----------------	------------------	-------	---------

Öğrenci Savunmaya : Geldi

Üniversitemiz Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili hükümleri uyarınca tez bilimsel olarak incelenmiş, adayın tez çalışmasını sunmasının ardından, adaya tez çalışması ile ilgili sorular yöneltilmiştir.

- Yapılan savunma sınavında adayın tez çalışması başarılı bulunarak **KABUL** edilmesine,
 Yapılan savunma sınavı sonunda tez çalışmasının **DÜZELTİLMESİNE**, düzeltme için adaya ay **EK SÜRE** verilmesine (en fazla 3 ay)
 Yapılan savunma sınavının sonunda tezin **REDEDİLMESİNE**

OY BİRLİĞİ OY ÇOKLUĞU

İle karar verilmiştir.

Savunmada Tezin Başlığı : Değişmedi Değişti

Tezin Yeni Başlığı : Değişmedi Değişti Tasavvufun Tasarım Etkisi: Osmanlı Tasarım Düşüncesinin Bazı Boyutları ve Rönesans İtalyasıyla Mukayesesi

Öğrenci Savunmaya : Gelmedi

Üniversitemiz Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili hükümleri uyarınca yukarıda belirtilen tarih ve saatte Tez Savunma Jürisi toplanmış ancak ilgili öğrenci savunma sınavına gelmemiştir. Adayın tez çalışmasını Jüri önünde sunmadığı için yapılan değerlendirmeler sonunda adayın tez çalışmasıyla ilgili aşağıdaki kararı,

OY BİRLİĞİ İLE REDEDİLMİŞTİR.

Tez Sınavı Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmza
Başkan	Prof. Dr. Reşat ÖNGÖREN	R. Öngören
Danışman Üye	DR. ÖER. ÜYESİ MUHAMMED BEDİRHAN	M. Bedirhan
Üye	PROF. DR. REŞAT ÖNGÖREN	R. Öngören
Üye	DOÇ. DR. NICOLE KANGAL-FERRARI	N. Kangal-Ferrari
Üye		

(Tüm durumlarda jüri üyelerinin tez değerlendirme raporları gerekir.)

Sayı No :

Tarih : 12 / 07 / 2019

Yukarıda kimlik bilgileri belirtilen ve Anabilim Dalımız Yüksek Lisans Programı öğrencisinin Tez Savunma Sınav Tutanağı ve eklerinin Enstitü Yönetim Kurulunda görüşülmesi hususunda bilgilerinizi ve geçişini arz ederim.

PROF. DR. EMİNE YENİTERZİ

Anabilim Dalı Başkanı
(Unvanı, Adı Soyadı, İmza)

Not: Bu forma orijinal raporlar (bir nüsha) eklenecektir.

*Tasavvufun Tasarıma Etkisi: Osmanlı Tasarım Düşüncesinin Bazı Boyutları ve
Rönesans İtalyasıyla Mukayesesi*

Özet:

‘İlahi Yaratılış’ ve ‘sanatçının yaratıcılığı’ kavramları birbiriyle ilişkili kavramlardır. Yaratılış anlatımını dinî metinlerde bulabiliriz. Bu çalışmada incelenecek örnekler Rönesans İtalyasındaki Hıristiyan eserleri için Kutsal Kitap'a ve Hermetik kaynaklara göre yaratılış kavramı, Klasik Osmanlı Dönemi için de İslâmî ve tasavvufî yaratılış anlayışı olacaktır. Bu iki çağdaş ama farklı kültür karşılaştırıldığında, tasarım süreci boyunca kullandıkları yöntemler, kendi dinlerine göre yaratılışın anlatımıyla yakından ilişkilidir. Rönesans İtalyasında yaratılış anlayışı Hıristiyan Kutsal Kitap'ına ve Yeni Platoncu kaynaklara göre incelenebilir. Tasarım kavramı, İtalyan Rönesans'ındaki "disegno" sözcüğüne tekabül eder. Yaratılmış olduğunu bildiği dünyada kendini bir çeşit tanrı olarak gören prometeyen insan, Rönesans sanatçısına da model olmuştur. Böyle bir hümanizm anlayışı ile dönemin sanatçısı, insan figürünü güçlü biçimde ön plana yerleştirecek resim ve heykel tasvirleri üretmiştir. Klasik Osmanlı Dönemi İslâmî yaratılış anlayışı ise başta Kur'an-ı Kerim ve Hadisler, ikincil olarak da bu ikisinin şerhlerini içeren edebî eserler vasıtasıyla anlaşılabilir. İslâm'a göre insan, yaratıcılık vazifesine soyunmaz, ancak hilafeti yüklenir. Halife insanın, Yaratıcı ve yaratılanlar arasında bir çeşit arabulucu pozisyonu vardır. Dolayısıyla Osmanlı sanatkârı da bu hilâfeti model alan bir tavırla hareket ederek, yaratılış sürecinin bir arabulucusu gibi, tasavvuf literatüründe karşılaştığımız, misal/melekût âlemi ile mülk âlemi arasında bir samimiyet kurma işini üstlenir.

Anahtar Kelimeler:

Rönesans Dönemi, Osmanlı sanatı, Dini mimari, Osmanlı mimarisi, Batı mimarisi, Avrupa mimarisi, Geleneksel tasarım, Sanat felsefesi, İslam felsefesi, Din felsefesi.

YILMAZ, Nazende, MA, Istanbul, 2019

The Effect of Sufism on Design: Some Aspects of Ottoman Design Thought and its Comparison with Renaissance Italy

Abstract:

“Divine Creation” and “creativity” in the artist are interrelated concepts. We may find the expression of creation in religious texts. The examples to be examined in this research will be the Christian concept of creation according to the Holy Bible and Hermetic sources during the Italian Renaissance and the Islamic Sufi concept of creation during the Classical Ottoman period. When these two contemporary but disparate cultures are compared, the methods they used during their design processes are closely related to their own concept of creation according to their religion. Creation in the Christian literature is found in the Genesis of the Old Testament and in Neo-Platonic sources. Humanly creation/design corresponds to the word “disegno” in Italian Renaissance. The understanding of Islamic creation during the Classical Ottoman Period may be understood through the Qur'an and Hadiths, and secondarily the Sufi commentaries on these two sources. The promethean man who saw himself as a kind of god in the created world was also a model for the Renaissance artist. With such a sense of humanism, the artist of the day produced paintings and sculptures dominating the human figure. According to Islam, man does not impersonate God for the duty of creativity, but he undertakes the “caliphate”. The “Caliph” human has a kind of an intermediary position between the Creator and creation. Therefore, the Ottoman artisan undertakes the task of establishing a sincerity between the Mithal Realm and the Mulk realm (World), which we encounter in the Sufi literature, as a mediator of the creation process, by acting in a manner that models this caliphate.

Key Words:

Renaissance Period, Ottoman art, Religious architecture, Ottoman architecture,
Western architecture, European architecture, Traditional design, Art philosophy,
Islamic philosophy, Religious philosophy.



ŞEKİLLER LİSTESİ:

Şekil 1: İbn El-Heyssem'in Karanlık Odası (Camera Obscura)

Kaynak: Prof. Dr. Fuat Sezgin - İslam Bilim Tarihi Araştırmaları Vakfı.

Şekil 2: Nizâmî'nin İskendernâmesi'nden Çinli ve Rûmî Nakkaşlar

Kaynak: Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi, İstanbul. H.753/K.470, fo 304. (Hosseinabadi vd, "An Intertextual Study of Nizami's Poetry and Behzad's Painting", 91)

Şekil 3: Nakkaş Sinan, *Fatih Sultan Mehmet'in Portresi*, 1478-81, İstanbul, Topkapı Saray Müzesi Arşivi Albüm H. 2153, fol. 145v.

Şekil 4: Şiblîzâde Ahmed, *Fatih Sultan Mehmet'in Portresi*, 1480-81, Topkapı Saray Müzesi Arşivi, Albüm H. 2153, fol. 10r.

Şekil 5: Gentile Bellini, *Fatih Sultan Mehmet'in Portresi* (1480), Tuval üzerine yağlı boya, Londra, National Gallery, NG 3.

Şekil 6: Raffaello Sanzio, *Atina Okulu*, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatikan, 1509.

Şekil 7: Raffaello Sanzio, *Atina Okulu Detayı; Platon ve Aristo*, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatikan, 1509.

Şekil 8: Mimar Sinan, *Selimiye Camii* (1569-1575), Edirne.

Şekil 9: Michelangelo Buonarotti, *Sistin Şapeli Tavan Freskleri* (1508-12), Vatikan.

Şekil 10: Michelangelo Buonarotti, *Sistin Şapeli Duvar Freski; Son Yargı- Detay*, (1537-41), Vatikan.

Şekil 11: Michelangelo Buonarotti, *Sistin Şapeli Duvar Freski; Son Yargı*, (1537-41), Vatikan.



GİRİŞ

İlâhî “Yaradılış” ve sanatçıda “yaratıcılık”, birbiriyle bağlantılı kavramlardır. Yaradılışın ontolojik anlatımını, dinlerin yazılı metinlerinde bulabiliriz. İki ayrı dine mensup çağdaş iki kültürün, tasarlama sürecinde izledikleri yolların, yaradılış inançlarıyla doğrudan bağlantılı olduğunu, sanat ve tasarım alanında nasıl etkiler yaptığını, yazılı ve görsel eserleri karşılaştırmalı olarak incelediğimizde gözlemleyebiliriz. Osmanlı kültüründe temel İslam kaynakları ontolojik anlayışa ışık tutmaktadır. Tasavvufi eserlerdeki yorumlar ise hem yaradılış hem de sanatçının tasarlama anlayışını tarif edecek metinler içermektedir. Mimarlık üzerine yazılmış risaleler de bu anlayışa paralel anlatımlar sunmaktadır. Rönesans İtalyasında ise ontoloji ve tasarım düşüncesini iki ana koldan incelemek doğru olacaktır. Birincisi Hıristiyanlığın baskın olmasından dolayı Kutsal Kitap’a göre incelenmesidir. İkincil olarak ise hümanist anlayışını oluşturan Yeni Platoncu görüşler doğrultusunda ve hermetik kaynaklar ışığında ele alınmasıdır. Bu yaklaşımlar değerlendirilirken sanat eserlerine hermenötik bir okuma ile bakmak gerekecektir. Tasavvufun içeriğinde yer alan kadim bilgi, bu noktada batıdaki hermetik unsurlarla benzerlikler sunabilmektedir. Bu çalışmada, ontoloji ve tasarım anlayışı ekseninde yer alan söz konusu benzerlikler ve farklılaşmalar, yazılı kaynaklar doğrultusunda belirlenen sanat eserleri üzerinden incelenecektir.

Rönesans sanatının dinî ve felsefî altyapısına dayanarak ikonolojik tahlilinin yapılması, eserler üzerinde hermenötik okuma yapılması Batı literatüründe bulabileceğimiz yaklaşımlardır. Oysa Osmanlı sanatını ve sanat anlayışını oluşturan altyapı, gerek Sanat Tarihi alanında gerekse İslam Sanatı ve Tasavvuf alanlarında yok denecek kadar az ele alınmış bir konudur. Sanat anlayışını en detaylı açıklayabilecek metinler Tasavvuf literatüründe karşımıza çıkmaktadır. İlhamın nasıl gerçekleştiği ve bunun ontolojik yapıyla bağlantısını tasavvufi metinlerde ve tasavvufa ait kavramları içeren mimarlığa ait risalelerde bulmak mümkündür. Bu altyapı göz önünde bulundurulmadan, salt ekonomik, siyasî cephesiyle ya da oryantalist gözlükle ele alınan Osmanlı sanatı, tasarım anlayışının tam anlamıyla kavranamadığı değerlendirmeler ortaya çıkarmıştır. Bu çalışma ile

Osmanlı sanat anlayışını dikey tarih perspektifinden gözlemlemek ve çağdaşı olan Rönesans anlayışındaki ortak unsurların farklı yansımalarını değerlendirmek mümkün olacaktır.

Araştırmada öncelikle iki kültürün de inanç, düşünce ve sanat anlayışlarını açıklayan kaynaklar üzerinden, tasarım düşüncelerini ve bunun ontolojik altyapısını izah eden temel kaynaklara inmek gerekmektedir.

Klasik Osmanlı Dönemi İslâmî yaradılış anlayışı başta Kur'an-ı Kerim ve Hadisler, ikincil olarak da bu ikisinin şerhlerini içeren edebî, tasavvufî eserler vasıtasıyla ele alınacaktır. Kur'an âyetlerinde Elmalılı Hamdi Yazır tercümesi esas alınacak, Aclûnî'nin Keşfü'l-hafâ'sından alınan hadisler ve açıklamalarında ise Doç. Dr. Abdullah Taha İmamoğlu'nun çevirilerine yer verilecektir.

Osmanlı sanatının öne çıkan sanatı mimarlık alanında olduğu için, ontolojik yapıya da yer veren ve sembolik anlatımların ağırlıkta olduğu mimarlık risaleleri de bu bağlamda incelenecektir. XVI.yüzyılda Osmanlı kültüründe sanat ve tasarımın tarifi, sanatkarların hayatını anlatan ve saray kütüphaneleri ve nakkaşhanelerinde yer almak üzere kaleme alınan eserlerde karşımıza çıkmaktadır.¹

Rönesans İtalyasında yaradılış anlayışı ilk safhada Hıristiyan Kutsal Kitap'ına göre incelenecektir. Sonrasında ise Rönesans'ın hümanist anlayışını oluşturan Yeni Platoncu görüşler ele alınacaktır. Dönemin felsefecileri ve sanatçıların görüşleri üzerinden hermetik felsefenin temel kaynaklarına inilecektir. Batı düşünce tarihinin birçok evresinde etkili olan iki temel ismi; Platon ve Aristoteles, Rönesans düşüncesine yön veren iki ana akımı yönlendirmiştir. Batı'nın Aristo'yu yeniden keşfetmesi ise İbn Rüşd sayesinde olmuştur. Yeni Platonculuk görüşü ağırlıklı olarak Erken Rönesans'a damgasını vurmuşken, XVI. yüzyılda, Aristotelesçi Rönesans anlayışında Tanrı'nın değil, tabiat ve bilimin kutsandığı bir dünya algısı hâkim olmaktadır.

¹ Necipoğlu, "The Scrutinizing Gaze in the Aesthetics of Islamic Visual Cultures", 29.

Rönesans hümanizminde insan bir anlamda tanrılaştırılır; *prometeyen*² insan kavramı yüceltilir. İslamî literatürde Rönesans ve Modern Batı'nın benimsediği *prometeyen* insan değil “Halife” insan kavramı yer alır. İnsân-ı Kâmil ve Hakikat-i Muhammediye gibi kavramlarda “halife insan” modeli pek çok mutasavvıf tarafından kaleme alınmıştır.

Değerlendirme bölümünde, farklı bu iki medeniyet algısının, dinî, felsefî, mistik alanlarda ve tasarladıkları eserlerde benzeşen noktaları, beslendikleri ortak kaynaklar ve farklılaşan yorumları karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır.



² Prometeyen: Yunan yarı-tanrısı Prometheus'a benzeyen karakterde olan; gözüpek biçimde yaratıcı ve yenilikçi.

BİRİNCİ BÖLÜM – OSMANLI TOPLUMU VE RÖNESANS TOPLUMU NEZDİNDE SANAT VE ESTETİK ALGISI

1.1. Osmanlı Toplumunda Sanat ve Estetik

Osmanlı kültürünün estetik değerlerine geçmeden evvel, genel anlamda İslam dünyasında sanat ve estetiğe yaklaşımların neler olduklarına bakmak gerekir. İslam'a göre sanat ve estetik anlayışının kaynaklarının başında, her konuda olduğu gibi öncelikle Kur'an âyetleri ve hadisler gelmektedir. Felsefe veya sanat alanında estetik anlayış üzerine yorum yapılmaya başlandığında ise, yorumcunun hangi gözlükle baktığına bağlı olarak farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Örnek verecek olursak 'tasvir yasağı' kavramı, bazı sanat tarihi uzmanları tarafından uzun yıllar benimsenmiş olmasına karşın özellikle yakın dönemde yapılan araştırmalarla farklı açılımlar ortaya konulmuştur.³ Bu yaklaşımlardan bazıları bu klişenin ötesinde açıklamalar getirirken bazıları ise modern bir roman üzerinden Osmanlı'da tasvir konusunu anlamaya çalışarak sağlıklı sayılmayacak bazı söylemlere ulaşmışlardır.⁴

Estetik kelimesinin kökeni Yunanca aisthesistir ve 'hissetmek' ile ilgilidir. Bu kavramı ilk olarak Alexander Baumgarten (1714-1762) şiir alanında kullanmıştır.⁵ İslam medeniyetinde güzel olanın tarifini ontolojik temelde; varlığın, âhenk, nispet, uyum ve mükemmelliğinde aramak gerekir.⁶ Kur'an'a göre estetik kavramını, güzelin tarifi üzerinden yapmak doğru olacaktır. Güzellik ve âhenk bahisleri geçen bazı âyetler şöyledir;

O ki, yarattığı her şeyi güzel yaptı. İnsanı yaratmaya da çamurdan başladı.⁷

³ Kançal-Ferrari, "İslamda Tasvir Problemi ile İlgili Son Dönem Literatürüne Bir Bakış", İstanbul 2016, 117-154.

⁴ age., 131; Silvia Naef'in "İslamda bir resim Sorunu var mı?" başlıklı kitabında Orhan Pamuk'un romanını referans vermesi; Belting, *Floransa ve Bağdat, Doğuda ve Batıda Bakışın Tarihi*, 2012, 56.

⁵ Baumgarten, *Reflections On Poetry*, 1954, 78.

⁶ Kalın, *Barbar, Modern, Medenî: Medeniyet Üzerine Notlar*, 2018, 203.

⁷ Secde 32/7.

*O, yedi göğü tabaka tabaka yaratandır. Rahmân'ın yaratışında hiçbir uyumsuzluk göremezsin. Bir kere daha bak! Hiçbir çatlak (ve düzensizlik) görüyor musun?*⁸

*Gerçekten biz, her şeyi bir ölçü ve dengede yarattık.*⁹

*O, yaratan, yoktan var eden, şekil veren Allah'tır. Güzel isimler O'nundur. Göklerdeki ve yerdeki her şey O'nu tesbih eder. O, mutlak güç sahibidir, hüküm ve hikmet sahibidir.*¹⁰

*Allah, yeryüzünü sizin için karar kılma yeri, göğü de binâ yapan; size şekil verip de şekillerinizi güzel kılan ve sizi temiz şeylerle rızıklandırandır. İşte Rabbiniz Allah! Âlemlerin Rabbi Allah ne yücedir!*¹¹

Güzellik, insanın yaratılış özelliği olarak da vurgulanır; *Biz insanı en güzel surette yarattık.*¹²

İslam Peygamberinin güzellik üzerine bir sözü, İslamdaki estetik algının adeta çıkış noktası niteliğindedir; *Allah güzeldir ve güzelliği sever.*¹³

Turan Koç İslam Sanatını açıklarken Cibrîl hadisinden¹⁴ yola çıkarak ‘ihsan’ kavramı üzerinden izah etmektedir. Bütün güzelliklerin Allah’ın Cemâlinin bir yansıması olduğu bilinci ile kul güzellikleri ortaya koymaktadır. Allah’ın her işte ihsânı yani güzelliği farz kıldığını yine hadislere dayanarak zikretmektedir.¹⁵ İslâm’a göre din ile dünyanın iki ayrı telakki olmadığını, bu nedenle İslam Sanatının epistemolojik gayesinin görünenin arkasındaki görünmeyene ulaşmak olduğunu, pratikteki gayesinin ise dünyayı ve hayatı güzelleştirmek olduğunu ifade etmektedir. Bu yaklaşımı esas aldığından İslam sanatının, tıpkı Yahudilikte olduğu

⁸ Mülk 67/3.

⁹ Kamer 54/49.

¹⁰ Haşr 59/24.

¹¹ Mümin 40/64.

¹² Tîn 95/4.

¹³ Müslim, İman 147; Tirmizi, Edep 41.

¹⁴ Hz. Peygamber’in “Cibrîl hadisi” diye bilinen hadiste geçen, “İhsan Allah’ı görür gibi ibadet etmendir; çünkü sen O’nu görmeden de O seni görmektedir” şeklindeki açıklaması (Buhârî, “Tefsîr”, 31/2, “İmân”, 37; Müslim, “İmân”, 1) mutasavvıflar tarafından bazı tasavvufa dair kavramları açıklamak için kullanılmıştır. Mustafa Çağrı, “İhsan”, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ihsan--iyilik> (22.05.2019).

¹⁵ Müslim, Sayd: 57, Ebû Dâvûd, Edahî: 11.

gibi, teşbihi bir ulûhiyet denilebilecek antropomorfizme yer veren Yunan sanatı anlayışına meyletmediğini belirtmektedir. ‘Tevhid’ ve ‘tenzih’ prensiplerinin bu sanattaki önceliğini vurgulamaktadır.¹⁶ Tam da bu noktada ‘tasvir yasağı’ olarak dile getirilen tutumun ne olduğu ve kökeninde neye dayandığını da bir anlamda açıklamaktadır. Beşir Ayvazoğlu, tasvir yasağını sadece pulaştırma yasağı olarak görmek gerektiğini, esâsen tasvirin, yani resim ve heykelin İslam tarihinin hemen her döneminde belli bir ölçüde var olduğunu belirtmektedir.¹⁷

İslamdaki estetik algısını ihsan kavramı üzerinden açıklamak, kelimenin mânası itibarıyla de anlamlıdır. İhsan; ‘hüsn’ kökünden türetilmiş bir masdar olup genel olarak yaptığı işi güzel yapmak, iyilik etmek anlamlarına gelmektedir¹⁸ ve Allah’ın yaratma eyleminin temel niteliklerinden biridir.¹⁹ Cibril hadisinde yer alan üçüncü soru olan ihsan, mutasavvıflarca tasavvufu tanımlayan bir hadis olarak kabul edilmektedir. Bu bakış açısından İslam sanatı ve estetiğini tasavvufî değerler üzerinden değerlendirmek mümkündür. Titus Burckhardt, Seyyid Hüseyin Nasr, Samer Akkach, Turan Koç, Beşir Ayvazoğlu, Turgut Cansever, Mahmut Erol Kılıç gibi isimler, eserlerinde İslam sanatının tasavvufî kaynaklarına çeşitli biçimlerde değinmişlerdir. Buna mukabil Oliver Leaman bu yönde yapılan bazı yaklaşımları eleştirerek, sanatın tasavvuf kaynaklı yorumlanmasının, mutasavvıflar tarafından kabul edilemeyecek bir görüş olduğunu savunmaktadır.²⁰

Tanrının ve insanın yaratıcılıkları üzerine Ortaçağ filozofları, Hıristiyan, Musevî ya da Müslüman olsun, birbirinden uzak görüşler ortaya atmamışlardır. Bilakis birbiriyle yakından ilişkili bir Ortaçağ Estetik anlayışı vardır denilebilir.²¹ Her ne kadar İbn Hazm gibi zâhiriyye ekolünden bir isim, mevzuya bâtinî değil, tam anlamıyla literer bakmayı tercih etmişse de²² İslamın erken devirlerinden itibaren

¹⁶ Koç, “İslam Sanat Geleneği ve Estetik”, 2010, 38.; *İslam Estetiği*, Giriş, İstanbul 2009.

¹⁷ Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği'nin Hikâyesi*, İstanbul 2017, XXI.

¹⁸ Mustafa Çağrı, "İhsan", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ihsan--iyilik> (22.05.2019).

¹⁹ Kalın, *Barbar, Modern, Medenî: Medeniyet Üzerine Notlar*, 2018, 204.

²⁰ Leaman, *İslam Estetiğine Giriş*, 2010, 29.

²¹ Gonzales, *Beauty and Islam, Aesthetics in Islamic Art and Architecture*, 2001, 6.

²² ay.

metafizik konuları açıklarken, Pisagor ve Platon'un görüşlerini referans alan âlimler çıkmıştır. X.yüzyıl Basra'sında ortaya çıkan ve Bâtînî bir ekol olan İhvân-ı Safâ topluluğunun risalelerinde, sanat ve tasarımın böylesi Pisagoryen ve Yeni Platoncu tarifleri yer almaktadır. Farabî (ö. 339/950) ve İbn Sina (ö. 428/1037) da estetik konusunu Yeni Platoncu bir zaviyeden değerlendirmektedirler. Bu âlimler Plotinus'a dayandırılan sudur teorisini geliştirmiş ve benimsemişlerdir.²³ İbn Sina'nın Vâcib-ül Vücut üzerinden güzelliği nasıl tarif ettiğine bakarsak konu daha net anlaşılacaktır;

“...zorunlu varlık için salt güzellik ve letafet vardır. O bütün itidallerin ilkesidir. Çünkü itidal olan herşey terkipve mizacın çokluğunda bulunur. Dolayısıyla onun çokluğunda birlik meydana gelir. Herşeyin güzelliği ve letafeti kendisi için gereken şekilde olur. Peki zorunlu varlıkta olması gereken güzellik nasıl olur? Her uyumlu güzellik ve idrak edilen iyilik sevilen zan veya akıldır ve aşık olunandır. Onun idrakinin ilkesi, ya algı, ya hayal ya vehim yahut zan veya akıldır.”²⁴

Sanatın da var olan bir ideyi taklitten ibaret olduğu ve “Mimesis” kavramı yani taklit ilk olarak Platon tarafından zikredilmiştir. Güzeli tarif ederken mutlak olan bir güzelden bahsetmektedir. “Platon'da bütün şeyler ‘Güzel’in kendisinden pay aldığı için güzeldir.”²⁵ Bu düşünce İslam dünyasında, sanatın mutlak güzelliğin bir yansıması olduğu fikriyle karşımıza çıkar.²⁶

Platon'un idealar dünyası Müslüman âlim ve sanatçıların bakış açısına da ışık tutmaktadır. Devlet adlı eserinde Platon mimesis kavramını mağara metaforu üzerinden anlatmaktadır. Dünyanın bir çeşit mağara zindanı olduğunu, kavranan dünyanın üst sınırlarında iyi ideası olduğunu ve onu görebilmek için, iyilik, güzellik ve kavrayışın ondan geldiğini kavramış olmak gerektiğini anlatır.²⁷ Kısaca bu dünyayı üst dünyadaki ideaların gölgelerinden ibaret bir mağara olarak

²³ age., 12., Mahmut Kaya, "Sudûr", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sudur> (22.05.2019).

²⁴ İbn Sînâ, *En-Necât; Felsefenin Temel Konuları*, 2013, 223.

²⁵ Turan, E.Y., “Platon’un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat”, 2015, 1-8. ; Platon, *Phaidon*, 1995, 88.

²⁶ Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, 2017, 197.

²⁷ Eflâtun, *Devlet*, 1975, 201-202.

görmektedir. İhnân-ı Safâ da müzik üzerine kaleme aldıkları risalelerinde bu Platonik mağara metaforu üzerinden yapılan bir izahla, işitme duyusunun, görme duyusuna galebe çaldığını ifade etmektedir. Çünkü görünen eşya, bir üst âlemin gölgesi olmak hasebiyle yanıltıcı olabilmektedir. İhvân-ı Safâ konuyu şöyle izah etmektedir;

“Duvarların ve tavanların yüzeyindeki resimler ve görüntüler (el-nukûş vel-süver), kanlı canlı varlıklarının temsilleri ve benzerleri oldukları gibi, bu dünyada yaşayan türler de daha yüksek göksel küreler âlemi ve gök katmanlarında yaşayan saf madde formlarının ve varlıklarının temsilleri ve benzerleridirler (süver).”²⁸

Görünen dünyanın Platonik algısının yanısıra, İslam dünyasında görme duyusu biyolojik olarak da günümüz bilgisine uygun şekilde tanımlanabiliyordu. Görme eyleminin nasıl gerçekleştiğini izah eden ve optik biliminin öncüsü 11.yüzyılda yaşamış İslam âlimi İbn El-Heysem (965-1038/1040) olmuştur. Avrupa Rönesans'ının geliştirdiği perspektif tekniğinin kaynağı da, sonradan latin dillerine çevrilen, İbn El-Heysem'in optik kitabı *Kitâb-ül Menâzır*'dir.²⁹ Rönesans'ta optik bilimi bu kitabın Latin dillerine çevrilmesi ile ortaya çıkmış, bağımsız bir tuval resmi olarak gelişen resim sanatında perspektif tekniğinin geliştirilmesini sağlamıştır. *Kitâb-ül Menâzır*, 1572'de *Opticae Thesaurus* ismiyle yayınlanmadan önce, bir görme teorisi anlamını taşıyan *Perspectiva* adında basılmıştır.³⁰ İbn El-Heysem, gözün görme mekanizmasını ve optiğe dair pek çok bilgiyi deneysel bir metotla verirken, fotoğraf makinesinin temel mekanizması olan karanlık oda örneğini de kitabında vermektedir. XIV. yüzyılda “Camera obscura” ismiyle Avrupa'da üretilen bu alet, perspektif tekniğinin geliştirilmesine de imkân vermiştir. Hans Belting bu kaynaktan hareketle aynı optik bilgisinin Rönesans Avrupasında perspektifi ortaya koyarken, asıl kaynağı olan İslam dünyasında neden görünen dünyanın tasvir tekniği olarak karşılık bulmadığına dair bir yorum

²⁸ Necipoğlu, “The Scrutinizing Gaze”, 32, Shiloah, *Epistle on Music*, 32, Wright, *Epistles of the Brethren of purity on Music*, 167-171.

²⁹ İbn El-Heysem'in (965-1038/1040): “Kitab el-Menâzır” isimli kitabında verdiği bilgilerden dolayı ‘Optik Biliminin Babası’ olarak anılan Basra doğumlu İslam âlimi.

³⁰ Belting, *Floransa ve Bağdat, Doğuda ve Batıda Bakışın Tarihi*, 2012, 34.

getirmektedir. Ona göre İslam sanatında -ki bunun yerine “Arap kültürü” demeyi tercih eder- optiğin kendini gösterdiği alan geometridir.³¹ İbn El-Heysen’in görme



Şekil 1: İbn El-Heysen’in Karanlık Odası (Camera Obscura)

Kaynak: Prof. Dr. Fuat Sezgin - İslam Bilim Tarihi Araştırmaları Vakfı.

teorisinde algı matematiği içsel duyularla tamamlanır. Oysa Batının görme algısı yalnız göz ile ilintilidir ve tasvir daima özneye ihtiyaç duyar. Buradan Rönesansın analog resim anlayışı gelişmiştir.³² Belting kitabında, Arap sanatının geometri üzerinde gösterdiği optik hünerleri izah etmek için İbn El-Heysen’in optik kitabı ile Necipoğlu’nun gün yüzüne çıkardığı Topkapı parşömenini örnek vermektedir. Bu parşöme Timurlu-Türkmen mimarisine ait mukarnas çizimleri yer almaktadır.³³ Fakat Necipoğlu, Avrupa Rönesans sanatındaki perspektif tekniğiyle, bambaşka bir geometrik sistem kullanarak yapılmış bu çizimleri kıyaslamadan denk olmadığını belirtmektedir. Belting perspektifin karşısına “Arap” geometrik soyutlamalarını koyarken, Necipoğlu, geometrik bezemenin, Osmanlı ve Safevî kültüründe yedi bezeme sanatından (heft asl-ı nakkaşî) sadece biri olduğunu vurgulamaktadır.³⁴ Mekânı özne-merkezli bakış ile sınırlayan perspektif anlayışının Osmanlı Mimarisinde de olmadığını görürüz. Jale Nejdet Erzen, Mimar

³¹ age., 34.

³² age., 37.

³³ Necipoğlu, *Topkapi Scroll- Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, 1995.

³⁴ Necipoğlu, “The Scrutinizing Gaze”, 24-25.

Sinan'ın yapılarında seçilmiş bakış noktaları bulunamayacağını, homojen mekân içinde hareket eden kişiye, birbirine akan sonsuz görüntüler sunulduğunu ifade eder.³⁵

İbrahim Kalın, İslam medeniyetindeki sanatçının, özne-merkezli bakan Rönesans sanatçısından farklı olan yaklaşımını şöyle izah etmektedir;

“Müslüman sanatçılar, natüralizmi ve mimetik uygulamaları yetersiz görmüşler ve tabiatın ve dış dünyanın birebir taklidinden kaçınmışlardır. Varlık âlemi, beş duyu ile algılanır ama ondan daha fazla bir şeydir. Burada duyuların üstünde bir idrak ilkesi olarak akıl ve hayal devreye girer. Düşünürün ve sanatçının amacı, varlıkta mündemiç olan akli ve evrensel formları kavramak ve ortaya çıkarmaktır. Bunu yaparken kendisinin kattığı şey, sanatının formunu belirler... İslam sanatında özne değil varlık ve onun sonsuz tezahürleri merkezdedir.”³⁶

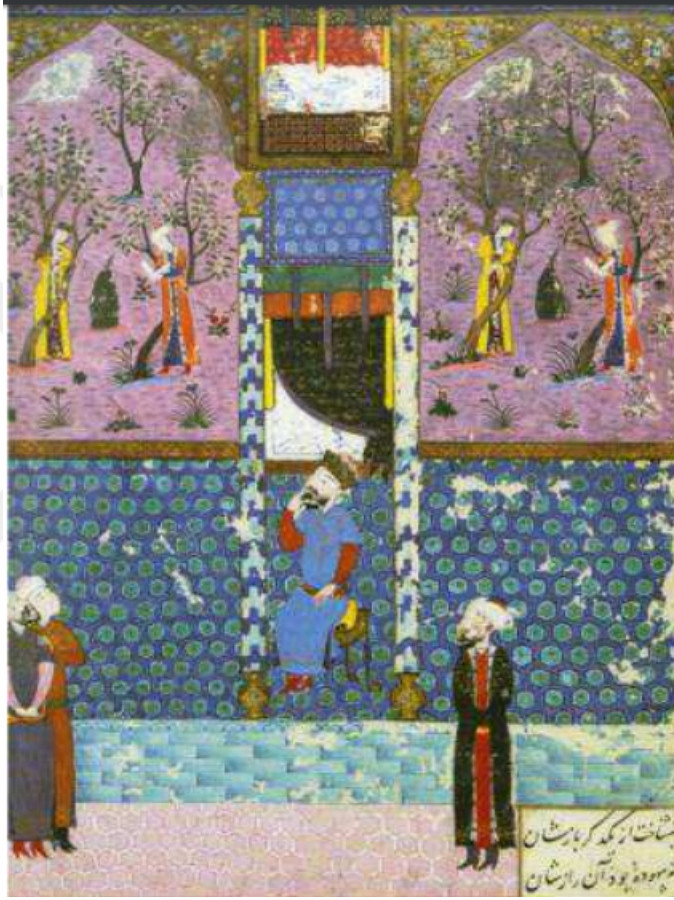
Buraya kadar izah edilen İslam dünyasına ait sanat ve estetik görüşü doğal olarak Osmalı sanat anlayışının da temelini temsil etmektedir. Osmanlı'daki sanat ve estetik anlayışını, kadim bir hikâyenin ele alınışı ve yapılan vurgular üzerinden anlamaya çalışmak mümkün olabilir. Gazzâlî (ö.1111) ve Nizâmî (ö.1209)'nin de kaleme alıp yorumladıkları bir hikâye³⁷, tasavvufi yaklaşım ve metaforlar ile sanat anlayışı arasında bağ kurulabileceğini de göstermektedir. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Mesnevî'sinde de yer bulan kıssa, Rönesans Avrupası ve Osmanlı toplumlarının sanat ve tasarlama anlayışları arasındaki farkı anlatabilecek niteliktedir. Rum diyârı ve Çin ressamı birbirleriyle bahse girerler. Her iki taraf da kendi resim ve sanatının ötekenden üstün olduğu iddiasındadır. Bunun üzerine Padişah karşılıklı iki odanın duvarlarını bu iki grup sanatçıya tahsis eder, araya bir perde gerilir. Uzun süren çalışmaların neticesinde Çinli sanatçılar rengârenk nakışlarla göz kamaştıran bir resim ortaya çıkarırlar. Anadolu'nun ressamı ise, rengin nihayeti renksizliktir düsturuyla duvarlarını cilalarlar. Yarışma sonunda Çinli nakkaşların resmi Padişahı hayran bırakır. Aradaki perde kaldırıldığında Rumî nakkaşların duvarları öylesine parlak aynalar hâline gelmiştir ki, Çin

³⁵ Erzen, *Mimar Sinan: Estetik Bir Analiz*, 2005, 20.

³⁶ Kalın, *Barbar, Modern, Medenî: Medeniyet Üzerine Notlar*, 2018, 198.

³⁷ Necipoğlu, “The Scrutinizing Gaze”, 46.

nakışlarının bu duvarlara aksi, orada olduklarından defâlarca güzel görünür ve bu mütevazı sanat diğerine galebe çalar.³⁸ Çin ressamı, tabiatı olanca güzelliğiyle sanatlarına aktarmaları, yeniden “dizayn” etmeleri itibarıyla Rönesans sanatçılarına benzemektedirler. Rumî ressamlar ise yaratılmış olanı- özüne yaklaştırarak- aksettirme metodunu benimsediklerinden, Osmanlı sanatçılarının mimetik olmayan tasarım anlayışını hatırlatmaktadır.



Şekil 2: Nizâmî'nin İskendernâmesi'nden Çinli ve Rûmî Nakkaşlar

Kaynak: Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi, İstanbul. H.753/K.470, fo 304.

(Hosseinabadi vd, “An Intertextual Study of Nizami’s Poetry and Behzad’s Painting”, 91)

Bahsi geçen kadim bir hikâye olup farklı dönemlerde, bazı değişen unsurlarla kaleme alına gelmiştir. Hikâyenin bir XVI.yüzyıl Osmanlı versiyonunu, Gelibolulu Mustafa Âlî'nin kitap sanatçılarının destanlarını anlattığı Menâkıb-ı Hünerverân

³⁸ Mevlânâ, *Mesnevî*, C. I: 3577-3592.

adlı eserinde bulabiliriz. Bu destanların arasında, Nakkaş Mani'nin³⁹ hikâyesi, benzer bir yarışma kurgusu üzerine kuruludur. Efsanevî ressam Mani, hükümdarın köşkünün dört duvarından birini nakışlarıyla bezemek üzere şehre gelir. Diğer üç duvarın hünerli nakkaşları, kimsenin kendileriyle boy ölçüşemeyeceğini göstermek için, gelen ressam adaylarını akan bir çeşmeyi gerçekmişcesine naksettikleri bir bağa, testiyle su almaya göndermektedirler. Buna kanan her bir nakkaş bu sahte çeşmeden su almaya çalışırken testisini kırmış ve utanç içerisinde ülkeyi terk etmiştir. Mani de aynı imtihana tabi tutulur. O ise kırılmış testileri görür ve buraya gerçeğinden ayırt edilemeyecek bir köpek leşi tasviri yapar. Bu vesileyle dördüncü duvarın nakkaşlığı kendisine verilir.⁴⁰ Buraya kadar gösterdiği hüner, mimetik sanat anlayışının zirvesini temsil etmektedir. Fakat yarışma başladığında, üç üstat, kendi duvarlarında mimetik bir üslupla birbirinden farklı ve ihtişamlı nakışlar yapmaya koyulurlar. Yarışma sona erip, perdeler kalktığında, üç duvarda yer alan eşsiz ve hünerli nakışlar, ayna gibi cilalanmış olan Mani'nin duvarında bütün olarak yansımakta ve görenleri hayran bırakmaktadır.⁴¹ Cilalanmış duvar, tesviye edilmiş kalbin ilâhî güzelliği yansıtmasına yönelik bir benzetmedir. Nitekim bu meselin Gazzalî versiyonunu yorumlayan İbn Haldun, burada ruhun iki farklı idrak haline dikkat çekildiğini ifade eder; bir taraf maddî dünyaya doğru, diğer taraf ise ilâhî yaratılışın sonu gelmeyen levh-i mahfuzuna yönelmiş.⁴² Necipoğlu, bu kıssa üzerinden tasavvufî yorumların yapıldığına dikkat çekmektedir;

“Ancak arınma yoluyla ruh ile levha arasındaki cismânî perdeler kalkabilir ve ilâhî hakikatin nurlu yansımalarını algılamak mümkün hale gelebilir. Duvarı cilalayan ressam, ilhamî bilgiyi rüya benzeri yollarla edinmeyi en büyük delil kabul eden Sufileri temsil ederken, diğer ressam ise kesbî bilginin peşindeki insanı temsil eder. İbn Haldun'un açıklamasına göre bu iki idrak arasında, daha parlak cila ile ayna gibi yansıma, mistik aydınlanmaya işaret eder ki “Antik dönemin en büyük Sufisi olan Platon”un da en itibarlı konuma yerleştirdiği budur. Nizami'nin kendi Sufî eğilimleri

³⁹ Nakkaş Mani: III. yüzyılda İran'da yaşayan Maniheizm'in kurucusu Mezopotamya veya Çin kökenli nakkaş. Mani dininin öğretilerini topladığı kitap olan Arzhang (Erjeng)'ı resmeden kişi olarak bilinmektedir.

⁴⁰ Âlî, *Menâkıb-ı Hünerveran: Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları*, 1982, 121-124 .

⁴¹ age., 124-125.

⁴² Necipoğlu, “The Scrutinizing Gaze”, 47.

göz önüne alındığında, onun alegori versiyonundaki cilalı duvar muhtemelen ruhun saflığı için bir metafordur. Açık bir şekilde ifade etmese de, yansıtıcı ayna görüşünün illüzyonist resimden daha derin bir mimetik görüntüleme şekli olduğu fikrini teyit eder.”⁴³

Sanatçılar üzerine kaleme alınmış metinlerde çoğunlukla, sanatçının yaratıcılığı ilâhî ilhamla irtibatlandırılır. Osmanlı yazarlarından Sa’î Çelebi ve Eyyûbî, Mimar Sinan’ın sanatındaki kabiliyetini, ilâhî olanla irtibatının kuvvetini vurgulamak için “velâyet” ve “kerâmet” gibi benzetmelerle anlatmışlardır.⁴⁴

Natüralist tasvirden uzak olan Klasik Osmanlı tasvir anlayışına uymayan bir örnek Fatih Sultan Mehmet döneminde karşımıza çıkar. Sultanın, kendi portresini yapmak üzere saraya davet ettiği ressamlar Osmanlı sanatçıları değil, Venedikli portre ressamlarıdır⁴⁵, ancak böylesi bir sanatın resmî statüde yaptırılması –en azından Sultanın nezdinde- itibar edilen bir sanat olarak kabul gördüğünün bir göstergesidir. İslam devletlerinin saraylarında Avrupa sanatına ait objelere yer vermek aykırı bir tavır değildir. Fakat kendi geleneğinden çıkmamış olan bir sanat üslubunun bu şekilde davet görmüş olması dikkat çekicidir. Portrecilik ve tuval üzerine yağlıboya tekniği bu dönemde Avrupa için de oldukça yenidir. Fatih’in Saray nakkaşı Sinan Bey’in de Venedikli bir ressam olan Mastori Pavli tarafından yetiştirilmiş olduğu bilinmektedir.⁴⁶ Özellikle portrecilik üzerine eğitim almış olan Nakkaş Sinan gibi, talebesi Bursalı Şiblizade Ahmed de portre sanatı; şebih yazma konusunda ustadır.⁴⁷ Her ne kadar İtalyan bir ustadan eğitim almış olsa da Nakkaş Sinan’ın ve talebelerinin portreciliğinin Osmanlı minyatür sanatı içinde gelişen melez bir üslup olduğunu söylemek yanlış olmaz.⁴⁸ İstanbul’un fethi sonrasında

⁴³ Soucek, “Nizami on Painters and Painting”, *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, 1972, 9-21; Ibn Khaldun, *La Voie et la Loi; Ou La Metre et Le Juriste, Shifâ al-sâ’il li-tadhhîb al-masâ’il*, 1991, 129-132; Necipoğlu, “The Scrutinizing Gaze”, 47-48’de iktibas edilmiş.

⁴⁴ Necipoğlu, *Topkapi Scroll*, 197.

⁴⁵ Fatih Sultan Mehmet’in döneminin önemli portre ressamı olan; Gentile Bellini, Matteo di Pasti ve Costanzo da Ferrara’yı davet etmiş olduğu bilinmektedir; Raby, A Sultan of Paradox: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts, *Oxford Art Journal*, 1982, 3-8.

⁴⁶ Âlî, *Menâkıb-ı Hünerveran*, 1982, 118.

⁴⁷ age., 119.

⁴⁸ Konak, “Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları”, 2013, 428.

Doğu ile Batıyı birleştiren II.Mehmet'in bu girişimi, kültürel sınırlarını görsel âlemşümullük ve yaratıcı tahavvül⁴⁹ fikriyle genişletme yolunda olduğunun bir göstergesidir. Sultan portreciliği belge niteliğinde devam ettiyse de XIX.yüzyıla kadar, Avrupa tarzı analog resim Osmanlı kültüründe büyük oranda yer almayacaktır. Heykel sanatına duyulan erken tarihli sempati XVI. yüzyılda Pargalı İbrahim Paşa'da görülür, ancak bununda devamı gelmemiştir.⁵⁰ II.Mehmet'in sanat alanında gösterdiği bu tavır öncelikle siyasi bir hamle olarak kabul edilse de, birleştirici bir yaklaşım olmak hasebiyle, mânevî bir idealin yansıması olarak da değerlendirilebilir. Samiha Ayverdi, Fatih'in İtalyan ressamlar ve Batının resim sanatıyla olan ilişkisini değerlendirirken bu sultanı “şahsî endişe taşımayan, kendisiyle, cemiyetle, tabiatla tam bir armoniye varmış olan bir idealist” olarak nitelendirmektedir.⁵¹



Şekil 3: Nakkaş Sinan, *Fatih Sultan Mehmet'in Portresi*, 1478-81, İstanbul, Topkapı Saray Müzesi Arşivi Albüm H. 2153, fol. 145v.⁵²



Şekil 4: Şiblizâde Ahmed, *Fatih Sultan Mehmet'in Portresi*, 1480-81, Topkapı Saray Müzesi Arşivi, Albüm H. 2153, fol. 10r.⁵³

⁴⁹ Necipoğlu, “Visual Cosmopolitanism And Creative Translation: Artistic Conversations With Renaissance Italy in Mehmed II's Constantinople”, 2012, 1.

⁵⁰ Necipoğlu, “Süleymân the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Habsburg-Papal Rivalry”, *The Art Bulletin*, 1989, 418.

⁵¹ Ayverdi, *Edebî ve Mânevî Dünyası İçinde Fâtih*, 2012, 117.

⁵² Necipoğlu, “Visual Cosmopolitanism And Creative Translation: Artistic Conversations With Renaissance Italy in Mehmed II's Constantinople”, 2012, 36.

⁵³ agm.



Şekil 5: Gentile Bellini, *Fatih Sultan Mehmet'in Portresi* (1480), Tuval üzerine yağlı boya, Londra, National Gallery, NG 3.⁵⁴

⁵⁴ Necipoğlu, "Visual Cosmopolitanism And Creative Translation: Artistic Conversations With Renaissance Italy in Mehmed II's Constantinople", 2012, 34.

1.2. Rönesans İtalyasında Sanat ve Estetik

Avrupa kültürü, ortaçağdan itibaren, İslam dünyasında da ele alındığı gibi, geç antik dönemin estetik teorilerini benimsemiştir. Augustine (354-430), Manlius Boethius (~480-524) klasik dönemin âhenk ve güzellik kavramlarını Batı sanatına aktaran isimler olmuştur.⁵⁵ Boethius'a göre oran ve âhenk, kâinatın armonik yapısının bir tezâhürüdür ve görülebilen ve işitilebilen bir güzellik halinde ruhun estetik zevkini uyandırabilir. Bu bakış açısından matematiksel tenâsüp, güzellikle bağdaştırılır.⁵⁶ XII ve XIII. Yüzyıllardan itibaren Arapça felsefî metinlerin Latin dillerine tercümesi, klasik eserlerin yanı sıra Müslüman âlimlerin eserlerinin de Batı dünyasına tanınmasını sağlamıştır.⁵⁷ Çeviriler sonucunda gelişen Rönesans düşünce ortamını anlatan Paul Oskar Kristeller, hümanist filozofun altyapısını şöyle özetlemektedir;

“XVI. yüzyılda, Aristo, Cicero, Boethius'a ait klasik metinler, Platon, Yeni Platoncular, Plutarch, Lucian, Diogenes Laertius, Sextus, Epictetus'a ait yeni ortaya çıkan metinler veya Pisagorcular, Orpheus, Zerdüş ve Hermes Trimegistus'a ait apokrif eserlere başvurmayan tek bir düşünür mevcut değildi.”⁵⁸

Rönesans Hümanist düşüncesinin ilk tohumları ortaçağda yaşamış olan Dante (1256-1321) ve Petrarch'a (1304-1374) dayandırılır. Rönesans'ın yeni filizlenmekte olduğu Cosimo de' Medici dönemi Floransa'sında Bizanslı bir Yeni-Platoncu olan Gemistos Plethon (1355-1452), Platoncu bir okulun kurulmasında etkili olmuştur. Bu okul sonradan Marsilio Ficino (1433-1499) ve Pico della Mirandola (1463–1494) gibi Hümanist düşüncenin başını çeken isimlerin Paganizmi canlandırmalarına neden olur.⁵⁹

⁵⁵ Schwarz vd., *Rönesans'ın Ruhü*, 2016, 194.

⁵⁶ ay.

⁵⁷ age.; Kristeller, *Renaissance Thought, The Classic, Scholastic, and Humanist Strains*, 1961, 7.

⁵⁸ Kristeller, *Renaissance Thought*, 1961, 21.

⁵⁹ Schwarz vd., *Rönesans'ın Ruhü*, 2016, 17-18.

Batı düşünce tarihinin birçok evresinde etkili olan iki temel isim vardır; Platon ve Aristoteles.⁶⁰ Rönesans düşüncesine yön veren iki ana akımı da bu isimlerin yönlendirdiğini söylemek yanlış olmaz. Batı'nın Aristo'yu yeniden keşfetmesi, İbn Rüşd sayesinde olmuştur. Thomas Aquinas dâhil Aristocu tek bir isim yoktur ki *Averroes* (İbn Rüşd) ekolünden olmasın.⁶¹

Rönesans'ın sanat ve estetik görüşünü anlamak için de bu iki ana akım üzerinden gitmek, genel bakış açısını özetleyebilir. Yüksek Rönesans'ın dört büyük isminden biri olan Raphaelo Sanzio'nun (1483-1520) Vatikan'daki "Atina Okulu" başlıklı duvar resmi, iki farklı bakış açısını anlamak için güzel bir imajdır. 1509'da tamamlanan resimde, yapıldığı döneme kadar bilinen en önemli filozofların bir arada bulunduğu kompozisyonun tam merkezinde iki figür dikkat çekmektedir. Sanat ve hikmetin hâimleri Apollo ve Athena heykellerinin arasında, yaşlıca olan soldaki figür Platon'dur ve eliyle yukarıyı, yani idealar âlemini işaret etmektedir. Yanındaki ise talebesi Aristoteles'tir ki, o da eliyle yeryüzünü işaret etmektedir. Platon'un tarafında yer alan filozoflar bu dünyayı aşan nihai gizemlerle ilgilenenlerdir, Aristo'nun tarafındaki filozof ve âlimler ise tabiat ve insana ait işlerle ilgili kişilerdir.⁶² Bu çağdaki Aristocu filozoflar Hıristiyanlık karşıtı bir görüşü savunmuşlardır.⁶³ Bu karşıt görüşün bir diğer açılımı ve Modern bilimin de kaynağı olan "Kuşkuculuk" (Septisizm) kuramcı mimar Leon Battista Alberti (1404-1472) tarafından ortaya konmuş, maddî ve gözlemlenebilir dünyaya sınır koyarken doğa ve evrenin bütünsel bakış açısına son vermiştir.⁶⁴

⁶⁰ Kristeller, *Renaissance Thought*, 24.

⁶¹ age., 33.

⁶² Tansey vd., *Gardner's Through The Ages*, 1996, 741.

⁶³ Schwarz vd., *Rönesans'ın Ruhunu*, 2016, 27.

⁶⁴ age., 28.



Şekil 6: Raffaello Sanzio, *Atina Okulu*, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatikan, 1509.

Yeni Platoncu estetik görüşü değerlendirecek olursak; Ficino'nun güzellik tarifine bakmamız gerekir. Ona göre iyi ideası gökyüzünün merkezindedir ve dış yüzeyi güzeldir. Etik ile estetik arasında bağ kuran bu görüşe Pico Della Mirandola'nın Tanrı ile güzellik arasında bağ kuran bir görüş eklenmiştir.⁶⁵ Rönesans sanatçıları, 'yüksek bir gerçekliğin vasıtaları' olarak kabul edilirler. Yani ilham yoluyla aktardıkları Kutsal Sanattır.⁶⁶ Ancak Titus Burckhardt, Rönesans sanatının, fiziksel güzele bazı kadim medeniyetlerin sahip oldukları anlamı veremediğini, içerikten yoksun bir Yunan-Roma retoriği ve 'bu dünya'ya bağlı bir ruha sahip olmaktan öteye geçemediğini belirtmektedir.⁶⁷ Rönesans'ın benimsediği tek noktada merkezîleşen, tek kaçıslı perspektifin, mânevî temeli olan bir sanatla, yani Kutsal sanatla bağdaşamayacağını, çünkü amacının yanılsama değil anıtsal tutarlılık olduğunu ifade etmektedir.⁶⁸

⁶⁵ age., 55.

⁶⁶ age., 56.

⁶⁷ Burckhardt, *Doğuda ve Batıda Kutsal Sanat*, 2017, 210-211.

⁶⁸ age., 211-212.

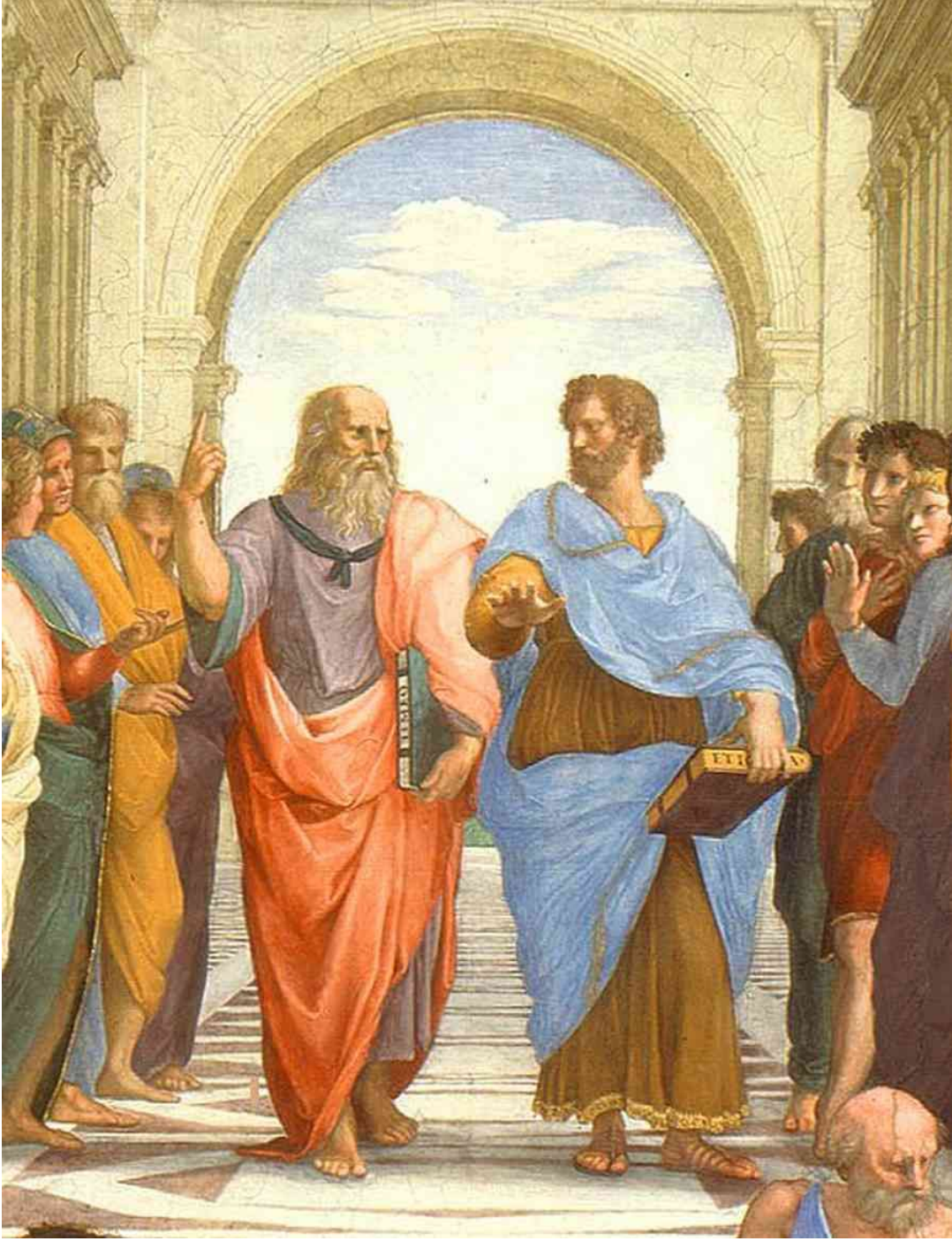
Yeni Platonculuk görüşü ağırlıklı olarak Erken Rönesans'a damgasını vurmuştur. Bu dönem sanatçıları, Yüksek Rönesans'ın sanatçılarına nisbetle materyalizmden ziyade maneviyata yakın kabul edilirler. XIX.yüzyılın Romantik ve Realist sanat akımları arasında bir grup, Erken Rönesans'ın resim sanatındaki bu safiyeti vurgulamak istemişlerdir. Realist bir üslupla resim yapmış olmalarına rağmen "Pre-Raphaelite" akımın sanatçılarını bir araya getiren ana düşünce; ciddî ve anlamlı konuları doğrudan doğruya doğadan alıp betimlemektir.⁶⁹ Raffaello sonrası akademilerde gelişen sunî sanat yaklaşımından, materyalizm ve endüstrileşmeden uzak, samimi bir sanat yapmak, Ortaçağ ve Erken Rönesansın maneviyat ve idealizmini yakalamak esas amaçlarıydı.⁷⁰

Aristotelesçi Rönesans anlayışı ise Yeni Platoncular'un sahip olduklarını söyledikleri Kutsal Sanat ile olan bağı iyice zayıflatan bir yöne gitmiştir. Leonardo Da Vinci ile bilginin yöntemi olan rasyonalizmden gerçeklik anlayışı olan rasyonalizme geçiş yapılmıştır.⁷¹ Raffaello'nun "Atina Okulu"nda bu anlayış her yönüyle okunabilir; kendini âlemin merkezi gören Rönesans insanın bakış açısından tek kaçırlı perspektifle bir gerçeklik algısı ve figürlerde idealizm. Bir anlamda Tanrı'nın değil, tabiat ve bilimin kutsandığı bir dünya algısı mevcuttur.

⁶⁹ İnankur, *19.yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, 1997, 60.

⁷⁰ Tansey vd, *Gardner's Through The Ages*, 1996, II: 975-976.

⁷¹ Schwarz vd., *Rönesans'ın Ruhunu*, 2016, 27.



Şekil 7: Raffaello Sanzio, *Atina Okulu Detayı; Platon ve Aristo*, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatikan, 1509.

İKİNCİ BÖLÜM – OSMANLI DÜNYASINDA KOZMOGONİ, YARATILIŞ VE TASARIM KAVRAMLARI

Klasik Osmanlı Dönemi İslâmî yaradılış anlayışını öncelikle temel olan iki kaynak üzerinden incelemek yerinde olacaktır. Kur'an-ı Kerim'de geçen yaratılış ile ilgili âyetler ve hadis literatürü yaratılışın ve buna bağlı olarak kozmolojik bakış ve kozmogoninin çerçevesini çizmektedir. Ana kaynakları inceledikten sonra, Kur'an âyetleri ve hadislerin şerhlerini içeren tasavvufî eserler vasıtasıyla ele almak Osmanlı özelindeki yaratılış ve kozmogoni algısını anlamaya yardımcı olacaktır.

2.1. İslâm'da Kozmogoni ve Yaratılış

Yaradılış sürecini açıklamak için konuyla ilgili pek çok âyetten birkaç örnek şöyle sıralanabilir;

*Gökleri yeri ve her ikisinde yaydığı canlıları yaratması da Allah'ın kudretinin delillerindendir. O'nun dilediği zaman onları bir araya toplamaya da gücü yeter.*⁷²

*Üstünüze yedi sağlam bina (gök) çattık. İçlerine ışık saçan bir kandil astık.*⁷³

*Andolsun biz, gökte birtakım burçlar yarattık ve bakanlar için onu süsledik.*⁷⁴

*O kâfir olanlar, görmediler mi ki, göklerle yer bitişik bir halde iken biz onları ayırdık. Hayatı olan her şeyi sudan yarattık. Hâlâ inanmıyorlar mı?*⁷⁵

*Şüphesiz Rabbiniz Allah, gökleri ve yeri altı günde yarattı, sonra Arş üzerine hükümran oldu. O, geceyi durmadan onu kovalayan gündüze bürüyüp örter; güneş, ay ve yıldızlar emrine âmâdedir. İyi biliniz ki yaratma ve emir O'nundur. Âlemlerin Rabbi olan Allah ne yücedir.*⁷⁶

*De ki: «Siz yeri iki günde yaratanı gerçekten inkâr edip duracak mısınız? Bir de O'na eşler koşuyorsunuz ha? O bütün âlemlerin Rabbidir.» O, yerin üstünde sabit dağlar yarattı. Orada bereketler meydana getirdi. Orada araştırıp soranlar için rızıkları tam dört günde belli bir seviyede takdir edip, düzene koydu.*⁷⁷

⁷² Şûra 42/29.

⁷³ Nebe 78/12-13.

⁷⁴ Hicr 15/16.

⁷⁵ Enbiyâ 21/ 30.

⁷⁶ Araf 7/54.

⁷⁷ Fussilet 41/ 9-10.

*Böylece Allah onları iki günde yedi gök olmak üzere yerine koydu. Her göğe kendi işini bildirdi. Biz en yakın göğü kandillerle süsledik ve koruduk. İşte bu çok güçlü ve her şeyi bilen Allah'ın takdiridir.*⁷⁸

Yukarıdaki âyetlerde geçen gün kavramı müfessirlerce dünya günü olarak değil, devir, zaman aralığı olarak yorumlanır. Dünya yaratıldıktan sonra “dünya günü”nden söz edilebilir.⁷⁹ Zira, Hacc Sûresinin 47. Âyeti bu zaman izâfiyetini açıklar; *Rabbinin katında bir gün, sizin sayacaklarınızdan bin sene gibidir.*⁸⁰

*Şüphesiz Rabbiniz Allah, gökleri ve yeri altı günde yarattı, sonra Arş üzerine hükümran oldu.*⁸¹ Bu âyetin haricinde Fussilet Sûresinin birkaç âyeti de bu bilgiyi tamamlar. Hazreti Peygamber, bu âyetleri hadislerinde açıklamaktadır;

“Allah Teâlâ toprağı Cumartesi günü yarattı. Dağı da onda Pazar günü yarattı..”⁸²

⁷⁸ Fussilet 41/ 12.

⁷⁹ Yonar, *Yaratılış Mitolojileri*, 2015, 166.

⁸⁰ Hacc 22/47.

⁸¹ A’raf 7/54, Yûnus 10/3, Hûd 11/7, Furkân 25/59, Secde 32/4, Kâf 50/38, Hadîd 57/4.

⁸² Ahmed b. Hanbel, Müsned, XIV, 82; Aclûnî, Keşfü’l-hafa, I, 429; “Ahmed b. Hanbel, Müslim ve Nesâî hadisi Ebû Hureyre’den (ra) merfû olarak nakletmişlerdir. Hadisin tamamı Necmeddin el-Gazzî’nin İtkânu mâ yuhsin mine’l-ahbâr’ında şöyle geçer: Ağacı Pazartesi günü yarattı. Mekruhu Salı günü yarattı. Nuru Çarşamba günü yarattı. Hayvanları onda Perşembe günü yaydı. Hz. Âdem’i yaratılmışların sonuncusu olarak Cuma saatlerinin son saatinde ikinci ilâ gece vakitleri arasında Cuma günü ikindiden sonra yarattı. Onu zikredene nisbet etti. Buhari et-Tarihu’l-kebir’inde ziyadede bulundu. Beyhaki, Kitabu’l-Esma ve’s-sıfat’ında Ebu Hureyre’den nakletti ve dedi ki: Hz. Nebi (sav) elime baktı ve bu hadisi zikretti. Şa’rani, el-Bedrû’l-münir fi garibi ehadişi’l-beşiri’-nezir isimli kitabında ziyadede bulunarak dedi ki: Hâkim rivayetinde “Allah günlerin ilk günü olan Pazar gününde dağları yarattı ve nehirleri yaradı. Pazartesi günü yeryüzünde ağaçları dikti. Sonraki Salı gününde yeryüzünün her yerinde kuvvetini takdir etti. Çarşamba günü de ‘Ona (gökyüzüne) ve yeryüzüne dedi ki sonra duman hâlinde bulunan göğü kasedetti de ona ve yeryüzüne ‘İsteyerek veya istemeyerek gelin!’ dedi. (İkisi de:) ‘İtâat edenler olarak geldik!’ dediler. Bu suretle onları yedi gök olmak üzere iki günde vücûda getirdi. Her gökte ona ait emri vahyetti.’ (Fussilet, 41/11-12) Bunlar Perşembe günü gerçekleşti. Cuma gününün son saatlerinde yaratılmışların sonuncusu Cuma gününde vücûda geldi. Cumartesi gününde ise hiçbir yaratılış gerçekleşmedi.” Bitti. İbn Asakir’in Tarihu’ş-Şam isimli eserinde İbn Abbas’tan (ra) nakledildiğine göre “Allah’ın ilk yaratması Pazar günü gerçekleşti. Bunun için bu günü birinci (yevmü’l-ahad) olarak isimlendirdi. Sonra Pazartesi günü yarattı. Bu günü de ikinci (yevmü’l-isneyn) olarak isimlendirdi. Bu iki günde gökleri ve yeryüzünü yarattı. Sonra Salı günü yarattı. Bu günü de üçüncü (yevmü’s-sülesâ) olarak isimlendirdi. Onda dağları yarattı. Sonrasında insanlar diyorlar ki ağır bir gün oldu. Sonra Çarşamba günü yarattı. Bu günü de dördüncü (yevmü’l-erbia) olarak isimlendirdi. Sonra onda ağaçların ve nehirlerin yerlerini yarattı. Sonra Perşembe günü yarattı. Bu günü de beşinci (yevmü’l-hamîs) olarak isimlendirdi. Onda büyükbaş hayvanları ve vahşi hayvanları yarattı. Sonra Cuma günü yarattı. Onda Hz. Adem’i ve anneleri yarattı. Yüce ve kudsi olan Allah Cumartesi günü boş kaldı. Sonra İbn Abbas şu ayeti okudu. “De ki: ‘Gerçekten siz, yeri iki günde yaratana inkâr edip, O’na ortaklar mı koşuyorsunuz?’ İşte O, âlemlerin Rabbidir!” (Fussilet, 41/9) Bu ayeti sonuna kadar okudu. Bitti.”

“Allah Teâlâ ilk günü (olayı) Pazar günü yarattı: Pazar ve Pazartesi dünya yaratıldı, Salı ve Çarşamba dağlar yaratıldı, nehirler çağladı, ağaçlar dikildi ve hepsinin meyvesi belirlendi ve sonra duman hâlinde bulunan göğü kastetti de ona ve yere: *İsteyerek veya istemeyerek gelin!*” dedi. (İkisi de:) *“İtâat edenler olarak geldik!”* dediler ve böylece onları, iki günde (Perşembe ve Cuma günü) yedi gök olarak yarattı ve her göğe görevini vahyetti.⁸³ Yaratılışın son saatleri, Cuma’nın son saatlerinde gerçekleşti ve Pazar günü hiçbir yaratılış olmadı.”⁸⁴

İbnü’l Arabî, Fütûhat-ı Mekkiye adlı eserinde, haftanın yedi gününde anlatılan bu yaratılışın yedi sığata dayandığını anlatır;

“Allah dünyayı kendi sûretine göre yarattı...., günler (yedi) sığata ve onların hükümlerine göre yedidir ve bu yüzden dünya; yaşayan, bilen, kudret sahibi olan, murat eden, duyan, gören ve konuşan bir şey olarak meydana geldi.”⁸⁵

Bu âyetlerden ve hadisten anlıyoruz ki Tekvin’de yer alan saserdotal metindeki ana tema İslam’ın yaratılış anlayışıyla örtüşür. Fakat İslâmî kozmogonide, Allah’a beşerî vasıflar yüklemek yerine - tam tersi- İlâhî vasıfların yaratılarda tecelli ettiği bilgisi yer alır. Konfüçyüsçülükte, insan ve Kâinat, tek, organizmal bir bütün olarak algılanır. Tu Weiming, kâinatın insan sureti üzere olduğunu söyleyen bu görüşü “Antropokozmik görüş” olarak adlandırmaktadır. Benzer bir görüş tanımı İslamî bakış açısı için de kullanılabilir.⁸⁶ İslam’ın kitabı Kur’an-ı Kerîm’e göre yaratılış anlatımında insan; Hz.Âdem, Allah’ın halifesidir.

Hadisi Şeriflerden yaratılışa dair örnekler;

“Ben Âdem su ile çamur arasındayken Nebî idim.”⁸⁷

⁸³ Fussilet 41/11-12.

⁸⁴ Yusuf, İbnü’l Arabî; *Zaman ve Kozmoloji*, 2013, 136; 1.

⁸⁵ age., 131.

⁸⁶ Chittick, *Kozmostaki Tek Hakikat*, 2010, 143-144.

⁸⁷ Aclûnî, Keşfü’l-hafa, II, 129; “Bu hadis az önce geçti ancak bu lafızla mevcut değildir. Velâkin Şemseddin Muhammed b. Abdurrahman b. Ali el-Alkamî el-Kevkebû’l-münîr şerhu Cami’i-sağîr’inde hadisin sahih olduğunu ifade etti. Bu hadise mana bakımından benzeyen başka bir hadis şöyledir. Ebu Hureyre (ra) nakletti ve dedi ki: Ey Allah’ın elçisi nübüvvet sana ne zaman vacip oldu diye sordular. O da (sav) Adem (as) ruh ile ceset arasında iken buyurdu.” Tirmizî, Menakıb 1, 3613; Aclûnî, Keşfü’l-hafa, II, 155-156.

“Allah’ın yarattığı ilk şey senin peygamberinin ruhudur ey Câbir! Sonra Arş’ı ondan yarattı. Sonra bütün âlemi Arş’tan yarattı.”⁸⁸

“Ey Cabir! Allah’ın yarattığı ilk şey senin Nebî’nin nurudur.

Abdürrezzak, hadisi Cabir b. Abdullah isnadiyla ve şu lafızla rivayet etti: Dedim ki: Ey Allah’ın elçisi! Anam babam sana feda olsun. Allah’ın her şeyden önce ilk yarattığı şeyin ne olduğunu bana haber ver. Buyurdu ki “Ey Cabir! Şüphesiz ki Allah Teâlâ her şeyden önce senin nebinin nurunu kendi nurundan yarattı. Bu nur, Allah’ın dilediği şekilde onun kudretiyle dönmeye başladı. İşte bu vakitte ne levh, ne kalem, ne cennet, ne cehennem, ne melek, ne gökyüzü, ne yeryüzü, ne güneş, ne ay, ne cin ne de insan vardı. Allah Teâlâ mahlukatı yaratmayı irade edince, bu nuru dört cüze taksim etti. İlk cüzden kalemi yarattı. İkinci cüzden levhi yarattı. Üçüncü cüzden arşı yarattı. Sonra dördüncü cüzü dört parçaya taksim etti. Bunun birinci cüzünden arşı taşıyan melekleri yarattı. İkincisinden kürsîyi, üçüncüsünden meleklerin geri kalanını yarattı. Sonra dördüncü cüzü de dört parçaya taksim etti. Birincisinden gökleri yarattı. İkincisinden yerleri yarattı. Üçüncüsünden cenneti ve cehennemi yarattı. Sonra da dördüncüyü dört cüze taksim etti. Birincisinden müminlerin gözlerinin nurunu yarattı. İkincisinden kalplerinin nurunu yarattı. O kalpler ki Allah’ın marifetini sağlar. Üçüncüsünden insanların nurunu yarattı. O nur ki tevhiddir yani Allah’tan başka ilah yoktur ve Muhammed onun elçisidir.”⁸⁹

⁸⁸ Cîlî, *Hakikat-ı Muhammediyye*, 2010, 232.

⁸⁹ Aclûnî, *Keşfü’l-hafâ*, I, 303-304; “Hadis. Kastalânî’nin *Mevahib*’inde de böyledir. Ayrıca o eserinde şöyle demiştir: Nuru Muhammedî’den sonra yaratılmışların ilki kalem midir değil midir diye ihtilaf edildi. el-Hafız Ebû Ya’lâ el-Hemedânî dedi ki: Arşın kalemden önce yaratıldığı daha doğrudur. Zira Abdullah b. Ömer’den sahih olarak sabit oldu ki o şöyle dedi. Hz. Peygamber şöyle buyurdu: “Allah Teâlâ gökleri ve yeri yaratmadan elli bin sene önce yaratılmışların kaderini takdir etti. O’nun (cc) arşı suyun üzerindeydi.” Takdir, arşın yaratılmasından sonra vaki oldu ki bu apaçıktır. Takdir, yaratılmışların ilkinin kalem olduğu şeklinde gerçekleşmiştir. Ubade b. es-Samit’den (ra) merfu olarak nakledilen bir hadiste “Allah’ın ilk yarattığı kalemdir. Allah daha sonra ona şöyle buyurdu. Yaz. O da dedi ki: Ey Rabbim! Ne yazayım? Allah her şeyin kaderini yaz dedi. Ahmed b. Hanbel ve Tirmizî bu hadisi nakletti ve sahih olduğunu ifade etti. Ahmed b. Hanbel ve Tirmizî bu hadisi rivayet etti ve ayrıca Ebu Rezîn el-Ukaylî’den merfu olarak nakledilen şu hadisin de sahih olduğunu ifade etti. “Şüphesiz ki su arştan önce yaratıldı.” es-Süddî çeşitli isnatlarla rivayet etti ki “Şüphesiz ki Allah suyu yaratmadan önce hiçbir şeyi yaratmadı. Suyu ve sudan önce yaratılanları cemetti. Bunların öncesi de kalemdir. O da Muhammedî nebevî nur, su ve arşın dışındakilere nisbetle böyledir.” Bitti. Denildi ki her şeydeki öncelik cinsine göre izafet ile. Yani Allah’ın nurlardan ilk yarattığı benim nurumdur. Diğerleri de böyledir. İbnü’l-Kattân’ın *Ahkâm*’ında İbn Merzuk’un Ali b. el-Hüseyn’den, o da babasından (Hz. Ali) o da dedesinden o da Nebî’den (as) zikrettiği bir hadiste şöyle buyurmuştur. “Ben Adem yaratılmazdan on dört bin sene önce Rabbimin elinde bir nur idim.” Bitti. Kastalânî’nin *Mevahib*’de böyle zikredildi. İkaz: es-Şebrâmellisî dedi ki onun nurundan sözüyle bu murat edilmez. Onun zahiri Allah Teâlâ’nın zatıyla kâim olan nuru olduğudur. Bunun aksi Allah Teâlâ için mümkün değildir. Çünkü nur cisimlerle kâim olur. Bilakis bundan murat Nuru Muhammedî’den önce yaratılmışların nurundan yaratmıştır. Buna ayrıca şunu da ekledi. Allah Teâlâ yaratmasında yaratılmışlardan berî oldu. Sonra dedi ki: Buradaki izafetin beyaniyye (açıklayıcı) olması muhtemeldir. Yani Nebî’sinin nurunu nurdan yarattı. O (cc) zatı yüce olandır. Fakat Nebî’sinin nurunun yaratıldığı maddenin onun (nurundan)

Tasavvufî kültürde önemli yeri olan Kudsî Hadisi bu noktada zikretmek gerekir. Hz.Muhammed'in mânasında insanın, yaratılmış olan her şeyin özü olduğunu teyyid eden bir Hadis-i Kudsî'de Allah, Resulüne şöyle seslenmektedir; *Sen olmasaydın, sen olmasaydın ben felekleri yaratmazdım.*⁹⁰

2.2. İslâm Tasavvufunda Kozmogoni ve Yaratılış

Osmanlı kültürünün odağında bulunan, eğitim sisteminde ve gündelik hayatında etkin olan tasavvuf anlayışını edebî metinler üzerinden takip etmek ve sözü geçen kavramları bu eserler üzerinden incelemek konuyu daha açık hale getirecektir.

Yaratılış anlayışının şablonunu okuyabilmek için tasavvuf literatüründeki İnsan-ı Kâmil kavramını incelemek gerekir. Çünkü nihayetinde yaratılıştan maksat, insandır. İslamî literatürde Rönesans ve Modern Batı'nın benimsediği prometeyen insan değil "Halife" insan kavramı yer alır. İnsân-ı Kâmil ve Hakikat-i Muhammediyye gibi kavramlarda "halife insan" modeli pek çok mutasavvıf tarafından kaleme alınmıştır. Sehl b. Abdullah et-Tüsterî (ö.896), Zünnûn-ı Mısırî (772-859), Hallâc-ı Mansûr (ö.922)⁹¹, Muhyiddin-i İbnü'l Arabî (1165-1240), Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (1207-1273), Azîzüddîn Nesefî (ö.1300), Abdülkerim Cîlî (1365-1417), İmam-ı Rabbânî (1563-1625), Aziz Mahmud Hüdâî (1541-1628), İbrahim Hakkı Erzurumî (1703-1771) gibi isimler, eserlerinde yaratılış ve insan kavramlarını "Hakikat-i Muhammediyye" merkezinde tarif etmişlerdir.

Osmanlı kültür hayatının temel taşlarından iki isim Mevlâna Celâleddin-i Rûmî ve Muhyiddin-i İbnü'l Arabî'dir. Hz.Mevlânâ, edebî üslûbuyla, Şeyh-i Ekber İbnü'l

olmasının anlamı yoktur. Aksine bunun anlamı Allah Teâlâ'nın iradesinin nuru var etmede hiçbir vasıtaya gerek duymaksızın yoktan var etmesinin taalluk etmesidir. Dedi ki bu cevapların en güzellerindendir. Benzerini Beyzâvî şu ayet-i kerimede zikretmiştir. "Sonra onu (insan sûretinde) düzeltip içine kendi (yarattığı) rûhundan üfledi." (Secde, 32/9) Buna dair dedi ki: Şereflendirmek ve bilinçlendirmek gayesiyle onu nefesine nisbet etti. Çünkü O (cc) benzersiz bir yaratıcıdır. Bu da onun Rubûbiyet'inin huzuruyla münasiptir. Özet olarak bitti."

⁹⁰Aclûnî, Keşfü'l-hafa, II, 191; "es-Sağâni (hadis) mevzudur dedi. Ben de derim ki lakin manası itibariyle sahihtir her ne kadar hadis olmasa da."

⁹¹ Ay, "İşarî Tefsirlerde Hakikat-i Muhammediyye Anlayışı", 2010, 81.

Arabî ise ilmî üslubuyla Osmanlı insanının İslâm'ı yaşayış biçimini şekillendirmişlerdir. Osmanlı medrese sistemini kurmuş olan Dâvud El-Kayserî (ö.1350), Kaşanî ve Sadreddin Konevî kanalıyla Muhyiddin İbnü'l Arabî'ye bağlanan “Vahdet-i Vücut” görüşünde olan bir âlimdir.⁹²

Muhyiddin-i İbnü'l Arabî'nin anlatımlarını kategorize eden Konevî, varlığın beş mertebesini *Hazarât-ı Hams* başlığında açıklamaktadır. Beş mertebe şöyle sıralanmaktadır;

1. Lâhut Âlemi
2. Ceberût Âlemi
3. Melekût Âlemi
4. Nâsût Âlemi
5. İnsan-ı Kâmil⁹³

Ekberî ekolde bu mertebelerin farklı sayıda kategorileri mevcuttur. Bunlardan biri de *Tenezzülât-ı Seb'a* adıyla bilinen yedili tasniftir;

1. Lâ Taayyün (Ahâdiyet) Mertebesi
2. Taayyün-i evvel
3. Taayyün-i sânî
4. Mertebe-i Ervâh veya Âlem-i Melekût
5. Mertebe-i misâl
6. Mertebe-i Şehadet veya maddî âlem
7. Mertebe-i İnsan⁹⁴

⁹² Bayraktar, "Dâvûd-i Kayserî", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/davud-i-kayseri> (12.06.2019).

⁹³ Chittick, "The Five Divine Presences from al-Qunawi to al-Qaysari", 1982, 107-128; Süleyman Ateş, "Hazarât-ı Hams", *DİA*, C.17, 116, İbnü'l-Arabî, *el-Fütûhât*, IV, 250-260, 421.

⁹⁴ Çelik, "Tasavvufi Gelenekte Hazarât-ı Hams ve Tenezzülât-ı Seb'a Anlayışı", *Tasavvuf*, 2003, 166.

İslâmî literatürde, beş duyuyla hissedilebilen dünya; Nâsût, Mülk ya da Şahâdet âlemi olarak adlandırılır. Tekvin’de “Tanrı göğü ve yeri yarattı” derken, gök katmanları arasında, İbnü’l Arabî’ye göre üç âlem ve bu âlemlerde beş farklı merteye olduğunu görürüz. 20.yüzyıl Mutasavvıfı Kenan Rifâî, tasavvuf perspektifinden yaradılışın özetini; on sekiz bin âlemi şu şekilde izah etmektedir;

“Yaratıcı kuvvet, evvelâ faâl (aktif) olarak zuhur etmiştir ki, buna akl-ı kül derler. Bu faaliyet , münfâil (pasif) bir sıfat meydana getirmiştir ki, bu da nefs-i küldür.

Akl-ı kül ile nefs-i kül’den, yani yaratıcı kudretin faâl (aktif) ve münfâil (pasif) sıfatlarından dokuz felek meydana geldi. Bundan da dört unsur zuhur etti; Ateş, hava, su, toprak. Bunların birleşmesinden ise üç varlık doğdu: Maden, nebat, hayvan ki hepsi birden on sekiz eder. Her biri zuhurdaki çokluk itibarıyla bin sayılır. Bu suretle on sekiz bin olur.”⁹⁵

Tasavvuf doktrininde Akl-ı kül; Hakikat-i Muhammediye’dir. Nefs-i kül ise Hakikat-i Muhammediye’nin toplu olarak, öz olarak zuhurudur.⁹⁶ Aynı hakikatin bölümlere ayrılması dokuz feleği meydana getirir. Bu anlayışta madde ile mânâ iç içedir. Kâinatın yaratılması, Tekvin’de yer alan tümevarımcı anlayıştan farklı olarak, tümünden gelen bir izahla anlatılır.

Beşinci Mertebe; Âlem-i Misal’dir. Dünyada gerçekleşecek olan her hadise, ayrıntılarıyla bu âlemde mevcuttur. Bu varoluş, aynada ve rüyada görülen hayali suretlere benzetilir. Bir ressamın yahut mimarın, yapacağı eserin daha evvelden hayalinde ayrıntılı vaziyette bulunması gibidir.⁹⁷

İslam tasarımcısında, tasavvufî kültürde bilinen bu “misal âlemi” tanımından dolayıdır ki, kendi eserlerini ortaya koyarken de, zihninde eserin sıfırdan türetildiği değil de, daha ziyade Allah’ın yaratmış olduğu biçimi ilham yoluyla keşfedip aktardığı inancı hâkimdir.

⁹⁵ Rifâî, *Sohbetler*, 2000, 452.

⁹⁶ ay.

⁹⁷ İbnü’l Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, 2013, I:572.

Osmanlı sanat anlayışının ‘Kutsal Sanat’ üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Titus Burckhardt kutsal sanatın melekî bir kökene dayandığını, modellerinin biçim-üstü gerçeklikleri yansıttığını söylemektedir. Benzetmeler vasıtasıyla yaratılışa, ilâhî sanata dayanan bu anlayış, insan ruhunu kaba ve geçici olgulara bağlılığından kurtarmaktadır.⁹⁸

2.3. Osmanlı Tasavvuf Kültüründe Tasarım Kavramı

XVI.yüzyılda Osmanlı ve Safevî kültüründe saray kütüphaneleri ve nakkaşhanelerinde yer almak üzere kaleme alınan sanatkârların hayatını anlatan ve eserlerde sanat ve tasarımın tarifini bulabilmekteyiz.⁹⁹

Çizmek fiili kökünden gelen *disegno/dizayn* kelimesi, tasarlama işini inşa edilecek yapının kağıt üzerindeki tasvirinden başlatır. Yani duyuları ve hafızadaki bilgiyi kullanarak bir “yeniden yaratma” eylemini anlatır. “*disegno*”nun eski Türkçemizdeki fiil karşılığı ‘çizmek, resmini yapmak’ anlamına gelen ‘tersim’dir. Türk İslâm sanatçısının tasarlama fiili için kullandığı pek çok kelime vardır. “Kat’i olarak niyet etme”, hâlis olan, özden gelen bir karar anlamına gelen ‘tasmim’, *Risâle-i Mi’mâriyye*’de ölçmekle ilişkilendirilir.¹⁰⁰ “Allah’ın yaratıcılığını ifade eden isimleriyle ilişkili başka fiiller de vardır. El-Hâlik; “Yaradan”, el-Bârî; “Şekillendiren”, el-Musavvir; “Sûret Veren”, yaratma eylemini tarif eden isimlerdendir. Tasvir sanatı olan resim veya heykel yapan kimseye de “musavvir” denilmiştir. Fakat Osmanlı sanatının klasik devresi olan 16.yüzyılda bu sanatların mimetik bir anlayışla uygulandığını göremeyiz. Çünkü sûret üzerine bir tasarlama anlayışı, bu kültürün inanç kodlarına uymamaktadır.

Bir Osmanlı camiini, diğer İslam camilerinden ayıran en önemli özellik, tek bir büyük kubbe altında “Tevhid” (birlik) ilkesinin azâmî derecede hissedilebilmesidir. Bunu sağlayan bir takım yapısal unsurlar vardır. Mekânda, çok sütunla bölünmeden

⁹⁸ Burckhardt, *Doğuda ve Batıda Kutsal Sanat*, 2017, 10.

⁹⁹ Necipoğlu, “*The Scrutinizing Gaze*”, 2015, 29.

¹⁰⁰ Ca’fer Efendi, *Risâle-i Mi’mâriyye*, 2005, 20.

tek kubbeden yarım ve çeyrek kubbelere geçerek kademe kademe inen bir küresel hacim elde edilir. Cami, biçim ve mânâ itibariyle, yaratılışın maksadı olan Hakikat-i Muhammediye'yi anlatır. Pencereleer zemin seviyesinden başlayıp kubbe kasnağına kadar mümkün olan her yüzeyde yer alır. Bu da Allah'ı temsil eden güneşin aydınlığını iç mekânda olabildiğince hissettirir. İslam Camiinde dünyadaki yönleri temsil eden kübik bir hacimden, sınırsız ve uhrevî olanı temsil eden küresel hacime geçiş, keskin olmayan hatlarla verilir ve iki dünya birden aynı mekânda hissedilebilir. Mirac ile ilgili bir hadisten, Kâbe'nin, yedinci kat semâdaki Beyt'ül Mâmur'un bir izdüşümü olduğunu, yâni dünyadaki replikası olduğunu öğreniyoruz.¹⁰¹ Kâbe'nin altı yönlü kübik formunun Mülk âleminin timsâli olan altı yönle ilişkili olduğu, yeryüzünde ise dört yönü gösterdiği bilinir.¹⁰² Osmanlı camiinin kübik yapısı Kâbe'ye, kubbesi ise semâlardaki sınırsız dairesel forma, hattâ Beyt'ül Mâmur'a benzetilebilir. Burckhardt'a göre hem doğu hem de batı sanatlarında mâbedin dikdörtgen ya da küp şekli dairenin kareye dönüşmesinin bir temsilidir. Semâvî hareketleri temsil eden daire aktif olana, yeryüzünün katı halini temsil eden kare ise pasif olana işaret eder.¹⁰³ Hazîrenin gül bahçesine, ya da şadırvanlı avluya açılan zemin kottaki pencereler iç mekân ile dış mekân arasındaki keskin ayrımı kaldırır. Burckhardt Edirne Selimiye Camii'nde kübik zeminden kubbeleerle kademeli geçişi tarif ederken, bu tasarımın, Ayasofya'da uygulanmış olan planın parlatılarak düzgün ve değerli bir taş haline getirilmiş hali olduğunu ifade eder.¹⁰⁴

Osmanlı camisinde son şeklini almış diyebileceğimiz kutsal yapının modeli aynı zamanda yaratılışın da bir modelidir. Bu sembolizmi Burckhardt şöyle anlatmaktadır:

¹⁰¹ Mirac'la ilgili meşhûr hadiste Beytü'l-Mamur'dan da bahsedilir: "Sonra bana Beytü'l-Ma'mûr gösterildi. Orayı her gün yetmiş bin melek ziyarete gidiyor." (Buhârî, Bed'u'l-Halk, 6).

Ma'mûr, bayındır, bakımlı ev. Kâbe'nin üst hizasında bulunan bir yerdir. Diğer bir adı da "Durâh"dır.

Beytü'l-Ma'mûr'dan Kur'an'ı Kerim'de şöyle bahsedilir:

"Tür'a, yayılmış ince deri üzerine satır satır dizilmiş Kitâb'a, bayındır eve (beytü'l-ma'mûra), yükseltilmiş tavan gibi göğe, kaynayacak denize andolsun ki, Rabbi'nin azabı hiç şüphesiz gelecektir" (et-Tür, 52/1-7).

¹⁰²

¹⁰³ Burckhardt, *Doğuda ve Batıda Kutsal Sanat*, 2017, 23.

¹⁰⁴ age., 149.

Kutsal yapının kubbesi küllî Ruh'u temsil ederken kubbeyi taşıyan sekizgen "tambur/kasnak" sekiz meleği, "Arş'ın taşıyıcılarını (hameletu'l-'arş) sembolize eder; bu sekiz melek ise "rüzgâr gülünün sekiz yönü"ne karşılık gelir. O halde yapının küp şeklindeki kısmı kozmosu temsil eder; dört köşe sütunu (rükünleri, erkân), kozmosun dört unsurudur ve bu unsurlar hem latif hem de cismanî olarak tasavvur edilir.¹⁰⁵



Şekil 8: Mimar Sinan, *Selimiye Camii* (1569-1575), Edirne.

¹⁰⁵ age., 156.

Hadisi Kudsîye dayanan tasavvuf düşüncesinde “Müminin kalbi” Allah’ın tahtı, mak’amı olarak kabul edilir.¹⁰⁶ İşte bu kalp makamı belirgin olarak cemaat için cami, ferdî, ailevî hayat için ise evdir.

*O, her gün yeni bir iştedir.*¹⁰⁷ Âyeti, bu yaratılışın sürekli yenilediği, bu yenilenmeye katılmayanın hayata dâhil olamayacağı fikri Osmanlı toplumunda önem arz eder. Her anda yaratılışın yenilenmesine; “tecdîdü’l halk fî külli kâinat” olarak adlandırılır.¹⁰⁸ “Mimar” kelimesinin kökeninin “umr” yani “ömür” olması dikkat çekicidir. Bir anlamda hayâtiyete katkıda bulunan kişi mimar olarak nitelendirilir. Konutlar yenilenme, gelişme prensibi üzerine inşa edilirken, topluma hizmet eden külliye yapıları ise kalıcı ve sürdürülebilir vasıfta tasarlanır. Vakfiyelerde konulan kurallar ile de bu devamlılık garanti altına alınır. Yani Vitruvius’un mimarlığın üç kuralı olarak belirttiği, Rönesans mimarlarının da tekrarladığı; venustas (güzellik), utilitas (yararlılık) ve firmitas (sağlamlık) bu

¹⁰⁶ Ben, gökyüzüme ve yeryüzüme sığmadım, fakat mümin kulumun kalbine sığdım. Aclûnî, Keşfü’l-hafa, II, 229; “Rivayeti Gazâlî İhya’ında şu lafızla zikretti. “Allah Teâlâ dedi ki gökyüzüme ve yeryüzüme sığmadım. Yumuşak ve sâkin olan mümin kulumun kalbine sığdım. Irâki, İhya’nın tahririnde dedi ki hadisin aslını görmedim. Suyûtî, ed-Düreru’l-müntesira adlı eserinde Zerkeşi’ye tabi olup ona muvafık düşer. Sonra Irâki dedi ki: Taberânî’de Ebu Utbe’den nakledilen bir hadiste şöyledir. Rabbinizin salih kullarının kalplerinde kapları vardır. Allah’ın en çok sevdiği kap en yumuşak ve en ince olanıdır. Bitti. İbn Teymiyye dedi ki: O, İsrailiyat’ta zikredilmiştir. Onun Hz. Nebi’den nakledilen maruf bir isnadı yoktur. Sehavi, Makasid’inde hocası İbn Hacer el-Askalani’nin el-Leali’l-mensura fî ehadisî’l-müştehra adlı eserinde geçtiği üzere ona tabi olarak der ki o hadisin Hz. Nebi’den nakledilen maruf bir isnadı yoktur. Hadisin anlamı müminin kalbi bana olan imanını, muhabbetini ve marifetini içine aldı şeklindedir. Aksi takdirde her kim şüphesiz ki Allah insanların kalplerine hulul etti derse o bunu İsa Mesih’e tahsis eden Hristiyanlardan daha fazla küfre girmiştir. Sanki o bunun İsrailiyat’tan olduğuna işaret etmiştir ki Ahmed b. Hanbel Kitabü’z-zühd’ünde Vehb b. Münebbih’ten şöyle bir hadis tahrir etmiştir. Şüphesiz ki Allah Teâlâ gökleri Hızkil/Hezekiel’e açtı ta ki o arşa nazar etti. Bunun üzerine Hızkil/Hezekiel dedi ki: Ey Rabbim! Senin şanın ne yücedir seni her türlü vasıftan tenzih ederim. Allah Teâlâ buyurdu ki şüphesiz ki gökler ve yeryüzü dürülüp katlandı ve ben onlara sığmadım. Sâkin ve yumuşak olan mümin kulumun kalbine sığdım. Zerkeşi’nin hattıyla nakledilen bir malumata göre bazı alimler dedi ki: O batıl bir hadistir. O mühlidlerin uydurduklarındandır. Onu en çok nakleden halka önderlik eden mütekellim Ali b. Vefa’dır. Bunu kasıtlı olarak naklederek söyle der: Vecd ve raks anında Rabbinizin beytini tavaf edin. Taberânî, Ebu Utbe el-Havlanî’den merfu olarak rivayet etti ki “Şüphesiz ki Allah Teâlâ’nın yeryüzü ehlinde bazı kapları vardır. Rabbinizin kabı ise salih kullarının kalpleridir. Allah’a o kalplerin en sevimli geleni ise en yumuşak ve en ince olanıdır. Hadisin senesinde Bakıyye b. el-Velid vardır. Ancak o tedlis yapan birisidir. Fakat bu hadisi tahdis sigasıyla sarih olarak nakletmiştir.”

¹⁰⁷ Rahman 55/29.

¹⁰⁸ Nasr, *Bilgi ve Kutsal*, 2012, 247.

kültürün eserlerinde de aranır.¹⁰⁹ Bu esasen Rönesans mimarlığının da Antikiteyi örnek olarak benimsediği mimarî prensiplerdir. Fakat Osmanlı mimarisinde güzellik elde edilirken altın oran hesabı, ya da nerede hangi sütun başlığı, hangi kemerin kullanılacağına dair bir kural ile karşılaşmayız. Tabiat, yaratılmış mükemmel model olarak alındığından, göze ideal gelen oranları doğal olarak bu mimarinin pek çok örneğinde, bitkisel ve geometrik bezemelerinde bulabiliriz.¹¹⁰ Sanat, güzel olanın ifadesidir. Güzellik, mükemmellik ise İlâhî kaliteyi yansıttığı ölçüde ortaya çıkar denilmektedir.¹¹¹

Osmanlı medeniyetinde tasvir sanatı olan minyatürü ele alırsak, bu sanatın stilize ve soyut bir tasvir olarak uygulandığını söyleyebiliriz. Nakkaş, gerçekliği, mahiyetine uygun biçimde yeniden inşa eder. Tasvir edilen şey nesnenin kendisi değil onun arketipsel ilkeleridir.¹¹² Bu sebeple perspektifin gerektirdiği özne-merkezli bakışı benimsemez. Bu medeniyetin kodlarına uygun soyut bir anlatım zenginliğine sahiptir. Varlığın sonsuz tezâhürlerine açık olduğundan tasavvufi bakışa uygun bir sanat yaklaşımıdır.

¹⁰⁹ Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, 2015, 12.

¹¹⁰ Öztürk (Yılmaz), “Fatih Külliyesinde Çorba Kapısı”, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, Şubat-Nisan 2003, 86.

¹¹¹ Burckhardt, “Perennial Values in Islamic Art”, 1967, 140.

¹¹² Kalın, *Barbar, Modern, Medenî: Medeniyet Üzerine Notlar*, 2018, 201.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – RÖNESANS İTALYASINDA KOZMOGONİ, YARATILIŞ VE TASARIM KAVRAMLARI

Rönesans'ın ortaya çıktığı Batı kültürü, her ne kadar sekülerizmle dinî ağırlık noktasından uzaklaşmışsa da genel hatlarıyla “Hıristiyan” toplumu olarak adlandırılır. Bu yüzden Rönesans'taki yaratılış kavramını öncelikle Hıristiyanlık geleneğinde yer alan yaratılış şablonuna göre incelemek doğru olacaktır. İkincil olarak ise yaratılış ve tasarım kavramları, hümanist anlayışını oluşturan Yeni Platoncu görüşler doğrultusunda ve hermetik kaynaklar ışığında ele alınmalıdır. Bu şekilde Rönesans insanının yaratılış ve tasarım kavramlarına nasıl yaklaştıkları daha net anlaşılacaktır.

3.1. Hıristiyanlıkta Kozmogoni ve Yaratılış

Hıristiyan literatüründe yaratılış; Kutsal Kitap'ın içeriğini Tevrat'tan aldığı Ahd-i Atık kısmında yer alan, Tekvin kısmında tarif edilir. Burada Tanrı'nın yaratma süreci yedi aşamada gerçekleşmektedir. Bu aşamalar gün olarak ifade edilirler. Musa'nın Birinci Kitabı olarak da adlandırılan yaratılış, özetle şu silsilede anlatılmaktadır;

1. Tanrı, birinci gün; göğü ve yeri, ışığı, gündüzü ve geceyi yarattı.
2. İkinci gün; gökkubbeyi yarattı, alttaki suları üsttekilerden ayırdı.
3. Üçüncü gün, karaları ve denizleri, yeryüzü bitkilerini yarattı.
4. Dördüncü gün; güneşi, ayı ve yıldızları yarattı.
5. Beşinci gün; hayvanları yarattı.
6. Altıncı gün; insanı kendi suretinde yarattı. Onları erkek ve dişi olarak yarattı. Onları kutsayarak, “Verimli olun, çoğalın” dedi, “Yeryüzünü doldurun ve denetimimize alın; denizdeki balıklara, gökteki kuşlara, yeryüzünde yaşayan bütün canlılara egemen olun.” dedi
7. Yedinci gün; Tanrı o gün yaptığı, yarattığı bütün işi bitirip dinlendi.¹¹³

¹¹³ *Kitâb-ı Mukaddes*, Tekvin, 1:1-2.

Bu yaratılış anlatımında özellikle altıncı ve yedinci güne dikkat çekmek gerekir. İnsanı yarattıktan sonra “Tüm yaratılmışlara egemen olun” emri, Rönesans hümanizmiyle örtüşmektedir. Rönesans’ta insan egosantrik biçimde evrenin merkezindedir ve hâkimiyet kurması makbuldür. Önce ticaretin sonra ise sömürgeciliğin getirdiği maddî ve kültürel zenginlik, görkemli sanat eserlerinin inşa edilmesine imkân vermiştir. Bu eserlerde insana figüratif olarak birinci planda yer verilmesi, yaratılıştaki geçen “egemen insan” kavramıyla uyum içerisindedir. Buna “prometeyen insan” da denilmektedir. Bu kavram Greko-Romen kültürde de karşımıza çıkar. Zirâ Rönesans, aynı zamanda Antik Yunan ve Roma kültürünün de yeniden yüceltiildiği dönemdir. Yaratılışı yorumlayan Kilise babaları, çoğunlukla Eflatun’un Timeaus eserinde yer alan kozmolojiyi esas almışlardır.¹¹⁴

Tekvin’de yedinci gün, Tanrı’nın dinlediği gün olarak belirtilir. Bu “dinlenme günü” eklemesi daha eski yahovacı ve elohimci rivayetlerde yer almayıp, Babil sürgünü sonrası kaleme alınmış olan “saserdotal” metine eklenmiş bir bölümdür.¹¹⁵ Bu yaklaşım Avrupa kültürünün Rönesans’ta edindiği nominalist¹¹⁶ ve hümanist¹¹⁷ düşünce yapısına uygun düşer. Modern insan anlayışı olan “prometeyen” insan figürü, Tanrı’yı da bu figüre hapsetmekte bir beis görmez. İnsanın Tanrı’nın imajı olarak görülmesi yerine, Tanrı insan bilincinin bir tasarımı olarak görülür.¹¹⁸

Toshihiko Izutsu¹¹⁹, cahiliyye devrindeki yaratılış anlayışı ile İslamî yaratılış inancının farkını izah ederken; Kur’an’da Allah’ın yaratması fikri, bütün düşünce sistemini yönetirken, cahiliyye sisteminde bu fikrin belirgin bir rolü olmadığını vurgular. Cahiliyye insanı da yaratıcı kavramından haberdardır, ancak rahat

¹¹⁴ Mirandola, *On the Dignity of Man On Being and the One: Heptaplus*, 1998, XI.

¹¹⁵ Bucaille, *Müsbet İlim Yönünden Tevrat, İnciller ve Kur’an*, 1979, 56-57

¹¹⁶ Nominalizm: Adcılık, kavramların, sözcüklerin, tanımların, tasarımların, hatta konuşulan dillerin gerçek ya da nesnel hiçbir varlığının veya anlamının bulunmadığını öne süren felsefe anlayışı.

¹¹⁷ Hümanizm: İnsancılık, beşeriyetçilik, insan odaklılık, insan-merkezcilik.

¹¹⁸ Nasr, *Bilgi ve Kutsal*, 2012, 177.

¹¹⁹ Toshihiko Izutsu (4 Mayıs 1914 - 7 Ocak 1993): Japon araştırmacı ve yazar. Tasavvuf, Advaita Vedanta, Mahayana Budizmi (özellikle Zen) ve felsefi Taoizm konularında önde gelen otoritelerden biri kabul edilen ve otuzdan fazla dil bilen Izutsu, İran, Hindistan, Kuzey Amerika ve Asya’da ilgilendiği alanlarda çok sayıda araştırma yapmıştır.

yaşamayı düşünürken bu hayatın menşe'i ile, kendisinin mahlûk olduğu ile ilgili değildir.¹²⁰ Arapların cahiliye dönemi olarak adlandırılan, İslam öncesi devri edebiyatından takip edilebilen bu düşünce sistemi, Rönesans insanının benimsediği görüş ile benzerlik göstermektedir. Sâmîha Ayverdi, Hıristiyan Sanatı ve İslam Sanatını ayıran temel psikolojik mekanizmanın, Hz. İsa'ya yönelik, ihanete bağlı vicdan azabı olduğunu belirtmektedir. Sanatın her alanında üretilen en değerli eserlerin, bu günah motifinin ızdırabı ile ortaya çıktığını izah eder. Ayverdi, Ortaçağ'dan Rönesans'a geçişi; "fasit daire gibi içinden bir türlü sıyrılmadığı bu ruh hâleti, Rönesans'la yüzü tamamen maddeye çevrilince, aşırı bir fikir ve ruh hürriyeti içinde, teolojik ifrattan mukaddesatsız maddecilik kutbuna atlamıştır" şeklinde ifade eder.¹²¹ Maddecilik, yaratılmış olduğunu unutturan bir ego verirken, Hıristiyanlık'tan gelen vicdan azâbı motifi ise sanatçıların estetik değeri yüksek eserler vermelerine vesile olmuştur. Yaratılan ilk insan Hz. Âdem'in yeryüzüne iniş hikâyesi de böylesi bir suç ve ceza şablonu içinde anlatılmaktadır. Burada suçlanan doğrudan "imago Dei" (Tanrı suretinde) olarak yaratıldığına inanılan ilk insan ve ilk peygamberdir. Günahkâr olarak dünyaya gelmiş olma motifi, potansiyel bir ümitsizliği de beraberinde getirmektedir.

3.2. Rönesans Hümanizmine Göre Kozmogoni ve Yaratılış

Rönesans Hümanizmine göre kozmogoni ve yaratılış anlayışını iki başlık altında incelemek daha doğru olacaktır. Çünkü tarihteki birçok dönem gibi Rönesans da homojen bir karaktere sahip değildir. Burada birinci kategori; Yeni-Platonculuk olacaktır ki bu ağırlıklı olarak Erken Rönesans denilen 1400'lü yıllar a denk gelen, Antik kaynakların yeniden keşfedilmesiyle *Philosophia Perrenis* (Kadim Felsefe)'in devam ettiği bir dönemdir. Bu akımda Hermetik ve mistik yaklaşımlar ağır basmaktadır.

İkinci kategori ise Aristotelesçilik olarak adlandırılabilir ki bu da geleneksel olandan kopuşu temsil etmektedir. Aristo'nun bu dönem yorumlanması madde ile

¹²⁰ Izutsu, *Kur'an'da Allah ve İnsan*, 1975, 117.

¹²¹ Ayverdi, *Türk Tarihinde Osmanlı Asırları*, 1999, 79.

manâ âlemlerini birbirinden kesin hatlarla ayıran ve materyalizme götüren bir düşünce biçimi ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Kozmogoni ve yaratılış konularına bakış da bu anlayışta değişmektedir.

3.2.1. Yeni-Platonculuk

İlk bölümde izah edildiği gibi Hümanist düşüncesinin ilk tohumları ortaçağda yaşamış olan Dante ve Petrarch'a dayandırılır. Cosimo de' Medici dönemi Floransa'sında Bizanslı bir Yeni-Platoncu olan Gemistos Plethon, Platoncu bir okulun kurulmasında etkili olur ve Marsilio Ficino ve Pico della Mirandola gibi Hümanist düşüncenin başını çeken isimlerin Paganizmi canlandırmalarına neden olur.¹²² Zerdüşt'ten Pisagor, Sokrates, Platon ve Yeni-Platonculuğa uzanan bir silsile kuran bu düşünceye Mirandola Yahudi Kabalası'nı da katarak Hıristiyan Kabalacılığı'nı meydana getirir.¹²³ Ficino'nun yeniden keşfedilen Corpus Hermeticum'u tercüme etmesi, Hermes'in aydınlattığı ezoterik Kabala bilgisi, Rönesans filozoflarının Hermetik bilginin ilhamıyla düşünce üretmelerine imkân tanır.

Hermetik kaynaklardan hareketle Yeni-Platonculuk anlayışında yürüyen Rönesans düşünce akımı mistik bir karaktere sahip olmuştur. Her ne kadar Paganizm tabanında da olsa Osmanlı Tasavvuf düşüncesi ile ortak ve benzer noktalar görülebilmektedir.

Quattrocento (1400'ler) Hümanistlerinin Yeni-Platoncu anlayışlarına göre insan yaratıcıdır ve kendisinin de yaratıcısıdır.¹²⁴ Beden (soma), ruh (psykhe) ve tinden (nous) oluşan insan da tıpkı dünya gibi üç katmanlı olarak kabul edilir.¹²⁵ Hermes Trimegistus için birliğini temsil eder. İnsan kutsal olan ile tabiat arasındaki bağıdır, Mirandola insanı dünyanın kubbesi olarak niteler.¹²⁶

¹²² Schwarz vd., *Rönesans'ın Ruhu*, 2016, 17-18.

¹²³ age., 25.

¹²⁴ age., 30.

¹²⁵ age., 33.

¹²⁶ age., 35.

İslam tasavvuf düşüncesinden farklı olarak Rönesans insanı ‘Kâmil İnsan’ idealini, maddeye hâkim olmak maksadıyla edinilecek kâinat sınırlarını öğrenme çabası olarak algılar. Hermetizmin bu şekilde ele alınması daha sonra deneysel ilimlerin doğması ve Aristotelesçi düşünceye dönüşecektir. Böylelikle kutsal simya, modern kimyaya, maji, modern bilime evrilir.¹²⁷

Pico della Mirandola, *Heptaplus* adlı eserinde Yeni Platoncu kozmogonik algıyı ayrıntılı olarak izah eder. Maddi ve manevî âlemler arasında berzah olan insan modelini içeren Platonik görüşü Hıristiyanlıktaki Tanrı’nın sureti Âdem fikriyle denk görmektedir.¹²⁸

3.2.2. Aristotelesçilik

Rönesans düşüncesinin tek yönelimi Yeni-Platonculuk olmamıştır. Buna karşıt denilebilecek ve Aydınlanma Çağına da bağlayan Aristotelesçi düşünce de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Din ile felsefeyi ayıran bu düşünce, materyalizm, rasyonalizm, septisizm (kuşkuculuk) gibi modern dünyanın gelenekten kopuk değerlerini barındırmaktadır. Kaleme aldıkları düşünceleriyle söz konusu akıma dâhil edilebilecek sanatçılar; mimarlık alanında Leon Battista Alberti, resim sanatında ise Leonardo da Vinci’dir.¹²⁹ Aristo’yu yeniden yorumlayan bu düşüncede, İbn Rüşd’ün rolü büyüktür. Endülüslü İslam düşünürü İbn Rüşd (1126-1198) Batı’da Aristo’nun bilinmesini sağlamış, ‘Aristo’nun Büyük Yorumcusu’ olarak adlandırılmış ve Averroes ismiyle tanınmıştır.¹³⁰ İbn Rüşd’ün eserlerinin Latince tercümelemleri, XIII. yüzyıl’ın ilk dönemlerinde yapılmış, birçoğu XV. ve XVI. yüzyıllarda yayımlanmıştır.¹³¹ Buradan ‘Latin İbn Rüşdcülüğü’ akımı ortaya çıkmıştır.¹³² Rönesans’ta Aristoculuğun bir diğer kaynağı da İskenderiye ekolü olmuştur.

¹²⁷ Kılıç, *Hermesler Hermes; İslam kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*, 2017, 104.

¹²⁸ Mirandola, *On the Dignity of Man On Being and the One: Heptaplus*, 1998, XII.

¹²⁹ Schwarz vd., *Rönesans’ın Ruhü*, 2016, 27-28.

¹³⁰ Yıldırım, “İbn Rüşd Felsefesinin Latin Dünyasında Tanınması ve Latin İbn Rüşdcülüğü”, 2012, 94.

¹³¹ Butterworth, “İbn Rüşd’ün Aristo’nun Topikleri, Retoriki Ve Poetiki Üzerine Üç Kısa Şerhi”, 2009, 86.

¹³² Yıldırım, “İbn Rüşd Felsefesinin Latin Dünyasında Tanınması ve Latin İbn Rüşdcülüğü”, 2012, 93.

3.3. Rönesans Hümanizmine Göre Tasarım Kavramı

Rönesans sanatçısı “ideaların gölgesi”ni yansıtabilecek yetenekte olan kişidir.¹³³ Rönesans insanı, bilimsel araştırmayı, sanat, maji ve felsefeyi birleştiren, çok yönlü özelliktedir.¹³⁴

Batı literatüründe tasarıma karşılık gelen kelime “design”dır; İtalyan Rönesansı’ndaki şekliye ise “disegno”. Vilém Flusser, “design” kelimesinin etimolojik ve kültürel altyapısını incelediği makalesinde bu eylemi şöyle tarif eder; “Doğayı teknolojinin dokunuşlarıyla aldatmak, yapay olanı, doğal olanın yerine koymak, kendimizi birer tanrıya dönüştüren bir makine inşa etmektir”.¹³⁵ 15-16.yüzyıllarda, bu inşa edişin mimarı, Rönesans adamıdır. “Rönesans Adamı” olarak isimlendirilmiş olan kavram Osmanlı’daki “Hezarfen” tanımına karşılık gelmektedir. Bir Rönesans sanatçısının özellikleri, birden fazla sanat alanında mâhir olmak, edebiyat, müzik ve bilimden anlamak ve yaptığı işin kuramını da kitaplaştıracak bir vasfa sahip olmak şeklinde özetlenebilir. Biz bu özellikleri; Rönesans mimarlarından Brunelleschi, Alberti, Palladio gibi isimlerde ya da Rönesans’ın dört büyük isminden olan Leonardo Da Vinci ve Michelangelo’da açıkça görebiliriz. Bu isimler, resim, heykel ve mimarlık gibi temel alanların yanı sıra, müzik, optik, mekanik, astronomi gibi alanlarla da ilgilenmişlerdir. Rönesans mimarları, Antik Roma’nın efsanevî ismi Vitruvius gibi, mimarlık, hatta resim sanatı hakkında kuram kitapları kaleme almışlardır.

Rönesans’ta Antik dönemin mimârî formları, altın oran kullanımı tekrarlanırken, portre sanatı Romalıların büstlerle uyguladıklarından öteye gidip, yağlıboya resminin bir türü olarak da gelişmiştir. Zirâ bu devrin en önemli özelliklerinden biri, soyluların, sanatçıların kimlikleriyle öne çıkmalarıdır.

¹³³ Schwarz vd., *Rönesans’ın Ruhunu*, 2016, 51.

¹³⁴ age., 63.

¹³⁵ Flusser, “On the Word Design: An Etymological Essay”, 1995, 50.



Şekil 9: Michelangelo Buonarroti, *Sistin Şapeli Tavan Freskleri* (1508-12), Vatikan.

Tekvin'in en etkileyici görsel anlatımlarından biri, Michelangelo'nun Sistine Chapeli'nin tavanına resmettiği yaratılış sahneleridir. Kâinatın ve insanın yaratılışı ile sanatçının yaratıcılığı kavramları bu eserde bir araya gelir. Tavan fresklerinde Tanrı, Batı geleneğine uygun bir şekilde; antropomorfik biçimde (insan suretinde) tasvir edilmiştir. Tek kaçışla başlayan perspektif macerası Michelangelo'nun döneminde üç kaçıllı perspektif bilgisine ulaşmıştır. Dolayısıyla sanatçı bu tekniğin de yardımıyla, şapelin tavanında, ezeli yaratılış hikâyesine etkileyici bir anlatım vermeyi başarabilmiştir.

Mimariye bakacak olursak, Rönesans zihniyetini, açık bir biçimde, bahsi geçen kuramcı mimarlardan olan Palladio'nun yapılarında görebiliriz. Palladio, *Mimarlığa Dair Dört Kitap* (*I Quattro libri dell'architettura*-1570) adlı eserinde, mimari anlayışını kurama aktarmıştır.¹³⁶ “Villa Rotonda” (Villa Capra) adıyla bilinen belvedere sarayını ele alabiliriz. Bu yapı, bulunduğu tepede, etrafındaki manzarayı her açıdan karşılayabilecek dört yöne, radyal biçimde yerleştirilmiş portikolardan (girişlerden) oluşur. Palladio tapınaklara özgü olarak bilinen kolonadlı portikleri (sütunlu girişler) konut mimarisinde kullanmaktadır.¹³⁷ Konutta kubbe kullanımı da yine Palladio'nun geleneksel mimariye aykırı bir uygulamasıdır.¹³⁸ Merkezî bir planı vardır ve yapı tıpkı antik bir tapınak gibi kaide üzerinde yükselir. Yani, Rönesans hümanizmine uygun olarak; tabiata uyum değil, hâkimiyet esas alınmıştır. İdeal oranlar ve greko-romen mimarlığının elemanları, yeni bir kompozisyonla kullanılmıştır. “Rotonda” ismini veren, villanın merkezindeki silindirik formdur. Bu biçim itibariyle de Roma tanrılarının hepsine birden adanmış olan Pantheon'a benzemektedir. Fakat merkezinde tanrılar yerine Rönesans insanı konumlanır. Tekvin'de geçen; “*Yeryüzünü doldurun ve denetimimize alın; denizdeki balıklara, gökteki kuşlara, yeryüzünde yaşayan bütün canlılara egemen olun.*” anlayışını, dünyanın merkezine konumlanan bu Rönesans

¹³⁶ Rönesans Sanatçılarıve mimarları aynı zamanda kuramcı yönleriyle de biliniyorlardı. Leon Battista Alberti (1404-1472), Romalı mimar Vitruvius'un *Mimarlık Üzerine On Kitap* ına benzer *De Re Aedificatoria* ' yı, Perspektif ve çizim tekniklerini anlatan *Della Pittura* ' yı kaleme almıştır.

¹³⁷ Roth, *Mimarlığın Öyküsü*, 2000, 461.

¹³⁸ age., 462.

adamı figüründe ve yarattığı mekânlarda rahatlıkla görebiliriz. Leland Roth, villanın bu duruşunun, Pico Della Mirandola'nın söylevinin cisimleşmiş hali olduğunu belirtir; “insan, dünyada ne olduğunu daha iyi gözlemleyebilsin diye dünyanın merkezine yerleştirilmiştir.”¹³⁹



¹³⁹ age., 463.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM – İLHAM VE YARATILIŞ İLİŞKİSİNİ İKİ MEDENİYET ÜZERİNDEN OKUMAK

4.1. Osmanlı'da İlham ve Yaratılış İlişkisi Üzerine Metinler

Osmanlı edebî metinlerinde ilham ve yaratılış anlatımı, Tasavvuf edebiyatından örneklerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ontolojiden ve insanın konumundan bahsedilirken sanata, sanatçıya ve sanat eserine dair benzetmeler yapılmaktadır. Bu da yaratılış ve ilhamın bu medeniyet zaviyesinden nasıl algılandığına dair bir fikir oluşturabilmektedir. Mimarların eserleri ve hayatları üzerine yazılmış olan risalelerde de, tasavvufî eserlerdekine çok paralel anlatımlar görülmektedir. Her şeyden önce bu eserler menâkıbnâme türünde kaleme alınmışlardır ve bu türün genel yapısını yansıtırlar. Menâkıbnâmeler tasavvuf geleneğinin bir parçası olarak ortaya çıkmışken, Osmanlı kültüründe topluma mal olmuş isimlerin hayat hikâyeleri için de yazılmaya başlanmıştır. Tasavvufun tasarıma etkisini incelerken, tasavvufî neşvenin nüfuz ettiği edebî metinler kılavuz teşkil etmektedir.

4.1.1 Osmanlı Tasavvuf Metinlerinde İlham ve Yaratılış İlişkisi

Tasavvuf âlimlerinin eserleri Müslüman dünyasının görüşünü ve düşünce biçimini önemli ölçüde etkilemiştir. Samer Akkach'a göre, modern öncesi İslamiyetin sanat hayatını, 'tasavvuf'u göz ardı ederek değerlendirmek yanıltıcı olmaktadır.¹⁴⁰ Kur'an-ı Kerim'de olduğu gibi tasavvufî metinlerde de metafizik kavramları remizlerle anlatma anlayışı mevcuttur. Özellikle tasavvufta varlık ve yaratılış konularındaki sembolizm incelendiğinde tasarım kavramının nasıl ele alındığı da anlaşılabilir.

Tasavvuf metinlerinde tasarım kavramına anlamak için İhvan-ı Safâ'nın risalelerinde yer alan 'Risâle-i İnsan Âlem-i Sagîr' bölümünü incelemek gerekir.¹⁴¹ X. yüzyılda Basra'lı âlimler dinî, felsefî, siyasî ve ilmî amaçları olan, faaliyetlerini

¹⁴⁰ Akkach, *Cosmology and Architecture in Pre-Modern Islam*, 2005, 20.

¹⁴¹ Necipoğlu, "The Scrutinizing Gaze", 2015, 56.

gizli olarak sürdürmüş organize bir topluluk oluşturmuşlardır. Abbasi devletinin çekişmeli geçen son devrinde topluma doğru bir din ve felsefe bilgisiyle, birlik ve ahlâkı getirmeyi amaçlayan İhvan-ı Safâ adındaki bu topluluk er-Resâ'il isimli eserde bu görüşlerini kaleme almışlardır. Kur'an ve Sünnet'in esas almalarının yanı sıra geçmişten gelen temel kaynaklara da önemli derecede yer vermişlerdir. Metafizik açıklamalarında özellikle Pisagor ve Yeni Platonculuğun etkileri göze çarpmaktadır.¹⁴² İhvan-ı Safâ, varlık hiyerarşisini tasavvufta olduğu gibi, Allah'ın Cemâli olan mutlak güzelliğe yakınlık derecesine göre konumlandırmıştır.¹⁴³ Âlem-i sagîr (mikrokozmos) olan insan, semâlar ve Ay-altı âlemdeki üç varlık grubu; hayvan, bitki, maden ile olan ilişkisi cihetiyle değerlendirilmiştir;

“Kardeşlerim, bilin ki, evren (âlem) ile bilgiler (hukema), yedi feleği ve yerleri ve onların arasında olan bütün yaratıkları kastediyor. Onlar aynı zamanda âleme büyük insan (insan-el kebir) diyorlar. Çünkü dünya, bütün alanları, feleklerinin dereceleri ve onu meydana getiren elementleri (erkân) ve onların ürünleri ile bir tek cisimdir. Aynı şekilde o, insanın bütün organlarına yayılmış olan bir tek nefse sahip olması gibi, güçleri cisminin bütün organlarına yayılmış olan bir tek Nefs'e sahiptir.”¹⁴⁴

Samer Akkach, *Modern Öncesi İslam'da Kozmoloji ve Mimarî* adlı kitabında “Hayal etmek, bilmek ve yapmak” başlığı altında İslam medeniyetinde kabul görmüş olan tasarlama anlayışını İhvân-ı Safâ, Gazzalî ve İbnü'l Arabî'ye ait metinler üzerinden açıklamaktadır.¹⁴⁵ Gazzalî, Allah'ın yaratma eyleminin, farklı isimler üzerinden nasıl gerçekleştiğini izah etmektedir;

“El-Halik, el-Bari, el-musavvir:

Belki bu isimlerin eş manalar ifade eden isimler oldukları akla gelebilir.

¹⁴² Enver UYSAL, "İhvân-ı Safâ", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ihvan-i-safa> (17.02.2019).

¹⁴³ Nasr, *İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş*, 1985, 80.

¹⁴⁴ İhvan-ı Safâ, *er-Resail*, II: 20; Nasr, *İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş*, 1985, 78'de iktibas edilmiş.

¹⁴⁵ Akkach, *Cosmology and Architecture in Pre-Modern Islam*, 2005, 45-50.

Hepsinin de mânası (Yaratıcı) olduğu zan edilir. Ama mesele hiç de öyle sanıldığı gibi değildir. Çünkü her yokluktan varlık âlemine çıkan şey, önce takdir, ikinci defa takdir'e göre icad, icad'dan sonra da tasvire muhtaçtır.

Cenab-ı Hak takdir edici olarak halıktır. İcad edici olarak da halıktır. Nihayet musavvir (şekillendirici) olarak da halıktır. Yaratıklara en güzel şekli O vermiştir. Onları gayet güzel nizam ve intizam içinde o, yaratmıştır...

Tıpkı bir bina gibidir. O binanın, tuğla, taş, çimento, kerpiç, gibi malzemelerin ne kadar gideceğini, eni boyu, metrekaresi ne kadara, kaç mal olacağını hesaplayacak birine ihtiyaç vardır.

İşte bu işleri yapana; projeyi çizene, hesap ve kitabını yapana biz mühendis diyoruz..

Bunlardan sonra binayı asıl yapacak ustaya lüzum görülür. Daha sonra binanın iç ve dış tezyinatını üstüne alacak başka bir usta aranır... İnsanlar hakkında da böyledir. Çünkü her işi bir insan yapamaz, herkesin ihtisası ayrı ayrı konularda olur, lakin Allah hakkında biz bunu böyle düşünemeyiz. Çünkü takdir eden, icad eden ve tasvir eden de O'dur."¹⁴⁶

İbnü'l Arabî, yaratıcılık vasfının insanda ne şekilde olduğunu ve tasvirin hangi şartlarda kabul edilebilir olduğunu Fütuhât-ı Mekkiye adlı eserinde açıklamaktadır;

“Musavvir öyle bir kimsedir ki yaratıcı olmamasına rağmen Tanrı'nın yarattıkları gibi yaratıkları yaratmaktadır. Gerçi Tanrı: çamurdan kuş şekline benzer bir şey yapıyordun¹⁴⁷ dediği için yaratıcıdır da. Her ne kadar çamurdan yarattığı, kuşun yalnız zâhirî biçimine sahip olsa da O, ona yaratıcı demiştir. Kuşun zâhirî şekli onun sûretidir ve her biçim maddî hayatın bir tezâhürü olabilir. Tanrı bu musavviri kınar ve uyarır çünkü yarattığı biçimin oluşumu henüz tamamlanmamıştır. Yaşayan tabiatının duyularla algılanır olması, oluşumunun tamamlanmasının bir aşamasıdır ki o bunu yapmaya muktedir değildir. Buna mukâbil, bitki, maden, semâvî bir kürenin biçimi gibi canlı tabiatı duyularla algılanmayan şeylerin tasviri bundan farklıdır.”¹⁴⁸

¹⁴⁶ İmam-ı Gazâlî, *Esmâ-ül Hüsnâ Şerhi*, 2005, 82-83; Akkach, *Cosmology and Architecture in Pre-Modern Islam*, 2005, 51.

¹⁴⁷ Maide 5/110.

¹⁴⁸ İbnü'l Arabî, *Futuhât-ı Mekkiye*, 4:212; Akkach, *Cosmology and Architecture in Pre-Modern Islam*, 52'de iktibas edilmiş.

Âşık ile mâşuk arasındaki bakış, Osmanlı tasavvuf edebiyatında yer alan kavramlardan biridir ve İbnü'l Arabî ekolünde de görülmektedir.¹⁴⁹ XVI.yüzyıl şairi Latîfî'nin şiirinde bu tarz bir bakış örneğini bulabiliriz;

Su gibi sâf ol kudûretten dilâ dîdâra bak

Saykal et âyine-i kalbi cemâl-i yâre bak

(...) Bu dokuz tâk-ı mukarnas bu saray-ı şeş-cihat

Kâf u nundan bunları bünyâd eden mîmâra bak

Tâk-ı çarhın gel nazar kıl lâciverdî sakfına

Ana yer yer zînet olmuş zer nişan mismara bak¹⁵⁰

Kalbi cilaladıktan sonra sevgiliye bak deniyor ki yaratılışın sırrını okumak mümkün olsun. Bu cilalama, nakkaşların yarışmasını konu eden kıssalardaki gibi ilâhî güzelliği, ilâhî sırrı yansıtabilmek için gereken tesfiyeyi temsil etmektedir. Muhatap alınan temizlenmiş gönüldür –bu âşıkı temsil eder- bakışın yöneldiği ise mâşuk makamındaki Yaratıcıdır. “Dokuz kat semâ ve dünyayı temsil eden altı yönlü sarayı “kûn” emriyle yaratan mimara bak” derken mimarî bir terminoloji ile yaratılış anlatılmaktadır. Tasavvuf Edebiyatında, mimarın taklit ettiği eylemin, yaratılış olduğunu gösteren pek çok örnekten biridir. Tasarımcı cihetiyle bakılırsa; asıl mimarın işlerine vâkıf olabilmek ve yansıtabilmek için saf hale getirilmiş gönül gerektiği fikrine paralel bir anlatımdır.

Bunun yanısıra görülen ve görenin bir olduğunu ve insanın halife olduğunu belirten çok sayıda mısra mevcuttur. Bayezid Halife'nin ((ö.~ 922/1516) Câmî¹⁵¹den çevirdiği, *Kendi hüsnün hûblar şeklinde peydâ eyledi / Çeşm-i âşıktan dönüp anı*

¹⁴⁹ Necipoğlu, “*The Scrutinizing Gaze*”, 2015, 52.

¹⁵⁰ Latîfî, *Latîfî Tezkîresi*, 1990, 289.

¹⁵¹ Câmî, Abdurrahman (ö. 898/1492): Molla Câmî unvanıyla tanınan, İbnü'l-Arabî'nin Fusûsü'l-hikem'ini şerheden, daha sonra Nakşü'l-Fuşûş adıyla özetleyen Fars şiirinin en büyük üstatlarından bir âlim.

temâşâ eyledi beyti tasavvuf edebiyatında çok bilinen mısralardır.¹⁵² Aynı zamanda Fûsus şârihi olan Bayezid'in bu beytinin açıklamasını İbnü'l Arabî'den öğrenebiliriz:

“Hak karşısında insan, göz için görmeyi sağlayan gözbebeği [insanü'l-ayn] gibidir. Bu nedenle ‘insan’ diye isimlendirilmiştir; çünkü Allah onun vasıtasıyla yaratıklarına bakar ve onlara merhamet eder. Bu nedenle ‘ezelî-sonradan olmuş’ insan, ebedî-sürekli yaratılmış, toplayıcı-ayırıcı kelimedir [hakikat]. Âlemin fiilî varlığı onun varlığıyla tamamlanmıştır.”¹⁵³

Tasavvuf edebiyatında insan artık felsefede olduğu gibi ‘âlem-i sagîr’ (mikrokozmos) değil ‘âlem-i kebîr’dir (makrokozmos). Mevlânâ’: *Surette en küçük bir âlemsin ama hakikatte en büyük âlem sensin.*¹⁵⁴ demektedir. İbnü'l Arabî de insanın âlemin bir parçası olmasına rağmen mânen onun kurucusu olduğunu şöyle belirtir; “evliyaullah cisim itibariyle âleme ‘insan-ı kebîr’ ve Âdem’e ‘insan-ı sagîr’; ve mana itibariyle de âleme insan-ı sagîr ve Âdem’e ‘insan-ı kebîr’ demişlerdir.”¹⁵⁵ Can gözüyle bakan bu sırta vâkıf olur. Larendeli Gubârî bunu şöyle ifade etmiştir;

Nazar et dîde-i cân ile cihâmı anla

Mahzen-i ilm-i ledün, mazhar-ı hikmettir hep

Hikmet ü ibret ü her remz ü işâret ne ki var

Hep Hudâdan sana tâ'lîm ve hidâyettir hep

Fehm için âlem-i kübrâyı ulü'l-elbâbla

¹⁵² Osman Türer, "Bayezid Halife", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/bayezid-halife> (10.06.2019); Necipoğlu, “The Scrutinizing Gaze”, 53.

¹⁵³ İbnü'l Arabî, *Fusûsu'l Hikem*, çev. ve şerh: Demirli, 2006, 26.

¹⁵⁴ Mevlânâ, *Mesnevi*, 4/521.

¹⁵⁵ İbn Arabî, *Futuhat*, Yahya, c.II, 251 ve aynı eser, c. IV, 128; Yiğit, “İbn Arabî’de Ontolojik Açıdan İnsan” *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2016/1, 218’de iktibas edilmiş.

Suver-i âlem-i sugrâ heme sûrettir hep

Gâfil olma gözün aç âlem-i kübrâsın sen

*Sidre vü levh u kalem arş-ı muallâsın sen*¹⁵⁶

Tasavvuf edebiyatında insan makâmının seviyesi halife, berzah ve câmî (toplayıcı) oluş özellikleriyle yaratılışın odağında olmasına rağmen, bu makama ulaşma metodunda (seyr-i sulûkta) ego eşlik edemeyeceği için Rönesans hümanizminin ‘tanrısallık’ şeklinde adlandırdığı mertebeden farklı bir anlayış ortaya çıkmaktadır. Makâmın büyüklüğüne rağmen Allah-kul ilişkisindeki dengenin bozulmaması esas kabul edilmektedir. Rızâ, ilâhî iradeye tâbi olduğu için kulun kendi iradesini ve tercihini terketmesi hâlidir¹⁵⁷ ve bu tasavvufta kulluğun önemli bir özelliğidir.

4.1.2. Osmanlı Mimarlık Risalelerinde İlham ve Yaratılış İlişkisi

Osmanlı sanatının öne çıkan sanatı mimarlık alanında olduğu için, ontolojik yapıya da yer veren ve sembolik anlatımların ağırlıkta olduğu mimarlık risaleleri üzerinden incelemek daha açık olacaktır. Tasavvuf geleneğinin bir parçası olan ve çoğunlukla tasavvuf şeyhlerinin menkıbelerini anlatan, menâkıbnâme geleneği XVI. ve XVII. yüzyılla birlikte Osmanlı siyasal yapılarının bürokratik aktörlerinin hayatlarına dair yazılan eserler için de kullanılmaya başlanmıştır.¹⁵⁸ Mimarların hayatları ve yaptıkları eserlere dair risaleler de bu sınıfa girmektedir.

Mimar Sinan (1489-1588), kendi ağzından Sâ’î Mustafa Çelebi’ye (ö.1595-96) yazdığı Tezkîret’ül Bünyan’da, yaptığı eserleri, Rönesans mimarları gibi ideal kurallara indirgeyerek tarif etmez. Bunun yerine, önce Yaratıcının kâinatı yaratma silsilesini, ardından kendi tasarımındaki sembolleri açıklar.

¹⁵⁶ Latîfi, *Latîfi Tezkîresi*, 1990, 190.

¹⁵⁷ Uludağ, "rızâ", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/riza--tasavvuf> (12.06.2019).

¹⁵⁸ Düzenli, *Mimar Mehmed Ağa ve Dünyası: Risâle-i Mi‘mâriyye Üzerinden 16.-17. Yüzyıl Osmanlı Zihniyet Kalıplarını ve Mimarlığını Anlamlandırma Denemesi*, 2009, 10; Haşim Şahin, "Menâkıbnâme", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/menakibname> (09.06.2019).

“Hamd ü sipâs ol müessis-i esâs-ı seb’-i tıbaka ve senâ-yi bi-kıyas ol bâni-yi minâ-yı tak-ı sipihr-i nüh revaka ki bu kârhâne-i âb u gilde bi-hencâr ü pergâr halvet-i saray-ı can ü dil olan kasr-ı vücûd-ı. âdemi bünyâd idüb nakş-ı nigâr-ı ahlak-ı hasene ile câmi’ kalblerin abâd eyledi.”¹⁵⁹

*Zihi sâni’ k(i)idüb zâhir kûmûndan
Bu kâhı tarh kıldı kâf-ı nûndan*

*Direksiz durgurub bu nüh kûbâbı
Mu’allak asdı tob-ı aftâbı*

*Yed-i kudretle tahmîr etdi lâyı
Vücûd-i âdem’e urdı binâyı*

*Nazar kasr-ı vücûda manzar oldı
Kitâbe ana ol ebrûlar oldı*

*Çü kâh-ı cism-i Âdem oldı âbâd
Halilullah’a kıldı Kâ’be bünyâd”¹⁶⁰*

Bu dizelerde ‘kûn’ emri ile başlayan yaratılış sislilesinin bir özetini görürüz. Allah tarafından sütünsuz dokuz kat semânın durdurulması, güneşin asılması ve kudret eliyle Âdem’in çamurdan yaratılması anlatılır. Gözlerin vücut binasının pencereleri, kaşların ise kitâbeleri olduğu belirtilir. Binanın esasında insanın sembolü olduğu anlaşılır. Bu sembollerden sonra Âdem’in var edilmesi ve Halil İbrahim tarafından Kâbe’nin yapılması dile getirilir. Bu kısım, insan vücudu ile kutsal mekân olan Kâbe’nin aynı sembolik eksende değerlendirildiğini göstermektedir. Osmanlı mimarlık risalelerinde insan vücudunun mimarî yapıya bir metafor olarak kullanıldığı belirgin biçimde görülmektedir.¹⁶¹

Allah’a, Hz.Muhammed’e hamdiyeden sonra, Peygamber’in dostları dört halifenin, torunları Hasan ve Hüseyin’in, vasıfları anlatılır, Padişah, Şehzade’ye hamd edilir ve Vezîr-i Âzam’ın vasfı zikredilir. Devşirme bir yeniçeri olarak başladığı meslek

¹⁵⁹ Saatçi, *Bir Osmanlı Mucizesi Mimar Sinan*, 2005, 100.

¹⁶⁰ age., 100.

¹⁶¹ Morkoç, *A Study of Ottoman Narratives on Architecture: Text, Context and Hermeneutics*, 2006, 239.

hayatında nasıl mimarbaşılığa geçtiğini izah eden bir girizgâhtan sonra Şehzâde Camii'ni tasvire başlar;

*Dikilmiş sanmanız mermer direklerdir harîminde
Temâşa etmeye durmuş nice serv ü semen sîmâ*¹⁶²

Sütunların âşiklar gibi birbirini seyreden servilere benzetilmesi, cennet tasviri olarak görülebilir.¹⁶³ Necipoğlu, XV ve XVI.yüzyıllarda şadırvanlı avlulara servi dikilmesinin cennete ait bir unsur olarak görüldüğünü belirtmektedir.¹⁶⁴ Süleymaniye Camii'nin anlatımında sütunların, minarelerin, kubbelerin ve revzenlerin ayrıntılı tasviri yine bir sembolizm içinde verilir;

*Oldı Ka'be bu cami`-i mevzûn
Çâryâr oldı anda çâr sütûn*¹⁶⁵

Caminin kademeli yükselen kubbeleri denizdeki köpüklere, büyük kubbe gökyüzüne, altın yaldızlı alemler güneşe, dört minareyle kuşatılan kubbe, Hz.Muhammed ve dostları olan dört halifesine, eşsiz nakışlı revzenleri (renkli camları) Cebrail'in kanatlarına, buradan süzülen ve renk değiştiren ışıklar ise bukalemuna benzetilmektedir.¹⁶⁶ Bu anlatım, mimarî bir yapının da, kâinâtın yaratılış safhalarındaki arş, kürsî, felekler gibi kavramların cisimleşmiş bir hâli olduğunu gösterir. Yapının bütünü ise mikrokozmos olan insanla özdeşir. Bir selâtin camiinde ya da sıradan bir Osmanlı-Türk evinde, çatıdan zemine kadar bu kavramların formlaşmış biçimde mekânı oluşturduklarını gözlemleyebiliriz. İslam kültüründe ev, insan kalbinin mecazı olarak kullanılır.¹⁶⁷ Cami de, cemaatin toplandığı ve secde edilen mekân olarak şehrin kalbi hüviyetindedir. Kalp makâmı

¹⁶² Saatçi, *Bir Osmanlı Mucizesi Mimar Sinan*, 2005, 112.

¹⁶³ Morkoç, *A Study of Ottoman Narratives on Architecture*, 2009, 249.

¹⁶⁴ Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, 2007, 84.

¹⁶⁵ Saatçi, *Bir Osmanlı Mucizesi Mimar Sinan*, 2005, 126.

¹⁶⁶ Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı: Tezkiretü'l Bünyan ve Tazkiretü'l Ebniye*, 2003, 64.

¹⁶⁷ Schimmel, *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri*, 2004, 76

olan bu mekânlara, Allah'ın Hz.Musâ'ya buyurduğu gibi ayakkabılar çıkartılarak girilebilir. Çünkü basılan yer kutsal topraklardır.¹⁶⁸

Risâle-i Mimariyye'deki anlatım Tezkîret'ül Bünyan'da olduğu gibi Kâbe'nin ilk yapılışına, Hz. Âdem'den öncesine kadar varmaktadır.¹⁶⁹ İlk kısım Allah'ın *Kün feyekûn* kavli ile başlayan yaratma işlerini kapsamaktadır. *Ben cinni ve insanı yaratmadım illâ anlar bana ibâdet etmek için* âyet-i kerîmesi üzerine her tabakası ibâdetgâh, her köşesi hânkâh olması için bu yedi kat tahtâni (alt) ile yedi kat fevkânî (üst) tabakayı ve yeryüzünü yarattığı zikredilir. Bu katmanların özellikleri, felekler özellikleriyle tasvir edilir. Özetle, önceki eserde olduğu gibi ontolojik bir bilgi aktarılır.¹⁷⁰

Takip eden kısımda Peygamber'e salavat getirilir ve *Lev lâ ke lev lâ ke mâ halaktü'l-eflâke- Sen olmasaydın, sen olmasaydın ben felekleri yaratmazdım*¹⁷¹ hadis-i kudsîsi zikredilir ve yaratılışın başlangıcı ve sebebi olarak tasavvuf literatüründe yer aldığı gibi İslam Peygamberinin makâmı vurgulanır.¹⁷² Bu önemli bir ayrıntıdır, çünkü Osmanlı edebiyatı, mimarisi ve sanatlarında genel olarak bu tasavvufî zihniyetin hâkim olduğunun da bir delilidir. Rönesans İtalyasında da benzer ontolojik anlatımlara, Kutsal Kitap ve hermetik metinler üzerinden rastlanabilmektedir, fakat ilk yaratılanın *Hakikat- i Muhammediyye* olması tasavvufî bakışın Osmanlı sanatına yansımaları farkıdır.

Sonraki bölümlerde sahâbe-i kirâmdan, Kâ'be-i Mükerreme'den, Medîne-i Münevvere'den, arazî-i mukaddeseden ve Sultan Ahmet Camii'nden bahsedilmektedir.¹⁷³

¹⁶⁸Tâ-Hâ Sûresi 20/12; *Ben şüphesiz senin Rabbinim. Hemen ayakkabılarını çıkar, çünkü sen kutsal bir vadi olan Tuvâ'dasın.*

¹⁶⁹ Düzenli, *Mimar Mehmed Ağa ve Dünyası*, 2009, 13.

¹⁷⁰ Ca'fer Efendi, *Risâle-i Mi'mariyye*, 2005, 4-7.

¹⁷¹ Aclûnî, *Keşfü'l-hafa*, II, 191; "es-Sağânî (hadis) mevzudur dedi. Ben de derim ki lakin manası itibarıyla sahihtir her ne kadar hadis olmasa da."

¹⁷² age., 6-7.

¹⁷³ age., 3.

Ca'fer Efendi, mimarlığın tarihçesine girdiği, haccârların ve neccârların pîrleri kimlerdir sorusunu cevapladığı ilk fasılda hendesenin ilim olarak nasıl geliştiğini de tarif eder. Hendese ilmini Hz. Âdem'den başlatıp tasnif ederek kaleme alan kişinin İdris (a.s.) olduğunu, kendisine *Ahnuh* ve *Hürmüs* isimleriyle de hitap edildiğini, İdris Peygamber'in öğrettiği bu ilmi *Fisagoras*'ın (Pisagor) hendese ve matematik kitabı haline getirdiğini, Davut ve Süleyman Peygamberler devrinde ise Beyti'l Makdis inşa edilirken hendesenin derlenip divan haline getirildiğini belirtir.¹⁷⁴ Bu sisilsileden, Osmanlı algısında mimarın peygamber ilmi ve mesleği olduğu ve ilâhî ilhamla öğrenildiğini anlaşılır.

Bu risalede Mimar Mehmed Ağa'nın, mimarlık mesleğinden önce musikîde maharet göstermiş olmasından dolayı, ilm-i musikî üzerine de bilgi verilmiştir. Bu ilim, *ilm-i edvar* yani devriler ilmi olarak da geçmektedir ki, müzikoloji üzerine yazılan kitapların başlığında *edvar* geçmektedir.¹⁷⁵ On iki ana makamın burçlara, altı âvâzenin (seslerin) de güneş etrafında dönen gezegenlere karşılık geldiği bu gelenekte, müzik ilmi, mimarîde olduğu gibi de ontolojik yapıyla bağlantılı izah edilmektedir. Risalede, musikî ilmini de tasnif eden kişinin Süleyman Nebî'nin talebesi hakîm *Fisagoras* olduğu belirtilmektedir.¹⁷⁶

4.2. Rönesans'ta İlham ve Yaratılış İlişkisi Üzerine Metinler

Önceki bölümde izah edildiği gibi; insan, yaratıcı kabul edildiği Yeni-Platoncu anlayışına göre dünya ile özdeş değerlendirilmekteydi. Dünya ve insan; beden (soma), ruh (psykhe) ve tinden (nous) oluşmakta ve üç katmanlı olarak kabul edilmekteydi. Üçün birliğini temsil eden Hermes Trimegistus bu mükemmel insanın modeliydi ve kutsal olan ile tabiat arasındaki bağı temsil etmekteydi. Buna dayanarak, Mirandola insanı dünyanın kubbesi olarak nitelemektedir.

¹⁷⁴ Yılmaz, "Edirne Darüşşifasında mekân formu ile müzikoterapi bağlantısı", 2016, 50: Ca'fer Efendi, *Risâle-i Mi'mâriyye*, 2005, 20.

¹⁷⁵ Bkz. Farâbî, İbn-i Sînâ, Safiyuddîn Urmevî, Abdülkâdir Meragî'nin edvar kitapları.

¹⁷⁶ Ca'fer Efendi, *Risâle-i Mi'mâriyye*, 2005, 16.

Bu altyapıdan yola çıkarak Rönesans aydınlarının ilhamı açıklayan metinlerinde ilhamın tanımlarına rastlayabiliyoruz. Rönesans dünyasında, Hermes'in kendi bünyesindeki üçleme gibi, ilham yöntemini de anlatan bir üçleme oluşmuştur; sembolik düşüncenin hocası Hermes, ilâhî coşkunun ustası Dionysos ile uyum, ı ışık ve ilahî esinlenmenin tanrısı Apollon. Başka bir üçayaklı yapı ise üç güzellerde görülür; kutsal aşkın timsali Venüs, saflık ve bereketin sembolü Diana ile sezgisel bilgeliğin tanrıçası Pallas Athena.¹⁷⁷

Pico della Mirandola'ya göre insanın mucizevî bir varlık olduğu ve iki âlem arasında bağ kurabildiği görüşü, Sarazen (müslüman Arap) Abdül, Hermes, Persler ve Davut Peygamber tarafından dile getirilmiştir.¹⁷⁸ İlâhî sırlara ulaşmanın yolunun, musaların (ilham perilerinin) lideri Baküs (Dionysos) ile sarhoş olmaktan geçtiğini dile getirmektedir. Böylelikle Tanrı'nın görünmez şeyleri, tabiatın görünür işaretleri üzerinden bize âşikâr olacaktır. Tanrı'nın evi olan bu noktada, eğer Musa gibi imanlı olursak ilâhî ilim iki katmanlı olarak bize açılacaktır.¹⁷⁹ Daha sonra Mirandola, ruhumuzun, Delphi'deki Apollon tapınağının kutsal bölmesine girebilmek için sunulan üç ilke ile aydınlanacağını söyler ve iki ilkeyi izah eder: orta yolu işaret eden 'Meden Agan' (μηδὲν ἄγαν) – 'Fazladan hiçbir şey' ibaresi ve meşhur (γνῶθι σεαυτόν) 'Kendini bil' sözü. İnsan kendini bildiğinde kendi içinde olan herşeyi de bilmiş olur ki insan varlığında herşeyin birliğini barındırmaktadır. Zerdüş't ve Platon da bunu söylemiştir.¹⁸⁰

'Yaratılışın Altı Gününün Yedi Katlı Anlatısı' olan *Heptaplus* adlı eserinde Mirandola, Antikitenin hafzalasında mevcut bulunan üç âlem tarifinin Musa Peygamber tarafından mişkan¹⁸¹ inşaasında nasıl şematik hale getirildiğini anlatır. Bunlardan ilki, insanların ve hayvanların yaşadığı ayaltı ya da dünyevî dediğimiz âlemdir. İkincisi gezegenlerin parladıkları semâvî âlemdir ve dış etkilere açık

¹⁷⁷ Schwarz vd., Rönesans'ın Ruhu, 2016, 54.

¹⁷⁸ Mirandola, *On the Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*, 1998, 3.

¹⁷⁹ age., 14.

¹⁸⁰ age., 14-15.

¹⁸¹ Mişkan: İsrailoğulları için çölde Musa Peygamber tarafından kurulan, 'mesken' anlamı taşıyan çadır-mâbed.

değildir. Onun üstünde ise melekût âlemi vardır ve bu da koruma altındadır. Mişkandaki karşılıklarına gelince; en dış kısım insanların ve hayvanların temas edebildikleri dünyevî âlemin temsilidir. Altın yaldızın ve gezegenleri temsil eden menoranın (yedi kollu şamdan) bulunduğu Semâvî kısım ve kanatlı Çerubim meleklerinin bulunduğu Melekût bölümü ile mişkan bu üç âleme de işaret etmektedir.¹⁸² Üç âlem birbiriyle irtibatlıdır ve birinde olan diğerinde de mevcuttur. Ancak üst âlemde olan şeyler alt âleme geçtikçe sâfiyeti bozulmuş, yozlaşmış halde bulunurlar. Anaksagoras, Pisagorcular ve Platoncular da böyle izah etmişlerdir. Örnek verecek olursak; ateş bizim dünyamızda bir unsurdur, Semâdaki karşılığı güneştir, Melekût âleminde ise melekî akıldır.¹⁸³ Bir de bunlara ilaveten bir dördüncü âlem vardır ki o da bünyesinde her bir şeyi barındıran insandır.¹⁸⁴

Yaratılışın altı gününü yedi katmanda anlattığı bölümde Mirandola, semâlara gelince; sekiz kat gök, üzerinde sabit yıldızlar küresi ve bunun da üzerinde ‘Arş-ı âlâ’ denilen bir onuncu katman olduğundan bahseder. Astrolog Isaac¹⁸⁵’ın yorumuyla bu konuyu açar. Ezekeil’in tahta benzer bir safir olarak tarif ettiğini aktarır.¹⁸⁶ Işığının ihtişamını safire, sabitlik özelliğini ise tahta benzetir. Kutsal Kitapta Zekeriya Peygamber’in beşinci görünümü olan som altın kandillik bahsinin bu katmanları temsil ettiğine işaret eder. Yedi kandilden oluşan bu lambanın tepesinde zeytinyağı için bir tas ve kandillerde yedişer oluk vardır. Ayrıca kandilliğin yanında, biri zeytinyağı tasının sağında, öbürü solunda iki zeytin ağacı bulunur.¹⁸⁷ Kandiller yedi gezegene tekâbul eder. Zeytinyağı tası, pek çok parlak ışık kaynağının olduğu sekizinci halkadır. Tasın iki yanındaki ağaçlar ise dokuzuncu ve onuncu katmanlardır ve alttaki lambanın yağı zeytin ağacından geldiği için; görünen semâlara gelen ışık, en üstteki semâlardan sudur eder fikrine

¹⁸² Mirandola, *On the Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*, 1998, 76.

¹⁸³ age., 77.

¹⁸⁴ age., 79.

¹⁸⁵ Ebu Yâkub İzhak İbn Süleyman el-İsrailî (832/855, Mısır—932/955, Kayravan): Ortaçağda Yahudi Yeni Platonculuğunun babası olarak bilinen hekim ve filozof.

¹⁸⁶ Kutsal Kitap, Hezekiel, 1:26.

¹⁸⁷ Kutsal Kitap, Zekeriya, 4:2-3.

karşılık gelir. Onuncu katman tüm ışıkların ilk kaynağı, dokuzuncu ise bu ışığı, cevherinin tüm mahiyeti ile ilk alan olmalıdır.¹⁸⁸

Kutsal Kitabın Hezekiel kısmında anlatılan Arş-ı âla tarifî Kur'an'daki âyetleri hatırlatmaktadır:

*Allah, gökleri gördüğünüz herhangi bir direk olmadan yükselten, sonra arş'a kurulan, güneşi ve ayı buyruğu altına alandır.*¹⁸⁹

*Gökleri ve yeryüzünü ve ikisi arasındakileri altı gün içinde (altı evrede) yaratan sonra da arş'a kurulan Rahmân'dır.*¹⁹⁰

*Arş'ı taşıyanlar ve onun çevresinde bulunanlar (melekler) Rablerini hamd ederek tespih ederler.*¹⁹¹

*O, gökleri ve yeri altı günde (altı evrede) yaratan, sonra arş'a kurulandır. Yere gireni, ondan çıkani, gökten ineni, oraya yükseleni bilir. Nerede olsanız, O sizinle beraberdir. Allah bütün yaptıklarınızı hakkıyla görendir.*¹⁹²

*Melekler onun (semânın) kıyılarındadır. O gün Rabbinin arşını, bunların da üstünde sekiz taşıyıcı taşır.*¹⁹³

Zekeriya'nın beşinci görünümü ise Nûr sûresinde geçen kandile benzer bir anlatımı içermektedir:

*Allah, göklerin ve yerin nurudur. O'nun nurunun temsili şudur: Duvarda bir hücre; içinde bir kandil, kandil de bir cam fânûs içinde. Fânûs sanki inci gibi parlayan bir yıldız. Mübarek bir ağaçtan, ne doğuya, ne de batıya ait olan zeytin ağacından tutuşturulur. Bu ağacın yağı, ateş dokunmasa bile neredeyse aydınlatacak (kadar berrak)tır. Nur üstüne nur. Allah, dilediği kimseyi nuruna iletir. Allah, insanlar için misaller verir. Allah, her şeyi hakkıyla bilendir.*¹⁹⁴

¹⁸⁸ Mirandola, *On the Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*, 1998, 96.

¹⁸⁹ Ra'd 13/2.

¹⁹⁰ Furkan 25/59.

¹⁹¹ Mü'min 40/7.

¹⁹² Hadid 57/4.

¹⁹³ Hakka 69/17.

¹⁹⁴ Nûr 24/35.

Giordano Bruno, *Sûret, İşaret ve Fikirlerin Kompozisyonu Üzerine*¹⁹⁵ adlı eserinde sanatçıda ilhamın oluşma sürecine dair bir tarif yapar;

“Nesneler, duyunun dışı dönük hareketi ve görüntü oluşturma gücünün içsel çalışması yoluyla görülür ve duyulur, silik görüntüde veya bir tür aynada algılanabilen aktif ve pasif izlenimler, ruhu hareket ettirir ve onu hem ilahi ahengin hem de tanrıların güzelliğinin suretinin benzerliğine doğru sevk eder.”¹⁹⁶

Ortaçağa hatta Antik dönemlere kadar izi sürülebilen bir yaklaşımla Bruno, sanat disiplinleri ve felsefeyi – ki buradaki anlamı hikmet bilgisidir- aynı ilâhî kaynaktan beslenen sinkretik bir sanat anlayışını dile getirmektedir;

“Gerçek felsefe için, müzik veya şiir de resimdir ve gerçek resim aynı zamanda müzik ve felsefedir; ve gerçek şiir ya da müzik bir tür ilahi bilgelik ve resimdir.”¹⁹⁷

Rönesans zihniyetinde tanrısal olan ile bağ kuran insan tanrılaşabiliyordu. Leonardo da Vinci'nin ressamlığı tarif ettiği ve diğer sanatlara göre en üst konuma yerleştirdiği söyleminde bunu görebiliriz;

“Resim, sahip olduğu tüm inceliklerle insanlığın eseri olan diğer sanat dallarının üzerindedir. Ruhun penceresi olarak isimlendirebileceğimiz göz, doğanın sonsuz eserlerini tamamen ve fazlasıyla değerlendirebilen temel araçtır. Kulak ikinci sıradadır.”¹⁹⁸

“Bu gerçekten bir bilimdir, doğanın meşru kız çocuğudur; çünkü resim tabiatın doğasından doğar, daha doğru şekilde dile getirirsek; tabiatın torunudur diyebiliriz. Zira resim sanatını doğuran şeylerin tümü tabiatın doğurduğu görülen unsurlardır. Bu nedenle haklı olarak onu doğanın torunu ve tanrısallığın eseri olarak adlandırabiliriz.”¹⁹⁹

¹⁹⁵ Bruno, *De Imaginum, Signorum, et Idearum Compositione*, 1591.

¹⁹⁶ Bruno, *On the Composition of Images, Signs, and Ideas*, 1991, 128.

¹⁹⁷ ay.

¹⁹⁸ Da Vinci, *Da Vinci'nin Defterleri*, 2013, 11.

¹⁹⁹ Da Vinci, *Trattato della Pittura*, 1817, I: 6.

“Ressamın ilmine sahip olan tanrılık, ressamın zihnini ilahî aklın bir sûretine dönüştürür.”²⁰⁰

Bu bakış açısından sanatçılar bir anlamda kutsal gerçekliğin araçları, Rönesans’ın rahipleridir.²⁰¹ Da Vinci, görünenin resmedilmesi olan çağındaki resim sanatını, diğer sanat disiplinleri arasında en üst konuma yerleştirerek Aristotelesçi ya da Deneyselcilik denilen ve geleneksel değerlerin mistik yaklaşımından uzaklaşan yeni bir anlayışa da zemin hazırlamıştır. Kullandığı “tanrılık” kavramından Hıristiyan merkezli bir düşünceyle hareket etmediği anlaşılabilir. Döneminin ‘Rönesans Adamı’ figürüne uygun şekilde inisiye olan ve kendisi bizâtihi tanrılaşan sanatçı kavramını izah etmek istediği görülebilir. Da Vinci’ye göre göz ruhun penceresidir ve sağduyunun, doğanın sınırsız çalışmalarını en verimli ve görkemli bir şekilde düşünebileceği esas yoldur.²⁰²

Leon Battista Alberti, görerek ve gözlemleyerek bağımsız bir biçimde bilgi sahibi olmayı hedefleyen Rönesans bakışını temsil eden bir kanatlı göz amblemi kullanmaya başlamıştır. Geleneksel anlamı Tanrı’nın gözü olan tek göz, bu çağda insanî bir göze dönüştürülmüştür. Ancak görme gücünün engellerini aşabilmek için gelmelidir; yani kanatlıdır.²⁰³ Bu gözü kullanarak “her şeyi araştırmakla tanrısallığa öykünmüş oluruz.”²⁰⁴ der. Fakat bunu yapmaktan da geri kalmaz. Necipoğlu bu bakışın İslamî metinlerdeki ifadelerle aynı temelde olduğunu, fakat, optik gerçekliği öncelleyen resimsel bir sanat ifadesi yakaladığını belirtmektedir. Rönesans, Hıristiyan ile İslam coğrafyasındaki kültürlerin tam olarak ayrışmadığı, evrenin mimesise temel oluşturduğu bir dönemdir. Rönesansın ‘göz kültü’nün antropomorfizmi henüz tanrı-merkezci tutumdan uzaklaşmamıştır.²⁰⁵

²⁰⁰ age., I: 61.

²⁰¹ Schwarz vd., *Rönesans’ın Ruhü*, 2016, 56.

²⁰² Necipoğlu, “Scrutinizing Gaze”, 52; Belting, *Floransa ve Bağdat*, 2012, 220; Summers, *Judgement of Sense*, 2007, 73.

²⁰³ Belting, *Floransa ve Bağdat*, 2012, 217-218.

²⁰⁴ age., 218; Necipoğlu, “Scrutinizing Gaze”, 52.

²⁰⁵ agm.

Michelangelo Buonarotti ise ilham kavramını şiirlerinde çok daha mistik bir üslupla anlatır.²⁰⁶ Onun şiirleri dünyevîlikten uzaklaşıp ilâhî olana ulaşmak için Tanrı'ya yakarışlar gibidir, Giovanni Amendola (1920) tarafından mistik bir dilenci olarak nitelendirilmektedir.²⁰⁷ Yüzünü materyalizme çeviren bir dünyada Michelangelo'nun bu farklı yaklaşımı dikkat çekicidir. Bu şiirlerde mistik yakarışlar, İsa'ya kavuşma arzusu gibi temalar olduğundan, üslubunu tanımlamak için Hıristiyan Yeni-Platoncusu, Katolik Karşı Reformu, Barok gibi tanımlamalar yapılmıştır.²⁰⁸ İlâhî aşk temasını içeren şiirlerinde Michelangelo, ilhamı şöyle tarif etmektedir:

*Şekil veriyorsa sert taşlara acemi çekicim
İnsan suretine büründürüyorsa onları
Her hareketine rehberlik ettiğindendir ustanın
Seyredip hükmederek vuruşlarıma*

*Lakin o ilahi varlık, göklerde yaşayan
Güzelleştirir kendini ve başkalarını her yaptığıyla
Bir çekiç bile var olamazsa, olmadan bir çekiç
Yaratılır her can onun varlığıyla*

*Ve şiddetlendikçe her darbe
O, kaidede yükseldikçe yükselir
Eserimi de aşır göğe erişir*

*Oysa tamamlanamazdı
Yardım etmese ilahi usta
Dünyanın o eşsiz elini uzatmasa²⁰⁹*

Ancak Tanrı ile irtibat kuran sanatçının eseri meydana getirebildiğini tarif etmektedir;

*Hiçbir tasarımı bilmez en usta sanatçı bile
Bir tek mermer kütlede barınmaz mı ki- o bilir,
Hem de fazlasıyla, o kavrama ancak erişilir*

²⁰⁶ Buonarotti, *Rime*, Bari, 1967.

²⁰⁷ Prodan, *The Mystical Dimension of Michelangelo's Writings*, 2011, 35-36.

²⁰⁸ age., 37.

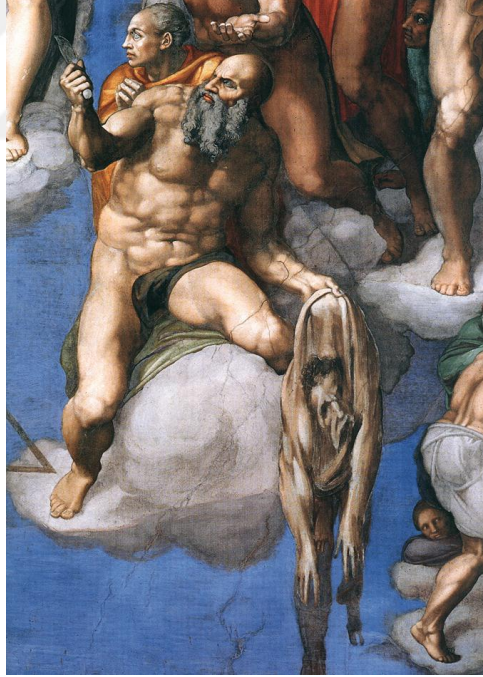
²⁰⁹ Buonarotti, *Karabatak; İki Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi*, Çev: Oya İşeri Gever, 10.12.2014.
<http://www.karabatakdergisi.com/siir/michelangelo>

*Aklın buyruklarını yerine getiren bir elle.*²¹⁰

Yaratıcılığın, Tanrı'nın lütfu olduğunu söylemektedir;

*Yoksun kalamam yaratıcılık ve sanattan
Fevkalade ihsanıyla
Bana hayat bahş edenin
Lutfettiği ne varsa alırım.*²¹¹

Michelangelo'nun bu şiirlerindeki mistik yaklaşımı, son döneminde çalıştığı, Sistine şapeli duvarında yer alan “Son Yargı” freskinde açıkça okunabilir. Merkezdeki İsa figürünün güçlü duruşu, Dante'nin anlatımına göre resmettiği cennet ve cehennem, fâniliğini vurguladığı, Aziz Bartolomeo'nun elinde kendi derisinin yüzülmüş hâli gibi²¹² unsurlar, geleneksel bir “son yargı” tasvirinin dışında olduğunu göstermektedir.



Şekil 10: Michelangelo Buonarotti, *Sistine Şapeli Duvar Freski; Son Yargı- Detay*, (1537-41), Vatikan.

²¹⁰ Halman, *Cennetin Anahtarları- Seçme Şiirler*, 67; Buonarotti, Rime, 151.

²¹¹ Buonarotti, Rime, 149.

²¹² Tansey vd., *Gardner's Through The Ages*, 1996, II:754.



Şekil 11: Michelangelo Buonarroti, *Sistin Şapeli Duvar Freski; Son Yargı*, (1537-41), Vatikan.

SONUÇ

Özetle diyebiliriz ki; İlâhî “Yaradılış” ve sanatçıda “yaratıcılık”, birbiriyle bağlantılı kavramlardır. Yaradılış anlatımını, dinlerin yazılı metinlerinde bulabiliriz. Rönesans İtalyasında yaradılış anlayışı Hıristiyan Kutsal Kitabı ile Yeni Platoncu ve Hermetik kaynaklara göre incelenebilir. Klasik Osmanlı Dönemi İslâmî yaradılış anlayışı ise başta Kur’an-ı Kerim ve hadisler, ikincil olarak da bu ikisinin şerhlerini içeren tasavvufî eserler vasıtasıyla anlaşılabilir. İki ayrı dine mensup çağdaş iki kültürün, tasarlama sürecinde izledikleri yolların, yaradılış inançlarıyla doğrudan bağlantılı olduğunu, sanat ve tasarım alanında nasıl etkiler yaptığını, yazılı ve görsel eserleri karşılaştırmalı olarak incelediğimizde gözlemleyebiliriz.

İslamın erken devirlerinden itibaren metafizik konuları açıklanırken, Pisagor ve Platon’un görüşleri referans alınmıştır. Klasik Osmanlı ve İtalyan Rönesans kültürleri, Platon, Aristo, Pisagor, Hermes, İbn Sînâ, İbn Rüşd, İbn el-Heyssem, İbnü’l Arabî gibi ortak kaynaklardan beslendikleri halde, tuttıkları yol itibariyle çok farklı sanat ve estetik anlayışları geliştirmişlerdir. İlham kavramını açıklarken her iki kültürde de çok benzer tariflerle karşılaşılabılır. İlhamla meydana geldiği söylenen eserleri ise, teknik itibariyle de üslup olarak da birbirinden oldukça farklıdır.

Mimarlıktan ziyade, perspektif, yağlıboya teknikleri gibi yeni buluşların uygulandığı resim sanatı Rönesans’ın en etkin tasarım alanıdır. Kutsal kitabın Tekvin bölümünden bilgisini alan Avrupa kültüründeki yaratılış anlayışı, Rönesans döneminde seküler bir özellik kazanmış ve “dînî bir sanat”tan ziyade “din konulu” bir sanat üretilmeye başlanmıştır. Yaratılmış olduğunu bildiği dünyada kendini bir çeşit tanrı olarak gören prometeyen insan, Rönesans sanatçısına da model olmuştur. Böyle bir hümanizm anlayışı ile dönemin sanatçısı, insan figürünü güçlü biçimde ön plana yerleştirecek resim ve heykel tasvirleri üretmiştir. Mimaride ise Antikite’nin benzeri, belirli kurallarla idealize edilmiş formüller geliştirilmiştir. Bu kurallar, ortaçağ mimarisi ile kıyaslandığında, insan oranına uygun mekânları yeniden gündeme getirir, fakat tabiat ve çevre ile uyuma birinci planda yer vermez; çünkü merkezinde “egemen insan” figürü yer alır. Bu düşüncenin yazılı kaynağı,

Hıristiyanların kutsal kitabında, yaratılışı anlatan “Tekvin” kısmıdır. Bu metinde tarif edilen insan, bilgisi dâhilindeki parçaları birleştirerek, bir ideale ulaşma gayesindedir. Yani dünyayı algılama ve tasarlamada tümevarım metodunu benimsemiştir. Hermetik kaynaklara Rönesans insanının yorumu, Yunan kültüründe olduğu gibi, insanın tanrısal hale gelmesi idealine dönüşmüştür. ‘Dizayn’ ederek, yani görsel bir tasvir yaparak fikrini geliştirir. İllüzyon yaratan bir sanat ile yapay olanı, doğal olanın yerine koymak eylemi ortaya çıkar. Derinlik algısı yaratan perspektifli resimler, insan bedenini en güzel biçimde yansıtan heykeller ve Antik Roma’nın ihtişamını biçimlerinde tekrarlayarak aktaran bir mimarî üslup, Rönesans sanatının görme biçimini oluşturur.

Klasik Osmanlı sanatlarına baktığımızda ise, Rönesans İtalyasında öncelikli olan tasarım alanlardan biraz farklıdır. Avrupa sanatında resim, heykel ve mimari başı çekerken, Osmanlı kültüründe ilk iki tasvir metodu yer almaz. Zirâ tasarlama izledikleri yöntem resim ve heykel gibi tasvirlerin üretilmesiyle neticelenemez. Platon’un idealar dünyası ve mağara metaforu Osmanlı sanatçılarının tutumunu da açıklamaktadır. Somut dünya tasviri yerine soyut anlatımların olduğu Osmanlı tezyinatı, bezeme içeren her alanda karşımıza çıkar. Kur’an’a, hadislere ve bunların tasavvufi yorumlarına dayanan yaratılış anlayışı, Osmanlı kültüründe, buna paralel bir tasarım anlayışı da geliştirmiştir. Bu anlayışta, önce “îman” geldiği için tümünden gelim metodu göze çarpar. Yaratılışın ilk ve nihâî safhasının “insan” olduğu bilinir. Önce yaratılmış olan bütün algılanır. Bu mimarî yapı ya da eserin imkânları ile biçime dökülür ve detaylar bunun bir parçası olarak çözümlenir. Sanatkârın en iyi eserlerini ilham yoluyla irtibat kurduğu zamanlar verebildiğine inanılır. Çünkü yaratılış silsilesinde, fikir olarak yapılmış ve yapılacak olan her bir tasarım Misal Âleminde mevcut kabul edilir. Yaratılmış olanı görüldüğü şekliyle “tersim” (dizayn; çizmek, resmetmek) yani mimetik tasvir ise makbul değildir. Çünkü bu, her an değişen, yenilenen bir yaratılış anlayışına ters düşer. Mesnevî’de geçen resim yarışması örneğinde olduğu gibi Osmanlı kültürünün sanatkârı, kendini yaratıcı pozisyonunda görmek yerine, Yaratıcı’nın sanatını yansıtmaya prensibini uygulamaktadır. Yaradılışın güzelliğini yansıtmak için ise, İlâhî tasarımla bir samimiyet, irtibat kurma yöntemini benimser ve ‘tasmim’ eder.

Haftanın yedi günü üzerinden anlatılan yaratılış kozmogonisi, hem Hıristiyan, hem de İslam literatüründe karşımıza çıkmaktadır. İki dindeki anlatımın temel farklılığı; insan, zaman ve mekân kavramlarının iki dindeki farklı algılanışıyla paraleldir denilebilir.

Bunun yanısıra Rönesans adamının temel kaynakları Kutsal Kitap olmakla beraber antik döneme ait eserler ve bunları yorumlayan Yeni Platoncu, Pisagorcucu, Hermetik diyebileceğimiz felsefî kaynaklar da Erken Dönem Rönesans düşüncesi ve sanatını biçimlendiren unsurlar olmuştur.

Yeni Platonculuk önemini yitirip Aristotelesçi anlayış hâkim olmaya başladığında ki bu ağırlıklı olarak XVI. yüzyılda başlamıştır diyebiliriz, geleneksel, perennial olan düşüncenin yerini materyalizm almaya başlar. Rönesans'ın benimsediği nominalizm, kavramsal düşünceyi önemsizleştirirken, kelimelerin tek bir anlama karşılık gelmesi, kutsal bir metnin de bu değerler doğrultusunda algılanmasını sağlayabilir. Bu nominalist ve insan merkezci; hümanist yaklaşım, Rönesans insanının dini, tanıdığı dünyevî değerler üzerinden anlamlandırmasına yol açmıştır. Rönesans sanatının hem tasarım süreci, hem de din adına yapılan eserleri incelendiğinde, bunlar üzerinde ikonolojik okuma yaptığımızda, varacağımız kaynak metin, Sacerdotal yaratılış anlatımı ve hermetik kaynaklar olacaktır. Materyalizme yönelik, anlam dünyasına bir sınırlandırma getiriyor olsa da sanatçıların yine de yaratım sürecinde mânevî bir dürtüye ihtiyaç duyacakları aşikârdır. Sanatçı kendisini tanrısal bir mertebede hissederek üretim yaptığını düşünebilmektedir. Genel tasarlama yaklaşımında tümevarım yöntemi görülmektedir.

Kur'an metninin, gerek dil yapısı gerekse üslup olarak yol açtığı kavramsal anlam derinliği ise Batı'dakinden farklı bir insan algısına yol açmıştır. İslâm'a göre insan, Yaratıcılık vazifesine soyunmaz, ancak hilafeti yüklenir. Halife insanın, Yaratıcı ve yaratılanlar arasında bir çeşit arabulucu pozisyonu vardır. Dolayısıyla Osmanlı sanatkarı da bu hilâfeti model alan bir tavırla hareket ederek, yaratılış sürecinin bir

arabulucusu gibi, tasavvuf literatüründe karşılaştığımız, misal/melekût âlemi ile mülk âlemi arasında bir samimiyet kurma işini üstlenir. Tasavvuf edebiyatında insan, felsefede olduğu gibi ‘âlem-i sagîr’ (mikrokozmos) değil ‘âlem-i kebîr’dir (makrokozmos). Zaman ve mekânın yalnız mülk âlemine ait kavramlar olması inancı da yaratılıştaki ‘yedi gün, güneş, ay, yıldızlar, gece, gündüz’ gibi kelimelerin daha derin kavramlar olarak algılanmasına, sanatta bu derinlikli anlamların soyut metotlarla anlatılmasına yol açmıştır.

Osmanlı sanatının temeli, tasavvufî metinlere dayanır demek yanlış olmaz. Bu bir çeşit hermenötik yaklaşımdır ve Osmanlı sembolizmini okumanın sağlıklı yaklaşımı olarak kabul edilebilir. Aksi takdirde bu sanatı kendi değerleri dışında bir şablonla değerlendirmeye kalkmış oluruz ki bu da yanıltıcı olabilir. İlmî yönden yazılı kaynakların başında, Muhyiddin-i İbnü’l Arabî’nin eserleri ve bunların üzerine yapılmış olan şerhler gelmektedir. Mevlâna Celâleddin-i Rûmî’nin, Kur’an’ın şerhi olarak da bilinen Mesnevî’si ise Osmanlı kültüründe Mevlevihane, mesnevihane ve farklı tekkeler gibi mekânlarda, şerh edilmek suretiyle halkın dimağında yer bulmuştur. Bu edebî ve ilmî metinler ve buna benzeyen diğer tasavvuf âlimlerine ait eserler, bahsi geçen kavramlara açıklık getirdiklerinden, yaratılış inancını ve sanatkârın yaratma, tasarlama süreçlerini izâh için başvurulabilecek kaynaklardır. Ontolojiden ve insanın konumundan bahsedilirken sanata, sanatçıya ve sanat eserine dair benzetmeler yapılmaktadır. Bu da yaratılış ve ilhamın bu medeniyet zaviyesinden nasıl algılandığına dair bir fikir oluşturabilmektedir. Mimarların eserleri ve hayatları üzerine yazılmış olan risalelerde de, tasavvufî eserlerdekine çok paralel anlatımlar görülmektedir. Bu kaynaklarda bahsi geçen metafizik yaratılış anlayışı, tasarımda tündengelim yönteminin kullanılmasını sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Aclûnî, Ebü'l-Fidâ İsmâil b. Muhammed, *Keşfü'l-Hafâ ve Müzîlü'l-İlbâs ammâ İştehere mine'l-Ehâdis alâ Elsineti'n-Nâs*, (thk. Yusuf b. Mahmud el-Hâc Ahmed), Dımaşk: Mektebetü'l-İlmi'l-Hadîs, 2001.

Ahmed b. Hanbel, *Müsnedu el-İmam Ahmed b. Hanbel*, Ebû Abdullah Ahmed b. Muhammed eş-Şeybani, (thk. Şuayb el-Arnaut, Adil Mürşid), Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 1998/1419.

Akkach, Samer, *Cosmology and architecture in premodern Islam: an architectural reading of mystical ideas*, New York: State University of New York Press, 2005.

Âlî, Gelibolulu Mustafa, *Menâkıb-ı Hünerveran: Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları*, haz. Dr. Müjgan Cunbur, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı yay., 1982.

Ay, Mahmut, “İşârî Tefsirlerde Hakikat-i Muhammediyye Anlayışı”, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2010, 23, 77-120.

Ayvazoğlu, Beşir, *Aşk Estetiği*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2017.

Ayverdi, Sâmiha, *Edebî ve Mânevî Dünyası İçinde Fâtih*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2012.

_____, *Türk Tarihinde Osmanlı Asırları*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 1999.

Baumgarten, Alexander, *Reflections On Poetry*, Berkeley: University Of California Press, 1954.

Belting, H., *Floransa ve Bağdat, Doğuda ve Batıda Bakışın Tarihi*, çev:Zehra Aksu Yilmazer, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.

Buonarotti, Michelangelo, *Rime*, Yayına Hazırlayan: Enzo Noe Girardi, Bari: Laterza, 1967.

_____, *Karabatak; İki Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi*, Çev: Oya İşeri Gever, 10.12.2014. <http://www.karabatakdergisi.com/siir/michelangelo>

_____, *Cennetin Anahtarları- Seçme Şiirler*, Çeviren: Talat Sait Halman, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

Bucaille, Maurice, *Müsbet İlim Yönünden Tevrat, İnciller ve Kur'an*, Çeviren: M.Ali Sönmez, Konya: Akın Basımevi, 1979.

Burckhardt, Titus, *Doğuda ve Batıda Kutsal Sanat:Sanatın İlkeleri ve Yöntemleri*, Çeviren: Tahir Uluç, İstanbul: İnsan Yayınları, 2017

_____, “Perennial Values in Islamic Art”, *Studies in Comparative Religion*, Vol.1, No.3, 1967, 137-141.

Butterworth, Charles E., “İbn Rüşd’ün Aristo’nun Topikleri, Retoriki Ve Poetiki Üzerine Üç Kısa Şerhi”, Çev: Doç. Dr. Metin Özdemir Özdemir, *Kelam Araştırmaları*, 2009, 7:2, 81-134.

Bruno, Giordano, *De Imaginum, Signorum, et Idearum Compositione*, Frankfurt: Wechel, 1591.

_____, *On the Composition of Images, Signs, and Ideas*, çev: Charles Doria, New York: Willis, Locker & Owens, 1991.

Ca'fer Efendi, *Risâle-i Mi'mâriyye*, Hazırlayan: İ.Aydın Yüksel, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005.

Chittick, William C., *Kozmostaki Tek Hakikat*, İstanbul: Sûfî, 2010.

_____, "The Five Divine Presences from al-Qunawi to al-Qaysari", *The Muslim World*, Volume 72, Issue 2, April 1982, 107-128.

Cilî, Abdülkerim, *Hakikat-ı Muhammediyye*, İstanbul: Nefes Yayınları, 2010.

Çelik, İsa, "Tasavvufi Gelenekte Hazarât-ı Hams ve Tenezzülât-ı Seb'a Anlayışı", *Tasavvuf*, Ankara 2003, 159-184.

Da Vinci, Leonardo, *Da Vinci'nin Defterleri*, Çeviren: Alev Serin, Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2013.

_____, *Trattato della Pittura*, Roma: Roma Matbaası, 1817.

Düzenli, Halil İbrahim, *Mimar Mehmed Ağa ve Dünyası: Risâle-i Mi'mâriyye Üzerinden 16.-17. Yüzyıl Osmanlı Zihniyet Kalıplarını ve Mimarlığını Anlamlandırma Denemesi*, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Doktora tezi, Eylül 2009.

Eflâtun, *Devlet*, çevirenler: Sabahtin Eyüboğlu, M.Ali Cimcoz, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1975.

Erzen, Jale Nejdî, *Mimar Sinan: Estetik Bir Analiz*, Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 2005.

Flusser, Vilém, "On the Word Design: An Etymological Essay", Trans. J.Cullars, *Design Issues*, 11.3, Autumn 1995, 50-53.

Gonzales, Valérie, *Beauty and Islam, Aesthetics in Islamic Art and Architecture*, London- New York: I.B.Tauris, 2001.

Hosseinabadi, Zohreh, Zahra Pakzad, Mehdi Mohammadzadeh, “An Intertextual Study of Nizami’s Poetry and Behzad’s Painting in “Chinese and Roman Painters’ Debate” Tale”, *International Journal of Literature and Arts*, 2017; 5(6): 89-96.

İbn Arabî, Muhyiddin, *Fütühat-ı Mekkiyye*, çeviren: Ekrem Demirli, İstanbul: Litera, 2013.

İbnü’l Arabî, *Fusûsu’l Hikem*, çeviren ve şerh eden: Ekrem Demirli, İstanbul: Kabcacı, 2006.

Ibn Khaldun, *La Voie et la Loi; Ou La Metre et Le Juriste, Shifâ al-sâ’il li-tadhhîb al-masâ’il*, çev: Rene Pérez, Paris 1991.

İbn Sînâ, *En-Necât; Felsefenin Temel Konuları*, Çeviren: Kübra Şenel, İstanbul: Kabcacı, 2013.

İmam-ı Gazalî, *Esmâü’l Hüsnâ Şerhi*, Çeviren: M. Ferşat, Ferşat Yayınları, 2005.

İnankur, Zeynep, *19.yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, İstanbul: Kabcacı, 1997.

Ikhwân al-Şafâ’, *The Epistle on Music of the Ikhwân al-Şafâ’ (Bagdad, 10th century)*, Çeviren: Amnon Shiloah, , World Congress on Jewish Music, Tel Aviv: Tel Aviv University, 1978.

Izutsu, *Kur’an’da Allah ve İnsan*, Çeviren: Süleyman Ateş, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1975.

Kalın, İbrahim, *Barbar, Modern, Medenî: Medeniyet Üzerine Notlar*, İstanbul:

İnsan, 2018.

Kançal-Ferrari, Nicole, “İslamda Tasvir Problemi ile İlgili Son Dönem Literatürüne Bir Bakış”, *Tasvir: Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü*, İstanbul: Klasik, 2016, 117-154.

Kılıç, Mahmut Erol, *Hermesler Hermes; İslam kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*, İstanbul: Sufi Kitap, 2017.

_____, *Sufi ve Sanat: Makaleler – Konferanslar 2*, İstanbul: Sufi Kitap, 2017.

Koç, Turan, “İslam Sanat Geleneği ve Estetik”, *Eskiyeni*, Kış 2010, 16, 35-47.

_____, *İslam Estetiği*, İstanbul: İSAM Yayınları, 2009.

Konak, Ruhi, “Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları”, *Turkish Studies*, Vol:8/5, Ankara: Spring 2013, 425-439.

Kristeller, Paul Oskar, *Renaissance Thought, The Classic, Scholastic, and Humanist Strains*, New York: Harper Torchbooks, 1961.

Latîfi, *Latîfi Tezkîresi*, Hazırlayan: Mustafa İsen, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.

Leaman, Oliver, *İslam Estetiğine Giriş*, çev: Nuh Yılmaz, İstanbul: Küre, 2010.

Mevlânâ, *Konularına Göre Açıklamalı Mesnevi Tercümesi*, I-III, Çeviren: Şefik Can, İstanbul: Ötüken Yay, 1990.

Mirandola, Pico della, *On the Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*, Çev: C.G. Wallis, P.J.W. Miller, D. Carmichael, Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1998.

Morkoç, Selen Bahriye, *A Study of Ottoman Narratives on Architecture: Text, Context and Hermeneutics*, University of Adelaide, PhD, Nisan 2006.

Nasr, Seyyid Hüseyin, *İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş*, Çeviren: Nazife Şişman, İstanbul:İnsan, 1985.

_____, *Bilgi ve Kutsal*, Çeviren: Yusuf Yazar, İstanbul: İz Yayıncılık, 2012.

Necipoğlu, Gülru, Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, London: Reaktion, 2007.

_____, “Süleymân the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Habsburg-Papal Rivalry”, *The Art Bulletin*, Vol. 71, No. 3, Sep., 1989, 401-427.

_____, *Topkapi Scroll- Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica: Getty Center for the History of Art and Humanities, 1995.

_____, “The Scrutinizing Gaze in the Aesthetics of Islamic Visual Cultures: Sight, Insight and Desire”, *Muqarnas*, 2015, 32: 23-61.

_____, “Visual Cosmopolitanism and Creative Translation: Artistic Conversations with Renaissance Italy in Mehmed II’s Constantinople,” *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World*, 2012, vol. 29, 1-81.

Platon, *Phaidon*, Çev. Ahmet Cevizci, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1995.

Raby, Julian, “A Sultan of Paradox: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts”, *Oxford Art Journal*, Volume 5, Issue 1, 1982, 3–8.

Rifâî, Ken’an, *Sohbetler*, İstanbul: Kubbealtı, 2000.

Roth, Leland. M., *Mimarlığın Öyküsü*, çev: Ergün Akça, İstanbul: Kabalcı, 2000.

Saatçi, Suphi, *Bir Osmanlı Mucizesi Mimar Sinan*, İstanbul: Ötüken, 2005.

Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı: Tezkiretü'l Bünyan ve Tazkiretü'l Ebniye*, Koç Kültür Sanat; İstanbul: K Kitaplığı, 2003.

Schwarz, Fernand ve Ohmann, Isabel, *Rönesans'ın Ruhunu*, Çev: Çiğdem Zülfikâr, Gülnur Yıldız, Mehmet İlgürel, Ankara: Yeni Yüksektepe Yayınları, 2016.

Soucek, Priscilla, "Nizami on Painters and Painting", *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York: Richard Ettinghausen, 1972, 9-21.

Summers, David, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge University Press; 2007.

Tansey, R.G., Kleiner, F.S., *Gardner's Through The Ages*, USA: Harcourt Brace Collage Publishers, Vol.II, 1996.

Tirmizî, *Sünenü't-Tirmizî*, (thk. Muhammed Nâsiruddîn el-Elbânî), Riyad: Mektebetü'l-Maarif li'n-neşri ve't-tevzî, 1417.

Turan, Esra Yıldız, "Platon'un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat", *Tarih Okulu Dergisi (TOD) Journal of History School (JOHS)*, Haziran 2015, Yıl 8, XXII, ss. 1-8.

Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, Çeviren: Suna Güven, Ankara: Şevki Vanlı Yayınları, 2015.

Wright, Owen (ed.), *Epistles of the Brethren of Purity: On Music: An Arabic Critical Edition and English Translation of Epistle 5*, Oxford University Press 2010.

Yıldırım, Şeniz, “İbn Rüşd Felsefesinin Latin Dünyasında Tanınması ve Latin İbn Rüşdçülüğü”, *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: XIV, 25, 2012/1, 93-114.

Yılmaz, Nazende, “Edirne Darüşşifasında mekân formu ile müzikoterapi bağlantısı”, *SD Sağlık Düşüncesi ve Tıp Kültürü Dergisi*, Mart-Nisan-Mayıs 2016, 38:50-51.

_____ (Öztürk), “Fatih Külliyesinde Çorba Kapısı”, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, Şubat-Nisan 2003, 83-90.

Yiğit, Fevzi, “İbn Arabî’de Ontolojik Açıdan İnsan” *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, XL, 2016/1, 207-234.

Yonar, Gönül, *Yaratılış Mitolojileri: Altı Medeniyet Altı Yaratılış Hikayesi*, İstanbul:Ötüken yay., 2015.

Yusuf, Muhammed Hacı, *İbnü’l Arabî; Zaman ve Kozmoloji*, İstanbul: Nefes, 2013.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler: Nazende YILMAZ, 14.11.1975.

Eğitim Durumu:

Lisans Derecesi: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümünü

Yüksek Lisans Derecesi: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı. Tez başlığı: "Fatih Külliyesinde Çorba Kapısı".

Doktora Derecesi: "19. Yüzyıl İstanbul Kültür Ortamında Müzik ve Mekân" başlıklı tez ile Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü-Sanat Tarihi Programı.

Yabancı Dil (ler) ve Düzeyi: Çok iyi derecede İngilizce, orta derecede Fransızca, orta derecede İtalyanca, matbu yazı okuma seviyesinde Osmanlı Türkçesi.

İş Deneyimi: 2004 yılından itibaren Marmara Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Yıldız Teknik Üniversitesinde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. 2021-2015 arasında FSMVÜ’de İç Mimarlık Bölümünde Yrd.Doç.Dr., 2015-2018 arasında İ.Medipol Üniversitesinde İç Mimarlık Bölümünde Yrd.Doç.Dr., 2018 Ağustos ayından beri İ.Şehir Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünde Doktor Öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Bilimsel Yayınlar ve Çalışmalar: "Süleymaniye'nin Mimarisinde İnsân-ı Kâmil Metaforunu Okumak", Türk İslâm Medeniyeti Araştırmaları Dergisi, cilt:13, 26, Yaz 2018, 133-144.

"Therapeutic Place in Ottoman Architecture: The Darüşşifa of Sultan Bayezıd II" The Most Recent Studies in Science and Art, Vol.2, Chpt.98, 1259-1264, April 2018, Ankara.

İ. Numan (ile birlikte), "Mûsikî ve Mimarî: 'İtrî ve Sinan Eserleri Üzerinden Osmanlı Medeniyeti Analizi' Journal of Awareness, 2 (2), Mayıs 2017, 55-62.

"Music and Human in Architectural Space" Music-Science Journal, 2014.

Yemin Metni

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Tasavvufun Tasarıma Etkisi: Osmanlı Tasarım Düşüncesinin Bazı Boyutları ve Rönesans İtalyasıyla Mukayesesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih:

30/07/2019

Nazende YILMAZ