



T.C.

YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

Burcu BAYER

EYLÜL - 2015

GELENEKSELÇİ EKOLÜN SANAT FELSEFESİ ANLAYIŞI

BURCU BAYER

TARAFINDAN

YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜNE

SUNULAN TEZ

FELSEFE ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EYLÜL 2015

Bu tez içerisindeki bütün bilgilerin akademik kurallar ve etik davranış çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca bu kurallar ve davranışların gerektirdiği gibi bu çalışmada orijinal olan her tür kaynak ve sonuçlara tam olarak atıf ve referans yaptığımı da beyan ederim; aksi takdirde tüm yasal sorumluluğu kabul ediyorum.

Adı Soyadı: Burcu BAYER

İmza :

ÖZET

GELENEKSELÇİ EKOLÜN SANAT FELSEFESİ ANLAYIŞI

BAYER, BURCU

Yüksek Lisans, Felsefe Anabilim Dalı

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Musa Kazım ARICAN

EYLÜL 2015, 99 + ix sayfa

Bu tez, Gelenekselci Ekolün sanat felsefesi anlayışını konu edinmektedir. Yirminci yüzyılda ortaya çıkmış bir düşünce okulu olan Gelenekselci Ekol, özünde kadim varlık, Tanrı ve insan anlayışlarının modernist dünyada tekrar hatırlanması için bir yol gösterici niteliğindedir. Çok katmanlı, bütünlüklü ve sistemli bir felsefe kuran Gelenekselciler, sanatı da Hakikat'in tezahürlerinden biri olarak görerek felsefelerinin odağına yerleştirmişlerdir. Bu ekole göre sanat, kökeni bakımından İlahidir. Sanatın işlevi ise insana yüksek hakikatleri ve bizatihi insanın teomorfik yapısını bildirmek, bu bakımdan insanın tekâmülünün aracı olmaktadır. Gelenekselci ekolün yaklaşım tarzı yalnız kutsal ve geleneksel sanatları açıklamakla kalmayıp, kutsal dışı sanatı da natüralizm ve profanlaşma eğilimiyle açıklamakta; ayrıca sanatçı, deha, üslup, gelenek gibi sanatla yakinen ilişkili kavramları da tutarlı bir şekilde açıklama başarısına sahiptir. Bu nedenlerle Gelenekselci Ekolün sanat felsefesi anlayışı ve sanatın hakikatle ilişkisi dikkate değerdir. Philosophia Perennis'in en önemli iddiaları Tek Olan'dan hiyerarşik ve katmanlı bir şekilde tecelli eden varlığın, o Tek Olan'ın temsilleri oluşu ve metafizik yapısı gereği gündelik dile gelmeyen bu varlığı ifade edebilmek için ancak teşbihi de içeren sembolist bir dil kullanımının gerekliliğidir. Bu bakımdan bizzat varlık sembolisttir, onun bir cüzü olan sanat da bu sembolist dili kullanarak simgelere başvurur. Bu sebeple tezimizde sanat felsefesinde temsile yaklaşımlardan bahsedilerek Gelenekselci Ekolün tutumu belirlenmiş, ayrıca tutarlı bir bütünlük yakalamak adına Gelenekselci Ekolün sanat felsefesinden bahsetmeden önce Metafizik, Varlık, Bilgi ve İnsan yaklaşımları irdelenmiştir. Sanatın ne'liği, işlevi ve anlamının Philosophia Perennisçiler tarafından açıklanmasının ardından onlara getirilen eleştiriler ve problematikler ele alınarak bu yaklaşımın başarısı test edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gelenekselci Ekol, Sanat Felsefesi, Gelenek, Temsil, Sembolizm

ABSTRACT

TRADITIONALIST SCHOOL'S UNDERSTANDING OF PHILOSOPHY OF ART

BAYER, BURCU

MA, Philosophy Department

Supervisor: Prof. Dr. Musa Kazım ARICAN

SEPTEMBER 2015, 99 + ix pages

This study concerns Traditionalist School's understanding of the philosophy of art. Traditionalist School, as emerged in the 20th century, is a guiding light to remember the primordial understanding of Being, God and Human in a modernist world. In their systematic, holistic and multi-dimensional philosophy, art has a central importance as for being the exteriorization of the Truth. According to this school, art has a divine source whereas the function of the art is to reveal the higher truths and the theomorphic nature of man per se. By that, it functions as a means for man's spiritual evolution. Traditionalist School's approach explains not only the sacred and the traditional art but also profane art in terms of naturalism and the tendency towards profanation still it manages to explain the related concepts like artist, genius, style and tradition with success. Because of abovementioned reasons, Traditionalist School understands of the philosophy of art and the relationship between art and the Truth worth exploring. The most noteworthy arguments of the Philosophia Perennis considering Being as the exteriorization of the One in a hierarchical and layered manner, and because of the metaphysical structure, this Being cannot be expressed in daily language but symbolism. In this regard, the Being itself is symbolist so that art as a component of the Being refers to symbols by using the symbolist language. In this study, we tried to mention different approaches to art as representation to identify the Traditionalist School's rightful approach. Second, for the sake of completeness, we tried to examine Traditionalist School's understanding of Metaphysics, Ontology, Epistemology and Philosophy of Man. Later, what the art is, what the function of art is and what the meaning of art is examined according to the Philosophia Perennis. Lastly, some problematics and the criticisms towards them is studied to show the success of the Traditionalist School.

Key Words: Traditionalist School, Philosophy of Art, Tradition, Representation, Symbolism

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlamamda beni yüreklendiren ve desteklerini esirgemeyen başta danışmanın Prof. Dr. Musa Kazım ARICAN olmak üzere, Doç. Dr. Mehmet VURAL, Yrd. Doç. Dr. Şahban YILDIRIMER ve bölümümüzün tüm öğretim üyelerine, tezin okunması ve tashihinde yardımcı olan asistan arkadaşlarım Nurseli Gamze KORKMAZ ve Mehtap BEYAZ'a, tüm yazma tıkanmalarına göğüs gerip ümitvar olmamı tembihleyip her türlü sıkıntımı omuzlayan biricik eşim Selman BAYER'e, bugünlere gelmeme vesile olan anne- babama ve aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Bu tezi yazarken sesinde dinlendiğim Ömer Tuğrul İNANÇER başta olmak üzere Klasik Türk Musikisi Geleneğinin üstadlarına minnettarım. Ayrıca, yüzyıllar boyunca İslam sanatlarını icra eden sanatkârlara selam ederim. Ruhları şad olsun.

İÇİNDEKİLER

İntihal	iii
Özet	iv
Abstract	v
Teşekkür	vi
İçindekiler	vii
Şekiller Listesi	ix
Giriş	1
BÖLÜM I Mimesis Bağlamında Sanat Felsefesi	3
1.1 Estetik ve Sanat Felsefesi	4
1.2 İslam Sanatı ve Estetiği Alanındaki Çalışmalar	7
1.3 Sanatta Mimesis'in Kısa Tarihçesi	15
1.3.1 Mimesis	15
1.3.2 Eflatun ve Aristoteles'e Göre Mimesis	16
1.3.3 İslam Sanatında Mimesis	21
1.4 Kavramsal Alet Edevat	24
BÖLÜM II Gelenekselci Ekolü Anlamaya Giriş	27
1. Gelenek Krizi	27
2. Gelenek Kavramın Tarihi ve Tanımı	29
3. Gelenekselci Ekolün Gelenek Kavramına Bakışı	31
4. Gelenekselci Ekolde Varlık, Bilgi ve İnsan Anlayışı	35
4.1 Gelenekselci Ekolün Bilgi ve Metafizik Anlayışı	37
4.1.1 Philosophia Perennis	39
4.1.2 Scientia Sacra	40
4.1.3 İntellect ya da Manevi Akıl	43
4.2 Gelenekselci Ekolün İnsan Anlayışı: Kamil ve Serkeş İnsan	46
4.3 Gelenekselci Ekolün Varlık Anlayışı: Tevhid'in Tecellileri	49

BÖLÜM III Gelenekselci Ekolün Sanat Felsefesi Anlayışı	53
1. Sanatın İlahi Kökeni	54
1.1 Kutsal Sanat-Kutsal Bilim	55
2. Kutsal Sanat, Profan Sanat, Geleneksel Sanat	58
2.1 Kutsal Sanat	59
2.2 Profan Sanat	63
2.3 Geleneksel Sana	66
3. Sanatçı	68
BÖLÜM IV Gelenekselci Ekolün Sanat Felsefesi Anlayışının Başarısı	74
1. İslam Sanatına Getirilen Eleştiriler	75
1.1 İslam Sanatının Kökeni: Kültürel Etkileşim mi İlahi İlham mı?	75
1.2 Sanatçının Psikolojisi: Şahsi Deha mı Gelenek mi?	76
1.3 Her Şey Bir Sembol Müdür?	77
1.4 Boşluk Korkusu	81
1.5 Tasvir Yasağının Perde Arkası	86
2. Leaman'ın İtirazlarına Gelenekselci Ekolün Yaklaşımı	89
2.1 Özcülük	89
2.2 Tasavvuf	90
Sonuç	92
Yararlanılan Kaynaklar	94

Şekiller Listesi

Şekil 1. Elhamra Sarayı'nda duvar süslemesi	57
Şekil 2. Konya Otogar Camii dış cephe	57
Şekil 3. Ayakta duran Vishnu, Güney Hindistan, 10. yy.	60
Şekil 4. Bodhisattva Padmapani, "Lotus Tutucu, Ajanta Mağarası, 6. yy.	60
Şekil 5. Michelangelo'nun Sistine Şapelinin tavanındaki yaratılış temalı resmi	65
Şekil 6. Kâbe maketi, Türkiye, 21. yy.	67
Şekil 7. Rahle, İran veya Doğu Asya, 14. yy.	67
Şekil 8. İmam Camii'nin çini tezyinatından bir kesit, Isfahan, İran, 17.yy.	82
Şekil 9. Eşrefoğlu Camii mihrabından bir ayrıntı, Konya, 13.yy.	83
Şekil 10. Süleymaniye Camii kubbesinden boşluk, İstanbul, 16. yy.	84
Şekil 11. İsa ikonu "Ellerle Yapılmamıştır"	88
Şekil 12. İsa, Wilson J. Ong, 1958	88

GİRİŞ

İslam dininin hâkim olduğu coğrafyada sanat minyatürden tezhibe, hüsn-ü hattan çiniye, mimariden musikiye çok gelişkin ve hayranlık uyandırıcı bir seyir izlemiştir. Bir imbik, sandık ve kilime değin gündelik kullanım eşyaları dahi büyük bir aşk ve incelikle sanat eserlerine dönüştürülmüştür. Doğudan batıya tüm sanat eserlerinin arkasında, sanatsal üretimin zihnî koşullarını oluşturan bir sanat anlayışının, diğer bir tabirle sanat felsefesinin ve estetiğin, dile dökülüp teori hâline getirilmese dahi, var olduğu su götürmez. Bir medeniyet havzasına ait sanatın ve sanat dallarının kural koyucu prensipleri, o sanata rengini verir, çerçevesini çizip anlam derinliğini belirler. Sanatçının o eseri üretmedeki muradı da yine bu prensipler sayesinde anlaşılır.

Bu tezin amacı, sanatçının eserini üretmede geçirdiği süreçleri, bağlı olduğu metafizik ve manevi evreni ve bu evrenin sanatçının üretimine nasıl yansıdığını görmek üzere, şimdiye kadarki İslam sanatına, genel olarak da sanat felsefesine ilişkin en kapsamlı ve açıklama gücü en yüksek olan Gelenekselci Ekolün sanat felsefesi anlayışını incelemektir. Böyle bir çalışma için Gelenekselci Ekolü seçme nedenimizi açıklayacak olursak şunu söylemek zorundayız: İslam estetiğine ve sanat felsefesine ilişkin çalışmaların literatürünü incelediğimizde karşımıza çıkan manzara ne yazık ki pek şaşırtıcı olmamakla birlikte üzücüdür.

Sosyal bilimlerin neredeyse diğer tüm alanları gibi İslam sanatı alanında da söz söyleyenler genellikle vakıayı değil de hayallerindeki Doğu'yu görmeye kurulu, kendi kalıp fikirlerini ve medeniyetlerinin üstünlüğünü açıklama sevdasındaki oryantalistler ile onların kalıp fikirlerin mümessili olan Doğulu aydın, felsefeci ve sanat tarihçileridir. Bir felsefe tezi için niyetimiz oryantalizmi tartışmak değil, en doğru, en tutarlı, açıklama gücü en yüksek ve eleştirilere en çok cevap verebilen bir teze kavuşmaktır. O nedenle İslam sanatı ve genel

olarak sanat felsefesi incelenirken incelenen nesneyi tüm veçheleriyle ele alarak onunla mütakabiliyet içinde bir yaklaşım geliştirmek gerekir. Kanaatimize göre Gelenekselci Ekolün yaklaşımı istediğimiz kriterlere uymaktadır. Zira Gelenekselci Ekolün üyeleri her biri meseleyi farklı veçhelerden ele alsalar dahi metafizik, ontolojik ve epistemolojik ilkelerde birlik içinde olduklarından, ürettikleri düşünceler de bir uyum ve ahenk içinde sanat felsefesini ve o sanatın bağlı olacağı metafizik ile o sanatın muhatabı olacak insanı tutarlı bir şekilde açıklamayı başarıyor. Eğer hipotezimiz başarılı olursa, Philosophia Perennis'in yaklaşımının, i) yalnız İslam sanatına değil, tüm sanat türlerine ve bizatihi sanatın ne'liğine dair doyurucu, kapsamlı ve holistik bir yanıt vermesi, ii) metafizik, ontoloji, epistemoloji ve ahlakı kapsayan bir sistem içinde sanat felsefesini de tutarlı ve bütüncül bir şekilde açıklayabilmesi, iii) tarihsel süreçte farklı sanat türlerini farklı açıklama modelleriyle ifade etmeden tek bir doktrin içinde ifade edebilmesi, nitekim Okham'ın Usturası testinden sağlam çıkabilmesi, iv) müsteşriklerin itirazlarına doyurucu cevaplar verebilmesi bakımından başarılı olduğunu göstermiş olacağız. Ayrıca, Philosophia Perennis literatürü ülkemizin tercüme hayatında kendine epey yer bulmuş olsa da, akademide unutulmuş bir moda olarak görülmektedir.

Bu bakımdan tezimizin amacı, halidi hikmeti saklandığı yerden çıkarmak, ona etraflıca bir izahat getirmek değildir. Yalnızca sanat felsefesi bağlamında pek de dikkate alınmayan hikmete dair farkındalığı arttırmaktır. Bu farkındalık halihazırda Türkiye'de yükselmekte olan bir tartışmaya da önemli açılımlar kazandırabilecektir. Bugün muhafazakâr sanat olarak zikredilen anlayışın sanat tarzı profan ve düşkün bir sanatın İslami ve geleneksel bir maskeyle takdis ve takdim edilmiş halidir denilebilir. Bunun ciddi bir kriz olduğu düşünülmektedir. Özellikle Gelenekselci Ekolün yorumlarında hikmetten uzaklaşmakla başlayan bu krizden çıkış için farklı öneriler sunulmaktadır. Krizdeki bu sanat için sanatçılar ve eleştirmenlerin bir kısmı bilinçli olarak, bir kısmı ise deneye yanıla bir çıkış yolu bulmaya gayret ediyor. Bu bağlamda Gelenekselci Ekolün sanat felsefesi görüşlerinin sanat felsefesi bağlamında tartışılması, hem genel anlamda İslam sanatına, hem de bugünkü krize yeni bir yaklaşım ve bakış açıları sağlayabilir.

Gayret bizden, tevfik Allah'tan.

BÖLÜM I

MİMESİS BAĞLAMINDA SANAT FELSEFESİ

İslam coğrafyasında sanatın çok gelişkin olduğu göze çarpar. Malzemesini maddi dünyadan alan bu sanatları kuşatan felsefi derinliğe baktığımızda karşımıza çıkan ilk alan ilimler tasnifinde sanatın yeridir. Bilinen ilk ilimler tasnifi müellifi Aristoteles'in ilimleri teorik, pratik ve poetik (şiir ve estetik) şeklindeki sınıflandırması, İslam felsefesindeki tasniflere de ilke teşkil etmesine rağmen, İslam felsefesinde bu sınıflandırmanın kahir ekseriyetle üçüncü ayağı atlanmış, yalnızca teorik ve pratik ilimler ayrımına gidilmiştir (Açıkgenç, 1991: 49-50). Yine de, velûd ilimler tasnifi geleneğinde musikiye, şiir ve belagat ilimlerine rast gelmek mümkündür.¹ Bu durumda sanatlar üçüncü bir tasnif alanı olarak ele alınmamış, diğer alanların içinde tartışma konusu edilmiştir. Eflatun, Aristoteles, Plotinus'a ait elimize ulaşan yazılı en erken kaynaklarda sanattan bahsedilmesi, İslam felsefesinin de bu tartışmalardan haberdar olması gerektiğini düşündürüyor. Bu bakımdan, literatürü taradığımızda karşımıza çıkan ilm-i bedi', hikmet-i bedâyi, bediiyyat, ilm-i hüsn, ilm-i zevk gibi adlandırmalar bize İslam düşüncesinde estetiğin kendine has bir dal olarak var olduğunu gösterebilir (Çalışkan, 1998: 326). Ancak bunun iddia edilebilmesi literatüre dair gerekli incelemeler kapsamlı bir şekilde yapıldıktan sonra söylenebilir. Fakat bu tez İslam estetiğinin tarihî, kavramsal ve kuramsal temellerini araştırmayı kapsamadığından, bu hususa ayrıca değinmeyeceğiz. Yalnız görünen o ki, İslam estetiğinin ve sanat felsefesinin bütüncül bir portresinin çıkarılabilmesi için bu tarz çalışmaların bir an evvel tamamlanması gerekmektedir.

¹İlimler tasnifinde Mehmet Bayraktar'ın *İslam'da Bilim ve Teknoloji Tarihi* adlı eseri yol göstericidir. Bayraktar, Mehmet (2012) *İslam'da Bilim ve Teknoloji Tarihi*, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları. Ayrıca ilimler tasnifi alanındaki zengin bir çalışma için bkz. Gökbulut, Süleyman (2007), "İlim Tasniflerinde Tasavvufun Yeri", *Tasavvuf*, Sayı: 19, s. 245-264.

Diğer yandan, sanat felsefesi ve estetiğin klasik İslam filozofları tarafından metafizik bahsi içinde ele alındığını söyleyebiliriz. Nitekim Kindî'den itibaren kabul edilen “insanın imkânı ölçüsünde Allah’a benzemeye çalışması” prensibinin bir ayağı da sanatı kapsar (Kindî, 2014: 178-180). Açıklayacak olursak, Allah’ın “el- Musavvir” ismi suretleri yaratan anlamına gelir. “Tanrı’nın suretinde yaratılmış” olan ve bu bakımdan yüce bir sanat eseri olan insan da Yaraticısının yaratma güçlerini taklit ederek ona benzemeye çalışacaktır (Nasr, 2013: 269).

Hâliyle, İslam felsefesinin de bu alanda eser vermeye geç başlamasının bir anakronizm olacağı söylenebilir. Estetiğin kendine has bir araştırma alanı olarak kurulmasının tarihi 1735 olarak verilir. İslam filozoflarının, düşünürlerinin, mütefekkirlerinin, sanatçılarının bu konu üzerine eser vermeye 20. yüzyılda başladığı görülüyor. Bu konuda göz önünde bulundurulması gereken bir diğer husus ise, İslam coğrafyasının Arap yarımadası, İran, Hint alt kıtası gibi çok geniş bir coğrafyaya ve dolayısıyla çok fazla dil ile yayılmış olmasıdır. Bu coğrafyalarda üretilen eserler ve fikirlerden haberdar olmayışımız, bu eserlerin dilimize kazandırılmamış olması, bizde böyle bir kanıya neden oluyor olabilir. Türkçedeki eserler genelde İngilizce, Fransızca ve Almancadan yapılan çeviriler olduklarından, ister istemez müktesebatımızı da bu eserler oluşturuyor.

1.1 Estetik ve Sanat Felsefesi

Estetik ile sanat felsefesi bir arada ve birbirlerinin yerine kullanılan kavramlar olarak arz-ı endam etse de, aralarındaki farkı ve birbirlerinden ayrılan özellikleri zikretmek, çalışmanın kapsamını ve amacını ifade etmek bakımından faydalı olacaktır. Estetik kavramı ilk kez A.G. Baumgarten’ın 1735’te kaleme aldığı *Reflections on Poetry* kitabında, aklın egemenliğindeki açık seçik düşüncelere karşı, duygulara gönderme yapan bir kavram olarak zuhur etti (Townsend, 2002: 20). Baumgarten’ın ifadesinde duyusal bilginin yetkinliği olarak güzeli araştıran estetiğin, ardılı Kant tarafından yararlı ve duyusal zevkten tefrik edilerek sınırları çizilmiş, devamındaki Alman geleneği ise estetiği güzelin ne’ liği ve güzelin insan tarafından algılanışındaki süreçlerin incelemesi olarak ele almaya başlamıştır

(Yetişken, 2009: 13). Böylece çerçevesi güzelin ne'liğinin araştırılması olarak çizilen estetik, hakikatin bir var oluş tarzı olarak güzele yöneliyordu. Bu hâliyle hakikatin bir tezahürü olması bakımından metafizikle iç içe geçen estetik, güzelin tanımlanmasındaki zorluk nedeniyle müphem ve mistik araştırmalara konu oluyordu (Timuçin, 1987: 16). 18. yüzyıl böylece geçtikten sonra estetik beğeni, estetik duygu, estetik sezgi, estetik deneyim gibi kavramlar vasıtasıyla estetik yargının koşullarının araştırılmasına dönmüştür (Townsend, 2002: 17). Ele aldığı konu gereği öznelliğe düşen ve genel geçer yargılara varmakta zorlanan bir alan olarak estetik, kendini felsefenin bir dalı olarak gördüğünden, felsefi yönüme olabildiğince sadık kalmaya çalışarak bizatihi güzelin ne olduğunu, onun metafizik, ahlak ve psikolojiyle ilişkilerini inceleyen bir alan hâline gelmiştir.

Sanat felsefesi ise sanatın ve sanat eserinin netliğinin, varlıkça yapısının ne olduğunun araştırılmasıdır (Yetişken, 2009: 24). Sanat eserinin ne'liğine dair çerçevesi belirli, tutarlı bir kuram arayışı sanat felsefesinin uğraşdır. Çerçevesini belirledikten sonra sanat eserinin insanla ilişkisini çözümlenmek de sanat felsefesine düşer. Sanatın insan hayatındaki yeri, sanat eseri üreten bir varlık olarak insanın bu sanat eseriyle ilişkisi, sanat eserinin işlevi ve anlamı, sanatın insanın diğer yapıp etmelerinden; özellikle de zanaattan farkının ortaya konması, sanat felsefesi iledir.

Sanat felsefesi, bizatihi sanatın ve eserin ne' liği ile ilgilenirken estetik, güzelin ne' liği ile ilgilenir. Güzel sıfatı yalnız insan ürünü olan sanata değil, gökyüzüne, elmaya, okyanusa, inci mercana, ergin ormanlara da yakıştırılabilir. Bu hâliyle güzel, insanın üretimini aşan alanlara da tahakkuk ettiği için, estetik yalnız sanattaki güzel ile ilgilenmez. Felsefede amaç genel geçer ve tümel yargılara varmak olduğundan, estetik için sanattaki güzelin ne olduğu ile ilgilenmek, daha geniş bir kuramın sanata nasıl yansıdığını görmek açısından önem arz eder. Sanat felsefesi ise, kendi sorumluluk alanını sanat olarak belirlediği için tüm dikkatini sanatın ne olduğuna, sanat eserinin tanımlarının sınırına, sanat eseri ile insan arasındaki ilişkiye verir.

Sanat felsefesi de estetik gibi bir kuramın ardına düşer. Literatür birbirinden farklı kuramları içeriyor olmakla birlikte, bu kuramların ana prensibi, ele aldıkları ya da üzerine

yoğunlaştıkları fenomenlerle hesaplaşabiliyor olmalarıdır. Ele alınan fenomen ve kavramların tutarlı ve bütünlüklü bir şekilde açıklanması, anlamlı bir dizge içine oturtulması sanat kuramlarının ve estetiğin öncelikli hedefidir. Bir sanat kuramı bir diğerinden farklı bir açıklama getiriyor olabilir. Bunun sebebi meseleye başka bir bakış açısından bakıyor olmak, farklı bir anlam dünyasına mensup olmak, farklı tarihsel ve mekânsal koşullar içre meseleyi ele almak olabilir. Prensipde tek bir doğrudan bahsetmemiz gerekir. Ancak felsefi kuramlar açıklama güçlerini kullanarak birbirleriyle yarışır. Daha kapsamlı bir kuram, dar bir veya birkaç kuramı içerebilir (Townsend, 2002: 13-14).

Odağın İslam sanatı yerleştirilen estetik çalışmaları güzelin peşine düştüklerinden, genelde Tanrı'nın yaratması ve Tanrı'nın yaratmasındaki güzellik üzerine dinî metinlerden iktibaslarla yahut yine din felsefesinin ve teolojinin ana çalışma alanına girecek estetik delil üzerinden Tanrı kanıtlamalarına girmektedirler. Bu da, insan üretimi olan sanatın anlamını ve sanatın bir felsefi sistem içindeki yerini göstermekte yeterli gelmemektedir. En iyi ihtimalle, sanatın bir güzellik üretimi olduğu tezi tartışılmaktadır. Fakat bu da, bizatihi sanata yoğunlaşılmasını, sanat hakkında derinlemesine bir analiz yapılmasını engellemektedir. Bu nedenle, odağa güzellik yerine sanatı koymak sanatçı, eser ve izleyici arasındaki ilişkileri, sanatın anlamını ve belirli bir dünya görüşü yahut felsefe içre yerini anlamak maksadında olanlar için daha yerinde olacaktır.

Bu çalışmanın odağında, genel anlamda estetik değil sanatın ne'liğini açıklamaya çalışan sanat felsefesi, özelde ise İslam sanatının araştırılması olacaktır. Gelenekselci Ekolün sanat anlayışının irdelenip ortaya konması, büyüleyici güzelliği ile göz dolduran İslam sanat eserlerinin anlamlarının da açığa çıkmasını sağlayacaktır. İslam felsefesi literatüründe hak ettiğinden az bir hacme sahip sanat felsefesi tartışmalarına bir katkı sağlamak, okuru bu alandaki tartışmalardan ve farklı perspektiflerden haberdar edip Gelenekselci Ekolün yaklaşımının bunlardan farkını ortaya koymak bu tezin hedefi olacaktır. Nitekim müsteşrikler her ne kadar iyi niyetli olsalar dahi, kültürel ve zihnî yapılarının kodlarından dolayı İslam sanatına baktıklarında, kendi zihinlerindeki önyargıları görmeye mecburlar. Bu nedenle müsteşriklerin İslam sanatı üzerine geliştirdikleri kuramlar, ele aldıkları fenomenleri kültürel, geleneksel ve felsefi pozisyonlarından göremedikleri için eksik ve sahipsiz olmaktan uzak olacak, ancak kendi zihinlerindeki İslam sanatını açıklayacaktır. Elbette tüm

kuramların bu handikapa sahip olduklarını kabul ediyoruz. Ancak Gelenekselci Ekol, temsilcilerinin Müslüman olması, değilse dahi İslam kültürü ile hemhâl olmuş olması, İslam'ın insan, evren ve Tanrı tasavvurlarını idrak etmiş olmaları hasebiyle sanatın tüm bu alanlarla ilişkilerini birinci elden okuyabilmeleri gibi avantajlarla donatılmış durumdadır. Umuyoruz ki, Gelenekselci Ekolün sanatı açıklama modelinin diğer modellerle felsefi karşılaştırması, iddialarımızın doğru ve geçerli olduğunu gösterecektir.

1.2 İslam Sanatı ve Estetiği Alanındaki Çalışmalar

Çalışmanın kapsamı İslam sanat felsefesine dair modern ve çağdaş tartışmalar olarak kısıtladığımızdan, bu alandaki görece güncel çalışmalara göz atmak, alandaki farklı perspektif ve tartışmalardan haberdar olmak yerinde olacaktır. Modern zamanlarda İslam sanatına ve estetiğine ilişkin çalışmalar genellikle Batılı müsteşrikler tarafından üretilmiştir. Bu çalışmalar örneğin mimari, hat, kitap sanatları, çini gibi salt sanatların tarifi ve içeriğine dair olabildiği gibi; Fatımî sanatı, Memluk sanatı, İran sanatı, Osmanlı sanatı gibi coğrafi ve dönemsel ayrımlara ilişkin de olabilmektedir. Bunların yanı sıra İslam'ın dünya görüşü, sanatın toplumsal, siyasi, ekonomik yönüne ilişkin çalışmalar da günümüzde giderek artmaktadır. Fakat bizi asıl ilgilendiren çalışmalar, İslam sanatının kural koyucu ve sanata rengini ve ortak özelliklerini veren prensiplerine dair felsefi çalışmalardır.

İslam sanatı çalışmalarına dair felsefi ıstılahlarla konuşan, felsefi bir tavırla sanatın ne'liğini, anlamını, bütünlüklü bir doktrin içinde sanatın epistemoloji, ontoloji ve metafizikle ilişki ve tutarlılığını tartışan eserlere denk gelmek oldukça zordur. Ülkemizde bu alanda yapılan çalışmalar, genellikle Kur'an-ı Kerim'deki güzel anlayışına, Allah'ın yaratmasındaki güzelliğe ve uyuma, her şeyi bir hikmete binaen ve güzel olarak yaratmasına vurgu yapan, din felsefesinde estetik delil olarak adlandırılan alana dair çalışmalardır. Örneğin Hayrani Altıntaş, "Kur'an ve Estetik" başlıklı geniş makalesinde estetik ve güzel tanımlaması yaptıktan sonra Kur'an ayetlerinden iktibasla Allah'ın güzel olduğunu, güzel yaratıcı olduğunu, yaratanların en güzeli olduğunu ve her şeyi bir ölçüyle yarattığını gösterdikten

sonra tabiattaki güzellikleri, yine Allah'ın yaratması olmaları bakımından ele alır (Altıntaş, 1998: 53-90).²

İslam estetiğine dair Türkçedeki öncü çalışmalardan biri de yaşayan velûd kültür tarihçilerimizden Beşir Ayvazoğlu'nun *Aşk Estetiği*'dir. "İslam Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme" alt başlıklı çalışmasında Ayvazoğlu, İslami bir estetik nazariyesi sunmak niyetinde olmadığını, bugün İslam sanatı başlığı altında toplanabilecek ürünlerin arka planındaki dünya görüşünü ve estetik prensipleri anlayıp anlaşılır kılma hedefinde olduğunu belirtmiştir (Ayvazoğlu, 1995: 19). Birbiriyle devamlılık içindeki müstakil makalelerinde İslam estetiğinin kurucu prensipleri ile İslam sanatlarını inceleyerek ve ortak özelliklerin altını çizerek bir portre oluşturmaya girişir. Kitabına *Aşk Estetiği* ismini vermesinin arkasındaki neden ise, İslam'ın Tevhit prensibi ve yine tasavvufi boyuttan bakıldığında evrenin var oluş prensibi olan aşk ve o aşkın tezahürlerinin peşine düşmektir. Bu meyanda, görünenin arkasındaki görünmeyen, varlıktan içkin olan aşkın güzelliğinin araştırılması sözlü sanatlar, hüsn-i hat, minyatür ve mimari üzerinden incelenmiştir. Özellikle "Gölge ve Gerçeğin Payı" bahsinde altını çizdiği, hakikatin sanat vasıtasıyla ifade edilmesi fikri, bizim üzerinde duracağımız temsil meselesine ve Gelenekselci Ekolün sanat anlayışıyla mutabakat hâlinindedir. Örneğin Ayvazoğlu, "sanatçı sufi olmasa dahi, gelenek sayesinde hakikatten pay alır. Mihraba mukarnas işleyen taş işçisinin yaptığı, kesretten vahdete geçmektir. Ayvazoğlu, dünya zevklerini temsil eden "sevgilinin zülfü", profan bir şairde bile tuzak sembolizmiyle birlikte verilir." (Ayvazoğlu, 1995: 107-111) derken, tam da Gelenekselci Ekolün iddia ettiği gibi yüksek hakikatlerin, sanatçı ister geleneksel bir birey olsun ister profan bir modern, sanat vasıtasıyla temsil edildiğini söyler. Bu bakımdan Ayvazoğlu'nun ilk baskısı 1982'de yapılmış çalışması, İslam estetiğini temsil veçhesiyle irdeleyen bir eserdir. Maalesef bu çalışmanın entelektüel dünyamıza girmesinin üzerinden otuz yılı aşkın bir süre geçmesine rağmen, bu "mestane bakış" akademimizde ve sanat dünyamızda bir karşılık bulamamıştır.

² Hayrani Altıntaş'ın makalesini Türkçede bu alanda yapılmış çalışmaların paradigmatik bir örneği olarak iktibas ettik, ulaşabildiğimiz hemen her makale ve telif eser "Allah güzeldir, güzeli sever" düsturunu açıklayan, Kur'an'dan ve hadisten deliller getiren çalışmalar olması bakımından pek kıymetli olsalar da, felsefi derinliği olan, bir sistem kuran ya da yeni bir bakış açısı yahut öneri getiren eserler olmaktan uzaktır.

Turan Koç'un müstakil eseri *İslam Estetiği* de ülkemizde ve dahi tüm dünyada bu alanda nazari çalışmaların olmadığı yönündeki tespitlerle açılır, çalışmaların ekseriyetle sanat tarihi ve belirli bir dönem veya coğrafyayla sınırlandırıldığını söyler (Koç, 2009: 9). Bu bakımdan, İslam estetiğinin mahiyetini ve boyutlarını felsefi bir tarzda, analitik bir yöntemle ve temel teşkil edecek kavramlar önererek tartışması bakımından Koç'un eseri, Türkçede bir ilktir. İslam sanatını İslam'ın varlık, bilgi ve ahlakı kapsayan dünya görüşü ile metafiziği ile bütünlük içinde ele alarak, İslam sanatının temel prensiplerini, doktriner kavramlarını ortaya koymaya çalışır. Bu bağlamda Koç, İslam sanatını üçlü bir sacayağa oturtur: Tevhit, İhsan ve Kur'an. Tevhit bahsi, İslam'ın özü olan tevhit ilkesinin, sanatta temsil ve tenzih ile nasıl ifade edildiğini irdeler (Koç, 2009: 44-51). İhsan ise İslam'da bireyin güzel olanı yapmakla mükellef olması bakımından, cemal, hüsn ve kubuh kavramlarını sanatçının sanat ve tanrı ile ilişkisinin ne'liği bakımından ele alınır (Koç, 2009: 51-56). Üçüncü öge olarak Kur'an ise, bizatihi kendisi, Allah'ın yaratması, bir eseri olarak tetkik edildiğinde İslam sanatçısı için eserinin nasıl olması gerektiğine dair ölçüleri bulabileceği bir merciidir (Koç, 2009: 56-66).

Son yıllarda Türkçede hazırlanmış yetkin çalışmalardan biri de Ayşe Taşkent'in Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd'de estetiği irdeleyen *Güzelin Peşinde* üst başlıklı eseridir. Derinlikli ve nitelikli bir çalışma yürüten Taşkent, İslam felsefesinde estetik düşüncenin; ontolojik, kozmolojik, psikolojik ve epistemolojik bir çerçevede ele alınmasının metodolojik bir zorunluluk olduğunu farkındadır. Bu bağlamda *Güzelin Peşinde*'nin nirengi noktası, Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de güzel kavramının metafizik ve ontolojik izdüşümlerini Tanrı ve Tanrı'nın güzelliğine referansla tartışmaktır. Konunun kavramsal arka planını yapılandırmak için kurucu Grek filozoflarında güzel ve iyi ideleri, mimesis ve tragedya kuramları ve Grek estetiğinin İslam dünyasına intikali irdelenmiştir. Bu bağlamda İslam filozoflarının estetik düşünceleri, hem geçmiş yüzyıllardan tevarüs edilen estetik düşünceler hem de yaşadıkları çağın felsefi, kültürel ve düşünsel yapısı ile karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Konunun merkezinde yer alan güzelin mutlak güzel ile ilişkisi teolojik temelde tartışılmış, âlem ve güzel irtibatına dair kozmolojik bir çerçeve kullanılmıştır. Ayrıca, insanın idrak ve mütehayyile gücü dikkate alınarak sanat felsefesine psikolojik açıdan yaklaşılmış, özelden şiir sanatının mantıksal kavranışı bağlamında poetikaya müstakil bir bölüm ayrılmıştır. Hâsılı, alanında yazılmış ilk kitaplardan biri olma özelliğini taşıyan bu çalışma, üç büyük İslam filozofunun estetik düşüncelerini "estetik", "güzellik felsefesi", "sanat felsefesi",

"sanat eleştirisi", "sanat tarihi" ve "sanat bilimi" ile ilişkilendirilebilecek tüm konu ve kavramlar hakkında derinlemesine inceleme yapmaya imkân verecek kuramsal bir çerçeveye oturtmak amacı gütmektedir. Birçok açıdan başarılı ve hedefini tutturmuş bir çalışma olmasına rağmen, tam da daha önce bahsettiğimiz üzere, poetikaya ayrılan müstakil bölümde, Aristo poetikasının İslam filozofları tarafından nasıl iktibas edildiği gösterilmekle yetinilmiş, şiirin mantıki kurallarına değinilmiştir. Fakat bir şiiri güzel yapan şeyin, bir sanat eserinin neden güzel olduğunu, sanat eseri ile güzellik arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğunu, aralarındaki bağı göstermemiştir (Taşkent, 2013: 237).

İslam sanatlarının kendine has estetiği üzerine dikkate değer ilk çalışma, Louis Massignon'un "Les Methodes de Realisation Artistique des Peuples de L' Islam"(1921) adlı makalesidir. Bu makale Burhan Toprak tarafından dilimize tercüme edilmiş ve 1937'de mütercimim *Din ve Sanat* başlıklı kitabında yayımlanmıştır. Massignon'un İslam estetiği üzerine tespitleri ana hatlarıyla şöyle ifade edilebilir: İslam sanatı yabancı etkilerle doğmamıştır; kaynağını atomcu İslam metafiziğinden alır. İslam sanatı bize değişme vasıtası ile değişmeyen, baki olan Allah'ı bildirir. Massignon, kendisinden öncekilerce iddia edilen tasvir yasağı nedeniyle İslam'da sanatın gelişkin olmadığı fikrini reddederek tasvir yasağını irdeler. Müslümanın sanata temkinli yaklaştığını ve tek yaratıcının Allah olduğu fikriyle hareket ettiğini söyleyerek bu sanatın, bile isteye irreal ve fantastik kaldığını söyler. Batı'nın trajedi geleneği ile karşılaştırarak Müslümanlarda dram olmadığını, kukla oyununda olduğu gibi iplerin Allah'ın elinde olduğunu ileri sürer. (Toprak, 2004: 15). İslam sanatını Batılılara kendine has bir estetik olarak tanıtan Massignon, Müslümanların sanatını, baki olan Allah ve dünyanın geçiciliği vurgusunun şekillendirdiği; tabiatı taklit etmekten kaçınan, tabiatı donduran ve her şeyi bir istiareye çeviren anların sanatı olarak görüyor. Bu sanatın felsefi kaynağını ise ehlişünnet düşüncesinde bulur (Toprak, 2004: 34). Beşir Ayvazoğlu'nun tavsiyesini tutarak, oryantalistlerin Doğusunun gerçek Doğu'dan farklı olduğunu göz önünde bulundurup Massignon'un tespitlerini dikkatlice irdelemek ve karşılaştırmak gerektiği kanaatindeyiz (Ayvazoğlu,1995: 17). Zira İslam'ın maddi dünyayı ve tabiatı reddettiği iddiası haddinden fazla keskin ve incelenmeye muhtaçtır. Fakat Massignon'un bu iddiasının gerçeğe daha uygun şekilde revize edilmiş hâlini Gelenekselci Ekolün maddi dünya ve sanat anlayışında bulacağız.

İslam estetiğine ilişkin son yıllarda yayımlanan en kapsamlı çalışma şüphesiz Oliver Leaman'ın *İslam Estetiğine Giriş*'idir. Leaman, mutlak üzere, İslam sanatı üzerine daha önceden kaleme alınan eserlerdeki "temel sorun"un, onu estetik açıdan değil, siyasî, dinî, tasavvufî yahut iktisadî açıdan ele almak olduğunu ileri sürerek bu yaklaşımları eleştiriyor (Leaman, 2010: 17-18). Onun yerine, İslam sanatına ilişkin bir tavır geliştirebilmek adına, bu alanda şimdiye dek öne sürülen görüşleri on bir madde başlığında toplayarak onlarla hesaplaştıktan sonra İslam sanatları, Kur'an ve İslam felsefesi ışığında bir görüş geliştirmeye çalışıyor. Leaman'ın on bir maddede topladığı görüşlere burada kısaca yer vermek, İslam estetiği üzerine görüşlerin muhtasar bir özetini vereceği ve derli toplu bir şekilde literatürden haberdar olmayı sağlayacağı için faydalı görüyoruz.

Leaman'a göre en çok yinelenen hataların ilki İslam sanatını tanımlamada başvuru olan özcülüktür. İslam sanatına ilişkin eserlerin önce İslam'ın umdelerinden bahsetmeleri, bu sanatın özünün ancak İslam'ın özünün anlaşılabilmesiyle mümkün olduğunu düşünmelerindedir (Leaman, 2010: 19). Leaman'a göre öncelikle böyle bir özün var olup olmadığı tartışmalıdır. Varsa dahi bu özün İslam sanatına teşmil edilip edilemeyeceği bir problematiktir. Nasr'ın Kâbe ve küp formu üzerinden sabit ve muhkem bir öz fikrini eleştirerek, Kâbe'yi tarihsel ve sosyolojik önemi bakımından ele alır. Buna dayanarak özcü normatif iddialar yerine gözleme dayalı çıkarımlarda bulunmayı önerir (2010: 23).

Leaman'a göre İslam estetiğine ilişkin hatalı yaklaşımların ikincisi ise, oryantalistlerin kolayca düştüğü genelleştirme yanılgısından kurtulma adına, genelleştirmelerden olabildiğince kaçınarak tek tek eserler üzerine incelemeler yapmaktır (Leaman, 2010: 23-24). Bu yaklaşımın en büyük temsilcisi ise İran minyatürü üzerine incelemeleriyle maruf Oleg Grabar'dır. Grabar, İslam sanatını incelerken, onu icra ve inşa eden Müslüman sanatçıların, üzerinde ittifak ettikleri birtakım fikirler olabileceğini, ancak bu fikirlerin tüm sanatçılar tarafından kabul görüp görmediğini asla bilemeyeceğimizi iddia ederek İslam sanatına ilişkin genel yargılar vermekten itinayla kaçınır (Leaman, 2010: 24). Fakat bu nevi bir titizlik "İslam estetiği" diye bir kavramdan bahsetmeyi imkânsız hâle getireceğinden bu tavır daha üretken yaklaşımlar lehine terk edilmelidir.

İslam estetiğine ilişkin Burkhardt, Nasr, Massignon ve Bakhtiar gibi esaslı düşünürlerin eğilimi, onun aslen tasavvufî olduğu yönündedir. Leaman, bu yaklaşıma karşı çıkararak sanatkârın önce hakikatin ne'liği bakımından kemale erdikten sonra ona mutabık eserler ürettiğini iddia etmenin temelsiz ve mesnetsiz olduğunu belirtir. Bu tarz sanatkârların olabileceğini teslim eder, fakat tüm sanatın bu ilişkiye indirgenmesini hatalı bulur (Leaman, 2010: 26-28).

İslam estetiğine ilişkin bir diğer yaklaşım, sanatı tamamen bir sembolizm olarak görme eğilimidir. Leaman, harf, sayı, renk ve şekil sembolizmi üzerinden yapılan okumaların gerekçelendirilmemiş olduğunu söyler. Ayrıca aynı eserin sembolik anlamına dair birbiriyle çelişen iddialar ortaya atılmaktadır. Aynı sembol birbiriyle zıt anlamlarla kullanılabilir. Bu şekilde, sembolik anlamlar sonsuza değin uzatılabilir. Ayrıca, bu bakış açısıyla her yerde semboller görülmeye başlanır. Bu ise, Pisagorcu simgeciliği benimseyen İhvân-ı Safâ'dan kalma bir miras gibi görünmektedir (Leaman, 2010: 29-31). Bu durumda tek bir anlam olmadığı açıktır. Devamla söyleyecek olursak, bu eserlerde bir sembolizm olsa dahi, onlardan estetik haz almak için bu sembollerin anlamlarını bilmek gerekmez (Leaman, 2010: 31-33). Örneğin Edward Madden, İslam sanatlarının karakteristik özelliklerini araştırdığı makalesinde, yinelenen ve sonsuza uzanan şablonlar ile geometrik desenlerin Allah'ın mutlak anlamda sonsuzluğunu ve aşkınlığını temsil ettiği fikrini abartılı bularak bunun yalnız Mutezilî ilahiyatına ait olduğunu, farklı akımlar, modalar ve zamanlar için geçerli olamayacağını savunur (Madden, 1975: 427).

İslam sanatına dair yaklaşımlardan bir diğeri ise, onun aslında dinî olduğu iddiasıdır. Hz. İbn-i Abbas'tan rivayet edilen tasvir yasağı hadisleri üzerinden İslam sanatının da bu meyanda geliştiği iddiası gelenekteki tasvirlerce kendiliğinden reddedilir. Maddenin geçiciliği ile insanın ancak Allah'ın bildirdiklerini bilebileceği gibi İslam'ın temel umdelerinin bu sanatı dinî hâle getirdiği fikrine itiraz ederek eğer insan sanatsal tasarımda dinî bir anlam bulmaya şartlanmışsa o anlamı her halükarda bulacaktır, der (Leaman, 2010: 33-36). Fakat aslında tasvir yasağı meselesi, oryantalist yazarların anlamakta epey zorlandığı konulardan biridir. Tasvir yalnız İslam'da değil, Yahudilikte ve Hristiyanlıkta da yasaklanmıştır.

İslam sanatına yaklaşımlardaki altıncı tavır ise, İslam resim sanatının, diğer resim formlarından çok farklı olduğu iddiasıdır. Fakat Leaman'a göre bu da literatürde sıkça tekrarlanan yanlışlardandır, zira böylesi bir tanımlama bu medeniyet dairesi içerisinde oluşturulmuş, gerek şekli açıdan gerçeğe yakın gerekse muhteva olarak İslam'ın yasakladığı unsurları (şarap kadehlerinin bulunduğu iştret meclisleri, ırmakta yıkanan üryan kadınlar, İslam peygamberinin yahut Hz. Ali'nin ikonografik tasvirleri, vs.) barındıran pek çok örneği göz ardı etmektedir (Arınç, 2006: 137). Bununla ilişkili olarak İslam sanatını “öteki” olarak gören oryantalist tavır da doğuya seyahat eden sanatçıların egzotik doğu resim ve gravürlerinde görülebildiği gibi, akademisyenlerde de onu bir “öteki” olarak görüp bir değerden düşürme şeklinde zuhur eder (Leaman, 2010: 43).

Bir diğer oryantalist bakış açısına göre İslam sanatı gelişmemiş, sanatçılar kendi özgün yaklaşımlarını geliştirememiş, geleneğin içinde kapana sıkışmış, uzun tekrarlar ve taklitler sanatına dönüşmüştür (Leaman, 2010: 47-48). Görsel sanatları batıyla mukayese ederek perspektifsiz, tek boyutlu ve amatörce bulan bu yaklaşım, gelenek- yaratıcılık arasında bir dikotomi kurarak sanatçının kişisel dehasının yok sayıldığını, geleneğin içinde kalmak zorunda olduğu için sanatların gelişmediğini, rüştünü ispat etmediğini söyler. Özetle, sanatçı-gelenek ilişkisinin bu tarz okumasının yalnızca muhtelif okumalardan biri olduğunu, sanatçı ile gelenek ilişkisinin ve sanat zevkinin yalnız batı ile mukayesesinin ve batılı değerlerin doğu sanatına icbar edilmesinin indirgemeci bir yaklaşım olduğunu söyler (Leaman, 2010: 50-54).

İslam sanatlarına ilişkin bir diğer yaklaşım olarak ise, bu sanatta boşluk korkusu olduğu fikrini gösterir (Leaman, 2010: 67). Ettinghausen, İslam sanatındaki boşluk korkusunun üç faktörden ileri geldiğini savunur: (i) Şehirlerdeki hayat kalabalıktı ve bu, tabii ve medeniyete uygun olarak görüldü. (ii) Çölün ve kırsal çevrenin boşluğu kaçınılması gereken bir şeydi ve sanatkarın eserinde boşluğu kullanması, parlak fikirlerden yoksun bulunduğu yahut yeteneksiz olduğu şeklinde algılanabilirdi. (iii) Mübalağa etme şeklinde kendini ifade eden İslamî/Arabî eğilim, estetik açıdan en iyi alacalı bulacalı (busy) tasarımlarda ortaya konulmuştur (aktaran Leaman, 2010: 67-69). Leaman ise Ettinghausen'in argümanlarını

yetersiz bulur ve açıklama gücünden yoksun olduğunu söyler. Leaman boşluk korkusu olarak tesmiye edilen bu yaklaşımın da genele teşmil edilemeyeceğini, tam tersine sade ve minimalist eserlerin de İslam sanatında kendine has bir yeri olduğunu ifade eder.

Oliver Leaman'dan hareketle, İslam sanatının doğasına ilişkin genel yaklaşım, argüman ve açıklama modellerini ifade etmeye çalıştık. Görülüyor ki, bu yaklaşımlar meseleye tek cepheden yaklaşan, tek bir fenomeni açıklamaya çalışan, bütüncül bir açıklama getirmekten uzak argümantasyonlardır. Bu argümanların doğruluk ve yanlışlığını Gelenekselci Ekol bağlamında tartışmayı daha sonra yapacağız. Ancak ifade etmek gerekir ki, Gelenekselci Ekol bu argümanların bir kısmına sahip çıkacak, bir kısmını ise başka bir açıklama modeli ile ifade edecektir. Gelenekselci Ekolün önemi tam da burada yatar. Bütüncül yaklaşımı ile İslam sanatının boşluk korkusuna sahip, tasavvufî, dinî ve sembolik olduğu iddialarını, yaratıcılık-gelenek ilişkilerini ve sanatçının yaratıcılığı meselesini farklı bir perspektifle ele alarak, sanatın yüksek hakikatlerin bir temsili, sanatçının büyük yaratıcının esma ve sıfatlarıyla donanmış bir birey (kâmil insan) olarak bunun bir aracısı olduğu fikrini savunacaktır. Böyle bir yaklaşımdan türeyen sanat da, ele aldığı metafizik âlemin doğasını temsil edebilmek adına sembolik olacaktır, bu sembollerin anlamlarının değişmesi ise insanın manevi hallerine göre nisbîdir. Yani hakikat bir ver tek olmasına rağmen, bilme eyleminde bulunan özne insan olduğundan, bilme eylemi, bilen kişinin hazır bulunuş ve bilme kapasitesiyle alakalıdır. Sembollerin çift kutupluluğu ve zıtlığı da bu şekilde anlaşılabilir.

Gelenekselci ekolün sanat anlayışına geçmeden önce, sanat felsefesi tartışmalarını çokça meşgul edegelen mimesis, yansıtma ve temsil kavramları bağlamında mimesis anlayışının tarihçesine bakılarak bunun doğu ve batıdaki izdüşümleri incelenecek, kavramsal alet ve edevatın yerinde kullanılabilmesi için temsil, mimesis, representation, sembol, remiz, mecaz, istiare, alegori gibi kavramların tanımları yapılacaktır.

1.3 Sanatta Mimesis' in Kısa Tarihçesi

Sanat felsefesinin en kadim teorisi, Eflatun'un *mimesis* kuramıdır. Ardından Aristoteles'in de dâhil olmasıyla mimesis kuramı, genel Aristocu profanlaştırma eğiliminden nasibini almış, teori kırılmalarla bugüne kadar gelmiştir. Ancak, hermeneutik uzaklık nedeniyle mimesis kavramı da pek çok yoruma ve farklı okumaya tâbi olmuştur. Bu okumalar bu terimin yansıtma, taklit etme, öykünme, gölgesini düşürme, temsil etme gibi farklı tercümeleri ile sonuçlanmıştır. Her bir tercüme yalnız kelime seçimindeki basit ayrımları göstermekten ziyade, *mimesis*'in ne olduğuna ilişkin farklı yorumlar ve okumalara işaret eder. Aynı zamanda *mimesis*'in bu farklı okumaları, epistemoloji, ontoloji ve metafiziğe ilişkin birbiriyle tenakuz içinde olan felsefi sistemler doğurmaktadır. Buradaki niyetimiz Eflatun'un en doğru okumasını yapmak değil, önce genel hatlarıyla Eflatun ve Aristoteles üzerinden *mimesis* tartışmalarına göz atmak, bu bağlamda farklı tercümelerin işaret ettiği farklı sanat anlayışlarını ortaya koyup, *mimesis*'in İslam sanatlarında nasıl algılandığını, nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ifade etmektir.

1.3.1. Mimesis

İsmail Tunalı'nın ifadesiyle, mimesis, çoğu zaman basit bir taklit-yansıtma olarak anlaşılır. Kelimenin etimolojisine bakıldığında, ilk önce “mimos” olarak kullanıldığı ve dans eden aktör için, onun eyleminin göz boyayıcı doğası için söylendiği görülür. “Önceleri dans edenin, beden hareketleriyle psişik olguları dile getirdiğini (mimeisthai)” bildirmek üzere kullanılan bu kavram, daha sonra sanatın tümünü kapsayacak şekilde Eflatun'un Devlet'inde karşımıza çıkar. J. B. Hofmann, kelimenin kökenini Hintçe “maia” ile ilişkilendirir ve “mai, mi” köklerinden türemiş olabileceği üzerinde durur. “Mai” kökü “aldatma, yanıltma, sanılık” anlamlarını ifade etmek için kullanılır. “Maia” de yanıltıcı görünüş anlamına gelir. Mimesis veya mimesthai kavramlarına sanı, aldatma anlamlarının yüklenmesi ancak Eflatun'un Devlet'i ile olur (Tunalı, 1993: 73).

1.3.2. Eflatun ve Aristoteles'e göre Mimesis

Sanatın bir mimesis olduğunu söyleyen Eflatun, göreceli ve değişen bilgiyle iktifa eden Sofistlerin aksine, kesin bilgiye susamış bir filozoftu. Değişmeyen, insandan bağımsız, mükemmel bir gerçekliğin varlığı felsefesinin odak noktasını oluşturuyordu. Böylece, durmadan değişen duyu dünyasına karşılık, ancak düşünce ile kavranabilen değişmez bir idealar (formlar) dünyasının peşine düştü. Bilindiği gibi Eflatun'un felsefesinde asıl gerçeklik duyularla değil de zihinle kavranabilen idealar (formlar) dünyasıdır. Bizim gördüğümüz, beş duyumuzla algıladığımız şu maddesel dünya ağaçları, denizleri, insanları, hayvanları, evleriyle ancak bir kopyadan ibarettir. Bunlardan her birinin bir ideası vardır ki asıl gerçek olan odur. Durmadan değişen, daima oluş hâlinde bulunan duyu dünyası hakkında sağlam ve kesin bir bilgiden söz edemeyiz.

İdealardan ayrı olarak madde dünyasının bizatihi kendisi bir mimesis, bir taklit, bir yansımadır. Madde dünyasında Tanrı tarafından yaratılmışlar ve insan tarafından yaratılmışlar olduğu gibi sudaki ve parlak yüzeylerdeki yansımalar nev'inden gerçeklik derecesi kopyadan da aşağı olan bir varlık alanı vardır. Eflatun buna "eidola" (görüntü, imge) adını verir. Eflatun'un ideaların bilgisine ulaşma hedefini göz önünde bulundurduğumuzda, ideaların yansımalarının yansımaları olan bu görüntüler, kişiyi gerekli olan bilgiye götüremeyecektir (Bozkurt, 2000: 89-92). Buna paralel olarak Eflatun'a göre sanat da oluş ve bozulmuş dünyasının bir kopyası olduğundan sanatçılar hakiki özler yerine görünüşlerle uğraşırlar, yani kopyanın kopyasını yaparak kişiyi hakikatten iki derece uzaklaştırırlar (Eflatun, 596e 597a). Bu yüzden Eflatun hakikatin aranacağı ve ona göre yaşanacağı ideal devletinden, kendileri birer yansıma olan maddenin taklidiyle iştigal eden şairleri ve ressamı kibarca kapı dışarı etmiştir.

Mimesis kavramının bizatihi kendisi, ister taklit ister yansıma ister öykünme yahut kopya olarak tercüme edilsin, asıl olandan farklı olduğu, kendisinin varlığına kaynaklık eden bir başka şey olduğu fikrini içinde taşır. Ayrıca taklit edilen, yansıyan, öykünülen, kopyası çıkarılan şey her ne ise, taklidinden, yansımısından, kopyasından farklı ve ondan daha

çoktur. Bu bakımdan Eflatun'un, epistemik bağlamda bilgi taşıyıcı olarak sanatı faydalı bulmaması anlaşılır görünüyor.

Fakat burada asıl üzerinde durulması gereken mesele, sanat eğer bir taklit yahut bir yansıma ise, neyin taklidi ya da yansıması olduğu sorusudur. İngilizce tercümesi olarak sıklıkla kullanılan "representation" temsil etme, işaret etme, simgeleme gibi anlamlara gelir. Bu kavramın tarihsel seyrinde alacağı farklı anlamlar, sanatın neyi temsil edeceği ve nasıl temsil edeceğine dair farklı görüşlere yol açmıştır. Yansıtma kuramının tarihsel seyri içinde mimesis'e konu olanın duyular dünyası, öz ya da ideal olan olduğu gibi fikirler ortaya atılmıştır. Birinci anlamıyla Eflatun'un reddettiği maddi dünyanın temsili fikrini, şu alıntı sarıh bir şekilde ifade etmektedir: "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyalarını, bitkileri bütün canlı varlıkları. Evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların" (Eflatun, 596 d-e). Realist hatta foto-gerçekçi resmin olan'ın, duyular dünyasının yani dış gerçekliğin bir taklidi, bir kopyalama deneyimi olduğunu anlayabiliyoruz. Ancak, sanatı bugün orta ölçekli bir fotoğraf makinasının yapabileceği bir işleve sıkıştırmak akli ve makul görünmüyor. Aristoteles ise, doğrudan duyulur dünyanın yansıtılmadığını, her zaman duyularla algılanandan farklı olarak ondan aşağı derekede –komedi gibi- ya da yukarı derekede –tragedya gibi- şeylerin sanata mevzu bahis olduğunu söyler. Bu da genel olarak sanatın birebir kopya etmek yerine şeylerin doğasıyla ilgilendiği fikrine çıkar. Üçüncü olarak, sanatın ideal olanı temsil etmesi, romantizm dönemi sanat anlayışında kendine karşılık bulur. Dördüncü ve bizim için önemli olan ise, farklı gelenek ve ekollerce farklı isimlendirmelerle ve nüanslarla anılsa da, sanatın duyulur âlemin üstündeki formlar âlemini, fenomenin arkasındaki numeni, arketipleri, a'yan-ı sabiteleri temsil ettiği fikridir. Peki, ideal olan, yani dünyadaki eksikli gedikli var oluşun ilkesi ve mükemmel versiyonu olan idea, ya da Eflatun'un ifadesiyle "eidos" nasıl temsil edilebilir?

Yine Eflatun'un mimesis'ine dönecek olursak, Eflatun üç türlü mimesis'ten söz eder:

- i. Pay alma, katılma (methexis) (participation)
- ii. Aynı gibi, özdeş olma (homoiosis) (likeness)
- iii. Benzeme (paraplesia) (resemblance)

Bu bağlamda, tüm yaratılmışlar da, kendi ezeli ve ebedi arketiplerinin, formlarının taklitleridirler (Bozkurt, 2000: 93). Filozofun hakikatin, yani arketiplerin bilgisinin peşinde olduğunu göz önünde bulundurarak, sanatın bilgiyle ilişkisini soruşturalım. Eflatun'un bilgi kuramında dört türlü eylemden söz edilir: Akıl (nous) ideaları, en yüksek kategoride iyi, güzel ve doğru ideaları bilir. Çıkarımsal, gidimli akıl ise matematik formlarını kavrar. Bu ilk iki eylem bize hedeflenen Episteme'yi verir. Sanı olarak tercüme edilen Doxa, nesnelere değişen bilgisine sahiptir. İmgelem ise hayal gücü yetisidir ve nesnelere insandaki bireysel karşılığı olan imgeleri, yansımaları bilir (Bozkurt, 2000: 93). Şurası açık ki, Eflatun doxa ve imgelemden gelen bilgiyi hakikat olarak saymadığından, bu bilgiyi ihtiva eden sanatı da dışlayacaktır. *Devlet*'in ilgili pasajlarında, şehirden kovduğu şairlerin, bu spekülative bilgiyi haiz olan kimseler olduğu görülür.

Bu noktada, "İon" diyalogu, Eflatun'un spekülative, değişime açık bilginin şiirini söyleyen şair ile sanatın insanı aşan doğası hakkındaki görüşlerini görmek için faydalı olacaktır.

Büyük destan şairleri, büyük lirik şairler, o güzel şiirleri, sanatla değil Tanrı ilhamı ile Tanrı cazibesi ile yazmışlardır. Şair ilham duymadan, kendisinden geçmeden, akli başında iken hiçbir şey yaratamaz. Tanrı vergisi olmayınca kimse şiir söyleyemez. Şairler de bilicilere benzerler. Akılları başlarında değildir. Söyledikleri kendi sözleri değil, Tanrı'nın sözüdür. Şair, Tanrı'ya tercüman olmaktadır (Eflatun, 535e).

Burada bahsedilen şairlerin şahı olan Homeros, diğer şairler gibi taklidin taklidini yapmamakta, doğrudan Tanrı'nın tercümanı olmaktadır. Tanrı'nın bilgisinin de kategorik olarak Episteme'ye tahakkuk edeceği aşikârdır. Öyleyse Eflatun'un topyekûn sanatı dışlamadığı, Hakikatten, iyi, güzel ve doğrunun formunun bilgisinden ayrı olarak spekülative bilgi veren sanatı dışladığı sonucu çıkarılacaktır.³ Bu meyanda, güzel formu, sanat ile temsil edilecektir. Eflatun'un güzel anlayışının da düzen, ahenk, uyum, simetri gibi kavramlarla ilişkisi düşünüldüğünde, bunun geometri ve matematik ile ilişkisi ortaya çıkar. Episteme'yi

³ Collingwood, *The Principles of Art* kitabının "Art and Representation" kısmında, Batı geleneğinde "şairleri devletten kovma" fikrinin Eflatun'un sanat anlayışının tam bir resmi olmadığını iddia ederek ayrıntılı bir şekilde Eflatun'u savunmaya girişir. Collingwood, *Devlet*'in 392-398a-595a-607a'sını referans göstererek Eflatun'un yüksek ve yapıcı sanata hiçbir zaman karşı çıkmadığını ileri sürer (Ülger, 2013: 22).

hedefleyen gidimli, çıkarımsal akıl da güzel ideasını sanat vasıtasıyla; soyutlanmış, geometrinin diline dönüştürülmüş sanat aracılığıyla elde edecektir (Ülger, 2013: 24-25)⁴. Nedensel bir çıkarım değil de bir benzerlik olarak düşünüldüğünde, İslam estetiğindeki girift geometrik desenlerin, ahenkle iç içe geçmiş simetrik ve karmaşık panoların büyüleyici güzelliği ile henüz yeni kanıtlanmış bir teoremin zarifliği karşısında büyülenen matematikçinin, aynı güzelliğe iştirak ettikleri Gelenekselci Ekolün de sıklıkla üzerinde durduğu bir noktadır.

Özetlemek gerekirse, yukarıda belirttiğimiz gibi, Eflatun, ardından gelecek olan Plotinus'la birlikte, sanatın nihai olarak fikirler âlemini yansıtan görünür ya da görünmez paradigmaların taklidi ve temsili olduğunu söylüyordu. Geleneksel tavır da sanatın paradigmanın mimesisi, yani görünmez modeli, timsali ve temsili olduğu fikrine yaslanmaktadır. Ancak, güzel ve mükemmel bir sanat eseri ortaya koyabilmek için sanatçının görünmez olana bakması gerekmektedir. Eflatun'un da dediği gibi,

“Yaratıcının eserleri, o her ne vakit değiştirilemez olana bakıp eserinin biçimi ve tabiatını değiştirilemez bir kalıbın akabinde değiştirirse, zorunlu olarak güzel ve mükemmel olmak durumundadır; ancak sadece yaratılmış düzene bakıp yaratılmış bir kalıp kullandığında güzel ve mükemmel olmayacaktır.” (Timaeus, 28A-B)

Aristoteles ise sanatı bir tür tekhne, bir zanaat olarak görür. Sanat mimesis ile başlar, katharsis ile sona erer. Aristoteles sanat için Eflatun'un mimesis tabirini aynen kullansa da, mimesisin ne olduğunu bize açıkça bildirmez (Rose, 1993:338). Üzerinde durulması gereken husus Aristoteles'in sanatı Eflatun'da olduğu gibi doğrudan taklit ya da yansıtma olarak görüp görmediğidir. Hocası Eflatun'un faydasız hatta ileri gidilirse zararlı dahi olabilecek bir eğlendirme aracı olarak görüp eleştirdiği sanatı, insanlara özgü öğrenme araçları olarak gören Aristoteles, Eflatun'un eleştirilerine katılmaz (Bozkurt, 2000:104). Sanatın işlevi bakımından Eflatun'dan net bir şekilde ayrılan Aristoteles'in mimesis kavramını da doğrudan taklit anlamında kullanmadığını iddia etmek de aynı ölçüde mümkündür.

⁴ Ülger, Emir (2013), “Platon'un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi”, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, C. 16, (Güz) s. 15-28. makalesi Eflatun'un sanat anlayışının doğru bir portresini vermesi bakımından başvurulması gereken kaynaklardan biridir.

Aristoteles, Eflatun'dan farklı olarak taklit ile bilgi arasında doğrudan bir bağ olduğunu düşünür. Bu bağı “insan, öteki canlılardan da bu bakımdan ayrılır. Çünkü insan taklit etmeye en yakın canlıdır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla edinir.” şeklinde ifade eder (Aristoteles, 2005:1448b.15). Bu bilgiyi arama yönelimi hem sanatçının yaratıcı yeteneği hem de sanat yapıtlarından hoşlanmanın ardında da bilme ve anlama merakı olması şeklinde değerlendirilebilir (Yetişken, 2012: 30). Buradan hareketle denilebilir ki; bir sanat yapıtından hoşlanma, yüzeysel bir hoşlanma değildir ve arkasında bilgi merakı nedeniyle diğer hazlardan ayrılmaktadır. Aristoteles'e göre sanat, özelinde müzik, dinlendirme, eğlendirme, rahatlatma gibi hazlar sağlasa da; insan üzerindeki etkisi bakımından bu sıradan hazların ötesinde bir hazza ulaştırmaktadır. Sanata üstünlüğünü veren insanda çeşitli zihin durumları yaratması ve doğru olan yönünde bir yatkınlık meydana getirmesidir (Yetişken, 2012: 30). Bu görüş Aristoteles'in sanat anlayışının Eflatun'dan tam olarak ayrıldığı yerdir. Sanat insan için zararlı olmak bir yana, katharsisle sona erer.

Katharsisin kelime anlamı arınma, temizlenme, saflaşmadır. Katharsis, Aristoteles ile beraber bir sanat felsefesi terimi haline gelmiştir. Bu terimin sanat felsefesi içerisinde kullanımı da günlük kullanımından çok farklı değildir. Sanatta da katharsis zihinsel arınmaya işaret etmekte ve sanatsal yaratmanın ön koşulu olarak görülmektedir. Eflatun'da sanat sadece mimesis olarak görülürken, Aristoteles de mimesis ve katharsis bir aradadır. Katharsis hem bir sanat yapıtı oluşturmanın ön şartıdır hem de sanatın insan üzerindeki etkisinin sonucudur. Eflatun katharsisi sanat için değil bilgiye ulaşmada zihinsel bir yol olarak kullanılmaktadır. Eflatun ve Aristoteles'in katharsise koydukları amaç bilgi olsa da Aristoteles de bunun yöntemi duyguları harekete geçirmesidir. Aristoteles'de hem mimesin hem de katharsisin amacı yeniden yaratma yani poiesis'tir (Can, 2006:66).

Eflatun'a göre duyularımızla kavradığımız dünyanın hiçbir gerçekliği yoktur ve sanat da bize sadece ideaların ikinci elden taklitlerini vermektedir. Bu anlayış, Aristoteles ve Eflatun'un sanat anlayışlarının ayrıldığı bir diğer yerdir. Aristoteles'e göre idealar maddenin özünü oluşturuyorlarsa ondan ayrı düşünülemezler. İdealar, form olarak maddenin içerisinde. Bir güzellik ideasından bahsetmek için güzelliğin bulunması bir ön koşulsuz, bir nesne ideasından bahsetmek için de nesnenin bulunması gereklidir. Aristoteles bu sebeple sanat felsefesini kurarken Eflatun gibi aşkın bir güzellik ideasından hareket etmez,

nesnelere ve sanat yapıtlarının kendilerinden hareket eder. Bu da onu Eflatun'daki gibi ikinci elden bir taklide değil de, sanatın doğrudan nesnelere taklidi olduğu sonucuna ulaştırır. Aristoteles'e göre bir nesneyi maddesellikten uzaklaştırmak, onun şekliyle ruhsal güçleri açığa çıkarmaktır. Bu da katharsis ile mümkündür. Dolayısıyla sanat Eflatun'da olduğu gibi toplumlar için zararlı bir rol değil aksine, gençlerin duyu ve düşüncelerini düzenleyerek hayata hazırlayan bir rol üstlenir.

1.3.3. İslam Sanatında Mimesis

İslam sanatının mimesis'i nasıl alımladığını araştırdığımızda karşımıza Eflatun'un görünür değil de görünmez olanın peşine düşme fikrini benimsediklerini görürüz. Yeniden ideaların temsili bahsine dönmek pahasına da olsa, ideal olan, Tanrı ya da metafizik âlem olarak yorumlandığında karşımıza koca bir simgecilik geleneği çıkar. Simgecilik geleneğine göre, evrenin sıra düzeninde her bir dünya kendi üstündeki dünyanın bir yansımasıdır, hâliyle, kendinden daha üstün, daha yüksek daha gerçek, daha ideal bir oluş seviyesinin bozulmaya uğramış bir versiyonudur (Chittick, 2012: 246-247). Böyle bir sıra düzenine sahip evren ve metafizik anlayışına göre, madde dünyasındaki her bir simge için, merdivenin basamakları gibi, her biri bir değerinin üzerinde bir temsiller dizisi vardır. En üst seviyede ise arketipler bulunur (Lings, 2003: 22). Arketip, birebir çeviride "ana örnek", "ilk model" anlamlarına gelen, Eflatuncu anlamda evrensel ve genel modellerdir. Jungcu anlamda ise, insan ırkının ortak mirası olan kişiliğin antik kalıpları olarak kullanılır (Moran, 2001:219). Fakat Jung'un arketipleriyle Gelenekselci Ekolün de kabul ettiği Eflatuncu anlamda arketipleri tefrik etmek mecburidir. Zira Jung bunu insanlığın uzun hikayesi boyunca kültürel kodlarla bir nevi konsensüs biçiminde var olageldiklerini söylerken, Gelenekselci Ekol, arketiplerin İlahî olandan sadır olduğunu ve köken itibariyle insanî değil, İlahî olduklarını ileri sürer.

İslam sanatında sanatın bir temsil olduğu düşüncesine göre, sanat dış varlıkların ya da bireyin şahsi duyu ve düşüncelerinin temsili değil, a'yan-ı sabite olarak isimlendirilen arketiplerin temsildir. Arketipler, İslam metafiziği terminolojisinde a'yan-ı sabiteler olarak arz-ı endam eder. Seyyid Şerif Cürçani'nin tanımlamasıyla a'yan-ı sabite:

Mümkün varlıkların, Hak Teâlâ'nın ilmindeki hakikatlerinden ibarettir. İlim mertebesinde ise ilahi isimlerin suretlerinin hakikatlerinden ibarettir. O suretler, zaman açısından değil, zat açısından Hak'tan sonradır. Binaenaleyh ayan-ı sabite ezeli ve ebedidir. Buradaki sonralık zat açısından sonralıktan başka bir şey değildir.” (Cürcani, 2014: 47)

Bu bakımdan, a'yan-ı sabitenin ilâhî isimlerin suretleri ve dış âlemdeki varlıkların hakikatleri olmak üzere iki yönü vardır. Dış âlemdeki varlıklar, bu a'yan-ı sabitelerden neşet etmek bakımından, onların tecellileri, temsilleridir. İslam sanatlarında ise temsil edilen dış âlemdeki varlıkların kopyaları değil, onların sabiteleridir. Bu bakımdan İslam sanatı dış âlemdeki varlıkları temsil eden, kelimenin modern anlamıyla gerçekçi, insanın kendi şahsi duygu ve duygulanımlarının temsili olan bir sembolist dil oluşturmamıştır. Aksine, İslam sanatındaki sembolizm, epistemik olarak a'yan-ı sabitelerin, metafizik olarak Hak Teâlâ'nın isimlerinin temsidir (Guénon, 2012: 103).

İslam sanatı, a'yan-ı sabitelerin temsili olarak okunduğunda, Batı sembolizminden iki bakımdan keskin olarak ayrılır. Birincisi, ayan-ı sabite ile onun sanattaki temsili arasındaki ontolojik ve epistemik ayrım korunur. Misal, temsil ettiğinin yerine geçmez. Sembol ile sembolize edilen arasındaki ontolojik ayrım, bilhassa figüratif temsilden uzak durularak, korunduğu için, İslam'da insanbiçimcilik ya da putperestliğe varan bir ikonacılık oluşmamıştır (Grabar, 1973: 91-93, 210). Sembol kelimesinin kökeni esasında bize bu imayı sunmaktadır. Kelimenin etimolojik kökenine bakıldığında Yunanca “symbolon” (σύμβολον) bağlamak anlamına gelmektedir. Semboller iki varlık, nesne veya kavram arasında bir anlam ilişkisi kurarak onları birbirine bağlar. Bir diğer düzeyde ise, aşağıda olanı daha yukarıda olana bağlayan ara biçimler, kesişme kümeleridir. Bu bağlamda, ikinci olarak Batı sembolizmi, geleneksel dünyadan modern zamanlara geçişte, evrenler hiyerarşisini kaybettiği için, sembolü bir üst âlemin temsili olarak değil, zihnin bir soyutlaması olarak, ancak insanlığın ortak noosferine atıf yapar hâlde anlamaya başlamıştır.

Bu tavır Müslüman sanatçının mimesis anlayışına da yansır. Bütün varlık Allah'ın boyasıyla boyanmıştır: “Allah'tan daha güzel kim boyayabilir?” (el-Bakara, 2/138) ayet-i kerimesi

mucibince, maddi âlem dâhil olmak üzere tüm varlık alanları Allah tarafından yaratılmıştır. Kul olan Müslüman ise onların suretlerinin değil, siretlerinin peşindedir. Bu siretlere de taklitle ulaşmak ontolojik fark bakımından imkânsızdır. Ancak soyutlama bir kapı aralayabilir, maddi varlık ile onun a'yan-ı sabitesi arasındaki uzaklığı azaltarak maddeyi bu özlere yaklaştırır. Soyutlamanın ilk aşaması olan stilizasyon (üslûplaştırma) nesneyi sadeleştirip temel çizgilerini yakalamaktır. Bu yaklaşım Müslüman sanatkârı ister istemez şematizme götürür. Şematizmin yarattığı monotonluktan çeşitleme (tenevvü) yoluyla kurtulmaya çalışılmıştır; gerçek bir sanatkâr yaptığını asla tekrarlamaz (Ayvazoğlu, 2000:146).

Bu anlayış, Müslümanların Antik Yunan'ın mimesis anlayışına mesafeli duruşunu da, Aristoteles'in *Poetika*'sına ve antik sanatlara niçin fazla ilgi duymadığını da açıklamaktadır.

Cansız şekilleri tespit etmekle bir yere varamayacağını düşünen sanatkâr, Allah'ı taklit ederek şirke düşmekten de korkuyordu. Tasvir yasağı estetiğin diline aktarılırsa çok eski bir kavram olmakla beraber önemini bugün de koruyan “mimesis” kavramı elde edilir. İslâm dünyasında Aristoteles'in bütün eserleriyle asırlarca haşır neşir olunmasına rağmen mimesis teorisi önemsenmemiş, “Taklit insan tabiatı için esastır” önermesi, Müslüman aydınlar tarafından “iyi örneklerle uymak” şeklinde düzeltilerek bir nasihat hâlini almıştır. İslâm'ın temel görüşlerinden kaynaklanan ahlâkî endişelerle Yunan ve Roma sanatlarına pek ilgi göstermeyen Müslümanlar, bunun için *Poetika*'yı okudukları hâlde Aristoteles'in estetiğinden ziyade Eflatun ve Plotinus'un güzellik ve sanat anlayışlarını kendilerine yakın bulmuşlardır. (Ayvazoğlu, 2000: 147)

Ayvazoğlu'nun İslam sanatına dair bu tespitleri, vakıyyla ve İslam doktrini ile uyuştugu için bütüncül bir açıklama olarak kabul edilebilir görünüyor. Aynı zamanda, İslam sanatının mimesis'e ve sembollere yaklaşımının da bir resmini sunuyor.

Ayvazoğlu'nun da işaret ettiği gibi, İslam sanatları ne Yunan geleneğindeki mimesis'i kullanmış ne de yaptıkları işi bu adla anmışlardır. İslam sanatında, mimesis kavramının yerini temsile bıraktığı görülür. Temsil (yaygın geleneksel anlamıyla analogi), geniş anlamda ele alındığında farklı varlıklar, farklı dünyalar ve farklı var oluş düzeyleri arasında bir şekilde benzerlik ilişkisi kurmaya dayanır. Örneğin duyu organlarımızla anladığımız nesne ve varlıklar ile akıl ve tefekkürle kavradıklarımız arasında bir tür ilişki kurulur. Temsil, bu iki farklı varlık düzeyinin birinden diğerine ima, işaret telkin ya da atıf gibi yollarla anlayışımızın genişletilmesini sağlar. Teşbih, istiare, kinaye gibi unsurlara dayalı anlatım ve mazmunlar nihai anlamda bu temsil ilkesi içinde çalışır (Koç, 2009: 24). Buna paralel olarak Martin Lings, sembolleri, sembolizmi ve onların kültür ve mimariye yansımalarını incelediği eserinde, "Kenz-i mahfi" kudsî hadisinden de hareketle, evren ve içindekilerin Allah tarafından, O'nun bilinir kılınması için yaratıldığını söyler. İnsanî seviyeye inildiğinde ise, O'nu bilinir kılmanın aracı onu yansıtmak ya da gölgesini düşürmektir. Simgeler ise daha yüksek bir gerçekliğin yansıması yahut gölgesi olduklarından, Allah'ı övmenin ve bilinir kılmanın aracı imgeler, semboller, temsiller kullanmaktır (Lings, 2003: 9).

Koç'un ifadesiyle, İslam sanatı ve estetiği nihai anlamda fizik ötesi ile ilgili olduğundan, sembolizm duyu algısını aşan hakikatin hissettirilmesi konusunda önemli bir dolaylı anlatım aracı olmuştur. Bu bağlamda temsil, istiare ya da mazmunlar anlayışımızı yukarı doğru fırlatan rampaları andırır (Koç, 2009: 24). Bu aşamada ismi geçen kavramları tanımlamak yerinde olacaktır.

1.4. Kavramsal Alet-Edevat

Sembol: En geniş anlamıyla, bir doktrinin tüm lafzî ya da şekilli ifadeleri için kullanılabilir. Nitekim bizzat kelimeler de fikirleri ve kavramları imgelerler. Sembolün amacı, fikirlerin, kavramları ve varlıkların olabildiğince algılanabilir ve aslına benzer bir temsil sunmaktır. Ancak semboller, gündelik dilde kullanımlarının dışında, onu aşan, daha geniş bir ifade alanı sunarlar zira imalara ve çağrışımlara açıktırlar. Bu bakımdan semboller ve simgecilik ifadeyi

genişletmesi, yeni ve farklı ilişkiler kurma potansiyeli bakımından metafizik için mükemmel bir dil oluştururlar (Guénon, 2013: 103-104).

Teşbih: Benzetme. Aralarında ilgi bulunan iki şeyden zayıf olanı kuvvetli olana benzetme sanatıdır (Pala, 1989b: 437). Batılı kullanımıyla metaforlar, simge ve semboller birer teşbihtir.

İstiare: Ödünç alma, metafor. Bir kelimenin anlamını geçici olarak başka bir kelime hakkında kullanma sanatıdır. İstiarede herhangi bir varlığa benzerlik dolayısıyla asıl adın yerine, benzediği başka bir varlığın adı kullanılır. Bu bakımdan, benzetilen olmayan teşbihlerin genel adıdır (Pala, 1989a: 511). İstiareyi, teşbih ve mecazla olan ilişkisi bakımından ele alan Yekta Saraç da, *Klasik Edebiyat Bilgisi* adlı eserinde, “mecazlar” bölümünde lügavî mecaz (mecaz-ı mürsel ve istiare)’ı, “kelimelerin bir ilişki dolayısıyla lügat anlamlarından başka anlamları göstermesi” olarak tanımlar. Ardından istiare için “Lügat anlamı birinden bir şeyi ödünç isteyip almak olan istiare, bir kelimeye, aralarındaki benzerlik alakası dolayısıyla lügat / temel anlamının dışında yeni bir anlam vermektir” der. Dolayısıyla istiareyi, alakası teşbih / benzerlik olan ‘mecaz- ı lügavî’ olarak tanımlar ve istiaresinin aralarında anlam açısından ilişki bulunan – veya öyle kabul edilen – iki kelime veya cümlenin birini diğerinin yerine kullanmaktan oluşan bir dil hadisesi olduğunu belirtir (Saraç, 2006: 110,118- 119 aktaran; Demir, 2009: 67). Edebiyattaki kullanımının yanında felsefede istiare ve metaforların kullanımına baktığımızda ise, ifadelerin anlaşılmasının kolaylaştırılması için kullanıldığını görürüz (Saruhan, 2005: 10)⁵.

Telmih: Andırma. İnsanların çoğu tarafından bilinen ünlü bir olay, kıssa, fıkra, nükte, ilim konuları, atasözleri veya inanca işaret etme ve hatırlatma sanatıdır. Çağrışıma dayanan bu yöntemde hatırlanan şey uzun uzadıya anlatılmayıp kısa geçilir. Genellikle temsil ve örneklendirme amacıyla kullanılır. Uzun uzun anlatılmayan kısım, ima ile geçilir (Pala, 1989: 425)

⁵ Felsefede, özellikle de İslam felsefesinde metaforların nasıl ve ne amaçla kullanıldığını incelemesi bakımından Müfit Selim Saruhan’ın çalışması yol göstericidir. Saruhan, M. Selim (2005), *İslam Düşüncesinde “İsti’are” (Metafor)*, Ankara: Bizim Büro Basımevi.

Mazmun: Mana, anlam, kavram anlamlarında kullanılarak bazı özel kavram ve düşüncelerin ifadesinde kullanılan klişeleşmiş söz ve anlatımlara denir. Mazmunlar, kendilerinden başka bir şeyi ifade eden, onları temsil eden ve hatırlatan imgelerdir. Örneğin sevgilinin ağzını, dudağını ifade etmek için gül, gonca veya lal kavramları kullanılır (Pala, 1989b: 106). Artık gonca dendiğinde aslında ifade edilmek istenenin sevgilinin dudağı olduğu o kültürün içinde yaşayanlar tarafından bilinir. Ayrıca hatırlatmaya gerek yok ki, “sevgilinin dudağı” da daha üst bir hakikat küresinin aşağıdaki temsilidir. Görüldüğü üzere mazmunların önemli bir kısmı aslında açık istiaredir. Şahin Uçar’ın ifadesiyle:

Başlangıçta, “benzetilen şeyin (nesnelere) yerine konmuş olması bakımından” dilin bütün kelimeleri birer “istiare” idi: İptidaî zihniyette kelime ile nesne aynı şey sayılır.” -Fakat şimdi- “kelime yalnızca semboldür ve nesnelere delaleti, haritanın araziye delaleti kadardır. Bu bakımdan mazmûn kelimesinin fıkhıdaki borçluluk hâlleriyle ilgili olarak “bir şeyin yerine bir şeyi koyma” anlamına gelmesi de enteresandır: İstiare, dilde mevcut olan kelimeleri kullanarak (yeni ve farklı bir dilin kavramları için yeni kelimeler icat etmek yerine, daha pratik olan “benzetme” yoluyla) dilde mevcut olmayan yeni kavramlar icat etmek için yapılır; onun içindir ki benzetme yoluyla kelamın “içine gizlenen bu yeni anlam” sebebiyle, her istiare bir mazmun olabilmektedir.” (Uçar, 1995: 24- 25, aktaran Demir, 2009: 85-86)

Kavramsal alet-edevat başlığında ele aldığımız sembol, temsil, remiz, mazmun gibi kavramlar, bugün daha ziyade edebiyat gibi sözlü ve yazılı anlatımlarda kullanılmaktadır. Fakat divan şiirinin mazmunlarını geometrik süslemenin altıgen, yedigenleri, on iki köşeli yıldızları olarak görebiliriz. Diğer yandan, teşbihler ve telmihler, Hindu, Budist ve Çin sanatının tanrı ve melek temsilleri olarak görülebilir. Nitekim bu Uzak Doğu sanatlarında dini sanat konusunu genelde melekût âleminin ve metafizik âlemin temsiline adanmıştır. Bu âlem de doğası gereği dile gelmediği için, yapılan temsil ancak onun bir remzi, bir teşbihi olacaktır. Tüm bunlardan da anlaşıldığı gibi, ele alınan meselenin hassasiyetinden dolayı metafiziğe en uygun dil sembolik dildir; bunu ele alan sanat da sembolik olacaktır.

BÖLÜM II

GELENEKSELÇİ EKOLÜ ANLAMAYA GİRİŞ

1. Gelenek Krizi

Modernizm, Aydınlanma, Pozitivizm, Liberalizm ya da daha bilinir isimlendirmeyeyle Batı Medeniyetinin tüm dünyaya yayılmış hâkimiyetine karşı özelde İslam dünyasının genelde ise Doğunun itirazları ve karşı çıkışlarının tarihi üç yüz yılı geçmektedir. Bu yüzyıllardaki sergilenen tavırları, yaklaşımları ele aldığımızda üç temel tavır göze çarpmaktadır: Kabullenme, itiraz ve taklit. Söz konusu çabaların her biri iyi niyetli çabalar da olsa neticede Batı Medeniyetinin tüm değerleriyle hâkimiyetini daha da pekiştirmesine yardımcı olmuştur.

Diğer yandan, bu üç temel yaklaşımının kendisini arz ettiği iki farklı paradigmayı da zikretmekte yarar vardır. Siyasi ve kültürel paradigmlar olarak tarif edebileceğimiz bu paradigmların içerik anlamında daha zengin oldukları aşikârdır. Siyasi paradigmanın içerisinde askeri, ekonomik yönelimler ve politikaların olduğu gibi kültürel paradigmanın içerisine de kolaylıkla ilim, sanat yönelimlerini ve politikalarını ekleyebiliriz.

Sathi bir bakış açısıyla bakıldığında tezin ilerleyen aşamalarında derinlemesine tarifine gireceğimiz Gelenekselci Ekol de bu grubun içerisine eklenebilir. Lakin daha derinlemesine bir yaklaşımla ele alındığında ise Gelenekselci Ekolün birtakım nevi şahsına münhasır hususiyetleri sebebiyle söz konusu grup içerisinde değerlendirmek büyük bir yanlış anlama hatta haksızlığa sebep olacaktır.

Yukarıda izah edilmeye çalışılan Batı Medeniyetine gösterilen direnç ve itirazın birtakım mahallî ve fazlasıyla etnik itirazları saymazsak en fazla arzı endam ettiği ve şümül bulduğu alan İslamcılık sahasıdır. İran'dan, Mısır'a, Türkiye'den Pakistan'a uzanan geniş Müslüman coğrafyanın biraz da haklı bir alınganlıkla tarif ve teklif ettiği şey söz konusu medeniyetin topyekûn İslam'a karşı bir saldırı olduğu iddiasındaki İslamcılık bütün birikimini bu saldırıyı püskürtmek ve ona karşı koyabilecek bir direnç noktası bir medeniyet inşa etmek üzerine yoğunlaştırmıştır. Elbette ki bu tezin konusu hâlihazırda da fazlasıyla sathi bir düzlemde devam eden İslamcılık tartışmalarına girmek değildir. Fakat konu olarak belirlenen Gelenekselci Ekolün tarifine girildiğinde hâlihazırdaki durumdan dolayı onun ne olmadığına dair kesin ve kat'i bir değerlendirmenin elzem olduğu düşünülmektedir.

Bu meyanda, İslamcı itirazın en temel eleştirilerden biri onun modern olmasıdır. İslam dünyasındaki modernizm eleştirileri ve ona karşı ileri sürülen fikirler ve önerilerin hemen tamamı oryantalizm ve oksidantalizm arasında gidip gelen bir Doğulu gerginliğiyle maluldür. Lineer bir düzlem üzerinden yapılan hasar tespiti neticesinde fazlasıyla anlaşılmasız ve kaotik öze dönüş iddiasına sahiptir. Apolojetiktir. Savunmacı ve reddiyeci yaklaşımların keskin sarkacında gidip gelmesinden dolayı sürekli bir gerilimle yüz yüzedir. En mühimi de modernist karşıtı düşünce ve anlayışın kaçamadığı paradigmatic körlükte de nasibine hep siyasi paradigma düşmektedir.

Söz konusu tarif üzerinden gidildiğinde şunu gayet açık yüreklilikle söylemek gereklidir ki Gelenekselci Ekol Batı Medeniyetine verilen derli toplu bir cevap olarak görülmektedir. Yukarıda zikredilen İslamcı arızaların hepsinden emin bir şekilde tamamıyla kültürel paradigma üzerinden meydanların ya da kamusal alanın örtük faşizmiyle körleşen hamasi bir söylemden alabildiğince uzakta, sakin, tonunda ve köklü bir söyleme sırtını dayamaktadır. Apolejetik değildir aksine saldırgan bir tutumu da yoktur. Hatta özellikle Guénon'da kendisini belirginleştiren elitist ironik bir üslupla arzı endam etmektedir. Lineer anlamda konuşlanan hâkim dil üzerinden konuşulması

gerekirse doğunun geri kalmışlığıyla malul entelijansiyanın değil bilakis Batının fazlasıyla velûd imkânlarından müstefit olan sözcüler üzerinden savunulmaktadır.

Buna ilaveten, mezkûr sözcülerinin içerisinde İslamcı paradigmanın sınırlarını zorlayan ve hatta tehdit eden geniş yelpazeli bir temsil kabiliyeti söz konusudur. Müslüman bir Guénon'un yanında Seylanlı Hindu gelenekleriyle büyümüş bir Coomaraswamy ya da koyu bir Katolik olan Evola'nın da rahatlıkla kendilerini ifade edebileceği geniş bir entelektüel koalisyon söz konusudur. Ekolün bu kadar güçlü ve elit bir dil ve üsluba sahip olmasının en mühim ve ayırt edici hususiyetlerinden biri de bir temsilcilerinin kendilerini fazlasıyla hastalıklı bir özdeşlikle temsilcisi ilan ettikleri din özelinde değil, topyekûn varlıklarını, varoluşlarını tarz-ı hayatlarını içerisinde buldukları bir gelenek üzerinden konuşulmasıdır.

Hülasa edersek, Gelenekselci Ekol modernizm karşıtı, sahih geleneklerin hangi din ya da kültüre ait olduğuna bakmadan tek kaynaktan çıktığına dair inancından dolayı taraftarı olarak içinde bulunduğumuz dünyaya özellikle sanat ve düşünce anlamında ciddi katkılar sağlayan bir ekoldür. Rene Guenon'dan, Seyyid Hüseyin Nasr'a, Schuon'dan Eaton, Burkhardt'tan Lindblom'a kadar birçok farklı isim üzerinden vahiy temelli sahih bir geleneğin insanın tabiatına uygun bir düşünce ve sanatı üretebileceğini insanlığın içinde bulunduğu krizin ancak yeniden geleneği anlamak ve ondaki hakikatin açığa çıkmasını sabırla beklemekten geçtiğini iddia eden bir anlayıştır.

2. Gelenek Kavramının Tarihi ve Tanımı

Kavramların fazlasıyla ideolojik angajmanlar üzerinden zehirlendiği, harmanlandığı bugünlerde ilmi, akademik literatür üzerinden konuşmak, tanım yapabilmek zordur. Her kavram için söz konusu olan bu zorluk bütün insanlığı ilgilendiren bir durumda söylem alanının fazlasıyla hâkim bir zeitgeistin gölgesinde ve doğrudan onu tehdit eden, sarsan

ve sorgulayan bir kavram olan gelenek kavramının bütün bu güncel ideolojik ayrımlardan bağımsız bir tanımlama zorluğuysa daha da fazladır.

Gelenek en temelde özellikle (sosyal ontolojik bakış açısından) toplumsal olan yüzyıllar içerisinde deneme yanılma gibi farklı bilme ve eyleme usullerinin doğrultusunda hayatiyetini sürdürebilen her şeyin bu hayatiyetini sürdürebilmesinin ilk koşulunu oluşturan nesiller arası aktarım olarak tarif edilebilir. Dil, kimlik, aidiyet, tarzı hayat, adet, farklı hallerde ve durumlarda kanıksanmış ve içselleştirilmiş davranışlara kadar birçok hususiyeti içermektedir. Fakat kavramın literatür içerisinde tanımlarında doğal olarak bir daralma söz konusu olabilmektedir. Örneğin sosyal bilimler açısından modernitenin muarızı, karşıtı olarak telakki edilegelmektedir.

Kavram bazı tanımlamalarda anane ile bazen de görenek ile karıştırılabilmektedir. Örneğin *İslam Ansiklopedisi* gelenek diye bir başlık açmamış onun yerine örf kavramını kabul ederek onun üzerinden bir tanımlama yapmıştır. Neticede farklı disiplinlerde çok farklı anlamlara gelebilen gelenek kavramının en temel hususiyeti geçmişten bugüne/geleceğe aktarılan form, içerik olarak telakki etmek ve bu şekilde tanımlamak yanlış olmasa gerektir.

Gelenek kavramının Arapçadaki karşılığı olan anane, esasında Hadis Usulüne ait bir terimdir. Hadis rivayetlerinde hadislerin bir kişiden diğerine aktarılırken söylenen “ ‘an fulanın ‘an fulanın” lafzı anane kavramına dönüşmüştür. Bu aktarım sırasında yapılan bir hata, hadisin sahihliğini incitir. O nedenle anane kavramı bize dinde bir süreklilik ve devamlılığı ifade eder. Bu bakımdan süreklilik bir zincir gibidir ve zincirin halkalarından birindeki kopma tüm geleneğin yozlaşmasına, sahih olandan uzaklaşıp başkalaşmasına neden olur (Vural, 2007: 54).

Temel bir tanım üzerinde mutabakata varılması gerekirse gelenek için Gordon Marshall *Sosyoloji Sözlüğü*'nde “Belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因an, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen

ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleri ile ilişkili toplumsal pratikler kümesi” olarak yaptığı tanım kullanılabilir (Marshall, 2003: 244). Yine buna paralel biçimde gelenek, kuşaktan kuşağa aktarılan uygulamalar, inançlar, bilgiler, sanatlar, tecrübeler ve kurumlar olarak anlaşılabilir (Vural, 2007: 54).

3. Gelenekselci Ekolün Gelenek Kavramına Bakışı

Fakat sosyal bir olgu olarak gelenek ile Gelenekselci Ekolün kabul ettiği ilahi kökenli bir değerler sistemi olarak gelenek birbirine zıt bir durum arz eder. Örneğin, Rene Guénon yukarıdaki sosyolojik temelli tariflerin yatay bir düzlemde tutulmakta ısrar edildiğinden dem vurarak kendi gelenek tanımlarının dikey bir düzlemde ve metafizik/ teolojik bir içeriğe sahip olduğunu ifade etmektedir. Modernlerin gelenek ile âdeti sürekli karıştırdığından dem vuran Guénon, bunun yalnızca sıradan bir tanımlama tercihi ve yanlışlığı olmadığını iddia etmekte ve kavramın bu tür yaklaşımlarla içeriğinin boşaltılıp güncele hapsedildiğini ve sosyolojik bir kavrama dönüştürüldüğünden şikâyet etmektedir.

Guénon “Bu yanlış nitelendirme, kuşkusuz, modernlerin, kelimelerin gerçek anlamında, geleneğin ne olduğunu hiç bilmemelerinden kaynaklanmaktadır; ancak, burada, daha önce pek çok kez işaret ettiğimiz, şu sahtecilik zihniyetinin bir tezahürü de söz konusudur. Geleneğin artık kalmadığı yerde, bu boşluğu, zahiri olarak doldurmak için, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, geleneğin yerini almak üzere onun bir tür taklidi oluşturulmaya çalışılıyor. Âdetin sadece gelenekten tamamen farklı değil, ancak onun tam tersi olduğunu ve anti-geleneksel zihniyetin birçok açıdan yayılmasına ve tutulmasına hizmet ettiğini” (Guénon, 1998: 70-71) ifade eder.

Rene Guénon’un tezin ilerleyen bölümlerinde daha derinlikli bir şekilde de görüleceği gibi Gelenekselci Ekolün en önemli temsilcisi olduğu düşünüldüğünde ekolün kavrama yaklaşımı ve diğer yaklaşımlara olan itirazına dair temel bir yer teşkil ettiği anlaşılacaktır. Bu meyanda, Guénon’un rehberliğinde Gelenekselci Ekolün gelenek kavramına verdiği

değer temel anlamda önemli bir değerdir. Burada yalnızca bir tanımlama değil, onu yerli yerine oturtma ve diğer yaklaşımlarda da belli belirsiz görülen dinamik ve hareketli bir süreç olması hususiyetine yönelik titiz bir yaklaşım söz konusudur.

Guénon'un özellikle altını çizdiği ve titizlendiği hususun geleneğin dikey bir düzlemde yani kendisinin ifadesi ile beşer üstü bir öge barındırmasından dolayı teolojik bir içerikle birlikte değerlendirilmesi olduğu aşikârdır. Oysa Guénon'un tam karşısında konuşturduğu fakat sosyolojik düzlemde tanım yapanların da fazlasıyla benzerlik addettiği adet ise, Guénon'a göre, "gerek içerdiği yozlaşma, gerekse köken itibarıyla, tamamen beşeri olan bir şeydir" (Guénon, 1997: 29). Bu anlamda Mehmet Evkuran'ın ifadesi tam yerindedir. Evkuran Guénon'un âdet kavramına karşı takındığı bu tavrın yanındadır. Evkuran da Guénon'a paralel olarak âdetin meşhur tanımıyla modern zamanlara özgü sahtecilik furçasının çarpık bir sonucu olarak ortaya çıktığını ileri sürmektedir (Evkuran, 2006: 95).

Gelenekselci ekolün daha arka planda kalan temsilcilerinden Lord Northbourne aslında Guénon'un eleştirdiği tanımlamanın ekol içerisindeki temsilcileri tarafından da tam olarak anlaşılmamış olduğunu düşündürür. Çünkü Northbourne kavramın etimolojik ve sosyolojik katmanlarından fazla uzaklaşmadan yalnızca sosyolojik anlamda din kavramını da vurgulayarak geniş kapsamlı bir tanım yapmaya girişmiştir. Din kavramı burada tanımı tamamlayan unsurlardan bir unsur olarak göze çarpmaktadır. Oysa en azından gelenekselci ekol temsilcilerinin müdrikesinde din tam anlamıyla hayatın her alanını ihata eden bir tarz-ı hayat, en ince ayrıntısına kadar belirlenmiş bir kurallar manzumesi olarak telakki edilmektedir. O halde, mezkûr tarifile din Northbourne'un anladığı gibi sosyolojik unsurlardan bir unsur değil bilakis geleneğin ta kendisi, onun mütemmim cüzü varlık sebebi olarak telakki edilmelidir.

Oysa Northbourne'un aksine ve ötesinde bu ekolün en son ve en önemli temsilcisi olan Seyyid Hüseyin Nasr ise gelenek kelimesinin etimolojik anlamının altını özellikle çizip bir mesafe koyarak Guénon'un izinden gitmekte ve daha sahih ve derinlikli bir tarife girişmektedir. Kavramın yalnızca etimolojik ve sosyolojik temelde değerlendirilmesinin

ve tanımlama çabasının tabir yerindeyse fazlasıyla seküler bir yaklaşımla yapılmasına itiraz etmektedir. Bu çabanın hayati bir yanı sıra da beraberinde getireceğini ve kavramın içinin boşalacağını ifade eden Nasr söz konusu tariflerin “İçerisinden bilginin, uygulamanın, tekniklerin, hukukların, şekillerin ve sözlü yazılı bir çok diğer özelliğın intikalini kapsar.” bir şekilde tahdit edilmesinin bir çok adet, alışkanlık veya düşünce motiflerinin nesilden nesile aktarımına dair herhangi bir işaretin olmadığından söz etmektedir (Nasr, 2013: 78).

Nasr’a göre, kavram, gelenekselci ekolün müntesiplerince Hüseyin Yılmaz’ın ifadesiyle “aşkın bir ilke etrafından hiyerarşik olarak düzenlenmiş” (Yılmaz, 2003: 30) bir yapıyı ifade etmek için kullanılmıştır. Söz konusu kavramın yukarıda da ifade edildiği gibi dikey bir düzlemde yeniden tarif edilme girişimi haliyle yatay düzleme ve tamamıyla teknik literatür içerisine hapsedilmiş güncelci bir bakış açısına itiraz etmesi kaçınılmazdır. Yine Nasr aynı yerde,

“insanlığın nerede bulunursa bulunsun, tek bir ilkeyi ve çeşitli düzeylerde o ilkedен alınmış olan uygulama ve hakikatlerin bulunduğu gerçeğini kabul ederek geldiğini sürekli vurgular. İnsanların bu ilke ve doktrine kendi kendilerine ulaşmaları mümkün olmadığı için, bunların peygamberlerin, avatarların, Budhaların, Şamanların ya da bilgelerin aracılığıyla kuşaktan kuşağa gelenekle aktarılması gerekli olmaktadır” demektedir. (Nasr, 2013: 78)

Bu uzun alıntıdan anlaşılacağı gibi Nasr geleneğın, etimolojik, sosyolojik ve antropolojik tanım içeriklerini reddetmeden ona teolojik ve metafizik katmanı da ekleyerek dinamik ve sahih bir aktarıcı görevi atfeder.

Nasr’ın özellikle vurguladığı bu hususiyetin mahiyetini ve daha farklı bir izahını yaparken bir başka gelenekselci ekol temsilcisine başvurulabilir. Titus Burckhardt, Nortbourne kaçırdığı hususiyeti özellikle göz önüne almıştır. Biraz da kavramın teolojik katmanına örtük bir vurgu yaparak bir şekilde kaybolduğında “insani gayretlerle yeniden oluşturulabilmesi söz konusu olmayan bir mükemmellik ve manevi bir öz olarak tanımlanan aşkın bir takım ilke ve erdemlerin gelecek nesillere aktarımın”dan (Yılmaz,

2003: 29-30) sorumlu bir kavram olarak tanımlamıştır. Burada, elbette, Burckhardt'ın yorumunun vahye ya da İslam'ın en temel düsturlarından biri olan sünnete doğrudan işaret ettiği düşünülebilir. İslam ve diğer semavi dinler örneğinde anlaşılabilen gibi Burckhardt'ın tanımının iki tarafına da örnek olacak zenginlikte bir vahiy tarihi hatırlandığında gelenek kavramına yüklenen anlamın ve onun teolojik uzamının ne kadar da belirgin olduğu idrak edilebilir.

Nasr'ın geleneğin tarifine devam ederken vurguladığı çok önemli bir husus söz konusudur. “Gerçeklerin insanlığa açıklanmış ya da açıklanmamış ilahi bir kaynağın hakikat ve ilkeleri” (Nasr, 2013: 78) ifadesine biraz daha dikkatle bakıldığında kavramın teolojik ve metafizik açımlarının ne boyutta olduğu rahatlıkla anlaşılabilir. Burada geleneğin en temel tarifinde “geçmişten, geleceğe aktarım” ifadesi üzerinden düşünürsek başta da söylendiği gibi tarihsel bir düzlemde lineer bir süreç olarak tanımlandığını hatırlarız. Oysa Nasr'ın bu çarpıcı yorumunda “açıklanmamış” ifadesi henüz açıklanmamış bir takım bilgi ve durumların da söz konusu olabileceğini ifade ediyor ise kavramın doğrudan dikey bir tarafı olduğu daha aşikâr bir şekilde fark edilebilir. Burada aslında çok temel ve köklü bir itiraz da söz konusudur. Modernitenin içerisindeki her türlü bilimsel faaliyetin hangi ekolden olursa olsun bir şekilde zeitgeistin da zoruyla pozitivistliğe zorlanmasına yönelik ciddi bir itirazdır bu. Bilim, bilme, idrak etme faaliyetinin bütün bir modernitenin kurduğu o lineer ve yatay düzlemin dışında doğrudan ilahi/ dikey/ kutsal bir müdahaleye açık olduğu gerçeğidir. Belki de Guénon başta olmak üzere bütün ekol temsilcilerinin kavram üzerinde bu kadar titizlenmelerinin sebebi bu hususiyettir. O yüzden Yılmaz, Nasr'dan mülhem bir ifadeyle geleneğe dair tarifte bulunurken

“Mutlak olandan, vahiy veya ilham yoluyla aktarılan kutsal sözleri ifade ettiği gibi bunların uygulanmasıyla insanlar arasında ortaya çıkan çeşitli davranış kalıpları, kurumlar, sanat eserleri şeklinde kurumsallaşmış yapıları ve bunların gerek manevi, gerek maddi yollarla aktarımını da ifade etmektedir.” diyebilmektedir (Yılmaz, 2003: 33-34)

Özetlersek, gelenekselci ekolün geleneği vahye bağladığını (Çelik, 2006: 9) ve bu yüzden kesinlikle tarihsel bir yorumla değil evrensel bir yorumla anlaşılması gerektiğini not etmek gerekir. Buna ilaveten, gelenek tarifi gelenekselci ekolde dikey bir düzleme yerleştirilmiş ve yatay düzlemde kalmak ısrar edilerek yapılmaya çalışılan etimolojik ve sosyo-antropolojik içeriği tamamıyla reddedilmemekle birlikte metafizik ve teolojik katmanların da eklenmesi neticesinde yepyeni bir anlama kavuşmuştur. Bu anlam geleneğin ilahi bir kaynaktan dünyevi hayata tavsiye edilen ve zamanlar üstü bir düzlemde hayatiyetini insanın bu hakikate sadık kalması kaydıyla sürdüreceği olan bir prospektüs, nizamname ve birikimdir denilebilir.

Guénon'un da özellikle üzerinde durduğu geleneğin hangi kültürde ve toplumda ve zamanda olursa olsun bir olduğu iddiası bu vahiy temelli görüşe mutabıktır. Gelenek birdir, amaç ve doktrin hepsinde aynıdır. Ancak her ne kadar nihai amaç bir ise de amaca yönelik yol ve usullerde farklılıkların olması kaçınılmazdır (Evkuran, 2006: 95).

4. Gelenekselci Ekolde Varlık, Bilgi ve İnsan Anlayışı

Geleneğin yeniden canlandırılması ve insanı tahrif ettiği iddia edilen Modernizm eleştirisi olmasının yanında başlı başına bir sistem ve ekol olarak varlığını sürdüren Gelenekselci Ekolün insan, varlık, bilgi, ahlak ve sanat gibi alanlarda farklı anlayışlar geliştirdiği ya da bu alanlara geleneğin bakışının nasıl olduğuna dair çalışmalar yaptığı aşikârdır. Bu bağlamda biz de tezimizin konusuyla doğrudan ilişkili olmasından dolayı mezkûr ekolün varlık, bilgi ve insan anlayışına dair bir tanımlama çabasına girecektir.

Bu süreçte elbette isimlerini tek tek geçirdiğimiz birçok ismin aslında birbirinden pek de farklı olmayan yaklaşımlarına tek tek odaklanmaktan ziyade özellikle Guénon, Coomoraswamy, Schuon ve Nasr özelinde kavramsal izlek üzerinden yol bulmaya çalışılacaktır.

“Bilindiği gibi Aydınlanma felsefesi, Hristiyanlığı yeni ortaya çıkan düşünceler karşısında yetersiz saymakla yetinmemiş, yanı sıra bütün

gelenek ve dinleri de başarısız saymış, dolayısıyla vahiy ve her türlü aşkın kaynaktan gelen bilginin modern epistemoloji içindeki değerini ve anlamını kabul etmemiştir. Gelenekselciler ise modern düşünceye karşı, vahyi epistemolojilerinin temeli yapan bir düşünce ortaya koymuşlardır. Çünkü Gelenekselci ekole göre gelenek, kökü vahye dayalı hakikat ve prensiplerin bir medeniyet olarak kristalleşmiş şeklidir.” (Yılmaz, 2009: 39)

O halde gelenekselci ekolün varlık, bilgi ve değer anlayışları da söz konusu izahatın doğrultusunda çağın üslup ve kavramları üzerinden yeniden tanımlanması ve yorumlanmasından ibaret olacaktır denilebilir. Bu bağlamda, gelenek, giriş bölümünde de ifade edildiği gibi, herhangi bir ideolojik angajmanla tahdit edilmeden yalnızca kutsalın izharı olan vahye dayalı bir paradigma üzerinden tarif edilmekteydi. Bu tarif hatırlandığında söz konusu ekolün varlık, bilgi ve değer anlayışlarının da aslında o gelenekteki halleriyle fakat günümüz diline ve zihniyet dünyasına tercüme edilmiş haliyle tekrar edildiği anlaşılacaktır. Zaten özellikle Guénon’un kendi biyografisi üzerinde konuşurken kendisini geri plana çekip aktardıkları üzerinden yapılmasını talep ettiği araştırma usulü onun sergilediği mütevazı tavrın ekolün düşünsel uzamı için de geçerli olduğunu göstermektedir. O halde, şunu baştan bir kere daha ifade etmekte yarar var demektir: Gelenekselci ekolün varlık, bilgi ve değer insan aslında doğrudan ekol temsilcilerinin kendilerinin ürettikleri ya da ekole münhasır bir anlayış değil bilakis geleneğin içerisinde varlığını devam ettiren kavramların günümüz dilini ve düşüncesine tercümesinden ibarettir. Bu da kadim metafizik, ontoloji, epistemoloji ve insan felsefelerinin günümüz dili ve tecrübesine hitap eden bir sistem anlayışı getirmiştir.

Bu incelik bir bakıma ekolün şedit muarızı olduğu modernizmin aksine bireyselliği eritmek değil ama insani sınırlar içerisine çekerek bilgiyi yani hakikati aktarmak hassasiyeti olarak da tanımlanabilir. Gelenek kelimesinin aktarmak, bağlamak anlamlarını da ihtiva ettiği düşünülürken bir önceki cümle daha vazih bir hal alabilir. Diğer yandan, geleneğin başta da izah edilmeye çalışıldığı gibi, din (religion) kavramıyla da doğrudan bağlantısı olduğunu unutmamak gerekir. İngilizcedeki religion kavramının etimolojik süreci takip edildiğinde bağlamak anlamına gelen Latince religare kelimesinden türediği anlaşılmaktadır. Bu bağın kavramın anlam dünyasına dair basit bir

vukufiyetle metafizik bir bağ olduğu ve insanla Tanrı arasındaki bağ anlamına geldiği de fark edilebilmektedir (Küçük, 1993:5).

Guénon'un tüm çalışmalarında metafizik ve gelenek temelli bir paradigmanın olduğu hatırlandığında söz konusu bağ ifadesi daha iyi anlaşılacaktır. Zaten mezkûr kavramlar üzerine gerçekleştirilen her düşünme faaliyeti ister istemez bu ikisinin bir olduğuna ve temelde Guénon'un ifadesi asli (primordial) gelenek kavramı etrafında tezahür ettiği gerçeğine varacaktır (Akdoğan, 2010: 78). İşte bu gerçek üzerinden düşündüğü din kavramını yorumlarken Guénon onun bağlayan anlamından yola çıkarak, onun "hem insanları yüksek bir ilkeye" hem de "onları "kendi aralarında birbirine bağlayan" şeklinde kullanıldığını belirtmektedir (Guénon, 2013: 81 ayrıca Çelik, 2006: 13). O halde gelenek ifadesinin vahiy ve din üzerinden anlaşılması zorunluluğu doğmuş demektir. Burada da söz konusu dinin her ne kadar giriş bölümünde herhangi bir ideolojik angajmanla malul değil diye özellikle not edilse de İslam çoğu müntesibi ve önemli isimleri İslam dini merkezinde bir entelektüel faaliyet yürüttüğü için İslam'ın da bir din olarak bu kavramsallaştırma ve tanımlama çabasında asli bir ve etkisi ve katkısı olacağı muhakkaktır. Nihayetinde akademik bir çalışma olarak tezde Gelenekselci Ekolün varlık bilgi ve insan anlayışı çalışılacağı için söz konusu her kavramın ekol içerisinde tartışıldığı ve her ne kadar semantik ve etimolojik ve ideolojik kökenleri itibariyle yukarıda izah edildiği gibi tarihsel bir bağ ve kökeni olsa da müstakil birer kavram olarak çalışılacaktır.

4.1 Gelenekselci Ekol' ün Bilgi ve Metafizik Anlayışı

Gelenekselciler bilgi geleneksel dönemde kabul edildiği şekilde dikey bir düzlemde hayatiyetini sürdüren vahiy temelli bir düstur olarak kabul etmektedirler. Bu anlamda Gelenekselcilerin bilgi anlayışı tartışılırken metafizik kavramına özellikle dikkat etmek gerekmektedir. Çünkü bugün anlaşıldığı haliyle metafizik kavramına itiraz etmişler ve entelektüel sezgi sahiplerinin ulaştığı bilgiyi metafizik bilgi olarak adlandırmışlardır (Yılmaz, 2003: 83). Bundan dolayı Gelenekselci Ekolün bilgi anlayışını tartışırken aslında metafizik anlayışını tartışmak gerektiğini bilmek elzemdir.

Bilindiği gibi metafizik kavramı felsefi bir kavram ve disiplin olarak düşünce tarihindeki yerini Aristoteles'in *Metafizika* adlı eserine borçludur. Rodoslu Andronikos Aristoteles'in bu eserine "*Fizika*'dan sonra gelen" anlamında *Metata Physika* adını vermiş zaman içinde bu isim fizik ötesi varlık ve bilgi alanını ifade eden bir terime dönüşmüştür (Aristoteles, 1996: 187). Aristoteles bu eserinde araştırma alanını ilk felsefe (protophilosophia) teoloji (theologia, theologike) ve bazen de hikmet (sophia) olarak adlandırmaktaydı (Kutluer, 2004: 399). Ancak Aristoteles'in metafiziği bir teoloji olmanın ötesinde var olması bakımından varlığı konu edinen bir ontoloji olarak ele aldığı bilinmektedir. Terimin İslam dünyasına geçişi ve yorumlanması da Aristoteles üzerinden gerçekleşmiştir. Eser tercüme faaliyetleri esnasında fizik ötesi kastedilerek *Mâ ba'de't-tabia* adıyla Arapçaya çevrilmiş ve terim metafizik disiplininin adı olarak da İslam dünyasında kullanılmaya başlanmıştır. Ancak klasik çağın Müslüman filozofları Aristoteles'in yer verdiği ilk felsefe teoloji (ilm-i ilahi ya da ilahiyyat) hikmet (el-hikme ya da el-hikmetü'l-mutlaka) tabirlerini de metafizik karşılığı olarak kullanmışlardır (Kutluer, 2004: 399).

Gelenekselci Ekolün temsilcileri de Guénon'dan itibaren metafizik konusunda Müslüman filozoflarınkine benzer bir yaklaşıma sahip olmuşlardır. Aslında Gelenekselciler bu titizliği yalnızca metafizik kavramının tanımına has değil varlık, bilgi, gelenek gibi diğer felsefi kavramlara ilişkin tanımlamalarında da göstermeye çalışmışlardır. Zaten söz konusu titizlik ekolün mahiyeti ve derinliğinden önemli işaretler taşımaktadır. Örneğin Guénon'dan itibaren bütün gelenekselci düşünürler gelenek ifadesinin üzerine fazlasıyla titizlendiği bilinmektedir. Giriş bölümünde de izah edilmeye çalışıldığı gibi geleneği yalnızca adet, örf olarak değil daha felsefi ve derinlikli ve hatta din vahiy gibi kavramlara paralel bir seviyede belirlenen bir tanımda ısrar etmektedirler. Nitekim yukarıda zikredilen ve modern dönemde farklı içeriklerle değiştirilen kavramların aslında içerdiğine inandıkları manayı bugünün diliyle ama geleneksel bir yaklaşım üzerinden savunmaktan da çekinmemişlerdir. Bu anlamda, ilk olarak gelenekselci metinlerde fazlasıyla tesadüf edilen *Philosophia Perennis* kavramı örnek gösterilebilir.

4.1.1 Philosophia Perennis

Bilindiği gibi, aynı adlı kitabında Aldoux Huxley *Philosophia Perennis* terimini ilk kullananın Leibniz olduğunu iddia etmektedir (Huxley, 1999: 12). Oysa Seyyid Hüseyin Nasr'ın epey detaylı bir kaynak taramasıyla ortaya çıkmıştır ki *Philosophia Perennis* kavramı Huxley'in dediği gibi Leibniz'den çok daha önce kullanılmıştır. Dahası Huxley'in Leibniz'in kastettiği metinde böyle bir kavramın olmadığını dahi ispat edebilmiştir. Nasr öncelikle bu tarihsel yanlış düzeltilmiş daha sonra da söz konusu kavramın tarihçesini araştırmaya koyulmuştur. *Philosophia Perennis* kavramının ilk defa 16. yüzyılın ilk yarısında yaşamış ünlü İtalyan hümanist ilahiyatçı Agostino Steuco tarafından kullanıldığı ortaya çıkarmıştır. Nasr'ın aktardığına göre Steuco'nun kitaplarından birinin ismi *De Perenni Philosophia* olarak kaydedilmektedir (Nasr, 2013: 81). Fakat kavramın tarihine kabaca göz atıldığında en başta Eflatunculuk olmak üzere farklı akımlarla özdeşleştirildiği anlaşılmaktadır. Lakin Nasr'ın tespitine göre Steuco bu kavramı bilinçli olarak hem felsefeyi hem teolojii hem düşünceyi hem inancı içerisine alan ve özellikle hikmeti dışlamayan geniş şümulü bir kavram olarak tanımlamakta ısrar etmiştir (Nasr, 1995: 78). Zaten kavramın Türkçeye tercüme macerasında da bu izleri görebilmek mümkündür. Günümüz Türkçesine Ezeli Hikmet ya da Kalıcı Felsefe olarak tercüme edilirken kavramın tarihindeki yönelimlerin belli belirsiz izleri fark edilebilmektedir. Klasik literatürümüzden mülhem bir tercüme olarak göze çarpan Ezeli Hikmet (*Philosophia Perennis*) kavramının geçmişinde Hikmet-i Halide, Cavidan-ı Hired gibi kavramsallaştırmalar mevcuttur (Rakipoğlu, 2008: 17-18).

Nasr'ın devamında söylediği gibi hikmetin ilahi bir kaynaktan geldiğini iddia eden Steuco'nun otantik tarafı kutsal bilginin Allah'tan geldiğini ve Adem aracılığıyla insanlara sunulduğu fakat zamanla unutulup, ihmal edilerek bir rüya şeklinde korumaya alındığı iddiasıdır. Steuco buna *Prisca Theologic* demektedir. Gayesini izah ederken de kutsal bilginin elde edilmesine dayalı bir itikada sahip olan bu anlayışın insanlık tarihinin başlangıcından beri var olduğunu iddia etmektedir (Nasr, 1995: 81-82).

Nasr'a göre insanın akılla ulaşabileceği bu kutsal bilgi bütün din ve geleneklerin müşterek temelidir. Bu bilgiye ulaşmanın yolu da söz konusu gelenek ve dinlerin ritüel, ibadet ve diğer usullerini bihakkın eda etmekten geçmektedir. Bu anlamda *Philosophia Perennis*'in yaygınlıkla kullanılageldiği gibi kozmoloji, ontoloji sanat gibi diğer alanlarla olan yakın bağına rağmen en temelinde metafizik anlamına geldiğini iddia etmektedir. Nasr'a göre *Philosophia Perennis* geleneğin cihanşümul dünyasındaki bütün kapıları açabilen sırlı anahtar, ritüelin ve usulün kutsiyetindeki sırrı ehli için ortaya çıkaran bilgi ve insana varlığın keşfini temin ettiren irfandır (Nasr, 1995: 78).

4.1.2 *Scientia Sacra*

Gelenekselcilerin bilgi anlayışında ikinci önemli bir kavram da *Scientia Sacra*'dır. Aslında *Philosophia Perennis* ile benzerlik göstermektedir. *Philosophia Perennis* gibi o da geleneğin özünü oluşturan vahyin, hangi şekilde tezahür ederse etsin, temelindeki değişmez bilgidir. Nasr, *Bilgi ve Hikmet*'te bu kavramı tanımlarken “Her vahyin özünde bulunan şeyden ve geleneği kuşatan ve tanımlayan dairenin merkezinden başka bir şey değil” derken bunu gerçeğin nihai bilgisi olarak kabul etmekte ve bunun metafizikten başka bir şey olmadığını iddia etmektedir (Nasr, 2013: 141).

Peki, metafizik nedir? diye sorulduğunda Nasr bunu gerçeğin, yani hakikatin bilgisi olarak telakki eder. Tam da burada İslam düşünürlerinin metafiziği ilm-i ilahi olarak tercüme ettiklerini hatırlamak yerinde olacaktır (Kutluer, 2004: 400). Nasr, buradan mülhem bir de izahata girişir: İnsanın bizzat kendi başına vehim ve gerçeği ayırt edebildiği, eşyayı kendi mahiyetiyle yani neyse öyle, ya da oldukları şekliyle bilebildiği bilgidir demektedir.

Nasr'ın *Philosophia Perennis* ya da *Scientia Sacra* kavramları üzerinden yola çıkarak metafiziği tanımlamaya çalışırken not düştüğü kavramların özündeki mananın evrensel olduğu iddiasının ne kadar geçerli olduğu Türk düşünce tarihinin önemli isimlerinden biri olan Kınalızade'nin *Ahlak-ı Alâi*'deki hikmet tarifinden de anlaşılabilir. Kınalızade hikmeti tarif ederken “mevcudat-ı hariciye nefsü'l emrde

ne halde ise ol hal üzerine bilmektir, velakin takat-ı beşeriyye vefa ettikçe ve kudret-i insanide mümkün olduğu mikdar” demektedir (Kınalızade, 2007: 47). Burada bihakkın tarif edilmeye çalışılan hikmet aslında Kuran’da geçtiği şekliyle furkan, ya da İslam düşüncesindeki şekliyle basiret ve feraset olarak da tanımlanabilir. Nihayetinde, burada mevzubahis edilen bütün bu mezkûr kavramların hemen her gelenekte zaman ve mekân farkına bakılmadan aynı kökenden olduğu anlaşılabilir. Bu da bölüm başında metnin elverdiği ölçüde ifade edildiği şekliyle kavramların kökenine dair tek kaynaktan neşet ettiği iddiasını güçlendirecek bir örnek olarak yeterlidir.

Yeniden metafizik kavramına dönecek olursak bütün bu izahatla yetinmeyen Nasr, metafiziği tarif etmeye devam etmektedir. Metafiziğin vücut, mevcud, varlık mertebeleri, vücub-imkan, tecelli gibi kavramların gerçek boyutlarıyla anlaşılmasının bilgisi olduğunu iddia eder. Buradan hareketle Scientia Sacra ya da metafizik, akıl ve vahyin hem zahiri hem de batını kısmıyla da irtibatlandırılması gereken ve bu ilişkiyi izah etmeye çalışan bir bilgidir (Nasr, 2013: 164).

Tam da burada Rene Guénon’un metafizik tanımını hatırlamak elzemdir. Özellikle Kutluer’in metafiziği tanımlarken başvurduğu kaynaklardan biri olarak Guénon ’un metafizik tanımı dikkat çekmektedir. Kutluer, Guénon’un metafiziğini Bâtini metafizik olarak tanımlarken onun olumlu anlamını kullanmaktadır (Kutluer, 2004: 401). Gerçekten de Guénon metafiziği tarif ederken fazlasıyla derinlikli bir yorum getirmektedir. Guénon’a göre metafizik fiziğin ötesindeki bilgi iddiasının çok daha ötesine geçerek külli düzeydeki ilkelerin bilgisi, zaman ve mekânla mukayyet olmayan bütün değişimin ve dönüşümün etkisinden muaf, cüzi düzeyi aşan bir meleke ile dolaysız kavranabilen, her türlü eksik kavrayış ve idrakten münezzehe bir mutlaklık olarak özellikle modernliğin tarassutu ve tahakkümü altındaki batı dillerince tarif edilemeyecek irrasyonel değil ama supra-rasyonel bir niteliği haiz bilgi olarak arz-ı endam etmektedir (Guénon, 2013: 90-95).

Ustası Guénon metafiziği, Kutluer’in yorumuyla Bâtini bir yoğunlukla tanımlayan, Guénon’un öğrencisi Nasr’ın metafiziğe olumlu ve yenilikçi yaklaşımı doğrudan

Guénon'un etkisidir denilebilir. Guénon'a göre metafizik ne doğrudur, ne batıdır. Kökeni itibariyle evrenseldir. Bu yüzden zamanlar ve mekânlar üstüdür. Bu temel düstur üzerinden hareketle Nasr da metafiziği tam teşekküllü bir tarifle yerli yerine oturtma çabasına girişmektedir. Deyimin sahip olduğu bazı talihsiz çağrışımlara karşın meta önekinin aşkınlığa işaret ettiğini lakin içindeki aşkınlığa işaret etmediğini iddia eden Nasr, metafiziğin tüm bilimlerin ilkelerini kapsayan ve onlardan önce gelen asıl ve temel bilim ya da hikmet olduğunda ısrar etmektedir.

Guénon'un aydınlattığı yoldan devam eden Nasr söz konusu bilginin Steuco'nun kavramsallaştırmasında izah ettiği gibi bir rüya şeklinde korunmuş ve nasıl aktarılacağı belirsiz bir bilgi olarak değil bilakis zaten insanın kendisinde var olan fakat bunun bir halle ve insanın takip edeceği bir süreçle açığa çıkabilecek bir bilgi olarak kabul edilmesi gerektiğini söylemektedir. Bu sebeple de gelenekle olan ilişkisi üzerinden yeniden düşünüldüğünde kavramın insan tekinin kendisini bilmesinde ona rehberlik eden ve onun kutsala ulaşmasında yolunu aydınlatan aynı zamanda içerdiği tüm muhtemel anlamlarını da deruhte ettiğini hatırd tutmak faydalı olacaktır.

Tüm anlamlarıyla bu bilgi Akdoğan'ın Guénon üzerinden yaptığı açıklamada daha da vuzuha kavuşmaktadır. Akdoğan Guénon'un metafizikle kastettiğinin İbn-i Arabi ile kuramsallaşmasını ve kurumsallaşmasını tamamlamış olan tasavvuf düşüncesindeki Tanrı bilgisi olduğunu iddia etmektedir (Akdoğan, 2010: 79). Yine Akdoğan başından beri etrafında dolaştığımız tanımlama çabasında en önemli kavram olarak ortaya çıkan ilke kavramının Guénon'un metafiziği tarif ederken başvurduğu önemli tanımlamalardan biri olduğunu isabetle iddia etmektedir. Bütün bu bilgiler ışığında, Nasr' a göre Doğu dillerinde kullanılan prajna, jnana, marifet, hikmet gibi bir takım kavramların geleneksel anlamıyla metafizik ya da gerçeğin bilimi olarak telakki edilen Scientia Sacra ile özdeş olarak düşünülebilir (Nasr, 2013: 143).

Burada Guénon'un metafizik üzerinden ilke ya da bilgiye yüklediği anlam Ortaçağ gibi halen geleneksel dönem olarak kabul edilen bir dönemde de yaşasa Steuco'nun Philosophia Perennis'e yüklediği anlamı hizaya getirecek bir kudreti haiz gibi

görülmektedir. Guénon ve Nasr Steuco'nun daha liberal ve seküler zeminde tarif ettiği yolu yeniden asıl mecrasına oturtmak gayretindedir. Guénon Steuco'nun Nasr'dan öğrendiğimiz kadarıyla yeterli addettiği entelektüel çabanın böylesi bir bilgiye ulaşmak için yetmeyeceğini bunun maneviyat, irfan ve hikmet olarak telakki edilmesi gerektiğinde ısrar etmektedir. O halde metafizik, ezeli hikmet, furkan, firaset ya da ne denirse densin ruhaniyet ve maneviyat temelli bir bilgi ve onu elde çabası anlamına gelmektedir.

Nasr'ın da, hocası Guénon gibi içerdiği manaları yüklenmede yetersiz olduğu anlaşıldığı halde metafizik kavramında ısrar ediyor olmasının sebebi hocasının açıklamasıyla aynıdır. Batı dillerindeki yetersizlik sebebiyle kavram zorunlu olarak bu şekilde kullanılmaktadır. Fakat burada önemli bir nokta söz konusudur. Gelenekselciler bu anlamda metafiziğe yükledikleri anlamın derinliği ve köklülüğü yanında usul ve esaslarıyla da oryantalist ekolden ayrılmaktadırlar. Oryantalizmin de özellikle Doğu metafiziği, düşüncesi ve geleneğine ziyadesiyle önem atfettiği ve üzerine yoğunlaştığı bilinmektedir. Fakat onlar modern bir paradigmanın üzerinde düşünce serdederlerken gelenekselci ekol tam da yukarıda izah etmeye çalıştığımız gibi Philosophia Perennis, Scientia Sacra ya da diğer adlarıyla tezahür eden kutsal bilgiye yaslanarak düşünmeyi tercih etmektedirler (Rakipoğlu, 2008: 4-5).

4.1.3 Intellect ya da Manevi Akıl

Bu bağlamda metafiziğin bilgisinin elde edilmesi için kullanılan aklın reason değil intellect olması da üzerinde durulması gereken bir diğer bahistir. Guénon'a göre söz konusu haliyle metafizik ideal geleneksel toplumda zaten olması gereken bir husustur. Bu anlamda Rakipoğlu'nun ifade ettiği gibi tümevarımsal yöntemle elde edilmiş hümanist yasalar bütününden mürekkep bir terkip olarak ifade edilemez (Rakipoğlu, 2008: 11). Burada rasyonel aklın acziyetini tespit edip bu acziyetin Guénon'un saf ya da sahih metafizik olarak adlandırdığı bilgiyi kavrama, ona ulaşma hususunda bir engel olduğunu görebilmek gerekmektedir. Burada bilenle bilinen arasındaki görece farkın rasyonel akıl tarafından kör göze parmak tarif edilmesi ve köklerinden koparılmış bir akıl ve insan temelinde kötürüm bir öznenin lehine bir ayrıma tabi tutulması söz konusu metafiziğin

kabul edemeyeceği bir husustur. Rakipoğlu' nun ifadesiyle diskursif bir akıl yürütme tarzı bu metafiziğe uygulanamayacaktır (Rakipoğlu, 2008: 11). Burada bilgi tümdengelimci, yukarıdan bir yönelimle mümkün olmaktadır. Daha açık bir ifadeyle içeriden dışarıya doğru bir bilgilenme süreci olacaktır. Fakat bu süreç tamamıyla geleneksel bir yol takip edildiğinde mümkün olacaktır. Kökenlerinden koparılmış, ruhaniyetinden arındırılmış bir çözüm makinesi olarak telakki edilen aklın acziyeti karşısında niceliğin aksine niteliği önemseyecek şey zekâ, sezgi anlamında intellectus'tur. Yukarıda izah edilmeye çalışıldığı haliyle var olagelen bilgiye ancak intellectus vasıtasıyla ulaşılabilir.

Bilindiği gibi “intellectus” “inter” ile “legere” fiilinin birleşiminden türemektedir. İnter birbirleriyle karşılıklı olarak, iki veya daha fazla şey arasında anlamlarına gelen bir önektir. Legere ise seçmek, okumak, ayırmak bir araya getirmek anlamlarına gelmektedir (Rakipoğlu, 2008: 12). O halde kelimenin birleşmiş bir kelime olarak tanımı iki şey arasında seçim yapmak iki şeyi birbirinden ayırmak olarak yapılabilir.

Tam da burada Nasr'ın Steoca'dan mülhem metafizik tanımı hatırlandığında furkan, feraset gibi kavramların benzerliği ve yakınlığı da ortaya çıkacaktır. Burada bir kısır döngü var gibi görünmektedir. İki şeyi bir birinden ayırabilme bilgisine ancak iki şeyi bir birinden ayırabilecek bir bilgiye ulaşılabilir anlamı çıkmaktadır. Oysa müşkül gibi görünen bu mesele kolaylıkla izah edilebilir. Bu bilgiye ulaşabilecek zemin ve alet ya da imkân ancak bu bilgiye uygun teçhizat anlamına gelmektedir. Bu da intellect yani zekâ ve anlayış olarak göze çarpmaktadır. Anlayış kelimesinin geleneğimizde karşılığının idrak olduğunu hatırladığımızda meseleye daha da vuzuha kavuşacaktır. Arapça bir şeyin sonuna veya dibine ulaşma, erme, bir şeyi tam olarak anlama anlamlarına gelen dereke fiilinden türetilen idrak kelimesini hatıra getirmek intellect'in ne anlama geldiğini daha iyi izah edecektir. Fakat bu kelimedede aynı şekilde metafizik kelimesi gibi batı dillerinin sıkıntısından kaynaklı bir zorundalık var gibidir.

Rakipoğlu'na göre Gelenekselcilerin kullandığı anlamda intellectus ifadesi zekâ ya da aklın ötesinde “kalb” ya da kalbi, manevi akıl manasında kullanılmaktadır. Çünkü bütün geleneklerin ve dinlerin müşterek merkezinde olduğu iddia edilen bilgiye ulaşmak böylesi

bir intellectus'la mümkünse yine aynı özden ve kökten beslenen bir bilme merkezine ihtiyaç duyulmaktadır (Rakipoğlu, 2008: 12). Bu merkez de beyinden ziyade kalbin dolaylarında bulunmaktadır. Bütün geleneksel doktrinlerde ve vahyi dinlerde düşüncenin ve anlamın asıl merkezinin kalp olduğu hatırlandığında intellectus ifadesi daha yerli yerine oturmuş sayılır. Bu anlamda intellectus insanda mutlağı bilebilecek tek merkez olarak ortaya çıkmaktadır. Intellectus ratio'nun aksine çok daha geniş bir manaya sahiptir ve misyonu çok daha ulvidir. Rakipoğlu'nun ifadesiyle o içimizdeki tanrıdır (Rakipoğlu, 2008: 22). Dolayısıyla ondaki kesinlik ve mutlaklık cüzi alanda eyleyen bireysel ve sınırlı aklımıza rehberlik etmektedir.

Sonuç olarak Gelenekselciler metafiziğin ilahi bilgi olduğuna ve insanın sezgi ve vahiy yoluyla bu bilgiyi bilebileceğine inanmaktadırlar (Nasr, 2013: 142). İnsanın Scientia Sacra'yı yani metafizik bilgiyi nasıl bilebileceğini tartışırken bunun intellekt yoluyla temin edilebileceği yukarıda ifade edilmişti. İntelektin işleyişi ve sürece dair açıklama ise Nasr'ın ekteki ifadelerinde yer almaktadır. Nasr'a göre bu soruya geleneğin cevabı, bu bilginin ikiz kaynağının vahiy ve taakkul (intelection) ya da kalbin ve ruhun işrakında müdahil olan entelektüel sezgi olduğudur ve bu tadılan ve yaşanan hazır bilginin (İslam geleneğinde el-ilmu'l-huzurî olarak ifadelendirilmiştir) kişide var olduğudur (Nasr, 2013: 141).

Son olarak şunu da söyleyebiliriz: Gelenekçiler az önce izah edilmeye çalışılan süreç içerisinde elde edilen bilginin insanı dönüştürme ve neticede bu insanın da bilgiyi manipüle etme imkânlarına karşı da uyanıktır. Nasr söz konusu süreç içerisinde elde edilen mesajın muhatabı olan insan tarafından suiistimal edilmemesi gerektiğini not etmektedir. Özellikle de bu kutsal bilgi üzerine zevkî karakterdeki manevi bir halin entelektüel niteliğini ya da muhtevasını empoze etmemesi gerektiğini ifade etmektedir (Nasr, 2013: 142). Bu modernizmin bilgiye yaklaşımını, onu bir tahakküm ve hatta manipülasyon aracı olarak kullanma geleneği hatırlandığında Gelenekselcilerin bilgi anlayışının ne ölçüde insani olduğu da anlaşılabilir. Nasr'ın bu uyarısıyla Gelenekselcilerin bilgiye hem hürmet edilmesi hem de bilginin yapısal olarak içerdiği bir takım muhtemel tehlikelere karşı teyakkuz halinde olunması gerektiği anlaşılmaktadır.

4. 2 Gelenekselci Ekol' ün İnsan Anlayışı: Kamil ve Serkeş İnsan

Modernizmin karşısında her alanda geleneğin haklarını savunan Gelenekselcilerin insan hususunda da aynı zeminde mücadele ettiğini söylemek elzemdir. Bilindiği gibi Modern dünya uzun ve meşakkatli uğraşlar sonunda Tanrı'nın yerinden edilip yerine insanın konuşlandırıldığı sahte bir dünya olarak hayatına devam etmektedir. Bu ruhsatsız hayatın temelinden itibaren yanlış olduğunu ifade ederken doğrudan insan üzerinden bu iddiayı ileri sürmek çok daha etkili ve makul bir çaba olacaktır. Çünkü bütün modernliğin temelinde her şeyin insanın iyiliği için olduğuna dair hümanist iddia mevcuttur. Tam da bu saiklerle insan tanrılaştırılmış ve böylelikle nesneleştirilme sürecine de zemin oluşturulmuştur.

Gelenekselciler tam da burada insanın dikey düzlemden koparılıp yatay bir düzleme mahkûm edilmesinin ona özgürlüğünü ve öz kudretini veriyor iddiasıyla örtülmesine şiddetle itiraz etmektedirler. Guénon'dan itibaren tüm Gelenekselciler insanın yeryüzünde Tanrı'nın halifesi olduğunu, Tanrı'nın izniyle eylediğini savunmaktadırlar. Örneğin Martin Lings insanın makro kozmosun yani âlemin kalbi olduğunu iddia etmektedir (Lings, 1998: 55). Schuon insanı hırslı, entelektüel ve duygusal insan ayrımı üzerinden tanımlarken entelektüel ve duygusal insan üzerinden gelenekselci tanımın insan anlayışına yeni bir bakış kazandırır (Schuon, 1997: 62-63). Tanrı'nın izniyle Tanrı'nın dilediği şekilde eyleyen ve bunu titizlikle sürdüren insanın kendi içinde potansiyel olarak taşıdığı ve bu hakikate sadakat gösterdiği ölçüde kuvveden fiile geçirdiği halifelik iltifatına mazhar olacağına inanmaktadırlar.

Gelenekselci ekolün savunduğu insan tipine Halife insan karşısında durduğu ve modernizmin ucubesi olarak telakki ettiği insan tipine ise Promoteyen insan denmektedir (Nasr, 2013: 174-199). Nasr'ın gayet vazih bir şekilde özetlediği şekilde Halife insan Öte ile yeryüzü arasında köprü olarak telakki etmektedir. Eaton bunu şiirsel bir şekilde ifade

eder: Kral vekili bir köprü inşacısıdır (Eaton, 2000: 200). Hatırlanacağı üzere İbn Arabi de insanın berzah olduğundan ve ulvi ile süflinin birleşiminden ibaret olduğunu ifade etmiştir (Arabi, 1994: 235). İslam düşünce geleneğinde insanın tanımı hep bu düzlemde olmuştur. Diğer yandan yalnızca İslam'ın değil diğer gelenek ve dinlerin de insanı tarif ederken benzer hususiyetlere vurgu yaptığı söylenebilir (Evola, 1993: 43-55). Bütün bu hususiyetlerin etrafında şekillenen halife insan geleneksel insandan başkası değildir. O bir menşe ve bir merkeze sahip bir dünyada yaşar ve eyler (Nasr, 2013: 171). Onun aksine promoteyen insan bu kendini bu dünyanın efendisi zanneden öfkeli, gergin ve arzulu bir yaratıktan ibaret olarak kendi hayatını ve dünyasını tüketmeye kararlı görünmektedir.

Geleneksel insan kendi kemalini ve sorumlu olduğu şeyin kemalini ayırt etmemektedir. Çünkü o yeryüzünde Allah'ın halifesidir. Eylemlerinden ve kendisine emanet edilenlerden dolayı Allah'a karşı sorumludur. Nasr'ın deyişiyle kendisini ilahi formda Tanrı suretinde yaratılmış olan merkezi dünyevi bir varlık olarak gördüğü ve buna mutabık bir yaşantı sürdüğü müddetçe yeryüzünün nezaretçisi ve hamisidir (Nasr, 2013: 172). İnsana verilen bu şartlı hilafet onun özgür olduğunu ve tercih hakkına sahip olduğunu göstermesi açısından da önemlidir. Diğer yandan söz konusu şartlı görev tevdiinin bir başka mühim boyutu daha vardır. Yukarıda zikredildiği gibi, kuvveden fiile geçtiği andan itibaren geçerli olan bu halifelik insanların çoğunda belki ömürleri boyunca fark edemeyecekleri ya da fiiliyata dökemeyecekleri bir potansiyel olarak heba olacaktır.

Böylesi bir potansiyeli fark edip bunu fiiliyata geçirmek için mücadele eden insanın özgür ve feraset sahibi olduğu aşikârdır. Bunun yanında bu geleneksel insanın kendisine tevdi edilen görevin geçiciliğinde dünyanın geçiciliğini fark edebileceğini düşünmek de mümkündür. Oysa geleneksel insanın aksine Prometeyen insan yeryüzünde kendini gerçek evinde hisseder ve bütün öte dünya, cennet gibi tasavvurların buradaki bir mücadelenin yine burada bağışlanacağı bir mükâfatı olarak kabul edilmesini düşünmektedir. Kutsallığın bu tip rasyonel akıl yürütmelerle sıradan bir takım formüllere dönüştürüldüğü bir çağda Prometeyen insanın kendisini kandırması kaçınılmaz görünmektedir. Kendi içinde var olan ve sürekli büyüyen bir boşluğu görmezden gelme mücadelesinde edindiği dünyevi ve geçici kazanımların verdiği gururla kendisini yücelttikçe özgürlüğünden olmaktadır. Hâlbuki insan olarak içinde kutsal ve ebedi olana

dair özlem hala vardır, fakat bunu kendiliğın dilini de bilmediğı için büyük bir yanlış anlama ve tercüme garabetiyle bir maneviyat ya da huzur arayışı olarak değil de trajikomik bir şekilde psikoloji, psikanaliz, new age maneviyat seansları, astroloji gibi merdiven altı spiritüelleri (Eagleton, 2011: 110) ya da uyuşturucu, alkol ve sınırsız eğlence gibi geçici araçların şahsında rahatlama olarak tarif etmekte ısrar etmektedir (Nasr, 2013: 173). Tam da burada Eagleton'un şu tespitini hatırlamak elzemdir: Eagleton *Kötülük Üzerine Bir Deneme* adlı kitabında modern çağın ruhtan egoya geçişin bir çağı olduğunu hatta bunun teolojiden psikanalize geçiş çağı olarak da adlandırılabilceğini ifade etmektedir (Eagleton, 2011: 20).

Nasr'ın deyimiyle yalnızca beş yüz yıl gibi bir zaman zarfı içinde yeryüzünü tahrip etmeyi becerebilen ve kendini tanınmaz hale getiren bir insanın böylesi batıl yönelimlere meyletmesi ve bu trajik serüvenin onu kendisini yeniden keşfetme ihtiyacına sürüklemesi kaçınılmazdır. Oysa o bu gerçeğin çok az farkındadır (Nasr, 2013: 173).

Sonuç olarak, insanın kendisini kutsalın bilgisine ve içinde gerçekleştirilmeyi bekleyen potansiyeli hareket ettirmeye götüreceğın yolun işaretleri hala bellidir (Nasr, 2013: 180). Metafizik/ bilgi bölümünde de izah edildiğı gibi bu bilgi ve bunu elde etmenin yolları da bir takım sahih ve geleneksel usuller çerçevesinde mevcuttur. Delphi mabedinin girişinde asılı "Kendini bil" sözü, ya da İslam Peygamberinin "Kendini bilen, Rabbini bilir" hadisinin doğruluğı ve haklılığı yalnızca yeryüzünde hayatını devam ettiren insanın her şeyin ölçüsü olmasıyla değil, her şeyin ölçüsü konumunda olması dolayısıyla arketipsel gerçekliğı yansıtmaması sebebiyledir (Nasr, 2013: 180). Bu arketipsel gerçekliğın izahı basittir. Geleneksel dünyadaki tüm geleneklerin ve dinlerin aslında aynı temel kaynaktan ve ilkedden beslendiğini göstermektedir. Bütün çalışmalarında bu hakikati anlama ve anlatmaya çalışın Gelenekselcilere göre insan bu temel hakikati bilmekle ve bunun doğrultusunda eylemekle mükelleftir. Bu çerçevede mücadele ettiğı ölçüde Halife insan bu sorumluluğı reddettiğı ve inkâr ettiğı müddetçe de prometeyen insan olarak kalacaktır.

4.3 Gelenekselci Ekol' ün Varlık Anlayışı: Tevhid'in Tecellileri

Gelenekselci ekolün varlık hakkındaki tezlerinde en önemli isim olarak Guénon ön plana çıkmaktadır. Varlığın felsefi bir problem olarak tartışılmasından ziyade ona özel bir anlam veren Guénon bu anlamda geleneğin önemli isimlerinden fazlasıyla beslenmektedir. İbn Arabi'den Abdülkerim el-Cilî'ye kadar birçok sufi düşünürün üzerine tartıştıkları varlığa dair meşhur görüşe yakın bir noktadan konuşmaktadır. "Varlığın mertebeleri" (merâtib'ul-vücûd) olarak da adlandırılan bu görüşün temelinde varlığın dört temel katmandan açıldığı iddiası vardır. İnsan düşünmeye başladığı andan itibaren kendisini iç içe geçmiş dört katmanın ortasına konuşturulmaktadır. Düşünürken aşması gereken safhaların ilki hattî, ikincisi lisanî, üçüncüsü zihnî ve dördüncüsü aynîdir. Bu süreç merkezden çevreye doğru bir yol takip etmektedir. Merkezden çevreye adım atıldıkça, var olanların, kâğıt üzerindeki tersimlerinden başlayarak bizzat kendisine, mesela elma yazısından elma sözcüğüne (hattî varlıktan lisanî varlığa), elma sözcüğünden elma kavramına (lisanî varlıktan zihnî varlığa), ve en nihayet elma kavramından elmanın kendisine (zihnî varlıktan haricî varlığa, var olanların kendisine) doğru derece derece çıkmış olur (Cündioğlu, 2012: 24). Cündioğlu'nun bu izahatından da anlaşıldığı gibi geleneğe varlıkla bilgi arasında doğrudan bir bağlantı dikkat çekmektedir. Örneğin Rakipoğlu Gelenekselcilerin varlık görüşünü izahı esnasında varlık görüşleri ile bilgi görüşleri arasındaki bağdan söz ederken aslında Guénon'un dayandığı temel kaynaklardaki bağdan da söz etmiş olmaktadır (Rakipoğlu, 2008: 23).

Varlık insan zihninin ulaşabildiği en temel kavram olarak kabul edilir. Farabi'ye göre herhangi bir istidlali ya da diyalektik yöntem ihtiyacı duymadan insan düşünmeye başladığı andan itibaren insanın hiçbir şekilde görmezden gelemeyeceği kadar açık bir durumda bulunmaktadır. Tam da bu sebepten dolayı varlığın ispatına gerek olmadığı düşünülmektedir. Nasr da bu durumu izah ederken her bilinmeyen bilinen yardımıyla tanımlandığını fakat evrensel olarak varlıktan daha fazla bilinen bir şey olmadığı için varlığın kendisiyle tanımlanabileceği başka bir şey olmadığını iddia etmektedir (Chittick,

2012: 149). Diğer yandan düşünce tarihimiz boyunca varlığa dair birçok tanımlama girişimi olmuştur. Fakat bütün bu girişimlerin, kavramların dil üzerinden izah edilmeye çalışılması besleyici bir talim ya da zihne yönelik bir uyarıdan ibaret kalacağı muhakkaktır. Bununla birlikte varlık hakkında "sabit olan ve gözle görünen", etkin ve edilgin olan yahut hadis ve kadim diye ayrılabilen" bilinir ve kendisinden söz edilir türden şey" gibi kısmi ve subjektif tanımlamalar mevcuttur. Bütün bu tanımlamalar mantıktaki kategorilendirmeyi de anımsatmaktadır. Bu gibi tanımlamalar Gazzali tarafından varlığın en yüksek cinsleri olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla bu tariflerin hiçbirinin tek başına kavramı tam anlamıyla ifade edemeyeceği vurgulanmaktadır.

Kelimenin etimolojisine bakıldığında ise varlık kavramına dair temel bir nosyon ortaya çıkartılabilmektedir. Bilindiği gibi Varlık kelimesi Türkçede var, bar kökeninden gelmektedir. Bar elde etmek, tutmak, sahip olmak manalarına gelmektedir. Diğer yandan İngilizcede "to exist" şeklinde kullanılan ifadenin etimolojik kökenine gidildiğinde bir şarta bağlı olma, bağımlı olmak anlamlarına tesadüf edilmektedir. Kelimenin Latince kökeni ex-stare olarak kaydedilmektedir. Ex (den, dan) stare ise durmak, dayanıklık etmek anlamlarına gelir. Bu kökensel incelemenin sonucunda Guénon varlık var olmak için bir başka güce ihtiyaç duyduğunu söylemektedir. Bu ihtiyaç tamamıyla asli bir ihtiyaçtır. O güç olmadan insan temelinde bir varlık ve varoluştan söz edilemez. Diğer yandan söz konusu kavram farklı mertebelere sahiptir. Bu mertebeler arasında geçişkenlik mümkündür. Var olma tarzları anlamında her var oluş aynı sayılamaz. Bir ilkenin var olması ile bir taşın var olması aynı mertebede değerlendirilemez.

Guénon varlığın mertebeleri konusunda kendi ayrımını yaparken Varoluş, Varlık ve Saf Varlık olarak üç kademeli bir ayrıma gider. Kendi başlarına var olamayan ve hep başka bir dayanağa ihtiyaç duyan Varoluş ve Varlığın asıl dayanağı Saf Varlık olarak telakki edilmektedir. Burada asıl dayanak noktası olan Saf Varlık tek gerçek dayanak ve en yüksek gerçeklik olarak sonsuz bir kaynaktır. Hem Varoluşun hem Varlığın temel ilkesi olarak kabul edilmektedir (Rakipoğlu, 2008: 25). O halde burada asıl önemli olan husus hem Varoluşun hem de Varlığın kendilerini ve varlıklarını borçlu oldukları bir mahiyet, bir öz ya da Guénon'un ifadesiyle bir merkez söz konusudur. Bu mahiyet ve özün varlığı sayesinde Varoluş ve Varlık kendisini bulur tezahür eder denilebilir. Hatırlanacak olursa,

İbn-i Sina da *eş-Şifâ el-Îlahiyât* 'ta varlığın mertebelerini tartışırken mahiyetin varlıktan önce geldiğini varlığın mahiyete katılan bir araz konumunda olduğunu iddia etmektedir (İbn-i Sina, 2011: 44-48). Bu iddia Guénon'un Varoluş, Varlık ve Saf Varlık sıralamasının düşünsel seyrinin nerelere uzandığını göstermesi açısından fazlasıyla önemlidir.

Guénon'un Saf Varlık ifadesi varlığını kimseye borçlu olmayan kendi başına var olabilen anlamları da düşünüldüğünde akla İbn Arabi'nin "vücûd-ı mahz" (saf, katıksız varlık) kavramını hatırlatmaktadır. Bilindiği gibi İbn Arabi varlık kavramını tartışırken "adem-i mahz" vücûdu ebedî ve ezeli olarak kabul etmeyen, "imkân-ı mahz" ise ezeli ve ebedî olarak bir sebeple vücûdu, bir sebeple de ademi kabul eden olarak telakki etmektedir. Bu durumda İbn Arabi'ye göre vücûd-ı mahz (Saf, katıksız varlık) Allah demektir (İbn Arabi, 2014: 473).

Bütün bu açıklamaların ışığında Guénon'un Saf Varlık dediği şeyin ne anlama geldiği daha açık bir şekilde ortaya çıkacaktır. İbn Arabi'nin izahatına dayanarak gelenekselci ekolde Varlık kavramının aslında Tanrı'yı işaret ettiğini söylemek mümkün olsa gerektir. Çünkü tezahür eden gerçekliğin ilkesidir, yani hem varoluşun hem de varlığın olmazsa olmaz şartı ve mahiyetidir.

Elbette şunu akıldan çıkarmamak gerekmektedir. Zatı itibariyle Tanrı bütün sonsuzluğu ve gerçekliğiyle tezahür etmemiş gerçekliğin de ilkesi olacağı için Varlık her ne kadar Tanrı'yı da işaret etse, ondan bir öz de barındırsa yapısı itibariyle sınırlıdır ve sonsuz olarak kabul edilemez. Tezahür etmemişin ilkesi, Saf Varlık'ta içkin olarak bulunacağı için bir şey varlığa gelince ya da tezahür edince o şey araz olarak Saf Varlıktan ayrı düşmek zorundadır. Bu ayrı düşmenin neticesine doğal olarak onun gerçeklik derecesinde de bir azalma meydana gelmektedir (Rakipoğlu, 2008: 27.) Bütün bu ayrılma sürecine rağmen varoluş ya da varlık gerçeklik anlamında Saf Varlığa nispetle daha az gerçek olarak kabul ediliyor olması onların Saf Varlıktan bağımsız bir varoluşa sahip olduğu anlamına gelmemektedir. Nitekim İbn Arabi bu hususu şu şekilde izah eder:

“Vücûd-i izâfî bir asl-ı hakîkîye (kökü bir hakikâte) müstenid (dayanmış) olup, ondan neş’et eden (meydana gelen) bir varlıktır ki ona, vücûd-ı zillî vücûd-ı mukayyed vücûd-ı mümkün de denir. Vücûd-i izâfî (kayıtlı varlık) vücûd-i mahz (saf, katıksız varlık) ile adem-i mahz (saf, katıksız yokluk) arasında vâki’dir (vardır). Zirâ, bir yüzü ademe (yokluğa) bir yüzü de vücûda (varlığa) nâzırdır. Binâenaleyh (nitekim), “mefhûm-i mahz”dır. (saf, katıksız kavramdır) Hakîkatte vücûd-ı müstâkilli (kendine ait bağımsız bir vücûdu) yoktur. Belki vücûd-ı mahz-ı latîfin (Zat’ın varlığının) sıfât-ı ârızası (sıfâtının gereği) olan mertebe-i kesâfetten (mertebesinin koyuluğundan) ibârettir. (İbn Arabi, 2014: 123)

Sonuç olarak varlık tektir denilebilir. Fakat onun farklı mertebelerde tezahürleri vardır ve bütün bu tezahürler Saf Varlık’ın sayesinde mümkündür ve ondan ayrı olarak değerlendirilemez. Guénon da bu hususu ifade ederken şöyle demektedir: Hangi varoluş seviyesinden ya da hangi varlık mertebesinden söz edilirse edilsin nihayetinde tüm imkânların kendisine bağlandığı evrensel bir imkân vardır bu da Saf Varlığın ta kendisidir (Guénon, 2008: 21).

BÖLÜM III

GELENEKSELÇİ EKOLÜN SANAT FELSEFESİ ANLAYIŞI

İslam sanat felsefesi tartışmalarında tüm mesele, Afganistan'daki bir medreseyi, Bosna'daki bir camiyi, Hindistan'daki Taç Mahal'i görsel olarak İslâmî yapanın ne olduğunu düşünmekte, buna bir tatmin edici ve vakiyla uyuşan felsefî bir açıklama getirmeye çalışmakta yatıyor. Anadolu kilimlerini, İran halılarını, Fas'taki gümüş takıları, Endülüs'teki sarayları birleştiren ortak unsurun peşine düşüldüğünde, İslam sanatıyla iştiğal eden müsteşriklerin yakalamakta zorlandığı ortak ana doktrini, en yetkin biçimde açıklayan ve temellendiren yaklaşım, *Philosophia Perennis*'inki olarak arz-ı endam ediyor. Müslüman olmayan bir insan bile kolaylıkla “bunlar İslâm sanatıdır” diyebilir. Sanat tarihi konusunda hiçbir bilgisi olmayanlar için de şüpheye yer yoktur. Yine de, nasıl olmuştur da, Endonezya'dan Fas'a, Kazakistan'dan Nijerya'ya uzanan milyonlarca kilometrekarelik alanda yaşayan, belki 30 belki 40 farklı lisan konuşan Müslüman sanatkârlar nasıl olmuş da böylesi muazzam bir görsel bütünlüğe sadık kalabilmiştir?

Buna verilecek cevap gizli bir ana doktrine sadık kalmaya dayanıyor. Daha da dikkate şayan olan, bu sadakatin, modernizmle kirlenmeden önce asırlarca sürmüş olması. Sekizinci asırdan kalma Bağdat'tan gelen bir Kur'an sayfası ile on altıncı asırdan kalma bir Kütahya çinisini ele aldığımızda, sadece mesafelerin değil aradan geçen asırların bile bozmadığı bu görsel bütünlük hayranlık uyandırıcıdır. Belirleyici olan etken, belirli bir biçim ya da teknik değil, söz konusu gelenekten neşet eden manevi prensiplerdir. Bu prensipler söz konusu geleneğin dünya görüşünü doğrudan yansıtan bir bütüne uygulanan ve onu kalıplaştıran prensiplerdir (Nasr, 1992: 103).

Philosophia Perennis'in müntesipleri, tarihsel sırayla Gu non, Coomaraswamy, Schoun, Burckart ve Nasr, yukarıda biraz muğlak Şekilde ifade edilen fikri, belirli bir sistem ve bütünlük içinde açıklamaya giriŐirler. Bu tezden muradımız da, Gelenekselci Ekolün sanatı,  zelda de İŐlam sanatını nasıl anlayıp anlamlandırdıklarını, metafizik, epistemik ve ontolojik b t nl ge haiz bir sistem içinde sanatın yerini ve kurucu önemini nasıl ifade ettiklerini göstermeye çalıŐmaktır. Bir  nceki bölümde irdelemeye çalıştığımız Gelenekselcilerin Tanrı, varlık ve insan anlayışları, onları sanata nasıl yaklaŐtıklarını anlamamızda anahtar rol üstlenecektir. Zira sanat, kutsal bilim ve din gibi, Hakikat'ın tezahür ettiği sacayaklardan biridir. İnsan da, bizatihi kendisi Tanrı'nın kendi suretinde yarattığı bir varlık olarak, Hakikat'i arama ve bulma yolculuğunda bu  cayağın ortasında, onlara bakan ve gören olarak, bu arayıŐın merkezi ögesidir.

Gelenekselcilerin sanat felsefesini anlayışını incelerken izleyeceğimiz süreçte, öncelikle kutsal sanat, dini sanat ve profan sanat ayrımlarını irdeleyip bunlar arasındaki farkları ve ilişkileri  z mlenmeye çalıŐacaĐız. Bu tartışma bizi kâmil insan, serkeş insan ayrımına götürecek. Ardından, sanatın ne'liğini tartışırken onun bir bilme aracı oluşunu söyleyerek bu bilmenin neyi bilmeyi içerdiğini tartıŐarak açıklamaya gayret edeceğiz. Bu bölümde bahsetmemiz gereken ise sanatın ne'liğinin belkemiğini oluşturan, onun bir temsil olduğu fikri olacaktır. Bu temsil meselesini, daha ziyade sembolizm olarak tesmiye edecek, yine de Batılı ve modern sembolizmlerden keskin farklarına işaret etmeye çalıŐacaĐız. Bu kısımda ister istemez, daha önce bahsettiğimiz Gelenekselci Ekolün varlık ve metafizik görüŐlerine tekrar baŐvuracaĐız. Ardından, sanatla göbek bağı olan diğer iki kavramın, yani sanatçı ve sanat eserinin bu doktrinde kendine nasıl bir yer edindiğini göstermeye çalıŐacaĐız. ÇalıŐmamızın son bölümü ise, farklı ve daha kapsayıcı bir perspektifte ele alındığında Leaman tarafından "hatalı" olarak görülen yaklaşımların yerini nasıl açıklama gücü yüksek bir modelin aldığını göstermeye gayret ederek tezimizi nihayete erdireceğiz.

1. Sanatın İlahi Kökeni

Gelenekselci Ekolün sanata ve  zelda de İŐlam sanatına ilişkin kapsayıcı açıklaması, adım adım ilerleyerek ve meseleyi farklı veçheleriyle ele alarak yapıldığında taŐları yerine

oturtması daha kolay olacaktır. Bu nedenle, hiyerarşik düzeni takip ederek, öncelikle sanatın ilahi kaynağını ele almakla başlayacağız. Bu aşamada sanatın ilahi kaynağının izini sürerken, kutsal sanat- kutsal bilim ilişkisi aydınlatıcı olacaktır.

1.1. Kutsal Sanat-Kutsal Bilim

Gelenekselci Ekolün paradigması, Hakikat'in kendini kutsal bilim, kutsal din ve kutsal sanat olmak üzere üç tarz ile açtığı, Hakikat'e birbiriyle bağlı bu üç kardeş disiplin ile ulaşılabileceği üzerine kuruludur. Kutsallık en net biçimiyle kendini dinde izhar eder. Din insana mead ve meaş bilgisini vermekle kalmaz, dünyada nasıl yaşaması gerektiğini, diğer insanlarla, toplumla, evrenle ve Tanrı'yla şeriat düzleminde nasıl ilişkiler kurması gerektiğini öğretir. İkinci olarak, Hakikat'e ilişkin evrenin kozmik yasaları kutsal bilim vasıtasıyla okunur. Kutsal sanat ise, kutsal bilimin teorik havzasını pratik olana açarak bu kozmik yasalar ve arketiplerin bilgisini billurlaştırmaya, kristalize ederek kişiye İlâhi Olan'ı bildirmeye yarar.

Bilim ile sanatın bu birbirine göbek bağıyla bağlı halini İslam'ın Tevhid anlayışını ile de açıklayabiliriz. Tek olan Zat'ın celal ve cemal sıfatları vardır. Celal sıfatları Tanrı'nın aşkın doğasına dair ilahi sıfatları açığa çıkarırken Cemal sıfatları onun güzellik, kerem ve ihsanını yansıtır. Zat'ın birliği ise tüm sıfatların birbirleriyle içkin bir bağla bağlı olduğunu, her sıfatın bir diğerini içerdiğini ve Zat'ın birliğinde bulunduğunu gösterir. O nedende her hakikatte güzellik, her güzellikte bir hakikat vardır. Bu bağlantının bir sonraki adımı, her sanatın bilim, her bilimin bir sanat olduğudur. Sanat ve bilim bağlantısı, en sarîh biçimde geometride kendini izhar eder. Geometri, sanatçının geometrik kural ve biçimlerden ahenkli bir eser ortaya çıkarmasını sağlar. Diğer bakımdan ise, sanat, nihai hedefi bakımından İlâhi Güzelliği bildirmeyi amaçladığından bir tefekküre yol açar (Burckhart, 1994: 236).

Sanat ve bilimin ortaklığını, geleneksel dünya görüşünün hâkim olduğu antikçağlardan ortaçağlara değin “artes” kavramının kullanılışında da görebiliriz. Latince “artes” sanatlar anlamına gelse de, bilimler için de kullanılıyordu. Üniversitelerin uzun yüzyıllar boyunca

kullandığı müfredat “liberal arts” olarak isimlendiriliyordu (Guénon, 2003: 85). Bu özgür sanatların ön lisans ya da hazırlık sayılacak üçlü grubu (trivium) Gramer, Diyalektik, Retorik bilimlerini, bunlara hazırlanmış talebenin geçtiği dördü grup (quadrimum) da Aritmetik, Geometri, Müzik ve Astronomi bilimlerini kapsıyordu. Bilimlerin bugünkü gibi ampirik olarak algılanmadığı bir dünyada bu bilimler, ruhun ahenkli bir gelişme talep eden vasıflarını ifade ettikleri için sanat olarak adlandırılıyorlardı (Burchkart, 1994: 85).

Bilim sanat ilişkisinde St. Thomas’ın “ars sine scientia nihil” iddiası, yani “sanatsız bilim yoktur” iddiası da bilimlerin kendi pozitivist sınırlarına çekilip içine kapanmadığı bir dünyada, bilim ile sanatların aynı özden beslenmeleri sebebiyle ortaklıkları olduğu, birbirlerinin içine geçtiği bir evren tahayyülünden neşet eder. Nasr, St. Thomas’ın bu düsturunu tamamen İslamî bulur (Nasr, 1992: 17). Nitekim St. Thomas da, bu argümanının ardından yaptığı şerhte, sanatın doğayı taklit etmediğini, doğanın çalışma prensiplerini taklit ettiğini söylemektedir. Aynı şekilde İslam sanatı da doğanın formlarını taklit etmez sadece onların çalışma prensiplerini yansıtır (Nasr, 1992: 17).

Meşhurdur, Eflatun’un Akademi’nin girişinde “Geometri bilmeyen buraya giremez” yazıyordu. Kutsala sanatın bilimle buluşma noktalarından en belirgin olanı geometridir. İslam sanatında da en mükemmel örneklerine rastladığımız geometrik desenli paneller ve yaygın adlandırmayla arabesk geometrinin sanata dönüşünü gösterir. Arabeskin iki temel biçimi vardır; birisi ışınları karmaşık ve sonsuz biçimler ala bir geometrik yıldız kümesinden oluşmuş bir geometrik şekiller ağıdır. Bir arabeskin merkezi hem her yerde hem de hiçbir yerdedir. Bu çokluk içinde birliği ve birlik içinde çokluğu kavrayan zihnin tefekkür halinin en çarpıcı imgesidir. İkinci biçim ise, doğayla tüm benzeşimlerini yitirme noktasına kadar bezenmiş ve yalnızca ritim kurallarına boyun eğen bitki motiflerinden oluşur. Artık grafiğe dönmüştür. Bu bakımdan arabesk hem mantıksal hem de ritmik, hem matematiksel hem de melodiktir (Burchkart, 1994: 247-248).

Bu aşamada sanatın bilimle ilişkisini ortaya seren bir diğer gösterge, sanat-zanaat ilişkisidir. Sanat maddi temelini oluşturan zanaattan ne de düzenli olarak iletildiği bilimden koparılamaz. Zira modern zamanlara gelindiğinde teknik bilgiye dönmüş ve asli kökeninden ayrılmış

zanaatlar ile geleneksel zamanlardaki zanaatlara bakıldığında bu ayrım, ilk bakışta kendini belli eder. Bugün bir duvarcı ustasının ya da marangozun elinden çıkan ürünün çirkinliği ile işlevsizliği, eksik oluşu ile örneğin Elhamra Sarayının işçiliği kıyaslanabilir. Aynı şekilde, İslam dünyası modern sanayi ürünlerinin istilasına uğramadan önce, zengin fakir fark etmeksizin, Müslüman zanaatkârın müşterisi için elinden çıkan ürüne belli bir güzellik katılıyordu. Zanaatkârın kullandığı madde mütevazı, araçları da basit olabilirdi ancak yine de, esere bir soyluluk katılıyordu. Bugünkü kitch İslamî dekoratif ürünlere bakıldığında bu ayrım göz yaşartacak kadar belirgindir. Bunun sebebi, zanaat ile sanatın birbirinden ayrı görülmemesi, zanaatkârın aynı zamanda bir sanatçı da olmasıdır.



Şekil 1. Elhamra sarayında duvar süslemesi



Şekil 2. Konya Otogar Camii dış cephe

Geleneksel zamanlarda sanat ve zanaatın kurumsal aktarımının birliği de bu ilişkinin bir diğer göstergesidir. Bilgi, geleneksel sanat ve bu sanatın sembolizmi, kozmik yasalarla uyumu, teknikleri ve hatta farklı geleneksel medeniyetlerdeki teknik zanaat eğitimi manevi eğitimle birleştiren geleneksel el sanatları loncaları ya da tarikatlar yoluyla aktarılır. Ortaçağ Avrupa loncaları, İslami esnaf ve fütüvvet ocakları, Zen ustalarının çömlekçilik eğitimi ya da Afrika topluluklarındaki inisiyatik halkalarda madencilik eğitimi verilmesi gibi örneklere rastlarız (Chittick, 2012, 245). Sanat ve zanaatların aktarımı ile kozmolojik ve metafiziksel bilginin aktarımı arasındaki bu ilişki, aynı zamanda kutsal bilim ile sanat arasındaki yakın bağı gösterir.

Aynı ilişkiyi Rene Guénon'un küçük sırlar olarak tesmiye ettiği inisiyatik bilginin kazanılışında da görürüz. Guénon, eskinin sanat ve zanaat erbabının bugünkünden farklı ve

fazla bir şey olduğunu iddia ederek bunu şöyle temellendirir: Hindu öğretisinin “swadharma” kavramıyla ifade ettiği durum her kişinin kendi öz doğasına yani fitratına uygun işle iştigal etmesini salık verir. Bu nedenle kişiler fitratlarına uygun meslekler ve zanaatlar edinirler. Meslek insanın kendine uygun ait olan yani kendi özgün doğasının bir tezahürü ve yansıması olduğunda, kişinin inkişafı için de bir basamak işlevi görürler. İnisiyasyonun temel amacı kişinin beşeri olanaklarını aşması olduğundan, bunların vasıtaları olan zanaatlar ve sanatlar da kişilerin fitratları sayısınca çeşitlilik gösterir. İnisiyatik bilginin vasıtaları olan zanaatlar sayesinde kişi bilgiyi dışarıdan öğrenmez, kendisinde bulunan potansiyel olanakları uyandırır (Guénon, 2003: 64-65). Sanat ve zanaatları bu inisiyatik bilginin dayanakları olarak gördüğümüzde, tersinden olarak da sanatın icrasının nasıl tesir edeceğini de kolayca anlayabiliriz. İnsan kendinde fitrî olarak bulunan imkânları meslek olarak icra ettiğinde, bu etkinliğin temel bilgisine sahip olur. Böylece, önceleri içgüdüsel olarak sahip olduğu yetenekleri bilinçli olarak yerine getirmeye başlar. Bu sayede her ne kadar inisiyatik bilgi o kişi için sanat ve zanaatlardan doğmuş olsa da, bu sefer sanat o bilginin uygulama alanı olacaktır. Böylece kişinin dışarıdan eylediği ile içeriden bildiği arasında mükemmel bir uyum olacaktır. Böyle bir uyum yakalandıktan sonra zanaat ya da sanat ile ürettiği eser onu üstünkörü biçimden üreten birininkinden farklı olarak onu algılamış, kavramış ve gerçekleştirmiş bir kişinin tam bir ifadesi olacaktır ki şaheserler bu türden ürünlerdir (Guénon, 2012: 83-84). Açıkladığımız süreç için Guénon ise sanatlar ve zanaatlar olan meslekleri, İlkelerin bilgisi olan inisiyatik bilgiyi elde etmek için vasıta olarak kullanılmasıyla elde edilen bilgilere küçük sırlar adını vermektedir.

2. Kutsal Sanat, Profan Sanat, Geleneksel Sanat

Hakikatin bir ifade biçimi olarak sanatı kabul etmek onun insan-üstü kökenli ve kutsal olduğunu da teslim etmek anlamına gelir. Fakat bu noktada aslen kutsal olan sanatın nasıl olup da bugün de teşhis edebileceğimiz gibi profanlaştığını, kutsalla belirgin bağının kaybolup şahsi serzenişlerine dönüştüğünü açıklamak gerekir. Bu bakımdan, kozmik kutuplaşma ya da çift-yönlülük kutsal ile profan sanat arasında bir ayırım yapmamızı mümkün kılar. Kutsal sanat içeriği ve kullanımıyla tüm diğer şeylere takaddüm eder. Zira Guénon’un ve Schoun’un etraflıca izah ettiği gibi geleneksel dünyada kutsal olan din hayatın tüm veçhelerini kapsıyordu. Asli zamanlarda sanat, daime ya ayin ve ritüellerde kullanılan

eşyalar ya da gündelik kullarımdaki ev eşyalarını kapsıyordu. Bu bakımdan dinin rükünlerinden olan ritüeller de sembolik oluşları ve yüksek manevi etkileriyle sanata dönüşüyorlardı. Ayrıca, kutsal olanın hayatı belirlediği bir dünyada gündelik ev eşyaları da ima ettikleri faaliyetler gibi son derece sembolik ve yine ayin ve kutsalın alanıyla bağlantılıdır (Schoun, 2014: 142). Bunun karşı kutbu olarak profan sanat ise, içeriği ve manevi etkisi göz ardı edilerek yalnız yaratmanın neşesi denilebilecek bir mazeretin altına sığınarak icra edilen, motivasyonu yüksek hakikatleri temsil etmek değil de sanatçının şahsi dehasını ortaya koyma olan sanatın adına dönüşüyordu (Schoun, 2007:1-3).

2.1 Kutsal Sanat

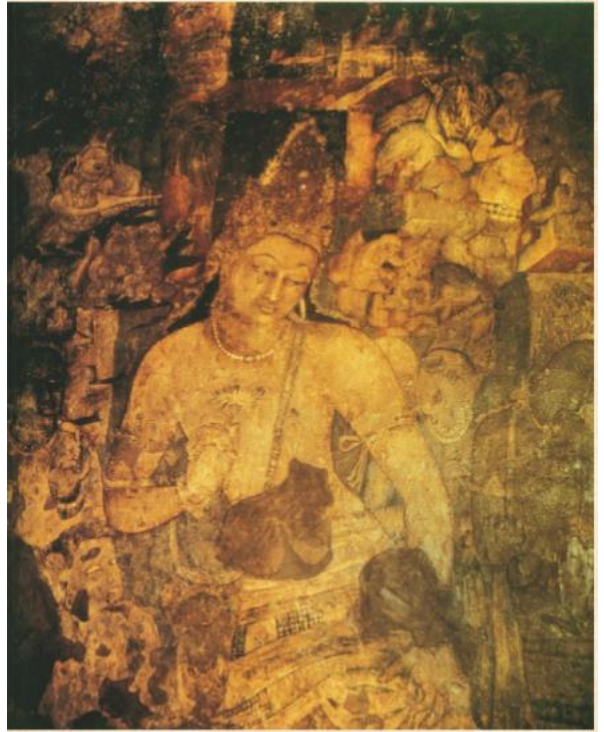
Bu bahiste söyleyeceklerimiz, “Dinî sanat görsel bir ilahiyattan ibarettir.” (Coomaraswamy, 2014:139) ifadesinin bir şerhi olacaktır. Bu bakımdan kutsal sanatı tarif etmekle başlayacak olursak, söylenmesi gereken ilk şey, onun kökenin İlahî oluşudur. Bu müteal ve doğa-üstü değer toplumda bulunmayan bir akıl taşıması ve iletmesinden kaynaklanmaktadır. Nasıl ki bakir doğa kutsal bilimin nesnelereinden biri olmak bakımından bir akıl niteliğine ve işlevine sahiptir, kutsal sanat da bu akıllı güzellik aracılığıyla açığa çıkarır. Nitekim, kutsal sanat, özü itibarıyla formel olana aittir. Bu yüzden yaratılmamış olanın yaratılanlar ile temsil edilmesiyle ilgilenir (Schoun, 2014: 145).

Kutsal sanatın ve onun bir modu olarak İslam sanatının birey-üstü olduğu söylendiğinde, bunun bireysel ilham ve yaratıcılık tarafından var kılınmadığı da söylenmiş olur. İlke olarak, yalnızca Evrensel olan Evrensel olanı üretebilir. O nedenle, bu iddianın tutarlılığı adına takip eden argüman, kutsal sanatın evrensel olanı temsil etmesi için, Evrensel olan’ın sanatın üretimine bir dahil olması gerektiğidir. Bu da, sanatın insan-üstü kökeninin dokunuşuyla mümkündür. İnsan-üstü köken başlarda bizzat vahiy iken, zamanla sahîh bir geleneğe bağlı sanatçının ilhamlarına tevdi olmuştur. Basitçe bir örnek vermek gerekirse, Kur’an’ın ilk kıraati Hz. Peygamber (sav) Efendimiz tarafından öğretilmiştir. Buna paralel olacak şekilde sanat eseri üretim sürecinin ilham vasıtasıyla oluşunu Coomaraswamy Hint sanatı üzerinden şöyle açıklar:

“Kendi istek ve düşüncesiyle, Yoga tatbikatına has muhtelif usullerden yararlanarak, mahlûk görüntülerinin ve fani hislerin dikkat dağıtıcı, zihni başka yönlere çekici etkilerini gidererek resim yapan bir kişi, tekâmülî kaideler ile ilmi ve dini kitaplarda yapılan açıklamalardan yararlanarak meleğin şeklini veya Tanrı'nın görüntüsünü gözünün önüne getirmeye, onu tasavvur etmeye başlar. Zihin kendi kendisine, bu şekli sanki çok uzak mesafeden görüyormuş gibi üretir veya çizer. Yani bu resimleri, sanat çeşitlerinin düzenli faaliyetler biçiminde mevcut olduğu Cennet'ten, gerçeğin doğrudan yaşanmasının mümkün olduğu tek yer olan ve görenle görülenin müştereken bulunduğu kalpte ki esasen mevcut özel ve gizli alandan görerek çizer. Bu şekilde tasavvur edilerek ve içten gelen bir hisle bilinen gerçek bilgi ve saf görüntü, hakikat âleminden yansımış gibi, ya da bir rüyada görülmüş gibi ortaya çıkar.” (Coomaraswamy, 1995: 9-10)



Şekil 3. Ayakta duran Vishnu,
Güney Hindistan, 10. yy.



Şekil 4. Bodhisattva Padmapani, “Lotus Tutucu”
Ajanta Mağarası, 6. yy.

Bu açıklama modelini daha iyi anlamak için Hint metafiziğinde meleklerin Tek olan'ın farklı tezahürleri olarak ya da İslam metafiziğindeki Allah'ın esmaları ya da a'yan-ı sabiteler olarak okumak gerekir. Bu durumda sanatçı, resmedeceği meleği ya da mimaride inşa edeceği binanın Cennet'teki modelini ve yine aynı şekilde müzisyen bestesinin Cennet'teki karşılığına ulaşmak için yoğun bir odaklanmaya girecek, ele aldığı şey ile özdeşleşinceye değil o halde kalacaktır. Böyle bir yaklaşımla üretilen kutsal sanat, Mutlak Zat'ın bir temsili olacaktır. Böylece bunlar vasıtasıyla ibadet eden biri de ahenkli bir şekilde kendisini Tanrı'yla bütünleştirir, bu kutsal sanat vasıtasıyla Tanrı'yı bilir.

Schuon sanatın vahiy ve ilhamla ilişkisini ifade ederken, kutsal metinler ve sanatın farklı derecelerde de olsalar vahiyden neşet ettiklerini söyler. Kutsal metinler doğrudan "Sema Kelamı" iken sanat, içsel ve derin yönüyle manevi tefekkürü akla seslenir. Kutsal metinlerin tefsirleri insanlara hukuk ve ahlak gibi şeriatı verirken, sanat manevi gücü nedeniyle tefsir ve şerh gibi sözlü açıklamalardan daha derin olacaktır. Bu aşamada Schuon kutsal metnin manevi derinliğini veren mistik tefsirin yitirilişi ile kutsal sanatın yitirilişi arasındaki bağı gösterir. Mistik tefsirin yitirildiği Rönesans döneminde, önce sembolik sanat yitirilerek yerini natüralizme bırakmıştır. Bunun hemen ardından ise kutsalın şeriat değil de marifet yönünü veren mistik tefsir kaybedilmiştir (Schoun, 2014: 147). Schuon bu ikisi arasındaki ardışıklık ve birlikteliği, ikisinin de aynı özü paylaşmasında bulur.

Yukarıdaki şeriat marifet ayrımından hareketle kutsal sanatın İslam medeniyetindeki tezahürüne bakıldığında, bunun kaynağı, şeriatın tasvir yasağı gibi kural koyucu ilkeleri bir kenara bırakılırsa, İslam maneviyatında aranmalıdır. Nitekim Nasr, İslam sanatı için İslamî bir köken arayışına girildiğinde, bu kökenin hakikatin zahiri tezahürü olan şeriatta değil, batını kökeni olan tarikatta bulunabileceğini iddia eder. Bilindiği gibi şeriat, muamelat düzeyinde insan, Allah ve toplum arasındaki ilişkileri düzenleyerek Müslümanların nasıl davranmaları gerektiğini açıklar (Nasr, 1992: 13). İslam'ın batınî boyutu ise onun maneviyatıyla ilişkilidir. Kur'an'daki batınî hakikatler ile Muhammedî bereket, mana ve maneviyatla ilişkili olarak, İslam sanatı, bu dile dökülmesi mümkün olmayan hakikatleri billurlaştırmaya, kristalleştirmeye gayret eder (Nasr, 1992: 15). Bu yüzden, bir köken ve menşe arayışında başvurulması gereken merci, İslam maneviyatıdır.

Hint sanatı ve tüm Doğu sanatlarında olduğu gibi İslam'ın kutsal sanatında da yüzyıllar boyunca İslam sanatının ürünlerini ortaya koyanlar, vahyin ve Muhammedî bereketin mümkün kıldığı yollarla, arketipsel dünyanın tasarımını kazanmaya muvaffak olarak ya da böyle bir kazanımı edinmiş kişiler tarafından eğitilerek bu eserleri vücuda getirmişlerdir. (Nasr, 1992: 15). Kutsal bir sanat, içeriği sayesinde canlı ve gerçekten tükenmeyen bir kaynağa ulaşmayı sağlar. Bu yüzden, bir sanatçı belirli bir konunun manevi derinliğini yeterince ifade edememişse bile, doğası gereği kendisiyle tutarlı kalır ve böylece doğrudan doğruya kutsallığın kaynağından çıkmaz, sadece Geleneğin onayladığı kutsal biçimlerdeki ışığı az çok yansıtır (Burckart, 1994: 124).

Kutsal sanatın kaynağını müteal âlemde bulduktan sonra, onun gerçekleşmeye yolunu ifade etmek gerekir. Sanat ya da zanaatkârlığın, onu manevi bir oluş ya da gerçekleşme yönteminin taşıyıcısı olmaya hazırlayan iki yönü vardır: Birincisi, sanat bir yandan nispeten biçimsiz olan bir malzemenin genellikle zahmetli bir şekilde ideal bir modele göre şekillenmiş nesneye dönüşmesinden ibarettir. Bu şekillenme su götürmez biçimde ilahi gerçeklikleri temaşaya talip olan bir kimsenin kendi içinde ve yine karmaşık ve şekilsiz ama potansiyel olarak soylu bir hammadde rolü oynayan ruhunda (soul) tamamlamak zorunda olduğu eserin bir imajıdır. İkinci olarak ise temaşa nesnesi duyularla idrak edilebilen bir güzellikte hayal ve tasavvur edilir; çünkü bu güzellik aslında mahiyeti bakımından biricik ve sınırsız olan bizatihi Güzel'den başkası değildir (Nasr, 1992: 12). Coomaraswamy'nin de ifade ettiği gibi sanatın nesnesi formun güzelliğidir, temaşanın nesnesi ise formu aşan güzelliktir. Sanat temaşaya yakın olduğu ölçüde bilgidir. Nitekim Güzellik, kelimenin mutlak anlamıyla Hakk'ın gerçek bir veçhesidir (Coomaraswamy, 1995: 11). Bu bakımdan kutsal sanat bugünkü Batılı bir estetizm ile güzeli arzulamaz, fakat bu sanat, diğer tüm veçheleriyle birlikte, tevhid ilkesi gereği Güzel'i de açığa çıkaracaktır.

Kutsal sanat hakkında söylenmesi gereken bir diğer husus, yukarıda ima edildiği gibi onun tevhid ilkesi mucibince hareket ettiğidir. Örneğin, tüm Doğu sanatları gibi İslam sanatı da, kesret âleminde tevhidin tezahürünün bir sonucudur. İlahi İlke'nin birliğini, tüm kesretin Bir olana bağlılığını yansıtmak gayesindedir. Duyular aracılığıyla doğrudan kavranan fiziki

düzenli maddi evrendeki arketipsel hakikatleri ve eylemleri tezahür ettirerek kişiyi duyulabilir olanın ötesindeki İlke'ye bir merdiven uzatır (Nasr, 1992: 15).

Açıklandığı üzere, sanatın kendinden menkul bir tanımı, kuralları ve kıstasları olmadığı gibi sanatkârın yetkinlik derecesi de tek başına belirleyici değildir. Aksine, sanatın kökeni Ruh'ta, metafizik, teolojik ve mistik bilgide aranmalıdır, yetenek yahut dehada değil. Bir diğer ifadeyle, sanatın iç prensipleri dış prensiplerini kuşatır (Schuon, 2007: 11). Sanat bir eylem, bir dışsallaştırma olduğunda, tanımı gereği onu aşan ve onu belirleyen bir bilgeye bağlıdır. Bu müteal bilgiden özge bir dayanağı yoktur, sanat eylemini, temsili ve biçimi veren bu müteal bilgidir, tam tersi değil.

Özetle, kutsal sanat kökeni itibariyle İlahidir, vahiy ve ilhamla da yakından ilişkilidir. İnsanın inisiyatik bilgiye ulaşmasının bir vasıtası olmakla birlikte, kişinin kendi teomorfik tabiatının farkına varmasını sağlar. Nitekim sanat eseri üretim sürecinde kişi, konu edindiği a'yan-ı sabiteler ile bir özdeşleşim içine girer. O sanatı muhatabı ise ibadetlerinde bu eserleri Tanrı'ya ulaşmanın bir vasıtası olarak kullanır.

2.2 Profan Sanat

Sanatın kökenin İlahi olan olduğunu söyledikten sonra, nasıl oluyor da profan bir sanattan bahsedebiliyoruz? Açıklayacak olursak, profan sanatı kutsaldan ayıran köken ortaklığı değil, sanatla iştigal eden kişinin kutsal ile kurduğu ilişkidir. Nasr, temel bir ilkedен bahseder: bu ilke, sanatsal olanlar dâhil, tüm tezahürlerinde kutsal olanı anlamak ve ona bir değer biçmek için insanın kutsala inanması ve ona katılması gerekmektedir. Aksi takdirde kutsal, kendisini nüfuz edilemez bir perdenin arkasına saklar. Gerçekte bu perde insanın varlığının ölümsüz özünden meydana gelen nefsin örtüsüdür ki böylece onu kutsalın keşfedilmesinden alıkoyar (Nasr, 1992: 111). Öyle anlaşılıyor ki, kutsalla dengeli ve sağlıklı bir ilişki kuran sanatçı, onu İlkeler'in bilgisine vardırarak olan Ruh (soul) ile ilgilenir. Bunun aksine, kutsalı reddeden sanatçı ise nefsiyle baş başa kalacaktır.

Başlangıçta tüm sanatın kutsal olmasına rağmen, zamanla, insanın dönüşümüyle sanat da profana dönmüştür. Açıklamak gerekirse, kutsal sanat dikey ve yükselen bir seyirdeyken profan sanat yatay ve dengeleyici bir karakter arz eder. Başlangıçta, hiçbir nesne profan değil, tüm nesnelere sembolik ve kutsaldır. Fakat zamanla hayal gücü artarak dünya üzerine yayılmış, insan da müteal âleme ait ve onu hatırlatan bir sanat yerine yalnız kendisi için bir sanatın peşine düştü. Asli zamanlarda dünya, müteal âlemin bir uzantısı olarak görülürken, Ortaçağlardan sonra hızlı bir şekilde artık müteal olanı temsil etmeyi bırakıp, metafizik bağını koparmış, mekanik bir dünyaya dönüştü. Bu aşamada dönüşen yalnız dünya görüşü değil, insanın kendi hakkındaki fikriydi de. İnsan, Tanrı'nın suretinde ve O'nun yeryüzündeki halifesi olma görevini bırakıp, basitçe, maddi bir insana dönüştü (Schoun, 2007: 6). Haliyle kutsal sanattan profan sanata geçiş, sanatın kendinde bir dönüşüm değil, insanın kendisi, dünya ve müteal evren hakkındaki görüşünün değişmesiyle gerçekleşti.

Profan sanat, bizatihi sanat olması bakımından kozmik değerleri dışarı vuracaktır, fakat ikinci olarak sanatçının kutsalla kurduğu ilişki hastalıklı olduğundan, öne çıkan değer sanatçının şahsi erdem ve zekâsı, yani sanatçının dehası olacaktır. Deha, genel olarak bağlı olduğu geleneğin ve kolektivitinin bir ürünüdür, aynı zamanda ırksal ve manevidir. Fakat profan sanatçıda kişisel deha daha derin ve daha geniş bir dehayla kesişmemektedir. Bu nedenle profan sanatta hâkim olan, kutsal sanatın aksine, insanın öznel değeridir (Schoun, 2014: 144). Bu bakımdan profan sanatta bir resmin konusunun sadece sanatçının kendi dehasını ifade etmesine yarar, hatta bunun seçilen konudan daha hayati olduğu ve zenginliğinin başka şeylere bağlı olduğu fikri hâkimdir.

Bugünkü profan sanatın anlamla ilişkisi de bahse değerlidir. Sanatın değer ve anlamının sanat galerileri, sanat guruları ya da müzeler gibi kurumlar tarafından belirlendiği, ancak o sanatla muhatap olana hiçbir anlam ifade etmemesi ya da hiçbir his uyandırmaması, seyircinin mutlak bir kafa karışıklığı ile anlamış gibi yapmaktan başka çıkar yol görmediği malumdur. Schoun bunu bir Ortaçağ Avrupa meseli ile açıklar. Bir prens saraya ressam almıştır ondan bir resim yapmasını istemiştir. Sanatçı ise boş bir tuval sunar ve soylu olmayan ve dürüst ebeveynlerden gelmeyenlerin tuvalde hiçbir şey göremeyeceğini söyler. Saraya davet edilenler de baktıklarında bir şey görmediklerini itiraf etmekten çekinerek boş tuvale hayranmış gibi bakmışlardır (Schoun, 2014:161). Bugün bize sanat diye kabul ettirilmeye çalışılan eserlerin

de hal-i pür melali böyledir. Daha yüksek bir akılla irtibat kurmayan profan sanatçının şahsi hezeyanların onunla muhatap olan sanat seyircisi için bir anlam ifade etmiyor oluşu, sanatçının değil de seyircinin kusuruymuş gibi gösterilmektedir.



Şekil 5. Michelangelo'nun Sistine Şapelinin tavanındaki yaradılış temalı natüralistik resmi

Bu durumun kökenleri, Batı'da bizzat kendisi bir profanlaşma olan Rönesans sanatının kurduğu akademizm ve akademizmi reddeden modern sanatçılarda aranmalıdır. Hatırlanacak olursa, Rönesans sanatı, St. Thomas'ın mirası olan sanat doğayı değil de doğanın çalışma prensiplerini temsil eder düsturunu terk ederek, doğayı, maddi olanı taklit etmeye başlamışlardı. Bu taklit geleneği, ışık-gölge, perspektif, kesinlik gibi kriterlerle Batı'da akademizm geleneğini doğurdu. Fakat zaman geçtikçe sanatçı akademinin belirlediği kıstaslarla yetinmeyerek, sanatın tanımını değiştirerek duygulanımcılık, dışavurumculuk ve son olarak soyut sanat gibi yollara başvurdular. Fakat bu soyut sanat, geleneksel sanatta görüldüğü gibi arketipleri temsil etme çabasındaki bir soyutlama değil, sanatçının his ve düşüncelerinin figür kullanmadan temsil edilmesiydi. Bu da, daha önce işaret ettiğimiz gibi, kişinin indi yargıları ve yeteneklerinin, daha üst ve ilkeler ile ilgili olan sanattan yeğ tutulması bakımından profandır.

Bu nedenle bugün karşımıza çıkan profan sanat, bizzat modern sanatın kendisi ve sanat için sanat anlayışıdır. Nitekim modern sanat yaratıcı hayal gücünü ve sanatçının yaratma

motivasyonunu dikkate alarak indî ve zannî bir değeri, nesnel ve manevi değerin yerine koymaktadır. Tanrıyla yaratma yarışına giren profan sanatçı, yaratmak istemektedir, arketipleri temsil etmenin peşini çoktan bırakmıştır. Sanat için sanat anlayışı, kutsal sanatın ilkeleri ve belirleyici metafizik görüşünden ayrılarak, içgüdü ve zevk gibi yani salt öznel ve keyfî ölçütler koyarak, bu ölçütleri de evrensel kıstaslar gibi göstermek peşindedir (Schoun, 2014: 163). Gelenekselci ekole göre sanatın kıstasları, ilahi olmaların bakımından nitel ve değişmezdir. Bu kıstaslara göre kutsal olan sanat, sanatçının niyeti bakımından değil, içeriği, sembolizmi ve tarzı gibi objektif öğelerle belirlenir. Aksi halde ruhsal gerçekliğini, ayinsel niteliğini ve kutsal karakterini yitirir (Schuon, 2007:5). Bu bakımdan, sanat için sanat gibi evrensel gösterilmeye çalışılan indî nitelikli bir sanat, profan olacaktır.

2.3 Geleneksel Sanat

Geleneksel sanatın kutsal bir işlevi vardır, din gibi gerçektir ve mevcuttur. Bu özellik, tam olarak kutsal olmayan, yani doğrudan ibadet, ayin, toplumsal ya da kişisel, dinsel/ geleneksel öğelerle ilgilenmeyen ama yine de geleneksel beklentiler ve prensiplere göre yaratılmış geleneksel sanatın değişik biçimlerine de nakledilmiştir.

Tüm kutsal sanatlar geleneksel sanattır, fakat geleneksel sanatların hepsi kutsal sanat değildirler. Kutsal sanat, geleneksel sanatın kalbinde yatar ve doğrudan vahiyle ve geleneğin özünü oluşturan tecellilerle ilgilenir. Kutsal sanat ayinlerini, belirli bir inancı paylaşan küçük grupların uygulamalarını ve sözü geçen geleneğin içinde manevi kazanç elde etme yollarının pratik ve işleme yönlerini ilgilendirir (Chittick, 2012: 240).

Fakat doğrudan geleneksel sanatı dinsel sanatla özdeş tutmak mümkün değildir. Zira Batı Rönesansı deneyiminde olduğu gibi, dinsel sanat varlığını devam ettirirken, sanatı üreten ve algılayan aklın paradigmatik kırılmasıyla birlikte geleneksel sanat elini çekmiştir. Bir sanatın dini olması, onun ele aldığı konu ve işleviyle alakalıdır; Stili, yapıma şekli, sembolizmi ve insan kaynaklı olmamasıyla değil. Öte yandan, bir sanatı geleneksel yapan da ele aldığı konu değil, onun biçimlerin kozmik kurallarına uygunluğu, insan konsensusuna

değil de ilahi kaynaklı sembolizme uygunluğu, içinde yaratıldığı ruhsal evrenin formel istidadına uygunluğu, hiyerarşik biçimi, kullanılan malzemenin kendi tabiatına uygun olarak kullanılması ve yöneldiği özel gerçeklik alanı bakımından hakikate uygunluğudur (Nasr, 2013: 265-266). Örnek vermek gerekirse, naturalistik bir İsa (as.) resmi dinidir, fakat geleneksel değildir. Aynı şekilde, bugün karşımıza kitch olarak çıkan plastik Kabe-i Muazzama maketleri, Mescid-i Nebevi biçiminde çalar saatler dini olsalar da, kesinlikle geleneksel mayadan yoksundurlar. Diğer yandan, Ortaçağlardan kalma bir kitap cildi veya tezhibi, işlemeli bir bıçak ya da kılıç, bir miğfer, içinde bulunduğu geleneğin bir parçası olarak din ile ilişkili olsalar dahi dini değil, geleneksel sanatın ürünleridirler (Nasr, 2013: 266).



Şekil 6. Kâbe maketi, Türkiye, 21. yy.



Şekil 7. Rahle, İran veya Doğu Asya, 14. yy.

Geleneğin ihtiva ettiği hakikatlerin sanatsal ve biçimsel ifadesi olduğu için geleneksel sanat tamamen beşeri değildir. Nitekim geleneksel sanatın ölçütlerinden biri ele aldığı nesnede tabii olan sembolizmin yanında, deruni boyutunu da kutsal sanatın izhar ettiği ilhamdan aldığı için bu ilhamın ilişkili olduğu sembolizmden de nasibini almalıdır. Haliyle geleneksel sanat eşyanın asli tabiatını hedeflemesi bakımından kutsal sanatla, içinde yoğrulduğu beşeri kültür, gelenek ve etnik eğilimlerin yanında sanatçının şahsi dehasının dokunuşlarını da içermesi bakımından kutsal sanatla profan sanat arasında, fakat bu kutuplaşmanın kutsal sanat tarafına yakın bulunmaktadır (Chittick, 2012: 240).

Geleneksel sanatın bir diğerk ayırıcı özelliği işlevsel olmasıdır. Bugün müzelerde sergilenen salt profan bir estetizme esir düşmüş eserlerden ziyade, kullanım değerine sahiptir. Asli zamanlarda insanın tüm gündelik eylemlerinin kutsalla ilişkisi hatırlandığında, geleneksel sanat da yeme-içmede kullanılan alet-edevat, bir müzik eseri ya da ev mimarisi vasıtasıyla insanı asli olanı tefekkür etmeye sevk eder (Chittick, 2012: 240). Bu nedenle geleneksel sanatlarda “sanat sanat içindir” anlayışına rast gelmek mümkün değildir, bilakis, sanat insan içindir ve insana yüksek hakikatleri, ilkeleri ve ilahi olanı bildirmek görevini icra etmektedir.

Geleneksel sanatlar bağlamında İslam’da sanat, insanın doğal çevresini kuşatan nesnelere, örneğın ev, çeşme, elbise, halı, mobilya gibi, her bir nesnenin kendi doğasına uygun olarak sahip olabileceği mükemmellikte donatmalıdır. Şekil verdiği nesneye yabancı bir şey katmaktan kaçınır, onun temel niteliklerini ortaya sermeye çalışır (Burckhardt, 1994: 230). Bir bakıma, nesnelere arketiplerine, en mükemmel suretlere ulaşma eğilimidir bu. Buradan hareketle, Heidegger’in Van Gogh resmini okuması arasındaki benzerlik hayret vericidir. Hatırlayalım, Heidegger sanat vasıtasıyla şeylerin insana göre anlamlarından soyunup, örneğın elmanın bizatihi elma olarak varoluşunun ortaya çıkması olarak görüyordu. Sanat, hakikatin perdesinin yırtıp şeylerin yalnız o şey olarak varlıklarının ifade etmeye yarıyordu.

3. Sanatçı

Gelenekselci ekolün sanat’ın neliğine dair açıklamalarını, kutsal sanat, profan sanat ve geleneksel sanat üzerinden okuduktan sonra ikinci durağımız, sanatçının ne’liği olacaktır. Gelenekselci ekolün açıklama modeline göre geleneksel sanatı ortaya koyanlar geleneksel insan ya da kâmil insanlardır. Dolayısıyla onun teomorfik tabiatı, bu sanat ve onun önemiyle doğrudan alakalıdır. Teomorfik bir mahlûkat olarak insan bizatihi bir sanat eseridir. İnsan ruhu arınıp manevi fazilet libası giyindiğinde, ilahi güzelliği doğrudan yansıtarak bizatihi bu dünyadaki en yüksek güzellik türü olur. Tanrı’nın kendi suretinde yaratması bakımından

insan, bir sanat eseridir. Tanrı'nın suretinde yaratılan insan da, Tanrı'nın esmalarının kendindeki yansımaları nedeniyle Tanrı'yı taklit ederek bina yapar, şiir yazar, resmeder ve müzik besteler.

Bugün de güncelliğini koruyan sanatçının orijinalliği meselesinde Gelenekselci ekol, sanatçının haklarını eserin teknik, manevi ve akli niteliklerinde bulur. Bu üç nitelik orijinalliğin pek çok modunu oluşturur. Diğer bir deyişle, sanatçı; eserinin estetik niteliği ile eserde temsil edilen asillik ve dindarlıkla ve manevi akıl ve bilgi ile orijinal olur. Geleneğin sınırlarını çizdiği çerçeve içinde bu üç mod ile sanatçı sınırsız imkânlar bulabilir. Bu çerçeve yetersizliği engeller ancak manevi akıl ya da bireysel yeteneği tamamen serbest bırakır. Bu halde kutsal sanatın dehaya bakışı da farklı olacaktır. Gerçek deha yenilikler yapmadan da geliştirilebilir. İşinde mükemmelliği ve derinleşmeyi hedefleyen bir sanatçı, alçakgönüllü tavrı ile şah esere ulaşabilir. Bu bakımdan kutsal sanatta bir eserin orijinal mi kopya mı olduğu hiç önem arz etmez. Orijinalliği hedeflemeyen ve egoist bir ruh haline sahip olmayan sanatçı, Coomaraswamy'nin ifade ettiği yöntemle ürettiği eserinde pek ala bir deha yakalayabilir (Schuon, 2007: 7-9).

Sanatçının dehası meselesi kutsal sanat ile profan sanatın sanatçıya yaklaşımları bakımından ayrıldıkları noktalardan biridir. Profan sanatçı için deha, tutunabildiği tek değerli dal olarak bulunur. Nitekim onu diğer profan sanatçılardan ayıracak ve eserine orijinallik katacak olan, sanatçının şahsi dehasıdır. Bu nedenle modern zamanlarda deha övülmüş

Geleneksel sanatçı ile profan sanatçıya baktığımızda, kendi kutsallığıyla olan göbek bağına zorla kesmeye çalışan serkeş insan, Tanrı'yı taklit etmeye değil de onunla rekabete girmeye başladığı andan itibaren, natüralistik, foto-gerçekçi sanat icra ederek tabiatın zahiri biçimlerini taklit etmeye çalışır. Aksine, geleneksel sanatçı ise geleneğin ona sağladığı İlahi örneklige teslimiyetle, zahiri biçimleri değil, St. Thomas'ın ifadesiyle, tabiatın çalışma biçimlerini taklit etmeye çalışarak ilkelerin peşine düşer. Kozmik kanunlar ile arketipsel dünyanın gerçekliklerinin temsili ile uğraşan sanatçı, kendisinin de Tanrı'nın yeryüzündeki halifesi olması bakımından kendi teomorfik tabiatını keşfeder (Chittick, 2012, 243).

Bu bakımdan profan sanatçı ile geleneksel sanatçıyı birbirinden ayıran, kutsalla olan ilişkileridir. Nitekim kutsal olanı anlamak ve ona bir değer biçmek için insanın kutsala inanması ve ona katılması gerekmektedir. Aksi takdirde kutsal, kendisini nüfuz edilemez bir perdenin arkasına saklar. Gerçekte bu perde insanın varlığının ölümsüz özünden meydana gelen nefsin örtüsüdür ki böylece onu kutsalın keşfedilmesinden alıkoyar (Nasr, 1992: 111). O halde profan sanatçı olan serkeş insanın evren ve metafizik algısında Tanrı'ya yer olmadığı gibi bu sanatçı kendi teomorfik tabiatını reddederek kendi içine düşer.⁶

Bahsedilmesi gereken bir diğer husus, sanatçının özgürlüğü meselesidir. Profan sanatta sanatçı için özgürlük probleminin metafizik bağlamda bir karşılığı yoktur. Olsa olsa, kurumsal ve siyasi atmosfere bağlı özgürlüklerden söz edilebilir. Esas karmaşık görünen, geleneksel sanatçının özgürlüğü ve özgünlüğü meselesidir. Şayet ezeli ve ebedi arketiplerin temsilleri yapılıyorsa, bu arketipler değişmediğine göre sanatçı yalnız bir kopyacı olacaktır. Böyle bir sanatta özgürlüğe ve özgünlüğe yer olmayacaktır. Gerçekte bir sanatçı, önceden belirlenmiş ve tanımlanmış bir şeyi birebir kopyalıyorsa özgür değildir, bilakis kölece bir işle meşguldür. Esasında modern çağın nicel üretimi ve fabrikasyon ürünlerin aynılığı için de böyle bir yargıda bulunulabilir. Fakat bağlamımızı aşmadan, bir formüle, belirlenmiş bir talimata göre çalışan sanatçının özgürlüğü meselesine dönelim. Gelenekselci Ekole göre sanatçı kendisinin dışında bir modeli körü körüne taklit etmez. Tam tersine, bir talimata bağlanırken veya özü itibariyle binlerce yıldır aynı kalan gerekliliklere cevap verirken dahi sanatçı, aslında kendini ifade etmekte ve dışa vurmaktadır. Açıklayacak olursak, bir şeyin aslına en uygun şekilde ifade edilmesi için içeriden gelmesi, o şeyin sureti tarafından hareket ettirilmesi gerekir (Coomaraswamy, 2014b: 123). Geleneksel sanatçının arketiplerle nasıl ilişkiye girip onları temsil ettiğini açıklamıştık. Bu bakımdan, sanatçı önce yapacağı şeyi bilir, onun aslı biçiminin bilgisine varır ve onunla özdeşleşir. Ardından, sanatçı eserine koyduğunda, yaptığı şey bizzat kendini ifade etmesidir. Bu bakımdan, geleneksel sanatçı sanat üretiminde özgürdür.

Sanatçının dehası ve özgürlüğüyle ilgili olan bir diğer husus ise üslup meselesidir. Dehanın imzası olan şahsi üslup ile tüm geleneğe yayılmış imzasız, anonim eserlerin birbirlerine zıt

⁶ Selman Bayer'in modern sanatın profan ve kendi içine kapanan edebiyatına dikkat çektiği romanı için bkz. Bayer, Selman (2011), *Kendi İçine Düşenler Ansiklopedisi*, İstanbul: Okur Kitaplığı.

konumları dikkat çekicidir. Oryantalist gözler bunu Batı'nın bireye verdiği değerin ve Doğu'nun insanı ezen, yok sayan tavrının bir göstergesi olduğunu iddia ederler. Hâlbuki bir kez daha müsteşriklerin kaçırdığı husus, modern ve Batılı sanatçının kendi zihninden ve dehasından üstün bir değer kabul etmeyip sanatını egosunun mabedine döndürmesi iken; geleneksel sanatçının bağlandığı metafizik evrende sanatın kökeninin İlahi Olan olması hasebiyle kendinden üst bir anlam dünyasıyla irtibatlandığında fani bedeninin ve egosunun bir hükmü kalmadığının farkında olması bakımından şahsi üslup ve şahsi dehanın birer öz değil araz oluşudur. Açıklayacak olursak, biraz önce ifade ettiğimiz gibi, sanat, sanatçının ona katılımı ile ister istemez bir dışavurum olacaktır. Bu aşamada sanatçıların zamansal mekânsal ve gelenek farklarından kaynaklanan farklı üsluplar oluşması doğal olacaktır. Bir kelam-ı kibarda denildiği gibi “Üslub-ı beyan aynıyla insandır”. Yani insani mizaç nedeniyle insan elinden çıkan her şey, bir üslubun kalıbına girecektir. Sanat tarihçiliğini mümkün kılan da bu zaman, mekân, gelenek ve insana bağlı olan üslup kırılmaları, değişikliklerdir (Coomaraswamy, 2014b: 126).

Gelenekselci bir anlamda özgür insan kendini dışa vurmaya çalışmaz. Metafizik bütünleşme yaşayan birinin elinden çıkan her şey, ister istemez hem kendinin dışa vurumu hem de İlahi Olan'ın dışavurumu olacaktır. Bu nedenle geleneksel sanatçı şahsi imzasının, onu ayırt edici kılan üslubun peşinde koşmaz. Bilakis, hali hazırdaki geleneğin ürettiği üslubun içinde çalışmaya devam eder. Nitekim sanatçının kimliğinin gizliliği de bununla ilişkilidir. Coomaraswamy'nin ifadesiyle,

“Mesih ‘Ben kendimden bir şey yapmam’ demişken, Hıristiyan'ın kalkıp da herhangi bir eseri ‘kendisinin’ olarak görmesi olur mu? Krişna ‘Kavrayıcı, ben, yapanım/özneyim kavramını oluşturamaz’ derken, Hindu'nun herhangi bir eseri kendisinin sayması olur mu? Aynı şekilde, ‘Failin ben olduğumun bilinmesini istemek henüz olgunlaşmamış bir insanın düşüncesidir’ ilkesi kendisi için va'z edilen Budist'in de fiili kendisine nispet etmesi düşünülemez. Eserlerinin imzalamak, ayırt edilmek gibi pratik gayeler dışında bireysel sanatçının aklına gelmemiştir.” (Coomaraswamy, 2014b, 129)

Bu bakımdan geleneksel sanatçının amacı, profan sanatçı gibi kendi nefisini pohpohlamak değil, İlahî olanı temaşa ederek onun temsilini yapmak, bu süreçte de kendi teomorfik tabiatının farkına varmaktır. O nedenledir ki, şahsi deha, yaratıcılık, farklılık, üslup ve imza gibi bireysel seviyede kalmış, üst bir anlamla kuşatılmamış değerler profan sanatçı için baş tacı iken geleneksel sanatçı için kaçınılması gereken ya da tamamen beyhude uğraşlardır. Böyle bir sanatta sanatçının bireyselliği, yaratma coşkusundan hiçbir şey kaybetmeksizin, zorunlu olarak yok olur, kişisel ihtirasın yerini tefekkür alır.

Son olarak, sanatçı bahsinde söz etmeye değer konu, onu hem hakikatin bilgisine, hem de onun farklı veçheleri olarak mesleğine, sanat ve zanaatına hazırlayan kurumsal yapının varlığıdır. Geleneksel zamanlarda loncalar, meslek teşkilatları, İslam geleneğinde fütüvvet ve esnaf ocakları ile Hristiyan geleneğinde Gülhaççılık gibi fütüvvete dayalı kurumlar ile Masonluk gibi sanat ve zanaata dayalı kurumlar daima varlığını sürdürmüştür. Zira her sanatçı temaşaya açık olarak doğmaz, ama sanatla temaşa arasındaki yakınlık birçok İslam şehrinde sanatla iştiğal etmek isteyenleri, manevi yolla Hz. Ali aracılığıyla Peygamber Efendimiz'e (sav) ulaşan zanaatkârlar birliğine katılmaya sevk etmiştir. Birçok zanaatkâr ya da sanatçı, zanaatkârlar birliği vasıtasıyla olabileceği gibi, doğrudan da intisap etmekle, tarikatlara bağlıydılar (Burckhardt, 2013: 267-268). Burckhardt, bu kaidenin bugün de geçerli olduğunu ekler.

Toparlayacak olursak, Gelenekselci Ekol sanatı Hakikat'in bir tezahürü olarak kutsal din ile kutsal bilimle birlikte anar. Bu üçlüden maksat, Hakikat'in tecellileri olmaları bakımından dile gelmeyen, tasavvur edilemeyen Tek Olan Saf Varlık'ın bilinmesinin araçları olmalarıdır. Bu bilme sürecinde sanatın oynadığı rol ise doğası gereği sembolik olan ve ancak sembolik bir dille bilinebilen Hakikat'i kutsal ve geleneksel formlar vasıtasıyla bildirmektir. Köken itibariyle İlahi olan sanat önceleri din ve ritüelle bir ve ayrışmamış ve dinî kullanıma sahipken zamanla kutsal sanat, yine Hakikat'in aktarıcısı olan gelenek vasıtasıyla geleneksel sanata tevdi etmiştir. Geleneksel sanatlar da içlerinde bulundukları İlahi Öz sayesinde yüksek hakikatleri, a'yan-ı sabiteleri insana bildirirler. Burada sanatçı yine ritüelistik bir tavırla nefisini temizleyerek kendini sanatına hazırlar. Ele alacağı nesneyi kendi nefsinde bildikten sonra eserini üretir. Böyle bir içsel bilme sonucu üretilen sanat da manevi anlamın taşıyıcısı ve aktarıcısı olduğu gibi sanatçının da tekâmülünün vesilesidir.

Sanatın muhatapları için ise o sanat yine yüksek hakikatleri bildiren bir vasıtaadır. Bu bakımdan sanat bir bilme ve eyleme aracı olarak insana kendi teomorfik tabiatını ve Saf Varlık'ı bildirir.

BÖLÜM IV

GELENEKSELÇİ EKOLÜN SANAT FELSEFESİ ANLAYIŞININ BAŞARISI

Şimdiye kadar tezimizde başta Gelenekselci Ekolün felsefeye tahakkuk eden alanlara ilişkin yaklaşım tarzlarını anlayıp açıklamaya çalıştık. Ardından Gelenekselci Ekolün sanatı nasıl anladığını, sanatın ne'liğini, anlam ve değerini kendi doktrinleri içinde irdeledik. Bu bakımdan Gelenekselci Ekol'e göre sanatın yalnız sistemin tutarlılığı için bahsedilip aradan çıkarılması gereken bir cüz değil, Hakikat'in kendini açtığı din ve bilim ile mütemmim bir cüz olduğuna şahitlik ettik. Bu çalışmanın hipotezini tekrar hatırlayalım. İslam sanatına dair bugüne değin yapılan çalışmalar ya sanat tarihçiliğinin zaman ve mekâna dair kısıtlandırmalar içine hapsolmuş; maddi bilgilere boğulmuş ve entelektüel derinliği haiz olmayan çalışmalar ya da müsteşrikler tarafından yapılan, kastî ya da istemeden de olsa önyargılı ve ele aldığı nesneyi anlamaktan uzak ve daha üst bir açıklama modelinden neşet etmeyip, yalnız tikel sanatlara yönelik çalışmalardır. Elbette Batılı tüm filozofları bu yargı altında toplamak fazla genellemeci ve doğal olarak hatalı olacaktır. Örneğin son sistem filozofu Hegel'in estetiği ve onun ontolojisi, Gelenekselci Ekol ile yakınlıklar arz etmektedir. Nitekim Hegel de sanatı düşünen bir bilinç olan insanın bir ihtiyacı olarak görür. Gerçeğin ta kendisi olan güzellik, sanat bağlamında idenin gelişerek mükemmelliğe ulaşmasıdır. Sanat da, Gerçek'i duyusal bir biçim içinde bilince gösterir. Bu duyusal göstermenin amacı ise en üstün yetkinliğe ulaşmaktır (Arıcan, 2006: 202). Bu bakımdan bizim itirazımız Hegel gibi filozoflara değil, İslam sanatını ve bir bütün olarak Doğu sanatlarını iptidai bularak Batılı kalıp yargıları ona uygulayanlardır.

Müsteşriklerin bu çalışmaları, dediğimiz gibi ister istemez Batı'yı önceleyerek "Batı sanatına göre Doğu sanatı" çıkarsamaları yapmaktadırlar. Burada da, Gelenekselcilerin uzun uzadıya açıkladıkları Batı medeniyetinin Hikmet'ten koparak profanlaşmasına üzüleceklerine bunu bir marifet olarak görüp Doğu sanatlarını ilkel, geri kalmış, cansız,

sanatçıyı ezen, yeniliklere yer vermeyen bir sanat olarak görmekte-dirler. Müsteşriklerin Doğu sanatlarına, özelde de İslam sanatına ilişkin bu yorumlarının hatalı olduğunu, onların bu yorumlarının sebebinin batılı gözlükleri olduğunu, İslam ve Doğu sanatlarının ancak onları kuşatan anlam halesi bilinebilirse tam olarak anlaşılacağını söyleyenler çıkmıştır. Bunların başında Luis L. Faruki geliyordu. Faruki'nin doktora tezi “God in Visual Aesthetic Expression: A Comparative Study in Transcendence Symbolization” ve devamında Batı’da çıkan İslam estetiği hakkındaki makalelere cevapları ve son olarak *İslam Kültür Atlası* ile oryantalistlerin hatalı bakışlarını düzeltmeye gayret ediyordu. Fakat diğer bir koldan Gelenekselci Ekol takip edildiğinde, yalnız İslam özelinde değil, daha büyük ölçekte bir halidî hikmetin peşinde olanların Doğu ve Batı sanatlarını da kapsayacak şekilde kutsal ve geleneksel sanata ilişkin açıklama modelleri, oryantalistlerden ve onların hatalı yargılarından keskin bir şekilde ayrılmaktadır. Ayrıca, Gelenekselci Ekolün oryantalist yaklaşımlardan farklı, yalnız sanat felsefesiyle ilgilenmemeleri; insan, varlık ve Tanrı’yı anlama modellerinde sanatın kendine bütünlü tutarlı bir yer bulabilmesi, hatta sistemin asıl unsurlarından biridir. Philosophia Perennis’in açıklama modeli, modelin tutarlılığı ve holistik oluşu nedeniyle, sanat felsefesine, özelde de İslam sanatına yaklaşımlarıyla şimdiye kadar öne sürülmüş argümanların en tutarlısı ve açıklama gücü en yüksek olanıdır. Hatta yalnız geleneksel sanatları değil, modern sanatları ve onların içine kapanıklığını, insan hatta yalnız bireyin zihninin içine sıkışmışlığını da tutarlı bir şekilde açıklamayı başarmaktadır.

1. İslam Sanatına Getirilen Eleştiriler

Bu bölümde, Gelenekselci Ekolün sanat felsefesinin başarısının cevaplamayı başardığı soru ve sorunlarda yattığını göstereceğiz. Bu nedenle öncelikle İslam sanatına dair yapılan eleştirileri Gelenekselci Ekolün nasıl yanıtladığını göreceğiz. Ardından da Leaman’ın İslam sanatı ve estetiğine hatalı yaklaşımlar olarak ifade ettiği sembolizm bahsini, tasvir yasağı meselesini ve İslam sanatının “boşluk” ile ilişkisini ele alarak tezimizi nihayete erdireceğiz.

1.1 İslam Sanatının Kökeni: Kültürel Etkileşim mi İlahi İlham mı?

Müsteşrikler, İslam sanatını tarihsel ve coğrafi olarak kendinden önce gelen kültür ve medeniyetlerin sanatlarının etkisi altında, bu etkilerle şekillenmiş bir sanat olarak tarif eder. Fakat, Titus Burckhart, İslam sanatının kökenini tarihsel olarak kendinden önce gelen Bizans, Sasani, Kıpti gibi geleneklerde arama eğilimini, taş duvara bakan birinin, duvarın varlık nedenini her bir taşı tek tek analiz ederek aramaya çalışmasına benzetir. Bu yüzden, İslam sanatını kendinden önceki geleneklerin basitçe bir sentezi, kopyası olarak gören akademisyenlerin, İslam sanatının öz yapısından gelen orijinal birliği kavrayamadıklarını, İslam'ın ödünç aldığı bu öğelere vurduğu şahsi damgayı göremediklerini söyler (Burckhardt, 1994: 230). Benzetmenin de işaret ettiği gibi, vahiyden neşet eden bir din ve gelenek olarak İslam gündelik hayatı ihata ediyordu. Haliyle o gündelik hayatı, dinin geldiği ve yayıldığı coğrafyayı da entelektüel derinliğiyle kuşatmıştı. Bir kültür ve gelenek içinde yaşayan sanatçının manevi dünyası İslam ile çevriliyken, maddi dünyası, hayal gücü ve temayülleri ise mensubu olduğu kültür ile çevrilidir. Bu nedenle sanatçının mensubu olduğu kültürü, zaman ve mekânın üslubunu kullanmasından daha doğal bir şey olamaz. Bu meseleye sanatçının üslubu bahsinde genişçe yer verdiğimizden, daha fazla sözü uzatmayacağız. Fakat bilinmesi gerekir ki, bir sanatı kutsal -bu durumda İslamî- yapan onun etnik kökeni değil, İlahî kökenidir.

1.2 Sanatçının Psikolojisi: Şahsi Deha mı Gelenek mi?

Sanat felsefesindeki yaygın eğilimlerden biri de sanatçı merkezli okumadır. Böyle bir yaklaşım sanat eserinin anlamının ancak sanatçının biyografisi, yaşadığı çağ, psikolojisi ve şahsi dehasını oluşturan unsurlar bilinirse bilinebileceğini iddia eder. Sanat tarihçileri, sanatçının kişiliği ile ilgilenmiş, onu belli bir eseri üretmeye iten psikolojik dürtünün peşine düşmüşlerdir. Ancak bu tarzda bir bireycilik ya da psikolojizm, kendini Allah'a ve ilahi kanunlara teslim eden bir Müslümanın, güzelliği üretenin kendisi değil de sanat eserinin ilahi kanunlara itaat ettikleri oranda güzel olduğu, bu yüzden evrensel güzelliği yansıttığı gerçeğinin bilincinde olduğunu kavrayamaz (Burckhardt, 1994: 230).

Oryantalistlerin sanatçı merkezli okumaları, onların İslam sanatçıları esamisi okunmayan, değersiz ve geleneğe mahkûm kimseler olarak görmelerine neden olmuştur. Bireyciliğin yükseldiği ve en muteber değer in ego olduğu bir zihnin, İslam sanatçıları nın esas motivasyonunu anlamalarının zor hatta imkânsız olacağı aşikârdır. Ancak, Gelenekselci Ekol, kâmil insan- serkeş insan ayrımı bağlamında kutsalla sağlıklı bir ilişki kuran sanatçının gayesinin, kemale ermek, yani hakikatin bilgisine ulaşmak olduğunu söyler. Böyle bir sanatçının maksadı elbette egosunun pohpohlanması, şanın in cihanı sarması değildir. Geleneksel insan, Coomaraswamy'nin Hindu sanatı üzerinden açıkladığı, Guénon ve Nasr'ın ise İslam sanatının tarikatlar ve fütüvvet ocaklarıyla ilişkisi üzerinden, sanatı vasıtasıyla tefekkür ediyor, ardından tefekkürünü sanatıyla temsil ediyordu. Böyle bir sanatta sanatçının bireyselliği, yaratma coşkusundan hiçbir şey kaybetmeksizin, zorunlu olarak yok olur, kişisel ihtirasın yerini tefekkür alır.

Bu bakımdan bir sanat eserinin manevi anlamı olacaksa bir deha eseri olması gerekmez. Kutsal sanatın sahihliği, bu sanatın ilk örnekleri tarafından sağlanır. Belli bir tekdüzelik, her halükarda geleneksel yöntemlerden ayrılmaz. Deha, deyim yerindeyse, evrensel olandan türeyip kolektif üslubun içine emilerek onunla aynileşmiştir. Sanatçının dehası, kutsal modelleri az çok nitel biçimde yorumlar. Deha herhangi bir sanatta başka şekilde değil, o sanatın geleneği içinde açığa çıkar. Profan sanatçının dehasını genişçe kullanmasına karşın, geleneksel sanatçı dehasını derinleştirir, inceltip geliştirir (Burckhardt, 2014: 189).

1.3 Her Şey Bir Sembol müdür?

Madden ve Leaman gibi felsefecilerin İslam sanatının sembolik olduğuna dair üç türlü yaklaşımları vardır. Birincisi, sanatı sembolizm ile açıklamak onun deruni yönüne dair bir açıklamadır. Bu tip yaklaşımlar eserin göze görünen, zahiri anlamını görmezden gelmektedirler demektirler. Örneğin bir mandala, göze hoş gelen görsel bir tasarımdır, arabesk motifler de birer süsleme panelleridir. Bâtını sembolik anlamlarını hesaba katmadan da bunlardan estetik bir zevk alınabilir demektirler (Leaman, 2010: 29). İkinci olarak, İslam sanatının sembolik olduğu söylendiğinde, onun sembolik değerini anlamak için eğitilmiş bir göze ihtiyaç vardır, bu da bir elitizm üretir demektirler. Esasında eğitilmiş

olanın göz değil, gönüldür: Daha önce ifade ettiğimiz gibi manevi hal veya hazır bulunuşluk, bir eser ile manevi bir ilişkiye girmeyi sağlar. Üçüncüsü ise, sembolist bir yaklaşımla her yerde semboller görülmeye başlanır demektirler (Leaman, 2010: 30). Esasında Gelenekselci Ekol için varlığın bizzat kendisi sembolik olduğu için, “her yerde semboller görmek” bir anormallik değildir, bilakis kişinin sahih bir gelenek içinde bulunduğunu gösterir.

Açıklayacak olursak, Gelenekselci Ekol, sembollerin kökenini oluşturan arka planın, İlahi olduğunu bu nedenle hiçbir zaman ve mekânla değerlendirilemeyecek bir alan olarak ifade eder (Guénon, 2010: 84). Dinî sembollerin kaynağının ilahî olduğunun anlaşılması için “haç sembolü” güzel bir örnektir. Açıklayacak olursak, bütün geleneksel öğretilerin temel hedefi, ‘İnsan-ı Kamil’i gerçekleştirmektir (Guénon, 2001: 19). Bu bağlamda, birçok farklı gelenekte kullanılan haç sembolü, makro kozmos ile mikro kozmos arasında ahenkli bir konuma sahip olan ‘İnsan-ı Kamil’in ifadesi için kullanılmaktadır. Haçın dikey unsuru insanın makro kozmosla olan ilişkisini, yatay unsuru ise mikro kozmostaki konumunu göstermektedir (Guénon, 2001: 23). Guénon haç sembolizminin insan-ı kamil ve kozmosla ilişkisi bağlamında, “Gerçek sembolizmin insan tarafından yapay olarak icat edilmekten uzak olup, doğanın kendisinde bulunduğu ya da daha iyi bir ifadeyle, doğanın tümünün müteâl gerçekliklerin sembolünden başka bir şey olmadığına kanıtıdır” yorumunda bulunmaktadır (Guénon, 2001: 27). Bu bakımdan Gelenekselci Ekolün sembolist eleştirilere getirecekleri birinci itiraz, bu sembollerin kültürlere bağlı, insan yapımı anlam ilişkileri olmadıkları, bunların kaynaklarının İlahi oluşudur.

Aslında, sembollere ‘doğru’ bir bakış, insanın bu sonuca ulaşmasında son derece olumlu sonuçlar verecektir. Çünkü semboller arasında gerçekten önemli bir uyum bulunmaktadır. Semboller bir bütün halinde ele alındığında ve tabiatın da bizzat bir semboller bütünü olduğu kavrandığında, sonuca ulaşmak daha kolay hâle gelir (Guénon, 2010: 197). Ayrıca doğanın bir parçası olan ve geleneklerin her birinin kendince kutsal kabul ettiği yeryüzü parçaları, ‘İlahi Varlık’ın yeryüzündeki tecellisi olarak düşünülmektedir (Guénon, 2006: 134). Semboller zahirî, yani dinî oluşumlar için önemli olduğu kadar; bâtını, yani inisiyatik oluşumlar için de, hatta zahirî alanlardakilerden daha önemlidir (Guénon, 2010: 119).

Sembollere hatalı yaklaşım ise, kutsalla göbek bağı kesmiş profan insanın takındığı tavırdan kaynaklanır. Açıklayacak olursak, geleneksel yapının dayandığı temel ilke tevhitir. Bu anlamda o, kâinatın en temel ilkesidir. Varlık bu ilkedен uzaklaşmaya başlayınca nitel olarak düşüşe geçmekte ve nicelik egemen hâle gelmektedir. Maddileşmenin doğal bir sonucudur bu. Çünkü madde, sayılamayacak kadar çok atomdan oluşmaktadır (Guénon, 2012: 71). Tevhitten uzaklaşmanın doğal sonucu ise, çoktanrıcılıktır. Aslında bunun dayandığı temel ise, cehalettir. Dıştan bakılınca sayıları çok olan ve anlam bakımından ötesine geçilemeyen sembollerin yanlış değerlendirilmesi, bu sonuca götüren başlıca etkidir. Burada, sembol ile sembolü açıklamaya yarayan öge birbirine karıştırılmakta ve sembol, ilâhî kaynağını kaybetmektedir (Guénon, 2004c: 14). Sembolik unsurların, bütünüyle zahirî olan bir boyuta indirgenmesi ve uygulanabilir nitelikte olanların sadece bu bağlamda uygulanır hâle getirilmesi, o sembolün içeriğinin boşaltılması anlamına gelmektedir. Örneğin, başlangıçta olgunlaşma ve yükselmenin temel sembolik göstergelerinden veya aşamalarından birisi olan, Hıristiyanlıktaki “vaftiz” töreni, salt somut bir şekilde ele alınmaya başlandıktan sonra, hem sıradanlaşmış hem de asli mahiyet ve amacından uzaklaşmıştır. Bu noktada, bu sembolün, insanları kiliseye bağlama araca olarak kullanılması düşüncesinin önemli bir paya sahip olduğu söylenebilir (Guénon, 2004b: 14-15).

Sembollerde bulunan gerçek anlamın kaybedilmesi, yani geleneksel içeriğinin boşaltılması veya yanlış anlaşılmasının en belirgin sonuçlarından birisi de mitolojinin ortaya çıkmasıdır (Guénon, 2010: 179). Örneğin, kimi sembollerde Tanrı, insan, evren ilişkisinin açıklanması noktasında bazı kullanımlar bulunmaktadır. Bunun örneklerinden birisi de kükürt, cıva ve tuzun sembolik anlamlarıdır. Buna göre kükürt insanın üzerinde bir konuma sahip ve bâtını olan ilahi yönü; cıva insanın çevresinde yer alan ve zahirî olan tabiatı; tuz ise, bu ikisi arasında kendine yer bulan ve bu alanların adeta sınır noktasını teşkil eden insanı temsil eder. “Bu ortak sınır aynı zamanda semâvî ve arzî tesirlerin birbirine yaklaştığı ve denge durumuna ulaştığı noktadır” (Guénon, 2006: 156). Ancak burada bir riskle karşı karşıya kalınmaktadır. Bu da panteizme yahut şirke düşme tehlikesidir. Dolayısıyla sembolik anlatımı belirli bir noktanın ilerisinde değerlendirmenin ortaya çıkaracağı tehlikeye karşı Guénon bir uyarıyı da ihmal etmemektedir.

Sembollerin anlamlarının doğru anlaşılması, insana bağlı indî yorumlar değil de sembollerin ezeli ve ebedi anlamlarının anlaşılması, Guénoncu yaklaşımla inisiyasyonu gerektirir. Bu da bir çeşit elitizmdir. Modern düşüncenin, bu haliyle insanı hakikate ulaştırma noktasında başarılı olamayacağı fikri, Guénon'un anlayışının temel öğelerinden biri haline gelmiştir. Bu durumda, insan hakikate nasıl ulaşacaktır? Ona göre, insanın, hakikate ulaşma yolunda mutlaka bir geleneksel teşkilata bağlanması gerekir. Ancak bu teşkilat içerisinde yürütülen eğitim faaliyetinin, sıradan bir öğretim faaliyetiyle mukayesesi yanlış olur. İnisiyatik oluşumda, yol bir dereceye kadar tarif edilmekle birlikte, bütünüyle aktarılabilen bir niteliğe sahip değildir (Guénon, 2010: 46-47). Buradan şöyle bir sonuca ulaşmak mümkün görünmektedir: Geleneksel teşkilatların öğretim yöntemlerinde sembolik öğelerin rolü çok büyük olsa da belirli bir aşamanın ötesinin ifade edilmesinde onlar da yetersiz kalabilmektedirler.

İnisiyasyona mensup olma, beraberinde önemli bir sorun taşımaktadır. Bu da hakikatin sadece belirli bir zümrenin ulaşabileceği bir şey olduğuna ilişkin bir iddianın bu düşünce içerisinde barındığı gerçeğidir. Ancak Guénon, kendisine yöneltilen entelektüalist ve elitist olma eleştirilerinin farkında olduğu için, rasyonalist anlamda aklın egemen kılınmasına ve bu bağlamda entelektüalizme karşı çıkmakla birlikte, entelektüel inisiyasyon veya ilhamın önemine vurgu yaparak, bu eleştirinin üstesinden gelmeye çalışır (Guénon, 2006: 70-71). Ona göre, tezahür etmeyen haller yokluk âlemine, tezahür edenler ise varlık âlemine aittir. Âlemin mertebeleri ile tek bir özün halleri birbirine tekabül eder. Varlık belirmelerin ilkesidir; bunu, dünya, var olmak ya da varlık olarak niteleyebiliriz. Varlık kendi içinde barındırdığı her türlü imkânları geliştirir. O tezahürlerin ilkesi olduğu için onlardan da ötedir; en üst düzeyde sınırsızdır bu noktaya ulaşmanın, belirli bir olgunluğu yakalamış ve üst düzey insanlara mahsus olduğu düşüncesi, Guénon'un elitizme yönelmesinde önemli bir etken olarak görülebilir (Guénon, 2008: 28). Buradan hareketle Guénon'un entelektüalist bir bakış açısına sahip olduğu şeklinde bir sonuca ulaşılabilir ki, genel eğiliminin de bu doğrultuda olması doğaldır. Guénon, konuların ele alınmasında basitleştirme seçeneğine yönelmenin, modernizmin ciddi bir hatası olduğunu düşünmektedir. Herhangi bir konunun herkesin anlayabileceği bir noktaya indirgenmesi, gerçekte doğru bir şey değildir ve bu din dışı anlayışın bir yaklaşımıdır (Guénon, 2012: 101).

Bu nedenle, Gelenekselci Ekolün sembolizme yaklaşımı, sembollerin evrensel ve ilahi kökenli oluşlarıyla başlar, ardından bu sembollerin anlamlarının insanların profanlaşmasıyla unutulup değişime, anlam kaymalarına uğramıştır. Bu anlamların özlerine tekrar kavuşabilmek için izlenecek yol ise bir geleneğin içinde inisiyasyon vasıtasıyla kişinin maddi âlemle bağlarını azaltıp ezeli ve ebedi âleme odaklanması, tasavvuf gibi kurumlar ve meslekler ve sırlar vasıtasıyla tevhit ilkesini anlamaya çalışmasıdır.

1.4 Boşluk Korkusu

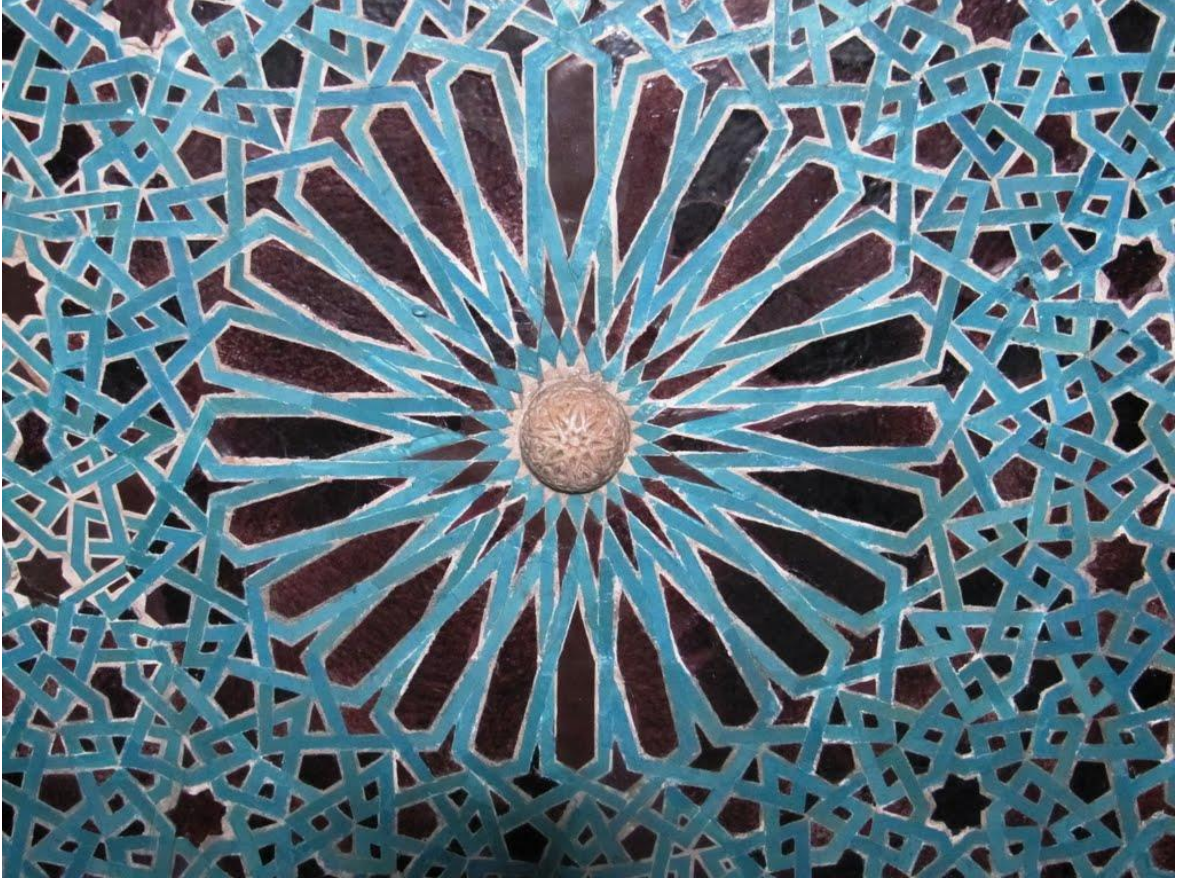
İslam sanatında dair yapılan yorumlardan biri de, onun boşluk korkusuna sahip olduğudur. Bu yaklaşım İslam sanatının tüm boşlukları doldurmak niyetiyle hareket ettiğini düşünür. Boşluk korkusu sebebiyle İslam sanatı boşluğa yer vermeyecek şekilde tezyinata yönelmiştir. Elbette arabeskin ve tezyinatın kendilerine ayrılan alanın büyük çoğunluğunu kapladığı örnekler vardır. Kitap sayfaları yazı ve tezhipte doludur. Bina içlerindeki ahşap işleri ve çiniler de mahirane biçimde işlenmiş, kendi haline bırakılmamıştır. Fakat tam aksine, İslam sanatında tezyinata pek de rastlanmayan, oldukça sade tasarımlar da mevcuttur. İlk elden, bu sade tasarımların varlığı İslam sanatında boşluk korkusu olmadığını göstergeleridir. Fakat diğer yandan, Gelenekselci Ekolden Burckhardt ve Nasr'ın İslam sanatları bağlamında boşluk üzerine yaptıkları yorumlar, hem İslam sanatını hem de Gelenekselci Ekolün yaklaşımını daha anlaşılır kılmak bakımından faydalı olacaktır.

İslam sanatlarındaki süslemeleri bir gözümüzün önüne getirelim: Bir arabeskin merkezi hem her yerde hem de hiçbir yeredir. Arabeskin iki temel biçimi vardır; birisi ışınları karmaşık ve sonsuz biçimler alan bir geometrik yıldız kümesinden bir geometrik şekiller ağıdır. Bu çokluk içinde birliği ve birlik içinde çokluğu kavrayan zihnin tefekkür halinin en çarpıcı imgesidir. İkinci biçim ise, doğayla tüm benzeşimlerini yitirme noktasına kadar bezenmiş ve yalnızca ritim kurallarına boyun eğen bitki motiflerinden oluşur. Artık grafiğe dönüşmüştür. Bu bakımdan arabesk hem mantıksal hem de ritmik, hem matematiksel hem de melodiktir (Burckhardt, 1994: 247-248).



Şekil 8. İmam Camii'nin çini tezyinatından bir kesit, Isfahan, İran, 17.yy.

İslam süslemesindeki arabesk bitki desenleri, ritim ve akışıyla bitimsiz bir melodidir. Tek olan'ın sonsuz ve farklı tezahürleri olan arabesklerin dışında, kutsal bilimin dilini konuşan geometrik desenler doğanın billurlaşması, doğayı yöneten prensiplerin dile gelmesidir.



Şekil 9. Eşrefoğlu Camii mihrabından bir ayrıntı, Konya, 13.yy.

Müştaripler, İslam estetiğindeki arabesk ve geometrik desenlerle tıka basa dolu oluşunu, onun tasvir yasağına bağlamışlardır. Oryantalist okumayla kutsal olanın figürlerle tasvir edilemez oluşunun yarattığı boşluk, arabesk bir oburluk olarak geri dönmüştür (Burckhardt, 1994: 253). Fakat İslam sanatında böylesine zenginliğe ulaşmış soyut biçimli süsleme bazılarının sandığı gibi, bu boşluğu doldurmak için değildir. Gerçekte, süsleme süregiden ritmi ve sonsuz bir dokuma parçasına benzemesi ile boşluğu destekler. Zihni tuzağa düşmekten ve hayali bir dünyaya sürüklenmekten korur.

Süslemenin yoğunluğu ile boşluğun egemenliği arasında bir zıtlık değil, bir birliktelik ve birbirini destekleme, tamamlama, bütünleme ilişkisi vardır. İslam sanatında boşluğu anlamak için camii mimarisine bakalım. Tüm klasik cami mimarisinde ortak olmakla birlikte, örneğin Mimar Sinan'ın büyük eserlerinden biri olan Süleymaniye külliyesinin camiiini ele alalım. Kubbenin yarım küresi binanın küp şeklindeki yapısıyla bir bütünlük arz

edecek şekilde sentezlenmiştir. Bu sentezi kurmak için de daha küçük çaplı yarım küreler ve mukarnaslar vasıtasıyla küp gibi keskin bir şekilde küre gibi köşesiz bir şekile latif bir geçiş yapılmıştır. Böylece geometrik oyunlarla kubbenin sürekli ve akışkan biçiminden yan duvarların köşeli ve katı biçimine geçiş aşama aşama bir billurlaşmadır. Kubbenin boşluğunu Gotik katedrallerin göğe yükselmeye çalışan fakat insanın üstüne üstüne gelen kümelenmiş sütunlarıyla kısa bir karşılaştırma bile müsteşriklerin İslam sanatında boşluk korkusu olduğu yönündeki görüşlerini çürütmeye yeterlidir (Burckhardt, 1994: 254).

Statik ve beşer-üstü niteliğiyle İslam sanatının yarattığı boşluk tam da Guénon'un hatırlattığı gibi insanın tam olarak kendisi olmasını, kendi ontolojik merkezinde huzur bulması sağlar. Bir diğer yandan da, İslam sanatı ibadet mekânını her türlü figürden ayrı tutarak insanın içine kolayca sızabilecek ve doğalcı bir evrime neden olabilecek eğilimlerden korur. İslam sanatındaki tevhid ilkesi de bu bağlamda İslam mimarisindeki boşlukla paralellik arz etmektedir. Tevhid'in bir ifadesi olarak tenzih boyutunda teomorfik bir varlık olarak insan da temsil edilemediği gibi put olma ihtimali taşıyan hiçbir şey camiye sokmaz. Böylece üretilen boşlukta kul ile rabbi arasına hiçbir şey girmez (Burckhardt, 1994: 255).



Şekil 10. Süleymaniye Camii kubbesinden boşluk, İstanbul, 16. yy.

Nasr'ın boşluk yorumu da bu minval üzere, İslam'ın Tevhid ilkesinin bir açılımı olarak ifade edilir.

“Birinci yoruma göre, eğer Allah'ı Mutlak Öz ya da Saf Varlık olarak düşünürsek, İslam'ın metafizik terminolojisinde Varlık'a “şey” olarak işaret etmenin mümkün olduğunu hatırlayarak, ortada topyekûn yaratılmış düzenin salt doğasında yatan ve mutlak anlamda yalnızca Allah'ın gerçek olduğu olgusunun doğrudan bir sonucu olan hiçbirşeylik ya da boşluk boyutu vardır. İkinci yoruma göre, nesnelere olağan anlamıyla şeyler olarak bakarsak, boşluk ya da şeylerin mahrum (empty) oluşu, yaratılmış düzende Allah'ın bir işareti ya da yankısı olur; çünkü şeylerin salt inkârı aracılığıyla bu, tüm şeylerin üstünde ve ötesinde olana işaret eder. Bu nedenle boşluk hem Allah'ın aşkınlığının hem de O'nun mevcudiyetinin sembolüdür.” (Nasr, 1992: 234)

Nasr'ın ifadesiyle boşluğun hem Allah'ın aşkınlığının ifadesi hem de tüm şeylerde mevcudiyetinin temsili olması bakımından, Tevhid ilkesinin bir açılımıdır. İslam'da Allah hiçbir zaman herhangi bir aşağı ya da somut tezahürle özdeşleştirilmez. Bu metafizik ilkenin insan tarafından deneyimlenmesi ise camii mimarisindeki boşluk vasıtasıyla olur. Nitekim camiye giren bir kul Allah'ın aşkın ve madde ötesi varlığını ancak boşluğun yardımıyla hisseder (Nasr, 1992, 240). Bu bakımdan İslam sanatında boşluk korkusu vardır iddiası ve bu iddianın tasvir yasağının açtığı boşluktan kaynaklandığını iddia etmek, tamamen Batıcı ve profan bir bakış açısı olmakla birlikte, yalnız entelektüel boyutta değil, maddi olarak da hatalıdır. Nitekim İslam sanatında camiiler ve şehirlerin mimarileri boşluğu öne çıkarırken o boşluğun etrafındaki tezyinat unsurları da yine kişiyi tefekküre ve odaklanmaya iten, manevi huzur ve neşeye sebep olmanın yanı sıra yapıma niyetleri bakımından Allah'ın farklı esmalarını yansıtan unsurlardır.

1.5 Tasvir Yasağının Perde Arkası

İslam sanatı mevzu bahis olduğunda üzerinde en çok durulan fakat yine de müsteşrikler ve Doğu'nun felsefe ve metafiziğini bilmeyenler tarafından en çok yanlış anlaşılan mesele İslam sanatının tasvire ve figüre yaklaşımı ve tasvir yasağıdır.

İslam'da tasvir yasağının şeriat düzlemindeki karşılığının kökenlerine bakarsak İbn Abbas hakkındaki hikâyeyle karşılaşırız: İbn Abbas bir ressama “hayvanların kafalarını resmetme ki canlı gibi görünmesinler, onları çiçeklere benzeterек resmet” tavsiyesinde bulunmuştur (Leaman, 2012, 33). Nitekim Hz. Peygamber (sav) ile Hz. Aişe validemizin “Nakışlı Perde” hadisi de İslam'daki şeriat düzlemindeki tasvir yasağının kökenlerini oluşturur. Bu bağlamda tasvir yasağının arkasındaki sebepler ilk olarak gerçek yaratıcının Allah olması; Allah Halik, Bari ve Musavvir iken insanın gerçek yaratıcı ve can verici değil yalnız musavvir olabileceği fikri ile; ikinci olarak figüratif tasvirlerin zamana yozlaşarak putlara dönüşebileceği endişesidir.

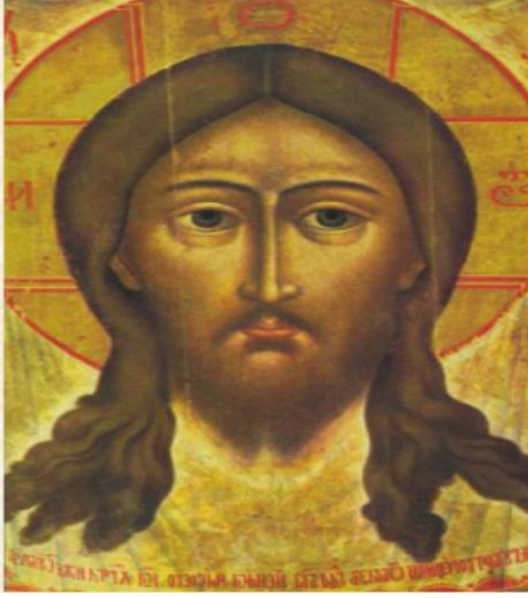
Fakat kutsal sanatın temeli simgesellik olduğundan, tasvir yasağı paradoksal görünebilir. Hristiyanlıkta kutsal, insan merkezli simgelerle temsil ediliyorken, başka bir dinde reddediliyor olması nasıl temellendirilir? Bunu en basitçe şöyle ifade edebiliriz: Kutsal bir sanat zorunlu olarak imgelerden oluşmaz. Sembollerin imgeler ve insan biçimli imgeler olmaları şart değildir. İslam sanatının geliştiği kültürel ve etnik dehada mimari ve hüsnuhat sanatları etkindiler. Bu durum da İslam sanatının tefekküre dayalı bir sanat olmasına neden oldu. İkon- karşıtlığı ve tasvir yasağı tefekküre engel olmaz. Bilakis, insanı zihnini kendi dışında bir şeye takmasına ve ruhunu bireyselleştiren bir biçime kaptırmasına çağıran her imgeyi dışlayarak bir boşluk yaratır. Bu anlamda, İslam sanatının işlevi, tefekküre de çağıran, özellikle de çölde olduğu gibi, bakir doğanın işlevine benzer (Burckhardt, 1994: 252). Burckhardt'ın bu bağlamdaki açıklamaları, kutsal sanatın gelenekle ilişkisi ve geleneğin kalıbına girmesi bakımından tatmin edici açıklamalardır.

Bu bağlamda Titus Burckhardt'ın Şeyh'ül-Ekber üzerinden yaptığı yorumlar da aydınlatıcıdır:

Kiliselerde bulunan ikonaların kırılmasıyla ilgili sorulan bir soruya ki bu tür eylemler İslâm'ın etkisi altında Hıristiyan dünyasında meydana geliyordu, ökümenik konseyi şu cevabı vermiştir: “Tanrı mutlak zati itibariyle hiçbir şekilde resim edilemez. Zira bu anlamda Tanrı'nın tasavvuru mümkün değildir. Ancak ilahi kelam insan suretini kendi asıl sureti şeklinde tezahür ettirip ilahi güzelliğini onda yansıttığı için İsa Mesih'in suretinin çizilerek insanlara ilahi olanın hatırlatılmasında bir sakınca yoktur.” Şüphesiz bu bakış açısıyla İslâm'ın bakış açısı arasında fahiş bir fark bulunmaktadır, ama aynı zamanda her ikisi de ortak bir esasa işaret etmektedir. Bu da insan suretinin ilahi güzelliğin tecelli ettiği bir makam ve mekân olarak kabul edilmesidir. Bugüne kadar Hıristiyanlık nokta-i nazarından sanatla ilgili yapılan en derin açıklama bir Müslüman arif olan Muhittin İbnü'l Arabî tarafından yapılmıştır. Bu meşhur arif *Fütuhât-ul Mekkiye* adlı eserinde Rum sanatçıların resim sanatını en üst seviyesine ulaştırdıklarını, çünkü bunların Hz. İsa'nın (a.s.) kişi olan tabiatını ilahi güzellikleri yansıtan bir şey olarak gördüklerini belirtir. Bu örnekten de anladığımıza göre Müslüman düşünür ve arifler resim sanatı aracılığıyla ilahi güzelliğin yansıtılabileceğinin farkındaydılar. Ancak bunlar şeriatlarına tâbi olarak din büyüklerinin resimlerinin yapılmasını yasaklayıp hoş görmediler. Yani Müslümanlar ilahi güzellik konusunda teşbihten çok tenzihi tercih ettiler. Zira teşbihî yaklaşımların nihayetinde putperestliğin kaynağı hâline geldiklerinin çok iyi farkındaydılar. Zira kutsal kitapları olan Kur'an onlara böyle bir bilinç ve şuur kazandırmıştı.” (Burckhardt, 2013: 76)

Avrupalı bakış açısı İslam sanatlarındaki bu kısıtlamayı aşırı görerek kültürel yoksulluğun sorumlusu olarak görür. Fakat esas Avrupalının dikkatini çekmesi gereken husus, başlangıçta kutsal sanatın bir parçası ve kutsal olanın bir temsili olan ikonun tarihsel dönüşümü ve yozlaşmasının Avrupa'nın profanlaşma tarihiyle birlikte okunmasıdır. İslam'ın haklı bir şekilde uzak durduğu ve ibadethanelere sokmadığı insan figürleri, Hıristiyanlıkta Hz. İsa (as)'ın ikonları vasıtasıyla kiliselere girmiştir. Fakat başlarda birer ikon iken natüralistik sanatın

etkisiyle kutsal kökeninden koparak et ve bedene hapsolmuş, realist insana dönüşmüştür.



Şekil 11. İsa ikonu “Ellerle Yapılmamıştır”



Şekil 12. İsa, Wilson J. Ong, 1958

Schuon ilk İsa (as) tasvirlerini yapanların rahipler olduğunu, tasviri yapmadan önce oruç, ibadet, itiraf ve kominyon gibi kutsal ayinlerle kendilerini hazırladıklarını, hatta boyalarına kutsal sudan ve azizlerin bedenlerinin kalıntılarını kattıklarını, ancak böylece kutsal bir ikon oluşturduklarını düşündüklerini söyler (Schuon, 2007: 59). İkonlar köken itibariyle kutsalken, ne var ki, natüralistik sanat akımı sonrasında sanatçının dehası ve yeteneğiyle harika eserler ortaya koyarken sanatın kutsalla ilişkisi bakımından oldukça fakir eserler üretmişlerdir (Schuon, 2007: 67).

İslam sanatında tasvir yasağının insanın teomorfik kökeniyle de ilişkisi vardır. Tanrı'nın dünyadaki halifesi olan insan, özellikle de peygamberler, veliler ve kâmil insanlar bu teomorfik yapının farkındadırlar ve kutsallığın doğrudan taşıyıcısı ve tezahür ettiricisidirler. İslam'da Allah'ın maddi olarak temsil edilmesi kesin olarak yasak olduğundan, bu tarz kâmil insanların da temsilinden kaçınılmıştır (Nasr, 2013: 271).

İslam sanatında nesnelerin figüratif ve gerçekçi temsilinden kaçınılmasının sebebi ise tam da kutsal sanatın yüreğinde yatar. Zira sanatçının hedefi gerçek yaratıcıyla bir yarışa girerek onu taklit etmek değil, kendini olgunlaştırmak ve Hakikat'in bilgisine varabilmek için yüksek hakikatlerin, a'yan-ı sabitelerin, tabiatın kendisinin değil de onun çalışma prensiplerinin temsilini yapmaktır (Nasr, 2013: 273). Haliyle, böyle düşünen bir sanatçıyı Eflatun'un Devlet'inden kovmuyordu. Fakat geleneksel sanatçının bu uğraşısını ve hassasiyetini İslam'ın ibtidailiğine bağlayan, Batı'nın gelişmişliğine ve natüralistik sanatın üstünlüğüne inanan biri, şüphesiz Eflatun'un devletinden yaka paça dışarı atılırdı.

2. Leaman'ın İtirazlarına Gelenekselci Ekolün Yaklaşımı

2.1 Özcülük

Hatırlanacak olursa, Leaman, Nasr'dan hareketle İslam sanatına dair öz arayışlarını ve bizatihi özcü yaklaşımı reddederek gözleme dayalı ampirik bir sanat felsefesi öneriyordu (Leaman, 2010: 19-23). Bilindiği gibi öz ve özcülüğün reddi modern bir yaklaşımdır ve sabit bir özü reddederek sürekli bir oluş ve değişmeyi esas alır. Fakat Leaman'ın kaçırdığı nokta Gelenekselci Ekolün hem ebedi ve ezeli bir özü kabul etmesi hem de İslam sanatlarındaki tenevvü ve değişimi açıklamayı başarmasıdır. Açıklayacak olursak, Gelenekselciler metafizik ve ontolojik görüşleri bakımından Tek Olan'ı kabul ederler ve tüm varlığı o tek olanın farklı tezahürleri olarak görürler. Sanatlarda da Tek Olan'ın farklı veçheleri, zaman, mekan, kültürel ve etnik deha, gelenek gibi yine İlahi Olan'dan zuhur eden kutsal kökenli kavramlar vasıtasıyla, o zamanın, mekanın ve geleneğin eğilimleri doğrultusunda zuhur eder. Leaman'ın ampirik ve özü reddeden yaklaşımı ise sanatlara rengini veren şeyi göremez. Bir esere bakıldığında onu İslamî yapan şeyin, yani özün ne olduğunu göremez. Ayrıca böyle bir ampirik yaklaşım ancak bir sayıp dökme listesi ve bir sanat tarihi oluşturabilir, bir sanat felsefesine izin vermez.

2.2 Tasavvuf

Leaman'ın bir diğer iddiası ise, İslam sanatlarının tamamını tasavvufi görmenin hatalı olduğudur. Leaman bu yaklaşıma karşı çıkararak, sanatkârın önce hakikatin ne'liği bakımından kemale erdikten sonra ona mutabık eserler ürettiğini iddia etmenin temelsiz ve mesnetsiz olduğunu iddia eder. Yine de, bu tarz sanatkârların olabileceğini teslim eder fakat tüm sanatın bu ilişkiye indirgenmesini hatalı bulur (Leaman, 2010: 26-28). Bu iki basamaklı argümana iki yanıt verilebilir: Birincisi, sanatın kurumlar ve tarikatlarla ilişkisini ele aldığımız bölümde ifade ettiğimiz üzere, sanatçı temaşaya açık hale gelebilmek için bir yola intisap eder. Bu intisap ve geleneğe doğrudan bağlanma vasıtasıyla sanatçı temsil edeceği arketiplerle ilişkiye girmesi, onları kendi nefsinde müşahede etmesi kolaylaşır. Bu bakımdan tasavvuf, kutsal ve geleneksel sanatın araçlarından biridir. İkinci olarak ise, Gelenekselciler tüm sanatların kutsal ve geleneksel olmadığını teslim ederler. Bir geleneğin içinde yaşayan sanatçı din dışı ve gelenek dışı sanatla iştigal etmekte serbesttir. Gelenekselcilerin buraya düştüğü şerh, bu tarz bir profan sanatın metafizikle doğrudan ilişkisini kesmesi bakımından daha az değerli olduğudur. Fakat iştigal edilenin bizzat sanat olması ve insanın da kendisi farkında olmasa dahi teomorfik bir mahiyet arz etmesi nedeniyle bu tipte bir profan sanat da kendinde silik bir parça da olsa Hakikat içerir.

Leaman'ın diğer itirazları olan sanatın sembolik yapısı, tasvir yasağına yaklaşım ve boşluk korkusu gibi maddeleri, bir önceki bölümde tafsilatlı biçimde ele aldık. Leaman'ın argümanları bağlamında çıkarılacak sonuç ise, Leaman'ın hatalı bulduğu yaklaşımlar, onun sanata modern ve seküler bir tarzda yaklaşmasından, o sanatı mümkün kılan metafizik arka planı reddederek yalnızca görünüşler katmanından meseleyi ele almasından kaynaklanır.

Bu bağlamda, Gelenekselci Ekolün başarısı, i) yalnız İslam sanatına değil, tüm sanat türlerine ve bizatihi sanatın ne'liğine dair doyurucu, kapsamlı ve holistik bir yanıt vermesi, ii) metafizik, ontoloji, epistemoloji ve ahlaki kapsayan bir sistem içinde sanat felsefesini de tutarlı ve bütüncül bir şekilde açıklayabilmesi, iii) tarihsel süreçte farklı sanat türlerini farklı açıklama modelleriyle ifade etmeden tek bir doktrin içinde ifade edebilmesi, nitekim

Okkam'ın Usturası testinden sağlam çıkabilmesi, iv) müsteşriklerin itirazlarına doyurucu cevaplar verebilmesi bakımından başarılı bir yaklaşım tarzıdır.

SONUÇ

Tezimizde Gelenekselci Ekolün sanat felsefesi anlayışını tartışmaya gayret ettik. Bunu yapmak için öncelikle dünya ve Türkiye literatürünü tarayarak İslam estetiği ve İslam sanat felsefesi alanında kaleme alınan eserlerin felsefi derinliğe haiz olmayan, çoğu birer sanat tarihi ve ekserisi de müsteşrikler tarafından hazırlanan ve ister istemez onların ön yargılarını ve ideolojik körlüklerini içeren eserler olduklarını gördük. İslam sanat felsefesinin doğru, açıklayıcı ve bütüncül bir resmini görmek için giriştiğimiz yolda karşımıza çıkan en başarılı sistemin Gelenekselci Ekol olduğuna dair hipotezimizi ispat etmek gayesiyle öncelikle Gelenekselci Ekolün temsilcilerini tanıtarak bir bütün olarak onların varlığa, metafiziğe, epistemoloji ve insana olan bakışlarını anlamaya çalıştık. Bu süreç, bütüncül ve tutarlı bir doktrin olduğu için Philosophia Perennis'in sanat anlayışını doğru yere oturtmak için elzemdi. Ardından Gelenekselcilerin sanat felsefelerini incelemeye gayret ettik. Bu aşamada sanatın ne'liğini öncelikle sanatın kökeni bağlamında ele aldıktan sonra; kutsal sanat, profan sanat ve geleneksel sanat kavramları üzerinden inceledik. Ardından sanatın insanla ve insanın hakikatle kurduğu ilişki bağlamında nereye tekabül ettiğini anlamak için geleneksel sanatçı ve profan sanatçı arasındaki ilişkileri irdeledik. Bu aşamada sanatçının gelenekle, kurumsal aktarımla ilişkileri ile sanatçının dehası ve özgürlüğü meselelerine Gelenekselci Ekolün nasıl cevap verdiğini gördük. Ardından Gelenekselcilerin sanat felsefesinin başarısının onun tutarlı, ikna edici ve tatminkar açıklamalar yapabilmesinde arayarak çeşitli problemlere ve eleştirilere nasıl cevaplar verdiğini inceledik. Bunların sonucunda gördük ki Philosophia Perennis'in yaklaşımı sanatın ne'liğini açıklarken onun ilahi kökenine vurgu yaparak Hakikat'in tezahür ettiği üç alandan biri olarak görür. Bu bakımdan sanat, din ve bilim gibi insanın Hakikat'in bilgisini elde etmesinde kullanacağı araçlardan biridir. Bilme yöntemi olarak ise dışarıdan bir bilme değil de içeriden, intellect vasıtasıyla bir bilmeyi önerirler. Bu tarz bir biliş, bilinen nesne ile aynileşmeyi öngörür. Bu aynileşme ile sanatçının elinden çıkan eser hem işlevsel olarak Hakikat'i temsil eder hem de ondan bir cüz olarak

güzel olur. Estetik disiplini meşgul eden güzel ve güzelin kaynağı ile güzelin insan tarafından deneyimlenmesini de bir üst açıklama modeliyle izahata kavuşturur⁷. Sanatın böyle kurucu bir yere oturtulması nedeniyle sanat yalnız estetik ve sanat felsefesiyle açıklanmaz; onun metafizikle, ontolojiyle, bilgiyle ve son olarak da insanı bizzat ilgilendirecek şekilde ahlakla, kültür ve medeniyetle ilişkileri de kurulur. Bu ilişkiler sayesinde de Gelenekselci Ekolün sanat felsefesi bütüncül ve kapsayıcı bir mahiyet arz eder. Bu bütüncüllük yalnız sanatın tüm bilme eylemleri içindeki yerini göstermekle sınırlı değildir. Ayrıca kutsal sanat, geleneksel sanat ve profan sanat kavramlarının kapsayıcı ve açıklayıcı gücüyle sanat tarihindeki tüm kırılma ve ayrılmaları açıklar. Ayrıca, geleneksel sanatın bir ucunu İlahi Olan'a diğer ucunu ise tikel geleneklere bağlar. Tikel geleneklerin zaman ve mekâna, etnik dehaya ve geleneklerin birbirleriyle beşeri ve metafizik ilişkilerine bağlı olduğu hatırlanırsa, sanatlardaki farklılıkları, çoğulluğu ve kültürden kültüre değişmesini açıklamayı başarır. Bu başarı aynı zamanda farklı farklı teorilerle açıklanan sanat akımlarını da kapsayan bir üst açıklama modeli sunar. Son olarak, Leaman'ın itirazları üzerinden irdelediğimizde de, müsteşriklerin itirazlarına cevap vermeyi başarır. Bu nedenleri göz önünde bulundurduğumuzda, Gelenekselci Ekolün sanat felsefesini başarılı ve açıklama gücü yüksek bir yaklaşım olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir.

⁷ Nitekim, Cemal ve celal tecellilerinin mazhar-ı tamamı olan ekmel-i mahlûkat, mir'at-ı Hak, Hakk'ın cemaline muntazır âşıkların rehberi, çerağı, siracı, nuru, habib-i edib-i kibriya, fasihu'l lisan, mücteba, Mürteza, Kibriya, Hazreti Fahr-i Âlem Efendimiz (namütenahi salat ve selam O'na olsun): "Allah güzeldir, güzeli sever" demiştir. Gelenekselci Ekolün sanat felsefesi bu hadisin geniş çaplı bir şerhi olarak okunabilir.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Açıkgenç, Alparslan (1991), *Bilgi Felsefesi*, Ankara: İnsan Yayınları.
- Akdoğan, Sinan (2010), *Gelenekselci Ekole göre Din ve Modernleşme: Rene Guénon Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Altıntaş, Hayrani (1998), “Kuran ve Estetik” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 38, S.1, s. 54-90.
- Arıcan, Musa Kazım (2006), “Hegel’in Estetik/Sanat Anlayışı ve Din ile İlişkisi” *C.Ü. İlahiyat Fakülte Dergisi*, C. X/2, s. 199-221.
<http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/1384.pdf>
- Arıncı, Cihan (2006), “İslam Estetiğini Yeniden Düşünmek: Oliver Leaman’ın Islamic Aesthetics: An Introduction Adlı Eseri Üzerine”, *Divan İlmi Araştırmalar Dergisi*, C.21, S. 2, s. 127-168.
- Aristoteles (2005), *Poetika*, çev. Nazile Kalaycı, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Aristoteles (2012), *Metafizik*, çev. Ahmet Aslan, İstanbul, Sosyal Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir (1995), *Aşk Estetiği*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir (2000), “İlmü’l- Cemal”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 22, s.146-148.
- Aydeniz, Hüsnü (2011), “Dinî Semboller, Sembolün Anlam Kaybı ve Etkilerine Gelenekselci Bir Yaklaşım (René Guénon Örneği)”, *Ekev Akademi Dergisi*, C. 15 S. 48, s. 75-90. <http://asosindex.com/journal-article-fulltext?id=19621&part=1>
- Bozkurt, Nejat (2000), *Sanat ve Estetik Kuramları*, Bursa: ASA Kitabevi.
- Burckhardt, Titus (1994) *Aklın Aynası, Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, çev. Volkan Ersoy, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Burckhardt, Titus (2009), *Foundations of Oriental Art & Symbolism*, ed. Michael Oren Fitzgerald, Bloomington, Indiana: World Wisdom, Inc.

- Burckhardt, Titus (2014), "Hristiyan Sanatının Gerileyiş ve Yenilenişi", *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, ed. Brian Keeble, çev. Tahir Uluç, İstanbul: İnsan Yayıncılık, s. 189-206.
- Can, Hülya (2006), "Aristoteles'de Katharsis Kavramı", *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 2, s. 63-70.
- Chittick, William (2012), *S. Hüseyin Nasr'ın Temel Düşünceleri*, çev. Nurullah Koltaş, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Coomaraswamy, Ananda K. (1995), *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, çev. Nejat Özdemiroğlu, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Coomaraswamy, Ananda K. (2014a), "Konuşma Temsili mi Düşünce Temsili mi?" *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, ed. Brian Keeble, çev. Tahir Uluç, İstanbul: İnsan Yayıncılık, s. 69-107.
- Coomaraswamy, Ananda K. (2014b), "Hristiyan, Doğulu veya Gerçek Sanat", *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, ed. Brian Keeble, çev. Tahir Uluç, İstanbul: İnsan Yayıncılık, s. 107-141.
- Cündioğlu, Düccane (2012), *Keşf-i Kadim İmam Gazali'ye Dair*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çalışkan, Adem (1998), "İslâm Estetiği Üzerine Bir Deneme", *On dokuz Mayıs Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, C.10, s. 323-349.
- Çelik, İbrahim (2007), *Gelenekselci Ekolün Tasavvufî Görüşleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Cürçani, Seyyid Şerif (2014), *Tarifat Tasavvuf Istılahları*, çev. Abdülaziz Mecdi Tolun, İstanbul: Litera Yayınları.
- Demir, Musa (2009), "Batı 'Metafor'u ve Doğu 'İstiare'sinin Mukayeseli Olarak İncelenmesi", *Türkbilig Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, C.18, S.1, s. 64-90. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/turkbilig/article/view/5000033360>
- Eagleton, Terry (2011), *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, çev. Şenol Bezci, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eaton, Gai (2000), *Kalenin Kralı Modern Dünyada İnsanın Tercih ve Sorumluluğu*, çev. Birol Çetinkaya, İstanbul: İz Yayıncılık.

- Eflatun (2006), *Diyaloglar*, çev. Tanju Gökçöl, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eflatun (2009), *Devlet*, çev. Sabahattin Eyuboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Evkuran, Mehmet (2006), “René Guénon Düşüncesinde Temel Konu ve Kavramlar”, *Bilimname*, S. X/1, s. 93-115.
- Evola, Julius (1994), *Modern Dünyaya Başkaldırı*, çev. Fevzi Topaçoğlu, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Faruqi, Lois al (1977), “The Aesthetics of Islamic Art” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, C. 35, S. 3, s.353-355.
- Guénon, Rene (1997), *Maddi İktidar Manevi Otorite*, çev. Birsal Uzma, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Guénon, Rene (2001), *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*. çev. Fevzi Topaçoğlu, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Guénon, Rene (2003), *Kadim Bilimler ve Bazı Modern Yanılgılar*, çev. Fevzi Topaçoğlu, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Guénon, Rene (2006), *Büyük Üçlü*. Çev. Veysel Sezigen, İstanbul: İz Yayınları.
- Guénon, Rene (2008), *Varlığın Mertebeleri*. Çev. Vildan Yalsızuçanlar, İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- Guénon, Rene (2009), *Modern Dünyanın Bunalımı*, çev. Mahmut Kanık, Ankara: Hece Yayınları.
- Guénon, Rene (2010), *İnisiasyona Toplu Bakışlar I-II*, çev. Mahmut Kanık, Ankara: Hece Yayınları.
- Guénon, Rene (2012), *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri*, çev. Mahmut Kanık, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Guénon, Rene (2013), *Doğu Düşüncesi*, çev.L.Fevzi Topaçoğlu, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Guénon, Rene (2014a), “İnisiasyon ve Zanaatlar” *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, ed. Brian Keeble, çev. Tahir Uluç, İstanbul: İnsan Yayıncılık, s. 57-63.

- Gu enon, Rene (2014b), ‘‘Sanatlar ve Geleneksel Sanat Anlayışı’’ *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, ed. Brian Keeble,  ev. Tahir Uluç, İstanbul: İnsan Yayıncılık, s. 63-69.
- Grabar, Oleg (1973), *The Formation of Islamic Art*, New Haven: Yale University Press.
- Huxley, Aldous (1996), *Kalıcı Felsefe*,  ev. Latif Boyacı, İstanbul: İnsan Yayınları.
- İbn Arabi (1994), *Risaleler*,  ev. Vahdettin İnce, İstanbul: İhsan Basım Yayım.
- İbn Arabi (2014), *F t hat-ı Mekkiye Cilt II*,  ev. Ekrem Demirli, İstanbul, Litera Yayınları.
- İbn Sina (2004), *Kitab -Ő-Őifa Fizik I*,  ev. Muhittin Macit, İstanbul, Litera Yayınları.
- İbn Sina (2011), *İl hiy t-ı Şifâ Metafizik*,  ev. Ekrem Demirli, Ömer Türker, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Keeble, Brian (ed.) (2014), *Her İnsan Bir Sanatçıdır Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*,  ev. Tahir Uluç, İstanbul: İnsan Yayıncılık.
- Kınalızade, Ali Çelebi (2012), *Ahlak-ı Al i*, haz. Mustafa Koç, İstanbul: Klasik Yayınları.
- Kindi (2014), *Felsefi Risaleler*, haz. Mahmut Kaya, İstanbul: Klasik Yayınları.
- Koç, Turan (2009a), *İslam Estetiği*, İstanbul: İSAM Yayınları.
- Koç, Turan (2009b), ‘‘Sanat’’, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 36, s. 90-93.
- Koltaş, Nurullah (2009), *Batıdaki Gelenekselci Ekolün Kelami Konulara Yaklaşımı- Ren  Gu enon Ve Frithjof Schuon  rneği*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Konya: Konya Selçuk Üniversitesi.
- Koltaş, Nurullah (2013), *Gelenekselci Ekol ve İslam*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kutluer, İlhan, ‘‘Metafizik’’, *TDV İslam Ansiklopedisi* C. 29, s. 399-402.
- Leaman, Oliver (2010), *İslam Estetiğine Giriş*,  ev. Nuh Yılmaz, İstanbul: Klasik Yayınları.
- Lings, Martin (2003), *Simge ve Köken  rnek OluŐum Anlamı  zerine*,  ev. Süleyman Sahra, Ankara: Hece Yayınları.
- Madden, Edward (1975), ‘‘Some Characteristics of Islamic Art’’ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, C. 33, S. 4, s. 423-430.

- Marshall, Gordon (2003), *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.
- Massignon, Louis (1921), “İslam Sanatlarının Felsefesi”, *Din ve Sanat*, çev. Burhan Toprak, Ankara: Hece Yayınları.
- Moran, Berna (2001), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nasr, Seyyid Hüseyin (1992), *İslam Sanatı ve Maneviyatı*, çev. Ahmet Demirhan, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Nasr, Seyyid Hüseyin (1995), *Kutsal Bir Bilim İhtiyacı*, çev. Şahabettin Yalçın, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Nasr, Seyyid Hüseyin (2013), *Bilgi ve Kutsal*, çev. Yusuf Yazar, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Northbourne, Lord (2003), *Modern Dünyada Din*, çev. Şahabettin Yalçın, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Uçar, Şahin, (1995), *Varlığın Mana ve Mazmunu*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Ülger, Emir (2013), “Platon’un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi”, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, C.16 (Güz), s. 15-28.
<http://www.flssfdergisi.com/sayi16/15-28.pdf>
- Pala, İskender (1989a), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü I*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pala, İskender (1989b), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü II*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Rakipoğlu, Numan (2008), *Gelenekselci Ekol ve Modernizm Eleştirisi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Ross, W.D. (1993) *Aristoteles*, çev. Zerrin Kurtoğlu, İhsan Oktay Anar, Özcan Yalçın Kavasoglu, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Saraç, Yekta (2006), *Klâsik Edebiyat Bilgisi- Belâgat*, İstanbul: Gökkuşbu Yayınları.
- Saruhan, Müfit Selim (2005), *İslam Düşüncesinde “İsti’are” (Metafor)*, Ankara: Bizim Büro Basımevi.

- Schoun, Frithjof (1997) *İslam ve Ezeli Hikmet*, çev. Şahabeddin Yalçın, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Schuon, Frithjof (2007), *Art from Sacred to the Profane: East and West*, ed. Catherine Schuon, Bloomington, Indiana: World Wisdom, Inc.
- Schuon, Frithjof (2014), “Sanatın İlke ve Kriterleri”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, ed. Brian Keeble, çev. Tahir Uluç, İstanbul: İnsan Yayıncılık, s.141-171.
- Taşkent, Ayşe (2013), *Güzelin Peşinde: Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd'de Estetik*, İstanbul: Klasik Yayınları.
- Timuçin, Afşar (1987), *Estetik*, İstanbul: Süreç Yayıncılık.
- Toprak, Burhan (2004), *Din ve Sanat*, Ankara: Hece Yayınları.
- Townsend, Dabney (2002), *Estetiğe Giriş*, çev. Sabri Büyükdüvenci, Ankara: İmge Kitabevi.
- Tunalı, İsmail (1989), *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İsmail (1993), *Grek Estetiği*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Vural, Mehmet (2003), “Gelenek ve Dinlerin Aşkın Birliği”, *Doğu-Batı*, C.7 S. 25, s. 161-181.
- Vural, Mehmet (2007), “İslam Düşüncesinde Gelenek ve Gelenekçilik, Seyyid Hüseyin Nasr'ın Gelenek Anlayışı”, *İslamiyat*, C.10 S. 3, s. 53-68.
- Yetişken, Hülya (2009), *Estetiğin ABC'si*, İstanbul: Say Yayınları.
- Yetişken, Hülya (2012), “Aristoteles'te Sanatın Neliği ve İşlevi”, *Kaygı*, C. 12, s. 27-35.
- Yılmaz, Hüseyin (2003), *Ezeli Hikmet ve Dinler Dinler Tarihinde Tradisyonel Perspektif*, İstanbul: İnsan Yayınları.