

Arap şehri, batıda bahçeler içinde gevşek dokulu Türk şehri görünümünü hâkimdir. Yahudi mahalleleri de Osmanlı memurları için kurulan batı bölümündedir. Hemen bütün Arap şehirlerinde olduğu gibi San'a'nın doğu kesiminde de günlük yaşam ve ticarî etkinlikler Câmiu'l-kebir çevresinde gelişmiştir. 2004 yılı sayımında nüfusu 1.747.627 olan şehirde açılan üniversite ve diğer modern kuruluşlar nüfusun hızlı artışına sebep olmaktadır. San'a doğumlu veya bir süre burada yaşamış olup San'ânî nisbesiyle bilinen birçok kişi vardır (Sem'ânî, VIII, 92; Yâkût, III, 428).

BİBLİYOGRAFYA :

BA, A.DVN.NMH, dosya, nr. 5/9; BA, İ.DH, nr. 16424, 19119, 32566, 45277, 45341, 45350, 45397, 50087, 50186; Hemdânî, *Şifâtü Cezîretü'l-'Arab* (nşr. Muhammed b. Ali el-Ekva' el-Hivâlî), Beyrut 1394/1974, s. 80-81; Ahmed b. Abdullah er-Râzî, *Târîhu medineti San'a'* (nşr. Hüseyin b. Abdullah el-Ömerî), San'a 1401/1981; Sem'ânî, *el-Ensâb*, VIII, 91-96; Yâkût, *Mu'cemü'l-büldân*, III, 425-431; Himyerî, *er-Ravzü'l-mi'fâr*, s. 359-360; Nehrevâlî, *el-Berku'l-Yemânî fi'l-fethi'l-'Os-mânî* (nşr. Hamed el-Câsir), Riyad 1387/1967, tür.yer.; Ahmed Râşid, *Târîh-i Yemen ve San'a*, İstanbul 1291, II, 85-120, 147, 292; C. Niebuhr, *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern*, Copenhagen 1774, I, 394-430; Hasan Süleyman Mahmûd, *Târîhu'l-Yemeni's-siyâsi fi'l-'aşrî'l-İslâmî*, Bağdad 1969, tür.yer.; İhsan Süreyya Sırma, *Osmanlı Devletinin Yıkılışında Yemen İsyanları*, İstanbul 1980, s. 58, 62-66; Hulûsi Yavuz, *Kâbe ve Haremeyn İçin Yemen'de Osmanlı Hâkimiyeti: 1517-1571*, İstanbul 1982, s. 55-57, 75, 79, 101; Mustafa Fayda, *İslâmiyetin Güney Arabistan'a Yayılışı*, Ankara 1982, s. 66, 69-75; R. B. Serjeant – R. Lewcock, *San'a: An Arabian Islamic City*, London 1983, s. 310-390; Muhammed b. Ahmed el-Hacerî, *Mecmû'u büldânî'l-Yemen ve kabâ'ilihâ* (nşr. İsmâil b. Ali el-Ekva'), San'a 1404/1984, III-IV, 483-547; R. Lewcock, *The Old Walled City of San'a*, Paris 1986, tür.yer.; Abd al-Muhsin Mad'âj M. al-Mad'âj, *The Yemen in Early Islam 9-233/630-847: A Political History*, London 1988; İsmâil el-Ekva', "Lemha târîhiyye 'an San'a", *İktîl*, I/5, San'a 1981, s. 9-13; Abbas Fâzil es-Sa'dî, "Neş'etü medineti San'a' ve tetavvürühâ", *Meccelletü'l-buhûs ve'd-dirâsâtî'l-'Arabîyye*, XIII-XIV, Kahire 1987, s. 245-267; R. Strothmann – [N. Çağatay], "San'a", *İA*, X, 179-183; O. Löfgren, "Ghumdan", *EI²* (İng.), II, 1096; G. R. Smith, "San'a", *a.e.*, IX, 1-3; Nur Akın, "Ev", *DİA*, XI, 508-509.



MUSTAFA L. BİLGE

SANÂİ'

(bk. EBDÂN).

SAN'ÂNÎ,

Abdürrezzâk b. Hemmâm

(bk. ABDÜRREZZÂK es-SAN'ÂNÎ).

SAN'ÂNÎ, Emîr

(bk. EMÎR es-SAN'ÂNÎ).

SANAT

(الصنعة)

Arapça'da *san'* (sun') "yapmak, etmek", *sana'* "işinde mahir olmak", *san'at* ise "yapılan iş, meslek" anlamına gelir. Terim olarak sanat "maddî veya zihnî bir iş ve çabada izlenen düzenli ve özel yol, yöntem" diye tarif edilmiştir. Yine Arapça *fen* kelimesi "bir işte maharet kazanmak, süslemek" mânasında masdar; "bir meslek veya sanatla ilgili özel kuralların bütünü, ilmi nazariyeleri el yatkınlığı ve öğrenimle elde edilen vasıtalarla uygulama, akla ve kalbe en yüksek güzellik tadını verecek şekilde bir duygu ve düşünceyi ifade çabası" anlamlarında isim olarak kullanılmıştır. Arapça'da sanat ve fen kelimelerinin anlamları arasındaki bu benzerlik Türkçeye de geçmiş, *es-sanâiu'l-cemîle* ve daha çok *el-fünûnü'l-cemîle* diye ifade edilen güzel sanatlar Osmanlı Türkçesi'nde *sanâyi-i nefise*, *fünûn-i nefise* gibi terkiplerle karışılmıştır. Batı dillerindeki *art* kelimesinin aslı Latince "düzenlemek" anlamındaki *arstr*. Literatürde sanat için yapılan birçok tanımdan bazıları şunlardır: İnsanın el becerisiyle yaptığı şeyler; gözlem, çalışma veya uygulama yoluyla elde edilen üstün nitelikli öğrenme yeteneği; bir işi belli bir estetik duyguyu yansıttak biçimde gerçekleştirme tarzı; bir etkinliğin gerçekleştirilmesi veya belli bir işin yapılmasıyla ilgili yöntem, bilgi ve kuralların toplamı.

İslâm sanatı bütün tezahür şekillerinde İslâm'ın varlık ve hayatı algılayış ve anlamlandırış biçimini yansıtır. Diğer bir ifadeyle İslâm sanat eserleri onları ortaya koyanların inanç ve hayat tarzlarının en somut göstergesidir. Bu sanat İspanya'dan Endonezya'ya, Orta Asya'dan Büyük Sahrâ'nın güney uçlarına kadar birbirinden çok uzak ülkeleri birleştiren bir kültürün ve medeniyetin ifadesidir. Başta mimari eserler olmak üzere hat, müzik ve tezhipten giyim kuşamla ilgili olanlarına kadar bütün sanat eserleri bu geniş alanda bir geleneğin inanç ve hassasiyetini, sosyal ve ekonomik yapısını, politik motivasyonunu ve görsel duyarlılığını göz kamaştırıcı bir şekilde dışa vurur. İslâm sanatı İslâm mâneviyatı ve dünya görüşünün biçimler alanındaki bir açılımdır. İslâm sanat eserleri

dönemden döneme ve bölgeden bölgeye çeşitlilik gösterse de bunların gerek mânevî amaçlarındaki birlik gerekse sergiledikleri estetik zevk ve anlayıştaki tutarlılık İslâm'ın güç ve soluğunun açık bir kanıtıdır. Kelâm konularından ticarî hayata, savaştan özel zevk ve beğenilere kadar İslâm'ın hayat ve var oluşla ilgili kendine has duyuş, duruş, seziş, kavrayış ve yorumu bu eserlerde çok canlı bir estetik ifadeye kavuşur (Seyyid Hüseyin Nasr, s. 7). Bu sanat anlayışında estetik zevk ahlâkî değerden bağımsız olmadığı gibi sanatla onun fonksiyonel yönü olan zanaat birbirinden ayrı düşünülmez ve bunlar sonunda hikmetle birleşir.

İslâm sanatının başlangıçtan beri değişmeyen temel niteliği özgün üslûbu, motif zenginliği ve kendine has mimari sistemiyle aynı inanç ve zihniyet dünyasının estetik bir yansıması olmasıdır. Söz konusu nitelik medeniyet tarihi bakımından hemen göze çarpacak şekilde belirgindir ve bu bakış açısından İslâm sanatı, Bizans'tan Rönesans'a birbirinden oldukça farklı aşamalardan geçmiş hristiyan sanatından ayrılmaktadır. Müslüman sanatçı, bir Rönesans ressamı gibi eski üslûptan kopmayı ifade eden köklü bir yenilik arayışı içinde olmaktan ziyade kendinden önceki üslûbu birtakım ince çeşitlemeler ve uyarlamalarla yenileyerek ihya etmek istemiştir. Onun bağlı bulunduğu geleneği yenileyerek geleceğe taşıma kaygısı, İslâm sanatındaki tarihsel sürekliliğin zihniyet dünyasıyla ilgili sebeplerinden biridir. Fakat bu durum İslâm sanatının tarih boyunca aynı kaldığı, hiçbir değişme ve gelişme göstermediği anlamına gelmez. Kültürel coğrafya ve tarihsel şartlarla alâkalı belirli hususların İslâm sanat geleneğini özünden koparmayan birtakım farklılaşmalara sebep olduğu da aşîkârdır. Nitekim hicretten sonra henüz yirmi yıl bile geçmeden Suriye ve Mısır'ın Bizans, Irak ve İran'ın Sâsânî egemenliğinden çıkarak dârülsîlâma dahil olması, müslüman sanatçıların bu iki büyük medeniyet havzasına ait teknik birikimlerden rahatça yararlanmasını mümkün kılmıştır. Ancak bu türden dış birikimlerin İslâm dininin doğduğu kültürel coğrafyaya has tecrübe dünyasının yanı sıra İslâm'ın özellikle Kur'an yazısında kendini özgün biçimleriyle gösteren stil anlayışıyla dengelendiği ve sonuçta İslâm inançlarıyla uyumlu bir sanat geleneğinin oluştuğu da açıktır. Bilhassa yönetim merkezinin dört halife döneminde saf nebevî inancın yaşandığı Medine'den, önce Emevîler'ce Şam'a (Dimaşk), sonra da Abbâsîler'ce

Bağdat'a taşınmasının ardından İslâmî denilebilecek bir sanatın İslâm medeniyetinin bir tezahürü olarak gelişmeye başladığı inkâr edilemez. Bu gelişimin erken safhalarında özellikle mimari ve dekorasyon alanıyla ilgili olarak Bizans, Sâsânî ve Mezopotamya kültüründe popüler olan sanatsal öğelerden istifade edildiği bir gerçektir. Ancak İslâm medeniyeti kendine has kimliğini geliştirdikçe Bağdat, Suriye, Mısır, İran, Orta Asya, Hindistan, Anadolu, Balkanlar, Kuzey Afrika ve Endülüs kültür coğrafyasında ortaya konan sanat ürünleri özgün üslubunu daha belirgin biçimde kendini gösterecektir. Kısacası dâ-rülislâmın bu geniş coğrafyasında müslümanlar yerel şartlar, dış birikimler, teknik imkânlar ve sosyopolitik isteklere göre nisbî farklılıklar gösterse de temellerini İslâm mâneviyatından alan dünya görüşlerinin güçlü yönlendirmesiyle İslâmî bir sanat üslubu geliştirmeyi başarmışlardır (Rice, s. 7-10).

Bununla birlikte İslâm sanatının İslâmî niteliği ve doğası hakkında modern araştırmacıların farklı yorumlara sahip olduğu görülmektedir. Söz konusu yorumlar içinde, İslâm sanatı ve mâneviyatı arasında bire bir ilgi kurarak mutlak ve değişmez bir İslâmîlik fikrinden hareket eden görüşler kayda değer bir yaygınlık kazanmıştır. Seyyid Hüseyin Nasr'ın yanı sıra Titus Burckhardt, Lale Bahtiyar gibi yazarların savunduğu bu görüş aynı zamanda İslâm sanatının, özünde tasavvufî mâneviyatın bir tezahürü olduğu yaklaşımını öne çıkarmaktadır. Bu yazarlara göre tasavvuf İslâm'ın kalbini temsil eder, dolayısıyla İslâm sanatı, fizikî gerçekliğin süreksiz olduğunu vurgulayan tasavvufî ilke merkeze alınarak açıklanabilir. Aynı yaklaşımın bazı sürümlerinde, sanatsal formların merkezine harf ve sayı sembolizmini yerleştiren ve Pisagorcular'dan beri bilinen bu tür sembolik yaklaşımları İslâm'a özgü sayan yorumlara da rastlanmaktadır. İslâm sanatının tamamıyla dinî olduğu yahut kaynağını tamamen dinden aldığı şeklindeki yorumlar ise zaman zaman aşırı genelle-yici bir tutumun ifadesi olabilmektedir. Bu tutum, İslâm'da mutlak bir tasvir yasağının bulunduğu varsayımından hareketle müslümanların resimleme ve süslemede diğer kültürlerde rastlanmayan, tamamen kendine özgü bir gelenek oluşturduğu düşüncesini telkin etmektedir. Ancak bazı hadislerde canlı hayvan ve insan tasvirleri konusunda getirilen sınırlamalara rağmen Hint-Moğol resminde canlılarla ilgili oldukça gerçekçi bir tutumun sergilenmiş

olması bu yaklaşımı tartışılır kılmaktadır. Nitekim yasak denilen figürlerin İslâm sanat tarihinde bilinen birçok örneğinde uygulanmış olması gelenekte tam bir uygulama standardının bulunmadığını göstermektedir. Bunların yanı sıra Gazzâlî gibi dinî otoritelerin, tıpkı felsefenin gelişimini engelledikleri efsanesi gibi İslâm resminin gelişimine de ket vurdukları iddiası aynı çerçevede gündeme gelmektedir. Bu tartışmalarda resme dair meseleler sadece tasvir yasağıyla ilgili değildir. Meselâ İslâm resminin özellikle minyatürlerde ortaya konan mekân ve perspektif fikrinden, anatomi bilgisinden, renk kullanım tekniklerinden yoksun, özensiz ve naif tarzlarıyla İslâm'ın büyük sanat gelenekleri yanında küçük ve önemsiz bir başarıyı temsil ettiği şeklindeki kanaatler de tartışmaya açıktır. Bütün bunlardan daha ilginç olanı, atomculuğun İslâm kelâm geleneğinde belirleyici bir kozmolojik görüş olmasından hareketle İslâm medeniyetinde eserin kurucu ögesi olarak bütünden ziyade tek tek parçaların görüldüğü ya da eserin bu parçalara indirgendiği, dolayısıyla İslâm sanatının atomcu bir nitelik taşıdığı iddiasıdır. Atomculuğun İslâm entelektüel geleneğinde önemli bir görüş olduğu doğrudur, fakat bu görüşü İslâm sanatının bir ilkesi gibi ortaya koymak, müslüman sanatçının dikkatlere arzettiği şeyin eserinin bir parçası değil bütünü olduğu gerçeğiyle çelişir. İslâm sanatı diye özgün bir geleneğin varlığını kabule dayalı bu tür fikirlere karşılık İslâmî estetik diye bir algı formunun olmadığını ileri süren ve sanatta İslâmî denilebilecek bir amacın mevcudiyetine aşırı bir ihtiyatla yaklaşan Oleg Grabar gibi yazarların eleştiriyi hak eden fikirleri de söz konusudur. Bu eleştiriler, gerek müslüman sanatçının gerekse dindışı olan muhatabının tasavvur ve tahayyül dünyasını yönlendiren genel birtakım İslâmî ilkelerin var olduğu gerçeğinden hareket etmektedir (İslâm sanatının doğasıyla ilgili söz konusu modern yorumlar ve eleştirileri için bk. Leaman, s. 7-35).

Gerçekte İslâmî kelimesi sadece dine ve imana değil bütün bir kültüre işaret eder. Zira İslâm söz konusu olduğunda dinî olanı dünyevî olandan ayırmak mümkün değildir. İslâm olgusu, yayıldığı topraklarda mensuplarının algılayış ve kavrayış gücünde hızlı ve çarpıcı dönüşümlere sebep olmuş, yepyeni bir sanat form ve üslubu ortaya çıkarmıştır. Öyle ki, ilk dönem İslâmî eserlerin yapı ve tezyinatında görülebilecek etkilermeler ne olursa olsun bu eser-

lerin müslümanlar adına ve İslâm'ın güttüğü amaç uğruna üretilmiş olma özelliğinde birleştiği açıkça görülür (Yetkin, s. 5-6; Grabar-Ettinghausen, s. 17; Seyyid Hüseyin Nasr, s. 68; Lings, s. 13).

İslâm sanatının hem oluşum hem olgunluk döneminde şu hususlar ilham kaynağı olmuştur: 1. Allah'ın birliğini, O'nun zaman ve mekândan bağımsız olduğunu vurgulayan tevhid ve tenzih ilkesi; 2. Camide kılınan namaz; 3. Cami mimarisi için bir ilk örnek teşkil eden Mescid-i Nebevî; 4. Bilgi ve irfan açısından en değerli kaynak olan Kur'an ve hadis. Bu kaynaklara sadakatle natüralizm ve tasvirden, buna bağlı olarak perspektif ve gelişmeden uzak duruş, üslûplaştırma, simetri, hareket doğurucu şekilcilik ve sonsuzluk fikrine yapılan vurgu İslâm sanatının şekil ve gaye birliğini sağlayan hâkim özellikleri olmuştur (Grabar-Ettinghausen, s. 22; L. Lamaya' al-Faruqi, s. 193 vd.; al-Faruqi, XXXVII [1973], s. 81).

Hat ve arabesk gibi çeşitli sanat dallarını da bünyesinde barındıran mimarinin İslâm sanatında en ön sırada yer aldığı söylenebilir. Mimarının İslâm sanatları içindeki bu önceliğinden ve kutsal sanatın dindeki ayrıcalıklı yeri ve öneminden dolayı Titus Burckhardt, "İslâm nedir?" sorusuna kısaca Kurtuba Camii'ni veya Süleymaniye Camii'ni göstererek karşılık vermenin mümkün olduğunu söyler (*Art of Islam*, s. 1). Farklı dönem ve bölgelerde ortaya konmuş sanat eserleri çeşitli merkezî tezahürlerinde İslâm'ın ruhu ile daima uyum içinde olmuştur. Bu bakımdan İslâm sanatını "İslâm dini ya da medeniyetinin en derunî yönünün kendi tarzında bir dışa vurumu" diye tanımlamak mümkündür. Sanatın özü olan güzellik İslâmî dille ilâhî bir niteliktir. Zira, "Allah güzeldir, güzelliği sever" (Müslim, "İmân", 147; İbn Mâce, "Du'â", 10). Bu anlayış İslâm estetik duyarlılığının özünü oluşturan, İslâm sanatının sürekli göz önünde bulundurduğu bir ilke olmuştur. Buna göre güzellik olgu ve olaylar dünyasındaki görünüşdür; güzel varlıkları ve güzel şeyleri âdetâ bürüyen bir örtüdür; ancak Tanrı'da veya başlı başına ele alındığında batını bir güzelliştir. Kısaca güzellik, bu âlemde tezahür eden bütün ilâhî sıfatlar içinde Allah'ı en dolaysız biçimde hatırlatan ilâhî bir niteliktir (a.g.e., a.y.). Belki de bu güzellik tutkusundan dolayı İslâm sanatında tezyinatın merkezî bir yeri vardır. Herhangi bir sanat nesnesiyle ilgili olarak bir tek tezyinat türünden söz etmek mümkün değilse de her yapı ve her nesne belli

bir yere kadar aynı ilkeleri bünyesinde barındırdığından İslâm sanatını bir bütün olarak mülhaza etmek gerekir.

İslâm sanatı duygu yahut duyusalla ilgili olmaktan çok fikrî yönü ağır basan, gerilimlerin giderildiği bir sükûn ve âhenk sanatıdır. Gerilimin giderilmesi ağırlıklı olarak yüzey tezyinatının zarafetiyle elde edilir. Öyle ki bu tezyinatla kalıp veya örüntüler, çok iyi tanımlanmış alanlara inhisar ettirilmiştir; fakat aynı zamanda bu kalıplar sınırsız imkân ve uzanımlara sahip bir sonsuzluk fikrini sergiler. Ana ilke tekrardır, yani motif ve desenlerin sürekli ve dönüşümlü kullanılmasıdır, bununla elde edilmek istenen sonuç ise natüralizmden kurtulmaktır. Minyatür sanatında perspektiften uzak durulmasının sebebi de tabiatı taklitten sıyrılma anlayışıdır. Dolayısıyla bilhassa bazı erken dönem eserlerinde görülen canlı varlık tasvirlerinin birer istisna, ana akımı temsil etmekten uzak denemeler biçiminde görülmesi gerekir.

Bu sanatta canlı varlık tasvirlerinin yer almamış olması kullanılan formların temsili mânalarının bulunmadığı anlamına gelmez. İslâm sanatı kendi tercih ettiği formları yepyeni bir sembolik anlamda kullanmıştır. Fakat bu noktada sembolün sembolize ettiği aslın yerine geçmemesine özel bir önem verilmiştir. Bunun anlamı İslâm sanatının tasvirden kaçınmasının bilinçli bir seçim olduğu gerçeğidir. İslâmî duyarlılık, tasvirle onun tasvir ettiği şeyi bir şekilde özdeşleştiren bir tutumun farkında olarak sembolden sürekli uzak durmuştur (Grabar, s. 91-93, 210). Bu sebeple tekrara yönelmiştir; çünkü dal, yaprak ve çiçeklerin birbiri ardından tekrarı ve bunların tabiatla mümkün olmayacak biçimde takdim ve tehirleri tabiatın bütünüyle silinmesi demektir. Tabiat bilinçten silinince tabii olmayan ortaya çıkacaktır. Eğer hâlâ tabii olan bir şeyin kaldığı endişesi varsa bunun giderilmesi de geometrik düzenleme ile sağlanır. İslâm sanatının her türlü tezhip ve tezyinatında bir desende ki bir birimden ötekine, bir desenden diğerine ve bütün bir görüş alanından başka bir görüş alanına geçmeye âdetâ zorlayan bir hareket vardır. Bu bakımdan arabesk vahdetin sonsuzca aranmasıdır, ancak hiçbir eser sonuca ulaşamaz. Bu hareket eseri seyreden hayalinde sonsuza uzanma, bir tür ebedileşme duygusuna dönüşür (Massignon, s. 25; Yetkin, s. 10; Jones, s. 162; al-Faruqî, XXXVII [1973], s. 100-101).

İslâm sanatında çok çeşitli tezyinî yol ve yöntemle karşılaşılmaktadır. Akla gelebi-

len hemen her türlü teknik kullanılmış, geometrik soyut birimlerden bitkisel kalıplara, alabildiğine farklı üslûplardaki zarif yazılardan hem dinî bir imaj (resim anlamında değil) hem tezyinat görevi yapan muazzam boyutlardaki müstakil kelimelere varıncaya kadar başka bir mimari ya da sanatta eşine rastlanması imkânsız, çok zengin bir desen repertuarı oluşturulmuştur. Özellikle iç mekânlara hasredilmiş bu tezyinatın olağan üstü bir etkileyiciliği vardır. Elhamra Sarayı'nda en güzel örneğiyle karşılaşılan bu tezyinat anlayışının ruhu, bu eserleri meydana getiren İslâm'ın özündeki tevhid ve tenzih ilkesi, yani âlemin metafiziksel olarak algılanışıdır. Bu tezyinat tasavvurunun ve genel anlamda mimari anlayışın hakkını verebilmek için bunun kesinlikle İslâm'ın ruhunun çeşitli tezahürlerinden biri olarak okunması gerekir. Kısaca İslâm sanatı İslâm dünya görüşü içinde gelişmiş olan, bu dünya görüşünden beslenen hayat tarzı ve duyarlılığının bir çiçeklenmesidir. İslâmî adını almaya hak kazanan hiçbir sanat eserinin bu dünya görüşünden bağımsız biçimde ortaya çıkması mümkün değildir.

İlk dönemlerden itibaren İslâm sanatının tezyinatla ilgili olarak kendini hissettiren en belirgin özelliklerini yer aldığı bütün yüzeyi kapsayıcılık, formlar arasındaki ilişki, geometrik motifler, sonsuz çoğaltılma imkânı ve konu seçimindeki özgürlük diye özetlemek mümkündür. Bu durum bazı yazarlarca yanlış yorumlanarak İslâm sanatının boşluktan korktuğu şeklinde değerlendirilmiştir (Grabar, s. 198; İA, I, 466). Doğrusu, bütün süreç boyunca hâkim olan ilke soyutlama ve bu yolla mücerrede açılma anlayışıdır. Bu tezyinatla tezyinî birimler doğal köklerinden mümkün olduğunca kopartılır; böylece doğal formlar kendinden başka bir şeyi ifade etmenin bir aracı durumuna dönüştürülür ve soyut olan, somut nesneler aracılığıyla âdetâ gözle görülür bir hale getirilir (Grabar, s. 198, 209). İslâm tezyinatı, bünyesinde gözle görülenden daha fazlasını barındırması dolayısıyla en sonunda bir tefekkür nesnesi olarak karşımıza çıkar. Bu, İslâm dünya görüşüyle ilgili bir duruşun göstergesidir. Bâki olan Allah'tır, dünyada olup biten şeyler geçicidir. Düzen ve gerçeklik bâki olana aittir ve "O'na benzer hiçbir şey yoktur" (eş-Şûrâ 42/11).

Tevhid ve tenzih fikrini temsil tarzı İslâm sanatında ilâhî olanın ifade edilemezliğinin ortaya konması şeklinde gerçekleşir. İslâm'ın bu konudaki özgün çözümü, tezyinatla âdetâ her türlü bireyleşmeyi in-

kâr ederek sonsuz tekrar düzeni içinde natüralizmi bilinçten uzaklaştırmak şeklinde olmuştur. Bu sanat, tabii olmayan bir şeyin aynen tekrarı ile tabii olmama durumunu anlatmanın en iyi yollarından birini bulmuştur. Öyle ki, eğer sanatçı bu yolla sonsuzluğu ve ifade edilemezliği estetik biçimde ifadeye kavuşturabilirse sonucun "İlâ ilâhe illallah" a varması mümkündür; çünkü artistik temsilin öne aldığı ve bir yerde muhtevası olan sonsuzluk ve dile getirilemezlik kendini tabii olmayanın bir niteliği diye takdim edecektir (al-Faruqî, XXXVII [1973], s. 90-91). Allah'ın duyusal olarak ifade edilemez olduğu gerçeğini aynı yolla anlatmaya çalışmak insanın hayal gücünü şaşırtacak boyutlarda olsa da böyle bir şey imkânsız değildir. İslâm'ın artistik dehasının o muazzam başarısı da burada yatmaktadır. İslâm sanatında tabiatın estetik temsili içinde natüralizmin inkârı ve üslûplaştırmanın teşvik edilmesi aslında teşbihî bir ulûhiyyet anlayışına şiddetle karşı duruşu tamamlar. Bu anlayışın ilhamını doğrudan doğruya Kur'an'dan aldığı rahatlıkla söylenebilir. Gerçekten Kur'an-ı Kerîm -Kitâb-ı Mukaddes'ten farklı olarak- görsel formlara çevreleyecek bir dil ve üslûba sahiptir. Kur'an'ın dil ve üslûbu anılan kutsal kitaplardaki gibi bir anlatı dizisini izlemez. Yine Kur'an dilinin duyusal algıdan çok tefekküre yönelen ve zihni idrake ağırlık veren bir yapıda olmasını da burada göz önünde bulundurmamak gerekir (Grabar, s. 84). Kur'an sürekli tek yaratıcının Allah olduğunu ve O'nu görmenin, görsel bir biçime dönüşürmenin imkânsızlığını vurgular.

Aslında mûsikiden giyim kuşamla ilgili olanlarına kadar bütün İslâm sanatları bir şekilde doğrudan doğruya Kur'an'dan etkilenmiştir. Daha açık bir ifadeyle Kur'an ve hadis hayatın her yönüne sinmiştir. İslâm toplumlarındaki iyilik ve güzellik anlayışının temelinde bu iki kaynak vardır. Kur'an özellikle güzel okunduğunda ses öyle sürükleyici olur ki insan peşpeşe gelen âyetlerle susuzluğunu gidermeyi, sükûnete ermeyi bekler. Ardından süreç bu dalgalanışlar içinde yeniden başlar. Fakat kişi asla kanmaz. Bu tecrübenin her bir âyetle tekrar edilmesi bilinci kavrar ve ona süreklilik kazandıracak bir hız ve hareket verir. Âyetlerin anlam ve biçim bütünlüğü Allah'ın izzet ve azametini sezdirme yolunda tam bir birlik oluşturur. Âyetlerin bu tekrarlanan dalgalanışı sonsuzluğa doğru bir hareket başlatırken beraberinde gelen anlam dokusu da bu harekete bir istikamet verir. Ama bu asla Allah'ın bir bil-

gi nesnesi olduğu anlamına gelmez. Allah'ın ifade edilemezliğinin, sonsuzu taklidin mümkün olmadığı ve aşkın olanı temsilin imkânsızlığının derinden hissedildiği yer de burasıdır. Bizim Allah'ı bilmemiz kesinlikle imkân dışıdır; ancak O'nun sezilemezliğini sezmemiz, bu suretle yine de O'nun hakkında bir sezgiye ulaşmamız mümkündür (Burckhardt, s. 63; al-Faruqi, XXXVII [1973], s. 95-97). Kur'an'ın önemle vurguladığı bu husus İslâm estetik ve sanat anlayışının özünü oluşturur. Esasen Kur'an bir açıdan bakıldığında ilâhî bir sanat eseridir ve onun ritim, âhenk ve belâgatının derinden sarsmadığı bir müslüman yoktur.

İslâm sanatları içinde hat sanatı denebilir ki İslâm'ın bir ibdâsıdır. Bilindiği gibi İslâm kitap haline gelmiş kelâma dayanır ve Allah'ın iradesinin en dolaysız ifadesi olan kelâmını O'na yaklaşmanın en uç noktası olarak telakki eder. Allah aşkın olduğundan O'nun iradesiyle ancak vahiy eseri olan Kur'an aracılığıyla ilişkiye geçilebilir; dolayısıyla kelâm en büyük saygıya lâyıktır ve güzelliğinin şanına yaraşır biçimde gösterilmesi gerekir. Kur'an'ın kutsallığı ve ona gösterilen saygı bütünüyle İslâm'a özgü olan hat sanatının doğmasına vesile olmuştur. Amaç, sesli okunan âyetlerin kulak için doğurduğu işitsel tecrübe kadar güzel olan bir tecrübeyi göze yaşatmaktır. Bu arada tezhip de mukaddes metnin yazıya dönüşmüş güzelliğinin yaşatacağı tecrübeye doğrudan bir katkı sağlar. Yazı ve tezhip, insanı görsel ve duyuşsal olandan ayırarak her yerde hâzır ve nâzır olan ilâhî aşkınlıkla buluşturmayı hedef almıştır (Seyyid Hüseyin Nasr, s. 40; Lings, s. 14-122). Bu yazılar İslâm'ın sahip olduğu mükemmellik anlayışının göz alıcı örneklerini oluşturur. Anıtlarda ve camilerde çeşitli üslûp ve boyutlarda kullanılmış olan yazılar hârikulâde güzel yazı örnekleri olmasına rağmen bunların salt tezyinî bir unsur olmaktan çok daha önemli temsilî ve tebliğ edici bir anlamı vardır, yani bu yazılar çok açık ve anlaşılır bir fikrî muhtevaya sahiptir. Hristiyan ve Budist sanatındaki temsilin ikonografik, sembolik ve pratik fonksiyonlarını İslâm yazı ile değiştirmiştir (Grabar, s. 136; a.mlf.-Ettinghausen, s. 22). Denebilir ki yazı ve berabesinde tezhip sanatına bu kadar önem verilmesinin altında yatan sebep, Allah'ın ifade ve temsil edilemezliğini kelâmın şanına yaraşır biçimde ortaya koymaktır. Yazı sanatı olağan üstü bir şekilde incelenmiş olan çeşitli üslûplarıyla hemen her türlü sanat eserinde meşrû bir yer almışsa da

en çok arabeskle bütünleşmiştir. Ancak müslümanların bütün hayatına sinmiş olan yazının muhtevası da olduğundan âniden ve dolaysız biçimde uyandırdığı estetik zevk her zaman daha ileride olmuştur.

Bütün İslâm sanatlarının göz önünde bulundurduğu tekrar ilkesinin şiir için de söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Bu şiir her biri aynı ölçü ve kalıptan oluşmuş, kendi kendine yeten, tam ve bağımsız dizelerden oluşur. Okurken veya dinlerken şiirden alınacak zevk bir yerde bu kalıpların yakalanmasına bağlıdır. Şüphesiz kelimeler, kavramlar ve idrake bağlı inşâ her dizede farklıdır; bunlar, tıpkı değişik renklere boyanmış arabesk birimlerinde olduğu gibi bir bakıma renk değişimini sağlayan şeylerdir, ancak yapısal form bütün şiir boyunca hep aynı kalır. Bu yapıya onun estetik yapısını bozmadan bağlından veya sonundan herhangi bir ilâvede bulunmak mümkündür. Müsikide de şiirdekine benzer özelliklerle karşı karşıya gelinir. Müsikiyi bütün bilgilerin, bütün felsefelerin üstünde Allah'a en ziyade yaklaştıran bir olgu olarak ifade eden yaklaşım da bu olmalıdır. Ondaki, âdeta zamanın ötesine geçişi andıran dalgalanışın özünde yatan şey budur. Bu iki sanat hep mukaddesin emrinde olmuştur; şiir ve müsikide ağırlıklı olarak kendisini hissettiren şey belli bir karakter ya da duygu tarzının anlatılmasından çok isimsiz bir sevgili, müphem bir temadır. Burada zaman, mekân ve eylem birliği oluşturacak şekilde birbirleriyle ilgili olayların dramatize edilmesine dayanan Batı edebiyatından farklı bir durum söz konusudur. Batı edebiyatında estetik açıdan gelişme öne çıkar ve durum ister fikrî ister hayalî olsun tekrarı dışarıda bırakır. Tekrar gelişmenin zıddı ve olumsuzlanmasıdır. İki kültür arasındaki bütün görsel sanatlar için söz konusu olan farklılık İslâm şiiriyle Batı dramı için de geçerlidir. Esasen İslâm sanatı sanatçı açısından bakıldığında da belirgin bir şekilde birey üstüdür. Bu farkın sebebi, İslâm şiirinin ve genel olarak sanatının arka planında Kur'an'ın dil ve üslûbunun bulunmasıdır (Massignon, s. 17 vd.; Cemil Meriç, s. 63-64; al-Faruqi, XXXVII [1973], s. 99-101). Batı sanatı ağırlıklı biçimde insanı merkeze aldığı halde İslâm sanatı merkeze ilâhî olanı yerleştirir. Bu sanat insanın çeşitli durum, çelişki ve çatışmalarını sergilemeye hemen hemen hiç önem vermez. Bu bakımdan sanatçı da sanatın veya trajik olanın ağına düşmez. Onun ilk ve son tutkusu ilâhî olandır. İslâm sanatının

en başta gelen özelliği sürekli ilâhî olanla temas halinde bulunduğunun bilinciyle dolu olmasıdır. Onun var oluşunun ve asaletinin kaynağı da budur (ayrıca bk. İLMÜ'İ-CEMÂL).

BİBLİYOGRAFYA :

- L. Massignon, "İslâm Sanatlarının Felsefesi", *Din ve Sanat* (nşr. ve trc. Burhan Toprak), İstanbul 1937, s. 17-25; Suut Kemal Yetkin, *İslâm Sanatı Tarihi*, Ankara 1954, s. 1-10; O. Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven 1973, s. 4-12, 84, 91-93, 136, 198, 209-210; a.mlf. – R. Ettinghausen, *The Art and Architecture of Islam: 650-1250*, New Haven-London 1994, s. 17-22; T. Burckhardt, *Art of Islam: Language and Meaning* (trc. J. P. Hobson), Westerland 1976, s. 1, 39-63; Cemil Meriç, *Mağaradakiler*, İstanbul 1978, s. 63-64; L. Lamy' al-Faruqi, "Islam and Aesthetic Expression", *Islam and Contemporary Society* (ed. Salem Azzam), London 1982, s. 191-212; D. T. Rice, *Islamic Art*, Toledo 1986, s. 7-10; Seyyid Hüseyin Nasr, *İslâm Sanatı ve Manevîyatı* (trc. Ahmet Demirhan), İstanbul 1992, s. 7, 40, 68; E. J. Grube, "Introduction: What is Islamic Architecture?", *Architecture of Islamic World* (ed. G. Michell), London 1996, s. 10-14; J. Dickie (Yaqub Zaki), "Allah and Eternity: Mosques, Madrasas and Tombs", a.e., s. 15-47; D. Jones, "Surface, Pattern and Light", a.e., s. 161-176; Gulamrîzâ Âvânî, *Hikmet ve Sanat* (trc. Mehmet Kanar), İstanbul 1997, s. 191-233; Nasrullah Pürcevâdî, *Can Esintisi: İslâm'da Şiir Metafizigi* (trc. Hicabi Kırılancı), İstanbul 1998, s. 295 vd.; Selçuk Mülayım, *Değişimin Tanıkları: Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, İstanbul 1999; *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler* (haz. Mehmet Kalpaklı), İstanbul 1999; O. Leaman, *Islamic Aesthetics: An Introduction*, Notre Dame 2004, s. 7-35; M. Lings, *Splendours of Qur'an Calligraphy and Illumination*, Liechtenstein 2005, s. 13-122; Turgut Cansever, *Mimar Sinan*, İstanbul 2005, s. 19-55; a.mlf., *İslâm'da Şehir ve Mimari*, İstanbul 2006, s. 25-29, 58-63; İsmail R. al-Faruqi, "Islam and Art", *StI*, XXXVII (1973), s. 81-109; E. Herzfeld, "Arabesk", *İA*, I, 466, 467.



TURAN KOÇ

SANÂİYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ

1883'te İstanbul'da açılan
güzel sanatlar öğretim kurumu.

Mektebin kuruluşunda Tanzimat devrinde eğitim alanında gerçekleştirilen faaliyetlerin etkisi büyüktür. Bu dönemde açılan pek çok modern öğretim kurumunun yanında güzel sanatlar alanında da bazı gelişmeler kaydedildi. Resim sanatının geliştirilmesinde Doğu'dan ziyade Batı'nın telkinlerine bir yöneldiği olduğu, birçok sanatkarın teşvik ve himaye gördüğü dikkati çekmektedir. Avrupa'dan meşhur ressam ve mimarlar davet edilerek istihdam edildiği gibi ihtisas amacıyla Avrupa'ya askerî okullardan mezun ressamlar gönderilmişti. Bunlardan Süleyman Seyyid