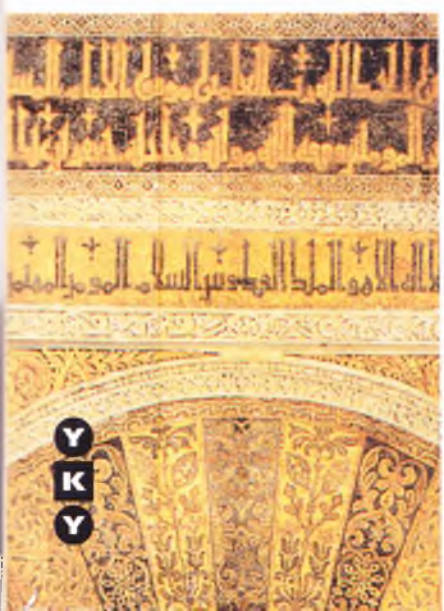
OLEG GRABAR • İSLAM SANATININ OLUŞUMU

İslam Sanatının Oluşumu

Oleg Grabar

YKY

Çeviren: Nuran Yavuz







İSLAM SANATININ OLUŞUMU

Oleg Grabar 1929'da Fransa'da Strasbourg'da doğdu. 1960'tan bu yana Amerikan vatandaşıdır.
Paris Üniversitesi'nde Antik Tarih (1948), Ortaçağ Tarihi ve Modern Tarih bölümlerinde öğrenim gördü. Yüksek lisans (1953) ve doktora (1955) çalışmalarını Princeton Üniversitesi Doğu Dilleri, Edebiyat ve Sanat Tarihi Bölümü'nde gerçekleştirdi.
1954-1969 arası Michigan Üniversitesi'nde, 1969-1990 arası Harvard Üniversitesi'nde, 1990'daysa Princeton İleri Araştırma Enstitüsü Tarih Araştırmaları Bölümü'nde öğretim görevlerinde bulundu.
Mesleğiyle ilgili değişik kurum ve kuruluşlarda –*Ars Orientalis* adlı yayının Yakındoğu bölümünde editörlük (1957-1970), Ürdün'deki Amerikan Doğu Araştırmaları Okulu'nda yöneticilik (1960-1961), Türkiye'deki Amerikan Araştırma Enstitüsü'nde asbaşkanlık vb– görevler aldı.
1958'de Michigan Üniversitesi Henry Russell ödülü alan, ABD, Mısır, Almanya, İtalya, İngiltere, Avusturya gibi ülkelerdeki kendi mesleğiyle ilgili araştırma kuruluşlarına üye seçilen Grabar, Çin, (eski) SSCB ve Bulgaristan'ın yanı sıra, aralarında Türkiye'nin de (1956, 1957, 1969, 1978, 1983) bulunduğu birçok İslam ülkesine, birkaç kez olmak üzere, araştırma amaçlı geziler yaptı.

Nuran Yavuz 1944'te İstanbul'da doğdu. Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'ni bitirdi. Sosyoloji eğitimini ABD'de Fairleigh Dickinson Üniversitesi'nde ve Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamladı.
1972-1983 yılları arasında Sander Yayınları'nı yönetti.
Halen Mimar Sinan Üniversitesi Şehircilik Bölümü'nde sosyoloji dersleri veriyor.
İngilizceden çevirdiği yirmiye yakın kitap arasında *Jön Türkler* (E. E. Ramsaur), *İttihat ve Terakki* (Feroz Ahmad), *Avrupa Nereye Gidiyor* (Anthony Sampson), *Sevgiliye Mektuplar* (Rosa Luxemburg), *Kamyonet* (Per Wahloo), *Artemio Cruz'un Ölümü* (Carlos Fuentes) ile Desmond Morris'in üçlemesi *Çıplak Maymun, İnşaat Bahçesi* ve *Sevmek Dokunmaktır* sayılabilir.
Laurence Sterne'den çevirdiği *Tristram Shandy* yakında YKY'den çıkacak.

OLEG GRABAR

İSLAM SANATININ OLUŞUMU

ÇEVİREN:
NURAN YAVUZ

YKY

Sanat - 19
ISBN 975-363-570-2

İslam Sanatının Oluşumu / Oleg Grabar
Özgün adı: The Formation of Islamic Art
Çeviren: Nuran Yavuz

1. baskı: Hürriyet Vakfı Yayınları, Temmuz 1988
YKY'de 1. baskı: 2000 adet, İstanbul, Ocak 1998

Baskı: Altan Matbaacılık Ltd. Şti.

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1998
© Yale University Press, 1973
Türkçe çevirinin tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi, No: 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0 212) 293 08 24 Faks: (0 212) 293 07 23

İçindekiler

İslam Sanatı ve Oleg Grabar *(Ayda Arel)* • 7
Türkçe Baskıya Önsöz • 11
Giriş • 15
Karton Kapaklı Baskıya Ek Önsöz • 19

1. Sorun • 21
2. Erken İslam Toprakları • 36
3. Toprağın Simgesel Olarak Temellük Edilişi • 57
4. İslamın Sanat Konusundaki Tutumu • 82
5. İslamda Dinsel Sanat: Cami • 106
6. Dindışı İslam Sanatı: Saray ve Kent • 135
7. Erken İslamda Dekorasyon: Bir Fikir Olarak Arabesk • 176
8. İslam Sanatının Oluşumu • 192

Sonsöz: On İki Yılın Ardından • 199
Ek: İslam Dünyasının Kronolojisi • 210
Resimlerin Listesi • 212
Kaynakça • 218
Dizin • 233
Resimler • 245

İslam Sanatı ve Oleg Grabar

İlk kez on dokuzuncu yüzyıl müsteşriklerinin (doğubilimci) kullandıkları İslam Kültürü kavramı, İslamiyete bağlı ülkelerin ortak ve özgün olan yanlarını ifade ediyorsa da, aslında bu deyimle vurgulanan, İslam dünyasının Hıristiyan kökenli Batı karşısındaki başkalığı, giderek aykırılığıdır. Bu toptancı görüşten nasibini alan İslam Sanatı deyimini de aynı bağlam içinde değerlendirmek yanlış olmaz. Oysa, ayrı birikimleri, değişik yaşam koşulları, özgül gereksinme ve eğilimleri olan topluluk ve ülkelerden oluşan İslam dünyasında, sanatın tekdüze bir görüntü verdiğini savunmak zordur. Kaldı ki, Hicret'ten günümüze uzanan zaman süreci içinde, İslam dünyasının coğrafi yaygınlığından ileri gelen bölgesel farklılaşmalar gitgide artmış, belirgin bir şekil almıştır.

Bununla birlikte, ilk yayılma dönemlerinden sonra ve özellikle Abbasi egemenliği sıralarında, İslam dünyasının çeşitli yörelerinde benzeşen sanat etkinliklerinin sürdürüldüğü, ortak yaratı ve biçimlendirme kalıplarının benimsendiği gözlemlenir. Bir başka deyişle, Abbasi egemenliğine kadar olan süre içinde, İslam ülkelerindeki sanatların ortak çerçevesi çizilmiş, değişik kültür birikimlerinden beslenen bu sanatları kaynaştıran özgün nitelik ortaya çıkmıştır.

Ne var ki, tarihsel birikimleri açısından değişik yöre özellikleri sergileyen çok geniş bir coğrafi alanda Müslümanlarca gerçekleştirilen siyasal birliğin yol açtığı alışveriş ve etkileşimler, sanat karşısındaki bu ortak tavrı açıklamaya yetmez. Çünkü sözü edilen, bir üslup ve beğeni aktarımından çok, yaratıya ivme veren estetik dürtünün ortak yönelişlerden kaynaklanması ve bu dürtünün gerisinde ortak bir ideolojik temelin bulunmasıdır. Gene de unutmamalıdır ki, bir sanat ortamı, kültürel ve ideolojik kökenli dürtülerin ürünü sayılsa bile, yaşayan, örgütlenen, güncel ve pratik sorunlara yanıt arayan, ekonomik kaygılar taşıyan, zaman zaman modalara sarılarak alışılmışın dışında hevesler güdebilen, kısacası karmaşık ve değişken olan bir toplumsal bünye içinde yer alır ve ondan bağımsız olarak düşünülemez.

İslam dünyasının sanatı da bu türden, yaşayan bir toplumsal bünyenin içinde oluştuğu içindir ki, genel tavrını İslam ideolojisi içinde koyduğu halde, tümüyle İslam doktrininden kaynaklanan açıklamalarla tanımlanamaz. Bir başka deyişle, İslam dünyasının sanatı –tıpkı bütün öteki büyük sanat akımları gibi– kendisini yaratan topluma egemen olan ideolojiyle o toplumun somut gerçekliğinin arakesitinde yer alır ve bu arakesite yansıyan etkilerin hepsinin izlerini taşır. Bu olguyu dışlamak, sanatı tümüyle soyut ve kuramsal olan kategorilerin içine sokmaya çalışmak, yaratı sürecinin kurallarını yadsımakla eşanlamlıdır.

İslam sanatı konusundaki yayınlar, yıllarca var olan, yapıtların betimlenmesi, tarihlendirilmesi ve sınıflandırılmasıyla sınırlı kalmıştır. Bir mimari yapının planını ortaya çıkartmak, dekoratif bir yüzeyde yer alan kompozisyonun formel çözümlemesini yapmak, motiflerin bir çevreden ötekine geçişinin izini sürmek, yapıtları doğru tarihlendirmek ve aralarındaki formel ilişkileri sergilemek, tipolojileri ayırmak ve her tipin zaman içinde geçirdiği değişiklikleri saptamak, İslam sanatıyla ilgilenenlerin çoğunun yetindikleri saygın ama bir ölçüde de kısır uğraş olmuştur. Gerçi, zaman zaman arkeolojik yöntemlerin dışına çıkmayı deneyenler, İslam dünyasındaki felsefe akımlarından yola çıkıp yorum getirenler, formları ve form düzenlemelerini matematik ve geometri kurallarıyla çözmek isteyenler, biçimlerde saklı olan simgeselliği araştıranlar çıkmıştır. Gene de, İslam sanatına ilişkin yayınların başat özelliği ve –doğrusunu söylemek gerekirse– temel açmazı, sanat yapıtı ile onun kullanıcısı arasında var olan köklü ve organik bağları göz ardı etmelerinde yatar.

İlk İngilizce baskısı 1973 yılında yapılan, daha sonra çeşitli dillere çevrilen ve bu yayınla Türk okuruna kazandırılan Oleg Grabar'ın bu kitabı, alışılandan oldukça farklı bir yaklaşımı sergilemesi açısından önem taşır. Kanımızca kitabı ayrıcalıklı kılan yanı, yazarının İslam sanatı olgusunu tarihsel örüntünün içinde, yani İslam kültürünün oluşum yıllarındaki karmaşık olaylar, ilişkiler ve tavır alışlar bağlamında tanımlamaya çalışmış olmasıdır.

Kitabı Türk okuru açısından ilginç kılan bir başka içeriği daha vardır: Yüz yıla yaklaşan bir süredir ulusal kimlik sorununu kültür tartışmaları gündeminden indirmeyen Türkiye'de, İslam Kültürü kavramının içerdiği evrensellik savı belli aralarla sorgulanmış, "Türk İslam Sentezi" başlığı altında sunulan araçözüm formülünde bile, vurgu ulusal boyut üzerinde kalmıştır. Ne var ki, sorunun bu şekilde dile getirilmesi bile, içermelerinin müteselsil olmasını önleyememektedir. Değişik ve zengin kültürlerin mirasçısı olan Türkiye, ulusal kimliğini nasıl tamamlayacaktır? Ve bu kimlik, kesinleşmiş durağan bir tanıma sığabilecek midir? Yoksa, değişik kaynaklardan beslense bile, bir ırmağın ona akan kollarından başka bir şey olması gibi, Türkiye'nin ulusal kültürü, hem Türk, hem Müslüman, hem Anadolulu, hem Akdenizli

ve hem de bambaşka mıdır? Bu sorunun yanıtı, elbette ki, bu kitabın sayfaları arasında aranmayacaktır. Ne var ki, kendi tarihsel birikiminin özgüllüğü ile, inanç ve tinsel değerlerinin birçoğunu paylaştığı, İslam dünyasının doktriner tavrı arasında kurmaya çalıştığı dengeyi, dışında kalmak istemediği Batı dünyasının ölçüt ve uygulamaları bağlamında sürdürmeye istekli gözüken Türkiye'de, tutarlı bir kültür ideolojisinin yapılandırılmasına yarayacak kuramsal aygıtlar henüz oluşturulmamıştır. Bu bakımdan, İslam sanatının anlaşılmasına ilişkin bir yöntem önerisi getiren Grabar'ın kitabında öne sürülen savlar benimsenmese bile, bunların tartışılması, son kertede, noktalanmamış bir söyleme katkı niteliğinde olacaktır.

Kitabın çevirisi kolay olmamıştır. Metindeki kavram yoğunluğu, birçok terimi yanılgıya düşmeden ve terminolojik kargaşaya yol açmadan Türkçeye aktarmanın güçlüğü, yazarın İslam dünyasını ve onun sanatını, bu dünyayı ve bu sanatı, "içinden" tanımayan bir okuyucu kitlesinin anlayabileceği kuramsal kavramlarla anlatma isteğinden ileri gelen bazı anlatım özellikleri, Sayın Nuran Yavuz'un çevirisini kutlanır bir icraat düzeyine çıkarmıştır. Kitabın Tükçeleştirilmesi sırasında, beliren terminolojik sorunlar için sık sık yazara danışılmış, ayrıca kitabın 1987'de baskıya giren Fransızca çevirisiyle (*La formation de l'art islamique*, Flammarion, Paris) karşılaştırmalar yapılmıştır. Türkçe baskı, genişletilmiş kaynakçası nedeniyle, 1973 tarihli karton kapaklı baskı esas alınarak hazırlanmıştır. Ayrıca, yazarın Fransızca baskı için kaleme aldığı yeni bölüm "Sonsöz: On İki Yılın Ardından", Türkçe baskıya eklenmiştir. Aynı şekilde, Fransızca baskının kaynakça kısmına giren yeni yayınlar da, Türkçe baskıya alınmıştır.

Türkçe baskının hazırlanmasında karşılaşılan bir başka önemli güçlük, çevrimyazı ve imla alanlarında yerleşmiş ve kesinleşmiş kuralların eksikliğinden doğmuştur. Çevrimyazı konusunda Sayın Doç. Dr. Günay Kut'un önerilerini benimsedik. Ancak, imla işaretlerinin kullanılmasına ilişkin kararsızlığımızı, çekme işaretlerini kaldırarak giderebildik.

Dil bütünlüğünü zedelememek açısından, kitapta sık sık rastlanan Kuran alıntılarının Türkçe karşılığını Abdülbaki Gölpınarlı çevirisinden yararlanarak yapmayı seçtik. Ancak "Hace Suresi"nin alıntısı için (XXII/40), Sayın Dr. İskender Pala'nın uyarısı üzerine, *Güneş* gazetesi yayınlarından olan *Kur'an-ı Kerim ve Meâli*'ndeki metni aktarmayı yeğledik.

Sözümüzü, bu yayının gerçekleşmesinde, katkısı ve yardımı olan pek çok uzman ve dost kişiye ve özellikle kitabın baskıya hazırlanmasında emeği geçen, bilgisinden yararlandığımız Sayın Sennur Sezer'e teşekkür ederek bitirmek istiyoruz.

Ayda Arel

Türkçe Baskıya Önsöz

Bu kitabın öyküsü on beş yıl kadar önce küçük bir Amerikan üniversitesinde verdiğim bir dizi konferansla başlar. İlk dinleyicilerim bu okulun İslam, Ortadoğu ve Batı Asya'ya ilişkin konularda bilgileri hayli sınırlı sanat tarihi bölümü öğretim üyeleri ve öğrencileri olduğundan, kitabın özellikle giriş bölümünde erken İslam sanatı sorununu Batı Avrupa tarihi ve metodolojisi çerçevesinde koymak gerekmişti. O zamanlar benim amacım dinleyicilerimi Avrasya'nın az bilinen yüzyıllarından kalma ilginç anıtlarına aşina kılmaktı. Ancak, ikinci bir amacım da vardı: Bu dönemi incelemek için, bellibaşlı kültürel değişmelerin sanatlar açısından anlamı, değişmeden söz ederken kullanılan söz dağarcığı, belli bir sanatsal dönemin kendi geçmişiyle ilişkisi, tasvirlere yer vermeyen bir bezemenin anlamı gibi konularda genellemelere elverişli yaklaşımlar aramaktaydım.

Bu gibi sorular sormanın ne gereği var? Günümüze dek kalmış anıtları aralarındaki benzerlikler ve farklılıklara göre sıralayan betimleyici ve kronolojik bir sanat tarihi ile neden yetinmemeli?

Nedenlerden biri, dünya tarihine yön vermiş anıtların sıradan değişme ve evrimlerden çok daha çapraşık konu ve sorunları gündeme getirir olmalarıdır. İslam uygarlığı da Avrupa'yı, Afrika'yı ve Japon Adaları dışında Asya'yı dolaylı ya da dolaysız ama tümüyle etkilemiş böyle bir tarihsel devrim anıdır. Ancak, ikinci, ve 1970 yıllarında benim hiç de aklıma gelmemiş olan bir neden var ki, özellikle son on beş yıldır Müslüman dünyanın içinde ve çevresinde gelişen siyasal olayların ışığında ve Senegal'den Endonezya'ya dek entelektüel ortama egemen olan kimlik sorununa ve kültürel değerlere ilişkin olarak geliştirilen bir söylemin ışığında ön plana geçmektedir. Çoğu kez kırıcı ve zaman zaman düşündürücü olan bu söylemin içinden değerlendirildiğinde, yedi ile dokuzuncu yüzyıllar arasında gerçekleşen olgudan bir ders çıkartılabilir. Çünkü, o dönemde de sık sık yeni dine yabancı sanat ve kültür dizgelerinden yararlanarak bir İslami kimlik oluşturma sorunu gündeme gelmiştir. Gerçekten de, erken İslamın o yüzyıllarına artık tarih-

sel çözümleme kuramlarını sınamak için elverişli özgüli bir an, çağdaş tutumlara model olabilecek bir olgu olarak yaklaşmak düşüncesi bana çekici geliyor.

Ne var ki, soruna bu düzlemde yaklaşıldığında bir başka önemli soru sorulmalı: Geçmişin sanatını anlamak ve açıklamak kime düşer? Bu özgün anıtları yapan ve kullananlarla bugün aynı kültürü paylaşanlara mı? Bu anıtların üzerinde yer aldığı toprakların bugünkü sahipleri, ve, dolayısıyla, bu emanetlerin koruyucuları olanlara mı? Yoksa insanlığın tümüne mi? Daha iki kuşak öncesine kadar bu seçeneklerden yalnızca son ikisi kabul edilebilirken, günümüzde bu denli kesin konuşmak mümkün değil; doğru yanıtı bulabilmek için daha bir hayli ve ayrıntılı biçimde kafa yormak gerekiyor. Böyle bir tartışmayı üstlenebilecek konumdaki birkaç ülkeden biri de, toprakları üzerinde düzinelerce farklı kültürün anıtlarını barındıran, geleneksel geçmişini İslam uygarlığının ortaya çıkışına borçlu olan ve ulusal kimliği kendi tarihinde ve dilinde temellenmiş olan Türkiye'dir. Kitabımı böyle bir tartışmaya önemli bir katkıda bulunacağını düşünecek denli önemsediğimin sanılmasını istemem; onun, bütün eksikleri ve yanlışlarıyla, kendine konu seçtiği zamanların mirasçılarından olan Türk okurlarına ulaşmış olmasından duyduğum gurur ve sevinci belirtmekle yetinmeliyim.

Oleg Grabar
Mart 1986

Annem ve babam için

Giriş

Bu kitabın yazılışına çeşitli dürtüler neden oldu; kitabın kapsamını ve biçimini de bu dürtüler belirlediğinden, kısaca tanımlanmaları gerekecek. Bunlardan biri, Yakındoğu sanatı üzerine şimdiye dek aşırı uzmanlaşmış kitaplarla çok genel kitaplardan başka bir şeyin yazılmamış oluşudur. Birinci türden olanlar sınırlı çevreler dışında ilgi çekmez, ikincilerse ya anlamsız denilecek kadar geneldirler, ya da pek çok ayrıntıda hatalarla doludurlar; çünkü, en çalışkan bilim adamı bile bu denli geniş bir alana ve binlerce anıta olsa olsa üstünkörü değinebilir. İkinci bir dürtü, İslam sanatının zaman ve mekân açısından inanılmaz yaygınlığıdır. Sekizinci yüzyıl İspanya'sından on sekizinci yüzyıl Hindistan'ına kadar uzanan iki uç arasında kalan ülkelerin ve yüzyılların hemen hepsi İslam sanatının gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Binlerce yıllık ve bu denli yaygın bir konuyu kendi içinde bir bütün olarak ele almak için hepsi de geçerli çeşitli nedenler sayılabilecekken, zamansal ve bölgesel birçok farklılaşmanın göz ardı edilemeyeceği de açıktır. Bu yüzden de çalışmanın belli bir dönemle sınırlanması ve zaman ve bölge açısından farklılıklara ilişkin bir yol açıcılık görevini üstlenmesi uygun görüldü.

Bir üçüncü dürtü, erken İslam sanatı üzerine bunca yıllık okuma, yazma, konuşma ve ders vermenin sonucunda oluşan, henüz yayımlanmamış, ama daha genel ve kuramsal bir çerçevede işlenmesi gereken bazı fikir, varsayım ve yorumlar olmuştur. Çünkü ilerde de göreceğimiz gibi, erken İslam sanatı, sanatta yaratıcılık ve estetik duyarlık açısından, içinde geliştiği zamanı ve mekânı aşan bazı soyut soruları gündeme getirmektedir. Ya da, en azından, bana öyle gelmiştir. Kitapta öne sürülen fikirler ve görüşler elbette varsayımsaldır; kesin değildir. Ancak, belirsizlikleri ve sonuçlanmamış oluşları, bitirilmiş çalışmalardan, çözümlenmiş sorunlardan daha yararlı kılabilir onları; belki de bugünümüzde, bilginin kesin sınırları olmayaşına dikkati çekip çağrıştırdıklarıyla başkalarında eleştirme, içermelerini kanıtlama ya da düzeltme isteği uyandırabilirler. Böylece de bilimsel çalışma, diyalektik bir yaratıcı sürece dönüşebilir, diye düşünüyorum.

Sonuç olarak da, 1969 yılında Oberlin College'da Baldwin Semineri'ni yapmam istendiğinde, dinleyicilerimin İslam sanatı üzerinde uzmanlaşmamış sanat tarihçilerinden oluştuğunu düşünüp, değişik fikir ve görüşlerin tartışılabileceği bir konu seçmiştim.

Bu seminerdeki konuşmalarım, iyice elden geçtikten sonra kitaptaki çeşitli konuların ele alınış sırasının belirleyicisi oldular. Yer yer malzemenin seçiliş ve sunuluş biçimi de, kitabın bir seminer çalışması olarak başladığını yansıtabilir.

İşte bütün bu dürtüler, kitabın kimliğini belirledi. Kitap, erken İslam sanatı üzerine bir el kitabı değil; bütün anıtları ve bütün sorunları tartışmak gibi bir sav da taşımıyor. İlk bölümde tanımlanan bir soru çevresinde, birbiriyle bağlantılı yedi denemeden oluşuyor: İslam sanatı diye bir şey gerçekten varsa, nasıl oluştu? Kitapta dipnotlar yok, ancak bölümlere göre hazırlanmış olan ve kitabın sonunda yer alan eleştirel kaynakçada gerekli görülen açıklamalara ve göndermelere yer verildi. Bu kaynakça denemelerde tartışılan konulardan herhangi biri üzerinde çalışmak isteyeceklere yardımcı olabilir. Asıl amacım, bilgi için bir başka başvuru kitabı ortaya koymak değildi. Sir Archilbald Creswel'in erken İslam mimarisi üzerine yeni ciltleri; J.D. Pearson'un *Index Islamicus*'u (Cambridge, 1958, ki 1965'lere kadar olan literatürü tarayan iki eki de vardır), ya da *Revue des Etudes Islamiques*'in daha eleştirel yaklaşımlı *Abstracta Islamica*'sı, bilgi sağlama amacını gerektiği gibi yerine getirmektedirler. Benim yapmaya çalıştığım, İslam sanatının yaratılmasına yol açtıklarına inandığım çeşitli tarihsel, zihinsel, işlevsel, estetik, kuramsal ve biçimsel sorunlardan söz açmak oldu. Yer yer, yalnızca belli bilim adamlarının, bu arada kendimin, tanınmış ya da pek bilinmeyen –ve hemen hiç okunmayan– dergilerde söylediklerini yinelemekle yetindim. Yer yer de, yeni fikirler, yeni gözlemler getirdim. Bazen kanıtlanmamış –belki de kanıtlanamayacak– savlar öne sürüldü. Çoğunlukla bilgimizin sınırlarını ve üzerinde çalışılması gereken soruları tanımlamaya çalıştım. Dahası, bin yılı aşkın geçmişi olan bir sanat geleneğinin oluşumu gibi bir sorun tek tek belgelerin, sürekli olarak, monografiler biçiminde ele alınmasıyla çözümlenemez gibi geliyor bana. Böyle bir soruna iki farklı bağlamda daha yaklaşılması gerekli: zamanının genel kültürel bağlamı; bir de hem sanatların hem de sanatsal gelişmenin genel kuramsal bağlamı. Umudum, İslamistlerin olduğu kadar, İslam dışındaki sanat gelenekleri üzerinde çalışan tarihçilerin de, ilerideki sayfalara ilgi duymaları ve –daha da önemlisi– öne sürülen varsayımlara ve varılan sonuçlara karşı çıkmaları, onları tartışmalarıdır.

Bu kitapta önemli bir gerçeğin bulunup ortaya konulduğunu öne sürmek komik olur. Başkalarını çözüme varmaya kışkırtan bir ajan provokatör kisvesine bürünmekse, ancak kendini beğenmişlik olarak nitelenebilir. Kitapta yapılan bir *problemstellung* alıştırmasıdır, yani bir dizi temel sorunun

yanıtlanması için belli bilgilenme ve araştırma kategorileri oluşturmaya yönelik bir çalışma. Aynı zamanda, sanatsal yaratının özellikle zengin bir anında zihinsel, hatta estetik bir tutkuyu gözler önüne serme çabasıdır. Eğer kitap zaman zaman, sorduğu soruları yanıtlayamıyor ya da kuramsal kaygılarla bulanıklaşıyorsa, bunun nedeni, bir yandan, elimizdeki belgeleri yorumlamak için kullandığımız kuramsal ilkelerle son zamanlarda hemen hiç ilgilenilmemiş olması; öte yandan, bir kültürün maddi ve estetik yaratıcılığının göstergesi olan her bulgunun, her şeyden önce epistemolojik sınırlarını tanımlama gereğini duymamdır.

İlerideki sayfalarda bir yandan bazı anıtlar tek tek ve ayrıntılı olarak tartışılacak, öte yandan genel sorunlara ya da bir anıtlar dizisine ilişkin oldukça soyut fikirler öne sürülecektir. Böylesi bir zihinsel yaklaşıma, sorunların çeşitliliği ve İslam anıtlarına ilişkin bilgimizdeki ve İslam sanatını kavrayışımızdaki büyük farklılıklar bizi zorladı. Kitabı gereğinden fazla coğrafi, tarihsel ya da teknik ayrıntıya boğmamak için, okurun yedi ile onuncu yüzyıllar arasında Akdeniz ve çevresindeki bellibaşlı siyasal ve kültürel olaylardan (resim 1) haberli ve İslam-öncesi Akdeniz ve Yakındoğu sanatının başlıca akımlarını biliyor olduğunu varsaydım. Artık bu temel bilgileri içeren birkaç genel kitap var.

Sanat tarihi ve hatta arkeolojinin, temelde daha geniş bir fikirler tarihinin birimleri olduğundan yola çıkan her yorum denemesi gibi, bu kitap da bir yandan bilinen bazı sorunların ya da anıtların net bir biçimde açıklanmasını bekleyenleri, öte yandan kendi içinde tutarlı yeni bir kuramsal sistem beklentisi içinde olanları düş kırıklığına uğratma sakıncası taşıyor. Ancak, daha pek çoğuna gerek duyulan monografilerin yerini almak savında olmadığı gibi (bazı zihinsel yaklaşımları ötekilerine yeğlediğim açıkça belli olsa bile) bütün estetik ve arkeolojik sorunları *a priori* tanımlayacak soyut bir yöntem geliştirmek hevesiyle de yola çıkılmadı. Bu kitap, gerek verilen bilginin gerekse yapılan açıklamaların birer çalışma varsayımından ibaret olduğu inancıyla yazıldı: Çalışma varsayımlarının sürekli olarak düzeltilmeleri zihinsel çalışmanın ta kendisidir ve önemli olan doğru olmalarından çok bu varsayımlardan yola çıkarak yeni araştırmalara yön vermeleridir – bu çalışmalar sırasında başlangıçtaki varsayımlardan tümüyle vazgeçilse bile.

Birçok kişiye fazlasıyla borçluyum. En önemlileri, kaynakça bölümünde yer alıyor: Başkalarının daha önce yaptıkları yüzlerce çalışma olmasa, bu denemeler yazılamazdı. Sonra, bu sayfaları pek çok okuyan oldu ve onların eleştirileri sayesinde daha başlangıç aşamasında önemli düzeltmeler yapılabildi: Profesör André Grabar, Profesör Terry H. Grabar ve iki eski öğrencim, Dr. Lisa Volow Golombek ile Dr. Renata Holod. Kuşkusuz hiçbiri ilerideki sayfalardaki yanlışlardan sorumlu tutulamaz. Michigan ve Harvard üniversitelerinde ve Oberlin College'da son on beş yıldır bu kitaptaki yorumların

ağır ağır ve başlangıçta çapraşık bir biçimde oluşturulmasına tanık olan yüzlerce öğrenciye de herhangi bir sorumluluk yükleyemem. Onlara, eleştirileri, soruları ve önerileri için fazlasıyla borçluyum.

Yakındoğu'ya ilişkin bütün bilimsel çalışmalar, transkripsiyon diye bilinen dikenli sorunla karşı karşıyadır. Telaffuz işaretlerinin akıl karıştırıcılığından ve aynı zamanda masrafından kaçınmak için Arapça ve Farsça sözcükler ve isimler basitleştirildi; gırtlakta durdurulan sesler (hafzolunmuş harfler), kısaca bir apostrofla gösterildi; kısa ve uzun hecelerdeyse hiçbir ayrım yapılmadı. Bu kararı vermiş olmamızı bazıları yadırgayabilir, ben iki açıdan doğru buluyorum. Birincisi, özenli bir transkripsiyon, uzman olmayanlara, konuyu anlamalarında yardımcı olmak şöyle dursun, onları ürkütmekte, uzaklaştırmaktadır; oysa uzmanlar basitleştirilmiş bir transkripsiyondan o sözcüğün kaynak dildeki yazılış ya da okunuşunu kolayca çıkartabilirler. Öte yandan, genel sayılabilecek kitaplarda keyfi işaretlerle yaratılan büyülü hava, bana hep gereksiz yere bilgiçlik taslamak gibi gelmiştir.

Nihayet, kitabın son biçimini almasına yardımcı olanlara teşekkür etmek benim için bir zevk olacak. Bu kitapta kullanılan fotoğrafları sağlayanlara ya da kitaplarından, makalelerinden planları, resimleri kopya etmeme izin verenlere teşekkür borçluyum. Şekiller listesinde kaynaklar belirtilmiştir. Mr. Howe Crane, resim 1'deki haritayı çizdi. Yale Üniversitesi Yayınları'ndan Robin Bledsoe metni okunabilir kılmak için herkesten çok çalıştı; bu arada beni birçok tutarsızlıktan ve belirsizlikten kurtardı. Avril Lamb mektuplar yazmak, fotoğraf peşinde koşmak, metni ya da resimaltlarını tekrar tekrar temize çekmek için uzun saatler harcadı, üstelik bunu iyi niyetli ve eleştirel bir yaklaşımla yaptı. Onların yardımı olmasa kitap çok daha kötü olurdu. Bu kitabı yazmamı ilk öneren Yale Üniversitesi Yayınları'ndan Mr. Dana J. Pratt'a özel olarak teşekkür etmeyi borç bilirim.

Karton Kapaklı Baskıya Ek Önsöz

Birkaç dizgi yanlışının düzeltilmesi dışında, metinde hiçbir değişiklik yapılmadı. Öte yandan, kitabın sonundaki eleştirel bölüme bazı eklentiler yapmak gerekli görüldü. Yeni bilgiler, benim erken İslam sanatına ilişkin görüşlerimdeki değişmeler, ya da hemen hepsi çok nazik olan eleştirmenlerin öne sürdükleri savlar doğrultusunda birçok şey değiştirilebilir, yeniden yazılabilirdi. Ancak ben, kullanılan terimlerin bazılarının düzeltilmesi önerisine katılmakla birlikte, daha bir süre bu kitapta geliştirilen fikir ve yöntemleri savunmayı seçtim. Örnek olarak, dinsel-dindışı karşıtlığı, özel-kamusal karşıtlığına ya da açık-sınırlı karşıtlığına dönüşebilir; arabesk deyiminden belki tümüyle vazgeçilebilirdi. Ama galiba, yorumlarını değiştirmeksizin, bu kitabı bir süre daha sınama ve tartışmalara açık tutmak iyi olacak.

Oleg Grabar

1. Sorun

İslam sanatına giriş niteliğindeki yapıtlar arasında en iyilerinden biri olarak hâlâ yerini koruyan kitabında Georges Marçais, sanat kültürü almış birinin dünya yüzündeki bellibaşlı sanat yapıtlarının fotoğraflarını gelişigüzel karıştırmasını önerir. Ve der ki, birtakım yapıtlar hemen hemen kendiliğinden İslami, Müslüman, Magribi ya da Muhammedi sanatı olarak ayırt edilecektir; çünkü bildik ortak öğeler, Marçais'nin deyimiyle, İslam sanatının kişiliğini taşırlar ve böylece öteki sanat geleneklerinin başyapıtlarından ayrılırlar. Önemli bir tarihçinin bu yargısının nihai geçerliliği, bu aşamada bizi fazlaca ilgilendirmiyor. Ayrıca, Marçais'nin ya da ondan önce ve sonra İslam sanatı üzerine yazmış olanların hangi bilinen ortak öğelerden söz ettikleri yine bu aşamada önemli değil. Ancak önerinin kendisi, amacımızı tanımlamak için bir başlangıç noktası sağlayabilir, çünkü bu öneri, İslam sanatı çalışmalarını etkileyen birçok güçlüğün ve yanlış anlamanın temelindeki anahtar kuramsal ve özgül önkabulleri beraberinde getiriyor. Öte yandan, bunları sonuçlandırmadan –en azından tartışmadan– bellibaşlı bir sanat geleneğinin ne tarihsel ne de estetik öneminin açıklanması mümkün.

Birinci önkabul, İslam sanatının tekilliğidir. Ancak, "İslam" sözcüğü "sanat"ı niteleyen bir sıfat olarak kullanıldığında ne anlama gelmektedir? Tekil oldukları kabul edilen sanat yapıtlarının kapsamı nedir? Başka sanat birimleriyle karşılaştırılabilirler mi? "İslam" sıfatı belli bir dinin sanatını nitelemez, çünkü anıtların büyük bir bölümü bir inanç olarak İslamlıkla çok az ilintilidir; Müslüman olmayanlar için ve Müslüman olmayanlar tarafından yapıldığı kanıtlanabilen pek çok yapıt "İslam sanatı" başlığı altında incelenebilir. Örneğin, bir Musevi-İslam sanatından söz edilebilir, çünkü Müslüman bir dünyada yaşamış büyük Musevi topluluklar vardır ve Musevi sanatının pek çok örneği Arap resmi üzerine bir kitapta yer alır. Bir Hıristiyan-İslam sanatından söz etmek de mümkündür. En iyi bilinen örnek, on üçüncü yüzyıldaki Cezire maden işleridir, ama başka yörelerde, sözgelimi, yedinci yüzyıldan sonra Mısır'da, karmaşık bir biçimde gelişen Kopt sanatında

da görülmektedir. Nihayet, belirgin örnekleri bizi ilgilendiren dönemden çok daha ileri tarihlerde –ve sorunlar çok daha karmaşık– olmakla birlikte, Hindistan'da da tam anlamıyla İslama özgü denilemeyecek bir sanat var olmuştur. Buradaki önemli nokta, "İslam sanatı" deyimi içinde yer alan "İslam"ın, "Hıristiyan sanatı" ya da "Budist sanat"taki "Hıristiyan" ya da "Budist" sıfatlarıyla karşılaştırılamayacağıdır.

"İslam" sıfatının bir başka ve sık rastlanan yorumu da, nüfusun çoğunluğu ya da, en azından egemen öğeleri İslamlığa inanmış olan bir kültürü ya da uygarlığı nitelediğidir. Bu açıdan bakıldığında, İslam sanatı tür olarak Çin sanatından, İspanyol sanatından ya da Steplerin sanatından kendiliğinden ayrılır, çünkü ne söz konusu yerler İslam ülkeleridir, ne de söz konusu halk Müslümandır.

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

Son onyıllarda, özellikle Kuzey Afrika, Türkiye, İran ve Orta Asya'da yapılan araştırmalarda, sanatların daha çok yerel, bölgesel özellikleri üzerinde duruluyor. Oysa, bir önceki bilimsel gelenek, İslamın koruması altında gelişen sanatlar arasındaki birliği vurgulardı. Bu çağdaş eğilimin nedeni, belki de, İslam sanatını Gotik ya da Barok sanat gibi tanımlamanın bilinçli olarak reddinden çok, çağdaş İslamın çeşitli alanlarında çalışan bilim adamlarının zihinsel ve pratik yalıtılmışlıkları ve bir de, giderek sertleşen ulusalcılık akımıdır. Ancak, araştırmalardaki bu yeni yönelimler bir çırpıda geçiştirilemez, geçiştirilmemelidir de; bunlar gerçekte "İslam" sözcüğünü, inanç ya da uygarlık olarak Müslümanlaşmış ülkeleri etkileyen bir kültürel üst katman olarak yorumlamanın tehlikelerine dikkati çekmek açısından yararlı olabilir. Çok belirgin bir örnek olan İspanya'nın güney yarısı dışında, yedinci ve on ikinci yüzyıllar arasında, İslamın fethettiği hiçbir ülke, kendine özgü kültürel kimliğinden vazgeçmemiştir. On altıncı yüzyıl İran minyatürü ile sekizinci yüzyıl Suriye duvar resminin birbirleriyle ancak çok uzaktan ilintili oldukları hem mantıksal olarak hem de gözle görülebilir bir olguyken, bunların İslamın kültürel ya da sanatsal bir anını tanımladığını söyle-

mek anlamsız olur. Ya da, "erken", "geç", "klasik", "İran", "Arap", "Türk" ve benzeri, bilimsel beceriyle yakıştırılmış, ek sıfatlarla belirlenmeleri gerekir.

"İslami"den tam anlamıyla ne anlaşıldığının belirsizliğini göstermek için daha birçok örnek verilebilir, karşılaştırma yapılabilir. Görülecektir ki, bu terim sanatsal yaratımların ve maddi kültürün genel sınıflandırılmalarında kullanılan –etnik, kültürel, zamansal, coğrafi, dinsel gibi– alışılmış kategorilere ilişkin olmakla birlikte, tam anlamıyla hiçbirini karşılamamaktadır. Demek ki, "İslam" sözcüğü bir sıfat olarak inancın kendisi dışında herhangi bir kültürel özelliği nitelemek için kullanıldığında, her zaman ortaya kolayca anlaşılamayan, kendine özgü bir şeyler çıkıyor. Bu çalışma boyunca, amaçlarımızdan biri de, sanat bağlamında "İslami" terimine var olandan daha kesin bir tanım getirmek ve bir de bu terimle karşılaştırılabilir İslamdışı sanat süreçlerinin bulunup bulunmadığına, bu sanatın gerçekten tekil olup olmadığına bakmak olacak.

Bu arada, şimdilik, en azından varsayımsal olarak, terimin epistemolojik tekilliğini kabul edelim. Bu tekillik, İslam sanatı geleneği ile öteki sanat gelenekleri arasında, sayıları belirli bazı farklılıklar nedeniyle ortaya çıkmış olabilir, ya da bir olasılıkla, belli bir kültürün kendi iradesiyle kendi gereçlerini ve estetik anlatımını biçimlemek için aldığı olumlu bir karardır. Birinci olasılıkta sanatı onu gözlemleyen açısından tanımlamak durumunda kalırız – bu, o çağda yaşamış bir yabancı olabileceği gibi, günümüzün tarihçilerinden biri de olabilir. Bu bakış tarzı geçerli ama yetersizdir; çünkü kaçınılmaz olarak, gözlemcinin kendi zihinsel ve estetik yapısınca belirlenecektir. Öte yandan, bir sanat yapıtına onun yaratıcısı ya da ilk kullanıcıları açısından bakabilmek çok zordur, çünkü Rönesans-öncesi bütün sanatlarda anıtın yapıldığı dönemin koşullarını olsa olsa tahmin edebiliriz. Oysa, bir estetik geleneğin tekilliğini tanımlamak gerektiğinde, belki de asıl açıklanması –en azından varsayılması– gereken dışsal, formel, ikonografik ya da işlevsel özelliklerinden çok, bu içsel yaratma amacının ne olduğudur.

Marçais'nin giriş cümlesinin bir başka içermesi, İslam sanatını "beşiği batı Asya olan bizim eski dünyamızda doğan son sanat" (s. 5) olarak tanımlamasıdır. İslamlık bir din ya da kültür olarak yedinci yüzyılın üçüncü onyılında ortaya çıkan ve dikkati çekecek kadar görkemli bir biçimde büyüyüp gelişen bir tarihsel olgu olduğuna göre, bir İslam sanatından söz edebilmek için bile, onu önceleyen sanat geleneklerinin değişime uğradıklarını öngörmek gerekir. Bu değişim iki ayrı düzlemde tanımlanabilir. Birincisi, daha önceki bir kültürel andan, yani Vizigot İspanya'sından Soğd Orta Asya'sına kadar uzanan coğrafi alandan, başlanarak anlatılan sanat geleneklerinin belli bir anda İslamlaştıkları ve taşıdıkları ortak özelliklerle tanımlandığı dikey gelişme düzlemidir. İkincisi, yatay düzlem, değişiminin niteliğinde belli

birörnekliği varsayar ve, böylece, sözgelimi, dokuzuncu yüzyıl Kurtuba (Córdoba) sanatını Compostello'dan çok Semerkant sanatına yakın kılar. Bu tanımlardan ikincisi doğruysa, çok ilginç içermeler sözkonusu olacaktır: İS 700'lerde Kurtuba ve Semerkant, büyük bir olasılıkla, birbirlerinin adını bile duymamışlardı; 1200'lerin Gırnata'sı (Granada) hâlâ Semerkant'ın bir parçasıdır, ama Kurtuba'yla artık bir ilintisi kalmamıştır. Ya da, 1450 gibi geç bir tarihe kadar Bizans sanatının Hıristiyan kalesi olan Konstantinopolis, 1500'lere gelindiğinde, Delhi ya da Marakeş sanatı ile kıyaslanabilir bir sanata sahip olabiliyor. Bunlar elbette aşırı örnekler; ancak İslam sanatının geçerli zihinsel bir kavram olup olamayacağı, olabilirse, nasıl olması gerektiği sorusundan önce, farklı zaman ve yerlerdeki değişik kültür birimlerinin sanatlarında değişime yol açan bu ortak özelliklerin kesinlikle belirlenmesi gerektiğini açıkça gösteriyorlar.

Değişmeye ilişkin sorunlar, kuşkusuz ne yeni, ne de sanat tarihçisinin ayrıcalıklı alanı. Toplumbilimciler değişmeleri açıklayabilmek için binlerce evrimsel ve devrimsel karmaşık model geliştirmişlerdir. Birçok ayrıntıda yararlı olmakla birlikte, bu modellerden daha eski terimlere ve görsel sanatlara çeviri yapmak kolay olmuyor, çünkü, çoğunlukla, ya elimizdeki bilgiler yetersiz, ya da bu bilgiler toplumbilimcilerin geliştirdikleri örüntü ya da paradigmalar içinde ele alınabilecek türden bilgiler değil.

Son kertede, bu modellere başvurmak yararlı olabilir, ancak, şimdilik, sanat tarihçilerinin belirgin ve geri dönülemez değişikliklere sahne olmuş başka dönemler üzerine yaptıkları çalışmaları kullanmak daha verimli bir yaklaşım gibi görünüyor. Akdeniz'de geç antik dönem sanatı, yani Pagan sanattan Hıristiyan sanata geçişi içeren dönemin tarihi, İslam sanatına zaman ve mekân açısından oranlanabilir yakınlığının sağladığı kolaylık nedeniyle az rastlanır ve sık sık tartışılmış bir değişme anıdır. Bana öyle geliyor ki, bu konuya ilişkin en yeni çalışmalar, amacımızı yakından ilgilendiren iki noktanın altını çizmektedir. Birincisi, anlamdaki değişmeyle forma ilişkin değişmenin birbirleriyle bağlantılı, ama örtüşmeyen iki ayrı olgu olduklarıdır. İkincisiyse, değişmenin yalnızca formun gözle görülür öğelerinde ve ele aldığı konuda görülmediği, bu öğeler arasındaki ilişkide olduğu kadar, alımlanması çok daha güç olan bir başka öğe de, izleyenin zihninde de oluştuğudur. Bir başka deyişle, çok mümkündür ki, bir Müslümanın ona bakışı ya da onu kullanışı, forma farklı bir anlam kazandırmış ve görsel algılama ya da kullanımdaki bu farklılaşma gelecekte ortaya çıkacak olan formları büyük oranda etkilemiş olsun.

Formların karşısında benimsenen tutumları ve onların nasıl kullanıldıklarını bulup çıkarabilirsek, herhangi bir sanat geleneğinin özüne inmemiz mümkün olabilir. Geç antik ya da erken ortaçağ sanatı üzerine çalışan tarihçilerin, Plotinus'tan İkonoklastların yoğun sözel tartışmalarına değin

çeşitli metin çözümlemeleriyle uğraşmaları bir rastlantı değildir. Böylelikle, kendini sözlü olarak ifade eden aydının sanatla olan ilişkisinin profili diyebileceğimiz bir tür taslak ortaya çıkmıştır. Bunun gibi, dine ya da devlete ilişkin törenlerin incelenmesi sonucu, yapılara, giderek tasvirlere, dekoratif süslemelere yeni açıklamalar getirilebilmiştir. Romanesk'ten Gotik'e, ya da Rönesans'tan Barok'a doğru birçok değişim benzer prosedürlerle tanımlanmıştır.

Öyleyse, İslam uygarlığının yol açtığı ve İslam sanatını olası kılan değişikliklerin belirlenmesi, üç ayrı öğenin belirlenmesine ve açıklanmasına bağlıdır: Müslüman kullanıcının ve izleyicinin zihin yapısı; sanatçının yaratılarına verdiği anlamlar ve bir de bu sanatçının kullandığı formlar. Öte yandan, bu öğeler konusunda gereksindiğimiz bilgiyi belli bir zaman dilimi içinde aramalıyız, çünkü, bu öğeler ancak İslam sanatının oluşma yıllarında ortaya çıktıkları biçimle bu sanattaki örtük değişiklikleri yürürlüğe koyabilmiştir.

Demek ki, Müslüman topraklar üzerinde yüzyıllar içindeki gelişimi ne olursa olsun, İslam sanatı fikrinden neyin anlaşılması gerektiğini en basit biçimiyle bile ele aldığımızda, bu sanatın nasıl oluştuğunun, yani yaratılışındaki itici güçlerin kavranmasının önemi açıkça beliriyor. Sorun erken dönem anıtlarındaki hangi öğelerin ancak İslamlıkla açıklanabilecek olduklarına karar vermekle bitmiyor. Bunun yanı sıra, İslam sanatlarını sürekli olarak etkileyen özelliklerin gelişip gelişmediğini, ya da İslam sanatı olgusunun öteki sanatların bölgesel ya da zamansal bir çeşitlemesi olup olmadığını da saptamak gerekiyor. Son olarak da sorun, sanatların algılanışının, sanata karşı tutumun, psikolojik itici gücün ve zihinsel kavrayışın ne olduğunu bulup çıkarmakta yatıyor.

Araştırmalarımızın temel amacını böylece özetlediğimize göre, özel konulara geçebiliriz. Burada iki sorun beliriyor: Biri, hangi zamanları ele alacağımıza, ikincisi hangi yöntemleri izleyeceğimize ilişkin.

İslam sanatının oluşumunu açıklamak için hangi dönemin ya da dönemlerin ele alınması gerektiği sorusu, ilk bakışta sanıldığı kadar basit bir soru değil. Sanatsal ve kültürel değişimden söz açacağımıza göre, önce mutlak ve görece zaman olarak adlandırabileceğimiz bir ayrımı tanımlamalıyız. Mutlak zaman, İslam sanatının mümkün olduğu ve belki de artık var olduğu yüzyılları, onyılları ve hatta yılları niteler. Bu, tarihsel olaylar ve özellikle, önemli anıtlar aracılığıyla oldukça kesin bir biçimde tanımlanabilecek olan zamandır. Görece zamansa, bir kültürün tarihleri belli bazı değişiklikleri kabullendiği ve onlar tarafından dönüştürüldüğü anla tanımlanır. Örnekse, yeni Gotik ruhu on ikinci yüzyılın üçüncü çeyreğine özgü bir olgudur ve diyelim Keşiş Suger'in St. Denis'yi yeniden yapmaya başlamasına rastlar; oysa Gotik'in görece zamanı Batı Avrupa'nın neredeyse tümüyle ye-

ni estetik ve zihinsel dizgelerin etkisine girdiği on üçüncü yüzyıldır. Ya da, İsa'dan sonra ikinci yüzyıl kadar erken bir dönemde bile bir Hıristiyan sanatı olasılığından, hatta varlığından söz edilebilirken, günün sanatsal "manzara"sında daha hâlâ imparatorluk Roma'sı resmedilmekteydi. Akdeniz'in sanatsal manzarası ya da iklimi ancak iki yüzyıl sonra Hıristiyanlaşmıştır. Mutlak zamanlar, St. Denis ya da Sistine Kilisesi'nin boyanması gibi belirgin anıtlarla, ya da Fransız Devrimi, İskender'in Batı Asya'yı fethi türünden önemli sayılabilecek siyasal ya da kültürel olgularla saptanabilir. İslam sanatı için bir mutlak zamanın saptanması olanaklıdır ve bu, temelde siyasal bir olgudur. İslamlık var olmadan önce bir İslam sanatı olamayacağına göre ve uygulamaya elverişliliği açısından, İS 622 yılını İslam sanatının olası oluşumunun *post quem* tarihi olarak alacağız. Bu, Hazreti Muhammed'in Medine'ye hicret edip küçük bir Müslüman topluluğuna önderlik etmeyi üstlendiği yıldır; bu nedenle de Müslüman takviminin ilk yılını oluşturur. Ortabatı Arabistan'da olup bitenler ancak yerel bir önem taşımaktaydı ve o günün dünyasının başlıca merkezleri çevresinde yer alan sonsuz çöllerin kıyısındaki küçük bir bölge dışında kimseleri ilgilendirmiyordu. Bu olayların ancak bellibaşlı bir anıtla ya da sanata ilişkin bir fikirle bağlantısı olsaydı, sanatlar açısından bir önem taşıyabilirlerdi. İleride daha ayrıntılı bir biçimde ele alacağımız bu konuda, şimdilik belirtelim ki, genel –ve haklı– kanı, ne bu tür bir anıtın ne de sanatlara ilişkin belirgin bir ideolojinin var olmadığı doğrultusundadır. Demek ki, bir mutlak *post quem* tarih olarak önemli olmakla birlikte, 622 yılı, sanatlar açısından pek bir anlam taşımaz. İslam uygarlığının tarihi ve anlaşılması açısından bu gözlem hayli önemlidir, çünkü bir İslam biriminin oluşum süreci içinde sanatların konumu ile dinin ya da kurumların konumunu birbirinden ayırır. Din açısından, örneğin Kuran'da yer alan ve 622 yılından sonra inen ayetlerdeki Medine ruhu, gerek biçim gerek içerik gerekse etki olarak daha öncekilerden, Mekke dönemindekilerden, kolayca ayırdedilebilir.

İslam sanatının korunmuş ya da bilinen bütün anıtları İslamlığın ilk ortaya çıktığı coğrafi bölgenin dışında bulunduklarından, belli bir bölgenin Müslümanlarca fethi daha uygun bir mutlak zaman olabilir. Bu tarihse, ilk Suriye köylerinin Müslüman Araplar tarafından ele geçirildiği 634'ten başlayan ve Timur soyundan hanedanların Hindistan'daki çeşitli sultanlıkları bir birlik altında topladıkları on altıncı yüzyıl başlarına, hatta daha ileriye, Afrika'nın bazı yörelerinin Müslümanlaştığı on dokuzuncu yüzyıla dek uzanan ve garip bir eğri çizen bir tarih kesiti olacaktır.

Aslında İslamlaşma süreci bitmiş değildir; Joseph Schacht gibi erken İslam düşünce ve kurumlarının içsel gelişme mekanizmaları üzerinde çalışan bilim adamları, erken İslam sanatını ve kültürünü anlayabilmek için çağdaş olguları bilmenin önemini sık sık vurgulamışlardır. İşte bu karmaşık

eğriyi oluşturan noktaları izleyerek İslamın daha önce var olmadığı yerlerde bir İslam sanatının oluşmasını gerektiği gibi işleyebilmek için Müslüman dünyanın varlığının kanıtı olan görsel, somut formları –uzun ve başarılı genişlemesinin herhangi bir anında– hangi yollarla ve ne oranda temellendirdiğini ele almamız gerekiyor.

Öte yandan, bu eğrinin kendine özgü bir yanı var: Bu eğri, *Darü'l-İslam*'ın, yani inanmış olanların denetimi altındaki toprakların istikrar dönemlerini niteleyen uzun düzlüklerden ve hızlı ani büyümelerle yakın zamanlara kadar pek görülmeyen hızlı ve ani daralmalardan oluşuyor. On bir ve on ikinci yüzyıllar Batı'da, Anadolu'da ve Hindistan'da bellibaşlı dönüşümlere tanıklık etmişlerdir. On dört ve on beşinci yüzyıllar Balkanlar'da ve Hindistan'da yaygın fetihlere sahne olmuşlardır. Bu tür olaylar sonucu, İspanya örneği dışında, İslamlığın girdiği her yerde bir İslam kültürü ve bir İslam sanatı ortaya çıkmıştır. Ancak, ister dışarıdan getirilmiş ve yerel formlara aktarılmış, isterse yeniden yaratılmış olsun, bunlar (sözgelimi, Anadolu ve Balkanlar'daki yeni Osmanlı sanatının ya da Hindistan'da ortaya çıkmakta olan Moğol sanatının bir parçası durumuna gelmeden önce) İslam dünyası içinde yer almışlar ya da İslamla daha önce bağlantı kurmuşlardı. Bizim ilgimiz, daha sonraları evrimsel olarak ya da devrimlerle türetilecek öteki Müslüman formlarına kaynaklık eden o ilk özgün formlar dizgesinin oluşumu üzerinde yoğunlaşacak. Bu oluşumun mutlak tarihleri Orta Asya'da bugünkü Taşkent'in ele geçirildiği ve Arap ordularının Talas çatışmasında Çinlilerle karşı karşıya geldiği 634 ile 751 yılları arasına rastlar. Günümüzde Müslüman kalacak olan toprakların nüvesi bu 120 yıl içinde ele geçirilmiştir ve belirtmek gerekir ki, Batı'daki (özellikle 827-902 yılları arasında fethedilen Sicilya), Orta Asya'daki ya da Kuzeybatı Hindistan'daki tek tük istisnalar dışında, bu coğrafi birim on birinci yüzyıla kadar hemen hiç değişmemiştir. Bu topraklar, daha sonraları, örneğin Moğol istilaları sırasında görülen türden, ani ve tek bir atılımla fethedilmemiştir. Daha çok, giderek yayılan bir mürekkep lekesini andırır: Belli merkezleri belirli aralıklarla yeni mürekkeple beslenen bir leke. Bu fetihler, tarih geleneği içinde açıkça ve bilinçle kayda geçirilmiş ve her kent için değilse bile, Suriye örneğinde olduğu gibi, her eyalet için, Müslüman egemenliğinin kuruluş tarihi kesinlikle belirlenmiştir. Tek tek tarihler belli bir eyalet ya da kentin Müslümanlar tarafından ele geçirilişini gösterir; öte yandan, kültürler söz konus olduğunda geniş zaman dilimleriyle konuşmak zorundayız, çünkü bunlar, belli bir yörenin geri dönmemek üzere İslamlaştığı ve yüzyıllar boyunca fazla değişikliğe uğramadan öyle kalacağı bir dönemi tanımlar. Mutlak zamanlara böyle bir yaklaşım, ancak siyasal, hatta, hemen hemen tümüyle askeri bir tanım getirir; nüfusun yapısına ilişkin değişikliklerle örtüşmez, çünkü Müslüman orduları sayıca az ve henüz birer garnizondan ibarettirler. Gene de, bu fetih

tarihleri her Müslüman bölgenin ya da kentin daha ileri bir tarihte kendi kendini değerlendirmesinde, kendinin bilincine varmasında, kurulan yeni devletin birer simgesi olacaklardır.

Araştırmamız için gerekli olan ve tarihsel bir tanım olarak saptadığımız bu tarihi nerede bitirmeliyiz? İslam sanatının hangi tarihte oluştuğunu nasıl söyleyebiliriz? İşte bu noktada görece tarih kavramı devreye giriyor.

Bir bölgenin İslamlaşması o bölgenin dışında oluşan bir nedene bağlandığına ve kesin tarihler yalnızca siyasi ve idari olayları belirlediklerine göre, Şam, Kurtuba ya da Semerkant'ın Müslüman İmparatorluğu'nun idari birimleri haline geldikleri tarihi, bu kentlerin estetik ya da maddi kültürlerinin İslamlaştığı tarih olarak ele almak gereksiz ve hatta yanlış olur. Kubbetü's-Sahra (resim 5), Şam Camii (resim 25) ya da İran'dan gümüş bir eşya (resim 99) Bizans ya da Sasani sanatının anıtları olarak bilinirler ve İslamdışı sanat üzerine bütün el kitapları bunları böyle ele alır.

Durumu daha da karmaşıklaştıran başka örnekler var. Sözgelimi, biliyoruz ki, 719-720'de Mavera-i Ürdün'de küçük bir kasaba olan Ma'in'deki bir Hıristiyan kilisesinin sıradan nitelikli mozaik zemini yeniden döşenmiştir. Bu onarımın zamanın siyasal ve kültürel durumundan etkilendiği söylenir ki, doğrudur, çünkü mozaikteki canlı varlıkların –çoğunluğu hayvan figürleri– yerlerini bitki motifleri almıştır. Hıristiyanlığa özgü konuların işlendiği on üçüncü yüzyıl bronzlarından önemli bir bölümünü İslama özgü yapıtlar olarak ele almak hiç de yanlış olmaz. Ama Ma'in mozaiklerini hiç kimse İslam sanatı kapsamında ele almamıştır; oysa fetih tarihinden sonra ve büyük bir olasılıkla Filistin ve Suriye'deki İslam egemenliğinin etkisi altında yapılmışlardır. Ya Hıristiyanlarca gerçekleştirilmiş yapıtlara ilişkin bu tür yargıların nedenlerini bulup çıkarmak ya da bu yargının yanlış olduğunu daha başından kabul etmek gerekir. İran'daki durum, örneğin Sasani sonrası olarak adlandırılan gümüş eşyalar (resim 99) söz konusu edildiğinde, sorun daha da karmaşıklaşmaktadır. Sasani İmparatorluğu İslam tarafından devralındığına göre, bazı yazarların haklı olarak belirttikleri gibi, Sasani-sonrası ancak İslami anlamına gelebilir. Ne var ki, belli bir gümüş eşyanın İslam mı, yoksa Sasani mi olduğunun hangi ölçütlere göre saptanacağı çok zor bir sorudur. Ve nihayet, Mısır'daki Hıristiyan Kopt sanatıyla İslam sanatının ilişkisi sorunu üzerine çok şey söylenmiş, ama bir sonuca varılamamıştır. Müslüman fetihlerinin hemen hiçbir zaman yıkıcı olmadıkları gözönüne alınırsa, İslam-öncesi sanat geleneklerinin gerek yaratı gerekse sanat koruyuculuğu açısından hemen her düzlemde eskisi gibi kaldıklarını ve üretilenlerin Müslüman olanlar ve olmayanlar tarafından birlikte kullanıldıklarını söylemek yanlış olmaz. Arkeolojik açıdan, Suriye ve Filistin'deki geç Bizans seramiklerini erken İslam seramiklerinden ayırdedebilmek şimdiye dek mümkün olmamıştır ve Sovyet arkeologları Orta Asya'nın altıncı ile

onuncu yüzyılları arasındaki maddi kültürünü bir bütün olarak ele almayı yeğlemişlerdir. Demek ki, en azından ilk bakışta, Müslüman egemenliği altında üretilmiş bir yapıtın nasıl, neden ve ne zaman İslam sanatı içinde yer aldığına karar vermemizi sağlayacak belli bir yol yok.

Sorunumuzun temelinde olguların zamanı ile kültürel zamanın, bizim kendi yüzyılımızın güçlü bütünselciliği içinde bile örtüşmediği gerçeği yatıyor. Örneğin, Yahya Dımışkî Müslüman İmparatorluğu döneminde doğup öldüğü ve büyük bir olasılıkla gündelik yaşamında Arapça konuştuğu halde, onu İslam kültürünün bir temsilcisi olarak ele almak pek mümkün değil. Tam tersine, onun Müslüman dünyada olup bitenlerden çok Bizans'a ilişkin bilgilerle donanmış olduğunu biliyoruz. Yahya Dımışkî'nin Bizans'ın tanrıbilimsel düşüncesine katkısı ve Bizans'taki dinsel yaşam içinde yer alması çok ilginç bir başka olguyla koşuttur: Zerdüşt dinine ilişkin yazıların kodlanması, batı İran'da onuncu yüzyıl gibi geç bir tarihte ve Müslüman egemenliği altında sürdürülüyordu. Bu olgulardan ikincisinde, söz konusu olan, siyasal açıdan birbirine yabancı iki topluluğun karşılaşmasından çok, İslam öncesi bir geleneği korumak ve geliştirmek çabasıdır. Yahya Dımışkî örneği ile bu olgu arasındaki koşutluk, Müslüman yönetimine girdikten uzun bir süre sonra bile, önemli toplulukların ya da nüfuz sahibi kişilerin Müslüman egemenliği kurulmamışçasına varlıklarını sürdürebilmeleri ya da egemenliğe bilinçli olarak tepki gösterebilmeleridir. Eğer Mukaddesî gibi bir Müslüman yazar, onuncu yüzyıl gibi ileri bir tarihte Kudüs'te hâlâ Musevilerin ve Hıristiyanların sözünün geçtiğinden yakınıyorsa, demek ki, bu tarihte İslami Yakındoğu'nun, kırsal kesimi bir yana bıraksak bile, kentsel nüfusunun çoğu kültürel açıdan ne oranda İslamlaştığı kolay kestirilemeyecek gayrimüslimlerden oluşmaktaydı. Ne var ki, belli bir an geldi ve Zerdüşt dini gündelik gerçeğin bir parçası olmaktan çıkıp İslam öncesi mitosuna karıştı; Hıristiyan ve Musevi topluluklar ikinci plana düşüp birkaç istisna dışında Müslüman dünyanın önemsiz birimleri haline geldiler; kültürleri ve estetik anlayışları tek tük ayrıntı dışında egemen İslam bakış açısını yansıtır oldu. Sanırım, ancak bu egemenlik tümüyle kurulduktan sonra, Müslüman hükümdarlar tarafından ve Şeriat uyarınca yönetilen coğrafi bölgelerde bir "İslam sanatı"ndan söz edebiliriz. Ancak bu tarihten sonradır ki, yukarıda sorduğumuz, sanatlarda bölgesel ya da panislamik değerlerin ve özelliklerin görece önemi gibi sorulardan bazılarını yanıtlamaya başlayabiliriz.

Geliştirmeye çalıştığımız görece zaman kavramını tanımlamanın bir yolu daha var. Kültürel bir terim kullanıp, Müslüman dünyada klasik dönemi aradığımızı söyleyebiliriz. "Klasik", kuşkusuz sakıncalı ve zor bir terim, bu konuya ilerde geri döneceğiz. Şimdilik, bu klasik dönemin, eğer sanatlar açısından böyle bir dönem var olduysa, aşağıdaki niteliklerden bazılarına sahip olması gerektiğini söylemekle yetinelim: Kültürün işlevsel ve estetik

gereksinmelerini tanımlayan belli formların kültür tarafından yaygın bir biçimde kabul edilmesi; standartlaşmış form ve tasarımların yinelenmesi; sanatsal üretimin çeşitli düzlemlerinde uygulamanın belli bir nitelik kazanması; somut, gözle görülür formların tanımında kesinlik. Ne yazık ki, İslam sanatına ilişkin bilimsel çalışmalar böyle bir klasik döneme ne zaman varıldığını söylememize olanak vermiyor ve bizim bu kitaptaki amaçlarımızdan biri de bu doğrultuda bazı öneriler getirmek olacak. Ancak, yukarıda tanımı yapılan türden bir klasisizmin var olduğunu bir öncül olarak kabul etmek zorundayız. Çünkü, ister İslam kültürüne ilişkin olsun, isterse beşinci yüzyıl Atina'sına, klasisizm fikrini anlatmanın bir başka yolu da, bir kültürün bir eşya ürettiği ya da bir anıt diktiği anda kendiliğinden kullanıma giren "idealize edilmiş" diyebileceğimiz bir formlar tipolojisine sahip olduğunu söylemektir. Böyle bir şey yoksa, İslam sanatını tanımlamaya kalkışmak da anlamsız olur.

Demek ki, İslam sanatının gözle görülür duruma geldiği bir mutlak zaman konusunda hayli kesin olunabilirken, tam anlamıyla oluştuğu bir görece zaman için aynı kesinlikle konuşmak mümkün değil. Öne sürebileceğimiz, akla yakın tek önkabul, bu tarihin bölgelere göre farklı olduğudur ve sorunlarımızdan biri de herhangi bir bölge ya da anıtın İslam sanatının bütünü içindeki değer göstergesinin ne olduğunu bulup çıkarmaktır. Müslüman kültürünün kendi sanatı olarak adlandırılabilecek sanatı yaratması için gereken görece zamanı ancak anıtların kendilerinden yola çıkarak bulabiliriz. Öte yandan, İslamı yaratanın da, İslam sanatını ortaya çıkaranın da sanatsal ve hatta maddi bile değil, ama siyasal ve dinsel bir güç olduğunu hiçbir zaman akıldan çıkarmamalıyız. Siyasal ya da zihinsel tarih, düşüncenin ya da iktidarın billurlaştığı "düğüm" anlarını bize verebilirse, sanatlarda da benzer bir billurlaşmayı varsaymamız meşrulaşacaktır. En azından, böyle bir soru gündeme getirilebilir: Görsel sanatların, düşüncenin ya da siyasal ve toplumsal olayların ritmleriyle örtüşmek zorunda olmadıklarını akılda tutmak koşuluyla.

Şimdiye dek söylenenler, sözünü ettiğimiz çeşitli sorunların eldeki kanıtlar aracılığıyla çözümlenebilmesi için bir yöntemin ya da yöntemlerin geliştirilmesi gerektiği doğrultusundaydı. Ernst Herzfeld'in yetmiş yıl kadar önce yazdığı nefis makale, "Die Genesis der Islamischen Kunst" adını taşıyordu. Yüzyılımızın başında bilimsel denilebilecek yöntemlerle İslam sanatı üzerinde çalışmaya yönelen küçük bir grubun en renkli kişisi olan Herzfeld, bu makalesinde ve öteki çalışmalarında, İslam sanatının özgünlüğü ve tekilliği sorusunu yanıtlamak amacıyla, onun oluşumu sorununa yönelmişti. İslam sanatı gibi kendine özgü tarihsel koşullar içinde yaratılan bir sanatın sorunlarının salt biçimsel ya da salt sanat tarihine ilişkin terimlerle açıklanamayacağını ilk fark eden Herzfeld olmuştur. Bu sanatın, Herzfeld'den bu

yana ekolojik çevre olarak adlandırılan bir çerçevede, insanla çevresi arasındaki ilişkiler bağlamında ele alınması gerektiğini de o söylemiştir. Herzfeld, zamanla, –bunda yeni yeni ortaya çıkan sanatlara ilişkin maddecilik kuramına Riegl'in verdiği idealist cevapların büyük oranda etkisi vardır– fethedilen ülkelerin kendilerinin "İslam sanatının doğuşunu önceden gördükleri" ("die werdende Kunts des Islam") gibi gerekirci bir tutuma yönelecektir. Sanatsal gelişmelerin kaçınılmazlığı kolayca çürütülebilecek bir sav olmakla birlikte, bu, Herzfeld'in bir sorunun varlığını ve bu sorunun ne geleneksel, ne de o günlerdeki yeni yöntemler içinde ele alınabileceğini ilk fark eden kişi olmasını önlemez. Ancak, getirdiği çözümler, kendisinin de belirttiği gibi geçici ve öncülleri özgün de olsa, iki temel kusur taşırlar. Birincisi Herzfeld'in elindeki bilginin şu anda bizim bildiklerimizle kıyaslanamayacak kadar kıt olduğudur; ikincisiyse Doğu'nun keşfedildiği sıralarda yazmakta olduğu (ve ortaçağ sanatının kaynaklarına ilişkin o acımasız *Orient oder Rome* tartışmasının tam ortasında yer aldığı) için sorunu, bir yüzü klasik mükemmeliyetiçilik, öbür yüzü erken ortaçağ ve oryantal dekoratif estetiği olan, çağına özgü bir ikili bölü içinde çözmeye kalkışmış olmasıdır.

Herzfeld'in erken İslam sanatının sorunlarına en son önemli katkısı, ilginçtir, 1921 yılı gibi eski bir tarihten kalmadır. Başka ilgi odakları, özellikle İran'a ilişkin sorunlar 1948'deki ölümüne kadar onu uğraştırmış ve Herzfeld eski ilgi alanına yeni bulguların ışığında bir daha geri dönmemiş ya da dönme olanağı bulamamıştır. Herzfeld'in özgül tartışmalarının çoğu artık geçerli olmasa da, ileride de göreceğimiz gibi, sezgileri son kertede doğrudur. Ne var ki, o, çağının ve çağın ona sağlayabildiği bilgilerin çok ilersindeydi ve Viyana'da yeni yeni gelişmeye başlayan ateşli sanat tarihi tartışmalarının içinde yer aldığından, özellikle ilk çalışmalarında erken İslam sanatının sorunlarına kuramsal ve soyut çerçevelerde yaklaşmak gereğinin ve öneminin farkındaydı. Her ne kadar bu tür kaygıların sakıncaları kolayca sıralanabilirse de, bir sonraki kuşağın pozitivist ve pragmatik eğilimleriyle erken İslam sanatının anıtlarını ve sorunlarını sanat tarihinin geneli içinde belirli bir yere oturtmayı başaramadıklarını unutmamak gerekir.

Yeni fikirler ve yeni yöntemler, tümüyle farklı bir akademik ve entelektüel gelenekten kaynaklanacaktı. Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda Doğu Akdeniz'de manda yönetimi kurulduktan sonra, eski kuşağın –Sarre, Herzfeld, van Oppenheim, de Vogüe, Butler, Gertrude Bell gibi– yaptıkları soylu gezintiler, yerlerini belki o kadar şiirsel olmayan, ama akademik açıdan çok daha verimli, kalıcı bir okullar ve kurumlar sistemine bıraktı. Bunlar erken İslam tarihinin yaşandığı topraklardaki halkları anlamaya çok daha açık ve bu işle çok daha derinlemesine ilgiliydiler. Bu yeni atmosfer, Jean Sauvaget'nin ne yazık ki erken ölümü nedeniyle yeterince işleyemediği pırıltılı düşünceye kaynaklık etti. Sauvaget, sanat tarihçilerinin girişimleri ko-

nusunda fazlasıyla olumsuz ve haksız denecek kadar sivri dilliydi; o "arkeoloji" diye adlandırdığı alanı yeğliyordu. Ona göre bu sözcük teknik anlamıyla kazıları da nitelemekle birlikte, "arkeoloji"den asıl anlaşılması gereken sözcüğün etimolojik anlamıyla bağlantılı olan "eski kalıntılar üzerine bilgi edinmek" idi. Daha kesin bir biçimde söyleyecek olursak, Sauvaget belli bir sit alanının, bir anıtın, sorunun ya da dönemin herhangi bir parçasını anlayabilmek için ona ilişkin bütün kanıtların incelenmesi gerektiğine inanıyordu. Bir çömlek parçası, tarihçi için, hatta sanat tarihçisi için bir resimle ya da bir mimari başyapıtla aynı belgesel değeri taşımaktaydı, belki de daha değerliydi, çünkü tarihçiyi Sauvaget'nin "tarihin sessiz ağı" diye adlandırdığı şeye götüren oydu. Sauvaget'ye göre, ancak zamanın neredeyse kendiliğinden oluşan bilinçdışı maddi kültürünün aynasından bakıldığında, sanat yapıtındaki bilinçlilik, giderek kendi bilincindelik gerektiği gibi anlaşılabilirdi. Sauvaget verdiği derslerde görüşlerini açıklar ve geliştirirken, Ugo Monneret de Villard, ondan bağımsız olarak ve trajik yalnızlığı içinde *Erken İslam Arkeolojisine Giriş*'ini yazmaya başlamıştı: Bu yapıt da çok kısa bir süre önce basılabilmiştir. Bir başka yarım kalmış çalışma olmakla birlikte, Monneret de Villard'ın çalışması da bir tür temel tarih gerekliliğini vurgular ve yazarının ancak çok çeşitli bir belge türleri yığınının ilişkilendirilmesi aracılığıyla erken İslam zamanlarının ve İslam sanatının oluşumunun anlaşılabileceğini ve tanımlanabileceğini fark etmiş olduğunu belli eder.

Bu bilim adamları üzerinde biraz daha durduysam, biraz da tanışmadığım ama yapıtlarına sürekli olarak yeniden geri döndüğüm bu kişilere duyduğum saygı yüzündedir. İnsan bir bileşim kurmak üzere yola çıktığında, ölülere duyduğu gönül borcu artıyor ve bu duygu, işlerini yarım bırakıp gittikleri için duyulan kızgınlığın yerini alıyor. Çünkü, aslında, birçok tarihsel rastlantı yüzünden, ne Herzfeld, ne Sauvaget, ne de Monneret de Villard, o pırıl pırıl sezgilerine nihai ya da sistematik bir biçim verebilmişlerdir. Bunu bizim ilerdeki sayfalarda yapacağımızı öne sürmek, ancak kendini beğenmişlik olarak nitelenebilir, ama gene de, iyi ya da daha kötü, yanlış ya da doğru yorumlanmış olsunlar, elinizdeki kitabın benimsediği tutuma ve vardığı sonuçlara yol açan, bu ustaların düşünceleri olmuştur. Bu çalışmada kullanılacak yöntemlerin büyük çoğunluğu onların öncü çalışmalarından yola çıkar. Görüşlerimde onlardan ayrıldığımda, ya da onların gerekli görmedikleri belgeleri devreye soktuğumda bile, umarım, bilimsellik adına onlara olan borcum gene de belli olacaktır.

Bir İslam sanatı olasılığından söz edebilmek için bile sanat yapıtlarından ya da anıtlardan değil, belli siyasal ve başka olaylardan yola çıkmanın gerekliliğini yeterince vurguladık. Ama gene de, tarihin sorduğu soruları yanıtlayabilmek için başvurabileceğimiz anıtlar ya da belgeler olup olmadığını

kendi kendimize sormalıyız. Bu tür anıt ve belgeler, var olmaları bir yana, sayıca pek çok ve çeşitlidirler. Bunlardan bazıları Kudüs'teki Kubbet'üs-Sahra türünden dünya sanatının iyi bilinen başyapıtlarıdır. Ötekiler, Ürdün çölünün ucundaki ünlü, tamamlanmamış ve büyük bir alana yayılmış olan Mşatta'daki (resim 66) bir dizi dindışı yapıdan, Suriye steplerindeki Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'ye dek uzanan (resim 103), henüz çözümlenmemiş ilginç yapılardır. Ayrıca küçük sanatlar olarak adlandırılan alanlardan da örnekler verilebilir: Irak'taki ya da kuzeydoğu İran'daki (resim 107 ve sonrası) yeni seramik türleri gibi. Bunlar Irak'ta Samarra kentinin yakınlarında 45 km'lik bir alana yayılmış dokuzuncu yüzyıl Abbasi kentleri ya da sarayları türünden dev boyutlarda ve etkileyici olabilecekleri gibi, Mavera-i Ürdün'ün kötü korunmuş malikânelerinin basit, ruhsuz kalıntıları olabilirler. Nihayet belgeler erken dönem camilerini, eşyalarını ya da törenlerini anlatan tanıtıcı metinler olabilir. Açıkça görülüyor ki, tarihin sorguladığı hemen her konu sanatlara ilişkin çok sayıda ve çeşitli belgenin işlenmesi ve bunların ortak paydasının bulunması sorununu gündeme getiriyor. Sorunu karmaşıklaştıran birtakım özel güçlükler de var. Bu aşamada iki örnek yeterli olacaktır. 640 ile 670 yılları arasında Aşağı Mezopotamya'da yeni kurulmakta olan kentlerde "hipostil* cami" olarak adlandırılan bir yapı türünün ortaya çıktığı kanıtlanabilir bir olgudur – bunun anlamını ilerde tartışacağım. Yüz yıl sonra Tunus'ta ve Müslüman İspanya'da benzer bir yapı türüne rastlanmaktadır; Belh ve Nişapur'daki kalıntılar ise bu yapı tipinin Afganistan ve kuzeydoğu İran'da da bilindiğini gösteriyor. Bu durumda Irak'tan Müslüman dünyanın sınırlarına değin bir yayılmayı varsaymamız mı gerekiyor? Benzer işlevlerin Müslüman dünyanın farklı yörelerinde kendiliğinden benzer formların oluşmasına yol açtıklarını mı düşünmeliyiz? Yoksa, belli bir toprakta var olmasından bağımsız olarak, inancın kendisinin ve inananların zihinsel gereksinmelerine cevap veren bir "tip" –bu sözcüğü teknik anlamında, bir çeşitlemeler standardı olarak kullanıyorum– tasarlamamız mı gerekiyor? Bir başka deyişle, Müslüman dünyaya yayılmış formlar arasında nasıl bir ilişki var? Bunların tarihi, Creswell'in yazdığı anıtsal *Early Muslim Architecture* türü temel başvuru kitaplarındaki gibi, anıttan anıta kronolojik sırayla mı yazılmalı. Yoksa tek tek anıtları aşan ve formlara, amaçlara ilişkin bir temel fikirde mi birleşilmeli?

Ya da bir başka örnek verelim: Kasrü'l-Hayr el-Garbî'nin yeniden yapılan cephesi örneğinden (resim 65) başlanarak İslam hükümdarlarının İslam-olmayan kaynaklardan alınma çeşitli tekniklerin ve temaların bir araya getirildiği incelikli mimari dekorasyona sahip konutlarını tanımlamak yoluna gidilebilir. Bu kaynakların neler olduğunu bulup çıkarmak yeterli olsa da, daha önemli soru temaların zamanında nasıl anlaşıldığı, neden yapıldıkları,

* Hipostil: Çok taşıyıcılı (Ç.N.).

rastlantısal bir motifler derlemesi mi, yoksa, yeni bir estetik ve maddi görüşün yaratılma süreci içinde belli bir özelliği olan ve bilinçli olarak bir araya getirilmiş bir nesneler bütünü mü olduğudur.

Bu örnekler, eldeki arkeolojik belgeler yığınının düzenlenmesi ve örgütlenmesi gibi daha yalın bir sorunun yanı sıra, bizim gündeme getirdiğimiz konuların ve erken İslamın geniş dünyasına ilişkin bütünlenmemiş kanıtların, çok daha kapsamlı ve daha kuramsal sorular bağlamında ele alınması gerektiğini bir kez daha gösteriyor. Uygulanabilirlik açısından, anıtları teker teker ele almak, çözümlemek, sonra da uygun sonuçlara varmak mümkün. Ancak, kısa bir kitabın sınırlarını zorlayan uzun ve yorucu bir iş olması bir yana, bu yaklaşım, eldeki bilgilerin anıttan anıta büyük farklılıklar göstermesi nedeniyle daha da güçleşecek ve varsayımlar bağlamında ele alınmadıkça, anlamını yitirecektir.

Sanat tarihi açısından, bir varsayım ne olabilir? Ve nasıl geliştirilir? Burada, yine sanat tarihi dışındaki dallara başvurmak ve benim önereceğim türden bir varsayıma ilişkin üç ölçütten söz açmak mümkün. Bu varsayımın, gözle görülür olguların ve belgelerin tümünü değilse bile büyük bir bölümünü yeterince açıklayabilir olması, gerek tek tek anıtlar, gerekse yaratıldıkları daha geniş tarihsel çevre açısından anlamlı olmaları; ve kabulü halinde, nihai sonuca varmışlığı değil, açıklamaları ve araştırmaları daha ileri götürmeyi niteleyen "düzeltilebilir bir önerme" olması gerekir. Bu varsayım bir çalışma aygıtı, bütün bilimlerin ortak özelliği olan "açık" kavrama süreci içinde belli bir adım olabilmelidir.

Böyle varsayımlara ulaşabilmek için iki mantıksal önkabulden yola çıkmamız gerekiyor. Birincisi, başından beri söylediğimiz gibi, İslam kültürünü yaratan zaman ve mekân, bu sanatın maddi ve estetik gereksinmelerinin gelişmesini kaçınılmaz kılmıştır. Ancak, özgül bir İslam sanatına yol açan dürtü *a priori* olarak anıtlarda temellenmez; görsel olarak algılanabilir formlara çevrilmesi gereken belli alışkanlık ve düşüncelerde yatar. Böyle bir çeviri, ancak bu tür yaratıların temelinde belli bir yapı varsa, yani, tek tek anıtların tekil öğeleri arasında düzenli bir bağlantılar dizgesi bulunuyorsa mümkündür, çünkü hiçbir form böyle bir yapı olmaksızın kullanıcısı için bir anlam taşıyamaz. İkinci önkabul, insan tarafından yapılmış formların çağımızda anlaşılabilirliğine ilişkindir; bir başka deyişle, isteyerek ya da rastlantısal olarak yanlış anlaşılan dışında, keyfi, anlamsız formel yaratı diye bir şey olamaz. Anlaşılabilirlik ve derin yapıya ilişkin bu önkabulleri paylaşıyorsak, o zaman anıtların ve tarihin bizi ne yolda varsayımlara götüreceği açıkça beliriyor: Tarihten ve anıtlardan erken İslam sanatının maddi ve estetik kültürünü olası kılan bilinçli ya da bilinçdışı ilkeleri bulup çıkarmalı ve bu ilkeleri bir dönemi açıklayıcı varsayımlar olarak öne sürmeliyiz.

İlerideki bölümlerde belli bir öncülden yola çıktım. Yeni Müslüman

kültürün kendini görsel olarak anlatabileceği bir yol olmalıydı: İlk dört bölüm bu yöndeki araştırmalardan oluşuyor. Fethedilen topraklarda ortaya çıkan ekolojik değişiklikler, toprakların simgesel olarak temellük edilişi sanatlar konusundaki İslam öğretileri ve inancın yol açtığı bir sanat olması açısından İslam sanatı ele alınacak. Daha ilerideyse, kendiliğinden İslami bir işlevle açıklanamayan anıtlar bağlamında bazı temalara yöneleceğim. Saraya ve kente ilişkin bu temalar, dindışı sanat yapıtları olarak ele alınabilirse de, bu terimin anlamı üzerinde biraz durmamız gerekecek. Bütün bu tartışmalardan İslama özgü bir konu açığa çıkacak: Tasvire yer vermeyen dekorasyon türüne bir tutku biçiminde bağlanma. Son bölümde bu konuyu ayrıntılı bir biçimde ele almaya ve bu giriş bölümünde sorguladıklarıma çeşitli yanıtlar önermeye çalışacağım.

2. Erken İslam Toprakları

Yukarıda tartıştığımız iki konu bu bölümde ele alacaklarımız için iyi bir başlangıç noktası oluşturabilir. Bunlardan birincisi, İslam sanatının oluşma biçimlerini tanımlamak için, öncelikle, çok geniş bir alanda gelişen çeşitli temaların, formların ve tutumların bir tanımını yapmak üzere, fetihlerin Arabistan'dan ötelere yayılmaya başladığı 634 yılından yola çıkmak gerektiğidir. Ötekiyse, yeni bir sanat geleneğinin yaratılışına ilişkin mutlak ve görece zamanların saptanması, ya da, yeni inancın ele geçirdiği topraklardaki anıtlar için ne zaman "İslami" deyimini kullanabileceğimiz sorunudur. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, görece zaman büyük bir olasılıkla, bölgeden bölgeye değişen bir kavramdır.

Bu bölüm, İslamın 634 ile 751 yılları arasında fethettiği toprakların bir tür arkeolojik taraması niteliğinde; çünkü bir sanat yapıtının ya da bir eşyanın ne zaman İslami olarak adlandırılabileceği, o nesnenin bulunduğu yörenin ne kertede İslamlaştığının bilinmesine bağlıdır. Bunun bilincinde olmak, bilimsel İslam arkeolojisinin kurucusu Max van Berchem'in bir belgenin "arkeolojik göstergesi" olarak adlandırdığı, yani ondan çıkarımlanacak sonuçların kapsamı ve değerinin, ya da, dilbilimsel bir terimle açıklayalım, semantik alanının, kısmen de olsa bilincinde olmak demektir.

Gerek duyulan türden bir arkelojik araştırma yalnızca İslam anıtlarıyla ya da herhangi bir yöreye aşılanan İslamlaşmanın doğasıyla sınırlandırılamaz. İslam öncesinde orada olup bitenler ve fetihler sırasında gözle görülür ve kullanılır durumda olan nesneler konusunda da bir fikir sahibi olmayı gerektirir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, buralarda Müslüman yaratıların karşı çıktığı ya da örnek aldığı bir "manzara" ya da "iklim" vardı ve Müslüman öğenin tekilliği yerel sanat geleneklerinin doğası, gücü, canlılığı ile yakından ilgiliydi. Biyolojik bir benzetmeyle, genellikle İslam kültürünün ve özellikle İslam sanatının, tıpkı canlı varlıklar üzerine yapılan bir aşı gibi düşünülebileceğini ve aşının tutup tutmamasını, bir oranda da olsa, aşılanan varlığın belirlediğini söyleyebiliriz.

Bilgimizin bugünkü sınırları, erken İslam zamanlarının bir çırpıda bütün bölgeleri ve bütün sorunları içeren bir arkeolojik profilini çizebilmemiz için yeterli değil. Bu bölümün sonunda, yetersiz de olsa böyle bir taslak çizmeye çalışacağız. Ancak, varacağımız sonuçların haklılığı çeşitli nedenlerle başlıca yörelerde olup bitenlerin hızla anlatılıp geçilmesini gerektiriyor. Bunun nedenlerinden birincisi, örneklerin kısmen olsun yinelenmesinin can sıkıcılığıdır. Bir başkası İspanya'dan bugünkü Pakistan'a kadar uzanan bir alana yayılmış arkeolojik bilgiyi ve çok sayıdaki yazılı kaynağı aynı anda denetim altında tutmanın güçlüğüdür. Bu yüzden, ilerideki sayfalarda belli atlamalar, geçiştirmeler olacak; umudum, bir gün birilerinin burada başlatılanı benimseyip, arayı kapatacağıdır. Bir başka sorunumuz, çizeceğimiz taslakta Cezire'ye tanınacak öncelik. Bunun nedeni, hem benim bu yöreyi çok yakından tanımam, hem de başkaları tarafından üzerinde çok çalışılmış bir yöre olması. Ancak, şunu da eklemeliyim (nedenlerine ileride döneceğim): Bu yöre yeni İslam sanatının oluşumunda çok önemli bir rol oynamıştır. Son olarak, bu bölümdeki yargıların ve varılan sonuçların, bir oranda değer yargıları ve kişisel kanılar olduklarını, belli eyaletlerin özelliklerini ve önemini farklı değerlendirmenin de pekâlâ mümkün olabileceğini belirtmek isterim.

Kuzey Afrika ve İspanya'yla başlayalım. Mutlak zamanlar kolayca saptanabilir. Bu dönem, çoğunluğu bugünkü Tunus'un sınırları içinde kalan yeni eyalet İfrikiye'nin ünlü valisi Ukba bin Nafi tarafından ele geçirilip, Müslüman fetihlerinin Cezayir ve Fas'a doğru yayılmaya başladığı 669 yılı ile aynı oranda ünlü Tarık bin Ziyad'ın bugün adını taşıyan boğazı geçip İspanya'nın ilk Müslüman valisi olduğu 710-711 yılları arasındaki dönemi kapsar. Ancak bu tarihlerin 622'den daha önemli oldukları söylenemez. İspanya'ya ilk Müslüman akınının niteliği ne olursa olsun, 756'da kurulan bağımsız Emevi halifeliğinden önce, burada özgün bir İslam anıtının ya da metninin bulunmadığını kanıtlamak oldukça kolay. İlk bölümü 785-786'da bitirilen Kurtuba Camii (resim 26-32) Müslüman İspanya'nın ilk önemli yapıtıdır. Bu yapı, çok genişletilmiş ve kısmen değiştirilmiş olmakla birlikte, hâlâ korunmaktadır ve gerek arkeolojik, gerekse yazınsal kaynaklar aracılığıyla bu ilk formun kalıcı etkisini kanıtlamak mümkündür. Ben yazılı kaynaklarda 785 öncesi başka bir anıta, hatta bir sanat yapıtına ilişkin herhangi bir bilgiye rastlamadım; bu konuda arkeolojik bir bulgu da yok. Bu tarihe gelindiğinde İslam dünyasının başka eyaletlerindeki İslam mimarisinde ve öteki sanatlarda başlıca gelişmeler artık iyice belirlenmişti. 750'lerde başlayan Müslüman İspanya'nın gelişmesi olgusuyla buraya Suriye'den gelen Müslümanların artmasının eş zamanlı olduğu gözönüne alınırsa, İspanya'da İslam sanatının ilk adımlarının Müslüman dünyanın öteki yörelerinde daha önce ortaya çıkmış gelişmelerden bilinçli olarak etkilendiği söylenebilir. Bu

nokta, İspanya'da var olan sanat geleneğinin –özellikle Müslümanlar tarafından fethi sırasında– ne denli yoksul olduğu gerçeği eşliğinde ele alınırsa, daha da önem kazanacaktır. Vizigot kiliseleri, erken Hıristiyan sanatı ve belki de İspanyol ortaçağ sanatının yeniden dirilişi açısından önem taşıyabilirler. Ama bunlar Müslüman fatihleri hiçbir zaman Filistin'de gördükleri kiliseler kadar etkilememişlerdir ve bir bütün olarak değerlendirildiğinde fetih sırasında var olan asıl önemli mimari dokunun, Roma dönemi İspanya'sının görkemli sivil anıtları olduğu görülür.

Öteki sanatlarda durum biraz daha farklı; fetihlere ilişkin olarak anlatılanlarda bazı değerli madenlerden oluşan önemli hazinelerin yanı sıra, "Hz. Süleyman'ın Masası" diye bilinen olağanüstü bir masanın akıncılar tarafından ele geçirildiğinden söz ediliyor. Ne yazık ki, bu konuda ancak fikir yürütebiliriz. Bilebildiğimiz kadarıyla İslam öncesi İspanya'sında öteki sanatlar oldukça sınırlıydı, ya da, Guarrazar'ın ünlü taçları örneğinde olduğu gibi, çok daha yaygın bir Germanik prensler sanatının rastlantısal olarak İspanya'da bulunan örneklerinden ibaretti. Son olarak belirtelim ki, yüzyıllar boyu Müslüman hükümdarlarca yönetilmesine rağmen, genelde İspanya'nın ve özellikle Endülüs'ün nüfus çoğunluğunu Hıristiyanlar oluşturmakta, kentlerde ise etkili bir Musevi azınlık bulunmaktaydı. İspanya'da Müslümanlarca kurulmuş önemli yerleşim merkezleri yoktu ve çoğunlukla İslam-öncesi coğrafi adların Arap alfabesine göre yazılmasıyla yetinilmişti.

Bizim Müslüman eyaletlerin arkeolojik göstergesini tanımlamamız açısından, bütün bunlar İspanya'daki İslam anıtlarının değerinin temelde *yanıltıcı* bir değer olduğunu gösteriyor: İspanyol-İslam anıtları ve burada izlenen modeller, idealler yabancı bir dünyadan kaynaklanmaktadır. Bu, Kurtuba, Medinetü'z-Zehra, fildişi işçiliği, dokumacılık ve hatta çok daha geç bir örnek olan Elhamra gibi tarihsel ve estetik önem taşıyan bellibaşlı anıtlar için bile geçerlidir. Ancak, Hıristiyan İspanya'nın kültürel yoksulluğu ve erken İslam tarihindeki bazı rastlantılar sonucu, bu uzak eyalet önemli bir Müslüman merkeze dönüşmüştür. Tümüyle İspanya'ya özgü formların ortaya çıktığı durumlarda bile –sözgelimi mimaride ve dekorasyonda– İslam sanatının oluşumunun arkeolojik tanımı içinde İspanyol örnekleri, ancak başka kaynaklardan ve başka bölgelerden yola çıkılarak varılan sonuçlarla değerlendirilebilen örneklerdir.

İlk bakışta garip bir ikilemin göze çarptığı Kuzey Afrika'da durum daha farklı. Kuzey Afrika ve özellikle Tunus, Romalılar döneminde hem tarım hem de kentsel yerleşim açısından çok zengin ve iyice işlenmiş bir yöreydi. Çok erken bir tarihte Hıristiyan merkezlerinden biri durumuna gelmiş ve Vandallar tarafından kısmen yıkılıp yakılmasına rağmen, Bizans'ın en önem verdiği eyaletlerinden biri olmuştur; çünkü Bizans zeytinyağı ve –belki de– buğday gereksiminin büyük bir bölümünü buradan sağlamaktaydı. Burada-

ki İslam-öncesi anıtların –kentler, kırsal villalar, kiliseler, mozaikler– çoğunu tipik Kuzey Afrika örnekleri olarak nitelemek mümkün değil; çünkü tipoloji açısından Roma İmparatorluğu ve onun izini sürenlere özgü, Akdeniz çapında yaygın bir sanatın içinde yer alırlar ve bu anıtlar başka yörelerde yeterince temsilcisi bulunmayan dönemlere, özellikle de Roma'nın düşüş dönemine ve yeni bir sanatsal anlatımın ortaya çıkışına tanıklık etmeleri açısından büyük önem taşırlar. Ne var ki, Kuzey Afrika birkaç yüzyıl içinde tümüyle Müslümanlaşmıştır ve daha önce Hıristiyan olan topraklar içinde Hıristiyanlığın tümüyle yok olduğu az bulunur örneklerdendir. Kuzey Afrika kentlerinin hemen hepsi, özellikle de Fas ve Cezayir, Müslümanlarca kurulmuş kentlerdir. O halde, Müslüman fetihleri sırasında yerli nüfusu ve kültürü zayıflamış olan Kuzey Afrika'nın, İslam sanatının oluşumunu incelemek açısından eşi bulunmaz bir alan olduğunu *a priori* söyleyebiliriz.

Ama gerçekte Kuzey Afrika bizim amacımıza pek uygun değil; çünkü, Tunus'un kıyı ovaları ve yaylaları dışında, bu bölge Müslüman yönetimin ilk yüzyılı boyunca yeni gelen Araplarla yerli Berberiler arasındaki uzun ve çetrefil savaşlara sahne olmuştur. Dahası, erken İslam zamanlarında bölge, bir hammadde ve kadın kaynağı olarak alabildiğine sömürülmüştür. Yeni İslam İmparatorluğu'nun bir bölgesinde daha rastlayacağımız benzer bir gelişme dışında, böylesine yoğun bir biçimde sömürülen bir eyaletle dindarlık ve misyonerliğin başka yerde görülmeyen boyutlarda bir Serhad ruhuna dönüştüğü görülmez. Bu nedenlerle Kuzey Afrika her türlü sapkın harekete ve topluluğa bir sığınak ve bir amaç sağlayan bir yer niteliğini kazanmış ve erken İslamın Kuzey Afrika'sı, imparatorluğun Yakındoğu merkezlerince sömürülen ve yabancılaşmış küçük Müslüman grupların barınağı haline gelmiştir. Aglebiler, Rüstemiler, İdrisiler gibi küçük yerel hanedanların yarıbağımsız yönetimler kurup yerel ilgi ve sanatları desteklemeye başlamaları ancak dokuzuncu yüzyılda görülür ve kuşkusuz, bu döneme gelindiğinde, tıpkı İspanya örneğinde olduğu gibi, başka yörelerde bir İslam geleneği zaten gelişmiş bulunuyordu. Bu yüzden de, bizim amaçlarımız açısından Kuzey Afrika anıtlarının ancak yansıtıcı bir değeri olabilir. Bu, özellikle en iyi bilinen teknik olan mimarlık açısından ve çok belirgin bir istisna olan *ribat* için de geçerlidir. Formel ve kurumsal özelliklerini ilerideki bir bölümde tartışacağımız tümüyle İslama özgü bir yapı türü olan ribat, ancak Tunus'ta bulunan birkaç örneğiyle (resim 51), o da rastlantısal olarak, korunabilmiştir. Bu anıtlar Kuzey Afrika kökenli olabilir, ancak işlevlevi panislamiktir. Bu nedenle mimarlık tarihi açısından bir yerel form olarak ele alınabilirse de, Kuzey Afrika ribat'ını İslam sanatının oluşumu açısından yeni işlevler tipolojisinin bir rastlantı sonucu bu bölgede bulunan bir örneği saymak daha doğru olur. Bu yapı tipinin erken İslam mimarisinin genel tarihi içinde önemi büyüktür, yansıtıcı değeri olması bu önemi azaltmaz, tersine çoğaltır.

Kuzey Afrika'da, özellikle de Tunus'ta, öteki Müslüman yöreler için de geçerli tekil öğelerin korunduğu başka alanlar da vardır. Kayrevan yakınlarındaki anıtsal çeşme kalıntıları buna bir örnektir. Ne var ki, dokuzuncu yüzyıldan kalma bütün bu yapılar ve henüz sistematik bir biçimde taranmamış olmakla birlikte, Cezayir'de ve Fas'ta erken İslam sanatına ilişkin olarak bilinen her şey, daha da geç bir tarih taşır. Demek ki Kuzey Afrika'dan edinebileceğimiz bilgiler, olsa olsa başka yerlerden çıkarsanmış sonuçları doğrulamak ya da bunlara belli eklentiler yapmak için kullanılabilir; bizim sorunumuz açısından kendi başlarına bir önem taşımazlar. Gene de belirtelim: İspanya örneğinde, İberik yarımadasının büyük bir bölümünün gerek bir İslam eyaletine dönüşmesinin kültürel ve maddi boyutları, gerekse Hıristiyanlığa oldukça rahat bir biçimde geri dönmesi kolayca anlaşılabilir. Kuzey Afrika için aynı şeyi söyleyemeyiz. Bu örneklerden ikincisinin tümüyle Müslümanlaşması, buradaki erken İslam sanatının, başka yörelerdeki gelişmeleri yansıtır nitelikte de olsa, çok daha kalıcı kökler saldığını ve bunun nedeninin yerel koşullarda aranması gerektiğini gösteriyor. Bunu yapabilmek içinse, bugün var olanın ötesinde bilgilere gereksinim vardır; hiç kuşkusuz, bizden sonraki kuşak, halen, özellikle Tunus'ta sürdürülmekte olan metin çalışmaları ve kazılar sonucunda Kuzey Afrika'ya ilişkin görüşlerimizde büyük dönüşümlere yol açacaktır.

Müslüman Batı konusunda son bir sözümüz var: Her ne kadar Kuzey Afrika ve Endülüs'teki erken İslam anıtları birer yansıma olarak nitelenebilirse de, bu görüş ancak İslam sanatının oluşumuna bir bütün olarak bakıldığı zaman doğrulanabilmektedir. Her bölgeye dışarıdan bir yenilik olarak getirilen ilk yaratılar, zamanla yerel geleneklerin üzerinde temellendiği ilk örnekler olma özelliğini kazanmışlardır.

Coğrafi sıralamada ele almamız gereken yöre, Libya. Ortaçağ Libya'sına ilişkin bilgilerimiz pek az; ayrıca o zengin ve gelişmiş, geç klasik ve Hıristiyan-Bizans izlerini taşıyan Libya kıyı şeridinin Müslüman fetihlerinden sonra neden çöktüğünü anlayabilmek hayli zor. Cezire'ye ilişkin olarak aşağıda önereceğimiz ekonomik açıklamayla aynı doğrultuda olmak üzere, İslamın ortaya çıkardığı yeni ekonomik ve idari gereksinmeler dengesi, Libya'nın sahip olduğu kaynakların kullanımını gereksiz kılmıştır, çünkü bölgenin tarımsal potansiyeli, büyük mali yatırımlar gerektiriyordu, diyebiliriz. Arap akınlarının Libya'nın birdenbire göçebeleşmesine yol açtığını söylemek, ki bunu savunanlar olmuştur, sorunu açıklamaya yetmez; çünkü başka yörelerde neden benzer göçebeleşmeler görülmediği sorusunu yanıtsız bırakır. Ancak on birinci yüzyılda yıkıcı olarak nitelenebilecek bir akın belgelenmiştir. Nasıl açıklanacağı henüz kesinleşmemişse de, bilinen tek şey erken İslam Libyası'nın en belirgin işlevinin, ulaşım olduğudur.

Doğuya doğru ilerlersek, bir sonraki tanımlanabilir İslam yöresi olarak

karşımıza Mısır çıkar. Mısır, ünlü komutan Amr İbnü'l-As tarafından kısa zamanda ve kolayca fethedilmiştir. Ünlü Helenistik kitaplığın, belki de bir kaza sonucu yakıldığı İskenderiye örneği dışında, fetih hemen hiçbir önemli yıkıma ya da, göç yoluyla bile, nüfus yitimine yol açmamıştır. Bu nedenle de o günkü Mısır'ın zamanın başlıca Hıristiyan merkezleriyle anlaşamayan heterodoks Hıristiyan nüfusunun, yüzyıllardan beri olduğu gibi, çoğunluğu kırsal bir nüfus olarak varlığını sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Büyük bir olasılıkla, o zaman da, bugün olduğu gibi sürekli bir nüfus fazlası vardı; birçok belgede Cezire'deki ilk bellibaşlı İslam yapıları için gerekli emek gücünün Nil vadisinden getirildiği belirtiliyor. İslam öncesi zamanlarda büyük bir metropol olan İskenderiye, Mısır'ın biricik gerçek kentsel birimi olarak kırsal kesime tam anlamıyla egemendi. İskenderiye, önemini İslam zamanlarında da korumayı başarmışsa da, tümüyle bir Müslüman yerleşim merkezi olan ve çağdaş Kahire'nin gelişim zincirinin ilk halkasını oluşturan Fustat, karşısına ciddi bir rakip olarak çıkmıştır. Deltanın hemen güneyinde yer alan ve ticari ve stratejik bir konuma sahip olan Fustat'ın nüfusu yeni gelen Müslümanlardan oluşmaktaydı.

Fustat konusunda pek çok metin var. Bu bilgiler aracılığıyla kentin ana kesimlerinin bir profilini çıkarmak mümkün. Bunları ileride ele alacağız. Arkeolojik bilgilerse aynı oranda kesin değil. Aslına oldukça bağlı kalınarak yeniden belirlenebilecek kadar iyi bilinen Fustat'ın ilk camisinin planı dışında, dokuzuncu yüzyıldan daha geriye giden hemen hiçbir arkeolojik bilgi yok ve geçmişte başlanılıp günümüzde sürdürülen kazılarda ancak Tulunoğulları ve daha geç dönemlere, yani dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına ilişkin belgeler bulunabilmiştir. (resim 38, 42). Bu zaman dilimi, İslam İmparatorluğu'nun iki yüzyılı aşkın bir süre boyunca en geniş eyaletlerinden biri olan ve iyice sömürülen Mısır'ın önce Bağdat'tan gönderilen bir Türk valiler hanedanının, 969'dan sonra da Şii Fatımi hanedanının yönetiminde belli bir bağımsızlık kazandığı tarihsel anla örtüşür. Bu dönemden sonra Kahire'nin mimari gelişimi, bu kenti İslam anıtlarının kesintisiz olarak sergilendiği bir alana dönüştürmüştür. Ancak, erken dönem açısından, Fustat'a ilişkin mimari bilgimiz hayli sınırlı, İskenderiye konusundaysa neredeyse hiçbir şey bilmiyoruz. Her ne kadar Polonyalı bilim adamlarından oluşan bir ekip, önemli bir çalışmaya başlamak üzereyse de, şimdilik pek bir şey bilmiyoruz. Daha küçük merkezler konusunda bildiklerimiz de fazla bir katkıda bulunamıyor.

Öteki sanat dallarında işler daha da karmaşık; çünkü bu alanda fazlasıyla bilgi var: Mısır, kuru iklimi ve hiçbir zaman akıncılar tarafından talan edilmemişliği sayesinde, geçmişine ilişkin belgeleri koruyabilmiştir. Ahşap oymacılığı örneklerinden diziler (resim 126, 127), genellikle İslam egemenliğinin ilk yüzyıllarından olduğu kabul edilen dokumacılık örnekleri var eli-

mizde. Önceleri, geç antik dönem olarak tarihlenmiş bir grup fildişi işçiliği ve kemik oymacılığı örneği, yakın zamanlarda erken İslam olarak düzeltilmiştir. Öte yandan, Fustat'ta yapılan kazılarda en erken lüster boyalı cam eşya örnekleri (İS 772-773) ortaya çıkarılmıştır (resim 115). Bu malzemenin tarih ve sanat açısından değerini saptamaya kalkıştığımızda, önemli bir metodolojik güçlükle karşılaşıyoruz. Belli sayıda teknik ya da formel yeniliğin, ilk kez Mısır'da ortaya çıkarılmış olması, bunların Mısır'da yaratıldığı anlamına mı gelir? Yoksa, Mısır'ın kendisine özgü iklim ve tarih koşulları dolayısıyla bu belgelerin burada korunabildiğini, aslında bu yeniliklerin ilk kez başka yörelerde geliştirildiğini mi öne sürmeliyiz? Bunun yanıtı, ancak İslam-öncesi yüzyıllar ve erken İslam zamanları boyunca Mısır tarihinin bir değerlendirilmesinde aranabilir. Her ne kadar Kopt sanatında ya da şurada burada, örneğin bezemelerde, Mısır'a özgü bazı yeniliklerin görülmesiyle, tartışmalı bir durum ortaya çıkmışsa da, bu konuda bizim varsayımımız, dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına ve belki de Fatımi İmparatorluğu'nun ortaya çıktığı 969 yılına kadar, Mısır'ın ikincil bir sanatsal ve entelektüel merkez olduğudur. Bizim amaçlarımız açısından, Mısır-Hıristiyan sanatı, temelde, bir yandan Suriye, Roma ya da Konstantinopolis'in elit sanat geleneklerinden, öte yandan yerel halk sanatından esinlenmiş, türevsel bir sanattır.

Bu esin kaynaklarından birincisi İslam fetihlerinden sonra tümüyle yok olmadıysa da büyük oranda zayıflamıştır. Artık tek bileşkesi yeni İslam geleneği olan ikincisiyse, birçok biçimde etkisini sürdürmüştür. Gene de, ikincisinin İslamın ilk yüzyıllarındaki formlarının Suriye ya da Irak'taki merkezlerin bir yansımasından ibaret olup olmadığını söylemek mümkün değil. En eski lüster boyalı örneklerin Mısır'da bulunmasına rağmen, sekiz ve dokuzuncu yüzyıllar tarihinin mantığı, bize bu tekniğin Irak kökenli olduğunu ve, tekil özellikleri ne olursa olsun, İbn Tulun Camii türünden bir anıtın Irak mimarisinin etkisinde yapıldığını düşündürüyor (resim 38, 42). Demek ki Mısır'ın çeşitli anıtlarının sağladığı verileri doğru değerlendirebilmemiz, Mısır'daki gerek İslam-öncesi, gerekse erken İslam kültürünün günün bellibaşlı akımları dışında yer almış olması yüzünden, iyice zorlaşıyor. Bu nedenle de, bu verileri kullanırken ya da bunlardan yola çıkıp genellemeler yaparken çok dikkatli olmalıyız.

Oysa, Cezire'yi ele aldığımızda böyle bir kuşku söz konusu değil. Bu yöreyi, Suriye-Filistin, Orta ve Aşağı Mezopotamya (ya da bugünkü Irak'ın kuzey yarısı, Fırat'ın doğusundan itibaren Suriye'nin bütünü ve bugünkü Türkiye'nin sınırları içinde kalan Dicle-Fırat havzası) ve Irak olarak üç temel coğrafi bölgeye ya da ortaçağ İslam zamanlarının keyfi idari birimlerine bölerek incelemek yerine, bir bütün olarak ele almak bizim amaçlarımız açısından daha elverişli. İslamın fethettiği bütün topraklar içinde, tarihsel ve arkeolojik olarak yalnız erken İslam zamanları değil, fetih öncesi yüzyıl-

ları da en iyi bilinen yöre burasıdır. İlerideki bölümlerde tartışacağımız anıtların büyük çoğunluğu Cezire'de bulunduğundan ve varacağımız sonuçlarda Cezire'ye özel bir yer vereceğimizden, bu yörenin arkeolojik niteliğini açık ve ayrıntılı bir biçimde tanımlamalıyız.

Bu özelliklerin birincisi, temelde ekolojiktir; yani insan kütürünü ya da yaşamını, bu yaşamın ve bu kültürün sürdürüldüğü topraklarla ilişkisi bağlamında ele alır. İslam fetihleri sırasında Cezire'nin üç coğrafi bölgesi birbirinden hayli farklı nitelikler göstermekteydi. Son zamanlarda, Irak'ta, Bağdat yakınlarındaki dar bir alanda yapılan araştırmalar İslam-öncesi Part ve Sasani imparatorluklarının kentleşme açısından sınırlı bir ilerleme göstermelerine rağmen, tarımsal yönden olağanüstü bir sulama sistemi geliştirdiklerini ortaya çıkarmıştır. Ne var ki, aynı yörede İslam-öncesi imparatorlukların görkemli yaşamına ilişkin kalıntılar da bulunmaktadır; Sasani hanedanının gücünün ve yüceliğinin simgesi olarak ortaçağ boyunca ayakta kalmış ve günümüze kadar kısmen korunmuş Ktesifon'un muazzam sarayları da buradadır. Gene de belirtmekte yarar var: Ktesifon Sarayı'nın kabul salonu ne denli görkemli, Sasani imparatorlarının Irak'ta neler yaptıklarını anlatan kaynaklar ne denli çok olursa olsun, Irak'taki Sasani kalıntılarında yapılan kazılar bağlamında bugüne dek yayımlanmış çalışmalardan hiçbiri, ne yazık ki beklenileni verememiş, İslam öncesi Arap devletlerine ilişkin bilgilerden öteye gidememiştir. Pers hanedanının son yıllarına doğru zenginlikte belli bir gerileme görülmüş, ama Müslümanlar gene de Irak'ta devam ettirebilecekleri bir tarım sistemi ve çevresinde koskoca bir edebiyat oluşan Ktesifon örneğinin yanı sıra, anıtlar aracılığıyla kanıtlanması güç, karmaşık bir antik anılar birikimini devralmışlardır.

Suriye ve Filistin'de olup bitenler biraz farklı. İS ikinci yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun tam anlamıyla kurulmasından sonra, her iki eyalet de köyler ve tarımsal yerleşim birimleriyle kuşatılmış, steplere ya da dağlara doğru bir yelpaze biçiminde açılan olağanüstü bir ekonomik gelişmeye tanık olmuştur. Bu yerleşim birimleri büyük çapta karmaşık ve merkezi bir sulama sistemi oluşturmak yerine, suyun akılcı, incelikli bir biçimde kullanılması, özellikle de en uygun tarım ürünlerinin (zeytin ve üzüm) yaygın bir biçimde yetiştirilmesi sayesinde var olabilmişlerdir. Bu tarımsal gelişme, Suriye'nin dışındaki, özellikle de Anadolu'daki pazarlarla kurulan sıkı bağlarla birlikte yürütülmüştür. Suriye'nin ileri derecede örgütlenmiş, yarı-kentleşmiş ve tarımsal ekonomik yapısı, birkaç büyük kentin denetimi ve egemenliği altındaydı: Şam, Halep, kıyı limanları ve özellikle de Antakya. Bunların hepsi sanat ve kültürün sergilendiği çok eski kentsel merkezlerdi, Helenistik ve Roma imparatorları, onların yerel temsilcileri ve hatta yüksek Akdeniz kültürünü benimsemiş yerli seçkinler, buralarda çok lüks tapmaklar, forumlar, tiyatrolar, çarşılar yaptırmışlar, yine buralarda –çoğunlukla ge-

nel üslup özellikleri taşıyan– önemli bir heykel sanatı ve kuramsal düşünceye dayalı bir entelektüel yaşam doğup gelişmişti. Bu kentlerin çoğu uzun ve kesintisiz bir tarihe sahip olmakla birlikte, aralarında Palmyra gibi bazıları, yüzyıllar içinde çok parlak anlardan neredeyse tümüyle çürümenin yaşandığı dönemlere doğru evrilmişlerdir. Irak'tan çok daha belirgin bir biçimde, Suriye ve Filistin'de her alt eyaletin kendine özgü, karmaşık ve farklı bir tarihi olduğu görülür; ancak hemen her zaman her birinde gelişmenin kritik anı, Roma İmparatorluğu'nun doruğa vardığı anla örtüşür.

Hıristiyanlığın gelişi, bölgenin zenginliğinde ya da ekonomisinde, bizim amaçlarımız açısından fazla önem taşımayan ayrıntılar dışında, pek bir değişikliğe yol açmamış, ancak, getirdiği yeni boyut, Hıristiyanlık inancı, Filistin'in kutsal kentlerinde yüzlerce kilise, manastır ve tapınağın yapımına, yolcuları rahat ettirip barındıracak kurumlarla bütünleşen bir hac yolları ağının gelişmesine neden olmuştur. Steplerde ve çölde ileri karakolların ve ticari amaçlı konaklama yerlerinin yanı sıra, Hıristiyan münzevilerinin ve keşişlerinin kurduğu yerleşim merkezleri ortaya çıkmıştır. Demek ki Suriye ve Filistin, Akdeniz'in büyük merkezleri ile olduğu kadar çağın entelektüel ve dinsel yaşam odaklarıyla da sıkı bağları olan, hem kentleşmiş, hem de tarımsal, çok zengin eyaletlerdi. Müslümanlar tarafından fethinden kısa bir süre önce, bu karmaşık dünya, Pers akınları ve Antakya'nın yıkımı sonucunda parçalanmaya yüz tutmuştur. Bu eyaletlerin yeni baştan inşa edilip eski görkemlerine kavuşturulması için, kuşkusuz, aradan yeterli bir zaman geçmiş değildi, ama, gene de, her iki eyalette de altyapının temel öğeleri olduğu gibi duruyordu ve nüfus gerek nitelik gerekse sayı açısından değişmemişti.

Öte yandan, Irak'la Suriye arasındaki step giderek çöle dönüşmekteydi. Çöl ile "ekili" alanın sınırları kesin değil esnekti; daha çok yerleşik halklarla göçebelerin görece güçlerine göre değişmekteydi. Yüksek Akdeniz ya da İran kültürünün merkezleriyle yeni inancın filiz verdiği vahalar arasındaki başlıca aracılar olan bu göçebeler, İslamın gelişmesinde önemli bir rol oynayacaklardı. Pers, Roma ve Bizans dünyalarının kıyısında yer alan Arapların kültürleri konusundaki bilgilerimiz, hiç de kesin olmamakla birlikte, en ünlüleri Gassaniler ve Lahmiler olan, esnek krallıklar halinde örgütlendikleri ve genellikle tarımsal yerleşimler ve kasabalar kurulmasını üstlendikleri biliniyor. Ne var ki, bugüne dek Araplara atfedilen anıtlar içinde –kuzey Suriye'de Rusafa'daki ya da Irak'ta Kubbetü'l-Hadra'daki etkileyici kalıntılar gibi– dönemin Sasani ya da Bizans denetimi altındaki yörelerinde bulunan yapılardan üslup ya da işlev açısından farklı olanına rastlanmamıştır.

Irak'la Suriye arasında kalan bir başka alan, Dicle ve Fırat'ın yukarı havzası, yani Cezire'dir. Burası İran'ın Roma ya da Bizans'la arasındaki başlıca sınır bölgesidir ve aslında verimli ama yoksullaşmış bir toprak üzerinde

yer alan sayısız kaleden oluşur. Sasani orduları Fırat boyunca ilerleyerek Antakya'ya vardıklarından, ikinci yüzyıldan yedinci yüzyıla değin tutulan kayıtların çoğunda Dara, Amida (Diyarbakır), Nisibis (Nusaybin) gibi surlarla çevrili kentlerin ele geçirilişi, geri alınışı, yıkılışı ve yeniden yapılışı anlatılır.

Önemli olan, İslamın gelişiyle birlikte, bu birbirinden çok farklı bölgelerin Helenistik zamanlardan beri ilk kez aynı idari ve kültürel birim içinde bir araya gelmeleridir. Irak'taki en belirgin olgu, kentleşmedir. Müslüman fetihlerinin ilk yıllarında, buralara göçmekte olan Arapları yerleştirmek amacıyla ve Müslüman ordularına karargâh olmak üzere kurulan iki kent, Basra ve Kûfe, çok hızlı bir biçimde gelişerek, güçlü birer dinsel ve entelektüel merkeze ve aynı zamanda, sık sık huzursuzluklara yol açan siyasal faaliyet odaklarına dönüşmüşlerdir. Bunları, bu iki kent arasında yer alan Vasıt, ardından da, erken tarihini bir sonraki bölümde ele alacağımız, ancak hızla kentleşip inanılmaz boyutlara vardığı iyi bilinen Bağdat izledi. Nihayet, dokuzuncu yüzyılda Dicle boyunca 25 kilometre kadar uzayan akıl almaz bir kentler dizisi kuruldu. Kent olma niteliğini uzun süre koruyamayan Samarra çok büyük bir metropol olduğu halde, kısa süren yaşamıyla, Irak'ta erken İslam zamanlarının kentsel gelişme biçimine iyi bir örnektir.

Ayrıca, bu kentsel gelişmenin çok erken başladığının da altını çizmeliyiz. İslam anıtlarına ilişkin en eski başvuru kaynaklarımızın hepsi Irak kökenli. Dahası, Irak'ın, İslamlaşması –ya da, en azından Araplaşması– da çok hızlı gerçekleşmiş gibi görünüyor. Irak'taki İslam-öncesi nüfusun büyük bir oranının Arap oluşu (daha da önemlisi, Irak'ın Sasani-İran sanatının başlıca anıtlarını barındırmasına rağmen, İran'la, Suriye, Filistin ve Akdeniz'in geri kalanı arasındaki türden derin kültürel ve dinsel bir bağı bulunmaması) bu İslamlaşma sürecini kolaylaştırmıştır. Irak halkının dinsel bağlılıkları çok çeşitliydi. Örneğin, bünyesinde karşıt eğilimler barındıran Hıristiyan ruhban örgütü, Zerdüştlerin ruhban örgütünden çok farklıydı. Bu durumda Irak, fetih sırasında kültürel bir odak noktası olarak ele alınabilecek gibi görünmüyor, ama, gene de, bu yargımızın bilgi yetersizliğinden kaynaklanabileceğini belirtmekte yarar var. Ne olursa olsun, Irak kentleri, erken İslamın başlıca kültürel merkezleri olmuşlar, en militan Arap kabileleri buralara yerleşmiş, İslamlık, bir inanç olarak buralarda belli incelikler kazanmış ve nihayet, Araplığın simgesi haline gelecek olan Arap grameri buralarda yazılmış ve kodlanmıştır. Bu kültürel gelişme, Irak'ın 750 yılından sonra İslam İmparatorluğu'nun önce siyasi ve idari, daha sonraları da simgesel merkezine dönüşme sürecini hazırlar.

İnsan, ister istemez, Irak'ta o dönemdeki İslam-dışı nüfusun önemini ve yazgısını merak ediyor: Sonraları, dokuzuncu yüzyılda, çok önemli roller oynayacak olan çeşitli Hıristiyan, Musevi, Mandai ya da Maniheist azınlık-

ları, ya da İranlılar... Oysa anlatılan öyküler ya da vergi kayıtlarındaki tek tük değinmeler dışında bu azınlıklardan pek söz edilmiyor. Dolayısıyla, ve Mısır, İspanya ya da Suriye örneklerinin tersine, Irak hemen anında bir Müslüman eyalet oluvermiş gibi görünüyor. İşte, özellikle bu nedenle, yedinci ve hatta sekizinci yüzyıl sanatına ilişkin bilgilerimizin çoğunun yalnızca metinlere dayanması üzüntü verici. Bu bilginin de büyük bir bölümü mimariye ilişkin, ve maddi kültür konusunda ancak raslantısal olarak korunabilmiş tek tük eşyaya dayanarak bir yargıya varmak da çok zor.

Erken dönemleri üzerine hayli çalışma bulunan Irak arkeolojisi, İslamın ortaya çıktığı dönemlere yeni yeni el atmaya başladı ve şimdilik bildiğimiz sitler arasında ancak birkaç tanesi erken İslamla İslam-öncesi arasında bir ayrım yapmamıza elverecek biçimde tabakalandırılmış durumda. Öte yandan, Samarra, koskoca alanıyla yeni yeni ele alınmış, üzerinde daha çok çalışılması gereken dev bir iş olarak gözlerde büyüyorsa da, dokuzuncu yüzyıl konusundaki bilgilerimizin ana kaynağı olacağı kesin. Samarra'nın İslam sanatının oluşumuna ilişkin önemine bir süre sonra değineceğim. Şimdilik, erken İslam zamanlarında Irak'ın, birçok kentin kurulması ve hızlı İslamlaşma sonucu önemli bir değişim geçirdiğini ve bu değişimin hiç olmazsa bir süre işlevini sürdüren çok gelişmiş bir tarımsal arka planla örtüştüğünü söylemekle yetinelim. Yeni İslam sanatının en eski belgelerini bize Irak sağlamıştır, ancak bunların çoğu yazınsal. Öte yandan, fetih sırasında Irak'taki İslam-öncesi kalıntıları ve bu topraklardaki geçmişe ilişkin anıların türünü değerlendirebilmek daha da güç. Ktesifon'un görkemli kalıntılarına daha sonraki İslam metinlerinde ne denli önem verildiğini kolayca kanıtlayabiliriz, ama insan, örneğin, sık sık sözü edilen Hıristiyan manastırlarının sayısını, o denli çok olup olmadıklarını, gerçekten de yüksek, incelikli bir sanatı mı imlediklerini bilmek istiyor.

Suriye ve Filistin, 630'larda fethedilmelerine rağmen, Irak'la kıyaslandıklarında, çok belirgin bir zıtlık ortaya çıkıyor. İslam İmparatorluğu'nun başkenti 661'de Şam'a taşındığı halde, Arapların Suriye ve Filistin'deki kentlere göç etmeleri oldukça sınırlı kalmış ve Filistin'deki biricik yeni kent, 715-717 arasında kurulan Remle olmuştur. Formel Müslüman yapılar da sayıca azdır: Şam'da, belki de yeni sahipleri için onarılmış, bir saray, birkaç da cami. Bu camiler fazla gösterişli değillerdi; batılı gezginlerden Arculfus, Kudüs'te bulunan bir camiden "kabaca yapılmış dört köşe bir ibadet yeri" olarak söz eder.

685'te Abdü'l-Melik'in halife olmasıyla ve onun halefi el-Velid'in (705-715) döneminde, önemli bir değişme görüldü. Birdenbire Şam, Kudüs, Halep gibi başlıca kentlerde bir grup yeni anıt yapıldı. Ancak, daha da önemli bir değişiklik kırsal kesimde ortaya çıktı.

Yazılı kaynaklardan çok arkeolojik kanıtlar aracılığıyla biliyoruz ki,

kentsel merkezler dışında sayıca çok yoğun, ellisi rahatça tanımlanabilen, yüz kadarı da hemen hemen kesin olmak üzere bir yapım faaliyeti başlatılmıştır. Aralarında önemli farklar bulunmakla birlikte, her biri büyük bir yaşama alanı, bir cami, bir hamam ve çeşitli hizmet binalarından oluşan bu yapılar, tipoloji açısından aynı grup içinde yer alırlar. Bunlardan ilk ortaya çıkarılanlar –Kuseyr Amra (resim 2) ya da Mşatta (resim 66)– çölleşmiş alanlarda yer aldıklarından, başlangıçta, çölle yakın bağları olduğu varsayılan göçebelerin sığındıkları yerler olarak değerlendirilmişlerdi. Ancak daha yakın zamanlarda özellikle Hırbetü'l-Mefcer (resim 71 ve sonrası) ve Kasrü'l-Hayr el-Garbî'deki (resim 65) önemli bulgulardan sonra, bu yapıların ekili yörelerdeki kuruluşlarla ortak özellikler taşıdıkları ve Mavera-i Ürdün'deki Kasr Harane örneği dışında, hepsinin büyük tarımsal yerleşimlerin birer parçası oldukları anlaşılmıştır. Buralarda toprağı işleme biçiminin kendisi de İslam-öncesi özellikler taşır ve Roma zamanlarında Suriye ve Filistin'in tarımsal gelişmesini örnekler. Bazı yeni araştırmaların ışığında özellikle Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'deki kazılar sonucu bütün bunların İslam-öncesi bir başlangıçtan kaynaklandığı varsayımı kabul edilemez hale gelmiştir: Müslümanların başlattığı pek çok tarımsal girişim daha önce geliştirilmiş sistemleri tekrarlar da olsa, bu varsayım artık kendiliğinden geçerli sayılamaz.

Erken İslamın tarımsal yerleşimlere, neden hamam ya da zaman zaman zengin dekorasyonlu saraylar gibi kentsel yaşama ilişkin incelikler getirdiği sorusunun yanıtı, bence, Suriye'nin ve Filistin'in Müslümanlarca fethinin özelliklerinde yatıyor. Bu fethin büyük bir bölümü Müslümanların toprağa el koymalarını yasaklayan resmi anlaşmalarla gerçekleşmiş, böylece de Müslümanların kentlere yerleşmeleri engellenmiştir. Öte yandan, İslam-öncesi Suriye'nin büyük oranda kentleşmiş olması, yeni kentlerin kurulmasını güçleştirmekteydi. Aynı anlaşmalar, kent dışı topraklara el konulmasını da önlemekteydi, bir istisna dışında: terkedilmiş bütün özel ya da devlet toprakları kendiliğinden ganimet sayılıyor ve böylece İslam devletinin eline geçebiliyordu. Suriye ve Filistin'in kırsal kesimindeki tarımsal gelişmenin kentlerde yaşayan toprak sahiplerince ya da merkez ve eyalet memurlarınca başlatıldığı biliniyor. Bu zengin ve güçlü kişiler aynı zamanda kentlere ilk göçenler olduklarından, mülkleri halifelerce talan edilmeye açık kalmıştır. Bizim görüşümüz, halifelerin bu toprakları kendi ailelerinden kimselere ve başlıca taraftarlarına dağıttıkları, böylece kırsal kesimin en azından bir bölümünün yeni Müslüman aristokrasisinin mülkiyetinde *latifundia*'ya dönüştüğüdür. Bu zengin ve hırslı aristokrasi, malikânelerinde diledikleri lüks yaşam koşullarını gerçekleştirmişler; kimi, Hırbetü'l-Mefcer ya da Kuseyr Amra'nın sahipleri gibi, pahalı dekorasyonlar yaptırmış, Mşatta'nın sahipleri gibi daha mazbut olanlarıysa düşledikleri iddialı projelerini sonuçlandıramamışlardır.

Bu malikânelerin hemen hepsi 750'den sonra, Emevilerin ve müttefiklerinin mallarının yeni Abbasi halifeleri tarafından acımasızca yakılıp yıkılması sonucu terk edilmiştir. Ancak, sanırım, bu mülklerin ekonomik kullanımı olsaydı, Abbasiler de onları ya adamlarına dağıtır ya da kendileri el koyarlardı: Remle ya da Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'de yaptıkları gibi. Öyle görünüyor ki, erken İslamın fetihlerle ele geçirdiği tarımsal sistemin Akdeniz'in pazarlarıyla çok yakın bağları vardı ve bu bağların fetihler sonucu kopmasıyla amacından hızla uzaklaştı. Emevi hükümdarlar zenginlikleri sayesinde bu sistemi yapay olarak sürdürmüşlerse de, nihai ekonomik amaç ortadan kalkınca, Abbasilerin bu sistemi desteklemeleri için bir neden kalmamıştır. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî kazılarından sağlanan kanıtlar bu yargıyı desteklemektedir. Emeviler tarafından gerçekleştirilen bir kuruluş olan Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'nin Abbasiler tarafından tamamlanıp sürdürülmesinin nedeni malikanelerin ekonomik işlevinin artık eski Akdeniz sistemine değil, yeni gelişmekte olan Cezire'ye bağlı olduğunu gösterir.

Demek ki, erken İslam zamanlarında Suriye'nin ekolojik gelişiminin iki yönü olduğu söylenebilir. Birincisi, Müslümanların kentlerle sınırlı ama kırsal kesimle yoğun bir ilişki içinde olmalarıdır; buralardaki zengin tarım örgütü yeni aristokrasi tarafından devralınmış gibidir. Bu, İsa'dan sonraki ilk yüzyıllarda Roma imparatorluk aristokrasisinin İtalyan kırsal kesiminde yol açtığı gelişmeyi, ya da Barok zamanların Kuzey İtalya örneğini, ya da on dokuzuncu yüzyılda Paris çevresindeki kırsal kesime kent burjuvazisinin el koymasını anımsatan bir gelişmedir. Her ne kadar Müslüman yerleşimlerin aristokrat özelliği buralarda gelişen sanatın açıklanmasında önemli olacaksa da, bu kırsal yerleşimleri oluşturan öğelerden hiçbirinin yeni olmadığını belirtmek de aynı oranda önemlidir. Bunların çoğu Roma'ya özgüydü ve hâlâ da Roma'ya özgü oldukları kabul edilir. Ne ekonomik, ne de maddi açıdan işlevlerde ya da beğenilerde önemli değişimleri temsil etmemişlerdir. İkinci yargımız, Suriye'deki bu Müslüman kuruluşların hemen hemen kesinlikle 685 ile 750 yılları arasında yapılmış olarak tarihlenebilecekleridir.

Son olarak, üçüncu bölgeyi, İslam-öncesi zamanların bir kaleler ve askeri seferler yatağı olan Cezire'yi ele alacağız. İslamla Bizans İmparatorluğu ve onun doğu uyduları arasında bir sınır bölgesi olarak kalan en kuzey kesimi –Diyarbakır, eski Amida– dışında, Cezire'nin bütünü Müslüman dünyanın bir merkez eyaletine dönüşmüş, Irak'la Suriye arasındaki başlıca bağlantı durumuna gelmiştir. Açıkça beliren stratejik ve ticari öneminin yanı sıra, Cezire'nin erken İslam zamanlarındaki en önemli özelliği, bir tarım ve yerleşim bölgesine dönüşmesidir. Bu, sekizinci yüzyılın ilk onyıllarında, Halife el-Velid'in kardeşi Mesleme'nin ve daha sonra Halife Hişam'ın Fırat boyundaki bataklıkları kurutmaları, kanallar yaptırmaları ve tarımı örgütlemeleriyle başlar. Burada kurulan kentler içinde en önemlisi Rakka kentsel

yerleşimidir. Bu gelişme Abbasi dönemi boyunca sürmüş ve dokuzuncu yüzyıl çok belirgin refah yılları olmuştur. Cezire'nin nüfusu oldukça karmaşıktı. Arabistan'dan gelen Müslüman Araplar bulunmakla birlikte, nüfusun çoğunluğunu (Cezire'nin ekonomik ve toplumsal tarihine ilişkin bilgilerimizden çoğunun Suriye-Hıristiyan kaynaklı olduklarına bakılırsa) büyük bir olasılıkla, heterodoks Hıristiyanlar oluşturuyordu. Bu Hıristiyan grupların nereden geldikleri kesinlikle bilinmemekle birlikte, kuzey Suriye olması akla yakındır. Orta Dicle vadisine ilişkin bilgilerimiz çok daha kısıtlıdır; ancak orada da geç Emevi ve erken Abbasi dönemleri –kabaca sekizinci yüzyıl diyebiliriz– Musul kenti ve çevresinin en parlak dönemleri gibi görünmektedir. Habur vadisi dolaylarında ve Anadolu dağlarının eteklerinde kurulu Edessa'dan (Urfa) Musul'a uzanan kentler zincirinde de önemli gelişmeler görülür, ancak, özellikle bu kentler zincirinin en parlak dönemi Anadolu'nun Müslümanlarca fethedildiği on ikinci yüzyıl sonrasına raslar.

Ne yazık ki Cezire'nin arkeolojisi hâlâ pek iyi bilinmiyor. Bunun çok basit bir nedeni var: Bu ortaçağ eyaletine Osmanlı döneminde ulaşmak pek kolay değildi, şimdiyse üç çağdaş ülke arasında paylaşılmış durumda. Yalnızca Suriye'de ve özellikle Rakka'da yapılan arkeolojik çalışmalar, bölgenin sekiz ve dokuzuncu yüzyıllarındaki durumunu biraz olsun aydınlatmıştır. Gene de, arkeologların ilgisini bekleyen daha binlerce sit alanı var.

Öyleyse, Cezire'nin ekolojik özelliklerini şöyle özetleyebiliriz: Cezire yeni nüfusu ve yeni işlevleriyle tam bir dönüşüm geçirmiştir, ancak arkeolojik olarak en az bilinen yöredir. Irak yoğun bir biçimde Araplaşmış, kentleşmiş, İslamın ilk günlerinden itibaren gelişmeye başlamıştır; ancak bu bölgeye ilişkin arkeolojik bilgilerimiz de İslamın ilk iki yüzyılından çok, dokuzuncu yüzyıla ilişkindir. Suriye ve Filistin, başlangıçta en az değişen yerler olmuşlardır; anıtları oldukça iyi tanınır; ancak bu bölgenin sanatına ve arkeolojisine ilişkin bilgiler kısa bir dönemin (685-750) ötesine geçmez ve yerleşim koşullarının tekilliği nedeniyle, özel, aristokrat bir beğeniyi betimlerler.

İşte Cezire'nin arkeolojik özelliklerinin ilk ve en incelikle işlenmiş yönünden, geçirdiği sosyal ve ekonomik dönüşümden yola çıkıldığında sanatlarına ilişkin anlayışımızı etkileyen yerlemler bunlar. Bu yörenin sanatını anlayabilmemize katkıda bulunacak öteki iki öğeyi, önemlerini yadsımaksızın, daha kısa bir biçimde ele alacağız.

Bunlardan birincisi, gerçekten çok önemlidir: Cezire 661 yılında Müslüman dünyanın kültürel merkezi olmuş ve yüzyıllar boyunca öyle kalmıştır. 661'den 750'ye kadar siyasal merkez Suriye'de (önce Şam'da, ardından kısa bir süre için Rusafa'da) idi. Daha sonra, kültürel önceliği zaten ele geçirmiş olan Irak, Atlantik'ten İndus nehrine uzanan bir imparatorluğun idari ve siyasal yönetimine de el koydu. İran'da ve Batı'da ikincil merkezlerin oluşma-

ya başladığı onuncu yüzyıla kadar, Cezire'nin üstünlüğü tartışılamaz. Bunun sonucu olarak da yöreye duyulmadık bir insan, eşya ve fikir akını görülmüştür. Cezire yeni yaşam biçimlerinin ve yeni bir kültürün değişik beğenilerinin eritildiği bir potaya dönüştü. Bütün bunlardan geriye kalan Bağdat'a ve Abbasi İmparatorluğu'nun en parlak günlerine (sekizinci yüzyılın sonu ile dokuzuncu yüzyıla) ilişkin bir mitostur. Harunü'r-Reşid imgesi çevresinde efsaneleşmiş biçimiyle de olsa, bizim amaçlarımız açısından bu mitos önemlidir; Abbasilerin başarılarının yalnızca bu belli ve biricik zamana özgü, tekil bir olay olmadığını, 635'ten sonra Cezire'de görülen bir gelişmeler birikimini nitelediğini, açıkça ortaya koyar. Başka türlü söylersek, 750'de Emevi ve Abbasi hanedanları arasında meydana gelen kopma, geçmişte bu kopmaya atfedilen önemi taşımaz; daha çok, yedinci yüzyılın ortalarında başlayan bir başarılar dizisinin yansıması olarak değerlendirilmelidir. Kaldı ki, daha sonra ortaya çıkan bu mitosun önemi de zaten, iki yüzyıllardaki anatsal yaratının doğası bilinmeksizin daha sonraki İslam sanatını anlamanın mümkün olmadığı gerçeğinde yatar. Çünkü, en azından Cezire'de ve özellikle de Irak'ta, daha sonraları *Binbir Gece Masalları* biçiminde popüler hale gelecek olan mitos, Müslüman dünyanın ancak dokuzuncu yüzyıl başlarında kendi bilincine vardığı yargısının kesinleşmesine yardımcı olur. Bu, bir klasik dengenin ortaya çıktığını *a priori* kabul edebileceğimiz yüzyıldır.

Erken İslam zamanlarında Cezire'nin üçüncü ve son özelliği, ilk ikisinden kaynaklanır ve ilk bakışta bir ikilem gibi görünür. Zengin bir bölge olması, nüfusunun çoğunu Müslüman olmayanların oluşturması ve eski kültürlerin görkemli kalıntılarıyla donanmış bir bölge olması aynı zamanda özgün bir İslam sanatının ilk kez burada ortaya çıkmasının nedenidir. İslam, orta Arabistan'daki uzak vahalardan ya da Mağrib gibi yoksul ve erişilmesi güç bir yerden yönetiliyor olsaydı, belli bir dinsel saflığı koruyabilirdi ama hiçbir zaman edindiği o kalıcı kültürel güce sahip olamazdı. İslam bir dizi yabancı kültüre kültürel ve politik bir bağlamda başkaldırmayı göze almasını ve bundan hem tümüyle kendine özgü hem de Müslüman olmayanlarca da kabul edilecek denli anlamlı bir şey yaratmayı başarmasını, ilk iki yüzyıl boyunca onu yönetenlere –Muaviye, Abdü'l-Melik, el-Velid, Hişam, el-Me'mun, Harunü'r-Reşid– ya da çeşitli vilayetlere gönderdikleri o ünlü valilerine borçludur. İslamın hem özgün hem de yabancılar için anlamlı olmasına ilişkin söylediklerimize ilerde sık sık geri döneceğiz; çünkü erken İslam sanatının biri içsel (Müslüman olan), diğeriyse dışsal (öteki kültürlerle ilişkisi açısından), bu çifte anlamlılığı çalışmamızın ana motiflerinden biri olacak. Şimdilik, bu sanatın ilk kez Cezire'de oluştuğunu, bunun da buradaki Müslüman yerleşiminin ekolojik, psikolojik ve kültürel koşullarından kaynaklandığını belirtmekle yetinelim.

Son olarak, erken İslam tarihinin en son önemli bölgesini, İran dünya-

sını ele alacağız. Burada durum bir bakıma daha basit, bir bakıma da daha karışık. Bir yandan, basit bir kronoloji dışında hemen hiçbir şey bilmiyoruz. Gundişapur'daki küçük çapta ve şimdilik pek açılmamış kazı alanları, ya da yakın zamanlarda Siraf ve Bişapur'da başlatılanlar dışında, İslam-öncesinden İslam kültürüne geçiş dönemine ilişkin arkeolojik bilgi yok. İran'daki erken İslam anıtları zaten sayıca azdır. İran'ın İslam-öncesi kültürünün ne olabileceği konusunda, nedenlerini birazdan açıklayacağımız tam bir karmaşa sürüp gidiyor. Öte yandan, İran'ın durumu, Müslüman kültürünün özellikle de İslam sanatının İran'da sonraları büyük bir önem kazanması yüzünden daha da karışıyor. İslam burada sonradan öylesine bir önem kazanıyor ki, neredeyse Müslüman egemenliğinin ilk yüzyıllarında İran'da olup bitenlere ilişkin ayrı bir varsayımdan yola çıkmak gerekecek.

Böyle bir varsayım öne sürmek için her şeyden önce İran dünyasının tek bir coğrafi ya da kültürel birimden oluşmadığını akılda tutmak gerek. Her biri farklı İslam-öncesi tarihlere sahip ve her biri farklı biçimde İslamlaşan en az beş bölge tanımlanabilir: Sasani İmparatorluğu'nun kalesi olan güneybatı ve batı İran; İran'ın Kafkas krallıkları ve kuzeydeki steplerle arasındaki sınırda yer alan kuzeybatı İran ya da Azerbaycan; önceleri akıncılara karşı bir sığınak olan, sonra birkaç yüzyıl İslama durmaksızın asker sağlayan kuzey İran; Çin'e, Türk kabilelerin kuzey dünyasına giden yol üzerindeki sürekli akınlara uğrayan, ama ticaret için çok önemli olan iki büyük kuzeydoğu eyalet, Horasan ve Mavera'ünnehir; ve nihayet, Hindistan'a yakın, Budizmin etkisinde, garip kabileler ve garip öyküler ülkesi iki çöl ve dağ eyaleti: Sistan ve Afganistan.

İran'ın İslamdan hemen önceki ve erken İslam zamanlarındaki arkeolojisini özetlemek zor. Orta Asya konusundaki bilgilerimiz nispeten geniş, ama Sistan neredeyse tam anlamıyla bir bilinmeyen. İran'ın durumu, elde bir kitap oluşturacak kadar çok kanıt olduğu halde, hâlâ genellemelere olanak tanımayan, insanı mantıksal açmazlarda bırakan örneklerden biri. Ben kendimi dört genel konuyla sınırlamayı seçeceğim. Bunlardan ilk ikisi kendi başlarına kanıtlanabilir olmasa da, bana var olan belgelere uygun gibi geliyorlar.

Birincisi, İran'ın sayıları sınırlı bir grup Arap tarafından İslamlaştırıldığıdır. Bunların çoğu eski kentlere ya da onların yakınına yerlemiş askerlerdi ve en çok kuzeydoğu eyaletlerde etkili olmuşlardır. Yoğun ve zengin Zerdüşt, Maniheist ve Budist geçmişlere sahip Belh, Nişapur, Merv ve Buhara gibi eski kentler yeni inancın en önde gelen kalelerine dönüşmüşlerdir. Bu kentlerin Müslüman dünyanın bekçileri ya da gayrimüslimleri iman sahibi yapacak öncüler olarak sınırda ya da sınırın yakınında yer almaları, buralarda oluşan inancın niteliğini de etkilemiştir. Bunlar, Kuzey Afrika'daki benzer örneklerle kıyaslanabilir. Bu yüzden, ayakta duranlarına rastlanmasa da

ribat'lardan söz eden belgelerin bulunması yeterli bir kanıttır. Kutsal kişiler adına yapılan özgül ve dinsel nitelikli yapılar olan türbelerin ortaya çıkışı ise, Orta Asya'nın etkisi ve belki de ancak "gaza ruhu" ile açıklanabilir. Böylelikle doğu ve kuzeydoğu İran'ın İslamlaşması, batı İran'a oranla daha hızlı ve daha temelli bir biçimde gerçekleşmiştir. İran'ın ilk İslam hanedanları, Farsçanın ve önemli sanatsal yeniliklerin ilk kez ortaya çıktığı kuzeydoğuda kurulmuşlardır. Yüzyıllara yayılan bu gelişmeleri kesin biçimde tarihlemek kolay değilse de, Samanilerin yükselmeye başladığı dokuzuncu yüzyılda İran'da, en azından kuzeydoğu eyaletlerinde, bir İslam kültürünün artık oluşmuş olduğunu varsayabiliriz. Buhara türbeleri (resim 128) gibi başyapıtlar ise ancak onuncu yüzyılda ortaya çıkarlar. Bazı seramik dizileri ve metinler onuncu yüzyılda batı İran'da önemli anıtların yapılmış olabileceğini düşündürse de, bu kültür on birinci yüzyıldan önce bu yörede açık seçik ve kesin bir biçimde belirmez.

İkincisi, İslamın İran'da, Irak'tan da geniş ve Akdeniz çevresindeki Hıristiyan dünyanın turarlılığından çok farklı bir kültürel ve dinsel gruplar çeşitliliği ile karşılaşmış olmasıdır. Heterodoks Hıristiyan ve Musevi toplulukların burada bulunması doğaldı. Zerdüşt dininden çeşitli gruplar varlıklarını on birinci yüzyıla kadar sürdürmüşlerdir. Bunlardan başka, kuzeydoğuda Maniheizm ve Budizm hayli etkiliydi ve her ikisi, ama özellikle ikincisi, sanılandan çok daha uzun bir süre gücünü korumuştur. Bu inançların her biri, kendine özgü, formel ve ikonografik sözlükler geliştirmişlerdir; son ikisi bu açıdan çok zengindir. İran, etnik yapısı açısından da aynı oranda karmaşıktı. Çoğunluğu oluşturan İranlı nüfusun farklı gruplara bölünmüşlüğünün yanı sıra, Cezire kökenlilerin torunları, geniş Sami toplulukları, Batıdaki dağlarda yaşayan önemli Kürt kabileleri, sınırlarda Türk boyları vardı. Bu dinsel ve etnik çeşitliliğin etkisi iki yönlüydü. Bir yandan, Müslüman dünyaya çok geniş bir yaşama biçimleri, inançlar ve sanat gelenekleri dizisiyle tanışma olanağı hazırlıyor; öte yandan, bir zamanlar Helenistik dünyanın paylaştığı belli temalar hâlâ geçerli olsa da, Müslüman dünyayı Roma'nın Cezire'de ve Akdeniz çevresinde sahip olduğu türden tek ve başat bir sanat dilinden (*koine*) yoksun bırakıyordu. Yalnızca, Sasani İmparatorluğu'nun dolaysız ve kalıcı etkisi altındaki batı İran'da oldukça belirgin bir sanatsal üsluptan, yani, ortak bir formlar ve konular bütününden söz etmek mümkün. Bu üslubun etkisi kuşkusuz Hindistan ve Orta Asya'ya kadar uzanmıştır. Ama öteki bölgelerdeki, özellikle de kuzeydoğudaki çeşitli formları aynı üslup terminolojisi içinde tanımlamak olanak dışı. Belki de bütün bu nedenlerle İran'da bir İslami üslup, Müslüman dünyanın öteki yörelerine oranla, çok daha yavaş gelişebilmiştir.

Üçüncüsü, İran'daki erken İslam dönemlerine ilişkin arkeolojik belgelerin şimdiye dek ele aldığımız bölgelerdekilerden farklı oluşudur. Burada

mimari anıtlar çok daha az korunabilmiştir. Anıtları en iyi korunmuş, en azından üzerinde belli çalışmalar yapılmış Orta Asya'da bile, hangi anıtın İslam-öncesi, hangisinin İslam anıtı olarak niteleneceğine karar vermek zordur. Sovyet arkeologları, örneğin dinsel kökenli olmadıkları açıkça anlaşılan mimari anıtların çoğunu altıncı yüzyıldan onuncu yüzyıla uzayan genel bir kronoloji kategorisi altında sınıflandırma yoluna gitmişlerdir. Öte yandan, İran arkeolojisi eşyalar açısından çok zengin. Sahihliği ve tarihlenmesi hâlâ çeşitli sorunlar yaratan ve genellikle "Sasani" (resim 99) olarak adlandırılan ünlü gümüşlerden başka, çeşitli seramikler de var (resim 107-114). Bunlarda, kuzeydoğu İran'ın kendine özgü, görkemli bir İslami gelişmeye sahne olduğu açıkça beliriyor. Bu eşyalarda işlenen temaların ve kullanılan tekniklerin açıklanması yeterli değil, aynı zamanda daha önceleri yalnızca Irak'ta rastladığımız bir tekniğin bunlarda böylesine geliştirilmesi olgusunun da aydınlatılması gerekir.

Son olarak, İslamlığı İran'a yayan Arapların, Cezire ya da Akdeniz çevresinden farklı olarak İran'a ilişkin hiç bilgileri olmadığını belirtmeliyiz. Oysa, İran bütünüyle Müslümanlaşacak ve çeşitli etnik, dinsel ve sanatsal geleneklerin dış bir merkezle, Konstantinopolis'in doğu Akdeniz Hıristiyanlığı ya da daha sonra Compostello'nun Hıristiyan İspanya'yla olan bağı türünden, hiçbir ilişkisi kalmayacaktı. Geçmiş, kısmen de olsa silinmiş, sözgelimi, Arap alfabesi Pehlevi alfabesinin yerini almıştı. Ama en belirgin olgu, İran'ın kolektif belleğinin İslamlaşmasıdır. Bu, zaman zaman Arap egemenliğine tepki biçimini alan kibirli bir İslamlaşma olarak ortaya çıkar: İran krallığının göçebe kabilelerden ne denli üstün olduğunun sık sık belirtildiği yazılı kaynaklarda olduğu gibi. Zaman zaman da İran'ın geçmişinin Müslüman anılarla daha derinden kaynaşması biçiminde görülür. Oluşmuş İslam kültürünün canlı, gelişen bir Hıristiyan muhalefetle savaşmak zorunda kalmaksızın kendisi için destansı ve şahane bir geçmiş yaratabildiği tek yer İran'dır. İran'ın İslamlaşması birdenbire olmadı. Üzerinde çalışılması gereken çeşitli bölgesel, toplumsal ve kültürel birçok aşamalardan geçildi. Ancak, olgunun kendisi incelememiz çerçevesinde bizi ilgilendiren birkaç *a priori* sonuç vermiştir. Birincisi, İslami olarak tanımlanabilir bir sanatın ortaya çıkmasının, başka yerlere oranla çok daha uzun bir süre gerektirmiş ve çok çeşitli tarzlarda belirmiş olmasıdır. Dahası, İslam öncesi dönemlerin İran'a özgü formları, İslamdan önce var olan somut bağları her ne idiyse, bunları koruyamamış olabilirler; çünkü burada bu tür bağların bekçileri (geç antikite için Hıristiyan kilisesi ya da Bizans İmparatorluğu gibi) kalmamıştı. Böylece, İran kökenli formların anlamlarını yitirmiş oldukları, bir bakıma yeni anlamlar yüklenebilecek "*özgür*" formlara dönüştükleri düşünülebilir. Bu nokta, kuramsal bir sorunu gündeme getiriyor. Anıtlardan bazılarını inceledikten sonra bu soruya geri dönmek daha kolay olacak.

Bence Atlantik'ten Hindistan'a değin uzanan erken İslam eyaletlerinin arkeolojik ve ekolojik dekorunun başlıca özellikleri işte bunlardır. Bu konudaki bilgimizin türüne ilişkin önemli görüş ayrılıkları olabilir. Fas ya da kuzeybatı İran konusundaki bilgilerimiz, örneğin Suriye'deki kanıtlarla kıyaslanamaz bile. Ne var ki, araştırmamızı eldeki belgeleri değerlendirebilecek ve birinci bölümde sorduğumuz soruları yanıtlayabilecek bir biçimde özetlemek zorundayız.

Başlıca dört sonuç önerilebilir. Bunlardan birincisi kronolojiye ilişkindir. İslami olarak tanımlanabilir en eski anıtlar, İran'dadır ve bunlar yedinci yüzyılın başı kadar erken tarihlenebilir. Suriye, Filistin, Cezire, Irak ve daha az da olsa, Mısır, Kuzey Afrika ve İspanya'da bulunan daha geniş bir anıtlar grubu, 685 yılından başlayan ve sekizinci yüzyılın sonunda biten bir ikinci anı betimliyorlar. Bu ikinci dönem, Harunü'r-Reşid'in hükümdarlığı (786-809) ile birlikte sona erer. Dokuzuncu yüzyılda Mısır'da, Kuzey Afrika'da, İspanya'da ve kuzeydoğu İran'da tam anlamıyla oluşmuş ve belgelenebilen bir İslam sanatı ortaya çıkmıştır. Batı İran'da ise ancak onuncu yüzyıla ilişkin yeterince belge var. Bu taslakta bilgi yetersizliğimizin payı, kuşkusuz büyüktür. Ancak önerilerimiz, arkeoloji dışı kaynaklarda belirtilenlere uygun düşüyor ve bu yüzden, en azından varsayımsal olarak, doğru oldukları kabul edilebilir. Buradaki önemli nokta, İslam sanatının oluşumunun görece zamanının eyaletten eyalete büyük farklılıklar gösterdiğidir. Bu da, anıtları daha geç tarihlerde ortaya çıkan bölgelerin, daha erken gelişmelere sahne olan eyaletlerden ne oranda etkilendikleri sorusunu gündeme getiriyor. Ne var ki, ilk Müslüman klasik anının yaratıldığı zaman için bir tarih önermek gerektiğinde, arkeolojik tarih, bize *a priori* dokuzuncu yüzyılı ve onuncu yüzyılın başını salık veriyor.

Çıkardığımız ikinci sonuç, yeni sanatın yaratılışının ilk aşamalarında Cezire'nin üstün ve ayrıcalıklı bir konumu olduğudur. Bu sonuç, iki yeni sorun yaratıyor. Birincisi, temelde esinini Akdeniz ve Hellenistik sanat geleneklerinden alan Cezire'nin İslam sanatını ne oranda etkilediğidir. Böyle bir etki söz konusuysa, İslam sanatını bir Doğu sanatı değil, bir ortaçağ sanatı olarak ele almak daha doğru olmaz mı? İkinci sorun Cezire'nin İslamın ilk yüzyıllarında iktidar odağı olmasından kaynaklanıyor: Örneğin, Bizans sanatında görülen türden, İslama özgü bir "*emperyal tarz*"dan söz edilebilir mi? Bu soru genel sanat tarihini yakından ilgilendiren bazı yan sorulara bağlı ki, ben bu aşamada bunlardan yalnızca birini, yaratıcı merkezlere ilişkin olanını ele alacağım. Yukarıdaki kısa taramamız, örneğin, Şam ve Bağdat'ın emperyal ve siyasal merkezler; Kûfe ve Basra'nın başlıca kültürel ve entelektüel merkezler; Fustat, Kayrevan, Kurtuba, Buhara ve Nişapur'un bölgesel merkezler olduğunu göstermiştir. Bu kentlerin hemen hiçbiri, güçlerini istikrarlı bir biçimde koruyabilmiş, önemlerini kesintisiz sürdürebilmiş de-

ğillerdir. O halde, soru belli yeni öğeler içeren, tarihlenebilir ve yapıldığı yer belli olan bir kanıtın, nerede bulunmuş olursa olsun, zamanın başlıca merkezlerine bağlanıp bağlanamayacağıdır. Mısır'daki kanıtların böyle yorumlanması gerektiğine yukarıda işaret ettik, ama her durumda bu böyle midir? Hangi ölçütlere göre karar vereceğiz? Dahası, siyasal, entelektüel ya da kültürel merkezlerin yeni formların ve yeni beğenilerin yaratılmasında oynadıkları rol, ya da yeni bölgesel merkezlerin, daha eskiden kurulmuş kentlerden daha yaratıcı güçte olup olmadıkları sorusu akla geliyor. Müslüman İmparatorluğu'nun İslamlaşma sürecinin niteliği, sanatlar açısından çok çeşitli esin kaynaklarının varlığına işaret ediyor: Halifeler, yeni göçen Araplar, fethedilen çeşitli bölgelerden gelip İslamlığı kabul edenler, kentliler, sınır boylarındakiler ve daha birçokları. Bunların hepsinin aynı beğeniyi ve aynı estetik gereksinmeleri paylaştıkları söylenebilir mi?

Vardığımız üçüncü sonuç, bu soruyu kısmen yanıtlıyor: Elimizdeki kanıtlar akıl almayacak kadar çeşitli. Mimari anıtlar İslam dünyasına egemen olmakla birlikte, eşyalar –ki bunların çoğu seramikçilerin çok yönlü ürünleridir– İspanya, Mısır ya da kuzeydoğu İran için başlıca kanıtlarımızı oluşturuyor. Görevimizin bir bölümü de, bir cami ile bir seramik tabağın ortak paydasını bulmak olacak. Ama belki de, erken İslam zamanlarında anlatımını farklı tekniklerde bulan ve en azından varsayımsal olarak erken İslam yerleşimlerinin çeşitliliğine bağlanabilecek, çok geniş bir beğeniler yelpazesi gerçekten de yaşanmıştır. Bu erken İslam yerleşimleri, Suriye-Filistin kırsal kesiminde aristokrasiye özgü ve sınırlıydı; Fustat ya da Irak'ta anıtsal ve kentlere özgüydü; Orta Asya ve Kuzey Afrika'da askeri kökenli ya da dinsel-militandı; İspanya'da yerel gereksinmelere uygun ve küçük çapta kaldılar. Her bir örüntü, farklı psikolojik ve duygusal tepkiler, farklı talepler yarattı. O halde, bunların hepsini birden "İslami" olarak niteleyebilir miyiz? Ya da, böyle bir tanım, bu terimi anlamsız kılacak denli yoksullaştırıyor mu?

Son olarak, erken İslamın arkeolojik tarihine ilişkin bu taslağımızdan sanat tarihini doğrudan ilgilendiren bir sonuç ortaya çıkıyor. Müslümanların devraldıkları topraklarda önemli fiziksel yıkım ya da soykırımlar görülmemiştir; fethedilen yerlerde önemli nüfus hareketlerine de ender rastlanır. Bunun sonucu, İslam-öncesi dünyanın sanatı ve maddi kültürü bir bütün olarak işlevleri, amaçları ve çağrışımlarıyla birlikte, olduğu gibi kalmıştır. Ama burada, yalnızca formlardan ve bu formlara ilişkin anlamlardan öte bir şey var. İslam aynı zamanda, kimi bir köy kültü boyutlarında, kimiyse İranlı kahraman Rüstem ya da peygamber-kral Süleyman'ın kahramanlık destanları kadar geniş, çok karmaşık bir ortak anılar, destanlar, mitler dizisini miras olarak devralmıştır. Bütün bunların anlamı, İslam sanatının yalnızca bir başka sanata gösterilen fizik ya da estetik tepkiden kaynaklanmadığını (on beşinci yüzyılda İtalya'nın Fransızlar ya da İspanyollarca istilası örneğinde ol-

duğu gibi), çıkış noktasının, İslam dünyasının fethettiği yerlerdeki maddi, estetik ve duygusal düzenin hayata geçirilmesi olduğunu gösterir. Kuramsal olarak, kuşkusuz, eski formlar sisteminin yaşamını bildiği gibi sürdürdüğünü, kendi dürtüleri uyarınca yol aldığını düşünmek mümkün, ancak bir koşulla: İslamın ondan yeni ve farklı bir talebi olmadığını varsaymak koşuluyla. İşte biz de önümüzdeki üç bölümde İslamın bu olası taleplerini ele alacağız.

Ne var ki, burada sorguladıklarımız daha geniş bir bağlamda ele alınırsa, başka bir sorun, belli bir kültürel ortamın ötesinde bir sorun karşımıza çıkıyor. Belirli bir sanat geleneğinin tekilliğini tanımlamak için ne tür bir kategori kullanmak gerekecektir? Bu, salt formlar düzeyinde sorulması gereken bir soru mu? Yoksa, tutumlara ilişkin mi olmalı. Ve, eğer öyleyse, belirli bir tutum formların gelişmesini nasıl etkiliyor? Yeni tutumlar, incelikli formlar ve anılar sistemlerine sahip, derin kökleri olan kültürlerle karşılaştıklarında ne denli etkili olabilirler? Buradaki Müslüman örneği İtalya'nın Fransızlarca istila edilmesinin sonuçta İtalya'da değil de, Fransa'da bir Fransız Rönesans sanatının ortaya çıkmasına yol açması örneğinden çok farklı. Yoksa, Müslüman örneği, istilacıların saldırdığı ülkenin yüksek kültürünü benimsediği, geç antik ve erken ortaçağların barbar istilalarıyla ya da daha sonraları İran ve Çin'de görülen Moğol akınlarıyla mı karşılaştırılmalı? Bunlar, erken İslam sanatı ortaya çıktığında var olan ortamın akla getirdiği sorulardan yalnızca bazıları. Bunları nasıl yanıtlayacağımız salt belgelere bağlı değil; çok daha temelde yatan bir soruya, sanattaki gelişmelerin tekil bir olgu mu, yoksa insanın kendi yaratıları ile olan ilişkisinin daha derinde, ama daha kalıcı yapılarının bir göstergesi mi olduğu sorusuna bağlı.

3. Toprağın Simgesel Olarak Temellük Edilişi

Altı yüz otuzlarda, Müslüman güçlerin Cezire'de kentleri, yöreleri birbiri ardına ve hızla ele geçirdikleri sıralarda, kuzey Suriye'de, Kinnasrin adındaki kasabada garip bir olaydan söz edilir. Ünlü kumandan Ebu Ubeyde'nin yönetimindeki bir Arap birliği, kentteki Hıristiyanlarla bir ateşkes antlaşması imzalar ve içlerinden Bizans denetimindeki Anadolu topraklarına göçmek isteyenlere bu hakkı tanır. Müslüman ve Hıristiyan topraklarını belirleyen bir sınır çizilmiş ve Hıristiyanların üzerine günün Bizans imparatoru Herakleios'un bir portresini yaptıkları sütun, bu sınırın simgesi olarak dikilmiştir. Olayın sonrası da var, ama ben buna dördüncü bölümde döneceğim. Şimdilik bu noktada, bir toprağın belli bir kültürün egemenliği altına girmesinin ya da bir toprakta yabancı, yeni bir öğenin belirmesinin hemen her zaman gözle görülür, somut bir biçimde anlatım bulduğu noktada durmak istiyorum. En basit örneğiyle turistlerin, ziyaretçilerin eski anıtlar üzerindeki, onları bozan, kirleten imzaları bu tür belgeler arasında yer alırlar. Başka durumlarda bu işaretler çok daha etkileyici, anılmaya değer niteliktedirler: Lübnan'da Nehrü'l-Kelb yakınlarındaki yamaçlarda Asurlular döneminden Fransız mandasına değin buradan geçen istilacı güçleri kutsayan yazıtlar dizisi gibi. Roma İmparatorluğu'nda bu tür anıtların bir kategorisi için bir terim geliştirilmiştir; arkeolojik olarak kanıtlanmış iki örneği olan ve mimari yapılar biçimini de alabilen bu anıt türü *tropaia* olarak adlandırılır. Günümüzde çağdaş uluslar bile, yabancı topraklara ayak basışlarını ve buralarda kazandıkları zaferleri belgeleyen anıtların dikilmesinden utanç duymamaktadırlar.

Bu tür anıtların ilgi çekici yanı, gerektiği gibi tanımlanmaları ve açıklanmaları halinde, yeni ya da fethedici kültürün kendi gözündeki en önemli özelliklerini sergilemesi, böylece de yeni bir sanatın oluşumunun öğelerinden biri olduğuna yukarıda değindiğimiz, bir kültürün kendi kendini nasıl algıladığı sorusunu kısmen olsun yanıtlama olanağı sağlamalarıdır. İşte Yakındoğu'nun kadim dünyasında İslamın ortaya çıkışının görsel olarak nasıl

simgeleştirildiğini gösteren, erken İslam zamanlarından kalma bu tür üç anıt var elimizde.

Kuseyr Amra'daki çöl hamamında (resim 2) on dokuzuncu yüzyıl sonunda Alois Musil'in gördüğü bir resim artık neredeyse tümüyle silinip yok olmuştur. Neyse ki, gezilerinden birinde Musil'e eşlik eden ressam Mielich, bu resmin bir kopyasını yapmış (resim 3). Asıl hamamın yanındaki küçük taht odasının yan duvarlarının birinde yer alan bir panodur bu. Resmin ikonografik bağlamı, çoğu Yakındoğu aristokrasisine özgü eğlentilerden oluşan, saray yaşamını temsil eden çeşitli görüntülerdir. Ancak, aşağıda da gösterileceği üzere, bu konular yalnızca özel nitelikli birer resmediliş olmayıp, aynı zamanda yönetimin benimsediği resmi anlatım açısından da değerlendirilmelidirler. Örneğin, orta apsid'de hamama adını veren hükümdar bir Bizans ikonografi formülüne uygun biçimde tahta çıkmış olarak resmedilmiştir. Böylece de pano, resmi görüntülemenin formel bağlamı içinde yer almış olmaktadır.

Panoda üçü ön sırada, üçü arkada olmak üzere, uzun giysiler içinde ve ayakta duran altı kişi görülüyor. Öndeki figürlerin hepsi birer elini sağa, odanın arkasında tahtta oturan hükümdara doğru uzatmışlar. Giysileri konusunda, zengin işlemeleri dışında fazla bir şey söylemek mümkün değil, çünkü bu tür ayrıntılarda Mielich'in kopyalarına fazla güvenmemek gerekir. Ancak, ortada yer alan figürlerin baş süslemelerinin özellikleri resmi kopya edenin hayal gücünden kaynaklanmış olamaz: Bir hilalle taçlanan boynuz benzeri parçalar, İslam-öncesi İran taçlarının en belirgin öğesidir. Öteki başlar, tanımlanamayacak kadar silik, ya da tanımlanabilir simgelerden yoksundur. Bu figürlerin çoğu, başlarının üzerinde yer alan Grekçe ve Arapça bir dizi yazı aracılığıyla tanımlanabilmektedir. Bunlardan dördü kesin: CAESAR (Bizans İmparatoru anlamında), RODERİC (İspanya'nın Müslümanlarca fethinden önceki son Vizigot kralı), KİSRA (İran'ın Müslümanlarca fethinden önceki son Sasani imparatoru anlamında; resim 3a) ve NEGÜS (Etiyopya kralı). Bizans ve Sasani imparatorlarının ön sırada yer almaları, Vizigot ve Etiyopya krallarınınsa arkada ve ancak kısmen görünür olmalarından yola çıkarak, geri kalan iki figürden öndekinin önemli, arkadakininse daha önemsiz birer hükümdar oldukları konusunda genel bir fikir birliği vardır. Bunlardan öndeki figür, büyük bir olasılıkla Çin imparatoru, arkadaki ise bir Türk Kağan'ı olabilir – ya Roderic örneğindeki gibi sekizinci yüzyıl başlarında Orta Asya'da hüküm süren bir beydir bu, ya da, öteki figürler örneğinde olduğu gibi, belli bir toprağın (Orta Asya) ya da belli bir halkın (Türk kabileleri) önderinin soyut olarak canlandırılması. Bugün altmış yıl öncesine göre çok daha artmış olan Orta Asya tarihine ilişkin bilgimiz, Kuseyr Amra'daki bu figürler konusunda birkaç olasılığı daha akla getiriyor. Ancak, bu konuyu daha ayrıntılı bir biçimde tartışmamız şu aşamada ne önemli ne de verimli olacaktır.

Vurgulamak istediğimiz nokta açıkça beliriyor: Burada Müslüman olmayan altı kral figürü, formel ve hiyerarşik bir sıra içinde temsil ediliyor. Bunların kesinlikle tanımlanabilir olanlarından üçü ya İslam tarafından kişisel olarak yenilgiye uğratılmışlar ya da yenik siyasal birimleri simgelemekteler. Bu nedenle de İslamın bozguna uğrattığı düşmanlarından oluşan ve soylulara özgü bir yapının duvarında bir zafer alameti gibi yer alan bu topluluğun, Müslümanlar açısından somut bir anlam taşıdığı düşünülebilir. Ne var ki, bu yorum yeterince doyurucu değil, çünkü Negüs ve önde yer alan üçüncü önemli imparatorun İslam zaferiyle hiçbir bağlantısı olamaz; üstelik duruşlarında ve ifadelerinde Roma, Bizans ve İran ikonografi dillerinin oldukça iyi bilinen işaretleri yok. Daha geç yapılmış bir kopyada yer alan, öne doğru uzatılmış avucun ne anlama geldiğini söylemek zor. Ancak, Akdeniz ya da Yakındoğu'nun erken sanatında bu hareketin belli bir şeye dikkati çekmek için kullanıldığını ya da saygı belirleyen bir işaret olduğunu biliyoruz.

Ama, 744'lerde hüküm süren ve kısa bir yaşamı olan İslam hükümdarı III. Yezid'e ait olduğu söylenen bir şiiri ele alırsak, bir çözüm olasılığı beliriyor. "Ben Kisra'nın oğluyum" diye yazmış Yezid, "Babam Mervan'dır (Emevi hanedanının ikinci kolunun atası); Sezar büyükbabamdır ve büyükbabam Kağan'dır." (Taberî, *Annales*, yayma hazırlayan: Michell de Goeje, 1885-1889, cilt 2, sayfa 1874 ve başka yerlerde). Aslında bir Sasani prensesinin oğlu olan Yezid, kendine zamanının başlıca imparatorlarını da içeren düşsel bir soyağacı yaratmaktadır. Bu sav, haddini bilmez bir övünme, ya da anlamsız, şairane bir belagat ürünü olarak görülmemeli. Geç antikite ve ortaçağ düşünce tarihinin tümü bir "Krallar Ailesi" fikrini, dünyayı yönetenler arasında ruhsal (bazı Grekçe metinlerde *pneumatikos* terimi kullanılır) ve hatta fiziksel (birçok İran kaynağına göre dünya yüzündeki kralların hepsi kardeştirler) ilişki fikrini işler; ve hükümdarlar arasında belli bir hiyerarşik düzenden, sürekli bir armağan alışverişinden ve en azından sistemin İran'da gelişen geç biçiminde, uluslararası şenlik ve şölenlerden oluşan, incelikli bir simgesellikten söz edilir. Böylece de Sasani imparatoru Hüsrev Anuşirvan "bir kenarı 100 zira [dirsekten orta parmağın ucuna kadar olan eski bir uzunluk ölçüsü, 75-90 cm] olan bir platform kurdurmuş ve bunun üzerinde yapılan görkemli şölende, Çin imparatoru, Türk Kağanı, Hint Racası, Rum Sezarı, hepsi onun elini öpmüşlerdir." Bu tür anlatıların temsili olarak resimlendiği de bilinmekte, ancak bunlardan günümüze kadar kalmış bir örnek bulunmamaktadır. Elimizdeki anıtlara ilişkin yazılı betimlemeler çok kesin değildir ve bunlar, büyük bir olasılıkla, iyi kötü korunabilmiş kalıntıları bir yazınsal gelenek süzgecinden geçirerek yorumlamışlardır. Yazınsal geleneklere ilişkin kanıtlarsa, alabildiğine çok ve çeşitlidir.

Kuseyr Amra freskinin dondurulmuş figürlerini de işte bu yoldan, ya-

zınsal bir miti görsel bir forma çevirerek yorumlamalıyız. İslam sanatına konu olması açısından tekil bir örnek bu; bildiğim hiçbir metinde bu temanın yinelendiği konusunda bir ipucuna rastlamadım. Bu örneğin önemi, sanatsal değerinde yatmıyor, bu açıdan belki de "sıradan" olarak nitelenebilir; bizim amacımız açısından erken İslam imgesinin oluşumunda, Bizans'ın mı, İran'ın mı, yoksa Orta Asya'nın mı başat olduğunu belirlememize katkısı da o denli önemli değil. Önemli olan, imgenin erken İslam dönemlerinde tasvirin amaçlarından birini, yeni bir kültürün dünya yüzündeki geleneksel hükümdarlar ailesinin bilincinde olduğunu ve kendisini bu aileden saydığını göstermesidir. Ama, gene de, Müslüman hükümdar "ailesinin" ortasında ya da onlara eşit olarak resmedilmiyor, çünkü onu aralarına kabul edenler, onu kendilerine halef olarak seçip onurlandıranlar, ötekiler, yani dünyanın daha yaşlı hükümdarlarıdır. Mavera-i Ürdün'ün ıssız steplerinde yitip gitmiş bir imgeye böyle bir yorumla yaklaşmakta garip bir aykırılık var. Ancak bu tür anlamlı imgelere hemen her zaman uzak, ıssız yörelerde rastlanıyor, çünkü anlamları zamanın ötesindedir. Kuseyr Amra freski belli bir ruh halini, erken İslam sanatının koruyucusu ve izleyicisinin psikolojik konumlarını örnekliyor. Bu, ele alacağımız ikinci anıtı anlamamızda bize yardımcı olacak.

Kudüs'teki Kubbetü's-Sahra, Kutsal Kent'in doğusundaki iyi seçilmiş konumuyla, hiç kuşkusuz erken İslam sanatının en ünlü ve en kayda değer anıtlarından biridir; her yıl binlerce hacı ve turist tarafından ziyaret edilir (resim 4). 691-692 yıllarında bitirilen yapımı üç yıl kadar sürmüştür. İslamın günümüze kalmış en önemli anıtı olmak bir yana, büyük bir olasılıkla estetik yetkinlik kaygısıyla yapılmış ilk İslam anıtıdır. Hakkında pek çok şey yazılmıştır ve bu konudaki yazınsal ve arkeolojik bilgileri çeşitli dillerde bulmak mümkündür. Durumu karmaşıklaştıran, bu yapının dünyanın kentleşmiş kesiminde en çeşitli ve en karşıt duygusal, siyasal ve inanca ilişkin bağlarının bir araya geldiği bir kentinde, 1300 yıla yaklaşan kesintisiz bir tarihi olmasıdır. Yapının üzerinde ve çevresindeki (Haremü'ş-Şerif ya da Soylu Tapınak) anlam katmanları o denli çok ki, temel sorunumuza yaklaşmakta biraz zorluk çekeceğiz: Neden, 692 yılında Kudüs kentinin Herodes döneminden kalma görkemli yapay terasının biraz kuzeyinde, bir yuvarlak merkezden uzanan iki sekizgen gezinti mekânından oluşan bir yapı kurulmuştur?

Kubbetü's-Sahra'nın yapımına ilişkin iki açıklama var: Bunlardan birincisi, 685-692 yıllarının tarihsel verilerine uygun olmak gibi bir üstünlük taşıyor. Bu açıklama, belli bir grup bilim adamı, özellikle de pozitivist eğilimli olanlarca benimsenmiştir. Bu yorum, Bağdat'ta yetişmiş ve imparatorluğu adım adım gezmiş heterodoks bir Müslüman tarihçi olan Yakubî (874 yıllarında yazmıştır) ile İskenderiyeli Ortodoks papazı Eutychius'un metinlerine

dayanır. Haçlı Seferleri'nden önce yazmış başka yazarlar ve özellikle geleneksel Müslüman yazarları da bu yapıdan söz etseler bile, aslında bilinen tarih yazımı kanallarından kuşaktan kuşağa aktarılmış tek bir ya da en çok iki önemli geleneğin geçerli olduğu konusunda bazı ipuçları var (yapının kim tarafından, ne zaman yapıldığı konusunda yinelenen bir yanlışlar dizisi gibi). Bütün bu yazarlar, Mekke Abdullah İbnü'z-Zübeyr adında halife aleyhtarı bir kişi tarafından ele geçirilince Emevi halifesi Abdü'l-Melik'in Arabistan'dan gelen hacıları kendi yanına çekebilmek için bir Filistin kentini İslamın dinsel merkezlerinden birine dönüştürdüğü savında birleşiyorlar. Kubbetü's-Sahra'nın planının, Kubbe'nin çevresindeki iki gezinti mekânıyla birlikte, Müslüman haccının en önemli evrelerinden biri olan, dolaşarak gezinme, yani tavaf için yapıldığı konusunda da fikir birliği içindeler. Bu yoruma çeşitli kişiler çeşitli biçimlerde karşı çıkmışlardır. Örneğin, Yakubî'nin ve Eutychius'un sözlerinin erken İslam tarih yazımı salnamelerinde bir başka örneği yoktur; oysa, hac yerini değiştirmek gibi çok önemli bir girişim (bütün Müslümanların Mekke'ye gitmeleri farzdır), Taberî ve Belazurî gibi dikkatli tarihçilerin, hele Mukaddesî gibi Kudüs vatandaşı bir coğrafyacının gözünden kaçmış olamaz. Öte yandan, Yakubî ve Eutychius'un tarihlerinde olguları bilerek çarpıttıklarını kanıtlamak da mümkün ki bu da söz konusu yazarların ateşli birer Emevi muhalifi olduklarını gösterir. Dahası, Abdü'l-Melik'in, ancak bir kuşaklık geçmişi olan Peygamberinin ölümünün üzerinden henüz bir kuşaklık zaman bile geçmeden yeni inancın açık seçik belirtilmiş ilkelerinden birini değiştirmeye kalkıp kendini "münkir" durumuna sokması, ancak siyasal bir intihar olurdu. Bu halde, iç siyasal tehditlere rağmen Müslümanların çoğunu kendi çevresine toplamayı başaramazdı. Zaten, Belazurî'nin yazdığı ve yakın zamanlarda ortaya çıkarılan bir metinde Mekke'ye karşı olan Suriyeli güçlerin Mekke'yi gene de Müslüman haccının merkezi saymakta oldukları açıkça belirmektedir. Suriyelilerin önderi Haccac, çatışmalar sırasında askerlerine, tavaf etmeleri için izin verilmesini istemiştir. Ayrıca bu sıralarda insanların savaşa rağmen, kutsal görevlerini yerine getirmek üzere akın akın Mekke'ye geldikleri anlaşılmaktadır. Kudüs'teki yeni yapı, Mekke'nin yerini almış olsaydı, Haccac'ın Kâbe'yi özgün biçimiyle yeniden yaptırma girişiminin de bir anlamı olmazdı. Taberî'nin 687-88 yıllarında en az dört farklı grubun hacca gittiğinden söz etmesi, Müslümanların dinsel görevlerini yerine getirebilmek için aralarındaki acı muhalefet kavgalarına bir süre için olsun ara verdiklerini gösterir. Son olarak, Kubbetü's-Sahra'nın dar çevresinin uzun ve çetrefil bir ayin olan tavaf için kullanılabilmesi kuşkuludur. Abdü'l-Melik, Mekke'nin yerini tutacak bir yapı düşünseydi, Kâbe'nin planına (resim 12) Kubbetü's-Sahra'nınkinden çok daha yakın bir yapı türü seçerdi. Mekke'deki tapınağın kutsal ve değiştirilemez özelliği, geçirdiği çeşitli yeniden yapımlara rağmen açıkça belirmektedir.

Kubbetü's-Sahra'nın yapımına ilişkin ikinci açıklama ise, Müslümanların büyük çoğunluğunca kabul edilir ve Kuran'ın on yedinci suresinin birinci âyetinin karmaşık bir yorumuna dayanır: "Kulunu [Muhammed'i] gece vakti *Mescidü'l-Haram*'dan [Mekke] *Mescidü'l-Aksa*'ya [en uzak tapınma yeri] taşıyanın şanı yücedir." Sekizinci yüzyılın ortaları kadar erken bir tarihte, Peygamberin yaşam öyküsünü yazmış olan İbn İshak, bu Gece Yolculuğu'nu (İsra) Muhammed'in Göğe Yükselişi (Miraç) ile eş tutmuş ve Mescidü'l-Aksa'nın Kudüs'ten başka bir yerde olamayacağını söylemiştir. Yakubî, Haremü'ş-Şerif'teki Taş'ın [Sahra ya da Hacer-i Muallaka] "Tanrının elçisinin Göğe Yükselmek üzere ayağını bastığı söylenen taş" olduğunu yazar. Dahası, sonraları yazan ve bu yöreyi anlatan bütün coğrafyacılar burada bulunan birçok *kubbe*, *makam* ve *mihrap*'tan ve Muhammed'in Göğe Yükselişi'ne ilişkin pek çok ayrıntıdan söz ederler. Böylelikle de Kubbetü's-Sahra'nın Muhammed'in yaşamındaki belirli bir olayın anısına dikilmiş bir şehitlik (*martyrium*) olduğunu öne sürmek olanağı doğar. Kubbetü's-Sahra'nın mimarisinin ünlü Hıristiyan şehitlikleri geleneği içinde yer alması ve Kudüs'ün, gerek içinde gerekse çevresindeki Hıristiyan tapınaklarının mimarisiyle arasında yakın bağlar bulunması da bu savı desteklemektedir. Bu yapılardan biri İsa'nın Göğe Yükselişi'ne adanmıştır.

Ne var ki, bu açıklamanın da gündeme getirdiği yeni sorunlar, tıpkı birincisi gibi, çözümlediği sorunları sayıca aşmaktadır. Buharî ve Taberî gibi ünlü birçok erken dönem hadis yazarı, Kudüs'ün biricik ve tek Mescidü'l-Aksa olarak tanımlanabileceği kanısında değildirler. Gerek İbn İshak gerekse Yakubî, anlatılarına bu öykülerin birer dogma olarak alınması gerekmediğini belirten ifadelerle başlarlar. Gerçekten de Kuran'da geçen biçimiyle Mescidü'l-Aksa'nın o günün Kudüs'ü anlamına geldiğini kabul etmek için yeterli kanıt yoktur. Bazı bilim adamları soyut bir yorumla Kuran'da göklerdeki gizemli bir yerden, başkaları ise daha somut bir yerden, Mekke yakınlarında bulunan iki tapınaktan, *Mescidü'l-Edna* ve *Mescidü'l-Aksa*'dan (yakın cami, uzak cami) söz edildiği görüşündedirler. Dahası, erken yazarların hepsi, Herodes döneminden kalma ve sonradan bir Müslüman mahalle dönüşen Harem çevresinde bulunan bir dizi kutsal yerden söz açarlar. Bu tapınakların çoğu, geç ortaçağda gördükleri yeniden yapımlarda aldıkları biçimlerle korunmuşlardır. Kubbetü's-Sahra'nın hemen yanında yer alan Kubbetü'l-Mirac (Göğe Yükseliş Şehitliği) bugün de gezilebilir. Eğer Harem'in ilk ve en etkileyici yapısı Muhammed'in Göğe Yükselişi'nin anısına yapılmış bir şehitlik olsaydı, herhalde bir ikincisine gerek duyulmazdı. Harem'deki yapılara sistematik bir açıklama getirmeye ilk girişenlerden İranlı gezgin Nasır-ı Hüsrev'e göre, Kubbe'nin altında bulunan Taş'ı, Muhammed'in Kubbetü'l-Mirac'ın bulunduğu yerden göğe yükselmeden önce dua ettiği son nokta olarak açıklamak yeterlidir. Ancak, Miraç anısına dikilen bir anıt-

ta bu olayın görece önemsiz bir anının etkileyici bir yapıyla ölümsüzleştirilmiş olması biraz garip. Nasır-ı Hüsrev ancak daha geç bir tarihte ve pek de sistematik olmayan bir biçimde, artık kutsallıkları kesinleşmiş yerleri anlamlandırmaya çalışmış olmalıdır.

Bu tamamlanmamış dış kaynaklı ve metinlere dayalı kanıtlar, Abdü'l-Melik'in Kubbetü's-Sahra'yı neden yaptırdığını açıklamamıza yeterli olmadığına göre, yapının kendi içinde taşıdığı kanıtlara dönmemiz gerekecek: Konumu, mimarisi ve dekorasyonu, ve özellikle, Kubbetü's-Sahra'nın yapıldığı zamandan günümüze kalan biricik yazılı kanıt, yani yapının içinde yer alan 240 metre uzunluğundaki yazı. Bunlardan hiçbiri tek başına Kubbetü's-Sahra'yı açıklamak için yeterli değilse de, üçünün bir arada incelenmesi, İslam uygarlığının ilk önemli anıtının neden dikildiği konusundaki önerilerden çok daha kapsamlı ve kesin bir açıklama getirebilir.

Yapımı sırasında, buradaki Taş'ın Muhammed'in göğe yükseldiği mahal olduğu kanısı henüz yerleşmemiş olduğuna göre, bu Taş neden yapının merkezinde yer almaktadır? Bu soruyu yanıtlayabilmek için, kendi kendimize İslam fetihleri arasında Taş'ın ne anlam taşıdığını, fetih sırasında ya da fetihle Kubbe'nin yapımı arasındaki zaman diliminde Müslümanların Taş'ı ve çevresini nasıl yorumladıklarını gösteren bir kanıt olup olmadığını sormalıyız.

Taş'ın en erken zamanlardaki gerçek işlevi bugün hâlâ üzerinde ancak fikir yürütülebilecek bir sorudur. Harem'in Süleyman'ın Tapınağı'nın bulunduğu yerde yapıldığı hemen hemen kesin olarak biliniyorsa da, Tevrat'ta Taş'ın varlığına ilişkin hemen hiçbir ipucu yok; "Yebusi Ornan'ın harman yeri" mi (2 Tarihler 3.1), Süleyman'ın bir Musevi Tapınağı'na dönüştürdüğü eski bir Kenaneli kutsal makamı mı, yoksa tapınak kutsandığında Süleyman'ın çukurlaştırdığı "avlunun orta yeri" mi (1 Krallar 8.63-64) olduğu bilinemiyor. Herodes'in tapınağı yeniden yaptırdığı zamanlardan kalma bir metinde Taş'ın buradaki terasın düzeyinden ancak birkaç santim daha yüksek olduğu ve bir köşetaşı olarak kullanıldığı belirtiliyor. Ama metin yine de pek kesin değil ve ben başka hiçbir yerde de Taş'ın Musevi geleneği içinde önemli ayinsel bir işlevi olduğuna ilişkin bir kanıta rastlamadım.

Ne var ki, ortaçağların Moriya Dağı ve özellikle de Taş, Musevi menkıbelerinde ayrıntılı bir mitolojiyle örülmüştür. Moriya Dağı, Süleyman'ın Tapınağı'yla olan ilişkisinden ötürü, dünyanın göbeği (*omphalos*) olarak bilinir, Âdem'in mezarının burada bulunduğuna, ilk insanın burada yaratıldığına inanılırdı. Öte yandan, "Moriya diyarı"nın (Tekvin 22.2) Moriya Dağı ile karıştırılması sonucu, bir başka gelenekte Taş, İbrahim'in Kurban Sunuşu'na bağlanır. Kısacası, Musevi geleneği içinde Taş ve çevresi Kudsü'l-Akdes'in yeri gibi gizemli bir anlam kazanmış ve Kutsal Kitap'taki başlıca kişilerle arasında bağlantılar kurulmuş, özellikle İbrahim ve İshak'a ilişkin

menkıbelerde adından sık sık söz edilmiştir. Ne denli önemli olduğu, erken ortaçağda, Bordeaux'lu Hacı diye bilinen anonim bir yazarın "Musevilerin her yıl ziyaret edip yağladıkları" delikli bir taştan (*lapis pertusus*) söz etmesinden de belli oluyor. Büyük bir olasılıkla, Taş'ın kendisi bu zamanlarda Süleyman'ın Tapınağı'ndan artakalan tek somut nesne olarak algılanmaktaydı. Bunun, ünlü Ağlama Duvarı'nın atası olduğunu ileri sürmek pek de aykırı olmaz.

Roma ve Bizans dönemlerinde Harem çevresi, tümüyle yerleşim alanının dışında tutulmuş, ancak Kutsal Kent, Hıristiyan yönetimi altında kentin batı yakasında "Yeni Kudüs" adında önemli bir gelişmeye tanık olmuştur. Süleyman'ın Tapınağı'nın yıkımına ilişkin kehanetin yerine gelmesi gerektiğinden, Hıristiyan döneminde Harem yöresinde hiçbir Hıristiyan tapınağı yapılmamıştır. Her ne kadar Kilise Babalarının yazınında bazı Hıristiyanların bu çevreye ilişkin bağlantıları Musevi kabul ettikleri belirtilmişse de, Kutsal Mezar'ın yapımıyla birlikte, dünyanın göbeği de Kudüs'ün bir başka tepesi olan Golgota'ya taşınmış ve onunla birlikte Kudüs'ün Âdem'le ve İbrahim'le olan bağlantıları da göç etmişlerdir. Demek ki, Müslümanların fethi sırasında durum aşağı yukarı böyle: Musevi geleneğine göre Harem çevresi Tapınağın bulunduğu ve İbrahim'in kurban sunduğu, Âdem'in yaratıldığı ve öldüğü yer; oysa Hıristiyan geleneği bunlardan son ikisini yeni bir yere taşımış.

Kudüs'ün, 637 yılında Araplarca ele geçirilişi, Suriye'nin fethinin en önemli anlarından biridir. Hıristiyanlar kapitülasyon antlaşmasını imzalamak üzere Halife Ömer'in kendisinin gelmesini istemişler ve antlaşma imzalandıktan sonra Ömer, Patrik Sophronius'un eşliğinde kenti dolaşmıştır. Kutsal Kent'teki bu ilk gezintiyi daha sonraları kaleme alan yazarların hemen hepsi olayı bir dizi masalsı öğeyle süslediklerinden, gerçekte nelerin olup bittiğini kesinlikle bilmek pek mümkün değil. Ancak, bu kaynakların çoğu –erken ya da geç, Müslüman ya da Müslüman değil– iki noktada anlaşıyorlar: Birincisi, Ömer'in Kutsal Kent'te belli bir yeri görmek istediği. Bütün kaynaklar buraya kadar fikir birliği içindeler, ancak daha geç yazanlar Halife'nin bu isteğiyle Patrik Sophronius'un ona itirazını dramatik bir çekişmeye dönüştürmüşler. İkincisi, erken tarihli kaynaklar Ömer'in görmek istediğinin özellikle Taş'ın kendisi değil, Kuran'da "Davud'un Ma'bedi" (38.20-21), Grekçe kaynaklarda ise *naos ton Ioudaion* (Musevilerin Tapınağı) olarak geçen Harem alanı olduğunda birleşiyorlar. Grekçe metinler Ömer'in bu Musevi Tapmağı ile ilgilendiğine kısaca değinip, bunun bulunduğu yerde daha sonra bir Müslüman mihrabının yapıldığını sözlerine ekliyorlar. Müslüman tarihçi Taberî'nin aktardığı gelenekte ise, sözü geçmekle birlikte, Halife'nin Harem'e vardığında ettiği dua ve niyazlarda Taş'a ilişkin önemli bir gönderme yok; aynı geleneğe göre, Ömer bir Musevi dönmesi

olan Ka'b'ın, Taş'ı Müslüman tapınağının kıblesi olarak kullanma önerisini, bunun Musevi töresine öykünme olacağı gerekçesiyle geri çeviriyor.

Öyleyse, bu metinlerde, Harem alanının tümüyle birlikte Taş'ın kendisi de öncelikle Musevi Tapınağı'nın bir simgesi olarak beliriyor, ancak Ömer'in Taş'a özel bir önem vermediği anlaşılıyor. Belki de Ömer, cami yapılabilecek geniş bir alan aramaktaydı ve Sophronius Halife'yi boş olan Harem çevresini cami için kullanmaya kandırmak amacıyla buranın Musevi geçmişini öne sürdü. Ama, belki de, Musevi geleneklerinin erken İslam –ve özellikle Kudüs'ün fethi sırasında Ömer– üzerindeki büyük etkisinin çok eski bir Musevi kutsal mevkiinin Kudüs'teki ilk Müslüman kıblesinin saptanmasına yol açacak denli derin olduğu daha doğrudur. Her durumda, Müslümanlar Harem çevresine buranın Musevi geleneği içindeki önemi konusunda kesin bir bilgi sahibi olarak ve bilinçle girdiler; yerin Müslüman geleneği içinde özel bir anlam taşımadığını da biliyorlardı.

Daha geç tarihlerde yazan vakanüvisler Ömer'in bu yeri Müslümanlara özgü bir tapınma merkezine dönüştürmesi için yapılan baskılara karşı nasıl direndiğini açıkça belirtirler. Bu da Ömer'in bir yandan da Musevi ve Hıristiyan gruplarca, aralarındaki dinsel çekişmede yer almaya zorlandığını gösterir. Akılcı bir tutumla bunların ötesinde kalmayı başaran halife, yeni inancın diğer iki eski inanç karşısındaki ayırdedici özelliğinin altını çizmiştir. Ama öte yandan, tapınağın bulunduğu yerde yeni bir tapınak yapmakla, basit bir biçimde de olsa, Müslümanlar siyasal bir eyleme girmekteydiler: dünyanın en kutsal yerlerinden birine el koymakla ve bu yerde Hıristiyan egemenliğinin zorladığı düzeni değiştirmekle birlikte yerin Musevi zamanlarındaki görkemini geri getirememekteydiler. Bütün bu olup bitenler içinde Taş'ın kendisine genede önemli bir rol düşmemiştir.

Ne var ki, Kudüs'ün fethinden altmış yıl kadar sonra Taş, Harem çevresinin merkezi haline gelecektir. Ömer'in dönemiyle Abdü'l-Melik'in yönetimi arasındaki sürede neler oldu? Saptayabildiğim kadarıyla metinler bu konuda suskun; bu nedenle de başka kaynaklar aramak gerekecek. Eğer yapının yalnızca konumunu ve bu konumla kurulan bağlantıları ele alırsak; ne Miraç'a ilişkin olanlar, ne de Kâbe'ye öykünme açıklamaları kabul edilemeyeceğine göre, iki olası çözüm beliriyor. Abdü'l-Melik'in Musevi Tapınağı'nın anısını yaşatmak istemesi ve bu nedenle yapıdan arda kalan tek taşın üzerine bir tür sayvan (*ciborium*) yaptırmış olması mümkündür. Elimizde bu olasılığı destekleyen herhangi bir kanıt yok, üstelik İslam devletinin iyice yerleştiği bir dönemde Abdü'l-Melik'in böyle bir şey düşünmesi de pek olası değil. Ya da Müslümanlar Taş'la ve Moriya Dağı'yla Kutsal Kitap'ta sözü edilen ve kendilerince önemli olan bir olay, örneğin İbrahim'in kurban sunuşu arasında bir bağlantı kurmuşlardır. Kuran'da ve Müslüman geleneğinde "*Halilu'llah*"ın (Tanrı'nın dostu) yeri ve önemi iyi bilinir ve kendisin-

den bu sıfatla söz edilen İbrahim aynı zamanda "Araplar'ın Atası" olarak kabul edilir. Daha geç zamanlarda, İbrahim'in yaşamının son yılları ile Mekke ve çevresi arasında bir bağlantı vardır. Bir başka ilginç nokta da Âdem'in de Mekke'de yaşamış olduğu rivayetidir. Tıpkı İbrahim'le Âdem'in yaşam öykülerinin Moriya Dağı'ndan Golgota'ya aktarılması gibi. Ancak, bu noktada erken İslam zamanlarında İbrahim'in kurban sunduğu yer olarak nerenin gösterildiğine ilişkin bilgiler olup olmadığını araştırmamız gerekiyor. Başkaları tarafından ele alınmış karmaşık ayrıntılara girmeksizin, erken İslam geleneğinin, İbrahim'in yaşamına ilişkin başlıca olayların nerelerde geçtiği konusunda çok belirsiz kaldığı kolayca kanıtlanabilir. Müslüman otoritelerin en azından bazıları olayların Kudüs ve çevresinde geçtiğini söylerler ve, yeni inanca katılan sayıları hayli yüksek Musevi dönmelerin de etkisiyle, Taş ile İbrahim arasında belli bir bağlantı kurulmuş olabilir. O halde, Abdü'l-Melik'in bu kutsal yeri İslamlaştırırken, hem Museviler hem de Müslümanlar için aynı oranda kutsal olan İbrahim'i simge olarak seçtiği öne sürülebilir. Böylece Müslümanların gözünde İslamlığın üstünlüğü de gösterilmiş oluyor. Çünkü Kuran'a göre (3.64 ve sonrası) İbrahim, Hıristiyan ya da Musevi değil, bir *hanif*, yani kutsal kişidir ve ilk Müslümandır. Bu görüşü Müslümanlara karşı yürütülen Hıristiyan polemiğinin bir yönü de destekliyor. Yahya Dımışkî ve onu izleyenler Yakındoğu'nun yeni efendilerinin İsmailoğulları, yani toplumdışına itilmiş kişiler olduklarında ısrar ederler; eski bir terim olan *Sarakenoi*'nin "Sara'dan yoksun [ondan ötürü ya da ondan uzak] (*ek tes Sarras Kenous*)" biçiminde açıklanması; Araplardan aşağılayıcı bir biçimde *Agarenoi* [köle-kız Hacer'in yasa-dışı dölleri] diye söz edilmesi işte bu içermeden kaynaklanır. İsmailoğulları, kuşkusuz Kutsal Kitap dönemine uzanan bir terimdir, ancak Müslümanların ortaya çıkmasıyla birlikte Hıristiyan yazınında Hacer'in oğulları konusu yeni ve daha güçlü bir vurgu kazanmıştır. Grek ve Süryani yazarların İbrahim'in soyuna yaklaşımlarındaki bu yeni vurgunun İbrahim'in Arapların atası olduğu (dolayısıyla İsmail temasının işlenmesi) doğrultusundaki savlarından mı, yoksa yalnızca Hıristiyanların Yakındoğu'nun yeni efendilerini hor görmelerinden mi kaynaklandığını söylemek biraz zor. Ancak, İbrahim'in erken İslam düşüncesi ve Taş'la bağlantı kuran gelenekler içindeki yerini ve önemini kabul edersek, Abdü'l-Melik'in yapısının, tek Tanrılı üç inancın Müslüman ataları anısına dikilmiş bir anıt olarak, temelde tartışmalı ve siyasal bir önem taşıdığı görülecektir.

İbrahim'in erken İslam dönemleri için önemini salt Müslüman bir bağlamda tartışmak da mümkün. Emevilerin Mekke'deki baş muhalifi Abdullah İbnü'z-Zübeyr'in en ilginç girişimlerinden biri, İlk Emevi saldırısında (683) yıkılan Kâbe'yi yeniden, ancak genç Muhammed'in de katkısıyla gerçekleşen ilk biçimiyle değil, farklı olarak, baştan yaptırmasıdır. Daha geç ta-

rihli ve iyi bilinen bir geleneğe göre, Abdullah İbnü'z-Zübeyr bu yapımda Peygamber'in Kâbe'nin İbrahim'in zamanlarında olduğunu söylediği biçimine sadık kalmıştır. Oysa Haccac'ın Kâbe'yi Peygamber'in zamanındaki biçimiyle yeniden yaptırdığı bilinir. İbnü'z-Zübeyr'in kendi yapısını haklı göstermek için İbrahim'in nüfuzuna sığınma çabası, Mekke'nin vakanüvisi el-Azrakî'nin sözünü ettiği başka bir hadisle de bağlantılı. Anlaşılan Mekkeliler, Kudüs'ün "Peygamberlerin hicret ettiği yer, Kutsal Toprak olduğu, bu yüzden de Kâbe'den daha ulu olduğu" tezini çürütmeye çalışıyorlardı. Bu nedenle Müslüman *koine*'si içinde, Abdü'l-Melik'in bu kutsal yeri İslamlaştırmakla, bir yandan da Filistin ve Kudüs'ün Mekke'den daha üstün olduğunu göstermek istediğini, Kubbetü's-Sahra'nın Kâbe'nin yerini tutacak değil, Abdullah İbnü'z-Zübeyr'in temsil ettiği tutucu Mekke aristokrasisine muhalefetinin bir simgesi olduğunu önerebiliriz. Bu simge, gerek yeni inanç gerekse eski "Kitap Ehli Halklar"ın inançları açısından belli bir önemi olan, ancak nerede geçtiği henüz kesinleşmemiş bir dinsel görenek içinden seçilmektedir. Öte yandan "İslamın temelleri"ni sarsacak türden –Hac merkezinin değiştirilmesi gibi– bir değişiklik de getirmemektedir. Kudüs'le Mekke arasındaki çekişme ve Abdü'l-Melik'in bu çekişmedeki rolü, Ya'kubî ve ötekilerin aktardığı, Kudüs'ün Hac yeri olmasına ilişkin geleneğe kaynaklık etmiş olabilir. Bu, ancak, onların dinsel görenekte açıkça belirtilmemiş bir konuyla ilgili dinsel-siyasal bir davranışı, İslamın temel ilkelerinden birine yöneltilmiş dinsel-siyasal bir "kâfirlik" olarak yorumladıkları biçimde açıklanabilir. Gariptir, daha sonraları Abbasilerin Emevileri yeni inancın düşmanı olarak göstermek için yürüttükleri propaganda günümüzdeki propaganda çabalarına hayret uyandıracak biçimde benzemektedir.

Demek ki, Kubbetü's-Sahra'nın konumundan yola çıktığımızda, fetih sırasında Harem bölgesi ile Musevi Tapınağı arasında bir ilişkinin bulunduğu, ancak bu ilişkinin kendi başına anıtın yapımını açıklamaya yeterli olmadığı anlaşılıyor. Taş'ın eski simgeselliği ancak İbrahim'in kimliğinde yeni inanca uyarlanmış olabilir, çünkü bu kadar erken bir tarihte Taş'la dolaysız bağlantısı olan herhangi bir Müslüman simgesi henüz gelişmiş değildir. Bu varsayım kendi başına bir öneriden öte gidemez; çünkü Abdü'l-Melik'in zamanında Kudüs'teki Taş ile İbrahim arasında bir bağlantıya ilişkin kesin bir ipucu yok. Dahası, anıtın tümüyle Müslüman bir bağlamda mı, yoksa daha geniş bir bağlamda, yeni devletin ve yeni inancın Yakındoğu'nun eski dinleriyle olan ilişkisi içinde mi ele alınması gerektiği sorusu da yanıtsız kalıyor. Bu konuyu aydınlatmak için elimizdeki öteki iki belgeye başvuracağız.

Emevilerin Kubbetü's-Sahra'sını anlamak için yararlanabileceğimiz ikinci kanıt, yapının içinde yer alıyor. Bu, yapının dekorasyonu ve mimarisi (resim 5-9). Kubbe, kutsal bir yerin üzerine yapılmış bir sayvan ya da bir

"kutsal muhafaza"dır ve Hıristiyan dünyasına dağılmış şehitlikleri andıran ve Kudüs'teki önemli kiliselerde örnekleri açıkça görülen bir modele uygun olarak yapılmıştır. Başka bir deyişle, mimarisi Kubbetü's-Sahra'nın belli bir yere ilişkin anıları taze tutmak gibi simgesel bir niteliği olduğunu kanıtlıyor ama Abdü'l-Melik zamanındaki anlamına ilişkin herhangi bir ipucu vermiyor. Mozaiklerdeki dekoratif temanın esasını aralarına vazolar, bereket boynuzları (*cornucopia*) ve "mücevher" (resim 8. 9) diye adlandırılan takıların serpiştirildiği bitki motifleri oluşturuyor. "Mücevherler" dışındaki öğeler oldukça sıradan ve yedinci yüzyıl sonu sanatı içinde ancak üslupçu olarak nitelenebilirler, oysa "mücevherler" yapının anlamını açıklamaya yardımcı olabilecek bazı özellikler taşıyorlar.

Dekorasyonda mücevher kullanımı yapının her yanına bir örnek yayılmış değil, hemen hepsi sekizgen biçimli revağın iç yüzünde ve bir de kubbenin kasnağında yer alıyor. Her ne kadar bunun pencerelerden giren ışıkta daha gözalıcı olsun diye yapıldığı öne sürülmüşse de, mozaik dekorasyonunun bu bölümüyle öteki bölümleri arasındaki farkın, yaratılan mücevher-benzeri etkisine değil, kullanılan değerli taşların türüne bağlı olduğu kanıtlanabilir. Eğer yaratılmak istenilen etki yalnızca biçimsel bir kaygıdan kaynaklansaydı, yapının diğer yerlerinde kullanılan değerli taşlar ve sedef burası için de yeterli görülürdü. Bizim görüşümüze göre, burada kullanılan taçlar, bilezikler ve diğer taşlarla bezeli takılar, yüzlerini dönmüş oldukları kutsal noktayı çevrelemekte ve bu anlamda, yapının başka yerlerindeki salt dekoratif işlevli mücevher-benzeri öğelerle bir karşıtlık oluşturmaktadırlar.

Her ne kadar bu süs taşlarının çoğu dekoratif şemanın bitkisel ana temasına uyarlanmışlarsa da, kolayca seçilebilmektedirler. Aralarında taçlar var; bunlar üçgen, beyzi ya da tepelikleri kemerli ve üzerinde değerli taşlardan püskülleri olan taçlar ya da kakmataşlı çelenk-biçimi taçlar; bazıları ise, kanatlarla ve bir hilalle bezenmiş. Ayrıca yine her birine değerli taşlar kakılmış ya da asılmış çeşitli göğüslükler, gerdanlıklar, iğneler ve küpeler var. Bu takıların hepsi de Bizans ve Pers hükümdarlarının taşıdıkları türden emperyal süsler (Bizans örnekleri daha ağır basıyor) ya da, Bizans dinsel sanatında İsa'ya, Meryem'e ve azizlere takılan türden süsler. Hepsi de Bizans ve Pers imparatorluklarının resmi sanatı içinde değişik biçim ve oranlarda, kutsallık, zenginlik, güç, egemenlik belirleyen simgeler. Başka bir deyişle, Kubbetü's-Sahra'nın dekorasyonunda Müslüman devletinin yendiği ya da hâlâ varlıklarını sürdüren düşmanlarına özgü simgeler bilinçli bir biçimde kullanılmış.

Bir erken İslam anıtında bu tür bir dekorasyon temasının anlamı ne olabilir? Çeşitli metinler ve imgeler aracılığıyla erken Hıristiyan ve Bizans sanatında ve yaşamında taçların, takıların nasıl kullanıldığını belli bir kesinlikle saptamak mümkün; bilgimizin yetersizliği yüzünden İran'da da aynı

alışkanlıkların olup olmadığını söyleyemiyoruz; ancak arada, çoğu metin kaynaklı, belli koşutluklar olduğu kesin. Her durumda, belli bir tapınma yerini ya da figürü çevreleyen taçlar ve takılar, o yerin ya da kişinin kutsallığını ya da zenginliğini vurguluyorlar. Bu açıklamayı Kubbetü's-Sahra'da kullanılan dekoratif şema için de kullanmak mümkün. Belki de, Kubbetü's-Sahra, Kudüs'teki Hıristiyan tapınaklarının, özellikle de Kutsal Mezar'ın etkisi altında ve yalnızca bulunduğu yerin kutsallığını belirlemek amacıyla bu adaktaçlarla bezenmiştir. Erken İslamın işlediği başka temalar için de yapılan bu açıklama, taç ve takıların bezeyici ve güzelleştirici niteliklerinin, onların birer egemenlik simgesi olarak taşıdıkları somut, özgül anlamdan daha ağır bastığını göstermektedir.

Ancak böyle bir açıklama, yalnızca Hıristiyan modellere öykünmekle ve motiflerin anlamlarını genelleştirmekle sınırlı kaldığı sürece, belli sorunlar doğuruyor. Örneğin, dekoratif şemaya neden bir Pers tacının da alındığını açıklamıyor. Dahası, dekorasyondaki biçimsellik kaygısını açıklamakla birlikte, Emevilerin ve İslamın içinde bulunduğu tarihsel ve kültürel ortamı açıklamaya yeterli değil. Kendi kendimize sormak zorundayız: Erken İslam dönemlerindeki dinsel yapılarda taçların ve egemenliği simgeleyen başka eşyaların kullanımına ilişkin kanıtlar var mı elimizde; varsa, bunlar ne amaçla kullanılmışlardır? Mekke'ye gönderilen ve Kâbe'ye yerleştirilen eşyaların bir listesi bu bağlamda ilginç bir belge oluşturabilir. Böyle bir liste çeşitli yazarların metinlerinden derlenebilir, ancak özellikle, erken bir tarihte (dokuzuncu yüzyıl) kaleme alınmış olması nedeniyle Azrakî'nin metni bizim için önem taşıyor.

İslam-öncesi dönemlerde Mekke'deki tapınakta bulunan resim ve heykeller Peygamber'in buyruğuyla yok edilmişlerdir. Anlaşılan, İbrahim tarafından kurban edilmiş olan koçun boynuzları Abdullah İbnü'z-Zübeyr zamanına kadar buradaydı; çünkü Zübeyr, Kâbe'yi yıktırdığında onları eline almış ve boynuzlar elinde dağılıp gitmiştir. İslam dönemlerinde bu kutsal yere bir dizi eşya getiriliyor: Ömer buraya Perslerin başkentinden aldığı hilal biçimi iki takı asıyor. I. Yezid bir Şam kilisesinden aldığı yakut-kakma iki hilalle, iki de kupa veriyor. Abdü'l-Melik iki gerdanlık, iki cam kupa gönderiyor. I. Velid iki kupa, II. Velid, bir taht ve üzeri yazılı hilal biçimli iki takı; es-Seffah bir yeşil tabak veriyorlar. El-Mansur tapınağa eski Mısır kökenli bir cam kâse astırıyor. Harunü'r-Reşid kurduğu siyasal düzene iki oğlunun sadık kalacaklarına dair içtikleri ünlü andı içeren yaldızlı ve kakma taşlı iki mahfaza koyduruyor. El-Me'mun altın bir zincire asılı yakutlar, gönderiyor, el-Mütevekkil değerli taşlar, yakut ve topazdan yapılmış bir gerdanlığı altın bir zincirle buraya astırıyor. Daha ileri bir tarihte el-Muvaffak ile el-Mu'temid'in imparatorluğu aralarında bölmek üzere yaptıkları anlaşma da Kâbe'ye gönderiliyor. Bizim açımızdan en önemli eşyalar el-Me'mun

tarafından gönderilmiş olanlar.

Azrakî'nin metni bu konuda biraz karışık; vakanüvis yaklaşık aynı zamanlara rastlayan iki ya da daha fazla olayı birbirine karıştırmış gibi görünüyor. Birincisi, adı verilmeyen bir Tibet hükümdarına ait, daire biçimli, püsküllü, sayvanı kumaştan gümüş bir taht üzerinde oturan ve değerli taşlar kakılmış altın bir taç taşıyan altın bir tanrı heykelciği. Bu hükümdar Müslüman olunca tanrı heykelciğini tahtı ile birlikte Kâbe'ye bağışlıyor. 816-817 yıllarında Mekke'ye gönderilen bu eşyalar hükümdarın İslamlığı kabulünün kanıtı olarak tahtın Kâbe'ye bağışlandığını vurgulayan bir yazı eşliğinde hac mevsimi boyunca sergileniyor. Bir yıl sonra ortaya çıkan bir ayaklanma sırasında taht parçalanıyor, ancak tacın Azrakî'nin zamanına kadar Kâbe'de kaldığı kesin. İkincisi, 814-815 yıllarında İslama boyun eğip Müslüman olan gizemli Afgan hükümdarı Kabul Şah'ın ganimetlerinin de Mekke'deki bu tapınakta yer alması. Anlaşılan Kabul Şah'ın tacı hemen Mekke'ye götürülüyor, çünkü bu tarihi taşıyan bir yazı eşliğinde sergileniyor. Taht ise bir süre Doğu Eyaletleri Hazinesi'nde saklandıktan sonra 816'da Mekke'ye gönderiliyor. Bu iki eşyanın kitabelerinde "hak yolundaki" El-Me'mun'un ihanet etmiş kardeşi karşısındaki zaferinden ve "Müminler kumandanı"nın münkirler karşısındaki zaferlerinden söz edilir.

Kâbe'deki bu eşyaları üç gruba ayırmak mümkün. Bunların bir bölümü yerin kutsallığını ve bağışlayanların dindarlığını vurgulamak amacını taşıyorlar: Tıpkı krallığa ilişkin değerli taşların Bizans'taki kullanımı gibi. İkinci gruptakiler bizi bu noktada pek fazla ilgilendirmiyor: Bunlar Kâbe'ye konulan yazılı andlar ki, tapınağın kutsallığını pekiştirmekten çok, bu kutsal yerde bulunmaktan kendilerine bir ululuk payı çıkarmak amacını taşıyorlar. Ömer'in Pers krallarının sarayından getirdiği armağandan Kabul Şah'ın taç ve tahtına kadar olan ve üçüncü grup içinde ele alacaklarımız ise, kâfirlerin İslama boyun eğişini simgeliyorlar. Boyun eğenlerin *Herrschafszeichen*'inin, yani iktidar simgelerinin, başlıca İslam tapınağında sergilenmesi, izleyicilerin gözünde, İslamı yüceltiyor.

Şimdi, Kubbetü's-Sahra'nın mozaiklerine geri dönersek, öncelikle şöyle bir sav öne sürebiliriz: Buradaki taçlar ve takılar Bizans kökenli, ancak İslami bağlamda da krallığa ilişkin simgelerin dinsel bir tapınakta o tapınağın kutsallığını pekiştirmek amacıyla kullandığını gösteriyorlar. Ama öte yandan, Bizans'a ya da Sasani krallarına özgü simgelerin kullanılmasına, "münkir"lerin yenilgiye uğratıldıklarını ve yeni inancın koruyuculuğuna sığındıklarını gösterme isteği de yol açmış olabilir. Öyleyse, mozaik süslemelerde de tıpkı yapının konumunun yarattığı sorunda olduğu gibi, Kubbetü's-Sahra'ya ilişkin açıklamaların birkaç düzlemde yapılması gerekiyor. Bir yanda içsel, İslami bir açıklama söz konusu; öte yanda yapıyı İslam-dışı anıtlara ve işlevlere bağlayan bir diğer açıklama var; bir de raslantısal düz-

lem olarak adlandırabileceğimiz ve dekorasyonun salt güzel olması kaygısıyla yapıldığı olasılığı var: Tıpkı Harem'deki Herodes döneminden kalma podyumunun salt büyük ve boş bir alan olması nedeniyle seçilmiş olabileceği gibi. Elimizdeki üçüncü belge olan yapının içindeki yazı, bizi sanırım olası bir çözüme götürecek.

Kubbetü's-Sahra'nın duvarlarında birçok yazı var; bunlardan üçü Emevilerden kalma. 240 metre uzunluğundaki en büyüğü, sekizgen revağın her iki yüzünde, direklerin hemen üstünde yer alıyor. Daha sonraları halife olan el-Me'mun'un Abdü'l-Melik'in adını sildirip yerine kendi adını yazdırdığı bölüm dışında bu yazı yapıyla yaşıt. Öteki ikisi bakır levhalar üzerine yazılmışlar ve doğu ve kuzey kapılarının üzerinde yer alıyorlar. Abbasi hükümdarı bunları da tahrif etmişse de, asıllarının Emeviler döneminden kalma olduğu biliniyor. Yazıların içeriği dinsel olup, yaptıranın adı ve yapılan tarih dışında bunlar Kuran'dan alınma sureler. Günümüze dek kalmış en eski Kuran kaynaklı yazı olan bu belgenin önemi, alıntıların ve onlara eşlik eden dua ve senaların seçiminde yatar.

İç yüzdeki yazı eşit olmayan altı bölümden oluşuyor ve bunların her biri besmele, yani Bağışlayıcı Tanrıya Sesleniş ile başlıyor. Yazım tarihinin belirtildiği bölüm dışında her biri bir Kuran suresini içeriyor. Birincisi 112. sure (el-İhlas): "De ki: O Allah birdir; onun zevali yoktur; doğurmaz ve doğmamıştır ve ona bir tek eşit ve benzer yoktur, olamaz."* İkincisi, 33. surenin (el-Ahzab) 56. âyeti "Şüphe yok ki Allah ve onun melekleri salavat getirir Peygambere; siz inananlar, siz de salavat getirin, tam teslim olarak selam verin." Üçüncü bölüm, gece yolculuğuna ilişkin sureden (17.3) alınmadır, ancak "İsra" ile ilgili değildir (Abdü'l-Melik döneminde Kudüs'teki Taş'ın Muhammed'in göğe yükseldiği yer olarak tanımlanmış olduğu savına karşı kullanılabilecek bir başka kanıt). Üçüncü alıntı şöyle der: "Ve de ki: Hamd Allaha ki, oğul edinmemiştir kendisine ve saltanatta, tasarrufta ortağı yoktur ve aciz olmadığından yardımcıya da ihtiyacı yoktur." Dördüncü alıntı (64.1 ve 57.2) Tanrının mutlak gücüne ilişkin basit bir cümledir: "Onundur saltanatı ve tedbiri göklerin ve yeryüzünün, onadır hamd ve onun her şeye gücü yeter." Son bölüm en uzun olanıdır ve çeşitli surelerden oluşur. Önce 64.1, 57.2 ve 33.56 tekrarlanır, ardından 4.171-72 gelir: "Ey kitap ehli, dininizde aşırıya gitmeyin ve Allah hakkında gerçek olanı söyleyin. Meryemoğlu Mesih İsa ancak Allah'ın peygamberidir ve Meryem'e ilhak ettiği kelimesidir ve kendisine ait bir ruhtur. Artık inanın Allah'a ve peygamberlerine ve Tanrı üçtür demeyin, vazgeçin bundan, bu hayırlıdır size. Allah ancak tek Tanrıdır, oğul sahibi olmaktan münezzehtir ve onundur ne varsa göklerde ve yeryüzünde ve koruyucu olarak Allah yeter. Ne mesih, Allah'a

* Kur'an'dan alıntılar Gölpınarlı'nın Türkçeleştirdiği Kur'an metninden alınmadır. Bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, *Kuran-ı Kerim ve Meali*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1958 (Ç.N.)

kul olmaktan çekinir, ne de Tanrı'nın kendisine yakınlaştırdığı melekler ve ona kulluktan çekinen ve ululanmak isteyenleri o tapısında toplayacaktır." Bu alıntıyı çok ilginç bir duaya çağrı cümlesi izler: "Peygamberiniz için ve kulunuz Meryemoğlu İsa için dua edin." Bu çağrıdan sonra 19. surenin 34-36. âyetleri gelir: "Esenlik bana doğduğum gün, öleceğim gün ve tekrar dirilip kabirden çıkacağım gün. İşte budur Meryemoğlu İsa. Onların şüpheye düştükleri şey hakkında gerçek söz budur. Evlat edinmesi layık değildir, noksan sıfatlardan münezzehtir o. Bir işin olmasını takdir etti mi, ona ancak ol der, oluverir. Ve şüphe yok ki Allah, rabbimdir." Ve yazı üçüncü surenin 18. ve 19. âyetlerinde yer alan yakarı ve gözdağı ile son bulur: "O üstün Tanrıdan, o hüküm ve hikmet sahibinden başka yoktur tapacak. Allah katında din, ancak İslam dinidir. Kendilerine kitap verilenler, bunu adamakıllı bildikten sonra aralarındaki azgınlık ve haddini aşma yüzünden ihtilafa düştüler ve kim Allahın ayetlerine inanmazsa, bilsin ki Allah, pek tez hesap görecektir."

Kapılar üzerinde yer alan iki yazı bu denli açık değil. Doğu kapısının üzerinde Kuran'dan alınma inanca ilişkin bazı ayetler (2.256, 2.111, 24.35, 112, 3.25, 6.12, 7.155) ve Peygamber ve ona inananlar adına uzun bir dua bulunuyor. Kuzey kapısındaki daha önemli, çünkü iki belirleyici alıntıdan oluşuyor. Birincisi 9.33 (ya da 61.9): "O öyle bir mabuttur ki müşrikler istemese de, zorlarına da gitse, peygamberlerini insanları doğru yola sevk eden apaçık ve kesin delillerle ve bütün dinlere üstün olmak üzere gerçek dinle göndermiştir." Bu, sonraları bütün İslam paraları üzerinde yer alıp standartlaşacak ve "Risalet" olarak anılacak cümledir. Ancak, zamanla oldukça sıradan bir cümle haline gelmesine rağmen, anıtlarda pek ender olarak kullanılmıştır ve bilinen ilk kullanımı budur. Ardından, peygamberlerin adları sıralanır ve bunu 2.136'nın kısaltılmış bir biçimi (ya da 3.84'ün bir bölümü) izler: "Bizler Allaha ve Muhammed'e verilmiş olanlara inandık (bu Kuran' dan bir cümle değildir) *ve peygamberlere rablerinden verilene inandık, onların hiçbirini öbüründen ayırt etmeyiz ve biz ona teslim olmuşuz.*" (İtalikler benimdir)

Bu alıntılara ilişkin üç özelliğin altını çizmek isterim. Burada, daha ileri tarihli pek çok yazıda da görüleceği gibi, İslamın ilkeleri vurgulanarak betimlenmektedir; her üç yazıda da Hazreti Muhammed'in özel konumu, görevinin önemi ve evrenselliği anlatılır. Kuran'dan alınma bu cümlelerde yeni inancın teolojisi içinde İsa'nın ve diğer peygamberlerin yerleri saptanmakta, bu arada İsa ve Meryem'e özel bir yer verilmektedir. Tevrat'ta yer alan başka hiçbir peygamberden bu yazıda adıyla söz edilmez. Yazıların en önemlisi, İslamın son din olduğunu bildirir ve Hıristiyanlara ve Musevilere ("Siz ey Kitap Ehli Halklar") seslenen Tanrısal bir gözdağıyla pekiştirilmiş bir yakarı ile son bulur. Buradaki alıntıların çoğu, genellikle anıtlar üzerinde yer alan Kuran sureleri çevriminin dışında kalırlar: Tıpkı Kubbetü's-Sah-

ra'nın İslam mimarisi içinde bir benzeri bulunmayışı gibi, yapının yazıları da tekil örneklerdir. Dahası, burada kullanılan alıntılar zamanla sıradanlaşmışlarsa da, yazıldıkları sırada henüz böyle bir standartlaşma olmadığına dikkati çekmek isterim. Yazı, bu alıntılar aracılığıyla iki yönlü bir gönderme yapmaktadır. Bir yanda misyoner bir özellik taşır; Hıristiyan ve Musevi peygamberleri de ataları arasında sayan yeni ve son inanca "boyun eğmeye" bir çağrı, hem de oldukça sabırsız bir çağrı niteliğindedir. Aynı zamanda yeni inancın ve onun üzerine kurulu devletin üstünlüğünün ve gücünün bir beyanıdır.

Yazının Müslümanlar açısından taşıdığı bir başka anlamı da olmalı. Bu, aynı zamanda Kubbetü's-Sahra'nın neden yapıldığı sorusu gündeme geldiğinde sık sık başvurulan Mukaddesî'den bir alıntıyı da açıklayabilir. Mukaddesî bir gün amcasına el-Velid'in neden Şam Camii'nin yapımı için bu kadar çok para harcadığını sormuş. Amca şöyle yanıtlamış:

> *Ah benim küçük oğlum, sen bunu anlayamazsın. El-Velid elbette ki haklıydı, o, değerli bir iş başlattı. Çünkü o Suriye'nin uzun süre Hıristiyanların elinde kalmış bir ülke olduğunu fark etti ve onların orada yaptırdıkları o büyüleyici, görkemleriyle ün salmış kiliselerini, Kutsal Mezar Kilisesi'ni, Lydda ve Edessa kiliselerini gördü. Ve o da Müslümanlar için eşi olmayan, bütün dünyanın hayranlık duyacağı bir cami yaptırmak istedi. Tıpkı, Abdü'l-Melik'in Kutsal Mezar'ın bulunduğu türbeyi* [kubbe] *görünce onun güzelliği ve görkemi Müslümanların gözünü kamaştırır korkusuyla, Kubbetü's-Sahra'yı bugün bulunduğu yerde inşa ettirmesi gibi...*

Kudüs'te ince zevkler kazanmış Hıristiyan çevrelerin kabasaba istilacıları, kendi inançlarına çelmek için belli çabalar göstermiş olmaları gerçekten de akla yakındır. Doğu Hıristiyanlığının "barbar"ları kendi dinlerine devşirmek için sık sık müziğin ve görsel sanatların duygusal gücüne başvurdukları bilinen bir olgudur. Bu tür çabaların Arapları da hayli etkilediği, erken İslam ve hatta İslam-öncesi dönemde Bizans'a giden Arapların destansı gezilerine ilişkin ve üzerinde pek az çalışma bulunan ilginç anlatılarda açıkça görülür. "Rehber eşliğinde yapılan bu gezilerin" en "can alıcı noktası"nda ya kiliseye gidilir ve buradaki dinsel tasvirlerin büyüleyiciliğinden söz edilir, ya da bir saray ziyafeti benzer bir biçimde anlatılır. Daha ileri tarihlerde yazan sofu Müslümanlar anlatılarında bu tür yerlerdeki görkemli gösterilerden etkilenmiş olarak ve fakat asla inançlarından dönmeden ayrılırlar. İnsan ister istemez, gerçekten de böyle mi olmuş, yoksa daha sonra yazılanların hiç olmazsa bir bölümü, Müslümanların doğru yoldan sapmalarını önlemek için yazılmış ahlaki öğütler olarak mı ele alınmalı diye düşünüyor. Doğru yoldan sapma olasılığı ve tehlikesi Mukaddesî'nin öyküsünde

açıkça beliriyor. Öyleyse, Müslümanlar açısından Kubbetü's-Sahra, Hıristiyanlığın çekiciliğini önlemek amacıyla yapılmıştır ve buradaki yazılar da, inananlara Hıristiyan savlarına karşı kullanılabilecekleri belli karşı savlar sağlamaktadır. Son olarak, aynı tarihlerde Hıristiyanların çok yakında, Beytü'l-lahm'deki Doğum Bazilikası'nı yeniden dekore etmekte oldukları unutulmamalıdır. Bu yeni dekorasyon, gerek genel gerekse bölgesel kilise konseylerinin simgelerinden oluşmakta, bunların arasında monofizit sapkınlığı* lanetleyip, Hıristiyanlığın üçlü dogmasını (teslis) doğrulayan konseyler de bulunmaktaydı. Bu, kuşkusuz tarihsel bir rastlantıdan ibaret olamaz.

Kubbetü's-Sahra'nın yapımı iki ana temanın önceden var olmasını gerektiriyor. Birincisi, İslamlık yepyeni bir din değil, "Kitap Ehli Halklar"ın inancının devamı ve sonsözü olmak savıyla ortaya çıktığına göre, Moriya Dağı'nda yapılacak bir tapınağın bu eski kutsal yere ilişkin bir dizi inançla bağlantılı olarak anlaşılması gerektiği ve anlaşıldığıdır. Başka bir deyişle, Kubbetü's-Sahra'nın Musevi ve Hıristiyan inançları bağlamında bir önemi olması gerekir. İkincisi, İslamın bu ilk önemli mimari yapısının yeni inancın izleyicileri açısından da bir anlamı olmalıydı. Yukarıda da gördüğümüz gibi, bu temalar yapının kendisinde bulunan üç ayrı tür kanıtın çözümlenmesi sırasında, tekrar tekrar karşımıza çıktı. Yapının konumu, İbrahim'in yaşamına ilişkin bir olayı vurgulamak çabası olarak açıklanabilir. Bu istek, ya Hıristiyanlar ve Museviler için de aynı oranda önemli bir kişinin Müslüman kimliğine dikkati çekmek, ya da Mekke karşısında, Filistin'in kutsallığına güç kazandırmak amacından kaynaklanmaktadır. Mozaiklerdeki kraliyet simgeleri ya salt birer adak olarak, ya da Bizans ve Pers İmparatorluklarının Müslümanlarca yenilgiye uğratıldıklarının ifadelendirilmesi biçiminde yorumlanabilir. Son olarak da, yazılar, hem Müslümanlığın Tanrı'nın tek tözlülüğüne olan inancının altını çizmekte, hem de, Musevilere ve özellikle Hıristiyanlara nihai doğrunun İslam olduğunu bildirmektedirler.

Ne var ki, yazılarda, bu temaslardan ikincisi daha ağır basmakta ve o büyülü, simgesel özellikleriyle, yazılar Kubbetü's-Sahra'nın yapımına yol açan temel fikri bize açıklamaktadırlar. Yazılarda yeni inancın ve ona dayalı olarak kurulan devletin gücü ısrarla beyan ediliyor. Bunlarda Emevi yöneticilerin Roma İmparatorluğu'nun geleneksel varisine kıyasla kendi konumlarının bilincinde oldukları açıkça beliriyor. Yedinci yüzyılın örnek bir Hıristiyan kenti olan Kudüs'te Abdü'l-Melik İslamın zaferini ve üstünlüğünü kanıtlamak savındadır. Bu sava eşlik eden yeni inanca katılma çağrısının göstergeleri, yazılar, Kutsal Taş'ı çevreleyen Bizans ve Pers taç ve takıları ve en açık biçimiyle de, Moriya Dağı'ndaki eski kutsal yere el konulmuş olmasıdır. Böylelikle, Hıristiyan inancı içinde yer alan bir kehanet geçersiz kılınmakta ve Musevi tepesi yeniden yerleşime açılmaktadır. Ama buradaki ar-

* İsa'nın tek tözlü (uknum) olduğunu öne sürenler (Ç.N.)

tık bir Musevi tapmağı değil, muzaffer yeni inanç adına dikilmiş bir anıttır. Demek ki, Kubbetü's-Sahra'nın yapımının kutsanmış bir yere Abdü'l-Melik tarafından el konulmasını imlediği söylenebilir. Kubbetü's-Sahra ile, onun biçimlerini tekrarlayan anıtlar arasında, bir ilişki aramak yerine, onu fethedici bir gücün –ya da inancın– fethettiği topraklarda bir simge oluşturması açısından ele almak daha doğru olur. Bu zafer bildirisi Emevi İslamlığına özgü cihad şekliyle sıkı sıkıya bağlı kalmıştır.

Bir toprağın simgesel olarak ele geçirilişinin buradaki anlatımında kullanılan formel terimler yeni değildir; hemen hepsi Bizans sanatından kaynaklanmakta, küçük bir bölümü de, Sasani formlarından oluşmaktadır. Aralarındaki biricik İslam öğesi olan yazılar kolaylıkla görülemeyecek yerlere yerleştirilmişlerdir. Çünkü Kubbetü's-Sahra'da yer alan Müslümanlığa özgü çağrışımlar ne olursa olsun, yapının başlıca amacı, Müslüman olmayanlara seslenmektir. Simgeselliği zaman içinde tüm İslama dal budak salmış da olsa, gününün somut gereksinmelerine yönelik Batıni bir yapıydı, bu gereksinmelerin başında da, Müslüman yönetimini hâlâ geçici bir talihsizlik sayan Hıristiyan bir topluluğa (özellikle Ortodoks Kilisesi'ne) İslamın kalıcılığını kanıtlamak isteği geliyordu. Abdü'l-Melik'in, iç işlerine Bizans'ın karışmasının ve içerideki öteki hiziplerin önünü almayı başarmasıyla birlikte, Kubbetü's-Sahra da bu güncel anlamını yitirmeye başladı. Zamanla, tümü Müslüman çeşitli dinler ve dinsel kurumlar ortaya çıktılar; Kubbetü's-Sahra'yı ve çevresini oldukça hızlı bir biçimde tam anlamıyla bir Müslüman tapınağına dönüştürüp öyle kalmasını sağladılar. Ama bu başka bir öykü. Bizim burada göstermeye çalıştığımız, Kuseyr Amra freskinde, bir Müslüman hükümdarın, dünya yöneticiler ailesine katılmasını gösteren tasvirin oldukça özgür formuna karşılık, Kudüs'te geleneksel ama İslam-dışı formların kullanılması, Musevilere ve özellikle Hıristiyanlara yeni inancın kendi dinlerinin halefi olduğunu bildirmek ve yeni imparatorluğun onların en kutsal kentini devraldığını göstermek amacına yöneliktir.

Erken İslam anıtları aracılığıyla fethedilen toprakların maddi olduğu kadar, simgesel olarak da, temellüküne ilişkin üçüncü örnek, (artık ondan geriye hiçbir şey kalmamış da olsa) bu dürtüleri ve gereksinmeleri çok çarpıcı bir biçimde özetliyor: Bağdat'tan, yapımına 762'de başlanan Barış Kenti'nden söz açacağız.

Kentin kurulmasına, çeşitli olaylar yol açmıştır. Halife el-Mansur'un İslam İmparatorluğu için yeni bir başkent yaptırma girişimini açıklamak üzere, siyasal, ekonomik, stratejik, idari, iklimsel, pek çok neden öne sürülebilir, sürülmüştür de. Bu nedenlerden her biri tek tek ya da bir arada geçerli olabilirler. Ancak, erken Bağdat üzerinde, çalışmakta olan bir araştırmacının belirttiğine göre, bu nedenlerin hepsi Irak'taki öteki erken Arap yerleşimleri için de geçerlidir. O halde, burada farklı bir şeylerin söz konusu

olduğunu öne sürebiliriz. Çok şükür, el-Mansur'un kentini yeniden kurgulamamız için yeterince eski tarihli kaynak ve betimleme var elimizde. Bunlar, Bağdat'ın ne ekonomik ya da siyasal bir merkez, ne de bir yöneticinin kişisel/emperyal hevesleriyle başlatılmış bir girişim olduğunu gösteriyorlar. Bağdat'ın kendine özgü bir anlamı var ve bunu ancak kente verilen biçimden yola çıkarak anlayabiliriz.

Kent, yarıçapı yaklaşık 2300 metrelik bir daire biçimindeydi (resim 10). Ancak, boyutlarından daha önemli olan, bu yarıçapın belli bir ölçü birimine, bir *mil*'e tekabül etmesidir. Geniş bir çukur ve büyük kulelerle tahkim edilmiş kalın ve yüksek bir duvarla çevrelenmişti; bu açıdan bir tür kaleyi andırıyordu. Bir örnek dört girişi vardı: Bir dizi uzun, kemerli avlu, arada ağır çift kapılarla bölünmüş açık mekânlar ve içeri ışığın girmesini sağlayan pencereler. Her girişin üzerinde, dış yüzü yaldızla boyanmış bir kubbesi olan bir ikinci kat vardı. Kubbelerin üzerindeyse, rüzgârda dönen birer "figür" (bir olasılıkla tunçtan heykeller) bulunuyordu. Kubbelerin çevresinde kabul salonları ve dinlenme mekânları yer alıyordu. İkinci kata atların geçebileceği genişlikte, kemerli bir rampadan çıkılmaktaydı; üzerinde atlıların nöbet tuttukları duvara ulaşan tek geçit buydu. Horasan (kuzeydoğudaki geniş eyalet), Suriye, Basra ile Kûfe, (Aşağı Irak'ta yeni kurulan iki kent) adlarını taşıyan bu dört giriş, kentin başlıca eksenlerini oluşturuyorlardı. Bu girişlerden, yaklaşık 170 metre genişliğinde ve yapılardan oluşan bir ikinci daireye varılıyordu. Çoğunluğu dükkân ve yaşama alanı olan bu yapılar, merkezdeki kısmen boş alanı çevrelemekteydiler. Kentin nüfusu Müslüman İmparatorluğu'nu oluşturan çeşitli etnik, ekonomik grupları ve kabileleri temsil edecek biçimde, özel olarak seçilmişti. Merkezdeki alanda, özellikle merkezi yaşama alanlarından ayıran çizgi boyunca, çeşitli idari yapılar yer alıyordu. Ancak, merkezin en önemli öğesi, tam ortada bulunan *Darü'l-hilafe*'ydi. Darü'l-hilafe, büyük bir camiden ve bir saraydan oluşuyordu. Cami, ileride tartışacağımız geleneksel hipostil türde bir yapıydı. Saray konusunda ise, büyük bir eyvan ve onu izleyen, kubbeli bir arz odasına sahip olduğu dışında pek bir şey bilmiyoruz. Arz odasını, üzerinde bir atlı heykeli bulunan ünlü Yeşil Kubbe'nin örttüğü salon izliyordu. Rivayete göre, bu atlı heykelin mızrağı her zaman İslam İmparatorluğu'nun düşmanlarına çevrili dururdu.

Bütün bunlardan, geriye hiçbir şey kalmadı. Atlı heykeli ve Yeşil Kubbe onuncu yüzyılda yıkılıp gitti; ancak sıradan bir Anadolu Türk Beyi için küçük mekanik oyuncakların tanımını yapan bir on üçüncü yüzyıl metninde bu emperyal Abbasi sarayının uzak yankılarına rastlıyoruz (resim 11): Sanki Eyfel Kulesi çökmüş de, onu ancak hediyelik eşyacıklardan tanımlayabiliyormuşuz gibi. Şimdi Bağdat'daki İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan mihrabın, üzerindeki bitki desenlerinin erken dönem niteliğinden yola çı-

karak büyük Abbasi Camii'nden kalma olduğu söylenebilirse de, bu konuda bile bir kesinlik yok; kaldı ki, bu oldukça önemsiz bir anıt. Kentin kendisi tasarımlanırken düşünülen mükemmel biçimiyle hiçbir zaman var olmamıştır; el-Mansur'un yaşamı sırasında bile çevresinde dış mahalleler oluşmuş, özenle çizilmiş iç bölümler bu çizgilerini yitirmişler ve *Daire-Kent*, Bağdat'ın muazzam kent dokusunun bir bölümüne dönüşmüştür.

Ne var ki, başlangıçtaki özgün formuna ilişkin anılar ve bunun ardındaki düşünce, yeni inancın kurduğu düzinelerce yeni kentsel merkeze rağmen, İslam kentleri tarihinde eşi görülmedik bir biçimde ve yüzyıllar boyunca varlığını korumuştur. İslamın kurduğu kentlerden birinde, Orta Fırat havzasındaki Rakka'da, Bağdat modelinin yinelendiği bile söylenir. Ancak, Rakka'nın çok geniş bir alana yayılmış kalıntılarından hangi kesimin Bağdat'ı taklit ettiğini söylemek hiç de kolay değil. Kaldı ki, günümüzde bu kalıntılar üzerinde hızla gelişmekte olan çağdaş kent, arkeologların, daha ileride hangi kesimin Bağdat modeline tekabül ettiğini bulup çıkarma olasılıklarını da daha şimdiden ortadan kaldırmış sayılabilir.

Belki de böyle olması daha iyi, çünkü bizim amaçlarımız açısından Bağdat'ın önemi, buradaki formların somut özelliklerinden çok, bu formlarla anlatılmaya çalışılan fikirlerle ilgili. Elimizde duvarlarla çevrili, dairenin eksenlerini belirleyen dört girişin ortasında bir sarayın yer aldığı yuvarlak bir alana açılan daire biçiminde bir birim var. Sarayın da ortasında üzerinde atlı bir heykel olan ve kentin dört girişindeki yaldızlı kubbelerde yankılanan iki katlı, yüksek, yeşil bir kubbe yer alıyor. Bu yetkin kompozisyon, bir kent merkezinden çok, bir saray tasarımını andırıyor ve son zamanlarda yapılan kazılarla belirmeye başlayan Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'nin planı dışında (resim 102) hiçbir erken İslam kentinde benzer bir plana rastlamıyoruz. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'de kentin saraysı bir özellik taşıdığı söylenebilirse de, Bağdat'ta olduğu gibi simgesel bir anlam söz konusu değil. Geç antikiteden bu yana yapılmış olan bütün saraylar kale-benzeri bir izlenim uyandırırlar; Diocletianus'un Spalato'ya çekilmesi bunların ilk örneklerinden biridir. Ancak Diocletianus'un sarayı gibi, bu da yalnızca bir kale değildir; ortadaki yüksek kubbenin simgesel niteliği ağır basar. Kubbe'ye verilen ad da yeni değildir; Kuzey Suriye'de Rusafa'da Emevi Halifesi Hişam'ın sarayı, ilk Emevi Halifesi Muaviye'nin Şam'daki sarayı, Irak'ın güçlü ve acımasız valisi Haccac'ın sarayı, bunların hepsi de çok uzaklardan görülebilen yeşil kubbeleriyle ünlüdürler. Ortaçağda damları örten ahşabın tunç ve bakır kaplanarak korunduğunu ve yeşil rengin, tuncun oksidasyonu sonucu ortaya çıktığını bilmek, burada pek bir önem taşımıyor. Yeşil kubbe fikri, çok erken tarihlerde egemenlik simgesi haline gelmiştir. Kapıların üzerindeki daha küçük kubbelerin bu denli yüce simgesel anlamları yoktur; bir araştırmaya göre, bunlar, halife manzarayı izlemek istediğinde, arz salonları olarak kulla-

nılmaktaydı; Horasan kapısından görkemli Fırat; Kûfe kapısından bağlar, bahçeler ve malikaneler; diğer ikisinden kentin dış mahalleleri izlenebiliyordu. Daha ilerideki bir bölümde ayrıntılı olarak ele alacağımız bir araştırmanın yorumu da, bu kubbeli odaların zevk için, bir mekânın keyfini sürmek amacıyla yapılmış olmalarıdır. Etkileyici bir doğa görünümünün izlenebilmesi için, bu tür formel "sefa mahalleri"nin erken İslam ve hatta İslam öncesi dönemlerde var olduğuna ilişkin pek çok metin ve arkeolojik kanıt vardır. Bağdat'ın planının vurgulanması gereken özelliği, kentin bütün bölümlerinin gerek kompozisyon, gerekse işlev açısından tek bir sarayın birimleriymişçesine, bağlantılı olarak tasarımlanmış olmasıdır.

Ama Bağdat'ın biçimi aynı zamanda bir kent biçimidir. Güneydoğu İran'da Şiz ya da Darabgird gibi daire biçiminde Sasani sitleri olduğu bilinmektedir. Müslüman fetihlerinden önce çok Orta Asya'da, daha da eskilerde Mezopotamya'da benzer örneklere rastlanmıştır. Ne yazık ki, bu eski sitlerin hiçbirinde, iç düzenleme açısından Bağdat'la bir karşılaştırma yapmaya elverecek biçimde ne bir kazı yapılmış, ne de uygun yazınsal bilgi verilmiştir. Aslında böyle bir karşılaştırma sonucu bir benzerliğin ortaya çıkma olasılığı zayıftır, çünkü bunlardan hiçbiri ne kurulduğu tarihte, ne de daha sonraki gelişmeleri içinde Bağdat'ın taşıdığı öneme yaklaşmış yerleşimlerdir. Demek ki, ileride ortaya konulabilecek arkeolojik bulguları saklı tutmak koşuluyla, Bağdat örneğinde bir kent biçiminin iç düzenleme aracılığıyla, simgesel ve resmi nitelikli bir saray olarak tasarımlandığını, ama bunun yanı sıra, yüksek surlarla halifenin konutu arasında seçilerek yerleştirilmiş bir halk için özenle planlanmış alanların yer aldığı bir kentsel öğeyi de içerdiğini söyleyebiliriz. Bu olgu, bence bir Müslüman hükümdarın egemenliğinin bütünselliğini simgeleyen bir birim yaratmak için bilinçli bir çaba olarak yorumlanmalıdır. Bağdat, evrenin göbeği olarak bilinecek ve ortaçağ coğrafyacıları Irak'ı merkeze, dünyanın en gözde yerine yerleştireceklerdir. Ve Halife, bu daire kentin ortasında, dünyanın göbeğinde, çifte kubbesinin altında oturuyor olacaktır. Kentin merkezini çepeçevre saran yaşama alanları ancak hükümdarın çevresindeki halkların bir simgesi olabilirler. Bu yorumu, kentin özel olarak bir kent için yapılmamış olan kapıları destekliyor. Kapılardan biri, Emevilerin Irak'ta kurdukları başkent Vasıt'tan getirilmiştir ve Hz. Süleyman tarafından yaptırılmış olduğu söylenir. Firavunların yaptırdığı söylenen bir başkası Suriye'den buraya taşınmıştır. Demek ki, Bağdat yalnızca o günkü dünyanın yönetildiği yer olarak değil, aynı zamanda İslam dünyasının Yakındoğu'nun zengin geçmişiyle bir bağlantı kurma çabası olarak değerlendirilmelidir.

Bu anlamda, Bağdat, Kuseyr Amra'daki freskte ve Kudüs'teki Kubbetü's-Sahra'da gördüğümüz bir özelliği taşıyor. Ancak iki açıdan bu anıtlardan daha ileri gitmiş. Birincisi, boyutları ve anıtsallığıyla onlardan ayrılıyor;

tek başına bir yapı ya da çöllerde yitip gitmiş bir resim değil bu, koskoca bir kent. İkincisi, adının Medinetü's-Selam, yani Barış Kenti olması. Bağdat'dan bitirilmiş, kesin bir zafer duygusu fışkırıyor; sanki Barış Kenti'yle birlikte tüm evrenin yönetileceği bir tür *millennium* dönemi başlamış gibi. Yarattığı bu duygu, ya da var olanı anıtsal boyutlarda yansıtması hiç de şaşırtıcı değil. Daha ileride de göreceğimiz gibi, Şam Camii'ni süsleyen doğa görünümlerine de benzer bir yorumla yaklaşmak mümkün. Ne var ki, bu anıttaki mozaiklerin yerleştirilme düzeni, onların etkilerinin Müslümanlara yönelik kalmasına yol açar; sanki başlıca amaçları inanmışları teşvik etmek, onlarda kendilerine güven duygusu yaratmakmış gibi. Oysa Bağdat herkes içindir, ve kente ilişkin en eski öykülerden birinde bir Bizans elçisinin Bağdat'tan ne denli etkilendiğinden söz edilir. Dahası, Bağdat'ın yapımının ardında yatan sav, salt İslamın oluşum yüzyıllarına özgü bir sav da değildir; Asur kabartmalarından Roma ya da Sasani kabartmalarına ya da Ayasofya ve Bizans'ın emperyal ayinlerine dek ziyaretçileri ya da onları kullananları anıtın yapımcısının inanılmaz gücü karşısında hayrete düşürmeyi amaçlayan çok daha genel bir anıtlar kategorisi içinde ele alınması gerekir.

Bu bölümde tartıştığımız her üç anıt da, yeni inancın ve onun somut göstergesi olan devletin belli bir toprak üzerinde var olduğunu kanıtlamak amacını taşırlar. Bu türden başka anıtlar da var olmuş olabilir. Ancak, Kuseyr Amra freskinin, Kubbetü's-Sahra'nın ve Bağdat'ın ortak özeliği, bir "var olma"dan öteye geçmeleri, sahip olmanın, daha doğrusu, ele geçirmenin bir kanıtı olma savını taşımalarıdır. Her ne kadar bu üç örnekte ele geçirmenin anlatımı farklı biçimler almışsa da, her birinde kullanılan formlar ve simgeler İslamın yeni yaratıları olmayıp, daha önceki kültürlere aittirler: Kuseyr Amra'daki Grekçe yazılar, aynı sarayda bir Sasani tacının kullanılması, Kubbetü's-Sahra'nın bir şehitlik formunu taşıması ve yazılarında Hıristiyanlığa gönderme yapması, bu yapının Hz. İbrahim ve Musevilik geleneği ile ilişkisi, Bağdat kentinin daire biçimindeki planı gibi. Bu nokta, yani eskinin biçim ve fikirlerini İslamlaştırmak yoluyla, fethettiği dünya ile arasında anlamlı bir ilişki kurma için gösterilen bu bilinçli çaba, erken İslam kültürünün temel öğelerinden birini tanımlamak açısından çok önemlidir. Bu süreç ne tartıştığımız üç anıtla, ne de İslam tarihinin ilk 150 yılı ile sınırlıdır. Çok daha sonraları Irak ya da Filistin'de ortaya çıkan kutsal yapılar da, kutsallığı daha eskilerden sürüp gelen mahallerde ortaya çıkmıştır ve bu olgunun, İran, Kuzey Afrika ve daha sonraları Anadolu'da da aynı biçimde yinelenmiş olması çok mümkündür. Bu süreci, birkaç yüzyıl boyunca –en azından Haçlı seferlerine kadar– izleyebildiğimiz Kudüs'ün özellikle Haremü'ş-Şerif kesimindeki İslami girişimlerin çoğunun buradaki Musevi ve özellikle de Hıristiyan nüfuzuna karşı Müslümanların –psikolojik ya da maddi– tepkisinden kaynaklandığı kanıtlanabilir. Sanki İslam birkaç yüzyıl

boyunca, kendi anıtsal altyapısını oluşturmak için harcadığı enerjinin bir bölümünü yapıtlarının kendisiyle yarışır durumdaki daha eski kültürlerle özellikle de Bizans'la, aynı düzeyde olmasını sağlamak için özen göstermeye ayırmış gibidir. (Bu arada, erken İslamın Bizans'la olan ilişkileri konusundaki bilgilerimizin, İran ya da Orta Asya'yla olan ilişkilerine kıyasla daha kapsamlı olduğunu belirtmemizde de yarar var.) Bu tutum, psikolojik açıdan da, anlamlı görünüyor. Yüzyıllar boyunca, Müslüman dünyaya, özellikle Suriye ve Filistin'e, iki temel duygusal tutum egemen olmuştur. Ne acıdır ki, yaşadığımız çağın tarihi bu tutumları kavramamızı çok kolaylaştırıyor. Bunlardan birincisi, "işgal edilmişlik" zihniyetidir ve fiziksel olarak zayıf, fakat geçmişinin ve bir dış güçle olan ilişkilerinin bilincinde olan, bu yüzden de "işgalci" gücü –özellikle sözcüklerle– sürekli olarak alaya alan bir tutum olarak tanımlanabilir. Öteki ise, fiziksel yönden güçlü "yeni"lerin eski ve yabancı dünyalar karşısındaki kıskançlık ve boyun eğme karışımı duygularından oluşur. Bu tutumlara, Bağdat ya da Şam'a gönderilen ve buralardaki yeni İslam yaratılarını eleştiren ama aynı zamanda Müslümanların sanatsal başarılarından ister istemez etkilenen Bizans elçilerine ilişkin anlatılarda rastlamak mümkün. İslam tarih yazımında bütün anıtların karşısında ölçüye vurulduğu mihenk taşı anlamında kullanılan bir *Rum* ya da *Hıristiyan* sanatı (bağlamına göre bu Bizans olabilir de, olmayabilir de) fikrinin gelişimini de ancak bu karmaşık duygularla açıklayabiliriz. Ama sanatsal yaratıyı, İslam olmayan yabancı bir dünyanın özelliği olarak görmek ve bu yüzden ondan nefret etmek biçiminde ortaya çıkan bunun tam karşıtı bir tutumdan da söz etmek mümkün. Tümüyle Müslümanları ilgilendiren sorunlardan kaynaklanan bu tutumu, ilerideki bölümde ayrıntılı olarak inceleyeceğiz. Çok daha önemli olan, yukarıda sözünü ettiğimiz örneklerin hepsinin, İslam dünyasının kendisini, hem kendisi için, hem de Yakındoğu'nun o günkü ve tarihindeki uygarlıklarıyla ilişkisi açısından tanımlamak amacını taşıyor olmasıdır.

Demek ki, Kuseyr Amra'daki fresk, Kubbetü's-Sahra ve Bağdat bir toprağa gelenekleriyle birlikte gözle görülür bir biçimde el konulmasından ya da bu ele geçirişin simgeleştirilmesinden öte bazı şeyler taşıyorlar. Bunlar aynı zamanda erken İslam kültürünün yalnızca sanatlarını değil, kültürün tümünü etkileyen bir psikolojik tutumu da sergilemekteler. Son olarak bu anıtlara ilişkin bir özellik, sanat tarihini ilgilendiriyor. Taşıdıklarını varsaydığımız anlam açısından, her üçü de tekil yapılardır ve formlarına daha ileri tarihlerdeki İslam sanatında çok ender olarak rastlanır. Gene de bunlardan ikisi –Bağdat ve Kubbetü's-Sahra– bugüne dek Müslüman dünyanın bilincinde var olmuşlardır: Birincisi özgün biçimiyle İslamın en parlak günlerindeki gücünün ve üstünlüğünün bir çeşit simgesi olarak, öteki peygamberin yaşamının en önemli ve en derin mistik olaylarından biri olan Miraç'la

zaman içinde kurduğu bağlantı yoluyla. Bu gelişmelerden birkaç sonuç çıkarmak mümkün. Bunlardan biri, bir anıtsal formun, ancak onu çevreleyen çağrışımlar anlamlarını korudukları sürece var olma eğilimiyle ilgili. Bu tür anlamlar ortadan kalktığında, yok olup gittiğinde, ya da önemleri azaldığında, formlar da, ya ortadan kalkıyorlar –Kuseyr Amra freskinde olduğu gibi– ya da yeni anlamlar kazanıyorlar. Ve, eğer anıt tekilse, Kubbetü's-Sahra örneğinde olduğu gibi, o zaman çevresinde yepyeni çağrışımlar oluşabiliyor. Öyleyse, belli anıt türleri yalnızca tarihsel olarak tanımlanabilir çeşitli gereksinmelerin ve zorlamaların ifadelendirilmesi değiller, aynı zamanda, yeni gereksinmeler ve anlamlar oluşturmak konusunda da, deyim yerindeyse, kendi kendilerini harekete geçirebiliyorlar. Bu tür anıtları, cami gibi tipolojik olarak tanımlanabilir anıtlarla karşılaştırmak, bizi belli yerlere götürebilir.

Son olarak, eklemek isteriz ki, bu bölümde tartıştığımız öğeleri ile bu üç anıtın incelenmesi tamamlanmış olmuyor; her üçünü de, başka açılardan incelemek üzere, ileride yeniden ele alacağız. Bu aşamada belirtilmesi gereken, belli bir yöreye bütün gelenekleriyle birlikte sahip çıkmayı, simgesel ya da pratik olarak ifadelendirmenin, İslam sanatının oluşumundaki başlıca güdücü güçlerden biri olduğudur. Bu anlatımı örnekleyen anıtlar, yeni kültürün tekil anıtları arasında yer alırlar; erken İslam psikolojisi ve tarihi açısından önemleri belki de sanat tarihi açısından taşıdıkları önemden daha üstündür. Erken İslam sanatının –ve belki de, herhangi bir sanatın– özelliklerinden biri de, tekil ve farklı oluşudur; bu tekilliği oluşturan biçimler ve anlamlar değişik olsa da, olgunun kendisi temelde aynı kalır.

4. İslamın Sanat Konusundaki Tutumu

İslamın sanat karşısındaki tutumlarına ilişkin pek çok şey yazıldı. Sanat tarihi ansiklopedileri ve bu konudaki genel kitaplar, nedenlerini irdelemeksizin, İslamın tanrıbilimsel açıdan canlı varlıkların tasvirine karşı olduğunu söyler geçerler. Bu tür temsilin Kuran aracılığıyla yasaklanmadığı, artık hemen hemen kesin olarak biliniyor. Ancak, birçok hadiste sanatçıların ve tasvirin açıkça suçlanması, Müslümanlara özgü bir tutumun içtenlikli ifadesi olarak gösterilegelmiştir. Ondokuzuncu yüzyılın sonundan bu yana yazılan ve Müslümanları savunan bilimsel metinlerin çoğunluğu canlı varlıkları tasvir etmenin meşruluğu sorununu işler. Sorun, Oryantalistler arasında 1890 yıllarında Kuseyr Amra'daki duvar resimlerinin bulunmasıyla önem kazanmış ve bilim adamları o güne değin İslam inancına ve bu inançtan kaynaklanan kültüre ilişkin görüşleri içinde açıklayamadıkları bu resimlere nasıl bir açıklama getirebileceklerini düşünmeye başlamışlardır. Ya da, en azından, imgelerin yasak olduğu varsayımının düşünsel ve tanrıbilimsel neden ve sonuçlarını tanımlama gereğini duymuşlardır. Dahası, İslamın yükselişi ile Bizans'ta tasvir yasağının (*ikonoklazm*) başlaması arasındaki zamansal örtüşme, varsayılan bu İslami yasağın siyasal yönden de değerlendirilmeye başlanmasına yol açmıştır. Daha az rastlanmış olmakla birlikte, bu konudaki daha esnek tutumların ne zaman ve nerelerde ortaya çıktığını saptamak için bazı girişimlerde bulunulmuştur. Böylece, Sami eyaletlere kıyasla İran daha "özgür" sayılmış, on birinci yüzyılın ilk yarısı sekizinci yüzyılın ikinci yarısından daha kısıtlayıcı kabul edilmiş, doktriner Şiilik, doktriner Sünniliğe göre daha esnek addedilmiştir. Müslüman bilim adamlarının tepkileri daha farklı olmakla birlikte, onlar da aynı soru çevresinde yer alırlar. Bazıları, bu yasaklamayı tanrıbilimsel gerçeklere dayandırarak haklı göstermeye, ötekiler bunun yalnızca yaşayan İslamın bir yanı olduğunu, Kuran'da yeri olan zorunlu ve hatta başat yasaklar arasında bulunmadığını ileri sürerek önemsiz kılmaya çalışmışlardır.

Bütün bu çalışmalar sonucunda –en önemlileri bu bölümün kaynakça

ekinde yer alan– pek çok önemli metin gün ışığına çıkarılmış, çok sayıda yeni kavram ve fikir geliştirilmiştir. Bunların çoğu belirleyici olmakla birlikte, hiçbiri bizim yanıtlamaya çalıştığımız sorularla doğrudan doğruya ilgili değildir: İslam uygarlığının oluşumu sırasında İslam doktrinine ilişkin herhangi bir öğe dolaylı ya da dolaysız olarak sanatları etkilemiş midir; ve, eğer böyle bir öğe ya da öğeler var olduysa, bu, İslam sanatının tekilliğine yol açacak güçte ve özgünlükte miydi? Erken Müslümanların hem karşılaştığı kültürlerin sanatsal yaratı anlayışına, hem de kendileri için yaptırdıkları anıtlardan beklentilerine ilişkin tutumlarını kavramsallaştırabilir miyiz?

Onuncu ya da on ikinci yüzyıldan kalma bir metin her ne kadar kendi çağı için ya da genelde sanata ilişkin kuramların geliştirilmesi açısından yararlı ve ilginç olsa da, bu metin kendinden önceki çağlar için bir kanıt olarak kullanılamaz. Oysa, bugün elimizde dokuzuncu yüzyıldan erken tarih taşıyan yazılı belgeler çok azdır ve bu tarihe gelindiğinde İslamın yeni sanat geleneğinin pek çok öğesinin artık klasikleşmiş olduğunu biliyoruz. Dahası, bilim adamlarının türlü güçlükle bir araya getirip derlediği çeşitli metinleri incelediğimizde, iki özellik ısrarla yineleniyor: Bunlardan biri, metinleri ele geçirmenin çok zor olduğu; ortaçağ geleneğinin dinsel ya da düşünsel yazınından bölümler, paragraflar değil bunlar. Daha çok, ağırlıklı soruları tartışmaktan kaçınırcasına, Tefsir ya da şer'i bir ayrıntıyı aydınlatmak üzere sonradan kaleme alınmış düşünceler izlenimini uyandırıyorlar. Bir sanat kuramı hatta tasvire ilişkin bir kuram, İslamın bellibaşlı ilgi alanlarından birini oluşturmuyor. Bu da şaşırtıcı değil; Bizans'ta tasvir yasağı üzerine kesin bir tavır alınarak yapılan tartışmaları bir yana bırakırsak, Hıristiyan ortaçağı da pek ender olarak sanat konusundaki görüşlerine belli bir biçim vermiştir. Suger'in St. Denis Kilisesi'nde yaptıklarını anlattığı metin, az rastlanır olması nedeniyle değerlidir; St. Bernard'ın kiliselerdeki imgelere ilişkin ünlü söylevi de aynı nedenle önem taşır. Oysa, Aquino'lu Aziz Tommaso *Summa Theologica*'da sanatta tasvir sorunundan söz etmez ve bizim bugün Hıristiyanların sanat karşısındaki tutumları konusunda bütün bildiklerimiz ya Procopius'un Aya Sofya betimlemesi türünden methiyelerden ya da çeşitli metinlerdeki rastlantısal değinmelerden kaynaklanır. O halde, eğer ortaçağ kendi sanatını herhangi bir kültürel var oluşun kendiliğinden bir uzantısı olarak değerlendiriyor idiyse, sanat karşısında, özellikle İslama özgü bir tutumdan söz etme hakkına sahip miyiz? Tersine, bir tanrıbilimsel düzeni gereğinden fazla vurgulamaktan vazgeçmeli ve bu düzenin yol açtığı yaşam biçiminin maddi ve sanatsal yaratıyı her nasılsa etkileyen yönleri üzerinde mi durmalıyız? Ve bundan, sanata yön verenin dinsel ya da zihinsel doktrinler değil –estetik doktrinler hiç değil– en geniş anlamıyla toplumdaki değerler bütünü olduğu sonucunu mu çıkarmalıyız?

Metinlerin ikinci ortak özelliği, belli bir sanat yapıtının ya da bir tasvi-

rin ortaya çıkması üzerine yazılmış olmalarıdır. Bu yazılar, hiçbir zaman insan yapısı bir imge ile bu imgeyi esinleyen gerçeklik arasındaki ilişki gibi kuramsal bir soruyla başlamazlar. Ortaçağ İslam metinlerindeki en sık rastlanır zihinsel prosedür şöyle özetlenebilir: "İşte bir imge, bu nasıl ortaya çıktı?" "Bu nesne nasıl bir imgeye dönüştürülebilir ya da şu fikir nasıl tasvir edilebilir?" sorusu hiçbir zaman gündeme gelmez. Sanki bir imgeler ve tasvirler dünyası hep var olmuştur ve arada bir, bir izleyici bunda her nasılsa yanlış, aykırı, İslamın dünya görüşüyle çatışan bir şeyler olduğunu fark eder. Bu tepkinin İslama özgü, tekil bir tutum olduğunu söyleyemeyeceğiz. St. Bernard'ın Romanesk dünyanın hayvan figürlerine sövüp sayışından yukarda söz ettik. Daha sonraları, militan Protestanlık ve ardından Fransız Devrimi imgelerle kendi düşmanları arasındaki bir dizi dinsel, siyasal, duygusal ya da toplumsal ilişkiden ötürü, kiliselerdeki heykelleri kırıp dökmüşlerdir. Nihayet, günümüzde, örneğin "bireyi yüceltme" imgelerinin sistemli bir biçimde saldırıya uğramalarına sık sık tanık oluyoruz. Bu eylemlerin hemen hepsinin kuramsal savunuları vardır, yapılmıştır; ancak hiçbir zaman zihinsel bir önerme olarak ortaya çıkmazlar; çoğunlukla her şey olup bittikten sonra öne sürülürler. Bu tür olaylarda sanki tasvirler "doğal" yaşamlarını, o kültürde tarihsel olarak tanımlanabilir bir olay ya da bir tür bastırılmış dürtü ani bir patlamayla imgelerin yakılıp yıkılmasına yol açana dek sürdürürler. Ve fırtına durulduğunda da yeniden ortaya çıkarlar.

Konuya giriş niteliğindeki bu görüşlerimiz ve beraberinde getirdikleri sorular geleneksel Müslüman kültürünün sanatlara ilişkin belli bir doktrine sahip olmadığını gösteriyor: Ne belli yaratıcı eylemler üzerlerinde uzun uzadıya düşünüldükten sonra resmi bir biçimde reddedilmişler, ne de var olan belli sanat tekniklerinin olası eğitici ya da güzelleştirici değerlerine ilişkin fikirler geliştirilmiştir. Olsa olsa, erken İslama özgü doktrinlerin ve yaşama biçimlerinin bu kültürü sanatsal eylemlerine belli yönler vermeye zorladığını söyleyebiliriz. Doktrinlerden ve açık seçik gereksinmelerden çok, tutumlar söz konusu olmuştur ve bizim bu bölümdeki amacımız da bu tutumlardan en azından bazılarının ne olduklarını bulup çıkarmak olacaktır. Tek istisna olan camiler konusunu işlemeyi ise bir sonraki bölüme bırakacağız.

Bu bölüme girerken bir ikinci noktanın altını çizmek isterim. Birçok yazarın canlı varlıkların tasvirinin yasaklanmasının nasıl ve ne oranda etkili olduğu konusuna duydukları ilgi bir rastlantı ya da bilimsel bir takıntı olarak açıklanamaz. Henüz tartışmaya başlamadığımız çeşitli nedenlerden ötürü, erken İslam zamanlarında ortaya çıkan görsel dünyaya ilişkin tutumların hepsi sanatsal yaratının bu anahtar sorunu çevresinde toplanmıştır. Ancak, böyle olmakla, bir yandan da tarihsel ya da kültürel çevrenin dışına taşmakta ve imgeleri, imgelerin kopya ettikleri ya da etkilendikleri belli bir doğay-

la, bir yaşamla olan ilişkilerini de kapsayan daha geniş, antropolojik sorunları da içermektedir. Bütün bu nedenlerden ötürü, sanatlar konusunda erken İslamın konumunu tanımlama girişimimize, kendimizi erken oldukları kesinlikle bilinen belgelerle sınırlayarak ve tanrıbilim ve fıkıh konusunda daha sonraları yazmış olanların görüşlerini bir yana bırakarak başlayacağız, ve incelememizi Müslümanların imgeler ve tasvirlerle olan ilişkisinin içermelerini geniş bir perspektiften değerlendirerek bitireceğiz.

Erken İslamda sanata ilişkin tutumun bir profilini çizmek için altı tür belgeden yararlanılabilir: İslam-öncesi Arabistan'da sanat; Kuran'dan ayetler; hadisler; fetihlere ilişkin olarak anlatılanlar; erken İslam anıtları ve İslam sikkeleri.

İslam öncesinde Orta Arabistan'da var olan mimari geleneğin etkileyici olduğu pek söylenemez. Bu, özellikle sınırları kabaca belirlenmiş, kötü inşa edilmiş, en basit törenler ve gösteriler için kullanılan kutsal mekânlardan ibaret olan tapmaklar için geçerlidir. En kutsalları olan Kâbe (resim 12), hiçbir dekorasyonu ya da kapı, pencere gibi mimari öğeleri olmayan bir dikdörtgen prizmadır. Dahası, erken İslam ya da İslam-öncesi yazınında benim bildiğim kadarıyla Kâbe'ye estetik bir bakış niteliğinde, onun görsel güzelliğiyle kutsallığı arasında bir bağlantı kuran tek bir satır yoktur. Daha geç tarihlerde ortaya çıkan tasavvuf, elbette ki Kâbe'ye farklı yaklaşmıştır; ancak erken zamanlarda İslamın en kutsal makamının duygusal ya da sofuca bir yaklaşımla idealizasyonu söz konusu olmamıştır. Dindışı mimari konusunda kanıtlar daha da belirsizdir. Mekke'nin zengin tüccarlarının kendileri için özenli konutlar yaptırmadıklarını düşünmek biraz zor. Ancak, buna ilişkin bir kanıt yok elimizde, ayrıca daha sonraki yüzyıllar İslam-öncesi Arabistan'daki soylu yaşamına sadelik ilkesinin egemen olduğunu gösteriyor. Örneğin, Emevi saray sanatının –ilerideki bölümlerde bunu da tartışacağız– gözle görülür öğelerinden hiçbiri İslam-öncesi Arabistan'la ilişkili gibi görünmüyor. Belki de mimari debdebe, çağdaş Suudi Arabistan ve Kuveyt de dahil olmak üzere, Arap toplumunun hiçbir zaman tipik bir özelliği değildi, olmadı.

Ama gene de gösterişli dindışı mimariye ilişkin bir efsane var. *Güney Arabistan'ın Eski Eserleri* adıyla İngilizce'ye çevrilen bir erken onuncu yüzyıl metninde bu tür yapılara değinilir ve en iyi bilinen örneği Yemen'deki görkemli Gumdan'dır. "Saray yirmi katlıydı, yıldızlarla, bulutlarla oynaşırdı. Eğer cennet göklerdeyse gerçekten, Gumdan cennetin sınırındaydı. Yok eğer yeryüzündeyse, Gumdan onun yanında, yakınındaydı. Eğer Tanrı gökleri yere indirmişse, Gumdan da orada yer alırdı." Saray, değerli mermerlerden yapılmıştı; aslan, kartal heykelleriyle bezenmişti. Üzerinde bir kubbe vardı. Gumdan'ın olağandışı boyutlarını ve süslemelerini onunla paylaşan daha pek çok saraydan söz edilir. Hükümdarlara konutluk etmiş yapılar ara-

sında Kuzey Arabistan'ı yöneten hanedanların sarayları, özellikle güney Irak çöllerinde hüküm süren Lahmi hanedanının Havarnak ve Sedir saraylarından, daha sonraları yazanlar hükümdarlara özgü lüksün belirgin örnekleri olarak söz etmişlerdir. Orta Arabistan'da benzer yapıları anlatan tek bir metne ben rastlamadım.

Lahmilerin Irak kökenli bu anıtlarını arkeolojik yönden incelemek ilginç sonuçlar verebilir. Ancak, bu sonuçlar ne olursa olsun, önemli nokta İslam-öncesi Arabistan'da saray mimarisine ilişkin bir efsanenin var olduğudur. Bu efsane, nedenlerini şimdilik bilmesek de, yarımadanın kuzey ve güney kıyılarındaki Arap kökenli hükümdarların yaptırdıkları saraylar çevresinde gelişmiştir; yabancıların girişimlerini içermez. Sözgelimi, en iyi bilinen ve arkeoloji açısından en iyi belgelenmiş olan, Nebati mimarisi ile Palmyra'daki anıtsal mezar formlarının hiçbir izine bu efsanede raslanmaması ilginçtir. Aynı biçimde, Arap tüccarlarının ve kervanlarının kaçınılmaz olarak tanımış olmaları gereken Roma ve Hıristiyan dönemi Suriye'sindeki başlıca anıtlar, hele birer sanat yapıtı olarak, hiçbir etki bırakmamışlardır.

Öteki sanatlar konusunda da yok denecek kadar az bilgi sahibiyiz. Ne var ki, bu sanatların var oluşuna ve doğasına ilişkin görüşler öne sürmek daha kolaydır. Salt sanatsal eylemleri içeren Arapça kökenli terimlerin sayıca az oluşundan yola çıkarak Arabistan'da pek az sayıda heykel ve resim bulunduğunu, ya da işlevi olan nesneler dışında herhangi bir el işçiliğinin yok sayılabileceğini söyleyebiliriz. Mekke'de toplanmış olan putlar çok ilkeldi ve Kâbe'de bulunan *Meryem ve Çocuk İsa* resmi, büyük bir olasılıkla, Arap olmayan birinin ya da yerel halk sanatının ürünüydü. Estetik açıdan önemli resim ya da heykellere ilişkin tek tük metinde sözü edilenlerse, Arabistan dışında, Suriye, Mısır, bazen de Etiyopya gibi Hıristiyan dünyada bulunan yapıtlardır. En pahalı eşyalar başka yerlerden gelirdi; Peygamberin en genç karısı Ayşe'nin sahip olduğu, üzerinde tasvirler bulunan o ünlü dokumalar ve yastıklar da büyük bir olasılıkla Suriye ya da Mısır kökenlidir. Arabistan'da Arap asıllı zanaatkâr yok gibiydi, çoğu Museviydi ve elişçiliği onurlu bir meslek sayılmazdı. 605 yılında Kâbe'nin yeniden yapımını yabancı bir marangoz üstlenmişti, çırağı da Kopt'tu.

Yakın zamanda yapılan pek çok araştırma Mekke'de ve öteki Arap vahalarında yaşayan tüccar aristokrasinin zengin ve ekonomik açıdan belli incelikler kazanmış bir sınıf olduğunu göstermiştir. Öte yandan, Arap krallıklarının Hatra, Palmyra, Petra ve Yemen'deki hayli etkileyici sanatsal başarıları da kanıtlanmış durumda. Bu iki olgunun ışığında, gerek İslam-öncesi Arabistan'da sanat, gerekse İslam öncesi Arapların sanat konusunda bildiklerine ilişkin hemen hiç bilgimiz olmaması biraz garip. Bazı bilim adamları, özellikle Monneret de Villard, İslam-öncesi Arabistan'a ilişkin yazınsal ve arkeolojik metinleri tarayarak elimizdeki bu bilgi eksikliğini gidermeye ça-

lışmışlardır. Başkaları, Suriye ve Irak'taki Arap krallıklarına öncelik tanıyarak onlara özgül bir İslam-öncesi Arap sanatının kurucuları olarak yaklaşmışlardır. Ancak, olgulardan çok tutumları tanımlamaya yöneldiğimizde, kilit nokta, Arapların bildikleri İslam-öncesi sanatlar ne olursa olsun, bunların ilerde Müslüman geleneği içinde büyük oranda gözardı edileceğidir. Bunun pek çok nedeni var ve en önemlilerinden biri de İslamın Cahiliye dönemi diye adlandırdığı ve vahiyleri önceleyen yüzyılların izlerini silip yok etme çabasıdır. Putperest Arapların sahip oldukları her şeyin olumsuz bir değeri vardır; reddedilmesi gerekir. Ama garip bir durum ortaya çıkıyor. Belli bir kültürün okur yazarlarının o kültürün geçmişindeki tarihsel, dinsel ve hatta yazınsal ne varsa hepsini inkâr etmelerini anlamak, kabul etmek mümkündür. Bizler kendi çağımızda tarihin yeniden yazılmasını, ve ne yazık ki, bazı olayların ve insanların unutturulmasını kanıksadık. Ancak, formlar dünyası için de benzer bir sürecin geçerli olabileceği düşünülebilir mi? Kolektif bellekte yer etmiş formlara ilişkin anıların unutturulabileceği, bir topluluğun yaşamını çevreleyen gündelik nesneleri tanımaz olabileceği düşünülebilir mi? Üstelik, İslam-öncesi Arabistan'daki en zengin, en incelikli yaşamı sürdüren ve daha sonraları İslamın önderleri arasında yer alacak olan çevre, henüz Peygambere karşı yoğun bir muhalefet sürdürürken, böyle bir şey söz konusu olabilir miydi? Öyleyse, daha sonraları oluşan Müslüman geleneği Arap vahalarında var olabilmiş her türlü sanatı yok saymışsa, belki bunun bir nedeni de bu sanatların Mekke'nin hiç sevilmeyen üst sınıflarıyla yakın bağları olmasıydı. Böylece, iki varsayım öne sürme olanağı doğuyor. Birincisi, belli sosyal sınıflarla olan bağlantılarından ötürü, Müslümanların sanatsal yaratıyı tümüyle, ya da belli yönleriyle yadsıdıklarıdır. İkincisiyse, birincinin bir türevi: Belli bir sanat yapıtının, en azından belli koşullarda bir anlamı vardır ve o yapıtın bu yönü zaman zaman öne geçer, belirleyici olur.

İnceleyeceğimiz ikinci belge, elimizdeki en tartışma götürmez erken İslam belgesi olan Kuran. Kuran, bizim amaçlarımız açısından kullanımı zor bir kaynak, çünkü önce belli dinbilimsel ve zihinsel tutumları *post facto* haklı göstermek için yer alan bölümlerini, güncel gereksinmelere cevap veren bölümlerinden ayırmamız gerekecek. Kuşkusuz Kuran'da hem özgül, güncel bağlamda, hem de daha ileri zamanlar açısından belirleyici olan bölümler de var. Başlıcalarını tartışırken bu iki tipi birbirinden ayırmaya özen göstereceğiz.

Bizi ilgilendiren bölümlerden ilki 34.12-13; Hz. Süleyman'a ilişkin bir ayet bu: "Ve cinlerden, huzurunda iş işleyenler vardı rabbinin izniyle ve onlardan emrimizden çıkana yakıp kavuran azabı tattırdık. Kalelerden, heykellerden, büyük havuzlara benzer çanaklardan ve sağlam, yerinden kalkmaz kazanlardan ne isterse yaparlardı ona." Bu alıntının tefsiri çok karmaşık. Hz. Süleyman'ın, adına olağandışı sanat yapıtları üretilmiş bir peygam-

ber-kral olarak tanımlanmasının önemi bir yana (bu geç-İslam sanatının belirleyici temalarından biridir), bu bölüme ilişkin iki gözlemimiz olacak. Birincisi, Hz. Süleyman için yaratılan sanat yapıtları arasında heykellerden de söz edilmesidir. Burada kullanılan *timsal* sözcüğü hayli akıl karıştırıyor; bizim "heykel" sözcüğüyle karşıladığımız üç boyutlu nesne kastedilmiyor olabilir, ancak canlı varlıklara benzeyen bir şeyden söz edildiği kesin. İkinci nokta, heykellerden (ya da *timsal* sözcüğüyle her ne kastediliyorsa) çanak, kazan gibi hiç de şiirsel olmayan, gündelik nesnelerle bir arada söz ediliyor olmasıdır. Büyük bir olasılıkla bu bölümü açıklayıcı nitelikte özgün bir Musevi söylencesi vardır, aransa bulunabilir. Ama asıl önemli olan, sonraları ayrıntılı bir biçimde geliştirilecek bir temanın ilk belirtilerinin ortaya çıkmasıdır: Gündelik, sıradan nesnelere estetik bir içerik kazandırılması. Üçüncü ve en önemli nokta, bu ayetlerin içinde yer aldıkları surenin bütünü ele alınırsa, daha iyi anlaşılacaktır. Anımsanacağı gibi, bu surede Tanrı, peygamberlerin birbirlerini izleyiş sırasını gönderdiği "işaretler" le belli eder; aralara geçmişte, o gün ve gelecekteki bütün inanmayanlara yöneltilmiş öğütler, uyarılar serpiştirilmiştir. O halde bu bağlamda, heykeller ya da figürler, insan elinden çıkmış sanat yapıtları olarak değil, Hz. Süleyman'ın özel konumunu belirleyen Tanrı esini simgeler olarak tanımlamaktadırlar.

Kuran'dan aynı bağlamda bir başka alıntı (3.47), İslamda imgelerin gerek karşısında, gerekse yanında yer alanlarca sık sık kullanılmıştır. Burada Tanrı Meryem'i yanıtlar: "Dilediğini yapar Allah ve bir işin olmasını diledi mi hemencecik ol der ona ve o oluverir. Tanrı ona [İsa'ya] bilgiyi, hikmeti, Tevrat'ı, İncil'i öğretir, İsrailoğullarına peygamber olarak gönderir, o da onlara der ki: Ben, rabbinizden delille geldim size. Balçığı yoğurur, kuş şekline sokar, ona üflerim, Allahın izniyle kuş olur. Anadan doğma körü körlükten kurtarırım, abraş illetine tutulmuşu Allahın izniyle iyileştiririm, ve Allah'ın izniyle ölüyü diriltirim." Burada bir tasvire verilecek değerin ne olacağını yalnızca Tanrı'nın saptayabileceği ve bu tür tasvirlerin Tanrı'nın insanlara gönderdiği işaretler olarak alınması gerektiği özellikle vurgulanıyor. Dahası, birçok hadis tefsirinde belirtildiği gibi, bir kuş tasviri ancak o yaşatılabilirse anlamıdır; oysa can vermek Tanrıya özgüdür. Bu ayet, Peygamberin zamanında da aynı anlamı taşıyor muydu, bilemiyoruz. Belki o zamanlar çok daha mecazi bir anlamı vardı; "benzerlik" için kullanılan *hey'et*, "biçim" anlamına da gelebilen çok soyut bir terimdir ve pek ender olarak tasvirlerden söz edilirken kullanılır.

Nihayet, birbiriyle yakından ilişkili iki bölüm bizi ilgilendiriyor. Birincisi 5.90: "Ey inananlar, şarap, kumar, tapınmak için dikilmiş olan taşlar, fal için kullanılan oklar, ancak Şeytanın işlerindendir ve birer pisliktir bunlar. Bunlardan kaçının da muradına erenler olun." 6.74'te ise İbrahim putları Tanrı yerine koyan babası Âzer'i azarlar: "Şüphe yok ben, seni de, kavmini

de apaçık bir sapıklığa düşmüş görmedeyim." Bu iki alıntıdaki putları niteleyen sözcükler, sırasıyla *el-ansab* ve *el-asnam*; ve her ikisinde de tapınmak için kullanılan tasvirlere, heykel ya da resimlere gönderme var. Burada da Kuran'ın genel olarak tasvir sanatına değil, putlara tapınılmasına karşı olduğu açıkça beliriyor. Oysa imgelere karşı çıkanların savlarını haklı göstermek için başvurdukları ayetler de bunlardır. Bizim çabamız, böyle bir sav öne sürmek için Kuran'ı arkalarına almak ve gerekirse belli ayetlerin başlangıçtaki anlamlarını değiştirmek gereksiniminin ne zaman ve neden ortaya çıktığını açıklamak olacak.

Ancak, buna girişmeden önce sanatlara ilişkin bir belge olmak açısından Kuran konusunda birkaç gözlemimizi daha belirtmek isteriz. Birkaç kısa alıntı yetersiz görülebilir, ne var ki Kuran'da sanatların algılanışına ilişkin sözler sayıca az, rastlantısal, önemsiz ve çoğu kez *post facto*'dur. Bu konuda Eski Ahid'deki (Çıkış, 20.4) kesin ve güçlü sese Kuran'da rastlanmaz: "Ve sen kendin için putlar oymayacaksın ya da, göklerde, onun altındaki yeryüzünde ve yerin altındaki sularda gördüğün herhangi bir şeyin benzerini yapmayacaksın." Kuran, yaşama ilişkin pek çok ayrıntıyı uzun uzadıya ele aldığına göre, bütün bunlardan Peygamberin yaşadığı dönemde sanatsal yaratı ve tasvir sorununun, belli bir bildirim ya da yasamaya gerek duyurmayacak denli önemsiz bir sorun olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Peygamberin sanatlara ilişkin ve açıkça belgelenmiş tek girişimi Kâbe'deki putları kırdırmak olmuştur ve Muhammed'in bir *Meryem ve Çocuk İsa* resmini bırakmış olduğu söylentisi, bu tür tasvirlerin onun gözünde bir tehlike oluşturmadıkları biçiminde yorumlanabilir.

Kuran, yazıldığı dönemde ya da daha ileri tarihlerde İslam sanatlarında yaratıcılığa ilişkin önemli ipuçları vermemesi bir yana, bir kitap olarak da hiçbir zaman tasvir sanatı için bir kaynak olmamıştır. Buna şaşmamak gerek, çünkü sık sık belirtildiği gibi Kuran, Mezmurlar, Süleyman'ın Meselleri, Levililer Kitabı ve Yeni Ahid'deki Mektuplar'dan yapılmış bir derlemeyi andırır. Her ne kadar Hıristiyanlar birçok mezmuru resimlemişlerse de, bu daha çok mezmurların ayinsel kullanımları sonucu ortaya çıkmıştır ve bu imgeler Eski Ahid'in en tartışmalı imgeleridir. Mektuplar, Süleyman'ın Meselleri ve Levililer Kitabı hemen hiçbir zaman resimlenmemiştir. Başka bir deyişle, ve tanrıbilimsel bağlamda anlamı ne olursa olsun, Kuran görsel formlara çevrilmeye elverişli değildir, çünkü bellibaşlı anlatı-sekansları izlemez ve çünkü ayinsel ve diğer kullanım biçimleri Hıristiyanlığın dört kitabının ve Eski Ahid'in kullanımlarının yol açtığı estetik çeşitlilikten yoksundur. Kuran o zamanlarda da, günümüzde olduğu gibi, camilerde dua edilirken yüksek sesle okunurdu; estetik çekiciliği Tanrı'nın esinlediği sözcüklerin müziğinde yatar.

Peygamberin yaşam öyküsü ölümünden kısa bir süre sonra destansı bir

nitelik kazanmış ve on üçüncü yüzyıldan sonra resmedilmeye başlanmıştır. Gene de, Peygamberin yaşamının, inancın kendisi açısından –şer'i sorunlar dışında– daha başlangıçta büyük bir önem taşıdığı, hele resmi, kutsal bir nitelik kazandığı pek söylenemez. İslamlıkta öteki dinlerdeki kurumlaşmış bir ayin düzeninin bulunmayışı, İslamı belli kalıpları olan törensel, ya da kutsanmış bir dekordan yoksun kılmıştır. İnsan, ister istemez, ama kutsal bir kitabın resimlenmesi gerekli mi, diye soruyor kendi kendine. Anlaşılan, kutsal kitapların imgeler için kullanılması ve Kutsal Kitap'ın resimlenme tarihinde açıkça görüldüğü gibi, sanatçının birçok metinsel zorluğun üstesinden gelebilecek bir beceri kazanması için, kültürün tümünün ya da bir bölümünün kutsal kitap metninin görsel anlatımına aktarılmasını talep etmesi gerekiyor. O halde, belki de, Kuran'ın resimlenmeye ya da görsel yoruma elverişli bir metin olup olmamasını bir yana bırakıp, bu tür anlatımların ortaya çıkma nedenlerini Kuran'ın kendisinde değil, aşağıda ele alacağımız başka koşullarda aramak daha doğru olacak.

Nihayet, sık sık belirtildiği gibi, Kuran'daki başlıca tanrıbilimsel ileti, Tanrı'nın gücünün tümel ve kendisinin tekil olduğudur. O, ressamlar için de kullanılan bir terimle biricik "biçim verici"dir (*musavvir*; 59.24). Tek Yaratıcı olduğundan rakipleri olamaz, dolayısıyla da putlara karşı oluşundan, belli bağlantılar ve uzantılar yoluyla, tasvire karşı olduğu anlamı çıkartılabilir. Ancak, bu çıkarımın son basamağına, inancın başlangıç yıllarında bilinçli olarak varıldığını söyleyemeyeceğiz.*

Böylece, geliştirmeye çalıştığımız İslamın sanatlar karşısındaki tutumunun modeli ikinci bir boyut kazanmış oluyor. Eski sanatları efsaneleştirerek koruyan "özel" bir belleğin ve günün sanat yapıtlarına işlevsel nesneler olarak yaklaşan bir bilincin yanı sıra, inancın başlıca kitabına başvurabiliriz. Kuran'da, eğer yazıldığı zamandaki anlamını doğru değerlendiriyorsak, görsel olarak algılanabilen estetik bir gereksinmeden hiç söz edilmeksizin, kendi içinde tutarlı bir tümel sistem geliştiriliyor. Tanrı'nın biricik yaratıcı olduğu ve görsel bir biçime dönüştürülmesinin olanaksızlığı anlatılıyor. Kuran'daki bundan farklı yoruma açık bölümler ancak rastlantısal olarak nitelenebilir.

Elimizde iki belge dizisi daha var ki, bunlar şimdiye dek işlediklerimizden hem nitelik, hem de bizim konumuzu aydınlatmak açısından ayrılıyorlar. Birincisi, Hadisler ya da Peygamberin yaşamını betimleyen ve neredeyse hüküm niteliği kazanmış olan gelenekler bütünü; ikincisiyse Araplara ve yenilgiye uğramış halklara ilişkin çeşitli erken dönem öyküleri. Bazıları

* Bu noktada bir ayraç açmamız gerekiyor. Çağımızda –ve on ikinci yüzyıl kadar erken bir tarihten beri– sanatçılar ve düşünürler Kuran'da tasvirleri meşru kılan ve hatta insanın güzelliğini, onun incelikli görsel icatlarını yüceltici bölümler aramış ve bulmuşlardır. Bu bölümler özellikle Mısırlı şair ve bilim adamı Bishr Farès tarafından ayrıntılı olarak ve özenli bir dille tartışılmıştır. Ancak bu tartışmalar şu anda ele aldığımız konu açısından bize bir katkıda bulunmayacaktır.

Peygambere, onun zamanına, sözlerine ilişkin olmakla birlikte, daha geç tarihlerde derlendikleri için, kısmen de olsa, daha sonraki bir dönemin yargı, tutum ve sorunlarını yansıtıyorlar; öte yandan hemen hepsi İslamın doğduğu yerde değil de, fethettiği topraklarda ortaya çıkmış olmak gibi bir ortak özelliğe sahipler. Yaygın duyguların, düşüncelerin ve doktrinlerin belirleyicisi olarak taşıdıkları değeri saptamak güç. Kişisel anlatılardan, öykü ya da görüşlerden oluşuyorlar; çoğu tutarlı, bilinen bir yorum sistemi (tefsir) içinde yer almıyor ve çoğu bilim adamlarının okumaları sırasında rastlantısal olarak bulunup ortaya çıkarılmış. Arapların sanat konusunda bildiklerinin bir özeti gibi başlıklar altında derlenebilecek, çağdaş, bilimsel yeniden-kurgulamalara yatkın metinler değil bunlar. Bu yüzden de birer belge olarak ele alındıklarında varılacak sonuçlar kesin olmamaya yükümlü. Ne var ki, literatürde sık sık kullanılmaları bir yana, fetihler *sonrasında* İslam dünyasının görüşlerini yansıtmaları bu bölgelerin en önemli özelliği.

Hadisler konusunda –ve şimdiye dek tek bir Batılı bilim adamı (Rudi Paret) tarafından taranmış olan Şeriat literatürü konusunda– sözü uzatmanın gereği yok; çünkü hepsi ayrıntıdaki küçük farklar dışında tek bir noktayı yineleyip duruyorlar. Aşağıda yer alan ve Peygambere atfedilen sözler sıralaması tipik bir Hadis metni örneğini oluşturur:

"İçinde suret ya da köpek bulunan eve melekler girmez." "Kıyamet günü en ağır biçimde cezalandırılacaklar, bir Peygamber öldürmüş, bir Peygamber tarafından öldürülmüş, insanları bilmeden kötü yola sevketmiş ve bir tasvir ya da resim yapmış olanlardır." "Alevlerin arasından bir baş uzanacak ve soracaktır, nerede Tanrı'ya karşı yalanlar uyduranlar ve Tanrı'nın düşmanları ve Tanrı'yı hafife alanlar? O zaman insanlar soracak, kimdir bu üç zümreden kişiler? O cevap verecek, Tanrı'ya karşı yalanlar uyduran Büyücü'dür, Tanrı'nın düşmanı tasvir ya da resim yapandır, Tanrı'yı hafife alan, insanların gözüne girmeye çabalayandır."

İlginç olan, suçlamanın sanat yapıtına değil de, ressama yöneltilmiş olmasıdır. Çünkü, ressam tasvir yapmakla, canlı ya da can taşıması olası bir şey yaratmakla Tanrı'nın bir tür rakibi oluyor. Hadislerin pek çoğunda yarattıklarına "can vermek" zorunda bırakılacağı söylenerek ressama gözdağı verilir. Bu tür beyanların ne zaman ortaya atıldığını ya da resmi, yasal metinler halinde ne zaman derlendiklerini kesinlikle bilemiyoruz; ancak Creswell'in sekizinci yüzyılın ikinci yarısından önce olamayacağına ilişkin savı, elimizdeki belgelerin ışığında inandırıcı görünüyor.

Böyle bir tutumun gelişmesine yol açan nedenler ne olursa olsun, bilinen, bu tutumun Peygamberin yakın çevresinde üzerlerinde figürler olan –çoğu dokuma ve metal işçiliği– pek çok güzel eşya bulunduğu konusundaki güvenilir bilgilerle çakışmasıdır. Bir açıklama yapılması gerekmiş ve imgelerin ne biçimlerde kullanılabileceğine ilişkin bir dizi ek hadis türemiştir.

Koridorlarda, döşemede, hamamlarda kullanılır, başka yerde olmaz denilmiştir, bazı şer'i metinlerde başsız figürlere icazet verilmiştir. Biz bu çalışmada şer'i ve dinsel düşüncenin belli konuları ahlaki ya da zihinsel açıdan geçerli kılan çetrefil oyunlarıyla ilgili değiliz; ayrıca bu aşamada bu tür düşüncenin İslam sanatının formlarını nasıl etkilediğini tartışacak durumda da değiliz. Bizim için önemli olan, sekizinci yüzyıl ortalarında İslam dinsel geleneğinin bir bölümünün ya da tümünün o güne dek bilinmeyen bir biçimde tasvire karşı tavır alışıdır. Vardığımız bu sonucun yarattığı güçlüklerden biri de kendini imgeler üzerine metinler bulma işine adamış olan bilimsel ilgi yüzünden hadislerde sanata ilişkin başka ilginç yönlerin gözden kaçırılmasıdır. Örneğin, hadislerde zanaatkârların yapıtlarından, belli eşyalardan, yapılardan söz edilmekte midir? Estetik açıdan ele alınabilecek yargılara ya da görüşlere yer verilmiş midir? Bu tür sorularla yaklaşıldığında, belki yorucu ama son kertede çok önemli bir bilimsel görevle karşı karşıya kalınacağına inanıyorum.

Dördüncü tür kanıtlarımızı oluşturan erken-İslama ilişkin tarihsel anlatılar içinde sanatlar konusundaki tutumu tanımlamak açısından tutarlı bir görüntü elde etme olasılığı daha da zayıf. Birbirinden farklı ve zaman zaman birbirine karşıt yönleri var bunların ve tamamlanmaları, en azından kesinleşmeleri, üzerinde bir süre daha çalışmayı gerektiriyor. Aslında, sanata ilişkin sorunlara bir yanıt bulmak amacıyla yaklaşıldığında, bu erken metinlerin hemen hepsinden belli sonuçlar çıkarılabilir; asıl önemli olan bu sonuçları tutarlı bir sistem içinde sıralayabilmek. Sözgelimi, önemli vekayinamelerden sınırlı, ancak tarihsel güvenirlilik açısından oldukça emin bilgiler sağlamak mümkün; çok daha önemli ve ilginç kanıtlar, *adab*, ya da edebiyat alanında ve şiirlerde bulunabiliyor ki, bunlarınsa özgül geçerliliği ya da "arkeolojik göstergesi" aynı oranda sağlıklı değil. Bir eşya ya da bir anıttan söz eden bir şiir, zamanının zevklerini yansıtabileceği gibi yazınsal bir kilişeyi yineliyor da olabilir. Burada yine bilimselliğin amacı uygun metinleri derlemek ve karşılaştırmak oluyor; ayrıca birçok yazarın (aralarında kendimi de sayabilirim) ne yazık ki, geliştirmiş olduğu kuram ya da yorumu destekleyen tek bir metinle yetinme eğiliminin dizginlenmesi gerek.

Tartışma kaldırır bir prosedürü her şeye rağmen sürdürmenin sakıncalarını göze alarak, bu erken metinlerden sağlanan bilgilerin yalnızca bir yönünü vurgulayacağım: Erken Müslümanların fethettikleri halkların sanatlarına karşı tepkileri ne olmuştur? Yeterli belgeler var olmadığı ve daha ilerdeki bölümlerde tartışılacağı gerekçesiyle, Müslümanların kendi ürettikleri ve kendi kullandıkları sanat yapıtlarına ilişkin bilgileri şimdilik bir yana bırakıyorum. Müslümanların sanatlara karşı gösterdikleri tepkinin en iyi belgelenmiş örnekleri Hıristiyan sanatına ilişkin olanlarıdır; bu nedenle vereceğim örneklerle bir dengesizliğin ortaya çıkacağını başından belirtmeyi

gerekli görüyorum. Daha ilerde, doğrudan sanatlara ilişkin kanıtları ele aldığımızda, bu tek yönlü yaklaşımı düzeltmeye çalışacağım. Ancak, İran'ın ve Orta Asya'nın fethini betimleyen kaynakların dikkatle taranması, eminim, gerekli koşut bilgileri sağlayarak bu dengeyi kuracaktır.

Fethettikleri Hıristiyan dünyanın sanatına İslamın tepkisi hayret ve hayranlık olarak özetlenebilir. Göz kamaştırıcı kilise süslemeciliği hemen dikkatlerini çekmiştir. Önceki bölümlerde Kudüs ve Urfa'daki kiliseleri birer sanat yapıtı olarak betimleyen bir metinden yaptığımız alıntı buna örnektir. Bu görkem kısmen ileri bir tekniğin ürünü olarak değerlendirilmiştir. Yalnızca Bizans'a değil, genelde Hıristiyanlara özgü anlamında kullanılan "Rumi" teriminin sanatlarda üstünlüğü niteler bir anlam kazanması, Müslümanların ilk yüzyılı kadar erken bir tarihe uzanır. Hayret ve hayranlığın taklite yol açtığı ve özellikle zenginlik söz konusu olduğunda, teknisyenleri kendi yanına çelmek için sistemli girişimlerde bulunulduğu bilinen bir gerçektir. Şam'daki camiyi süsleyen mozaikçilerin ve hatta Medine'de çalışanların Bizans'tan getirildiğini kesin olarak biliyoruz. Büyük bir olasılıkla tek sorumlusu Müslümanların giderek artan zenginliği olan bu başarılı devşirme eylemi, zamanla destansı bir nitelik kazanmıştır. Böylelikle de daha geç tarihlerde yazılmış bazı metinlerde Bizans imparatorunun Müslüman suzereni tarafından mozaikçiler göndermek zorunda bırakıldığı türünden ifadeler ortaya çıkmıştır. Bu olay zamanla bir modele dönüşmüş, onuncu yüzyıl gibi ileri bir tarihte İspanya'nın Emevi halifesi Konstantinopolis'ten buralara mozaikçi getirtip çalıştırma geleneğini sürdürmüştür. Kesin olmamakla birlikte, çok mümkündür ki yapımları oldukça iyi belgelenmiş olan önemli camilerin yanı sıra, erken İslam anıtlarının büyük bir çoğunluğu, en azından Suriye ve Filistin'dekiler, ya Hıristiyan ya da İslam-öncesi Hıristiyanlık geleneği içinde eğitilmiş işçiler ve sanatçılar tarafından yapılmış ve süslenmiştir. Bu ustalar büyük bir olasılıkla mali ya da idari görevlilere kıyasla varlıklarını çok daha uzun bir süre koruyabilmişlerdir. Irak ve İran'da da, daha az olmakla birlikte, işçi ve ustaların aynı sürekliliği korumuş olmaları çok mümkündür.

Ancak başlangıçta duyulan hayret ve hayranlığın zamanla reddetme ve horgörmeye dönüşmesi de sık raslanan bir olgudur. Bir önceki bölümde Hıristiyanlarla Müslümanlar arasında, belli bir kentin el değiştirmesinden önce bir yıllık bir antlaşma yapıldığına değinmiş, Hıristiyan ve Müslüman topraklarının sınırını belirlemek amacıyla dikilen imparator Herakleios heykelinden söz etmiştik. Bu öykünün devamı var. Bir gün bir Müslüman süvari at binme talimi sırasında bir kaza sonucu heykelin bir gözünü zedeler. Hıristiyanlar olayı protesto ederler, Müslüman vali zararın tazmin edilmesine karar verir. Hıristiyanlar heykelin bir Müslüman muadilinin –yerel valinin önerisi olan kendi heykeli kabul edilmez, Halife Ömer'in heykeli istenir–

aynı biçimde tahrip edilmesini isterler. Karar verilir, göz çıkarılır, ve herkes hak yerini buldu der. Büyük bir olasılıkla kilise dışı yazında yer alan bu öykünün ilginç yanı Hıristiyan kökenli olmasıdır, ve bu kıssadan çıkan hisse, simgesel bir suçun işlendiğini kabul eden komutanın halifesinin gözünün çıkartılmasına razı olmasının ancak onun imgelerin derin anlamlarına bir Hıristiyan kadar inanmadığı olabilir: Komutan açısından bu bir jestten ibarettir. Öykü, her ne kadar Hıristiyanlardan yana bir tutumda olsa da, komutanın Herakleios'un tasvirine karşı kendininkini önermesi, anlamadığı imgelerin kullanımı karşısında duyduğu alaycı bir küçümseme olarak açıklanabilir.

Müslümanların putperestler gibi imgelere tapınmayı ve Hıristiyan Kilisesi ya da Bizans Sarayı'nda düzenlenen ayinleri uyuşturucu etkilerinden ötürü hor gördüklerine ilişkin başka kanıtlar da var. Bu duygu zaman zaman yıkıcı davranışlara yol açmaktaydı: Kiliselerdeki tasvirlerin tümüyle kırıldığı ya da Hıristiyanların kılıçtan geçirildiğine ilişkin –Hıristiyan kökenli olduklarını belirtmeliyiz– pek çok öykü anlatılır. Bunların arasında en iyi bilineni Yezid'in 721 tarihli fermanı uyarınca bütün dinsel imgelerin yok edilmesi olayıdır. Her ne kadar bu fermana yalnızca Hıristiyan kaynaklarda raslanmaktaysa da, gerçekliği kabul edilmiştir: En azından Filistin'deki kiliselerde Hıristiyanlardan kalma mozaiklerin yok edildiklerini ya da yerlerini bitki motifli mozaiklere bıraktıklarını biliyoruz. Sorun, bu iradenin ideolojik açıdan tasvir yasağı (*ikonoklazm*) olarak nitelenip nitelenemeyeceği, 721 gibi erken bir tarihte dinsel kökenli ve diğer imgelere karşı militan bir muhalefetin başlamış olup olmayacağıdır. Bu olaya ilişkin çeşitli metinlerin taranmasının yanı sıra, çağın tarihsel dekorunu da gözönüne alırsak, bu fermanı İslami bir tasvir yasağından çok, Hıristiyanları ve özellikle Konstantinopolis'e bağlı Ortodoks Hıristiyanları cezalandırma girişimi olarak değerlendirmek daha doğru olur. Asıl önemlisi, sekizinci yüzyılın başlarında yaşamış bir Müslüman için imgelerin Hıristiyanlığın en belirgin ve bir anlamda nefret uyandıran özelliği olmasıdır.

Hemen hemen aynı tarihlerde Peygamberin yaşamının son yıllarına ilişkin bir olay –Bizans topraklarına elçiler gönderilmesi olayı– yabancı kralları ve hükümdarları Müslüman yapmak için örgütlü resmi bir misyon olarak yeniden yazılmıştır. Başlıca hedef, Müslüman olma çağrısını geri çeviren –reddetme biçimi ve nedenlerine ilişkin yorumlar çeşitlidir– Bizans imparatorudur. İlginçtir, bu metinlerden en az birinde imparator, Müslüman olmayı tam kabul edecekken saray ve kilise erkânı tarafından caydırılır. Her ne kadar bu tür öykülerin imgelerle ve sanatla pek ilgisi yoksa da, bunlar yeni yeni oluşmakta olan İslamlıkla çoktan yerleşmiş Hıristiyanlık arasındaki ilişkinin psikolojik arka planına, yaşlı imparatorluğu horgörme isteğiyle yanan yeni inancın Bizans'a yaptığı çağrıya cevap veren ortamına ışık tutar.

Bu tutumda tedirgin bir üstünlük bilinci kadar, yanına çelmeye çalıştığı bir dünya tarafından itilmenin payı olduğunu düşünebiliriz. Yedi ve sekizinci yüzyıllar aynı zamanda imgelerin ve onların anlamlarının doğu Hıristiyanlığının kültürel belirleyicileri oluşuna tanık olmasaydı, bütün bunlar bizim için bu kadar önem taşımayacaktı. Dahası da var. Bu dünya, imgelerini ve imgeler konusundaki hünerini, kendi dinsel ve siyasal konumunu tanımlamak, kendinden olmayanları kandırmak, onları kendinden yana çelmek için kullanmaktaydı. Konstantinopolis'e yapılan her gezinin doruk noktasını Ayasofya'daki dinsel ayinler oluşturur. İslam kaynakları esir düşmüş Müslümanların kilisenin göz kamaştırıcı görkemi karşısında nasıl yiğitçe direnip Hıristiyan olmayı reddettiklerini, Hıristiyan kaynaklarsa Müslümanların aynı koşullar altında nasıl Hıristiyanlığa boyun eğdiklerini anlatırlar. Özetle, imgeler Hıristiyan dünyanın belirleyici özelliği olmaları bir yana, bu dünyanın en önemli ve tehlikeli silahlarıydılar.

Bütün bu nedenlerden ötürü Müslümanların Hıristiyan dünyanın sanatları karşısındaki tutumu ancak karmaşık bir ruh hali olarak, hayret ve hayranlığın küçümseme ve kıskançlıkla tedirgin bir bir aradalığı olarak betimlenebilir. Erken öykülerde çizilen resmin bu yönünü vurgulamamızın nedeni önereceğimiz genel yorumun içinde önemli bir yeri olmasıdır; ancak, yinelemekte yarar var, yazılı kanıtlar üstünkörü gözden geçirildiğinde bile, Müslümanların sanata tepkisinin daha birçok özelliği ortaya çıkmaktadır. Bunlardan biri, Arap orduları ve özellikle bu orduların önderleri tarafından ele geçirilen ve kısa zamanda önemli bir birikime dönüşen pahalı eşyalar, büyük hazinelerdir. İç Asya sınırından İspanya'ya değin Müslüman fatihler dokuma, altın, gümüş, fildişi ve benzeri mallar toplamışlardır. Bunlardan bir bölümü eritilmişse de, kalanı imparatorluğun Yakındoğu'daki merkezlerinde birikmiştir. Müslüman orduları pek çok yeni kutsal yerler, sanatlar görmüş, tanımışlardır; zaman zaman yerel yöneticiler onlara izzet ve ikramda bulunmuşlar, rüşvet olarak armağanlar vermişlerdir. Bunun sonucunda da o güne dek görmedikleri türden lüks eşyalara sahip olmaları bir yana, Müslümanların bilincinde, Arapların varlığından bile haberli olmadıkları bir yaşama biçimi yer etmeye başlamıştır. Kuşkusuz bu yaşama biçimini herkesin paylaştığı söylenemez, hatta bu tür yaşayanlarla bu yaşamı inancın saflığını bozucu olarak görenler arasında bir kutuplaşma bile başlamıştır. Ama, gene de, başka bir anlamda, güzel ve pahalı eşyalar karşısında içerleme ya da kızgınlık olarak adlandırılabilecek duygu oluşmaktaydı ki, bu da Arabistan'da zaten var olduğunu öne sürdüğümüz sanatlara ve imgelere karşı gösterilen popülist tepkiyle birleşip pekişmekteydi.

Buraya kadar incelediğimiz belgelerin hepsi yazılı kaynaklardan ve Müslümanların ilk yüzyılının tarihsel dekoruna ilişkin varsayımlardan oluşuyor. Hepsini bir araya getirip bir sonuca varmadan önce sanat yapıtlarına

döneceğiz ve bize pek çok şeyler söyleyebilecek olan sikkeleri örnek alacağız. Bu aşamada önemli olan, erken İslam sanatının üsluba ilişkin ikonografik ya da estetik özelliklerinden çok, bir bütün olarak ele alındığında İslamın sanatlar konusundaki tutumuna yeni bir boyut getirip getirmediğidir.

Erken İslam sanatının pek çok ve çeşitli örneklerine topluca bakıldığında ortak bir özellik hemen göze çarpıyor: aralarında tek bir canlı varlık tasviri yok. İslam sanatının doğasına ilişkin birçok yeni soruyu gündeme getiren Kuseyr Amra, Hırbetü'l-Mefcer, Kasrü'l-Hayr el-Garbî ve Samarra'daki önemli bulguların ışığında böyle bir sonuca varmak, ilk bakışta garip gelebilir. Ancak bu yapılardaki hayvan ve insan tasvirlerini önemseme eğilimimiz biz Batılıların sanat anlayışımızdan ötürü ağır basmaktaysa da, bunların normu oluşturan anıtlar değil, birer istisna olduklarını unutmamalıyız. Dahası, hepsi de sınırlı kullanımı olan, belli kişilerin keyif sürdüğü özel yapılardır; resmi ya da formel sanata örnek teşkil etmezler. Söz konusu kültürü bir bütün olarak kavrayabilmemiz açısından önemleri yadsınamaz, ancak, bu kültürün kendini görsel olarak ifadelendirme biçimlerinden yalnızca birine örnektirler.

Bu gözlemimizin önemini ayrıntılı olarak anlatabilmek için özgül bir anıtlar dizisini ele alacağız. Mşatta'nın cephesinin uyandırdığı ilk izlenim, inceden inceye düşünülüp hesaplandıktan sonra uygulanmış, bitki ve geometrik dizayn temalarından oluşan bir kompozisyondur; oysa aralarında sayıları bir hayli fazla hayvan figürü de yer alır (resim 121, 122). Kuzeydoğu İran'dan erken İslam seramikleri dizilerinde (resim 107 ve sonrası) çoğunlukla temsili olmayan temalar işlenmiştir; ancak arada yine de bir kuş ya da bir başka hayvan vardır. Hatta, bu dizilerin en ünlü grubunu oluşturan seramiklerde insan figürlerine yer verilmiştir. Aynı biçimde Samarra ştüklerinde (resim 125) insan ya da hayvan figürlerine rastlamak söz konusu değilse de, bu Abbasi başkentinin evleri hayvan biçimli frizlerle süslüdür ve Mısır'dan gelme oyma tahtalarda çeşitli hayvan temaları yer alır. İşte bu yüzden, erken İslam sanatında, insan ve hayvan tasvirlerine başat ve hatta önemli bir yer vermeyen bir tematik birimler dengesinin var olduğunu söylemek daha doğru olur. Bu yapıları gözlemleyenin bu tür tasvirlerin eksikliğini duyması, onun geç antik, Bizans, Hint ya da Hıristiyan Batı'nın anıtlarındaki tasvire öncelik veren temalar tarafından koşullandırılmış olmasından kaynaklanır. Soru, İslam sanatındaki bu farklılığın dengenin bilinçli ve anlamlı mı, yoksa rastlantısal mı olduğu. Şam'daki Emeviye Camii mozaikleri (resim 13, 14) bu soruya bir yanıt öneriyor.

Son on yıl içinde çeşitli bilim adamları İslam sanatının bu erken başyapıtını süsleyen mozaiklerdeki büyük ve kısmen korunabilmiş mimari konulu tasvirlerin barışçı bir Müslüman dünyasının cennet-benzeri görünümünü simgelediğini belirtmişlerdir. O halde, bu mozaiklerin birer süsleme öğesi

olarak taşıdıkları değeri bir yana bırakıp, benzer anıtlarda, örneğin kiliselerdeki dekorasyonun sahip olduğu türden ikonografik bir anlam taşıdıklarını öne sürmemiz meşrulaşıyor. Bu mozaiklerin ilginç bir özellikleri daha var. İşlenen ana tema olan mimarı yapılar, ki klasik gelenekten ve Bizans'tan kaynaklanıyor, genellikle bir başka konu için bazen temsili bazen yalnızca dekoratif bir arka plan olarak kullanılagelmiştir. Oysa burada arka plan yok; ön planda ise ritmik bir sıra izleyen büyük, natüralist çizimli ağaçlar yer alıyor. Bu ağaçların mozaiklerin ana konusu olması zayıf bir olasılık; öyleyse bunlar Şamlı mozaikçilere modellik eden –örneğin Selânik'teki Aya Yorgi Kilisesi'nin beşinci yüzyıldan kalma mozaiklerindeki– insan figürlerinin yerini tutan formlardır. Burada, bir imgenin öğeleri arasındaki biçimsel ilişkilerin yer değiştirmesi olgusu örnekleniyor. Anlaşılabilir bir ikonografik dilin içinden –klasik geleneğin sözlüğü– somut bir anlam –cennet benzeri bir mimari– yaratma arzusu, arka plan motifinin ana konu haline gelerek başkalaşmasına ve –gelenekte ana konuyu oluşturan– ön plan figürünün ikincil bir temaya dönüşmesine yol açıyor.

Böylece Erkan İslamın resmi yapılarının en önde gelenlerinden birinde, simgesel anlam taşıyan bir dekorasyon yaratılmaktadır. Kubbetü's–Sahra mozaiklerinin temalarına da belli bir simgesel anlam verilebileceğine yukarıda değinmiştik. Ne Kubbetü's-Sahra'da, ne de Şam Camii'nde insan ya da hayvan figürleri yer alır. Oysa Mşatta'nın cephesindeki bitkisel temaların arasında tek tük de olsa hayvanlar görülür, ancak girişin sağ tarafında hiçbir hayvan figürü yoktur. Bu, caminin Mekke'ye bakan kıble duvarıdır.

Demek ki, dinsel yapılar söz konusu olduğunda erken İslam sanatı sistemli ve bilinçli olarak figürlü tasvirler kullanmıyor ve bu da sanatların başka kültürlerden alıp kullandığı imgelerin seçiminde ve dönüştürülmesinde alışılmadık formların ortaya çıkmasına yol açıyor. Ancak, figürlü tasvirlerin kullanılmaması, kullanılan formların simgesel anlamdan yoksun olmalarını gerektirmez. Erken İslam sanatı yeni formlara ya da daha eski sanat dillerinin o güne dek böyle bir simgesellik taşımamış formlarına simgesel bir anlam getirmiştir. Bundan iki düzlemli bir sonuç çıkarmak mümkün: Erken İslam sanatının tasvirden kaçınması gerçekten de bilinçli bir olgudur ve bu bilinç belli bir doktrinden *a priori* olarak değil, Müslümanların karşılaştıkları formlar sözlüğüne gösterdikleri tepkiden kaynaklanmaktadır.

Varılan bu sonuçları, tartışacağımız son kanıt olan sikkeler de destekliyor. Erken İslam sikkesinin öyküsü birçok kez anlatıldı. Cezire'nin fethinden önce bu sikkelere ilişkin hiçbir şey bilinmiyor. Yerel sikkeler, daha önce Bizans'a ait topraklardaki Bizans sikkeleri (resim 17), Doğu'da Sasani sikkeleri (resim 16), üzerlerine eklenen Arapça bir yazı, bir tarih, bir halifenin ya da valinin adı, kelime-i şahadet ya da bir damga dışında, oldukları gibi kullanıldılar. Daha sonra yapılan bazı değişiklikler Bizans sikkelerine öy-

künenlerde daha belirgin bir biçimde ortaya çıkar. Açıkça Hıristiyanlığı simgeleyen bir işaret, örneğin bir haç çıkartılmış ve yerini üç basamak üzerine yerleştirilmiş bir asa almıştır (resim 17). Daha garip değişiklikler de var. Ayakta Halife olarak bilinen bir sikke türünün yazı yüzünde, tipik bir Bizanslı topluluğunun yerini başında taç yerine *kefiye* adı verilen Arap başlığı bulunan ve *loros* yerine uzun bir giysisi olan, sağ yanında tuhaf, henüz açıklanamamış bir ip sarkan ayakta bir figür almıştır; elinde kılıç taşır (resim 18). Bütün bu özellikler Arapların yaşama biçiminin ve göreneklerinin görsel işaretlerinden oluşan bir emperyal İslam ikonografisi oluşturma çabası olarak yorumlanabilir.

Bu tür tanımlayıcı, özgül bir imgesellik arayışı günümüzde ancak üç örneği kalmış olan olağandışı bir sikke tipinde de görülür. Bu sikkenin bir yüzünde Sasani prototiplerinden esinlenmiş, ancak giysileri ve özellikle başlıkları iyice değiştirilmiş bir kral tasviri vardır. Öteki yüzündeyse dikduran bir mızrağın çevresinde bir niş yer alır (resim 15). George Miles bunun camilerde Peygambere ayrılan yeri simgeleyen niş, yani *mihrap* (bir sonraki bölümde tartışacağız) ve Peygambere, Halifeye özgü gücün formel simgelerinden olan kargı, yani *aneze* olduğunu söyler. Kargıya ilişkin yorum hemen hemen kesinlikle doğru, ancak nişin gerçek bir mihrabı temsil ettiğinden aynı oranda emin olamıyoruz, çünkü ilerde de göreceğimiz gibi, İslam mimarisinde mihrap bu sikkeden on yıl kadar sonra ortaya çıkmıştır. Bu niş, özellikle İslami bir anlam taşımayan, onurlandırıcı bir motif olabilir. Ama zaten şu anda tartışmakta olduğumuz soru bağlamında önemli de değil.

İkonografik bir arayışın üçüncü örneği daha da tuhaf. Bir grup Sasani kökenli gümüş sikkenin yazı yüzünde kollarını kaldırmış, Akdeniz'e özgü kutsama duruşunu (*orans*) andıran, ayakta bir figür yer alır. Bir açıklaması yapılamayan bu sikke türü, ya ikonografik karmaşa ya da yeni kültürün belli bir özelliğini yansıtmak için girişilmiş bir başka çabadır. Özellikle imparatorluğun doğu kesiminden birçok sikke türü hâlâ ciddi çalışmalar beklemektedir.

Deneysel nitelikteki bu basımlar, altın sikkeler için 696-697, gümüşler içinse 698-699'da son bulur. Bu tarihlerde, ortaçağ vekayinamelerinde sık sık sözü edilen Abdü'l-Melik'in reformları, Bizans ve Sasani temalarına öykünen sikkeleri ortadan kaldırıp yerlerine üzerinde "Tanrı tektir, eşi yoktur" yazan tümüyle imgeden yoksun İslam tipi sikkeyi getirmiştir. Kuran'daki ayet (9.33) "Tanrı Peygamberi Muhammed'i insanları doğru yola sevkeden apaçık ve kesin delillerle ve bütün dinlere üstolmak üzere gerçek dinle göndermiştir" der. Erken İslam paraları bu standart formüllerin dışında belli farklılıklar taşısalar da, hepsi Tanrı'nın tekilliğini ve yaratılmamış olma özelliğini vurgularlar. Tek tük taşra basımları ve ender istisnalar dışında, Abdü'l-Melik'in epigrafik sikkeleri yüzyıllar boyu İslam sikkeleri-

nin standardını belirlemiştir. Sanat tarihçilerinin sikkelerden, özellikle de altın ve gümüş sikkelerden yararlanmaları hem bir kolaylık, hem de bazı sakıncaları var. Nümismatik kanıtların sağladığı önemli bir yarar, görsel biçimlerin ve simgelerin bilinçli ve resmi kullanımlarını yansıtmalarıdır. Böylece de ikonografik formüllerin tarihlenebilir sıralanışı, eski formüllerdeki küçük değişiklikler, özgül bir ikonografi oluşturma çabaları, bu formüllerin yerlerini tümüyle epigrafik türlere bırakmaları, kültürün ve imparatorluğun en üst kesimindeki bilinçli seçimlerin sıralanışına tekabül eder, denilebilir. Kronolojik açıdan, kesin bir anda, Kubbetü's-Sahra'nın yapımı sırasında, resmi bir sanat olan sikke basımında temsili formüller yerlerini yazıya bırakmışlar ve bu pratik nedenlerden ötürü geri dönülmez bir değişim olmuştur. Bu olgu, kuşkusuz, henüz açıklanmasa bile, tarihlenebilir bir gereksinme ya da bir tutum sonucu ortaya çıkmıştır. Dahası, nümismatik temaların yaygın geçerliliği olduğunu, ve aksi belirtilmediği sürece bütün kültürü kapsadığını varsayabiliriz. Bir sarayı ve hatta dinsel bir yapıyı aynı değer göstergesi içinde ele almak o kadar kolay değil.

Öte yandan, altın ve gümüş sikkelerin çok belirgin, resmi birer kanıt olmaları, onların bu sınırlar içinde değerlendirilmelerini gerektiriyor. Bunlar ancak kültürün merkezinin ilgilerini yansıtırlar; belli bir anda, genel yaratıcılığın formel simgeleri olarak bile belirleyici kabul edilemezler. Örneğin, aynı Abdü'l-Melik'in kelime-i şahadet'in yanı sıra, karşılıklı duran aslanlar, kuşlar ve Bizans alfabesinin ilk harfi *alpha*'dan oluşan bir mührü vardır (resim 21). Bu tür çeşitliliğe formlar tarihinin herhangi başka bir anında da raslamak mümkün, ancak bizim ele aldığımız erken İslam zamanları olduğuna göre, onu tekil kılan bir özelliği olmalı. İmparatorluğun resmi sanatı canlı varlıkların tasvirinden yana olmayabilir, ancak kültürün de bir bütün olarak bu sorun karşısında belli bir tutumu olmadığı anlaşılıyor.

Artık sanatlar karşısında İslamın tutumuna ilişkin olarak öne sürdüğümüz tarihsel kanıtları özetleyip bir açıklama önerebiliriz. Tarihsel olarak ele alındığında, yani bir tür kronolojik gelişim varsayıldığında, elimizdeki bilginin farklı türlerden olmasının yol açtığı kısıtlamaları şimdilik bir yana bırakıp, şöyle bir şema önerebiliriz: İslamın beşiği olan Arabistan, insan yapısı, gözle görülür simgelerin olanaklarının hemen hiç farkında değildi; kendisi yaratıcı olmayıp başka yerlerden gelen çeşitli nitelikte nesneleri tüketmekteydi; başka kültürlerin, kendisine komşu olanlar dahil, süslü yapılar yaptığını, resimler boyadığını, heykeller biçimlediğini ve zaman zaman bu yaratılarına belli kutsallıklar atfettiğini biliyordu. Ancak, bu formlara verilen anlamlar ya ilkel ya da sınırlıydı; "hoş" şeylere sahip olmanın ötesinde estetik dürtülerden kaynaklanmıyordu. Bu tür dürtülere Hıristiyanlığın kutsallık anlayışından kesinlikle ayrılan ve Tanrı'nın tekliğini, Ümmet için belli bir yaşam biçimini vurgulayan Kuran'da ve Peygamberin sözlerin-

de rastlanmaz. Fetihlerden sonraki ilk yüzyılda Müslümanlar Akdeniz'in ve İran'ın akıl almaz sanat zenginliğiyle yakın ilişkiler kurdular. Sosyal konumun, dinin, siyasal eğilimin, zihinsel ve tanrıbilimsel tutumun imgeler, yapılar, eşyalar aracılığıyla canlı olarak ifadelendirildiği bu dünya onları derinden etkiledi. Birçok yeni çalışmanın gösterdiği gibi o zamanların Hıristiyan dünyası görseli kullanma biçimlerinde güzeli ifade etmedeki teknik becerisinde ulaştığı incelikten büyük gurur duyuyordu. İran konusunda aynı kesinlikle konuşamasak bile, Orta Asya'da bulunan dinsel imgeler zenginliği ve yüksek refahı belirleyen eşyaların bolluğu, Bizans'ın doğusunda da aynı, en azından benzer gelişmelerin var olduğunu gösteriyor. Müslümanların fethettikleri dünyanın sanat açısından çok gelişmişliğinden etkilenmiş oldukları kesindir. Gustav von Grunebaum'un ortaya attığı terimle söylersek, Müslümanlar açıkça "ayartılmışlardı" ve servet birikimiyle birlikte lüks yaşama ilişkin yeni alışkanlıklar geliştirdiler; insan suretleri ve canlı varlık tasvirleri de içeren, kendilerine özgü simgeler aramaya koyuldular. ama, daha sonra bu arayıştan vazgeçildi, ya da, daha doğrusu camiler, sikkeler gibi resmi sanat örneklerinde, canlı varlıklardan yararlanan eski temaların yerini yazı ya da kullanılan modellerin bilinçli olarak farklılaştırılması geleneği aldı. Bu yer değiştirmelere rağmen, gene de ikonografik bir içerik mevcuttu; aradaki belirgin fark, bunlarda gerek eski gerekse o günün geleneklerinde mutlaka bulunan bir öğe olan canlı varlık tasvirinden kaçınılmasıydı. Önemli istisnalar olsa da, tasvir karşısındaki bu çekimserlik ya da duyarsızlık, resmi sanatı aşmış, özel sanatı da etkiler olmuştur. Sekizinci yüzyılın sonuna gelindiğinde Müslüman düşünürler neden böyle bir dönüşüm yapıldığını kendi kendilerine sormaya başladılar ve bu sorunun yanıtını da Kuran'daki bu konuya ilişkin tek tük bölümlere dönerek ve Peygamberin yaşamını yeniden yorumlayarak verdiler.

Neden tasvire duyulan bu ilgisizlik, tarihsel olarak, tasvire muhalefete dönüştü? Genellikle denilmiştir ki –ve bence doğrudur– tasvire karşı bir tavır alma doktrini (en azından bu doktrinin belli öğeleri) tasvirlerin kısmen olsun kullanımından vazgeçilmesini öncelemez, tersine onun ardından ortaya çıkmıştır. Bu nedenle de özellikle Müslümanlara özgü bir düşünceden yola çıkmak bizi bir açıklamaya götürmeyecektir. Bazıları Arap İmparatorluğu'nun oluşumu sırasında bir tür Sami kökenli imge aleyhtarlığının ön plana geçtiğini ileri sürerler. Bu açıklama, ırkçı bir yaklaşımdan kaynaklanması şanssızlığının ötesinde, Akadlar zamanından beri Sami halklarının sanat koruyucuları olması gerçeği karşısında gücünü iyice yitirmektedir. Başkaları Museviliğin doğrudan etkisinden söz ederler; gerçekten de Musevi dönmelerin erken İslam düşüncesinin oluşumunda önemli bir rol oynadıkları yadsınamaz. Dahası, Yezid'in fermanı gibi tasvir yasağını çağrıştıran çeşitli olayları, Musevilerin esinlediği söylenir. Museviliğe özgü düşüncenin ve savla-

rın tasvire muhalif Müslüman doktrinin oluşmasında rol oynadığı kesindir. Ancak, bence, bu tutumun başlatıcısı olamaz, çünkü bu doktrin hatta sanata ilişkin tüm görüşler, hemen her zaman bir yapıt ortaya çıktıktan sonra, bu olguyu yansıtmak üzere öne sürülmüşlerdir, zihinsel bir tavır olarak değil. Demek ki, imgelerden bir form olarak vazgeçildiği ve sürecin oldukça kesin bir biçimde izlenebildiği tek örnek tür olan sikkelerde Musevi etkisini kanıtlayan bir şey görülmemektedir – olması da pek beklenemez.

Kısaca, Müslümanların sanatlar karşısında bir tutumunun oluşmasının ne bir doktrine ne de zihinsel ya da dinsel kökenli bir etkiye bağlanabileceğini söyleyebiliriz. Bunun, günün var olan sanatlarının Araplar üzerindeki etkisinden kaynaklandığını öne sürmek daha doğru olur. Ya da, bir başka deyişle, tarihte o güne dek görülmedik ve daha sonra da görülmeyecek bir biçimde, imgelerin izleyiciden çok prototiplerle bağlantılı olduğu, dinsel ve siyasal hiziplerin imgeler aracılığıyla birbirleriyle savaştıkları, Hıristiyanlık öğretisinin en ileri biçiminin kamusal simgeler olan sikkelere yansıdığı tarihsel anda, İslam birdenbire ortaya çıkmıştır. Bu kendine özgü dünyada yeni İslam yarışmayı seçebilirdi, bu yönde belli çabaları da oldu. Bazı sikkelerde kendine özgü bir simgeler sistemi oluşturma girişimlerinde bulundu. Ancak, güçlük yalnızca Hıristiyan dünyanın form kullanımında akıl almaz inceliklere ulaşmış olmasından kaynaklanmıyordu; tanımlayıcı görsel formlardan oluşan bir simgeler sisteminin anlamlı olabilmesi biraz da bu formların onlarla ilişki kuracaklar tarafından bilinen ve kabul edilmiş formlar olmalarına bağlıydı. Öte yandan İslam öncesi Arap kültürünün görsel açıdan gelişmemişliği Arap İslamlığını hem başkalarının kolayca anlayabileceği görsel formlar üretme olanağından, hem de var olan formları evirip çevirebilmek için gerekli teknik inceliklerden yoksun kılmıştır. Müslüman topluluğu içinde tasvirin putperestliğe ilişkin kullanımı ve yazı ile cansız nesneler dışındaki anlaşılabilir hiçbir görsel sistemin Hıristiyanların (daha sonraları da Budistlerin ve putperestlerin) yabancı dünyalarını kendilerininkinden ayırmaya yaramayacağı görüşü, Abdü'l-Melik'in reformlarıyla billurlaşmış, formelleşmiştir. Bu yüzden de İslamı bu görüşe yöneltenin yedinci yüzyıl sonu Hıristiyan dünyanın ideolojik ve siyasal koşulları olduğunu söyleyebiliriz. Erken İslam kendini Bizans İmparatorluğu ile olan karmaşık ilişkisi bağlamında tanımlamaya çalıştı. Abdü'l-Melik'in sikkelerini ya da Şam'daki mozaikler için Konstantinopolis'ten getirtilen işçileri anlatan metinlerin çoğunda bu açıkça belirir. Metinlerde bu iki olay, sırasıyla, Bizans imparatoruna meydan okuma ve onun Halifenin hizmetine girmesi biçiminde yorumlanır. Önemli olan bu metinlerin tarihsel gerçeklerden çok, yazıldıkları çağın ruh halini yansıtır olmalarıdır.

O halde, toparlarsak, zamanın Hıristiyan dünyasının etkisi altında İslam kendisi için resmi görsel simgeler aramış, ancak o günün dünyasında

imgelerin özgül konumu nedeniyle tasvirler geliştirememiştir. Müslümanları bu tutuma iten ideolojik ya da bir tür mistik özellik değil, düpedüz tarihsel koşullardır. Bu sonuçtan iki türev, bir de soru çıkıyor: Birincisi, Müslümanların sanat karşısındaki tutumunu ancak canlı varlıkların tasvirine ilişkin sınırlı alan içinde tanımlayabildiğimizdir; sanatın öteki yönleri konusunda tanımlanabilir bir tutumları yok. Bu konudaki tutumlarının ancak fethettikleri dünyada var olan tutumları devralıp sürdürmek olduğunu varsayabiliriz ki bunu ilerde ayrıntılı olarak tartışacağız. İkinci türev, bir kültürde tanımlayıcı nitelikte bir tutumun ancak o kültürün kimliği etkilendiği zaman, yani var olan bir tutumun o kültürün birlik ve bütünlüğünü sarsmasından korkulduğu zaman, ortaya çıktığıdır. Bu kitabın son bölümünde bu noktanın erken İslam sanatının başka özelliklerini de açıklayabileceğini göreceğiz. Soruya gelince, şöyle: Eğer İslamın imgeler karşısındaki isteksizliği, bazı belli tarihsel koşullardan kaynaklanmakta idiyse, bu koşullar ortadan kalktıktan sonra, Hıristiyan dünyadaki tasvir yasağı bunalımı sırasında ve İslam İmparatorluğu tam anlamıyla kurulduktan sonra da, neden varlığını sürdürdü?

Bu soruyu yanıtlayabilmek için ele aldığımız konunun öteki yüzüne, felsefi ve antropolojik yüzüne dönmeliyiz. Erken İslamın benimsediği tutum yalnız başına tarihsel koşullarla açıklanamaz: Bu, tipolojik olarak tanımlanabilen ve bir tasvirle onun tasvir ettiğini her nasılsa aynı şey olarak algılayan bir tutumdur. Sanat tarihinin değişmezlerinden olan bu tutum, zaman zaman, kadim Mısır sanatında olduğu gibi, öne çıkmış, zaman zaman da, klasik Grek sanatında olduğu gibi, farklı estetik ya da toplumsal dürtüler tarafından arka plana itilmiştir. Ancak, her zaman varlığını korumuş ve çeşitli tarihsel anlarda, ortaçağda ve hatta günümüzde yeniden öne çıkmıştır. İslami tutumun kendine özgülüğü, imgelerin bu potansiyel büyülü gücünü derhal bir aldatmaca olarak, bir "şer" olarak yorumlamış olmasıdır. Bu tasvir korkusunun (ikonofobinin) başka yönleri de var. Simgeleri, simge oldukları için reddetme değil bu; yukarıda görüldüğü gibi, Şam mozaiklerinin ya da sikkelerin üzerlerindeki yazıların simgesel içerikleri var. Ancak, Şam'daki mozaiklerin daha sonraları başına gelenler ilginç: Tıpkı aynı sıralarda yapılan Kubbetü's-Sahra mozaikleri gibi, yapımlarından çok kısa bir süre sonra, en azından kültürün çoğunluğu için, simgesel anlamlarını yitiriyorlar. Ancak, metinlerdeki tek tük raslantısal değinme sayesinde başlangıçta taşıdıkları anlamı yeniden kurgulayabiliyoruz ve bu konudaki yorumlarımız kuşkulu ve belirsiz kalmaya yükümlü. Daha ilerde de göreceğimiz gibi, erken İslam sanatının simgesel belirleyicisi olan yazılar konusunda durum farklı. Bu aşamada vurgulamak istediğimiz, bir imge türünü aldatıcı olma gerekçesiyle reddetmenin, görsel simgelerin tümünün değeri konusunda kuşku duyulmasına yol açmasıdır.

Bu noktada garip bir kuramsal sorunla karşı karşıya kalıyoruz: Doğayı açıkça, tanımlanabilir bir biçimde taklit etmeyen herhangi bir imge formu somut bir simgesel anlam kazanabilir mi? Eğer soyut ve figüratif olmayan imler gerçekten de simgesel bir anlam kazanabilmişlerse, onları nasıl okuyacağız? Yapıldıkları zaman belli bir anlamları olan görsel formları hangi araştırma yöntemleriyle bulup çıkaracağız? Bunun içine çağdaş epistemolojinin yarattığı yılgınlığın ötesinde sorular da giriyor. İnsan, tümüyle soyut, görsel bir simgeler sisteminin o kültürün içindeyken bile öğrenilip öğrenilemeyeceğini sorguluyor. Burada, Jaques Berque'i izleyerek, figüratif olmayan bir sanatın, tümüyle non-figüratif olmasa bile, bir görsel mesajın iletilmesine ilişkin normal kurallarla açıklanamayacak, doğası gereği keyfi bir öğesi olduğunu öne süreceğiz. Tarihçi, bir sanat yaratısının anlamsız olabileceği fikri karşısında, Berque'in deyimiyle, sözlü iletişim türlerinden daha zengin, daha derin bir anlamsız karşısında çaresiz kalabilir. Oysa, başka yollardan nasıl olduklarını çok iyi bildiğimiz belli özelliklerin tasvirini reddettiğimiz anda, anlam ya da belirleyicilikteki kesinlik de kendiliğinden ortadan kalkmıyor mu? Bu tür soruları yanıtlayabilmek için, uygulayageldiğimizden çok farklı bir kuramsal ve deneysel araştırmalar dizgesine gerek var ki, bu da insanın formları görme ve algılama psikolojisine ilişkindir. O halde, bu soruları oldukları gibi bırakıp, yalnızca belli bir sanat geleneğinin oluşumunu irdelerken bir diğer kuramsal bilmeceler dizisiyle karşılaştığımızı belirtmekle yetineceğim.

İncelememizin ilginç kuramsal içermeleri olan bir başka noktasına değinmek istiyorum. Bilindiği gibi, görsel simgelerin sürekli olarak büyülü bir anlam taşımalarına, bu simgeler toplumun daha üst katlarında kullanılıp örgütlenseler bile, daha çok popüler sanat ya da halk sanatı düzeyinde rastlanır. Öte yandan, İslamın kendine model aldığı imgelerin çoğu, yorumları popüler de olsa, hükümdarlar ya da din görevlileri tarafından desteklenmiş, korunmuş imgelerdir. Bu koruyuculuk, imgelere refaha ilişkin bir ek anlam kazandırmıştır; bunlar yaşamı sürdürme açısından kaçınılmaz gereksinmeleri simgelemezler. Şimdi, birçok yazarın da belirttiği gibi, erken İslamın benimsediği tutumların özelliklerinden biri de Marshall Hodgson'un "ahlakçılık" olarak adlandırdığı, herhangi bir deneyimi ya da gereksinimi küçük fakat katı bir davranış ve algılayış kodu içinde yorumlamaktır. Müslüman dünyada bu kod, toplumsaldır, ve kuramsal olarak inananlar topluluğunun tümünü, yani ümmeti, bağlar. Erken zamanlarda bu koda ayrıntılı mistik bir form verecek herhangi bir ruhban sınıfı ya da kurumlaşmış bir ibadet düzeni yoktu. Oluşum yıllarında hükümdarlar en azından kamusal yaşamlarında (aralarında vakanüvislerin haklı olarak acımasızca eleştirdikleri istisnalar vardır) eşitler arasında önder görünümündeydiler; bu yüzden de aracılara gerek duyulmaktaydı, çünkü söz konusu olan küçük ve tutarlı bir toplumsal

birimdi. O dönemde sanatsal yaratının gerçekliğin yerini tuttuğu, bu yüzden de insanla o gerçeklik arasında bir aracı olduğu düşünüldüğünden, mutlak olan Tanrı'yla taştan, boyayla imgeler yaratan, *musavvir* arasındaki karşıtlıktan çok daha geniş anlamda, "şer" olarak algılanmaktaydı. Kötüydü, çünkü insanla ahlaklı, iyi bir yaşamın arasına giriyordu; kötüydü, çünkü aldatmacaydı.

Bu toplumsal kod bir yere kadar kavramsaldı. Müslümanlar arasında kilise örgütü benzeri birleştirici bir güç bulunmadığından ve hukuk sistemi 800'lerde bile henüz emekleme çağını yaşadığından, bu kod şeriatta ya da gündelik yaşamda ifadelendirilmemiş bir inançlar ve tutumlar bütününü içermekteydi. Ama, bu tarihlerde pek çok gayrimüslim ya da Müslümanlığı yeni benimsemiş grup, Müslüman topluluğun birer parçası haline gelmiş bulunuyordu. Bu kodun özgül biçimi çeşitli gerilimlere yol açmıştır, bunlardan ikisi özellikle önem taşır.

Bir uçta, imgeleri büyü olarak görmeyi sürdüren ve Müslüman dünyanın çeşitli bölgelerinde derin kökler salmış olarak yaşayan halk kültürleri yer alıyordu. Bu kültürler, sessiz ya da tedirgin bir biçimde de olsa, Yakındoğu'nun İslam-öncesi geçmişiyle bağlarını koparmamışlardı. Öteki uçtaysa, halifeler, halife aileleri ve yüksek rütbeli memurlardan oluşan ve imgeleri refah belirleyiciler olarak algılayan, daha eski Yakındoğu geleneklerinden, özellikle hükümdarlığa ilişkin formları bilinçli olarak alıp kullanan soylu kültür yer alıyordu. Bu iki aşırı uç arasındaki başat Müslüman kodu ise, ancak başlıbaşına yeni yaratılar olan Irak'taki erken kentlerde ya da Fustat'ta tutunabilmekteydi. Ayrıntıları çok daha karmaşık olsa bile, Suriye ya da Batı İran gibi yabancı ve eski kentlerde bu denli sağlam bir yer edinememişti. Bu İslami "orta", avamı putperest, soylularıysa yabancı ve ikiyüzlü olarak görmekte, her iki aşırı ucu da reddetmekteydi. Bu yadsımayı, bir önceki bölümde tartıştığımız erken Arap İslamlığında estetik düşüncenin gelişmemişliği olgusu toplumsal yönden pekiştirmiş olabilir. Ancak asıl önemli olan, elimizdeki metinlerin bu okur yazar "orta" tarafından kaleme alınmış olmasıdır. Bizler için erken İslam kültürünü tanımlayan, erken ümmetin ahlakçı tutumunu yasal terminoloji içinde örgütleyen bu metinlerdir. Bu orta sınıfa belirli bir maddi kültürün de atfedilebileceğini daha ileride göreceğiz.

Biz şimdilik toparlayıcı bir varsayım öne sürelim: Erken İslam zamanlarında, fethedilen yerlerdeki daha karmaşık tasvir kullanımlarını reddeden ve böylece de her kültürde gizil olarak bulunabilecek tasvir korkusunu dirilten bir ahlak anlayışına sahip yeni bir toplumsal birim oluşmuştur. Bu birim, kendisinden farklı pek çok öğeyi içeren bir sistemin çeşnicibaşısı olmak görevini üstlenmiştir. Bununla da yetinmemiş, yadsıdığını yasal bir çerçeveye alıp ahlakçı bir nitelik kazandırmıştır. Onuncu yüzyıl ahlakçıla-

rından ve tarihçi İbn Miskeveyh, çeşitli kusurları sıralarken, "değerli olanın, herkesin elde etmek için yarıştığı şeylerin ardına düşmek..." der ve ekler: "Hazinesinde ender raslanır bir eşya ya da değerli bir taş bulunduran bir hükümdar sözgelimi, onu yitirmenin yol açacağı kedere hazırlıklı olmalıdır. Çünkü yaratılmış dünyanın doğası gereği var olan her şey değiştiğinden ve dönüştüğünden ve edinilen ve saklanan her şey çürüdüğünden, bu gibi nesneler kaçınılmaz olarak bozulup yok olmaya mahkûmdurlar... Ve o nesnenin bir eşini bulup yerine koyamayan hükümdar da böylece gereksinmenin kölesi olur." Bu alıntının tasviri reddetmenin çok ötesinde anlamları var. Burada, maddi dünyayla bağlantılı tüm estetik yaratıların batıl ve şer olduğu öngörülüyor. Demek ki somut, tarihsel koşulların başlattığı İslami tutumlar sonunda bütün püriten tepkilerde görülen türden sanatın topyekûn inkârına kadar varıyorlar.

Söylemek istediğim şudur: Erken İslamın sanat karşısındaki tutumunun özgüllüğü sanatla uygarlık arasındaki ilişkinin kuramsal çerçevesi içinde anlaşılabilir. Erken İslamın imgeler karşısındaki isteksizliği ve başka yollardan görsel simgeler oluşturma çabaları ancak zihinsel ve toplumsal yananlamlar taşıyan bu çerçeve içinde açıklanabilir. Bu doğrultuda sorulacak sorular artık yalnızca İslam sanatına ilişkin olmayıp, görsel algının formel ve toplumsal doğasının farklı koşullar altında aldığı biçimler gibi çok daha genel soruları gündeme getirmektedir. Ama söz konusu tutumlar önümüzdeki iki bölümde inceleyeceğimiz anıtların yaratılmasını engellememiştir. Daha derinlerde yatan soru ise, bu bölümde öne sürülen kanıtların ve varsayımların ışığında, bu anıtları birer sanat yapıtı olarak ele almanın doğru olup olmayacağıdır.

5. İslamda Dinsel Sanat: Cami

Bir sanatın oluşumundaki ve gelişimindeki dinsel kökenli dürtüleri dinsel olmayanlardan ayırmak görenekleşmiştir. Öte yandan, Tanrı'nın ülkesiyle Sezar'ın ülkesini birbirinden ayırmaya gerek duymayan İslam dininden söz ederken böyle bir ayrım yapmanın anlamsızlığı da sık sık belirtilmiştir. Bu nedenle, bölümün başlığında kullandığımız "dinsel" nitelemesine ilişkin bir açıklama yapmamız gerekiyor. Bu kitabın kendine özgü bakış açısı içinde, erken İslam sanatı olarak nitelenebilecek ve yeni inancın gelişmesinden ya da bu inancın yol açtığı yaşama biçiminden bağımsız olarak ortaya çıkmayacak öğeleri ya da esin kaynaklarını tanımlamaya çalışıyoruz. Bu yüzden de, incelememize sanat yapıtlarına dönüştürülmüş ya da dönüştürülebilir, İslama özgü ayinlere ya da sofuluğa ilişkin gereksinmeleri bulup çıkarmak gibi dar ve basit bir yaklaşımla başlayamıyoruz. Oysa, uygulama açısından, İslamın fethettiği geniş alana yerleşmesinin doğası düşünülürse, buralardaki maddi yaşamın önemli değişimlere uğramadan sürüp gittiğini varsaymamız mümkün. Değişmeler yavaş yavaş ortaya çıkmıştır. Sanatları etkileyen önemli bir değişikliğe, İslamın tasvir konusundaki tutumu bağlamında da görüldüğü gibi, sekizinci yüzyıldan önce hemen hiç rastlanmaz. Bu nedenle, soruna erken İslam dönemlerinin dinsel gereksinmeleri ya da yükümlülükleri açısından yaklaşmak yanlış bile olsa, biz gene de ancak daha ileri bir tarihte dinsel olarak nitelenmeye hak kazanacak belli dürtülerden yola çıkacağız. Bu aşamada tanımları gereği yalnızca Müslümanlara özgü gereksinmeleri bulup çıkarmalıyız.

Bunların başında cami olarak bilinen yapı ve kurum (*mescid*) gelir. Arapçada "kişinin [Allahın önünde] secdeye geldiği yer" anlamına gelen *mescid* (çoğulu *mesacid*) sözcüğünün tarihi oldukça ilginç. Terim Kuran'da sık sık kullanılmakla birlikte, Müslümanlara özgü bir yapı türünü nitelediğini düşündürecek herhangi bir ifade yok. Kuran, ünlü bölümlerinden birinde (9.17-18) şöyle der: "Allah'a secde edilen yerleri [*mesacid-i Allah*] ancak ve ancak Allah'a, ahiret gününe inanan, namaz kılan, zekât veren ve Al-

lah'tan başka kimseden korkmayanlar imar ederler." Metin, kutsal yerlerin bakımının özel bir görev olduğu izlenimini uyandırıyor; ancak en yeni tefsiri, bu ayette belli bir yerden Mekke'deki Mescidü'l-Haram'dan söz edildiği, Peygamberin buranın bakımından gayrimüslimlerin sorumlu tutulmamasını söylediğidir. Bir başka ayet (9.107) şöyle der: "Zarar vermek, kâfirlikte bulunmak, inananların aralarını açmak [...] için mescit kuranlara gelince: Biz ancak iyilik istemekteyiz diye yemin edeceklerdir; Allah'sa tanıklık etmektedir ki, onlar yalancıdır." Burada sözü edilen olay, her ne kadar bir fraksiyonun Müslümanlara özgü bir kutsal yer oluşturma girişimini akla getiriyorsa da, metindeki mescit sözcüğünün dinsel bağımlılık gibi bazı özel yananlamlar taşımadığını, salt "tapınak" anlamında kullanıldığını düşünmek yanlış olur.

Kuran'da bu konudaki tek ilginç bölüm, 22.40: "Onlar, haksız yere, rabbimiz Allah'tır, dediler diye, yurtlarından çıkarılmışlardır. Eğer Allah insanların bir kısmını diğerleriyle savmasaydı, manastırlar, kiliseler, havralar ve içinde Allah'ın adı çok anılan camiler yıkılıp giderdi."*

Buradaki sözcüklerin ikisi dinsel yapıları gösterdiğine göre, öteki ikisinin belli bir inancın kurumlarını nitelediği düşünülebilir. Ama bu dolaylı yoldan akıl yürütme olur ve bence Kuran'da Müslümanlara özgü yeni bir dinsel yapıdan söz edilmediğini söylemek daha doğru. Mescit sözcüğü genellikle Allaha tapınılan herhangi bir yer ya da yapıyı niteliyor; öte yandan, *el-Haram* sözcüğüyle yan yana, bileşik isim olarak kullanıldığında ise Mekke'deki belli bir tapınağı gösteriyor. O halde, çok erken bir tarihte, cemaatin ruhani ve maddi merkezi haline gelen Mescidü'l-Haram dışında Kuran'da Müslümanlara özgü herhangi bir kutsal yapının adı geçmemektedir. Cami mimarisinin çok belirgin gelişimine rağmen, on beşinci yüzyıl gibi geç bir tarihte, İbn Haldun'un, Kuran'daki tapınak anlayışı çizgisi içinde ve biri Mekke'de, biri Medine'de, biri de Kudüs'te olmak üzere, yalnızca üç mescit tanıması ilginçtir.

Öte yandan, Kuran caminin mimarlık tarihi açısından, bütün Müslümanlar için belirleyici olacak bir kural getirir: Namaz kılma yükümlülüğü. Namaz kişiye özel bir eylemdir ve ünlü bir hadise göre, namaz kılınan her yer mescittir. Ancak namaz aynı zamanda cemaatin tümünü kapsayan kolektif bir eylemdir. Namazın aldığı biçimler ve kolektif bir eyleme dönüşmesi Kuran'dan kaynaklanmaz. Müslüman topluluğun 622-632 yıllarında sürdürdüğü yaşam sonucu ortaya çıkmıştır. Bu yaşam biçimini hadislerden

* Surenin Arapça aslında geçen (ve burada *havra* ile karşılanan) *salâvat* sözcüğü, *dua*, *namaz* anlamına geldiği kadar *Yahudi tapınağı* ve *havra* karşılığı olarak da kullanılan *salât* sözcüğünün çoğuludur. Bkz: Mevlût Sarı, *el-Mevârid* (Arapça-Türkçe Lugat), s. 877. Sözcük, çeşitli Kur'an-ı Kerim çevirilerinde *manastır* olarak geçer. Ayrıca vurgu *cami* sözcüğüne verildiği için, Sayın Dr. İskender Pala'nın uyarısı üzerine *Güneş* gazetesi yayını *Kur'ân-ı Kerim ve Meâli*'ndeki metni aktarmayı yeğledik. Sayın Pala'ya verdiği bilgiler için teşekkür ederiz. (Ç.N.)

ve vekayinamelerden öğrenebiliyoruz ve bu kaynakları yorumlamanın yöntemine ilişkin sorunlar her zaman olduğu gibi, burada da karşımıza çıkıyor. Caminin mimari gelişimini anlayabilmek için Müslümanlara özgü ibadet biçimi olan namaza ilişkin bazı özellikleri bilmemiz gerekiyor. Her şeyden önce, bir namaz kılma düzeni geliştirilmiştir. Haftada bir gün, cuma öğle namazında cemaat toplanır ve Peygamber ya da onun temsilcisi (zaman içinde halifeler ve temsilcileri) imam olur, yani namazı yönetme görevini üstlenir. Hem bir vaaz olan, hem de cemaatin önderine bağlılığının belirtildiği *hutbe* okunur. Cuma namazı, yalnızca dinsel bir yükümlülük olmayıp, aynı zamanda topluluğu ilgilendiren haberlerin ve kararların bildirildiği, hatta belli toplu kararların alındığı bir toplantıdır; yani Cuma namazı, toplumbilimcilerin deyimiyle, topluluğun ve önderlerinin birbirleriyle iletişim kurdukları zamanı niteler. Önderler namaz kılınan yerin koruyucuları kabul edilirler ve örneğin İbn Haldun bizim cami olarak adlandırdığımız yapıları kitabının "imamlık" adını taşıyan İslamın siyasal önderliğine ilişkin bölümünde tartışır. Namazın biçimsel uygulanışına gelince, imam, öteki inananlarla (müminlerle) birlikte, namazın yönünü belirleyen kıble duvarına yakın durur. Hutbe *minber* adı verilen yüksek kürsüden okunur. Minber bir tapınma mekânında hukuksal otoritenin simgesi haline gelmiş ve yüzyıllar boyunca Müslüman yazarlar bakımından merkezi otoritenin sorumlu olduğu camilerden "minberli camiler" olarak söz etmişlerdir. Gerek cuma namazı, gerekse beş vakit kılınması zorunlu olan gündelik namazlar, formel bir namaza çağrı olan *ezan*'la başlar Peygamber, önceleri Musevi borusu ya da Hıristiyan *semantron*'undan yararlanmayı düşünmüşse de, sonunda toplanılacak yerin damından insan sesiyle seslenilmesini seçmiştir. *Müezzin* olarak adlandırılan kişi, bu görevi üstlenir. İnananlar, namazdan önce abdest almakla yükümlüdürler.

Müslümanlara özgü tapınma biçiminin bu yönlerinin her biri uzun uzadıya tartışılmıştır ve günümüzde Kuran'a uygun bir biçimde standartlaşmış olan namaz kılmanın tekil, rastlantısal olaylarla bildirilmiş dinsel usullerin birbirine geçtiği karmaşık, ancak hızlı bir gelişme sonucu standartlaştığı konusunda, hemen hiç kuşku yok. Bütün bu olayların ve usullerin ortak bir özelliği var: Müslüman topluluğun üyeleri arasındaki formel bağları güçlendirmek ve topluluğu Musevi, Hıristiyan ve putperest topluluklardan ayırmak amacını taşırlar. Bu iki başat özellik (topluluk üyeleri arasında kuşatıcı, eşitlikçi, ötekilerle dıştalayıcı bir ilişki) sonraları cami olarak bilinecek olan kurumun başlıca belirleyicileridir. Dahası, başlangıçta, Müslümanların amacı ve hatta en önemli amacı, salt dinsel olmayıp, topluluğa işlerlik kazandıran bütün etkinlikleri içermekteydi.

Hadisler ve erken zamanlara ilişkin öyküler, bu usullerin bir yapıda ifadesini bulup bulmadığı konusunda pek açık değiller. Metin kaynaklı bil-

giler daha da akıl karıştırıcı ve bu açıdan sistematik olarak taranmaları gerekiyor. Şimdilik ancak şöyle bir şema önerebiliriz: Medine'nin kendisi ve çevresindeki kasaba ve köylerin çoğunda mescit olarak bilinen ve Peygamber bu yerleşimleri ziyaret ettiğinde uğradığı bir yer vardı. Bunlardan bazıları önemli bir olaya sahne oldukları için, (örneğin, Kûba adlı küçük bir köyün mescidinde, kıblenin yönü Kudüs'ten Mekke'ye çevrilmiştir) ün kazanmışlardır. Bazılarınınsa anıştırıcı bir işlev taşıdıkları anlaşılmaktadır. Ebu Basir adlı birinin gömüldüğü yerde aynı adı taşıyan bir mescit yapılmıştır ya da bu kişi sonradan adını alacak bir mescidin yakınlarına gömülmüştür. Bütün bu mescitlerin yarattığı güçlük, biçimlerine, hatta birçoklarının yapım tarihlerine ilişkin hiçbir bilginin bulunmayışından kaynaklanıyor. Birçokları, büyük bir olasılıkla, putperest Arabistan'ın yeni inanç tarafından ele geçirilmiş eski kutsal yerleriydi ya da tanımlanabilir formlardan yoksun basit evler ya da kapalı alanlardı.

Ancak, her ikisi de, Peygamberin kendisiyle bağlantılı, iki önemli istisna var. Birincisi Peygamberin Medine'deki evidir (resim 22). Bu evin öyküsü her ne kadar daha ileri tarihlerdeki menkıbeler yazını içinde belli dönüşümlere uğramışsa da, yeni topluluğun ruhani ve siyasal önderinin kamusal işlevlerini yerine getirebileceği boyutlarda özel bir yaşama mekânından öte bir yapı olmadığı anlaşılmaktadır. Başlıca özelliği gölgelikli iki mekânı bulunan, geniş (kenarları yaklaşık 50 metre uzunluğunda) bir avlu oluşudur. Bu gölgeliklerden, güneyde olanı, iki sıra palmiye gövdesine taşıtılan saz bir damdır. Namazın yönünü belirlemek için kullanıldığı bilinmekle birlikte, kuzeydeki daha küçük palmiye gövdelerinde de görüldüğü gibi özgül işlevi, büyük bir olasılıkla, bir *zulle*, yani sundurma olmasıdır. Doğu'daki doğrudan avluya açılan odalar, Peygamberin karılarına ayrılmıştı. Peygamber bu odalardan birine gömülmüştür. Bu avlu pratik nedenlerle, erken İslamın resmi etkinliklerinin hemen hepsine sahne olmuştur. Bu nedenle de kültürün kolektif belleğinde yalnızca bir tapınak olarak değil, İslamlığın ikinci kutsal mescidi olarak yer etmiştir. Oysa bir tapmak olarak tasarımlandığına, hatta Peygamberin zamanında böyle algılandığına ilişkin herhangi bir kanıt yok; bu dönüşüme yol açanın bu evde yaşanılan tarih olması gerekir.

Peygamber, neden Mekke'deki mistik Haram'dan sonra, Müslümanlara özgü ikinci bir tapınak oluşturma gereğini duymuş olsun? Belki de tasvir konusundaki tutumu doğrultusunda, Peygamber için böyle bir sorun ya da gereksinme hiçbir zaman var olmamıştır. Dahası, dinsel yapılarla rahipler, ruhban sınıfı arasında çok yakın bağlantıları olmuştur ki, Muhammed'in ve erken İslamın bundan kaçındığı kesin olarak biliniyor. Peygamber ne düşünmüş olursa olsun, kendi eviyle bağlantılı olaylar, buranın zaman içinde kutsal bir yere dönüşmesine yol açmıştır. Daha da önemlisi, Arabistan'ın başka yörelerindeki tapınak ya da evler konusunda bildiklerimizin tersine,

burada ilk kez bir formlar, en azından bir formel düzenleme, nüvesiyle karşı karşıyayız. Açık, geniş bir alan iki karşıt ucunda üzeri örtülü iki mekânla belirleniyor. Bu formlara hep kullanışlılık açısından yaklaşılmıştır; elimizde yapının estetik açıdan değerlendirildiğine ilişkin hiçbir bilgi yok.*

Muhammed'in evi, erken İslam zamanlarından Müslüman dinsel yapılar tarihine miras kalan tek yapı değildir. Belli resmi günlerde, özellikle bayramlarda, Peygamberin cemaatin başına geçip onları kentin dışında bir *musalla*'ya götürdüğü ve burada gerekli namaz ve niyazın yapıldığı biliniyor. Musalla, kısaca "namaz kılınacak, tapınılacak yer" demektir ve anlaşılabildiği kadarıyla, üzerinde hiçbir yapı bulunmayan, ancak sınırları her nasılsa belirlenmiş, geniş, açık bir alanı nitelemektedir. Musallalara günümüzde de rastlanır, Müslüman dünyanın çeşitli yerlerinde eski zamanlardan kalma pek çok musalla vardır. Bu yerlere ilişkin etraflı bir çalışma bulunmadığından, İslamın başlangıcında dinsel ağırlıklı törenlerin kentin dışında uygulandığı ve musallaların mimari ya da simgesel herhangi bir formu olmadığı sonucuyla yetinmek zorundayız.

O halde, Müslüman fetihlerinden öncesine ilişkin bilgilerimizi şöyle özetleyeceğiz: Tanrıya secde edilen yer anlamında *mescid*'e ilişkin genel bir fikir mevcuttu; mescit sözcüğü, ancak bir başka sözcük eşliğinde kullanıldığında, Mekke'deki Mescidü'l-Haram gibi, salt Müslümanlara özgü belli bir yapıyı betimlemekteydi; Müslümanları Müslüman olmayanlardan ayıran ve Kelime-i Şahadet getirilmesini gerektiren özel ve toplu bir ibadet türü geliştirilmişti; kişiye özel ibadet belli bir yerle değil, belli bir yönle, kıbleyle bağlantılıydı; toplu ibadet ise, formel bir çağrıyla ve ibadet öncesi temizlenmeyle, imamın minberden okuduğu hutbeyle, inanca bağlılığın sözel ifadelendirilmesiyle ve simgesel bir jest olduğu kadar güncel konuların da tartışılıp kararlaştırıldığı bir toplantıya katılmakla belirleniyordu. Nihayet, Peygamberin Medine'deki evi, başlangıçta, özel bir yaşama mekânı olduğu halde, zaman içinde İslama özgü, ayinsel ve siyasal kararlara yol açan olayların geçtiği yer anlamını kazanacak; bu evin kutsallaştırılması, onun inananların

* Garip bir öykü, Medine Camii'ne ilişkin ortaçağ Müslüman tarih yazımının bir özelliğini ve bu tür kaynaklarla çalışmanın zorluklarını çok güzel örnekliyor. Onuncu yüzyıl coğrafyacılarından İbn Rusta'ya göre, Osman İbn Maz'un adlı biri avlunun üstü örtülü bölümüne yani kıbleye tükürmüştür. Çok üzgündür ve karısı üzüntüsünün nedenini sorduğunda, "Namaz kılarken kıbleye tükürdüm. Ama sonra gidip orayı yıkadım, ardından da safrandan bir topak yapıp üzerine örttüm" der. Coğrafyacı öyküyü şöyle yorumluyor: "İşte bu Osman kıbleyi ilk kez güzel kokularla bezeyen kişidir." Bir yandan caminin güzelleştirilmesine ilişkin ilginç bir bilgi ediniyoruz, ama öte yandan bu olayın Peygamberin zamanında mı geçtiği, yoksa daha sonraları ortaya çıkan bir uygulamayı kitabına uydurmaktan da öte, eskiden kalma gibi göstermek çabası mı olduğunu bilemiyoruz. Öykünün doğası, hakkında pek bir şey bilinmeyen bir kişinin başından geçen, rastlantısal, sıradan bir olaymış gibi anlatılışı. Müslümanların gözünde İslamlıkta önceden düşünülmüş kuramsal bir kutsal yer fikri olmadığını, tekil ve bazen önemsiz olayların duyulup yayılmasıyla oluşan eklemlenmeler sonucu ortaya çıktığını düşündürüyor. Sanki İslam kültürü kendi yaşamının somut gerçekliğini karamsallaştırmaktan kaçınır gibidir.

kolektif belleğinde ilk mescit olarak yer etmesine neden olacaktı; bu evin formu yeniden kurgulanabilirse de, musallayı formel olarak tanımlamak mümkün değildir. Bütün bu özellikler pratik ve somut olup, hiçbiri kutsal bir yere ilişkin kuramsal nitelikte bir fikir ya da erken İslam ibadet usullerinin herhangi bir bölümüne ya da anlamına ilişkin estetik bir dürtü önermemektedir.

Bizim sorunumuz, biçimlenmemiş, en azından bölük pörçük, üstelik tanımlanabilir maddi özelliklerden de yoksun olan bu ibadet yükümlülükleri (*farz*) dizisinin Müslüman halkların yaşadığı bütün topraklar üzerinde görülen bir dinsel yapı tipiyle nasıl bağdaştırılabileceğidir. Kitabın sonundaki kaynakça ekinde bu bölümde sözü edilen anıtların çoğu ve onlara ilişkin en önemli çalışmalar yer aldığından, bu konuya erken İslam mimarisinin en bildik iki başyapıtıyla, Şam ve Kurtuba camileri ile girmeyi seçtim. Bu örneklerin daha sonraki cami mimarisi üzerindeki etkilerinin çeşitli çalışmalarla kanıtlanmış olduğundan yola çıkarak erken İslama özgü caminin belli bir *tip* olarak belirdiğini, dolayısıyla da bu iki caminin tüm camileri niteleyen başlıca özellikleri taşıdıklarını varsayacağız. Ayrıca, bu başyapıtlar üzerinde yoğunlaşmak, İslam ya da erken İslam anıtlarının çoğunda bulunan estetik ve formel nitelikleri tanımlamamızı kolaylaştıracaktır. Bu arada, daha ilerdeki yüzyıllarda hayli önem kazanacak olan ve son bölümde tartışacağımız bazı kuraldışı özelliklerin de altı çizilecektir.

Şam'daki Ulu Cami (resim 23) 706 ile 714-715 yılları arasında Emevi halifesi el-Velid tarafından yaptırılmıştır. Tarihçesi ve özellikleri kolayca saptanabilir. 157 metreye 100 metre bir dikdörtgen biçiminde olup, her bir köşesinde minare işlevi gören köşeli kuleleri vardır. Bu kulelerden yalnızca biri günümüze dek korunabilmiştir ve biçimi, boyutları ve dış cephe özellikleri açısından İslama özgü olarak nitelenemez; Roma tapınağının kutsal kesimi (*temenos*) örneğini yineler. Yapının üç girişi vardır ve doğu ve batıdakiler daha eski antik düzenlemenin bir parçasıdırlar; kuzey girişi ise antik olmakla birlikte yeniden biçimlenmiştir. Güneydeki, yani kıble yönündeki girişse örülmüştür. İçte, genellikle avlu (*sahn*) olarak tanımlanan, 122 metreye 50 metre genişliğinde açık bir alan yer alır. Bu avlunun üç kenarı, iki sütun ve bir payenin tekrarlanmasından oluşan bir revakla çevrelenmiştir. Güneyde ya da dördüncü duvarda uzun ve eşit genişlikte üç nef yer alır. Neflerin her biri güney duvarına paralel 24 sütundan oluşur ve ortalarından bu duvara dikey uzanan eksen nef geçer (resim 24). Eksen nef, duvara koşut olan neflere kıyasla daha yüksektir ve düzenlenme açısından avlunun güney cephesinin merkezini oluşturur. Bugün ortasında bulunan kubbenin on ikinci yüzyıldan önce var olduğu belgelenememiştir; caminin ilk biçimiyle bir kubbesi olup olmadığı, varsa bile, ortada yer alıp almadığı kesin olarak bilinmemektedir.

Eksen nef, yapının arkasındaki geniş nişe doğru uzanır. Bu, ortaçağdan beri var olduğu bilinen üç mihraptan biridir. Duvarlar, konumları ve yapımları açısından antik olarak nitelenebilir. Başlıca taşıyıcılar paye ve sütunlar olup, sütunların hemen hepsi eski yapılardan alınıp kullanılmıştır ve yapının kapalı bölümlerindeki kemerlerin hepsi –yeniden yapılmış olmalarına rağmen– biçimleri ve düzenlenmeleri açısından İslam-öncesi Suriye'sinin Hıristiyan mimari tekniklerinden çok az ayrılırlar. Caminin yoğun bir dekorasyona sahip olduğu bilinir: Duvarların alt kesimi mermerle kaplıydı, üst taraflarda, kemerlerin karınlarında ve aynalarında, avlunun cephesinin tümünde yukarıdaki bir bölümde sözünü ettiğimiz mozaikler yer alıyordu (resim 13, 14). Avlunun kuzeybatı köşesinde sütunlar üzerinde garip bir sekizgen yapı yükselir. Hadislere göre, bu, caminin ilk hazinesi, yani beytü'l-mal'dır; topluluğun bağışları burada saklanır, tüm inananlar tarafından gerçekten ya da simgesel olarak korunurdu. Caminin boyutları ve yapı elemanlarının hemen hepsi daha erken yapılardan alınma olmakla birlikte, Roma ya da Hıristiyan mimarisi bu yapının hiçbir bölümünde olduğu gibi korunmamıştır ve zaman içinde geçirdiği çeşitli onarımlara rağmen bu cami, tavanlarının dışında bütün özellikleriyle tipik bir Emevi yapısıdır.

Kurtuba Camii'nin tarihi çok daha karmaşık. Bugünkü haliyle ve üzerindeki pek çok Hıristiyan eklentiyi bir yana bırakmak koşuluyla, 175 metreye 128 metre bir dikdörtgen olup, Müslümanlar tarafından en son yapımı 987-988 olarak tarihlenebilmektedir. Dış cephesindeki payanda duvarlarında yedisi batıda, ikisi kuzeyde, dokuzu doğuda ve halen kapatılmış olan biri güneyde olmak üzere on dokuz kapı yer alır. Bugünkü restorasyon görmüş haliyle bile, bu kapıların başlangıçtaki kare içinde oturtulmuş atnalı biçiminde kemerlerden oluşan profilleri açıkça belirmektedir. Caminin batı yüzündeki ve 855-856'da yapımı tamamlanmış olan Aziz Esteban Kapısı'nda bu özellik açıkça görülür (resim 29). Kuzey kapılarından birinin yakınında köşeli bir minare yer alır. İçteyse 120 metreye 58 metre genişliğinde ve portakal ağaçları dikili bir avlu vardır. Bu avlunun üç kenarının revaklarla çevrili olduğunu (en azından 958'den sonrası için) kesinlikle biliyoruz. Ağaçların yeni dikilmiş oldukları kesin, ancak İslam zamanlarından beri bu avluda ağaçlar ve su yolları aracılığıyla bir bahçe izlenimi yaratıldığına ilişkin kanıtlar var. Avlu güneyde on dokuz neften oluşan büyük bir mekâna açılır (resim 28, 31). Bu nefler, genişliklerinin farklı oluşu açısından ilgi çekicidirler. Batıdan doğuya doğru biri 5,35 m, dördü 6,86 m, biri 7,85 m, dördü 6,26 m, ikisi 5,35 m, ve yedisi 6,86 metredir. Beşinci nef, oyma mermer ve mozaikten geometrik desenler, bitki motifleri ve yazıtlarla bezenmiş, kubbeli üç birim aracılığıyla garip bir odacığa bağlanır (resim 30, 32). Bu bölüm caminin geri kalanından bir şebekeyle ayrılmış. Duvarlardaki yazıtların birinden bu odanın mihrap olduğu, şebekenin de hükümdarlara ayrılan özel

bölümün, yani *maksure*'nin, sınırlarını belirlediği anlaşılmaktadır. Maksureden dokuz bölüm kuzeyde bir başka küçük kubbe bulunur; caminin geri kalanı ahşap, düz bir tavanla örtülüdür. Neflerin iç taşıyıcıları kendine özgü bir çifte kemer düzeniyle 514 sütundan ve biri basit öteki eklemli on yedilik iki sıra, toplam 34 payeden oluşur. Kapalı mekânın üçte ikisi boyunca kuzey-güney yönünde 10 ara duvar yer alır. Yapıyı oluşturan elemanların çeşitliliği ve düzenlemedeki asimetri, iç görünüme yadırgatıcı bir özellik katmaktadır, oysa dışardan bakıldığında böyle bir olasılık kolay kolay akla gelmez (resim 28). Bu iki camiyle Peygamberin evi arasında hiçbir ilinti yok; bizim görevimiz bu yıllar içinde neler olup bittiğini, nedenini açıklamaya çalışmak olacak. Her iki cami de hayli büyük birer paralelkenar yapı. İslamın ilk üç yüzyılından kalma bütün kent camileri aynı biçimdedirler. Samarra'daki iki cami (resim 33, 36) Kurtuba'dakinden de büyüktür. Bunlardan en büyüğü 240 metreye 156 metre boyutlarındadır. Çevresiyle birlikte 350 metreye 362 metre bir alan kaplıyor. Mescidin, belli bir kentin tüm Müslüman nüfusunun bir araya geldiği yer olduğunu anımsarsak, camilerinin boyutlarının neden bu denli büyük olduğu kolayca anlaşılacaktır. Bağdat ya da Kahire gibi çok büyük kentlerde bu boyutlarda birkaç cami vardı. Her kentte en azından bir "ulu cami" olsa da, bunlar herkesin kolayca varabileceği bir konumda olamayabiliyorlardı. Bu yüzden Kûfe, Basra gibi erken İslam kentlerinde başlayan ve sonraları sık sık yinelenen bir biçimde, hakkında hemen hiç bilgimiz olmayan küçük mahalle ya da aşiret camilerinden söz edilir. Zamanla terminolojik bir ayrıma gerek duyulmuş ve mescitle *mescidü'l-câmi*, yani cemaatin mescidi birbirlerinden ayrılmıştır. Bazen "minberli cami" ya da Cuma camii de denir. Bunların özelliği merkezi otoritenin gözetimi altında bulunmaları ve masraflarının merkezce karşılanmasıdır. Yerel yönetiminin siyasal bağımsızlık kazandığı durumlarda bile, bu kural değişmez. Çünkü siyasal eğilimler ve anlaşmazlıklar ne olursa olsun, mescidü'l cami yerel bir yöneticiye değil, Peygamberin halefine bağlılık andının içilmiş olduğu yerdir.

Bu iki caminin iç düzenlemesini betimlemek daha da zor. Her ikisinde de bir açık, bir kapalı kısım var. Konumunun tekilliğinden kaynaklanan bazı nedenlerle Kudüs'teki Aksa Camii (resim 37) dışında, öteki büyük erken İslam camileri de aynı özelliği taşırlar, ancak biçim yönünden belli farklar vardır. Çoğunda kapı bulunmaz, bazılarında açık ve kapalı kısımlar arasında bir perde bulunur. Yine bazılarında açık kısma bakan tasarımlanmış bir cephe geliştirilmiş, ya da iç taşıyıcılarla avluya bakan taşıyıcılar arasında bir ayrıma gerek görülmemiştir. Irak, Mısır ve Batı İslam camileri bu tip camiler arasında yer alırlar. Burada, üç duvarı revakla çevrili ve dördüncü duvar boyunca kapalı bir mekânın yer aldığı bir avludan söz etmek belki de doğru değil. Çünkü, en azından başlangıçta, Müslüman yapımcılar bir kapalı me-

kânla bir revaklı avludan oluşan ikili bir düzenleme değil, bir kısmı örtülü tek bir mekân yaratmışlardır. Gerçekten de, erken metinlerde camilerin açık bölümlerinden *sahn* ya da avlu olarak söz edildiği çok enderdir; Kûfe'deki caminin (resim 35) kapalı kısmından, tıpkı Peygamberin evinden olduğu gibi, *zulle*, yani gölgelik olarak söz edilir. Kuşkusuz, zaman içinde cami düzenlemeleri karmaşıklaşmış ve çoğunlukla Kayrevan'ın yeniden yapımı örneğinde görüldüğü gibi (resim 41) bir avlu cephesi anlayışı gelişmiştir. Bu konuda Şam Camii başlıca istisnadır: Bizans saray cephelerinin etkisini düşündüren ağır bir uyuma sahip düzenlemesiyle, gerçekten de kendi içinde bütünleşen revaklı bir dikdörtgen avlu izlenimini uyandırır. Şam örneği ondan doğrudan etkilenmiş pek çok camide yinelenmiştir; bunlardan biri de Halep Camii'dir. Bizi ilgilendiren cami tipolojisi açısından bir istisna olan yanı, buradaki açık ve kapalı mekân düzeninin, yani avlu ve ibadet kısmı düzeninin belirleyici hale gelmesi, Şam'ın başkent olma özelliğinden kaynaklanır.

Kurtuba ve Şam camileri, yapının kapalı kısımları açısından belirgin bir karşıtlık oluştururlar. Suriye'deki yapı dengeli, örgütlü bir biçimde düzenlenmiştir; buna karşılık İspanya'daki garip bir asimetri örneğidir. Kurtuba Camii, onuncu yüzyılın sonundaki biçimiyle 784'te başlamış bir tarihsel sürecin ürünüdür (resim 27). Şekilde de belirdiği gibi, ilk cami her biri 12 bölümlü 11 nef içerir. Caminin boyu, 833-848 yılları arasında ve 965-966 yıllarında, iki kez uzatılmış, böylece bugünkü yapının simetrik batı kesiminin üçte ikisi ortaya çıkmıştır. 987-988'de doğu kesimine bir üçüncü uzantı eklenmiştir. Bütün bunlar sırasında 784'teki yapının özgül kemer ve sütun düzenlemelerine sadık kalmaya çalışılmış, dolayısıyla da caminin bütünündeki çarpıcı üslup birliği korunabilmiştir. Bu tür eklemelere cami mimarisinde oldukça sık raslanır ve Mısır'daki Amr İbnü'l-As ve el-Ezher camilerinde, Basra'da, Bağdat'ta, Medine'deki camilerde, İran'da Nayin'de bu eğilim ayrıntılı bir biçimde betimlenebilir. Aralarındaki en ilginç örnek Kudüs'teki Aksa Camii'dir (resim 37). Metinsel ve yazınsal kaynaklar bu camiye ilişkin pek çok eklentiden ve sonunda da bir küçülmeden söz ederler. Her durumda, bu tür eklentiler için aynı gerekçe ileri sürülür: kentin nüfusunda bir değişiklik olmuştur.

Bence iki sonuç beliriyor: Birincisi, bir kentin camisinin, kültürel bir yükümlülük olan "topluluğun tümü için tek bir mekân" koşuluna kendini sürekli uyarladığı; ikincisiyse bir yapının tamamlanmış somut birim olarak algılanmadığıdır. Kurtuba'nın düzenlenmesindeki dengesizlik anlaşılan hiçbir zaman sorun olmamıştır. Öyleyse, erken İslam zamanlarında caminin bir tip olarak, bir ideal düzenleme fikrinin başarılı yansıması değil, belli toplumsal gereksinmeler açısından tanımlandığı öne sürülebilir. Bu noktayı destekleyen bir başka olgu da caminin örgütlenmiş bir cephesi ve hatta dışa

açılan, ayrıntılı biçimde tasarımlanmış kapıları bulunmayışıdır. Cami kapılarının sayılarını ve konumlarını, yapının doğasına ilişkin mimari ya da estetik bir görüş değil, onu çevreleyen kent belirler. Şam Camii türünden istisnalar bu kuralı ancak pekiştirirler, çünkü kapıları daha önceki bir Roma yapısından alınmadır ve Şam Camii'nin iç düzenlemesinde yapılan değişikliklerin Kurtuba'daki camideki değişikliklerin boyutlarına varmayışının tek nedeni Şam'da klasik şemanın ağırlığını yoğun bir biçimde duyurmasıdır.

Genişletilebilmesi ya da küçültülebilmesi için caminin esnek ve eklenebilir bir yapım sistemine sahip olması gerekiyordu. Müslümanlara özgü erken hipostil sistemi, ana iç taşıyıcının istenilen yönde çoğaltılabileceği tek öğeli sistem olarak tanımlanabilir. İki taşıyıcı türü vardı. İlk Irak camilerinde Suriye'de ve Suriye'nin batısında kalan bütün Müslüman bölgelerdeki tür, taban, gövde ve başlıktan oluşan eski sütun birimiydi. Şam ya da Kudüs'teki pek çok örnekte görüldüğü gibi, bu sütunlar var olan Roma ya da Hıristiyan yapılarından alınıp kullanılmaktaydı. Kahire camilerinde, Kayrevan'da ya da Kurtuba'daki çok büyük yapılarda bu kullanılmış sütunlara ek olarak yenileri yapılmaktaydı. Çoğunda yeniler eskileri en küçük ayrıntısına kadar taklit ederlerdi; erken İslam arkeolojisinin geleneksel alıştırmalarından biri bu sütunlar içinde eskileri yenilerden ayırmaktır. Aralarındaki farklar bizim şu anda ele aldığımız konuyla ilgili değil. İkinci tür taşıyıcılar çoğu tuğladan yapılma payelerdi. İran'da Nayin ya da Damgân'da görülen biçimiyle bu payeler sütunu taklit ederler, ancak en tipik örnekleri, Samarra'daki büyük camilerin, Rakka'daki ve Mısır'daki İbn Tulun Camii'nin Irak etkisi taşıyan payeleridir (resim 42). Bunlar genellikle köşeli olup gömme sütuncukları bulunur. Bazılarının, Samarra'daki Ebu Dulaf Camii'nde görüldüğü gibi, gömme elemanları olmayıp, duvarın bir parçası izlenimini uyandıracak denli uzundurlar (resim 36). Tuğla payelerin daha sınırlı bir sütun geleneğine sahip olan Irak ve İran'da gelişmesinin nedenlerini açıklamak kolay olsa da, payelerin bilinen en eski yapılarda bulunmaması ve buralardaki Sasani mimarisinde, erken İslamda olduğu kadar sık ve başarılı bir biçimde kullanılmaması ilginç bir nokta. Geç İslam mimarisinde çok önemli bir tarihi olacak olan tuğla payenin, özellikle cami yapımındaki kullanışlılığı nedeniyle bu denli gelişmiş ve daha sonra kazanacağı çeşitliliği bu kullanımı sayesinde edinmiş olması gerekir. Ancak tek taşıyıcı modelinin sütundan kaynaklandığı hemen hemen kesinlikle biliniyor. Bu noktada metinler oldukça açık; eski Hıristiyan kiliselerinden alınma sütunların kullanıldığı Kûfe'deki ilk cami örneğinde de görüldüğü gibi, bu nokta Irak için bile geçerlidir, erken camilerin hipostil sistemini geniş alanları yinelenen taşıyıcılar aracılığıyla esnek ve kolay bir biçimde örtmek olarak tanımlamak, sistemin tüm özelliklerini içermiyor. Bu sistem, en basit biçimiyle erken Irak camilerinde, Irak'taki daha geç tarihli camilerde ve Mısır'daki yapıların ço-

ğında izlenebilir. Ancak, Kurtuba'da, Şam'da ya da Kudüs'teki Aksa Camii'nde aşağı yukarı birbirine eşit taşıyıcıların tüm bir alana yayıldığı bir yapının ötesinde bir şeyler söz konusu. Her üç örnekte de yapının kapalı bölümünün ana birimi bir neftir; yani tek bir taşıyıcı değil, bir taşıyıcılar dizisi devreye girmektedir. Kurtuba ve Kudüs'te yapının tek taşıyıcıların değil, neflerin eklenmesi ya da çıkartılması yoluyla geliştiği açıkça görülür. Böylece erken Irak camilerinin hipostil formunun sağladığı çok yönlü çoğaltılabilirliğinden uzaklaşılmaktadır. Ne var ki, erken Irak camilerinden başlangıçtaki özgül biçimiyle korunabilmiş tek bir örnek bulunmayışı, bu konuda kesin konuşmayı engelliyor. Öte yandan, Kahire yakınlarındaki ya da Belh'teki (resim 39) camiler gibi bazı kendine özgü küçük yapılarda kompozisyon birimi geç İslam mimarisinde, özellikle İran ve Türkiye'de, açıkça belirecek olan kare planlı bölüm gibi görünmektedir. Bu nedenle hipostil konusundaki tanımımıza bir ekleme yaparak, tek, esnek bir taşıyıcı ilkesinin erken camilerin hemen hepsinde bulunduğunu, ancak her zaman tek taşıyıcının değil, bazen bir taşıyıcılar dizisinin ve hatta aralarındaki boşluklardan oluşan bir birimin yinelenmesiyle ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bu olguya bölümün sonlarına doğru bir açıklama getirmeye çalışacağım, ayrıca kitabın sonuç bölümünde sorunu daha genel bir terminoloji içinde ele alacağım. Şimdilik dilsel bir paralel önermekle yetiniyorum: Caminin mimari morfeminin –yani yapının anlamlı en küçük biriminin– bazen tek bir fonemden –tek bir yapım biriminden– bazen de bu tür bir fonemler dizisinden ve hatta fonemlerin bulunmadığı boşluklardan, sözcükler ya da cümleler arasındaki görsel ya da işitsel aralardan oluştuğunu düşünebiliriz.

Erken İslamda hipostil nasıl ortaya çıkmıştır? Camiyi, eski Mısır ya da Ahameniş mimarisinde görülen geleneksel Yakındoğu hipostili olduğu söylenen türün yeniden ortaya çıkışı olarak yorumlayan eski kuramlardan birini canlandırmanın anlamı yok. Geleneksel Yakındoğu hipostili İÖ dördüncü yüzyılda yok olup gitmişti ve birdenbire dirilmesini haklı gösterecek tek bir arkeolojik ya da kültürel neden gösterilemez. İkinci bir kaynak büyük toplulukları bir araya getirmek için benzer formların kullanıldığı Roma *forum*'u olabilir. Emperyal forumların Hıristiyan zamanlarında da kullanılıp kullanılmadığını bilmiyoruz, ancak Fırat'ın batısındaki sayısız Roma kalıntısı modellik etmiş olabilir. Buradaki temel sorun hipostil caminin ilk geliştiği yer olan Irak'ın konumunun Roma modelinden yararlanılması açısından hiç de elverişli olmayışıdır.

Üçüncü bir açıklama, ki ilk bakışta akla yakın görünür ve son yıllarda sık sık öne sürülmüştür, aslında açık bir alan olan Peygamberin evinin kuzey ve güney uçlarındaki palmiye öbeklerinden gölgelikleriyle (resim 22) camiye modellik etmiş olacağıdır. Peygamberin evi, sonradan Irak'ta geliştirilecek ve fethedilen topraklarda mevcut yapım tekniklerine uyarlanacak

biçimiyle ilk hipostil yapıdır, denir. Bu yorumu destekleyen iki olgu var. Birincisi ilk camilerin Irak'taki yeni kurulan Arap kentlerinde bulunmaları ve bu camilerin daha sonrakilere kıyasla çok daha belirgin olarak Medine'deki evin Peygamber zamanındaki işlevlerinin pek çoğunu içeriyor olmalarıdır. İkincisi, o zamanlar, yani 730-740 yıllarında Müslümanların başka mimari geleneklerle ilişkilerinin hayli sınırlı olduğudur; oysa Kûfe'deki caminin (resim 35) 670'teki yeniden yapımı hipostil caminin ilk kesin örneğidir. Bu açıklama, bir önkabule dayanır: Halife Ömer zamanlarına gelindiğinde (634-64) Müslümanların yalnızca topluluğun üyelerine özgü tekil bir yapı olan mescit fikrini geliştirmiş olmakla kalmayıp, Peygamberin evini soyut mimari bir gerçekliğe, çeşitli formlara çevrilebilecek bir ideal tipe dönüştürmüş olduklarıdır. Benim bildiğim kadarıyla böyle bir kuramsallaştırmaya ilişkin herhangi bir kanıt yok ve bütünüyle ele alındığında ilk yarı yılında böyle bir olasılık da oldukça zayıf. Bu nedenle, hipostilin oluşumu konusunda Medine'deki evin etkisi önerisini de içeren bir dördüncü yorum getirmek istiyorum.

Irak'ta tümüyle Müslümanlara özgü yeni kentlerdeki temel sorun buralara yeni yeni yerleşmekte olan Arap nüfusu belli bir düzen, belli bir birlik duygusu içinde bir arada tutabilmekti. Bir odak noktası gerekiyordu ve Halife Ömer bu nedenle bir *mescidü'l-cemaat*, yani Müslüman cemaati için bir mescit yapılmasını buyurmuştur. Yerel mimari gelenek bu yapının ana gereksinimi olan geniş bir mekânı karşılamaya elverişli değildi; büyük Sasani kemerleri gibi pahalı ve zahmetli araçlar gerekli esnekliği sağlamaktan uzaktı. Bu durumda, eski sütunların kaldırılıp dikilmesi ve düz ya da eğimli bir çatıyla örtülmesiyle sağlanan gölgelikli geniş bir alan oluşturma gibi basit, yerel bir icat kendiliğinden ortaya çıktı. En erken camilerde dış duvar yoktu; sınırlar bir hendekle belirleniyordu; dışarıyla ilişki her yönde çeşitli açıklıklarla sağlanmıştı; İmama ayrılmış belirli bir yer yoktu. Bu yapılar formel bir prototipe ya da herhangi kutsal bir anlama da sahip değillerdi, birer barınaktan ibarettiler. Örneğin, bu erken yapılardan birinin tabanı ancak halkın namaz sırasında ayaklarının yere sürtünmesi sonucu toz toprak içinde kalmaktan yakınması üzerine taş kaplanmıştır.

Bu yapıların örgütlü bir form kazanmaları ancak 640-670 yılları arasındaki bir dizi yeniden yapım ve sağlamlaştırma işlemi sonucu gerçekleşmiştir. Bu değişiklikler belgelenmiş olup hemen hepsi de yerel, pratik nedenlerden kaynaklanır. 670'lere gelindiğinde, Peygamberin Medine'deki evi başlangıçtaki boyutlarının iki katına ulaşmış ve idari ve diğer işlevleri başka yapılara, hatta Medine'nin dışına taşındığından, kutsal bir nitelik kazanmaya başlamıştı. Bu nedenle Peygamberin evinin kutsallaştırılması ile erken Irak camilerinin başlangıçta malzemenin gelişigüzel kullanımıyla yapılan düzensiz barınaklardan örgütlü formel düzenlemelere dönüşmesinin eş za-

manlı olgular olduğu öne sürülebilir. Bütün bunlar Müslüman dünyanın öteki yörelerindeki başlıca yapıların ortaya çıkışını önceler. Bu yörelerde ya Hıristiyanlara özgü ve öteki dinsel yapılara el konulmuş, ya da, Batılı hacı Arculfus'un Kudüs'ü betimlerken belirtiği gibi, kalıntılar üzerine "kabaca inşa edilmiş" bir ibadet mekânı yapılmıştır. Sekizinci yüzyılın görkemli sultani yapımlarına gelindiğinde, Irak'ın yeni kentlerinde (ve kendine özgü bir biçimde Fustat'ta) formel bir hipostil tip oluşmuş ve Peygamberin evinin ilk mescit olarak kutsallığı pekişmişti. Böylece, tümüyle İslami gereksinmelerden kaynaklanan rastlantısal, tarihsel olarak tanımlanabilir iki olay, on dördüncü yüzyıla kadar (belli yörelerde daha da geç tarihlere kadar) İslamın en belirleyici mimari formu olacak olan tipin ortaya çıkmasına yol açıyordu. O halde, bu tipi kendisinden önce var olan, kıyaslanabilir formlarla tür ya da tarih açısından bağlantılı olmayan bir İslam formunun yaratılmasına örnek olarak ele alabiliriz.

Boyutları topluluğun boyutları tarafından belirlenen ve modülü tek bir taşıyıcı, bir nef ya da bir bölüm olan bu geniş hipostil mekânın üzerinde durulmaya değer belli özellikleri var. Bunlar genel anlamıyla birer simge ya da im olarak nitelenebilir; çünkü mimari olarak tanımlanabilir bu birimler hipostil yapının geri kalan kısımlarından özel bir anlam taşıdıklarını düşündürecek kadar belirgin bir biçimde ayrılıyorlar. Tipolojik olarak bir tanımlamaya da elverişlidirler, çünkü bütün camilerde olmasa bile, büyük bir çoğunluğunda mevcut ve mekân ya da zaman açısından konumları ne olursa olsun, kıyaslanablir özellikler bunlar. Aralarından beşini ele alıp tartışacağım, ancak bu arada minberin yani imama ayrılmış formel kürsünün Peygamberin zamanından beri var olduğunu anımsatmak isterim.

Birincisi minare. Resmi işlevi inananları namaza çağırmak olan minare, ya Şam Kayrevan (resim 44) ve Kurtuba camilerinde olduğu gibi yapıyla bağlantılı, ya da Samarra (resim 43), Fustat ve erken İran örneklerinde olduğu gibi, yapının yakınında yer alan yüksek kuledir. Şam örneği dışındaki erken İslam camilerinin tümünde, caminin tek minaresi vardır. Biçimde belli farklılaşmalar görülür. Suriye'nin batısında kalan erken minareler köşelidirler (resim 44); bu biçim Roma ve Helenistik kökenli Hıristiyan kiliselerin köşeli kulelerinden alınmadır. Irak ve İran'da da, Damgân'da ya da Siraf'ta kazıları yakın zamanda tamamlanan dokuzuncu yüzyıl camii gibi örneklerde görülmesi, Suriye kökenli bu tipin belli oranda da olsa yayıldığını kanıtlar. Irak'ta ve özellikle Samarra'da ikinci bir tip, sarmal minare (resim 43) görülür ki, bunun bir başka örneği de Kahire'deki İbn Tulun Camii'nde bulunur. Sarmal minarenin kökenini Mezopotamya zigguratlarında aramanın pek bir anlamı yok; ancak Sasani İran'ında görülen ve bugüne dek ne amaçla yapıldığı anlaşılmamış olan bir sarmal kule tipini irdelemekte yarar olabilir. On birinci yüzyıldan sonra İran'da görülmeye başlayan silindir biçi-

mi minarelerin erken İslam zamanlarından kalma herhangi bir örneğine henüz rastlamış değiliz; ancak o zamanlarda var olmadıklarını düşündürecek bir neden de yok. Kompozit minareler hiç kuşkusuz daha geç ortaya çıkmışlardır. Kısaca, camilerde belli bir işlevin daha başından beri var olduğunu ve bu işleve özgü formların başka mimari sözlüklerden alındığını, dolayısıyla da bölgeden bölgeye farklılıklar gösterdiğini rahatça söyleyebiliriz. Ne var ki, İslamın ilk yüzyıllarında Suriye kökenli köşeli minarenin tüm İslam dünyasına egemen olduğu kesin.

Minareye ilişkin temel sorun, bu işlevin ne zaman ve neden kule formunu aldığıdır. Namaza çağrının Hz. Muhammed'in Medine'ye yerleştiği günlere uzanan bir işlev olduğu ve ezan okumak için Peygamberin evinin damının kullanıldığı biliniyor. Demek ki, o zamanlarda özel bir mimari forma gerek duyulmuyordu. Daha da ilginç olan, Irak'ta kurulan yeni Müslüman kentlerdeki erken camilerin hiçbirinde namaza çağrı için özel bir yapı bulunmayışıdır. Fustat için aynı kesinlikle konuşamasak da, bu konuya ilişkin metinler üzerine yapılan tartışmalar burada da minare benzeri yapıların bulunmadığı doğrultusunda. Elimizdeki kanıtlara bakılırsa, ezan okumak için kullanılan en erken anıtlar, Şam'daki Roma *temenos*'unun camiye dönüştürülmesiyle ortaya çıkan yapının köşe kuleleridir. Demek ki, eski bir kentte var olan mimari bir form, İslamın ortaya çıkışından yetmiş yıl kadar sonra yeni bir camiye rastlantısal olarak eklenmiş ve başlangıçtan beri Müslümanlığa özgü bir uygulama için ilk kez kullanılmıştır. İlk bakışta tarihsel bir çelişki gibi görünen bu durum, ancak Şam'ın o zamanlar Hıristiyan ağırlıklı eski bir kent olmasıyla açıklanabilir. Öte yandan, hiç olmazsa başlangıçta, kentin Müslüman halkının tek bir mahalleye yerleşmediğini, eski kente yayıldığını, sahipleri tarafından terkedilmiş evlere, nerede bulurlarsa bulsunlar, girip oturduklarını biliyoruz. Bu yüzden de minarenin, kentin gürültüsünü aşıp inananlara seslenme işlevini kolayca yerine getirebildiğini pek düşünemeyiz. Ben bu nedenle minareyi kentin Müslüman olmayan nüfusuna yönelik ve Müslümanların var oluşlarının simgesel bir ifadesi olarak yorumlamaktan yanayım. Daha ileri tarihlerin mimarisinde, İsfahan, İstanbul ya da Kahire gibi kentlerde görülen ince, uzun minareler bolluğu, minarenin toplumsal, sultani ve kişisel bir prestij simgesi ya da salt estetik bir simge olma niteliğinin, taşıdığı ibadete ilişkin işlevden daha ağır bastığını düşündürüyor. İbadete ilişkin bir işlevin ifadesi olarak minare kuşkusuz sekizinci yüzyıldan itibaren yerleşmiş ancak uygulamada ezanın camilerin damından okunması, başlangıçta olduğu gibi, sürdürülmüştür. Bu en ilkel biçimiyle ezan okumaya Müslüman dünyanın birçok yöresinde raslanır; yakın zamanlarda İran'a özgü mimari bir özellik ortaya çıkarılmıştır: Zarif minarelerin yanı sıra, *güldeste* olarak bilinen küçük bir sayvan tipi de ezan okumak için kullanılmaktadır. Demek ki, ezanı ve diğer ibadet uygulamala-

rını belli bir mimari formlar tarihi içinde ele almak mümkün. Bu tarihin üzerinde daha bir hayli çalışılması gerekiyor.

Minareden hemen sonra caminin en önemli yeni özelliği olan mihrap gelir (resim 45, 46). Mihrap, genellikle yoğun dekorasyonu olan ve caminin kıble duvarında yer alan içbükey bir niştir. Erken camilerin çoğunda tek bir mihrap bulunur ve mihrabın, örneğin Şam'daki caminin ortaçağdan kalma üç mihrabının (705-710), caminin ilk yapımına ait olup olmadığından emin değiliz. İslamın ilk yüzyıllarında mihrap giderek artan bir önem kazanmıştır. Kurtuba'daki camide iç bölümünden açık bir kapıyla ayrılan bir oda boyutlarına varır. Kayrevan ya da Samarra'dakiler de hayli büyüktür ve Medine Camii'nin Emeviler dönemindeki yeniden yapımı kadar erken bir tarihte önünde bir küçük kubbe belirmeye başlar. Mihrap önündeki küçük kubbe sık raslanır olmakla birlikte, caminin kaçınılmaz öğelerinden değildir; oysa mihrabın kendisi caminin önemli "işaret"lerindendir. Mihrap konusundaki en yaygın açıklama, namazın kılınacağı yönü belirler olmasıdır. Bu açıklamayı, üç nedenden ötürü kabul edemeyiz. Birincisi, erken camilerin hiçbirinde mihrap bulunmayışından kaynaklanan tarihsel sav; ikincisi –ilerde ayrıntılı olarak tartışacağız– caminin bir bütün olarak kıbleye yönelik oluşu; üçüncüsüyse mihrabın caminin birçok noktasından bakıldığında görülemeyişidir; var olduğu öne sürülen işlevi ile boyutları birbirini tutmaz.

Mihrap sözcüğünün İslam-öncesinde ve halk sanatı içinde karmaşık bir tarihi var, ancak saraylardaki şeref köşesini, hatta zaman zaman sarayın tümünü nitelediği konusunda belli bir görüş birliği mevcut. Bu nedenle de birçok bilim adamı, mihrabın hükümdara ya da onun temsilcisine ayrılan yeri belirleyen, egemenlik simgesi bir öğe olduğunu öne sürmüştür. Elimizde, mihrabın zaman zaman, özellikle Emeviler döneminde, hükümdarlar tarafından kullanıldığına ilişkin yeterince metinsel kanıt var; ancak bu açıklama karşısında mihrabın yalnızca bellibaşlı camilerde değil, *hepsinde* kendiliğinden ortaya çıkmış olduğu öne sürülebilir. Bu da mihrabın inancın kendisi içinde ibadetle ilgili ya da simgesel bir anlam taşıdığını düşündürüyor. Bu anlamı ilk kez Medine'deki Emevi Camii'nde (resim 34) görülen içbükey mihraptan yola çıkarak aramak doğru olur. Bu camide mihrap, Peygamberin evinde namazı yönetir ya da vaaz verirken durduğu yeri onurlandırmak görevini üstlenmiştir. O halde, mihrabın Peygamberin ilk imam olduğunu anıştırıcı bir anlam taşıdığı söylenebilir: Önceki bölümde ele aldığımız erken sikkelerin üzerinde de benzer bir tasvir çabasına değinmiştik. Bu yorum, mihrabın bezenmesine bir açıklama getirdikten başka, Kurtuba örneğinde (resim 46) görülen biçimiyle inananlara Tanrısal lütfun yolunu açan bir kapı görünümü gibi gizemli bir yananlam taşıdığını öne sürmek olanağını doğuruyor. Kuran'daki bir ayet (24.35-36) yüzünden mihrabın ortasında her zaman bir kandil asılıdır; bu kandilin biçimi mezartaşları ve namaz sec-

cadelerinde sık sık yinelenmiştir. Mihrap, tümüyle dinsel ve hatta sofuluğa ilişkin bir açıklama içinde ele alınabilecek ilk ve belki de tek simgesel İslam formudur.

Form olarak bir nişin sınırları içinde kalmakla birlikte, mihrabın farklı uygulamaları vardır. Bu bölgesel farklılıklara rağmen, kökenleri bellidir. Musevi bir prototipten kaynaklandığını önermek mümkün; eski havralarda yapının arka tarafında ve ekseni üzerinde kutsal bir niş bulunduğunu biliyoruz. Ama ben daha genel bir açıklamayı uygun görürüm, çünkü içbükey niş ya da iki sütuna taşıtılan basit bir kemer, klasik dünyanın her yanında bir imgeyi onurlandıran en bildik arka planı oluşturagelmiştir. Erken İslam sikkeleri üzerinde de aynı tema işlenmiştir (resim 15). Onurlandırıcı yananlamları olan bir klasik sanat motifi, İslam tarafından aynı amaçla kullanılmak üzere devralınmış ve ancak kutsallaştırdığı olayın ve kişinin İslama özgülüğü nedeniyle belli bir tekillik kazanmıştır. Hıristiyan sanatında da görülen bir süreçten geçerek, genel bir görsel terim, tümüyle kendine özgü bir anlam kazanacak biçimde dönüşüme uğramıştır.

Şam ve Kurtuba camilerinde örnekleri görülen üçüncü ve dördüncü özellikler bu denli önemli olmayıp, camiyi bir tip olarak belirleyici değildirler. Bunlardan *maksure* (resim 32), mihrabın yanında bulunan ve hükümdara ayrılmış olan mahaldir. Erken halifelerin suikasta uğrama endişelerinden mi kaynaklandığı, yoksa hükümdarları birer İmam olarak onurlandıran ikinci bir belirleyici mi olduğunu bilemiyoruz; bildiğimiz, yalnızca bellibaşlı kentlerin büyük camileri içinde yer aldıklarıdır. Kayrevan Camii'ndeki maksure görülmedik güzellikte ahşap bir bölme olarak korunmuştur; Kurtuba'dakiyse mihrabın önündeki üç bölümlük bir yapısal birimdir. Maksurenin önemi camiyi bir bütün olarak kavramaktan çok, dekoratif formların araştırılmasına ilişkindir.

Daha da ender rastlanan bir özellik, avluda yer alan kubbeli yapıdır. Şam Camii'nde görülen korunmuş haliyle, erken Müslüman cemaatinin hazinesi, yani *beytü'l-mal* olduğu en yaygın görüştür. En erken Irak camilerinde de benzer hazine yapıları olduğunu biliyoruz ve bir öyküde Kûfe Camii'nin beytü'l-malının cami duvarının altına kazdığı çukurdan içeri giren bir hırsız tarafından nasıl soyulduğu anlatılır. Şam Camii'nde bir hazine bulunması ise garip; çünkü bu tarihlere gelindiğinde topluluğun mallarını artık ilk yıllarda olduğu biçimde koruyup kullanmadığı biliniyor. Ama, gene de, Şam'daki oturmamış yapının –antikitenin *tholoi*'lerinden esinlenilmiş olabilir– erken İslam zamanlarının simgesel bir kalıtı olduğu düşünülebilir. Daha geç camilerdeki hazineler konusunda arkeolojik ya da metinsel herhangi bir kanıt yok. Gene de, Kahire'deki İbn Tulun'a ilişkin metinlerde olduğu gibi, pek çok cami betimlemesinde açık alanda yer alan kubbeli bir yapıdan söz edilir. Bu yapılar ya zamanla yok olmuşlar ya da İbn Tulun'da olduğu gibi,

yerlerini çeşmelere bırakmışlardır. Bu yüzden başlangıçtaki amaç ya da anlamlarını bilemiyoruz. Acaba, anlamlarını yitiren hazinelerden arta kalan tümüyle dekoratif nitelikte birimler midir bunlar? Yoksa bizim yakalayamadığımız başka bir anlamları mı var?

Bilmeceler bu kadarla bitmiyor. Örneğin, erken camilerde abdest alıncak yere ilişkin hiçbir bilgi yok. Farz olan temizliğin hayli ileri tarihlere kadar caminin yakınında yapılmadığı hemen hemen kesin. İbadete ilişkin erken bir icap, demek ki çok sonraları anıtsal bir form kazanıyor.

Siraf'ta dokuzuncu yüzyıl camisindeki kazılar, abdestin yapının dışında ve duvar boyunca uzanan bir alanda alındığını gösteriyor. Samarra'da ve İbn Tulun Camii'nde, yapının bazı yanlarında ya da bütün çevresinde ziyadeler yani ekler olarak adlandırılan ve işlevleri henüz bilinmeyen, duvarlarla çevrili geniş açık alanların yer aldığı biliniyor.

Erken camilerin bu tür çözümlenmemiş özelliklerine getirilecek açıklamalar ne olursa olsun, minarenin ve mihrabın daha erken tarihlerde ortaya çıkmış olan minbere eklenerek, çeşitli işlevsel, simgesel ya da estetik anlamlar taşıyan, kalıcı imler olarak yerleştikleri kesindir. Ancak, her üçünde de, formun oluşumu irdelendikçe işlevsellik yönünün ağır bastığı görülür. Sonuncu önemli formel özellik olan caminin düzenlenmesi ele alındığında, sorun daha da karmaşıklaşıyor.

Şam Camii'ndeki arka duvara yani kıble duvarına paralel uzanan üç nefi bu duvara dikey inen tek bir nef keser (resim 25). Eksen nef olarak adlandırılan bu birim, erken camilerin pek çoğunda, belli farklılıklar göstererek yinelenmiştir. Örneğin, Aksa Camii'nde (resim 37), Medine'de (resim 34) ve Kurtuba'da (resim 26) neflerden biri ötekilerden daha geniştir; Halep'te ve Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'de Şam modeli aynen uygulanmıştır. Samarra'daki Ebu Dulaf Camii'nde (resim 36) ve Kayrevan Camii'nde, eksen nefin yanı sıra, kıble duvarına en yakın olan nef daha geniş olmak açısından ötekilerden ayrılır ve bu nefle eksen nefin kesiştiği noktada bir küçük kubbe yer alır. Tunus'taki camide ise bir dizi yeniden yapımla, eksen nefin başlangıcında, kesişme noktasında ve iki köşesinde yer alan kubbeler aracılığıyla bu iki nef daha belirgin kılınmıştır. Bu düzenleme, onuncu yüzyıldan ve on birinci yüzyıl başlarından kalma Kahire camilerinde görülen (resim 47) geleneksel hipostilden türetilmiş ve T-plan hipostil olarak bilinen bir alt tipe yol açmıştır.

Bir açıklamaya göre, bu gelişme saray sanatından kaynaklanır. Eksen nefin, mihrabın, minberin ve eğer varsa, maksurenin caminin ekseninde yer alan tek bir birim oluşturdukları öne sürülmüştür. Tek tek ele alındıklarında bu özelliklerden her birinin saray mimarisinde formel ve törensel karşılıkları, bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, bulunabilir. Topluca ele alındıklarında ise, saray erkânının sıralandığı bir neften, kubbeli bir salondan

ve tahtın durduğu bir nişten oluşan taht odalarını anımsatırlar. Elimizdeki metinlerde, hükümdar imamlık görevini üstlendiğinde, hassa askerlerinin eksen nef boyunca sıralandıkları belirtiliyor. Ancak bu, formel gelişmeyi bütünüyle açıklamaya yeterli değil. Kanıt olarak gösterilen metinlerin çoğunda Medine Camii'nin açılışı gibi tekil, özel olaylar anlatılıyor. Daha da önemlisi, eksen nefli iç düzenlemesine sultani törenlerle açıklanamayacak denli sık raslanılır olması ve sultani oldukları kesinlikle bilinen bazı camilerde bu düzenlemenin bulunmayışıdır.

Bir başka açıklamada formel ve dinsel gerekçeler birleştirilmiştir. Hipostil, kullanış açısından her ne kadar elverişli olsa da, mimari odaktan ve yönden yoksun, dağınık bir sistemdir. Oysa ibadetin yüz kıbleye dönük olarak yapılması zorunluluğu yön duygusunu caminin başat özelliği kılmaktadır. Caminin siyasal ve toplumsal buluşma yeri olma özelliğinin öne çıktığı erken yapılarda –ki hipostil bu iş için çok uygundu– yön, üstü örtülü bölümün konumu ya da boyutlarınca belirlenmekteydi. Cami, siyasal işlevini yitirdikçe, dinsel işlevi ön plana çıkmıştır; bu olgu mihrabın boyutlarındaki ve dekorasyonundaki hızlı gelişmede açıkça ifadesini bulur. Aynı biçimde Kıble duvarı neredeyse mistik bir nitelik kazanmıştır ve eksen nef ile T-plan, caminin giderek artan dinsel kullanımına ilişkin girişimler olarak açıklanabilir. Eksen nef ilk kez I. Velid'in görkemli yapılarında ortaya çıkar; en iyi korunmuş örneği Şam'dadır. Irak'ta da bilinmekle birlikte, T-plan ve daha sonraki eksen nefe ilişkin gelişmeler daha çok Akdeniz kıyılarındaki Müslüman topraklarda görülür. O halde, denilebilir ki, klasik mimarinin ve bu mimariyi izleyen geleneklerin sözlüğünden ve düzenlemelerinden yararlanmış olan Irak kökenli hipostil fikri, burada uygulanış biçiminin basitliği yüzünden Akdeniz çevresinde var olan daha karmaşık formlara kolayca aktarılmamıştır. Yapımcılarının ve kullananların artık tek taşıyıcıyı biricik düzenleme birimi olarak görebilmeleri mümkün değildi: Parthenon'dan sonra bu olasılık zaten çok zayıflar. Caminin dinsel işlevleri çok daha karmaşık düzenlemeler, uyarlamalar gerektiriyordu. Bu yapısal gelişme ile Hıristiyan mimarinin Roma'ya özgü klasik formlardan bazilikayı üretmesi süreci arasında şaşılası benzerlikler vardır.

Demek ki belli bir anda ve özellikle Akdeniz'de, hipostil caminin düzenlemesi salt yararcı olmaktan çok, formel diye nitelenebilecek bazı özellikler kazanmıştır. Bunlardan biri, cami formunun çevresinde gelişebileceği bir çeşit iskelet ya da belkemiği, bir eksen arayışıdır. Hipostil geleneğinin çeşitlemelerinin standartlaştırılmasına Fatımi mimarisinde, önce Tunus'ta, daha soraları Mısır'da raslanır; T-plan ise en gelişmiş biçimini Kuzey Afrika'nın geç mimarisinde bulacaktır. O halde, Fatımiler döneminde onuncu yüzyılda Akdeniz mimarisi camilerinde de dış (resim 47) cephenin belirmeye başlaması raslantısal olamaz; bu yüzyıl ve bu bölgenin "klasik" erken İs-

lam cami mimarisini tanımlar olması bu yüzdendir.

Toparlarsak, cami mimarisi bağlamında en özgün İslam yaratısı yeni inancın ve yeni toplumun amaçlarına en uygun form olan, hipostil camidir. Bu tipin yaratılma süreci genel çizgileriyle yeniden tasarımlanabilir. Yapının fiziksel doğasına ilişkin herhangi bir fikir var olmadığından, öncelikle belli bir mekân gereksinimi karşılanmış, ardından bu yarısı kapalı yarısı açık mekân duvarlarla çevrilmiş, nihayet içine bir dizi simgesel "işaret" yerleştirilmiştir. Bunlardan bazıları, mihrap gibi, dinsel ve her camide bulunan öğelerdir. Ötekiler, minber gibi, yönetime, ya da maksure gibi, hükümdarlığa ilişkin öğelerdir. Bazıları T-plan ya da eksen nef gibi, özellikle formel niteliklidir. Ötekilerin, minare gibi, yüzyıllar içinde anlamları bile değişikliği uğramıştır. Standart tip açısından bu öğeler birer değişkendir; tıpkı çoğaltılabilir birimin –ister tek taşıyıcı, ister bölüm, isterse nef olsun–değişebilirliği gibi. Bu değişkenlerin her biri kendine özgü bir dizi koşulla bağımlıdır: Caminin konumu minber ya da maksure için, caminin bulunduğu coğrafi bölge ise plana ilişkin öğeler için belirleyicidir. Bir mimari formun bir dizi değişkenli bir tip halinde gelişmesinde şaşılacak bir yan yok; ancak caminin oluşumu kendine özgü bazı özellikler taşıyor. Bunlardan biri, caminin belli bir ruhban sınıfı, dolayısıyla ibadete ilişkin bir usuller bütünü ve yapının fiziksel doğasına ilişkin bir ön fikir, yokluğunda ortaya çıkmış oluşudur. Gerçekten de, Müslüman toplumu bir bütün olarak kendi formunu yaratmıştır denilebilir. Sekizinci yüzyıl başlarında Emevilerin ve özellikle I. Velid'in sistemli yapım çalışmaları, belli öğelerin standartlaşmasına, minare ya da mihrap gibi simgesel işaretlerin yerleşmesine yol açmıştır. Ne var ki, bu tarihlere gelindiğinde tipin formu zaten yaratılmış bulunuyordu. Esnek bir mekân gereksinimi başta olmak üzere, kaynakları işlevseldi; ancak bir mekânın bir yapıya dönüştürülmesi açısından bir başka gereksinim de önemliydi: Başka dinlere ya da başka kültürel birimlere, özellikle Hıristiyanlığa özgü yapılardan ayırt edilebilecek bir yapı ortaya koymak gerekiyordu. Bu noktada erken cami tarihinin ikinci kendine özgü niteliği ortaya çıkıyor. Şam ya da Kurtuba camileri gibi yapılar onları oluşturan birimler açısından kiliselerden ya da İslam-öncesi başka yapılardan pek farklı görünmüyorlardı. Değişime uğrayan, öncelikle, kule, nef, sütun, niş gibi birimlerin sıralanışıdır. Böylelikle, Şam örneğinde görüldüğü üzere (resim 23), birbirine koşut üç nef artık bir kiliseyi belirlemiyor, çünkü bunlar eşit boyutlarda ve yapının yönelimine zıt konumdalar. Bir başka değişim, izleyicinin birimleri Müslümanlığa özgü bir bağlamda algılamasıdır. Kulenin ya da nişin biçimi bir kilise kulesi ya da bir Roma külliyesindeki şeref köşesi olarak algılanamayacak kadar önemli bir değişime uğratılmış değildir. Ancak, erken İslam tarafından içine yerleştirildikleri bağlamda, yüksek bir kule ya da bir nişle yeni inanca özgü yapı arasında kendiliğinden bir ilişki kuruluyor ve böyle-

likle de bu formların taşıdıkları öteki anlam ve bağlantılar ortadan kaldırılmış oluyor. Bu iki değişim, mimarideki dönüşümlere ilişkin ve her zaman için geçerli bazı ilkeleri örneklemektedir. Sözgelimi, formların çoğunun belli bir yönü olduğu ve bu yönün ya da öteki formlara göre konumunun değiştirilmesinin, formun kendisini etkilemeksizin onun anlamını değiştirebileceği öne sürülebilir. Aynı doğrultuda, izleyicinin tutumunun formların anlamlarını etkilediği ve böylelikle bu formların gelişme doğrultusunu belirlediği söylenebilir.

Son olarak, altını çizmek istediğimiz bir nokta var: Aradan geçen yıllar içinde ve halifelik emperyal ve uzak bir güce dönüştükçe, cami siyaset aracı olma özelliğini –simgesel önemi dışında– yitirmiş ve dinsel uygulamalara ve bunlarla bağlantılı, Müslümanların "ahlaki" yaşamlarının bir parçası olan eğitim gibi etkinliklere özgü bir yapıya dönüşmüştür. Ortaya caminin "içselleştirilmesi" olarak adlandırabileceğimiz bir durum çıkmıştır; sanki cami artık çevresinden soyutlanmış, cemaatin üyelerine özgü ve yabancılara kapalı bir dünyadır. Bu kapalı dünyanın en ilginç özelliğiyse sahip olduğu simgelerin sayıca çok kısıtlı oluşudur. Yalnızca mihrap bir oranda anlamlı dinsel simge niteliğindedir, ancak dekorasyonu ne denli yoğun olursa olsun, erken İslamın tarihinde hiçbir zaman cami planının odak noktası olmamıştır; mihrabın, kilise planı içinde odak noktaları olan sunak, *ikonostasis* ve hatta belli ikonların ve kutsal emanetlerin konumları paralelinde bir yeri yoktur. İslam, imgeler karşısındaki duyarsızlığı doğrultusunda, erken cami mimarisinde de gözle görülür simgelerden kaçınır gibidir. Bu, yine Hıristiyanlığa özgü uygulamaların tuzağına düşmemek isteğinden kaynaklanabilir. Hipostatik olmayan –yani Tanrının mutlak tekliğini vurgulayan, Tanrısal lütfun bölünebilirliğini reddeden– Musevilik ya da bazı aşırı Protestan mezhepleri gibi dinsel sistemlerin inançlarını mimaride simgeleştirmekten kaçındıkları, hatta buna karşı çıktıkları söylenebilir. Ne var ki, İslam daha sonraları, tasavvufun, Şiiliğin ve evliya kültlerinin, özellikle İran'da, gelişmesiyle dinsel simgeciliğe ve mistik yoruma açık bir mimari formlar çeşitliliği yaratacaktır.

Hipostil cami, çeşitleri ve içermeleriyle, erken İslamın dinsel mimarisindeki başat form haline gelmekle birlikte, başka formlar da ortaya çıkmış, farklı dinsel ya da yarı dinsel işlevler, anıtsal ifadeler kazanmışlardır. Bu formlardan ve işlevlerden daha sonraları önem kazanacak olanları ya da İslam sanatının oluşumu açısından ikincil de olsa ilginç özellikler yansıtanları kısaca tartışmakta yarar var.

Kentlerin büyük camilerinin yanı sıra, küçük mahalle camileri ya da tipoloji açısından aykırı camiler başlangıçtan beri var olmuşlardı. Mavera-i Ürdün'de Kasrü'l-Hallabat yakınındaki Emevi Camii kısaca bir mini-hipostil örneği olarak yorumlanabilir. İspanya'dan Orta Asya'ya dek görülen bir

başka cami türü, bölümlerden oluşur, çoğunluğu dokuz bölümlüdür (resim 39). Bu tür örneklerin her biri için caminin boyutlarını ya da tipini açıklayıcı yerel bir gerekçe bulunabilir. Bazı bölgeler, özellikle İran, normdan ayrılan tipler ortaya çıkarmak açısından dikkati çekerler; Niriz'de bulunan bir cami tek bir eyvandan yani açık bir mekâna açılan tonozlu bir birimden oluştuğu izlenimi uyandırır (resim 49). Orta Asya'daki Hezare Camii ikincil mekânlarla çevrelenmiş merkezi bir kubbeden oluşur (resim 50). Bir başka cami öbeğinin İslam öncesi İran'a özgü ve tek bir dikdörtgen odadan ibaret olan ateş tapınaklarının devralınması ya da başka Sasani dinsel yapılarının taklidi sonucu ortaya çıkmış olması mümkündür. Suriye'deki bazı kiliseler camiye dönüştürülmüştür ve bu tür dönme-yapıların mimari açıdan etkileri sınırlı kalmış olsa da, burada bir bölgesel çeşitlemenin var olduğu inkâr edilemez.

Daha önemlisi, yeni, tümüyle İslama özgü işlevlerin aldıkları anıtsal formlardır. Dokuzuncu yüzyıl gibi erken bir tarihte İran'da İslama özgü okulların, yani *medrese*'lerin bulunduğu, bu konuda arkeolojik bir kanıt olmasa da, biliniyor. Anıştırıcı yapılar, özellikle kutsal kişiler adına yapılmış anıt-mezarlar İslamın tekil özelliği olmamakla birlikte, onuncu yüzyılda, Mısır'da, Irak'ta ve kuzeydoğu İran'da (resim 128 ve sonrası) Hazreti Ali'nin soyundan gelenlerin ve ruhani liderlerin kurdukları kültler gelişmiş ve bunlar zamanla merkezi planlı, kubbeli yapılarda anıtsal formlarını bulmuştur. Ancak, bu gelişmenin onuncu yüzyıldan önce mimari açıdan belirleyici olduğu söylenemez. Ribat'tan daha önce söz açmıştık. İslamın hemen bütün sınırlarında, özellikle de Orta Asya, Kilikya ve Kuzey Afrika'da gelişen bu kurum, cihad için bir arada bulunan din savaşçıları için geliştirilmiştir. Tunus'taki erken ribatlardan bazıları günümüze kadar korunmuştur; en ünlüleri Susa'dakidir (resim 51). Muhkem duvarlarla çevrili dört köşe bir yapı olan bu ribatın ortasında iki kat kapalı mekânlar üzerine ve bir revakla çevrelenmiş bir avlu yer alır. Bu kapalı mekânlardan biri cami olup, minaresi de vardır. Yapının formu bir sonraki bölümde tartışacağımız dindışı sanata ilişkin özellikler taşır, ancak işlevi açısından tümüyle İslamidir. Müslüman bir elitin içiçe yaşadığı ve kendi dinine döndürmeye çalıştığı çok çeşitli ırksal ve kültürel birimlerden oluşan, imparatorluğun uçlarında yer alan o renkli dünyaya, Müslüman sınır boylarına özgü bir yapıdır. Müslüman sınır boylarına egemen olan ruhun oluşumu ve tarihi konusundaki bilgimiz çok kıt olsa da, geç İslam kültürünün zihinsel yapısını ve formlarını önemli oranda etkilediğini biliyoruz ve özgün işlevlerin öncelikle buralarda ve bu denli erken gelişmiş olması rastlantısal olarak nitelenemez.

Bu noktada, erken İslam camilerinin tipolojisine ve düzenlemesine bir tanım ve açıklama getirmek çabamızı, camilerin yapımında kullanılan yapım tekniklerinin ve süslemelerin Müslümanlara özgü bir yenilik ya da özgünlük taşıyıp taşımadıklarına bakmak üzere, caminin yapım ve dekorasyo-

nuna yönelteceğiz. İslam sanatının bu yönleri üzerinde hayli çalışma bulunduğundan, en önemli özelliklerini kısaca gözden geçirmek ve anlamlarına ilişkin bazı yorumlara değinmek yeterli olacaktır.

Duvarlar hemen her zaman geniş ve kalındır; dış yüzlerinde menfezler bulunmasına ya da dış süslemelere çok ender raslanır. Temel işlevleri Müslümanlara özgü bir mekânı dış dünyadan ayırmaktır ve dış yüzlerinde yapının doğasını belirleyici herhangi bir simge ya da işaret yer almaz. Kapılar ve girişler Batı İslam dünyasında dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra belirmeye başlar, ama gene de az görülen bir özelliktir. Samarra Camii'nde ve Kahire'deki İbn Tulun Camii'nde dış duvarlarda mazgallar vardır ve bir duvarın tekdüzeliğini kıracak örgütlü bir pencereler ve menfezler sistemi yavaş yavaş gelişmektedir. Başka örneklerde, Sümerler zamanından beri tuğla duvar yapımında görülen ve kalın payandaların arasındaki dörtgenlerin içine yerleştirilmiş yuvarlaklardan oluşan bir tür tuğla dekorasyonu görülür. Bütünüyle değerlendirildiğinde, ortada sözü edilmeye değecek bir şey yoktur ve geç İslamda dinsel mimarinin en tipik özelliği olarak belirecek olan, duvarı arkitektonik olarak işleme tutkusuna, erken dönemde İran'da bile rastlamıyoruz.

Caminin başlıca taşıyıcıları bağımsız destekler olmuştur. Sütunlar ya eski yapılardan alınıp kullanılmış ya da bu yapılardaki sütunlar kopya edilmiştir: Bunlar birkaç istisna dışında (Kayrevan, Fustat'ta Amr Camii) ikili üçlü öbekler halinde ve İslam-öncesi geleneksel kullanımlarına uygun olarak değerlendirilmişlerdir. Sütun başlıkları bile eski yapılardan alınmadır. Sütunun iç yapısına ve bölümlerine sahip olmayan bir taşıyıcı olan paye de İslama özgü bir yenilik değildir. Şam'da ya da Kudüs'teki kullanılışı geleneksel Akdeniz tarzıdır. Ancak, Irak ya da Mısır'da İslami tuğla paye, arada, köşe sütuncuklarından oluşan eklemlenmeleriyle, eski tip tuğla payelerden ayrılır ve geç İslam mimarisinde gelişimi inanılmaz boyutlara varacak olan başlıca yapım öğesini önceler (resim 42). Ortaçağ İslamının o garip karmaşası, en azından duvarla paye arasındaki o garip belirlenmemişlik bile, Ebu Dulaf gibi erken bir caminin muazzam (4,03 m çapındaki) payelerinde belirmeye başlar. Paye eklemlenmesi ancak T-biçimi, L-biçimi ve haç-biçimi gibi en basit paye kesitlerinde görülür. Burada yine belli bir tipin o güne dek görülmeyen bir kesinlikle billurlaşması söz konusu olmaktaysa da, bu yapım tekniğinden camiye özgü bir yenilik olarak söz etmek biraz zor. Sütunlara, sütun başlıklarına, profillere, konsollara, kaidelere ilişkin bir sürü küçük ayrıntıyı, İslama özgü olarak tanımlamak da mümkün değil. Öte yandan, Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'deki (resim 52) gibi bir caminin her biri bir başka anıttan taşınma paye, sütun, başlık ve frizleri düşünülünce, bir başka nokta beliriyor. Bağımsız taşıyıcılara ilişkin tutarlı bir "düzen" duygusunun olmayışı bir yana, sanki böyle bir düzenden kaçınılmakta, sanki bu mimari

düzen fikri, estetik açıdan anlamsızmış gibi davranılmaktadır. Şam Camii gibi önemli bir kompozisyonda bile caminin taşıyıcılarının yapısal öğeleri ile dekoratif öğeleri arasındaki geleneksel ilişki görmezden geliniyor.

Taşıyıcıların büyük bir çoğunluğunun üzerinde yarım yuvarlak kemerler yer alır, ancak sık sık belirtildiği gibi, İbn Tulun Camii'nde en gelişmiş biçimiyle görülen sivri kemer örneklerine başka erken-İslam anıtlarında da rastlanır. Sivri kemerin mimarlık açısından değerinin, kemerin yanlarındaki köşeliklerin yükünü hafifletmek gibi önemsiz sayılabilecek bir özellik dışında, henüz bilinmediği anlaşılıyor, erken İslam kemerleri daha önceki uygulamalara önemli bir değişiklik getirmemişlerdir. Aynı şey İran'daki birkaç yapı dışında erken camilerde pek rastlanmayan tonozlar ve genellikle ahşaptan düz ya da çift eğimli çatı örtüleri için de geçerlidir.

Çift sıra kemerleri basit at nalından çok-dilimli at nalı biçimlerine kadar çeşitli formlar alan Kurtuba Camii örneği buna bir istisnadır. Sivri kemer burada Gotik mimaride olduğu gibi farklı açıklıkları aşmak değil, birimlerinden herhangi birinin yükünü hafifletmek ve böylece süslenmesini kolaylaştırmak işlevini yüklenmiştir. Hafifledikçe taşıyıcılık işlevi azalmış ve bu yüzden zaman içinde kemerin parçalara bölündüğü izlemini uyandıran çok-dilimli ve kesişen kemerlerden oluşan bir sistem gelişmiştir. Benzer bir ustalık örneği Kurtuba'nın onuncu yüzyıldan kalma dört kubbesinde görülür (resim 30). Daha erken tarihli büyük taş kubbenin tek örneği Kayrevan Camii'ndedir (resim 54). Kayrevan'daki kubbeyi ilginç kılan getirdiği yapısal yenilik değil, yapının sağlamlığı, kareden sekizgen kasnağa, onaltıgen kasnağa, ve oradan da kaburgalı kubbeye geçişindeki okunaklılık ve bir de, bezemelerindeki ağırbaşlılıktır. Öte yandan, Kurtuba'nın özellikle zengin dekorasyonu, küre formunun iç yüzeyinde geniş kaburgalarla oluşturulan yapısal yeniliği gölgelemez; böylece de kubbe parçalara bölündüğü halde bütünlüğünü yitirmemiş olur. Kemerlerde olduğu gibi, bu kubbelerin yapısal değerleri ile dekoratif değerleri arasında da bir belirsizlik var olmakla birlikte, özgünlükleri yadsınamaz.

Kurtuba'nın kemerlerinde ve tonozlarında yabancı bir etkinin, bir Ermeni etkisinin bulunması olasıdır. Ancak, bunların yerel gereksinmelerden doğduğunu öne sürmek de aynı oranda mümkün. İspanyol Müslüman mimarlar kemerlerle yakından ilgilenmek zorundaydılar, oysa Suriyeli meslektaşlarının benzer bir kaygıları yoktu. Suriye'deki kalın sütunlar İspanya'da bulunmuyordu; Vizigot İspanya'sının küçük taşıyıcıları ise caminin geniş mekânı için elverişli değildi. Böylece yapıyı yükseltmenin bir yolunu bulmak gerekiyordu ve bu arayış çift sıra sistemini doğurdu; geri kalan gelişmelerse başlangıçtaki yükseltme gereksinimi üzerine çeşitlemeler olarak açıklanabilir. Kubbelerin biçimini ise, bir yandan kemerlerle oynamaya başlamanın getirdiği coşku ile, öte yandan bu geleneksel yapı birimlerinin bö-

lünebilirliğini fark etmenin bir sonucu olarak açıklamak mümkün. Kemerlerin ve kubbelerin formlarına herhangi bir ikonografik anlam vermek kolay olmasa da, caminin belli bir kesimindeki daha incelikli formlar için bu doğrultuda bir öneride bulunabiliriz. Mihrabın (resim 32, 45) çevresinde ve eksen nef üzerinde yer alan bu formlar caminin en kutsal ya da ayrıcalıklı kesimini daha da vurguluyorlar. Böylece Kurtuba'nın kemerlerinin ve tavanının yapısal tekilliği, işlemeli, bezenmiş niteliğinden ötürü, caminin iç gereksinmelerinin bir sonucu olarak yorumlanabilir. Kökeniyse, bir sonraki bölümde ele alacağımız saray sanatında aranabilir. Ne var ki, Kurtuba'ya özgü bu nitelikleri nasıl açıklarsak açıklayalım, iki temel noktanın altını çizmek gerekiyor: Birincisi bunların kuraldışı özellikler olmaları ve bu nedenle erken İslam camilerinin formlarındaki başlıca yapısal değişmeleri göstermeleri açısından, bir oranda da olsa, değerlerini yitirmeleridir. İkincisi, kemer ya da kubbenin kendi içindeki bütünlüğü, daha doğrusu Vitruvius'un savunduğu anlamdaki bütünlüğü, her ne kadar bozulmaktaysa da, Kurtuba'daki bu öğeler birer yapısal devrim değil, formun doğasından çıkarımlanabilecek dönüşümlerin ileri aşamalarıdır. Bu örtü biçimi Müslümanların daha ileri yüzyıllarda tonoz konusundaki büyük başarılarının ilk işaretidir.

Erken İslam camilerinde kullanılan dekorasyon teknikleri her şeyden önce çeşitlilikleri açısından ilgi çekicidir. Suriye'deki Emevi yapılarında (resim 13, 14) ve Kurtuba'da (resim 30) mozaikten yararlanılmıştır. Her iki örnekte de işçiler büyük bir olasılıkla Konstantinopolis'ten getirtilmişlerdir. Oyma ve boyalı ahşap işçiliğinin yanı sıra ştük de başlıca mimari çizgileri vurgulamak için kullanılmıştır. Aksa Camii (resim 53) ya da İbn Tulun Camii (resim 42) buna birer örnektir. Zaman zaman duvarlar Aksa Camii'nde görüldüğü gibi, büyük ahşap panolarla kaplanmıştır. Batı İran'daki Nayin'de ya da kuzeydoğu İran'daki Belh'te sütunlar ve duvarların bir bölümü oymalı ştüklerle kaplanmıştır. Mihrap, minber ve maksureleri süslemek için ahşaptan sık sık yararlanılmıştır (resim 45). Daha ender olmakla birlikte, taş işçiliği de görülür. Kayrevan'ın kubbesindeki ve Kurtuba'daki eşsiz mermer panolar günümüze dek korunabilmiştir (resim 55). Pencerelerde cam, zaman zaman da renkli camlar kullanılmıştır. Pencerelerin aynı zamanda Şam ve Kurtuba örneklerinde görülen taş ya da alçıdan yapılma ve ince bir işçilik gerektiren kafesleri vardır. Kayrevan'daki çini levhalar Irak'tan getirilmiş ve taş işçiliğinin arasına işlenmiştir (resim 45). Halı ve kumaştan da yararlanılmış olabilir. Belli yerlerde perdeler bulunduğunu metinlerden biliyoruz, ancak bunlardan caminin belli bölümlerini ayırmak için mi yararlanıldığını, yoksa o zamanların Bizans kiliselerinde olduğu gibi tanımlanabilir estetik amaçlar mı taşıdıkları belirtilmiyor.

Bu teknikler çeşitliliğinin önemli yanı, Bizans'ta (mozaik ve resim) ya da Gotik'te (heykel ve cam) olduğu gibi yapıyla belli teknikler arasında

doğrudan bir ilişkinin camide bulunmayışıdır. Bir başka deyişle, erken İslam dönemlerinde cami ile belli dekorasyon teknikleri arasında formel bir bağlantı kurulmamıştır. Ne var ki, her anıtta belli bir dekorasyon tekniği başattır: Şam'da mozaik, İbn Tulun'da ştük, Kayrevan'da çini ve taş. Kurtuba örneğini dışarda tutmak koşuluyla bütün tekniklerin sergilendiği tek bir yapı hiç olmamış gibi görünmektedir, oysa bu geç İslamda sık rastlanan bir özelliktir. Tekniklere ilişkin bir başka nokta hayli akıl karıştırıcı. Irak'taki camilerin ötekilerle kıyaslanamayacak denli süssüz olduklarını biliyoruz; öte yandan Mısır'da, Kuzey Afrika'da ve İran'daki pek çok camide, dindışı Irak yapılarında var olduklarını bildiğimiz belli bir Irak dekorasyon tekniğinden yararlanılmıştır. Büyük bir olasılıkla, Irak'taki yeni kentlerde aşırı süslü kilise ve tapınakların bulunduğu Akdeniz çevresindeki fethedilmiş topraklardaki kadar yoğun bir taklit gereksinimi duyulmamıştır. Bu nokta bir sonraki bölümde ayrıntılı bir biçimde kanıtlanacaktır.

Dekorasyona ilişkin temel sorun, ne anlam taşıdığıdır. Bunlar salt süsleme amacıyla, yani yapının neresinde bulunuyorsa o kesimi vurgulamak, güzelleştirmek amacıyla yapılmış birtakım bezemeler midir? Yoksa, dekorasyonun, ona bir imge değeri kazandıran, konumundan ötürü camiye bağlı, ancak zihinsel amaç ve tasarım aşamasında camiden bağımsız bir simgesel anlamı olabilir mi? Bu soruları yanıtlamanın zorluğu, her şeyden önce cami bezemelerinin süs olarak yorumlanabilmesinin kolaylığından kaynaklanıyor. Kubbetü's-Sahra'daki, İbn Tulun Camii'ndeki ya da Kurtuba'daki uzun yazıtlar belli mimari bölümleri çerçeveye alıp buraları vurgularlar. Bu yazıtların birer metin olarak anlaşılır olmaları, onların dekorasyonda kullanılmalarıyla bağlantılı olmayabilir. Şam Camii'nin bütün yapıyı saran bir kılıf gibi düşünülebilecek mimari kompozisyonu bir önceki bölümde tartıştığımız ikonografik anlamlardan bağımsız ve yalnızca süslü bir örtü olarak da anlaşılabilir pekâlâ. Bir başka deyişle, cami dekorasyonunun yalnızca bezeyici mimarinin hizmetinde bir araç olduğunu öne sürmek, mümkün olmaktan öte, doğru bir sav da olabilir. Ancak bezemeye ilişkin bir tarih içinde önemi vardır ki bu konuya son bölümümüzde yeniden döneceğiz. Cami açısından bu tür dekorasyonun anlamını iki noktada toplayabiliriz.

Birincisi, belli bir yapı içinde dağılımının bir dökümü yapıldığında, dekorasyonun, caminin bazı kesimlerinin ötekilere oranla önemini belirttiğidir. Kayrevan ve Kurtuba örneklerindeki kullanımı, simgesel ya da pratik nedenlerle önem taşıyan kesimleri daha da vurgulamak amacını taşır. Aslında dekorasyonu günümüze dek korunabilmiş camileri iki gruba ayırmak mümkün. Bunlardan biri caminin belli kesimlerinin önemini pekiştirmek için dekorasyondan yararlanılan camiler; ötekiyse İbn Tulun örneğinde görüldüğü gibi dekorasyon aracılığıyla tam tersinin yapıldığı, anıtın birliğinin, tekliğinin daha da vurgulandığı camilerdir. Şam Camii'nin çoğu yok olmuş

olan mozaiklerinin eksen nefi vurgulamak amacını mı, yoksa avluda bulunan ikincil revaklardaki temaları yineleyerek bu vurguyu hafifletmek amacını mı taşıdıklarını insan ister istemez merak ediyor. Yeterli kanıt yokluğunda bu merakı gidermek pek mümkün görünmese de, bir varsayım öne sürebiliriz: Cami dekorasyonunun biri birleştirici öteki ayırıcı olmak üzere iki karşıt işlevi vardır ve bunlar yan yana var olmuşlardır. Bu iki işlevden birinin ağır basmasında bölgesel tarihsel nedenlerin mi, yoksa sanat koruyucularının görüşlerinin mi rol oynadığına karar verme olanağından henüz yoksunuz.

Cami dekorasyonun ikinci özelliği, zaman zaman kesin ikonografik anlamlar verilebilecek temalar içermesidir. Kubbetü's-Sahra'nın takı ve taçları, Şam Camii'nin mimari peyzajları, ve belki de Kurtuba ya da Aksa mozaiklerindeki ayrıntılar, yapıldıkları zamanlarda zafer, şeref ya da cennet imgeleriydiler. Özellikle bitkisel ve mimari motiflerden oluşan dekorasyonun cenneti imgelemesi bir olasılık, çünkü cami avlularının ya da açık mekânların bir tür cennet olarak anlamlandırıldığına ilişkin başka belirtiler de var. Kurtuba ve İşbiliye'deki (Sevilla) avlularda bulunan ağaçların ve akarsuların, Nişapur'da ve İbn Tulun Camii'nde var olduklarını metinlerden öğrendiğimiz küçük köşklerin mimari dile çevrilmiş bir cennet görünümü olarak da yorumlanması mümkün. Ancak bu yorumları doğru olarak kabul etsek bile, önemli olan bunların kısa sürede unutulmuş ya da kültürün kolektif belleğinin gerilerine itilmiş olmalarıdır. Somut tarihsel anlamlarını yitiren bu formlar o denli aykırı görünür olmuş olmalılar ki, bundan böyle hemen hiç yinelenmemişlerdir. Eğer gerçekten de özgün bir anlamları var olmuş idiyse, bu anlamın rededilmesine ve zaman içinde yok oluşuna yol açan dürtü sanat koruyucuları ya da sanatçılardan değil, izleyicilerden yani camiyi kullananlardan gelmiş olmalıdır. İster hükümdarlar dekorasyonu bu zorlamanın etkisiyle formel sınırları içinde tutmak zorunda kalmış olsunlar, isterse hükümdarların kendileri bu seçimi yapmış olsunlar, sonuçta anlamlandırmayı reddeden yine Müslüman izleyici olmaktadır. Ve reddetmekle de gelecekteki tasarımların alacağı biçimi etkilemekte ve birkaç mimari ayrıntı dışında inancın formel, görsel simgelerle anlatımını engellemektedir.

Bu sonuç bütünüyle bakıldığında geçerli görünüyor, çünkü dinsel simgeselliğin bir form kazanarak İran ya da Türkiye'de yeniden ortaya çıkması için erken İslam yüzyıllarının üzerinden birkaç yüzyıl daha geçmesi gerekmiştir. Ama gene de, inancın halk düzeyinde algılanmasının yol açacağı gerçek ya da olası istisnaları unutmamak gerekir. Büyük anıtlara ya da yazınsal metinlere yansıyan, yalnızca sanatın hükümdar koruyucuları ile okur-yazar kentli Müslümanların görüşlerinden ibarettir. Bunların altında ise sayıları hızla artan eski ve imge-yoğun dinlerden Müslümanlığa geçen dönmeler ve bir de yeni yeni yerleşmekte olan ama henüz yarı putperest çöl Arapları yer

alıyorlardı. Çeşitli aykırı görüşlerden kaynaklanan sapkın dinsel ayaklanmalara, özellikle Irak'takilere, ilişkin anlatılarda sık sık İslami hiziplerle bağlantılı oldukları anlaşılan putlardan ya da görsel simgelerden söz edilir: daha geç yüzyıllarda oluşan kutsal makamlarla ilişkili popüler kültlerin hemen hepsi İslam-öncesi kültlerin var oldukları noktalarda ortaya çıkmışlardır; çoğu bilinmemekle ya da incelenmemiş olmakla birlikte, cenaze törenlerinde çeşitli görsel simgeler kullanılmıştır. Daha sonraları olup bitenlerden yola çıkarsak, halk düzeyindeki İslamın dinsel simgelerin büyülü ya da yarı-büyülü havasından resmi İslam kadar çabuk ve istekli bir biçimde sıyrılamamış olduğunu öne sürebiliriz.

Öteki istisna tümüyle resmi: yazı. Cami dekorasyonunda oldukça sık kullanılan bir motifin, çoğu Kuran'dan alınma ama bu arada yapıya ilişkin önemli bilgileri de içeren çeşitli Arapça metinler olduğu biliniyor. Kayrevan'daki erken camilerden biri olan Üç Kapılı Cami'de (resim 56) büyük bir yazıt, cephenin neredeyse tümünü kaplar ve dekorasyonun ana temasını oluşturur. Bu yazıtın Kubbetü's-Sahra'da, sikkelerde ve birçok başka örnekte olduğu gibi, ikonografik bir anlamı vardır. Anıtlar üzerindeki Arapça yazılar dekorasyondan öte bir şeydir: Müslümanlara ya da Müslüman yönetimi altındakilere yönelik olduğundan, yalnızca inancın üyelerinin anlayabileceği kesin anlamlar taşır. Bunun İslama özgü bir buluş olduğunu söylemek ve yazının anıtlar üzerinde kullanımının Hıristiyanlığın imgelerden yararlanışına paralel olarak düşünülebileceğini öne sürmek pek yanlış olmaz. Çoğu Kuran'dan alıntılar olan ve sık sık yinelenen belli standart metinlerin yanı sıra, genellikle anıta ilişkin bir özellikten ya da ona verilen tekil bir anlamdan söz eden farklı yazıtlara da raslanır.

Yazının anıtlarda ikonografik ya da dekoratif amaçlarla kullanımı başlangıçta pek görülmez. Erken Irak ya da Suriye kökenli yapılarda yazı yoktur, ve dokuzuncu yüzyıldan önce yazının kendiliğinden kullanılır hale gelmediğini söylemek belki de doğru olur. İslamın başlangıçta kullandığı formel öğelerin hemen hepsi daha önceki kültürlerden alınma olduğundan, Müslümanlar bu öğelerin özelliklerinden kaçınılmaz olarak etkilenmişlerdir. Ve tıpkı kendi benliklerini, bütünlüklerini koruyup sürdürebilmek için eski temaları reddetme gereğini duydukları gibi, gerekli olmadıkça ya da kendilerine yeterince güven duymadan önce, bu temalara herhangi bir ekleme yapmaktan kaçınmışlardır.

Yazının kullanımı yalnızca anıtlarla sınırlı değildir. İslam fethettiği topraklara yerleştikçe, çok geniş bir yazılı kültüre dönüşmüş; söz, düşüncenin ve iletişimin biricik aracı haline gelmiştir. Ancak, Söz'ün kutsallığı, çeşitli yazı türlerinin doğal gelişiminin yanı sıra, tümüyle tekil bir Müslüman sanatı olan hat sanatının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu, yazınsal kaynaklar aracılığıyla hakkında hayli bilgi sahibi olduğumuz ender sanat dalların-

dan biridir. Çeşitli Kuran'ların günümüze dek kalmış olan sayfaları henüz paleografi ya da form açısından gerektiğince incelenmemiş olduğu için, bu konuda ancak birkaç genel yorum yapabileceğiz. Birincisi, bu Kuran sayfalarının çoğunun (resim 57) çok zor okunabildiğidir, çünkü yüzyıllar içinde gelişen ve Arapça yazıyı anlaşılabilir kılan diakritik işaretlerden ve benzer yardımcılardan yoksundur. İzleyicinin Kuran'ı bildiğini ve ona ilişkin en küçük "işaret"i yeterli bulduğunu düşünürsek, bu zorluk daha kolay açıklanabilir. Bir hat sanatı, herkesçe görülebilen soyut değeri ne olursa olsun, metnin tümüyle bilinmesi varsayımı üzerine kuruludur, ama bu her türlü dinsel sanat için de geçerli değil midir; onu anlamak ancak anlamı daha önceden biliniyorsa mümkün değil midir? Öylese, erken İslamda hat sanatını yalnızca yazı olarak ele almamak gerekir, çünkü hat beraberindeki yardımcı tekniklerle birlikte, kitap sanatı diye bilinen o önemli sanat dalının oluşumundaki en önemli dürtüdür. On ikinci yüzyıl öncesine ilişkin bilgimiz çok sınırlı olsa da, kitap sanatının, bir Müslümanın yaşamında camiyle kıyaslanamayacak denli önemli yeri olduğunu, onun en kutsal kişisel deneyimi haline geldiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Bu tartışmamızdaki içermelerden bazılarını son bölümde yeniden ele alacağımız için, bu aşamada varacağımız sonuç üç soruya vereceğimiz özet yanıtlarla sınırlı kalacak: İslamın yarattıklarının, eğer böyle bir yaratı söz konusuysa, İslami olmaktan kaynaklanan tekilliği nedir? Bu bize genel olarak İslam ve özel olarak erken İslam konusunda neler anlatmaktadır. Başka bir deyişle, sözlerimizden çıkarılabilecek tarihsel dersler var mı?

Sorularımızdan ilkinin yanıtı hayli basit. Hipostil cami, belli bir cami fikrine, cemaatin gereksinmelerine en uygun formların kolektif bellekte var olduğu önkabulüne dayanan bir tiptir. Bu tip, fethedilen eski kentlerde değil, yeni kurulan Müslüman kentlerinde, özellikle Irak'ta yaratılmıştır ve manevi prototipinin Peygamberin Medine'deki evi olması mümkündür. İslamın ilk yüzyılında bu tipe belli öğeler eklenmiştir. Bunlardan çok azı salt dinsel içerikli, yine çok azı kaçınılmaz özelliklerdir; camiye ilişkin tek kesin belirleyici çok geniş bir alan gereksinimidir. Yapılan eklentilerin çoğu mekânın estetik, hükümdarlığa ilişkin, ya da törensel amaçlarla düzenlemesinden kaynaklanmıştır. Caminin yapımında kullanılan mimari ya da dekoratif terimlerin hiçbiri yeni buluşlar olmayıp, forma ya da yapıma ilişkin sınırlı değişiklikler bile, hemen her zaman var olan İslam-öncesi formlar içinde kalınmıştır. Sözdizimsel değişikliklerde herhangi bir birlik görülmez. Zaman zaman, Şam ya da Kudüs'teki nef örneğinde olduğu gibi, bilinen birimlere yeni bir yön vermekle yetinilmiştir. Zaman zaman da, mihrap ya da minare örneklerinde olduğu gibi, anlamı oldukça genel eski bir terime, yeni ve somut bir anlam verilmiştir. Ya da bir yapının kesiti ya da kompozisyonu içinde yüzyıllar boyu somut, estetik bir anlam taşımış olan bir terim, sütun

başlıkları örneğinde olduğu gibi, bu anlamını yitirerek, sütunun gövdesi ile kemer arasındaki yapım öğesine, bir fazlalığa dönüşüvermiştir. Akdeniz'in ya da Yakındoğu'nun sanat sözlüğünde yapıma ilişkin bellibaşlı bir değişikliğe yol açılmamış, var olan formlar için bir dizi yeni terkip bulunmuştur. Estetik enerjilerin ve simgesel anlamların başlıca taşıyıcısı olan ve hayli yavaş gelişen hat sanatı erken-İslam döneminin biricik gerçek yeniliğidir.

İslamdan esinlenen bir sanatın oluşumundan çıkarılabilecek tarihsel derslere gelince, bunları üç noktada toplayabiliriz. Birincisi, bölgesel çeşitlemenin sayıca hayli kabarık olduğudur. Bu çeşitlilik, tonozun İran camilerinde Suriye'dekilerden çok önce kulanıldığı ya da İslam-öncesi İspanya'da sütun olmayışının kemerlere ilişkin gelişmeleri açıklayabileceği gibi olguların çok ötesindedir. İslamdan esinlenmiş sanatın niteliksel yoğunluğu bölgeden bölgeye farklılıklar göstermiştir demek daha doğru olur. En önemli ve en başarılı formlar Irak'ta, Suriye'de ve Akdeniz çevresinde yaratılmıştır; İran ve özellikle batısı en az etkilenmiş bölge olup, on birinci yüzyıldan önce herhangi bir anıtsal gelişme göstermemiştir. Genel olarak değerlendirildiğinde, Cezire'nin başat konumu açıkça belirmektedir.

İkincisi, İslam sanatının oluşumunun bu yönünün ardında yatan iki dürtüdür. Bunlar, daha önceki sanatsal geleneklere, özellikle Bizans Hıristiyanlığına gösterilen tepki ile Ümmet-i Muhammed'in sürekli etkisi, yani kendi sanatının formlarını yoğuran ve biçimleyen geniş bir toplumsal birimin sürekli var oluşudur. Bunlardan ikincisi mahalle camisinden, sınırlardaki ribatlara ve evliya kültlerinin oluşumuna değin varlığını duyurmuştur.

Üçüncü nokta, erken İslamın kendisini kesin ve açık bir biçimde tanımlayan görsel simgelerden kaçınmış oluşudur. Bu simgeler Hıristiyan sanatında sahip oldukları güce gösterilen olumsuz tepki sonucu da olsa, İslamın içsel bir gerekçesinden kaynaklanıyor da olsa, yeni kültür kendine özgü yeni formlarına dinsel ya da simgesel bir anlam vermemiştir, ya da, daha doğrusu, topluluğun bütününü bu tür anlamları kabullenmeye zorlamamıştır: yani, bu simgeleri dışladığı söylenemez. Sufiler önce tek tek ve daha sonraları bazı gruplar halinde dine ilişkin görsel simgeleri anlamış ve kullanmışlardır, ancak belli bir anlam belirsizliği İslama ilişkin formların en önde gelen özelliği olarak kalmıştır. Bu yargımızı İslam kültürünün tümünü en azından en üstte yer alan doktriner katmanı da içine alacak biçimde genişletemez miyiz, diye düşünüyorum. Aslında, mutlak bir Tanrısal görünün soyutluğu ile toplumsal ilgilerinin somutluğunu bir arada yaşayan İslam kültürü, "tek bir Tanrı" ile "ahlaklı bir yaşam"ın arasını maddi simgelerle kapatmayı hiçbir zaman tam anlamıyla başaramamış ya da bilinçli olarak kapamamayı seçmiş bir kültür değil midir?

6. Dindışı İslam Sanatı: Saray ve Kent

Bundan önceki üç bölümde işlev ve formları yeni inançtan ya da bu inanç üzerine kurulan devlet ve uygarlıktan dolaysız olarak esinlenmiş erken İslam anıtlarını ve sanat karşısındaki tutumları inceledik. Bu anıt ve tutumların önemi kültürel açıdan sınırlı olup, yaratılmaları değilse bile evrimleri, ibadete ilişkin icaplara ve alışkanlıklara ve simgelere bağımlı kalmıştır. Böylece de sikkelerin üzerine Kuran'dan alıntılar basılmış, Kubbetü's-Sahra kutsal bir mekâna dönüşmüş, caminin dinsel anlamı giderek ağırlık kazanmıştır.

Ama, erken İslam sanatı bu tür anıtlardan ibaret değildir; ayrıca dördüncü bölümde tanımladığımız tutumların maddi kültürü ve estetik yaratıyı bütün yönleriyle koşullandırdığı da *a priori* söylenemez. Tam tersine, İslamın fetihleri ve kurulması önemli yıkımlara yol açmadığından, yaşama ilişkin gereksinme ve etkinliklerin çoğu eskiden olduğu gibi sürüp gitmiştir. Bu etkinliklerin çeşitliliği hepsini tek bir kategori altında toplamayı güçleştiriyor, gene de tümü için "dindışı" terimi kullanılabilir, çünkü Müslüman, Musevi, Hıristiyan, Zerdüşti gibi açıkça dinsel kökenli özellikler ancak böylece safdışı bırakılabilmektedir. Öte yandan, "dindışı" teriminden dinden geriye kalan her şey anlaşılmamalıdır. Bu sözcükle, olumlu anlamda, esini ve amacı tinsel ve kültürel değil, toplumsal ve kişisel terimlerle tanımlanabilecek bir sanat kastediliyor. Dindışı sanat da dinsel sanat kadar sınırlanmış olabilir; saraylar hükümdarlara özgüdür ve bazı nesnelere yalnızca zenginler sahip olabilirler. İkisi arasındaki epistemolojik ayrım, farklı kültürlerin dindışı sanatlarının dinsel sanatlara kıyasla, formlarında olmasa bile, işlev ve esin kaynakları açısından çok daha geniş bir ortak alanı paylaşmalarıdır. Dindışı sanatın bu yönü bizi yakından ilgilendiriyor, çünkü formlarını ve işlevlerini İslam olmayan kültürlerden aktarılmış özellikler olarak düşünebiliriz. Yeni kültürün eski formlar üzerinde yaptığı değişiklikleri eğer gerektiği gibi tanımlayabilirsek, bunlar İslama özgü kültürel ve estetik değişimleri tanımlamakta bize önemli oranda yardımcı olabilirler. Öte yandan,

bu değişikliklerin İslam kültürü tarafından rastlantısal olarak korunmuş olması ve böylece İslamın dindışı sanatının Müslüman dünyanın sınırlarından çok ötelere yayılmış olması da mümkündür.

Önceki bölümlerde tartıştığımız anıtlar bağlamında, dindışı anlamları da olan esin kaynaklarından bazılarına değindik. Bu temayı sistemli olarak incelemeye geçmeden önce, sözü edilen bu özellikleri kısaca anımsayalım. Sikkeler konusunda Müslüman dünya kendini daha önceki kültürlerle kıyaslayarak tanımlanmasını sağlayacak bir iktidar ikonografisini geliştirmeyi başaramamıştır. Bir sanat öğesi olarak sikke böylelikle önemini yitirmiştir, çünkü sikkenin kendisinden yola çıkarak epigrafik üslubundaki değişikliklerin, kültürün geçirmekte olduğu önemli dönüşümlere tekabül edip etmediğini söylemek oldukça zordur. İslam sanatına ilişkin tarihsel sorunların incelenmesi ya da çözümünde, sikkelerden klasik sanat ya da Bizans sanatı üzerine çalışmalarda olduğu gibi, şimdilik yararlanılamamaktadır. Ancak bu, üzerlerinde yeterince çalışma yapılmamış olmasından da kaynaklanabilir. Yakın zamanlarda gerçekleştirilen birkaç çalışma sonucu, nümismatik kanıtlar aracılığıyla üsluba ilişkin bazı belirsiz ve adlandırılamamış özellikleri tarihlemek ve açıklamak mümkün olabilmiştir.

Bu durumda, Kurtuba Camii'nin incelikle işlenmiş maksure düzeni ve hatta belki de mescidin eksen nefi ya da mihrabı gibi bölümler, saray sanatının bir tapınağa sızması olarak yorumlanabilir. Dinsel kökenli anıt-mezarların yanı sıra, dindışı kökenli olanlar da vardır. Bunların arasında en çarpıcı onuncu yüzyılın ilk yarısında Buhara'da bir Samani hükümdarının adına yapılmış, incelikli bir takı gibi işlenmiş dekorayonuyla ve o günkü dinsel mimarinin eğilimlerine aykırı düşen formel giriş kapılarıyla dikkati çeker (resim 128, 129). Bu örnek, büyük bir olasılıkla, saray sanatının etkisi altında yapılmıştır ve bazı tapınakların yapımlarında da hükümdarlara özgü bu tür anıt-mezarlardan esinlenilmiş olabilir. Son olarak, cami dekorasyonu temelde bezeyici nitelikte olduğuna göre, bu tür dekorasyonu da dindışı olarak değerlendirmek mümkün. Formları ve imleri içinde yer aldığı yapıdan kaynaklanmayan bu dekorasyonun anlamı dinsel esinin kültürel sınırları içinde aranmamalıdır.

Erken İslam zamanlarının dindışı sanatına ilişkin bilgimiz hayli geniş. Temel sorun bu bilgileri tutarlı bir biçimde sunabilmek. Biraz basitleştirmeyi göze alarak, eldeki malzemeyi iki alt başlık altında toplayacağız: Saray sanatı ve kent sanatı.

A. Saray Sanatı

İslamın saray sanatına ilişkin en ünlü ve en önemli belgeler, sarayların kendileri üzerine olup iki bölümde incelenebilir. Bunlardan birincisi, en iyi bilinen ve en iyi korunmuş örnekleri Emevi hanedanının daha önce sözünü ettiğimizi tarımsal girişimleriyle ilintili olanlardır. Başlıca kanıtları arkeolojik bulgulardır. İkinci grupta yer alanlarsa Mısır, İspanya, Tunus ve İran'ın doğusunda görülmekle birlikte, daha çok Abbasi hanedanıyla ilintilidirler. Arkeolojik açıdan pek iyi bilinmezler; kazılar yetersizdir; başlıca örnekleri Irak'ta Samarra'daki saraylarla İspanya'daki Medinetü'z-Zehra'dır. Öte yandan yazınsal metinlerden ve saraylardaki tören betimlemelerinden bu yapılara ilişkin hayli bilgi edinmek mümkündür. Bu iki grup saray konusundaki bilgimizin kaynaklarının doğasındaki farklılık nedeniyle, bunları önce ayrı ayrı ele alıp, ardından erken İslam saraylarının mimarisine ilişkin görüşlerimiz bağlamında birlikte değerlendirmeye çalışmak daha doğru olacaktır.

Yirmi kadar erken İslam yerleşiminde –bunların çoğu Cezire'deki kırsal yerleşimlerdir– saray benzeri yapılara ilişkin kanıtlar var ve bunlardan en az birkaçı basit yaşama mekânlarından öte inceliklere sahip. En önemlileri Hırbetü'l-Mefcer, Hırbet Minye, Kuseyr Amra, Cebel Seys, Kasrü'l-Hayr el-Garbî, Kasrü'l-Hayr el-Şarkî, Mşatta ve Ugaydır'dır; Irak'ta bulunan sonuncusu Cezire'nin batı yarısında yer almayan biricik örnektir. Kûfe'deki bu erken İslam sarayını, kentsel bir yapı olması nedeniyle, daha sonra tartışacağız. Bu yapılardan bazılarının halifeler tarafından ve halifeler için yaptırılmış oldukları *kanıtlanabilir*; ancak bazılarında bulunan yazıtlarda bir hükümdarın adı verilse de, sarayın *onun için* yapıldığı belirtilmez. Gerçekten de, ele aldığımız konunun bir saray mimarisi değil, aristokrasiye özgü bir mimari olduğunu düşünmek daha doğrudur. Bu noktanın önemi iki nedenden kaynaklanıyor. Tipoloji açısından bu erken İslam kuruluşları Roma'ya özgü *villa* geleneğiyle, özellikle de Tivoli'de ve Piazza Armerina'da emperyal boyutlara ulaşan, ancak aslında kentsel lüksün kırsal kesime taşınmasından ibaret, incelikli bir çiftlik evi olan *villa rustica* geleneğiyle bağlantılıdır. Geç antikite ve erken ortaçağda bu gelenek Tunus, Anadolu ve Suriye'de sürdürüldü: Suriye'deki ünlü Kasr ibn Vardan'ı da aynı gelenek içinde değerlendirmek mümkün. Bu erken ortaçağ villalarının biçimleri ve iç düzenlemeleri konusunda fazla bilgimiz yok. Ancak rastlantısal olarak korunabilmiş örneklerinin sayıca pek çok oluşuna bakılırsa, bu Müslüman yerleşim tipinin var olduğu yıllar ve yerlerle sınırlanamayacak denli geniş bir zaman ve mekân kesitine yayılmış özelliklere sahip olması gerekir. Kuşkusuz, işlevsel bir tipoloji açısından bakıldığında, bu dokuzuncu yüzyıl örnekleri, Rönesans ve Barok Roma *kastel*'lerine, Kuzey İtalya villalarına ve 18.-19. yüzyıl İngiliz ya da Fransız kırsal malikânelerine ya da şatolara bağlanabilir-

ler. Bütün bu örneklerde, üsluptaki çok büyük farklılıklara rağmen, var olan bir dizi ortak amaç sıralanabilir: Sürekli yaşanmayan, zaman zaman kullanılan yapılar olmaları; belli bir konfora sahip olmaları; kamusal işlevlere az yer verilmiş olması; iktidardan çok zevki simgeler oluşları. Bu son nokta bu tür yerleşimlerin tarihsel ve hatta formel değer göstergesinin tanımlanması açısından çok önemlidir. Resmi, devlete ilişkin olaylar bağlamında kullanılmak amacıyla yapılmadıklarından, özel gereksinmeleri, özel kaprisleri yansıtırlar ve bu nedenle de üsluplarını genellemeler içinde ele almak güçleşir. Ne var ki, bu sanatın sistematik olarak yinelenen bu tür özellikleri, bu özellikleri bir çağ üslubu içinde ele almamızı olanaklı kılıyor.

Bu tür yerleşimlerin İslam kültürünün özelliklerinden biri olarak sürdürülmediği anlaşılıyor. En azından benim bildiğim kadarıyla bu konuda Mısır, Cezire, İspanya ve batı İran kaynaklı herhangi bir arkeolojik ya da metinsel bilgi yok. Ancak, iki yöreye ilişkin, az da olsa, bilgi sahibiyiz. Meveraü'nnehir'de, özellikle Soğd yöresinde ve daha az olmakla birlikte Harzem'de, İS beşinci yüzyıl kadar erken bir tarihten itibaren kırsal kesimde müstahkem yerleşimlerin ortaya çıktığını, bu geleneğin kesintisiz olarak sürdüğünü biliyoruz ve henüz çok yetersiz olan arkeolojik bulguların ışığında bile, bu yapı tipinin onuncu, hatta on birinci yüzyıla kadar var olduğunu söyleyebiliriz. İlk bakışta bunların çoğunu kaleden öte yapılar olarak değerlendirmek mümkün görünmese de, iç düzenlemelerindeki belli incelikler -zaman zaman merkezi bir kubbenin ve kubbeli salonun çevresinde yer alan formel açıdan birbirinden farklı oda ve salonların bulunuşu- bir tür resmi amaç taşımış olabileceklerini düşündürüyor. Dahası, bu yapılardan bazılarında askeri-amaçlı mimariyle uyuşmayan, tuğla tonozlarla yeni sayılabilecek bazı deneylere girişildiği görülüyor. Ne yazık ki, bunlardan hiçbirinde henüz kazı yapılmamıştır; aşırı süslenmiş olmadıkları sanılmaktadır; belli bölümleriyle mimarı olarak tanımlanabilir, bildik işlevler arasında bir ilişki kurmak şimdilik mümkün değildir. Ama, bence en önemlisi bu anıtlarının çoğunu tarihleyebilmek için uygun kriterlerin daha geliştirilmemiş oluşudur. Her ne kadar Narşahî'nin *Buhara Tarihi* gibi metinler Maveraü'nnehir'de –ve belki de Horasan'da– toprak sahibi soyluların kırsal kesimde malikâneleri bulunduğundan, bu tür malikâneler yaptırdıklarından söz etseler de, bunların Emevilerin Cezire'deki girişimleriyle kıyaslanabilecek boyutlarda ya da aynı zenginlikte bezemelere sahip olduklarına ilişkin herhangi bir metinsel kanıt yok. Bu yüzden, erken İslam dönemlerinde kuzeydoğu İran'ın tarıma yönelik kesiminde aristokrasiye özgü bir saray mimarisinden ancak bir olasılık olarak söz edebiliriz.

Öteki bölge, Kuzey Afrika ve özellikle Tunus'la Cezayir. Buraya ilişkin arkeolojik bilgiler bizim amacımız açısından biraz geç tarihler taşıyor; onuncu yüzyıldan ve Tunus'ta Fatımi egemenliğinin kuruluşundan öncesi konu-

sunda hemen hiç bilgimiz yok. Öte yandan, Mehdiye, Mansuriye, Eşir, Beni Hammadlar Kalesi gibi kazıların kısmen başlatılmış olduğu sitler, Cezire'deki daha erken yerleşimlerle belli paralellikler taşıyorlar. Bu nedenle de erken yerleşimlere ilişkin bilgimize belli bir katkıda bulunabilirler. Kuzey Afrika örnekleri, onları önceleyenlerden çok daha büyük olup kent tanımı içinde ele alınabilirler. Gene de, kent sayılsalar bile, kentleşmiş birer merkez sayılamayacak kadar küçüktürler ve nüfusları azdır. Bunlar, büyük kentlerin uzağında, hükümdarlar için yapılmış yerleşimlerdir ve en azından Tunus'takilerin, tarımsal işlevleri olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Tarımsal işlevleri bu yerleşimleri birinci derecede açıklar olmasa da, boyutları ve anıtları erken yerleşimlerde görülmeyen bir dizi gelişimden etkilenmiş de olsa ve özellikle resmi nitelikleri kişiye özel niteliklerinden ağır bassa da, sonuçta Cezire'deki sekizinci yüzyıldan kalma yapılarla aralarındaki paralellikler Orta Asya'da bulunan benzerlerinden çok daha belirgindir.

Bir bütün olarak ele alındığında, bu tür birbirini izleyen örnekler sayıca çok azdır ve Suriye, Filistin, Mavera-i Ürdün ve Irak'taki Emevi anıtları grubu bir takım oluştururlar. Eskiden, bunlar erken İslamın, çölde en azından çöl sınırında yaşamaktan duydukları hoşnutluğu yansıtan yapılar olarak değerlendirilir ve bu hoşnutluk Arapça bir terim olan *bedia* sözcüğü ile nitelenirdi. Bu açıklamayı artık bir kenara bırakmamız gerekiyor, çünkü yerleşimlerin çoğunun çöl yakınlarında yer alması, var oluşlarında ikinci derecede önemli bir öğe olduktan başka, *bedia* sözcüğünün hiçbir zaman romantik araştırmacılar kuşağının ona yakıştırdığı denli romantik bir anlamı olmamıştır. Öte yandan, sorun, kitabımızın ikinci bölümünde önerilen ekonomik açıklama çerçevesinde ele alınırsa, bu topraklar üzerinde onları devralan Müslüman sahipleri saraylar ve anıtlar yaptırmışlardır dememiz gerekir ki, bu da yetersiz kalacaktır. Kişinin işlemekte olduğu topraklar üzerinde incelikli yapılar yapması bir *gereksinim* olamaz ve *latifundium*'ların pek çoğunda bu tür yapılar bulunmaz. Bu yerleşimlere ilişkin bir başka açıklama, ki bunu sağlığa dayalı açıklama olarak adlandırabiliriz, şairlerin sık sık salgın hastalıklar yatağı kentlerden yakınmalarından ve özgür, kirlenmemiş havaya duydukları özlemi dile getirmelerinden kaynaklanır. Ancak, çoğu birer edebi klişe olan bu tür sözler, erken İslamın yoğun kentleşme çabalarına ters düşmektedir. O halde, bir garip sürgün olan şair-hükümdar Velid İbn Yezid gibi bazı örneklerde gerçekten bir "kaçış isteği" rol oynamış olsa da, bu yorum tümünü açıklamak için yeterli olmaz.

Belki de bu tür yerleşimlerin çoğunun Suriye ve Filistin gibi erken kentsel merkezler arasında İslamlaşmanın en kısa zamanda gerçekleştiği bir bölgede ortaya çıkmasını rastlantısal olarak nitelememeli. Bu bölgede, öteki eyaletlerle kıyaslanamayacak denli uzun bir süre, ve bölgenin imparatorluğun başkentini de içermesine rağmen, Müslüman-olmayan nüfus çoğunluk-

ta kalmıştır. Bu yüzden de Müslüman hükümdarların yeni yeni edinmekte oldukları serveti ve yaşam biçimini nüfusun bu denli yoğun olmadığı kırsal kesimde daha rahat ifadelendirebildikleri düşünülebilir. Ayrıca, tartışılabilir olmakla birlikte, buralarda sayıca bizim bildiğimizden de fazla zengin Roma villası örnekleri bulunuyor olabilir. Son olarak, "Arap krallığı" olarak adlandırılan yönetimin gücü bu zamanlarda büyük oranda göçebe, yarı göçebe, ya da yeni yerleşmekte olan kabilelerden kaynaklandığından, kırsal kesim, hükümdarlarla uyruğunda sayıca önemli topluluklar bulunan kabile reisleri için, göçebelerden bezmiş, göçebe sevmeyen kentlere kıyasla daha uygun bir buluşma yeri olabilir. İktidar kaynakları kentlerde ve paralı askerlerde odaklandığında –sekizinci yüzyılın ikinci yarısında görüleceği gibi– bu tür kırsal yerleşimlerin var oluş nedenleri de ortadan kalkmıştır.

Olgunun nihai açıklaması belki de bütün bu olası nedenlerin bir bileşiminde yatıyor. Altı çizilmesi gereken –ve bu Emevi villalarının ya da şatolarının varlığını açıklayabilmek için bütün bu ayrıntılara girmemizin asıl nedeni– her ne kadar tek tek ele alındıklarında büyüleyici birer yapıt da olsalar, bu anıtların erken İslam sanatının oluşumunda tarihsel açıdan fazla bir önem taşımamalarıdır. Kültürel gelişimin başlıca akımları içinde yer almazlar. ortaçağ vekayinamelerinde Emevi hükümdarların yapılar için çok para harcadıklarına kısaca değinilmesi dışında, bunlara ilişkin herhangi bir anı bulunmayışı belki de bu yüzdendir. Ne var ki, bunlar tarihsel açıdan olmasa bile, başka iki alanda kullanılabilecek önemli bilgiler sağlıyorlar. Bunlardan biri İslam-öncesi sanata ilişkin: Burada formları daha eskilerden alınmış ya da uyarlanmış bir anıtlar bütünü söz konusu. İkincisiyse kültürel: metinlerce desteklenmiyor da olsa, korunmuş örnekleriyle bunlar erken Müslüman aristokrasisinin yaşama biçimleri için yaratmaya çalıştıkları dekoru ve beğeni anlayışını yansıtıyorlar, dolayısıyla bu yaşamın kendisine ilişkin bazı ipuçları verebilirler.

Şimdi biraz da anıtların kendilerini ele alarak bunların ortak özelliklerini tanımlayalım: Bir başka deyişle, bunların hangi temel tipin çeşitlemesi olabileceğini belirlemeye çalışalım. Bunu yaparken, belli ayrıntılar dışında çeşitleri tartışmayacağız: İç işlevlerin, yapımın ve dekorasyonun değerlendirilmesi sonucu tipolojik bir tanıma varılabilir.

Erken İslam saraylarının hemen hepsinin üç temel işlevi olduğu görülüyor. Birincisi, iki farklı biçimde ortaya çıkan cami işlevi; Hırbetü'l-Mefcer'de (resim 60), Cebel Seys'te, Kasrü'l-Hayr el-Garbî'de ya da Mavera-i Ürdün'deki birçok daha küçük sitte, cami ayrı bir yapı, genellikle minyatür bir hipostil olarak beliriyor. Mefcer'deki cami, yerleşimin birimlerinin genel planının bir bölümü gibi görünüyor, ama öte yandan bir kapıyla dışa ve daha küçük olan bir ikinci kapıyla ana yaşama mekânına bağlanmış ayrı bir birim. Hırbet Minye (resim 58), Ugaydır (resim 63) ya da Mşatta (resim 62)

gibi öteki saraylarda, cami tek bir yapının kompozisyonu içinde yer alıyor ve onu oluşturan birimlerden biri görünümünde. Sözgelimi, Ugaydır'da yapının hayli incelikli işlenmiş birimlerinden birini oluşturuyor. Yalnızca Mefcer'de her iki türden cami var. Yapının bütünleyici bir birimi olduğu hallerde, bir hipostil çeşitlemesi olabiliyor, ancak hipostil olması da şart değil, tek bir mekândan ibaret kalabiliyor. Bu camilerin hepsinde mutlaka bir mihrap var, ancak dinsel yapıların öteki eklentilerinden hiçbiri bulunmuyor. Buna tek istisna, kazılar sırasında Mefcer'deki iki camiden küçük olanın kıble duvarı yakınında dört köşeli bir kule ayağına raslamış oluşudur. Bunun bir minareyi belirlemesi mümkün, ancak cemaate açık büyük caminin minaresi olmadığı halde, özel, iç mekâna dönük, küçük caminin bir manaresi olması oldukça garip.

Kırsal malikânelerde camilerin bulunmasında şaşılacak bir yan yok. Burada bir sarayın özel kilisesi ya da tapınağının Müslümanlarca uyarlanmış biçimini görüyoruz. Daha ilerde Avrupa aristokrasisine özgü mimaride göreceğimiz biçimde, özel kilise girişe yakın bir yerde bulunur, böylelikle de hükümdarla birlikte yaşamayan uyruğundakiler dinsel törene katılma olanağı bulurlar. İslam bu tür "şapel" fikrini İslam-öncesi mimariden almış olabilir; ancak, bildiğim kadarıyla, erken ortaçağ villalarında bu tür kuruluşların tek bir örneği yok. Daha önemlisi, kırsal saraylarda küçük camilerin mutlaka bulunması, caminin anlamındaki sofuca vurgunun arttığını gösterir. Bu malikâneler Müslüman topluluğun kolektif iradesini ifadelendirecek mimari bir forma gerek duymuş olamazlar, çünkü toprağı işleyenlerin çoğu henüz Hıristiyan'dır. Öte yandan, bu malikânelerde bir caminin bulunmasının malikâne sahibini oradaki nüfus çoğunluğundan farklı bir sosyal grubun üyesi olarak tanımlamaya yaradığını düşünmek de mümkün.

Bu malikânelerin ikinci işlevi yaşama mekânları olmalarıdır. Bu terimi geniş anlamında kullanıyoruz, çünkü içine resmi işlevler de giriyor, ancak biz burada genellikle planda yan yana yer alan bu iki işlevi pratik nedenlerden ötürü bir arada ele alacağız. Yaşama ve resmi işlevlere ayrılan ana birim, genellikle bir kenarı 70 metre kadar olan kare bir yapıdır (resim 61). Dışarıdan bakıldığında, ağır ve hemen her zaman yuvarlak köşe kuleleri, dört kenarında da bulunan çeşitli sayıdaki yarım kuleleri ve tek girişiyle bir kaleyi andırır. Ancak bu bir görünümden ibarettir, askeri bir işleve tekabül etmez. Kuleler genellikle molozla doldurulmuş, ya da hela olarak kullanılmışlardır. Cepheler genellikle süslenmiş ya da başka bir yoldan dönüşüme uğratılmıştır; Mefcer'de yaşama biriminin ön avlusu, cephenin iki katlı bir revaka dönüşmesine yol açar; Kasrü'l-Hayr el-Garbî'deki (resim 65) boydan boya ştük kabartmalarla bezeli dış cephenin ya da Mşatta'daki (resim 120 ve sonrası) taş oyma üçgenlerle süslü duvarların başat amacının savunma olduğu düşünülemez.

Yaşama biriminin iç düzenlemeleri iki çeşittir. Daha sık rastlanan, ortada yer alan avluyu çevreleyen bir revak ve duvarlar boyunca dizilmiş odalardan oluşur. Hemen her örnek iki katlıdır. Bu tipin İslam-öncesi tarihi hâlâ aydınlatılabilmiş değildir, ancak form açısından prototipinin Suriye ve Mavera-i Ürdün'ün her bir yanında görülen geç antik ve erken Bizans kalelerinde aranması doğru olur. Ancak sorunun problematik yanı, uygun örneklerin hiçbirinin gerçekte birer saray olmayışından kaynaklanır. Tek bir istisna var ki, o da Duro-Europos'ta bulunan İS üçüncü yüzyılın yarısından erken olarak tarihlenebilen ve Dux Ripae Sarayı diye bilinen yapıdır. Ne var ki bu olgu, Suriye'nin kırsal kesiminin yeterince incelenmemiş oluşundan da kaynaklanabilir.

İkinci iç düzenleme çeşidi ancak iki anıtta belgelenebiliyorsa da, bunların her ikisi de gerçekten çok önemli yapılar: Mşatta ve Ugaydır (resim 62, 63). Buralarda müstahkem bir yapının daha küçük, anlaşılabildiği kadarıyla kendi kendine yeterli birimlere bölündüğünü görüyoruz. Mşatta'da merkezi kesim resmi bir birim olarak beliriyor ve duvarın iç yüzündeki bağlantı izlerinden yola çıkarak her iki yandaki üçte birlik bölümlerin yaşama ayrılmış küçük birimler oldukları öne sürülebilir. Mşatta, ne yazık ki yapımı bitirilmemiş bir yapıdır ve şimdiye dek yapılan hayli özentili rekonstitüsyon önerilerinin hepsi de çok yetersiz kanıtlara dayanır. Öte yandan Ugaydır oldukça iyi korunmuştur. Buradaki saray duvarlarla yalıtılmış, çok geniş bir alanın ortasında yer alan bir mimari bütündür. Saray, ortalarında avlular bulunan tek tek birimlerden oluşur ve bunlardan merkezdekinin belli bir ayrıcalığı vardır. Giriş çok katlı olmakla birlikte, yapının geri kalanı, Mşatta'da olduğu gibi, tek katlıdır. Mşatta ve Ugaydır'ın iç düzenlemeleriyle Akdeniz mimarisi arasında herhangi bir benzerlik kurmak pek mümkün değildir, ancak prototiplerine Firuzabad ve Kasr-ı Şirin gibi Sasani İran'ında bulunan saraylarda raslanır. Bu yüzden de, bu ikinci düzenleme çeşidinin İran kökenli ve İslamın Akdeniz-dışı kesimden etkilenişinin ilk örneği olduğunu söylemek sanırım en basit açıklama olacaktır. Öte yandan, Mşatta ve Ugaydır'ın incelediğimiz anıtlar dizisi içinde en geç tarihliler olduğunun belirtilmesi gerekir. İnsan ister istemez planlarındaki gelişmişliğin farklı bir geleneğin etkisinden mi kaynaklandığını, yoksa yeni modeller arayışına yol açacak bir işlevsel gereksinmeler artışının göstergesi mi olduğunu merak ediyor. Başka bir deyişle sorun, form açısından bu farklılaşmanın bölgesel formel etkilerle mi, yoksa kültürün kendi içinden kaynaklanan bilinçli gereksinmeler sonucu mu ortaya çıktığıdır.

Bu saraylardaki belli mimari birimler, işlevleri açısından, örneğin giriş, kabul salonu, yaşama bölümleri olarak, kolayca tanımlanabilmektedirler. Her biri hayli incelikli birer kompozisyon olan girişleri üç grupta toplayabiliriz. Birincisi, Hırbet Minye örneğinde görülen ve dışarı doğru taşan, üzeri

kubbeli bir mekânın uzun bir mekâna bağlandığı türdür (resim 58). Daha sık rastlanan ikincisi her iki yanında şekiller bulunan bir ya da iki uzun mekândan oluşuyor: Hırbetü'l-Mefcer'de sarayın bu kesimi özellikle yoğun bir dekorasyona sahiptir (resim 60). Üçüncü ve karmaşık ya da kompozit giriş olarak adlandırabileceğimiz tür ise Ugaydır ya da Mşatta gibi daha geç saraylarda görülür. Bu iki örnekte giriş bölümü uzun mekânlar, kubbeli odalar, çeşitli hizmetkâr bölümlerinden oluşur ve her ikisinde de cami, giriş kompleksi olarak adlandırabileceğimiz bu bölümle bağlantılıdır. Bu girişlerin önemli yanı, kapının öncelikli bir işlevi olduğunun açıkça belirmesidir. Burası bir bekleme yeridir, birçok metinde insanların saray kapısında hükümdarlardan bir talepte bulunmak üzere beklediğinden söz edilir. Kapıda hükümdarlığa ilişkin herhangi bir törenin yapıldığını gösteren bir kanıt yok; kapının öncelikle saray sakinlerinin fiziksel savunusu amacına hizmet ettiği anlaşılıyor. Erken bir saray olan Hırbet Minye'nin basit kapısından Ugaydır'ın karmaşık giriş kompleksine doğru bir evrim görülür. Gene de bu gelişimden, hükümdarlarla uyruğundakilerin giderek birbirlerinden uzaklaştıkları gibi, bütün kültür için geçerli bir varsayım çıkartılabilir mi, yoksa, kısaca bu iki yapının farklı sahiplerinin değişik gereksinim ve beğenilerini yansıttığını mı düşünmek daha doğru olur, bilemiyorum. İkincisi, bu girişimlerin prototiplerinin Yakındoğu ve Akdeniz'in çok yaygın ve çok eski girişler geleneğinde bulunabileceğidir. Erken İslam girişlerinin bir başka ilginç özelliği Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî kazılarında (resim 69) yakın zamanlarda ortaya çıkarılmıştır. Sitin 17 km uzunluğundaki kalın dış duvarlarında üç kapının var olduğu görülüyor. Bunlardan biri, Hırbet Minye'deki gibi kubbe tipi bir giriş olup ona çok benzeyen nişler ve yontulmuş taştan oluşan bir dekorasyona sahip; öte yandan kapılardan hiçbiri içerideki yapılarla bağlantılı değil; en görkemli olanı yaşama mekânlarının 1,5 km kadar uzağında yapılmış. Bu olgu, formel kökeni ne olursa olsun, kapının erken İslam formları sözlüğünde bağımsız bir terim, ayrı bir birim olarak var olduğunu düşündürüyor.

Resmi kabul salonunun ya da taht odasının yarattığı sorunlar daha karmaşık. Bu yerleşimlerin her birinde bir tür "resmi oda" bulunduğunu varsayabiliriz. Erken metinlerin çoğunda bunlardan *meclis*, yani formel "oturma odaları" olarak söz edilir; daha sonraları bu birimler *divan* ya da *eyvan* sözcükleriyle ifade edilmişlerdir. Adı ne olursa olsun, bir hükümdarın ya da saray sahibi bir zenginin konuklarını ve ziyaretçilerini resmi bir biçimde karşılayabileceği bir yere gereksinimi olduğu biliniyor: Gerek İslam-öncesi emperyal törenlere, gerekse geleneksel Arap törelerine ilişkin pek çok kanıt var bu bağlamda. Arap tarihi yazını ve özellikle çoğu bir hükümdarın korumasında olan şairlerin yaşamlarına ilişkin öyküler içeren şuara tezkerelerinde kırsal malikânelerle bağlantılı olabilecek törenlerden bir hayli söz edi-

lir. Bunlar yabancı elçiler için düzenlenen gösterişli şölenler olmayıp, daha çok aşiret reislerinin, maruzat sahiplerinin ve özellikle şairlerin ziyaretlerine ilişkindir. Bunların hepsi hakları olduğu için ya da zekâlarına güvenerek hükümdardan para ya da ihsan elde etmeye gelmişlerdir. Hükümdar genellikle *meclis*'in bir ucundaki geniş kerevet benzeri bir tahtta oturmaktadır ve saygı duyduğu konuğunu yanına oturtabilir. Konukların geliş ya da gidişleri herhangi bir kurala bağlı değildir; hükümdarın giysileri de resmi değildir; ancak bazı Emevi hükümdarlarının görüşmenin başında kendileri ile ricacılar arasına bir perde gerdirtmek geleneğini başlattıkları anlaşılmaktadır. Genellikle kalabalık bir topluluğun hazır bulunduğu ve bir *hacib*'in yani mabeyncinin teşrifatçılık yaptığı görüşmelerin resmiyetten oldukça uzak bir hava içinde geçtiği anlaşılıyor. Huzurdakilere çoğunlukla yemek, bazen de içki verilmektedir. Sorun, kazıları yapılmış olan saraylarda bütün bunların yaşandığı mekânı bulup çıkarmakta.

Kasrü'l-Hayr el-Garbî ya da Hırbetü'l-Mefcer gibi iki katlı yapıların yer aldığı örneklerde kabul salonu ikinci katta, girişin üstünde yer alır ve dışa bakan cephede aydınlatma amacıyla açılmış bir pencere bulunur (resim 60, 65, 68). Tek katlı yapılarda ise huzura kabul odası ya da salonları ya revaklı avlunun bir yanında yer alırlar: Hırbet Minye'de olduğu gibi (resim 58); ya da ayrıntılı kompleksler oluştururlar: Mşatta ve Ugaydır'da olduğu gibi (resim 70, 63). Bu salonların formları dikkati çekecek denli gelenekseldir. Çoğu bir apsis'e ulaşan üç nefli bazilika formundadır. Mşatta'daki incelikle işlenmiş üçlü apsis'te bir tahtın bulunduğu düşünülebilir; Ugaydır'da bazilika yerini önü avlulu bir eyvana ve onu izleyen dört köşe, kubbeli ve bir dizi revaklı avluya açılan bir odaya bırakmıştır: Zaten Ugaydır'da İran kökenli prototipleri akla getiren pek çok özellik var. Mşatta'daki doğrudan avluya açılan bazilikanın konumunun da Doğulu bir etki altında yapıldığı öne sürülebilir. Çoğu örnekte apsis'in yakınlarında yer alan yan odalarda kabullerden önce giysilerin değiştirildiği ya da törenler için gerekli para, ihsan, yiyecek ve benzeri malzemenin korunup saklandığı düşünülebilir.

Bu formel öğelerden hiçbiri İslamın özgün buluşları değildir ve bugüne dek Müslümanlara özgü, törensel amaçlarla geliştirilmiş bir mimari değişim saptanamamıştır. Tek istisna, Hırbet Minye'deki acemice olarak nitelenebilecek girişimdir: Burada kabul salonu olarak kullanıldığı sanılan bazilikanın apsis'i yoktur, bunun yerine her iki yanında aşırı süslü ve bir çift küçük odası olan iki salon bulunur. Bu, büyük bir olasılıkla devralınan bir formun yanlış anlaşılmasından kaynaklanmaktadır ve bu yüzden önemli yanı Müslüman mimari tasarımcıların bazilika-apsis bileşimini, daha küçük birimlere ayrılabilir bir form olarak anlamış olabileceklerini göstermesidir. Genelde, Roma İmparatorluğu'ndan kalma mimari geleneklerden yararlanılmıştır, çünkü bunlar hükümdarlara özgü formel mimariyle bağlantılıdır.

Ancak bu Müslüman saraylarında Bizans ya da Sasani İran'ındaki boyutlara varan törensel inceliklerin yaşandığına ilişkin hiçbir kanıt olmadığını da belirtmeliyiz. Resmi formlarla resmi törenler arasında bir tekabüliyet olmaması, Roma'dan bu yana kırsal malikâneler sanatının bir özelliği olarak belirmeye başlamış olabilir. Burada asıl önemli olan yeni kültürün kabul salonları bağlamında eski bir formlar sözlüğünü hiç değiştirmeden devralmış olmasıdır.

Yaşama ayrılmış kesimdeki birimleri ele aldığımızda, metodolojik bir sorunla karşılaşıyoruz: Sarayın kabul salonları ve girişleri dışında kalan bölümlerinin ne amaçla yapıldıkları konusunda kesin bilgimiz yok. Kanıtları en açık seçik beliren örnekler Kasrü'l-Hayr el-Garbî ve Ugaydır'da bulunuyor (resim 61, 63). Her ikisinde de yinelenen oda öbekleri, ayrı, apartman benzeri birimler oluşturuyorlar.

Suriye'deki örnekte uzun bir salonun her iki yanında üçer oda uzanıyor ve duvarlardaki kulelerden biri hela. Ugaydır'da ise odalar bir avlunun iki yanında yer alıyorlar ve her iki öbek yana uzanan dar girişli odaların sıralandığı standart ya da değişime uğramış bir eyvandan oluşuyor. Bir orta oda ya da salonla birkaç küçük odadan oluşan bu kendi kendine yeterli birimlerin Arapça'da ev anlamına gelen birer *beyt* olarak adlandırılabilecekleri ve erken İslamın kırsal malikânelerine özgü yaşama birimleri olabilecekleri öne sürülmüştür. Yeni kanıtlar bulunana dek bu yorum kabul edilebilir, ancak buna iki eklenti yapmamız gerekecek.

Bu eklentilerden birincisi, bu yapılarda sürdürülmüş olabilecek yaşama biçimine ilişkindir. Bu konuda henüz önemli bir yazınsal kanıt bulunabilmiş değil; ötel yandan, metinlerin yardımı olmaksızın mimari formları yaşama geçirmek oldukça zor. Bu mekânları sarayda yaşayanların eşit aile birimlerine bölündüklerinin bir göstergesi olarak mı değerlendirmeliyiz, yoksa bunlar konuk odaları ya da ikamet grupları mıdır? Odaların arasında mimari açıdan herhangi bir fark bulunmadığından, yemek pişirme, yemek yeme, uyuma ya da herhangi bir başka etkinlik için ayrılmış mekânların hangileri olabileceğine karar vermek çok zor; arkeolojik bilgi yeterli ya da doyurucu olmaktan çok uzak ve bütün bunlardan bu göz kamaştırıcı mimarinin, gündelik yaşamın farklı işlevlerini yansıtan herhangi bir ayrım gözetilmeksizin yaratıldığı gibi garip bir sonuç çıkıyor. Bu, gerçekten de böyle miydi, yoksa bu odaların çoğunu, henüz yarı-göçebe bir topluluğun beraberinde getirdikleri çanak, çömlek, bohça ve kilimleriyle döşeyip yaşadıkları, yarı örgütlü birer baraka olarak mı ele almalıyız? Bu soruların yanıtları kültür tarihi açısından çok önemli. Belki de bu yapıların çoğu gerektiği gibi kazılamadı, incelenemedi diye düşünmek en doğrusudur.

İkincisi, *beyt* düzenlemesinin, ne tür olursa olsun, bütün saraylarda bulunmadığıdır. Hırbetü'l-Mefcer'de (resim 60) ikiye bölünmüş ve bazı ara

geçişleri olan uzun ve tek salonlar var; Cebel Seys'te tek salonla *beyt*'in bileşkesi olarak nitelenebilecek bir düzenleme görülüyor. Bu çeşitlemelerin her yerleşimin kendine özgü koşullarından kaynaklandığı düşünülebilir, önemli olan beyt düzenlemesinin biricik değil, başat bir özellik olduğudur.

Bu yaşama düzenlemelerinin formel kökenlerini açıklamakta da çeşitli güçlüklerle karşılaşıyoruz. Emperyal Roma villarında formlar arasındaki işlevsel farklılaşma açıkça belirir, ancak bunun ne kadarının basit evlere ya da taşra villalarına aktarıldığı konusunda aynı kesinlikle konuşamıyoruz. Askeri yapılarda ise salonlar arasında bir ayrım gözetilmemiştir, ama zaten bu yapılardaki salonların işlevler açısından zaman içinde villa salonları kadar önemli bir farklılaşma göstermeleri beklenemez. Akdeniz'de bulunan bütün bu erken düzenlemelerin hiçbirinin erken İslam *beyt*'lerinin prototipi olamayacağı açıkça görülüyor. Öte yandan, Sasani saray mimarisinde henüz bir açıklaması yapılamamış olan benzer düzenlemeler bulunmaktadır.

Odalardan bazıları onları ötekilerden ayıran özellikler taşırlar. Her ikisi de Hırbetü'l-Mefcer'de bulunan, kuzey kesimdeki büyük oda ile batıda bir yeraltı soğutma odasının üzerinde yer alan havuzlu baş oda, bunlara birer örnektir. Ne var ki, bu odaları açıklamak için önerilen yorumların hiçbiri yeterince doyurucu değildir ve böylece karşımıza bir güçlük daha çıkıyor: Yaşama mekânları arasındaki mimari farklılıklar da bunları anlamamıza yardımcı olacak açıklıkta değildir.

Erken İslam saraylarının başlıca yaşama birimi garip bir çelişki izlenimi uyandırıyor insanda: Askeri amaçlı olamayacak müstahkem bir görünüm (resim 67); kabul salonu ve girişlerle sınırlı bir iç düzenleme farklılaşması; konfora ilişkin hemen hiçbir belirtinin bulunmayışı; kapı, pencere gibi iç mimariye ilişkin hemen hiçbir ayrıntının olmayışı. Bu çelişkiler dizisi birkaç yoldan açıklanabilir. Biri, sanat tarihine ilişkin önemli uzantıları olan kültürel bir açıklamadır: Bu saraylar yeni bir yaşam biçiminin var olan formlar sözlüğüne uyarlanışının örnekleridir. En azından erken tarihlileri tipoloji açısından tümüyle İslam-öncesine bağlı olup, bazı kompozisyonlardaki acemilik ya da bunların çeşitli bölümlerini anlamlandıramamamız, bir dizi formun işlevlerine tam olarak uyarlanamamış olmalarından kaynaklanabilir. Bu durumda formların açıklanması, İslam-öncesi ve özellikle Akdeniz sanatına ve kültürüne ilişkin bir soruna dönüşüyor. Bu yorumu destekleyen bir sav da, İslami gereksinmelerin genel akış çizgisinde yer almadığı açıkça görülen bu tip erken İslam yapılarından kısa zamanda vazgeçilmiş olmasıdır. Bu saraylarda sürdürülen yaşam üzerine bilgiyi ancak yazınsal kaynaklardan dolaylı olarak bulabiliyoruz ve vekayinamelerde ya da şuara tezkirelerinde anlatılanlardan yeniden kurgulayabildiğimiz kadarıyla bu, birkaç önemli tören dışında hayli örgütsüz bir yaşam biçimi gibi görünmektedir. Anlaşılan,

Emevi hükümdarları konar-göçer yaşamlarını herhangi bir dekorda rahatça sürdürebilmekteydiler.

İkinci açıklamaysa sanat tarihi ağırlıklı ve önemli kültürel uzantıları var. Fetihler sonucu ortaya Arap asıllı yeni zengin aristokrasinin sahip olduğu bir malikâneler olgusu çıkmıştır. Bu hükümdarlardan bir bölümü sürekli ya da ara sıra malikânelerinde oturmak istediklerinden, var olan mimari uygulamalar içinde kendi gereksinme ve amaçlarına en uygun olanları seçmişlerdir. Böylelikle de, iktidarın en bildik simgesi olduğu için askeri bir dış cephe, konuk ağırlamak Arap törelerinin en belirgin özelliği olduğu için de eski yapı birimleri arasından kabul salonları seçilmiştir. Toplumun göreneklerı içinde ayrıntılı yatak ya da yemek odaları bulunmadığından, yaşama mekânları basit barınaklar olarak korunmuş, yemek, Bedevilerin günümüzde bile yaptıkları gibi dışarda pişirilip içeri getirildiğinden, mutfağa gerek duyulmamıştır. Kompozisyondaki acemilik mimari tasarıma ilgi duyulmadığını ve prototiplerin bulunmayışını yansıtır. Hırbet Minye gibi erken bir yapının dikkati çekecek denli sistemleştirilmemiş planı, buna karşılık Mşatta ya da, Ugaydır'da önceden tasarımlandığı açıkça beliren örgütlenme, planlamaya duyulan ilginin giderek arttığını ve erken İslam tipi yapının yavaş da olsa belirmeye başladığını gösterir. Bu saray örneklerinin pek çoğunda oluşma aşamasında bir mimari, yeni amaçlar için seçilen eski formların uyarlanışı ve zaman zaman, Suriye'deki *beyt*'lerde olduğu gibi, özgün buluşlar sergilenmektedir. Sonunda yaratılan tipin varlığını koruyamama nedeniyse, daha önce belirtildiği üzere, ekolojik amacın ortadan kalkmış oluşudur. Bu açıklama, sözkonusu sarayların İslam-öncesi mimari ile bağlantısının önemini ortadan kaldırır, çünkü uyarlanan ya da yeni bileşimleri yapılan, eski geleneklerin rastlantısal parçacıklarıdır. Öte yandan, erken İslam kültürü ve bir oranda da sanatlara ilişkin genel bir kuram açısından, bu saraylar belirleyicidir, çünkü yeni bir kültürün gereksinmelerini ifadelendirebilmek için mekânsal ve işlevsel bir dizi kaynaktan hangilerini seçtiğini ve bunları nasıl örgütlediğini gösterirler.

Bu iki açıklamadan birini seçmemiz henüz mümkün değil. Tekil mimari motiflere ilişkin monografi çalışmaları yeterli olmaktan uzak. Emevilerin yaşamları üzerinde yeni metin çalışmalarına gerek var. Çağdaş Arabistan'a özgü yaşamın niteliğindeki değişimler üzerine yapılacak etnografik çalışmalar da konuyu aydınlatıcı katkıda bulunabilirler. Son olarak, sözkonusu kuramsal sorunun daha incelikli bir biçimde işlenmesi yerinde olabilir. Bir başka deyişle, belli bir toplumsal birimin –tanımlanabilir yaşam alışkanlıkları olan, toprak sahibi, yeni bir aristokrasinin– çok farklı bir toplumsal ve kültürel birimi için yaratılmış bir mimari sözlüğün içinden kendisine uygun maddi dekoru nasıl bulup çıkardığı sorunu, daha ayrıntılı bir biçimde işlenmelidir.

Erken İslam malikânelerinin camilerden ve yaşama birimleri ya da for-

mel birimlerden sonra gelen ortak özelliği hamamlardır. Kasrü'l-Hayr el-Garbî, Cebel Seys ve Hırbetü'l-Mefcer'de hamamlar olduğunu biliyoruz. Hırbet Minye yakınlarında da küçük bir hamam görülmüş, Kasrü'l-Hayr el-Şarkî'de ise (resim 74) büyük bir hamam çok yakın zamanlarda ortaya çıkarılmıştır. Bunlardan birçoğu başlıca yaşama birimlerinden bağımsız olarak yapılmıştır. Mavera-i Ürdün steplerinin ıssız bir ucunda yer alan Kuseyr Amra (resim 59) bunlardan biridir. Aslında, biraz ilerlerde bulunan tek tük yapılar bu sitin bir zamanlar bir malikâne olduğunu gösterir, ama gene de yalnızca hamamın anıtsal bir forma sahip olması ve en azından burada ünlü bir boyama dekorasyonun bulunması önemlidir. Çok yakın zamanlara kadar Mşatta ya da Ugaydır'da hamam olduğu bilinmiyordu; ancak birincisinde kazılar henüz tamamlanmamıştır, ikincisindeyse 1965'te yapılan kazılarda caminin yakınlarında bir hamam görülmüştür.

Bu hamamların hepsi tipoloji açısından aynı dizi içinde yer alırlar. Bunlar ısıtma sistemleri, sıcak odaları ve servis bölümleri ile Roma hamamlar geleneğini, özellikle Suriye'de çok rastlanan küçük hamamlar (resim 74) doğrultusunda, kesintisiz olarak sürdürürler. Tek önemli değişiklik *tepidarium* yani ılık odanın (soğukluk) ortadan kalkmaya başlamasıdır. Ne var ki, bu hamamların çoğunda yıkanmaya ayrılan bölümler fazla yer tutmaz, en geniş hacmi, biçimi sitten site değişen tek bir büyük mekân oluşturur. Kasrü'l-Hayr el-Garbî'de bu basit bir dikdörtgendir: Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'de bir ucunda mermer döşeli ve duvardaki yüksek çeşmelerden doldurulan iki havuzun bulunduğu revaklı bir avlu biçimini alır (resim 73); bu havuzların arasındaki kapıyla boyama dekorasyonu olan ve yıkanma bölümüne bağlanan uzun bir mekâna geçilir. Kuseyr Amra'da bazilika tipi bir mekân kare bir apsis'le iki küçük odaya bağlanır. Cebel Seys'te aynı tipin bir çeşitlemesi görülür. En etkileyicisi Hırbetü'l-Mefcer'dekidir (resim 72). Buradaki kare biçimi, 25 bölümden oluşan, çok büyük mekân bir merkezi kubbe ve kubbeyi çevreleyen iki sıra tonozla örtülüdür; bu mekânın bir ucunda kubbeli girişi olan geniş bir havuz, güneybatı köşesinde ise küçük bir özel oda ile bir apsis bulunur (resim 75); her bir yanı mozaik, resim ve oymalı ştük ile yoğun bir biçimde bezenmiştir.

Odaları ısıtmak, ısıyı yapının her bir yanına dağıtmak ve su dolaşımını sağlamak gibi tümüyle teknik sorunları bir yana bırakırsak, bu hamamlara ilişkin iki soru geriye kalıyor. Neden hamamlara Emevi yerleşimlerinin başlıca anıtları olarak bu kadar sık rastlamaktayız ve esas hamama bağlı olan geniş mekânın işlevi ve anlamı nedir?

Birinci soruyu yanıtlamak o kadar zor değil. Hamam, klasik dönemin kent kültürüne özgü işlevlerden biridir, ancak Hıristiyan dünyanın değil, ortaçağ İslam kültürünün tipik bir özelliği olarak varlığını sürdürmüştür. Her iki kültürde de yalnızca kişisel temizlikle –İslamda abdestle de bağıntılıdır–

değil, belli bir toplumsal örgütlenme ve alışkanlıklar bütünüyle de ilintilidir. Hamamlar dinlenme ve haberleşme amaçlı birer toplantı yeridir ve ortaçağda hamamların kullanımına, sözlü edebiyatın ve toplumsal hareketlerin oluşumunda hamamların oynadığı önemli role ilişkin metinleri toplamak ilginç sonuçlar verebilir. Kent kökenli hamam daha Roma zamanlarında kırsal villalara taşınarak buralara kent yaşamına özgü kolaylıklar getirilmiştir. Bu olgu ile günümüzdeki banliyö doğrultusundaki yayılma arasında ilginç paralellikler vardır. Hamamların kırsal yerleşimlerde rahat bir yaşam sağlamak işlevinin Emeviler için de geçerli olduğunu varsayabiliriz. Tek bir sorun var: Erken Müslümanlara özgü bu olguyu klasik bir uygulamanın bilinçli sayılabilecek bir biçimde yeniden canlandırılması olarak mı ele alacağız, yoksa, bu Roma alışkanlığının İslam öncesinde Hıristiyan dünyada zaten sürdürüldüğünü mü varsayacağız? Ne yazık ki, Bizans kıral malikâneleri konusundaki bilgimiz hayli kıt. Ancak kuzey Suriye gibi sınırlı da olsa üzerinde pek çok çalışma yapılmış bir alanda, hamamın hemen hiç rolü olmadığını biliyoruz. Eski uygulamalar ister sürdürülmüş, isterse yeniden canlandırılmış olsunlar, Emevi hamamları kent kökenlidir. Bu konuda çalışan araştırmacıların hepsinin gerek teknik, gerekse iç düzenleme açısından bu kırsal hamamların klasik Roma hamamından ortaçağ İslamı kent tipi hamama geçişi örnekledikleri görüşünde olmaları bu yargımızı desteklemektedir.

Hamamın var oluşu bir sorun oluşturmadığına ve teknik özellikleri de tarihsel olarak açıklanabildiğine göre, doğrudan yıkanma için kullanılmayan, ama hamamla bağlantılı olan geniş mekânın işlevi neydi? Böylesine büyük bir mekânın *apodyterium* yani soyunma odası olduğu düşünülebilir; ancak biricik işlevinin bu olduğunu sanmıyorum. Çoğu hayli karmaşık biçimlere ve yoğun bezemelere sahip, Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'de girişin hemen yanındaki ikinci odanın giyinme ve soyunma için kullanıldığını biliyoruz. Dahası, birçok araştırmacı Duro Europos, Brad, Serjilla gibi teknik özelikleri açısından Emevi hamamlarını andıran bir dizi Suriye hamamında da klasik hamamların *apodyterium*'larıyla kıyaslanamayacak boyutlarda geniş mekânlar bulunduğunu belirtmişler, bunların toplantı mahalleri olduklarını öne sürmüşlerdir. Ancak Suriye'deki bu hamamlar kent hamamlarıdır; bu tür mekânlar kırsal malikâne hamamlarında ne gibi toplumsal bir amaç taşıyabilirler? Belli bir işleve bağlı olmaksızın alınmış, amacını yitirmiş formlar olmaları da pek mümkün görünmüyor, çünkü düzenlemelerine ve dekorasyonuna hayli özen gösterildiği açıkça ortada.

Bu mekânların en ilginç özelliği birbirinden çok farklı oluşlarıdır: Kuseyr Amra'daki tıpkı bir kiliseye benzeyen bazilika biçimi mekân; Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'deki mermer havuzlu, çeşmeli ve revaklı geniş avlu; Hırbetü'l-Mefcer'deki tonozlu büyük mekân, geniş ama sığ havuz ve o çok zengin dekorasyon. Bu çeşitlilik, sözkonusu mekânların işlevlerinin İslam yapımcı-

ların yararlandıkları eski sözlüklerden alınmamış olabileceklerini düşündürüyor. Emevileri özgü törenler ve yaşama biçimi bu soruya bir yanıt getirebilir. Birkaç anlatıda konukların ağırlandığı formel *meclis*'lerin yanı sıra, bir de *meclisü'l-lahva*'dan, yani bir eğlence ve zevk âleminden söz ediliyor. Başlıca etkinlikleri içki içme, şarkı söyleme, şiir dinleme ve rakkaseleri izleyip çalgıcıları dinleme olan bu toplantılarda zaman zaman yemekler de yenilmektedir. Yine zaman zaman bu şölenler belli belirsiz orgiastik bir nitelik kazanmaktadırlar. Başka zamanlarda alışılmışın dışında olaylara sahne olmuşlardır. Sözgelimi II. Velid henüz hükümdar olmadan şarapla doldurttuğu bir havuzun önüne bir perde gerdirtmekte ve perdenin öteki yanındaki şarkıcı, her şarkıyı bitirdiğinde havuza atlamaktadır. Eğer şarkıcı iyiyse, Velid onu da kendisiyle birlikte havuza girmeye davet eder. Ne var ki, bu tür yaşantıyı birdenbire zenginleşen yeni bir aristokrasinin pervasız davranışları olarak yorumlamak doğru olmaz. Bunlar resmi, en azından yarı-resmi toplantılardır. Çok dürüst bir hükümdar olan Abdü'l-Melik'in zaman zaman elinde bir çanak şarapla ve iki genç kız eşliğinde tahtında oturduğu biliniyor. İçkiyle arası pek iyi olmayan ve cimriliğiyle ünlü Hişam'ın ara sıra cuma namazlarından hemen sonra sarhoş olana dek içtiği olurmuş. II. Velid için yapılan bir gösteride oyuncuların yıldızları ve gezegenleri temsil eden kostümler giydikleri ve anlaşıldığı kadarıyla bir tür kozmik dans gösterisi yaptıkları anlatılır. Daha birçok öyküden Emevi hükümdarların eski bir Yakındoğu geleneğini, boş zamanları ve eğlenceyi hükümdarın gücünü ve yüceliğini sergileyen resmi bir etkinliğe dönüştürme geleneğini, benimsedikleri anlaşılıyor.

Fetihler zamanına gelindiğinde bu gelenek İran'daki Sasani hanedanı ile bağlantılı bulunuyordu. Resmi Bizans törenlerinde tümüyle ortadan kalkmamışsa da, artık Roma'daki etkisinin kalmadığı kesindir. İnsan, Müslümanlar neden Hıristiyan İmparatorluğu'nun karmaşık geçit alaylarını, sahneleme ve alkışlama gibi uygulamalarını değil de, İran'a özgü görkemli ve durağan bir hükümdar görüntüsüyle hükümranlık simgesi olan eğlentiyi hemen benimseyiverdiler, diye düşünüyor. Müslüman İmparatorluğu'nun oluşumunda, ortaçağ yazarlarının mülk adını verdikleri hükümdarlık ya da krallığın gelişiminde, Pers İmparatorluğu'nun da fethiyle birlikte, kilisenin olası itirazıyla engellenemeyecek, kadim Doğu geleneklerinin ön plana geçtiklerini öne sürebiliriz. Ayrıca, mümkündür ki, yiyip içmek, müzik, şiir ve avlanma gibi Arap toplumunun zevk ve eğlence alışkanlıklarına da yakın olduklarından bu geleneği rahatça benimsemişlerdir. Bu yorumu Emevi hükümdarlarının törensel *lahva* meclislerine ilişkin anlatılarda sözü edilen, resmiyetten uzak tutumları da destekliyor. Son olarak, kitabımızın başından beri işlemekte olduğumuz yan temalar doğrultusunda, erken İslam hükümdarlarının Bizans imparatorunu tanımlayan uygulamalardan bilinçli olarak kaçındıkları söylenebilir.

Erken İslamda bu özel tören biçiminin ortaya çıkışını açıklayacak ne-

den ya da nedenler bileşkesi ne olursa olsun, var olduğu kesin ve ben bu aşamada hamamlarla bağlantılı, özenilerek yapılmış geniş mekânların *meclisü'l-lahva*'yla, başka bir çağda aristokrasiye özgü mimari formlar içinde balo salonu olarak belirecek yapıyla kıyaslanabilir bir eğlence mahalli olduğunu önereceğim. Hamamla bağlantılı olmalarında şaşılacak bir yan yok, çünkü başka yer ve zamanlarda da kırsal kesimdeki hamamlarla yakın ilişkisi olan bir lüks örneği bu. Öte yandan, bazı hamamlarda bu tür odaların olmadığı ve bazı sarayların düzenlemeleri içinde farklı yerlerde, örneğin damda, bulundukları düşünülürse, bu bağıntının bir kural olmadığı da anlaşılıyor.

Sözkonusu sarayların dekorasyonuna ilişkin pek çok özellik bu önerilen yorumu destekliyor. Ancak, daha önce bu mekânların biçimini gözden geçirmemiz gerekecek. Biçimlerindeki farklılıklar yüzünden her yapı kendine özgü bir soru getiriyor. Kuseyr Amra'daki (resim 59) bir apsis ve iki yan odalı küçültülmüş üçlü bazilika-tipi mekânın resmi davetlere ayrıldığı düşünülebilirse de, belli bir işlevle kesin bağlantısı olmayan esnek bir kullanımı olması daha mümkün. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'ye gelince, burada havuzların bulunduğu kesin, ancak üçlü mekân bir yargıya varmamızı engelleyecek denli yıkık durumda. En akıl karıştıran örnekse Hırbetü'l-Mefcer (resim 60, 72), çünkü buradaki hamamın başodasının ne formunun, ne de kesitinin henüz bir prototipi bulunabilmiş değil. Bu plan Emeviler için çalışan mimarların geliştirdikleri bir buluş olabilir mi? Eğer öyleyse, burada yeni bir işlev için özel olarak yaratılmış yeni bir form gibi çok ilginç bir durum sözkonusu olacaktır. Bu noktayı biraz daha zorlayabiliriz. Yapının genel biçimi, ortada yer alan kubbesi ve onu çevreleyen birimlerle merkezi bir planı akla getiriyorsa da, yapının başka eksenleri de olabileceğini düşündüren özellikleri var. Özenle işlenmiş giriş ve batıdaki duvarı ortalayan eksedra'da yer alan eşsiz mozaik, bazilika-tipi kabul salonunu anımsatan uzunlamasına bir eksenin varlığını gösteriyor. Güneydeki havuz, helaların, yıkanma bölümünün ve kuzeybatı köşede yer alan yoğun dekorasyonlu küçük odanın kolay ulaşılabilir konumu (resim 75), bütün bunlar bir çeşit koridoru, hareket ve iletişimi kolaylaştıran, çeşitli amaçlara yönelik, gelişkin bir antre düzenini düşündürüyor. Son olarak, kuzeybatıdaki küçük oda ve güneybatıda kısa bir koridorla doğrudan yaşama birimine bağlanan kapı, hamam odasının özel niteliğini vurguluyorlar.

O halde, yapının bu formunun esneklik sağlamak amacıyla geliştirildiğini ve hipostil camide görüldüğü gibi Akdeniz geçmişinden gelen eksedralar, ağır payeler, merkezi kubbe gibi bildik öğelerin çeşitli amaçlar için kullanılmak üzere yeniden düzenlendiklerini önerebiliriz. Zamanla hamamın üstlendiği çeşitli işlevlerin her biri kendine özgü formunu kazanacaktır; Mefcer'deki biçimi, her işlevin daha henüz kendi formunu bulmadığı bir dönemde yaratıldığı için, tekil bir örnek izlenimi uyandırmaktadır. Gene

de, bu aşamada elimizdeki bilgilerin ötesinde konuşmaktayız, çünkü özel saray ya da hükümdarlara özgü hamam mimarisi konusunda erken zamanlar bir yana, geç zamanlara ilişkin bilgimiz bile çok kısıtlı. Belki de kısaca Mefcer'deki geniş mekân İslam-öncesi dindışı mimarinin saray ya da hamamlarda oldukça sık görülen bir mimari formundan geriye kalmış tek örnektir, demek daha doğru olur.

Hırbetü'l-Mefcer'in özelliklerinden olan ön avludaki havuz (resim 76) da benzer bir sorun çıkarıyor karşımıza. Üst yapısı bir kareyi çevreleyen sekizgen bir arkadın bir kubbe ve bir şebekeyle örtülmesinden oluşan bu formun bildik hiçbir paraleli bulunmamakla birlikte, klasik gelenek içinde bahçelerdeki *ciborium*-benzeri sayvanları çağrıştırdığı kesin. Burada bir kez daha erken İslama ilişkin bir kanıt, eski zamanların unutulmuş dindışı mimarisini örnekliyor. Ama gene de Emevilere özgü bir buluş olasılığını bir kalemde silip geçmemek gerek.

Dinsel mimaride de olduğu gibi, bu sarayların yapısal ve teknik özelliklerinin büyük çoğunluğunda hemen hiçbir yenilik göze çarpmıyor ve Suriye ve Filistin'de ya da Ugaydır örneğinde görüldüğü gibi, Irak'taki eski geleneklerin tek tük değişiklik dışında olduğu gibi sürdürüldüğü anlaşılıyor. Dahası, hemen hepsinin yıkıntı halinde bulunması (resim 67, 70) yapımları ve özellikle üst yapıları konusunda belli yargılara varmayı güçleştiriyor. Gene de birkaç noktaya kısaca değinelim. İran'a ya da en azından Irak'a özgü tuğla yapım tekniklerinin Cezire'nin batı yarısında kullanılmaya başlandığını biliyoruz. Çeşitli yerlerde ancak ayrıntılarda sergilenen bu olgunun en iyi bilinen açık seçik örneği Mşatta'dır (resim 70). Bu, tarihsel açıdan Müslüman dünyanın bölgeler arası yeni dengesini gösterir, ancak asıl önemi Emevi hükümdarlarına özgü dindışı mimaride bu dengenin erken cami mimarisinde görülmeyen bir açıklıkla sergileniyor olmasıdır. İkincisi, tonozlama dindışı mimaride dinsel mimariyle kıyaslanamayacak denli önemli bir rol oynamış, böylelikle de ortaçağ İslam sanatının başlıca özelliklerinden olacak olan tonozlamanın dindışı işlevleri başlangıçtan beri öncelik kazanmıştır. Son olarak, Emevi malikâneleri, korkuluk, pencere, kapı ve benzeri ikincil mimari özellikler konusunda aydınlatıcı pek çok bilgi sağlamaktadırlar. Hırbetü'l-Mefcer ve Kasrü'l-Hayr el-Garbî ve eş-Şarkî'de kafes işçiliği örneklerinin yanı sıra renkli pencere camı parçacıkları da bulunmuştur (resim 77). Kafes örneklerinin çoğu ştük olup İslam-öncesi Akdeniz mimarisinde rastlanır bir özellik değildir. Bunların hepsini erken İslama özgü bir buluş, doğudan –hatta, benzer kalıntılara rastlanan Orta Asya kadar uzaklardan– bir aktarma olarak mı değerlendirmeli, yoksa Emeviler dönemi kanıtlarını daha erken bir mimariyi yeniden tasarımlamak için mi kullanmalı sorusu, şimdilik yanıtlanamayan sorular arasında yer alıyor. Bu arkeolojik bulgular, yapıyla yaratılmak istenilen etkiyi sağlamak için en sık kullanılan malzemenin ştük olduğunu ortaya koymuş-

tur; duvarlar, sütunlar, sütun başlıkları, korkuluklar Akdeniz mimarisinin başlıca akımları arasında yer almayan bir biçimde ştükle sıvanmıştır. Bu noktanın içermelerini bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak işleyeceğiz.

Kuseyr Amra'nın ilk ortaya çıkarılışından bu yana, bu kırsal yapıların en olağanüstü ve en iyi bilinen özelliği dekorasyonları olmuştur. En çarpıcı mozaik örnekleri, çoğu döşeme mozaiği olarak, Hırbet Minye (resim 78) ve Hırbetü'l-Mefcer'de bulunur. Akdeniz'in her yanında bir yapı dekorasyonu olarak standartlaşmış bu tekniğin buralarda kullanılmış olmasının özgün bir yanı yoktur. Resimler (resim 87, 88) sık raslanan bir dekorasyon öğesidir ve örnekleri yalnızca klasik dönem topraklarında değil, Irak, İran ve Orta Asya'da da görülür. Emevi anıtlarının hemen hepsinde bulunan resimde bu dönemde teknik açıdan bir farklılaşma olup olmadığını saptama olanağından yoksunuz; en iyi korunmuş örneklerinin Kuseyr Amra ve Kasrü'l-Hayr el-Garbî'de bulunduğunu söylemekle yetineceğiz. Heykelin durumu (resim 79-86) daha problematik. Hemen her sitte bulunur ve başat özelliği ştükten yapılma olmasıdır. Ştük heykelcilik İslam-öncesi Suriye ve Filistin'de bilinmekle birlikte, sekizinci yüzyıldan önce ender görülür. İslam-öncesinde ştük heykeller Irak, İran ve Orta Asya sanatının özelliklerindendi; bu yüzden de belli bir bölgenin dekoratif tekniklerinde belirleyici bir yer değiştirme görüldüğünü söyleyebiliriz. Ancak, ştük kullanımının Doğu etkisinden mi, yoksa bir yapının gözle görülür yönünü kolayca dönüştürmeye yarayan ucuz bir teknik oluşundan mı kaynaklandığı sorusunu yanıtlamak daha güç. Bu heykelcilik türünün bir başka özelliği de hem kabartma heykelciliği (resim 118-123) hem de üç boyutlu heykelciliği, en azından yüksek kabartmayı (resim 79-86) içermesidir. Bunlardan ikincisi genellikle çeşitli insan formları biçimini alır ki, en başat özelliği de burada yatar: Anıtsal heykeller İslamın doğuşunu önceleyen yüzyıllarda Akdeniz ve Yakındoğu'dan tümüyle silinip yokolmuştur; oysa bu bölgelerin geçmişinde çok önemli bir anıtsal heykelcilik bulunmaktaydı. Sanki Suriye'deki İslam dünyası yüzyıllardır vazgeçilmiş kadim bir tekniği bilinçli olarak diriltmektedir. Bu diriltmenin gerçekten de bilinçli olduğu öne sürülebilir, çünkü, daha önce de belirttiğimiz gibi, İslam dünyası kendisinden hemen önceki kuşakların kullandıkları teknikleri otomatik olarak benimsemek gibi bir zorunluluk duymamıştır ve anıtsal heykel sanatının çok daha eski zamanlardan kalma bir dekoratif teknik olduğunun ayrımındadır. En iyi korunmuş örnekleri Hırbetü'l Mefcer, Kasrü'l-Hayr el-Garbî ve Mşatta'da bulunur. Üç boyutlu heykelcilik bellibaşlı bir sanat tekniği olarak Emeviler döneminde sürdürülememiştir ve dokuz ve onuncu yüzyıllarda var olduğunu ancak bazı metinlerdeki değinmelerden öğreniyoruz.

Tekniklere ilişkin son bir sözümüz olacak: Bu konudaki bilgimizin hemen hepsi Suriye ve Filistin kaynaklı. Ugaydır'da Batı'da bulunan türden

dekorasyon yok denilecek kadar azdır ve burada ya basit ştük profilleri kullanılmış ya da geç İslamda önemli bir teknik olan, tuğlanın dekoratif amaçlı eklemlenmesi yoluna gidilmiştir. Ancak, bunlardan ikincisi gene de bu dönemde seyrek uygulanmıştır ve her ne kadar elimizdeki tek korunmuş örneğe dayanarak fikir yürütmek sakıncalıysa da, daha ilerde de göreceğimiz gibi Irak'taki kırsal malikânelerde dekoratif teknikler Suriye'dekilerle kıyaslanabilir bir gelişme göstermemişlerdir.

Dekorasyonda işlenen konulara gelince, var olan temaların inanılmaz çeşitliliği ilk bakışta şaşırtıcıdır. Anıtlardan bazıları ne anlama geldikleri kestirilemeyen gelişigüzel bir araya getirilmiş bir temalar ve motifler yığını gibi görünüyor. İnsan, acaba Kuseyr Amra, Hırbetü'l-Mefcer ve Kasrü'l Hayr el-Garbî'nin sanatçıları ya da sanat koruyucuyuları bir sürü dekorasyon konusu biriktirip sonra da bunların somut anlamları üzerinde kafa yormaya gerek duymaksızın duvarlarına mı aktardılar, diye düşünüyor. Bu ilk izlenim, bu dekorasyon bir bütün olarak Hıristiyan ya da Budist dinsel dekorasyonunda görülen ikonografik kesinlikle kıyaslandığında, hele Roma, Bizans ve hatta Sasani emperyal sanatlarının örgütlü sistemleriyle kıyaslandığında, daha da çarpıcı oluyor. Buradaki asıl soru bu izlenimin geçerli mi olduğu, bu sarayların dekorasyonunda gerçekten de ikonografik açıdan bir anlam belirsizliği mi bulunduğu, yoksa erken İslam hükümdarlarının kullandıkları görsel dilin yapısını henüz anlayamadığımız için bu dilin kamusal anlamının çok ötesinde bir özel anlam mı taşıdığı sorusudur.

Bu mimari dekorasyonunun kaynaklandığı üslupların çok çeşitli oluşu işimizi daha da güçleştiriyor. Kuseyr Amra'daki kubbeli odanın astronomi temalı tavanındaki ve baş odadaki birkaç insan figürlü tasvir doğrudan klasik Roma sanatından alınmadır; apsis'teki hükümdar tasviri bir Bizans modelinden kopyadır; bir perdenin önünde duran ve ardında başka yüzlerin görüldüğü yarı çıplak kadınlar Hint olmasa bile en azından İran geçmişlidirler (resim 87): Kasrü'l-Hayr el-Garbî'deki Palmyra kabartmalarına öykünen bir heykel (resim 79), hem Bizans (resim 80) hem de Sasani modellerden kaynaklanan hükümdar heykelleriyle bir arada bulunur; ki döşeme resminden biri tümüyle "klasik" (resim 88), ikincisi Sasani kökenli bir uygulamadır; üzerlerinde çalışılmakta olan bazı kalıntılarda ise Orta Asya Budist sanatının şeytansı yüzlerini anımsatan figürler yer alır; Hırbetü'l-Mefcer'deki kesinlikle klasik Akdeniz mozaiği örneği olan döşemede, Doğu kökenli ünlü bir pano bulunur; hükümdar heykellerinden biri Sasanidir (resim 81); kendilerine özgü saç biçimleri ve ellerinde çiçek demetleri olan, neredeyse insan boyundaki kadın ve erkek heykellerininse (resim 82, 83) en yakın paralelleri olsa olsa Orta Asya sanatında bulunabilir. İşlenen konuların sistemli bir biçimde çözümlenmesini olanaksız kılan ve ancak Esperanto üslubu olarak adlandırabileceğimiz daha birçok örnek sıralayabiliriz. Ya sanat koruyu-

cuları belli bir program izlemekteydiler –ki bu durumda üslup kodları aracılığıyla iletilen mesajı anlayabilmek için müthiş bir görsel düş kıvraklığına sahip olmalıydılar– ya da gönderilen mesajın önemi farklı kaynaklardan derlenen bu temalar yığının genel etkisi yanında ikincil sayılmaktaydı.

Bütün bu sorgulamalara ve belirsizliklere rağmen, Emevi saraylarının dekorasyonunda bazı ikonografik ipuçları ayırımsanabilir. Birincisi, çoğunun üzerinde yer aldığı mimariyi destekleyici olmak dışında bir değer taşımadığı, temelde süsleyici nitelikte olduklarıdır. Bu, Mşatta'nın hemen hemen tümü için geçerli olan tek dekorasyon türüdür (resim 120-123) ve İslam sanatının geneli içinde çok önemli bir yer tuttuğundan, kitabımızın son bölümünde ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır. Bütün geometrik ve bitkisel desenler bezeme kategorisi içinde yer alırlar. Ama bunların arasında hayvan ya da insan figürleri de bulunduğunda ortaya bazı sorunlar çıkıyor. Sözgelimi, Hırbetü'l-Mefcer'deki ünlü panoda içleri çeşitli insan büstleriyle doldurulmuş birbirine geçme kurdeleler yer alır (resim 85, 86); bunların ikonografik bir anlamı olup olmadığı tartışmalıdır. Böyle bir anlamları henüz bulunamadığından varsayımsal olarak bu motif türünü de bezeyici olarak nitelemek durumundayız.

Hemen her yapıda kolayca tanımlanabilen ikinci bir tema, hükümdarlar çevrimidir (resim 3, 80-89). Bu, her zaman emperyal Bizans ya da Sasani giysileri taşıyan birkaç hükümdar tasvirinden oluşur ve bu nedenle de erken Müslümanların hangi sanat geleneklerinin gerçekten emperyal olduğunun bilincinde olduklarını açıkça gösterir. Ancak, özellikle Hırbetü'l Mefcer ve Kasrü'l-Hayr'daki Sasani taklidi örneklerde, hükümdarların giysileri farklıdır ve ne geç Sasani, ne de Arap törelerine tekabül eder. Bu yüzden de, bu temanın Emevi sanatına genellikle Sasani ya da Bizans'a özgü olarak tanımlanan imgeler aracılığıyla ulaştığını söyleyebilmekteyiz. Hükümdar tasvirlerinin yanı sıra, yapıların mimarisini tartışırken öne sürdüğümüz eğlence temaları işlenmiştir. Avlanma, danslar, çalgıcılar, çıplak ya da yarı çıplak kadınlar, oyunlar, cambazlar, armağan taşıyıcılar gibi temalar her üç yapıda da görülür. Hemen her örnekte bu temalar İran kökenlidir ve buralarda geç İslam sanatının ana konusunu oluşturacak olan hükümdarlar çevriminin ilk örneklerini görmekteyiz.

Emevi sanatının hükümdarlar çevrimi, daha ilerde kazanacağı soyut ve standartlaşmış niteliğe henüz sahip değildir; yerel olaylardan kaynaklandığı izlenimi uyandıran somut bir özelliği sürdürür gibidir. Bunun bir örneği Kuseyr Amra'da, Hırbetü'l-Mefcer'deki havuza benzeyen revaklı bir havuzun yanında duran uzun boylu çıplak kadın resmidir (resim 89). Bu imgeyi genellikle bir hükümdarın çevresinde bulunan gösterişli kadınların genelleştirilmiş bir tasviri olarak yorumlamak mümkün; ancak yan taraftaki ayakta duran figür ve mimari dekorun belli bir yeri betimliyor olması, burada ya-

şanmış bir olaya, belki de metinlerde anlatılan yarı-orgiastik toplantılara bir gönderme yapıldığını düşündürüyor. Gerek Kuseyr Amra, gerekse Kasrü'l-Hayr el-Garbî'deki avlanma sahnelerinde somut, yerel yananlamları olabilecek kesin ayrıntılar işlenmiştir. Hırbetü'l-Mefcer'deki heykel gruplarında sık sık tekrarlanan belli konuların ayrıntılarındaki çeşitlilik de aynı yorumla açıklanabilir. Bir arada ele alındığında, geç İslam sanatında bu çevrimin kazanacağı kalıp niteliği Emevi hükümdarlarının temalarında henüz görülmüyor ve temanın kendisinin zaman içinde klişeleşmesine rağmen, bu temanın Emevi formları yinelenmiyor.

Kendine özgü nitelikler taşıyan hükümdarlar çevrimi dışında tanımlanabilecek herhangi bir başka ikonografik grup bulmak mümkün değil. Kuseyr Amra'da erotik ve belki de pornografik imgelerin bulunduğu kesindir. Yine Kuseyr Amra'da ve bir olasılıkla Hırbetü'l-Mefcer'deki ştük gruplarında astronomiye ilişkin temaların işlendiğini biliyoruz. Geriye kalanlar konusunda henüz karanlıktayız ve bana kalırsa, Kasrü'l-Hayr el-Garbî'deki insan boyu atlılara Kuseyr Amra'daki çeşitli etkinlikleri tasvir eden panolara ve Hırbetü'l-Mefcer'deki hayvan figürlerine kesin bir açıklama getirmek mümkün değil. Karşılaşılan güçlük, Mefcer'deki küçük mozaik pano (resim 71) aracılığıyla kolayca örneklenebilir: Yapının ana ekseni üzerinde yer alan ve formel farklılığı özel bir anlam taşıdığını gösteren bu panodaki garip meyva ile bıçağın kabul edilebilir bir açıklamasını yapmak henüz mümkün olmamıştır.

Çizdiğim tablonun hiç de iç açıcı olmadığı ortada; durumun umutsuzluğunu biraz olsun azaltmak için Emevi kırsal malikânelerinin dekorasyonuna ilişkin son bir noktaya değinmek istiyorum. Bunların hepsi tek, ve en azından bugünkü bilgimiz içinde, sonradan benzerleri yapılmamış örnekler. Bu da demek oluyor ki, her ne kadar sekizinci yüzyılı ve bu yüzyıla özgü beğeni anlayışını gösterir olsalar da, İslam sanatının oluşumunu anlamamız açısından tek başlarına belirleyici değildirler. Hükümdarlara özgü belli bir yaşama biçimini sergiler olmaları, sanatın ve beğenilerin evrimine katkılarını hayli sınırlamaktadır. Belirleyici oluşları daha genel bir planda, bir yeni zengin tabakanın sanatı, belki bir kuşak öncemizin Hollywood yıldızlarının ya da ortaçağ sonlarında görülen Moğol sanatı ile kıyaslanabilir örnekler olmalarından kaynaklanır. Bu tür sanatın başlıca anıtları –özellikle Kuseyr Amra, Hırbetü'l-Mefcer ve Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'dekiler– aynı zamanda bir hükümdarın tekil, kişisel arzularının ifadeleridir. Bu anıtları aydınlatıcı bilgi erken İslam hükümdarlarının özel niteliklerini daha derinden algılayabilmemize yardımcı olabilir. Tarihsel açıdan önemleri, eğer böyle bir önemleri varsa, Müslüman dünyanın her bir yöresinden taşıyıp getirdikleri motif ve temaları o güne dek görülmedik yoğunlukta ve tek bir bölgede yığıp biriktirmiş olmalarında yatar. Ancak, eldeki zengin temalardan yeni bir üslubun ya da sentezin yaratıldığı sanatsal an bu değildir.

Emevi kırsal malikâneleri erken İslamın dindışı sanatının en görkemli ve en özgün anıtları olmakla birlikte, dönemin biricik anıtları değildiler; kentlerde de hükümdarlara özgü kuruluşlar bulunmaktaydı. Suriye, Şam ve Rusafa'daki Emevi başkentlerine ilişkin hemen hiçbir şey bilmiyoruz. Yeşil Kubbe olarak adlandırılan bir odaları bulunduğu dışında ve Rusafa'da başlatılmış olan kazılara rağmen, yapıların iç düzenlemelerini yeniden tasarımlamak ve hatta hangi işlevlerle bağlantılı olduklarını düşünmek bile olanaksız. Şam'daki yapının özgün bir Emevi buluşu mu olduğu, yoksa eski bir Bizans yapısının yeniden kullanımı mı olduğu henüz belli değil. Suriye kent saraylarının belli özellikleri ve bağlantıları, Irak'ta, en azından Vasıt'ta Haccac'ın yaptırdığı başlıca saraya kadar taşınmıştır. Haccac'ın sarayında ne yazık ki şimdiye dek hiçbir kazı yapılmamıştır. Kûfe'deki, kazıları tamamlanmış ancak hakkındaki bilgiler henüz yayınlanmamış olan saraydan (resim 64) yola çıkarak bu sarayın biçimi konusunda bazı öneriler getirebiliriz. Bu *darü'l-imare*, yani hükümet konağı olarak bilinen bir yapıdır. Demek ki yönetime ilişkin ve belki de özel bir evden öte işlevleri olan bir yapıdır ve eldeki arkeolojik kanıtlar kesin olmamakla birlikte, avluları çevreleyen birimlerden bazılarının yaşama mekânlarının yanı sıra divan ya da kalemler olarak kullanıldığı düşünülebilir. Eyvan benzeri bazilika tipi bir salonu ve kubbeli bir odası olan başlıca resmi birim, bir örneği de Mşatta'da görülen ve Akdeniz ile Sasani özelliklerinden oluşan bir bileşimi andırmaktadır. Öte yandan, Kûfe'deki gibi kentsel yerleşimlerde görülen örgütlü küçük yaşama çalışma birimlerinin ya da Mşatta ya da Ugaydır gibi daha ileri tarihlerde yapılan kırsal sarayların benzer düzenlemelerini etkilemiş olması mümkündür.

Görülüyor ki, elimizdeki erken kent saraylarına ilişkin kanıtlar kırsal malikânelerdeki yaşama birimleriyle bu saraylar aralarında herhangi bir önemli mimari farklılık olup olmadığını göstermekten çok uzak. Tek önemli yeni özellik, hemen her zaman kentin başlıca camisinin yanında yapılmış olmalarıdır. Daha önceki bir bölümde incelediğimiz Mansur'un Bağdat'taki görkemli halifelik sarayı gibi bu ilk önemli yapılar dizisi konusunda işte ancak buraya varabiliyoruz. Bağdat'taki sarayın iç düzenlemesine ilişkin –idari işlevlerin sarayın dışına çıkarılmış olduğu ve başlıca formel birimini bir tür eyvan ve kubbeler bileşkesinin oluşturduğu dışında– hiçbir bilgimiz olmadığını anımsayalım.

Bu kent saraylarının ikincil bir özelliği, kazılmış olanlarının kırsal malikânelerle kıyaslanamayacak denli az mimari dekorasyona sahip olmalarıdır. Bu olgu, malikânelerdeki süsleme taşkınlığını desteklediktен başka, hükümdarların kentlerin göbeğindeki bu erken yerleşimlerde sanatsal gösterişçilikten kaçınmış olduklarını açıkça ortaya koyuyor.

Sekizinci yüzyılın ikinci yarısında Bağdat (resim 10), bir ikinci kent-sa-

rayları dizisine sahne olmuştur. Anımsarsak, Barış Kenti* düzeni ve simgesel bağlantılarıyla bir saray, sultani bir yapı idi. Buradaki "sultani" nitelemesinin yananlamları, kısmen de olsa, yapının akıl almaz boyutlarından kaynaklanır. Bağdat, durmaksızın eklenen dış mahalleleriyle büyüdükçe, halifeler, hükümdarlar ve bazen vezirler ve zenginler buralarda saray ve konaklar yaptırmaya başlamışlardır. Bunlara ilişkin tek bilgimiz adları: Taç Sarayı, Cennet Sarayı, Fil Sarayı, Mülk Sarayı. Tek tük metinlerde biçimlerine ya da buralarda geçen bazı olaylara kısaca değinmelerden, bu sarayların eski kentlerden, bildiğimiz kadarıyla çok farklı oldukları gibi bir izlenim ediniyoruz. Kaynayan, proleter bir kentin orta yerinde farklı işlev ve boyutlarda çok sayıda sarayın ve konağın yer aldığı anlaşılıyor. Bunlar ne aynı dönemde yapılmış, ne de yaptıranların ölümünden sonra uzun süre kullanılmışlardır. Ancak hem halkın belleğinde, hem de vekayinamelerde bu yapılarla Me'mun'un kızının düğünü gibi zamanın imgeleminde yer etmiş toplumsal olaylar arasındaki bağlantılar korunmuştur. Bağdat'tan geriye kalan ise, pırıltılı bir saray yaşamının sürdürüldüğü bir kentin inanılmaz boyutlarıdır.

Dicle boyunda, Bağdat'ın popüler karmaşasından uzakta, muazzam bir askeri ve idari merkezler zinciri olarak gelişen Samarra'daki dokuzuncu yüzyıldan kalma yapılar, bütün bunların neye benzediğini kurgulamamıza yardımcı olabilir. İki kent arasındaki ilişki on yedi ve on sekizinci yüzyılların Paris'iyle Versailles'ından pek farklı değildir. Samarra'daki arkeolojik araştırmalar henüz tamamlanmış olmaktan çok uzak; bu yüzden de şimdilik bir şema önermekten ileri gidemiyoruz. Örnek olarak, Cevsekü'l-Hakanı'yi (resim 90) alalım. Yaklaşık 110 dönüm bir arazide yer alan, 45 dönümü bahçelerden oluşan bu muhteşem yapı baştanbaşa yüksek duvarlarla çevriliydi, tek bir girişi vardı ve içinde henüz işlevleri anlaşılmamış pek çok küçük birim bulunuyordu. Resmi bölüm yapının ekseni üzerinde yer alıyordu ve eyvan ya da avlulara açılan merkezi kubbeli, haç-biçimi bir birime giden açık mekânlarla bölünmüş bir kapılar dizisinden oluşuyordu. Haç-biçimi birimin kanatları arasındaysa hamamlar, bir cami ve yaşama mekânları yer alıyordu. Bu hükümdarlara özgü kuruluş, boyutlarıyla, kentin ortasında yer alan yasak bir kasaba gibiydi. Tekil bir örnek değildir. Palatin tepesindeki Roma sarayları, Konstantinopolis'teki Büyük Saray tipoloji açısından aynı dizi içinde yer alırlar; buna Kremlin ya da Pekin'i de ekleyebiliriz. Bu gelenek İslam saray mimarisinin başat özelliği olarak yerini koruyacaktır. Kahire'deki Fatımi sarayları ve bir anlamda Kahire kentinin kendisi, Kuzey Afrika saraylarının bazıları, İspanya'daki Medinetü'z-Zehra ve Elhamra, geç sekizinci ve dokuzuncu yüzyılın Bağdat ve Samarra'sında yaratılanın izlerini sürerek gelişmişlerdir.

* Bağdat, resmi belgelerde ve sikke üzeri yazılarda sırasıyla "Barış Kenti" ve "Barış Yurdu" anlamlarına gelen *Medinetü's-Selam* ve *Darü's-Selam* adlarıyla geçer (Ç.N.)

Hükümdarlara özgü bu yerleşimlerin boyutları pek bir sorun yaratmasa da, bunları işlevleri olan birer birimler bütünü olarak düşünmekte ve belirleyici mimari ya da dekoratif formlarını tanımlamakta güçlük çekiyoruz. Arkeolojik bilgiler en basit deyimiyle yetersiz; Samarra'daki resmi bölümün haç-biçimi düzenlemesi ile Orta Asya sarayları arasındaki çarpıcı benzerlik gibi ayrıntılarla yetinemeyiz. Metinsel bilgi için de aynı şey söz konusu: Bildiğim kadarıyla, şimdiye dek güvenilir bir biçimde mimari formlara çevirisi yapılabilecek tek bir betimlemeye raslanmış değil. Ne var ki, yazınsal kaynaklarda İslamın ilk yüzyıllarında yaratılan kent saraylarında sürdürülen yaşamın kiplerine ilişkin bazı ipuçları bulmak mümkün. Buralarda yaşanılanın bir bölümü, Emevi kırsal malikânelerine ilişkin tartışmamızda gördüğümüz türden eğlence kipi içinde ele alınabilir. Kent saraylarında içkiler içildiği, şarkılar, şiirler okunduğu, şölenler ve âlemler düzenlendiği anlaşılıyor. Hollywood boyutlarına varıp varmadıklarını bilmesek de, harem bölümleri var; av partileri için ayrılmış topraklarda av hayvanları besleniyor. Bu yaşam, kipinin akla getirdiği mimari form ise bir pavyon ya da köşk; yapay bir doğa içinde yer alan, genellikle çeşmeleri ve akan suyu bulunan küçük, bağımsız kubbeli yapılar. Bu pavyonların cennet-benzeri içermeleri olduğu kesin ve ortaçağ İslamında inanılmaz boyutlara varacak olan ilk örneklerine Hırbetü'l-Mefcer'de rastladığımız su mimarisinin kaynaklandığı beğeni anlayışı içinde yer alıyorlar. Köşkler ve su, dışa kapalı saray bileşimlerine özgü bir nitelik değildir. Fatımiler Kahire'sinde kentin her bir yanına serpiştirilmişlerdir; gene de bunun İslam dünyasında başka bir örneğini bilmediğimizi ve geçerliliğinin yalnızca bu hanedana özgü olabileceğini de belirtmemiz gerekir. Bu su döşeli köşk tipinin ilk örneklerine Sicilya'daki Fatımilerden esinlenmiş mimaride raslamaktayız. Bu formların kökeni ve yaşam-kipiyle bağlantıları farklı kaynaklardan gelebilir; gerek Roma bahçelerinde gerekse Sasani anıtlarında ve törenlerinde kıyaslanabilir modelleri bulunmaktadır. Ne var ki, bunlardan birincisi dokuzuncu yüzyıl Irak'ından çok daha eskilere –birkaç yüzyıl öncesine– aittir; ikincisiyse İslamın geliştirdiği biçimiyle kolayca bağlantı kurulamayacak denli dönüşüme uğratılmıştır. Sarayların zevk âemleri için kullanılması kuşkusuz yeni bir şey değil, ancak İslamın "zevk saraylarının" kendine özgü renkleri olduğunun en açık göstergesi, Bizans'ın ve Hıristiyan Batı'nın bunun ayrımına vararak ya hemen taklit etmeye başlamaları ya da duyumcul bir şey sayıp yadsımış olmalarıdır.

Bu saraylara egemen olan bir başka yaşam-kipi kırsal malikânelerde de görülmekle birlikte, kentlerde çok daha önemli bir yer tutan resmi işlevlerle ilgili olandır. Bunu belki de en güzel el-Kâtibi'nin *Bağdat Tarihi*'nde yer alan ve İS 917 yılında bu Abbasi başkentine Bizans elçilerinin gelişini anlatan bölüm örnekler:

Ve sonra elçilere sarayın gezdirilmesi emredildi. Burada artık askerler yoktu, yalnızca haremağaları, mabeyinciler ve zenci içoğlanları vardı. Haremağalarının sayısı 7.000 idi, 4.000'i beyaz, 3.000'i zenciydi; mabeyincilerin sayısı da 7.000 idi; zenci içoğlanları, hadım edilmişler dışında, 4.000 idi. Hepsi de sarayın düz damlarına ve şölen odalarına doluşmuşlardı. Sonra, hazine odaları açıldı ve buradaki hazineler sergilenmesi âdetten olan gelin çeyizleri misali düzenlenmişti. Halifenin takıları tepsilere, basamaklara dizilmiş, üzerlerine siyah ipek işlemeli kumaşlar serilmişti. Elçiler Ağaç Sarayı'na girip de Ağaç'ı gördüklerinde, şaşkına döndüler Çünkü burada 500 dirhem ağırlığındaki ve gümüşten bir ağaca tünemiş gümüş kuşlar, her harekette ötüp şakımaktaydılar. İşte elçiler, gördükleri içinde en çok buna şaşıp kaldılar.

... Halife Saraylarında asılı duran örtülerin sayısı, 38.000 idi. Bunlar altın perdeler –altın işlemeli ipekten– idi ve üzerlerine harikulade içki tasları, filler ve atlar ve develer ve aslanlar ve kuşlar resmedilmiş idi. Ayrıca sarayda Basaniya, Ermeniya, Vasıt.ve Bahasna'da yapılan cinsten işlemeli ve düz pek çok uzun perde vardı; Dabik'ten gelme 38.000 işleme daha vardı ve yukarıda anlatılan altın işlemeli ipek perdelerin sayısı, 12.500 idi. Cehrem ve Darabgird ve Addavrak'ta yapılmış halı ve kilimlerin sayısı 24.000 idi. Bunlar koridorlar ve salonlar boyunca, soyluların ayakları altına serilmiş idi ve Rum heyeti, yeni Cümle Kapısı'ndan Halife'nin huzuruna dek bu halılar üzerinde yürüdü. (Bu sayıya mabeyndeki ve toplantı salonlarındaki Tabaristan ve Dabik yapısı nadide halılar dahil değildir, çünkü bunlar başka halılar üzerine serilirler ve ayakla basılmak için yapılmamışlardır).

Rum imparatorunun elçileri, Giriş Odası'na getirildikte, önce Hanü'l-Hayl (Atlılar Evi) olarak bilinen saraya alındılar. Bu sarayın mermer sütunlu revaklı bir avlusu vardı. Bu evin sağında her biri gümüş ya da altın koşumlu 500 at bulunuyordu; solundaysa, ipek işlemeli eyer örtüleri ve uzun başlıkları olan 500 at daha vardı. Ve her bir atın yanında görkemli giysiler içinde bir seyis duruyordu. Elçiler bu sarayın birbiri ardına uzanan koridor ve salonlarından geçerek, Yaban Hayvanları Bahçesi'ne vardılar. Burası bahçeden içeriye giren çeşitli yaban hayvanlarının ziyaretçilerin yakına gelip onları kokladığı, verdikleri yiyeceklerin uzanıp ellerinden yedikleri bir saray idi. Elçiler bundan sonra tavuskuşu ipeğinden işlemeli örtüleri olan dört filin durduğu bir başka saraya girdiler. Bunların her birinin sırtında, meşaleler ve mızraklar taşıyan sekiz Sindli adam vardı; elçiler işte bundan pek ürktüler. Sonra ellisi sağda, ellisi solda 100 aslanın dizildiği saraya vardılar. Her bir arslanın başında bakıcısı duruyordu ve aslanların başında ve boynunda demirden zincirler vardı.

Sonra elçiler, Yeni Köşk diye bilinen iki bahçe arasındaki saraya geçtiler. Bu sarayın ortasında, beyaz kurşundan yapma bir havuz vardı ve çevresinde parlatılmış gümüşten bile daha parıltılı beyaz kurşundan bir dere akmaktaydı.

Havuz 30 zira uzunluğunda, 20 zira genişliğinde idi ve çevresinde, üzerinde Dabik işlemeleri serilmiş yaldızlı oturakları olan dört adet harikulade kayıkla, üzerleri Dabik altın işlemeleriyle örtülü sayvanlar vardı. Bu su hazinesini, çimenleri ve palmiyeleri olan bir bahçe çepeçevre sarıyordu. Palmiyelerin sayısının 400 olduğu söylenir ve her birinin boyu 5 ziradır. İşte bu ağaçların her biri, boydan boya tik ağacından oymalarla ve çepeçevre bakır bileziklerle sarılmıştı, ve bu palmiyelerin her birinin üzerinde henüz olgunlaşmamış ama yetişkin hurmalar vardı. Bahçenin yan tarafında limonlar ve daha pek çok meyve ağaçları vardı. Elçiler bu saraydan çıkıp, kocaman yuvarlak bir havuzun pırıl pırıl suları ortasında bir ağacın yükseldiği Ağaç Sarayı'na vardılar. Ağacın 18 dalı olup her birinin pek çok sürgünü vardı ve bunların üzerine küçüklü büyüklü altın ve gümüş kuşlar tünemişti. Bu ağacın dallarının çoğu gümüştendi, ama bir kısmı da, altındandı ve rengârenk yaprakları gökyüzüne uzanıyordu. Rüzgâr estikçe, ağacın yaprakları sallanır, kuşlar cıvıldaşıp ötüşürdü. Sarayın bir yanında, su haznesinin sağında, 15 atlı tasviri bulunuyordu ve adamların ve kısraklarının giysileri ve takımları işlemeli ipektendi. Atlıların ellerinde uzun mızraklar vardı ve bunlardan sağdakilerin mızrakları sanki düşmana saldırırmışçasına aynı yöne çevriliydi, solda da aynı düzende bir dizi atlı vardı. Rum elçileri bunun ardından Cennet Sarayı'na vardılar. Buradaki halıların, eşyaların niceliği ne anlatılabilir ne de sayılabilir olup, salonun çevresinde 10.000 yaldızlı zırh göğüslük asılıydı. Bundan sonra elçiler 10.000 silah, kalkan, miğfer, zırh, işlemeli ok ve yayın boydan boya asılı olduğu, 300 zira uzunluğundaki koridordan geçtiler Burada da 2.000 kadar zenci ve beyaz haremağası çift sıra sağlı sollu nöbet durmuştu.*

Elçiler böylece 23 saray dolaştırıldıktan sonra, sonunda Doksanlar Divanı'na getirildiler. Burada tam teşkilat silahlanmış, görkemli giysiler içinde, boylu poslu içoğlanları nöbet duruyordu. Ellerinde kılıçlar, savaş baltaları, topuzlar vardı. Elçiler bundan sonra sıralanmış zenci kölelerin, kâhyaların, askerlerin, uşakların, kabile reislerinin oğullarının önünden geçtiler ve Arz Odası'na vardılar. Şimdi bu sarayların her birinde, pek çok Slav haremağası bulunuyordu ve bunlar ziyaret boyunca, herkese karla soğutulmuş sular ikram ettiler, şerbetler ve şıra ikram ettiler ve bu kölelerden bazıları elçilerle birlikte dolaşarak onlara yürürlerken ya da dinlenmek için oturdukları yedi ayrı yerde böylece su ikram ettiler ve konuklar da içtiler.

Sonunda elçiler Dicle kıyısındaki Taç Sarayı'nda bulunan Halife Muktedir'in huzuruna yeniden vardılar. Halife'nin giysisi altın işlemeli Dabik kumaşındandı ve aynı Dabik kumaşıyla örtülü, abanozdan bir tahtta oturmakdaydı; başında Kalensüve tabir edilen yüksek bir başlık vardı. Tahtın sağ başında, tespih boncuğuna benzer taşlardan yapılma, dokuz tane gerdanlık asılıydı, sol

* Dirsekten orta parmak ucuna kadar olan eski bir uzunluk ölçüsü, 75 cm ile 90 cm arasında değişen çeşitleri vardır (Ç.N.)

yanında ise hepsi değerli, en irisi gün ışığını solduracak denli parıltılar saçan taşlardan yapılmış, yedi gerdanlık daha asılı idi. Halifenin önü sıra, üçü sağda, ikisi solda olmak üzere, beş oğlu duruyordu. Sonra elçiler ve mütercimleri, Muktedir'in önüne gelip durdular ve kollarını önlerinde kavuşturup, boyunlarını büktüler.

Bazı terimleri pek açık olmamakla birlikte ve anlatılan olayın taşıdığı siyasal kaygılar nedeniyle istisna sayılabilse de, bu metinden pek çok bilgi edinmek mümkün. Bu saraylarda sürdürülen resmi yaşamın kipine ilişkin üç nokta özellikle önemli. Birincisi, *Babü'l-Amme*, yani Cümle Kapısı'nın kabuller dışında bir işlevi olmadığı anlaşılıyor. Diğer bütün birimler ise, bu olay için özel olarak hazırlanmış. Öyleyse bu sarayların işlevsel olarak tanımlanabilecek formları olmadığını, belli bir mekânın işlevini insan etkinliklerinin belirlediğini söyleyebiliriz: Burada erken İslamın formel belirsizlik olarak nitelediğimiz özelliği bir kez daha karşımıza çıkıyor.

İkincisi, bu betimlemede bir tören için geçici olarak belli bir biçimde düzenlenmiş, taşınabilir nesnelerin özellikle vurgulanmasıdır. Bir gösteri için hazine ve kilerler boşaltılmaktadır ki, bundan da saray sanatının bir hükümdarın içinde yaşadığı fiziksel dekordan çok, o hükümdarın sahip olduklarının sergilenmesiyle bağlantılı olduğu anlaşılıyor. Bu noktadan çıkartılabilecek önemli sonuçlardan biri de, yapının formunun bir amacı olmayıp, esnek bir taşıyıcı, görüntüleme açısından belli bir sahnenin gereklerine uyarlanabilecek bir çerçeve olarak algılandığıdır. Resmi yaşam-kipinin bu yönü dekorasyonları konusunda az da olsa bir şeyler bildiğimiz iki yapının, Samarra ve Medinetü-z-Zehra'daki dokuzuncu yüzyıl saraylarının, dekorasyonunda görülen bir başka özelliği de açıklıyor. Bu dekorasyonun ağırlıklı yanı, ştük (İspanya'daki örnekte taş) panolar üzerine işlenmiş çeşitli geometrik ve bitkisel bezemelerdir. (resim 124, 125) Samarra'da resimler de bulunmakla birlikte, bunlar daha çok özel bölümlerde görülür (resim 91). Bu ştük işlerinde, Emevi sanatının coşkulu tasvir temaları ya da herhangi bir epigrafik tema bulunmaz. Bu noktada gerek tasvirin, gerekse yazının yapıya kesin bir anlam verdiğini, dolayısıyla da yapıyla belli işlevler arasında tartışılmaz bir bağlantı kurulmasına yol açtığı önerilebilir. Kent saraylarında yapının amacını kendiliğinden sınırlamayan tarafsız bir dekorasyon yeğleneceğinden, heykel maskesi altında bile olsa –hiçbir arkeolojik kalıntı olmamakla birlikte, metinlerde heykellerden söz ediliyor– tasvirden vazgeçilmiş, tasvir kamusaldan özel sanat alanına kaydırılmıştır. Mısır'da Fatımiler örneğinde görülen türden istisnaları somut, yerel koşullarla açıklamak mümkün. Sözgelimi, Fatımiler de resmi törenlerinde değerli nesnelerin ve kumaşların sergilenmesine önem vermişlerse de, bunları gezilebilecek birer müzeye dönüştürdükleri hazine dairelerinde tutmayı yeğlemiş-

lerdir. Törenlerin bir bölümünün bu dairelerde yapılmış olması da mümkündür.

Bizans elçilerinin ziyaretine ilişkin betimlemeden çıkan üçüncü önemli sonuç, sanattan çok, kültür tarihine ilişkin. Çok resmi bir törende, halife hemen hiç ortalığa çıkmamakta, törenin en sonunda kısaca görünmektedir. Müslümanların hükümdarlara ilişkin görenekleri, incelikli geçit alanlarından oluşan, Bizans tarafından devralınmış Akdeniz kökenli uygulamalar değil, İran etkisinde gelişmiş törenlerdir. Mısır'da Fatımilerin düzenledikleri geçit alayları, İslamın normlarından biri olmayıp, yine bir istisnadır. Müslümanların devraldıkları belli değişimlere uğramış da olsa, genelde İran emperyal sistemidir ve, ilginçtir, ne yukarıdaki alıntıda, ne de benzer başka anlatılarda İslama özgü denilebilecek herhangi bir ifade yoktur; sözgelimi kadılardan ya da ulemadan simgesel bir biçimde bile söz edilmez. Hükümdarın içinde yaşadığı dünya, başkalarının gözleri önüne serildiği biçimiyle, bu zamanlarda da, daha öncelerde olduğu gibi, inancın kendisinden bağımsız bir olgudur. Hükümdarlara özgü kültürün, dolayısıyla da hükümdarlara özgü sanatın açıklayıcı yönü işte bu olguda yatar. İnanç tarafından dönüştürülmüş ya da denetlenir olmadığından, tema ve uygulamalarını, devraldığı klasik ve Yakındoğu mirasının inanılmaz boyutlardaki alışkanlıklar ve motifler bütünü içinden seçip alabilmiş, kendisiyle kıyaslanabilir hükümdara özgü dünyaların hepsi tarafından anlaşılabilen bir sistem ve sözlük geliştirebilmiştir. Abbasilerin sergilediklerine Bizans'ın tepkisinin ne olduğu konusunda dolaysız bilgimiz yok, ancak belli Bizans törenlerine, Teophilus'un yaptırdığı saraylara, Bizans'taki hazinelerde biriktirilmiş olan nesnelere bakılırsa, Müslüman gösterisinin doğasının ve amacının Konstantinopolis'te pek güzel kavranıp kabul gördüğünü rahatça söyleyebiliriz.

Eğlence ve resmi yaşam olarak adlandırdığımız yaşam-kiplerinin yanı sıra, bir de tecrit ya da kapalılık diye nitelendirilecek bir yaşam-kipinden söz etmemiz gerekir. Samarra'daki sarayların (resim 90) ya da Kuzey Afrika'dakilerin planlarında, yüksek duvarların ve belirgin bir dış cephe dekorasyonunun olmadığı göze çarpar. Ancak, ayrı bir dünyada yaşayan hükümdar fikri yazınsal metinlerde açıkça görülür. Yazında bu, genellikle birbirleriyle gizli ve gizemli bir biçimde bağlantılı, ayrı birimlerden oluşan, labirent benzeri, yasaklanmış ve yasaklayıcı bir saray teması ile birlikte işlenmiştir. Avlular, köşkler, hamamlar, gizemli kapılar ve düşsel bir dekorasyondan oluşan böyle bir dünyadan *Binbir Gece Masalları*'ndaki Nhas (Pirinç Kent) öyküsünde söz edilir. Harunü'r-Reşid işte bu heyecan verici ama ahlakdışı dünyadan kaçarak yaşayan kentte tebdil dolaşır. Müslümanların sanata ilişkin tutumu konusundaki görüşümüzle aynı doğrultuda, hükümdarın ayrı, zengin ve gizemli bir karmaşası olan dünyası Müslümanların gözünde şer'dir; namuslu bir kişi, çağrıldığında, kefenini yanına almaksızın bu âlem-

den içeri adımını atmaz. Bu gelenekte ahlakçı bir öğretiden öte bir şeyler var; hükümdar ve onun kendisi için yarattığı dünya mitoslaşmıştır ve gerçek inananlar için mitoslar da, sanat yapıtları gibi kışkırtıcı görüntüler, aldatmacalardır; ahlaklı bir yaşamın önünde ciddi engeller olarak yükselirler.

Saray sanatına ilişkin son belgeler kategorisini, Bizans heyetinin ziyaretinin anlatıldığı alıntıda önemle altı çizilen eşyalar oluşturuyor. Genel olarak ele alındıklarında bunları hükümdarın yaşamını ve nüfuzunu çeşitli biçimlerde kolaylaştırıcı ve pekiştirici, taşınabilir, insan yapısı nesneler olarak niteleyebiliriz. Bunlar hazine dairelerinde saklanırlar. Bazıları belli bir saray ya da hükümdar için özel olarak yapılmıştır ve hatta antik, Çin, Bizans kökenli yani yabancı nesnelerdir. Farklı geleneklerle bağlantılı bu nesnelerin etkisinin ne olduğunu bilemiyoruz, ancak Kahire'de Fatımi hanedanının erken Abbasi döneminden kalma tarihsel anı-eşyaları ya da Büyük İskender'e ait olduğu söylenen eyerleri saklamış olmaları, Müslüman hükümdarların en azından bazılarının kendilerini dünya yüzündeki gerek eski hükümdarlarla, gerekse çağdaş kral ve yöneticilerle ilişkileri bağlamında tanımladıklarını gösterir. Bu temayı daha önce işledik; uygulama açısından önemi İslam-öncesi sanatla İslam sanatı arasında belli konularda sürekliliğin korunduğunu ve İslamdışı dünyada İslama özgü motiflerin kısa zamanda kazandığı başarıyı açıklar olmasıdır. Yazınsal kaynaklar saraya özgü nesnelere ilişkin teknikler konusunda da bir hayli bilgi veriyorlar. Bu tekniklerden ikisi, sırma işlemeciliği ve dokumacılık hemen hemen tümüyle merkezi yönetimin denetimindeydi; ikisi arasında dokumacılık prestij sağlamak açısından daha önemliydi. Saray tezgâhlarında gerek sarayda kullanılmak, gerekse armağan ve ödül olarak verilmek üzere kumaşlar dokunuyordu; halifelerin ve valilerin uyruklarındakilere para ve mevkiin yanı sıra dokuma ihsan etmeleri görenektendi. Bu saray dokumalarının pek çok adları vardır; metinlerde ara sıra belli bir dokuma parçası betimlemesine rastlanır, ancak şimdiye dek korunabilmiş dokuma örnekleri yığını içinden bir parça ile bunlara verilen adlar arasında bir bağlantı kurmak mümkün olmamıştır. Böylece de saray teknikleri içinde kullanımı ve yayılışı kolayca gösterilebilecek olan dokumacılık, geriye kalan birçok parçaya rağmen, örneklenememektedir. Sözgelimi, *tiraz* parçaları olarak bilinen (resim 101) ve binlerce örneği bulunan, üzerinde yalnızca hükümdarın adı, yapım yeri ve tarihi olan dokumanın, belli bir saray için mi yapıldığı, yoksa üzerindeki damganın yalnızca denetimden geçtiğini mi gösterdiğini henüz öğrenemedik. Birçoğu zarif işlemelere sahip ünlü Buyi dokumalarının (resim 100) incelikli dekoratif tasarımlar sonucu ortaya çıktıkları bellidir, ama saray tezgâhlarının ürünü olup olmadıkları daha saptanamamıştır. Louvre Müzesi'nde bulunan ve İS 960 olarak tarihlenen kuzeydoğu İran ipeğini bile teknik ve üslup açısından belli bir dizgeye yerleştirmek mümkün olamamıştır (resim 93).

Gerek metinlerde anlatılmalarına, gerekse günümüze dek kalmış parçalar bulunmasına rağmen, dokumacılık konusunda böyle güçlüklerle karşılaştığımıza göre, öteki teknikler hakkında hemen hiç bilgimiz olmamasına şaşmamak gerek. Altından yapılmış birkaç eşya ancak onuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra İslama özgü olarak tanımlanabilir hale gelmektedir. Freer Gallery'deki altın madalyon ya da ibrik (resim 116) gibi eşyalar bence İran'daki geç İslam sanatının özelliği olan erken temaları yeniden canlandırma eğilimini örnekler. İS 1000 yıllarında Mısır'da yapılmış olan bir grup zarif Fatımi necef işini (resim 92) geç tarihli olmaları, sayıca az olmaları ve necef işlemenin teknik güçlüğünden ötürü bu değerlendirmeye katamıyoruz. Bilgimizi bu umutsuz konumundan kurtaran iki istisna var ve günümüze dek kalan örneklerinin sayıca hayli yüksek olması bu iki eşya grubunu daha ayrıntılı bir biçimde işlememizi gerektiriyor.

Bunlardan birincisi, onuncu yüzyılın ikinci yarısından ve on birinci yüzyılın başlarından kalma, hepsi de İspanya'da yapılmış fildişi kutular dizisidir (resim 94-97). Çeşitli biçimlerdeki bu kutular büyük bir olasılıkla dokumaları ve diğer değerli eşyaları saklamak için kullanılıyordu. Üzerlerindeki yazıtlardan, en önemlilerinin İspanya'daki Emevi hanedanı mensupları için yapıldıkları anlaşılıyor. Nitelik ve üslup açısınan önemli farklılıklar taşımakla birlikte, düzenlemelerinde belli bir standart bulunması açısından aralarında bir benzerlik var: Eşyanın yüzeyini tümüyle kaplayan bir bitkisel bezeme örüntüsü üzerinde yer alan madalyonların içine hayvan ve insan figürleri işlenmiş. Bu ikincilerde yalnızca eğlenceye ilişkin –av, taht sahnesi, müzik, dans, oyunlar gibi– tipik temalar işlenmekle kalmayıp, kuş avlayan adamlara saldıran ayılar, ağaçlardan hurma toplayan atlılar gibi alışılmadık görüntüler de yer alır. Başka bir deyişle, belli kalıplaşmış imgelerle, daha zor anlaşılır, dolayısıyla da özel anlamları olduğu düşünülebilecek imgeler yan yana bulunuyorlar. İmgelerin çoğu için çeşitli kökenler önerilebilir: Klasik döneme özgü poz ve hareketlerden İran kompozisyonlarına ya da simetrik dokuma desenlerine kadar pek çok kaynak akla geliyor. Bu fildişi kutuların işlenmesinde tasviri sahnelerin önemli bir yer tuttuğu yadsınamazsa da ve madalyonlar içinde düzenlenmiş olmaları bu sahnelere belli bir öncelik tanındığını gösterse de, tarafsız olduğu varsayılan arka planla, daha önemli gibi görünen insan figürleri arasında çok çarpıcı bir denge var. Hırbetü'l- Mefcer'deki ya da Kasrü'l-Hayr el-Garbî'deki Emevi heykellerinde olduğu gibi, buradaki dekorasyonda da imgelemin nihai yapısına ilişkin bir belirsizlik; bezeyici değerin mi, yoksa ikonografik değerin mi ağır basması gerektiği konusunda bir kararsızlık dikkati çekiyor.

Eşyanın ne zaman yapıldığını ve sahibinin kim olduğunu belirleyen yazı bazen acemice yazılmış olsa da, her zaman okunaklıdır ve bu fildişi kutular saraya özgü eşyalar sanatının kesinlikle tarihlenebilir belki de biricik

kanıtlarıdır. Kimi kalıplaşmış, kimi tekil, çeşitli eğlence temalarının işlendiği bu gibi eşyalar, özellikle dokuma örnekleri, bu temaların saraydan saraya taşındığını gösteriyor. Üslup ve ikonografi açısından kaynaklarının çok çeşitli oluşuysa, saray sanatının eski ve yabancı geleneklerle ilişkisini kesintisiz olarak sürdürmesiyle açıklanabilir.

Erken İslam sarayları ile bağlantılı ikinci grup eşyayı İran ya da Orta Asya'da yapıldıkları sanılan gümüş tabak ve ibrikler oluşturur (resim 98, 99). Yüzlerce örneği bulunan bu eşyalar üzerinde çalışmak, metodolojik sorunlar ve çağdaş taklitleri yüzünden çok güçleşiyor. Tekil örneklerin akla getirdiği sorulara hiç girmeden, İslam-öncesi İran'a ve Orta Asya'ya özgü gümüş eşya yapımının kesintisiz olarak sürdürüldüğünü varsayabiliriz. Bu eşyalar üzerinde çeşitli dinsel ve dindışı temalar ve özellikle hükümdarlara özgü yaşamla bağlantılı olduklarını düşündüren av sahneleri ile çeşitli etkinliklerde gösterilen yarı çıplak kadınlar yer alır. Erken dokuzuncu yüzyıl şairlerinden birinin betimlediği içki âlemlerinde kullanılan gümüş tabak ve ibriklerin üzerindeki desenler elimizdeki örneklerde görülen desenlere çok benzemektedir. Bu nesnelerde zaman zaman ayrıntılarda hatalar, geleneksel Sasani simgelerinin yanlış anlaşılması, belli tasvir formüllerinde donduruluşmuşluk ve belli niteliksel düşüşler görülür. Bu özellikler ancak *epigonik* bir sanat geleneği içinde değerlendirilebilir; yani, eski bir sanat sözlüğünü kullanan yeni bir kültürün bu sözlükte yer alan motifleri anlamlı bulduğu için değil, bu tür nesneleri üretmeyi önemli saydığı için bu sözlükten yararlandığı söylenebilir. Henüz çözümlenmemiş sorunsa, İslama özgü eşyaları İslam-öncesi olanlardan ayırabilmektir. Bu sorunu tek başına çözebilecek kadar geliştirilmemiş olan sanat tarihi kriterlerinden başka yollara başvurmak gerekebilir. Bu aşamada, İslam-öncesine ait tekniğin yeni saray sanatının bir bölümü olarak onuncu ve on birinci yüzyıllara değin sürdürüldüğünü söylemekle yetinmek zorundayız.

Yukarıdaki sayfalarda bütün anıtların hatta erken İslam saray sanatının var olan bütün yönleriyle ele alındığını savunacak değiliz. Bu, hâlâ problematik, ayrıntılarıyla incelenmemiş ve kazıları tamamlanmamış ya da henüz yayınlanmamış bir konu. Gene de birkaç genel yargıya varmak mümkün. Hükümdarların sanat koruyucu yönleri gerek çeşit gerekse nicelik olarak çok önemli boyutlara varıyor. Bunda büyük bir servet, yeni zengin zümre, imparatorluğun eriştiği akıl almaz boyutlar, hepsi de rol oynamıştır. Ama, daha önemlisi, Müslüman hükümdarlar kendilerini önceleyenlerden farklı bir konuma sahip olmak istediklerinden eskilerin dekorunu olduğu gibi almamış olmalarıdır. Bu, özellikle yapılar için geçerlidir; erken İslam saray sanatının büyük bir bölümünü anıtlar oluşturur. Dahası, çeşitli bölgelerin birbirlerine kıyasla değişen önemleri, taşra kentlerinin başkentlere, zeytinliklerin hükümdar malikânelerine dönüşmesine yol açmıştır. O güne dek

önemsiz sayılan yerlerde hükümdarlığı belirleyen dekorların yaratılması gerekmiştir.

Saray sanatının içinde Müslüman olmayanlar tarafından anlaşılamayacak ya da kabul edilemeyecek hiçbir yan yoktur. Özel bir istek ya da kapris adına yapıldığı izlenimi uyandıran örnekler dışında bu her türlü dindışı sanatın genelde içerdiği bir sorundur –İslam saray sanatı işlevleri, gerekleri, yapıları ve motifleriyle İslam-öncesi hükümdarlara özgü gelenek ve görenekleri doğrudan taklit etmiş ya da olduğu gibi sürdürmüştür. İslami yapı ya da anıtlar bile zamanında ve hatta günümüzde Bizans, Sasani ve Mısır Kopt sanatı içinde değerlendirilegelmiştir. Başlangıçta Mşatta, Hırbetü'l-Mefcer, Hırbet Minye, Kasrü'l-Hayr'ın birer Roma hatta Bizans kalıntısı olduğu sanılmıştır ve bugünkü bilgimizle bile Lübnan'da Encar'daki kalıntıların Emeviler döneminden mi yoksa daha eskiden mi kalma olduklarını kesinlikle belirleyemiyoruz. Gümüş eşyalar konusu hâlâ karışık; geç on birinci yüzyıldan kalma fildişi kutular arasında üzerlerinde Arapça yazı bulunmayanların Müslüman yapımı mı, Hıristiyan yapımı mı olduğu saptanamıyor. Bütün bunlardan bilim adamlığını tek başına sorumlu tutmak doğru olmaz, çünkü çok daha geniş anlamıyla, erken ortaçağda –ve belki her çağda– hükümdarlara özgü sanat tek bir kültüre bağlı değildir; hükümdarlar arası bir tür kardeşlik ya da dayanışma aracılığıyla, Helenistik kültüre çok şeyler borçlu olan ve en azından Atlantik'ten Hindistan'a ve Pamir Dağları'na kadar uzanan çok geniş bir alanda kültürel sınırları aşmayı başarmıştır. Dilediği siyasal birimden ya da bu birimin geçmişinden dilediğini çekip almak bu sanatın normal gördüğü ve sık sık başvurduğu bir yoldur.

Yani şimdi bütün bunlardan, incelediğimiz bunca anıtta Müslümanlara özgü bir renk ya da tad bulunmadığı anlamı mı çıkıyor? Hiç de değil. Müslüman hükümdarların getirdikleri tad ya da nitelik, yapısal açıdan bir Bizans imparatorunun getireceğinden farklı değildir, demek daha doğru olur. Konuyu formel ya da ikonografik sözlükler düzeyinde ele alırsak, Müslüman fetihlerinin koşulları bir Bizans hükümdarına, bir Sasani imparatoruna ya da bir Vizigot kralına nasip olmayacak boyutlarda bir kaynaklar çeşidinden derlenen motiflerin bir araya getirilmesine olanak sağlamıştır. Gerçekten de bu çeşitlilik Müslüman hükümdarlara özgü sanatın ayrılmaz bir parçası, bilinçli bir ürünüdür. Bu motifler hükümdarlara özgü sanata özümsenmekle, konuları ya da üslupları açısından taşıdıkları değer, zenginlik ve debdebeyle olan ilişkileri yüzünden kazandıkları değerin yanında önemini yitirmiştir. O halde, Müslüman saray sanatının bir ikinci düzeyi bir toplumsal ya da etnik birimin birdenbire inanılmaz bir güç kazanmasıyla açıklanabilecek olan lüks ya da refah düzeyidir. Müslüman hükümdarlara özgü sanatın üçüncü düzeyi kültürel olarak tanımlanabilir. Bu sanatın başat özelliği olan çifte-değerlilik ve ikonografik kesinlikten yoksunluk, aynı zamanda onun işlediği

temaların, Ahtamar'daki onuncu yüzyıl Ermeni kilisesinden, Silcilya'daki on ikinci yüzyıl Capella Palatina'sına kadar bir anıtlar çeşidi tarafından kolayca taklit edilebilmesini olanaklı kılan yönüdür. Bu motifler İslamı değil, refahı temsil ederler ve bu anlamda erken İslam zamanlarına özgü tarihsel ve sosyolojik koşulların İslam sanatını bir yönüyle İslam dünyasının sınırlarını aşan bir lüks ve refah bilincine dönüştürdüğü söylenebilir.

Cami sanatı, hükümdarlara özgü sanata kıyasla çok daha tutucu ve yerel mimariyi hatta dekoratif formları kullanma açısından, çok daha tutarlı idi. Ne var ki, etkinliği de, işlevlerinin kısıtlılığı ve kültürel sınırları nedeniyle belli boyutları aşamamıştır. Kurtuba ya da Şam camileri kullandıkları formlar açısından antik sanata ve Hıristiyan sanatına yakın olsalar da, bunların altında yatan, yapısal açıdan Hıristiyanlığa yabancıdır. Oysa, İran ya da Orta Asya kökenli bir dekoratif desen ya da hayvan figürü yapısal olarak İran'a özgü bir motif değil, bir refah simgesi olarak algılandığından, rahatlıkla İspanya'da, Batı'da ya da Bizans Hıristiyanlığı tarafından kullanılabilmiştir. Egzotiktir evet, ama İslam değildir. Sanat tarihi terminolojisi içinde ifade etmek gerekirse, hükümdarlara özgü bir "tarz" geliştirilmiştir, yani uyandırdıkları çağrışımlar görsel niteliklerinden çok daha önemli olan bir formlar dizisi yaratılmıştır.

B. Kent Sanatı

Saray sanatının yanı sıra ve yer yer ondan çok daha özgün, tümüyle farklı bir başka sanatsal dürtünün var olması, ancak erken İslamın dindışı sanatının olağanüstü zenginliğiyle açıklanabilir. En azından bir varsayım olarak, bunu kent sanatı olarak adlandıracağız. İslam kentleri konusunu şimdiye dek bir hayli tartıştık. Caminin kentsel ağırlıklı niteliği ve kentle arasındaki maddi bağ vurgulandı; saray ve sarayın idari uzantılarının zaman zaman kent terkibi sınırları içinde yer aldığını gördük; minare gibi formları açıklarken İslam dünyasında iki tip kentin var olduğuna, eski kentlerde Müslüman-olmayan nüfusun ağırlığını duyurduğuna; yeni kentlerin ise, en azından başlangıçta, Müslümanlara özgü olduklarına değindik. Son olarak da, Kûfe, Basra gibi yeni kentlerde Müslüman ahlakçılığı olarak adlandırılan bir anlayışa değindik ve bunun hükümdarın çevresi ile sayıları hayli kabarlık gayrimüslim yabancılar arasına sıkışmış, ruhban sınıfı olmayan bir kültürün kimliğini koruyabilmesi için geliştirdiği bir tür ahlak ya da metafizik olduğunu anlatmaya çalıştık. İmparatorluğun yazar, kadı ve tüccarlarının işte bu kendine özgü dünyada yetiştiklerini ve kentlerindeki mezhep çatışmaları ve diğer iç sürtüşmeler ne olursa olsun, İslamın ilk yüzyıllarının belirleyici özelliklerinin bunlar üzerinde ayırıcı değil, birleştirici bir etkisi olduğunu kolayca varsayabiliriz.

Gündeme getireceğimiz ilk soru Müslümanlara özgü kentsel düzenin erken ortaçağda geliştirileceği biçimiyle özgül, fiziksel bir formu olup olmadığıdır. Yanıtımız, çoğunluk için hayır'dır. Tümüyle İslama özgü bir saray tipi olmadığı gibi, İslami bir kent formu da yoktur. Müslümanların ele geçirdikleri her toprağın bölgesel, kendine özgü bir kentsel gelişme çizgisi vardı ve buralarda bölgenin coğrafi koşulları uyarınca formel çözümler geliştirilmişti. Göçebe çapulcuların yakınındaki yerleşimler sağlam duvarlar örmüşler; yağmurun yetersiz olduğu yerlerde su depolama ve dağıtım şebekeleri kurulmuş; toprağın ekolojik potansiyeline uygun olarak tarımsal dış yerleşimlerle sanayi ya da ticarete yönelik kent merkezleri arasında belli bir denge oluşturulmuştu. İslamın, özellikle başlangıçta bu toprakların doğasını değiştirmek için yapabileceği pek bir şey yoktu. Cezire ya da Fas gibi İslamın yerel ekonomiyi değiştirdiği yörelerin arkeolojik açıdan yeterince bilinmemesi gerçekten de üzücüdür. Aynı nedenle, toplumsal, kültürel ve ekonomik tarihleri üzerine yakın zamanlarda hayli çalışma yapılmış olan güney Irak'taki yaygın kentsel yerleşimlerin fiziksel görünümlerini betimleme olanağından yoksunuz. Doğal koşulların yanı sıra, her bölge farklı yerel geçmişinin izlerini taşımaktaydı. Orta Asya kentlerinde önceki formlardan devralınmış kaleyle kent arası yerleşim türü sürdürülmeye çalışılmaktaydı; Suriye ve Filistin'de Müslümanlar oluşturdukları ya da geliştirdikleri her yeni işlev için hemen revaklı bir birim yapmaya giriştiler – bu da İslam-öncesi bir uygulamaydı. Caminin devreye girişinin, en azından başlangıçta, Müslüman kentlerde kullanılan formları etkilediği pek söylenemez; iyi korunmuş camisine rağmen Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'nin (resim 102) uzun süre Roma döneminden kalma bir kale ya da kent sanılması bir raslantı değildir.

Kentin teknik ve formel yapısının bölgeden bölgeye farklılıklar gösteren İslam-öncesi örnekler doğrultusunda sürdürüldüğünü varsayabiliyorsak, vurgulardaki İslami olarak nitelenebilecek değişiklik ya da yenilikleri de buna dayanarak tanımlayabiliriz. Değişikliklerden bazıları ekolojik dengedeki farklılaşmalar sonucu ortaya çıkmıştır. Güney Irak'ın kentleşmesi ya da yeni kurulan Kahire metropolü bu iki bölgeye yeni odak noktaları getirmiştir; ancak bugünkü bilgimizle bu değişikliklerin formlara nasıl yansıdığını tanımlamamız mümkün değil. Fustat'ta, Fırat üzerinde bulunan Balis'te ve Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'de sürdürülmekte olan kazıların tamamlanmasından ve yayınlanmasından sonra bu bölgeye ilişkin son derece önemli bilgiler derleneceği kanısındayım. Bu yüzden de herhangi bir varsayım önermek için henüz erken olduğu görüşündeyim. Ancak iki noktanın hemen hemen kesinleştiği varsayılabilir. Birincisi, Müslüman dünyanın tümü için geçerli sayılabilecek, anıtsal bir ticaret mimarisinin büyük boyutlara varmış olmasıdır. Kervansaraylar, köprüler, pazar yerleri, alışveriş merkezleri için gerek özel gerekse kamusal birikimler su gibi akıtılmıştır. Her iki Kasrü'l-

Hayr'da da (resim 103) yolcuları ve malları barındırmak için büyük hanlar kurulmuştur ve, ilginçtir, bu yapılar anıtsal değerleri açından kıyaslanabilir olmasalar da, formları açısından –revaklı bir avluya açılan odalarla çevrili bir kare– ribatlarla ve kırsal malikânelerin yaşama kesimleriyle yakın bağlantılar taşırlar. Bağdat'ta (resim 10) kentin örgütlenmesi sırasında dükkânlar da tasarımlanmıştır ve bu kentte ortaçağ İslamının en belirleyici özelliklerinden olan uzun bir *sûk* yani tüccarlar sokağının günümüze dek kalmış en eski erken örneklerinden biri bulunur. Ticaret mimarisine ilişkin önemli sayılabilecek benzer erken örneklere başka yerlerde rastlanmamış olması, mevcut kalıntılar üzerinde henüz yeterince çalışma yapılmadığından kaynaklanıyor olabilir.

İkinci nokta, Kuzey Afrika, Kilikya, Orta Asya gibi Müslüman sınır boylarının yeni kentler kurmada özellikle yaratıcı bir rol oynamış olmalarıdır. Bunların çoğu bir kale olarak, zaman zaman da bir ribat olarak kurulmuşlardır: Burada misyoner/militer bir merkeze yaşama ve ticaret birimlerinin eklenmesiyle büyüyen, tümüyle İslama özgü bir kentsel gelişme örneği karşımıza çıkıyor.

Demek ki, genelinde, erken İslam kentinin mimari formları ve anıtları konusundaki bilgimiz hâlâ çok yetersiz. Bu tür yazınsal ve arkeolojik kanıtları bulup çıkarmak kuşkusuz sanat tarihi için önemli sonuçlara yol açabilir. Sözgelimi, Metropolitan Müzesi tarafından Nişapur'da yürütülen kazılar sonunda hayli sayıda dokuzuncu ve onuncu yüzyıl ştük işleri ve resimler bulunmuştur. Bunların nasıl bir mimari dekor içinde yer aldıkları henüz kesinleşmemişse de, sanatsal niteliği, göz kamaştırıcı duvar süslemeciliğinin yalnızca saray sanatına özgü bir ayrıcalık olmadığını göstermektedir. Bu tekil grup, üzerlerinde boyama desenler olan küçük, eğri ştük parçacıklardan oluşur (resim 106). Zamanında bir odanın yanlarını ya da köşelerini süslemek için bir araya getirilmiş olmalıdırlar. Bu, değişik sayılarda küçük birimlerin bir araya getirildiği üç boyutlu bir kompozisyon olan ve *mukarnas* diye bilinen dekoratif öğenin ilk örneklerinden biridir. Onuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra mimari ile bağlantılı olarak kullanılmaya başlanan bu kompozisyon türünün kökenleri, bilinebildiği kadarıyla, kuzeydoğu İran'daki özel kent mimarisinin bezeyici nitelikli gelişiminde yatmaktadır. Müslüman dünyanın öbür ucunda, Batı-tipi *mukarnas*'ın gelişmesine yol açan benzer bir motif türü Cazeyir'de Beni Hammadlar Kalesi'ndeki kazılar sırasında ortaya çıkarılmıştır. Burada erken İslam kentlerinin hepsinde değilse de çoğunda var olan bir sanatsal yaratı dürtüsüyle karşı karşıya gelmekteyiz. Bunun tutarlı, özgün bir yaratıcılık örneği mi yoksa saray sanatına bir öykünme mi olduğu sorusu, en azından mimari dekorasyon açısından, yanıtlanabilmiş değil.

Dünyanın ıssız bir ucunda küçük bir yerleşim olan, ancak sekizinci

yüzyıldan on dördüncü yüzyıla kadar var olmak gibi bir özelliği bulunan Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'deki (resim 103) kazılar, kent arkeolojisi çalışmalarının sanat tarihi için ne denli önemli bilgiler sağladığının bir başka örneğidir. Buradaki anıtlar ve maddi kültür nitelik açısından zamanının ortalaması olarak alınabilir ve bunlar çok daha önemli ama genellikle bu kadar iyi korunamamış başyapıtları ölçmek için bir norm olarak kullanılabilirler. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'deki ştük kalıntıları, seramik dizileri ve yapının planı, kendi alanını aşan pek çok sorunun çözümlenmesine katkıda bulunmaktadır. Aynı biçimde, güney Cezayir'de bir vaha olan Sedrata'daki kazılar sonucu elde edilen erken İslam bezemelerinin tarihi ve yayılışına ilişkin kanıtlar, sitin konumuyla bağdaşmayan önem ve boyutlardadır.

Gene de bütün bunlar birer varsayım olmaktan öteye geçemiyor, çünkü kent mimarisine ilişkin çalışmalar henüz çok yetersiz. O halde biz de var olduğunu bildiğimiz ve anlamları konusunda daha kesin konuşabileceğimiz bir anıtlar dizisini ele alalım. Erken İslam sanatının en olağanüstü, en uzun süredir bilinen başarılarından biri de, birdenbire ortaya çıkan seramik sanatıdır. Çömlekçilik kuşkusuz yeni bir şey değildir, ancak İslam dünyasının oluşmasına dek salt yararcı bir işlevi olmuştur. Çömlekler, yeni bir tekniğin, eşyaya metalik bir parlaklık kazandıran perdahlamanın ve renkleri kalıcı kılmak için bulunan ya da yeniden bulunan tekniklerin geliştirilmesi sonucu bir sanat yapıtına dönüşmüşlerdir. Bu yeni teknikler ilginç olabilir, ancak daha önemlisi gündelik, sıradan seramik kap kacağın birdenbire incelikli bir dekorasyon için zemin haline gelişidir. Bu gelişmenin bütün seramik tiplerini içerdiği söylenemez; aralarından pek çoğu gösterişsiz kullanımlarını ve dizaynlarını sürdürmüşlerdir. Özellikle testiler ve tabaklara ilişkin bir gelişme olduğu görülür ki, bu da yeni tekniklerin geniş, düz ya da az bükümlü yüzeylere gereksindiğini düşündürüyor. Böylelikle ortaya bundan böyle bütün İslam seramiklerinin onları Çin ya da Yunan seramiklerinden ayıracak olan başat ve belirleyici özelliği ortaya çıkıyor: Çömleğin biçiminden çok daha ağır basan, öncelikli bir yüzey dekorasyonu.

Bu yeniliklerin ortaya çıktıkları bölge ya da bölgelerin hangileri olduğu hemen hemen kesin olarak biliniyor. Başlıcaları Irak ve kuzeydoğu İran. Perdahlama onuncu yüzyıl öncesi Irak'a özgü olup, Mısır gibi doğrudan Irak etkisi altında olan yörelere buradan yayılmıştır. Kuzeydoğu İran'daki erken seramiklerin tekilliği kabul edilse de, Irak için aynı şeyi söylemek mümkün değil: Birçok bilim adamı perdahlamanın Mısır kökenli bir buluş olduğunda ısrar etmektedir. Fustat'ta bulunan ve sekizinci yüzyılın ikinci yarısı olarak tarihlenen zarif bir perdahlanmış cam kadeh, yeni tekniklerin Mısır kökenli olduğu savını desteklemekte kullanılan en son kanıtlardan biridir. Oysa bu çok zayıf bir olasılık, çünkü onuncu yüzyılın ikinci yarısından önce Mısır'da geliştirilmiş herhangi önemli bir İslami buluş gösterilememektedir; oysa

Irak kökenli buluşlar pek çok ve kesintisizdir. Dahası, Samarra'daki en eski perdahlı çömlek 833'ten daha erken olarak tarihlenmese de, Irak ve Suriye'deki en yeni bulgular bu tekniğin sekizinci yüzyılın ikinci yarısı kadar erken bir tarihte kullanıldığı doğrultusundadır. Bu akademik tartışmalar gene de fazla önemli değil, altı çizilmesi gereken, dokuzuncu yüzyıldan sonra, Müslüman dünyanın en az üç önemli eyaletinde yeni bir seramik sanatının doğduğu ve bu sanatın bütün örneklerinde eşyanın yüzeyindeki dekorasyona öncelikli bir yer tanınmış olduğudur.

Bu tekil gelişimin olası nedenlerine ilişkin hiçbir yazınsal bilgimiz yok. Bu yüzden belli önerilerde bulunabilmek için dekorasyonun kendisinden yola çıkacağız. İran, Irak ve Mısır kökenli örnekler arasında, üslup ve tekniğe ilişkin belli farklılıklar bulunsa da –bunlardan son ikisi arasında pek çok ortak özellikler vardır– biz bunları bir bütün olarak ele alacağız, çünkü asıl ilgimiz, olgunun kendisinde odaklanıyor.

Bu seramiklerin çoğu (resim 107-114) çeşitli açılardan birer türev olarak nitelenebilirler. Perdahlamanın geliştirilmesi, altına öykünme ya da altını kopya etme çabası olarak değerlendirilebilir. Erken Irak örneklerinin pek çoğu metal işlerinde görülen dizaynları anımsatırlar (resim 107). Bu, biraz daha geç tarihli bir grup olan batı İran seramikleri için de geçerlidir. Öyleyse hem Irak'ta, hem de kuzeydoğu İran'da belli temalar ve tekniklerde –çok renkli akıtma (resim 108) ya da kobalt mavisi (resim 109)– besbelli ki Çin tipi seramikler taklit edilmektedir. Irak seramiklerinin çoğunda bulunan çiçek desenli kompozisyonlarda formel bir beceriksizlik göze çarpar (resim 110). Hükümdarlar çevrimine kuzeydoğu İran seramiklerinde ender olarak rastlanır –Irak seramiklerinde hemen hiç bulunmaz– ancak avlanan hükümdar ya da bir şölene katılmış kişiler gibi örnekler hükümdarlığa ilişkin temaların ayrımında olduklarını, ancak bu temaları işlemekte acemilik çektiklerini düşündürecek denli karikatür niteliklidir (resim 111). Zaten bu eşyaların üzerinde insan tasviri yok denilecek kadar azdır. Bu yüzden de, seramikçinin esin kaynağını tanımlamak için bir model önermek gerektiğinde, bu aşamada ancak şöyle bir sıralama beliriyor: Değerli madenlerin yerini tutabilecek bir girişim, Çin tekniklerinin ayrımına varmışlık, hükümdarlara özgü temalar konusunda etraflı bir bilginin bulunmayışı ve ender olarak, işlenen temayı nesnenin biçimine uyarlamada görülen acemilik.

Yazının dekorasyonda önem kazanması, doğu İran örneklerinin en belirgin özelliğidir (resim 113, 114). Bu yazıların okunabilenleri ilginç bir ortak noktaları olduğunu gösteriyor. Bunlar da eşyanın adı belirtilmeyen sahibine iyi niyet dileklerinden, ya da özdeyişler ve atasözlerinden oluşur. İkinci gruptakilerden bazıları şöyle sıralanabilir: "Kendi fikriyle yetinenin başı beladan kurtulmaz"; "Öğrenirken sabırlı ol, tadı önce acıdır, ama sonunda baldan tatlı gelir damağa"; "Cömertlik iyi insanlara özgüdür." Bu hikmetle-

rin çoğunda, başarının kaynağının çok çalışmak olduğu bir ahlak anlayışı, öğrenmenin ve sabrın erdemleri vurgulanmaktadır. Şu halde, yukarıdaki modelimize, en azından İran için, bu eşyayı yapanların ve kullananların zihniyetini de ekleyebiliriz.

Yine Irak'tan çok İran örneklerinde, yeterince açık çizilmemiş de olsalar, hayvan figürlerinin belirmeye başladığı söylenebilir. Geçerlilikleri çeşitli monografik çalışmalarla kanıtlanmadan bu konuda bir yargıya varmak mümkün olmamakla birlikte, şimdilik, kuşlara, mitolojik hayvanlara ve boynuzlu hayvanlara öncelik tanındığını, Irak ve daha sonraları Mısır örneklerinde yerel hayvanların çok daha ender görüldüğünü söyleyebiliriz. Bu hayvanların çoğu, örnekleri tarih-öncesi çağlardan bu yana izlenebilecek, geleneksel İran temalarından alınmadır. Yine çoğu, yazılarda olduğu gibi, iyi niyet ve sağlık dilekleri belirlerler. Ancak, önemli olan bu hayvan temalarının yerel bir folk kültürünü yansıtır oluşlarıdır, bu daha ileri tarihli Mısır örnekleri için de geçerlidir. Hükümdarlara özgü av sahnelerine ya da hükümdarlara özgü dokumalar üzerinde yer alan hayvanlara çok ender olarak rastlanır.

Seramiklere ilişkin son sözüm, üsluplarındaki çok çeşitliliğin altını çizmek olacak. Zarif, sade ve kolay okunabilir yazılar (resim 114), aşırı süslü, barok yazılarla, ya da okunması olanaksız, kaba saba yazı taklitleriyle yan yana bulunabilmektedir. Belli bir zemin üzerine kesin çizgilerle çizilmiş hayvanlar ya da ağaçlar, dekorasyonun biricik konusu olabileceği gibi (resim 110), karmaşık kompozisyonlar halinde ve ana konunun arka plandan ayrılmasını olanaksız kılacak bir biçimde birbirine geçmiş olarak da bulunabilirler. Bu eğilim, İslam sanatının çeşitli yönlerinde sık sık rastladığımız genel anlam belirsizliğine uygun düşmektedir. Dahası, burada da büyüleyici, ayrıntılı olarak tasarımlanmış kompozisyonlardan (resim 112) gelişigüzel çizilştirilmiş taklitlere kadar uzanan bir nitelik çeşitlemesi ile karşılaşmaktayız. Bütün bu farklılıkların üsluba ilişkin bir evrime işaret ettikleri, çeşitli dekorasyon tiplerinin içsel bir değişim ritmi bulunduğu, bunun ya mantıksal bir önerme ile keyfi olarak konulabileceği, ya da titiz bir stratigrafik çalışmayla arkeolojik açıdan incelenmesi gerektiği söylenecektir. Ne var ki, şimdiye dek bu iki doğrultudaki girişimler hiç de başarılı olmamıştır ve bir evrimin var olabileceği olasılığını kabul etmekle birlikte, biz bu farklılaşmayı farklı amaç ve beğenilerin çağdaş anlatımları olarak yorumlamayı yeğliyoruz. Hepsi de bildik tipler üzerine niteliksel çeşitlemeler ya da farklılaştırmalardan ibaret olduklarına göre, sanırım, bu seramiklerin yaygın bir pazarı bulunduğunu ve fiyatlarının önemli bir belirleyici olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır.

Bu dört özellik –özgün olmayışları, ahlakçı yazılar içermeleri, halkın beslediği hayvanların resmedilişi, niteliklerindeki farklılığın pazar koşullarınca belirlenişi– saraydan çok kent kökenli bir sanat koruyuculuğu türünü

düşündürüyor. Önerim, seramiklerin bellibaşlı bir sanat formuna dönüşmesine yeni bir sanat koruyuculuğunun, Müslüman dünyanın tüccar orta sınıfının yol açtığıdır. Gerçekten de bu sınıfın başlıca merkezleri, erken İslamın en çarpıcı kentsel gelişme örneklerinin gerçekleştiği Irak'ta ve doğu İran'dadır. Burası öncelikle Müslüman bir dünyadır –bu arada Hıristiyanların da yeni temaları desteklediklerine ilişkin kanıtlar olduğunu belirtelim– ve saray sanatının ve onun refah anlayışının evrensel temalarını yadsımakla erken İslamın ahlakçı anlayışını dile getirmektedirler. Hükümdarlara özgü sanattan etkilendikleri ve zaman zaman konularını değilse bile, tekniklerini taklit ettikleri kuşkusuzdur. Estetik açıdan en mükemmel örnekleri doğu İran'daki yazılı tabaklardır. Burada yazı, dinsel yananlamlar taşımasa da bir kez daha İslama özgü bir araç olarak karşımıza çıkıyor. Yeni sanat koruyucuları sınıfının asıl belirleyici yanı iki farklı olguda yatıyor. Bunlardan birincisi, seramiklerin önemlerini birkaç yüzyıl boyunca, tüm Müslüman dünyanın tipik özelliği olarak koruyabilmeleridir. Çömlekçilik gibi iddiasız bir uğraşı güzel sanatların bir dalı düzeyine çıkarmak, daha sonraları aynı şeyi cam işçiliği, tunç işçiliği ve hükümdarların denetiminde olmayan diğer bütün teknikler için yapacak olan orta sınıf tüccar ve esnaftan beklenecek bir davranıştır. Bu gelişmeyi yukarıdaki bölümlerden birinde alıntıladığımız Kuran'daki sanata ilişkin sözler de desteklemektedir. İkinci olgu, kent burjuvazisi için yaratılmış olan sanatın, hükümdarlara özgü sanatla kıyaslanamayacak oranda İslami bir özgünlük taşıdığıdır.

Kent sanatı konusunda son sözümüz, seramiklerin yeni ve özgün olmak açısından bu sanatın en iyi bilinen ve en kolay tanımlanabilen öğesi olmasına karşılık, kendine özgü "kentsel özellikler" geliştirmiş biricik yeni teknik olmayışlarıdır. Kente özgü bir dokumacılık sanatının da var olduğu kesindir ve Irak ve Mısır'daki korunabilmiş örnekler bu belirleyici elsanatı aracılığıyla İslamın belli toplumsal tabakalarının tanımlanmasında yararlı olabilir. İslamın ilk yüzyıllarından kalma birkaç tunç eşyanın (resim 117) durumu daha problematik. Bunlar hükümdarlara özgü saraylarda kullanılmak için yapılmış altın ve gümüş eşyanın taklitleri midir? Hükümdarlara özgü daha yüksek bir sanatın orta sınıf yansımaları mıdır? Elimizdeki örnekler kesin bir yargıya varmamızı engelleyecek denli az, ama bu, sorunun gene de daha ayrıntılı bir inceleme sonucu yanıtlanması olasılığını ortadan kaldırmıyor.

Erken İslam sanatındaki dindışı esin kaynaklarına ilişkin, korunabilmiş yığınlarla kanıttan yola çıkarak hazırladığımız bu hayli uzun bölümden iki temel sonuç çıkartılabilir. Birincisi, saray sanatı ile kent sanatı arasında çizilen keyfi çizgiye ve bu ikisinin İslamın ilk yüzyıllarında sürekli olarak birbirleriyle ilişki içinde olmalarına rağmen, bana öyle geliyor ki, bu iki toplumsal birim, hükümdarlar ve burjuvazi, erken İslamda sanatsal yaratının

çevresinde geliştiği iki odak noktasını oluşturmuşlardır. Bu esin kaynaklarından birincisi, işlevleri ve tür açısından, Akdeniz ve Yakındoğu'nun başka yörelerindeki benzerlerinden, İslamın somut tarihsel koşullarının onları yeni ve farklı bileşimleri içinde kullanmasına neden olması dışında, yapısal açıdan pek farklı değillerdir. Ancak benim önerim bu bileşimlerin yeni bir sanatın ortaya çıkmasına değil, var olan bir sanatın evrensel olarak kabul edilebilir bir türevine yol açtığıdır. Kent sanatı farklıydı ve özellikle seramikler örneğinde özgün bir yaratı söz konusu olmuştur. Ne var ki, aldığı formlar bölgeden bölgeye çok büyük farklılıklar göstermiş ve tarihsel olarak saray sanatından daha sonra ortaya çıkmıştır. Bütün bunlar kuramsal açıdan tutarlı: Kent, yoğun nüfusundan ötürü kendine dönük, bölgesel kaynaklara bağımlı bir birime dönüşmüştür. Bu farklılaşmanın boyutlarını ve ritmini saptamak şimdilik çok güç; ayrıca kentten kente değişmesi de olası. Bütünüyle ele alındığında, erken İslamın, kilise sanatının ya da aristokrasiye özgü sanatın karşısında yer alan burjuva sanatı olgusunun ilk ortaçağ örneğini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

İkincisi, gerek saray, gerekse kent sanatı için eşyanın taşıdığı önemdir. Metinlerde sık sık sözü edilen eşyalar, zenginlik belirleyici nesneler olarak saraylardan hemen sonra gelirler; yapımlarının çeşitli yollardan denetlendiği anlaşılmaktadır. Temalar ve motifler bu eşyalar aracılığıyla bir yerden ötekine taşınmıştır; haklarında pek az şey bildiğimiz kumaşların bu aktarma sürecinde çok önemli bir rol oynadıkları düşünülebilir. Yanıtlamakta güçlük çektiğimiz soruysa, endüstriyel sanatların bu belirleyici özelliğinin, İslama özgü olup olmadığıdır. Dindışı sanatlar açısından bu soruyu olumlu olarak yanıtlayabiliriz; çünkü İslamın çevresinde yer alan bütün kültürler, çok kısa bir zaman içinde –onuncu yüzyıla gelindiğinde kesinlikle– ortalarında gelişen bu yeni geleneğin formlarının ve konumlarının etkisi altına girmiş bulunuyorlardı.

7. Erken İslamda Dekorasyon: Bir Fikir Olarak Arabesk

Önce yukarıdaki bölümlerde karşımıza çıkan hayli yadırgatıcı sorunu birkaç örnekle açıklamak istiyorum. Kubbetü's-Sahra'nın ve Şam Camii'nin duvarlarını kaplayan mozaiklerdeki motiflere belli simgesel ya da ikonografik anlamlar verilebileceğini söylemiştik. Ancak bu anlamlar, İslam sanatının yaşayan geleneğine "aşılanamamışlar", kısa sürede yok olup gitmişlerdir. Dahası, var olduğunu yadsımamakla birlikte, her iki örnekte de dekorasyonun başlıca işlevinin bu anıtlara zarif ve pahalı mozaikler aracılığıyla belli bir pırıltı sağlamak olduğunu belirtmiştik. Mşatta'da, caminin arka duvarını oluşturan cephede canlı varlık tasvirlerinden dikkatle kaçınılmış olması, bu dekorasyonun, bir bütün olarak, ikonografik bir anlamı olduğunu söylememiz için yeterli değildir. Hayvanların resmedilmemiş oluşu, burada bir caminin bulunduğunun göstergesi değil, bir sonucudur. Kasrü'l-Hayr el-Garbî'nin (resim 65) cephesinde ve Hırbetü'l-Mefcer'in hamam odasında ikonografik anlamlar verilebilecek pek çok ve çeşitli motifler bulunur; ama bunlar böyle tanımlanmaya elverişli olmayan başka motiflerle ayrılamaz bir biçimde içiçe geçmişlerdir. Acaba bunlardan ikincilerin de artık anlaşılamaz olmuş ikonografik anlamları mı vardı, yoksa birincilere bu denli kesin anlamlar yüklemekle bir yanlışa mı düşüyoruz? Sonra, başka bir düzlemde, camilerdeki kemerler, köşe bingileri ya da seramiklerdeki epigrafik temalar tartışılırken, bu öğelerin hemen hepsinin basit, açık, gözle görülür işlev ya da anlamları olduğuna, ancak aynı zamanda belli dönüşümlere uğratıldıklarına, saçma denilecek kadar anlamsızlaştıklarına, başlangıçtaki tanımlarından çok uzaklaştıklarına işaret etmiştik. Bu birbirine zıt anlamları bir arada barındırma eğiliminin yazıya bile yansımış olmasının altını çizmek gerekir.

Bunlar, özellikle ortaçağ Hıristiyan sanatı ya da geleneksel emperyal sanatla kıyaslandığında çok çarpıcı görünen bir olgunun yalnızca birkaç örneği. Hıristiyan ya da geleneksel emperyal sanatta, belli bir anıtın, yalnızca o anıta özgü formel ya da estetik değeri ne olursa olsun, kendisinden ba-

ğımsız konusu açıkça belirir, kullanılan ikonografik dil ayrımsanabilir. Romanesk sütun başlıklarında görüldüğü gibi, dilin çok iyi anlaşılamadığı örneklerde bile, belli bir ikonografik okunabilirliğin ve anlamın bulunduğu varsayılır. Bu durumda, tarihçi olası anlamları araştırır ve soruna daha geniş bir açıdan yaklaşarak bağımsız anlamların ne yollardan formlara çevrildiğini ve bu yolların başarı oranlarını bulup çıkarmaya çalışır. Bu prosedür geçerlidir, çünkü bir sanat yapıtının işlevinin ikonografik yönüyle bir mesaj iletmek, onun işlevini ya da işlevlerini görselleştirmek olduğu bilimsel olarak kanıtlanabilir. O halde, İslama özgü olgunun farkı ne? Tekil oluşu neyi gösterir? Görsel düzlemde, bu fark formların imleyici değerinde bir dönüşüm olarak tanımlanabilir; bunu temaların çoğu anıttan bağımsız anlamlar taşımayan mimari dekorasyonda gözlemleyebiliriz. İster ştük, ister metal işçiliği örnekleri olsunlar, belli bir yere ya da zamana özgü motifler, taşıdıkları ortak özellikler açısından bağımsız bir üsluba sahip olsalar da, zihinsel ya da kültürel bir içerikten yoksun gibidirler ve işlevlerinin yalnızca güzelleştirme, üzerinde yer aldıkları anıta görsel bir hoşluk kazandırma olduğu izlenimini uyandırırlar.

Ben bu tür temaların *bezeyici* olarak adlandırılmasından ve *dekoratif* teriminin ikonografik anlamları belli bir yapının ya da eşyanın yüzeyine uygulanan *bütün* diğer temalar için kullanılmasından yanayım. Bezeme her zaman var olmuştur. Roma'daki Ara Pacis'te, Ayasofya'da ya da herhangi bir klasik sütun başlığında çoğu bitkisel pek çok motife raslanır. Bunlar dilcilerin ve iletişim mühendislerinin sözcüğe yükledikleri anlamda temelde "fazladan"dırlar. Var oluşlarıyla üzerinde yer aldıkları anıtın anlamını etkilemez ya da değiştiremezler, ancak yok oluşları yapının algılanmasını ve kavranmasını olumsuz yönde etkiler. İslamın ikonografik açıdan imleyici olanı kullanma konusunda kendini sınırlamış olmasından ötürü, enerjisinin bezeyici olanda yoğunlaştığı öne sürülebilir. Bu sanat geleneği büyüyüp geliştikçe "fazladan" olan ana konu haline gelmiş, her yeni motif, yazılar bile, bezemeleşmiştir. Öyleyse, tarihçinin görevi buradaki formları tanımlamak, evrimlerini betimlemek, kökenlerini ve herhangi bir anıt üzerindeki estetik değerlerini açıklamak olacaktır. Bazı çalışmalarda kullanılmış olan bu epistemolojik prosedürün ilginç bir erdemi var: Sanat yapıtının kendisi üzerinde yoğunlaşma olanağı verir; çünkü bir bezemenin değeri, bezemeler üzerine bir el kitabında şematik bir dizayn olarak yer almasıyla değil, nerede bulunduğuyla yakından ilintilidir.

Erken İslam sanatındaki bezeyici temaların ya da bezeyici değerlerin tanımını yapmak, yukarıdaki gözlemlerimizin karşımıza çıkardığı biricik sorun değildir. Bazı durumlarda başka bir değer daha belirir: Bu, belirsizlik ya da çifte-değerlilik olarak adlandırabileceğim ve belli bir özelliğin karşıt denilebilecek iki farklı yoruma, ikonografik yorumla bezeyici yoruma, açık

oluşudur. Hırbetü'l-Mefcer'deki heykellerden bazıları (resim 85), İspanyol fildişi işleri (resim 94) bu kategori içinde yer alırlar. Sorulması gereken, bunun yaratıcının özgür iradesi sonucu mu ortaya çıktığı, yoksa yorumlama kriterlerimizin yeterince geliştirilmemiş olduğundan mı kaynaklandığıdır. Eğer bu seçeneklerden birincisi doğruysa, bir anıtı yorumlama ve onun tadına varmanın izleyicinin gereksinmeleri ya da içinde bulunuduğu ruh haliyle bağlantılı olduğu gibi çok ilginç bir sanatsal yaratı türüyle karşı karşıyayız demektir. Üzerinde önemle durulması gereken çağdaş bir estetik prosedür olabilecek bu olasılığın açıklanması gerekiyor.

Bu bölümün amacı, gözlemlerimizden kaynaklanan sorulardan bazılarını daha ayrıntılı olarak ele almak olacak. Önce, en önemli anıtlardan birkaçını gözden geçirerek bezemenin kimliğine ve evrimine ilişkin belli yargılara varmaya çalışacağız. İkinci amacımız bezeyici bir üslubu ya da bir bezeme tarzını tanımlamanın yolu olup olmadığına bakmak olacak; çünkü, eğer erken İslamın sanatsal enerjisi gerçekten de eline geçeni bezemek doğrultusunda olmuşsa, bunun altında yatan tutumun da belli bir motiften bağımsız olması gerekir; dolayısıyla da rahatça bir "tarz" olarak adlandırılabilir. Öte yandan, kendimizi bu iki amaçla sınırlamakta tedirgin edici bir yan var. Müslüman dünyanın, her ne nedenle olursa olsun, enerjisini bezemeye yönelttiğini söylemekle, ikonografik açıdan anlamlı olanla bezeyici olanın bir ikili bölüm içinde, birbirinden bağımsız sanatsal amaçları ve görsel deneyimleri yansıttığı gibi tehlikeli bir önkabulden yola çıkmış oluyoruz. Asıl sorulması gereken, ancak başka sanat gelenekleriyle kıyaslandıkları zaman bezeme izlenimi veren bu erken İslam formlarına bir anlam verilip verilmeyeceğidir. Aksi halde, ya Müslüman dünyanın görsel formları kültürünün başlıca ifade biçimi olarak yadsıdığını ya da yepyeni tasarlama ve ardından sanat yapıtları ortaya koyma biçimleri geliştirdiğini söylememiz gerekecek.

Son elli yılın arkeolojik bilgi birikiminin boyutları, araştırmacıyı birbiriyle bağdaşması mümkün olmayan metodolojik seçimlerle karşı karşıya bıraktığı için, bezemeciliğe ilişkin tartışmalar daha da güçleşmiştir. Araştırmacı dilerse kronolojik bir yaklaşım seçebilir ve Kubbetü's-Sahra'dan başlayıp yeterli gördüğü ya da tükendiği yere ya da zamana dek evrimsel bir çizginin izini sürebilir. Dilerse, bir ya da birkaç motif seçip bunların anıtlar üzerindeki konumlarını inceleyebilir. Belli bir teknik üzerinde yoğunlaşabilir ya da gelişigüzel seçtiği bir anıtlar grubundan yola çıkarak vardığı sonuçları yalnızca bu gruba dayandırabilir. Bu yaklaşımların hepsi de meşru ve gereklidir. Ne var ki, yine hepsi gelecekteki çalışmalarda kullanılabilecek varsayımlar geliştirmek olan asıl amacımızdan bizi uzaklaştıracak, ayrıntılı tartışmalara girilmesini zorunlu kılacaktır. İşte bu yüzden, ve üç genel noktaya değindikten sonra, birkaç örnekten oluşan küçük bir grup aracılığıyla birkaç sonuç ve yorum önermeyi daha uygun görüyorum.

İlk nokta, bezemecilik sorunuyla ilgili bütün tartışmalar açısından önem taşır ve bu sorunun belirleyici bir değişkenini sergiler. 691 yılında Kubbetü's-Sahra'nın yapımıyla başlayan ve 740 ya da 745'te Mşatta ile biten dönem ve Cezire'nin batı yarısı, bu tür anıtların en yoğun olarak bulunduğu yeri ve zamanı belirler. Bir bezeme *üslubu*'nun tanımı, eğer bir gün böyle bir tanım yapılabilecekse, ancak burada bulunacaktır. 750 yılı ile on ikinci yüzyıl arasında Suriye bezemelerine ilişkin hiçbir bilgimiz yok. Her ne kadar Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'de ve Rakka'da yakın zamanda ortaya çıkarılan kanıtlar –üzerinde çalışılıp yayınladıklarında– Suriye'ye özgü üslupların daha ileri tarihlerdeki evrimine ilişkin belli yanıtlar getirebilecekse de, şimdilik Suriye Emevi sanatı tekil bir görünüm vermektedir. Dahası, bezemede bir evrimin ya da bir sürekliliğin bulunduğunu varsaymak, ya da bezeme formlarını zamanın kullanım ve beğenilerine eklemlemek, cami ve saraylar olgusuna kıyasla çok daha zordur; çünkü zamanın bezemeye ilişkin yargılarından yoksunuz. O halde, özellikle Samarra'daki bulgulardan yola çıkarak, Irak'taki gerek mimari bezeme, gerekse seramikler aracılığıyla dokuzuncu yüzyılın bezeme üslubunu ya da üsluplarını tanımlamaya çalışacağız. Bu üslübun, en azından bu üslubun bazı bölümlerinin, hayli yayılmış olduğu bilimsel olarak gösterilmiştir. En özgün boyutlarından biri olan eğri kesimli üsluba (ilerde tartışılacak) Fas'tan Orta Asya'ya kadar raslanır. Ne var ki, elimizdeki örneklerin çoğu, önemli bir geç dokuzuncu yüzyıl Irak etkisi taşıdığı hem arkeolojik hem de tarihsel açıdan kanıtlanabilen Mısır örneği dışında, birer raslantısal ayrıntıdan ibarettir. Mısır'da, yerel geleneklerin etkisi de açıkça okunan önemli ahşap oymacılık örnekleri korunmuştur. Üçüncü bir erken İslam grubu İspanya kökenli olanlardan oluşuyor. Burada, Kurtuba ve Medinetü'z-Zehra'da, çoğu onuncu yüzyıldan ve sayıları hayli kabarık belgeler vardır. İspanya'daki mimari dekorasyonda, çeşitli nedenlerden ötürü, arkaikleştirme eğilimleri görülür ve üslup açısından İran'daki Abbasi sanatından çok, Suriye'de bulunan Emevi modellerine ya da erken Bizans sanatına daha yakındırlar. Oysa, fildişi örnekleri üslup açısınan çok daha özgündür. Doğu İran'dansa çeşitli seramik örnekleri kalmıştır; Nişapur'da olduğu gibi mimari kalıntılar bölük pörçük olmakla birlikte, Belh'deki Abbasi Camii, kesin tarihlenemeyen ancak çok zengin olan Afrasiyab çini işleri ve nihayet Buhara'daki Samani türbesi bezeme açısından birer başyapıt sayılabilirler. Nayin'deki onuncu yüzyıl camii batı İran'dan başlıca anıtımızı oluşturuyor. Bu hızlı sıralamadan da anlaşılacağı üzere, elimizdeki bilgi, Suriye ve sekizinci yüzyıl ağırlıklı. Ama daha önemlisi bezeme formları tarihinin knonolojik özelliklerinin yanı sıra, başka özelliklerinin de bulunduğudur. Herhangi bir anıtın yapım tarihi onun gerçek anlamının yanında ikinci derecede önemli kalabilir. Örneğin, güney Cezayir'de Sedrata'nın içinde yer aldığı dinsel ve toplumsal dekor, buradaki bezemelerden

çıkartılabilecek sonuçları Cezayir ve onuncu yüzyıl için olduğundan çok, sekizinci yüzyıl Suriye'si ve Irak'ı için belirleyici kılmaktadır; çünkü Sedrata'ya yerleşen sapkın, mezhep mensupları ilk kez erken Irak ve Suriye'de görülen hareketlerden esinlenmiş kapalı bir dünyada yaşamaktaydılar.

Tartışmamızın ikinci değişkenini bu örneklerde sergilenen çeşitli teknikler oluşturuyor: Ştük, taş, mozaik, seramik, ahşap, fidişi, maden (çoğu tunç) ve cam işçiliği. Her tekniğin doğasını ve tarihini ayrı ayrı ele almakta belli bir yarar olsa da, bezemenin ona tekniğinden bağımsız olarak yaklaşmamızı haklı kılacak iki özelliği var. Birincisi, erken İslamın yaratmak istediği etkileri bir teknikten diğerine aktarmak için sık sık ve çeşitli girişimlerde bulunmuş olmasıdır. Bunlardan bazıları, üzerindeki püsküllerle halılara gönderme yapan ve bir örnekte dokuma tekniğinin açıkça okunabildiği Hırbet Minye (resim 78) ve Hırbetü'l-Mefcer mozaiklerinde görüldüğü türden, bilinçli girişimlerdir. Öteki örneklerde teknikler arası aktarmalar bu denli belirgin değildir. Ancak, gene de Hırbetü'l-Mefcer'deki resimler arasında yer alan bir dizi İran *senmurv*'unun,* bir Farisi dokumasından kopya edildiği söylenebilir; birbirine geçme kurdeleler arasına yerleştirilmiş insan büstleri (resim 85, 86), Kopt sanatı başta olmak üzere pek çok sanatta raslanan bir dokuma dizaynının heykele dönüştürülmesi olarak yorumlanabilir. Genel olarak bakıldığında, Suriye ve Filistin'in görkemli saraylarının dekorasyonu, daha sonraları Romanesk sanatta görülecek bir eğilim doğrultusunda, küçük nesnelere bir büyüteçle bakıldığı izlenimini uyandırmaktadır.

Emevi saraylarına ilişkin yargıların, bu anıtların özel işlevleri ve tekil konumları yüzünden geçersiz sayılacağı bilimsel olarak gösterilmişse de, Samarra'nın çok daha bol ancak o denli zengin olmayan bezemeleri, bir teknikten diğerine sürekli aktarmalar yapıldığının kanıtıdır. Üslup açısından en özgün grubu oluşturan ştük işlerinin –ilerde ayrıntılı olarak tartışılacaktır– Orta Asya maden ve ahşap işçiliği geleneğinden alınma olduğu öne sürülmüştür. Hatta İsa'nın doğumunu önceleyen yüzyıllardan kalma Altay kalıntılarından öğrendiğimiz bir Türk sanatından kaynaklandığı söylenmiştir. Ancak, bu Türk etkisinin kesinliği henüz belirlenmemiştir ve gündeme getirdiği çeşitli kronolojik, tarihsel ve ırksal sorulara doyurucu bir yanıt getirilememiş olduğundan, bir varsayım olmaktan öteye geçememektedir. Gene de, Samarra'daki ştük işlerinin metal işçiliğinden esinlenilmiş olduğu akla yakın bir önkabuldür. Endüstriyel sanatlar konusu daha da karmaşık. Seramiklerdeki tekniğe ilişkin belli buluşların metal işçiliği etkileri taşıdığı ve perdahlamanın gerek çömlek gerekse cam üzerine uygulandığı bilimsel olarak gösterilmiştir. Kuzeydoğu seramiklerinin başka bir sanat tekniğinden etkilenmiş olup olmadıkları bu denli açık olarak belirmemektedir. Ama, belki bu da konunun yetirince incelenmemiş olmasıyla bağlantılıdır; çünkü

* Köpek ya da aslan başlı ejder gövdeli, efsane yaratık (Ç.N.)

geç İslamın endüstriyel sanatlarında bu tür aktarmaların artık sıradanlaştığını biliyoruz.

Erken İslam sanatı bezemelerinin, teknikten bağımsız olarak incelenebileceği savını destekleyen ikinci özelliği, ştükün kazandığı yeni ve olağanüstü önemdir. Ştükün bir mimari dekorasyon tekniği olarak kullanılması yeni değildir; Partlardan beri İran sanatının en belirleyici tekniklerinden biri olmuştur ve özellikle İran ve Orta Asya'ya özgü iddiasız moloz taş işçiliğini örtmekte yararlanılmıştır. Zaman zaman boyanmış ama çoğunlukla çeşitli dizaynlarda oyulmuş ya da kalıplanmıştır. Ştük Akdeniz'de de bilinmekle birlikte, onarım ya da bitmemiş işleri kısa zamanda tamamlamak gibi ikincil bir görevi olmuştur; nitelikli ştük heykelciliğine ise hemen hiç rastlanmaz. İslamın kurduğu bölgelerarası yeni bir denge ştükün İran ya da Irak'tan birdenbire ve hızla tüm Müslüman dünyaya yayılmasına neden olmuştur. Girişilen yeni ve büyük yapım faaliyetleri hızlı yapım ve dekorasyon araçları gerektirmiştir; öte yandan, İran'ın fethinin tamamlanmasıyla gerek İran'a özgü zevk anlayışı, gerekse İran tekniklerinde yetişmiş yığınla zanaatkâr Müslüman hükümdarların hizmetine girmişlerdir. Ancak ştükün en önemli yanı belli özelliklerinden kaynaklanır. Ucuz bir malzeme oluşundan ötürü herkesçe kullanılabilen bir tekniktir; seramikle ştük arasında toplumun her katında onaylanacak etkiler sağlamak açısından ilginç benzerlikler vardır; üç boyutlu insan boyu heykeller yoğurma olanağı sağladığı gibi, kırık bir sütun başlığının kolayca onarılmasında da kullanılabilir; boya kaldırır; kullanılamayacağı bir yer, dönüştürülemeyeceği bir biçim yok gibidir. Burada önemli olan ştükün yalnızca çok yönlülüğü değil, devralınan dizaynları denemek için olduğu kadar, eskiden kalma yerel motif ve temaları sürdürmek için de elverişli olmasıdır. İslam sanatı tarihinin hemen hemen tümü boyunca ştük dekorasyonlu anıtlar, formların sergilendiği birer müze olmuşlardır. Ştükün üçüncü özelliği bir çelişki içerir: Hem özgür, hem de en bağımlı mimari dekorasyon tekniğidir. Bir yandan, üzerinde bulunduğu mimari birimlerinden bağımsızdır; sanatçının ya da sanat koruyucusunun dilediği amaçla kullanılabilir; öte yandan ve bu nedenle bağımlıdır, çünkü mimari bir destek olmaksızın hemen hiç kullanılmaz. Formları mimariden bağımsızdır, ama mimarinin hizmetindedir; bir yapının her bir yanına sıvanabilir ve böylece o yapı arkitektonik özelliklerini ve gözle görülen yanlarını farklılaştırır.

Öyleyse ştük, bir yapıyı esnek ve ucuz yoldan değiştirmek için kullanılmış bir yüzey dekorasyonu tekniğidir (bu açıdan, örneğin mozaik, ştükün tam karşısında yer alır). Bu arada, erken İslam sanatının yeni buluşu sayılabilecek tekniklerin hemen hepsinin yüzey etkisine ilişkin olduğunu belirtmeliyiz: perdahlamayı, saydam olmayan sırlamayı, çömlekler üzerindeki renkleri kalıcı kılan yöntemleri bunlar arasında sayabiliriz. Öyleyse, yeni

kültürün hayli bilinçli olarak ve farklı teknik düzeylerde biçime kıyasla yüzeyi vurgulamayı seçtiği ve bir eşya ya da anıtın fiziksel özellikleriyle dilediğince oynama özgürlüğünü kendine tanıdığı sonucuna varmamız meşrulaşıyor. Bu bir yanılsama sanatıdır –ya da en azından olabilir–, nesneleri olduklarından farklı göstermek eğilimi taşır. İslamın kültürel enerjileri neden bu yöne itiliyordu sorusu akla geliyor. Bu sorunun ayrıntılarına ilerde geri döneceğiz.

Üçüncü nokta erken İslam bezemelerinde kullanılan motiflere ilişkin. Elimizdeki sayısız kalıntı üstünkörü incelendiğinde bile, ikonografik bir anlam verilemeyecek, inanılmaz oranda ve çeşitte bir motifler yığınıyla karşılaşıyoruz. Özellikle Suriye'deki ve İspanya'daki Emevi anıtlarına bakarken bu izlenimi edinmemek mümkün değil: Buralarda yeni yaratılan bezemelerin yanı sıra, bir sürü taklit, onarılmış ya da yeniden kullanılmış eski bezeme bulunur. Dokuzuncu yüzyıl Irak'ına özgü mimari bezemeler daha az çeşitlidir, ama burada da, kuzeydoğu İran seramiklerinde olduğu gibi, geniş kapsamlı bir bezeme sözlüğüyle karşımıza çıkarlar. İran mimari bezemeleri ise özellikle çok çeşitlidir ve hemen her yeni bulunan kalıntı ile birlikte yeni bir dizayn ve üslup grubu daha ortaya çıkmaktadır. Bezemeler, şimdiye dek tartıştığımız anıt ya da tema dizileriyle kıyaslanamayacak oranda, sayıca sonsuz diyebileceğimiz değişkenlere bağlıdırlar. Bu değişkenlerin çoğu motiflerin kendisinden bağımsızdır; çünkü her yeni sanat koruyucusu ya da her yeni amaçla birlikte yeni bir beğeni anlayışı ya da fikir ortaya çıkabilmektedir. Belli bir bezeme dizaynının açıklaması, onun toplumsal, psikolojik, ırksal, dinsel, ekonomik işlevlerinin hepsini içerir.

Bunaltıcı çeşitliliklerine rağmen, motifleri bazı esnek kategoriler içinde ele almak mümkün. Bezemenin sözdizimini ilerde ayrıntılı olarak işleyeceğimiz için, tartışmamızı şimdilik temalarla sınırlayacağız, yani tek tek birimleri, içinde yer aldıkları bağlamdan ve dizayn listesinden ayırarak inceleyeceğiz. Samarra'daki önemli ve ilerde açıklanacak istisna dışında, elimizdeki bütün bezeme parçacıklarını üç ana gruba ayırmak mümkün. Birinci ve en büyük grup bitkisel öğelerden oluşuyor. Palmetler, yarım palmetler, asma yaprakları, üzüm salkımları ve gül bezekler ağır bassa da, klasik, erken Bizans, Sasani, Orta Asya ve hatta beki de Hint bezemesinin hemen her bitki kökenli motifi İslam sanatında en azından bir kez yinelenmiştir. Dahası, eğer kendimizi motifin dar bir tipolojik tanımı ile sınırlarsak, erken İslam zamanlarında tek bir yeni dizayn yaratılmamıştır, diyebiliriz. Asıl önemli değişim, bezemenin coğrafi dağılımında görülür. Akdeniz, İspanya'ya kadar, Doğu kökenli, özellikle Sasani kökenli bitkisel temaların saldırısına uğramıştır. Buna karşılık, birkaç istisnai örnek dışında, Akdeniz'e özgü temaların benzer bir biçimde Doğu'ya yayılması söz konusu olmamıştır. Bu olgu ilk bakışta görüldüğünden çok daha akıl karıştırıcıdır; çünkü erken İslam

sanatında İranlı önderlerin ve İran'a özgü beğeni anlayışının büyük bir önem kazandığını teslim etsek bile, örneğin mimaride, benzer bir eğilim görülmemektedir.

İkinci grup motifler ancak "geometrik" olarak tanımlanabilirler. Bunlar başka bezemeler için birer çerçeveden ibaret olabilecekleri gibi, mozaiklerde ve pencerelerde sık sık görüldüğü türden, bezemenin tümünü de oluşturabilirler. Bu geometrik temalar için iki varsayım önerilebilir. Bunlardan biri, bitkisel bezemelerde de olduğu gibi, buradaki tanımlanabilir dizayn tiplerinin hepsinin İslam-öncesi sanatta bulunduğudur. Hırbetü'l-Mefcer ve Kasrü'l-Hayr el-Garbî'nin ştük işlerinde görülen incelikli geometri, iyi bilinen mozaik motiflerinden başka bir sanat tekniğine yapılmış birer aktarmadan ibarettirler. Öteki varsayım, hemen her örnekte geometrik dizaynın en belirgin özelliğinin tamamlanmış bir birimle kırılmış bir birim arasındaki gerilim oluşudur. Başka bir deyişle, ister kesişen düz çizgilerden, ister dairelerden, isterse düz çizgilerin ve dairelerin bir bileşkesinden oluşmuş olsunlar, sanatçı, üzerinde çalıştığı birimin ya da birimlerin tümüyle görünebilir, açıkça anlaşılabilir olmasından kaçınmıştır. Çoğunlukla, motifi birdenbire kırıp hemen yanıbaşında yer alan başka motiflerle yepyeni bir biçimde birleştirir. Yalnızca bir cetvel ve bir pergelle çalıştığı halde, saf bir geometrik kompozisyonun katılığından elinden geldiğince kurtulmaya çalışmış ve zaman zaman akıl almaz derecede başarılı olmuştur. Hırbetü'l-Mefcer mozaikleri ya da Kurtuba'daki oyma mermerler bu başarının görkemli tanıklarıdırlar.

Üçüncü grubu ancak "çeşitli motifler" olarak adlandırabiliyoruz. Bunlar üzerlerinde bir süre daha çalışıldıktan sonra, ya kesin bir kategori olarak tanılanacak ya da ilk iki gruptan birine katılacaklardır. Öte yandan, mozaiklerin üzerindeki taramalar, ya da noktalar gibi, Hırbetü'l-Mefcer ştük işlerindeki bazı kenar dizaynları gibi, şimdilik hiçbir kategoriye sokulamamış olanlar da var. El yazması tezhiplerinde ve tunç işlerinde yinelenen kemer motifi salt bezeyici olabileceği gibi, Hıristiyan sanatındaki aziz listelerinde görülen türden kesin bir ikonografik anlam da taşıyabilir. Aynı anlam belirsizliği bazı hayvan dizaynları ve daha ender bulunan insan figürleri için de geçerlidir.

Tek tek motiflerin tekniklerindeki bölgesel, toplumsal ve zamansal değişkenler ayrıntılı bir biçimde incelenmeden, İslama özgü bezemenin anlaşılması mümkün görünmüyor. Bu bölümün amacı açısından, tartışmamızı örneklerin çoğunun bulunduğu mimari dekorasyon ile sınırlayacağız. Aşağıda belirleyici birkaç anıtın kısa bir betimlemesini daha geniş kapsamlı bir yorum izleyecek.

Önce Kasrü'l-Hayr el-Garbî (resim 118) ve Hırbetü'l-Mefcer'de (resim 119) bulunan iki ştük parçacağını ele alalım. Bunlardan birincisi, cephedeki

kulelerden birinin üzerinde bulunan tek bir dikdörtgen panodur. Akantos yapraklarından oluşan bir bordürün üzerinde yer alan bir dizi panodan biridir bu. Diyagonal yerleştirilmiş ve araları kalp biçimi yapraklarla doldurulmuş bir çift çizgi, alanı eşit baklavalara böler. Bu baklavaların içinde ortalanmış ve aynı dikey eksen üzerinde ya gül bezek ya da benzer çiçek birimleri yer alır. Binlerce küçük kalıntı parçacığın bir araya getirilmesiyle yeniden yapılan bu panoda, kaç türlü farklı birim olduğunu ve bunların nasıl düzenlendiklerini bilemiyoruz. Hırbetü'l-Mefcer'deki örnekteyse, benzer bir pano dört dilimli birimlerle daire biçimi birimlerin sıralanmasından oluşuyor, araları yarım palmetlerle doldurulmuş. Daire biçimi birimlerin ortalarında gül bezekler ya da yarım palmetlerden oluşan kompozisyonlar yer alıyor. Dört dilimlilerde ise, ucunda üzüm salkımları, asma ya da palmiye yaprakları olan, ağaç benzeri, dümdüz dikey dizaynlar var. Bu üç motif oldukça gelişigüzel bir biçimde kullanılmış.

İkinci örneğimiz olarak Mşatta'nın ünlü cephesini seçtik (resim 120-123). Birçok yerde betimlemesi yapılmış olduğundan burada birkaç belirgin özelliğine kısaca değinmekle yetineceğiz. Sarayın cephesinin ortasında, incelikle işlenmiş silmelerle çerçeveye alınmış geniş (4,25 m yüksekliğinde) bir bordür bulunur. Bu uzun bordürün başlıca özelliği, yirmi sekiz eşit üçgenden oluşmasıdır. Bu öğelerin kesin üçgenler izlenimi vermesinin nedeni sarayın yapımının hiçbir zaman tamamlanmamış oluşudur. Aslında, tasarımlanmış olan biri dik, biri baş aşağı duracak ve cepheyi elli altı üçgene bölecek olan, uzun bir zigzag bordürdür. Her üçgenin içinde yüksek kabartma olarak işlenmiş kocaman bir gül bezek yer alır; alanın geri kalanı kıvrık asma dallarından bağımsız dairelere ve hayvanlara kadar, ısrarla birbirinden farklı kompozisyonlarla doldurulmuştur. Daha önce de, belirttiğimiz gibi, yapının cami duvarında hayvan motifleri bulunmaz, dolayısıyla bunlara negatif bir ikonografik anlam vermek gerekir.

Kurtuba'da mihrabın hemen yanında yer alan onuncu yüzyıldan kalma oyma mermer parçası (resim 55), Batı İslam dünyasından seçtiğimiz örneği oluşturuyor. Ana dizayn, ortadaki nesneyi dalgalanarak dolanan ve zar zor seçilebilen ağaç gövdeleri ve yapraklardan oluşan bir bordürle çerçeveye alınmıştır. Ortadaki tek, dik, ağaç gövdesi benzeri birim, hem ekseni, hem de yapraklar ve yarılmış ya da bütün çiçek çanakçıklarından oluşan karmaşık dallar örgüsünün kaynağını oluşturur.

Son olarak, Samarra'daki üçüncü ya da eğri kesim üslubun (resim 125) belirleyici özelliği, yamuk kesmelerin ısrarla yinelenmesi ve böylece dekoratif birimlerin bitkisel kökeninin ortadan kaldırılmasıdır. Mısır kökenli bir grup ahşap oymacılığı örneğinde (resim 126, 127) benzer bir tekniğin kullanıldığını biliyoruz; bunlarda düzenli aralarla derin bir çentik yinelenir. Elimizdeki diğer parçacıklar içinde, Nişapur ştükleri ya da bazı seramik türleri

gibi, dekorasyon üzerine yapılacak çalışmalar için uygun örnekler bulunmaktadır (resim 105, 108, 110).

Bütün bu işlerde görülen dizayn birimlerinin –bitkisel, geometrik ya da diğerleri– hepsi birkaç soyut ilkeye bağımlı kılınmışlardır. Doğal formlar kendinden farklı bir şeyi ifadelendirmeye zorlanmışlardır. Önce eşya ya da duvar tümüyle kaplanır, bezenmemiş yer bırakılmaz. İslam dekorasyonunu tanımlamak için sık sık başvurulan *horror vacui* deyimi buradan kaynaklanır. Daha kesin konuşmak gerekirse, klasik Roma bezemesinde, bezemenin üzerinde bulunduğu ya da önünde yer aldığı arka planla olan ilişkisi, yerini ışık/gölge arasındaki karşıtlığa (en iyi örneği Mşatta'da bulunur), ya da Samarra'da olduğu gibi, bunları birbirinden ayırma olanaksızlığına bırakmıştır. İkincisi, bir bezemeyi tanımlamanın en iyi yolu bir formlar toplamı değil, formlar arasındaki ilişkidir. Bu ilişki genellikle geometrik terimlerle anlatılır ve seçtiğimiz örneklerden her biri –özellikle Kasrü'l-Hayr heykelleri– ancak bir geometrik yapı bağlamında tanımlanabilir. Bu tanımlama sisteminin en çarpıcı örneği Samarra'da görülüyor. Buradaki ştük dizaynı, ancak çizgilerle biçimler arasındaki ilişki olarak betimlenebilir, bunları birbirinden ayırıp, tek başlarına tanımlamak düşünülemez. Bu prosedürün kendisinin başlı başına bir amaç olmayıp tasvir için bir araç olduğunu belirtmemiz gerekir. Ünlü Mısır ahşap oymasında, karşıt biçimler ve çizgiler aracılığıyla bir kuş tasvir edilmeye çalışılmış (resim 126) ancak, soyutlamanın vardığı boyutlar, sonunda bu yöntemi tasvir için elverişsiz hale getirmiştir. İnsan, acaba gerçekten de soyut dizaynların somut nesneleri temsil etmesi kuramsal olarak olası mıdır, diye düşünüyor.

Önereceğim üçüncü ilke, geometrinin etkisi olacak. Kullanılan başlıca geometrik birimler, daireler ve eşkenar dörtgenler olup, olağanüstü birkaç kompozisyona –özellikle mozaiklerde– rastlansa da, bunlardan hiçbiri daha sonraki yüzyılların motiflerinde görülecek karmaşık düzeye ulaşmış değillerdir ve motifin çevresinde oluştuğu, merkez görevini yüklenmiş, sayıları değişen eksenlerle kurulan ayna yansıması kadar kesin bir simetri ısrarlı bir biçimde yinelenir. Ancak, eksenlerin çoğu, başı sonu belli, somut birimler değillerdir. Ortadaki çubuk benzeri eksenli kompozisyonuyla Kurtuba örneği (resim 55) dışında, eksenler görsel simgenin bir formudurlar sanki; kendi başlarına değil, dizaynın geri kalanı yüzünden var olmakta gibidirler. Öte yandan, dizaynın geri kalanı da onlarsız bir anlam taşımamakta, betimlenememektedir. Ya da Kasrü'l-Hayr ve Hırbetü'l-Mefcer parçacıklarında görüldüğü gibi, simetri yerini ana örüntü olarak adlandırabileceğimiz olguya bırakmakta, bir başka deyişle, simetri ana örüntü tarafından tamamlanmaktadır; tek (ender görülür) ya da birkaç motif, var olan boşluk doluncaya dek çoğaltılır. Zaman zaman Mefcer örneğinde ya da bazı seramiklerde görüldüğü gibi, kendi içinde bütünleşen, durağan bir motifle, gelişmekte olan dina-

mik bir diğer motif arasında belli bir gerilim görülür. Ama gerek simetri, gerekse genel örüntü açısından en önemlisi, her ikisinin de kullanılma biçimleri nedeniyle, dizaynın mantıksal sonucunu kendi içlerinde taşır olmayışlarıdır. Böylece erken İslam bezemesine ilişkin dördüncü ilkeye, sonsuz büyüme olasılığına geliyoruz. Mşatta'nın cephesi bunun en erken örneğidir. Bir yandan dizayn istenilen yönde dilediğince uzatılabilmekte (Samarra'da olduğu gibi), ve böylelikle içsel olarak tanımlanabilir, başı sonu olan tamamlanmış birim, dizaynın kendisi olmamakta, sınırları sanatçının isteğine bağlı kalmaktadır. Öte yandansa, bu dizayn tipiyle, izleyiciye önemli bir özgürlük tanınmaktadır. İnsan, Mşatta'nın cephesi gibi bir dizaynı, dilediği bakış açısından izleyebilir, keyfini sürebilir. Dilerse, çeşitli temalardaki ayrıntılara kaptırabilir kendini, dilerse tek bir motif seçip, onun bir üçgen içinde, izini sürebilir ya da bir düzine üçgende nasıl çeşitlendiğine bakar; dilerse, kompozisyon modellerini, ışık/gölge oyunlarını inceler. Sanki zengin bir orkestranın çaldığı bir senfoni uzamda dondurulmuş gibidir. Temaları, motifleri ve düzinelerce çalgısıyla incelenmeye, tefekküre sürekli açıktır, ama aynı zamanda sanat yapıtı bitmiş haliyle karşımızda durmaktadır.

Beşinci ilke çok kesin olmamakla birlikte, ötekilere kıyasla oldukça basit. Herhangi bir kaynaktan alınma bir tema bezemeye katılabilir, katılmıştır da. Bitkisel ve geometrik temalar ağır bassa da, hayvan, insan temaları ile epigrafik temalar da bulunur. Ne var ki, bunlardan son üçü, yoruma ilişkin bir sorun yaratmaktadır. Çünkü geç İslam dönemleri üzerine araştırmalarda bezeyici olarak kullanılmış bazı hayvan temalarına ikonografik bir anlam *verilebileceği* gösterilmiştir. Somut sözcükler, belli bir şeyi nitelemek için kullanılmadığında bile, yazının simgesel değerini yitirebileceği düşünülebilir mi? Bu yüzden bezeme konusunda yukarıdaki ifademizi biraz değiştirip, bezeme bir "tarz" haline gelmiştir dememiz gerekiyor. Yani, herhangi bir konu, bezemeye dönüşebilir diyecek yerde, bezeme çeşitli konuları, onların bağımsız olarak tanımlanabilir anlamlarını ortadan kaldırmadan kullanmanın bir yoludur, demeliyiz. Gene de canlı varlık tasvirlerinin ve yazının kullanımında, her zaman geriye bir belirsizlik kalmaktadır.

Altıncı ve son ilke, şimdiye dek sıraladıklarımızın hepsini içeren keyfilik ilkesidir. Erken İslam bezemesinin çoğunda beliren başat özellik ne boyutlarının ne de içsel formlarının kendi dışında herhangi bir şey tarafından koşullandırılmamış oluşudur. Mşatta yalnızca yapının cephesini boydan boya kaplayan keyfi bordürüyle değil, bu bordürün hiçbir özelliğinin bu dekorasyonun ardındaki yapıyla bir bağlantısı olmayışı açısından, bu ilkeye eşsiz bir örnek teşkil eder. Kuşkusuz bu bir yere kadar bütün bezemeler için geçerlidir, ancak İslam tipi keyfilikte bir iki-yönlülük görülüyor. Bir yandan bu keyfilik kompozisyonun dizaynına kadar indirilmiştir. Öte yandan anıtın ya da eşyanın yüzeyini onun biçiminden ayırmak ister gibidir. Bu ayırma

eğilimi kendi başına bir yenilik sayılmayabilir. Sasani sanatında ştükün kullanımında benzer bir estetik süreç sezilir. Mümkündür ki, İslam öncesi İran'ın belli saray ya da konaklarıyla sınırlı bir tekniği İslam yalnızca genişletmiş, karmaşıklaştırmış, çeşitli yörelere ve çeşitli tekniklere yaymış olsun. Ve yaymakla da bu tekniğe "devamsızlık" olarak adlandırabileceğimiz özel bir nitelik kazandırmıştır. Bir anıtın yüzeyini onun geri kalanından ayıran keyfi bir bezeme, olsa olsa gereksinmeler ve beğeniler değiştikçe çıkarıp atılabilecek bir deriye benzetilebilir. Elbette ki, aslında durum bu kadar basit değil. Daha geç dönemlerde bir eşya ya da bir anıtı yapanla onu bezeyenin aynı kişi olduğu biliniyor ve eğer erken İslam dönemlerinde de bu böyle idiyse (örneğin seramikçiler için kesin olarak konuşabiliriz), zanaatkârın kendisinin de bitmiş anıt konusunda bir tür çifte görü, hatta zıt görü taşıdığını söylememiz gerekecek. Ayrıca, belli biçimlerle belli bezemeler arasındaki karşılıklı ilişkinin oldukça erken bir tarihte ortaya çıktığını biliyoruz. Kubbetü's-Sahra'nın kemerlerinin karınlarıyla köşelikleri sözgelimi, aynı kompozisyonu paylaşmazlar. Gene de, ne denli karmaşıklaştırılsa da, üzerinde yer aldığı yüzeyden hayli bağımsız olan keyfi bezeme, erken İslam bezemesi konusunda yapılabilecek geçerli bir genellemedir.

İslam bezemesinin bu özelliğinin nedenleri üzerinde ancak fikir yürütebiliriz. Müslümanların beğeni anlayışında kolayca serilip kaldırılabilen halı ve dokumaların etkisinden söz edilebilir. Araplar ve daha sonraları Türkler bir yandan göçebe geçmişlerini korurken, bir yandan belli bir İran tekniğini kullanmış ya da genişletmiş olabilirler. Ancak bu gibi savlar öne sürerken gözden kaçırılmaması gereken bir nokta var: Her ne kadar şairler arasında ve kentlerin toplumsal örgütlenişi içinde zaman zaman ve romantik bir biçimde var olmuşsa da, bir yaşam-kipi olarak göçebelik ya da göçebelik gururu olarak adlandırabileceğimiz tutum, ortaçağ İslamının ahlak anlayışının başlıca boyutlarından biri değildi. Ama belki de, erken İslamın kentleşen kesiminin fethettiği dünyanın estetik formlarını ve alışkanlıklarını alabildiğine kullanmaktan çekinmesi, kültürel açıdan farklı daha eski formların ve yaşama biçimlerinin kendiliğinden, neredeyse bilinçaltı düzeyinde ortaya çıkmalarına yol açmıştır.

Başka olası yorumlara geçmeden, bezemenin hemen hemen bütün özelliklerini bünyesinde barındıran, ancak önemli bir biçimde ters yüz eden, garipsenecek denli tekil bir anıttan söz açmak isterim. Bu, Buhara'daki onuncu yüzyıl Samani türbesidir (resim 128, 129). Mimari açıdan sayvan formunun mezar amacıyla kullanıldığı dindışı bir sanat yapıtıdır ve şu anki ilgi alanımızın içinde önemi, yapım aracı olan tuğlanın aynı zamanda yapının dekorasyonunu oluşturmasıdır. Dizaynları ve yarattığı etkilerin hepsi yukarıda sıraladığımız ilkeler içinde tanımlanabilen bu anıt, zengin bir yüzeye olduğu kadar, tam geliştirilmiş bir biçime sahiptir. "Tuğla üslubu"nun

bu ilk örneğinin önemli yanı, daha önce ifadesini üzerinde yer aldığı nesneden bağımsız, keyfi bir yüzey bezemesinde bulan, bir beğeni anlayışının burada ilk kez mimariyle bütünleşen arkitektonik bir anlam kazanmasıdır. İslam sanatının bunu izleyen döneminde bu süreç özellikle İran'da devam etmiştir, bu ülkenin bazı başyapıtları ancak bu yolla açıklanabilmektedir.

Tüm yüzeyi kaplayıcı oluşu, formlar arasındaki ilişki, geometrik motifler, sonsuz çoğalma potansiyeli, konu seçiminde özgürlük ve keyfilik. Bunlar erken İslam bezemesinin en belirgin özellikleri gibi görünüyor. Burada üç nedenden ötürü bir çelişki var. Biri, buradaki soyutlamanın kimya formüllerinde olduğu gibi, bir gerçekliğin basitleştirilmiş simgeselliği olmayışıdır, bazı matematik soyutlamaları andıran kendi içinde bir gerçekliktir, kendine özgü kuralları olan bir kurgudur. Nihai açıklaması sanat tarihi bağlamında yapılacak araştırmalardan çok, geç Orta Asya sanatı için geçerliliği bilimsel olarak gösterildiği gibi, çağın matematiksel düşüncesinin kavranmasına bağlı olmalıdır. Bu çelişki, Samarra'nın eğri kesim üslubu dışarda tutulmak kuşuluyla, temelde soyut olan bu niteliklerin belli somut "nesneler" aracılığıyla, gözle görülür hale getirilmesinde yatar; bu soyut niteliklerin bezemenin bilinçli nedeni mi olduğu, yoksa geleneksel dekoratif formun henüz bilemediğimiz bir gelişiminden mi kaynaklandığı sorusuna ise, kesin bir yanıt vermek mümkün değil. Nihai açıklaması ne olursa olsun, bu İslam bezemesinin bir sanat yapıtı olarak entelektüel statü kazandığı düzlemdir; çünkü gözle görülenle, onun anlamı arasındaki ilişki üzerine sorgulamayı başlatmaktadır.

Çelişkilerden ikincisi (yukarıda ayrıntılı biçimde işledik) bezemenin, üzerinde yer aldığı uzamın hem efendisi hem de kölesi oluşudur. Üçüncü çelişki, bir oranda öznel: Bu bezeme hem pratik bir alıştırma, hem de entelektüel bir tefekkür nesnesidir. Ayrıştırabilir formüllerden oluşması açısından bir alıştırma, içinde, sıradan bir deyimle, "göze görünenden fazlasının bulunması" açısından da bir tefekkür nesnesidir. Ama sofuların tespihleri misali önerdiği tefekkürü içinde taşımaz, bu onu izleyenin zihninde yer alır.

Bu noktada incelemenin farklı bir alanına, bezemenin olası açıklamasının bir başka boyutuna varıyoruz. İslama özgü bezemenin işleniş biçimi, İslam kültürünün bütününü içeren bir tutumu yansıtıyor olamaz mı? Bunun bir benzeri Hıristiyanlığa özgü Tecessüm, Selamet gibi temaların Orta Bizans döneminde görsel formlara kavuşmasında değil, Skolastik düşünceyle Gotik mimarinin mantığı arasındaki ilişkide bulunabilir.

Erken İslam düşüncesinin başlıca temalarından ikisinin İslama özgü bezemeyle ilişkisi olduğu düşünülebilir. Bunlardan birincisi, İslami bir inancın ifadesi olan "*lillah el baki*" (kalıcı olan Allah'tır) deyiminde simgeleşmiştir. Buradaki içerme, dünyada bir düzenin var olmaması, göze görünenin gerçekliği yansıtmaması gerektiğidir; çünkü, düzen ve gerçek Tanrısal

sürekliliğin kanıtlarıdır. İnsan yaratısı hiçbir nesne fiziksel gerçekliği yansıtmaz. Bir şeyi kalıcı kılmak, Tanrı'ya özgüdür ve en büyük günahı, kendi yarattığına âşık olan kişi işler. Artık aramızda olmayan Louis Massignon dokuzuncu yüzyılın büyük mistiği Hallac'ın bu fikri örnekleyen bir öyküsünü bizler için ışığa çıkarmıştır. Bir gün bir yerlerden bir kaval sesi duyulur ve Hallac'ın müritlerinden biri sorar: "Bu nedir?" Hallac şöyle yanıtlar: "Şeytanın sesidir bu, dünyanın yok olup gitmesini istemediğinden ağlıyor. Şeytan geçip gidenlerin ardından ağlar, onlara yeniden can vermek ister. Oysa geriye kalan bir tek Tanrı'dır. Şeytan geçici olana tutulmaya lanetlenmiştir ve işte bu yüzden ağlar durur." Helenistik düşünceden kaynaklanan ve Müslüman dünyada gerçekliğin başlıca açıklamalarından biri haline gelen ikinci tema, atomizm olarak bilinir. Başlıca tutamağı nesnelerin eşit birimlerin çeşitli bileşkelerinden oluştukları ve buna göre ayrımsanabildikleridir. İslam inancına göre, fiziksel gerçekliğin aynı kalması zorunlu, doğal bir gereksinme değildir; aynı bileşimlerin yeniden ortaya çıkmalarıysa ilahi bir mucize olarak açıklanır. Tanrı'yı taklit etmekten ya da ona rakip olmaktan sakınması gereken sanatçı, böylelikle doğa birimlerini dilediğince ve yeniden düzenlemekte alabildiğine özgür kalmaktadır. Bu düzenlemeler ne denli keyfi, ne denli "anlamsız" olursa, o kadar iyidir.

Bu iki tema bezemenin keyfiliğini, yapaylığını, çeşitli kaynaklardan derlenmiş tematik öğeleri birbirine katmasını ve belki de, en somut öğelerinin ortasında yer alan soyutlamayı açıklamak için *kullanılabilir*. Bu, nedensel bir açıklama değildir, en fazlası inançla bezemenin kiplerinde benzer önkabullerin bulunması açısından, yapısal bir açıklama olduğu söylenebilir. Gene de, bu paralelin geçerliliği konusunda bazı kuşkular yok değil. İslam tarihinin bu anında, oldukça sıradan bir bezemeyi açıklamak için mistik düşünceye ve mistik imgelere başvurmak, dahası, aralarında bir koşutluk aramak doğru mu? Erken İslam sanatının gerçek kimliğine çağa özgü zihinsel bir yaklaşımla, ister bilimsel, isterse sözde-bilimsel bir açıklama getirmek çekici görünse de, böyle bir açıklamanın günün çeşitli toplumsal ve ekonomik katmanlarını içine alabileceğini öne sürmek zor.

Dahası, İslam kültürünün başlıca bilimsel başarısı ele aldığımız bu dönemden daha sonra gerçekleşmiştir ve bezemede daha ileri tarihlerde ortaya çıkacak bir başka gelişme ile çakışır. Eğer kültürel bağlantılar aranacaksa bunu *mezahib*'de, sekizinci yüzyılın ikinci yarısından sonra İslam düşüncesinin ve toplumunun çevresinde birleşmeye başladığı yasal mezhepler çerçevesi içinde aramanın daha doğru olacağı kanısındayım. Ama bir Şafi'nin ya da bir Hanefi'nin gündelik ya da tinsel yaşamı konusunda mistiklere oranla çok daha az şey biliyoruz ve erken İslam zamanları için sanatların ortak paydası ile toplumun ortak paydası arasındaki karşılıklı ilişkileri kurgulamak pek olası görünmüyor.

Erken İslam bezemesi konusunda söyleyebileceklerimiz bu kadar. Bu bezeme, İslamın ilk yüzyıllarında Müslüman dünyanın her bir yanına yayılan ve bilinen bütün teknikler açısından özgün bir yaratı örneğidir. Tekilliği, yeni formlar yaratmış olmasında değil, formları insanın yaradılışına ilişkin özel bir anlayıştan kaynaklanan işleme biçiminde yatar. Bu nedenle, bir fikirden, bir strüktürden, bir kipten çok, bir üslup olarak adlandırılması doğru olur ve bu yüzden de çoğu kez belirsiz ya da çifte değerli gibi görünür. Yapıldığı zamanda da böyle mi algılanmaktaydı, yoksa bu çifte değerlilik, bu bezeme türünün gelişmesini etkileyen zihinsel ve estetik dürtüleri anlayamayışımızın bir sonucu mu acaba? Bu soru bir yana, bu bezemeyi, çok sonraları onun izini sürecekler olanları ve Batılı gözünde aynı oranda ilginç bir olguyu adlandırmak için İtalyan Rönesansının yakıştırdığı terimle, *arabesk* terimiyle nitelemek uygun olur. Ancak burada arabeskin bir *form* olarak değil de, bir *fikir* olarak anlaşılmasından yana olduğumuzu belirtelim.

Son, olarak arabeski her ne kadar erken İslam sanatının bir yeniliği olarak görmek uygunsa da, erken İslam bezemelerinin hepsinin bu etki altında yapılmadığını belirtmeliyiz. Farklı bezeme biçimleri, yüzyıllar boyu varlıklarını korumuşlardır. Zaman zaman Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî'de olduğu gibi, tümüyle klasik ya da başka dizaynların değiştirilmeden kullanıldıkları, onarıldıkları, taklit edildikleri görülür. Kayrevan'daki dokuzuncu yüzyıl kubbesinin etkileyici, dayanıklı taş dekorasyonunda (resim 54), Kudüs'de Aksa Camii'ndeki ahşap işçiliğinde (resim 53) Irak'taki henüz tanımlanamamış erken dönemden kalma mihrapta ve doğu İran seramiklerinin çoğunda, önemli estetik değer ve teknik çaba belirleyen pek çok örnekle birkaç ayrıntı dışında, arabesk etkisi görülmez. Arka planla ön plan arasında çok daha geleneksel ilişkiler söz konusudur buralarda. Motifler tek tek konular olarak tanımlanabilen, başı sonu belli, bitirilmiş birimlerdir. Simetri, geometri, ışık/gölge, bu dizaynların işlenmesinde belli bir rol oynasa da, ikinci planda kalırlar. Bu anıtların çoğuna bölgesel açıklamalar getirilebilir, bunlarda yerel gelenekler yeni yaratılarda olduğundan daha ağır basar; yeni tutumlardan çok daha az etkilenmişlerdir.

İşte bu yüzden, bir bütün olarak ele alındığında, erken İslam bezemesinde, çoğu kez yerel olarak tanımlanabilen, bir sürekli formlar dizisi ile onlara uygulanabilir yeni panislamik bir düşünce, alışılmadık bir ortakyaşarlık içinde gibidir. Ya da, ortakyaşarlık yerine, forma ilişkin eğilimler çeşidiyle, kimisi eskiden kalma ve yerel, kimisi yeni ve İslam çapında yaygın bir formel ilişkiler çeşidi arasındaki gerilimden söz edebiliriz. Bu gerilim, o zamanlar henüz ne yerel, ne de Müslüman dünya boyutlarında bir üslup yaratmış değildi. Başardığı, erken İslam sanatının yapıtlarının hemen hepsinin dış görünümünü kendine özgü bir biçimde dönüştürmek olmuştur. Çünkü, tek tek anıtlar arasındaki farklılaşma ne olursa olsun, ve kültürel ya da tarih-

sel nedenlerle nasıl açıklanırsa açıklansın, yeni bir sözdizimsel yapının kuruluşu yeni terimlerin bulunmasından daha önce ortaya çıkmıştır. Eğer bir varsayım geçerliyse, morfemlere ilişkin bir değişmenin sözdizimsel bir değişmeyi öncelemesi ve zaman içinde morfemleri zorlaması sanat açısından başka tarihsel an'ları açıklamak için de kullanılabilecektir.

8 İslam Sanatının Oluşumu

Bu kitabın amacı ne erken İslam sanatının tam ve tutarlı bir tarihini yazmak, ne de tek tek anıtlar üzerine, monografik bir çalışma yapmaktı; biz iki soruyu yanıtlamak için yola çıkmıştık. Bunlardan biri, estetik ve maddi yaratıcılıkta İslam olgusu ile birlikte belli değişiklikler ortaya çıkmış mıdır, eğer çıktıysa, ne yoldan tanımlanabilirler, sorusuydu. Buna bağlı bir yan soru da, varsanılan bu değişikliklerin, kültürün bütünü tarafından benimsendiği –mutlak ya da görece– bir zamanın yani erken İslam sanatında bir "klasik an"ın bulunup bulunmadığıydı. İkinci soru, imparatorluk henüz yeni yeni kanat çırpmaya başladığı sıralarda, Müslümanların sanatını tanımlamak amacıyla bu sanatın belli öğelerini "İslami" olarak nitelememizi meşru kılacak ortak bir temel ya da ortak bir yapı olup olmadığı idi. Ya da, farklı bir biçimde söylersek, erken İslam sanatı, kendisine miras kalan sanat geleneklerinden nasıl ayırt edilebilir? Ve erken İslama özgü nitelikler, Müslüman dünyanın ilerideki sanatsal gelişimi içinde ne denli kalıcı olmuşlardır? Sonra, bir de çeşitli sorun ve anıtları tartışırken, bunlara ek olarak gündeme getirdiğimiz sorular var ki, bunların çoğunun işlenip aydınlatılması, içinde yer aldıkları bölümlerin çerçevesini bir hayli aşmaktaydı. Bu sorulardan bazıları, Yakındoğu ile ilgili çalışmalar açısından belirleyiciydi; İslam sanatının yaratılma ve gelişme süreci içinde, eyaletler arası dengenin nitelikleriyle, bir erken İslam sanatı üslubu olasılığıyla ve bu üslubun doğasıyla, farklı anıt türleri arasında var olabilecek ikonografik ya da formel bağlarla ilgiliydi. Başka sorular erken İslam kültüründe görsel sanatların konumuyla, arkeolojik ve sanatsal kalıntıların tarihçiye ne gibi belgesel kanıtlar sağladığıyla ilişkiliydi. Son olarak da sanattaki değişmeler soyut terimlerle tanımlanabilir mi, İslam olgusu sanat tarihi açısından tekil bir olgu mudur, bir anıtla onun yaratıcısı ve izleyicisi arasında ne tür bir ilişki vardır, gibi daha dar bir açıdan, sanat tarihi disiplini içinde ele alınabilecek sorular sorulmuştu.

Bu sorulardan en azından bazılarını yanıtlamaya girişmeden önce, yukarıdaki incelemenin dayandığı temel önkabule dikkat çekmek isterim,

çünkü bu önkabulün altında, incelememizin bütün varsayımlarını ve sonuçlarını etkilemiş, biçimlemiş olan metodolojik seçim yatmaktadır. Bu önkabule göre, sanatta tarihsel bir süreci –yani değişikliklerin hangi yollardan ortaya çıktıklarını– tanımlamanın en kolay yolu, işlevlerin çözümlenmesidir. Sahiplenme ya da el koyma belirleyen simgeler, camiler, saraylar, seramikler, dekoratif dizaynlar, incelediğimiz anıt dizileri, bunların hepsi işlevleri açısından betimlenmiş ve açıklanmıştır. Bu işlevler soyut olarak üzerlerinde yer aldıkları anıtlardan hemen hemen tümüyle bağımsız olarak tanımlanmışlardır. Bu prosedürün iki zihinsel sınırlaması var. Birincisi, formun işlevi izlediği gibi hemen akla gelecek bir içermedir; ancak birazdan görüleceği üzre, erken İslam sanatının başat özelliklerinden biri de bunun her zaman böyle olmayışıdır. İkincisi, bir anıtın yaratılmasını önceleyen pratik, psikolojik ve diğer dürtülere anıtın kendisinden çok daha fazla önem verilmesidir. Anıt, ister bir yapı olsun, isterse bir eşya tanımlanmış içgüdülerin, gereksinmelerin ve süreçlerin ikincil bir yan ürünü gibidir. Sanat tarihi, son kertede insanoğlunun yaratıcılığına bir zihinsel örüntü atfetmek olduğuna göre, bu yaklaşım, özellikle bir sanat geleneğinin "oluşumu" incelenmek istendiğinde, geçerlidir; çünkü burada sorun formların kendilerinden çok kendilerine formlar arayan gereksinmelere ilişkindir. Ancak, bunun biricik olası yaklaşım olmadığını, anıtların kendilerinden, onların kimliklerinden, maddi ve estetik anlamlarından yola çıkarak, çok farklı bir kitap yazılabileceğini belirtelim. Böyle bir kitap yazılmalıdır da. Aşağıdaki sonuçlar şimdiye dek söylenenlerin bir özeti değil, bu kitabın bölümlerindeki kanıtlara ve varsayımlara farklı bir biçimde yaklaşmayı düşünecekler için giriş niteliğinde bir denemedir.

İslam tarihinin ilk üç yüz yılından geriye kalan anıtlar yığını göz önüne getirildiğinde, varılacak ilk sonuç, tekniğin ve "fonetik" formların en basit düzeyinde yeni hemen hiçbir şeyin olmadığıdır. Dekoratif motifler tek tek ele alındıklarında, her planlama biriminin, yapıma ilişkin her ayrıntının ve her eşyanın Yakındoğu ve Akdeniz sanat gelenekleri içinde bir protitipi bulunabilmektedir. Hırbetü'l-Mefcer'de, ön avludaki havuz gibi modeli bilinmeyen ender öğeler için bile, böyle bir modelin olduğu, en azından varsayımsal olarak, önceden kabul edilebilir. Kurtuba ya da İbn Tulun camilerindeki kemerlerin biçiminde yapılan değişiklikler ve hatta kuzeydoğu İran'da girişilen tonozlama deneyleri, bu aşamada ve formların kendileri gibi dar bir bakış açısından, birer dönüşümden, birer alıştırmadan başka bir şey değildirler. Bunlar para ve enerjisini erken İslam kadar yoğun bir biçimde bu işe harcamış herhangi bir kültürel ortamda görülebilir. Döşeme mozaiklerine ve heykellere gelince, Emevi sanat koruyucularının Akdeniz'e özgü geçmişlerinden bilinçli olarak arkaikleştirici modeller seçtikleri kesindir. Bu yüzden de, erken İslam sanatının anıtları, tam anlamıyla, Roma, erken Bi-

zans ve İran'ın uçsuz bucaksız imparatorluklar zincirinin halkalarıdırlar.

Bu genellemenin dışında kalan birkaç örnek var. Teknik açıdan yepyeni bir seramik sanatı ortaya çıkmış; dekorasyonda Arapça yazı başlıca ikonografik ve bezeyici araç haline gelmiştir. Ancak, bu istisnalar arasında en önemlisi, formların ve tekniklerinin dağılımına ilişkin olandır; eyvan gibi İran-kökenli mimari öğeler Suriye'de görülmeye başlamış, Sasani kaynaklı dekoratif motifler Kuzey Afrika'ya dek taşınmış, ştük her yerde hazır ve nazır bir dekoratif tekniğe dönüşmüştür. Dağılıma ilişkin bu değişmeler İran motiflerinin Batı'ya doğru yayılmasına yol açarken, Suriye kökenli öğelerin Doğu'da görülmeyişi, İran konusundaki sınırlı arkeolojik bilgimizin bir sonucu olabilir. Bu istisnaların en belirleyici özelliği hepsinin de geç İslam sanatını niteler olarak kalmaları, özellikle motiflerin Doğu'dan Batı'ya doğru göç etme eğiliminin sürmüş oluşudur. Öyleyse, vardığımız ilk sonucu biraz değiştirerek şöyle koyalım: Erken İslamın sanat sözlüğündeki en basit öğelerin daha önceki geleneklerin sürdürülmesinden ibaret kalmasına rağmen, tanımlanabilir bazı istisnalar, İslam sanatının tekil belirleyici yönleri haline gelmişlerdir. Bu sonuçtan iki varsayım çıkartılabilir: bir, bunlar yeni kültür için özellikle önemli öğelerdi; iki, erken İslama özgü bu tür özelliklerden daha ilerde sürdürülmemiş onların İslam öncesi prototipleri vardı.

Basit formlar ve basit teknikler düzleminden daha karmaşık olan anlamlar düzlemine geçer geçmez, İslam sanatının özgünlüğünün ve tekilliğinin belirmeye başladığını görürüz. Bu özgünlüğün çeşitli yönlerinden biri de kompozisyona ve dağılıma ilişkin olanıdır. Bu yüzden hipostil caminin en basit öğelerinden hiçbiri özgün değilken, yapımı bitmiş haliyle kompozisyonu o güne dek var olanlardan tümüyle ayrılır. Formların yeni dağılımı dekorasyonda özel bir güç kazanmıştır: Canlı varlık tasvirleri azalmış, bitkisel ve geometrik öğeler öne çıkmıştır. Bu yüzden de, yeni dağılımın yalnızca yeni imparatorluğun boyutlarını yansıtmakla kalmadığını, kendine özgü kuralları ve belirli gelişme doğrultuları olduğunu söyleyebiliriz.

Formlardan bazılarına somut anlamlar atfedilebilir. Eğer bir cami bağlamında kullanılmışlarsa, kuleler, biçimleri önemli değişimlere uğratılmaksızın minarelere dönüşmüş; nişler mihrap olmuş; kiliselerdeki yan sahınların yapının bir yanında yoğunlaştırılmasıyla kıble yönü belirlenmiştir: Arapça yazılar (ister Kubbetü's-Sahra mozaiklerinin üst bölümünde olduğu gibi zor görülen bir yerde bulunsunlar, isterse Tim'deki türbenin cephesinde, Kurtuba Camii'nin mihrabı üzerinde ya da kuzeydoğu İran tabakalarının ortasında yer alsınlar) anıtın özel anlamını tanımlayan somut, ikonografik öğelerdir. Bu gibi formel özellikler İslama özgü çok kesin, imleyici bir güç kazanmıştır ve İslam sanatının yüzyıllar sürecek gelişmesi boyunca anlamlarını koruyacaklardır.

Ancak, erken İslam sanatının ilginç yönlerinden biri de bu tür belirle-

yici özelliklerin sayıca çok az oluşudur. Çeşitli anıt gruplarını betimler ve tartışırken, yorumlarında hep aynı değişmeyen özellik çıktı karşımıza: anlam belirsizliği ya da çifte anlamlılık; sanki gözle görülür form kendisinden başka hiçbir şeye gönderme yapmamakta, ya da formun belirleyiciliği başka bir yoldan, dolaylı olarak sağlanmaktaydı. Kırsal bir malikâne, bir ribat, ya da bir kervansaray aynı formu paylaşıyorlardı: Birbirinden tümüyle farklı yapılarda aynı dekoratif öğeler, aynı teknikler kullanılmaktaydı. Bu örneklerde, amaçla kullanım arasındaki farkı, anıtların kendileri değil, onlarda yer alan etkinlikler belirlemekteydi. İnsan yaşamına ve toplumsal gereksinmelere tanınan bu öncelik, camiden, ştük işlerine ya da bezemelere dek farklı İslam anıtı gruplarının hepsinin esnek, çeşitli amaçlara uyarlanabilir yapılarını da açıklamaktadır. Bu da yüzyıllar boyu varlığını korumuş bir özelliktir; on ikinci yüzyıldan itibaren ortaya çıkmaya başlayan o muhteşem cephelerin hiçbirinde yapının, örneğin bir cami mi, yoksa bir kervansaray mı olduğu belirtilmemiştir. Belirsizliğin ve esnekliğin yanı sıra, erken İslam sanatının bir başka özelliği de bilinçli bir biçimde simgeden kaçıştır. Bu olgu, özellikle ortaçağ Hıristiyanlığının gelişimiyle kıyaslandığında ortaya çıkan zıtlık gerçekten de çarpıcıdır.

Bu özelliğin başlıca nedeni, yukarıdaki bölümlerde de tartışıldığı gibi, yeni kültürün yerini almakta olduğu geleneğin, özellikle Akdeniz Hıristiyanlığının, alışkanlıklarını ve uygulamalarını bilinçli olarak yadsımasıdır. Yadsınan, sanat formlarının kendileri değil, onların kullanılma biçimidir. Çünkü, İslam yasal ve ahlaki tutarlılığından ödün vermeksizin eski ya da mevcut bir sanat sözlüğünü, onun beraberinde getirdiği çeşitli anlamları kabul etmeksizin devralamazdı: kabul ederse, kendi kimliğinden birşeyler yitirmesi kaçınılmaz olurdu. Öte yandan, gelişme biçimi ve içinde geliştiği bölgeler nedeniyle kendine özgü yeni bir sözlüğü yoktu. Bir ruhban örgütünün olmayışı ve bir Müslümanın sürdürmesi gereken "ahlaklı bir yaşam"la hükümdarlara özgü görkemli yaşamın karşıtlığının yol açtığı yabancılaşma, anlamlı görsel yaratıyı kısıtlamış, zaman zaman kurutmuştur. Bir uçta, sanat yapıtlarını bir tür şer olarak gören, en azından ahlaklı bir yaşamdan uzaklaştırıcı, batıla özendirici olarak değerlendiren Miskeveyh'in ahlak anlayışı yer almaktaydı. Somut simgeselliğe karşı bu isteksizlik yüzyıllar boyu İslam sanatının belirleyici özelliği olarak kalmış, ancak, on birinci yüzyıldan itibaren, bir dizi iç karışıklık ve ideolojik değişiklik sonucu, bir yandan da yabancılara duyulan korkunun azalması ve öz güvenin artmasıyla, biraz olsun hafiflemiştir. Erken İslam zamanlarını izleyen sanatsal patlamada İran'a özgü motifler çeşitli nedenlerle en önemli rolü oynamışlardır. Bu nedenlerden biri Müslümanların ilk yüzyıllarındaki başarılarının doğrudan bir sonucudur. Hıristiyan Akdeniz'in güçlü ve genellikle düşmanca kalmasına karşılık, eski İran giderek bir mitosa ya da bir kültürel artığa dönüşmüştür. Bu nedenle

İran sanatının formları Müslüman olmayan bağlantılarından deyim yerindeyse, "kurtarılmış" ve artık "özgür" formlar olarak yeniden kullanılabilir hale gelmişlerdir. Bu süreçle Batı sanatının klasik formlardan yararlanış biçimi arasında önemli paraleller bulunur.

Öyleyse, İslam sanatının oluşumu, fethedilen dünyanın her bir yanından formların derlenmesi ve bu birikimin yeni bir dağılımı, formlarla bağlantılı anlamların bilinçli olarak ayıklanması ve, sayıca az da olsa, yeni, özgün bazı formların oluşturulması olarak değerlendirilebilir. Bu sürecin belli doğrultularda gelişme göstermiş olması, erken İslam sanatının ve yaratmak istediği etkilerin belli bir evrim çizgisi izlediğini gösterir. Bu doğrultulardan biri sofuluğun yavaş gelişen etkisidir. Caminin mimari gelişimindeki bazı özellikler, caminin kutsallığı fikrinin ve ibadetin giderek artan önemine bağlanabilir. Sofuluğun İslam bezemesinin karmaşıklığını da açıklayabileceği kesin olarak söylenemese de, bu yönde bir varsayım geliştirilebilir. Bir başka gelişme doğrultusu, erken İslam sanatındaki çifte-patronajdır. Hükümdarlar, sanat koruyucuları olarak ağır basmışlardır; ancak onların korumasında yapılmış anıtların çoğu tekil, formel bileşimler ve özgül işlevler sergilerler; bu yüzden de İslam olarak nitelenmektense, evrensel değerler taşıyan bir hükümdarlar sanatının Yakındoğu'ya özgü bir türü olarak nitelenmeleri daha doğru olur. Hükümdarların hemen yanıbaşında, kentsel patronaj olarak adlandırabileceğimiz ve gerek geliştirdiği teknikler, gerekse kullanıldığı temalar açısından gerçekten özgün bir ikinci sanat koruyuculuğu ortaya çıkmıştır. İnancın yoğun etkisi altında gelişen bu patronaj türü, hükümdarlara özgü sanatın coşkulu zenginliğini paylaşmaz, formları saray sanatına oranla daha yereldir. Şimdiki bilgimiz bu burjuva patronajın ancak kuzeydoğu İran, Irak ve Mısır'da var olduğunu kanıtlamamıza yetiyor.

Erken İslam sanatının üçüncü gelişme doğrultusunu tanımlamak biraz daha zor olacak. Kurtuba'daki kemer birimlerinin bölünerek kullanılmasından, kuzeydoğu İran'da *mukarnas*'ın yaratılmasına; ucuz pahalı ele geçirilen her tür eşyanın kopya edilip aktarılmasından, her yerde uygulanan stük sıvamaya ve bezemenin özelliklerine dek birbirinden farklı pek çok olguyu içeren ortak bir yön bu: Erken İslam sanatı, bir anıtın maddi ortamı ile ona verilen formları birbirinden ayırmıştır. Formel birimlerin olduklarından farklı görünmelerini sağlamak için yanılsatıcı teknikler kullanılmış; teknik beceriye yaratıya ilişkin öteki erdemler pahasına öncelik tanınmıştır. Ancak bu gelişme aynı zamanda belli bir beğeni ya da patronaj ittifakı tarafından engellenmemiş olan erken İslam sanatına, kendini yerel koruyuculara ve yerel gereksinmelere uyarlama açısından olağanüstü bir özgürlük sağlamıştır. Erken İslam anıtlarının zaman zaman inanılmaz boyutlara varan çeşitliliğinin başlıca nedeni de budur.

Bir bütün olarak ele alındıklarında bu özelliklerin bir dönemin üslubu-

nu oluşturduklarını söyleyemiyoruz, çünkü bu anıtlardaki birliği sağlayan tek tek formlar ve onların düzenlenmesi değil, hatta bir işlevler bütünü bile değil, sanatsal yaratı süreci karşısındaki tutumlardır. Bunlar birbiriyle çelişir, zaman zaman bellibaşlı bir görsel simge ya da kalıcı bir anıt karşısında ilgisiz kalınır, zaman zamanda bir sarayın ya da sıradan bir seramik tabağın bezemesinde sanatçıdan büyük ustalık göstermesi beklenir.

Bu yüzyılların en büyük başarısı, yeni kültür için anıtsal bir dekor yaratmak, bir başka deyişle, dönemin formlarından tümüyle farklı ama büyük oranda aynı öğelerden yararlanarak tutarlı bir formlar bütünü yaratmak olmuştur. Gerek tutumlar, gerekse bu dekor bir kendini tanımlama çabası olarak değerlendirilmelidir; eski kültürün terminolojisini kullanarak yeni kültürün gereksinmelerini karşılayacak, ama aynı zamanda yeni kültürün farklı kimliğini koruyacak bir formlar dili yaratma süreci içinde yer alan bilinçli çabalardır bunlar. Yüzyıllar boyunca Atlantik'ten Orta Asya steplerine kadar yayılmış bu anıtlar için, formlardansa tutumlar açısından tanımlanmaları daha kolay olduğu gerekçesiyle, "İslami" nitelemesini kullanmak uygun olur. Öte yandan, bu dilin yaratılışı sırasında kullanılan öğelerin pek çoğunun eski Akdeniz ve Ortadoğu kökenli olması açısından, erken İslam sanatını bir ortaçağ sanatı, klasik antikitenin zengin mirasının bir türü olarak tanımlamak gerekir.

Erken ortaçağ İslam sanatı, her ne kadar İslamın fethettiği o geniş dünyaya yayılmışsa da, her eyalette aynı anda ortaya çıktığı söylenemez. Kronoloji ve coğrafya açısından ilk kez sekiz ve dokuzuncu yüzyıllarda ve Cezire'de yaratılmıştır. Cezire içinde Irak'ın öncelikli bir yeri vardır; tam anlamıyla Müslümanlara özgü denilebilecek ilk kentler bu eyalette kurulmuş, İslamın imparatorluğa ve kentsel yaşama ilişkin idealleri ilk kez Bağdat'ta ve Samarra'da billurlaşmıştır. Emevi İspanya'sından birkaç örnek dışında, erken İslam anıtlarının çoğu Suriye'den çok Irak'taki örneklerle karşılaştırılarak açıklanabilmektedir. Erken İslam dekorasyonu üslubunu Irak'ta bulmuş, İbn Tulun ya da Kayrevan camilerinin yapımcıları bezeme tekniklerini ve yapım yöntemlerinden bazılarını Irak'tan beraberlerinde getirmişlerdir. Ortaçağ İslam hükümdarları mitosunun odak noktası, Suriye steplerindeki çeşitli malikâneler ya da İspanya'daki, Maveraü'nnehir'deki tek tük kalıntılar değil, Bağdat ve Samarra'da sürdürülen saray yaşamıdır.

Her yerde ve her dönemde görülen maddi bir dekorun yaratılması; sanatlara ilişkin ve Kurtuba'dan Buhara'ya dek paylaşılan, zaman zaman birbirleriyle çelişkili bir dizi tutumun ortaya çıkması; dokuzuncu yüzyıl Irak'ının formlar ve mitosların odak noktası haline gelmesi. Bütün bunlar kitabımızın başında önerilen "klasik an" tanımı ile örtüşüyorlar. Kuzeydoğu İran'dan üzeri yazılı bir seramik tabak, İbn Tulun Camii, Kurtuba'nın mimarisi ve dekorasyonu, formların açıkça belirlendiğini, sanat ortamının kav-

randığını, eskiden bilinen kompozisyon birimlerinin tekil bir bileşke içinde yeniden kurulduğunu gösterir ve bu yüzden de erken İslam sanatının kullandığı sözlüğe ne denli egemen olduğunun en açık kanıtlarıdır. Her biri Müslüman dünyaya Sünni beğeninin egemen olduğu an diye tanımlayabileceğimiz bir anı niteler; her biri bu anın hem diyalektik mantığını ve düzenin, hem de yasallık yanlısı olmasının getirdiği kuruluğu örnekler. Mısır'da Fatımi egemenliğinin ilk on yıllarında yapılan anıtlar –Hakim Camii, necef işleri, bir kısım ahşap işleri– 1000 yılına gelindiğinde İslam sanatının ilk klasisizmin son tutarlı grubunu oluştururlar ve Şii bir hanedan tarafından yaptırılmış olmaları, sanatsal beğeni tarihi ile siyasal ve dinsel tarihin çakışmadığını gösterir.

Ne var ki, her canlı organizma gibi İslam dünyası da dondurulmuş, tamamlanmış bir bütün değildi ve 1000 yılından bile önce, ilk bakışta, ikincil görünen farklı temalar belirmeye başlamıştı. Türbeler, İspanya'dan Maveraü'nnehir'e kadar görülen tek tük küçük anıtsal camiler, büyük cemaatin tümü için düşünülmüş *mescidü'l-cami*'ye meydan okumaya başlamışlardı. Müslüman dünyanın sınır boylarında yeni ırksal gruplar, sanata ilişkin yeni yeni fikirler ortaya çıkıyordu. Horasan ve Maveraü'nnehir'e gazilerin cihad hazırlıkları ve pişmiş tuğladan yeni bir mimari egemendi artık. Fas'ta Berberi hanedanların ortaya çıkmasına yol açacak çatışmalar başgösteriyor, bir başka sınır bölgesi olan Kuzey Afrika'nın ortasında ve batısında eski Şii gruplar arasında, ribatlarda doğmuş saf bir İslam gelişiyordu. Buyi hanedanının Kuzey İran'daki kolu daha şimdiden iktidar odaklarının pek çoğunu Irak'tan Batı İran'ın o denli İslamlaşmamış eyaletlerine taşımıştı. Kuzeydoğu İran'da, Irak'ta ve Mısır'da canlı varlık tasvirleri, kentsel seramik sanatının ve hatta mimari dekorasyonun sıradan öğeleri haline gelmekteydi. Aykırı mezhepler ve mistisizm her yanı sarmıştı. İran rönesansı başlamak üzereydi ve daha sonraları bu rönesansın taşıyıcılığını üstlenecek olan Türkler Horasan'a yerleşmekteydiler. Bu uyumsuzluk örneklerini oturmuş bir klasisizm içindeki ufak tefek istisnalar olarak değerlendirmek mümkün görünse de, bunlar on birinci yüzyılın yarısından sonra İslam sanatını niteleyecek olan büyük dönüşümlerin habercisi ve hazırlayıcısıdırlar. Bu özellikleri, daha sonraları olup bitenlere baktıktan sonra geri dönüp tanımlayabilmekteyiz; çünkü sanatta, yaşamın tam tersine, kaçınılmaz değişiklikler ancak ortaya çıktıkları zaman fark edilebilmekte ve açıklanabilmektedir. İşte bu yüzden erken İslam sanatının geniş kompozisyonu içinde yer alan bu ufak tefek ama temele ilişkin temaların on birinci yüzyılda başlayıp on üçüncü yüzyıla uzanan o zengin sanat geleneği üzerine yapılacak çalışmalar bağlamında ele alınmaları gerekir.

Sonsöz:
On İki Yılın Ardından*

Bir yazarın, eserinin olumlu eleştiriler almasından duyduğu hoşnutluğu dile getirmesi alışılmış bir durum olmasa da, ben buna gerek duydum: çünkü kitabın aldığı olumlu eleştirilerin gündeme getirdiği bir dizi soru, beni ilk baskısında vardığım sonuçlar konusunda daha temkinli olmaya ittiği gibi, ayrıntıların da daha dikkatli bir biçimde işlenmesi gerektiğini gösterdi.

Önemli bir istisna dışında, kitabın ilk İngilizce baskısıyla ilgili tanıtım yazılarının çoğu, genelde övgü yazılarıydı; bu da kitabın hemen Almanca'ya ve İspanyolca'ya çevrilmesine neden oldu. Bazı düzeltmelerin girdiği kartonkapaklı baskısı ise kitabın öğrenciler tarafından kullanılmasını kolaylaştırdı ve üniversitelerdeki İslam sanatı derslerine yardımcı kitap olarak girmesine yol açtı. Demek ki bu eser, kusurlarına rağmen, İslam sanatına ilgi duyan sınırlı sayıdaki okuyucuya değişik açılardan seslenebilmişti. İslam sanatına giriş niteliğinde olmakla birlikte, bu konudaki genel tarama kitaplarından farklıydı. Ayrıca, metin çözümlemelerine alışkın, ancak formlar karşısında çekingenlik duyan İslam uygarlığı tarihçisine olduğu kadar, ikonografi ve form çözümlemelerine yatkın, ancak imgelere yer vermeyen bir sanat ve Hıristiyanlığın tantanalı törenler barındıran yapılarına benzeyen bir mimarlık karşısında tedirgin olan ortaçağ tarihçisine, hatta genel sanat tarihçisine kuramsal bir araç sunabiliyordu.

On yılı aşkın bir süre sonra bu kitabı yeniden ele almak, anıtlara ilişkin belge ve kaynakçaları güncelleştirmekten öte bir çabayı gerektirmiş, ilk metinde yer alan varsayımları, önkabulleri ve sonuçları yeniden gözden geçirip değiştirmeyi, bir bakıma değiştirmeyi zorunlu kılmıştır. Bu türden bir yeniden ele alma çalışması, on beş yıl kadar önce İslam sanatı konusunda başlatılan yeni bir söyleme katkıda bulunabildiği ölçüde önemlidir. Bu söy-

* O. Grabar bu ek bölümü kitabının yakınlarda yayınlanan yeniden gözden geçirilmiş Fransızca baskısı nedeniyle kaleme almıştır (Ç.N.)

lem, İslam dünyasının kendi içinden kaynaklanan bir arayışta temellenmektedir ve çağdaş İslam sanatında rol oynayabilecek formel ve ideolojik ilkeleri tanımlayabilmek için, erken İslam sanatının özgüllüğüne açıklık getirmeyi gerektirir. İslam dünyasının dışından bakıldığında, bu denli uzak bir geçmişi hedef alan bir arayışın, gerici, hatta karanlık ve başarısızlığa mahkûm olduğu söylenebilir. Ne var ki, bu arayış bir kültürün kendi köklerini kavraması ve onlardan esinlenmesi gibi, derine inen uzantıları olan bir gereksinimden kaynaklanmaktadır. Önemi, bu arayışın bir uzmanlar topluluğundan çok daha geniş bir kitleye seslenmeyi amaçlayışında yatar.

Bu kitabın sonuçlarını bu bölümde yeniden ele almak ve üç tema çevresinde yoğunlaştırmak istiyorum: tarih ve kronoloji; kuram ve yorum; güncel anlamlar.

Tarih ve Kronoloji

Sanat tarihi geleneği, günümüze ulaşabilmiş anıtların, çeşitli zaman ve mekân bileşimlerine göre belirlenen üslup evreleri içinde kümelendirilmelerini öngörür. Bu bileşimlerde zaman bileşeni, dönemin en güçlü sanat koruyucusunun etkinlik süresiyle özdeştir ve bunlar, Emeviler, Abbasiler gibi, egemenliği ellerinde tutmuş olan hanedanlardır. Böylece, İslamın başlangıcından 661 yılına kadar uzanan sürede, bir erken İslam sanatından söz edilebilmektedir. Ne var ki, bu sanat hakkında bilinenler, birkaç metin üç beş sikke ve bazı yazıtlardan ibarettir. Bu dönemi, çok sayıda cami (Şam, Kudüs, Medine, Vasıt, Kûfe), çeşitli dinsel yapılar, Kubbetü's-Sahra ve Hırbet Minye'den Mşatta'ya uzanan, aralarında Kûfe kent sarayının da bulunduğu bir dizi saray benzeri villa ile tanımlanan ve 661-750 yıllarını kapsayan Emevi sanatı izler. Bugünkü bilgilerimize göre, Emevi sanat yapıtlarına yoğun olarak rastlanan bölge Suriye-Filistin Maveraü'nnehir yöresidir. Bu sanatın Irak'a özgü kolu, büyük hipostil camileri ve mimarisindeki vakur ve sade süslemelerle tanınır.

Yedi yüz ellilerden sonra durum biraz daha karışır. Bağdat kentinin ve daha sonra Samarra'nın kuruluşu, orta Irak bölgesini, kuzey Rusya ormanlarından Çin denizine kadar uzanan geniş alandan gelen değerli malların tüketildiği muazzam bir kent pazarına dönüştürmüştür. Yakınlarda yapılan bir araştırma, dokuzuncu yüzyılda, Bağdat-Samarra kent bütününün, Roma'nın çöküşünden sonra benzeri görülmeyen bir megalopolis olarak ortaya çıktığını göstermiştir. Ancak onuncu yüzyıldan sonra, donanım yatırımlarından çok tüketime öncelik veren bu yapay ekonomik büyüme sürdürülememiştir. Bu büyüme, toplumsal yönüyle dinsel sapmaların ve ırk çatışmalarının yanı sıra, çeşitli, hatta özgün düşünce akımlarının buralarda ortaya çıkması-

na olanak sağlamıştır. Bu arada, yani 760 yılı ile dokuzuncu yüzyılın sonu arasındaki süre içinde, Büyük Abbasi sanatı dönemi yaşanır. Bu sanatın bellibaşlı anıt ve yapıtları (Bağdat ve Samarra mimarlığı, dokumalar, çeşitli seramik ve bazı maden işleri gibi) iyi korunamadıkları için, bu konudaki bilgimiz, yapıtların taşıdıkları önemle kıyaslanamayacak kadar azdır. Ne var ki, Bağdat'ta oluşmuş ve orada kimlik kazanmış bir Abbasi sanat ve kültürünün katıksız ve kolay teşhis edilebilir örneklerinin yanı sıra, bu sanatın ve bu kültürün yerel gelenekler potasında erimiş ve belirsizleşmiş biçimiyle de karşılaşılmaktadır: Mısır'da İbn Tulun Camii, İfrikiyye'de Kayrevan Camii ve kuzeydoğu İran seramikleri örneklerinde olduğu gibi. Bu kültürün nasıl yayıldığını iyi bilmiyoruz. Ama bazı yeni incelemeler, Bağdatlı sanat koruyucularının desteklediği ve Bağdat mimarlığının etkilerini sergileyen Mekke'nin ve her yıl Mekke'ye yapılan hac ziyaretlerinin, Abbasi kültürünü tanımlayan biçim ve düşüncelerin yayılmasında önemli bir rol oynadığını göstermiştir. Abbasi halifeliğinin dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru siyasal yönden zayıflaması, gerek mimarlıkta (Kurtuba Camii, Samani Türbesi), gerekse el sanatlarında (Endülüs'ün fildişi eşyaları, İran'ın gümüşleri) bölgesel üslupların oluşmasına yol açmış olmalıdır: Kuzey Afrika'da, Mısır'da, batı İran'da ve kuzeydoğu İran'da olduğu gibi. Kuzey Afrika'ya ve daha sonra Mısır'a egemen olan ve panislamist emeller peşindeki Fatımi hanedanı, bölgesel etkilerin dışında kalmaya çalışmış ve bu yönüyle on ikinci yüzyılda gerçekleşecek olan önemli değişikliğin ilk işaretini vermiştir.

Bir eleştirmenin önerdiği gibi, İslam sanatının ilk yüzyıllarını kronolojik bir yaklaşımla ele almamız ve sekizinci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan Emevi üsluplarıyla onlardan türeyen bölgesel çeşitlemeleri tanımlamamız, elbette ki mümkündü. Sanat tarihinin malzemeye sıkıca bağımlı dar bir çerçevede kullanılması, daha önceki bölümlerde yeterince irdelemeden bıraktığımız bazı eğreti varsayım ve görüşleri yerine oturtabilirdi. Bu yaklaşımı neden benimsemediğimizi üç örnekle anlatmaya çalışacağım:

Emevi döneminin saray-villaları, saray sanatını işlediğimiz bölümün başlıca konusudur. Bu sarayların dekorasyonundaki zenginlik ve coşku, bezemelerinde kullanılan tekniklerin çeşitliliği, dekorasyonda tasvirin her türlüsüne yer verilmiş olması ve bu yapılardaki lüks bir yaşamın sürdürüldüğünü düşündüren özellikler, onları oldukça "fotojenik" kılmaktadır. Kanıtlamaya çalıştığımız gibi, bütün yapılar, tarihsel bağlantıları açısından Roma'nın ve belki İran'ın daha eski dönemlerine uzanan bir geleneğin halkasıdırlar. Bu tür saray ve villalara on ikinci yüzyıla kadar İslam dünyasının batı bölgelerinde –yani Roma'nın etkisinde kalmış olan bir alanda– rastlanmaktadır. Ancak kurduğumuz bu bağlantı, mimarlığın işlevleri açısından doğru olmakla birlikte, mimarlıktaki formlar söz konusu olduğunda yetersiz kalmaktadır. Geç dönem yapılarının hiçbiri Emevi saraylarındaki dekoras-

yonu sergilemez ve –hakkında henüz her şey söylenmemiş bir yapı olan Mşatta'nın dış cephesini süsleyen büyük friz dışında– Hırbetü'l-Mefcer, Hırbet Minye, Kasrü'l-Hayr el-Garbî ya da Kuseyr Amra saraylarında karşılaşılan ikonografi, hatta bezeme temalarından hiçbiri geç dönem saraylarında yer almaz. Kanımızca bu saraylar, yeni zengin malsahiplerinin, özel yaşamlarına uygun düşecek bir dekoru yaratmaya çalışırken, hazır bulup kullandıkları olağanüstü zengin bir görsel temalar dağarcığının sergilendiği birer yaratı olarak değerlendirilmelidir. Bu sanatın koruyucuları Müslümandılar, ama saraylarında Müslümanlığa ilişkin hemen hiçbir şey bulunmadığı gibi, daha sonraları da, bu gibi yapıların form yönünden benzerleri yapılmamıştır. Emevileri her fırsatta eleştiren geç dönem metinlerinde bu saraylardan neden söz edilmediği de böylece anlaşılabilmektedir Bu sarayları, sahiplerinin yakın çevresi dışında bilen yoktu. Aslında Emevi "saraylar"larını anlayabilmek için, onları yeni bir uygarlığın ilk sanat denemeleri değil, geç antik sanatın, biraz kural dışına çıkan dünyevi yapı örneklerinden saymak gerekir.

Bu görüşümüz kabul edilebilir olsa bile, yöntem açısından bazı zorluklar çıkartmaktadır. Her şeyden önce, tarihçileri aynı dönem içinde (704-745), aynı bölgede (Suriye-Filistin), aynı hükümdarların buyruğuyla ve aynı kaynaklardan beslenen sanatçılar tarafından gerçekleştirilen yapıtlar arasında bir ayrım yapmaya zorlamaktadır. Böyle bir ayrımı haklı gösterecek olgular yok değildir: Geç Müslüman uygarlığının, Irak ve Suriye'deki cami mimarlığının biçimlerini benimsemesi, buna karşılık, Şam Camii ile Kubbetü's-Sahra'nın dekorasyonunu anlayamaması, ama bu dekorasyonun tekniklerini ve bezeyici özelliğini yaşatması, Emevi saray çevresinin yaşam dekoruna uyarlanmış bir dünyevi sanat geleneğini –belki de onu hiç yaşamadığı için– dışlamış olması gibi olgulardır bunlar...

Ortaçağ tarihçisinin çalışma yöntemleri arasında yer almayan bütün bu "olası bağıntılar zinciri"ne dayalı değerlendirmelere, son iki yüzyılın sanatı ve Helenistik dönem üzerine yapılan bazı incelemelerde sık rastlanır. Bu yöntem aynı zamanda, Emevi sanatının, ileride yeniden ele alacağımız bir başka özelliğine de uygun düşmektedir.

Yeniden gözden geçirme gereğini duyduğumuz, tarihe ilişkin bir başka varsayım, dokuzuncu yüzyıl Abbasi sanatı konusunda. Samarra ve Bağdat'taki yapılar hakkında bildiklerimiz, bu dönemin mimarlığını ve mimari dekorasyonunu ilgilendiren, daha önceki bölümlerde aktarmaya çalıştığımız görüşlerimizi haklı çıkartıyor. Büyük Irak camilerinde alışılanın dışında boyutlara ulaşabilen, Mısır'ın kentsel ortamında ise insan ölçeğine indirgenmiş yalın ve ciddi bir üslup göze çarpar. Camilerdeki bezeme doğrudan doğruya yazıdan ya da mimarlıktan kaynaklanan temalardan oluşurken, konutlarda ve saraylarda çok daha geniş bir bezeme yelpazesine yer verilmiş-

tir. Bununla birlikte, birkaç boyama resmin dışında, Samarra'daki stük işçiliği bile form açısından bir sadeleşme eğilimi sergiler ve burada sanat, kendi kendini ancak kuramsal terimlerle ifadelendirebilen sofuca bir soyutlamaya ulaşarak, potansiyel gücünün sınırlarına gelip dayanır. Abbasi üslubunu böyle tanımlamak, halifelerin ve onların temsilcilerinin korumasındaki resmi sanat için geçerli olabilir: Üzerlerinde sade ve zarif harflerden oluşan yazı şeritleri yer alan *tiraz* dokumaları bile, teknik açıdan sınırlı olmakla birlikte, oluşum halindeki bir şeriat düzenini ifadelendirmeyi amaçlayan bir sanatın örneklerindendir.

Ne var ki, dokuzuncu yüzyıl aynı zamanda bambaşka bir görünüm sergiler. Bu dönemin seramik sanatı, her türlü teknoloji aktarımına açık olunduğunu, yeni tekniklerin yaratılmasına elverişli, ilginç bir yeteneğin de var olduğunu ortaya koyar. Yeni teknikler, resmi sanatın yalın ve sade üslubunun dışına çıkılabildiğini gösteren zengin ve çeşitli bir süsleme türünün dokuzuncu ve onuncu yüzyıl Irak seramiklerinde yer almasına yol açmıştır. Bu seramiklerde, insan ve hayvan figürleri ve henüz iyi incelenmedikleri için tam anlamıyla yorumlanamamış olan bir bezeme dili yer alır. Maden işçiliğinde de durum aynıdır. Madeni eşyaların arasında, tarihlendirilmiş ya da tarihlendirilebilir bazı süssüz örneklerin yanı sıra, Sasani sonrası diye tanımlamış olduğumuz gümüş parçalar ile yakın tarihlerde bir Sovyet bilim adamının incelediği bazı büyük tunç tabaklar bulunmaktadır. Bunların dekorasyonu zengin ve özgündür. Saray sanatı ile kent sanatı arasında bir karşıtlık bulunduğu yolundaki açıklamam ise, yalnızca teknik beceri ve teknik buluşlar söz konusu olduğunda doyurucu olmaktadır. Bu konuda yapılması gereken şey, dokuzuncu yüzyıla atfedilen motifleri, şimdiye dek yapılandan daha sistemli bir biçimde sınıflandırmak, kökenlerini ve anlamlarını araştırmak ve onları, daha iyi incelenmiş olmasa bile daha çok bilinen, kuzeydoğu İran seramiğinin motifleriyle karşılaştırmaktır. Böylece, Abbasi döneminin görsel dünyası, eskiye oranla çok daha kesin tanımlara kavuşabilecektir.

Bizi dokuzuncu yüzyıl sanatının özüne daha uygun ve daha kesin bir tanıma götürecek çalışma varsayımları için, çağın toplumsal ve düşünsel yaşamını anlatan çeşitli eski ve yeni metinlerin incelenmesi gerekir. Bu metinlerden, şeriata dayalı bir düzenin üstünlüğüne rağmen, bir yığın karşıt hareketin var olduğunu, İran kökenli bir etnik merkeziyetçilik döneminde bile Arap kültürünün başlangıç döneminin yüceltildiğini ve gene bu dönemde, Türk komutanlarının rol oynamaya başladığını; Yunanca ve Sanskritçeden yapılan önemli çevirilerin yanı sıra özgün bir bilimsel etkinliğe yönelindiğini ve ilk toplu mistik hareketlerin görüldüğünü; Cahiliyye döneminin şiirine duyulan ilginin artmasından başka yeni bir şiirin yaratıldığını ve aralarında anlamlı çelişkiler bulunan bütün bu olguların hep aynı döneme rastladığını öğreniyoruz.

Çeşitli etkinliklerle dolu geçen dokuzuncu yüzyılın, Kuran metninin ve Peygamberin yaşam öyküsünün kesin bir biçime kavuşturulduğu, ama aynı zamanda, İslam dünyasının kendi geçmişiyle ilişki kurmaktan geri kalmadığı bir dönem olduğunu yine bu metinlerden öğrenmekteyiz. Tarihçi Mesudî, Halife Mütevekkil zamanında (847-861), konut mimarlığında ve giysilerde yeni bir üsluba geçildiğini yazar. Bugünkü bilgimizle tam olarak yorumlayamasak bile, bu metinden söz konusu çağda görsel estetik değerlere ilgi duyulduğu sonucunu çıkartabiliriz. Bir başka metin de, Kâbe'nin açık bir alanın ortasına oturtulmak istendiğinden, bu yüzden de Mekke'de Mescidü'l-Haram'ın yeniden yapıldığından söz eder. Dinsel olmaktan çok estetik kökenli dürtülerle davranıldığını gösteren bu açıklama, yukarıdaki görüşümüzü doğrular niteliktedir. Başka bir deyişle, kitabımızın ilk baskısı, daha eski görsel dizgelerin bir devamı olan ve İslama ilişkin özel anlamlar taşımayan Emevi sanatı ile yeni İslam uygarlığından kaynaklanan form ve arayışlarını yönlendirdiği Abbasi dönemi arasındaki karşıtlığı yeterince vurgulamıyordu. Bu yüzden de, kitapta anılan onuncu yüzyıl ve sonrasına ait bazı yapıtların (Kurtuba Camii mihrabı, Fatımi anıtları, Buhara Samani türbesi, mukarnas ve Nişapur kökenli oldukları savunulan seramiklerin önemli bir bölümü) dokuzuncu yüzyıl sanatına getirdiğimiz değişik bakış açısına göre yeniden değerlendirilmesi gerekiyor. Bu yapıtların bir bölümü klasik Abbasi sanatı ürünlerinden sayılmalıdır. Bir başka bölüğü ise, tipik örneklere tümüyle uymayan, yeni yönelişleri temsil eden ve bu kitapta benimsenen farklı yöntemlerle incelenmesi gereken yaratılardır.

Özetlemek gerekirse, İslam sanatının ilk üç yüzyılının tarihi ve kronolojisi, yeni bir sanatın yaratılmasına yol açan çok karmaşık bir sürecin varlığını ortaya koyar. Bu süreçte, az çok bilinçli ve koşut biçimde sürdürülen iki ayrı etkinlik yer alır. Bunlardan birincisi, İslam dünyasının genelinde kendiliğinden kullanılagelen ve Helenistik ve Fars sanatlarına özgü zengin formların sadeleştirilmesi, değiştirilmesi, uyarlanması, korunması ya da dışlanması biçiminde sürdürülmüş olandır. İkincisi ise, öncüsü olmayan bir toplumsal ve dinsel ortamın esinlediği ya da talep ettiği yeni tekniklerin ve yeni formların geliştirilmesine, uyumlu kılınmasına, benimsenmesine ve özümlenmesine yol açan bir çaba olarak belirir. Elimizde bir belge bulunmadığından, bu iki etkinliğin bir arada nasıl dengelendiklerini hiç öğrenemeyeceğiz. Bu denge durumu belki de hiçbir tarihsel anda kolayca algılanabilir olmamıştır. Söyleyebileceğimiz tek şey, bu dengenin hiç olmazsa İslam dünyasının merkez eyaletlerinde işlevlere, sanat koruyucularına, kullanıcılara, bölgelere ve dokuzuncu yüzyıl başlarına dek, dönemlere bağlı değişik nitelikler göstermiş olduğudur.

Kuram ve Yorum

Bu kitabın başlıca kuramsal varsayımı oldukça basittir. Başlangıçtaki İslam sanatının özgüllüğü, ne yeni dinin esinlediği bir sanat ve estetik öğretisinden kaynaklanıyordu, ne de Peygamberin iletisinin toplumsal ve diğer sonuçlarını yansıtıyordu. Buna karşılık İslam cemaatine bağdaşık ve bütünleşmiş bir kimlik kazandırmak isteği, ayrı olmakla birlikte birbirinden ayrı düşünülemeyen iki çabayı gerektirmiştir: Bunlardan biri, cemaatin yeni gereksinimlerine uygun formların yaratılmasıydı. Böylece, cami tipolojisinde geniş mekânın özgün bir yaratı olmasına karşılık, kullanılan yapım tekniklerinde bir yenilik getirilmediği görülür. İkinci çaba ise, kendisini önceleyen ve çevreleyen büyük sanat gelenekleri karşısında İslam dünyasının, tekilliğini zedelemeden kendisine yarayacak olan formları ve form bileşimlerini önceden var olan görsel dillerin içinden seçip aktarmasıdır. Bu iki etkinlik çeşitli sonuçlar doğurmuştur: Sözgelimi, antik sanatın yaygın bir öğesi olan "niş" İslamda kesin bir işlev edinmiş, *mihrab* olarak kullanılmıştır; sikkelerdeki imgeler gitmiş, yerini yazılar almıştır; kişilerin özel malları dışında her şey canlı varlık tasvirlerinden arınmış ve imgelere yer vermeyen bir sanat anlayışı gelişmiştir. Böylece, zaman içinde kamuya yönelik estetik yaratı girişimlerine tümüyle bezemeci olan bir sanat türü egemen olmuş; Samarra'da duvarları baştanbaşa kaplayan bezemelerde olduğu gibi, ulaşılması zor bir soyutlama düzeyine erişilmiştir. Kısacası, İslama özgü bir sanatın yaratılması sürecine ilişkin varsayımımız, daha önceki sanat geleneklerinin bir dizi değişiklikle dönüşüme uğratıldığı ve bu yoldan Müslüman cemaatin yeni belirlenmiş kimliğini koruyan ve zaman zaman bu kimliği savunan, ona hizmet eden bir yaratı ortamının oluşturulduğu doğrultusundadır. Bu dönüşüm sürecindeki değişikliklerin bir bölüğü aslında ayıklama işlemleriydi: Böylece mimarlık düzenlemelerini ve dekoratif kompozisyonları gitgide yoğunlaşan bir soyutlama anlayışıyla ele alan sanatçı ve ustalar, tasvire ağırlık veren sanatların din ve ahlak açısından yaratabilecekleri açmazlara düşmekten kaçınabiliyorlardı.

Kitabımızda ulaştığımız sonuçların bu basite indirgenmiş özeti, açıklama gerektiren iki güçlüğü de beraberinde getirir: Bunlardan birincisi sanatlardaki dönüştürme sürecinin niteliğine ilişkindir: Bu dönüşümler acaba, zamanla hemen hemen yasal bir öğreti niteliği kazanmış bir tutumun ürünü olarak mı yorumlanmalıdır? Yoksa sanat olgusunun cemaat tarafından yönlendirilmesini sağlayan bir çeşit kolektif görüş, bir *icma-ı ümmet*, mi söz konusuydu? Birinci varsayımı reddetmek zorundayız, çünkü bilebildiğim kadarıyla metinler, onuncu yüzyıldan önce sanata ilişkin bir kuramsal görüşün var olduğunu kanıtlayacak herhangi bir bilgi içermiyorlar. Hadisler üzerinde derinlemesine bir inceleme ise, bize belki canlı varlıkların tasviri konusu-

nun dışında da bazı görüşlerin bulunduğunu gösterecektir. Bu dönemde felsefe ve fıkıh düzeyinde sürdürülmüş tartışmalar olmuş olsa bile, İslamın ilk iki ya da üç yüzyılı boyunca bunların kuramsal olarak sanatlara nasıl yansıdığını bulup çıkartmak zordur. Bu çağda sanatçıların çoğu gayrimüslimler arasından çıkmıştır ve bu sanatçıların Müslüman olanları da, kendi uygarlıkları dışından gelen teknik ve formları kullanmışlardır. Öte yandan, bir ruhban örgütünün yokluğunda, mimarlık alanında sanat koruyuculuğunu üstlenenler, halifeler ve onların resmi temsilcileri olmuştur. Eşyalar söz konusu olduğundaysa sanat koruyuculuğunu, yapıtları kullananlar üstlenmişlerdi. Herhangi bir estetik düşüncenin, rastlantı yoluyla bile olsa, sanat kullanıcılarını ve sanat koruyucularının uygulamaya yönelik kararlarını etkilemiş olabileceğini düşünmek gerçekten çok zordur. Bu nedenle, irdelememizi kolektif görüş ya da *icma* varsayımına dayandırmayı yeğliyoruz. Böyle bir kolektif görüşün oluşmasında rol oynayan psikolojik etken, İslami kimliğe dokunulmamasını sağlama isteği olmuş olmak gerekir. Bu ise bir topluluktan ötekine, bir etnik gruptan diğerine değişebilen bir nitelik taşımaktaydı. Gerçekten de, halifeler ve hanedan mensupları, inşa ettirdikleri resmi kamu yapılarını kendi özel yapılarından farklı tutuyorlardı. Aynı biçimde, kuzeydoğu İran ortamı, örneğin Suriye ya da Kuzey Afrika'ya göre, daha değişik seçimlere gidilmesini gerektiriyordu.

İslamın ilk iki yüzyılı boyunca yaratılmış olan her sanat yapıtının, bu yaratının yerel ve toplumsal konumuna bakmaksızın, bilinçli bir biçimde olsun ya da olmasın, daha önce var olan formların ayıklanması ve arıtılması sonucunda elde edildiğini söyleyebiliriz. Görsel yaratının işlevsel olarak değişmediği bir ortamda, bu süzme olgusunun amacı, yapıtı ya da onun kullanıcısını İslam dünyasıyla özdeşleştirmekti. Yeni bir üslubun yaratılabilmesi için, dokuzuncu yüzyılı, yani bireysel girişimlerin bir iç evrime yol açacak denli çoğalmasını, beklemek gerekiyordu. Ama Müslüman dünya ne zaman eski bir sanat geleneğiyle karşı karşıya gelmişse, aynı arıtma ve ayıklama süreci devreye girmiştir: On iki ve on üçüncü yüzyıllarda Anadolu'da ve on ikinci yüzyıldan sonra Hindistan'da olduğu gibi.

Varsayımımızın yarattığı birinci güçlük, sanata ilişkin biçimlerin seçiminde kolektif bir karar süreci gibi, kanıtlanması hemen hemen olanaksız gözüken bir olguyu içermesinden ileri gelir. Üstesinden gelinmesi daha kolay gözüken ikinci güçlük ise, her anıt ve her eşyayı belirli bir soruna bulunan özel bir çözüm olarak almamızdan kaynaklanır. Sanat ya da kültür tarihçisi açısından ilginç yargılara götürebilen bu varsayıma göre, benzer sorunlara bulunan çözümler bir noktadan sonra sürekli diziler oluşturmaya başlıyor. Bu açıdan bakıldıkça, hipostil cami yedinci yüzyılın sonunda özgün tipolojisine kavuşur; sekizinci yüzyılın sonunda ise, Irak seramiğinde uygulanan yeni teknikler sürekli olarak kullanılmaya başlar. Bu da şu anlama gelir: İs-

lam tarihinin başlangıcındaki koşullar, aşağı yukarı aynı zaman dilimi içinde ortaya konmuş olan yapıtların çoğunu kapsayan bir dönem üslubu kavramının oluşmasına olanak sağlamıyorsa da, o döneme özgü bazı işlevlerin var olduğu düşüncesini akla getirmektedir. Böylece İslam sanatının oluşumunun tarihi, bir bakıma çeşitli toplumsal ve estetik işlevlerin İslamlaşmasının kronolojik bir dökümüdür. İslam olgusu bu açıdan, üçüncü ve dördüncü yüzyıllarda Roma İmparatorluğu'ndaki gelişmeleri, bir de günümüzde Üçüncü Dünya'nın batılılaşması olgusunu anımsatır. Bu birbirinden farklı çağların ortak yanı, ikisinde de sanatsal ve görsel işlevin, bir ideolojinin toplumsallaşması olarak adlandırılabileceğimiz bir süreç tarafından yönlendirilmiş olmasıdır. Başka bir deyişle, bu dönemlerde, ya Hıristiyanlık'ta ve İslamda olduğu gibi dinsel bir ileti biçiminde, ya da çağdaş Batı dünyasında olduğu gibi teknolojik ve kurumlar düzeyinde bir üstünlük olarak beliren bir öğretinin, toplum için geçerli formlara –görsel iletişim biçimleri ve beğeni ölçüleri de dahil olmak üzere– dönüşmesi söz konusudur. Tersinden bakılırsa, herhangi bir toplumsallaşma girişiminin başarısızlığa uğraması, ideolojinin başarısızlığa uğraması demektir. Bunun çağımızda pek çok örneği olmakla birlikte, Hindistan'daki Budizm olgusu gibi eski bir örnekle de savımızı desteklememiz mümkün.

Toplumların yeni öğretilerin etkisi altında başkalaşması olgusu çok daha karmaşıktır: Sanatların bu gibi toplumlardaki durumunu anlamak için daha ayrıntılı çalışmalara gerek vardır. Bu noktada bir başka kuramsal soruna daha, arabesk ile geneldeki bezeme kavramlarına değinmemiz gerekiyor. İslamın ilk iki yüzyılında ortaya çıkan biçimiyle figürsüz sanattan söz etmek için, betimleyici bir terim olan arabesk sözcüğünü kullanmış olmamız, kitabımızın bu son bölümünün içeriğine açıklık kazandırmak yerine onu daha da karmaşık kılmış olabilir. Belki de yapmamız gereken A. Riegl'in yaklaşık yüz yıl önce geliştirdiği ve daha sonra *İslam Ansiklopedisi* gibi yapıtlarda da yer verilen bir tanımı benimsemek ve "arabesk" terimini belli bir bitkisel motifin karşılığı olarak kullanmaktır: Bu, ya diziler halinde ya da bakışımlı olarak kullanılan ve belli bir alanı tek bir bezek oluşturacak şekilde dolduran, doğal görünümünden arındırılmış yaprak ve bitki saplarından oluşan ve sekizinci yüzyılın sonlarından başlayarak geliştirilen bir bezemeye verilen addır. Ancak arabeskin ortaya çıkışı, daha eski tasvir geleneklerinin yerini alan geometrik ve bitkisel formlardan oluşan süsleme anlayışının yaygınlaşması olayından ayrı olarak incelenmelidir. Bu motif nasıl yorumlanmalıdır? Ona, yadsınan başka biçimlerin yerini aldığı için olumsuz bir değer mi verilmelidir? Yoksa, dünyanın gözle görülür gerçekliğine ilişkin birtakım düşüncelerin ürünü olduğu için olumlu değerler hanesine mi işlenmelidir? Buna karar vermeden önce, süsleme sanatının genel özelliklerinin iyi anlaşılması gerekir. Başta E. Gombrich olmak üzere, bazı deneme yazarlarının işlediği

bir konu olan süsleme, daha çok sınıflandırma çalışmalarında değerlendirilmiş ve yeterince incelenmemiş bir alandır. İtiraf ederim ki, bu konuyu işlediğim bölüm, özellikle kuramsal yönden yetersizdir. Ne var ki, daha sağlıklı sonuçlara ulaşabilmek için izlenmesi gereken yolun ne olduğuna henüz karar vermiş değilim.

Geçmiş Zaman/Şimdiki Zaman

Kimi okurlarım, bu kitapta, İslam sanatında Müslümanlığa ilişkin yönlerin belirlenmesine yarayacak reçeteler aradılar. Aslında, günümüzdeki durumla İslamın başlangıç yüzyılları arasında hiçbir benzerliğin bulunmadığı savunulamaz. Pratik nedenler kadar Batılılaşma hevesi de, Müslüman dünyanın çevresini o denli etkilenmiştir ki, bünyesindeki mezhep ya da felsefi düşünce farklılıkları ne olursa olsun, özgün bir ileti olan Kelam'ı odak kabul eden bu uygarlık zaman zaman kimliğini –ya da kimliklerini– yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalabilmektedir. Tarihin kendi iç mantığı uyarınca, böyle bir tehlikenin belirdiği anlarda –sözgelimi Batı'da Protestanlığın ve on dokuzuncu yüzyılın ulusalcı hareketlerinin ortaya çıktığı zamanlarda– sanatçılar ve mimarların yanı sıra sanatın koruyucuları ve hükümetler de kültürel bütünlüğün sürdürülmesine yarayacak ilkeleri ve hatta formları geçmişte aramaya koyulurlar. Amaç, eski anıtları körü körüne taklit etmek değil, evrensellik savındaki bir uygarlığın ya da bir sanatın çekiciliği karşısında kimliğini koruyabilmektir. Sekizinci yüzyılda Müslümanların yaptıkları da bundan başka bir şey değildi. Ancak, onların kendi sorunlarına getirdikleri çözümler içinden günümüz için geçerli olanı ayrıntılarda mı arayacağız, yoksa bu çözümlerde saklı olan ilkeleri mi benimseyeceğiz? Sorun burda yatıyor.

Kesin tarihlerle belirlenmiş bir zaman diliminin sanatını ve davranış biçimlerini açıklamaya çalışan bir tarih kitabının günümüz için geçerli olabilecek bir sav taşımayacağını söylemek ve bugünkü Müslüman dünyanın yararlanacağı düşünce ve ilkelerin, Batılı bir yazarın akademik nitelikteki araştırmasından yola çıkarak elde edilemeyeceğini öne sürmek kolaydır. Bununla birlikte, kitabımızdaki varsayım ve yargıların, bir düşün, bir yaşam ve bir sanat dizgesi olan İslama ilişkin daha kapsamlı çalışmalara iki ayrı düzeyde katkısı olabilir. Bunlardan birincisi şudur: İslam sanatının görsel içeriğinin bazı dönüşümler sonucunda oluştuğunu, bu dönüşümlerin ise toplumsal ve psikolojik içerikli bir arındırma süreci sonucunda gerçekleştiğini daha önce öne sürmüştüm. Bu arındırma sürecinin niteliğini tanımlayabilmek için, camiye, ibadete ve canlı varlıkların tasvirine ilişkin Kuran ve Hadis metinlerinin incelenmesi yeterli değildir. Yapılması gereken, hem çevre

hem de kullanım eşyaları düzeyinde beliren çeşitli soruları saptamak ve, en eski hadis ve içtihat derlemelerinden yola çıkarak, bir yandan kelam ile hukuk arasındaki dengenin nasıl kurulduğunu kavramak, öte yandan da birbirinden çok farklı koşullarda, günlük yaşamın gereksinmelerinin nasıl karşılandığını ortaya koymaktır. Daha kuramsal olan başka bir düzeyde ise, İslam sanatının başlangıç dönemlerinde görülen formların içerdiği simgesel ve diğer değerlerin neler olduğunu belirlemek gerekir. Bu değerlerin belli tarihsel anlarda neredeyse tümüyle yadsınması o günün koşullarına mı bağlıdır? Yoksa bu yadsıma sekizinci yüzyılda başladığı için mi İslam dünyasında zamanla bir kural olarak yerleşmiştir? Amaç, on dört yüzyıl boyunca varlığını sürdürmüş olan Müslüman dünyanın tarihinden esinlenen bazı görüşlerle bazı savları, daha temelli bir tartışmanın verileri olarak değerlendirmektir. Bugünün sorularına verilecek yanıtlar bugünün insanlarından gelecektir. Ancak, bilgi ve düşüncelerin, zamanın akışı içinde ne yollardan geçerek oluştuğunu açıklayabilmek de, Müslümanlara özgü sanat dünyasının tarihine önemli bir boyut kazandıracaktır. Ne var ki, şu anda bizler, ancak sorunları tanımlama aşamasındayız. Bazı soruları sormuş olduk, bunlara yanıt getirilmesine yarayabilecek düşüncelerimizi sıralamayı denedik. Yanıtlama aşamasına gelebilmek için daha pek çok araştırmak, daha pek çok düşünmek gerek.

Ek:
İslam Dünyasının Kronolojisi

Okunan metnin anlaşılması için bilinmesi gerekli önderlerin ve tarihlerin en önemlilerinin bir listesi verilmiştir. Daha kapsamlı bilgi için bkz. Clifford E. Bosworth, *The Islamic Dynasties* (Edinburgh, 1967) ve James J. Saunders, *A History Of Medieval İslam* (Londra, 1965).

İS 622	Hicret. Medine'de ilk Müslüman devletinin kuruluşu; Müslümanlar döneminin başlangıcı
632	Hz. Muhammed'in ölümü
	Fetihler
633-640	Suriye ve Filistin'in fethi
640	Irak'ın fethinin tamamlanışı
642	Bizans ordularının İskenderiye'den ayrılışı, Aşağı Mısır'ın fethi
651	Son Sasani Hükümdarının ölümü, batı İran'ın fethi
711	İspanya'nın fethinin başlangıcı
732	Poitiers (Puvatya) Savaşı
751	Orta Asya'da Taşkent'e varılmıştır, kuzeydoğu İran'ın fethinin tamamlandığını simgeler.
	Halifelik
632-661	İlk halifeler dönemi.
661-750	Emevi halifeleri. Aralarında sanat açısından en önemlileri şöyle sıralanabilir:
	661-680 Muaviye
	685-705 Abdü'l-Melik
	705-715 I. el-Velid
	717-720 Ömer

	724-743	Hişam
	743	II. el-Velid
749-945	Abbasi halifelerinin güçlü olduğu dönem. Aralarından en önemlileri şunlardır:	
	754-775	Mansur
	786-809	Harünü'r-Reşid
	813-833	el-Me'mun
	833-842	el-Mu'tasım
	847-861	el-Mütevekkil
	870-892	el-Mutemid
	908-932	el-Muktedir

Eyaletlerdeki Erken Hanedanlar

756-1031	İspanya'da Emeviler
800-903	Tunus ve Sicilya'da Aglebiler
868-905	Mısır'da Tuluniler
909-1171	Tunus, Mısır, Sicilya ve Filistin'de Fatımiler
969	Kahire'nin kuruluşu
932-1062	İran ve Irak'ta Buyiler
821-873	Kuzeydoğu İran'da Tahiriler
819-1005	Kuzeydoğu İran'da Samaniler

Resimlerin Listesi

1. Onuncu yüzyılda İslam dünyasının haritası.
2. Kuseyr Amra. Hamam, 8. yüzyılın ilk yarısı, genel görünüm.
3. Kuseyr Amra. Altı Kral, 8. yüzyılın ilk yarısı (Alois Musil, *Kuseyr Amra*'dan alınma).

3a. Kuseyr Amra. Sasani Kralı, restore edildikten sonra.

4. Kudüs, havadan görünüm (Popper Photo, Londra'nın izniyle).
5. Kudüs, Kubbetü's-Sahra, 692, dış görünüm.
6. Kubbetü's-Sahra, plan (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).
7. Kubbetü's-Sahra, iç görünüm (Garo Photo, Kudüs'ün izniyle).

8, 9. Kubbetü's-Sahra, mozaikler (Garo Photo, Kudüs'ün izniyle).

10. Bağdat. Mansur'un 762'de yaptırdığı kentin planı (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).
11. El Cezerî, *Automata*, 13. yüzyıl minyatürü. Önceleri F.R. Martin Koleksiyonu'nda.
12. Mekke. Mescidü'l-Haram, genel görünüm (Popper Photo, Londra'nın izniyle).

13, 14. Şam. Emeviye Camii, 705-715 (University Prints'in izniyle).

15. Erken İslam sikkesi, "Mihrap" tipi, yazı ve tura (American Numismatic Society, New York'un izniyle).
16. Erken İslam sikkesi, Arap-Sasani tipi, yazı ve tura (American Numismatic Society, New York'un izniyle).
17. Erken İslam sikkesi, Arap-Bizans tipi (American Numismatic Society, New York'un izniyle).
18. Erken İslam sikkesi, "Ayakta Halife" tipi, yazı ve tura (American Numismatic Society, New York'un izniyle).
19. Erken İslam sikkesi, "Orant" tipi, yazı ve tura (American Numismatic Society, New York'un izniyle).
20. Erken İslam sikkesi, yeni tip, yazı ve tura (American Numismatic Society, New York'un izniyle).

21. Abdü'l-Melik'in mührü. İstanbul Arkeoloji Müzesi.
22. Medine. Peygamberin evi, planın rekonstitüsyonu (Sauvaget, *Mosquée Omeyyade*'dan alınma).
23. Şam. Emeviye Camii, 705-715, plan (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).
24. Şam. Emeviye Camii, iç görünüm (University Prints'in izniyle).
25. Şam. Emeviye Camii, avlu (University Prints'in izniyle).
26. Kurtuba. Cami, 8.-10. yüzyıllar, plan (*Ars Hispaniae*, cilt III'den alınma).
27. Kurtuba. Cami, gelişme şeması (*Ars Hispaniae*, cilt III'den alınma).
28. Kurtuba. Cami, havadan görünüm (MAS, Barselona'nın izniyle).
29. Kurtuba. Cami, Aziz Esteban kapısı (MAS, Barselona'nın izniyle).
30. Kurtuba. Cami, mihrabın önündeki kubbe (MAS, Barselona'nın izniyle).
31. Kurtuba. Cami, iç görünüm (MAS, Barselona'nın izniyle).
32. Kurtuba. Cami, mihrabın önündeki maksure (MAS, Barselona'nın izniyle).
33. Samarra. Ulu Cami, 9. yüzyıl ortası, plan (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).
34. Medine. Emevi Camii'nin rekonstitüsyonu, 705-715 (Sauvaget, *Mosquée Omeyyade*'dan alınma).
35. Kûfe Camii'nin rekonstitüsyonu, 7. yüzyıl sonları (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).
36. Samarra. Ebu Dulaf diye bilinen cami, 9. yüzyıl ortaları, plan (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).
37. Kudüs. Aksa Camii rekonstitüsyonu, 7.-11. yüzyıllar (Robert Hamilton, *Structural History of the Aksa Mosque*'dan alınma).
38. Kahire. İbn Tulun Camii, 876-879, plan (Dietrich Brandenburg, *Islamische Baukunst in Aegypten*'den alınma).
39. Belh. Cami, 9. yüzyıl, plan (Lisa Golombek, *Oriental Art*'tan alınma).
40. Kayrevan. Cami, 8.-9. yüzyıllar, plan (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).
41. Kayrevan. Cami, 8-9. yüzyıllar, genel görünüm (Roger Wood Studio, Londra'nın izniyle).
42. Kahire. İbn Tulun Camii.
43. Samarra. Ulu Cami, minare, 9. yüzyıl ortaları (University Prints'in izniyle).
44. Kayrevan.Ulu Cami, minare ve çevresi, 8.-9. yüzyıllar.
45. Kayrevan. Ulu Cami, mihrap, 8.-9. yüzyıllar (University Prints'in izniyle).
46. Kurtuba. Cami, 10. yüzyıl, mihrap (MAS, Barselona'nın izniyle).
47. Kahire. El-Hakim Camii, 900-1013 (K. Archibald C. Creswell, *Muslim*

Architecture in Egypt, cilt II'den alınma).
48. Damgân. Cami, 8. ya da 9. yüzyıl, genel görünüm.
49. Niriz. Cami, 10. yüzyıl, plan (Arthur U. Pope ve Phyllis Ackerman [yay. haz.], *A Survey of Persian Art*, cilt II'den alınma).
50. Hezare. Cami, 10. yüzyıl, plan.
51. Susa. Ribat, 8. yüzyılın ikinci yarısı, zemin kat planı (Lézine, *Le ribat de Sousse*'dan alınma).
52. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî. Cami, 8. yüzyılın başı, kalıntıların görünümü.
53. Kudüs. Aksa Camii, ahşap pano, 8. yüzyıl.
54. Kayrevan.Ulu Cami, 9. yüzyıl, mihrabın önündeki kubbe (Robert Wood Studio, Londra'nın izniyle).
55. Kurtuba. Cami, mihrabın yakınındaki mermer oyma pano, 10. yüzyıl (MAS, Barselona'nın izniyle).
56. Kayrevan.Üç Kapılı Cami, 10. yüzyıl.
57. Kuran sayfası, 9. yüzyıl (Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, Washington'ın izniyle).
58. Hırbet Minye. Saray, 8. yüzyıl başı, plan (Oswin Puttrich-Reignard'dan alınma).
59. Kuseyr Amra. Hamam, plan (Antonin Jaussen ve Raphael Savignac, *Mission archèologique en Arabie*, cilt IV'ten alınma).
60. Hırbetü'l-Mefcer. Saray, cami ve hamam, 8. yüzyılın ilk yarısı (Robert Hamilton, *Khirbat al- Mafjar*'ından alınma).
61. Kasrü'l-Hayr el-Garbî. Saray, 8. yüzyılın ilk yarısı, plan (Daniel Schlumberger, *Syria* 25'ten alınma).
62. Mşatta. Saray, 8. yüzyılın ilk yarısı, plan (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt I'den alınma).
63. Ugaydır. Saray, 8. yüzyılın ikinci yarısı, plan (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).
64. Kûfe. Saray, 7. yüzyıl sonu-8. yüzyıl başı, plan (Muhammed Ali, *Sumer* 12'den alınma).
65. Kasrü'l-Hayr el-Garbî. Sarayın cephesi, 8. yüzyılın ilk yarısı.
66. Mşatta. Cephenin rekonstitüsyonu (Schulz, *Jahrbuch der preussischen Kunst sammlungen*'den alınma).
67. Ugaydır. Saray, genel görünüm (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma.)
68. Hırbetü'l-Mefcer, Saray cephesinin rekonstitüsyonu (Robert Hamilton, *Khirbat al-Mafjar*'dan alınma).
69. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî. Dış duvarlardaki tek kapı.
70. Mşatta. Saray, taht odasından görünüm.
71. Hırbetü'l-Mefcer. Hamam, mozaik döşeme (İsrail Eski Eserler ve Müzeler Müdürlüğü'nün izniyle).

72. Hırbetü'l-Mefcer. Hamamın rekonstitüsyonu (Robert Hamilton, *Khirbat al-Mafjar*'dan alınma).
73. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî. Hamam, genel görünüm.
74. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî. Hamam, plan.
75. Hırbetü'l-Mefcer. Hamamın kuzeyindeki odanın rekonstitüsyonu (Robert Hamilton, *Khirbat al-Mafjar*'dan alınma).
76. Hırbetü'l-Mefcer. Ön avludaki havuzun rekonstitüsyonu (Robert Hamilton, *Khirbat al Mafjar*'dan alınma).
77. Hırbetü'l-Mefcer. Saraydan ajurlu taş pencere işçiliği.
78. Hırbet Minye. Mozaik döşeme.
79. Kasrü'l-Hayr el-Garbî. Cephede Palmira taklidi heykel (Fransız Arkeoloji Enstitüsü, Beyrut'un izniyle).
80. Kasrü'l-Hayr el-Garbî. Avluda bir Bizans taklidi heykel.
81. Hırbetü'l-Mefcer. Bir Sasani taklidi hükümdar heykeli.
82, 83. Hırbetü'l-Mefcer. Hamamın girişinden heykel.
84. Kasrü'l-Hayr el-Garbî. Sarayın avlusundan heykel örnekleri, bir olasılıkla armağan taşıyıcılardır (Fransız Arkeoloji Enstitüsü, Beyrut'un izniyle).
85, 86b. Hırbetü'l-Mefcer. Sarayın girişinden heykeller
87. Kuseyr Amra. Hükümdar ve maiyetindeki kadınlar (Alois Musil, *Kuseyr Amra*'dan alınma).
88. Kasrü'l-Hayr el-Garbî. Klasik dönem taklidi döşeme resmi (Suriye Eski Eserler Müdürlüğü'nün izniyle).
89. Kuseyr Amra. Yüzme havuzunun kenarında duran uzun boylu kadın resmi (Alois Musil, *Kuseyr Amra*'dan alınma).
90. Samarra. Cevsekü'l-Hakanî Sarayı, 9. yüzyıl ortası, plan (K. Archibald C. Creswell, *Early Islam Architecture*, cilt II'den alınma).
91. Samarra. Cevsekü'l-Hakanî Sarayı, resim (University Prints'in izniyle).
92. Fatımi necef işi, 10.yüzyıl sonu ya da 11. yüzyıl başı. Londra, Victoria ve Albert Müzesi (Victoria ve Albert Müzesi'nin izniyle; telif hakkı: Crown).
93. İpek dokuma, St. Josse, doğu İran, 961 öncesi. Paris, Louvre (Cliché des Musées Nationaux, Service de Documentation Photographique'in izniyle, env. 7502).
94-97. Fildişi kutu, 968 tarihli, ayrıntı. Louvre, Paris.
98. İran'dan gümüş tabak, 8.-10. yüzyıllar, Leningrad, Ermitaj Müzesi.
99. İran'dan gümüş sürahi, 8.-10. yüzyıllar, Leningrad Ermitaj Müzesi.
100. Buyi ipeği, 10.-11. yüzyıllar (Cleveland Museum of Art'ın izniyle, J.H. Wade Vakfı'ndan satın alınmıştır).
101. Üzeri yazılı Abbasi dokuması, 9. yüzyıl (Cleveland Museum of Art'ın izniyle. George D. Pratt bağışı).

102. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî. Kentin planı.
103. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî. Kervansaray, cephe.
104. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî. Küçük kent sarayından ştük parçası.
105. Nişapur. Oyma ve boyama ştük pano, 9.-10. yüzyıllar (The Metropolitan Museum of Art, New York'un izniyle, müzenin 1939 kazılarından).
106. Nişapur, Oyma ve boyama ştük pano, 9.-10. yüzyıllar (The Metropolitan Museum of Art, New York'un izniyle, müzenin 1939 kazılarından).
107. Seramik tabak, maden takliti, 8. -9'cu yüzyıllar (Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, Washington'un izniyle).
108. Seramik çanak, çok renkli akıtma ve sgrafito, dokuzuncu yüzyıl (Metropolitan Museum of Art, New York'un izniyle, müzenin [1937] ve Roger Vakfı'nın kazılarından).
109. Seramik çanak, kobalt mavisi sırlı, 9. yüzyıl (Metropolitan Museum of Art, New York'un izniyle. Rogers Vakfı, 1932).
110. Seramik çanak, çok renkli lüster boyalı, 9. yüzyıl (Metropolitan Museum of Art, New York'un izniyle. Horace Havemeyer bağışı, 1941, Horace Havemeyer Koleksiyonu'ndan).
111. İnsan figürlü seramik tabak, 10. yüzyıl (Cleveland Museum of Art'ın izniyle. J.H. Wade Vakfı'ndan satın alınmıştır).
112. Üzeri yazılı seramik tabak. 9.-10. yüzyıllar (Smithsonian Institution. Freer Gallery of Art, Washington'un izniyle).
113. Üzeri yazılı seramik tabak, 9.-10. yüzyıllar (Smithsonian Institution. Freer Gallery of Art. Washington'un izniyle).
114. Üzeri yazılı seramik tabak, 9.-10. yüzyıllar. Paris, Louvre.
115. Lüster boyalı cam kadeh. Fustat'ta bulunmuştur, 8. yüzyıl sonları (George Scanlon'un izniyle).
116. Buyi hükümdarına ait altın ibrik, 10. yüzyıl (Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, Washington'un izniyle)
117. Bronz akuamanile. 8.-10. yüzyıllar. Berlin Müzesi (Staatliche Museen Preussiche Kulturbesitz Museum für Islamische Kunst, Berlin'in izniyle).
118. Kasrü'l-Hayr el-Garbî. Sarayın cephesindeki dekoratif pano.
119. Hırbetü'l-Mefcer, Hamamın girişindeki dekoratif pano.
120-123. Mşatta. Cepheden taş heykel (Staatliche Museen Preussiche Kulturbesitz Museum für Islamische Kunst, Berlin'in izniyle).
124, 125. Samarra. Ştük pano, 9. yüzyıl ortası. (Staatliche Museen Preussiche Kulturbesitz Museum für Islamische Kunst, Berlin'in izniyle).
126. Mısır'dan ahşap işçiliği, 9. yüzyılın ikinci yarısı. Paris, Louvre (Cliché des Musées Nationaux, Service de Documentation Photographique'in izniyle, env. 6023).

127. Mısır'dan ahşap işçiliği, 9. yüzyıl (Metropolitan Museum of Art New York'un izniyle. Rogers Vakfı, 1911).
128. Buhara. Samani türbesi, 10. yüzyıl ortaları, genel görünüm.
129. Buhara. Samani türbesi, 10. yüzyıl ortaları, iç görünüm.
130. Tim. Arap-Ata diye bilinen türbenin cephesi, 10. yüzyılın ikinci yarısı.
131. Kahire. Fatımi türbeleri, 12. yüzyıl.

Kaynakça

1. Sorun

Bu bölümün metni, Herzfeld dışında, İslam sanatının oluşumuna ilişkin sorunlara kuramsal açıdan yaklaşmayı denemiş çok az bilim adamı olduğunu göstermektedir. Tarihçiler yeni İslam kültürünün nasıl ortaya çıktığını sorgulamayı yeğlemişlerdir. İslam kültürüne bakışı belirleyen iki temel görüş arasında, garip bir sarkaç hareketi gözlemleniyor. Bir yönde, erken İslamın ister "Sami" isterse "Farisi" yönü vurgulanıyor olsun, onu "farklı" kılan, Doğulu nitelikleri üzerinde yoğunlaşılmakta, öteki yöndeyse, Müslümanlığın tekilliği yadsınmamakla birlikte, yeni kültür "Akdeniz" ya da "ortaçağ" kültürünün özel bir türü olarak ele alınmaktadır. Soruna ilişkin en can alıcı yargılar Carl H. Becker'in *Islamstudien* (Leipzig, 1924) adlı kitabının ilk cildinde yeniden basımı yapılan "Islam als Problem" (*Der Islam*, I 1910) adlı makalesinde bulunabilir. Sorunlara ilişkin daha yeni ve daha çetrefil bir giriş için bkz. Jörg Kraemer, *Das Problem der Islamischer Kulturgeschichte* (Tübingen, 1959). Yakın zamanlarda Gustav von Grunebaum, soruna "The Sources of Islamic Civilization" (*Der Islam* 46, 1970, s. 1-54) ile katkıda bulunmuştur. Belirli tarihsel ve kültürel konular üzerinde önemli bir yazılar grubu, Centre d'Etudes Supériures d'Historie des Religions'un desteğiyle, Strasbourg Üniversitesi tarafından yayımlanmıştır. *L'élaboration de l'Islam* (Paris, 1961). Ancak, birkaç istisna dışında, bu yazılar kültürel sorunlar ya da İslamla fethettiği yerler arasındaki ilişkilerden çok, dinsel, toplumsal ve siyasal sorunlar üzerinedir. Erken İslam zamanları ve "klasik" bir an fikrine ilişkin önerilere bir giriş olarak Dominique ve Janine Sourdel'in *La civilisation de l'islam classique* (Paris, 1968) ve Gustav von Grunebaum'un *Classical Islam* (Chicago, 1970) adlı yapıtları, daha önceleri bu konuda yayımlanmış olan çalışmaları aratmayacak niteliktedirler.

Bölümün girişindeki alıntı için, bkz. Georges Marçais, *L'art de l'islam* (Paris, 1946, s. 5.) İslam sanatına giriş niteliğinde ve hepsi de resimli pek

çok genel kitap varsa da, bunlardan yalnızca ikisinde erken zamanlardan kalma anıtlar ayrıntılı bir biçimde tartışılır: Ernst Kühnel, *Islamic Art and Architecture* (Ithaca, 1966) ve Katharina Otto Dorn, *Islamiche Kunst* (Almanca baskısı: Baden Baden, 1964; Fransızca baskısı: Paris, 1967; İngilizce baskısı: Londra ve New York, 1971). Mimari anıtlar için bkz. K. Archibald C. Creswell ve Marguerite van Berchem, *Early Muslim Architecture*, cilt 1 (Oxford, 1932, yeni basımı iki cilttir, Oxford, 1969) ve cilt 2 (Oxford, 1940), Richard Ettinghausen'in *Arab Painting* (Cenevre, 1962; Fransızca baskısı: Cenevre, 1982) yalnızca belli bir tekniğe değil, erken İslam sanatının sorunlarına bir giriş kitabı olarak da en iyilerindendir. Belli sorular ya da anıtlar üzerine yapılmış olan çalışmalardan ileride yeri geldikçe söz edeceğiz. Joseph Schacht'ın çağdaş verilerin erken İslam için taşıdığı öneme ilişkin tartışmasının en kolay bulunabileceği kaynak, yazarın "An Unknown Type of Minbar and its Historical Significance" (*Ars Orientalis*, 2, 1957, s. 149-174) adlı makalesidir.

Ma'in mozaikleri ilk kez Roland ve Vaux tarafından yayımlanmıştır: "Une mosaique byzantine a Ma'in", *Revue Biblique* 47 (1938), s. 227-258; ayrıca bkz. André Grabar, *L'iconoclasme byzantin* (Paris, 1957), s. 106-107, bu kitapta konumuza ilişkin birçok başka noktaya da değinilir. Yahya Dımişkî ve İslamda Hıristiyanlar konusuna genel giriş olarak bkz. Jean Meyendorff, "Byzantine Views of Islam" *Dumbarton Oaks Papers* 18 (1964), s. 113-132 ve Armand Abel'in çeşitli çalışmaları, özellikle, "Le Chapitre CL du Livre des Hérésies de Jean Damascène: son inauthenticité: *Studia Islamica* (1963), s. 5-26, İslami zamanlarda Zerdüştilik için bkz. Örneğin, Jacques Duchesne - Guillemin, *Symbols and Values in Zoroastrianism* (New York, 1966), Bertold Spuler, *Iran in früh-islamischer Zeit* (Wiesbaden, 1952).

Ernst Herzfeld'in en önemli iki çalışması şunlardır: "Die Genesis der islamischen Kunst", *Der Islam* 1 (1910), s. 27-63, 115-144 ve "Mshatta, Hira und Badiya", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 42 (1921), s. 104-146. Jean Sauvaget konusunda bkz. *Mémorial Jean Sauvaget*, cilt I (Şam, 1954). Yapıtlarının çoğu ileride tartışılacaktır; bu aşamada önemli olanlar şunlardır: "Comment étudier l'histoire de monde arabe", *Revue Africaine* 406-90 (1946) s. 1-24 ve yöntemleri konusunda *Introduction a l'etude de l'Orient Musulman* (Paris, 1943; Claude Cahen tarafından yeniden gözden geçirilmiş baskı: Paris, 1961; Gustav von Grünebaum'un denetiminde yapılan İngilizce baskısı, *Introduction to the History of the Muslim East* [Los Angeles, 1965] adı altında yayımlanmıştır). Ugo Moneret de Villard'ın yapıtının adı *Introduzione allo studio dell'archeologia islamica*'dır (Roma, 1966). Bu kitabın ilk kez yayımlanmasından sonra gerek nitelik, gerekse entelektüel düzey açısından eskilere oranla çok daha iyi birkaç genel kitap yayımlanmıştır. Kültür ve tarih için bkz. Marshall Hodgson, *The Venture of Islam* (Chicago,

1974) adlı yapıtın özgün ve tartışmalı birinci cildi; Bernard Lewis tarafından yayına hazırlanan, zarif *The World of Islam* (London, 1976). Sanat konusunda bkz. Janine Sourdel Thomine ve Bertold Spuler, *Die Kunst des Islams* (Berlin, 1973) ve Alexandre Papadopoulo, *L'Islam et l'art Musulman* (Paris, 1976). Bu yapıtların her ikisi de çok güzel resimler içerir ve oldukça güncelleştirilmişlerdir.

2. Erken İslam Toprakları

Müslüman fetihlerini gerek siyasal olayları, gerekse kültürel ve diğer değişmeleri içeren bir biçimde ele alan genel bir kitap yoktur. Bu konuda en dolaysız bilgi için bkz. Philip K. Hitti, *A History of the Arabs* (Londra, 1937, yeni basımları da yapılmıştır). Fetihler konuda düzinelerle tarih ve anlatı bulunmakla birlikte, en önemli ve en erken kaynaklardan biri Belazurî'nin yapıtları, özellikle de *Futuh al-Buldan* adlı yapıtıdır (yayına hazırlayan: Michael de Goeje, Leiden, 1866). Bu yapıtın Philip K. Hitti tarafından yapılan İngilizce çevirisi, *The Origins of the Islamic State* (New York, 1924) adı altında yayımlanmıştır. Fransızcaya Francis C. Murgotten (New York, 1924) çevirmiştir. Belazurî'nin soy çizgisi üzerine yapıtı, *Ansab al-Ashraf*'ın bazı bölümleri Shlomo D. Goitein (Kudüs, 1938), Muhammed Hamidullah (Kahire, 1959) ve Max Schloesinger (Kudüs, 1938) tarafından yayımlanmıştır. Bu yapıtın tümü yayınlandığında önemi hiç kuşkusuz daha da artacaktır. Tek tek eyaletleri ele alan çalışmalardan bazıları yerel ilgiler çizgisini aştıkları için önem taşırlar. Bunların arasında Georges Marçais'nin *La Berbérrie et l'Orient* (Paris, 1946), Albert J. Butler'in *The Arab Conquest of Egypt* (Oxford, 1902) ve Hamilton A.R. Gibb'in *Arab Conquests in Central Asia* (Londra, 1923) adlı kitapları sayılabilir. İçermeleri hayli ilginç, daha geniş yorumlar için bkz. Hamilton A.R. Gibb'in *Studies on the Civilization of Islam* (yayma hazırlayan: Stanford Shaw ve William Polk, Boston, 1962) adlı yapıtta yer alan makaleleri, tümüyle farklı bir yaklaşım için bkz. Xavier de Planhol, *Les fondements géographiques de l'histoire de l'Islam* (Paris, 1968). Bilim adamlarından oluşan uluslararası bir kurul tarafından yayma hazırlanan ve Leiden'da basılan *The Encyclopedia of Islam*'da (2. baskı, 1954'ten bu yana) tek tek kentler ve eyaletler üzerine doğru, kullanışlı ve zaman zaman ilginç bilgiler bulunabilir. Geleneksel Arap coğrafyasının (ki daha önemlidir) hızlı bir taraması için bkz. Guy Le Strange, *Lands of the Eastern Caliphate* (Cambridge, 1930). Ayrıca bkz. André Miguel *La Géographie Humaine du Monde Musulman*, 3 cilt, (Paris, 1967-1980); Patricia Crone ve Michael Cook, *Hagarism*, (Londra, 1977), Fred Donner, *The Early Islamic Conquests* (Princeton, 1981).

İlerideki bölümlerde tek tek anıtlar konusunda bilgi verileceğinden, burada bölgelere giriş niteliğindeki yapıtları anmakla yetineceğim. Ayrıntılı incelemelerden, ancak bu bölümde altı çizilen bir nokta içeriyorlarsa söz edilecektir.

İspanya konusundaki en kullanışlı giriş *Ars Hispaniae*'nin (Madrid, 1951) üç ve dördüncü ciltleri ile, Henri Terasse, *L'Art Hispano-Mauresque* (Paris, 1932) ve özellikle anıtlarla tarihi iç içe geçmiş bir biçimde işleyen, Georges Marçais, *L'architecture musulmane d'Occident* (Paris, 1954) adlı kitaplarda bulunabilir. Bu konuda çalışacak olanlar, *al-Andalus* adlı dergiye sürekli olarak başvurmaya gerek duyacaklardır. (Artık aramızda olmayan Leopoldo Torres Balbas'ın hazırladığı bu dergide yer alan arkeolojik dizin çok önemlidir), ayrıca şimdilerde Deutsches Archaologisches Institut'un yayını olan *Madrider Mitteilungen* adlı çok yararlı bir dergi daha var.

Son yıllarda Kuzey Afrika üzerine pek çok çalışma yapıldı. Marçais'nin kitaplarının yanı sıra Lucien Golvin'in, örneğin, *Le Magrib Central a l'époque des Zirides* (Paris, 1957) ya da *Recherches archéologiques a la qal'a des Banû Hammad* (Paris, 1956) adlı kitaplarına, ya da, Alexandre Lézine'in *Le ribat de Sousse* (Tunus, 1956), *Mahdiya* (Paris, 1965), *Architecture de l'Ifriqiya* (Paris, 1966) adlı kitaplarına ve "Notes d'archéologie ifriqiyenne" (*Revue des Etudes Islamiques* 35, 1967, s. 53-101) makalesine bakmak gerekir.

Libya konusunda bkz. Richard Goodchild, "A Byzantine Palace in Apollonia", *Antiquity* 34 (1960, s. 246-58); Gaspare Messana, *L'Architettura musulmana della Libia* (Venedik, 1972). Libya'da yakın zamanlarda bazı kazılar ve çalışmalar yapılmıştır, ancak bilgim dahilinde bunlar konusunda henüz bir yayın yoktur.

Mısır mimarisi K. Archibald D. Creswell'in ayrıntılı kaynakçalar içeren kapsamlı ciltlerinden öğrenilebilir. Fustat'taki kazıları yöneten George T. Scanlon'un bu site ilişkin raporları ara ara, *Journal of American Research Center in Egypt*'te yayımlanmaktadır. Genel bir giriş ve sırlı camlar konusunda bkz. George T. Scanlon, "Fustat and the Islamic Art of Egypt", *Archeology* 21, (1968), s. 188-195. Fustat'ın ortaçağ kültürünün diğer yönleri için Scanlon'un "The Islamic City" (yayına hazırlayan: M. Stern ve A. Hourani, Oxford, 1969) ve *Ars Orientalis* 7'deki (1968, s. 1-17) makalelerini öneririm. Lambalar üzerine bkz. George Kubiak'ın makalesi, *Ars Orientalis* 8 (1970) s. 1-18. Ne yazık ki, bu konuda ayrıntılarda kaybolmuş çalışmalarla, bizim yaklaşımımız açısından neredeyse anlamsız denilecek kadar genel ve ancak resimlerine bakılabilecek olanlar dışında pek bir şey yok, ama gene de bkz. Dietrich Brandenburg, *Islamisch, Baukunst in Agypten* (Berlin, 1966). Kemik ve fildişi eşyaları Henri Stern, "The Ivories of the Ambo of the Cathedral of Aix-la-Chapelle" (*The Connoisseur*, Temmuz 1963, s. 166-172) adlı makalesinde incelemektedir. Kopt sanatı, özellikle İslam öncesi nitelikleriyle,

son zamanlarda pek çok çalışmaya konu olmuştur. Yakın zamanlarda yapılan bu çalışmaların eleştirel bir değerlendirmesi için bkz. Hjalmar Torp'un yazısı, *The Art Bulletin* 47, (1965), s. 361-75.

Cezire hemen hiçbir zaman bir bütün olarak ele alınmamıştır. Geçerli sonuçlara varabilmek için, yapılması gereken çalışma türü için iki model var. Bunlardan biri Georges Tchalenko'nun *Villages antiques de la Syrie du Nord* (Paris, 1953), öteki Robert Mc. C. Adams'ın *Land Behind Baghdad* (Chicago, 1965) adlı çalışmalarıdır. Her ikisinde de okuru sözü edilen anıtlara aşina kılmak için uygun kaynakçalar bulunur. Umudumuz, Irak, Suriye ve Filistin'de sürdürülmekte olan arkeolojik çalışmaların sorunlar için yeni bir arka plan ve yeni çözümler getireceğidir. Sürdürülmekte olan kazılar üzerine bilgi için bkz. Suriye ve Lübnan için, *Syria*; Irak için *Sumer*; Ürdün ve Filistin için *Levant, Revue Biblique, Annual of the Transjordanian Department of Antiquities*. Çalışmaların tamamlanmak üzere olduğu belirli sitler arasında en önemlileri, Rakka, (*Annales, Archéologiques de Syrie*, özellikle Nasib Salubi'nin dördüncü ve beşinci [1954-1955] ve altıncı [1956] ciltlerdeki makaleleri), Cebel Seys (Klaus Brisch'in Deutsches Archalogische Institut Abteilung Kairo'nun yayını olan *Mitteilungen*'deki [1963, s. 141-187 ve 1965, s. 138-77] yazıları), Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî (Oleg Grabar, "Three Seasons of Excavations", *Ars Orientalis* 8 (1971, s. 65-86 ve Renata Holod-Treitak "Kasru'l Hayr", *Archaelogy* 23 [1970, s. 221-231]) kazılarıdır. Kazıları tamamlanmış sitler ilerideki bölümlerde ele alınacaktır. Arkeolojik kanıtlar ve erken İslam tarihine ilişkin genel sorunlar için bkz. Oleg Grabar, "Umayyad Palaces and the Abbasid Revolution", *Studia Islamica* 18 (1963, s. 5-18., ayrıca bkz. Jean Sauvaget, "Chateaux Ummayyades de Syrie", *Revue des Etudes Islamiques* 35 (1967), s. 1-39. Birinci Dünya Savaşı öncesi bilim adamlığını niteleyen düzeydeki gezi notları, hâlâ önemli bilgiler içeriyor. Bu türün modelleri arasında Alois Musil'in anlatıları, özellikle de *Palmyrena* (New York, 1928), *The Middle Euphrates* (New York, 1927) ve *Arabia Petraea* (Viyana, 1907; New York, 1928) gibi yapıtları ve Friedrich Sarrele ile Ernst Herzfeld'in *Archaologische Reise im Tigris und Euphratgebiet* (Berlin, 1911-1920) adlı yapıtları yer alır.

Erken İslam zamanlarından, İran üzerine en kullanışlı giriş kitapları arasında Richard N. Frye'nin *The Heritage of Persia* (Londra, 1962) ile Bertold Spuler'in *Iran in frühislamischer Zeit* (Weisbaden, 1952) sayılabilir. *Cambridge History of Iran*'ın (Cambridge, 1975) yakınlarda yayınlanan dördüncü cildi ile Richard N. Frye'nin *The Golden Age of Persia* (Londra, 1975) İran'da erken İslam kültürüne ilişkin en yeni katkılardır. Sanat konusunda Arthur U. Pope ve Phyllis Ackerman'ın yayına hazırladıkları *Survey of Persian Art*'a başvurulmalıdır. En önemli yeni kazılar David Whitehouse'un Siraf'ta yürüttüğüdür; bu konudaki ön raporlar *İran*'da, özellikle altıncı cildin

(1966) başlangıcında bulunabilir. Diğer bilgiler 1968 sonrasında Tahran'daki Kültür ve Sanat Bakanlığı'nca *Bastan Chenassi ve Hanor-e Iran*'da ara ara yayımlanmaktadır.

Sovyet Rusya'da son yıllarda Orta Asya konusunda yayınlanan yoğun literatürü taramak gerçekten çok güç. Tarih ve tarihsel coğrafya açısından henüz Vladimir V. Barthold'un çalışmasından daha iyi bir yapıt ortaya koyulmadı: *Turkestan down to the Mongol Invasion* (Londra, 1928). Bu yapıt Vladimir Minorski'nin *Hudud al-Alam* (Londra, 1937) gibi coğrafi metin çalışmalarıyla bir arada değerlendirilmeli. Alexander Beletnitsky, *Central Asia* (Cenevre, 1968), Oleg Bolshakov ve Alexander Belenitskij, *Srednevekovyi Gorod Srednei Azii* (Leningrad, 1973) İslam öncesi Orta Asya'ya giriş için önerilebilir. Galina A. Pugachenkova'nın yapıtlarıysa Horasan ve Maveraü'nnehir'deki gerek İslam öncesi gerekse İslam anıtları konusunda yazılmış en iyi giriş kitabıdır. En kullanışlısı, Galina A. Pugachenkova ile Leonid I. Rampel'in birlikte kaleme aldıkları *Istoriia Iskusstv Uzbekistana*'dır (Moskova, 1965). En önemli kazılar Nişapur'da yapılmış olanlardır. Ne yazık ki, bu kazıların tümünü içeren bir yayın yoktur, gene de bkz. Charles Wilkinson, "The Iranian Expedition", *Bulletin Of The Metropolitan Museum of Art* 32 (1937), s. 3-36; 33 (1938), s. 3-25; 37 (1942) s. 83-104; 6 (1947), s. 7, 98 ve 20 (1961), s. 85-115. Ayrıca bkz. Charles Wilkinson. *Nishapur Pottery of the Early Islamic Period* (New York, 1975).

3. Toprağın Simgesel Olarak Temellük Edilişi

Kuseyr Amra'daki resme ilişkin ayrıntılı bir tartışma için bkz. Oleg Grabar, "The Six Kings at Qusayr Amrah", *Ars Orientalis* 1 (1954), s. 185-187; kaynakçası da vardır. Kubbetü's-Sahra üzerine ayrıntılı bir tartışma için bkz. Oleg Grabar, "The Ummayyad Dome of the Rock", *Ars Orientalis* 3 (1959), s. 33-62; Werner Caskel, *Der Felsendom und die Wallfahrt nach Juresalem* (Köln, 1963). Yapının daha geleneksel, farklı bir açıklaması için bkz. K. Archibald C. Creswell ve Marguerite van Berchem, *Early Muslim Architecture*, 2. baskı, Oxford, 1969. Genel bir özet için Richard Ettinghausen'in *Arab Painting* (Cenevre, 1962) adlı yapıtını öneririm. Bu döneme ilişkin önemli bir kanıt Beytullahm mozaikleridir; ben bu konuda Henri Stern'i izledim: "Les représentations des conciles dans l'église de la Nativité", *Byzantion* 11-13 (1936-1938), s. 151-192 ve s. 415-459; ayrıca *Cahiers Archéologiques* (1948), s. 82-105. Ayrıca bkz. André Grabar, *L'inconoclasme byzantin* (Paris, 1957), s. 50 ve sonrası. Farklı bir yaklaşım için bkz. Robert W. Hamilton, *The Church of the Nativity* (Kudüs, 1947).

Bağdat konusunda söylediklerimin hemen hepsi Jacob Lasner'in *The*

Topography of Baghdad in the Early Middle Ages (Detroit, 1970) adlı yapıtında yer alan kanıtlara dayanmaktadır. O güne dek yapılmış olan çalışmaların tam bir kaynakçasını içeren bu kitapta Profesör Lassner'in kitabın yayınlanmasından önce yazdığı çok önemli birkaç makalesi ile benim aynı konudaki bir makalem yer almaktadır. Profesör Lassner'e kitap yayımlanmadan önce müsveddeyi görmeme izin verdiği için teşekkür borçluyum.

Yeni ve uyarıcı bir yaklaşım için bkz. Ibrahim Abid Illawi, *Les Cités musulmanes abbasides*, üçüncü evre doktora tezi (Ehess, Paris, 1981).

4. İslamın Sanat Konusundaki Tutumu

İslamın sanat konusundaki tutumları üzerine çok geniş bir kaynakça bulunmaktadır. Aşağıda anacaklarım bence bu konudaki en bilgilendirici ve en düşündürücü yapıtlardır ve bunlar aynı zamanda, en erken çalışmaları da bünyelerinde barındırmak gibi bir özelliğe sahiptirler. Geleneksel Müslüman bakış açısı için Ahmad Muhammad İsa'nın "Muslims ad Taswir" (*The Muslim World* 45, 1955, s. 250-268) adlı yazısı okunabilir. En kullanışlı genel görüş, T.W. Arnold'un *Painting in Islam* (Oxford, 1928) adlı kitabında bulunur. K. Archibald C. Creswell'in "The Lawfulness of Painting in Early Islam" (*Ars Islamica* 11-12, 1846, s. 159-166) adlı yazısında tarihlere ilişkin ayrıntılı bir tartışma yer alır. Georges Marçais'nin "La question des images dans l'art Musulman", *Byzantion* 7, (1932, s. 161-183) adlı makalesi incelikli ancak çok az kullanılan bir çalışmadır. Rudi Paret, *Das Werk des Künstlers, Studien H. Schrade dergebracht* (Stuttgart, 1960 s, 36-48) adlı kitapta yer alan "Text-belege zum islamischen Bilderverbot" adlı yazısında yasal belgeleri gün ışığına çıkarır. Bishr Farès, *Essai sur l'esprit de la décoration islamique* (Kahire, 1952) adlı kitabında ve "Philosophie et jurisprudence illustrées par les Arabes" (*Mélanges Louis Massignon*, Şam, 1957, s. 77-109) adlı yazısında çok özgün fikirler geliştirmektedir. İslam sanatı üzerine genel kitapların hemen hepsinde bu soruna değinilir. Farklı bir yaklaşım için bkz. O. Grabar, "Islam and Iconoclasm", Anthony Bryer ve Judith Herrin tarafından yayına hazırlanan *Iconoclasm* (Birmingham, 1977, s. 45-52) adlı kitapta.

İslam öncesi Arabistan üzerine aşağıdaki yapıtları önerim: Monneret de Villard, *Introduzione allo studio dell'archaelogia islamica* (Roma, 1966), H. Lammens, "Les sanctuaries Preislamites dans l'Arabie Occidentale", *Mélanges de la Faculté Orientale University of St. Joseph*, Beirut 2 (1926), s. 39-173; al-Hamdani, *The Antiquities of South Arabia*, İngilizceye çeviren: Nabih A. Faris (Princeton, 1938; René Dussaud, *La Pénétration des Arabes en Syrie avant l'Islam* (Paris, 1955). İslam öncesi Arabistan'a ilişkin arkeolojik belgeler konusunda basit, giriş niteliğinde herhangi bir çalışma yoktur. Örnek

olarak, aşağıdaki çalışmalar gözden geçirilebilir: Ahmed Fakhry, *An Archeological Journey to Yemen* (Kahire, 1952) ve daha yakın zamanlarda yayımlanan Peter Parr, G.L. Harding, J.E. Dayton "Preliminary Survey in N.W. Arabia, 1968", *Bulletin, Institute of Archeology, University of London*, sayı 8, 9 (1970), s. 193-242; Glen Bowersock, *Roman Arabia* (Cambridge, 1983); A.R. al-Ansary; *Qaryat al-Fau* (Londra, 1981).

Şamdaki yabancı mozaikçiler konusunda en yeni çalışmalar Marguerite van Berchem'in Creswell'in *Early Muslim Architecture* adlı kitabındaki yazısı ile Hamilton A.R. Gibb'in "Arab-Byzantine Relations unter the Umayyad Caliphate" (*Dumbarton Oaks Papers* 12, 1958, s. 221-223) adlı yazılarıdır. Bizans-Arap ilişkilerinin başka yönleri Oleg Grabar tarafından "İslamic Art and Byzantium" (*Dumbarton Oaks Papers* 18, 1964, s. 67-88) adlı yazıda ele alınmıştır. Yezid'in iradesi için bkz. A.A. Vasiliev, "The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II, AD 721" (*Dumbarton Oaks Papers* 9-10, 1956, s. 25-47). Zamanın sanatsal ve dinsel iklimini André Grabar (*L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957) ve Ernst Kitzinger ("The Cult of Images in the Age before Iconoclasm", *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954) s. 85-150) tartışmışlardır. Hazreti Muhammed'in Bizans'a gönderdiği elçilere ve erken Müslümanların Bizans konusundaki duygularına ilişkin çeşitli öyküler için Oleg Grabar'ın "The Ummayyad Dome of the Rock" (*Ars Orientalis* 3 [1957], s. 60) adlı yazısındaki notlarına bakınız.

Nümismatik kanıtlar konusundaki anahtar kitapları iki katalog ile önemli bir eleştiri oluşturuyor: John Walker, *A Catalogue of the Arab-Sassanian Coins* (Londra, 1941) ve John Walker, *A. Catalogue of the Arab-Byzantine and Post-Reform Umaiyad Coins* (Londra, 1956) ile, George C. Miles'ın yazısı, *Ars Orientalis* 3 (1959, s. 207-212). Abdü'l-Melik'in reformları üzerine en önemli çalışma Philip Grierson'un "The Monetary Reforms of Abd al-Malik" (*Journal of the Economic and Social History of the Orient* 3, 1960, s. 241-264) adlı yazısıdır. En önemli ikonografik çalışmalar George C. Miles'a aittir: "Mihrab and Anazah", *Archaelogica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld* (Locust Valley, 1952); "The Earliest Arab Gold Coinage", *The American Numismatic Society, Museum Notes* 13 (1967), s. 205-229 ve *Cambridge History of Iran*'ın (yayına hazırlayan: Richard N. Frye) dördüncü cildi. George C. Miles'ın bu konudaki diğer görüşleri için bkz. *The American Numismatic Society, Museum Notes*, cilt 7 ve 9. Sikkeler, Abdü'l-Melik'in mührüne ilişkin diğer sorunlar ve Bizans sikkeleri ile Müslüman sikkeleri arasındaki ilişki (ya da bir ilişkinin bulunmayışı) için bkz. André Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, s. 67 ve sonrası (James D. Breckenridge, *The Numismatic Iconography of Justinian II* (New York, 1959).

Jacques Berque, *Normes et valeurs dans l'Islam contemporain* (Paris, 1966, s. 107) adlı yapıtında İslam sanatı konusunda düşündürücü bazı nok-

talara değinmektedir. Marshall Hodgson'un görüşleri için bkz. "Islam and Image", *History of Religion* 3 (1964), s. 220-260. Pahalı eşyalar konusunda bkz. Richard Ettinghausen, "The Spirit of Islamic Art", *The Arab Heritage*, (yayına hazırlayan: Nabih A. Faris, Princeton, 1948); Mehmet Ağaoğlu, "Remarks on the Character of Islamic Art", *The Art Bulletin* 36 (1954), s. 175-202. İbn Miskeveyh'ten yapılan alıntı Miskeveyh'in *Trait d'ethique* (çeviren: Muhammed Arkoun, Şam, 1969, s. 301-303) adlı yapıtında yer alır. Ayrıca bkz. Titus Burckhardt, *Art of Islam, Language and Meaning* (Londra, 1976).

5. İslamda Dinsel Sanat: Cami

Cami konusunda geniş bir kaynakça vardır. Bu konudaki en kapsamlı yazınsal kanıtlar Johannes Pedersen'in *Encyclopedia of Islam* için yazdığı "masdjid" maddesinde bulunur. Erken zamanlardaki kültlere ve ibadete ilişkin pratikler konusundaki iki önemli yazı daha öneririm: Carl H. Becker, "Die Kanzel im Kultus des alten Islam", *Orientalische Studien Theodor Nöldeke herausgegeben* (Giessen, 1906) ve Shlomo D. Coitein, *Studies in Islamic History and Institutions* (Leiden, 1966) özellikle s. 111-125. Oleg Grabar, "The Case of the Mosque" (*Middle Eastern Cities*, yayına hazırlayan: Ira Lapidus, Berkeley, 1969) adlı yazısında bazı metinleri tartışmaktadır. Anıtlar konusundaki başlıca çalışma Jean Sauvaget'ninkidir: *La mosquée omeyyade de Medine* (Paris, 1947). Lucien Golvin'in *La mosquée* (Cezayir, 1969) adlı kitabında kısa bir özet bulunabilir. Şimdilerde mükemmel bir özet için bkz. Janine Sourdel, "Mosquée et Madrasa", *Cahiers de Civilisaiton Medievale* 13 (1970), s. 97-115.

Bu bölümde tartışılan camilerin çoğu aşağıdaki yapıtlarda bulunabilir: K. Archibald C. Creswell ve Marguerite van Berchem, *Early Muslim Architecture*, cilt 1 (yeni basımı iki cilttir, Oxford 1969) ve cilt 2 (Oxford, 1940); ayrıca Creswell, *Muslim Architecture of Egypt*, cilt 1 (Oxford, 1952). Şam Camii konusunda ek bilgi için bkz. Oleg Grabar, "La Mosquée omeyyade de Damas", *Synthronon* (Paris, 1968), s. 107-114, Barbara Finster, "Die Mosaiken der Umayyaden Moschee, *Kunst des Orients* 7 (1970-1971). Kurtuba konusunda klasikleşmiş yapıtlara başvurulmasını öneririm: Henri Terasse, *L'art hispano-mauresque* (Paris, 1932); Georges Marçais, *L'architecture musulmane d'Occident* (Paris, 1954); Manuel Gomez Moreno'nun *Ars Hispaniae* 3'teki (Madrid 1951) yazısı. Tek tek sorunlar üzerine en yeni çalışmalar arasında Klaus Brisch'in *Die Fenstergitter der Hauptmoschee von Cordoba* (Berlin, 1966). Henri Stern'in *Les Mosaiques de la Grande Mosquée de Cordoue* (Berlin, 1976) ve Christian Ewert'in *Spanisch-Islamische Systeme sich-kreuzender Bögen*

(Berlin, 1968) ve *Forschungen zur almohadishen Moschee I: Vorstufen* (Mainz, 1981), adlı yapıtları en önemlileridir. Kudüs'teki Aksa Camii üzerine en yeni yayınlar Robert W. Hamilton'un *The Structural History of the Aqsa Mosque* (Kudüs, 1976) adlı yapıtı ile Henri Stern'in "Recherches sur la mosquée el-Aqsa" (*Ars Orientalis* 5 (1963), s. 28-48) adlı yazısıdır. Bağdat konusunda Jacob Lassner'in yukarıda üçüncü bölümün kaynakçasında sözü edilen kitabına başvurmalıdır. İran camilerini Oleg Grabar, Richard N. Frye'nin yayma hazırladığı *Cambridge History of Iran* (Cambridge, 1975) adlı yapıtın dördüncü cildinde inceler. Richard Ettinghausen'in önemli görüşleri için bkz. "Some Comments on Medieval Iranian Art", *Artibus Asiae* 131 (1969) s. 276-300. Siraf'taki cami için bkz. David Whitehouse'un yazıları, *Iran* (1968-1971) cilt 6, s. 1-22, cilt 7, s. 39-62; cilt 8, s. 1-18 ve David Whitehouse, *Siraf III: The Congregational Mosquée* (London, 1982). Küçük camiler için bkz. Lisa Golombek, "Abbasid Mosque at Balkh", *Oriental Art* 15 (1969) s. 1-12; biçimleri tanımlanamayan camilerin bir listesi için bkz. A. Dietrich, "Die Moscheen von Gurgan zur Omaijadenzeit", *Der Islam* 40 (1964) s. 1-17. Hz. Ömer'in camiler konusundaki talimatları için bkz. Maqrizi, *Khitat*, cilt 2 (Kahire, tarihsiz), s. 248. Belirli camilerden söz eden ya da camiyi anlamamıza katkıda bulunacak olaylar betimleyen yüzlerce hatta binlerce erken metin var. Bu metinlerin bir araya getirilip yayımlanması kuşkusuz çok yararlı olacaktır. Ama şimdilik rastlantısal bulgularla ya da monografik çalışmalarla yetinmek durumundayız. Monografik çalışmalar için Jean Sauvaget'nin yukarıda sözü edilen Medine üzerine kitabı model olarak gösterilebilir.

Minare konusundaki en önemli yayınlar şöyle sıralanabilir: R.J.H. Gottheil, "The Origins and History of the Minaret", *Journal of the American Oriental Society* 30 (1909-10), s. 132-154; Max van Berchem'in yazısı, E. Diez'in *Khurasanische Baudenkmäler* (Berlin, 1918) adlı kitabında; Joseph Schacht, "Ein archaischer Minaret-Typ", *Ars Islamica* 5 (1938), s. 46-54; ve "Further Notes on the Staircase Minaret", *Ars Orientalis* 4 (1961) s. 137-141. Ayrıca bkz. Jonathan M. Bloom, "Five Fatimid Minarets", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 43 (1984), s. 162-167.

Mihrab konusundaki en son görüşler Jean Sauvaget'nin Medine üzerine kitabında; Robert B. Sarjeant'nın, "Mihrab" (*Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 22 [1959], s. 439-452) adlı yazısında; Henri Stern'in "Les origines de l'architecture de la mosquée omeyyade" (*Syria* 28 [1951] s. 269-279) adlı yazılarında bulunabilir. Mihrabın ve caminin Musevi kökeni konusunda bkz. Elie Lambert, "La synagogue de Dura-Europos et les origines de la mosquée", *Semitica* 3 (1950), s. 67-72.

Yalnızca maksure ya da hazine dairesi üzerine bir yayın yoktur. Kubbeler konusunda bkz. Oleg Grabar, "The Islamic Dome", *Journal of the Society*

of Architectural Historians 22 (1963), s. 191-199. T-plan için bkz. Edmond Pauty, "Le dispositif en T dans les mosquées á portiques", *Bulletin d'Etudes Orientales* 2 (1932), s. 91-124. Oleg Grabar, "Earliest Commemorative Structures" (*Ars Orientalis* 6 [1966], s. 7-46) adlı yazısında erken türbeleri tartışır.

Özellikle yapım ve dekorasyona ilişkin sorunlar üzerinde yoğunlaşmış bir çalışma yoktur. Bu konudaki belgelerin hemen hepsi bu bölüm için yukarıda sıralanan yayınlar içinde ve diğer bölümlerde sözü edilen genel kitaplarda bulunabilir. Christian Ewert'in Kurtuba kubbeleri üzerine yaptığı çalışma türünden yayınlara şiddetle ihtiyaç duyulduğu kesindir.

Yazı türleri ve hat sanatı üzerine yeni çalışmalar da aynı biçimde teşvik edilmelidir. Bu konudaki başlıca çalışma Nabia Abbot'un *Rise of The North Arabic Script* (Chicago, 1939) adlı kitabı ile *Ars Islamica* 8'de (1938, s. 65-104) çıkan uzun yazısıdır. Paralel çalışmalar V. Krachtovskaya tarafından *Epigrafika Vostoka*'da yayımlanmıştır. Oleg Grabar'ın tanıtma yazısı için bkz. *Ars Orientalis* 2 (1959, s. 547-560). Hat sanatının gelişmesi ve kitap sanatı için D.S. Rice'ın *The Unique İbn al-Bawwalb Manuscript* (Dublin, 1955) adlı yapıtına başvurulmalıdır. Çok ilginç bir genel yorum için bkz. Erica Dodd, "The Image of the Word" *Berytus* 18, s. 35-61.

Hat sanatı konusundaki bütün çalışmaların Yemen'deki yeni bulguların ışığında yeniden değerlendirilmeleri gerekecektir. Bkz. *Masahif sana'*, Kuveyt Ulusal Müzesi Yayını (Kuveyt, 1985).

6. İslamda Dindışı Sanat: Saray ve Kent

Bu bölüm için ve anıtlardan ve sorunlardan söz ediş sırasına uygun bir kaynakça hazırlamak çok zor, çünkü kitabımızda çoğuna tekrar tekrar ve farklı bağlamlarda geri dönülmektedir. Üstelik, uygun çalışmaların çoğunu ikinci bölümün kaynakçasında vermiş bulunuyoruz. Bu nedenle bu bölümün kaynakçasını anıtlar kategorisi uyarınca hazırlamayı ve yorumsal çalışmalardan ancak yeri gelince söz etmeyi seçtik.

Kırsal Kuruluşlar

Buradaki anıtların çoğu Creswell'in mükemmel bir kaynakçayı da içeren *Early Muslim Architecture*, iki cilt, Oxford, 1932 ve 1940; 1. cildin yeni baskısı 2 cilt halinde, 1969) adlı yapıtında bulunabilir. Ugaydır, Creswell'in ikinci cildinde (Oxford, 1940) yer alır, ayrıca bkz. Werner Caskel, "Al-Ukhaidir", *Der Islam* 39 (1964), s. 29-37; hamamın bulunuşu için bkz. *Sumer* 27 (1966), s. 79 ve sonrası; bir İtalyan grubunun sürdürdüğü onarım çalışmaları için bkz. *Mesopotamia* 2 (1967), s. 195-218. Creswell'in ciltleri mimari dekorasyon konusunda yetersizdir. Başlıca sitler aşağıdaki çalışmalarda tartışıl-

mıştır: Alois Musil, *Kuseyr Amra* (Viyana, 1907); Antonin Jaussen ve Raphael Savignac, *Mission archeologiquéen Arabie*, cilt 3 (Paris, 1922) Martin Almagro ve diğerleri, *Qusayr Amra* (Madrid, 1975); Robert W. Hamilton, *Khirbat al Mafjar* (Oxford, 1959); Daniel Schlumberger, "Qasr al-Hayr", *Syria* 20 (1939), s. 195-373 ve "Deux fresques omeyyades", *Syria* 25 (1946-1968), s. 86-102 ve Selim Abd al-Haqq'ın *Annales Archeologiques de Syrie* 1'deki (1951) Arapça yazısı; Klaus Brisch, "Jabal Says", *Kairener Mitteilungen*, 19 ve 20 (1963 ve 1965); Oleg Grabar, Renata Holod, James Knudstad, William Trousdale, *City in the Desert* (Cambridge, 1978); Heinz Gaube, *Hirbet el-Beida* (Beirut, 1974); Barbara Finster ve Jürgen Schmidt, "Sasanidische and frühislamische Ruine im Iraq", *Baghdader Mitteilungen* 8 (1976); Robert Hillenbrand, "La Dolce Vita in early Islamic Syria: the evidence of later Umayyad palaces", *Art History*, cilt 5, No: 1 (1982).

Hamamlar konusunda bkz. Frank Brown'ın yazıları, *Excavations of Dura-Europos: Preliminary Report on the Sixth Season* (New Haven, 1936) ve Andre Pauty, *Les hammams du Caire* (Kahire, 1932); ayrıca bkz. klasik ansiklopediler.

"Meclisü'l-lahva" konusundaki metinsel bilgi el-Isfahanî'nin onuncu yüzyıla ilişkin bir derlemesi olan ve 20 cilt olarak Kahire'de (1868) basılmış bulunan *Kitab el Aganî*'den alınmadır. Metinlerin seçiminde Oleg Grabar'ın "Ceremonial and Art at the Umayyad Court" adlı basılmamış doktora tezinden (Princeton University, 1955) yararlanılmıştır.

Erken İslam saraylarının dekorasyonu huralarda kazı yapanlarla genel kitaplardaki kısa paragraflar dışında pek ilgi çekmemiştir. Özellikle bkz. Richard Ettinghausen, *Arab Painting* (Cenevre, 1962). Başvurulabilecek diğer çalışmalar içinde Robert W. Hamilton'un "Carved Stuccoes in Umayyad Architecture" (*Iraq* 15 [1953], s. 43-56 ile Vincente Strika'mn "La formazione dell'iconografia del califfo" (*Annali Istituto Orientale*, Napoli, 14, [1964] s. 738-41) adlı yazılarına başvurulabilir. Yapıma ilişkin önemli birkaç noktaya Hans G. Franz değinmektedir: "Das Omayyadenschloss von Khirbat al-Mafjar", *Forschungen und Fortschritte* 30 (1956), s. 298-305 (Bu yazıda başka kaynaklar da belirtilir). Eşyalar ve saraylar konusunda özellikle önemli bir çalışma Richard Ettinghausen'in *From Byzantium to Sasanian Iran* (Leiden, 1973) adlı kitabıdır.

Kentsel Kuruluşlar

Kûfe için bkz. Muhammed Ali Mustafa, *Sumer*'de, onuncu ciltten (1954) itibaren; Oleg Grabar, "al-Mshatta, Baghdat and Wasit", *The World of Islam*, yayına hazırlayan: James Kritzeck ve R. Bayly Winder (Londra, 1959). Samarra konusunda Creswell'in ikinci cildi, Ernst Herzfeld'in *Geschichte der Stadt Samarra* (Hamburg, 1948) adlı yapıtının yerini tutamaz; ayrı-

ca bkz. Michael Rogers'in yazısı, *The Islamic City*, yay. haz. Albert Hourani ve Samuel M. Stern (Oxford 1969) adlı yapıtta. Fatımi sarayları için bkz. Creswell, *Muslim Architecture of Egypt*, cilt 1 (Oxford, 1952). Kuzey Afrika ve Sicilya konusunda ikinci bölümün kaynakçasının sonlarına bakınız.

El Katibî'nin metni ilk kez Guy Le Strange tarafından çevrilmiştir: "A Greek Embassy", *Journal of the Royal Asiatic Society* (1897); şimdilerde bkz. Jacob Lassner'in çeşitli notlar içeren ve üçüncü bölümün kaynakçasında belirtilen çalışması. Dominique Sourdel'in "Questions de ceremonial abbaside" (*Revue des Etudes Islamiques*, 38, 1960, s. 121-136) çok önemli bir çalışmadır. Ayrıca bkz. A. Almagro, *El Palacio Omeyad de Amman* (Madrid, 1983).

İslam kentinin fiziksel özellikleri üzerine kapsamlı herhangi bir yayın yoktur. *The Islamic City* ya da *Middle Eastern Cities* gibi adlar altında yakın zamanlarda yapılan sempozyumların yayınları yukarıda belirtilmiştir. Ancak bunlar mevcut kaynakları sıralamak açısından yararlı olmakla birlikte daha çok toplum ve kurumlar üzerindedirler. Bununla birlikte, İslamın ilk yüzyıllarında kentlerin oluşumu üzerine pek çok doktora tezi yazılmaktadır.

Eşyalar

Hazineler konusunda bkz. Paul Kahle, "Die Schätze der Fatimiden", *Zeitschrift der deutschen Morgenlandgesellschraft* 89 (1935), s. 329-361. Fatımilere özgü eşyalar için bkz. Oleg Grabar, "Imperial and Urban Art in Islam", *Colloque International sur l'Histoire du Caire* (Kahire, 1972), s. 173-190.

Dokumalar üzerine başlıca metinleri, Robert J. Serjeant, "Materials for a History of İslamic Textiles" (*Ars Islamica*, dokuzuncu ciltten [1940] itibaren) adlı yazılarında toplamıştır. Buyi ipeklileri için bkz. Gaston Wiet, *Soieries persanes* (Kahire, 1948); Ernst Kühnel ve Dorothy Shepherd, "Buyid Silks", *A Survey of Persian Art*, 14. ek cilt, yayına hazırlayan: Arthur U. Pope ve Phyllis Ackerman (Tokyo, 1967) s. 3080-3099. Ayrıca bkz. M. Lombard, *Les Textiles dans le monde musulman* (Paris, 1978).

Fildişi işleri konusunda en iyi özet John Beckwith'in *Caskets from Cordoba* (Londra, 1967) adlı kitabında bulunur; ancak yakınlarda yayınlanan, Ernst Kühne, *Die Islamische Elfenbeinskulturen* (Berlin, 1971), bu konuda çok daha kapsamlı bir çalışmadır. Emevi fildişi işleri konusunda daha tartışmalı bir yorum için bkz. Henri Stern, "The Ivories on the Ambo of the Cathedral of Aix-la-Chapelle", *The Connoisseur*, Temmuz 1963, s. 166-172. Gümüşler konusunda bkz. Oleg Grabar; *Sasanian Silver*, Ann Arbor, 1967; bu kitabın kaynakçası konusunda dikkatli davranılmalıdır. Burada yer alan çalışmaların çoğu yazarın görüşünü paylaşamazlar. Ayrıca bkz. Prudence O. Harper, *The Royal Hunter* (New York, 1978).

Seramikler üzerine başlıca giriş kitabı Arthur Lane tarafından kaleme alınmıştır; *Early Islamic Pottery*, Londra, 1947. Samarra çömlekleri içinse

Friedrich Sarre'nin *Die Keramik von Samarra* (Berlin, 1925) adlı kitabını öneririm. Nişapur seramikleri üzerine Charles Wilkinson'un çalışması yayınlanmış bulunuyor: *Nishapur, Pottery of the Early Islamic period* (New York, 1975). Bir kronoloji denemesi için bkz. Sh. Tashhodjaev, *Khudojestvennaia Keramika Samarkanda* (Taşkent, 1967). Çeşitli içermeleri olan ikonografiye ve üsluba ilişkin bir diğer deneme de Lisa Wolov'inkidir (şimdi Golombek): "Plaited Kufic", *Ars Orientalis* 6 (1966), s. 107-134. Oleg Bolschakov'un okuduğu ve *Epigrafika Vostoka* 12-18'de (1958-1967) bir yazı dizisi olarak yayınlanan eski İslam yazıtları çok önemlidir. Irak, Suriye ve Mısır'daki arkeolojik seramik kalıntılara ilişkin toparlayıcı herhangi bir yayın yoktur. Bir site ilişkin bir rapor örneği olarak bkz. Robert M. Adams'ın *Ars Orientalis* 8 (1971), s. 87-120'deki yazısı. Bir Samani yapısının tamamlanmış restitüsyonu ve dekorasyonu için bkz. I. Ahrarov and Lazar Rempel, *Reznoi Shtuk Afrasiaba* (Taşkent, 1971). Belli görüşlerimde daha kuramsal bir düzlemde yaptığım bazı değişiklikleri Alman oryantalistleri tutanakları'nda (1975) yer almak üzere "Das Ornament in der islamischen Kunst" ve *AARP*'de yayınlanmak üzere "İslamic Art, the Art of a Culture and the Art of a Faith" adları altında kaleme aldım.

Erken İslam sanatının Müslüman dünyanın ötesindeki etkilerini André Grabar ele almıştır: *L'art de l'antiquité et du Moyen Age*, cilt 3, no. 2 (Paris, 1968). Ahtamar üzerine en kapsamlı yayın Sirarpie Der Nerssesian'ın çalışmasıdır (Cambridge, 1965). Palermo konusundaki başlıca yapıt, Ugo Monneret de Villard'ın *Le Pitture musulmane al soffitto della Caphella Palatina in Palermo* (Roma, 1950) adlı kitabıdır.

7. *Erken İslamda Dekorasyon: Bir Fikir Olarak Arabesk*

Bu bölümde tartışılan anıtların çoğu daha önceki bölümlerde farklı açılardan incelenmiş olduklarından bu anıtlara ilişkin başlıca kaynakları yukarıda vermiş bulunuyoruz.

Arabeski tanımlama girişiminde bulunan tek bilim adamı Ernst Kühnel'dir: *Die Arabeske* (Wiesbaden, 1949) adlı yapıtı kısmen de olsa Alois Riegl'in *Stilfragen* (Berlin, 1893) adlı kuramsal çalışmasına dayanır. Georges Marçais'nin ilginç birkaç görüşü için bkz. *Mélanges* (Cezayir, 1957). Samarra üzerine başlıca çalışma Ernst Herzfeld'inkidir: *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra* (Berlin, 1923). Maurice Dimand'ın belirli erken motiflere ilişkin ayrıntılı tartışması için bkz. "Studies in Islamic Ornament", *Ars Islamica* 4 (1937) s. 293-336 ve *Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld*, yayına hazırlayan: George C. Miles, Locust Valley, 1952), Fouad Shafi'i'nin tek bir çiçek motifi üzerine yaptığı çalışma tekil bir örnektir: *Simple Calyx*

Ornament in Islamic Art (Kahire, 1956). Bezeme konusunda en bilimsel yaklaşım ne yazık ki Orta Asya ile sınırlıdır. Leonid I. Rempel tarafından gerçekleştirilmiştir: *Arkitekturnyi Ornament Uzbekistana* (Taşkent, 1961); M.S. Bulatov, *Geome..icheskaia Garmonizatzia v arhitektury Srednei Azii* (Moskova, 1978). "Eğri kesim" üslubun yayılışı konusunda Richard Ettinghausen'in önemli özeti Ernst Herzfeld'in anısına çıkarılan kitapta yer alır.

Bishr Farès'in geliştirdiği kuramsal görülerin yer aldığı birkaç çalışma dördüncü bölümün kaynakçasında gösterilmiştir. Massignon'un çarpıcı makalesi, "Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam", *Syria* 2 (1921), s. 47-53, s. 149-160'ta yayınlanmıştır.

Sonsöz: On İki Yılın Ardından

Richard Hodges ve David Whitehouse, *Mohammed, Charlemagne and the Origins of Europe* (Ithaca, 1983); Andrew M. Watson, *Agricultural Innovation in the Early Islamic World* (Cambridge, 1983); B.I. Marshak, "Ranneislamski bronzovye bliuda", *Trudy Ermitazha* 19 (1978); A.Germen (yayına hazırlayan), *Islamic Architecture and Urbanism* (Dammam, 1983).

Dizin

A
Abbasiler: 48, 50, 66, 163, 200
Abdü'l-Melik: 46, 50, 61, 63, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 74, 98, 99, 100, 150
Addavrak: 160
(Hz.) Âdem: 63, 64, 66
Ağlebiler: 39
Ahamenişler: 116
Ahşap işçiliği: 41, 129, 180, 184, 216,
Ahtamar: 168
Afrasiyab: 179
Ayrıca bkz. Semerkant
Afrika: 22
Akadlar: 100
Aksa Camii (Mescidü'l-Aksa): *Bkz.* Kudüs
(Hz.) Ali: 126
Altın eşyalar: 69, 70, 95, 98, 99, 160, 161, 162, 165, 174; resim 116
Amida (Diyarbakır): 45, 48
Amr İbnü'l-As: 41
Camii: 114, 125
Anadolu: 27, 43, 45, 48, 56, 76, 79, 137, 206
Aneze (Peygamberin kargısı): 98
Anıt-mezarlar: 52, 72, 126, 136, 178, 186, 194, 198,
Aquino'lu Aziz Tommaso: 83
Ara Pacis: 177
Arabesk : 176-190
Ayrıca bkz. Bezeme
Arabistan, İslam öncesi
Fetihler: 26-28
Krallıklar: 42-43, 84-88
Sanatlar: 99-100
Ayrıca bkz. Medine; Mekke
Arculfus: 46, 118
Asurlular: 57
Aya Sofya Kilisesi: *Bkz.* Konstantinopolis
Aya Yorgi Kilisesi: 97
(Hz.) Ayşe: 86
Azerbaycan: 51
Azrakî, el-: 67, 75

B
Babü'l-Amme: 162
Bağdat: 41, 43, 45, 50, 54, 60, 74, 76-81, 113, 114, 156, 158, 160, 170, 196, 200-202; resim 10; Müzedeki mihrap: 77
Ayrıca bkz. Barış Kenti; Barış Yurdu; Darü's-Selam; Medinetü's-Selam
Bahasna: 160
Balis: 169
Balkanlar: 26-27
Barış Kenti: 75, 79, 158
*Ayrıca bkz.*Bağdat; Barış Yurdu; Darü's-Selam; Medinetü's-Selam

Barış Yurdu: 158*dn*
Ayrıca bkz. Bağdat; Barış Kenti; Darü's-Selam; Medinetü's-Selam
Basaniya: 160
Basra: 45, 54, 76, 112, 114, 168
Bazilika tipi mekânlar: 144, 148, 157
Belazurî: 61, 220
Belh: 33, 51, 116, 128, 179; resim 39
Bell, Gertrude: 31
Beni Hammadlar Kalesi: 139, 170
Berberiler: 39
Berchem, Max Von: 36
Berque, Jacques: 102
Besmele: 71
Beyt: 145, 146
Beytü'l-lahm: 74
Beytü'l-mal (Hazine Dairesi)
Camilerde: 121
Saraylarda: 162
Bezeme: 176-193
Bizans sanatı: *Bkz.* Hıristiyan sanatı
Bordeaux'lu Hacı: 64
Budist sanat(ı): 22, 50, 100, 154
Buhara: 51, 52, 54, 136, 138, 178, 186, 196
Buharî: 62
Butler, Howard Crosby: 31
Brad: 149

C
Cahiliye: 87, 203
Ayrıca bkz. Arabistan, İslam öncesi
Cam işçiliği: 40, 130, 180; resim 115
Cami: 106-122, 123-124, 194-198, 200, 205
Hipostil: 115-118, 122-125
Yapımı: 140-142
Dekorasyonu: 112, 128-133
Saraylarda: 140-142, 158
Capella Palatina: 168
Cebel Seys: 137, 140, 146, 148
Cehrem: 160
Cepheler (Fasad): 113, 114, 115, 140, 141, 142, 176
Cevsekü'l-Hakani: 158
Cezayir: 37, 39, 40, 170, 171
Ayrıca bkz. Kuzey Afrika
Cezire: 21, 37, 40, 42, 44, 48-50, 52, 54, 57, 97, 134, 137, 138, 152, 169, 179, 197
Ciborium: 152
Ayrıca bkz. Sayvan
Compostello: 24, 53
Córdoba: *Bkz.* Kurtuba
Creswell, K. Archibald C.: 33, 91

Ç
Çin: 22, 27, 56, 58,164, 171, 172
Çöl sarayları: *Bkz.* Saraylar, Emevi; Stepler
Çömlekçilik: 171-174
Ayrıca bkz. Seramikler

D
Damgân: 115, 118; resim 48
Dara: 45
Darabgird: 78, 160
Darü'l-hilafe: 76
Darü'l-imare: 156
Darü's-Selam: 158*dn*
Ayrıca bkz. Bağdat; Barış Kenti; Barış Yurdu; Medinetü's-Selam,
Delhi: 24
Dicle: 42, 44, 49, 158
Diocletianus: 77
Divan: 143, 157
Ayrıca bkz. Meclis
Diyarbakır: *Bkz.* Amida
Dokumacılık: 91, 95
Duro-Europos: 142, 149
Dux Ripae: 142

E
Ebu Basir: 109
Ebu Dulaf Camii: *Bkz.* Samarra
Ebu Ubeyde: 57
Edessa (Urfa): 48, 73
Efsane: *Bkz.* Mitoloji
Eğlenceler
Dekoru: 148-149
Tasviri: 154-155
Eksen nef: 111, 122, 123, 129, 136
El-Ezher Camii: 114
Elhamra: 38, 159
Emeviler: 37, 48, 49, 50, 61, 66, 67, 71, 74, 77, 85, 93, 111, 120, 125, 129, 137, 139, 140, 144, 152, 154, 157, 159, 162, 165, 179, 193, 200, 201, 202
Encar: 167
Endülüs: 40
Ayrıca bkz. İspanya
Ermeni: 128, 168
Ermeniya: 160
Eşir: 139
Etiyopya: 58, 86
Eutychius: 60, 61
Eyvan: 76, 126, 143, 144, 145, 157, 158, 194

F
Farès, Bishr: 90*dn*
Fas: 169, 179, 198
Fatımiler: 41, 42, 123, 138, 159, 162, 163, 164, 198, 201, 204
Fırat: 42, 44, 48, 77, 78, 116
Fildişi işleri: 42, 95, 165-167, 179, 201; resim 94- 97
Filistin: 28, 38, 42, 43, 46, 48, 54, 55, 61, 67, 74, 79, 80, 92, 94, 138, 152, 153 vd., 169, 180, 200, 202
Firuzabad: 142
Fustat: 41, 42, 54, 104, 118, 119, 127, 169
Ayrıca bkz. Kahire

G
Gassaniler: 44
Gaza: 52
Gırnata (Granada): 24
Gombrich, E.: 207
Grekler: *Bkz.* Hıristiyan nüfus; Hıristiyan sanatı
Grünebaum, Gustav Von: 100
Guarrazar: 38
Gumdan: 85
Güldeste: 119
Gümüş işçiliği: 53, 95, 166, 167
Eşyalar: 174; resim 98, 99

H
Habur: 49
Hac: 61
Haccac: 61, 67, 77, 157
Hacer: 66
Hacib: 144
Haçlı Seferleri: 61, 79
Hadisler: 67, 82, 88, 90-92, 107, 108, 112, 205, 208 vd.
Hakim Camii: *Bkz.* Kahire
Halep: 43, 146, 122
Halep Camii: 114
Halk sanatı: 42, 103, 120
Hallac: 189
Hamamlar: 148-152
Hanefi: 189
Haremü'ş-Şerif: 60 vd., 70, 79, 204
Ayrıca bkz. Kudüs, Kubbetü's-Sahra
Harunü'r-Reşid: 50, 69, 163
Harzem: 138
Hat sanatı: *Bkz.* Yazı
Hatra: 86
Havarnak: 86
Hazine Dairesi: *Bkz.* Beytü'l-Mal
Herakleios: 57, 93, 94
Herodes: 60, 63, 71
Herrschaftszeichen: 70
Herzfeld, Ernest: 30, 31

Heykel: 44, 84, 85, 86, 87, 89, 153, 154, 155, 156, 185, 193
Hezare: 126; resim 50
Hırbet Minye: 137, 141, 143, 144, 147, 153, 167, 200, 202; resim 58, 78
Hırbetü'l-Mefcer: 47, 96, 137, 140, 141, 144, 146, 148, 149, 150, 151-156, 159, 165, 167, 176, 178, 180, 183, 184, 185, 193, 202
Hıristiyan nüfus: 45-47, 52, 53, 79, 174
Hıristiyan sanatı: 22, 24-28, 38, 44
Hindistan: 27, 51, 52, 54
Hişam: 48, 50, 77, 150
Hodgson, Marshall: 103
Horasan: 51
Hutbe: 108, 110
Hükümdarlar çevrimi: 155-156, 172
Hüsrev Anuşirvan: 59

I
Irak: 33, 42, 48-50, 52, 55, 75, 77-79, 87, 93, 104, 115, 117, 118, 121, 127, 130, 132, 134, 17, 152, 153, 154, 157, 169-174, 179, 182, 197-198, 206
Isfahan: 119

İ
İberik: 40
Ayrıca bkz. İspanya
İbn Haldun: 107, 108
İbn İshak: 62
İbn Miskeveyh: 105, 195
İbn Rusta: 108*dn*
İbn Tulun Camii: *Bkz.* Kahire
İbnü'z-Zübeyr: 61, 66, 67, 69
(Hz.) İbrahim: 63, 65-66, 67, 69, 74, 79, 88
İcma-i ümmet: 205
İdrisiler: 39
İkonoklazm (Tasvir Yasağı)
Bizans: 24, 82
İslami: 82-94
İmam: 108, 117, 120, 121
İmgeler: *Bkz.* Tasvir
İndus: 49
İran: 22, 28, 51-53, 80, 93, 100, 114-116, 118, 119, 126, 131, 134, 137, 144, 150, 153, 163, 165, 170, 179, 181, 182, 187, 188, 194, 195, 196, 201
Batı: 29, 104, 138
Kuzeydoğu: 33, 51, 55, 126, 171, 197, 203, 206
İshak: 63
İskender (Büyük): 164
İskenderiye: 41, 60
İslamlaşma: 29, 45, 46, 51, 53, 55, 67, 79 vd., 139, 207
İspanya: 27, 37-40, 54-55, 93, 95, 114, 137, 154, 159, 162, 165, 168, 179, 182, 197
Vizigotlar: 23, 128
İsra (Peygamberin Gece Yolculuğu): 62, 71
İstanbul: 119
Ayrıca bkz. Konstantinopolis
İşbiliye (Sevilla): 131

K
Ka'b: 65
Kâbe: *Bkz.* Mekke
Kabul Şah: 70
Kahire: 41, 113, 118, 121, 122, 127, 159, 164, 169
İbn Tulun Camii: 42, 115, 118, 122, 127, 129, 151, 193, 197, 201; resim 38
Hakim Camii: 198; resim 131
Kasr ibn Vardan: 137
Kasr-ı Şirin: 142
Kasrü'l- Hallabat: 125
Kasrü'l-Hayr el-Garbî: 33, 47, 96, 137, 140, 141, 144, 145, 148, 152-156, 165, 170, 176, 183, 202; resim 65, 79, 80, 84, 88, 118

Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî: 33, 48, 77, 122, 127, 137, 143, 148-151, 169, 171, 179, 190; resim 52, 69, 73, 74, 102-104
Kâtibî: 160
Kayrevan: 40, 54, 114, 115, 118, 120, 121, 122, 128, 129, 130, 132, 190, 197, 201; resim 40, 41, 44, 45, 54, 56
Kelam: 208
Kemerler: 68, 76, 112, 117, 128-129, 176, 187, 193
Kentleşme: 43, 44, 45, 139, 187
Kentsel formlar: 78-79, 156-159, 168, 197
Kervansaray: 170, 195
Kıble: 65, 97, 109, 111, 120, 122
Kırsal yerleşimler: 43-48, 137-140, 144-146, 159, 166, 168, 200
Kilikya: 126, 170
Kinnasrin: 57
Klasisizm, Sanatta: 30, 53, 192, 198
Konstantinopolis: 24, 42, 53, 93, 95, 101, 129, 158, 163
Aya Sofya Kilisesi: 79, 83, 95, 177
Kopt sanatı: 21, 28, 42, 86, 167, 180
Köşk: *Bkz.* Pavyon
Ktesiphon: 43, 46
Kûba: 109
Kubbe: 62, 128-129
Kubbetü'l-Hadra: 44, 86
Kubbetü'l-Mirac: 62
Kubbetü's-Sahra: *Bkz.* Kudüs
Kudüs: 29, 46, 60, 78, 79, 93, 109, 113, 114, 116, 118, 127, 190, 200; resim 4
Kubbetü's-Sahra: 28, 33, 60, 78, 79-80, 97, 102, 130, 131, 132, 135, 176, 178, 187, 194, 200; resim 5, 9
Kutsal Mezar: 64, 69, 73
Musevi Tapınağı (Süleyman Tapınağı): 63, 67
Aksa Camii (Mescidü'l-Aksa): 113, 114, 116, 122, 129, 131, 190; resim 37, 53
Kûfe: 45, 54, 76, 78, 113, 114-115, 121, 137, 157, 168, 200; resim 35, 36
Kuran: 26, 62, 64, 65, 66, 82, 85, 87, 89, 98, 99, 100, 106, 107, 120, 132, 135, 174, 208; resim 57
Yazıtlarda: 71-73, 132-133
Sanat konusunda: 86-90
Ayetler: *2.11*: 72; *2.136*: 72; *2.256*: 72; *3.18-19*: 72; *3.25*: 72; *3:47*: 88; *3.64*: 66; *3.84*: 72; *4.171-172*: 71; *5.90*: 88; *6.12*: 72; *6.74*: 88; *7.155*: 72; *9.18*: *106; 9.107*: 107; *9.33*: 72, 98; *17.1*: 62; *17.111*: 71; *34-36*: 72; *22.40*: 107; *24.35-36*: 72, 120; *33.56*: 71; *34.12-13*: 87; *57.2*: 71; *59.24*: 90; *64.1*: 71; *112*: 71.
Kurtuba: 24, 28, 38, 54, 178, 196
Kurtuba Camii: 24, 28, 37, 38, 54, 111, 112-116, 118-122, 124, 128-131, 136, 168, 179, 184, 185, 193, 194, 196, 197, 201, 204; resim 26-32, 46, 55
Kuseyr Amra: 47-48, 58, 59-60, 75, 81,86, 96, 137, 148, 151, 153, 154-156, 202; resim 2, 3, 3a, 59, 87, 89
Kutsal Kitap: 65
Kutsal Mezar: *Bkz.* Kudüs
Kuveyt: 85
Kuzey Afrika: 22, 37-40, 51, 53, 55, 79, 123, 126, 130, 138, 139, 163, 170, 193, 198, 201, 206

L
Lahmiler: 44, 86
Lapis pertusus: 64
Libya: 40
Lübnan: 57, 167
Lydda: 73

M
Maden işçiliği: 91, 180, 203
Ayrıca bkz. Tunç işçiliği; Altın eşyalar; Gümüş eşyalar
Magrip: 50
Ayrıca bkz. Kuzey Afrika

Ma'in: 28
Makam (Kutsal): 62
Maksure: 113, 121, 122, 124, 129, 136
Malikâneler: *Bkz.* Kırsal yerleşimler; Saraylar
Mandaizm: 45
Maniheizm: 45, 51, 52
Mansur, el-: 69, 75-76, 77, 157
Mansuriye: 139
Marakeş: 24
Marçais, George: 21, 23
Martyrium: *Bkz.* Şehitlik
Massignon, Louis: 189
Mavera-i Ürdün: 28, 47, 60, 125, 139, 140, 142, 148
Maverau'nnehir: 51, 138, 197, 200
Meclis: 143, 144, 150
Meclisü'l-lahva: 150-151
Medine: 26, 93, 107-110, 114, 119, 120, 122, 133, 200
Peygamberin evi ve camii: 109-110, 114, 116-119; resim 22
Medinetü's-Selam: 79, 158*dn*
Ayrıca bkz. Bağdat; Barış Kenti; Barış Yurdu; Darü's-Selam
Medinetü'z-Zehra: 38, 137, 159, 179
Medrese: 126
Mehdiye: 139
Mekke: 26, 61, 67-70, 85, 86, 87, 97-107, 109, 110, 201, 204
Kâbe: 61, 66-68, 69-70, 85, 86, 204; resim 12
Me'mun, el-: 50, 69-71, 158
Merv: 51
Mervan ibn Abdü'l-Melik: 59
Mescid: *Bkz.* Cami
Mescidü'l-Aksa: *Bkz.* Kudüs
Mescidü'l-Haram: 110
Ayrıca bkz. Mekke
Mesleme: 48
Mesudî: 204
Mezopotamya: 33, 42, 78, 118
Mısır: 21, 28, 41-42, 46, 54, 55, 69, 86, 96, 102, 113, 115, 116, 123, 126, 127, 130, 137, 18, 163, 165, 171-173, 174, 184, 196, 201
Ayrıca bkz. Kopt Sanatı
Mielich, Alois: 58
Mihrab: 62, 98, 112, 120-121, 125-127, 133, 136, 141, 194, 205
Miles, George: 98
Minare: 111, 112, 118-120, 124, 126, 133, 168
Minber: 113, 122
Miraç (Peygamberin Göğe Yükselişi): 62-64, 65, 80
Mitoloji: 54, 62
Musevi: 63
Abbasi: 49, 77-79, 163
Emperyal: 58-60
Moğollar: 27, 56, 156
Monneret de Villard, Ugo: 32, 86
Mozaikler: 148, 153, 156, 181, 183-184
Kubbetü's-Sahra'da: 67-69, 102-103, 129, 131, 180, 187-188, 194
Şam Camii'nde: 94-97, 102-103, 129, 131, 176
Mşatta: 33, 47, 96, 97, 141, 143, 144, 147, 152, 153, 155, 157, 167, 176, 179, 184-186, 200; resim 120-123
Muaviye: 50, 77
(Hz.) Muhammed: 26, 62, 63, 71, 86, 88, 98, 109, 119
Yaşamı: 89-91
Bizans'a gönderdiği elçiler: 94-95
Ayrıca bkz. Hadisler, Kuran
Mukaddesî: 29, 61, 73
Mukarnas: 170, 196, 204
Musalla: 110
Musevi Tapınağı: *Bkz.* Kudüs
Musevi nüfus: 29, 45, 52, 100
Musevi sanatı: 21, 29, 63-66, 79, 86
Musil, Alois: 58
Musul: 49
Mu'temid, el-: 69
Muvaffak, el-: 69

Müezzin: 108
Mütevekkil, el-: 69, 204

N
Namaz: 107-108
Narşahî: 138
Nasır-ı Hüsrev: 62-63
Nayin: 114, 115, 129, 179
Nebati mimarlığı: 86
Necef işleri: 165, 198; resim 92
Negüs: 59
Nil: 41
Niriz: 126
Nisibis (Nusaybin): 45
Nişapur: 33, 51, 54, 131, 170, 179, 184, 204; resim 105, 106
Nusaybin: *Bkz.* Nisibis

O
Orta Asya: 22, 27, 28, 50-53, 55, 58-60, 78, 80, 93, 100, 126, 139, 152, 153, 154, 159, 166, 168, 169, 170, 179, 180, 182, 188, 197
Osman İbn Maz'un: 110*dn*
Osmanlılar: 27, 49

Ö
(Hz.) Ömer: 64, 65, 70, 93, 117

P
Palermo: *Bkz.* Capella Palatina
Palmyra: 44, 86, 154
Paret, Rudi: 91
Part: 43, 181
Parthenon: 123
Pavyon: 159, 187
Paye: *Bkz.* Taşıyıcılar
Pers: 43, 44, 68, 69, 74
Ayrıca bkz. İran
Petra: 86
Piazza Armerina: 137
Procopius: 83

R
Rakka: 48, 49, 77, 115, 179
Resim: 86, 148, 153-156
Ayrıca bkz. Tasvir
Ribat: 39, 52, 126, 134, 170
Riegl, Alois: 31, 207
Roderic: 58
Roma Sanatı: 26, 39, 42, 43, 44, 47, 86, 119, 137, 144, 149, 150, 154, 185, 193, 201
Rum Sanatı: 93
Ayrıca bkz. Hıristiyan Sanatı
Rusafa: 44
Rüstemiler: 39

S
Sahn: 111
Samani: 52, 136, 179, 187, 201, 204
Samarra: 33, 45, 46, 96, 113, 115, 118, 120, 122, 127, 137, 158, 162, 163, 172, 179, 182, 184, 185, 188, 200, 202, 205; resim 33, 36, 43, 90, 91, 124, 125
Saraylar: 138-141, 169, 193, 200
Abbasi: 33, 76-78, 156-163
Emevi: 135-156
İslam öncesi: 85-86
Sasaniler: 28, 43, 44, 45, 51, 52, 58-59, 70, 75, 78, 96, 98, 115, 117, 118, 126, 142, 145, 150, 154-155, 157, 159, 167, 182, 187, 194, 203
Sauvaget, Jean: 32
Sayvan: 65, 67, 70
Schacht, Joseph: 26
Sedir: 86
Sedrata: 171
Seffah, es-: 69

Selanik: 97
Sembolizm: *Bkz.* Simgeler
Semerkant: 24, 28
Sen Murv: 180
Seramikler: 52, 55, 96, 171-174, 179-182, 193, 201, 203; resim 107-114
Serjilla: 149
Sevilla: *Bkz.* İşbiliye
Sırma işlemeciliği: 164-165
Sicilya: 27, 159, 168
Sikkeler: 97-101, 120-121, 136; resim 15-21
Simgeler
Emperyal: 77, 153-162
Kültürel: 81, 188-189, 195
Dinsel: 88, 97-99, 117-134
Sind: 160
Siraf: 51, 118, 122
Sistan: 51
Soğd: 23, 138
Sophronius: 64
Soyutlama, Sanatta: 101-103
Spalato: 77
Stepler: 22
Tarımsal kullanımı: 43-44
Suger, Keşiş: 25, 83
Sûk: 170
Suriye: 22, 26, 27, 28, 41-49, 54, 61, 73, 76, 77, 80, 86, 87, 93, 112, 115, 119, 126, 129, 132, 137, 139, 142, 145, 147, 148, 149, 153, 157, 169, 172, 179, 180, 182, 194, 197, 200, 202, 206
Susa: 126
(Hz.) Süleyman: 55, 63, 78, 87
Süleyman Tapınağı: *Bkz.* Kudüs
Sümerler: 127
Süryani: 66
Sütunlar: *Bkz.* Taşıyıcılar

Ş
Şafi: 189
Şam: 28, 43, 46, 49, 54, 80
Camii: 28, 79, 93, 96, 97, 102-103, 111-117, 118, 133, 168, 176, 200, 202; resim: 13, 14, 23-25
Şehitlik: 62, 68, 73, 79
Şiilik: 82, 125, 198
Ayrıca bkz. Fatımiler
Şiz: 78
Ştük: 129, 148, 152-158, 170, 179-184, 194, 196, 203

T
Taberî: 59, 62, 64
Tabaristan: 160
Taht odası: *Bkz.* Meclis
Talas: 27
Tarık bin Ziyad: 37
Tasvir: 83, 84, 88-89, 94, 96-97, 100-105, 129-132, 154-156, 176, 186, 194, 205
Tasvir yasağı: *Bkz.* İkonoklazm
Taşıyıcılar: 112, 113-117, 123, 127-128
Taşkent: 27
Tavaf: 61
Temsil: *Bkz.* Tasvir
Theophilus: 163
Tibet: 70
Ticaret mimarisi: 170
Ayrıca bkz. Kervansaray; Sûk
Tim: 194; resim 130
Timsal: 88
Tiraz dokumaları: 164
Tivoli: 137
Tonoz: 128, 129, 152, 193
Törenler
Emperyal: 80, 144, 150-151, 160 vd.
Dinsel, İslami: 89
Dinsel, Hıristiyan: 94
Tropaia: 57
Tulunoğulları: 41
Tunç işçiliği: 174, 183, 203; resim 117
Tunus: 33, 37, 38-40, 123, 126, 136-139
Türbeler: *Bkz.* Anıt-mezarlar
Türk Kağanı: 58-59

Türkiye: 22, 42, 116, 131
Türkler: 23, 41, 51-52, 58-60, 76, 180-187, 198, 203

U
Ugaydır: 137, 141-145, 148, 152, 157; resim 63, 67
Urfa: 92.
Ayrıca bkz. Edessa

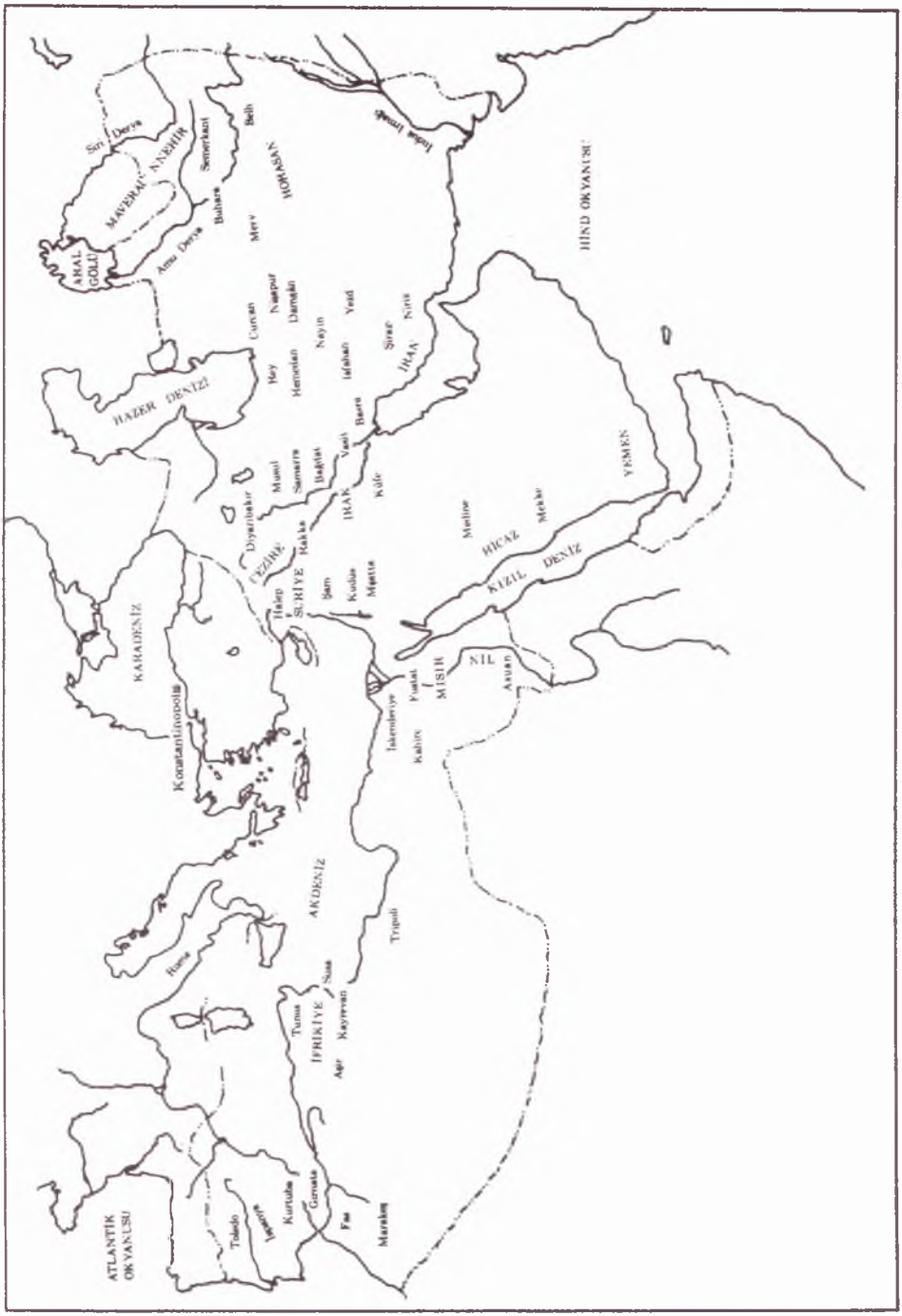
Ü
Ümmet (Sanata etkisi): 103-105, 134

V
Vasıt: 45, 78, 157, 160, 200
Velid I: 48, 50, 69, 73, 123, 124
Velid II: 69, 139, 150
Villa mimarisi: 136-140

Y
Yahya Dımışkî: 29, 66
Ya'kubî: 60, 62, 67
Yazı (İkonografik anlamı): 74, 75, 90, 98
Yazıtlar (Anlamları): *Bkz.* Yazı
Yemen: 85, 86
Yezid I: 69
Yezid II (Fermanı): 94, 100
Yezid III: 59

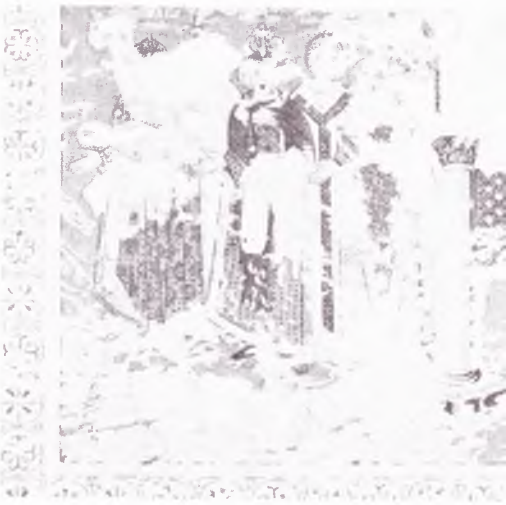
Z
Zerdüştilik: 29, 45, 52, 135
Ziyade: 122
Zulle: 109, 114

RESİMLER


ARAL GÖLÜ
MAVERAÜNNEHİR
Sir Derya
Amu Derya
Semerkant
Buhara
Belh
Merv
HORASAN
HİNDİSTAN
HİND OKYANUSU
HAZER DENİZİ
Curcan
Nasur
Damgan
Hey
Hemedan
Nayin
Yezd
Sirac
Kirit
İRAK
Musul
Samarra
Bağdat
Vasit
Basra
Kufe
Diyarbekir
Rakka
İRAK
ÜZEİRE
SURİYE
Halep
Şam
Kudüs
Maşita
Medine
Mekke
HİCAZ
KIZIL DENİZ
YEMEN
KARADENİZ
Konstantinopolis
İskenderiye
Kahire
Fustat
MISIR
NİL
Assuan
AKDENİZ
Roma
Tripoli
Sfax
Tunus
İFRİKİYE
Agar
Kayrevan
ATLANTİK OKYANUSU
Tuledo
Lisbon
Kurtuba
Granata
Fas
Marakeş



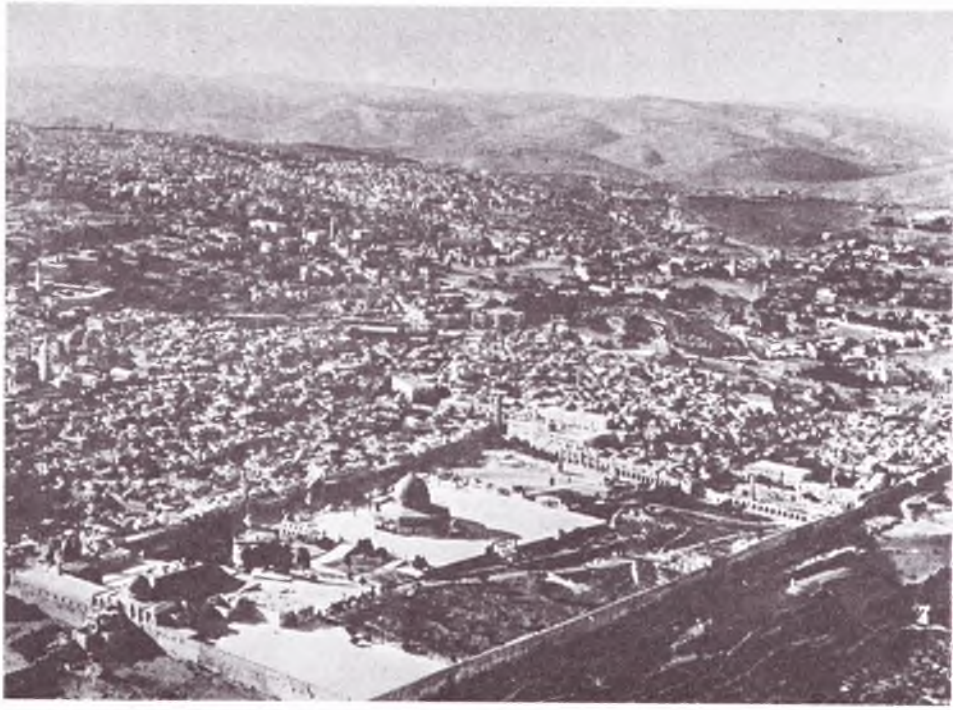
2. Kuseyr Amra. Hamam, 8. yüzyılın ilk yarısı, genel görünüm.



3. Kuseyr Amra. Altı Kral, 8. yüzyılın ilk yarısı (Alois Musil, *Kuseyr Amra*'dan alınma).



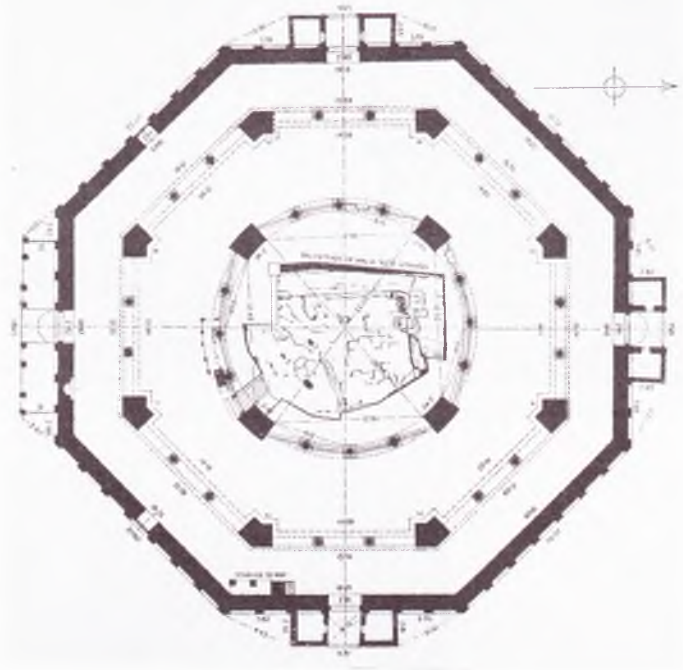
3a. Kuseyr Amra. Sasani Kralı, restore edildikten sonra.



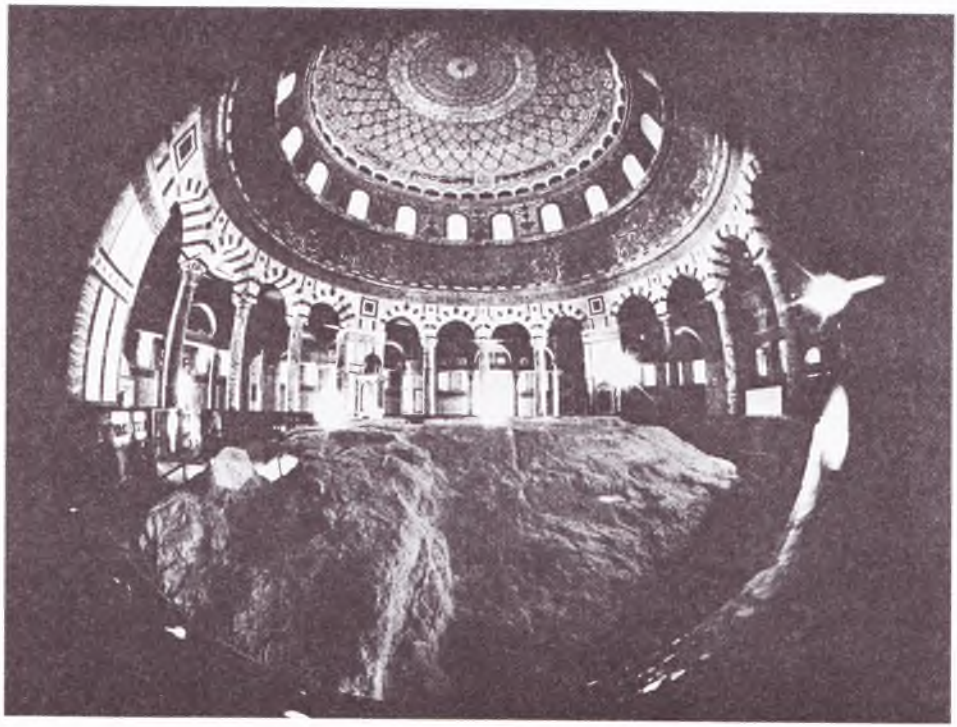
4. Kudüs, havadan görünüm (Popper Photo, Londra'nın izniyle).



5. Kudüs, Kubbetü's-Sahra, 692, dış görünüm.



6. Kubbetü's-Sahra, plan (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).

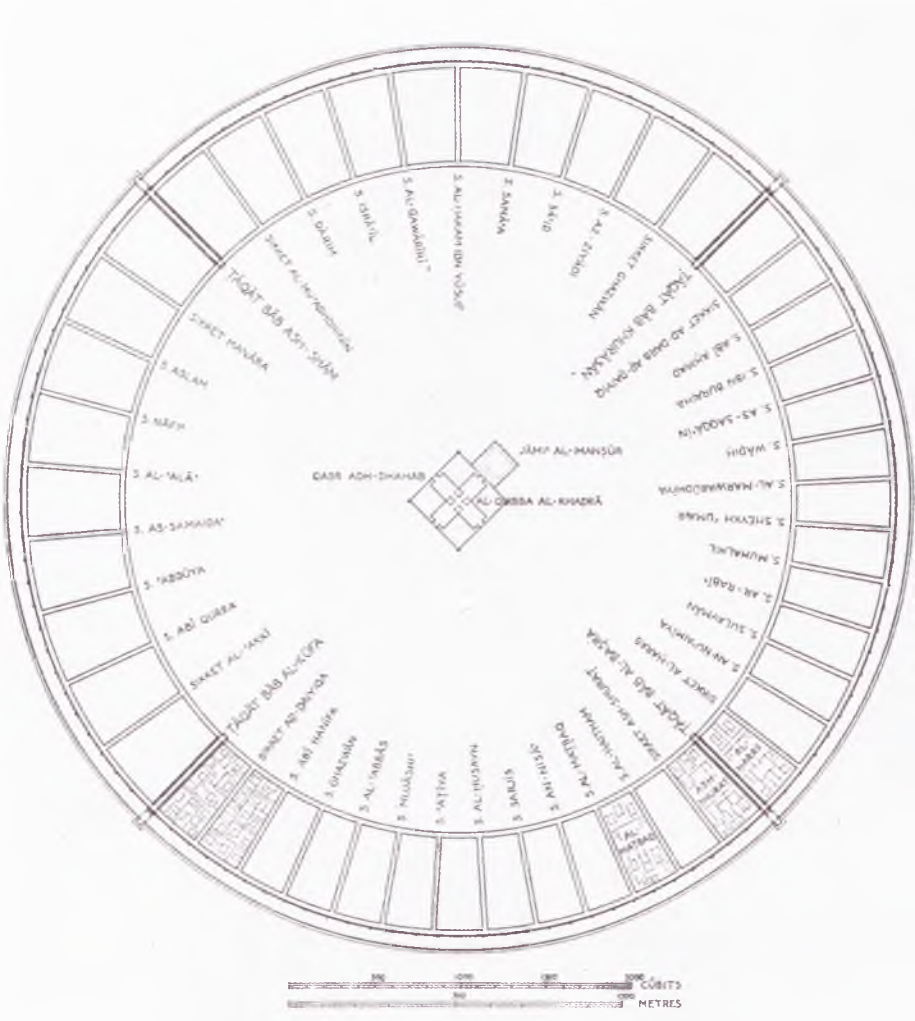


7. Kubbetü's-Sahra, iç görünüm (Garo Photo, Kudüs'ün izniyle).

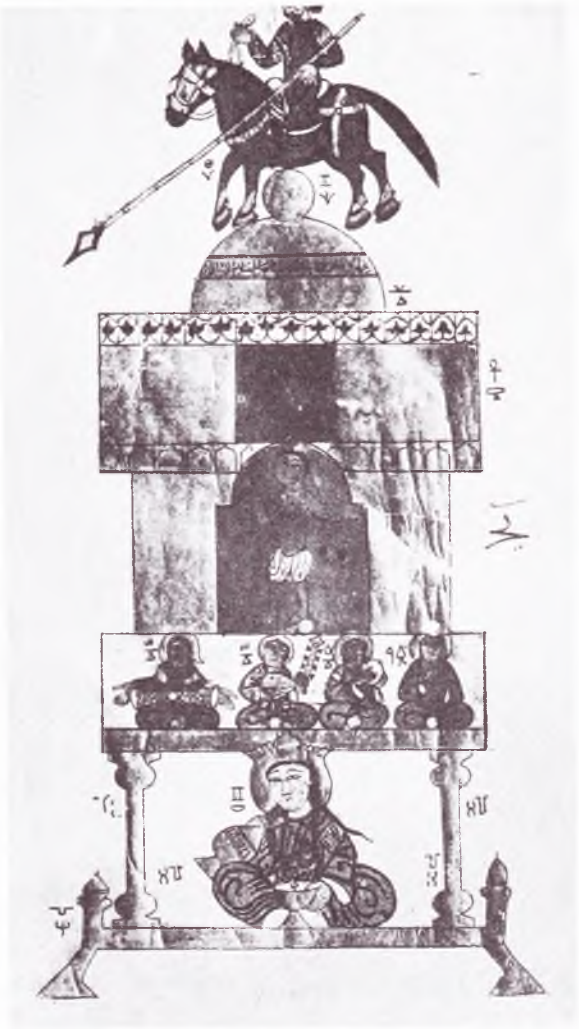


8, 9. Kubbetü's-Sahra, mozaikler (Garo Photo, Kudüs'ün izniyle).





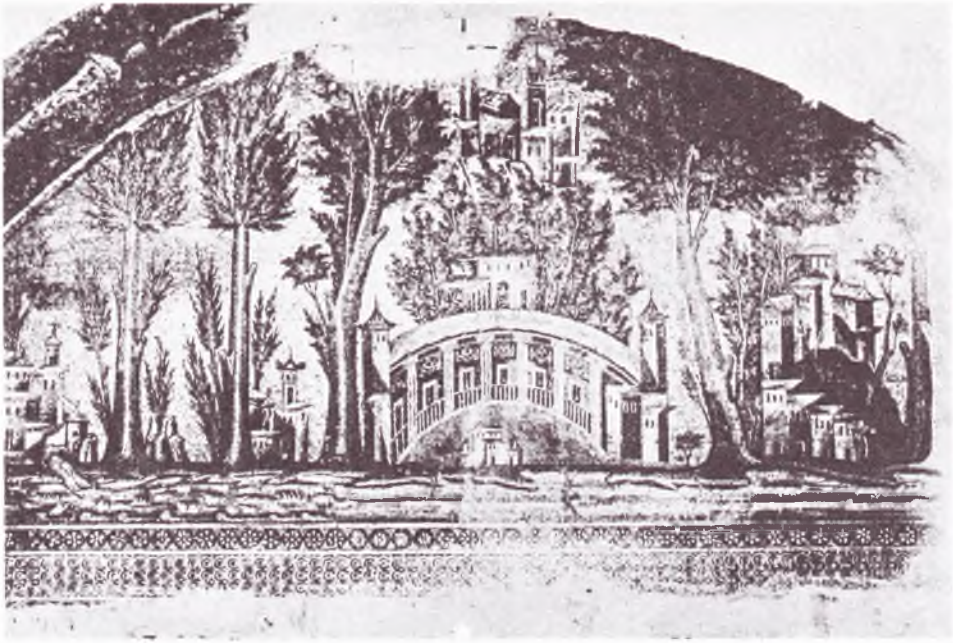
10. Bağdat. Mansur'un 762'de yaptırdığı kentin planı
(K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).



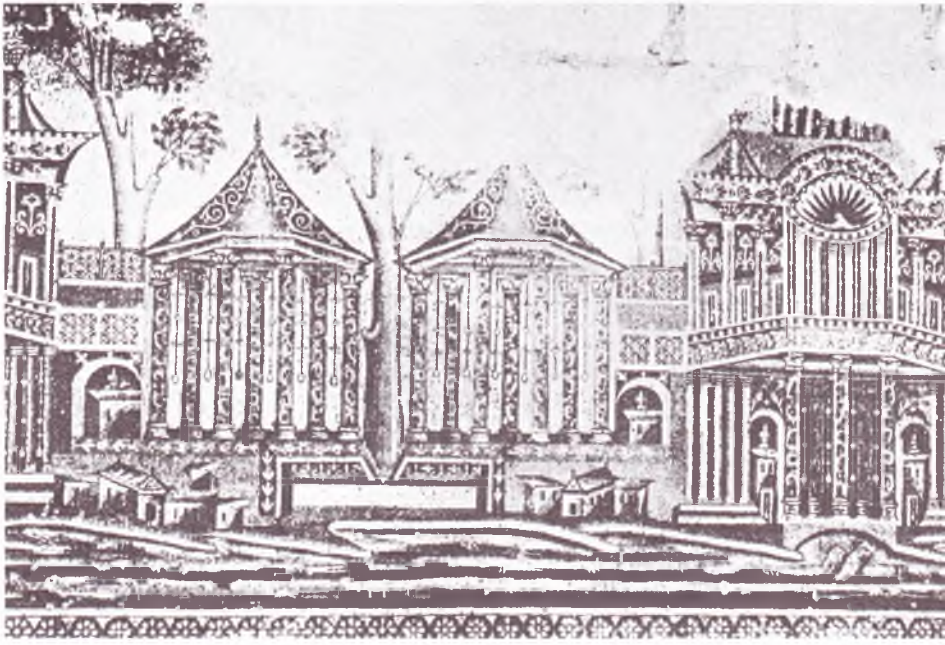
11. El Cezerî, *Automata*, 13. yüzyıl minyatürü. Önceleri F.R. Martin Koleksiyonu'nda.



12. Mekke. Mescidü'l-Haram, genel görünüm (Popper Photo, Londra'nın izniyle).



13, 14. Şam. Emeviye Camii, 705-715 (University Prints'in izniyle).





15. Erken İslam sikkesi, "Mihrap" tipi, yazı ve tura
(American Numismatic Society, New York'un izniyle).



16. Erken İslam sikkesi, Arap-Sasani tipi, yazı ve tura
(American Numismatic Society, New York'un izniyle).



17. Erken İslam sikkesi, Arap-Bizans tipi
(American Numismatic Society, New York'un izniyle).



18. Erken İslam sikkesi, "Ayakta Halife" tipi, yazı ve tura
(American Numismatic Society, New York'un izniyle).



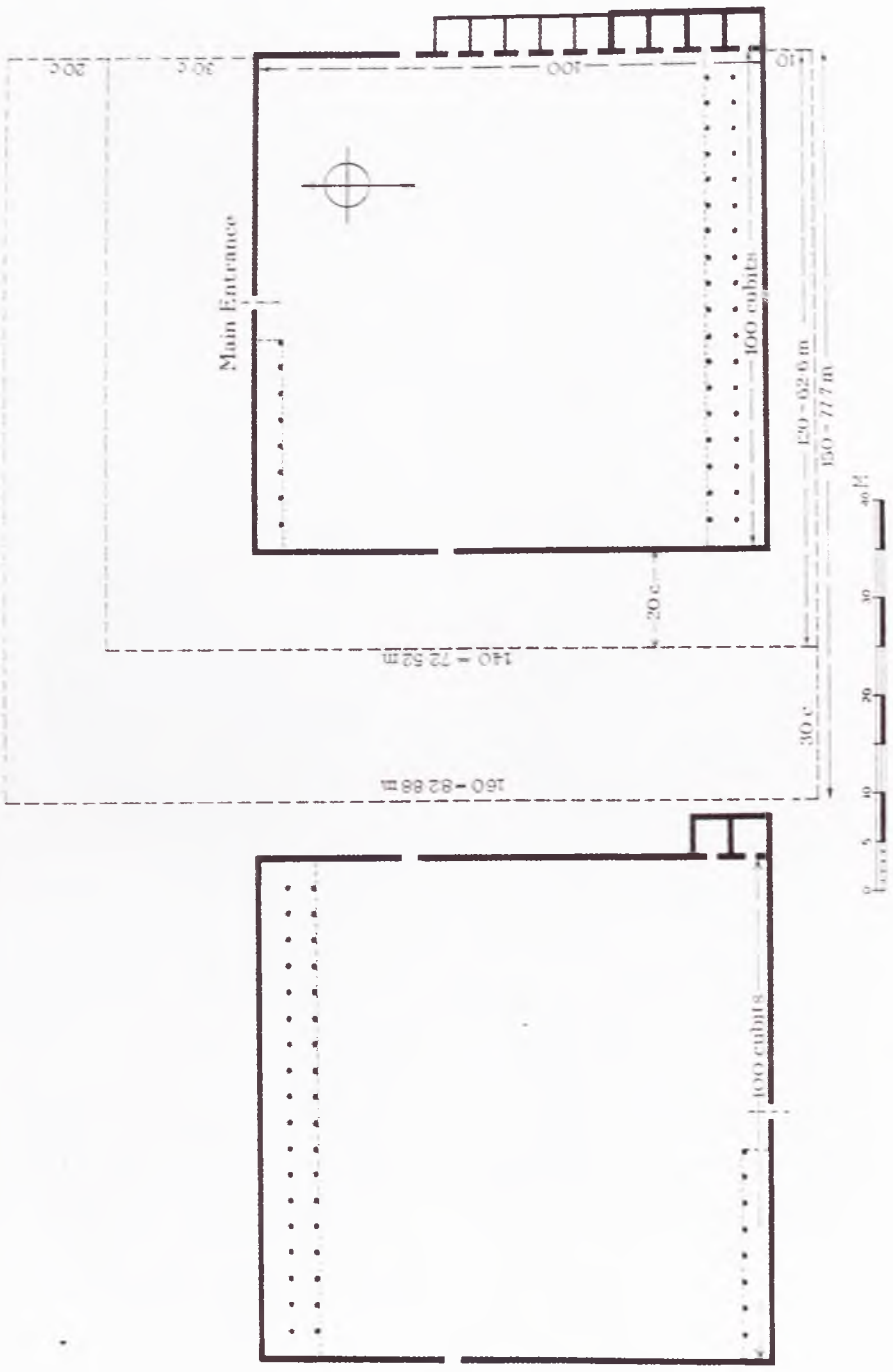
19. Erken İslam sikkesi, "Orant" tipi, yazı ve tura
(American Numismatic Society, New York'un izniyle).

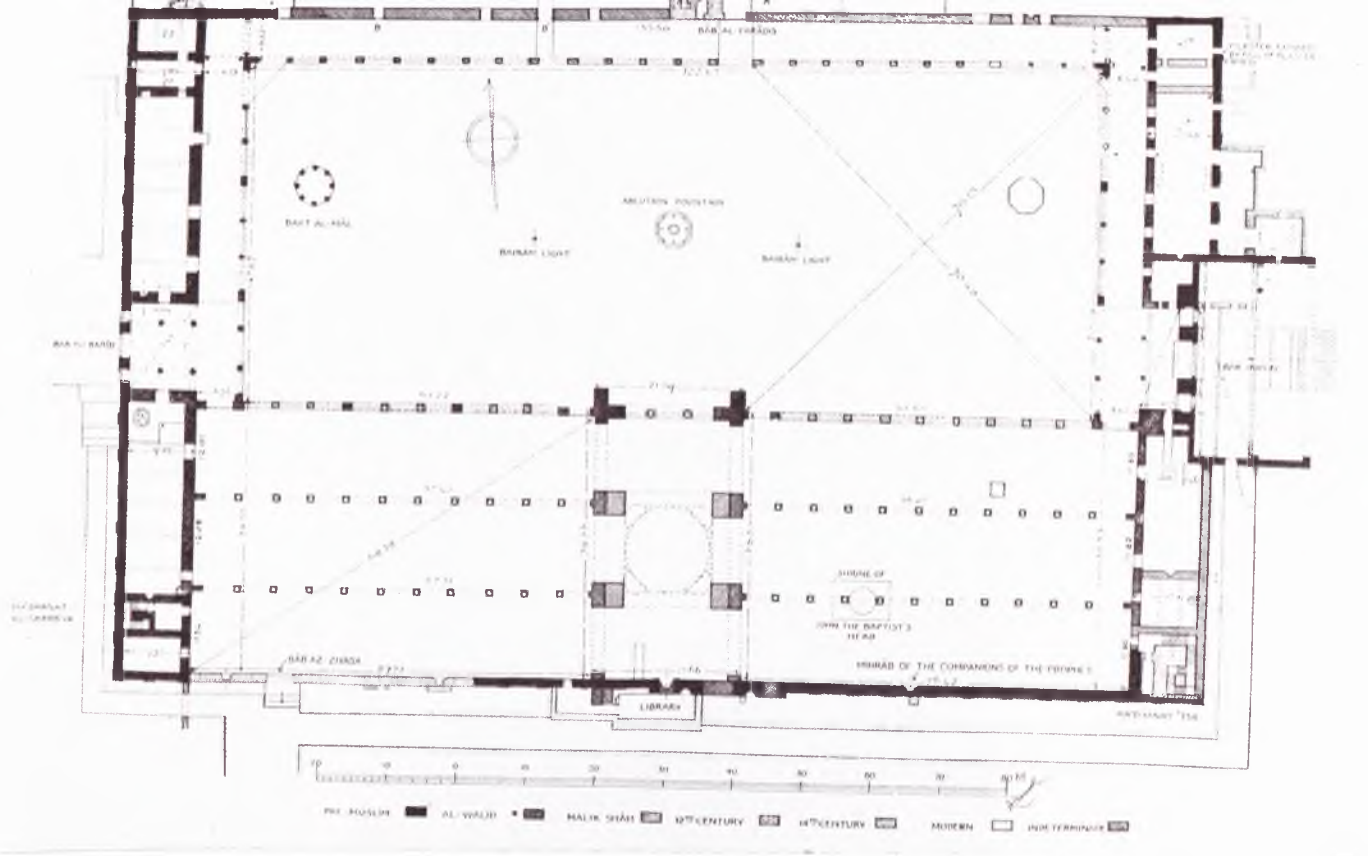


20. Erken İslam sikkesi, yeni tip, yazı ve tura
(American Numismatic Society, New York'un izniyle)

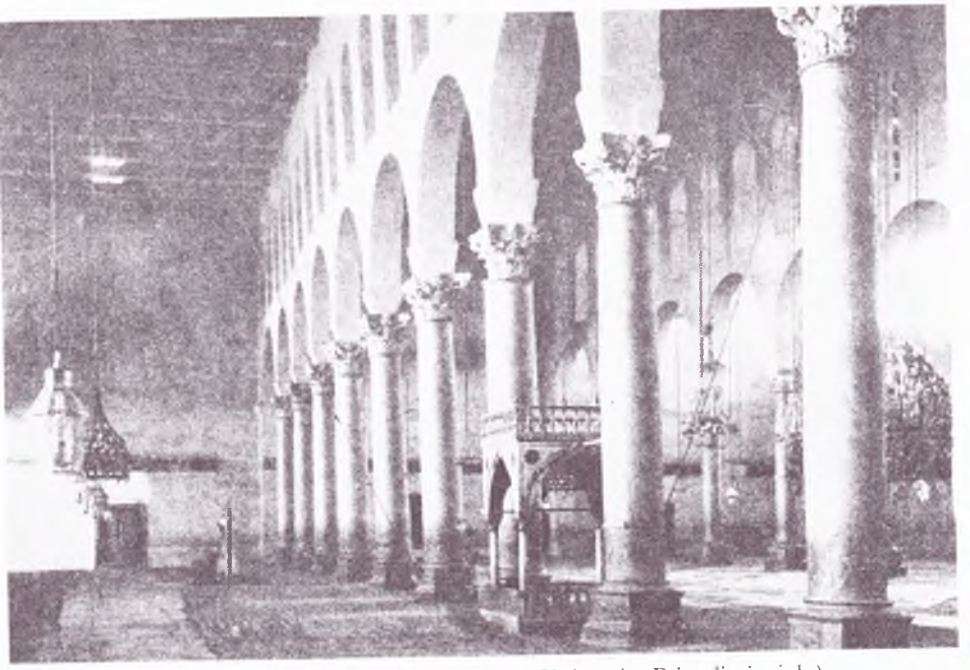


21. Abdü'l-Melik'in mührü. İstanbul Arkeoloji Müzesi.


Main Entrance
100 cubits
100 cubits
30 c
20 c
30 c
140 = 72.52 m
160 = 82.88 m
150 = 77.7 m
150 = 78.26 m
40 M
30
20
10
5
0



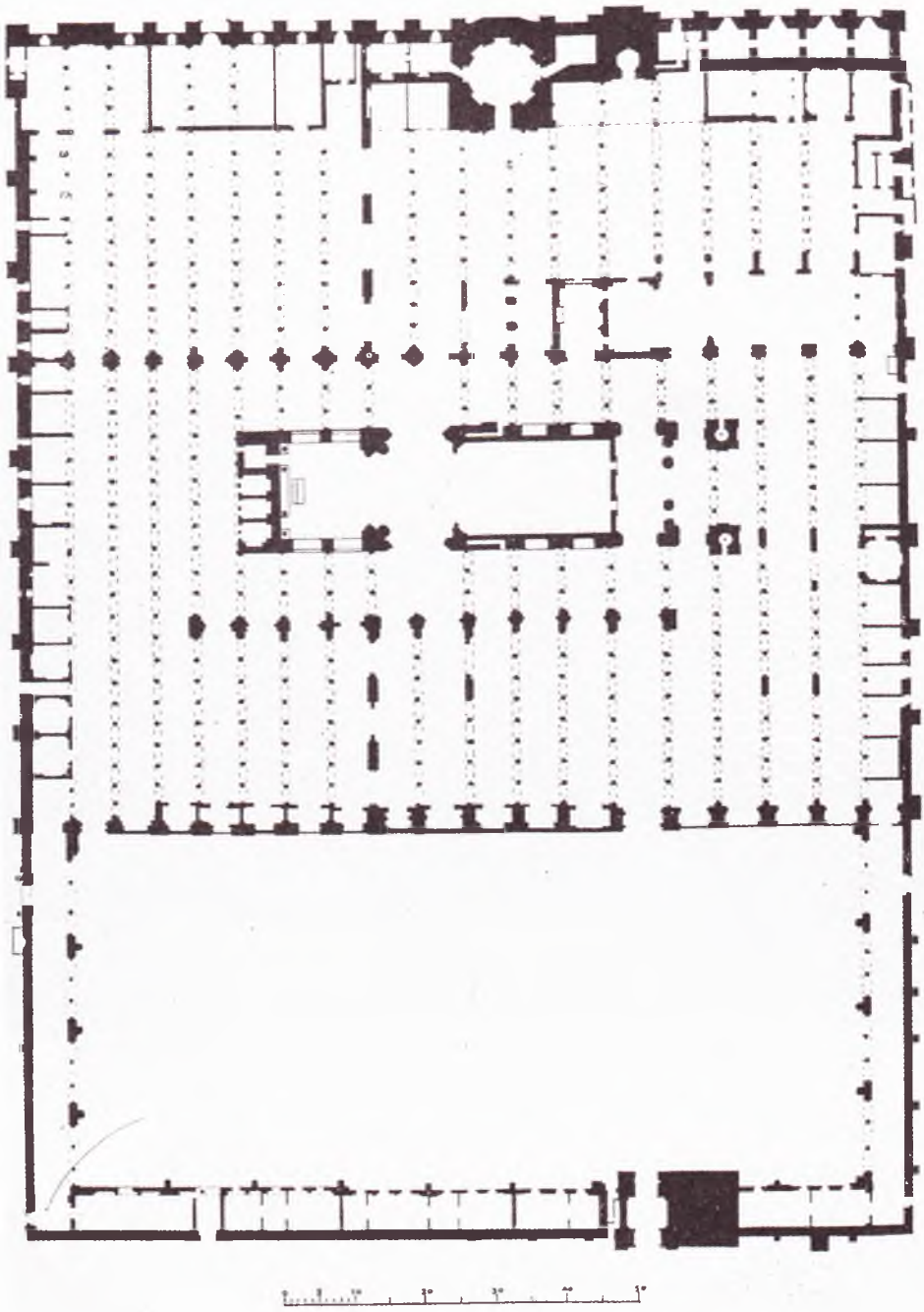
23. Şam. Emeviye Camii, 705-715, plan (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).



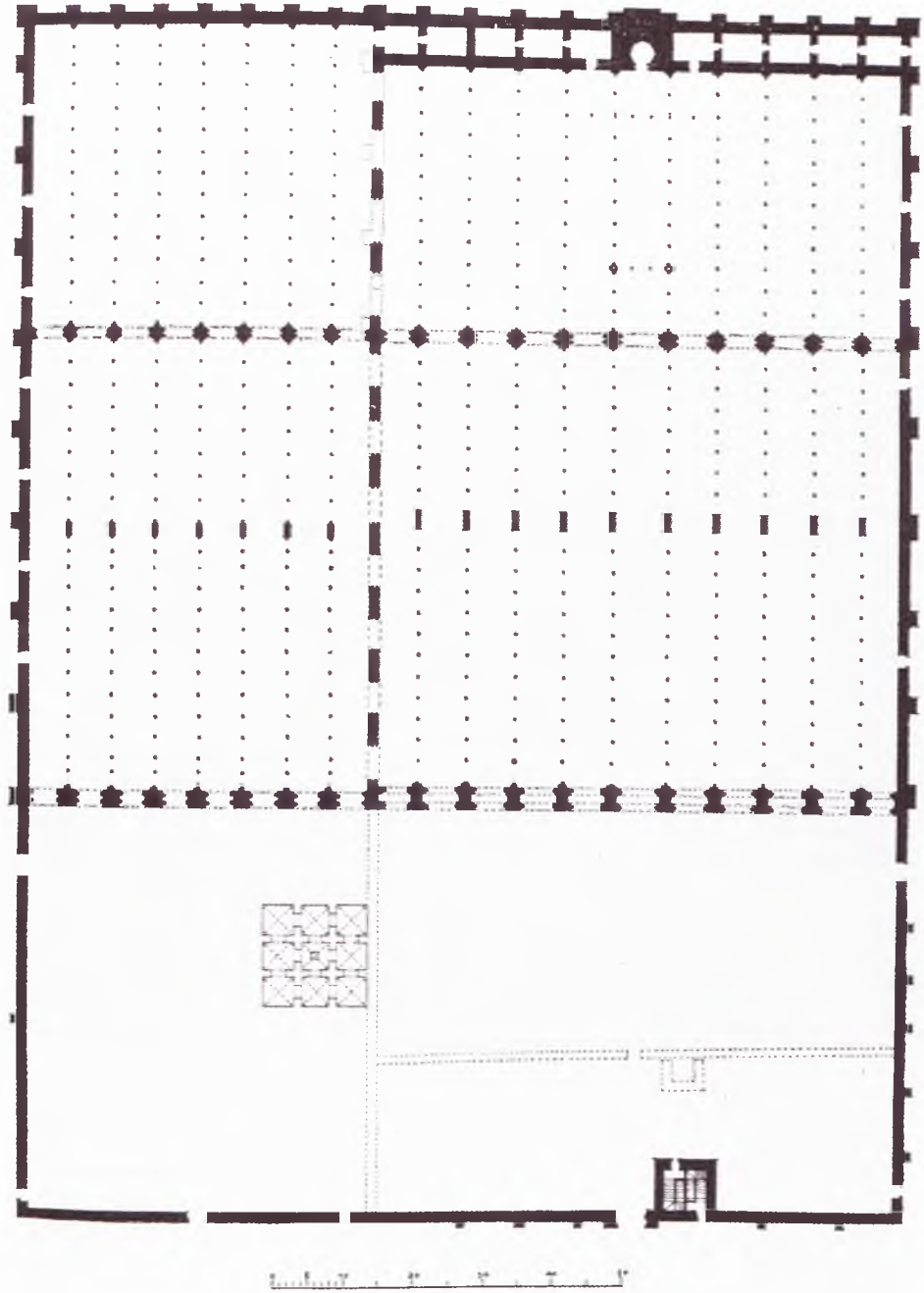
24. Şam. Emeviye Camii, iç görünüm (University Prints'in izniyle).



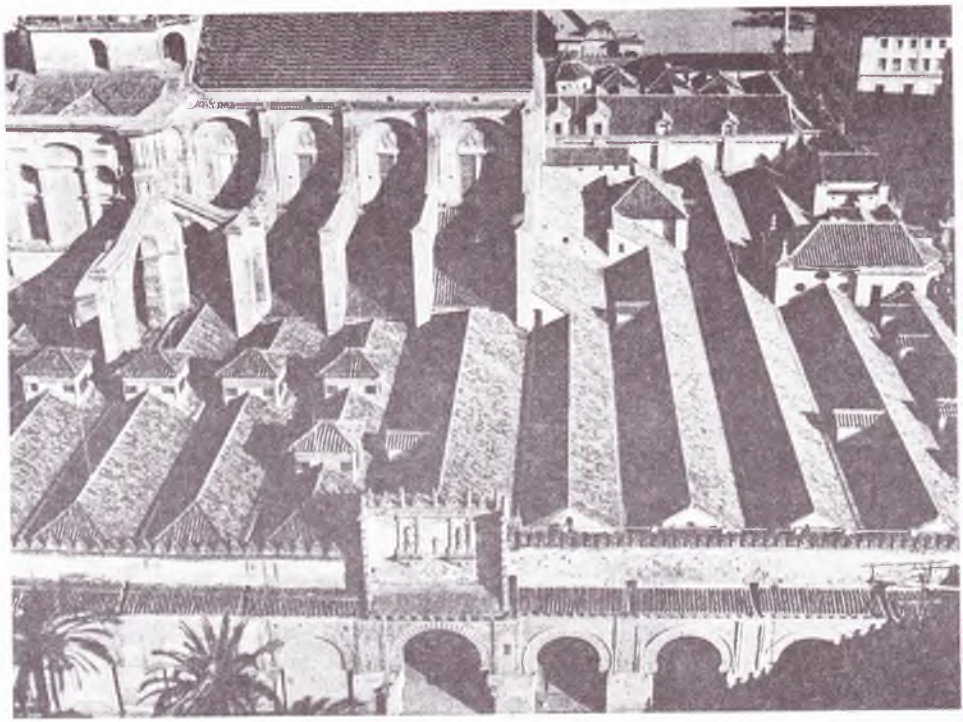
25. Şam. Emeviye Camii, avlu (University Prints'in izniyle).



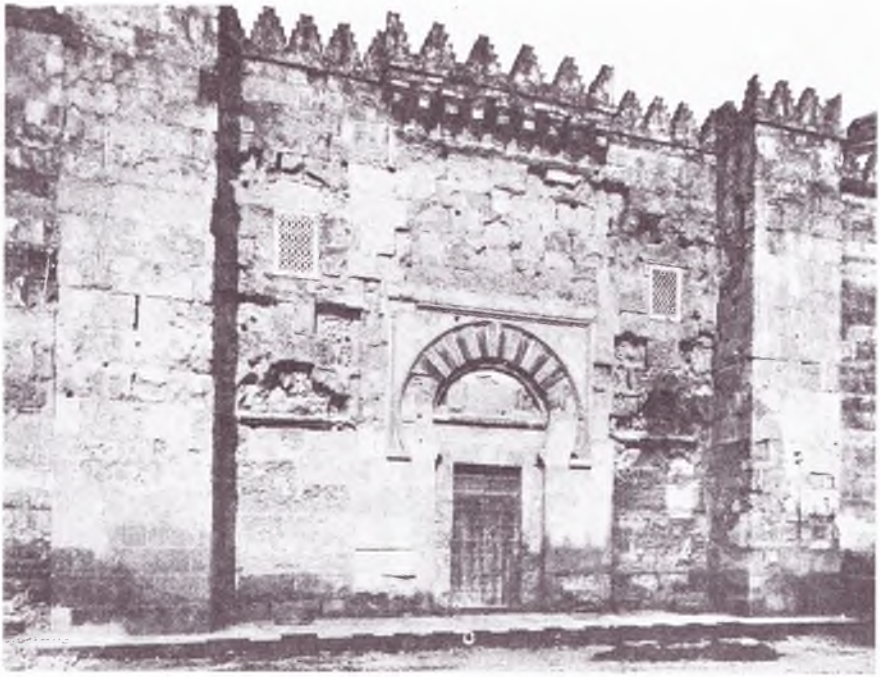
26. Kurtuba. Cami, 8.-10. yüzyıllar, plan (*Ars Hispaniae*, cilt III'den alınma).



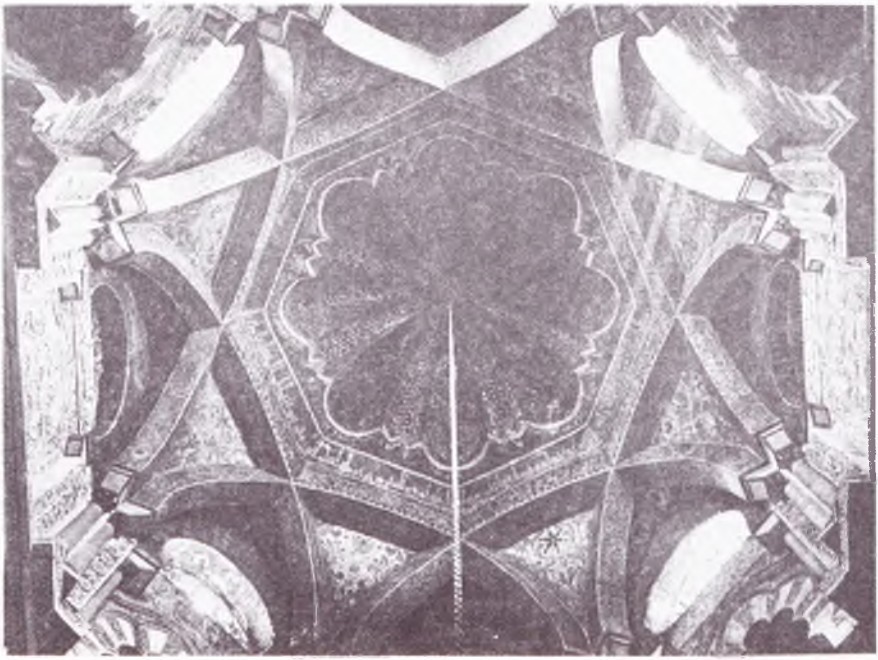
27. Kurtuba. Cami, gelişme şeması (*Ars Hispaniae*, cilt III'den alınma).



28. Kurtuba. Cami, havadan görünüm (MAS, Barselona'nın izniyle).



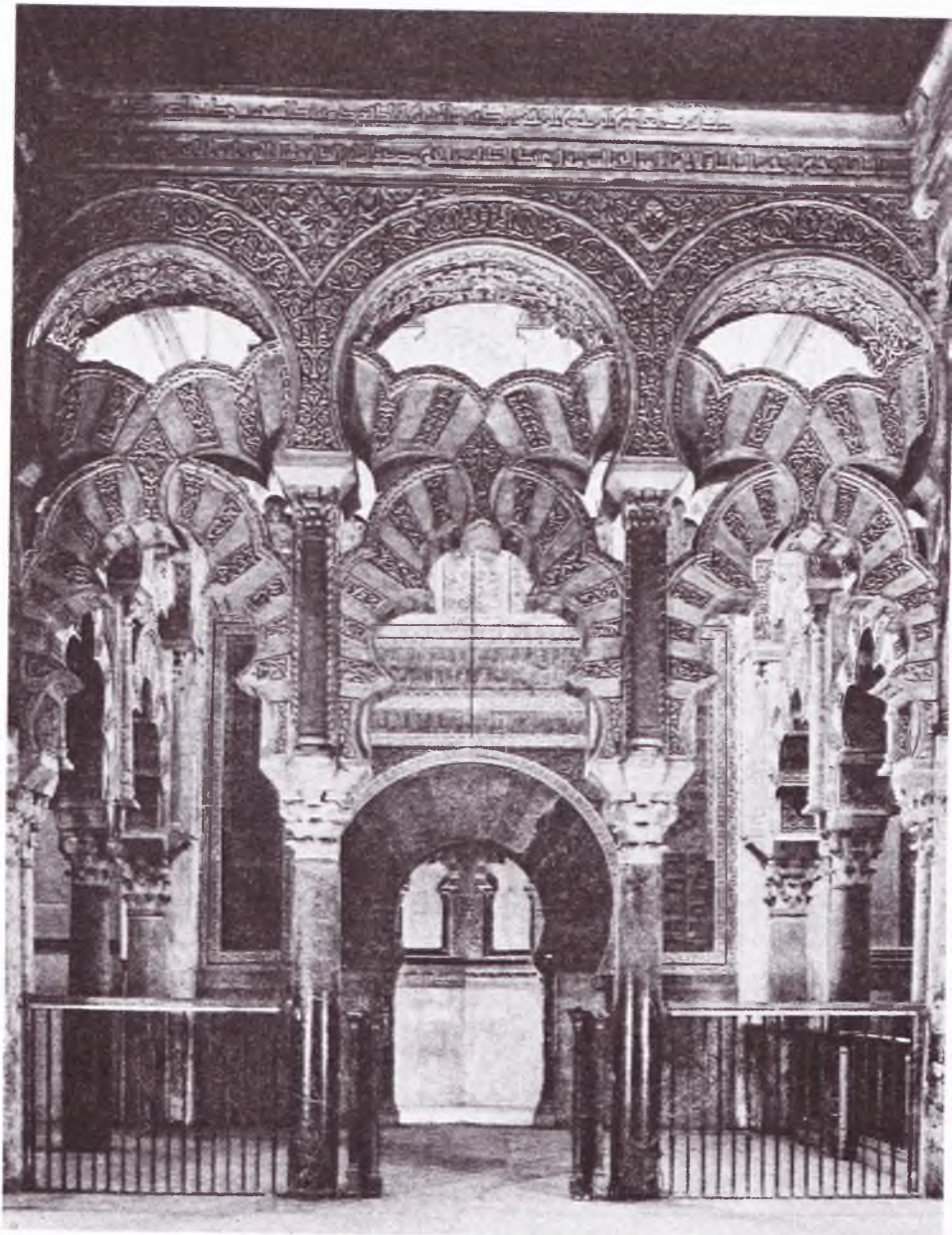
29. Kurtuba. Cami, Aziz Esteban kapısı (MAS, Barselona'nın izniyle).



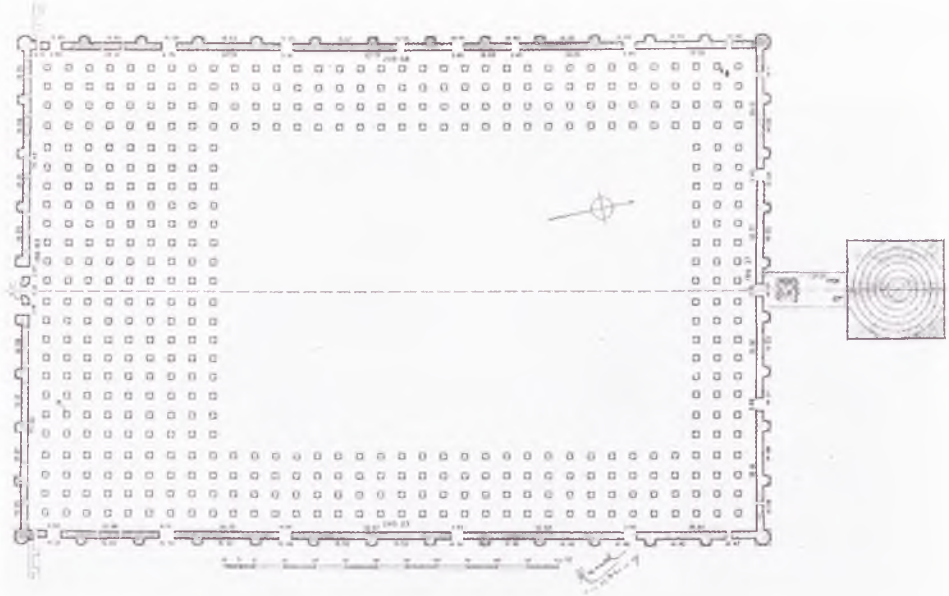
30. Kurtuba. Cami, mihrabın önündeki kubbe (MAS, Barselona'nın izniyle).



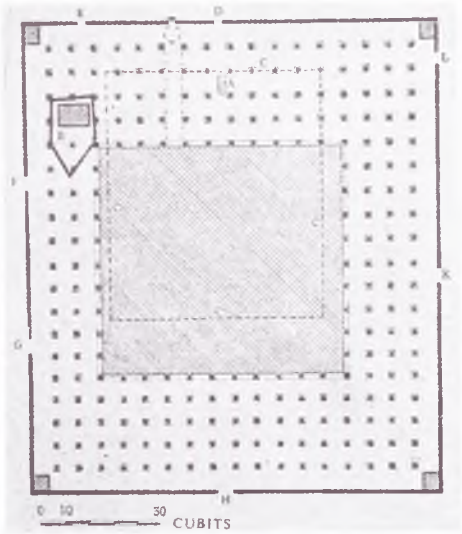
31. Kurtuba. Cami, iç görünüm (MAS, Barselona'nın izniyle).



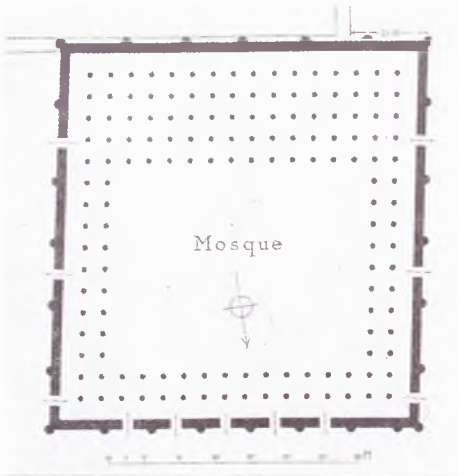
32. Kurtuba. Cami, mihrabın önündeki maksure (MAS, Barselona'nın izniyle).



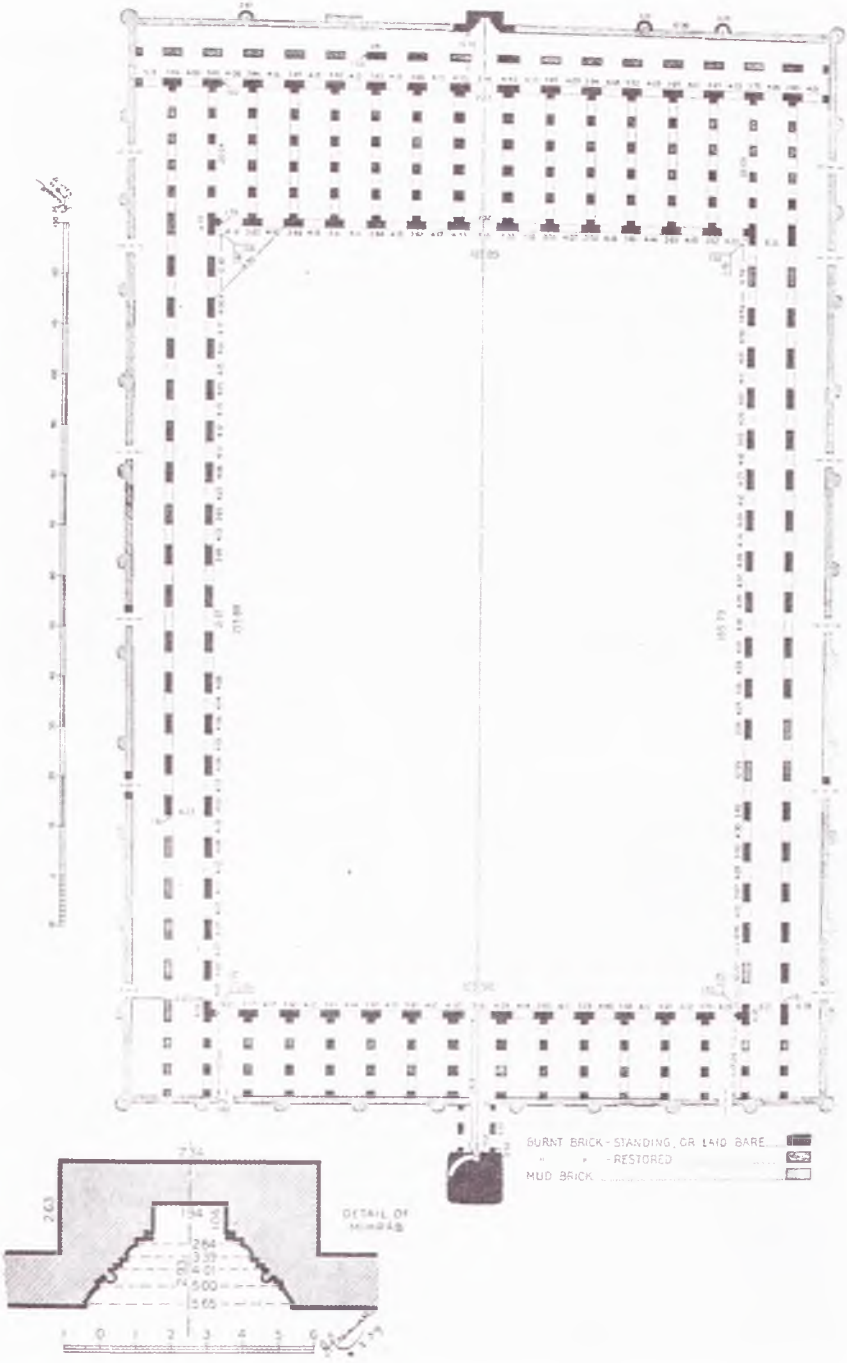
33. Samarra. Ulu Cami, 9. yüzyıl ortası, plan (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).



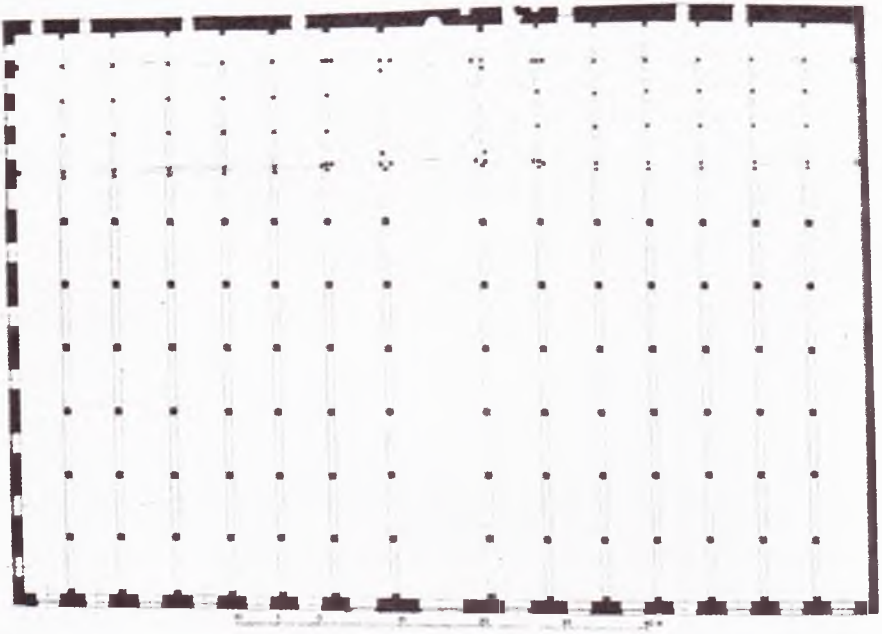
34. Medine. Emevi Camii'nin rekonstitüsyonu, 705-715 (Sauvaget, *Mosquée Omeyyade*'dan alınma).



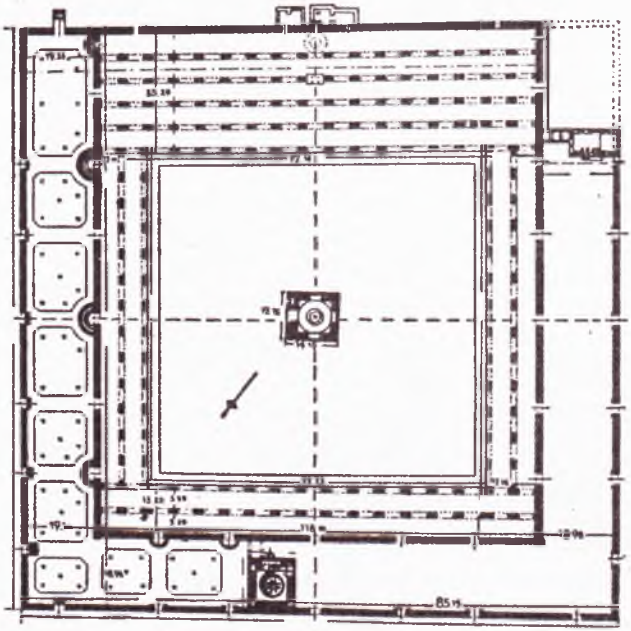
35. Kûfe Camii'nin rekonstitüsyonu, 7. yüzyıl sonları (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).



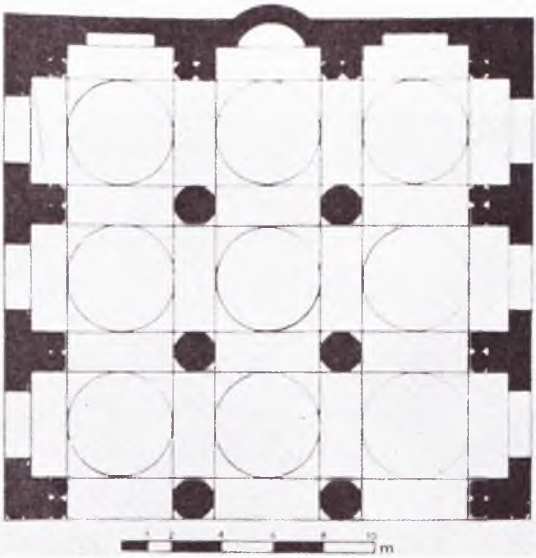
36. Samarra. Ebu Dulaf diye bilinen cami, 9. yüzyıl ortaları, plan (K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt



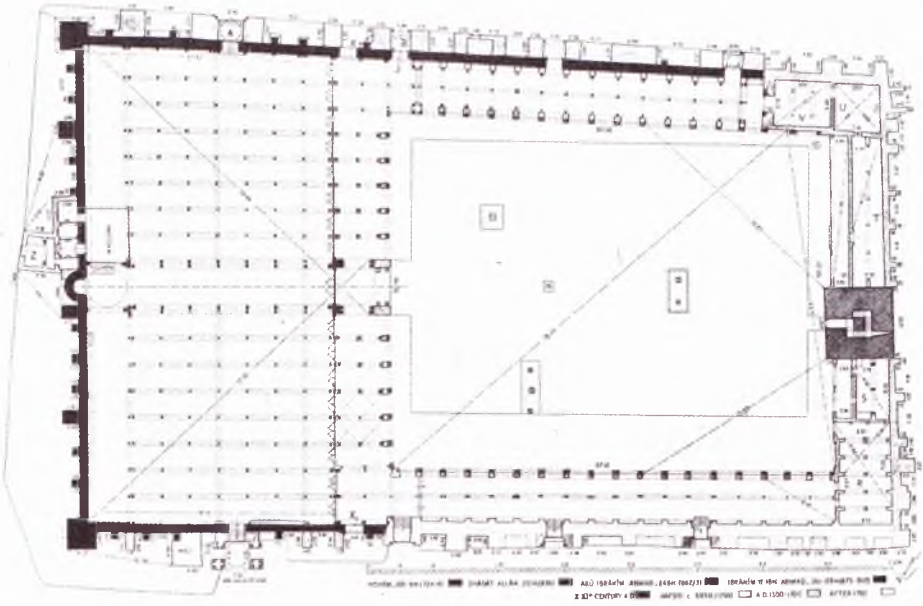
37. Kudüs. Aksa Camii rekonstitüsyonu, 7.-11. yüzyıllar
(Robert Hamilton, *Structural History of the Aksa Mosque*'dan alınma).



38. Kahire. İbn Tulun Camii, 876-879, plan (Dietrich Brandenburg, *Islamische Baukunst in Aegypten*'den alınma).



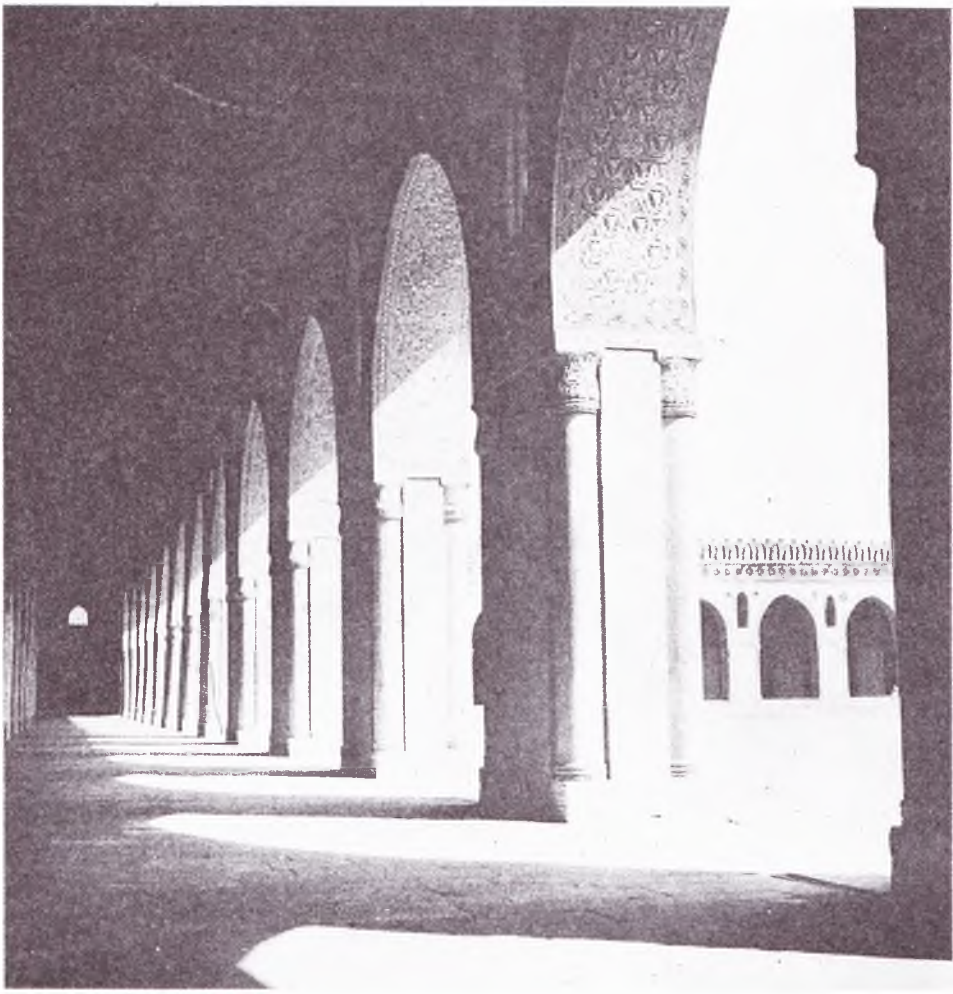
39. Belh. Cami, 9. yüzyıl, plan (Lisa Golombek, *Oriental Art*'tan alınma).



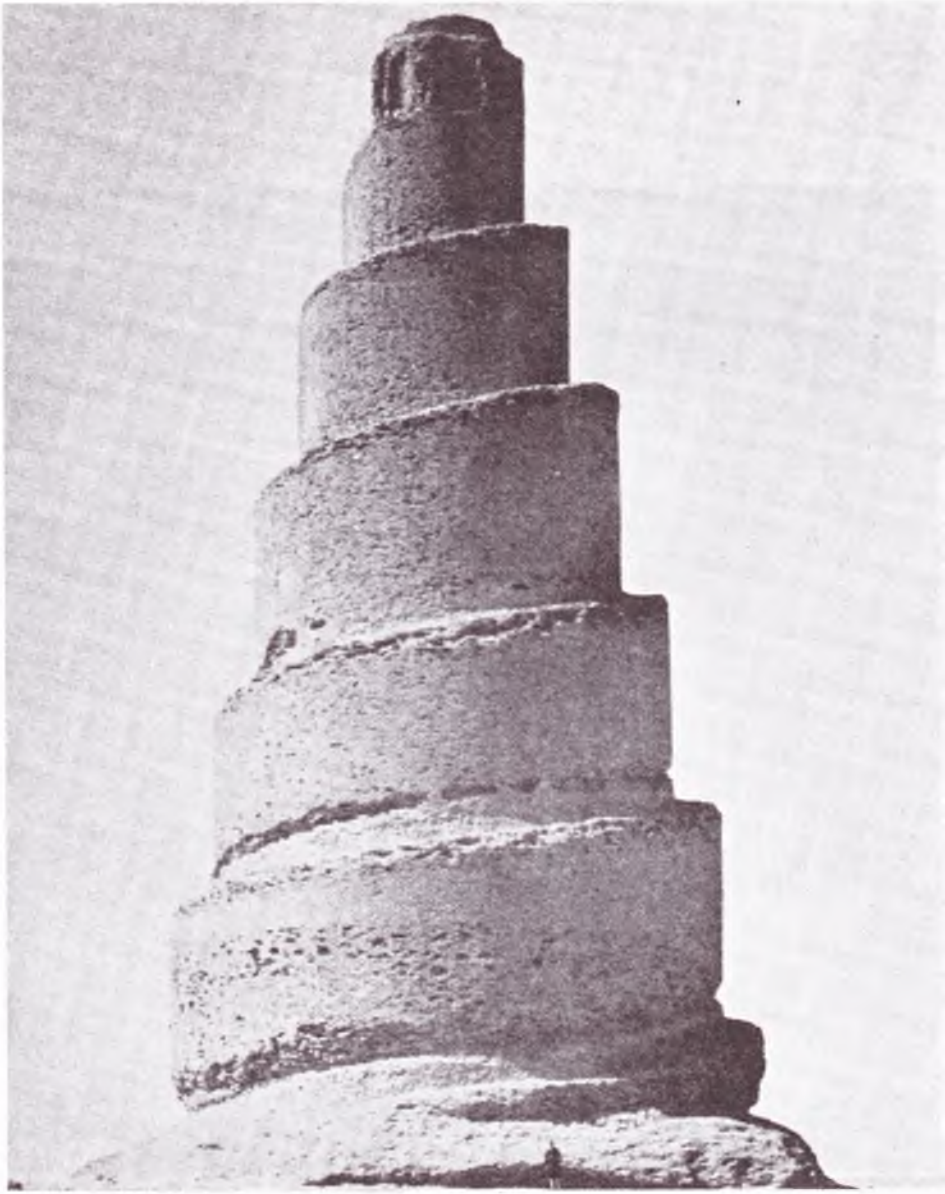
40. Kayrevan. Cami, 8.-9. yüzyıllar, plan
(K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).



41. Kayrevan. Cami, 8-9. yüzyıllar, genel görünüm
(Roger Wood Studio, Londra'nın izniyle).II'den alınma).



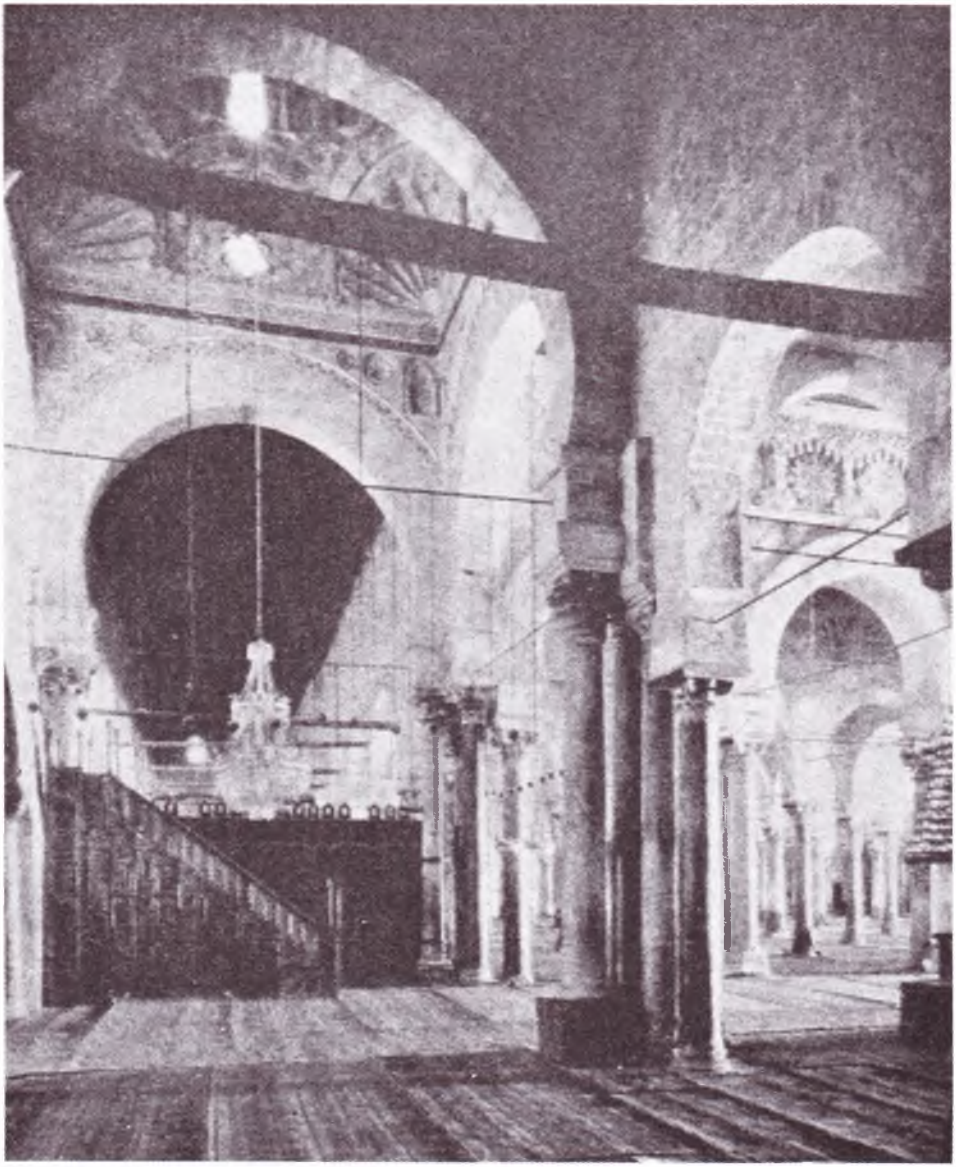
42. Kahire. İbn Tulun Camii.



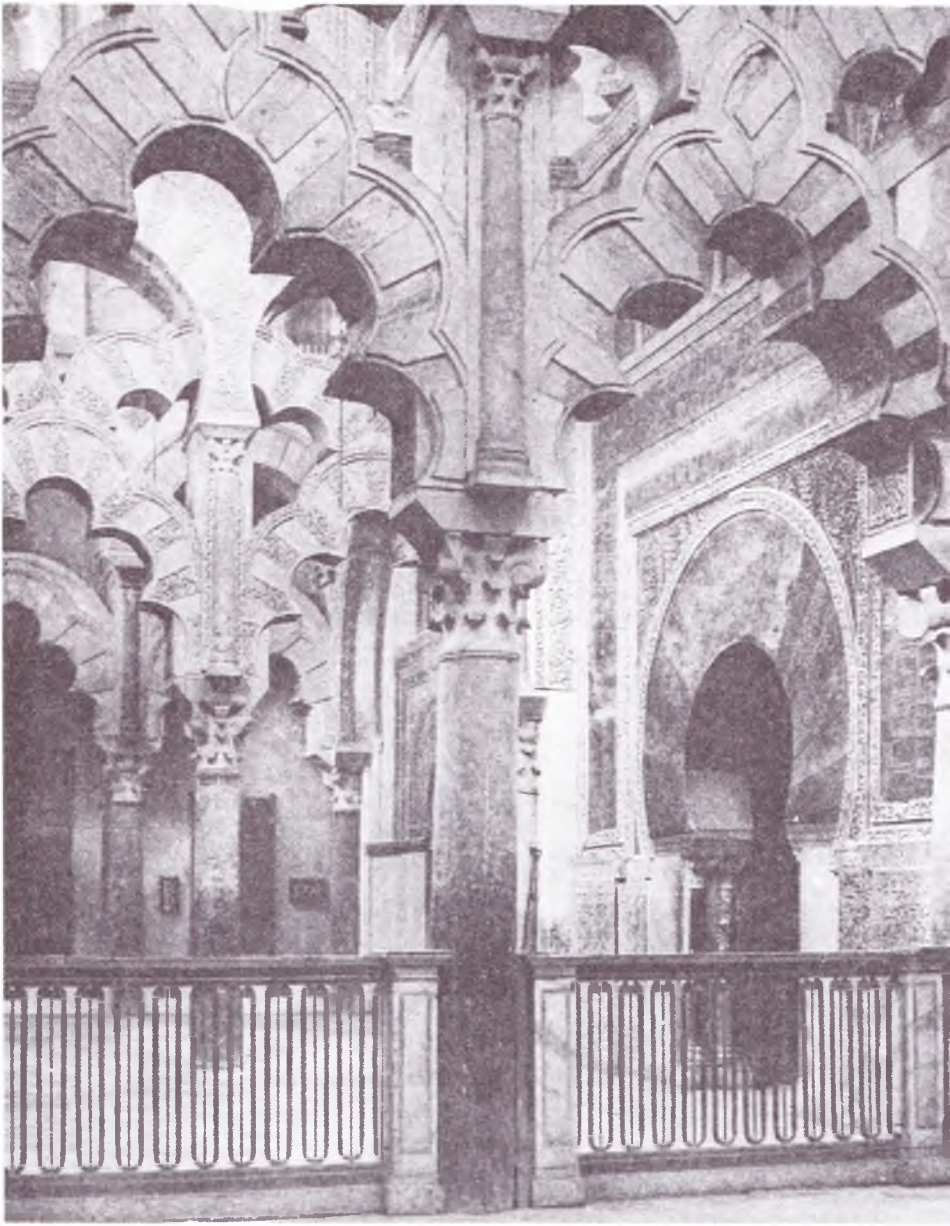
43. Samarra. Ulu Cami, minare, 9. yüzyıl ortaları (University Prints'in izniyle).



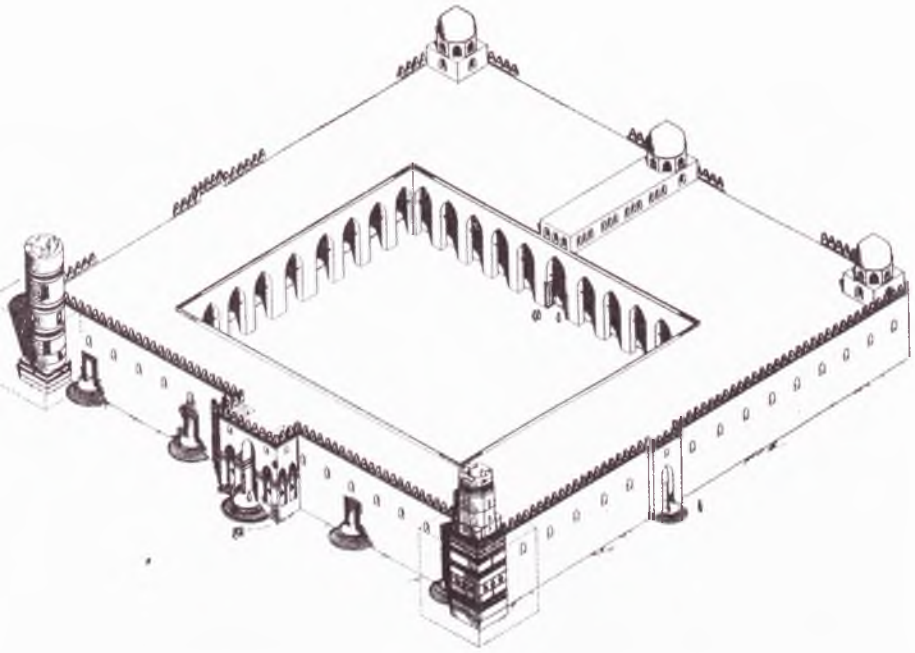
44. Kayrevan.Ulu Cami, minare ve çevresi, 8.-9. yüzyıllar.



45. Kayrevan. Ulu Cami, mihrap, 8.-9. yüzyıllar (University Prints'in izniyle).



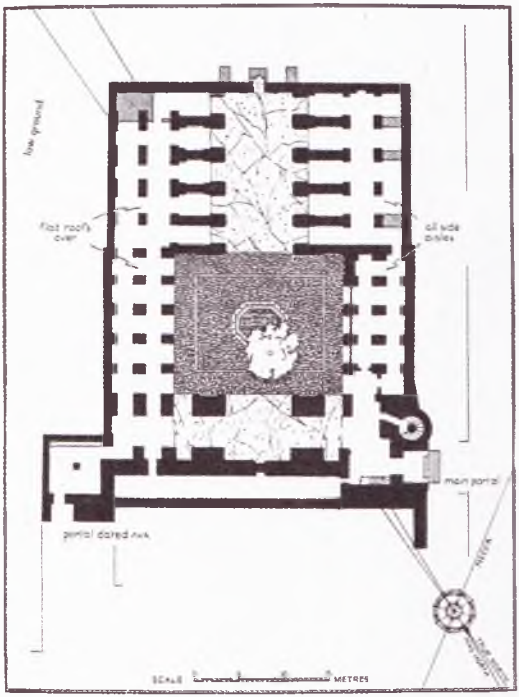
46. Kurtuba. Cami, 10. yüzyıl, mihrap (MAS, Barselona'nın izniyle).



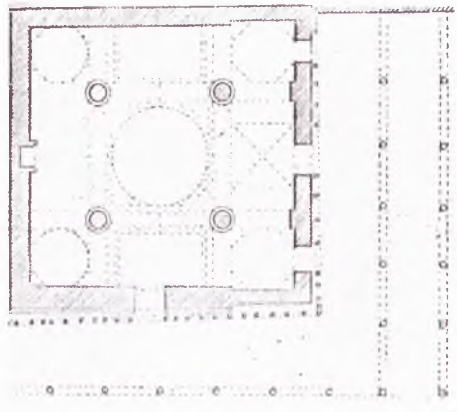
47. Kahire. El-Hakim Camii, 900-1013
(K. Archibald C. Creswell, *Muslim Architecture in Egypt*, cilt II'den alınma).



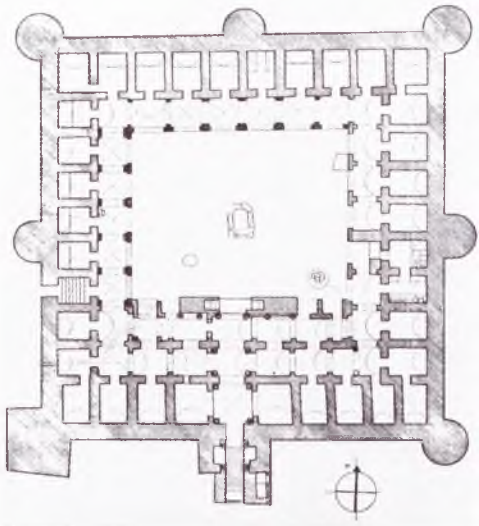
48. Damgân. Cami, 8. ya da 9. yüzyıl, genel görünüm.



49. Niriz. Cami, 10. yüzyıl, plan (Arthur U. Pope ve Phyllis Ackerman [yay. haz.], *A Survey of Persian Art*, cilt II'den alınma).



50. Hezare. Cami, 10. yüzyıl, plan.



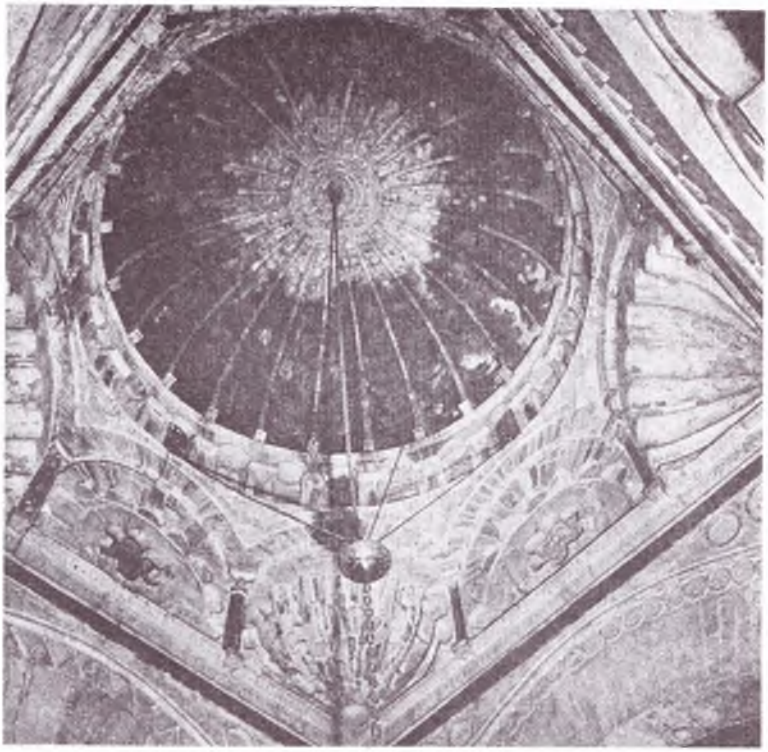
51. Susa. Ribat, 8. yüzyılın ikinci yarısı, zemin kat planı (Lézine, *Le ribat de Sousse*'dan alınma)



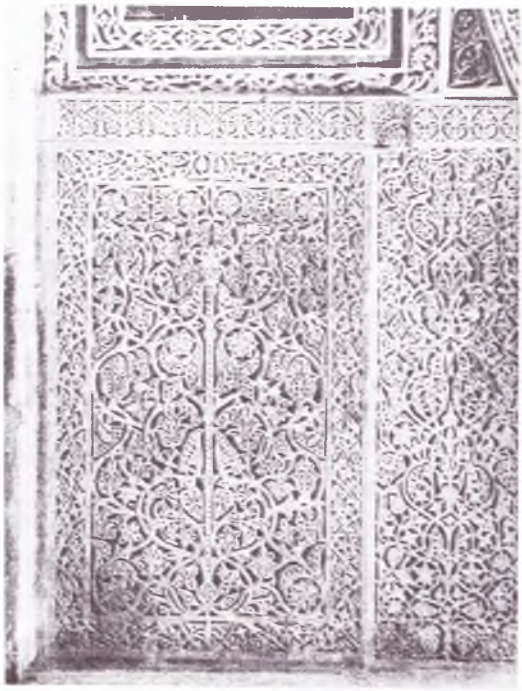
52. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî. Cami, 8. yüzyılın başı, kalıntıların görünümü.



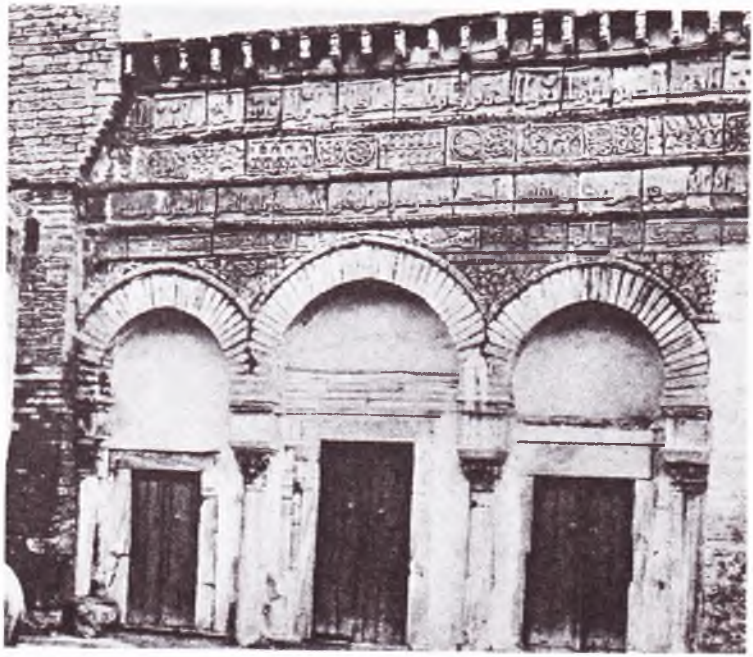
53. Kudüs. Aksa Camii, ahşap pano, 8. yüzyıl.



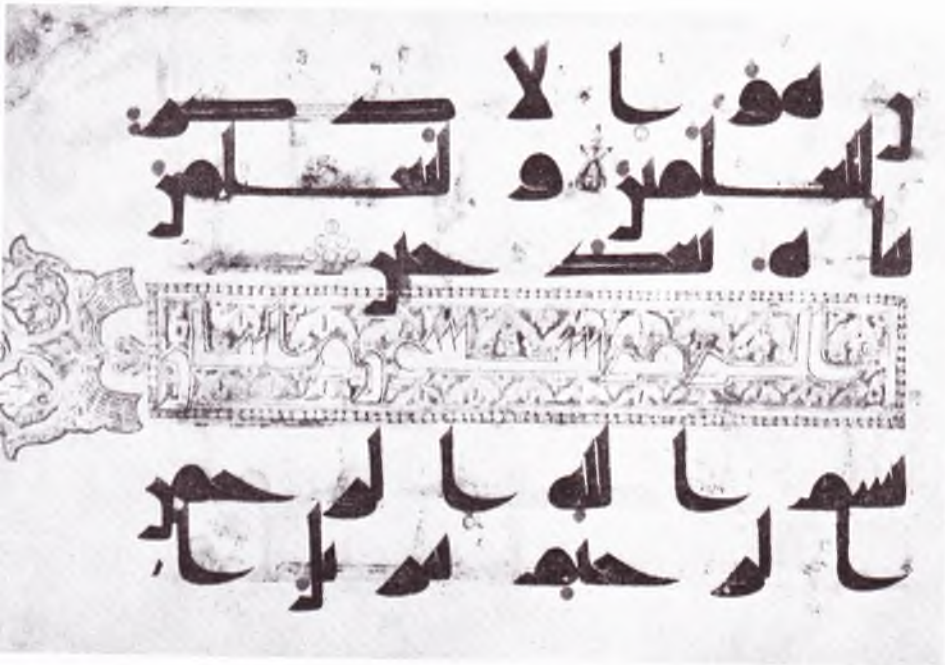
54. Kayrevan. Ulu Cami, 9. yüzyıl, mihrabın önündeki kubbe (Robert Wood Studio, Londra'nın izniyle).



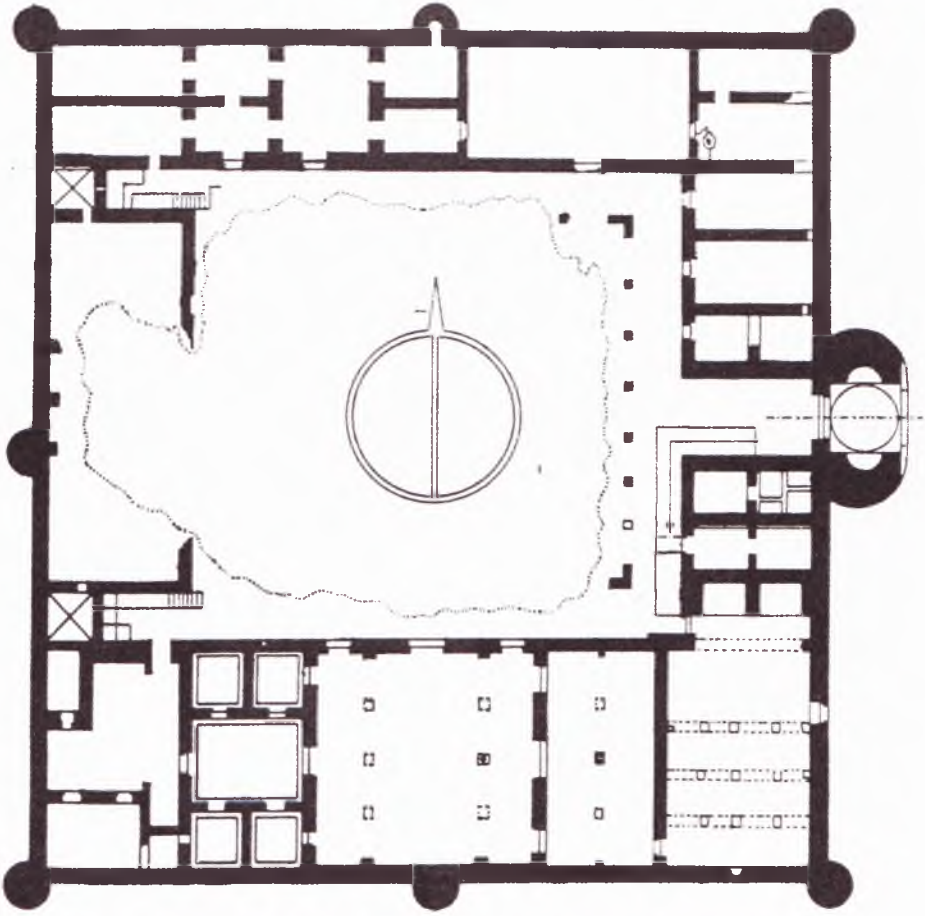
55. Kurtuba. Cami, mihrabın yakınındaki mermer oyma pano, 10. yüzyıl (MAS, Barselona'nın izniyle).



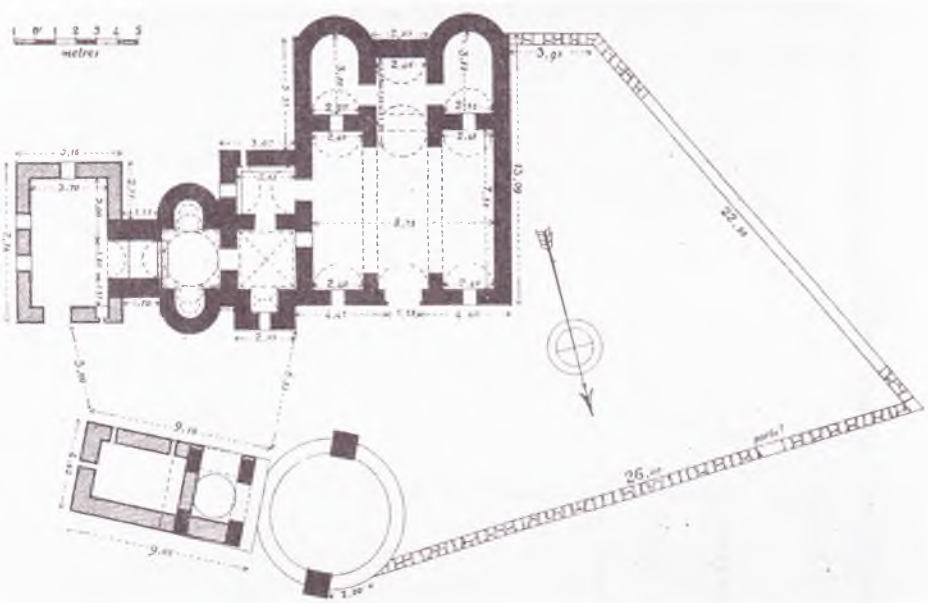
56. Kayrevan.Üç Kapılı Cami, 10. yüzyıl.



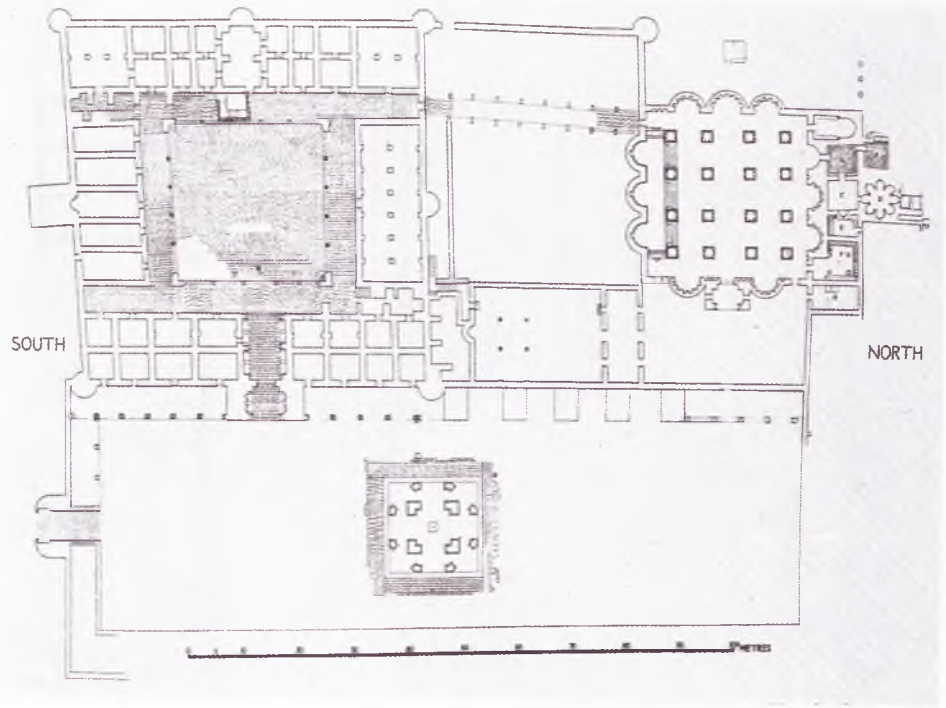
57. Kuran sayfası, 9. yüzyıl
(Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, Washington'un izniyle).



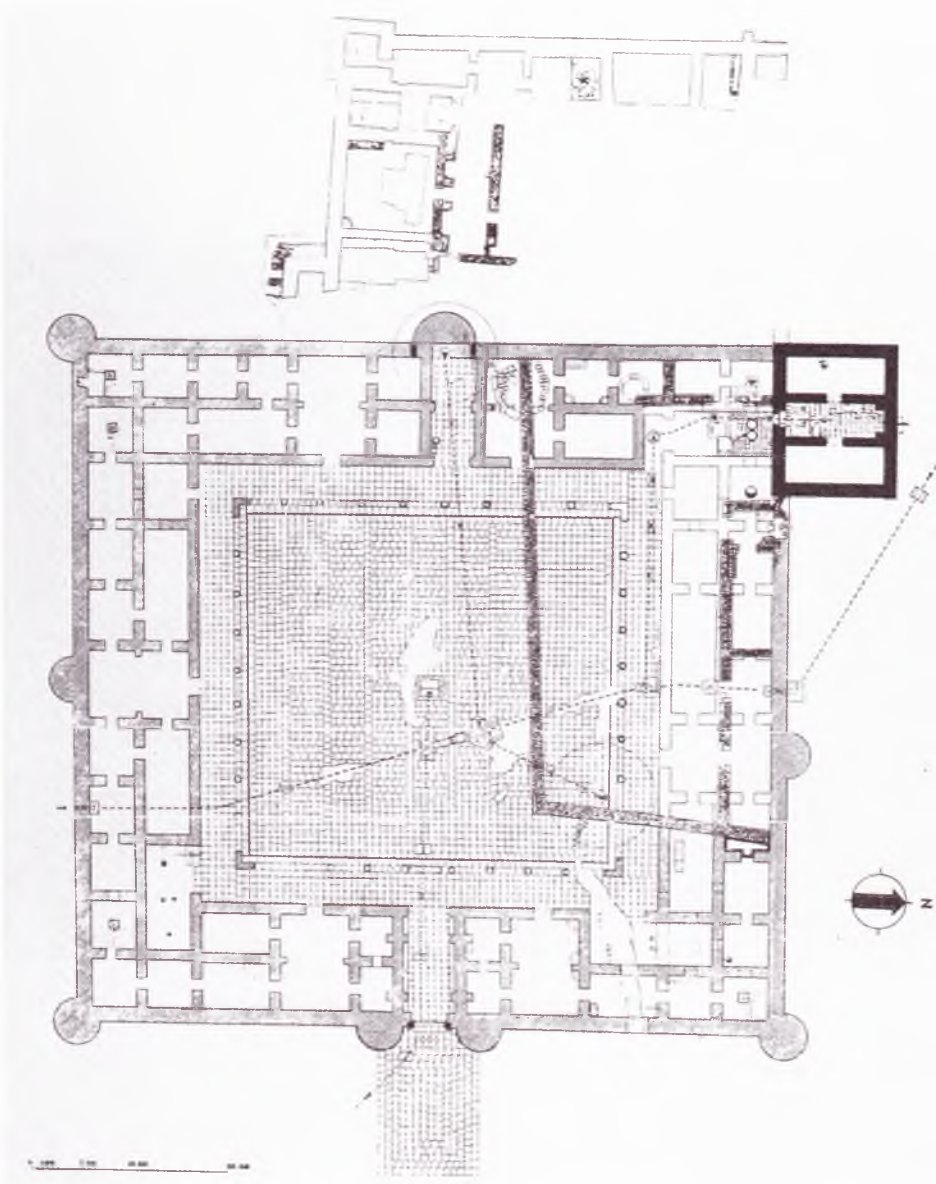
58. Hirbet Minye. Saray, 8. yüzyıl başı, plan (Oswin Puttrich-Reignard'dan alınma).



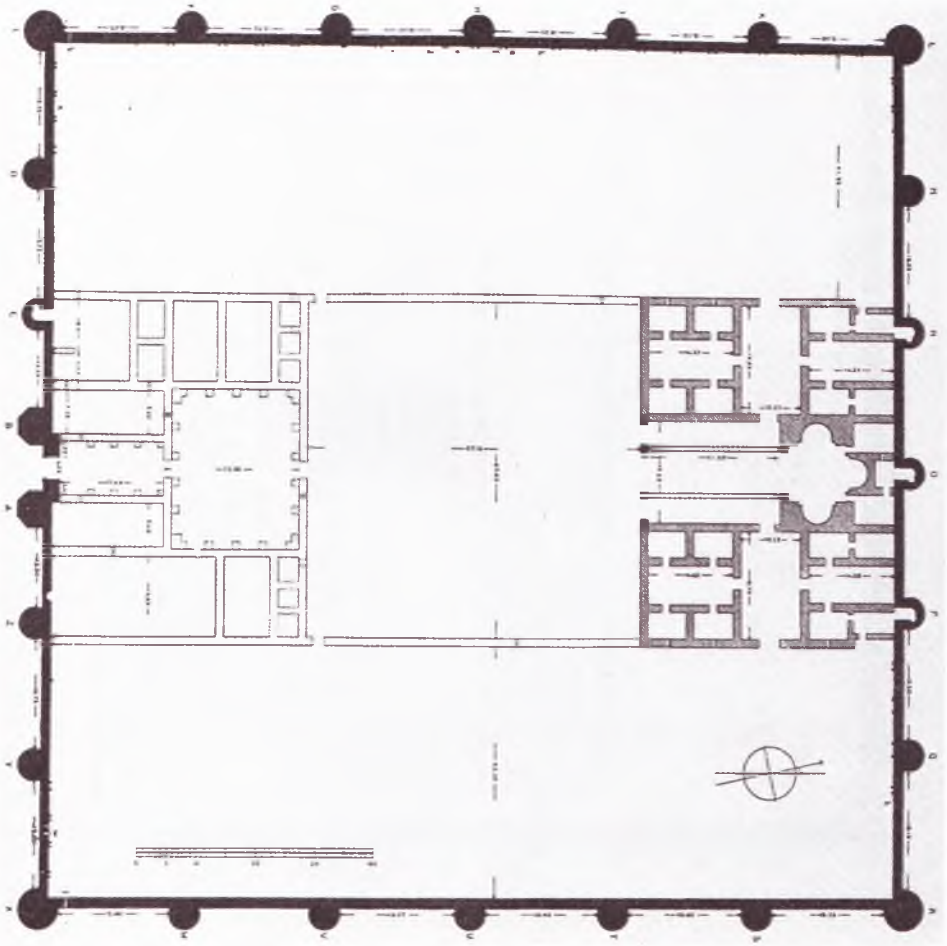
59. Kuseyr Amra. Hamam, plan
(Antonin Jaussen ve Raphael Savignac, *Mission archèologique en Arabie*, cilt IV'ten alınma)



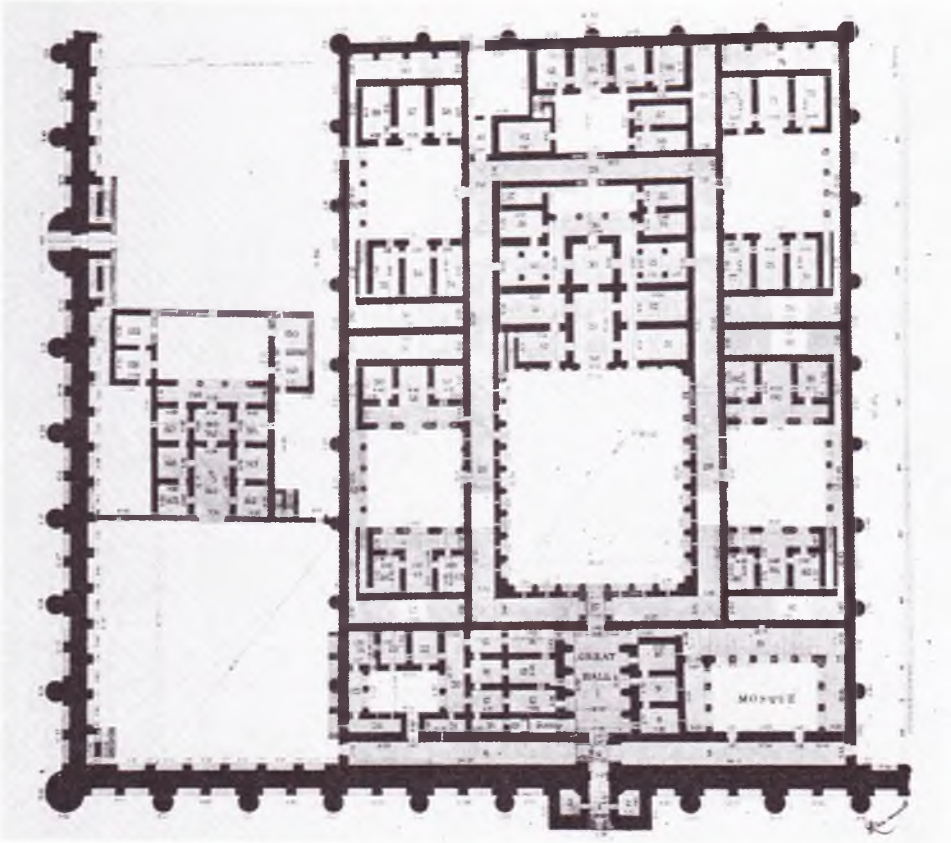
60. Hırbetü'l-Mefcer. Saray, cami ve hamam, 8. yüzyılın ilk yarısı (Robert Hamilton, *Khirbat al- Mafjar*'ından alınma).



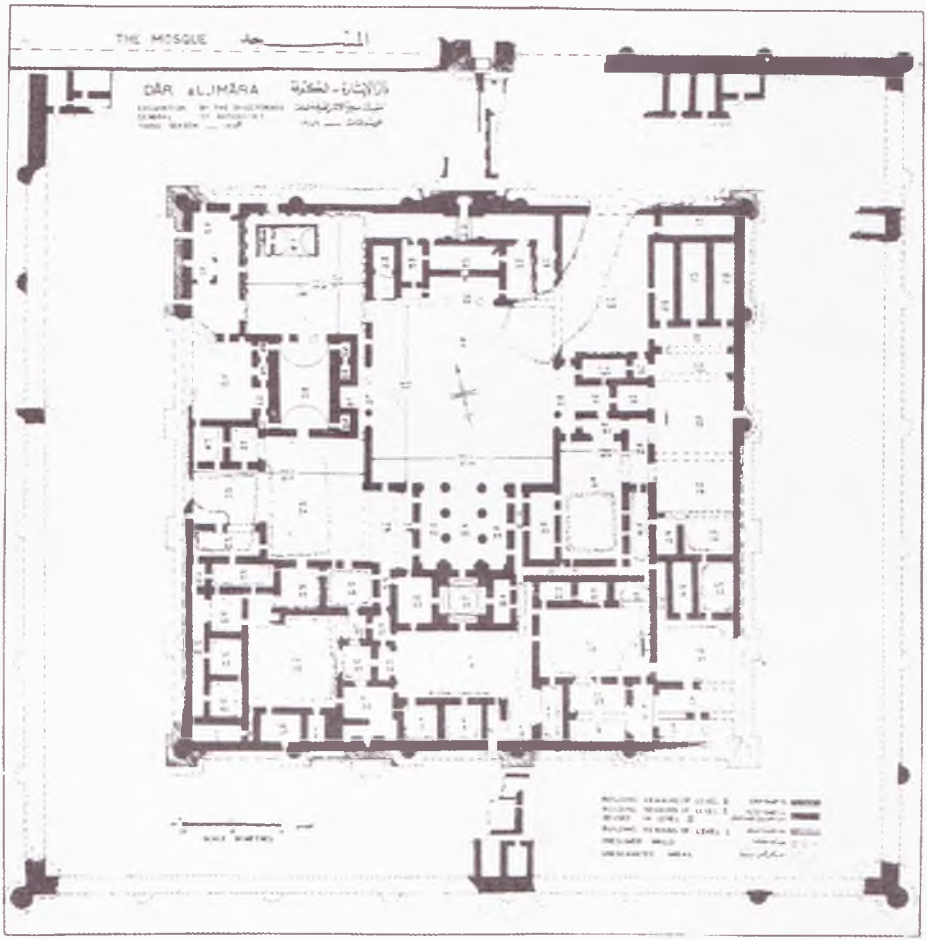
61. Kasrü'l-Hayr el-Garbî. Saray, 8. yüzyılın ilk yarısı, plan (Daniel Schlumberger, *Syria* 25'ten alınma).



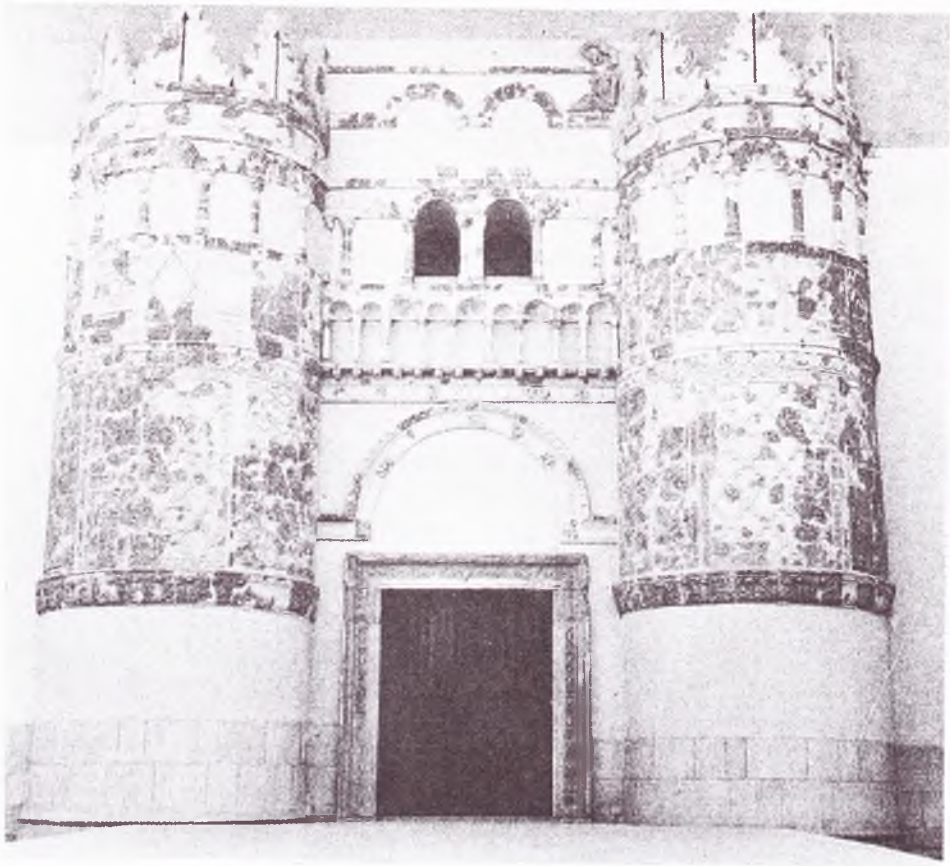
62. Mşatta. Saray, 8. yüzyılın ilk yarısı, plan
(K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt I'den alınma).



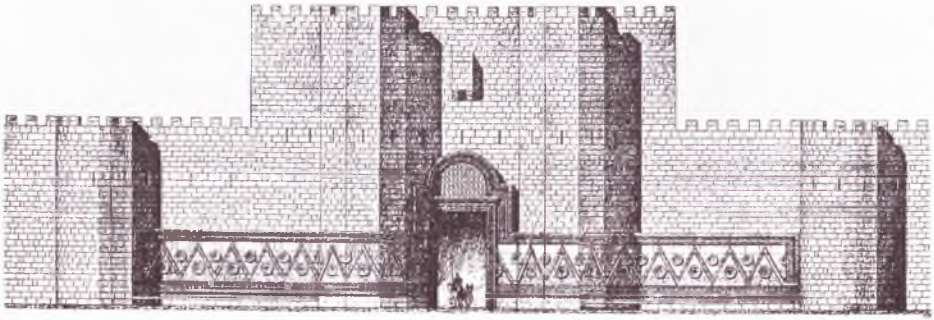
63. Ugaydır. Saray, 8. yüzyılın ikinci yarısı, plan
(K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma).



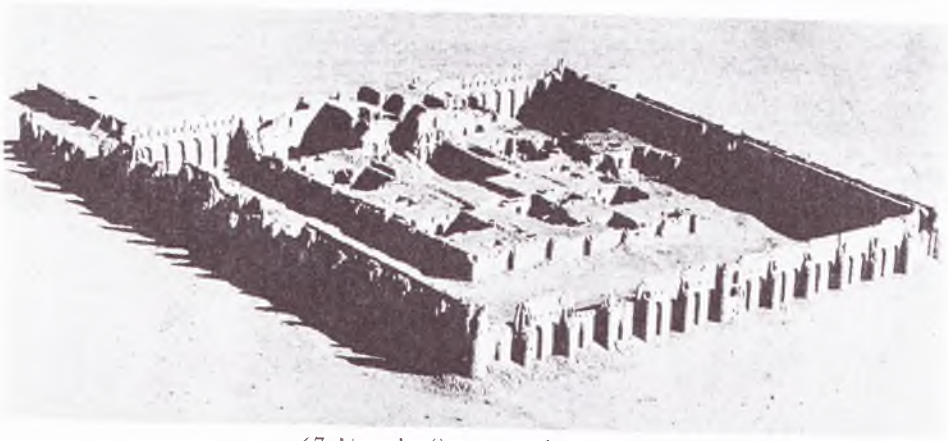
64. Kûfe. Saray, 7. yüzyıl sonu-8. yüzyıl başı, plan (Muhammed Ali, *Sumer* 12'den alınma).



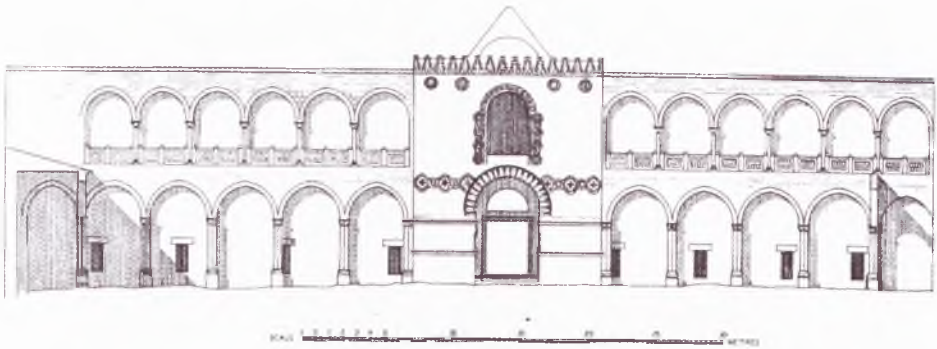
65. Kasrü'l-Hayr el-Garbî. Sarayın cephesi, 8. yüzyılın ilk yarısı.



66. Mşatta. Cephenin rekonstitüsyonu
(Schulz, *Jahrbuch der preussischen Kunst sammlungen*'den alınma).



67. Ugaydır. Saray, genel görünüm
(K. Archibald C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, cilt II'den alınma.)



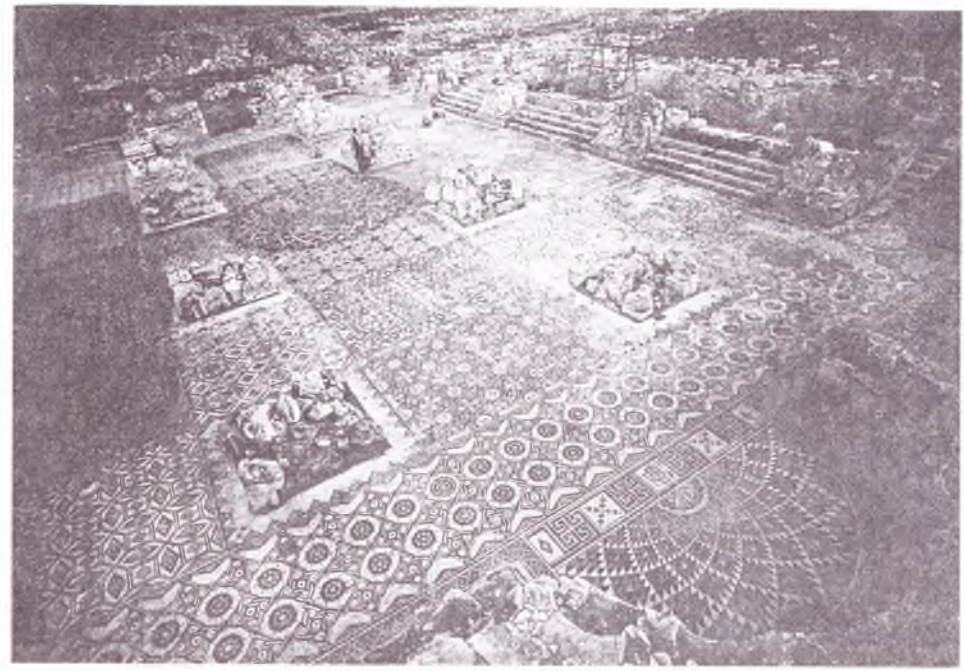
68. Hırbetü'l-Mefcer, Saray cephesinin rekonstitüsyonu
(Robert Hamilton, *Khirbat al-Mafjar*'dan alınma).



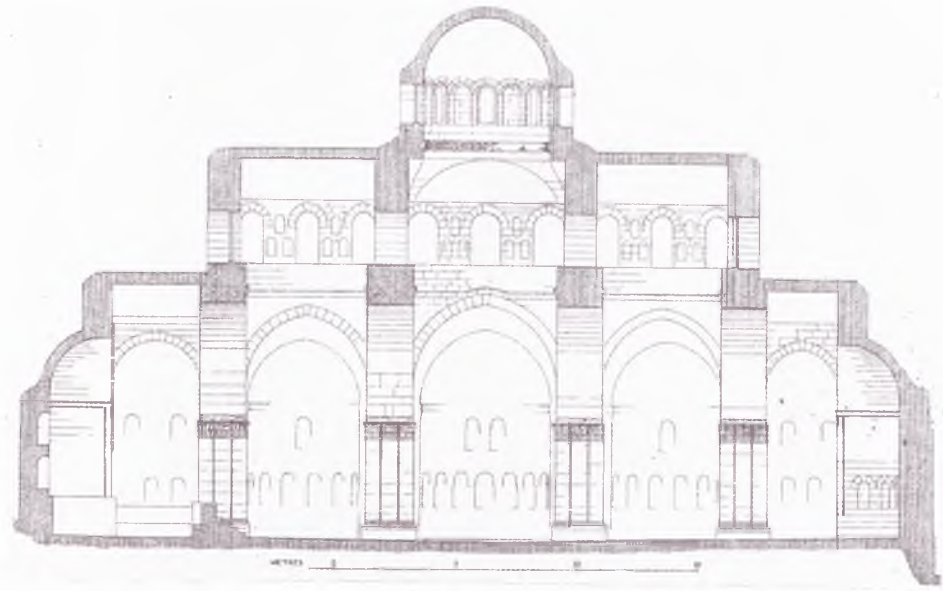
69. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî. Dış duvarlardaki tek kapı.



70. Mşatta. Saray, taht odasından görünüm.



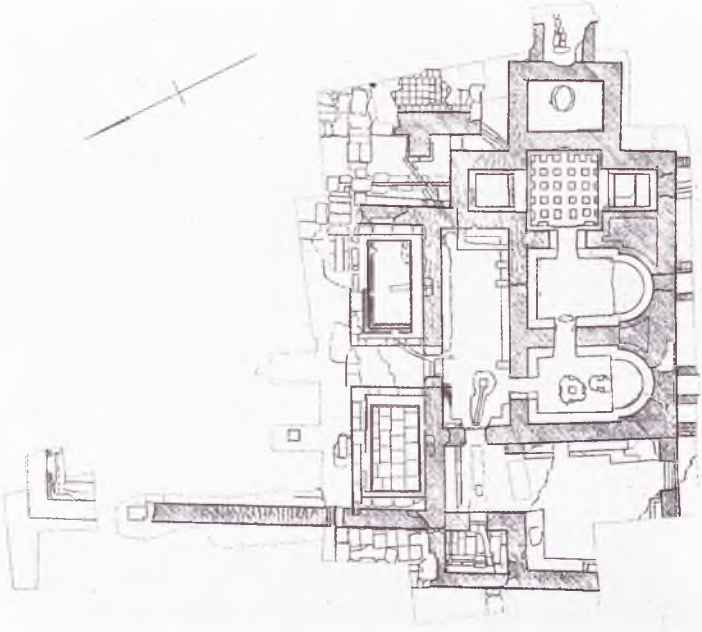
71. Hırbetü'l-Mefcer. Hamam, mozaik döşeme
(İsrail Eski Eserler ve Müzeler Müdürlüğü'nün izniyle).



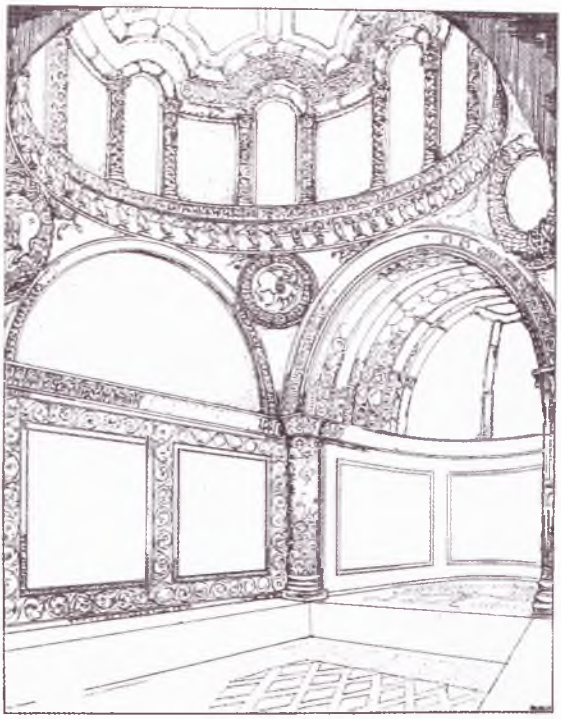
72. Hırbetü'l-Mefcer. Hamamın rekonstitüsyonu
(Robert Hamilton, *Khirbat al-Mafjar*'dan alınma).



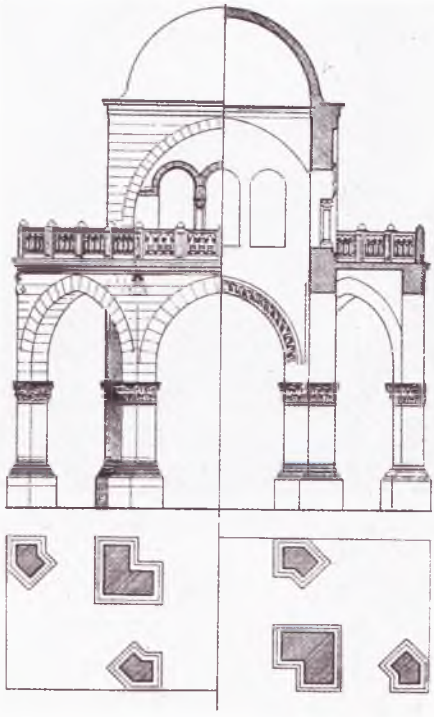
73. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî. Hamam, genel görünüm.



74. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî. Hamam, plan.



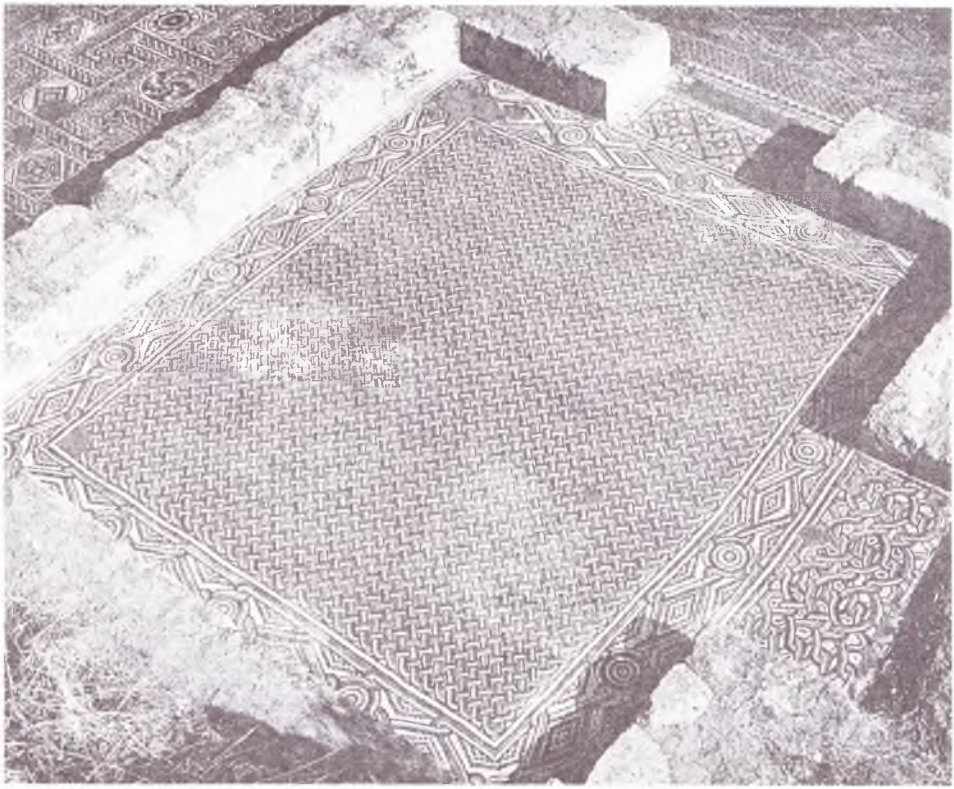
75. Hırbetü'l-Mefcer. Hamamın kuzeyindeki odanın rekonstitüsyonu (Robert Hamilton, *Khirbat al-Mafjar*'dan alınma).



76. Hırbetü'l-Mefcer. Ön avludaki havuzun rekonstitüsyonu (Robert Hamilton, *Khirbat al Mafjar*'dan alınma).



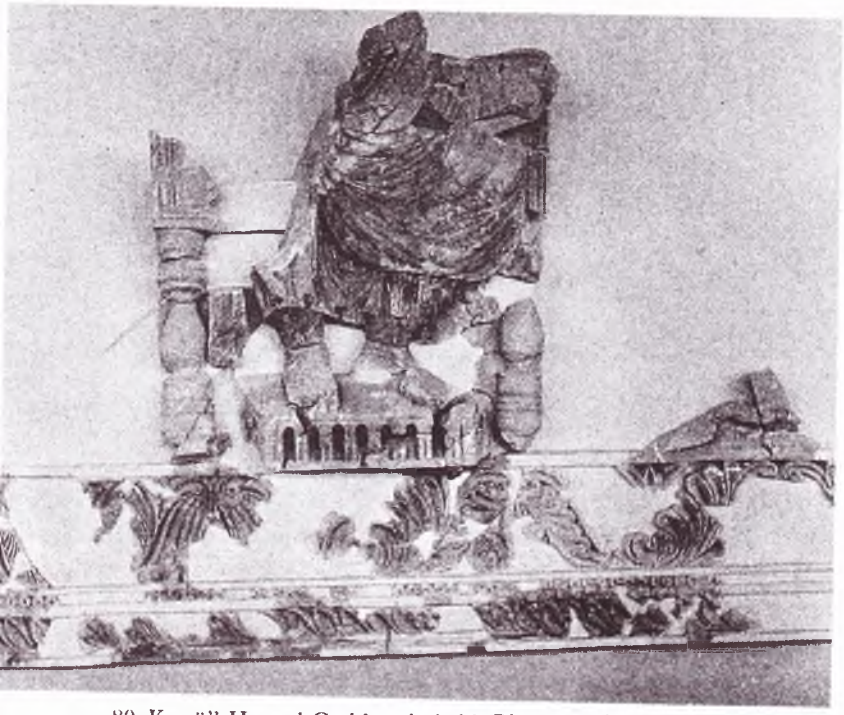
77. Hırbetü'l-Mefcer. Saraydan ajurlu taş pencere işçiliği.



78. Hirbet Minye. Mozaik döşeme.



79. Kasrü'l-Hayr el-Garbî. Cephede Palmira taklidi heykel (Fransız Arkeoloji Enstitüsü, Beyrut'un izniyle).



80. Kasrü'l-Hayr el-Garbî. Avluda bir Bizans taklidi heykel.



81. Hırbetü'l-Mefcer. Bir Sasani taklidi hükümdar heykeli.

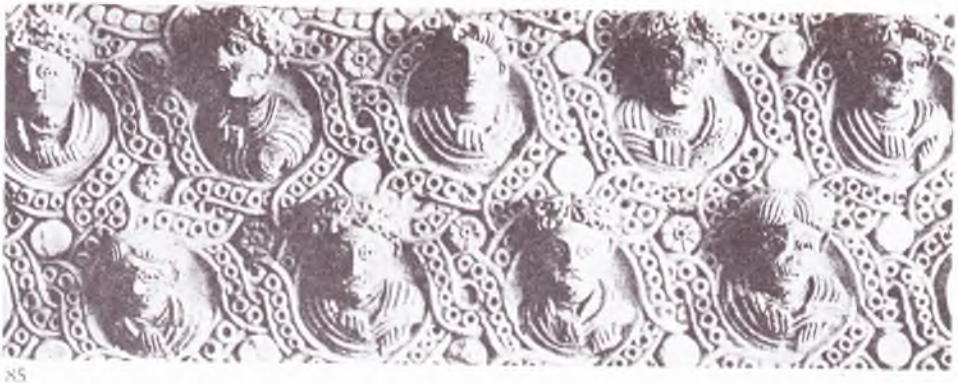




82, 83. Hırbetü'l-Mefcer. Hamamın girişinden heykel.



84. Kasrü'l-Hayr el-Garbî. Sarayın avlusundan heykel örnekleri, bir olasılıkla armağan taşıyıcılardır (Fransız Arkeoloji Ensti tüsü, Beyrut'un izniyle).



85

85- 86b, Hırbetü'l-Mefcer. Sarayın girişinden heykeller



86a



86b



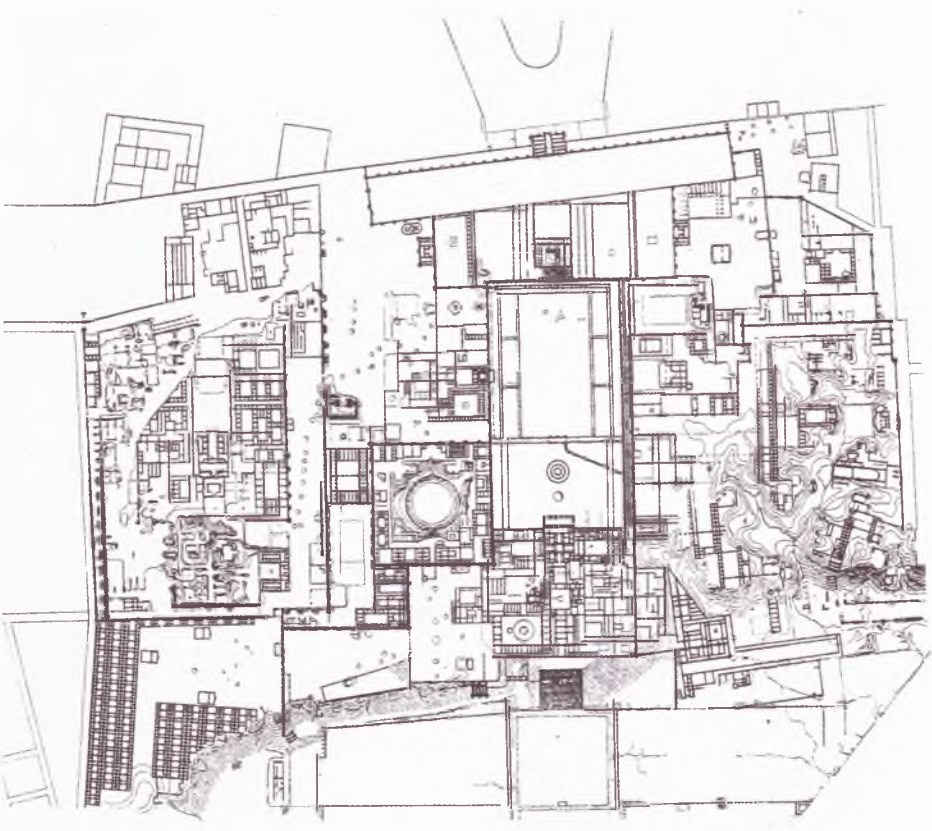
87. Kuseyr Amra. Hükümdar ve maiyetindeki kadınlar
(Alois Musil, *Kuseyr Amra*'dan alınma).



88. Kasrü'l-Hayr el-Garbî. Klasik dönem taklidi döşeme resmi (Suriye Eski Eserler Müdürlüğü'nün izniyle).



89. Kuseyr Amra. Yüzme havuzunun kenarında duran uzun boylu kadın resmi (Alois Musil, *Kuseyr Amra*'dan alınma).



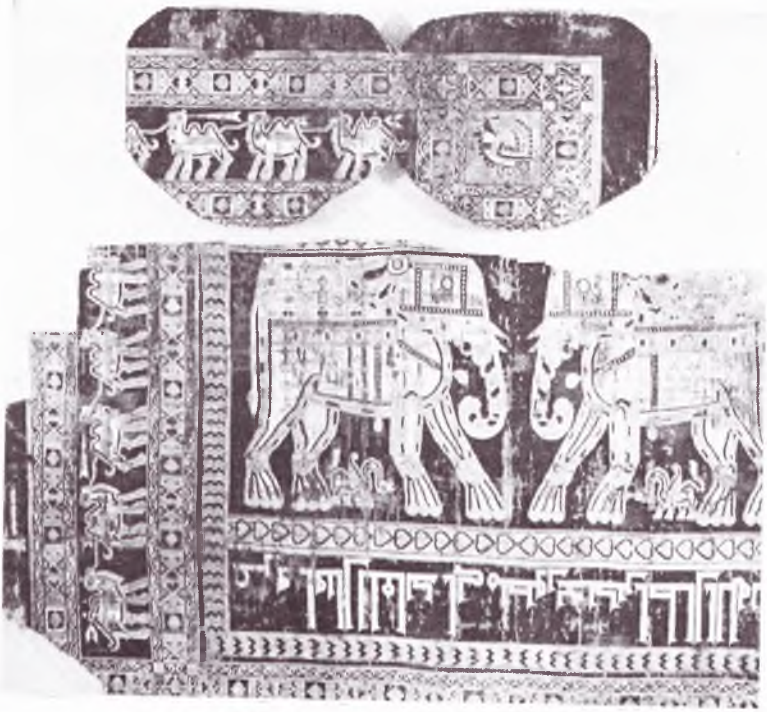
90. Samarra. Cevsekü'l-Hakanî Sarayı, 9. yüzyıl ortası, plan
(K. Archibald C. Creswell, *Early Islam Architecture*, cilt II'den alınma).



91. Samarra. Cevsekü'l-Hakanî Sarayı, resim (University Prints'in izniyle).



92. Fatımi necef işi, 10.yüzyıl sonu ya da 11. yüzyıl başı. Londra, Victoria ve Albert Müzesi (Victoria ve Albert Müzesi'nin izniyle; telif hakkı: Crown).



93. İpek dokuma, St. Josse, doğu İran, 961 öncesi. Paris, Louvre (Cliché des Musées Nationaux, Service de Documentation Photographique'in izniyle, env. 7502).





94 94-97. Fildişi kutu, 968 tarihli, ayrıntı. Louvre, Paris. 95





96 97



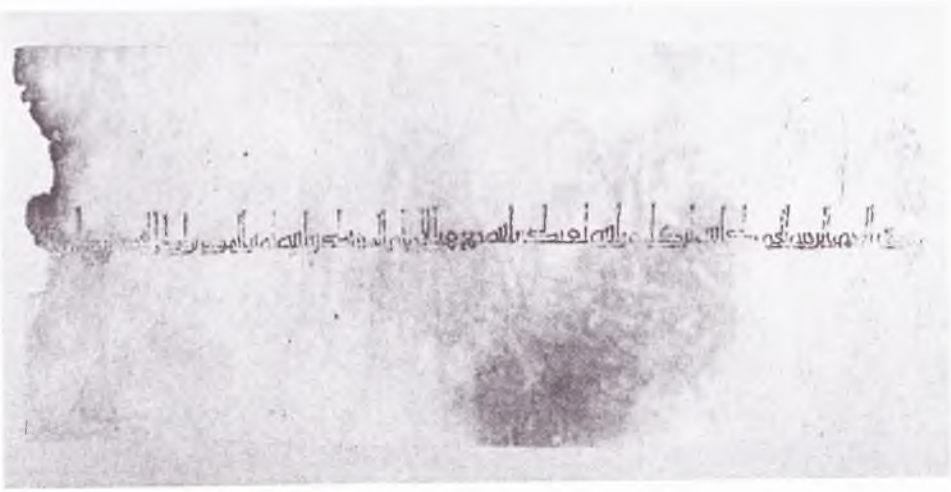
98. İran'dan gümüş tabak, 8.-10. yüzyıllar, Leningrad, Ermitaj Müzesi.



99. İran'dan gümüş sürahi, 8.-10. yüzyıllar, Leningrad Ermitaj Müzesi.



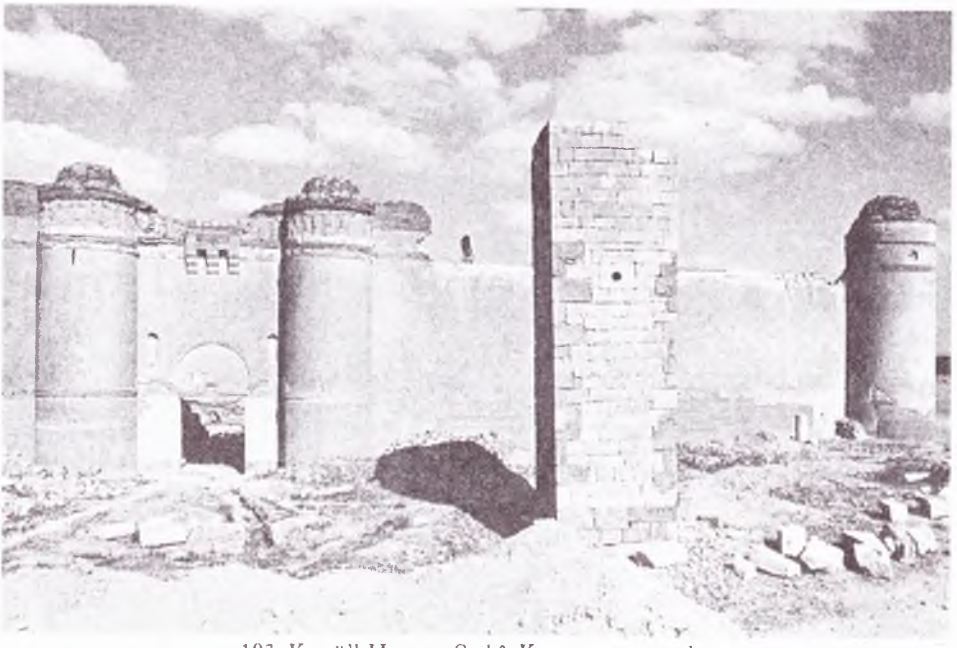
100. Buyi ipeği, 10.-11. yüzyıllar (Cleveland Museum of Art'ın izniyle, J.H. Wade Vakfı'ndan satın alınmıştır).



101. Üzeri yazılı Abbasi dokuması, 9. yüzyıl
(Cleveland Museum of Art'ın izniyle. George D. Pratt bağışı).



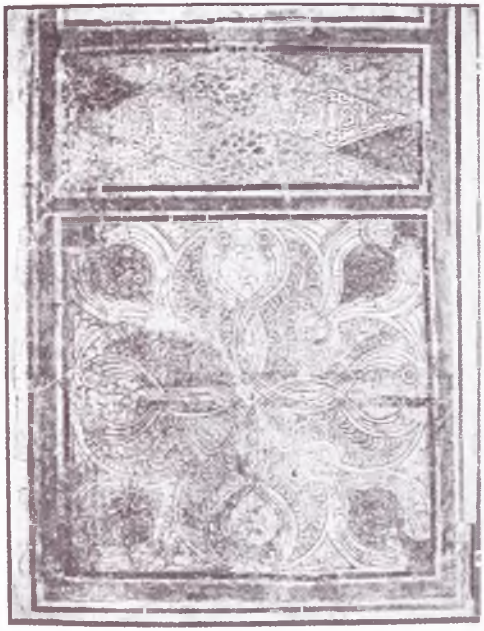
102. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî. Kentin planı.



103. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî. Kervansaray, cephe.



104. Kasrü'l-Hayr eş-Şarkî. Küçük kent sarayından stük parçası.



105. Nişapur. Oyma ve boyama ştük pano, 9.-10. yüzyıllar (The Metropolitan Museum of Art, New York'un izniyle, müzenin 1939 kazılarından).



106. Nişapur, Oyma ve boyama ştük pano, 9.-10. yüzyıllar (The Metropolitan Museum of Art, New York'un izniyle, müzenin 1939 kazılarından).



107. Seramik tabak, maden takliti, 8. -9'cu yüzyıllar (Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, Washington'un izniyle).



108. Seramik çanak, çok renkli akıtma ve sgrafito, dokuzuncu yüzyıl (Metropolitan Museum of Art, New York'un izniyle, müzenin [1937] ve Roger Vakfı'nın kazılarından).



109. Seramik çanak, kobalt mavisi sırlı, 9. yüzyıl (Metropolitan Museum of Art, New York'un izniyle. Rogers Vakfı, 1932).



110. Seramik çanak, çok renkli lüster boyalı, 9. yüzyıl (Metropolitan Museum of Art, New York'un izniyle. Horace Havemeyer bağışı, 1941, Horace Havemeyer Koleksiyonu'ndan).



111. Insan figürlü seramik tabak, 10. yüzyıl
(Cleveland Museum of Art'ın izniyle. J.H. Wade Vakfı'ndan satın alınmıştır).



112. Üzeri yazılı seramik tabak. 9.-10. yüzyıllar
(Smithsonian Institution. Freer Gallery of Art, Washington'un izniyle).



113. Üzeri yazılı seramik tabak, 9.-10. yüzyıllar (Smithsonian Institution. Freer Gallery of Art. Washington'un izniyle).



114. Üzeri yazılı seramik tabak, 9.-10. yüzyıllar. Paris, Louvre.



115. Lüster boyalı cam kadeh. Fustat'ta bulunmuştur, 8. yüzyıl sonları (George Scanlon'un izniyle).



116. Buyi hükümdarına ait altın ibrik, 10. yüzyıl (Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, Washington'un izniyle)



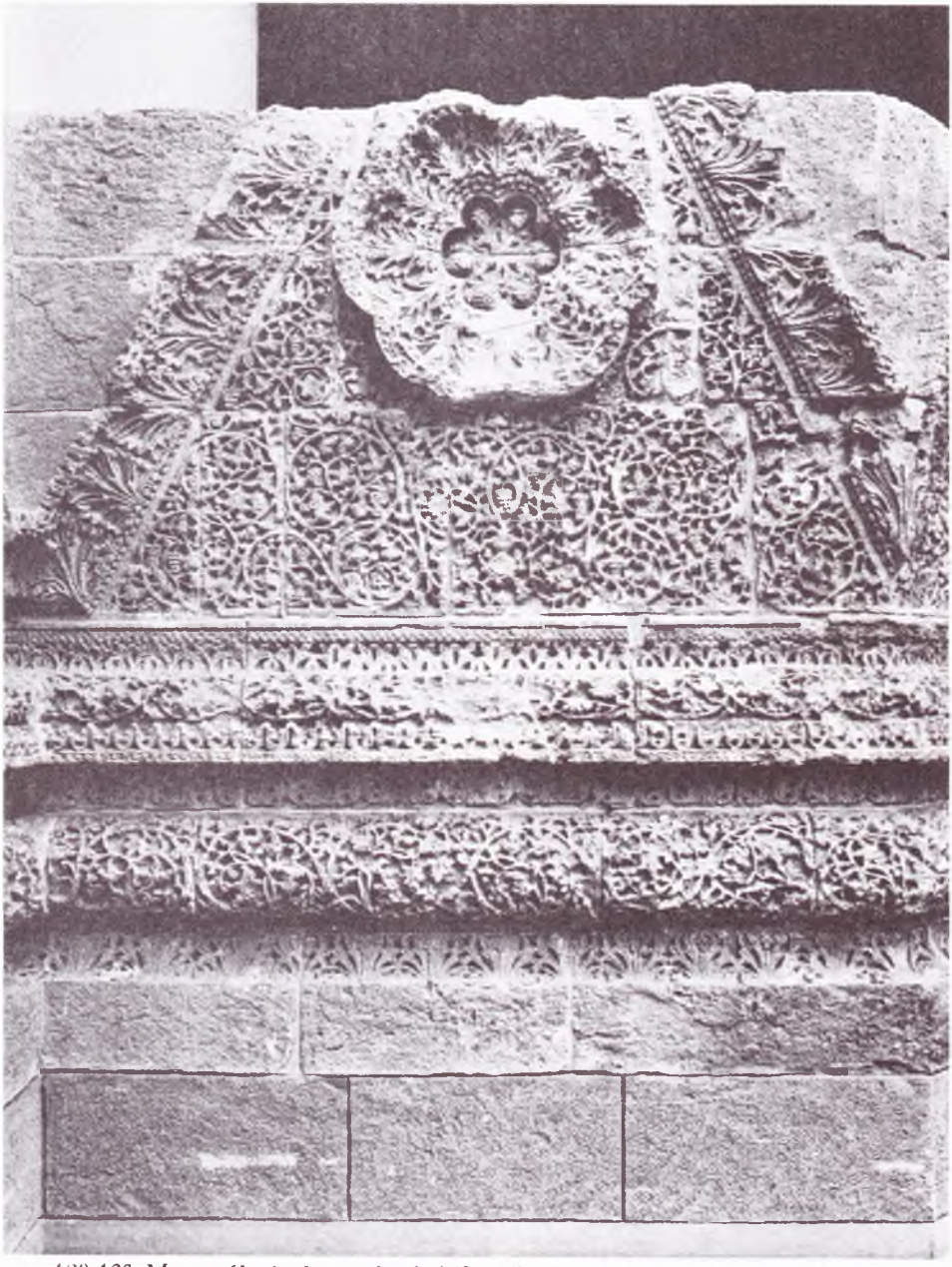
117. Bronz akuamanile. 8.-10. yüzyıllar. Berlin Müzesi (Staatliche Museen Preussiche Kulturbesitz Museum für Islamische Kunst, Berlin'in izniyle).



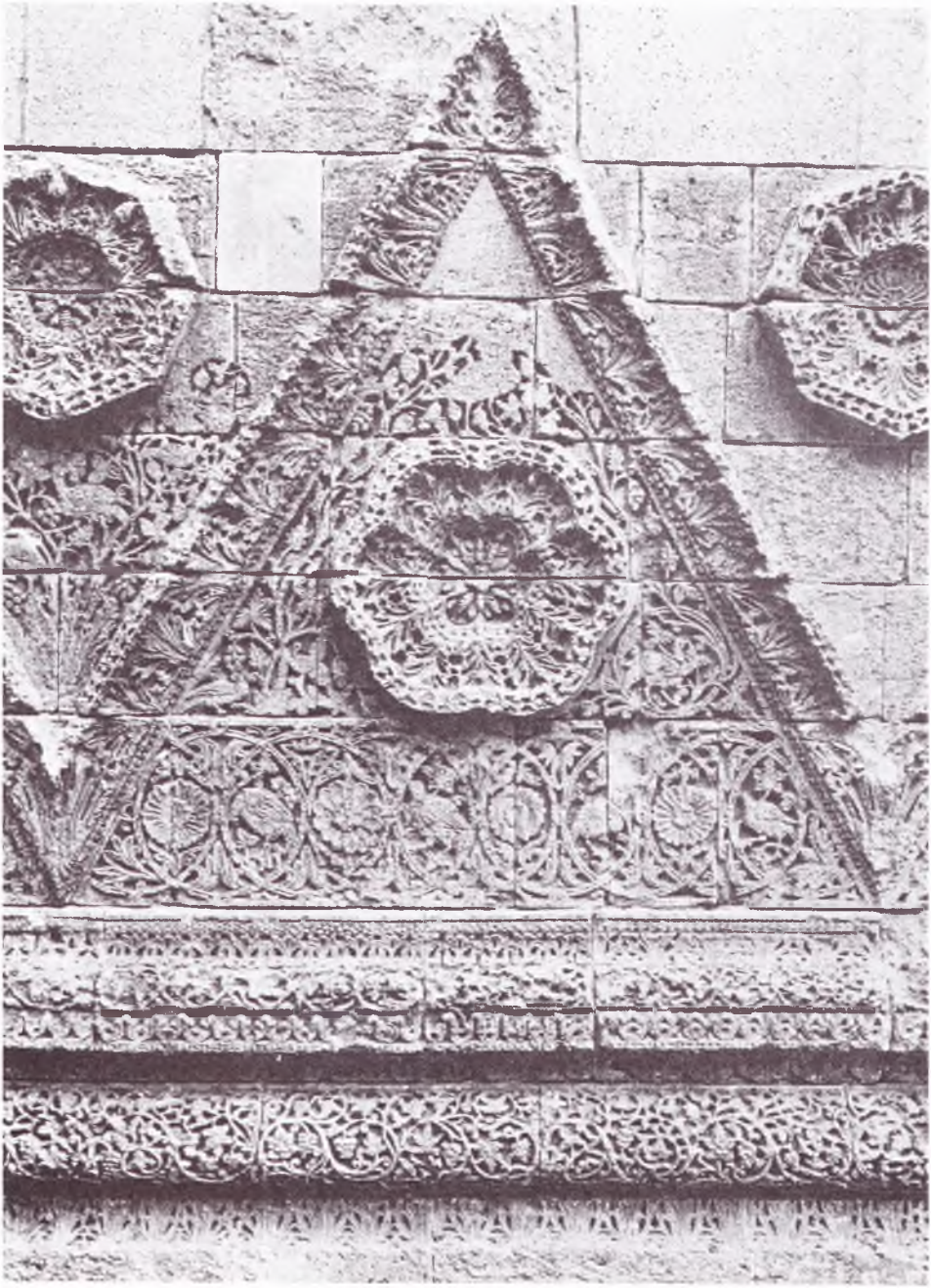
118. Kasrü'l-Hayr el-Garbî. Sarayın cephesindeki dekoratif pano.



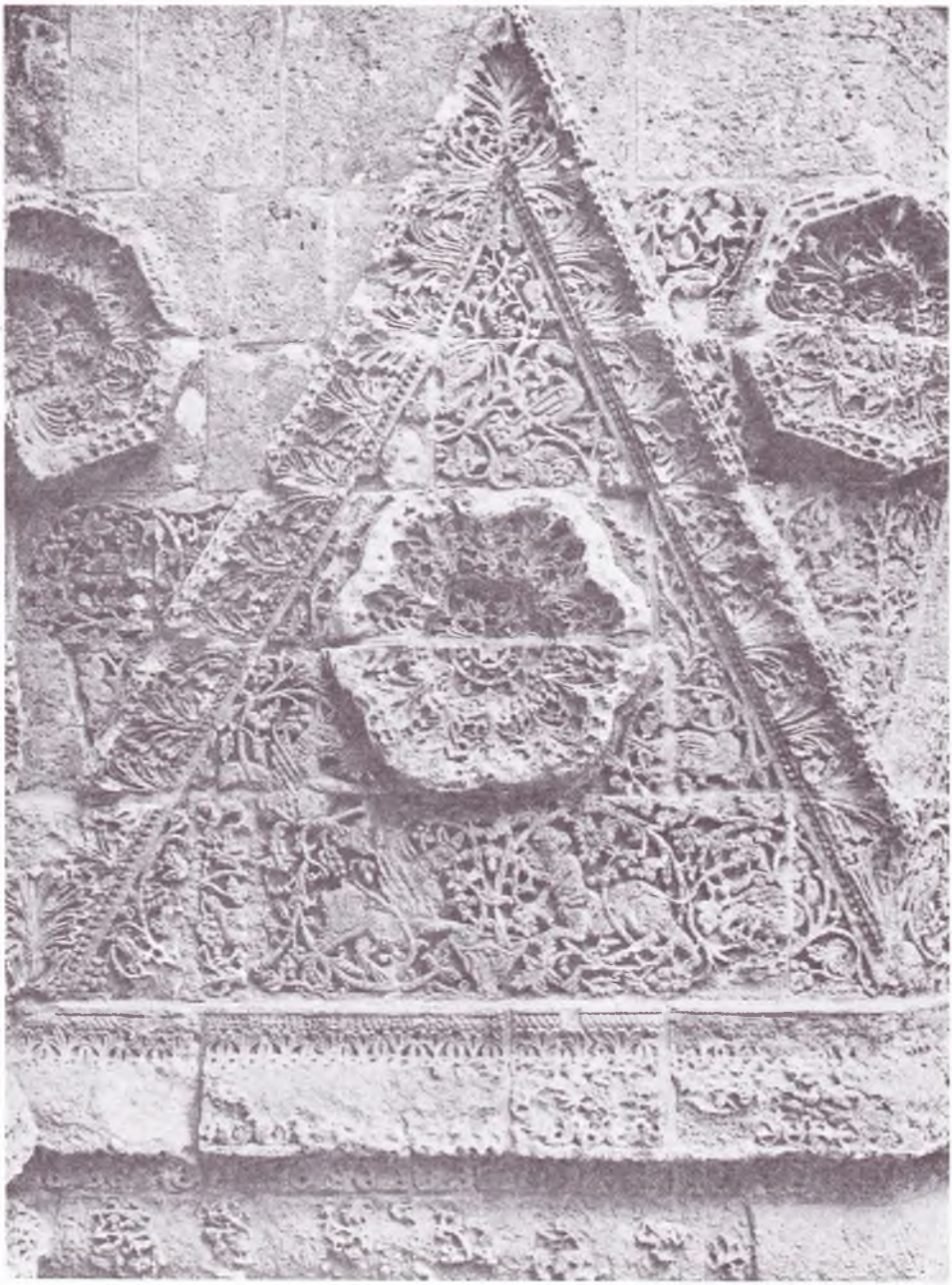
119. Hırbetü'l-Mefcer, Hamamın girişindeki dekoratif pano.



120-123. Mşatta. Cepheden taş heykel (Staatliche Museen Preussiche Kulturbesitz Museum für Islamische Kunst, Berlin'in izniyle).



121



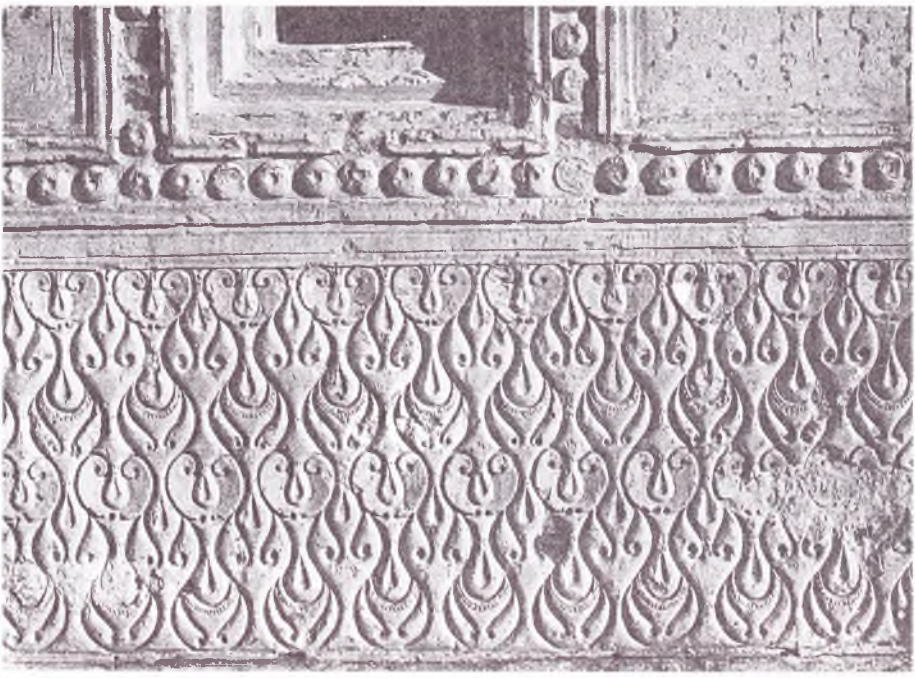
122



123



124



125

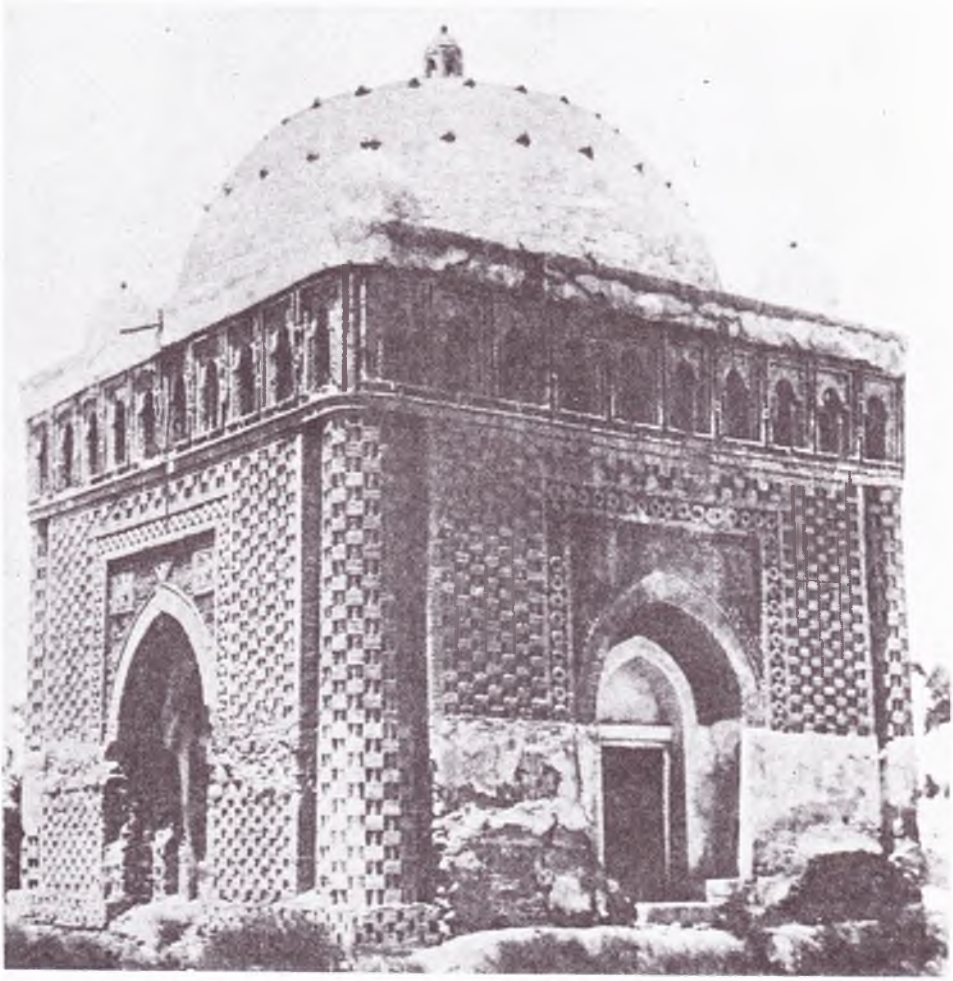
124-125. Samarra. Ştük pano, 9. yüzyıl ortası (Staatliche Museen Preussiche Kulturbesitz Museum für Islamische Kunst, Berlin'in izniyle).



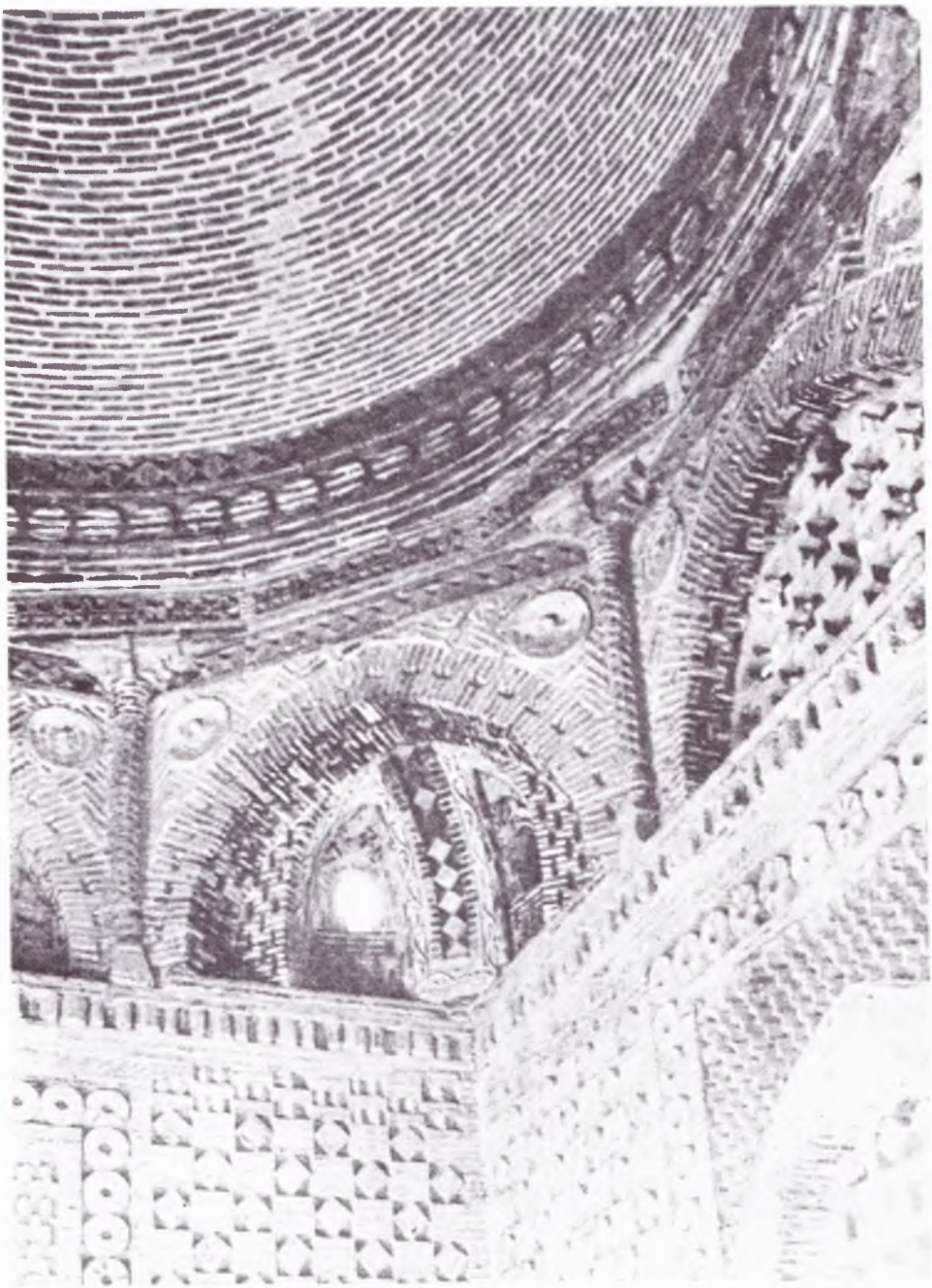
126. Mısır'dan ahşap işçiliği, 9. yüzyılın ikinci yarısı. Paris, Louvre (Cliché des Musées Nationaux, Service de Documentation Photografhique'in izniyle, env. 6023).



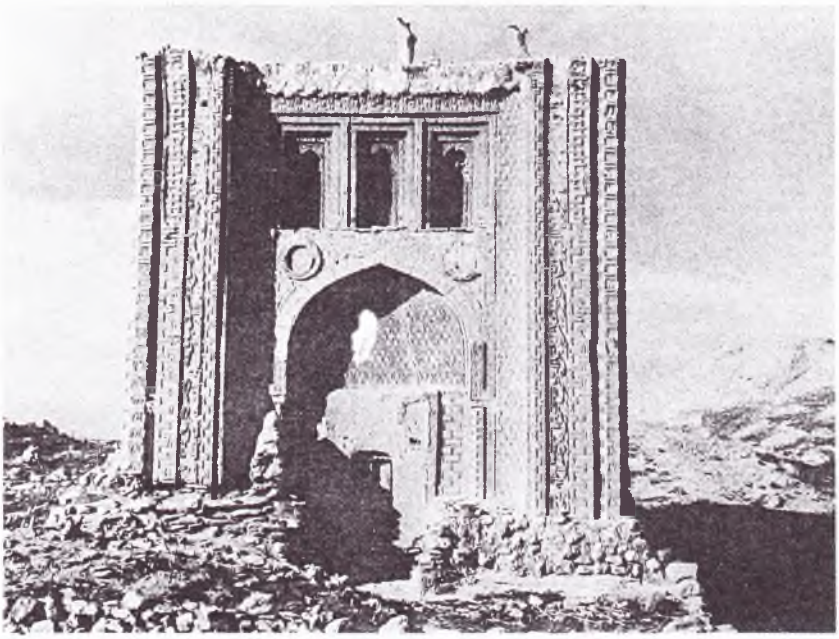
127. Mısır'dan ahşap işçiliği, 9. yüzyıl (Metropolitan Museum of Art New York'un izniyle. Rogers Vakfı, 1911).



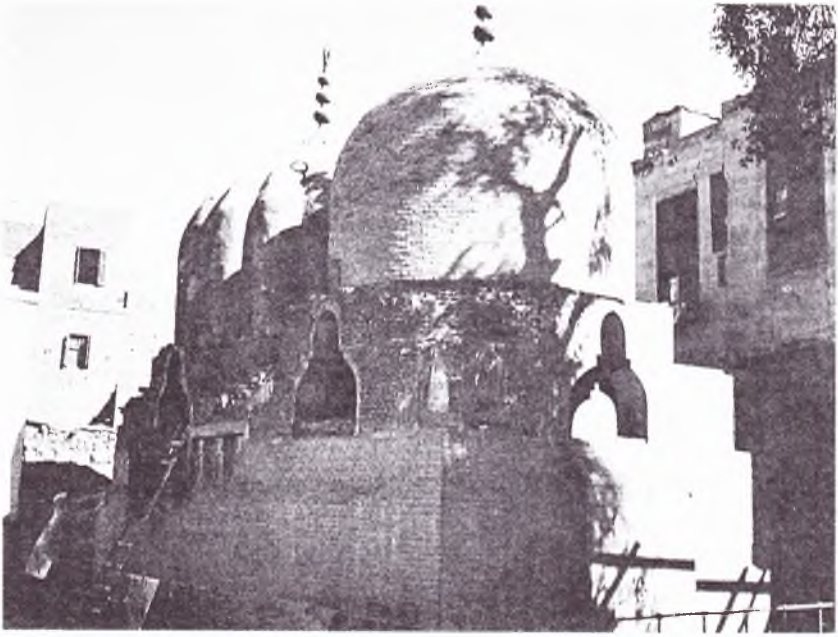
128. Buhara. Samani türbesi, 10. yüzyıl ortaları, genel görünüm.



129. Buhara. Samani türbesi, 10. yüzyıl ortaları, iç görünüm.



130. Tim. Arap-Ata diye bilinen türbenin cephesi, 10. yüzyılın ikinci yarısı.



131. Kahire. Fatımi türbeleri, 12. yüzyıl.

"Geçmişin sanatını anlamak ve açıklamak kime düşer? Bu özgün anıtları yapan ve kullananlarla bugün aynı kültürü paylaşanlara mı? Bu anıtların üzerinde yeraldığı toprakların bugünkü sahipleri ve dolayısıyla, bu emanetlerin koruyucuları olanlara mı? Yoksa insanlığın tümüne mi? Daha iki kuşak öncesine kadar bu seçeneklerden yalnızca son ikisi kabul edilebilirken, günümüzde bu denli kesin konuşmak mümkün değil; doğru yanıtı bulabilmek için daha bir hayli ve ayrıntılı biçimde kafa yormak gerekiyor. Böyle bir tartışmayı üstlenebilecek konumdaki birkaç ülkeden biri de, toprakları üzerinde düzinelerce farklı kültürün anıtlarını barındıran, geleneksel geçmişini İslam uygarlığının ortaya çıkışına borçlu olan ve ulusal kimliği kendi tarihinde ve dilinde temellenmiş olan Türkiye'dir." (O. Grabar, "Türkçe Baskıya Önsöz"den)

Oleg Grabar, İslam sanatının oluşumu üzerine –alışılmışın dışında bir bakışla– çeşitli modeller öneriyor. İslam sanatını, İslam kültürünün oluşum yıllarındaki karmaşık olaylar, ilişkiler ve tavır alışlar bağlamında tanımlıyor ve erken İslam sanatının İslam dünyasının çağdaş sanatına etkilerini, uzantılarını, bıraktıklarını tartışıyor.

Kapak Resmi: Kurtuba Camii'nden ayrıntılar, İspanya

TEMA
TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN!
(0212) 281 10 27
ISBN 975-363-570-2
9 789753 635707