İslâm Sanatında Antik Figürler

Ulaş Töre Sivrioğlu



ARKEOLOJİ VE SANAT YAYINLARI

İslâm Sanatında Antik Figürler

Ulaş Töre Sivrioğlu

ARKEOLOJİ VE SANAT YAYINLARI

İSLÂM SANATINDA ANTİK FİGÜRLER

Ulaş Töre SİVRİOĞLU

Yayımlayan
Nezih BAŞGELEN

Editör: *Özgür YILMAZ*

Düzenleme: *Serdar KIRAN*

Ön Kapak Resmi: Meyve sepeti taşıyan kadın. Hirbat el Mefcer (Filistin), 8. yüzyılın ilk yarısı. Jerusalem Rockefeller Archaeological Museum.

Arka Kapak Resmi: Grifon. İspanya, 11-12. yüzyıl. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

ISBN: 978-605-396-456-8
Sertifika No: 10459

©2018 Arkeoloji ve Sanat Yayınları Tur. San. Tic. Ltd. Şti.
Hayriye Cad. Cezayir Sok. No: 5/2 Beyoğlu-İstanbul
Her türlü yayın hakkı saklıdır / All rights reserved.
Yayınevinin ve yazarın yazılı izni olmaksızın elektronik mekanik, fotokopi ve benzeri araçlarla ya da diğer kaydedici cihazlarla kopyalanamaz, aktarılamaz ve çoğaltılamaz.

Baskı-Cilt: Optimum Basım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Tevfikbey Mah. Dr. Ali Demir Cad. No: 51/1
Küçükçekmece/İSTANBUL Sertifika No: 41707

Kitabevi/Satış Mağazası

arkeo*pera*

Yeniçarşı Cad. No: 66/A
34433, Galatasaray
Beyoğlu-İstanbul
Tel.: 0212 249 92 26
www.arkeolojisanat.com / info@arkeolojisanat.com

İÇİNDEKİLER

KAVRAMSAL ÇERÇEVE 5

ERKEN MÜSLÜMAN TOPLUMUN ANTİK MİRASA VE ESERLERE BAKIŞ AÇISI 9

MİMARİ SÜSLEMEDE ANTİK FİGÜRLER 23

İslâm Mimarlığının Ortaya Çıkışı 23

Emevî Mimari Süslemesinde Antik Figürler 25

Abbasî ve Selçuklu Mimarî Süslemesinde Antik Figürler 37

KİTAP RESMİ VE MİNYATÜRLERDE ANTİK FİGÜRLER 43

Müslümanların Antik Kitaplara Olan İlgisi 43

Kitap Resmi ve Minyatüründe Antik Figürlerin Ortaya Çıkışı 45

Kitap Resminde Astrolojik Figürler 53

MADEN, CAM, SERAMİK VE TEKSTİL SANATINDA ANTİK FİGÜRLER ... 57

Madenî Eserlerde Antik Figürler 57

Seramik ve Cam 64

Tekstil 68

SİKKELERDE ANTİK FİGÜRLER 71

Emevî Dönemi 71

İlk Türk-İslâm Devletleri Dönemi 75

İSLÂM SANATINDA ANTİK ETKİLERİN SONA ERİŞİ 85

KAYNAKÇA 89

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

"İslâm sanatı" üzerine yapılan bilimsel çalışmalarda, sanat tarihçilerini uğraştıran bir dizi teorik sorunla karşı karşıya kalınmaktadır. Bu teorik sorunların başında *İslâm sanatı* terimiyle ne kastedildiği, hangi eser ve tarzların İslâm sanatı içinde değerlendirilebileceği konusu gelmektedir. Gerçekten de İslâm sanatının net ve eksiksiz bir tanımını yapmak, doğrudan belirli bir dine aitliği ya da bir üslup birliğini tanımlayan Hıristiyan sanatı, Budist sanatı ya da Rönesans dönemi sanatının tanımını yapmak kadar kolay değildir (Grabar 1988: 3). Çünkü bahsi geçen bu terimlerin aksine "İslâm sanatı" başlığı altında incelenen yapıtlarda ne biçim, ne tavır, ne de konu birliği bulunmaktadır. İslâm sanatı başlığı altında, dinle hiçbir ilgisi olmayan çeşitli ürünler toplandığı gibi, çoğu kez İslâm dünyasının içinde ve sınırında yaşayan, Müslüman olmayan Mısır Kıptîleri ya da Sicilya Normanları gibi toplulukların eserleri de incelenebilmektedir (Hillenbrand 2005: 71-73). Bu gerçeklerden yola çıkan sanat tarihçileri, "19. yüzyıl uzmanlarının toptancı anlayışını yansıttığını" savundukları *İslâm sanatı* teriminin terk edilerek, İslâm dünyasındaki sanat akımlarını zamansal ya da uzamsal olarak sınıflandırılmasının ve Emevi, Abbasi, Selçuklu, Osmanlı sanatı gibi terimlerin kullanılmasının daha doğru olduğunu savunmuşlardır[1]. Başka bir seçenek ise dinî nitelik taşımayan eserleri de içerecek şekilde "İslâm sanatı" yerine, "İslâm ülkelerinde sanat" teriminin tercih edilmesidir (Bkz. Yetkin 1984; Turanî 2010: 253).

Öte yandan bütün bu seçeneklere karşın, "demode" İslâm sanatı terimi yerinden hiç kıpırdamadan durmaya devam etmektedir.

1 Örneğin Doğan Kuban, İslâm sanatı diye genel bir sanat türü olmadığını ve Emevî, Abbasî, Selçuklu gibi hanedanların kendi dönemlerine ait bir tarz yakaladıklarını savunmakta, İslâm sanatını kronolojik olarak dilimlemektedir. Doğan Kuban'a göre Timurîlerin ya da Safevîlerin mimarisini Emevî mimarisiyle aynı stil içinde kabul etmek mantıklı değildir; *"Emevî devrini Suriye Hıristiyan mimarisiyle, Osmanlı mimarisini ise Rönesans'la aynı kategoriye sokmak, Emevî ve Osmanlı sanatını aynı başlık altında incelemekten daha doğrudur."* (Kuban 1968: 17).

Doğan Kuban'a göre Batılı sanat tarihi uzmanlarının İslâm sanatı teriminde ısrarcı olmalarının nedeni, İslâm ülkelerindeki sanat akımlarında görülen farklılıklara değil, benzerliklere odaklanmalarıdır (Kuban 1972: 103). Batılı uzmanların odaklandıkları bu ortak noktalar, tüm dönemler ve ülkelerde az ya da çok karşımıza çıkan bir dizi komplike tavır olarak, örneğin kompozisyonlarda sınırların belirsizliği, boşluk korkusu, gerçeklikten kaçış, nesnelerin şematize edilmesi[2], birbiriyle ilgisiz nesnelerin karıştırılması şeklinde sıralanabilir[3]. Ancak yukarıda sayılan bu unsurların hiçbirinin salt İslâm sanatına özgü olmadığını unutmamak gerekir. "Gerçeklikten kaçış" ve nesnelerin şematize edilmesi, kompozisyon sınırsızlığı gibi unsurlar, Rönesans öncesi Avrupa sanatında da bilinçli bir tercihtir (Gombrich 2014: 196-198 ve birçok yerde). Şematik ya da arabesk figürler antik Yunan, Roma, Kelt ve Viking sanatında da karşımıza çıkmaktadır (Turani 2011: 14). İslâm mimarisine aitmiş gibi kabullenilen mimari formlar, Roma mimarisinin etkisinde olduğu için, *Roman* adı verilen erken Ortaçağ mimarisinde de karşımıza çıkabilmektedir (Ögel 1972: 131-137). 19. yüzyıl sanat tarihçilerinin "İslâmî" olarak kabul ettikleri bezemeler, süslemeler

2 Müslüman sanatçının doğal unsurları olduğu gibi göstermekten kaçınması, İslâm fakihlerinin tasvir yapanlara yönelik çizdikleri sınırlarla doğrudan ilgilidir ve genellikle de Müslüman sanatçının eserine gerçekçilik katarak "Tanrı'nın bir rakibi gibi gözükmek" istemediği söylenebilir. Müslüman sanatçı antik figürleri kullanırken perspektif ve gerçek vücut oranları, doğal renkler gibi kadim Yunanların bir zamanlar önem verdikleri unsurlardan tamamen olmasa bile genel olarak uzak durmuşlar ve figürleri şematize etmişlerdir. Müslüman sanatkârların gerçeklikten kaçış eğilimi için bkz. İpşiroğlu 2004.

3 Bu tanımların genel bir özeti için bkz. Özkeçeci 2006: 8-11. Tarihsel bir tanımlama da Selçuklu Dönemi tarihçilerinden İbn-i Bîbî tarafından yapılmaktadır. İbn-i Bîbî, kendisi de usta bir ressam olan Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın (1221-1237) Ala'iye şehir ve kalesinin, Konya surlarının yapımını şu şekilde anlatmaktadır: "*Ham gümüşe benzeyen kayalar üzerine çeşitli kabartma, resim ve timsaller (heykel) yaptılar. Yumuşak taşlar ve mermerler üzerine altın yaldızla Kur'an âyetlerinden, Peygamber hadîslerinin en çok tanınanlarından Şehnâme'nin beyitlerinden ve vecizelerden parçalar yazarak onların (duvarların) üzerinde hiç boş yer bırakmadılar.*" (Merçil 2000: 87). Buradaki basit formulasyonda sanatsal devşirmecilik, "boşluk korkusu", ilgisiz unsurların yan yana getirilmesi gibi özelliklerin bir arada sayıldığı görülmektedir.

ve geometrik şekiller, Geç Antik Çağ'dan itibaren zaten Bizans ve İran sanatında da yaygın olarak kullanılan bezeme üslubunun devamı niteliğindedir. Aslında bu gerçeği Ortaçağ koleksiyoncuları, modern sanat tarihi uzmanlarından daha doğru biçimde gözlemlemişler ve sanat tarihçiliğinin emekleme dönemlerinde Yakındoğu kökenli her eseri, Hellenistik, Roma-Bizans ve İslâmî dönem ayrımı yapmaksızın *Sarrazinois* (Müslüman ya da Arap işi) adıyla sınıflandırmışlardır (Baltrušaitis 2001: 15, 117).

Gerçekten de Suriye, İran ya da Mısır'da, özellikle İslâmın ilk yüzyıllarında üretilen sanat eserlerini İslâm öncesi eserlerden ayırmanın, *İslâm sanatı* terimini terk etmek isteyen uzmanları haklı çıkaracak derecede güç olduğu itiraf edilmelidir. Çoğu kez Geç Antik Çağ'a ait olduğuna kesin gözle bakılan bir eserin aslında İslâmî yüzyıllara ait olduğu, tesadüf eseri küçük bir ayrıntı sayesinde anlaşılabilmektedir. Örneğin keşfedildiği 1898 yılında Geç Roma Dönemi'ne tarihlenen ve başlangıçta bilimsel literatüre de bu şekilde giren meşhur Kusayr Amra Sarayı'nın gerçekte Emevilere ait olduğu, 1905 kazılarında Halife I. Velid'e (711-715) ait bir kitabenin bulunmasıyla anlaşılabilmiştir (Fowden 2004: 19-20). Mısır'da ele geçen fildişi ve kemik oymalar arasında Geç Antik Çağ'a ait olduğu kabul edilen örneklerin erken İslâmî döneme ait oldukları sonradan kesinleştirilebilmiştir (Grabar 1988: 21). İran'da bulunan Sâsâni üslubundaki metal eserlerin üzerinde eğer Arapça yazı bulunmuyorsa tarihlendirme yapılamamaktadır; erken İslâmî eserlerdeki bu nitelik bizim çalışmamız için hayati önem taşımaktadır.

Ele aldığımız dönem, İslâm tarihinin erken ve klasik evrelerine, başka bir deyişle 7. yüzyıl sonu ilâ 13. yüzyıl ortalarına odaklanmaktadır. Bilindiği gibi bu dönem, İslâm dünyasını tek merkezden yönetmeyi başarmış olan Emevîler (661-751) ile rakip hanedan ve halifelerle bir arada var olmuş Abbasîler (661-1258), Endülüs Emevîleri (756-1031), Fatımîler (909-1171), Eyyubîler (1171-1250) ve Selçuklular (1040-1157) gibi farklı coğrafyalarda hüküm sürmüş hanedanların dönemidir. Bu hanedanların sanatı birbirlerinden farklı gelenek ve üslupları temsil etmekle birlikte, henüz Moğol istilası başlamadığı için antik Yakındoğu ve Akdeniz mede-

niyetlerinin maddi mirasının etkisi her birinde kuvvetli biçimde hissedilmektedir. Bu devletlerin sanatlarında var olan antik etkiler, İslâm dünyasını coğrafî ve kronolojik dilimlere ayırarak da incelenebilirdi. Ancak bu yöntemin yerine bölümlemeyi erken yüzyılların malzeme ve sanat dallarını merkeze alarak yapma yolunu seçtik. Zaten çok kabaca da olsa, sanat dallarındaki antik etkilerin her biri belirli bir kronolojik devirde hüküm süren hanedanın sanatında en üst düzeye çıktığından[4], çalışmamız bir ölçüde erken İslâmî yüzyılların kronolojisine de sadık kalmış oldu diyebiliriz.

4 Örneğin antik etkiler, mimari süslemede Emevîler, kitap resminde Abbasîler, seramikte Fatımîler ve sikkelerde Selçuklu-Artuklular dönemlerinde en yoğun şekilde görülmektedir.

ERKEN MÜSLÜMAN TOPLUMUN ANTİK MİRASA VE ESERLERE BAKIŞ AÇISI

Her yeni doğan din gibi İslâm da kendinden önceki kültür dünyasına bir tür meydan okuma olduğundan ilk Müslüman kuşaklar, antik ve pagan gelenekleri ile sanatlarına genellikle negatif bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır. Bu negatif yaklaşımın sonucunda, Arap-İslâm toplumu öncelikle kendi antik mirasından uzaklaşmayı tercih etmiş, Arap Paganizminin *put* olarak görülen maddi ürünleri[5] ve antik Arap sanatının birçok eseri ortadan kaldırılmıştır (Brockelmann 2002: 25-26). Benzer uygulamalar sonraki yüzyıllarda yeni fethedilen yerlerde de tekrar etmiştir. Hindistan ve Orta Asya'da "put" olarak görülen Budist ve Hindu heykellerinin kırılması (Hitti 1980: cilt II, 332, 449), Mısır'daki Firavunlar dönemi heykellerinin 722'de Halife Yezid II'nin emriyle tahrip edilmesi, 1378 yılında bazı fanatiklerin Mısır'ın meşhur sfenksinin burnunu kırmaları (Irwin 1997: 89) ve Bâmiyân Budalarının Bâbür Hakanı Evrengzeb (1658-1707) tarafından ateşli silahlarla tahrip edilmesi[6] bu olaylara örnek olarak verilebilir.

5 Arap tanrılarının neye benzediği konusunda bilgilerimiz eksiktir. Buna rağmen Arap tanrı heykellerinin pek gösterişli olmadıkları, hatta bazılarının şekilsiz taş ve kayadan ibâret olduğu yazılı kaynaklarda aktarılmaktadır. Örneğin Lât, dört köşe bir kayaydı (Bkz. DGBİT, Cilt I: 177). Uzza, yan yana dikilen üç dikenli ağaçla, Menat da dikili bir taşla temsil ediliyorlardı (Gündüz 2010: 543). Arkeolojik kazılar sonucunda elde edilen bazı heykeller de İslâmdan oldukça eski dönemlere aittir ve bunlardan bir fikre varmak sakıncalı olabilir. Ancak bu örneklerden Arabistan'ın, en zengin dönemlerinde dâhi heykel sanatında Mısır, Suriye gibi komşularına kıyasla ne kadar sade bir yolda olduğu görülebilmektedir. Her koşulda Arapların pagan sanatı yalnızca sözsel alanda, özellikle şiirde etkisini sürdürmeye devam etmiş görünmektedir. Grabar'ın da belirttiği üzere görsel Arap-pagan sanatı İslâm sanatına çok zayıf bir etkide bulunabilmiştir (Grabar 2001: 36).

6 1824'te Afganistan'ı ziyaret eden W. Moorcroft ve G. Trebeck, yerel halktan edindikleri bilgilere göre, Bāmīān Budalarının Bâbür Hakanı Evrengzeb (1658-1707) tarafından ateşli silahlarla tahrip edildiğini; 1885'te eserler hakkında ayrıntılı bilgiler veren Yüzbaşı P. J. Maitland ise tahribatın Nadir Şah (1736-1747) tarafından yapıldığını yazmaktadır. 1834'te bölgeyi gezen Sir Alexander Burnes ve 1843'te heykelleri görmüş olan Vincent Eyree de tahribatın ateşli silahlarla yapıldığını rapor etmişlerdir (Blaensdorf ve Petzet 2009: 19-28).



Res. 1-2: İlk Müslümanların kullandığı günlük eşyalar hakkındaki yazılı anlatımları andıran örnekler. **(1)** Solda aplike yöntemle basitçe yüzük haline getirilebilecek üzerinde arı deseni olan bir Efes sikkesi (Ephesos, Ionia, AR tetradrachm. Zenedotos. 387-295 BC. E-φBee BMC 43; Luynes 2593; Babelon Traité 1883.54) (URL 2). **(2)** Sağda, Minos mühürü üzerinde aslanlar arasında "ana tanrıça" (Knossos MÖ 1425-1340, Ashmolean Museum, Oxford) (Alexiou 1991: res. 27).

Bazı antik eserler ise hiçbir dini mesaja sahip olmamalarına rağmen salt geçmişin izlerinin silinmesi amacıyla yok edilmiştir. Hatırlanmak istenilmeyen dönemlerin izlerinin silinmesi (*damnatio memoriae*) birçok kültürde rastlanan tarihsel bir eğilimdir. Halife Osman'ın Medine'deki antik anıtları ve Etiyopyalıların Yemen'de yaptırdığı kiliselerle birlikte Gundam Sarayı'nı da yıktırması buna örnek olarak verilebilir (Çağatay 1989: 22; Öztürk 1998: 124). Dini nedene dayanmayan yıkımlar İslâm tarihinde tekrar edip durmuştur. El-Cahız (ö. 869), tarih boyunca bütün kralların düşmanlarının hatıralarını yok etme eğiliminde olduğunu, Sâsâniler ve pagan Araplar gibi Müslümanların da kendilerinden önceki dönemlerin izlerini silmek istediklerini belirtmektedir. El-Cahız'ın aktardığına göre Emevîlerin Irak valisi Ziyad, kendinden önceki vali olan İbn Amir'e ait bütün sarayları ve sanat eserlerini yok ettirmiştir. Abbasîler de Emevîlere ait eserleri ortadan kaldırmışlar, Halife Ömer b. Abdülaziz dışındaki tüm Emevî halifelerinin mezarlarını yok etmişlerdir (Irwin 1997: 106-107).

Antik nesnelerin ilk Müslümanlarca ortadan kaldırılmasına neden olan önemli bir neden de lüks tüketime dönük tepkilerdir. İlk Müslümanlar, gösterişli yapılar inşa edilmesine, erkeklerin ipekli elbiseler giymelerine, gümüş ve altın kaplar, lüks halı, kilim vb.

ev eşyalarının kullanılmasına karşı çıkmışlardır. Halife Ömer'in Kûfe'de Sâsânilerden kalan bir sarayı onaran valisini tenkit ederek sarayı yıktırdığı, Bizans tarzı ipek giyenleri cezalandırdığı, üzerinde cennet tasviri olan lüks bir İran halısını parçalattığı anlatılmaktadır (DGBİT, Cilt II: 82-93; Heyd 1975: 45). Lüks yasağı doğal olarak birçok antik eserin kullanımdan kalkmasına yol açtığı gibi, benzer eserlerin üretilmesini de engellemiş olmalıdır.

Bu örneklere rağmen erken İslâmî toplumun bütün antik eserlere karşı negatif bir tutum içinde olduğunu söylemek mümkün değildir. Müslümanlar arasında "İslâm dininin her türlü tasviri yasakladığı"nı savunanlar ile "yalnızca tapınılma amacıyla yapılan tasvirlerin yasaklandığı"nı[7] savunanlar arasındaki kadim tartışmaya bağlı olarak bazı antik eserlere hoşgörüyle yaklaşıldığı ve ilk Müslümanların günlük hayatta, üzerinde tasvirlerin bulunduğu eşyalar kullandıkları bilinmektedir[8]. Örneğin Hz. Ayşe'nin oynadığı oyuncaklardan biri kanatlı at (*pegasos*) heykelciğidir[9]. Bazı Müslümanların üzerinde aslan, sinek[10] figürleri olan yüzükler taktıkları yazılı kaynaklarda aktarılmıştır (Res. 1). Halife Ömer, Danyal Peygamber'den kaldığı iddia edilen ve üzerinde iki aslan arasında duran bir gencin tasvir edildiği bir yüzüğü Ebu Musa el Eş'arî'ye armağan etmiştir (Çam 1999: 43). Bilindiği üzere bu figür, hayvanların efendisi olan bir doğa tanrısını tarif ettiği düşünülen ve Mezopotamya-İran sanatında sıklıkla rastlanılan bir betimlemedir (Res. 2). Tarihçi Mukaddesi'nin anlattığına göre Halife Ömer, Suriye'den gelen ve üzerinde insan figürü kabartmalar bu-

7 Örneğin Taberî'nin anlatımına göre Süleyman Peygamber, Pagan eşlerinden Cerade'nin isteği üzerine, Cerade'nin babasının bir heykelini yaptırmıştır. Heykel o kadar güzel ve gerçekçi olmuştur ki Cerade ve nedimeleri bu heykele secde etmeye başlarlar. Bunun üzerine artık bir put olarak görülen heykel kırdırılır (And 2007: 178).

8 Ayrıntılı bilgi için bkz. Başoğlu 2012: 582.

9 Tasvirlere karşı olanlar bu örneği tasvirlerin serbest olduğu iddiasına delil kabul etmemekte ve çocuk oyuncaklarının yasakların dışında tutulduğunu savunmaktadır (Başoğlu 2012: 582).

10 Bu bilgiyi aktaran Nusret Çam, sinek tasvirlerinin alışılageldik olmadığını, burada kastedilenin bir kuş olabileceğini aktarmaktadır. Ancak sinek ve arı gibi figürlerin Antik Çağ'da yaygınlığı bilinmektedir (Bkz. Çam 1999: 44).



Res. 3: Erken Bizans Dönemi'ne ait kandil. İslâmın ilk yıllarında Suriye'den getirilen ve üzerinde tasvirler olan buhurdanlık, kandil gibi nesneler olasılıkla resimde görülen örnek gibi Bizans eserleriydi (Koch 2008: res. 106.2).

lunan bir buhurdanı (Res. 3) *Mescid-i Nebevî*'de kullanmıştır (Yetkin 1984: 179). İnsan figürlü bu buhurdanlığa, 783 yılında desenlerin silinmesine kadar dokunan olmamıştır (Vernoit 2005: 329). Halid b. Velid'in ve Halife Ömer'in üzerinde tasvirler bulunan Bizans taklidi sikkeler kestirmeleri de bu örneklere eklenebilir (Çam 1999: 23). Üzeri figürlü Bizans-Sâsâni sikkelerinin ve onların imitasyonlarının Emevî halifesi Abdülmelik'in (685-705) yasaklarına kadar Müslümanlar tarafından kullanılması da tasvirlerin İlk Müslüman topluluğun günlük hayatının bir parçası olduğunu kanıtlamaktadır.

Öte yandan zaman içinde, bir dizi antik sembol ve eserin, örneğin küçük heykelciklerin, kabartmaların, muska, büyü, uğur nesnesi olarak Müslümanlar tarafından benimsendiğini de bilmekteyiz. Örneğin Hermes kültüne ait astroloji ve simyayla ilgili semboller, Hızır Peygamber'e atfedilerek sahiplenilmiştir (Özbudun 2015). Osmanlı İstanbul'unda halkın, Bizans'tan kalan surlardaki yılan, kartal vb. kabartmaları İstanbul'u depremlerden, salgın hastalıklardan ve felâketlerden koruyan tılsımlar olarak gördüklerini de bilmekteyiz (Shaw 2004: 33-35). 16. yüzyılın ortalarında İstanbul'u ziyaret eden Alman seyyah Hans Dernschwam, Yunanların Persler karşısında MÖ 479'daki zaferleri anısına yaptırılan ve Sultanahmet meydanında sağlam bir şekilde durmakta olan Yılanlı Sütun'un efsunlu olduğuna ve kenti yılanlara karşı koruduğuna inanıldığını yazmıştır (Dernschwam 1988: 139). Hıristiyan

ikonalarının da Müslüman halk tarafından sahiplenildiğine dair birçok yazılı aktarım vardır[11].

Yazılı kaynaklardan anladığımız kadarıyla Müslümanlar geçmişte kaybolmuş medeniyetlere ve antik yerleşimlere karşı ilgiliydiler. Palmyra antik kenti hakkında Wuhayb b. Mutarraf el-Tamimi, yeryüzünde nice yerler gördüğünüancak hiçbirinin Palmyra kadar güzel yapılara sahip olmadığını, diğer bütün kentlerin vücudu oluşturduğunu, Palmyra'nın ise hepsinin başı olduğunu yazmıştır (Irwin 1997: 31). Dindar Müslümanlar harabe hâline gelmiş antik şehirleri ibretlik yerler olarak kabul etmişlerdir. Bizzat Kuran'ın kendisi bu tür yerlerin gezilip ibret alınmasını tavsiye etmiştir[12]. Bu tür harabeler meraklılar tarafından "kazılmakta" ve mezarlar açılıp incelenmekteydi[13]. Antik harabelerin ve geçmiş hüküm-

11 1350'de Kudüs'teki St. Anne Kilisesi'ni ziyaret eden Ludolph von Suchem, burada Meryem Ana ve ailesinin tasvirlerini görmüştür. Suchem'in hatıralarına göre, Bagutes adındaki bir Müslüman kadın, Meryem'in babasının tasvirini işaret ederek bu resmin Hz. Muhammed olduğunu iddia edip, gözyaşlarıyla İslâm peygamberi hakkında hikâyeler anlatmıştır (Irwin 1997: 35).

12 Kuran Fecr sûresinde "Görmedin mi, Rabbin ne yaptı Âd kavmine; direkleri (yüksek binaları veya sütunları) olan, ülkelerde benzeri yaratılmamış İrem şehrine, o vadide kayaları yontan Semûd kavmine, kazıklar (çadırlar, ordular) sahibi Firavuna ki onların hepsi ülkelerinde azgınlık ettiler. Oralarda kötülüğü çoğalttılar. Bu yüzden Rabbin onların üstüne azap kamçısı yağdırdı." (Fecr, 6-14) denmekte ve bu yerlerin gezilerek ibret alınması istenmektedir. "De ki: Yeryüzünde dolaşın, sonra (peygamberleri) yalanlayanların sonunun nasıl olduğuna bakın!" (En'am, 11).

13 Halife Ömer'le ilgili bir rivayet İslâm dünyasındaki belki de ilk "arkeolojik" araştırma hakkındadır. Taberî'nin İbn İshak'tan aktardığına göre Necran ahalisinden biri Necran harabelerinden birini kazdırırken, bu bölgede Hıristiyanlığı tanıtan ve yayan ilk kişi olan Abdullah bin Samir'in mezarı ortaya çıkarılmıştır. Abdullah'ın elinde "Allah birdir" yazılı bir yüzük hâlen durmaktadır. Durum Halife Ömer'e rapor edildiğinde Halife Ömer, Abdullah bin Samir'in mezarının örtülerek nasıl bulunduysa öyle bırakılmasını emreder (Taberî 1991: cilt III, 1092-1093). Buradan Halife'nin bu tür araştırmalarla ölülerin rahatsız edilmemesi gerektiğini düşündüğü çıkarılabilir. Buna karşın İslâm tarihinde başka mezar açma hikâyeleri de vardır. Örneğin Abbasî halifelerinden Memun (813-833), Sâsâni şahlarından Hüsrev Nuşirevan'ın mezarını açtırmış ve Şah'ın cesedinin çürümediği görülmüştür. Sonra Şah'ın cenazesi üzerine altın bir kefen konularak mezar kapatılmıştır (Gazâlî 2011: 116).

darların hikâyeleri, şairlerin en sevdiği temalar arasındaydılar[14]. İhvan-ı Safâ risalelerinde, harabelere yuva kuran baykuşların, eski medeniyetlerin çöküşüne ve dünyadaki her şeyin gelip geçiciliğine tanık olan ve bu nedenle insanları en iyi tanıyan hayvan olduğu yazılmıştır[15]. Eski pagan mekânları genellikle İslâmî bir kimlik kazanarak "halk dinî" içinde eritilmişlerdir. Örneğin Assur Balık Tanrısı kült merkezleri, zaman içinde Yunus Peygamber cami ve türbesi olarak benimsenirken; Multan Buda'sı Şuayp Peygamber'le eş tutulmaya başlanmıştır (Mazaherî 1972: 40-41, 118). Çeşitli antik harabeler, Müslüman halk kitleleri tarafından Süleyman Peygamber'in ya da sevgilisi Belkıs'ın sarayının kalıntıları olarak kabul edilmişlerdir[16].

Müslümanlar arasında antik eserlere duyulan ilginin sonucu olarak, 7. yüzyılın sonlarından itibaren antik eserleri örnek alan ürünlerin ortaya çıkmaya başladıkları görülmektedir. Fetihler sonucunda Müslümanların hızla zenginleşmesi ve ilk dört halife devrindeki sade yaşam biçim anlayışının yerini Emevîlerle birlikte konformist bir bakış açısının alması[17] lüks üretim üzerin-

14 Geleneği sürdüren Divan şairlerinden Bâkî şöyle der, "*Gitdi Kayser (Sezar) kasrının tâk u revakı kalmadı, Nice Kisrâ geçdi tâku Tumturakı kalmadı.*" (Tökel 2000: 111).

15 "*Baykuş, insanlar tarafından terk edilmiş evlerde, yıkılmış binalarda ve harap olmuş hisarlarda yaşar, o insanlardan geriye kalan eski harabeleri inceleyerek geçmiş çağlardan ders çıkarır. Çoğu zaman insanlara uyarılarda bulunur ve geçmişteki kralların, ortadan kalkmış milletlerin mâtemini tutup etkileyici mersiyeler okuyarak insanları hatırlamaya çağırır. 'Ubeyd'den Zû Efrad'a kadar eski hükümdarlar şimdi neredeler? Muharrik'in salonları ve Şeddad'ın yuvarlak kuleleri bile yıkılmışsa benim ne ümidim olabilir?' diye sorar.*" (Goodman 2006: 114).

16 Anadolu'da birçok Yunan-Roma kenti kalıntısı bu nedenle halk tarafından Belkıs-Belkız olarak adlandırılmaktadır.

17 Şehbenderzâde Ahmed Hilmi, *Tarih-i İslâm*'ında bu değişimi şu şekilde özetlemiştir: "*Muaviye ile gâlip gelen yalnız hile ve şeytanlık olmayıp, aynı zamanda medeniyet ve sanat idi. İmam Ali ve taraftarları asr-ı nebeviyî teshis ettiriyordu. Asr-ı nebevîye'de İslâm, Arap anasırına ve Hicaz'da mahsur kalmıştır. Ali zamanında ise... İslâm dünyasına nice büyük ve medenî milletler dâhil olmuştu. Bu milletler İslâm câmiasına kendi âdet ve ihtiyaçlarını getirmiş idiler... Artık öyle bir lokma bir hırkaya kanaat edecek vâliler, boğaz tokluğuna çalışacak memurlar bulmak mümkün değildi. İmam Ali burasını anlamak istemiyordu.*" (Filibeli Ahmed Himi 1326 (1910): 409).

deki baskıyı hafiflettiği gibi[18] sanatsal faaliyeti canlandırmıştır. Başlangıçta yalnızca idareci sınıfı etkileyen bu eğilimler, İslâm toplumunda zenginlik birikiminin ve kültürel yükselişin en üst düzeye çıktığı Abbasîler Dönemi'nde (751-1258) sarayın tekelinden çıkarak orta sınıflara doğru genişlemiştir[19]. Antik sanatın yeniden canlanmasının en önemli nedenlerinden biri, Emevî ve Abbasî Dönemi Müslümanlarının günlük hayat biçimlerinin Antik Çağ'ın günlük hayatıyla giderek benzeşmesidir. 8-10. yüzyıllarda Müslüman şehirlerindeki eğlence kültürünün at yarışları, horoz dövüşleri[20], av sahneleri (Hillenbrand 2005: 84), masa oyunları, içkili ve müzikli eğlenceler, şiir festivalleri, hamam kültürü gibi unsurlarına bakıldığında antik günlük hayatla benzerlikler daha belirgin olduğu görülmektedir.

Antik geleneğin yeniden canlanması, Emevîlerin "Cahiliye Çağı" adı verilen eski Arap kültürünün elde kalan yegâne mirası olan pagan şiirini yok olmaktan kurtararak, derlemeleriyle başlamıştır (Hitti 1980: 357). Geleneksel Arap şiiri, antik Yunan ve Roma şiiri gibi aşk, erotizm[21], şarap gibi din dışı konuları içermekteydi (Vernoit 2005: 327). Pagan Arap şiirinin yeniden moda hâline gelmesiyle birlikte bu şiiri taklit ederek geliştiren yeni bir şair nesli ortaya çıkmış ve erotizm, şarap, av gibi konular tutucu kesimin muhalefetine

18 Bu değişimin sembolik bir örneği, Halife Ömer'in gösterişli olduğu gerekçesiyle kullanılmasına izin vermediği Sâsâni esinli köşke Muaviye'nin valilerinden biri yerleşmesidir (DGBİT, Cilt II: 820).

19 Abbasî döneminde ticari burjuvazi doğuda Malezya'dan kuzeyde İtil Nehri boylarına kadar yoğun bir etkinlik içine girmiş ve Arap dirhemleri Avrupa ülkelerinin hemen hepsinde aranan kalitede üretilmeye başlanmışlardır (Naismith 2005: 200).

20 Fatımî döneminden kalma lüster seramiklerden birinde horoz dövüşü açık biçimde resmedilmiştir (Hillenbrand 2005: 83).

21 İslâm öncesi şairlerin en büyüğü olarak kabul edilen ve saygınlığı yüzyıllarca devam eden İmr'ul kays'ın "Altın Kaside" adıyla anılan erotik temalı şiirinin tam metni için bkz. Goodman 2006: 115-120.

rağmen[22] yeniden Arap kültür dünyasına hâkim olmuştur[23]. Şiirin tamamlayıcı unsuru olarak müzik de önemli bir değişim geçirmiş ve İran-Bizans müziği Müslümanlar arasında giderek yayılmaya başlamıştır (Res. 4-6). Müzikli eğlenceler Emevîler Dönemi'nden itibaren Hicâz'da bile yaygınlaşmıştı. Hadîs geleneğine göre Hz. Muhammed bu gelişmeyi önceden görmüş ve "*Ümmetimden bir takım topluluklar türeyeceklerdir ki bunlar zinayı, ipeği, içkiyi ve çalgı aletlerini helâl sayacaklardır.*" demiştir (Buharî, Cilt II: 356). İslâm tarihçileri, müziğin İran ve Bizans'tan getirilen köleler yüzünden yaygınlaştığı konusunda hemfikirdir. Başta tahtadan imâl edilen ud olmak üzere İran'dan gelen müzik âletleri halk arasında hızla yayılmıştır. Mekke'nin en ünlü müzisyeni Said, bizzat Suriye ve İran'a giderek Bizans ve İran müziği üzerine uzmanlaşmış, derlediği eserleri Arap müziğiyle sentezleyerek Arap müziğinde yeni bir evre başlatmıştır. Mekke ve Medine'de aristokrat tabakanın evlerinde belirli günlerde korolar, şairler, müzisyenler kalabalığı toplanarak, eğlenceler düzenlenmiştir[24]. Bu dönemde kullanılan

22 Eski Şiir adı verilen pagan şiiri, İslâmdan sonra Emevîlere kadar sansüre uğramıştı (DGBİT, Cilt I: 515-522).

23 719'da ölen ve Arap şiirinin duayeni kabul edilen Ömer Ebî Rebîa, Ağanî tarafından "dine karşı hürmetsiz bir aşk şairi" olarak nitelenmiştir. Çağdaşı Hıristiyan kökenli Cemîl'ul Uzrî, platonik aşkı işlemekten hoşlanmaktaydı. Leyla ve Mecnun'un onun eseri olduğu söylenir. Arap şairlerinin din dışı konulara yönelmeleri Emevî halifelerince de teşvik edilmiştir. II. Velid şairleri, cahiliye dönemi şiirini toplayıp bir külliyat oluşturmaları konusunda yönlendirmiştir. Yarı İranlı yarı Arap bir aileden gelen Hammâd, cahiliye şiirlerini derlemesinden ötürü 100 bin dirhemle ödüllendirilmiştir. Emevîler şiirlerinde şarap ve naifliği işleyen Hıristiyan şair el-Ahtal'ı da desteklemişlerdir. El Ahtal'ın, Hıristiyan olmasına karşın rahiplerle alay eden şiirleri de bulunmaktadır (Hitti 1980: 392-396).

24 Bu türden geceler düzenleyenlerin arasında Peygamber'in torunu Hüseyin'in kızı Sükeyne'nin de adı geçmektedir. Halkın da eğlencelere ilgi duyduğunu kanıtlayan anlatılardan biri Irak Hıristiyanlarının meşhur müzisyenlerinden Huveyn'ul Hirî'nin Sukeyne'nin evinde verdiği konser hakkındadır. Huveyn'in konseri izdihâma yol açmış ve bulundukları ev, kalabalıktan çökünce ünlü müzisyen hayatını kaybetmişti. Bu dönemde Cemile adlı meşhur bir kadın sanatkârın Medine'deki evinin de bir nevi konservatuar işlevi gördüğü nakledilmiştir. Burası Emevî sarayında çalışan birçok kadın müzisyenin yetiştiği yerdi (Hitti 1980: cilt II, 422-425).



Res. 4: Klasik Yunan seramiği üzerinde içkili-müzikli eğlence tasviri (Bird 2003: lev. 60).



Res. 5: "Beyâd ve Riyâd"tan içkili-müzikli eğlence sahnesi. Endülüs, 13. yüzyıl (?) Vatican, Apostolica, Arab 368 10r (URL 3) (Desen T. Sivrioğlu).



Res. 6: Harirî'nin Makamat'ında içkili müzikli eğlence sahnesinden detay. Memlûk tarzı, 13. yüzyıl. Vienna Österreichische Nationabibliotek (Gladiβ 2001: 198) (Desen T. Sivrioğlu).

müzik aletlerine baktığımızda bunların birçoğunun Antik Çağ müzik aletleriyle benzer oldukları görülmektedir. İlk akla gelenler lavta, kaval, flüt, boru, tef, kastanyet ve davuldur (Vernoit 2005: 327). Yazılı kaynaklar müzikli eğlencelerin daima içkili bir şekilde icra edildiğini belirtmektedir. Müzikli toplantılar düzenlenen evlerde, cariyelerin saz çaldıkları ve gümüş kadehlerde Suriye şarabı içildiği, gene İranlı müzisyenlerin tesiriyle kadın görünüşlü erkek şarkıcılar (*muhannes*) modası baş gösterdiği aktarılmaktadır (Hitti 1980: 372-373, 423). El-Me'mun (813-833) ve el-Mutasım (833-842) zamanında Bizanslılardan temin edilen müzik kuramı kitapları sayesinde müzik, el-Kindî gibi felsefecilerinde ilgilendiği bir disiplin hâline gelmiştir.

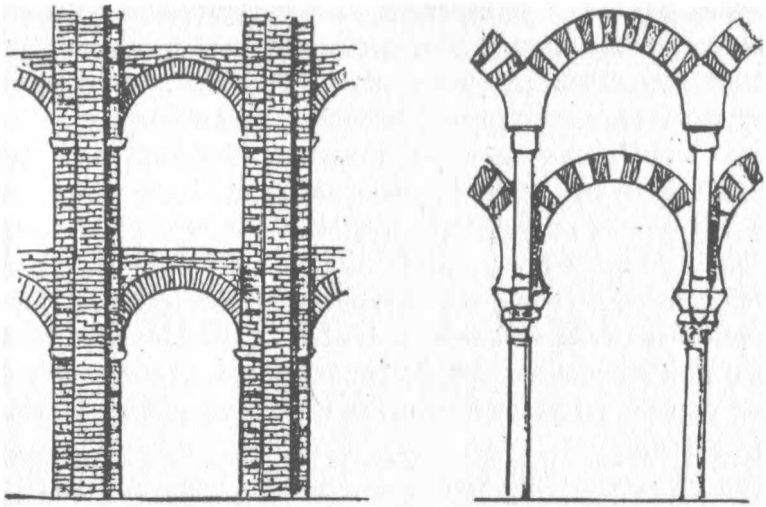
Antik yaşamın vazgeçilmez eğlence ve dinlenme mekânı olan ve tutucu Yahudi, Hıristiyan ve Müslümanların hoş gözle bakmadıkları[25] *hammamat-ı rûmiye* olarak adlandırılan hamamlar da Avrupa'da kaybolmalarına karşın, İslâm dünyasında varlıklarını gelişerek sürdürmüşlerdir. Hamamlar hem Antik Çağ'dan miras alınan bir eğlence-dinlenme kültürünün taşıyıcısı hem de antik görsel sanatların öğrenilmesi açısından önemli rol oynamışlardır. Romalılardan devralınan hamamların erotik resim ve heykellerle süslü olduğu ve bu eserlerin uzun yıllar korunduğunu yazılı kaynaklardan bilmekteyiz. Orijinal hâlini korumuş olan Pompeii ve Herculaneum'daki hamamlar, bu yapıların erotik sahnelerle ve tanrı heykelleriyle süslü olduğunun doğrudan kanıtlarıdır (Jacobelli 1999: 220; Pappalardo 1999: 235). Mısır ve Suriye hamam-

25 Hadîs geleneğine göre Peygamber, Müslümanları hamamlara karşı önceden uyarmış, "*Acemlerin memleketi fethedilecek ve siz orada 'hamamlar' denilen evler bulacaksınız. Erkekler hamamlara peştamalsız olarak kesinlikle girmesin ve hasta ya da loğusa durumu hâriç kadınları da oralara girmekten men edin.*" demektedir (El-Mevsilî 2006: 433). Hamamların pagan kültürün uzantısı olarak görülmesi ve bunlara hoş bakılmaması yalnızca Müslümanlara özgü bir durum değildi. Yahudiler ve ilk Hıristiyanlar da hamamları Roma kültürünün sembollerinden biri olarak görmekteydi. Rabbinik metinlerden birinde, Yunan ve Roma hakimiyetinindört dayanağı olduğu ve bunların da roterik, vergi, tiyatro ve hamam olduğu vurgulanmaktadır. Kilise babalarından Epiphanius, festival dönemlerinde kadın ve erkeklerin hamamlarda birlikte bulunmalarını lanetlemiştir (Dvorjetski 1999: 119, 125).

larında da çeşitli heykeller olduğuna ve bunların kırdırıldıklarına el-Kindî (801-873) şahit olmuştur. El-Kindî'den çok daha sonra 1013 yılında Fatımî Halifesi el-Hâkim (996-1021), hamamlarda yer alan kadın resimlerinin silinmesini emrettiğine göre bazı eserler daha uzun yıllar varlığını sürdürmüştür (Hillenbrand 2005: 73). Kureyb b. Mahled adlı bir şair –olasılıkla bir Aphrodite betimi olan– bu heykellerden birini şu dizelerle anlatmaktadır: "*Kimin gönlünde beyaz kadınlara karşı bir meyil varsa Zebban Hamamı'ndaki beyaz kadın heykeline uğrasın. Dolgun, câzip baldırlı, ince belli, endâmı yerinde, göğüsleri açık sırt üstü uzanmış...*" (Öztürk 1998: 158). Benzer tasvirlerin İslâm fetihleriyle ele geçirilen Bizans şehir hamamlarında da var olduğunu yazılı kaynaklardan bilmekteyiz. Bunlar arasında en meşhur olanlarından biri Tiberias Gölü yakınlarındaki Hammat Gader idi. Hammat Gader'i 5. yüzyılın ortalarında ziyaret eden Bizans İmparatoriçesi Eudokia anılarında hamamın Yunan mitolojisinden alınmış sahnelerle bezendiğini aktarmıştır (Dvorjetski 1999: 119).

Günlük hayatta antik mirasın sahiplenilmesinde aracı rol oynayan en önemli noktalar arasında kütüphane, rasathane, hastane gibi kurumlar da sayılmalıdır. Özellikle Abbasîler Dönemi'nde başlayan antik eserlerin Arapçaya tercümesi hareketi sonucu antik tıb, astronomi, felsefe ve diğer bilimlere ait eserler orta ve alt sınıf her Müslüman tarafından tanınır hâle gelmiştir. Bu dönemde şehir kütüphanelerinde Hellenistik yazına ait on binlerce kitap bulundurulduğu çeşitli yazılı kaynaklarda aktarılmaktadır (Artz 1996: 129). Bu kitaplar sayesinde erken İslâm medeniyeti ile Hellenistik miras arasında o kadar yoğun düşünsel bir bağ kurulmuştur ki oryantalist Carl Heinrich Becker 1924 yılında, Büyük İskender olmasaydı, İslâm medeniyetinin de olamayacağını ileri sürebilmiştir (Al-Azmeh 2014: 31).

Sonuç olarak Emevî ve Abbasi dönemlerinde Müslümanların günlük hayatının, Erken İmparatorluk Roma'sını ya da Sâsâniler İran'ını andıran bir içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Hatta bu yüzyıllarda Müslümanların yaşam biçiminin, kıyamet beklentisi



Res. 7: Solda Merida'da (İspanya) Romalılardan kalma su kemerleri. Sağda Endülüs Emevilerine ait Kurtuba Cami'ül Kebir'inin kemerleri (Yetkin 1984: 28).

içinde olan Bizanslılardan daha renkli[26] ve Antik Çağ'ın ruhuna daha yakın olduğu da söylenebilir. Antik felsefe çalışmaları Roma/Bizans dünyasında canlılığını yitirerek salt geçmişin bir tekrarına dönüşürken (Artz 1996: 98-99), hatta Atina Akademisi'nin kapatılması (529) örneğinde olduğu gibi doğrudan dışlanırken, İslâm dünyasında Fârabî, İbn Sinâ, İbn Rüşd gibi Yunan felsefesini geliştirebilmiş filozoflar çıkabilmiştir. İşin ilginç antik Yunan geleneğini sahiplenen Müslümanların Bizans yazınıyla hemen hiç ilgilenmemiş olmalarıdır. Çeviri etkinlikleri içinde hiçbir Bizans yazarının eseri yoktur. Nitekim el-Câhız, Rumları (Bizanslıları) kü-

26 Abbasî Dönemi'nde derlenmeye başlanan "Bin Bir Gece Masalları"ndaki birçok hikâyede, İslâm dünyasında hayattan zevk almayı bilen Müslümanlar ile manastırlara kapanmış Bizanslı karakterler arasındaki tezatlık vurgulanmaktadır. *Bin Bir Gece Masalları*'nın 701. gecesinde anlatılan hikâyede bir Rum (Bizans) prensesi Müslüman bir gence âşık olarak onunla kaçar; ancak sonra ailesi tarafından kurtarılır. Annesi kızına hâlen bakire olup olmadığını sorduğunda kız, "Sen bana neler soruyorsun anne? Müslüman ülkelerde hiç bakire kalınır mı?" cevabını vererek, "cinsel etkinliği günah sayan rahipler"i eleştirir ve "cinsellikten utanmayan, hayatın zevkini çıkarmayı bilen" Müslümanları över (Mardrus 1997).

çümseyerek onların yalnızca marangozluk, ressamlık gibi zanaatlarda iyi olduklarını, asla Yunanlılar arasından yetişen Aristoteles, Ptolemaios, Demokritos, Platon, Galenos, Euklides gibi büyük bir düşünür yetiştiremediklerini yazmıştır (Gutas 2003: 89-90).

Müslümanlar nasıl ki Bizans düşün eseleriyle hiç ilgilenmeden doğrudan eski Yunan klasiklerine yönelmişlerse, mimari ve sanatta da Bizans'ı çoğu kez önemsemeyerek ondan daha öncesine ilgi duymuşlardır (Res. 7). Örneğin mimaride ana malzeme olarak tuğlaya yönelen Bizanslıların aksine İslâm mimarisinde, Antik Çağ'da olduğu gibi büyük taş blokları kullanılmıştır (Ögel 1972: 135). Anıtsal heykel geleneğinin Bizans'ta sona erdiği bir çağda, Emevîler yeniden anıtsal heykelciliği canlandırmışlardır (Grabar 1988: 123) (Res. 8). Süslemede ve küçük el sanatlarında ise bu eğilim çok daha belirgindir. Bizans sanatında giderek kaybolan mitolojik figürler, İslâm ülkelerinde kendilerine yepyeni bir alan bulmuşlardır. Müslüman sanatkârlar çoğu örnekte çağdaşları



Res. 8: Hirbat el Mefcer'den asker heykelleri,
Palestine Archaeological Museum (Nicolle 1982: fig. 123).

olan Bizanslıları zamansal düzlemde göz ardı ederek doğrudan antik Mısır, Yunan, Roma, İran ve Hindistan'la bağ kurmuşlardır. Bunun nedeni Bizans'ın yaşamakta olan bir rakip olması, diğer örneklerin ise tarihin anılarına karışmış "zararsız" örneklere dönüşmesi midir? Yoksa Emevî ve Abbasî halifelerinin kendilerini eski Yakındoğu'nun hükümdarlarının gerçek mirasçısı olarak addetmeleri midir? Bunlar bugünde tartışılmaya devam edilen ve cevap verilmesi kolay olmayan sorulardan bazılardır.

İslâm Mimarlığının Ortaya Çıkışı

Erken İslâm toplumunun mimarî etkinliklerinden geriye hiçbir orijinal örnek kalmadığından İslâm mimarisinin ilk zamanları hakkında yalnızca yazılı kaynaklardan bilgi edinebilmekteyiz[27]. Yazılı kaynaklardan öğrendiğimiz kadarıyla erken İslâm mimarisi, çamur sıvalı sazlar ve kerpiçten inşa edilen portatif özellikler gösteren basit yapılardan ibaretti. Bu basitlik Arapların mimaridaki deneyimsizliklerinden çok, fetih hareketinin gel-gitleri ve ilk Müslümanların sadeliğe verdikleri önemden kaynaklanmaktaydı. Bunu, ilk Müslümanların ele geçirdikleri Roma (Bizans) ve İran kentlerine yerleşmek yerine, çöllerde Kûfe, Basra, Fustat gibi portatif ordugâh kentler kurmalarından ve daha önce de söz edildiği üzere Roma/İran mimarisinin "şatafatlı" özelliklerinden bilinçli olarak uzak durmaya çalışmalarından anlıyoruz (Haider 2008: 762). Dört Halife döneminin sona ermesi ve Emevîlerin iktidara gelişiyle, Müslüman Araplar öncelikle Roma/Bizans ve İran kentlerine yerleşmeye[28], ardından da Roma ve İran mimarisini örnek alan kalıcı ve görkemli eserler inşa etmeye başlamışlardır. Her ne kadar ilk zamanlarda gösterişli ve kalıcı mimari eserler

27 Peygamber'in Medine'deki evi, Basra ve Kufe'de inşa edilen ilk camiler gibi İslâm eserleri, bugün yalnızca yazılı anlatımlardan tanınan, geriye hiçbir iz bırakmadan silinip gitmiş yapılardır. Bunun en önemli nedeni İslâm toplumunun, dinin yayıldığı ilk on yıllardaki yatay ve dikey anlamda sürekli hareketidir. Fetihler ve geri çekilmeler, çabuk kurulup kaldırılabilen dayanıksız malzemelerden inşa etkinliklerine girişilmesine neden olmuştur. Örneğin Basra'da 635'te inşa edilen ilk cami, sazla çevrilmiş bir alandan ibarettir (Insoll 2007: 59).

28 7. yüzyıldan kalan bir metinde bir Arap şairi şöyle demektedir: "*İran ve Rum'a (Bizans) karşı yürüdük... Allah onlara karşı bizi muzaffer kıldı, onların ülkelerini almamıza, onların topraklarına evlerine mülklerine yerleşmemize izin verdi.*" (Crone 2005: 40). 18. yüzyılda İslâm şehirlerini gezen Avrupalılar evlerin sokaklara açılan pencerelerinin olmadığını, tüm yaşamın iç avluda geçtiğini gözlemlediklerinde bunu "şark istibdadının bir sonucu olarak" yorumlamışlardır. Oysa Pompei'deki kazılar sonucunda Antik Çağ Roma yapılarında da aynı özellik olduğu görülmüştür (Barthold 1973: 22).

üretilmesi bazı tepkilere neden olmuşsa da[29] zaman içinde görkemli mimari eserlerin İslâm'ın gücünü temsil ettiğine dair görüş baskın gelmiştir[30].

Emevîler Dönemi'ndeki mimari etkinliklerde gerek antik malzemelerin kullanılması gerekse inşa etkinliklerinde Bizanslı-İranlı mimar ve inşaat ustaların görevlendirilmesi sonucu, İslâm mimarisi henüz doğuş aşamasında, antik uygarlıkların mimari geleneklerinin gölgesi altında kalmıştır. Örneğin Emevîler Dönemi'nde inşa edilen ilk kalıcı mimari eser olarak kabul edilen Kûfe Camii, İranlı mimarlar tarafından çevredeki antik harabelerin malzemeleri kullanılarak inşa edilmiştir[31] (Haider 2008: 762). Sütunlu

29 İlk zamanlarda büyük ve gösterişli yapıların yapılmaya başlanması karşısında, sade bir hayattan yana olan tutucu kesimler "Siz her yüksek yere bir alâmet dikerek eğleniyor musunuz? Temelli kalacağınızı umarak sağlam yapılar mı ediniyorsunuz?" (Şuarâ 128/129) âyetine dayanarak Emevîlerin öncülük ettiği mimari etkinliklere karşı gelmişlerdir. Rivayete göre, gösterişe düşkünlüğü yüzünden eleştirilen I. Muaviye (661-680), "*Biz sınırdayız, ben düşmanımla (Bizans) askerî gösteriş konusunda rekâbet etmek istiyorum ki, İslâm'ın prestijine tanıklık edebilsin*" diyerek kendini savunmuştur (Hillenbrand 2005: 17). Benzer bir aktarım için bkz. İbn Abdirrabbih 2004: 29.

30 Emevî hanedanının en dindar halifesi kabul edilen ve sadeliği nedeniyle Hz. Ömer'e benzetilen Ömer b. Abdulaziz (717-720), Şam Emevî Camii'nin mozaiklerini namaz kılanların dikkatini dağıttığı için kaldırmayı tasarladığında camiyi gezen Bizans elçilerinin "Biz Rumlar, Arapların sonunun yakın olduğunu düşünürdük. Ama böyle binalar yaptıklarını görünce daha uzun süre yaşayacaklarını anladık." dediklerini duyunca fikrini değiştirmiş, camiyi altın kandillerle donatmıştır (Avcı 2003: 83). Okuma yazmanın yaygın olmadığı Ortaçağ toplumunda teolojik etki ile anıtsal mimari arasında doğrudan bir bağ kurulmaktadır. Örneğin Rus kronikleri, Rusların Hıristiyanlığı seçmesinde en etkili unsurun Ayasofya'ya yapılan bir ziyaret olduğunu yazmaktadır. Ayasofya'da bir dinî merasime katılan Rus elçiler Kiev Prensi Vladimir'e (980-1015) sundukları raporda, "Yunanlılar bizi Tanrılarına tapındıkları yere götürdüler ve gökte mi yerde mi olduğumuzu anlayamadık. Çünkü yeryüzünde böyle bir ihtişam ya da böylesine bir güzellik yok ve bunu nasıl betimleyebileceğimizi bilemiyoruz. Bildiğimiz tek şey Tanrının orada insanların arasında yaşadığıdır." demişlerdir. Onların bu raporu Rusların Hıristiyanlığı kabulünde etkili olmuştur (Artz 1996: 108).

31 Kiliselerden ve antik yerleşimlerden sütun, mermer blok gibi malzemelerin alınması Hıristiyanlarla gerginliklere de neden olmuştur (Öztürk 1998: 117-125).

salonuyla Roma forumu ve Sâsâni apadanalarının bir sentezini andıran bu yapı, hem cami hem de bir idare merkezi olarak tasarlanmıştı[32]. Dönemin diğer önemli inşa etkinliklerinde de Roma/Bizans'tan mimar, usta ve yapı malzemesi getirildiği bilinmektedir. Örneğin Velid II (743-744) döneminde Medine'deki Mescid-i Nebevi'nin genişletilmesi projesi için Bizans imparatorundan yardım istenildiği ve imparatorun da inşaat için 100 ya da 100 ustaya bedel 10 usta, 40 yük mozaik ve 80.000 dinar armağan gönderdiği, Taberî ve el-Dineverî gibi tarihçiler tarafından aktarılmaktadır (Gibb 1991: 70). Yine kural olarak Müslüman olmayanların girmesine izin verilmediği halde Kâbe'nin, Emevî halifesi Abdülmelik (685-705) döneminde Bizanslı mimarlar tarafından tamir edildiği (Grabar 1988: 62), Velid II döneminde (743-744) de yine Bizanslı ustalar tarafından mozaiklerle süslediği bilinmektedir (Gibb 1991: 75 dipnot).

Emevî Mimari Süslemesinde Antik Figürler

Yazılı anlatımlar ve elimizdeki arkeolojik veriler, Emevîlerin antik mimari geleneği salt mimari form olarak değil, iç ve dış dekorasyonlarıyla da benimsediğini göstermektedir. Üstelik her ne kadar insan figürlerine yer verilmemiş olsa da insan dışındaki figürler dini mimari süslemede karşımıza çıkabilmektedir. Örneğin Halife Abdülmelik (685-705) tarafından 692'de inşa edilen Kudüs'teki Kubbet'üs Sahra'nın içi Geç Antik Çağ'ın modası olan akantus, asma yaprakları ve çeşitli meyvelerle süslenmiştir. Sâsâni şahlarının başlarına taktıkları tacın stilize edilmiş bir örneği de

32 Bu eseri, yapılışından 500 sene sonra ziyâret eden İbn Cübeyr, "Hiçbir yerde bu kadar uzun sütunlu ve bu kadar yüksek tavanlı bir cami görmediği"ni söylemiştir. Bu türden bir yapının Kûfe'de ortaya çıkması oldukça anlamlıdır. Kûfe, ilk Müslüman kuşak tarafından kurulan ve sahabeden 300 kişinin de yerleştiği, Peygamber'in ve Ehl-i Beyt'in hatıralarına bağlı sâde ve dindar bir kentti. Bu yapısı nedeniyle de Emevî hanedanına muhalefetin önemli bir merkeziydi. Kentte birçok küçük mescitte Emevîler aleyhine propaganda yürütülmekteydi. Ziyad bu gösterişli yapıyı buraya kurarak hem devletin gücünü göstermek istemiş hem de müminleri tek bir camide toplayarak kontrol altına almayı amaçlamıştır (Haider 2008: 762-764).



Res. 9: Şam Emevi Camii mozaiklerinden detay (URL 4).

süslemede yer almıştır[33] (Özkeçeci 2006: 82-88). Günümüze kalmayı başarmış en eski camilerden biri olan Şam'daki Emevî (Ümeyye) Camii de hem mimari planı hem de iç dekorasyonuyla Geç Antik Çağ geleneğinin sürdürüldüğü bir yapıdır[34]. İç ve dış süslemesi İslâm dünyasında çok az rastlanacak şekilde manzara resimleriyle dolu olan Şam Emevî Camii'ndeki ev modelleri Pompei fresklerinde ya da Zeugma mozaiklerinde tasvir edilen Roma-Bizans evlerinin aynısıdır (Res. 9). Kubbet'üs Sahra'da olduğu gibi burada da insan figürü bulunmamaktadır. Ağaçlar, köprüler, bahçeler ve evler sanki herkes bir anda kaybolmuş gibi ıssız bir şekilde resmedilmişlerdir. Emevî Camii için Makdisi, Müslümanların fethettikleri şehirlerin tek tek burada tasvir edildiğini söy-

33 Sâsâni tacının burada yer almasının, İslâmî fetihlerin gücünü temsil ettiği düşünülmektedir. Nitekim Halife Ömer b. Hattab'ın da İran'dan gelen, ucunda hilâl olan iki takıyı Kâbe'nin üzerine astığı rivayet edilmektedir (Grabar 1988: 46). Yenilen hükümdarların hatıralarını toplamak ve saklamak İlk ve Ortaçağ'da yaygın bir gelenekti. Taberî'nin nakline göre Sâsâni Şahı Bahram Gûr, Türkler üzerinde kazandığı bir zaferden sonra Türk hakanın tâcındaki mücevherlerini ve kılıcını çeşitli ateşgedelere astırmıştır (Taberî 1991: cilt III, 1022-1023).

34 Hıristiyanların kiliseye çevirdiği Jüpiter tapınağının yerine inşa edilen Emevî Camii, dikdörtgen planı ve dış görünümüyle Bizans bazilikalarıyla benzeşmektedir. Ancak giriş kısmı bazilikalarda kısa kenarda yer almaktayken, Emevî Camii'nde kapı kısmı uzun kenardadır. Bu şekilde cemaat yan yana saf tutabilmektedir. Güney kapısında kilise olduğu dönemden kalan "Ey Mesih senin hükümdarlığın her zaman için, senin hâkimiyetin her nesil içindir." yazısı hâlen durmaktadır (Barthold 1973: 23).

lerken (İpşiroğlu 2004: 22); başka bir yorumda da bu manzaranın cenneti tasvir ettiği iddia edilmektedir[35] (Grabar 2001: 39).

Öte yandan Emevî dinî mimarisinde kullanılan antik süsleme, saray mimarisinde kullanılanların yanında sönük kalmaktadır. Emevîler bugün Ürdün, Suriye ve İsrail sınırları içinde kalan 20'den fazla çöl sarayı (kasr) inşa etmişlerdir. Bunlar arasında en önemlileri Palmyra'nın kuzeydoğusundaki Kas'rül-Hayr eş-Şarkî, Kasru'l-Hayri'l Garbî ile Ürdün sınırları içinde yer alan Kusayr-ı Amrâ, Mşatta ve Hırbet'el Mefcer'dir. Grabar'a göre bu saraylar, Roma döneminde moda olan *villa rustica* geleneğiyle bağlantılıdır[36]. Bu gelenek 6. yüzyılda Akdeniz dünyasının büyük kısmında neredeyse yok olmuş durumdaydı. Ancak Suriye ve Anadolu'da İslâmın doğuş dönemine kadar yaşadığı bilinmektedir. En azından Gassanîlerin ve Lahmi Arap krallıklarının da bu türden saraylara sahip olduklarını yazılı anlatımlardan bilmekteyiz. İslâm öncesi dönemin son büyük Arap şairi Lebid, Hire'de böyle bir sarayda bulunduğunu şiirlerinde aktarmaktadır (Özdemir 2007: 122).

Emevî halifelerini şehirlerden uzakta saraylar yaptırıp buralarda yaşamaya iten neden hâlen tartışılmaktadır. Kimilerine göre halifeler şehirlerin kalabalık ve kirliliğinden kaçmaktaydı. Nitekim İslâm fetihlerinin başladığı yıllarda Suriye şehirlerinde veba salgını vardı ve Muaviye'nin kardeşi de dâhil olmak üzere binlerce insan bu salgında hayatını kaybetmişti. Belki de Araplar kendilerini hâlâ çölde rahat hissetmekteydi. Arap edebiyatı kalabalık kentleri küçümseyen, çölleri öven şiirlerle doludur ve bilindiği üzere şehirli Araplar bile çocuklarını bedevî akrabalarının yanına

35 Hadîs geleneğinde Şam'ın cennete benzetildiğine dair bir dizi anlatım mevcuttur. Hz. Muhammed'in, peygamberliğinden önce ticaret amacıyla Suriye'ye gittiği gençlik zamanlarında "cennete bir defa girmek istediğini" söyleyerek Şam'a girmekten imtina ettiği rivayet edilmiştir. Peygamberliğinden sonra da Şam'ın görünüşünü öven hadîsleri mevcuttur. Peygamber'in cenneti ölmeden önce görmek istemediği için Şam'a gitmediği şeklindeki hadîs doğruysa, Arapların o dönemde cenneti Şam şehrinin manzarası gibi düşündükleri söylenebilir (Hitti 1980: 340; Buharî, cilt I: 558).

36 *Villa rustica*'yı *latifundia*'dan ayıran temel nitelik, salt tarımsal amaçlarla inşa edilmeyip şehir hayatının konforunu kıra taşımasıdır. Bu nedenle de *villa rustica*'lar estetik yönden gelişmiş komplekslerdi (Bkz. Grabar 1988: 112).

verip kırsalda büyümelerini tercih etmişlerdir. Muaviye'nin Hıristiyan eşi Meysun'un genç veliaht Yezid'i sıklıkla Palmyra harabelerinin yakınındaki kabilesinin yanına götürdüğünü bilmekteyiz. Yezid burada ava çıkma, at binme ve şarap içme gibi alışkanlıklar edinerek dönmüş ve Yezid'ten itibâren bütün Emevî halifeleri bu geleneği sürdürerek çocuklarını *bâdiye* denilen Suriye çöllerinde yetiştirmişler ve çöl saraylarında yaşamayı tercih etmişlerdir[37].

Emevîlerin kentli Müslüman halka güvenmedikleri için çöl saraylarında yaşamayı tercih ettikleri de düşünülmektedir. İslâm tarihçilerinin aktardığına göre, Emevîler sıradan Müslüman halkın asla kabul edemeyeceği "sefih" bir hayat yaşamaktaydı. Örneğin I. Yezid'in (680-683) halifeler arasında içki içme âdetini başlattığı, her gün sarhoş gezdiği, hacca gittiği zaman bile içki sofrası kurdurttuğu söylenmektedir. Hişâm'ın da (724-743) her cuma namazdan sonra içki âlemine oturduğu, Abdülmelik'in (685-705) alkol tedavisi gördüğü, II. Velid'in (743-744) şarapla doldurulmuş bir havuzda cariyeleriyle yüzdüğü söylenmektedir (Enderlein 2001: 60-61; Hitti 1980: 358-359). Sefih bir hükümdar olarak tanıtılan II. Velid'in[38] tahttan indirildiği zaman şu şiiri okuduğu rivayet edilir: "Alın iktidarınızı, Allah onu dâim kılmasın. Ben ona deve ipiyle bağlı değilim. Bana Selma'yı, nebizi[39] ve dansözleri verin ve kadehi, bana bu kadarı yeter." (Altınay 2006: 227-229; Ayrıca bkz. Sa'lebî 2005: 158 vd.). Bu tür rivayetlerin abartıldığı ve İslâm tarihçilerinin Emevî ailesine duydukları husumetten kaynaklanmış olabileceği iddialarına karşın[40] arkeolojik veriler, Emevîlerin gerçekten de anlatılanlara benzer bir hayat sürdüklerini kanıtlamaktadır. Emevî saraylarının süslemesinde antik (ve

37 Bu teoriyi eksik bulan Grabar, bugün çölleşmiş durumda olan Emevî saraylarında –her ne kadar yapılış amacı bu olmasa da– tarımsal etkinliklerin de olduğunu ve Arap yöneticileri şehirlerden uzak tutan başka nedenler aranması gerektiğini savunur (Grabar 1988: 26).

38 Söylentiye göre II. Velid Kuran'ı hedef tahtasına koyarak okla parçalamıştır (Hitti 1980: 358-359; Brockelmann 2002: 75).

39 Baldan yapılan bir tür alkollü içki.

40 Örneğin Hitti'nin *The Arabs History* adlı eserini Türkçeye çeviren Salih Tuğ, bu tür anlatımların pek de ciddiye alınmaması gereken "hafif" bir kaynaktan (Ağanî) alındığını hatırlatmaktadır (Hitti 1980).



Res. 10: Mousil'in çizimine göre Kusayr Amrā'daki kral tasvirleri. Ortadaki kralın Sâsâni tacı açıkça belli oluyor. Resmin Bizans etkisinde olduğu görülüyor (URL 5).

erotik) etkiler o kadar yoğundur ki bu eserleri "İslâm sanatı" başlığı altında incelemek gerçekten büyük zorluklara yol açmaktadır. Erotik ve mitolojik figürlerin süslediği duvarlarıyla ve Roma, Palmyra, Sâsânî taklidi kabartma ve heykelleriyle bu saraylar kasvetli Bizans'ın da gerisine uzanmakta, Yakındoğu ve Hellen-Roma geleneklerini yeniden canlandırmaktadır. Gerçekten de en eski Emevî saraylarından biri olan Kusayr-ı Amrā 1898 yılında Avusturyalı araştırmacı Alois Mousil tarafından keşfedildiğinde, Mousil ve ekibi önce buranın Geç Roma eseri olduğunu düşünmüşler, kimi araştırmacılar ise Kusayr-ı Amrā'nın Gassanî sarayı olabileceğini ileri sürmüşlerdir. Ancak Mousil'in bizzat kendisi 1905'te, sarayın el-Velid b. Yezid tarafından yaptırıldığına dair bir yazı bulmuştur (Fowden 2004: 19-20).

Kusayr Amrā'nın ana salonunda bugün neredeyse silinmiş olan ancak zamanında Mousil tarafından kopyaları çıkarılmış Bizans tarzında hükümdar figürleri bulunmaktadır (Res. 10). Bazıları Mousil zamanında da net olmayan bu figürlerin yanlarına Arapça ve Yunanca olarak adları yazılmıştır. Okunabilenlerden bu ki-



Res. 11: Kusayr Amrâ sarayından Eros/Cupido tasviri, detay (URL 6).





Res. 12-13: Kusayr Amrâ freskleri. **(12)** Dansöz (URL 7). **(13)** Hamamda yıkanan kadın (URL 8)

şilerin Roma imparatoru (*kayser*), Vizigot kralı (*roderik*), Sâsâni şahı (*kisra*) ve Habeş kralı (*negüs-necaşi*) olduğu anlaşılmakta, okunamayanlarında Türk ve Çin hakanları olduğu sanılmaktadır. Kubbet'üs Sahra'da da karşımıza çıkan Sâsânî şahının tâcı net bir şekilde fark edilmektedir. Bu sahnenin, tüm dünya krallarının İslâm fetihlerine boyun eğdirmesini temsil ettiği ileri sürülmüştür. Ancak hükümdarların duruşları hiç de boyun eğmiş görünümü vermediği gibi hepsi eşit biçimde resmedilmişlerdir. Grabar bu sahnenin dünyaya hâkim olmuş hükümdarlar arasında bir soy birliği ve kardeşlik mesajı verdiğini ileri sürmüştür. Gerçekten de Emevî halifelerinden III. Yezid'in (744) yazdığı bir şiirinde, "Babam Mervan, dedem ise Sezar'dır." dediğini belirten Grabar, zaten III. Yezid'in annesinin de Sâsâni hükümdarlık ailesinden bir prenses olduğunu, Ortaçağ'da bütün hükümdar ailelerinin aslında akrabalıklarına inanıldığını aktarır (Grabar 1988: 37). Eğer Grabar'ın teorisi doğruysa, bu durum Emevîlerin artık kendilerini salt Arap olarak değil, evrensel yeryüzü toplumunun bir parçası olarak görmeye başladıkları söylenebilir[41]. Evrensel insanlık ve farklı

41 Bu sahne dünya hükümdarlarının toplanıp istişare etmeleriyle hikâyelerinin canlandırılması da olabilir. Gerçekten de İslâm siyasetnâmeleri bu türden rivayetlerle doludur. Hikâyeye göre İran Şahı Nuşirevan'ın Huzarikam adlı bağında toplanan Çin, Hint, Rum kralları birbirlerine hikmetli sözler söyleyerek fikir alışverişinde bulunurlardı (Gazalî 2011: 132-133).



Res. 14: Geç Antik Çağ Aphrodite (Madaba MS 6. yüzyıl ortası) tasviri (Fowden 2004: fig. 26).



Res. 15: Kusayr Amrâ'da tuğla taşıyan inşaat işçileri tasviri (URL 9).

kültürlerin birliği düşüncesi, bilindiği üzere Büyük İskender'den beri Hellenistik dünyanın temel kültürel kodlarından biriydi. Bu düşünceye Emevîlerden itibaren Müslüman seçkinlerinin de yakın durması, bizim konumuz açısından oldukça önemlidir. Sanatın destekçisi olan çevrelerin evrenselliğe yakınlık göstermesiyle, antik mirasın İslâm sanatı içinde yeniden biçimlendirilmesinin önünü açacak iklimin yaratıldığını iddia edebiliriz.

Kusayr Amrā'nın duvarları, tonozları ve tonoz kemerleri, boşluk kalmayacak şekilde fresklerle işlenmiştir. Bu fresklerde dans eden yarı çıplak ya da tamamıyla giysisiz dansözler, geyiklerin peşinde koşan tazılar, dülgerler, taş yontucuları, marangozlar gibi çeşitli meslek erbabı Hellenistik ve realist üslûpta resmedilmişlerdir (Res. 11-13, 15-16). Kalan kısımlar ise kıvrımlı asma dallarıyla bezenmiştir. Bu sarayı gezen biri kendisini kolaylıkla Hıristiyanlık öncesi Roma dünyasında sanabilir. Sarayın hamamı tıpkı Roma hamamlarında olduğu gibi üç bölümlü (soyunma, ılıklık, sıcaklık odaları) inşa edilmiştir. Burada da hamamda yıkanan çıplak kadın figürleri yer almaktadır (Fowden 2004: 58). (Res. 13, 17-18). Pagan dönemi Roma hamamlarında olduğu gibi[42] Psyche ve Cupido (Eros) figürleri de (Res. 11) sahneyi tamamlayıcı rol oynamakta-

42 Aphrodite, Eros ve Nymphe topluluğunu temsil eden erotik figürler, Pompei ve Herculaneum'daki hamamlarda da karşımıza çıkmaktadır (Jacobelli 1999: 220; Pappalardo 1999: 235).



Res. 16: Kusayr Amrā'dan kentauros freski (URL 10).



Res. 17: Kusayr Amrā'nın hamamında çocuğuyla yıkanan kadın freski (URL 11).

dır (Brend 1996: 28; Fowden 2004: 59). Benzer bir betim, MS 3. yüzyıla ait olan Dura-Europos Sinagogu'nda Musa Peygamber'in sudan çıkarılması sahnesi olarak da karşımıza çıkmaktadır (Res. 19).

Kusayr Amrā Hamamı'nda yer alan diğer tasvirler sıcaklık odasının kubbesini kaplayan gezegenler ve burçlar haritasıdır (*mıntıkatü'l-büruc*). Hamam kubbesi tıpkı bir gök kubbe olarak tasarlanmış ve kubbenin merkezinde kutup yıldızı yer alırken, burçlar birbirlerinden 30 derecelik açılarla uzaklaşacak şekilde yerleştirilmişlerdir (Fowden 2004: 42-43). Bu sahnenin esin kaynağının Palmyra kentindeki Bel tapınağında yedi gezegeni gösteren kompozisyon olduğu sanılmaktadır (Çaycı 2002: 21, 31). Kusayr Amrā'nın hamam kubbesindeki astrolojik imgeler, Emevîlerin astrolojiye verdikleri önem hakkındaki tarihsel anlatımları da kanıtlamaktadır. Bu bağlamda II. Velid'in saray eğlencelerinden birinde, rakkaselerin ve oyuncuların gezegenleri temsil eden kostümler giyerek kozmik hareketleri canlandıran bir dans gösterisi sunduklarını bilmekteyiz (Grabar 1988: 120). Yine aynı kubbede Emevîler Dönemi'nde Hellenistik Dönem'e ait eserlerin incelenmeye başlandığını kanıtlayacak farklı figürler de yer almaktadır. A. Mielich tarafından kopyası çıkarılan fresklerden birinde ΙCΤΟΡΙΑ, CΚΕΨΗ, ΠΟΙΗC



Res. 18: Kusayr Amrâ'nın hamam sahnesindeki kadın figürlerinden detay (URL 12).



Res. 19: Dura-Europos Sinagogu'nda Musa Peygamberin sudan çıkarılış sahnesi (MS 3. yüzyıl) (URL 13).

(tarih, felsefe ve şiir) gibi çeşitli disiplinleri sembolize eden Yunan giyimli kadınlar yer almaktadır (Fowden 2004: 87-88). Kusayr Amrā'nın yarı çıplak dansözlerinin giysileri de geç antik sanattaki Aphrodite figürlerindeki kadın giyim kuşamını yansıtmaktadır (Fowden 2004: 64-66, 77) (Res. 12-14).

Diğer bir önemli Emevî sarayı olan ve 728 yılında Halife Hişâm (724-743) tarafından yaptırılan Kasru'l-Hayri'l Garbî, Şam'dan Palmyra'ya uzanan eski ticaret yolunun üzerindedir. Kare şeklinde planla inşa edilen bu kasırda Kusayr Amrā'da olduğu gibi hamam da vardır. Mozaik süslemeleri harap durumdaysa da alçak kabartma figürleri büyük ölçüde korunmuştur. Sarayın Palmyra'ya yakın olması nedeniyle alçak kabartmalarda Palmyra etkisi açıkça görülmektedir (Res. 20-21). Yukarıda Palmyra'nın Emevî prenslerinin gençlik çağlarında gezdikleri bir yer olduğuna ve Arap şairlerinin ilhâm kaynağı olan Palmyra için şiirler yazdıklarına değinmiştik. Öte yandan Kasru'l-Hayri'l Garbî'deki heykellerde Palmyra tarzından esinlenilmesine karşın, Hellenistik Suriye'ye yabancı olan, buna karşın Sâsânilerde oldukça sık rastlanılan *stucco* tekniğinin kullanıldığı da belirtilmelidir (Enderlein 2001: 83). *Stucco* malze-



Res. 20: Solda, Palmyra yakınlarındaki Zabdâ'dan mezar kabartma motifi, MS 150 (Colledge 1976: fig. 69). **Res. 21:** Sağda, Palmyra taklidi Emevî *stucco*'su. Kasr'ül Hayr el-Garbî, 8. yüzyıl başları (Grabar 1988: fig. 79) (Desen T. Sivrioğlu).



Res. 22: Kasrü'l Hayr el-Ğarbî sarayının avlusundan Parth/Sâsâni uslubunda heykel örneği (Grabar 1988: fig. 84) (Desen T. Sivrioğlu).

mesi hem pratik, hem de ekonomikti. Alçı malzemeyle hazırlanan kalıplar, istenilen yüzeye uygulanabilmekte ve mermer görüntüsü vermektedir. *Stucco* tekniği büyük bir olasılıkla İranlı ustalar tarafından saraylarda uygulanmıştır. Motiflerdeki İran etkisi de bu kanıyı güçlendirmektedir (Res. 22).

Kasru'l-Hayri'l Garbî'de 1936'da bulunan ve bugün Şam Ulusal Müzesi'nde korunan iki fresk oldukça iyi durumdadır. Fresklerden biri üç sahneye ayrılmıştır. Sahnelerden birinde kıvrımlı elbiseleriyle iki müzisyen yer almakta, ikincisinde ise yay ve okla geyik avlayan bir atlı görülmektedir (Res. 23). At üzerinde ok atmanın Arapların yabancı oldukları bir tarz olduğu ve Arapların genellikle piyade okçu kullandıkları bilinmektedir. İranlılar ise atlı okçularıyla ünlüydü. Sahnede yer alan atlıda Sâsâni, hatta Assurlulara kadar gidebilecek modelinin benzeridir (Azarpay ve Henning 1970: 145-152). Kılıç kayışının omza değil, bele asılmasının da bir İran geleneği olduğu bilinmektedir. İkinci fresk tek sahneden oluşmaktadır. Burada geç Roma-Erken Bizans döneminde Antakya mozaik okulunun çok sık kullandığı, bir örtüyle vücudunu kapatan bir figürü çevreleyen deniz kentaurosları ve çeşitli mitolojik canlılar tasvir edilmişlerdir.

Emevî sarayları içinde en çok ilgi çeken ve bu "ilgi" sonucunda taş oymaları Berlin'e taşınan saray, Ürdün'de yer alan Mşatta'dır. Uzun süre İslâm öncesi yapıldığı düşünülen Mşatta'nın, sonradan bulunan bir namazgâh sayesinde tarihlendirme sorunu ortadan kalkmıştır. Günümüzde Mşatta'nın II. Velid (743-744) zamanında yaptırıldığı düşünülmektedir (Yetkin 1984: 108). Ancak Brockelmann bu sarayın Sâsâni Şahı II. Behram'ın döneminde (275-293) Lahmîler tarafından inşa edildiğini Emevîlerin yalnızca buraya kendi zevklerine göre eklemeler yaptıklarını savunmuştur (Brockelmann 2002: 76). Mşatta'nın duvar süslemeleri zigzaglar içinde Assur sanatında rastlanan rozetler, asma dalları, aslanlar, kuşlar, grifon, kentauros ve sfenks gibi mitolojik yaratıklardan oluşmaktadır (Enderlein 2001: 85-86). Kullanılan figürlerin büyük kısmı Hellenistik kökenli olmakla birlikte duvarların bu şekilde süslenmesi İran-Assur geleneğini yansıtmaktadır (Yetkin 1984: 109). Yalnızca mescide komşu olan duvarda tasvir yer almamıştır.



Res. 23: Kasru'l-Hayri'l Garbî'de Assur-İran tarzında süvari tasviri (Nicolle 1982: fig. 120).



Res. 24-25: Geleneğin devamlılığı. **(24)** Solda, İsrail Ulusal Müzesi'nde sergilenen bir Bizans taban mozaiği parçasından detay (URL 14). **(25)** Sağda, Hırbet'el-Mefcer'de benzer sahneli taban mozaiğinde detay, Rockefeller Museum Kudüs (Enderlein 2001: 87).

Ürdün'deki bir diğer saray olan Hırbet'el-Mefcer, tonoz çatılı olan ve şarapla doldurulduğu rivayet edilen (Hillenbrand 2005: 34) hamamı ve geniş mozaik döşeli tabana sahip olmasıyla dikkat çeker. Akdeniz dünyasında bütün eski Roma toprakları üzerinde en geniş mozaiklere sahip yapı Hırbet'el-Mefcer'dir (Hillenbrand 2005: 34). Hırbet'el-Mefcer mozaiklerinde antik sanatta oldukça yaygın bir sahne karşımıza çıkmaktadır. Bir aslan, dağ keçisi ya da geyiğe benzer bir hayvana saldırmaktadır (Res. 24-25). Sanat tarihçileri bu sahnenin hükümdarlığın gücünü temsil ettiği konusunda hemfikirdir. Sarayın hamamının tavan süslemesinde geçişli bordürler içinde sanki aşağıdakileri seyrediyormuş gibi duran 6 adet kabartma büst yer almaktadır (Res. 26). Bunlar Geç Roma Dönemi'nin kıvırcık saçlı figürlerini andırmaktadır. Sarayın girişindeki uzun bir frizde yer alan kabartmalarda her biri farklı yüz hatlarına sahip, kimi kıvırcık kimi düz saçlı figürler bulunmakta, figürlerin elleri biraz şematize olmuşsa da Hellen-Roma geleneğinde olduğu gibi giysilerinin hemen altından uzanmaktadır (Res. 27-28). Abartılı gözleriyle saraya giren kişileri süzer gibi durmakta olan bu figürlerin etraflarını da helezonik bordürler çevirmektedir. Sarayda oldukça fazla kullanılan bu bordürler seyreden üzerinde bir sonsuzluk algısı uyandırmakta ve kompozisyonun başı ve sonu olmadığı hissine yol açmaktadır. Bu bakımdan bordürlerin ileride Müslüman sanatçıların vazgeçilmez



Res. 26: Hırbet'el-Mefcer'in hamamının tavan büstlerinden biri, Jerusalem Museum (Grabar 1988) (Desen T. Sivrioğlu).



Res. 27: Palmyra'da Rab'el oğlu Iarhibôlâ'nın mezarındaki heykel, MS 3. yüzyıl (Colledge 1976: fig, 81).



Res. 28: Hırbet'el-Mefcer sarayının giriş kısmında duvar büstlerinden biri (Grabar 1988: fig. 86b) (Desen T. Sivrioğlu).

dekoratif unsurları arasında yer alacak olan arabesk motiflerin erken öncüleri olduğu söylenebilir. Hırbet'el-Mefcer'in heykellerine baktığımızda İslâm dünyasında nâdir olarak karşımıza çıkan üç boyutlu üretimlerle karşılaşırız. Öteki saraylarda alçak ya da yüksek kabartma olarak yapılmış eserlerin aksine buradakiler tam anlamıyla heykeldir. Ancak bu örnekler, Hellen-Roma etkisinde değil Sâsâni üslubunda, daha doğrusu Afganistan (Baktria) heykel geleneğine göre yapılmıştır. Hırbet'el-Mefcer'in yapımı diğer saraylardan sonra olduğu için belki de bu eserler yeni fethedilmiş Baktria topraklarından getirilen sanatkârların işidir.

Emevî sarayları 746 yılında yaşanan bir depremde büyük zarar görmüş[43] (Enderlein 2001: 62), Emevî hanedanının 750'deki çöküşüyle de tamamen terk edilmişlerdir. Terk edilmeleri sayesinde de orijinal hâlleriyle günümüze kadar ulaşabilmişlerdir. Bağdad, Kahire gibi kent merkezlerinde inşa edilen saray, cami gibi yapılar sürekli yenilenirken, Emevî sarayları bugün arkeolojinin rahatlıkla inceleyebildiği bozulmamış örnekler olarak korunmuşlardır.

Hıristiyan temaları dışında Önasya - Akdeniz medeniyetlerinin bütün sanatsal mirasını sahiplenen Emevî sanatını, özellikle de saray süslemesini İslâm sanatı içinde değerlendirip değerlendirmeme konusundaki tartışmalar günümüzde de devam etmektedir. Emevî sanatını, "Erken İslâm sanatı" başlığı altında değerlendiren kuramcılar olduğu gibi, İslâm tarihinde bir daha benzeri ve taklidi olmamış, özgün bir dönem olarak gören ya da doğrudan Geç Antik Çağ sanatının devamı olarak kabul eden bakış açılarına da rastlamak mümkündür. Ünlü oryantalist Brockelmann, Emevî saraylarını "Asya toprağında Yunan sanatının son eserleri" olarak nitelemiştir (Brockelmann 2002: 77).

Abbasî ve Selçuklu Mimarî Süslemesinde Antik Figürler

751 yılında yaşanan bir devrimle Emevîler iktidardan düşürüldüler ve Peygamber'in amcası Abbas'ın soyundan olan Abbasîler onların yerini aldı. Bu İslâm tarihi açısından basit bir iktidar değişimi değil, medeniyetin yöneliş çizgisinde sapmalara yol açan önemli bir değişimdi. Abbasî hanedanlığı döneminde Arap olma-

43 Mşatta'daki kazılarda duvarların altında cesetler bulunmuştur.

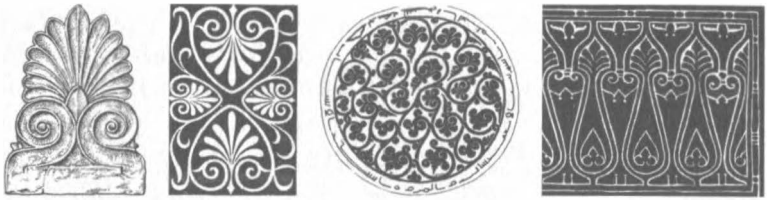




Res. 29: Üstte, Antik Çağ'ın yaygın figürlerinden biri olan sırtında koç taşıyan Hermes; Sidon MÖ 400 civarı, Barooco Museum, Roma. Aynı kompozisyon Hıristiyan sanatında sırtında kuzu taşıyan İsa figürüne de esin kaynağı olmuştur (URL 15). **Res. 30:** Sağda, Abbasi sarayı Samarra'da aynı sahnenin "şarklılaşmış" versiyonu (Godard 1965: fig. 184).

yan Müslümanların (mevalî) siyasal olarak yükselişi ve başkentin Şam'dan Dicle kıyısında kurulan yeni bir kent olan Bağdad'a taşınmasıyla, İslâm kültür ve medeniyetinin Suriye-Akdeniz çevresinden Mezopotamya-İran eksenine kayışı gibi bir dizi önemli kültürel değişim yaşandı. Mezopotamya-İran geleneğinin İslâm sanatı üzerindeki etkisinin artmasının, antik Akdeniz sanatının İslâm sanatı üzerindeki tüm etkisini yitimesine yol açtığı söylenemez. Ancak Akdeniz kökenli figürlerin bile daha "Doğulu" biçimde karşımıza çıktığı yeni bir döneme adım atıldığı da ortadadır. Örneğin Abbasîlere ait Samarra Sarayı'nın süslemesi, antik Yunan mirasının İranî ve Doğulu üslupla yeniden yorumlanmasına ait doğrudan kanıtlar sunmaktadır (Res. 29-30).

Abbasîlerle birlikte mimari süslemede Emevîlerin gerçekçi üslubunun terk edildiği, Müslüman sanatçının giderek gerçeklikten uzaklaşarak figürleri şematize etmeye başladıkları görülmektedir. Her ne kadar sanat tarihi uzmanlarının bir kısmı Müslüman sanatçıların gerçeklikten kaçış eğilimini İslâm'da tasvir yasaklarına bağlasalar da Ettinghausen'e göre Geç Antik Çağ'ın genel bir



Res. 31-34: "Arabesk" motiflerin kaynakları ve gelişimi. Soldan sağa **(31)** Klasik dönem Atina'sından palmet ve akantus motifi (Bird 2003: lev. 60). **(32)** Atina Propylaea'da palmet ve akantus motifi, MÖ 5. yüzyıl (Desen Özkeçeci 2006: res. 303). **(33)** Nişabur üretimi sırlı bir tabak üzerinde palmet-akantus motifi, 9. yüzyıl (Desen Özkeçeci 2006: res. 151). **(34)** Abbasîlere ait Samarra Sarayı'nın duvarlarında palmet ve akantus motifi (Desen Özkeçeci 2006: res. 108).

"modası" olan ve hem Hıristiyan hem de İslâm sanatını etkileyen "gerçekçilikten kaçış" eğiliminin kökeni Yeni-Platoncu felsefedir (Ettinghausen 1956: 271). Aynı fikirde olan Mahzar İpşirlioğlu da gerçeklikten kaçış eğiliminin İslâm düşün dünyasının Hellenistik kültürün etkisi altında olmasına[44] bağlamakta ve bu eğilimin arkasında Plotinos'un "dünyanın bir hayal perdesi olduğu fikri"nin[45] olduğunu savunmaktadır (İpşiroğlu 2004: 33-34). Bu görüşe göre Müslüman sanatçı, aslında kendisinden çok önce başlamış düşünsel bir eğilimin takipçisi konumuna indirgenmektedir. Yeni-Platonculuğun henüz Araplar arasında çok tanınmadığı Emevîler Dönemi'nde saray süslemesi oldukça gerçekçiyken, Yeni-Platonculuğun ve tasavvufî düşüncenin etkilerinin Müslüman okur-yazarlar arasında giderek yayıldığı Abbasîler Dönemi'nde betimlerin giderek şematikleşmesi, İpşiroğlu'nun tezini güçlendiren bir unsurdur. Ancak Emeviler ile Abbasîler arasındaki bu tavır farkının, Platonik felsefenin yayılmasından mı, yoksa Abbasîlerin Emevîlerden daha dindar gözükmeye çalışmasının bir sonucu mu olduğunu söylemek oldukça zordur.

44 Eski Yunanca eserlerin Arapçaya tercüme süreci hakkında bkz. Gutas 2003. Ayrıca bkz. Demirci 2004.

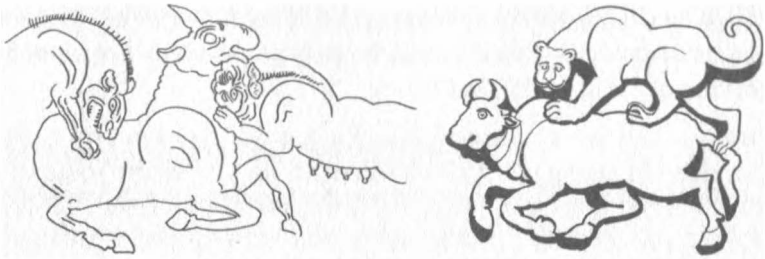
45 Bilindiği üzere Platon'a göre ressamlar çocukça ve aptalca işlerle uğraşan kimselerdi ve resim bir gerçekliğin değil, yalnızca hayallerin tasviri olabilirdi. Benzer görüşlere sahip olan ve Yeni-Platonculuk'tan etkilenen Hıristiyanlar da Akdeniz sanatını giderek şematikleştirmekte ve gerçeklikten uzaklaştırmaktaydı.

Şematize figürlerle birlikte Abbasiler Dönemi'nde sanat tarihçilerinin "arabesk" motifler adını verdikleri bitkisel ve geometrik kaynaklı dekoratif figürlere yönelim de dikkat çekmektedir. Herhangi bir başlama ve bitiş noktası olmayan arabesk motifler izleyiciye bir odaklanma merkezi sağlamadan, mekânı boş bir alan kalmayacak şekilde kuşatır. Sanat tarihçilerine göre Müslüman sanatkârlar, arabesk kompozisyonlarında başlama ve bitiş sınırları koymayarak Tanrı'nın yaratıcılığının sınırsızlığını ve nesneler arasında aklın fark edemeyeceği değişim gücünü vurgulamışlardır (Bahnassi 2008: 641-642). Arabesk motiflerin bir çerçevesi ve başı-sonu olmadığı gibi, bu motiflerde mantıkî kurallar da aranmaz. Örneğin aynı dalda farklı meyveler ve çiçekler bulunabilir. Bu tavırlarıyla İslâm sanatçılarının "gördüklerimizin bir hayalden ibaret olduğu"nu anlatmak istedikleri savunulmuştur (Bahnassi 2008: 642). Öte yandan arabesk motiflere esin kaynağı olan düşüncelerin, gerçekte Hellenistik felsefeden kaynaklandığı yönünde güçlü bir itiraz da bulunmaktadır. Örneğin Massignon, arabesk figürlerin yaygınlaşmasında, Yunan atomcu felsefesinin etkisi altındaki Eş'ariyye Okulu'nun etkili olduğunu ileri sürmüştür[46].

Teorik altyapı ne olursa olsun şematik-arabesk motiflerin kaynaklarının Hellenistik gelenek olduğu kesindir. Erken arabesk motifler Antik Çağ'dan beri revaçta olan akantus (kevger), palmet, rûmî, Assur rozeti, asma yaprağı gibi şekillerin daha kıvrak ve abartılı yeniden yorumlarından ibarettir (Res. 31-34). Ancak zaman içinde arabesk motifler, daha önce hiçbir kültürde rastlanmayacak ölçüde bir mükemmeliyete ve kompleks bir yapıya erişecekler, cami süslemelerinde görülmeye başlanılan bu üslûp zamanla kitap resminden, kabartmalara kadar her alanda İslâm sanatına damgasını vuracaktır[47]. Öyle ki günümüzde İslâm sanatı denildiğinde ilk akla gelen motifler genellikle arabesk olarak adlandırılanlardır.

46 Atomculara göre maddeler gelip geçicidir ve yalnız Tanrı'nın tabiatı sonsuzluğa uzanmaktadır (Blair ve Bloom 2001: 106-107).

47 Arabesk motiflerin zenginliğinin arkasında yatan etmenin de Müslüman sanatçının insan figürlerinin aksine, bu motifleri her mekânda kullanabilmesi olduğu düşünülmektedir (Yetkin 1984: 181).



Res. 35: Solda, Phryg sanatında metal bir kap üzerinde aslan-boğa mücadelesi (Akurgal 1999: res. 188a). **Res. 36:** Sağda, Diyarbakır Ulu Camii portalında aslan-boğa mücadelesi, Anadolu Selçuklu Dönemi (URL 16) (Desen T. Sivrioğlu).

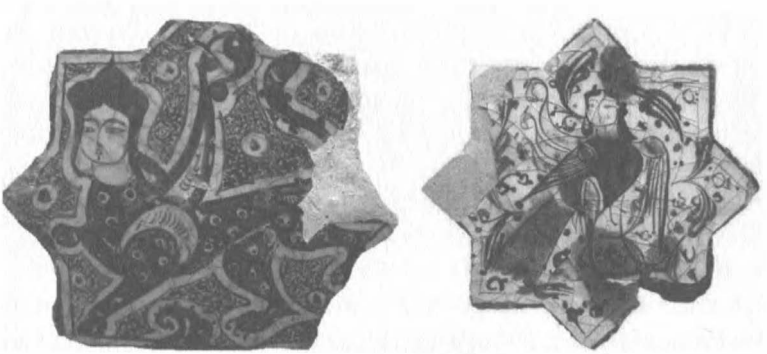
Abbasîlerle birlikte mimari süslemede yavaş yavaş kaybolan insan ve hayvan figürleri, 11. yüzyılda Türklerin Yakındoğu'da devletler kumaya başlamalarıyla yeniden görülmeye başlanmıştır. Türk sanatındaki antik figürler, İslâm öncesi Orta Asya sanatı ile -devletin kurulduğu bölgeye göre- Budist, Hellenistik ya da İran etkisinin sentezi bir üslupla şekillenmişlerdir. Örneğin Gazneli Mahmud'un Afganistan'ın batısındaki Bûst yakınlarında inşa ettirdiği Leşker-i Bâzâr adlı sarayındaki figürler Orta Asya-Budist geleneği anımsatırken (Aslanapa 1972: 41-45; Dupree 1982: fasc. 5, 525-544); Anadolu Selçuklularının kullandığı, genellikle konularını astrolojiden alan figürlerde ise Orta Asya hayvan üslubu ile Hellenistik ve İran geleneğinin sentezi bir tarz oluşturulmuştur (Res. 35-36). Abbasîlerden itibaren hükümdarın gücünün ve ülkenin refahının, tıpkı Bâbil, İran ve Hellen-Roma dünyasında olduğu gibi, gök cisimlerinin düzeniyle paralel olduğuna inanıldığından (Gutas 2003: 53), mimari eserler üzerindeki astrolojik sembollerin sanatsal ya da ticarî kaygılardan çok, siyasal amaçlarla yapıldığı düşünülmektedir[48]. Astral figürlerin Malabadi Köprüsü, İzzeddin Keykavus Şifahanesi, Niğde Alâeddin Camii gibi dönemin kamu yapılarında da yer almasıbu fikri güçlendirmektedir. Üstelik astrolojik gelenek ile Hellenistik mirâsın hükümdarın gücünü kutsamada birlikte kullanıldığına dair yazılı kanıtlar da bulunmaktadır. El-Raverdî, Selçuklu Sultanı I. Gıyaseddin için şu dizeleri yazmıştır: "*Hiçbir güçlük yoktur ki, dokuz felek onun*

48 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Çaycı 2002.

ikbali için kolaylaştırılmış olmasın. O, İskender'e benzeyen öyle bir kimsedir ki ab-ı hayat, cevherler bağışlayan elinin denizinden yardım alır." (Çaycı 2008: 276).

Selçuklu mimari süslemesinde antik grotesk figürlerin en canlı örneklerine rastlanılan mekânlardan biri de I. Aleddin Keykubad (1220-1236) tarafından Beyşehir Gölü yanında yaptırılan Kubad Abad Sarayı'dır. Kubad Abad Sarayı'nda antik sanattan tanıdığımız grotesk hayali varlıklar, yeni bir üslupla Orta Asya tarzında yorumlanış biçimleriyle karşımıza çıkar (Arık 2001). Bu sarayın süslemesinde ve Artuklu, Selçuklu armalarında da karşımıza çıkan en dikkat çekici grotesk varlık çift başlı kartaldır. Bu figüre Hitit kabartmalarında ve Bizans armalarında da rastlanmakla birlikte sanat tarihçileri, genellikle çift başlı kartalın Türklerin Anadolu'ya gelmelerinden önce de kullandıkları Orta Asya'ya özgü bir motif olduğunu düşünmektedirler (Esin 2004: 222). Bu bağlamda çift başlı kartala Budist sanatta da rastlanmaktadır (Esin 2004: 290).

Sonuç olarak İslâm mimari süslemesinde özellikle erken yüzyıllarda antik geleneğe bağlı gerçekçi bir üslubun var olduğu ancak bunun giderek şematikleşen bir dekorasyonla yer değiştirmeye başladığı görülmektedir. 11. yüzyılda Türk sanatının etkisiyle mimari süslemede bazı antik figürler yeniden görünür olmuşlarsa da bunlar artık Hellenistik ve Yakındoğu üslubundan oldukça uzak, Orta Asya tınılı yeni bir yorumla canlandırılmışlardır (Res. 37-38).



Res. 37-38: Kubad Abad Sarayı'ndan üzerinde farklı geleneklerden esinlenerek oluşturulmuş grotesk figürlerin yer aldıkları çini duvar dekorasyonları (Arık 2001: fig. 158, 165).

KİTAP RESMİ VE MİNYATÜRLERDE ANTİK FİGÜRLER

Müslümanların Antik Kitaplara Olan İlgisi

Kitaplar, hiçbir Ortaçağ toplumunda İslâm dünyasında gördükleri ilgiyi görmemişlerdir. Emevîler ve özellikle Abbasîlerle başlayan kitap toplama, kişisel ve kamusal kütüphaneler oluşturma etkinlikleri birkaç yüzyıl boyunca Müslüman okur yazarların ve seçkinlerin en büyük tutkusu olmuştur. Bizans manastırlarındaki ya da kent kütüphanelerindeki, İran ve Hindistan'daki eski kitaplar büyük meblağlar ödenerek satın alınmış, Harun el- Reşid (786-809) Amorium, Ankyra gibi kentlerin kuşatılması sırasında kitaplara zarar gelmemesi yönünde kesin emir vermiş, Mansur (754-775) ve Memun (813-833) Bizans imparatorlarından eski Yunan klasiklerini istemişlerdir. Kıbrıslı Hıristiyanlarla yapılan barış antlaşmasında Araplar, koşul olarak adadaki antik eserlerin teslimi maddesini de koymuşlardır (Avcı 2003: 193). Bu şekilde antik yazınsal mirasın büyük bir bölümü İslâm ülkelerinde toplanarak Arapçaya tercüme edilmeye başlanmıştır[49]. Eski Yunanca asıllarından tercüme edilen Hellenistik yazarlar arasında Aristoteles, Platon, Plotinos, Euklides, Ptolemaios, Galenos ve Dioscorides başta gelmektedir (Res. 39-41). Önceleri tıp, matematik, astronomi gibi alanlarda yazılmış eserler tercüme edilirken, zamanla siyâset, felsefe ve edebiyat türündekiler de çevrilmiştir. İran ve Yunan külliyatının Arapçaya kazandırılmasının dindar çevreler tarafından hoş görülmediğini söylemek gerekir. Hz. Muhammed zamanında Nadr İbn Hâris adlı biri, İran ve Bizans kentlerinden satın aldığı kitaplarla Peygamber'e rakip olarak çıkmış, "Muhammed size Âd ve Semûd kavimlerinin masallarını anlatıyor, ben de size Rum ve Acem masalları söyleyeceğim." diyerek insanları Kuran dinlemekten alıkoymaya çalışmıştır. Tefsircilere göre Kuran'da "İnsanlardan öylesi var ki, herhangi bir ilmî delile

49 Eski Yunancadan Arapçaya çeviri hareketi üzerine birçok çalışma yayımlanmıştır. Genel bir bilgi için bkz. Gutas 2003.



Res. 39-41: Müslüman ressamların gözüyle Yunan bilgeleri. **(39)** Solda, Sokrates (el-Mubaşir yazması 13. yüzyıl). **(40)** Ortada, Dioscorides (de Materica Medica 1229). **(41)** Sağda, Solon (el-Mubaşir yazması 13. yüzyıl).

dayanmadan (insanları) Allah yolundan saptırmak ve sonra da onunla alay etmek için boş lafı satın alır." âyetinin geliş nedeni Nadr İbn Hâris'in bu hareketidir (Bkz. Kuran, XXXI: 6 ve şerhî). Gazâlî gibi mütefekkirler Yunan felsefesine duyulan hayranlığa karşı mücadele vermişlerdir. Gazâlî *Tehâfüt el-Felâsife* (Filozofların Tutarsızlığı) adlı eserinde, zekâ olarak kendilerini üstün gören birtakım insanların, İslâmın ibadetlerle ilgili görevlerini umursamadıklarını, namaz kılmaktan kaçındıklarını, Allah yolunu terk edip ahreti inkâr ettiklerini belirtmektedir. Gazâlî bu kişilerin *"İnkârlarının tek kaynağı Sokrat, Hipokrat, Eflâtun, Aristo ve bunlara benzer büyük şöhrete ulaşmış birtakım isimler işitmiş olmalarıdır."* demekte ve bu filozofların fikirlerinin eleştirisine devam etmektedir (Gazâlî 2002: 7-8). Tutucuların tepkilerine karşın Hellenistik kitap sevgisi halk tabakalarına da yayılmıştır. 1258'de Moğollar tarafından yağmalanmadan önce Bağdad'ta 36 kamu kütüphanesi ve 100'den fazla kitapçı bulunduğu aktarılmaktadır (Artz 1996: 129). 1068'deki yağmadan önce Fatımî Sarayı kütüphanesinde de yalnızca antik bilimlerle ilgili 18 bin cilt kitabın olduğu aktarılmaktadır (Bloom 2003: 165).

İslâm ülkelerinde felsefe, astronomi, tıp, matematik gibi alanların, tercüme hareketiyle doğduğu konusunda araştırmacılar hemfikirdir. Bilimin yanı sıra tercüme hareketi Arap edebiyatı-

nı Hellenistik mitlerle de daha fazla tanıştırmıştır. Her ne kadar Homeros[50] gibi Yunan şairleri filozoflar kadar tanınmasalar da Yunan edebiyatı bozulmuş bir şekilde Arap yazımında karşılığını bulmuştur. Kökenleri *Hezar Efsane* adlı antik Hint-İran menkıbelerine dayandığı savunulan (*Binbir Gece Masalları*, cilt I, önsöz) ve orijinal adı *Bin Gece* olan *Binbir Gece Masalları* üzerine yaptığı incelemede Grunebaum, birçok "Homerik" ve "Hellenistik" unsura rastlamıştır. *Binbir Gece Masalları*'nda yer alan *Qamar ez-Zaman* hikâyesi Plautus'un *Miles Glorias* adlı eseriyle paralellik göstermektedir. Yine meşhur Sinbad'ın gezilerinde yer alan dev kaplumbağa, deniz canavarları gibi ayrıntılar Arrianos'un, İskender'in amirali Nearkhos'un deniz seferini anlattığı *İndica* adlı eserinde söz edilen mitleri andırmaktadır (Grunebaum 1947: 294-319). Sinbad'ın üçüncü yolculuğunda karşısına Homeros'un *Odysseia*'sından tanıdığımız tek gözlü dev (Polyphemus) çıkmaktadır[51]. *Binbir Gece Masalları*'nın bir diğer bölümünde Saif el-Mulûk'un hikâyesinde Eli-Fanioun adlı bir devden bahsedilmektedir ki Grunebaum, bu adın Polyphemus'un bozulmuş bir şekli olabileceğini belirtmektedir (Grunebaum 1947: 303). Grunebaum, Arap aşk şiirinin Hellenistik şiirden sanıldığından daha fazla etkilendiğini savunarak *Binbir Gece Masalları*'nda derlenen aşk şiirlerinin Hellenistik kaynakları üzerine örnekler vermektedir.

Kitap Resmi ve Minyatüründe Antik Figürlerin Ortaya Çıkışı

Tercüme hareketinin hız kazandığı Abbasîler Dönemi'nde minyatürlü kitaplar üretildiği bilinmekle birlikte bu ilk örneklerden hiçbiri günümüze ulaşamamıştır (Atasoy 2008: 674). 13. yüzyıl-

50 Örneğin Yunan felsefesinin hemen bütün başyapıtları Arapçaya tercüme edildiği halde Homeros'un bilindiği kadarıyla tam bir çevirisi bulunmamaktadır. 785 yılında ölen Halife Mehdî'nin müneccimi olan Urfalı Theophilos, İliada'nın bir özetini Süryâniceye çevirmiştir. Bilindiği kadarıyla bu eser Arapçaya kazandırılmamıştır (Bkz. Abu'l Farac, cilt I, 203).

51 Bu hikâye bilindiği gibi Dede Korkut'ta da bulunmaktadır. Belki de Odysseus'un maceraları Urfalı Theophilos'un özetinde yer almış ve Müslümanlar tarafından bu kanaldan yayılmıştır (Bkz. Binbir Gece Masalları, 299-300, Geceler).

dan önce yazılıp da bugün elimizde bulunan 35 eserden yalnızca üçü resimlidir (Bloom 2003: 217). Kitap resminin neden bu kadar geç yaygınlaştığı konusunda araştırmacılar farklı yorumlar getirmişlerdir. Mazaherî'ye göre kitap resminin 12-13. yüzyıllarda başlamasının nedeni, tasvirlere karşı ilgileri bulunan Türkmenlerin Önasya coğrafyasına hâkim olması ve tasvir karşıtı Arap İslâmının gerilemesidir (Mazaherî 1972: 192-197). Yine Mazaherî'ye göre İslâm dünyasında resim, Moğolların gelişiyle İran'da tam olarak gelişme şansı bulmuştur. Bloom ise kitap resminin geç gelişiminde siyasal atmosferden çok, teknik problemlerin rol oynadığını düşünmektedir. Fetihler sonucunda Araplar, parşömen kullanan İran ve Bizanslıların aksine Çinlilerden ya da Sogdlardan kâğıt yapımını öğrenmişler ve bu sayede çok daha pratik, okuması kolay kitaplar üretebilmeye başlamışlardır. Hatta kâğıt İslâm dünyasında öylesine yayılmıştır ki bu icadı Araplardan öğrenen Bizanslılar kâğıda *bagdadion* adını vermişlerdir. Zamanla Mısır'da bile kâğıt, papirüsü gölgede bırakmıştır. Örneğin Fustat'da yapılan arkeolojik kazılar sonucunda ele geçen 10. ve 11. yüzyıla ait belgelerin %90'ı kâğıt, yalnızca %10'u parşömen ve papirüstür (Bloom 2003: 69-77, 108). Ancak kâğıt, parşömen ya da papirus kadar resme dayanıklı olmadığından iyi resimli kitaplar üretilebilmesi, kâğıt hamurunda ilerleme sağlanan 12. yüzyılda mümkün olmuştur.

Öte yandan kitap resminin gelişimi salt teknik nedenlere de indirgenemez. Daha başlangıçtan itibâren kitap resminin din dışı eserlerde doğduğu belirtilmelidir. Kuran'da bahsi geçen bazı olayların resmi yapılmışsa da bunlar asla Kuran sayfalarına işlenmemiştir. İlk resimlenen kitaplarda betimler sanat kaygısından çok, konunun anlaşılması için konmuşlardır: Kırık-çıkık tedavisi, sezaryen, insan iskeleti, yararlı-zararlı bitkiler vb. şekillerin gösterilmesi gibi. Bu ilk örneklerde bile şematize etme tavrı görünmektedir. Bitkiler asıllarından daha farklı ve geometriktir. Konuyla ilgisiz bazı figürler ise yalnızca boşluk dolsun diye konmuştur (Bloom 2003: 219). Yine de kitap resminin ilk yüzyıllardaki figürleri, genel olarak İslâmın sonraki dönemlerindeki minyatürlerle



Res. 42-44: Budist resimlerin İslâm minyatürü üzerindeki etkisi. **(42)** Solda, Seylan Budist manastırlarından demon, MÖ 5. yüzyıl (Dhanapala 1964: lev. 23). **(43-44)** Ortada ve sağda, Osmanlı minyatürlerindeki cin ve melekler, *Acaibü'l Mahlûkât* (And 2007: 174, 277) (Desen T. Sivrioğlu).

karşılaştırılamayacak kadar gerçekçidir. Figürlerde gölgelendirme, derinlik katma çabası hemen dikkati çekmektedir.

Figürler iki temel kaynaktan beslenmektedir. Birinci kaynak uzmanların "Greko-Budist" tarzı adını verdikleri Baktria-Orta Asya kökenli resim geleneğidir (İnal 1995: 6). Bu tarz, Hellenistik Çağ'da Yunan stili ile Hint sanatının sentezi olarak doğmuş ve yüzyıllar boyunca Budist tapınaklarda devam etmiştir (Res. 42-44). İslâmiyeti kabul etmeden önce Uygurlar da bu tarzda resimler yapmaktaydı. Ayrıca Budist sanatla paralel olarak Uygurlar arasında yaygın olan Maniheist etkiler de söz konusudur. Peygamber Mani'nin kendisi zaten bir ressam olarak tanınmaktaydı ve kutsal yazılarını resimler yoluyla anlatmayı tercih etmekteydi. Bu nedenle Maniheistler, resmi kutsal bir eylem olarak görmekteydi. Budizmi ya da Maniheizmi seçmiş Uygurlar arasında bu iki üslubun sentezi bir resim geleneği birkaç yüzyıl boyunca devam etmiştir (Yurtaydın 1954: 46-49). 12. yüzyıldan sonra kitap resminin parlamasında ve minyatürün doğuşunda Uygurların etkisi olduğu kabul edilmektedir. İslâm dünyasındaki resimli kitapla-



Res. 45: Es-Sufî'nin Sabit Yıldızları'ndan Andromeda Takımyıldızı figürü, 1009 ya da 1010 tarihli. Bodleian Kütüphanesi, Oxford (Bloom 2003: res. 51) (Desen T. Sivrioğlu).

rın en eskisi olan 1009 tarihli Abdurrahman es-Sufî'nin *Sâbit Yıldızların İncelenmesi* kitabının "Greko-Budist" anlayışla süslenmiş olması bu etkiyi kanıtlamaktadır. Figürlerde Hellenistik tarzın aksine gölgelendirme yerine belirgin çizgisellik vardır. Saçların ve elbiselerin kıvrım ve bordürleri ise Hint-Hellen resim geleneğini yansıtır (İnal 1995: 23) (Res. 45). Hint astrolojisinin temel eserlerinin Arapçaya çevrildiğini yukarıda belirtmiştik. Doğal olarak Hint kökenli figürler de Müslümanlar tarafından benimsenmiştir.

İkinci temel kaynak Bizans resimli kitap geleneğidir ve gene en eski resimli kitap örneklerinden olan, Dioskorides'in *De materia medica* adlı eserinin 1083 tarihli Arapça çevirisi bu geleneğe bağlı olarak resmedilmiştir (Bloom 2003: 218). "Bağdad okulu" adı da verilen ve 12. yüzyıldan itibâren yayılan bu tarz, özellikle Harirî'nin *Makamat* adlı eseri ve *Kelile Dimne* versiyonlarının resimleriyle tanınmaktadır. Bağdad okulunun eserleri antik sanattan ve Bizans-Gürcü sanatından tanınan figürlerle doludur (Buchthal 1968: 127-130; Grabar 1974: 88). *Makamat*'ın başkahramanı Ebu Zeyd ve arkadaşları, Hıristiyan el yazmaları ya da mozaiklerindeki St. Paul ya da Eyub Peygamber görünümündedir (Res. 46-48). Karakterlerin el hareketleri ve duruşları ile mimarî dekorlar, Hellenistik ve Bizans modellerinin aynısıdır (Buchthal 1968: 127 vd.). İslâm kitap resmini etkileyen eserlerin Suriye'de üretilen Süryâni-Yakubî kitapları olduğu ve *Makamat* türü kitapların da Şam ya da Musul civarında üretildiği düşünülmektedir (Buchthal 1968: 132; İnal 1995: 34). Vatikan'da saklanan ve *Makamat*'la aynı yüzyıla ait olan bir Yakubî el yazmasında benzer



Res. 46: Solda, Ebu Zeyd, Mekkeli hacılara kayaların üzerinde ders verirken, 13. yüzyıl, Makamat, Paris Bibl. Nat. Arabe 6094 (Grube 1967: res. 31) (Desen: T. Sivrioğlu). **Res. 47:** Ortada, Sicilya Kralı Roger II'nin Bizanslı sanatkârlarca yapılmış mozaik portresi, Martorana Kilisesi Palermo 1143-1151 (Lassus) (URL 17). **Res. 48:** Sağda, Kelile ve Dimne'den bir figür, XIII. yüzyıl, Paris Bibl. Nat. Arabe 3465 (URL 18) (Desen T. Sivrioğlu).

figürler bulunmaktadır (İnal 1995: 34). Ancak en büyük etkilenmenin Kıptî yazmalarından geldiği genellikle kabul edilmektedir. Müslüman sanatçılar Mısır kiliselerindeki ve dinî kitaplarındaki tasvirleri aynen tâkip etmişler, bazen mevcut konuya da sâdık kalmışlardır (Nelson ve Collins 2007: 246-249). Üstelik kitap desenlerindeki etkilenmenin tek yönlü olmadığı da görülmektedir. Kıptî el yazmalarının resimlerinde İslâmî uslûpta şematize edilmiş bitkisel motifler kullanılmıştır (Buchthal 1968: 133). Bu da sanatkârların karşılıklı ilişki içinde oldukları ve birbirlerinin eserlerini tâkip ettiklerini kanıtlamaktadır.

Hint-Hellenistik etkilerin yanı sıra, onlar ölçüsünde olmasa da Mesudî'nin aktardığı resimli Sâsânî kitapları da (Brend 1996: 84) İslâm sanatkârlarını etkilemiş olmalıdır; bazı figürlere dikkatlice bakıldığında İran sanatı kaynaklı bazı ayrıntılar göze çarpabilmektedir. Örneğin Sokrates'i-Farabî olduğu tahmin edilen- bir öğrencisiyle sohbet ederken gösteren meşhur sahnede Sokrates'in elini tutuş biçimi Sâsânî tasvirlerindeki el işaretiyle benzer durumda, orta ve yüzük parmakları içeride kalacak şekil-



Res. 49-50: Bilgelik sembolü olarak kullanılan el işaretinin tevarüsü. **(49)** Solda, 5. yüzyıla ait Sâsâni gümüş tabağı üzerinden detay, Biritish Museum (Irwin 1997: res. 7). **(50)** Sağda, Aristoteles, Farabî olduğu düşünülen kişiye ders veririken (British Library MS or. 2784, f. 96r) (URL 19) (Desen T. Sivrioğlu).

de resmedilmiştir[52] (Res. 49-50). Sokrates ve onu ilgiyle dinleyen, Muallim-i Sani adıyla da anılan Farabî'nin başları ikonlardaki kutsal kişilerde olduğu gibi hâlelenmiştir. Ancak İslâm sanatında figür başlarının halelenmesini fazla abartmamak gerekir. Sanatçıların kimi zaman yaban ördeklerinin dahi başlarını hâlelemeleri, bunun kutsallaştırmayla değil, estetik arayışla ilgili olduğunu göstermektedir (Res. 51-52).

12. yüzyılın sonundan itibâren resimli kitap sayısında bir patlama yaşanmıştır. Kâğıt teknolojisindeki gelişime paralel olarak ressamların çalışabileceği daha büyük ve kaliteli kâğıtlar üretilebilmiştir (Bloom 2003: 236-237). Abbasîlerin güçten düşmesinin ardından Selçuklu ve İlhanlı hükümdarlarının kitap ressamlarını koruyup desteklemeleri de bu süreci, kitap resmini olumlu etkilemiştir[53]. Hellenistik tarzda figürlerin yanı sıra bizzat Hellen

52 Müslümanlar, Sâsâni resimli kitapları hakkında da bilgi sahibiydi. Mesudî 915'te İştar'ı ziyâret ettiğinde burada kendisine Sâsânilerden kalma bir el yazması tarih kitabı gösterildiğini aktarır. Yirmi beş erkek iki de kadın Sâsâni hükümdarının portreleri bulunan bu kitabın kopyası çıkarılarak Halife Hişâm'a gönderilmiştir (Bloom 2003: 220).

53 Ancak ressamlar ne kadar korunurlarsa korunsunlar İslâm toplumunda hiçbir zaman nakkaşlar kadar değer görmediklerini ve aynı statüde kabul edilmediklerini hatırlatmak gerekir (Vernoit 2005: 330).



Res. 51: Solda, Geç Antik Dönem'de tekstil üzerinde başında hâlesiyle Dionysos tasviri (Yalovris 1986: 417) (Desen T. Sivrioğlu). **Res. 52:** Sağda, 11. yüzyılda Fustat'ta imal edilmiş bir yazma eserde savaşçı figürlerinden detay (Desen Özkeçeci 2006: res. 294).

dünyasının meşhur adlarının da bu kitaplarda resmedildikleri görülmektedir. Sokrates, Galenos, Platon gibi ünlü kişiler divan şiirinden siyasetnâmelere kadar hemen her yazılı çalışmada karşımıza çıkar. Mevlana'nın Mesnevî'sindeki, "Ey devay-ı nahvet ü namusumuz, Sensin Eflâtun u Câlînusumuz." (Ey Aşk, bizim kibir ve azametimizin, şerefimizin devâsı Eflâtun ve Calinus'umuz sensin.) (Mevlana, *Mesnevî*, 66-67) ile Fuzûlî'nin, "Ger sen olsaydın emir-i şevket-i İskenderî, Vâdi-i himmetde bulmazdı Aristo iştihar." bunlara örnek verilebilir (Tökel 2000: 421). İslâm dünyasındaki en saygın Hellenistik figürlerden biri de Büyük İskender'dir. İskender seferleri hakkında Arapların geniş bilgi edinebilmesi için 9. yüzyılı beklemek gerekmiştir. İslâmın ilk kuşağından olan Arap tarihçiler yalnız Peygamber dönemi üzerinde durmaktaydı. İkinci kuşak Tevrat'ta geçen bazı olayları da bu listeye eklemiştir. 9. yüzyılda ise Eski Yunanların, Hintlilerin, İranlıların tarihleriyle de ilgilenen Belazurî, Yakûbî, Dineverî gibi "evrensel" tarihçiler ortaya çıkmış, onları da Mesudî gibi ülke ülke gezen ve belgeler toplayan tarihçi tipleri takip etmiştir (Gibb 1991: 128-135). Böylece İslâmdan çok önceki olaylar, İskender'in seferleri, Seleukoslarla-Ptolemeiosların savaşları, Romalıların Önasya'yı fethi gibi konu-



Res. 53: Zübdet'ül Tevarih'te Moğol-Türk tarzında Büyük İskender figürü (And 2007: 43) (Desen T. Sivrioğlu).

lar İslâm tarihçilerinin incelemesi altına girmiştir. Evrensel tarih eserleri dışında halk tarafından çok sevilen Kelile ve Dimne'de de İskender'in seferleri hakkında yarı doğru yarı hâyalî bilgiler bulunmaktadır (Beydebâ-İbn ü'l Mukaffa, 40). İslâm sanatının her yüzyılında ve her dalında, kitap resminde, divan şiirinde, tarih kitaplarında İskender kadar sevilen Hellenistik bir karakter olmamış, adına birçok şair *İskendernâme*'ler yazmıştır. Bu tasvirlerde İskender, dönemin modasına uygun olarak bazen Yunanlı görünümünde sakalsız, bazen tipik bir Arap ya da İranlı, bazen de çekik gözlü bir Moğol görünümü almaktadır (Res. 53).

Kitap resimlerinin hiçbir zaman Kuran yazmalarında ve bazı dinî kitaplarda yer almadığını belirtmiştik. Bu türden kitaplarda tezhip adı verilen bitkisel ve geometrik motifler yer almıştır. Önceki bölümlerde de bahsi geçen Yunan-Roma kökenli bir motif olan palmetin Kuran tezhibinde en fazla kullanılan şekil olduğu görülmektedir. Yüzyıllar boyunca süsleme motifleri sürekli değişim gösterirken, palmetin yerini koruduğu anlaşılmaktadır (James 2008: 695). Kitapların cilt teknikleri ve kapak tasarımları ise İslâm'ın ilk yüzyılları boyunca Kopt (Kıptî) ustaların tekniğiyle yapılmıştır. Kapak içi süslemeler ile Kıptî mezar taşları üzerinde yer alan motifler ortaktır (Aslanapa 2008: 701).

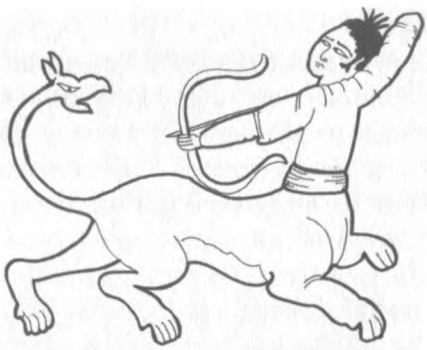
Kitap Resminde Astrolojik Figürler

Antik figürlerin etkisinin en çok hissedildiği kitap türleri arasında astrolojik eserler de yer almaktadır. Tıpkı antik toplumlar[54] ve pagan Araplar gibi[55] Müslümanlar da yıldızların, burçların ya da yıldızların bulundukları çemberin (felek) hayatlarında belirleyici olduklarına inanmışlar, halifeler de en ciddi devlet kararlarını, savaş ilânlarını, büyük inşa etkinlikleri için seçilen yer ve inşaata başlama tarihini kâhinlere, müneccimlere danışarak, yıldızların konumlarına göre almışlardır. Örneğin Mansur (754-775), Bağdad'ı kurarken yerini ve kuruluş tarihini müneccimlere danışarak kararlaştırmış (Hitti 1980: cilt II, 451), Bağdad'ın planı da astrolojik kaygılarla Dünya merkezli modele göre hazırlanmıştır. Halifenin sarayı yuvarlak planlı şehrin tam ortasına konmuştur (Brend 1996: 29). Tarihçi Azmî, Haçlıların 1096'da Filistin'e saldırmasının kaçınılmazlığını Satürn'ün başak burcunda olmasıyla açıklamıştır (Hillenbrand 2005: 137). Sultan Sencer'in müneccimi Enverî ise yedi gezegenin mizan burcunda birleştiği zaman büyük felaketler olacağını iddia etmiş, felâket yaşanmayınca da Merv kentini terk etmek zorunda kalmıştır (Çaycı 2002: 34).

Ulema, genel olarak yıldızlardan yardım umma, geleceği onlara sorma şeklinde özetleyebileceğimiz astrolojiyi hoş görmemiştir. Hâdislerde "Yıldızlar ilminden (*ilm-i nücm*) bir bölüm alan kimse, sihirden de bir bölüm almış olur. Müneccim kâhindir. Kâhin sihirbazdır. Sihirbaz da kâfirdir." denilmektedir (El-Mevsilî 2006: 604).

54 Aristoteles, Klaudyos Ptolemaios gibi Yunan düşünür ve bilim insanları, yıldızların insanlar üzerindeki etkisini kabul etmekte, astrolojiyi matematik ve tıp ilminin alt kolu olarak saymaktaydılar. Julius Caesar gibi Romalı liderler politikalarını astrolojiyi de dikkate alarak düzenlemekteydi (Çaycı 2002: 13-14). Hıristiyanlık astrolojiyi hoş görmese de fal, büyü ve kehanetlere olan inancın Bizans günlük yaşamında da etkisini sürdürdüğü bilinmektedir (Artz 1996: 88). Astroloji geleneği Sâsâniler İran'ında gelişmeye devam etti. Hatta İranlılar, Hint astroloji kitaplarını Farsçaya kazandırarak Akdeniz toplumları tarafından tanınmalarını sağladılar (Gutas 2003: 36).

55 Araplar yıldızlara ve onlardan koptuklarına inandıkları meteorlara saygı göstermekteydiler ki bu gelenek İslâm'da da devam etmiştir. Bunun doğrudan göstergesi, pagan döneminde hürmet gösterilen bir meteor olan Hacer'ül Esved'in Müslümanlar tarafından da sahiplenilmesidir.



Res. 54: Metâliü's-Saâde adlı astronomi kitabında cevhezar betimi (Gladiβ 2001: 197).



Res. 55: Sagittarius-yay takımyıldızı figürü (Nasr 2006: tab. 57).

Ancak gelecekten haber verme konusuna olumsuz bakan Hz. Muhammed'in kendisinin de gök olaylarına önem verdiği görülmektedir. Hâdislerde güneş ve ay tutulmalarında Hz. Muhammed'in namaz kıldığını ve ümmetinden de aynı şeyi yapmasını istediğini öğrenmekteyiz (El-Mevsilî 2006: 604). Gene hâdislere göre güneşin bir kişiliği olduğu, battıktan sonra yeniden doğmak için Allah'tan izin istediği bildirilmektedir; "Bir gün güneş yine secde edip doğmak için izin isteyecek ancak ona geri dön denilecek, o gün güneş batıdan doğacaktır. O gün kıyametin habercisi olacaktır." (Buharî 2009: cilt I, 293). Bu anlatımı anımsatır şekilde İslâm minyatürlerinde güneş insan yüzlü olarak resmedilmektedir. Abbasî müneccimleri tutucu çevrelerin itirazına karşın birtakım ara formüllerle astroloji geleneğini İslâmla kaynaştırmayı ve astrolojiye politik bir meşruiyet sağlamayı başarmışlardır. Zerdüştî bir aileden gelen ve Mansur'un saray müneccimi olan Nevbaht, "Yıldızların hükmü her şeye kâdir Allah'ın buyruğuyla zamanı yönetir." demektedir. Ebu Sehel de yıldızların daha önceleri Sâsânilerin şimdi ise Abbasî ailesinin yanında olduğunu savunarak, Abbasî hanedanına politik meşruiyet sağlamaya çalışmıştır (Gutas 2003: 53).

Astrolojiye duyulan bu merak nedeniyle Mansur (754-775) döneminden itibaren astrolojiyle ilgili Yunanca ve Hintçe kaynaklar Arapçaya çevrilmeye başlanmıştır. Bunlar arasında en ünlüsü Ptolemaios'un *Tetrabiblos* adlı eseriydi. Halife Memnun'un komutanlarından olan Tâhir de Aratos'un astronomi kitabını çevirtmiştir. 771 yılından kalma bir belgede Hindistan'dan gelen bir bilginin yanında getirdiği Hint astroloji kitabı *Sindhanta*'nın Arapçaya kazandırıldığı aktarılır. Abbasî halifelerinden Mehdî'nin uğur, tâlih, kehânet gibi konulara olan düşkünlüğüne değinen Abu'l Farac, halifenin Bizans imparatorundan eski Mısırlılardan kalma büyü ve simyayla ilgili bir kitap istediğini yazmaktadır (Abu'l Farac, cilt I, 203). Astrolojinin İslâm kültürüne dâhil edilmesinde en büyük rolü, pagan inançlarını (Venüs tapımını) 9. yüzyıla kadar sürdüren Harranlılar ve Mecusî kökenli İranlılar oynamışlardır (Hitti 1980: cilt II, 483; Hämeen-Anttila 2006). Bu tercüme etkinlikleri sonucunda Hermetik düşünce ve Hellenistik astroloji, İslâm toplumunca benimsenerek (Peters 1973: 274-286), zamanla Müslümanlar arasında da es-Sûfî gibi astrologlar yetişmiştir.

Astrolojik kitaplar Arapçaya tercüme edilirken doğal olarak bu kitaplar üzerindeki gezegen, burç, takımyıldızı tasvirleri de Müslüman sanatçılar tarafından kopyalanmaya başlanmıştır. Daha ilk örneklerden itibâren güneş, ay, yedi gezegen ve burçlar, Hellenistik tarzda resmedilmişlerdir. Örneğin tasvirlerde Müşteri (Jüpiter) tıpkı Zeus gibi elinde mızrak tutan bir adam olarak görülmektedir (Çaycı 2002: 96). Zühre (Venüs) şehvetli duygular veren bir yıldız olarak kabul edilmiş ve tasvirlerde ud, tef ya da çeng çalan güzel bir kadın olarak gösterilmiştir[56] (And 2007: 358). Eski Bâbil'de Baal'in oğlu ve onun kâtibi olarak kabul edilen, Utarit-Merkür, İslâm sanatında da kâtip olarak elinde kalem kâğıtla

56 Venüs, Aphrodite ya da eski Yakındoğu'daki adıyla İşthar'a genç kızlar hizmet ederlerdi ki İslâmî yüzyıllarda hâlen pagan inançlarını sürdüren ve yıldızlara tapınan Harran'da genç kızların Zühre-Venüs tapınağında çalgılı ibadetler düzenlemeye devam ettiklerine Müslüman tarihçiler şahit olmuşlardır (Hämeen-Anttila 2006: 201-234).

resmedilmiştir. Merih-Mars ise elinde bir kılıç taşımaktadır[57]. Gezegenlere bağlı olan burçlar da Hellenistik modelde resmedilmeye devam edilmişlerdir. Yay burcu (*sagittarius*) İslâmî kıyafetler giymiş kentauros olarak karşımıza çıkmaktadır (Res. 54-55). Kastor-Polluks[58] ikilisinin İslâmî literatüre Hızır-İlyas olarak geçtiği düşünülmektedir (Tökel 2000: 366 vd.). Sonuç olarak antik astral figürlerin temel niteliklerini koruyarak İslâm sanatında yerlerini aldıkları söylenebilir.

57 Müslüman müellifler çeşitli meslek gruplarının farklı gezegenler tarafından korunduğuna inanmışlardır. Buna göre âlimler, vâizler ve kadılar Müşteri-Jüpiter tarafından, rakkaseler ve müzisyenler Zühre-Venüs tarafından, marangozlar, kâtipler, nakkaşlar ve terziler Utarit-Merkür tarafından, cellâtlar, kasaplar ve aslan terbiyecileri de Merih-Mars tarafından korunmaktaydılar. Görüldüğü üzere eski Yunan ve Roma tanrılarının korudukları meslekler İslâmî yüzyıllarda da değişmeden kalmıştır (And 2007: 363).

58 Kastor ve Polluks hem bir takımyıldızıdırlar hem de düşkünlere, zorda kalanlara, denizcilere yardım eden tanrılardır. İslâm literatüründe Hızır'ın sürekli İskender'e yardımcı olması da Hellenistik anlatımların bir tezahürü olabilir.

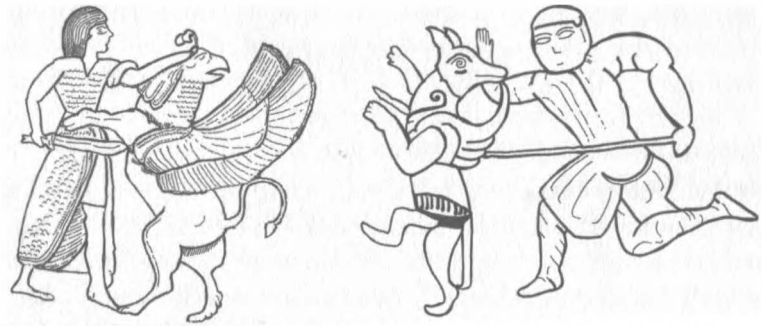
MADEN, CAM, SERAMİK VE TEKSTİL SANATINDA ANTİK FİGÜRLER

Madenî Eserlerde Antik Figürler

Madenî eserler, kural olarak İslâm sanatı içinde değerlendirmesi zor nesneler arasında sayılabilir; çünkü İslâm dini, altın ve gümüşten süs eşyası, kap kacak, madalyon vb. nesnelerin üretilmesini hoş görmemektedir[59]. Buna karşın Emevîlerden itibâren maden işleri giderek gelişmiş, Abbasîler, Fatımîler ve Selçuklular döneminde altın ve gümüş başta olmak üzere, tunç, pirinç eserler üretilmeye devam edilmiştir. Memlûkler döneminde Mısır sarayının arşivini inceleyen Makrizî (1364-1442), Fatımîler Dönemi'nde sarayda 3000 parça altın ve gümüş eser bulunduğunu aktarmaktadır (Erginsoy 1978: 111). İslâm dünyasında gümüş de dâhil olmak üzere her türlü madenden içki kapları üretilmiş ve bunların üzeri içkili eğlence sahneleriyle süslenmiştir. Emevî halifeleri gümüş ve altın madalyonlar üzerinde portrelerini yaptırmışlar ve bu portrelerde ellerinde şarap tası tutar şekilde resmedilmişlerdir (Erginsoy 1978: 163). Benzer madalyonlar Büveyhî emirlerinde görülmektedir. İslâm dünyasında gümüş üretimi ancak 12. yüzyılda cevherlerde büyük bir tükenme yaşanınca durulmuştur (Erginsoy 1978: 10).

İslâmî maden sanatının ilk örnekleri Emevîler Dönemi'nde ortaya çıkmıştır. Arap ordularının fetihleri başladığında Suriye binlerce senelik bir maden sanatı geleneğine sahipti. Aramîler Dönemi'nden itibâren Suriye'de üretilen maden kazanlar, mangallar ve kaplar, Yunanlar, Urartular ve Romalılar tarafından taklit edilmekteydi. Emevîler Dönemi'nden kalma *Fudaynmangalı* olarak bilinen mangalın üzeri, MÖ 8. yüzyıldan beri sürdürülen geleneklere bağlı kalınarak çıplak kadınlar, grifonlar ve eski Suriye tanrıçası Atagartis'i andıran kadın figürleriyle bezenmiştir (Hillenbrand 2005: 18-19; Vernoit 2005: 340). İslâmî dönem maden

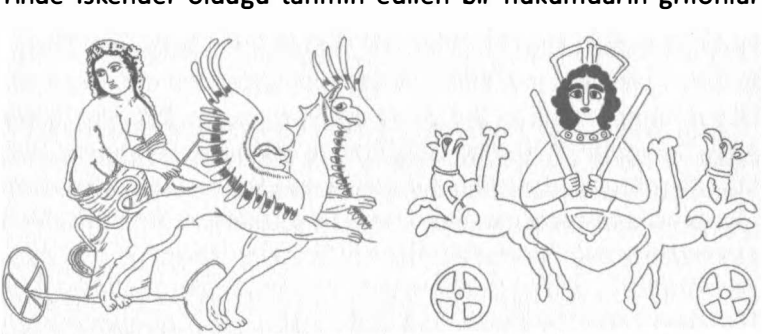
59 Altın ve gümüş biriktirmek Kuran'da hoş görülmemektedir (Kuran, Tevbe, 34-35). Hâdislere göre "Gümüş kaptan içen kimse ancak karnında cehennem ateşini şarıldatır." (El-Mevsilî 2006: 815-816).



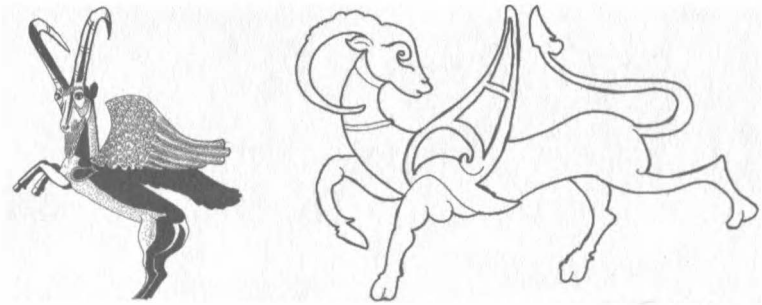
Res. 56: Solda, Kıbrıs'ta ele geçen Fenike üretimi tunç bir kâse üzerindeki desenlerden ayrıntı, MÖ 8-7. yüzyıl, Cesnola Koleksiyonu 4554 (Moscati 2004: fig. 20) (Desen T. Sivrioğlu). **Res. 57:** Sağda, Eyyubî Sultanı el-Melikü'l Adil için yapılmış, 1238–1240 yıllarına tarihlendirilen gümüş bir leğendeki tasvirlerden ayrıntı (Hillenbrand 2005: res. 105) (Desen T. Sivrioğlu).

sanatçılarının antik Akdeniz sanatının değişik figürlerini taklit ettikleri görülebilmektedir. Özellikle Zengîler ve Eyyubîler döneminde (13. yüzyıl), yani Hellenistik figürlere ilginin arttığı sırada, Musul'da üretilen bir dizi maden eser üzerinde antik sanatın standart figürleri, içki içip eğlenen insanlar, avcılar, aslan-boğa mücadelesi, müzisyenler ve grifonla dövüşen savaşçı sahneleri işlenmiştir (Ward 1993: 80) (Res. 56-57).

Artuklular Dönemi'ne tarihlenen mine kakmalı diğer bir tas üzerinde İskender olduğu tahmin edilen bir hükümdarın grifonlar



Res. 58: Solda, seramik resminde Dionysos'un grifonlar tarafından sürülen arabası (Yalovris 1986: 353). **Res. 59:** Sağda, İskender olduğu sanılan bir figürün göğe yükseliş sahnesi, Artuklu Sultanı Davud (1114-42) adına hazırlanmış tunç tabak üzerinden detay (Hillenbrand 2005: res. 86) (Desen T. Sivrioğlu).



Res. 60: Solda, Akhamenid Dönemi'nden kalma gümüş figürin, İran MÖ 4. yüzyıl (Brentjes 1978: lev. 59) (Desen Serap Can). **Res. 61:** Sağda, Sultan Alparslan adına üretilmiş gümüş bir tabak üzerinde kanatlı koç figürü, Museum Fine Arts Boston (Grube 1967: res. 41).

tarafından çekilen arabasıyla göğe yükselişi resmedilmektedir (Erginsoy 1978: 314-316; Hillenbrand 2005: 119). Yunan tanrılarının da grifonların çektiği bir arabayla yükselişi Hellenistik Dönem'de oldukça sevilen bir sahneydi ve aynı kompozisyon Bizans-Gürcü sanatında da devam etmişti. Burada örnek verilen İskender figürü kökenleri oldukça geriye dayanan bir duruşa sahiptir. Sümer, Assur ve Mısır heykellerinde rastladığımız şekilde ellerini kavuşturmuşve her iki elinde birer sopa tutmuştur (Res. 58-59). Bu türden İskender sahnelerine Bizans eserlerinde de sıklıkla rastlanmaktadır. Bizans maden sanatının parlak dönemlerinden olan 11. ve 12. yüzyıllarda Anadolu'da ve Gürcistan'da moda olan bazı figürler, Artuklu ve Selçuklular tarafından da sahiplenilmiştir (Redford 1990: 126-127 vd.).

İslâm maden eserlerinde en fazla etkinin İran'dan geldiği görülmektedir (Res. 60-63); öyle ki İran gelenekleri etkisi altında kalan bu erken İslâmî maden işlerinin bazılarının Geç Sâsâni mi yoksa Erken İslâmî döneme mi ait oldukları kesinlik kazanamamaktadır (Erginsoy 1978: 50; Vernoit 2005: 340). Erken İslâmî maden sanatının büyük ölçüde İran-Sâsâni etkisinde olmasının en önemli nedenleri, İranlıların bu sanatta en iyi seviyede olmaları ve Bizans maden işçiliğinde Hıristiyan temalarının ağırlıkta olması, İranlıların ise hükümdar sofrası, av partileri gibi daha siyasal konuları tercih edilmesidir (Brend 1996: 34). Büyük ço-





Res. 62: Solda, Taq-i Bustan'dan Sâsâni Dönemi'ne ait senmurv kabartması, 6. yüzyıl (URL 20) (Desen T. Sivrioğlu). **Res. 63:** Sağda, İran'da 9. ya da 10. yüzyıldan stilize edilmiş, gümüş tabak üzerinde bir senmurv örneği (Blair ve Bloom 2001: 123) (Desen T. Sivrioğlu).

ğunluğu disk biçiminde olan gümüş tabakların, üzerinde bir yazı bulunmaması durumunda, uzmanlar küçük ayrıntılara bakarak tarihlendirmeye gidebilmektedir. Örneğin Sâsâni giysileri içinde bağdaş kuran hükümdar figürü İslâmî dönemde yaygınlaşmıştır. Gene avlanan hayvanların şematize edilmesi, geometrik çizgilerin ön plana çıkıp gerçekçiliğin gerilemesi ve İslâm sanatçılarının Sâsânilerin aksine figürleri fazla kabartmaması gibi ayrıntılar bu eserlerin İslâmî yüzyıllara tarihlendirilmesinde belirleyici olmaktadır (Erginsoy 1978: 98, 107 vd.).

Gümüş tabaklarda İran geleneğine bağlı kalınarak, müzisyen ve rakkaseler arasında şarap içen ya da avlanan hükümdar motifi kullanılmıştır (Erginsoy 1978: 62). İran sanatında yaygın olarak kullanılan hükümdarın eğlence sofrası sahneleri yalnızca İran geleneğini yansıtmamakta, Hellenistik Dönem'deki Dionysos ve maiyeti tasvirleriyle de paralellik taşımaktadır (Ward 1993: 42). Müslüman sanatkârlarca da benimsenen bu sahnelerde hükümdar elinde şarap kadehi tutmakta, rakkaseler ve müzisyenler hükümdarı eğlendirmeye çalışmaktadır. Hizmetkârların bazıları, nefeslerinin hükümdarın havasını kirletmemesi için, ağızlarını kapatmış durumda tasvir edilmişlerdir (Res. 64-65). Sahne Dionysos tasvirlerinde olduğu gibi asma dalları ve Eros/Cupido figürleriyle kuşatılmış olarak tamamlanmaktadır. Bu örneklerden birinde hükümdarın eli, serçe parmağı diğer parmaklarından ayrı



Res. 64: Solda, 4. yüzyıla ait Sâsâni gümüş tabağı üzerinde Dionysiak sahne, British Museum (Irwin 1997: res. 7). **Res. 65:** Sağda, aynı sahnenin İslâmî dönemdeki versiyonu, İran 8-10. yüzyıl, Ermitaj Müzesi (Grabar 1988: res. 98) (Desen T. Sivrioğlu).

tutan özel bir konumda gösterilmektedir. Bu tarz el tutuşu yukarıda da söz edildiği üzere İslâmî dönemde de karşımıza çıkmaktadır (Res. 49-50). İslâmî yazılı metinlerde Ebu Nuvas, Ebu el Abbas al Naşî gibi şairler, üzerlerinde Kisraların ve hizmetkârların yer aldığı bu kapların ayrıntılı tasvirlerini yapmışlardır (Ward 1993: 42). Bu eserlerin bir kısmı günümüze kadar gelmeyi başarmıştır.

Erken İslâmî dönemde İran, Irak ve Suriye'de önemli gelişme gösteren maden sanatının Mısır'da belirgin olarak gerilediği gözlenmektedir. İskenderiye'nin 642'de Müslümanlara ilk kez teslim olmasıyla, bu kentte yaşayan geniş bir Yunan nüfus Mısır'ı terk etmiş, Mısır'ın Akdeniz dünyasıyla ticârî bağları da kopmuştur. Maden yönünden zengin olmayan Mısır ancak Tolunoğulları ve İhşidler döneminde (9. yüzyıl sonu - 10. yüzyıl başı) yeniden gerekli madenleri ithal edebilecek duruma gelecektir (Ward 1993: 42). İslâm maden sanatı, Mısır'ın yeniden canlandığı Fatımîler Dönemi'nde (909-1171) aşama kaydetmiş ve Bizans'ta 6. yüzyıldan beri bilinen mine tekniği Müslüman Mısırlılar tarafından benimsenmiştir. Fatımî maden işleri de Bizans ve Sâsâni ürünlerinden çoğu kez yalnızca Kufî yazı içermeleri sayesinde ayrılabilmektedir (Erginsoy 1978: 111-112, 119).



Res. 66: İslâm maden sanatının en büyük üç boyutlu heykellerinden Pisa Grifonu, olasılıkla Fatımî üretimi, 11-12. yüzyıl, Museo dell'Opera del Duomo (Mazot 2001: 163) (Desen T. Sivrioğlu).

Akdeniz antik maden sanatının mirâsının Fatımî sanatçılar tarafından sahiplenildiği ve oldukça etkileyici *rhiton*'lar üretildiği görülmektedir. Mısır ve Kuzey Afrika'da üretilen tavşan, aslan, at vb. şekillerdeki *rhiton*'lardan bazılarının Sâsâni-Bizans örnekleriyle fazlasıyla benzeşmeleri ve üzerlerinde bir yazı olmaması nedeniyle tarihlendirmesi yapılamamaktadır (Erginsoy 1978: 89-91). *Rhiton*'lar içinde buhurdanlık olarak kullanılanlar da vardır. İbadethanelerde buhur yakılmasının paganlar ve Hıristiyanlar tarafından da uygulanan bir gelenek olduğunu biliyoruz. Emevî ve Abbasî dönemlerinde camilerde ve saraylarda buhurlar yakıldığı çeşitli yazılı anlatımlarda yer almıştır (Erginsoy 1978: 92).

Halife Ömer döneminde üzerinde şekiller olan bir buhurdanlığın Mescid-i Nebevi'ye asıldığını daha önce aktarmıştık. Mısır ve Kuzey Afrika ülkelerinde küçük madenî heykellerin de üretildiğini bilmekteyiz. Bunlar arasında en meşhuru "Pisa Grifonu" olarak bilinen ve Mısır, Sicilya ya da İspanya'da üretildiği sanılan tunç bir heykeldir (Res. 66). 102 cm boyuyla Pisa Grifonu herhangi bir Avrupa eserinin yanında mütevazı bir yükseklikte olmasına karşın, İslâm dünyasında üretilmiş bilinen en yüksek madenî heykeldir[60] (Ward 1993: 67). Madenî eserlerin üzerindeki kitabeler ve şekiller, bu eserlerin dinsel açıdan meşruluğuna göre değişmekte-

60 Erginsoy bu yapıtı Selçuklu eseri olarak kabul etmektedir (Erginsoy 1978: 169).

dir. Örneğin camiler için yapılan buhurdanlıkların üzerinde dini metinler nakşedilirken, içki kaplarında yalnızca hükümdarın adı, kabın yapıldığı yer ya da ustası gibi notlar vardır (Atıl 2008: 879).

Astrolojik semboller de maden eserlerde, saray yaşantısını tasvir eden örneklerden sonra en yaygın işlenen figürler arasında yer almaktadır. Özellikle Selçuklu maden sanatında astrolojik figürlerin hâkimiyeti belirginleşir. Gümüş tabaklarda bağdaş kuran hükümdarın etrafı, burçlarla çevrilmiş halde gösterilir. Bazen de burçları temsil eden aslan, boğa gibi hayvanlar, dövüşürken tasvir edilmişlerdir. Geometrik figürlerde de güneş ışınları, gökkuşağı, yıldız şekilleri vb. yer almaktadır (Atıl 2008: 881, 879). Astrolojinin maden sanatına etkisinin en önemli nedeni madenler ile gezegenler arasında kurulan bağlantıdır. Ortaçağ'da bilinen yedi maden ile (çinko henüz bilinmemekteydi) yedi gezegen arasında bir ilişki olduğu düşünülmekteydi. Güneş altınla, Ay gümüşle, Venüs bakırla, Satürn kalayla, Mars demirle, Merkür cıvayla, Satürn kurşunla eşleştirilmekteydi. Müslüman sanatkârlar madenlerle burçlar arasındaki bu kurgusal bağlantıyı kendi eserlerinde bilinçli biçimde yansıtmışlardır. Örneğin 1153 yılına ait bir Selçuklu aynası üzerinde yedi gezegenin tasviri işlenmiş ve bu ayna yedi madenin alaşımıyla yapılmıştır (Erginsoy 1978: 173).

İslâm maden sanatı süslemesinin en ilginç örnekleri insan biçimindeki yazılardır. Bilinen en eski örnekleri 12. yüzyıl ortalarında Doğu İran ve Türkistan bölgesinde ortaya çıkmıştır. Batıdaki İslâm ülkelerine de yayılan bu figürlere Memlûk eserlerinde de rastlanır. İnsan başlı yazılarla aynı dönemde insan başlı çiçekler de boy gösterir. Bu figürlerin, Büyük İskender'in aradığı, gelecekten haber veren "Hayat Ağacı"nı tasvir ettiği düşünülmektedir.

İslâm maden sanatı ürünlerinin, özellikle altın ve gümüş eserlerin pek azı günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bunun önemli bir nedeni altın ve gümüş eşyaların halk tabakalarına ulaşmasının kolay olmaması, bu ürünlerin ancak seçkin bir sınıf için sınırlı sayıda üretilmesidir. Buna karşın ekonomik olması nedeniyle tercih edilen pirinç ve bakır eserler şanslıdırlar ve daha fazla örnekle günümüze ulaşmayı başarmışlardır (Atıl 2008: 880, 871, 878).

Madenler eritilip tekrar kullanılabildiği için birçok ürünün bu yolla kaybedildiği tahmin edilmektedir.

Seramik ve Cam

Diğer alanlarda olduğu gibi seramik sanatının da başlangıcında birtakım dinî engellemelerle karşılaşıldığını bilmekteyiz[61]. Süslü ve gösterişli eserlerin yasaklanması nedeniyle İslâm'ın ilk yüzyıllarından elimize seramik sanatı adına kayda değer bir eser kalmamıştır. Ancak Emevîlerden itibaren seramik eserler görülmeye başlanır. Kubbet'us Sahra'da dönemin değerli taşlarla süslü seramiklerinin biçimlerini gösteren mozaikler de yapılmıştır (Baer 1989: 85). İlk İslâmî seramik eserlerde, hoş görülmemesine karşın değerli mücevherler de kullanılmış ve desenler Hellenistik-İran geleneğinden alınmıştır (Baer 1989: 84-91) (Res. 67-69). Buna karşın Emevîlerde gelişmiş bir seramik sanatı oluştuğu da söylenemez. Cam sanatında da seramikle paralel gelişme yaşanmıştır. Cam eserlerde ve mühürlerde yoğun bir Sâsâni etkisi söz konusudur ve birçok üründe olduğu gibi eserlerin tarihlendirilmesi çoğu kez kûfî yazıların varlığıyla mümkün olabilmektedir (Balog 1974: 132).

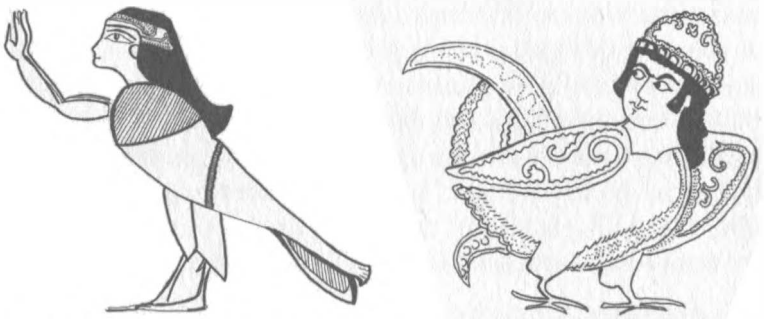
Abbasî Dönemi'nde seramik yapımında kullanılan malzemelerde, yapım tekniklerinde ve bezemelerde büyük bir gelişme yaşanmış ve Çin etkisi belirmeye başlamıştır (Vernoit 2005: 340). Abbasî seramiklerinde Hellenistik gelenekle bağdaştırılabilecek bir örnek bulunmamaktadır. Ulrike Al-Khamis, Erken İslâm seramiklerindeki desenlerin genellikle Orta Asya ve Hindistan Budist sanatı ile Çin'den alındığının genel kabul gördüğünü, ancak özellikle lüster seramiklerdeki figürlerin kökeninin Mezopotamya'nın pagan geçmişindeki seramik figürlerinde aranması gerektiğini savunmaktadır (Al-Khamis 1990: 109, 115-117). Al-Khamis'e göre geleneğin devamlılığının en önemli kanıtlarından biri Abbasî seramiklerinde karşımıza çıkan, Assur-Bâbil karakterlerini hatırlatan iri gözlü figürlerdir (Al-Khamis 1990: 117).

61 Arap toplumundaki içkili eğlencelerin hatıralarını silmek isteyen İslâm Peygamberi, şarap kaplarının yapılmasını da yasaklamıştır (Buharî 2009: 456).

Seramik üzerindeki Hellenistik figürler Fatımîler, Eyyubîler ve Selçuklular döneminde çoğalmaya başlar. Fatımî seramiklerinde Bizans ve Roma dönemi bazen atlanarak, Hellenistik çizgide eserler taklit edilmiştir. Bu desenlerde ziyafetler, şarap içen insanlar, zürafa terbiye eden bakıcılar, grifonlar, harpiler gibi Hellenistik manzaralar yer almaktadır. Bazı eserlerin Klasik Atina seramikleri taklit edilerek yapıldığı açıkça fark edilmekte (Ettinghausen 1956: özellikle fig. 81) (Res. 70), Hıristiyanlık motiflerine de rastlanmaktadır (Hillenbrand 2005: 81-85). Fatımî seramiklerinde Abbasîlerle kıyaslanamayacak ölçüde gerçekçi figürler göze çarpmaktadır. Ettinghausen, Fatımî sanatının bu gerçekçiliğinin, Şiî mezhebinin



Res. 67: Lüster seramik üzerinde bağdaş kurmuş başında Sâsâni tacı taşıyan bir figür, 12. yüzyıl, Suriye, David Collection Copenhagen (Özkeçeci 2006: res. 157).



Res. 68-69: Bir geleneğin yüzyıllar süren devamlılığı. **(68)** Solda, Mısır'da 19. Hanedan döneminden (MÖ 1307-1196) harpi-siren figürü, Anhai papirüsünden detay (Baines ve Malek 1986: 212). **(69)** Sağda, Fatımî Dönemi'nden lüster bir tabak üzerinde harpi-siren figürü, 12. yüzyıl, Museum of Islamic Art (Grube 1967: res. 27) (Desen T. Sivrioğlu).



Res. 70: Realist- "Hellenistik" üslupta Fatımî seramiklerinden örnek, 10. yüzyıl (Ettinghausen 1956).

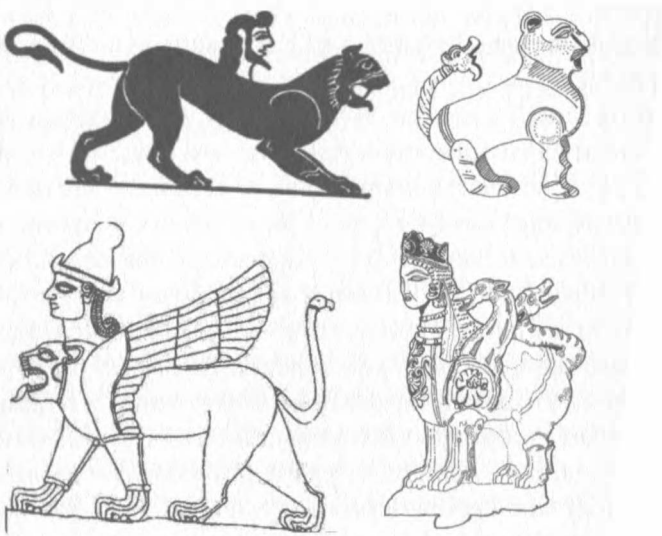
resme karşı hoşgörülü olmasından kaynaklandığını belirtmiştir (Ettinghausen 1956: 271).

Fatımî dönemindeki Mısır ve Suriye seramik sanatında grotesk figürlerin yaygınlığı dikkat çekmektedir. Grotesk figürler hem üç boyutlu küçük heykelciklerde hem de sırlı seramiklerin bezemelerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Res. 71-74). Bu figürlerin Müslümanlar için ne anlama geldiği bugün de tartışmalı bir konudur. Antik Yunan mitolojisinde grotesk varlıklar genellikle şehirlere musallat olan, ürünlere zarar veren, yolcuları öldüren sfenksler, sarhoş olup kadınları kaçıran kentauroslar ya da gemicileri parçalayan sirenler gibi zararlı varlıklar olarak tasvir edilirlerdi (Graves 2004: 451-452, 465, 731, 894 vd.). Yunan mitolojisinin Herakles, Bellerophontes, Theseus, Perseus, Odyseus gibi birçok kahramanı grotesk varlıklarla mücadele etmek zorunda kalmışlardı. Genellikle mağaralarda, ormanın derinliklerinde ya da ıssız denizlerde yaşamakta olan bu varlıkların Yunanlar için yabancıları, acımasız ve yabani doğa koşullarını temsil ettiği düşünülmektedir. Eski Mısır, Bâbil ve İran'da ise grotesk varlıklar Yunanların aksine saygın bir konumdaydılar. Örneğin sfenksler Mısır'da firavunların ya da tapınakların hazinelerini koruyan muhafızlardı ve korkutuculukları ancak "kötü niyetliler" üzerineydi (Baines ve Malek 1986: 130, 173, 210). Hem Mısır'da hem de Önasya'da grotesk nitelikler taşıyan tanrılar mevcuttu.

Bu açıdan bakıldığında Müslüman sanatkârların grotesk varlıklara Önasya-Mısır geleneğinde olduğu gibi olumlu bir bakış açısıyla yaklaştıkları söylenebilir. Bazı grotesk figürler Kitab-ı Mukaddes ve Kuran'da bahsi geçen Süleyman'ın cinlerine dönüşürken, kimi de astrolojik anlamlar kazanmıştır. İslâm sanatında aslan ve as-

lana benzeyen sfenks, grifon gibi grotesk yaratıkların hükümdarlığı ve iyi talihi sembolize ettikleri savunulmuştur (Erginsoy 1978: 129, 171). Sfenks ve grifonların şans getirmesi amacıyla ordugâhlardaki çadırların tepesine ya da sancaklara eklendiği düşünülmektedir.

Grotesk varlıkların İslâm sanatında olumlu anlamlar taşıması Müslümanların bu figürleri antik Yunan geleneğinden doğrudan almadıklarına önemli bir kanıttır. Irwin, bu figürlerin Eski Mısır sanatından İslâm sanatına geçmiş olduğunu iddia etmektedir. Özellikle sfenksler ve sirenler söz konusu olduğunda Mısır sanatının tesiri ön plana çıkmaktadır. İslâm halifeleri emrinde çalışan Kıptî sanatçılar eski Mısır'ın tüm grotesk figürlerini başta tekstil olmak üzere, seramik, maden vb. sanat eserlerinde yaşatmaya devam ediyorlardı. Grifon ve senmurv (Res. 62-63) ise İran sa-



Res. 71-74: Antik ve İslâm sanatında "khimaira" örnekleri. **(71)** Sol üstte, Boston Ressamı'na ait *aryballos*, MÖ 650 civarı (Temür 2008: çiz. 12). **(72)** Sağ üstte, Fatimî Dönemi Mısır'ından İslâmî khimaira figürini, 11-12. yüzyıl, Museum of Islamic Art (Gladiß 2001: 242). **(73)** Sol altta, Kargamış Hitit khimaira'sı, MÖ 9. yüzyıl (Akurgal 1999: res. 93a). **(74)** Sağ altta, seramik sfenks-khimaira, Eyyubî Dönemi Rakka üretimi, 13. yüzyıl, Suriye (Gladiß 2001: 196) (Desen T. Sivrioğlu).

natından alınmış gibidir. Ancak pencere daha geniş de olabilir. Osmanlı minyatürlerinde de rastlanan Süleyman Peygamber'in cinlerini temsil eden figürlerde ilk bakışta Irwin'in iddia ettiği gibi Mısır etkisi hissedilse de Sâsâni İran sanatında da benzer cinler bulunmaktadır. Hatta İranlıların da bu karakterleri Budist-Hint sanatından almış oldukları söylenebilir. Nitekim Seylan'daki Budist manastırlardaki demon figürleri ile İslâm minyatürlerindeki cinlerin benzerliği dikkat çekicidir (Res. 42-44). Bu bağlamda unicorn (tekboynuz) üzerine incelemesinde Ettinghausen, bu figürün de İslâm sanatına Çin, Hindistan ya da Hellenistik gibi çeşitli kaynaklardan geçmiş olabileceğini savunmuştur. Ettinghausen, unicorn hakkında anlatılan Erken Hıristiyan öykülerle İslâmî fabllar arasında da bağlantı olduğunu belirtmektedir (Ettinghausen 1956: 93 vd.).

Tekstil

Seramik ve cam gibi tekstil de İslâm sanatında oldukça ilerlemiş bir koldu ve İran, Mısır, Anadolu halıları ve kilimleri, Suriye ipeklileri Ortaçağ'da Avrupa ülkelerine ihraç edilmekteydi. İlk Müslümanların lüks tüketime ve ipek giysilere duydukları tepkiye ve hadîslerin ipek kullanımını erkeklere kesinlikle yasaklanmasına karşın, Araplar zamanla ipek ve kilim ticaretinin uzmanı olmuşlar, ipek elde etmek için Çin kıyılarına ticârî seferler düzenlemişlerdi (Heyd 1975: 32). Çinlilerle yapılan savaşlar sonucunda ele geçirilen esirlerin Kûfe'ye getirilerek seramik, ipek üretimi gibi alanlarda çalıştırıldıkları bilinmektedir (İnal 1995: 10). Emevîler ve Abbasîler zamanında tekstil üretimine devlet tarafından destek verilmesi politikası izlenmiştir. Bazı dönemlerde dinî tepkiler oluşmasına, Muhtedi (869-870) gibi halifelerin lüks elbise ve halıları imha ettirmesine karşın (Irwin 1997: 89), İslâm halifeliği içinde Müslümanlardan ve diğer dinlerden girişimciler, tekstil üretimi ve ticaretinde hızla uzmanlaşmış ve çeşitli ülkelerde de kendilerine pazarlar bulmuşlardır.

Tekstil ürünlerinde de Müslümanlar komşularının ve geçmişin yoğun etkisi altındaydı. İslâm öncesinde de Bizans kumaşlarını satın

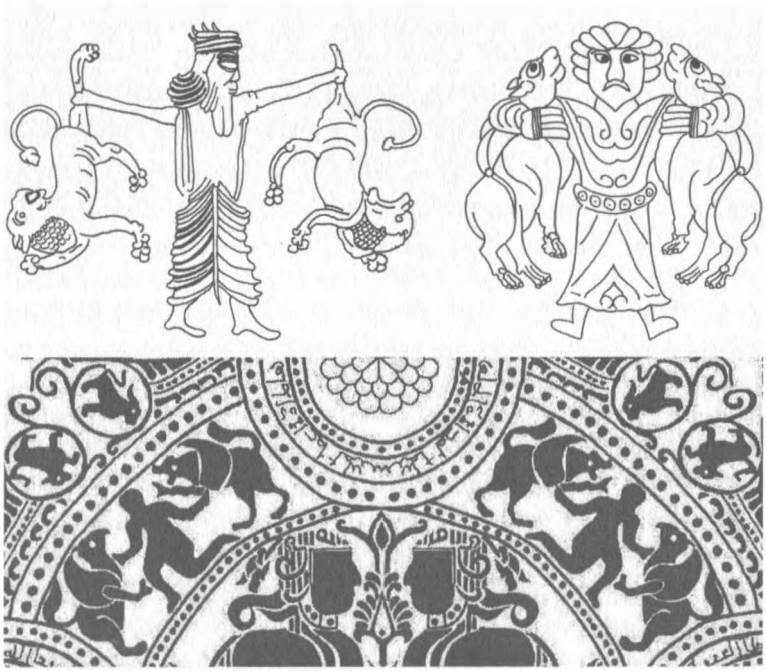
aldıklarını bildiğimiz Arapların, fetihler sonrası giyim modasında tamamen İran ve Bizans yörüngesine girdiği görülmektedir. Fetihlerden sonra Müslümanlar da artık İranlılar ve Süryâniler gibi sarık sarmaya, bellerine kumaş (*nitak*) takmaya başlamışlardır. Klasik İslâmî giyim tarzı ile antik Yakındoğu kıyafetleri arasındaki benzerlikleri görmek için Urfa mozaiklerindeki Süryanî giyim tarzına bakmak yeterlidir. İslâm öncesinde olduğu gibi halk en çok Mısır ve Suriye kumaşlarını tercih ediyordu (Lewis 2003: 121).

İslâm tekstil sanatın ilk yüzyıllarında Mısır'ın belirgin bir üstünlüğü vardır (Brend 1996: 44-45, 68-69). Mısırlı Kıptîler dönemin en ünlü dokumacılarıydı. Halife Osman Kâbe'yi örten bezi bile Kıptîlere diktirmişti (Öztürk 1998: 347). Eski Bizans ülkelerinin ürettikleri kumaşlara verilen değerin evrenselliği, İskandinav krallarının bile üzeri kartal, aslan, fil ve ejderlerle süslenmiş Bizans ipekleriyle gömülmelerinden anlaşılmaktadır (Artz 1996: 111). İslâmın ilk yıllarında Müslümanlar çok zengin olmadıkları halde, evlerinde Bizans işi perdeler, kumaşlar olduğuna bakılırsa Abbasîler döneminde tekstil ürünlerine halkın geniş kesimlerinin ulaşabildiği tahmin edilebilir.

Gerek Hıristiyanlar gerekse onlara özenen Müslümanlar tarafından üretilen dokuma işleri tasvirlerle doluydu ve bu tasvirlerin çoğu da antik figürlerdi. Bu türden dokumalardan çok azı günümüze kadar ulaşabilmiştir. Ancak bu örneklerde bile mitolojik canlılar, aslanlarla boğuşan sirenler ve diğer antik figürler göze çarpmaktadır. Örneğin bir Endülüs kiliminde, Gılgamış'ı andıran bir figür, her iki yanında birer boğayı boğmaktadır. Bir diğer Endülüs kiliminde ise aslanların saldırısına uğramış sirenler göze çarpmaktadır. Bu kompozisyonun etrafında her iki yanındaki grifonlarla mücadele eden bir insan tasviri yer almaktadır[62] (Res.

62 Bu figürlerin genelde hayvanlara hâkim olan bir doğa tanrısını temsil ettiği düşünülmüştür. Ancak İran rivayetlerine göre Araplar arasında yetiştiği için tahta çıkmasına izin verilmeyen Sâsânî Şahı Behram Gur (421-438) krallık hakkını elde edebilmek için iki vahşi aslanla dövüşmek ve aslanların arasındaki tâcı almak zorunda kalmıştır. Yani bu sahne sonradan hükümdarlık sembolü olarak da kullanılmış olabilir.

75-77). Müslümanların bazı mitolojik canlıları tekstil ürünleriyle tanıdıklarını düşünmemek için bir neden bulunmamaktadır. Sonuçta perde, halı, kilim gibi ürünlerin maden işlerine ya da mermer oymalara kıyasla daha fazla eve gireceği ve daha fazla insan tarafından görüleceği kuşkusuzdur. Grabar'a göre, Assur-İran sanatında yaygın olarak kullanılan senmurvgibi yaratıkların, az kişinin görebileceği İran'daki harabelerle değil, tekstil ürünleriyle tanınmış olmaları daha akla yatkındır (Grabar 1988: 148).



Res. 75: Sol üstte, Önasya'da yaygın bir kompozisyon olan tanrının ya da kahramanın hayvanlarla mücadelesi sahnesine bir örnek, Akhamenid Dönemi mühür, MÖ 6-4. yüzyıl, İran (Brentjes 1978: lev. 63) (Desen T. Siviroğlu). **Res. 76:** Sağ üstte, Almeria'da Endülüs Dönemi üretimi tekstil üzerinden detay (Desen Özkeçeci 2006: 237). **Res. 77:** Altta, olasılıkla yine Almeria'da dokunmuş bir başka kumaş üzerinde Hellenistik desenler, grifonlarla mücadele eden adam (Desen Özkeçeci 2006: 240).

Emevî Dönemi

Araplar İslâm öncesinde de Yunan-Roma sikkelerini kullanmaktaydı. Arabistan Yarımadası'nda yapılan arkeolojik kazılar sonucunda Güney Arabistan'da olduğu gibi Doğu Arabistan'da, bugünkü Umman, Birleşik Arap Emirlikleri ve Bahreyn'de de Hellenistik modelde sikkeler kestirildiği görülmüştür (Potts 1991: 10-11; Hoyland 2001: 21).

Araplar kullandıkları madeni paraların adlarını da Latince-Yunancadan uyarlamışlardır. Örneğin Roma-Bizans altın parası olan *denarius* (Yun.δηνάριον) Arapçada *dinar* (دينار)[63] gümüş sikke *drahmi*, *drahmos* ya da *dirhem* (درهم) olarak Arapçalaşmıştır. Yine Arapçada bakır para için kullanılan *fals* (فلوس) sözcüğünün kökeni de Yunanca *follis*'dir (Hillenbrand 2005: 22). İslâmın doğduğu yıllarda Arabistan Yarımadası'nda Bizans dinarları, İran dirhemleri, kısmen de eski Himyerî paraları tedavülde dolaşmaktaydı. Arkeolojik veriler Umman, Bahreyn gibi farklı noktalarda da İslâm öncesi Arapların Yunan-Roma taklidi sikkeler kullandıklarını kanıtlamaktadır (Hoyland 2001: 22; Potts 1991: 10-11). Dinar ve dirhem sözcüklerinin Kuran'da anılmaları bu paralara verilen önemi ifade etmektedir[64]. Ticaret yanında Bizans ordusunda vazife gören Suriyeli Hıristiyan Arapların da doğal olarak Roma-Bizans paralarının ülkelerindeki dolaşımını arttırdığı tahmin edilebilir. Arapların Bizans paralarına olan güvenleri, ileride İslâm devletinin sikkeler konusunda reform yapmasını zorlaştıracak dereceye ulaşmıştır.

63 Bazı Müslüman müellifler dinar sözcüğünün kökenini Farsça borç sözcüğüyle açıklamaya çalışmışlardır (Bkz. Jeffery 1938: 133-134).

64 Kuran, III.75'te "Ehl-i Kitaptan öylesi vardır ki, ona yüklerle mal emanet bıraksan, onu sana noksansız iade eder. Fakat onlardan öylesi de vardır ki ona bir dinar emanet bıraksan, tepesine dikilip durmazsan sana iade etmez."; Yusuf Suresi 19'da da "Onu –Yusuf Peygamberi– değersiz bir pahaya, sayılı birkaç dirheme sattılar." denilmektedir. Arapların Bizans dinarlarına duydukları hayranlık, atasözleri ve deyimlere de sirayet etmişti (Zeydân 2004: 181).



Res. 78: Solda, üzerinde ayakta imparator figürünün yer aldığı Emevi falsi (Harran 694-697), BMC. ANS 7; (ANS 1917.215.3376 - 18,5 mm). **Res. 79:** Sağda, Muaviye Dönemi'nden (660-680) imparator büstlü *bilingual* fals. Üzerinde ön yüzde Yunanca arka yüzde Arapça "iyi" (ΚΑΛΟΝ) –(ط يب) yazılmıştır. Dumbarton Oaks Collection, Catalog no: 75.

İslâm fetihlerinin bölgenin mevcut ekonomik yapısında ve para sistemi üzerinde önemli ve genel bir değişikliğe yol açmadığı görülmektedir. Suriye'de vergiler eskiden olduğu gibi Bizans dinarlarıyla, Irak'ta ise İran dirhemleriyle toplanmaya devam edilmiştir (Enderlein 2001: 60). Araplar henüz ele geçirdikleri ülkelerinin mevcut sosyo-ekonomik sistemine alternatif oluşturabilecek konumda olmadıklarından, fethettikleri topraklardaki ekonomik yapıya ayak uydurmaya gayret etmişlerdir. İslâmın ilk on yılları boyunca Suriye'de ticaret dili olarak Yunanca önemini korumaya devam ederken, tahrir kayıtları da Yunanca tutulmuş (Hitti 1980: 343), Bizans paraları tedavülde kalmış ya da Bizans paralarının taklitleri piyasaya sürülmüştür (Res. 78-79). Bizans etkisindeki ilk İslâm sikkeleri henüz Muaviye'nin Suriye valiliği döneminde Herakleios (610-641), Constans II (642-668) ve Constantinus IV (664-685) sikkeleri örnek alınarak Suriye'de ve nadiren de Kıbrıs'ta kestirilmiştir (Foss 2008: 22). 640 yılında kestirilen bu ilk paralarda hem görünüş hem de gramajda Bizans standartlarına sadık kalınmıştır. Ancak olasılıkla 647-658 yılları arasında kestirilen bazı sikkelerde Muhammed adının baş harfleri (مح) ve "Vefa Allah'tandır." (الا وفا ا الله) cümlesi eklenmiştir (Foss 2008: 34-35). Gene aynı dönemde Bizans paraları üzerinde beled (بـ لد) vb. İslâmî kontrmarklar[65] eklenmeye başlanmıştır. Muaviye'nin halifeliği döne-

65 Kontrmak ya da kontermark, basılmış bir sikkenin üzerine sonradan vurulan ikinci bir damgadır. Tarih boyunca eski sikkeler yeniden tedavüle sokulmak istendiğinde ya da hükümdar-hanedan değişikliklerinde hazır sikkeleri yeniden kullanabilmek için bu yönteme başvurulmuştur (Mutlu 2004: 223).

minde (660-680) paraların kalitesinde ve görünüşünde belirgin bir iyileşme gözlemlenmektedir. Bu dönemde Bizans *solidus*'larının benzerleri kestirilmeye başlanırken *bilingual* (Arapça-Yunanca) sikkeler sayıca artmış ve sikkeler üzerindeki Arapça cümleler daha uzun ve belirgin hâle gelmiştir. Sikkeler üzerinde Hicri takvime göre Yunan sayılarıyla tarihlendirme (XЧII:17) ve basıldıkları darphaneler Arapça ile Yunanca olarak (örn. ΔAMACKOC- ضرب دمـ شق جاذ ز)- net biçimde belirtilmektedir (Foss 2008: 46). Bizans paraları üzerinde çeşitli değişiklikler de yapılmıştır. Örneğin Bizans paralarında dik olarak kullanılan (S) ve (B) harfleri bazı örneklerde yatay olarak yerleştirilmiştir. Bu türde biçimsel farklılıklar sikkelerin tarihlendirilmesini de kolaylaştırmaktadır.

Ancak Arapların eski paraları ya da taklitlerini kullanmaları daha başlangıçtan itibaren İslâm dininin temel bazı kaideleriyle çelişkilere neden olmaktadır. Üzerinde haç ve diğer Hıristiyanlık çağrışımları bulunan sikkelerin kullanımından rahatsız olan bazı Müslümanlar, paraların üzerinde resim (sûret) bulunmasından hoşlanmadıklarını belirtmişlerdir (Artuk ve Artuk 1970: XXVII). Emevi halifeleri bu problemi çözmenin yollarını aramakla birlikte geniş halk kesimlerinin ve sayıları o dönemde Müslümanlardan daha fazla olan Hıristiyanların yüzlerce yıllık alışkanlıklarını da hesaba katmak zorunda kalmışlardır. Bu bağlamda paraların biçiminde ya da gramajında yapılan en ufak değişiklikler bile tepkilere neden olmaktaydı. Bir Süryâni kaynağı Muaviye döneminde üzerinde haç işareti olmayan yeni sikkeler bastırıldığında halkın bunları sahte para sanarak kabul etmediğini yazmaktadır (Hillenbrand 2005: 22).

7. yüzyıl boyunca bastırılan İslâm sikkeleri, darphanelerin kültürel tedirginliğini açıkça göstermektedir. Emevi halifeleri sıradan insanların ve Gayr-i Müslimlerin alışkanlıkları ile İslâmî değerler arasında mâkul bir yol bulmuş görünmektedirler. Bizans sikkelerinin üzerindeki haçların yatay kolları silinerek ya da bazı örneklerde haç Yunancadaki "Φ" harfine benzetilerek deforme edilmiştir. Bu şekilde hem sikkenin alışıldık görüntüsü korunup hem de mevcut gayr-i İslâmî durum ortadan kaldırılmış olmaktadır.



Res. 80: Abdülmelik b. Mervan'ın (685-705) kestirdiği önyüzünde ayakta duran imparator figürünün arkada da yatay çizgisi kaldırılmış haçın yer aldığı Emevî dinarı (ANS 1970.63.1, gift of R. W. Morris, ex Bustros collection).

Sikkelerin önyüzündeki imparator tasviride bazı ufak değişiklikler geçirerek Bizanslı görünümünü kaybedip kefiyeli Arap şeyhine dönüşmüştür (Grabar 1988: 75) (Res. 80).

Abdülmelik döneminde (685-705) köklü bir değişiklik yapılarak sikkeler üzerindeki tasvirler ve şekiller tamamen kaldırılmış, İslâm dünyasında neredeyse yüzyıllarca hiç değişmeden kalacak olan, üzerinde Kuran'dan bir âyet yer alan model kullanılmaya başlanmıştır. Arapların neden tasvirli sikkeleri tedavülden kaldırdıkları hâlen çözümlenememiş bir tartışma konusudur. Emevi halifelerinin tasvir düşmanı olduklarını söylemek oldukça zordur. Camilerin bile manzara resimleriyle süslendiği bir dönemde paralar üzerindeki şekillerden neden vazgeçildiğini açıklamak için herhalde daha geniş düşünmek gerekir. Belki de İslâm halifeliği artık kendi gücüne güvenmekte, ayakları üzerinde durabildiğini fark etmekte ve Bizans taklidi paraların kullanılmasını itibar kaybı olarak görmektedir. Çünkü sikkeler, Ortaçağ'da bir devletin bağımsızlığının ve ekonomik gücünün en belirgin sembolleri arasındaydı. Seylan Kralı Taprobane kendini ziyaret eden Bizanslı ve İranlı tüccarlara hangi devletin daha güçlü olduğunu sorunca, İranlılar kendi şahlarının dünyanın en kuvvetli hükümdarı olduğunu söylemişlerdi. Bizanslı Sopatros ise Seylan kralına gümüş bir İran dirhemi ile Bizans altın *nomisma*'sını uzatınca, Taprobane Bizanslıların İranlılardan daha zengin ve güçlü olduğuna karar vermişti (Seidler 1999: 17).

İslâm devletinin de kendine has bir para geliştirmesinin kaçınılmaz olduğunu düşündürecek birçok tarihsel kayıt bulunmaktadır. Örneğin Halife Abdülmelik'in sikke reformu kararı almasında Bizans imparatoruyla yaptığı bir tartışmanın etkili olduğu, dönem tarihçilerince rivayet edilmiştir. Bu rivayetlere göre Bizans imparatorunun, dinarların üzerine Hz. Muhammed'i karalayan yazılar işleyeceği tehdidi üzerine Abdülmelik tedavüldeki tüm Bizans ve Bizans taklidi sikkelerin toplanmasını emretmiş ve yeni formda paraları piyasaya sürdürmüştür (Zeydan 2004: 184-185). Bu hikâye, hem Bizans sikkelerinin İslâm dünyasında hâlen yaygın şekilde dolaşımda olduğunu hem de alınan reform kararının dini kaygılardan çok diplomatik bir meseleden kaynaklandığını göstermektedir. Sikke reformu bağımsız bir mâliye teşkilatının kurulması çabasıyla bir arada yürütülmüş ve gene Abdülmelik döneminde tahrir defterleri Yunanca yerine Arapça tutulmaya başlanmıştır (Hitti 1980: cilt II, 343). Abdülmelik reformlarıyla İslâm devleti kendi özgün parasını kullanıp Bizans sikkelerinin tekelini kırmak istemiş olmalıdır. Bu nedenle resimler kaldırılırken altın gramajına dokunulmamış, Bizans *solidus*'una (4,35 gr) eşit olmasına dikkat edilmiştir (Artuk ve Artuk 1970: XXXVI).

Bu açılardan bakıldığında sikke reformu, "İslâmlaşma"dan çok "Araplaşma-bağımsızlaşma" yolunda atılan adımlardan biri olarak görülebilir. Bu bağlamda sikkelerin üzerinde âyetlerin yer alması da dindar Müslümanları memnun etmemiş, "abdestsiz" Yahudi ve Hıristiyanların da bu paralara el sürmesi şikâyetlere neden olmuştur (Artuk ve Artuk 1970: XXXVII). Sonuç olarak Abdülmelik reformuyla konumuz açısından birinci perde kapanmış olmaktadır. Bu tarihten itibâren İslâm devletleri yüzyıllar boyunca Hellenistik-antik izler taşıyan hiçbir sikke modeli kestirmemişlerdir.

İlk Türk-İslâm Devletleri Dönemi

Perde tekrar açıldığında Türkmen boyları Anadolu, Suriye ve Irak coğrafyasına akın hâlindedir. Araplar artık İslâm dünyasındaki etkinliklerini yitirmiş durumdayken Türkler yükseliş dönemlerini yaşamaktadır. Türkler İslâmı kabul etmekle birlikte bu dini ken-

di geleneklerinin süzgecinden geçirmişler ve 13. yüzyılda henüz "Ortodoks" bir İslâm bilincine ulaşmamışlardır. Anadolu Selçukluların ve Atabeylerin yaptırdığı hemen hemen tüm kamu yapılarında, köprülerde hatta camilerin dış satıhlarında halkın rahatlıkla görebileceği şekilde işlenmiş kabartmalar olması, Türklerin bu yüzyıllarda tasvirlerle de bir sorunları olmadığını ispatlamaktadır. Türklerin tasvir konusundaki rahat tutumları, henüz Abbasîler Dönemi'nde Türklerin etkisiyle figürlü bazı sikkelerin göze çarpmaya başlamasından da anlaşılmaktadır. Örneğin Abbasî Halifesi Muktedir (908-932) döneminde kestirilen bir sikkede Orta Asya Türk-Budist sanatında yaygın olarak görülen bağdaş kurmuş, elinde kadeh tutan hükümdar tasviri yer almaktadır[66]. Yine Muktedir döneminde üretilmiş bir madalyonda Hunlarda, Kuşanlarda, Harezmlilerde yaygın olan[67] üzerinde bir süvarinin yer aldığı model taklit edilmiştir. Benzer şekilde Kuşan geleneğini tâkip eden Gazneliler de tasvirli sikkeler kestirilmesine öncülük etmişlerdir[68].

Antik etkili figürlü Türk sikkeleri, asıl olarak Anadolu'nun fethi sonrasında yaygınlaşmıştır[69]. Çeşitli kazı ve keşiflerin sonucu bu

66 Türk-Budist sanatında bağdaş kurmuş hükümdar figürü için bkz. Esin 2003: 319-329.

67 Harzem sikkesi örneği için bkz. Nezarik ve Bulgakov 1996: 210. Kuşan, Kidarî Heftalit, Türkşahî sikkeleri için bkz. HCCA 1996.

68 Gazneli Sultan I. Mesud (1031-1041) döneminde kestirilen süvari figürlü sikkenin müzayede satış bilgileri için bkz. URL 1. Aynı sikkeden Biritish Museum'da da bulunmaktadır.

69 Türklerin Anadolu'ya yerleşmeye başlamaları ile ilk İslâm fetihleri arasında bazı paralellikler vardır. İlk İslâm fetihlerinden yüzlerce yıl sonra bir kez daha Bizans'a ait geniş topraklar Müslümanların eline geçmiştir. Fatihler tıpkı Mısır ve Suriye'yi fetheden Araplar gibi gelişmiş bir ekonomik, sosyal ve kültürel sistemle karşılaşmış ve onu mecburen takip etmek zorunda kalmışlardır. Bu açıdan zaman zaman değindiğimiz üzere Anadolu Beylikler ve Selçuklu dönemi sanat eserleri, Bizans etkisini yoğun olarak taşımaktadır. Zaten yazılı kaynaklar, tıpkı İslâmın doğduğu dönemlerde olduğu gibi, birçok Hıristiyan sanatçının Müslüman olduğunu da aktarmaktadır. Örneğin Anadolu Selçukluların en ünlü nakkaşı (ressamı) Aynüddevle Rumî, İstanbul'daki manastırların birinde hayran olduğu bir İsa-Meryem tasvirini çalıp Konya'ya kaçmış, orada Mevlânâ'yla tanışıp Müslüman olmuştu (Merçil 2000: 91).

türde sentez sikkelerden oluşan oldukça geniş koleksiyonlar ele geçmiştir. Bunlar arasında ilk akla gelenler 2200'ü kontrmarklı olmak üzere 13.500 parçadan oluşan "Mardin definesi" ve 140'ı kontrmarklı 2000 falsten oluşan "Diyarbakır definesi"dir (Tek ve Demiral Gökalp 2010: 184). Bu sikkelerin bazılarında emirlerin adı Arap alfabesiyle bazılarında ise Yunan ve Arap alfabesiyle yazılmıştır. Örneğin Danişmend emirlerinden Melik Gazi'nin (1134-1142) sikkelerinde adı Yunanca olarak (ΜΕΛΗΚ ΓΑΖΗ) yazılmıştır. Yine bir diğer Danişmend emiri olan Melik Zûnün b. Muhammed'in (1164-1178) adı hem Arapça hem de Yunanca (ΜΕΛΗΚ ΜΑΧΑΜΑΤΙC) yazılmıştır. Danişmendlerin Malatya Emiri Zülkarneyn'in sikkesinde de büyük emir Zülkarneyn anlamında "Ο ΜΕΓΑC ΑΜΗΡΑC ΔΟΥΛΧΑΡΝΑΙΝ" yazısı yer almaktadır (Artuk ve Artuk 1970: 386-387). Melik b. Gazi'nin sikkelerinin birinin üzerinde de "ΟΜ ΜΕ/ΛΗΚΙC Π/ΑCΗC Ρω/ΜΑΝΙΑC ΚΑΙ ΑΝ/ΤΟΛΙC/ΜΑΧΑ/ΑΤΙC", yani "Bütün Romalıların (Rumların) ve Anadolu'nun Meliki Muhammed" yazılmıştır (Tek ve Demiral Gökalp 2010: 184).

Anadolu Selçuklu Devleti'nde bilinen ilk para olan Sultan I. Mesud'a (1116-1155) ait bir bakır sikke üzerinde ise I. Alexios Kommenos'un bir portresi yer almaktadır[70] (Aydın 1994: 22). Saltuklu emirlerinden İzeddin Saltuk b. Ali (1132-1168) kestirdiği sikkelerde, İmparator II. İonnes Kommenos (1118-1143) sikkelerinde yer alan, bir elinde kılıç diğer elinde patrik haçı tutan Aziz Georgios (Aya Yorgi) figürünü kullanmıştır[71] (Aydın 1994: 11). Mengücek Emiri Fahreddin Behramşah (1162-1225) ise üzerinde anonim Bizans imparatoru portresi bulunan sikke kestirmiştir (Aydın 1994: 15). Danişmendlerin Sivas kolu beyi Melik Şemseddin İsmail (1164-1172) sikkelerinde, Bizans sikke ikonografisinde ilk kez imparator III. Romanos Argyros'un (1028-1034)

70 Birçok Selçuklu parası üzerinde tasvirler olmakla birlikte bunlar genellikle Bizans değil Gürcü üslubundaki süvarileri betimlemektedir.

71 Saltukların da birçok figürlü sikkesi olmakla birlikte bunlarda genellikle geriye doğru ok atan Orta Asya Türk ve İran kökenli süvari figürü bulunmaktadır (Aydın 1994: 2-3).



Res. 81: Danişmend Emiri Melik Şemseddin İsmail'in (1164-1172) kestirdiği üzerinde tahtta oturan İsa betiminin yer aldığı bakır sikke, çap 31 mm, ağırlık 9,55 gr (Ünal 2011: 521).

altın sikkelerinin önyüzünde yer almaya başlayan "kare arkalıklı tahtta oturan İsa" betimi kullanılmıştır (Ünal 2011: 515) (Res. 81). Gene Danişmendlerin farklı kolları değişik Bizans sikkelerini taklit etmişlerdir. Nasireddin Muhammed (1162-1170) sikkelerinde, III. Romanos Argyros'un (1028-1034) ve II. İonnes Kommenos (1118-1143) dönemi sikkelerinin arka yüzünde yer alan Meryem'in imparatoru taçlandırma sahnesi kullanılmıştır (Aydın 1994: 12). Aynı sahne Necmeddin Alpi (1152-1176) döneminde kestirilmiş Artuk sikkelerinde de karşımıza çıkar; Artuklu sikkelerinde de haç nimbuslu Hz. İsa sahnesi görülür (Res. 82-83). Haç tasvirlerinin çağdaş Selçuklu sanatında da –örneğin Kubadabad Sarayı'nda– sıkça kullanıldığı görülmektedir (Arık 2000: 53-54, 111).

Arapların resimli sikke kullanmadıkları bir dönemde Türk beyliklerinin paraların üzerindeki tasvirlerden ve Hıristiyan motiflerinden rahatsız olmadıkları görülmektedir. Hatta üzerinde resim olan sikkeler madeni değerlerinden daha kıymetli kabul edilmiş, örneğin resimli bakır paralar dirhem muamelesi görmüştür (Artuk ve Artuk 1993: 37). Artuklu Emiri Kutbeddin İlgazi'nin (1106-1122) kestirdiği figürlü bakır sikkenin üzerinde işbu dirheme zarar (هذا الدرهم) verilmemesine dair bir ibare bulunmaktadır (Artuk ve Artuk 1993: 37).

Selçuklu, Artuklu, Zengi gibi Türkmen devletlerinin kestirdikleri sikkelerde Hellenistik, Roma ve Bizans paralarını taklit etmele-



Res. 82-83: Solda Artuklu Emiri Nureddin Muhammed (1174-1185) döneminde kestirilmiş, üzerinde haç nimbuslu Hz. İsa figürünün yer aldığı sikke. BM III, Paris IV, 837; S. Lane-Poole, (Artuk ve Artuk 1993: lev. II 9) (Desen T. Sivrioğlu) Sağda Necmeddin Alpi (1152-1176) döneminde kestirilmiş, II. İonnes Kommenos tarzında Meryem'i imparatoru kutsarken gösteren Artuk sikkesi arka yüzü, Paris IV,1016; BM III, 372 (Artuk ve Artuk 1993: lev. VII 39) (Desen Serap Can).

rinin nedenleri üzerine farklı açıklamalar getirilmiştir. İbrahim Artuk'a göre Türklerin insan sûretli ya da Bizans taklidi sikkeler kullanmak "zorunda kalmaları"nın nedeni Haçlı ve Rum şehirleriyle sürdürdükleri ticarî ilişkilerdir (Artuk ve Artuk 1993: 37). Ancak bu açıklama yeterli olmamaktadır. Eğer bu teori doğru olsaydı Türklerin de tıpkı zamanında Emevilerin yaptıkları gibi tedavülde olan alışılageldik Bizans sikkelerinin taklitleriyle yetinmeleri gerekirdi. Halbûki Danişmend ve Artuk darphaneleri farklı yüzyıllara ait antik sikke modelleri üzerinde denemeler yapmışlardır. Bunlar arasında darp edilmesinin üzerinden 1000 yıldan fazla zaman geçen ve artık tedavülde olmayan II. Seleukos (MÖ 138-129), VII. Antiokhos (MÖ 138-129), Roma imparatorlarından Claudius (MÖ 10 - MS 54) gibi hükümdarların sikkeleri de vardır (Res. 84-85). Ayrıca İskandinavya'da keşfedilen 200.000 civarındaki resimsiz Abbasî/Samanî dirhemi (Naismith 2005: 200), ticarî etkinlik için mutlaka tasvirli dirhemlere gerek olmadığının kanıtıdır.



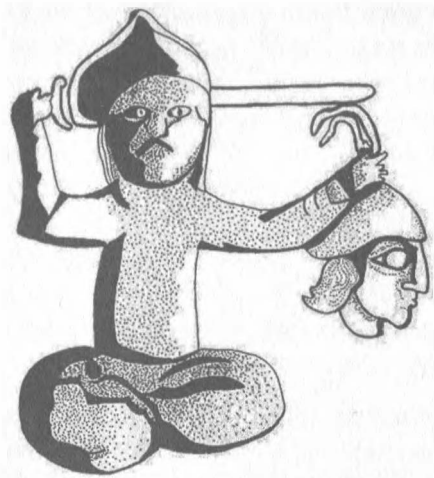
Res. 84: Solda, Hüsameddin Timurtaş'ın (1122-1152) Antiokhos VII üzerine kontrmarklı sikkesi. Paris IV, 953; S. Lane-Poole, Cut, 27 BM II, Kesim yeri senesi yok (Artuk ve Artuk 1993: lev. VI 29). **Res. 85:** Sağda, Artukluların Diyarbakır Meliki Hüsameddin adına kestirilen sikkede Roma stilinde diademli figür (Artuk ve Artuk 1993: lev. IX 51) (Desen T. Sivrioğlu).

Kanımızca Anadolu emirlikleri/beyliklerinin, "İslâmî kontrmarklı" Bizans sikkeleri dışında, tedavülde olmayan kadim modellerde –ki aralarında Sâsâni tarzında örnekler de bulunmaktadır (Artuk ve Artuk 1993: 77)– sikke kestirmeleri ticarî amaçlardan çok, evrensel bir hükümdarlık fikrinin/iddiasının propagandasını yapmaktır. Bilindiği üzere sikkenin kendisi bir "sanat eseri" değil, politik propagandanın en basit ve yaygın aracı olarak görülmekteydi. İslâm dünyasında sikkeler de tek başına tuğ, otağ, taht gibi hükümdarı temsil eden önemli bir siyasal simge idi. Bağımsızlığını ilân eden bir "Emir"in ya da tahtta çıkan "Sultan"ın yaptığı ilk işlerden biri de adına sikke kestirmesiydi (Artuk ve Artuk 1970: LV). Darphaneler, yeryüzünde hüküm sürmüş tüm hükümdarların portrelerini ve Budist, Hıristiyan, Hellen ayrımı yapmadan farklı kültürlerdeki geçmişe ait hükümdarlık sembollerini ve pozlarını bilinçli bir şekilde harmanlamak istemiş gibi görünmektedirler. Örneğin Hellenistik Dönem'de İskender'in ve mirasçılarının başını süsleyen önemli bir siyasal sembol olan diadem, Artuk

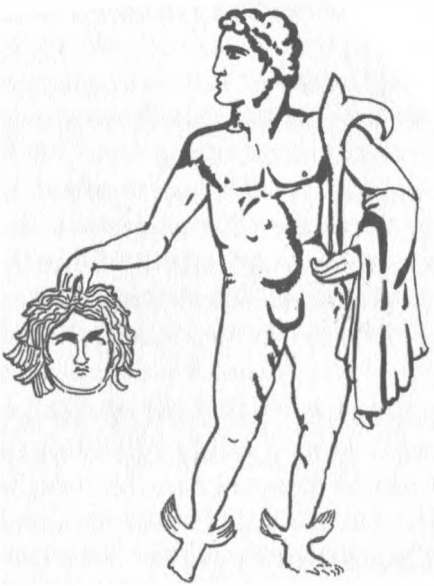
sikkelerinde yeniden ortaya çıkar. Roma-Bizans sikkelerinde de kullanılmakla birlikte zamanla ortadan kalkan diademin yüzyıllar sonra aynı coğrafyada tekrar görülmesi gerçekten ilgiye değer bir olaydır. Böylece Artuk-Danişmend emirlerinin, Hellenistik sikkeleri taklit ederek kendilerini aynı ülkelerde hüküm süren kadim hanedanların selefi gibi gördüklerini söyleyebiliriz (Hillenbrand 2005: 138). Ayrıca sentez sikkelerin çok uluslu, çok dinli devletlerin farklı kökenden gelen tebaalarını bir arada tutmak için tercih ettikleri bir uzlaşma yolu olduğunu düşünmemek için bir neden bulunmamaktadır. Tarih boyunca tüm çok uluslu devlet yapılarında benzer sikke modellerine rastlamak olasıdır.

Artuk-Danişmend darphanecilerinin tasvir ettikleri bütün Hellen, Romalı karakterleri tanıyıp tanımadıklarını bilmiyoruz. İslâm tarihçileri İskender, Seleukos ve birçok Roma imparatoru hakkında bilgi sahibiydi. Özellikle İskender İslâm dünyasında bir saygınlık âbidesiydi ve sikkeler dışında da tasvir edilen bir hükümdardı. Abbasîlerin ve Fatımîlerin İskender'den kaldığı iddia edilen nesneleri özenle korudukları bilinmektedir (Grabar 1988: 134). Artuklu emirlerinin de Abbasiler gibi Hellenistik eserlere ilgi duyduklarını, bunların çevrilmesi ve kütüphanelerde korunmasına özen gösterdiklerini bilmekteyiz (Artuk ve Artuk 1993: 51). Darphaneciler adı geçen hükümdarların sikkelerini tesadüfen seçmiş olabilirler. Belki de ulaşabildikleri örnekler bunlardan ibaretti. Bu bağlamda Artuk darphanelerinde yalnızca Suriye'de hüküm süren Seleukoslar hanedanını ve Petra sikkelerini örnek alan sikkeler kestirilmişken, Ptolemaios sikkelerini tanımadıkları söylenebilir.

Öte yandan Atabeyliklerin sikkelerindeki Hellenistik figürler salt hükümdar büstlerinden ibaret değildir. Çok sayıda astrolojik figür de paralar üzerinde yer almıştır. İslâm öncesinde de Araplar ve Türkler, burçların ve gezegenlerin hayatı yönlendirdiklerine inanmakta ve astrolojiyle ilgilenmekteydiler. Ancak İslâm toplumunda astronomi ve astrolojinin sistemli hâle gelmesi, önceki bölümlerde de değinildiği üzere, Klaudyos Ptolemaios, Hipparkhos, Aristarkhos gibi Yunan gökbilimcilerinin eserlerinin Arapça-



Res. 86: Artuk sikkesi üzerinde Merih gezegeninin tasviri (Artuk ve Artuk 1993: lev. X 62) (Desen Serap Can).



Res. 87: Hellenistik Dönem'de basılmış bir Tarsus sikkesi üzerinde Perseus imgesi (Ulansey 1998: res. 4.1) (Desen T. Sivrioğlu).

ya çevrilmesiyle başlamıştır (Gutas 2003: 110-111). Bu nedenle de kartal gibi Orta Asya kökenli bazı figürler dışında, gezegen ve burçlar genellikle Hellenistik Dönem'deki tasvirlerine sadık kalınarak resmedilmişlerdir. En çok görülen motifler Güneş ve aslan burcu tasviri, bir elinde kılıcı diğerinde kestiği başla Perseus'u anımsatan Merih gezegeni (Res. 86-87), ikizler burcu, kentauros biçimde tasvir edilmiş Cevzahir gezegenidir (Res. 88-89). Tüm bu figürler Hellenistik ve Roma dönemindeki tasvirleriyle az çok paralellik taşımaktadır. Örneğin Hellenistik Dönem'de güneş tanrısı Helios başının etrafında ışınlarla betimlenmiştir. Selçuklu sikkelerinde Güneş yine bir insan yüzüne sahiptir. Güneş, aslan burcunun evinde yer almaktadır ve Güneş'in aslanla birlikte tasvir edilmesi Assur, Hitit, Hellenistik ve Roma dönemleri boyunca devam etmiş bir gelenektir (Artuk ve Artuk 1993: 44;

Çaycı 2002: 90-91). İslâmî dönem sikkelerinde de Güneş ve aslan hükümdarı temsil etmişler ve birlikte tasvir edilmişlerdir.

Bazı nümizmatik çalışmalarında astrolojik figürler ile hükümdarlık figürleri ayrı ayrı başlıklarla incelenirken, kimilerinde ise astrolojik figürlerin yalnızca süsleme amaçlı dekoratif unsurlar olarak kullanıldıklarını ileri sürülmüştür (Artuk ve Artuk 1970: LIII). Buna karşın Araplar, İranlılar gibi Türklerin de astrolojik figürlere politik anlamlar yükledikleri ve Güneş-Ay gibi gök cisimlerinin hakanların/hükümdarın gücünü temsil ettiğini düşündükleri görülmektedir. Gazneli bir şair de Sultan Mahmud ağzından şunları yazmıştır: "Ben o padişahım ki tahtım yer ve felektir. Ay benim seraskerimdir ve bütün yıldızlar benim askerlerim ve hizmetçilerimdir (...) Benim ayımın üzerinde Cebrail'in kanadından nakışlar vardır." Başka bir şair de Sultan Tuğrul için şunları yazmaktadır: "Zühre (Venüs), Güneş, Ay ve Müşteri (Jüpiter) onun mutribi (çalgıcıları), aşçısı, atının nalı ve kâtibidir." (Çaycı 2002: 33). İbn Bîbî ise I. Gıyaseddin için şunları yazmıştır:



Res. 88: Nasreddin Artuk Arslan (1200-1239) döneminde kestirilmiş Cevzahir gezegeni ve yay burcunu temsil eden kentauros. Paris BM III, 429 (Artuk ve Artuk 1993: lev. XI 71) (Desen T. Sivrioğlu).



Res. 89: Necmeddin Alpi sikkesinin ikizler burcu tasvirli önyüzü, Paris IV,1016; BM III, 372 (Artuk ve Artuk 1993: lev. VII 39) (Desen Serap Can).

"Utarid (...) onun yüce divanının zarlarının hizmetine girmekten kıvanç duyardı. Zühre mutluluk sazını, salatanat tahtı için çalardı. Güneş de her sabah onun cihanının sığınağı olan sarayının toprağını öperek kulluğunu gösterirdi." (Çaycı 2008: 276). Sonuç olarak hükümdarın iktidar gücünü ve bağımsızlığını temsil eden sikkelerde, yine politik güç mesajı veren eski hükümdar tasvirlerinin ve astral sembollerin kullanılması gayet anlaşılabilir bir durumdur.

İSLÂM SANATINDA ANTİK ETKİLERİN SONA ERİŞİ

İslâm medeniyeti, kültürü ve sanatında antik ve Hellenistik geleneğin etkisi hiçbir dönem tamamen silinmemekle birlikte bu etkinin geç dönemlerde giderek azaldığını ve şekil değiştirdiğini görmekteyiz. Önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere gerek Osmanlı divan şiirinde, gerekse tasavvuf edebiyatında Platon, Aristoteles ya da İskender, Kârun (Kroisos) gibi karakterler her zaman yaşamaya devam etmiş ve tasvirleri de ortadan kalkmamıştır. Ancak İslâm ülkelerinde özellikle 12-13. yüzyıllarda yaşanılan büyük değişim, bu uygarlığın gelişim yönünü bambaşka bir aşamaya taşımıştır.

İlk olarak 12-13. yüzyıllarda İslâm ülkelerindeki demografik yapıda ciddi bir değişim yaşandığını söylemek gereklidir. Bu yüzyıllarda artık İran tamamen İslâmlaşmış, Hellenistik-antik kültüre yakınlığıyla bilinen Nasturî-Yakubî Süryâniler azınlık durumuna düşmüş, Harran paganizmi 10. yüzyıldan sonra tamamen kaybolmuş, Yunanca konuşanların Melkit Kilisesi hemen hemen silinmiştir. Mısır'da Kıptîler bile zaman içinde azınlık durumuna gelmişlerdir. Devlet yönetiminde de Hıristiyanların aşamalı olarak azalmaya başladığı görülmektedir (Atiya 2005: 224). Hıristiyan, Pagan, Zerdüştî toplulukların sayısal olarak azalması kozmopolit mesajlara sahip olan İslâm sanatında tekbiçimliliğe yönelme eğilimlerini güçlendirmiştir. Hıristiyan nüfusun etkisinin azalmasıyla paralel olarak İslâm medeniyetinin artık olgunlaşması, kendi sanat dilini bulmaya başlaması, eser üretiminde artık "Romalı" uzmanlara danışmak zorunda kalmaması, 10. yüzyıldan itibâren özgün İslâmî sanat tarzlarının oluşmasına yol açmıştır. Ancak İslâm ordularının ikinci büyük fetih dalgası olan Türkmenlerin Anadolu'ya yerleşmesi, ilk İslâm fetihleri dönemini hatırlatır biçimde yeniden Hıristiyan çoğunluk içinde yaşayan yeni bir İslâm topluluğunun oluşmasına yol açınca, Anadolu'da antik sanat bir süreliğine tekrar canlanmıştır.

Doğu Hıristiyanların nüfusunun gerilemesi antik kültürün bir şekilde mirasçısı olan bu kitlelerin sanatsal üretimlerinin de et-

kisinin azalması anlamına gelirken, 11. yüzyılda başlayan Haçlı seferleriyle de İslâm tarihinde daha önce pek rastlanmayan olaylar görülmeye başlanmış, örneğin Mısır'da Müslüman kitleler kiliseleri, Kıptîler de camileri ateşe vermişlerdir (Atiya 2005: 115-119). Karşılıklı güvensizlik ortamında antik mirasın rengini taşıyan eserlere karşı da hoşgörüsüzlük artmıştır. Bu bağlamda Haçlı Seferleri dönemi, özellikle Suriye/Filistin ve Mısır açısından bir yandan tutucu halifelerin antik eserleri tahrip ettirdiği, öte yandan da Haçlıların bunları yağmaladığı bir "aşırılık" dönemidir.

13. yüzyılda Haçlı Seferleri'nin yarattığı karmaşa sırasında sonuçları çok daha kalıcı olacak olan asıl darbe Moğollardan gelmiş ve Moğollar istilâ ettikleri hemen her yerde mevcut sanat üretimini ortadan kaldırmışlardır. Rakka'nın ünlü seramik atölyeleri, maden üretimi ve diğer el sanatları bu yıkım sonucunda yok olup gitmişlerdir (Watson 2008: 865; Atıl 2008: 883). Ancak Moğol istilasını alışılageldik bir bakış açısıyla bir yıkım dönemi olarak nitelendirmek gerçeklere uygun değildir. Tam aksine Moğol yıkımı sona erip de İlhanlı Devleti kurulduktan sonra Gazan Han gibi İslâmı seçen Moğol aristokrasisi, sanatçıları koruma altına alarak, Önasya'yı yeniden imâr etmeye karar vermişlerdir. Zaman içinde Moğolların sağladığı olanaklar sayesinde yeni sanat türleri ortaya çıkacak ve Çin'le kurulan bağlantılar sayesinde sırlı seramik, ipekli dokuma vb. eskiden lüks olarak görülen birçok zanaat ürününün halk arasında kullanım oranı daha da artacaktır.

Ancak 13. yüzyıldan itibâren Moğol etkisiyle yeniden canlanacak olan İslâm sanatı bütün özellikleriyle kendinden önceki değer yargılarından farklı bir ortamda şekillenmiştir. Her şeyden önce artık İslâm dünyası ile Çin-Moğol coğrafyası arasında daha önce görülmedik ölçüde bağ kurulmuştur. Müslümanlar yüzyıllardan beri hayranlık duydukları Çin'e daha fazla seyahat etmeye başlamış ve Çin ürünleri İslâm pazarlarında giderek daha fazla yer edinmiştir. Aynı esnada geçmiş İslâm kuşaklarının hayranlık duyduğu Roma-Bizans (Rum) medeniyeti ise ölüm döşeğindedir ve azametini hızla yitirmektedir. Bizanslıların son yüzyıllarda dünyaca ünlü altın paralarını artık basamadıkları ve kalitesi düşük dirhemlerle ticaret yaptıkları görülmektedir. 13. yüzyıl Müslüman-

ları artık Çinlileri maddi medeniyet mevkiinde Yunanlardan üste görmeye başlamışlardır. 15. yüzyılda Endülüs'teki Müslümanları gözlemleyen Clavijo, Asya'dan bu kadar uzakta bir bölgede bile Arapların, Çinlileri maddi üretimde iki göze, Yunanları tek göze sahip olarak kabul ettiklerini aktarmaktadır (Barthold 1973: 26). Oysaki daha 13. yüzyılda Mesnevî'de yer alan bir hikâyede Rumlar ile Çinlilerin ressamlıkta yarıştıkları ve yarışı Rumların kazandığı belirtilmektedir (Merçil 2000: 89).

Moğolların kurduğu yeni sistem (*Pax Mongolica*) sayesinde hemen her sanat alanında Çin etkisi 13. yüzyıldan itibâren kendini hissettirmeye başlayacaktır. Abbasîlerden beri zengin Müslümanların ithal ettikleri Çin seramikleri Moğol istilâsının yol açtığı bir boşluk döneminden sonra eskisinden daha yaygın olarak İslâm pazarlarına girmiştir. İran'dan ithal edilen kobalt madenini kullanan Çinli ustalar bütün dünyaya meşhur mavi-beyaz seramiklerini ihraç etmeye başlamışlardır[72] (Watson 2008: 866). Çin porselenlerine duyulan ilgi Osmanlı döneminde İznik, Kütahya çinîlerinin doğuşuna ön ayak olmuştur (Watson 2008: 867-868). Maden sanatında da Hint-Moğol üslubu belirleyicilik kazanmıştır (Atıl 2008: 886). Tasvirler tamamen değişmiş, Uzak Doğu sanatının manzara resimciliği, İslâm kitap resmine ve minyatürüne hâkim olmuştur. Uzak Doğu sanatının gerçekçiliği, elbise tarzı, insanların çekik gözlü çizilmesi gibi bir dizi unsur İslâm minyatüründe baskın hâle gelmiştir (Atasoy 2008: 681-683). Tezhibin bile geleneksel figürleri değişerek Hellen kökenli palmet-akantusun yerini Çinlilerin kullandığı nilüfer, şakayık gibi bitkiler almıştır (James 2008: 696). Kitap cildi sanatında Çin'de keşfedilen *ruganî* tekniği, 16. yüzyıldan itibâren İran'da moda olmuş ve kitap kapakları Çin'de olduğu gibi manzara resimleriyle süslenmeye başlamıştır (Aslanapa 2008: 705). Bütün bunlara, artık İslâm sanatıyla özdeşleşmiş, İslâm sanatı denilince ilk akla gelen *ebrû*'nun, Çin'den İran'a oradan da Osmanlı topraklarına getirilmesi eklenmelidir (Derman 2008: 711).

72 Günümüzde 14. yüzyıl Çin porselenlerine ait en geniş koleksiyonlar Topkapı Sarayı ve Tahran Müzesi'ndedir.

Görüldüğü üzere, Hellenistik etkinin silinmesi, Moğol istilâsının yıkıcılığından çok, İslâm ülkeleri ile Çin arasında bağlantı kurması nedeniyle gerçekleşmiştir. Aksi halde Moğol istilâsından korunmuş Mısır ve Kuzey Afrika'da klasik İslâmî sanatların devam etmesi gerekirdi. Ancak Müslüman halkların zaman içinde beğenilerinin değişmesi, daha doğrusu Ortaçağ'ın tüm Batılı halklarının hayranlık duyduğu Çin mallarına erişimin kolaylaşması, diğer alternatifleri zaman içinde silmiştir. Elbette bu değişimin başka nedenleri de bulunmaktadır. Örneğin Gazzalî ekolünde sistemleşen Yunan karşıtı "fundementalist"lerin giderek güçlenmesi de Hellenistik hatıraların silinmesinde etkili olmuştur. Bu bağlamda 15. yüzyıldan itibâren İslâm dünyası bir İbn Rüşd ya da Fârabî yetiştirememiş, Hellenistik bilimler eskisi kadar ilgi çekmemiştir. Bu gelişmeye bağlı olarak Çin manzara resmi ya da ebrû sanatını sahiplenmek, Hellen-Roma sanatını sahiplenmekten daha kolay olmuştur. Ancak resmin her zaman Sünni dünyadan daha serbest olduğu Şiî İran'ında dâhi İmam Ali'nin öldürdüğü canavarın artık bir Çin ejderhası şeklini alması (Res. 90), dinsel nedenlerin bu değişimde sanıldığı kadar rol oynamadığına, beğenilerin değiştiğine işarettir.



Res. 90: Hz. Ali'nin ejderhayı öldürmesi, Reza Abbasi Museum, Tahran (URL 21).

KAYNAKÇA

Antik Kaynaklar

Abu'l Farac, G. (Bar Habreus), *Abul Farac Tarihi,* Cilt I. Çev. Ö. R. Doğrul, TTK Yayınları, Ankara 1999.

Beydabâ-İbnü'l Mukaffa, *Kelile ve Dimne.* Çev. S. Aykut, Şûle Yayınları, İstanbul 1999.

Binbir gece Masalları, I.-VI. Cilt. Çev. Ş. Onaran, Yay. J.-C. Mardrus, Afa Yayınları, İstanbul 1997.

Buharî, *Muhtasar-ı Tecrid-i Sarih,* Cilt II. Çev. A. F. Kocaer, Hüner Yayınları, Konya 2009.

Dernschwam, H., *İstanbul ve Anadolu'ya Seyahat Günlüğü.* Çev. Y. Önen, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.

El-Mevsilî, *8 Hadis İmamının Emir ve Yasak Hadisleri.* Çev. H. Akın, Polen Yayıncılık, İstanbul, 2006.

İbn Abdirrabbih, *Hükümdar ve Siyaset Kitabı.* Çev. E. Avşar, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2004.

Kurân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli. Tarihsiz. Hazırlayanlar: A. Özek vd., Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.

Lebīd B. Rabīa, *Eski Arap Şiirinin Zirve İsimlerinden Lebīd B. Rabīa el-Āmiri ve Divanı.* Hazırlayan: A. Özdemir, Araştırma Yayınları, Ankara, 2007.

Gazâlî, *Filozofların Tutarsızlığı* (*Tehâfüt el Felasife*). Çev. B. Sadak, Ahsen Yayınları, İstanbul, 2002.

Gazâlî, *Yöneticilere Altın Öğütler* (*Et-tibr'ul mesbûk fi nasihat'il mülûk*). Çev. H. Okur, Semerkand Yayınları, İstanbul, 2011.

Mevlana, *Mesnevi,* Nahifi Tercümesi. Hazırlayan: A. Çelebioğlu, MEB Yayınları, İstanbul, 2000.

Olivier, R., *Türkiye Seyahatnamesi. 1790 Yıllarında Türkiye ve İstanbul.* Çev. O. Gökmen, Ayyıldız Matbaası, Ankara, 1977.

Sa'lebî, Muhammed b. Hâris, *Taht Âdabı.* Çev. M. H. Özey, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2005.

Taberî, *Milletler ve Hükümdarlar Tarihi.* Çev. Z. K. Ugan ve A. Temir, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1991.

Modern Kaynaklar

Akurgal, E. 1999. *Anadolu Kültür Tarihi*. Tübitak Yayınları, Ankara.

Al-Azmeh, A. 2014. *The Emergence Of Islam In Late Antiquity, Allah and His People*. Cambridge University Press, Cambridge.

Al-Khamis, U. 1990. "The Iconography of Early Islamic Lusterwarw from Mesopotamia: New Considerations", *Muqarnas* 7: 109-118.

Altınay, R. 2006. *İlk Dönem İslâm Toplumunda Çalışma Hayatı Emevîlerde Esnaf ve Meslekler*. Tablet Yayınları, Konya.

And, M. 2007. *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Arık, R. 2000. *Kubad Abad*. Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Arık, R. 2001. *Kubad Abad Selçuklu Sarayı ve Çinileri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Artuk, İ. ve C. Artuk 1970. *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki İslâmî Sikkeler Kataloğu*, Cilt I. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.

Artuk, İ. ve C. Artuk 1993. *Artukoğulları Sikkeleri*. Sümer Kitabevi, İstanbul.

Artz, F. B. 1996. *Orta Çağların Tini, Tarihsel Bir Gözlem. İS 200-1500*. (Çev. A. Yardımlı), İdea Yayınevi, İstanbul.

Aslanapa, H. O. 1972. *Türk Sanatı* I. *Başlangıcından Büyük Selçukluların Sonuna Kadar*. MEB Yayınları, İstanbul.

Aslanapa, H. O. 2008. "Cilt Sanatı", (Çev. F. Oğuz), E. İhsanoğlu (yay.) *İslâm Kültürü, Çeşitli Konuları İle*, Cilt V: 701-711. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Atasoy, N. 2008. "İslâm Minyatürleri", (Çev. F. Oğuz), E. İhsanoğlu (yay.) *İslâm Kültürü, Çeşitli Konuları İle*, Cilt V: 673-689. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Atıl, E. 2008. "İslâm Maden Sanatı", E. İhsanoğlu (yay.) *İslâm Kültürü, Çeşitli Konuları İle*. Cilt V: 871-893. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Atiya, A. 2005. *Doğu Hıristiyanlığı Tarihi*. (Çev. N. Hiçyılmaz), Doz Basım-Yayın, İstanbul.

Avcı, C. 2003. *İslâm-Bizans İlişkileri*. Klasik Yayınları. İstanbul.

Aydın, Ş. (yay.) 1994. *Yapı Kredi Sikke Koleksiyonu Sergileri*, Cilt II. YKY, İstanbul.

Âzâd, Ebu'l-Kelâm 2004. *Zülkarneyn Kimdir?* (Çev. M. Tan), İz Yayıncılık, İstanbul.

Azarpay, G. ve W. B. Henning 1967. "A Hunting Scene on an Inscribed Sassanian Silver Vessel", *Archeologia Iranica* Vol. 7. *Misceellanea in Honoreum R. Ghirshman*: 145-152. E. J. Brill, Leiden.

Baer, E. 1989. "Jewelled Ceramics from Mediewal Islam: A Note On the Ambiguty of Islamic Ornament", *Muqarnas* 6: 83-97.

Bahnassi, A. 2008. "Sanat ve Estetik Yaratıcılık", (Çev. Z. Durukal), E. İhsanoğlu (yay.) *İslâm Kültürü, Çeşitli Konuları İle*, Cilt V: 651-653. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Baines, J. ve J. Malek 1986. *Eski Mısır.* (Çev. Z. Arıoba ve O. Arıoba), İletişim Yayınları, İstanbul.

Balog, P. 1974. "Sasanian and Early Islamic Ornamental Glass Vessel-Stamps", D. K. Kouymjian (yay.) *Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History. Studies in Honor of George C. Miles*: 131-140. American University of Beirut, Beirut.

Baltrušaitis, J. 2001. *Düşsel Ortaçağ, Gotik Sanatta Antik, İslâmi ve Uzak Doğu Etkileri.* (Çev. M. A. Kılıçbay), İmge Yayınları, Ankara.

Barthold, W. 1973. *İslâm Medeniyeti Tarihi.* (Çev. F. Köprülü), TTK Basımevi, Ankara.

Başoğlu, T. 2012. "Resim Maddesi", *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, cilt 34: 579-582.

Bird, S. 2003. *Greek Designs, Britisih Museum Pattern Books.* The British Museum Press, London.

Black, J. ve A. Green 2003. *Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü, Tanrılar, İfritler, Semboller.* (Çev. N. Hasgül), Aram Yayıncılık, İstanbul.

Blaensdorf, C. ve M. Petzet 2009. "The Giant Buddha Statues in Bamiyan", M. Petzet (yay.) *The Giant Buddhas of Bamiyan Safeguarding the Remains, Monuments and Sites* XIX: 19-28. ICOMOS, Berlin.

Blair, S. ve J. Bloom 2001. "(In Abbasid) Architecture", M. Hattstein ve P. Delius (yay.) *Islam Art and Architecture*: 90-117. Könemann.

Bloom, J. 2003. *Kâğıda İşlenen Uygarlık, Kâğıdın Tarihi ve İslâm Dünyasına Etkisi.* (Çev. Z. Kılıç), Kitap Yayınevi, İstanbul.

Brend, B. 1996. *Islamic Art*. Haward University Press, Cambridge.

Brentjes, B. 1978. *Die Iranisiche Welt vor Mohammed*. Koehler & Amelag, Leipzig.

Brock, S. P. 2005. "Greek and Latin Words in Palmyrene İnscriptions Acomparison with Syriac", E. Cussini (yay.) *A Journey to Palmyra*: 11-25. Brill, Leiden-Boston.

Brockelmann, C. 2002. *İslâm Ulusları ve Devletleri Tarihi*. (Çev: N. Çağatay), TTK Yayınları, Ankara.

Buchthal, H. 1968. "Hellenistic Miniatures in Early Islamic Manuscripts", *Arts Islamica*, Vol. VII: 125-133. University of Michigan Press, New York.

Colledge, M. A. R. 1976. *The Art of Palmyra*. Westview Press. London.

Crone, P. 2005. "Dünya'da İslâm'ın Yükselişi", (Çev. Z. Kılıç), F. Robinson (yay.) *Cambridge Resimli İslâm Ülkeleri Tarihi*: 29-67. Kitap Yayınevi, İstanbul.

Çağatay, N. 1989. *İslâm Dönemine Kadar Arap Tarihi,* TTK Yayınları. Ankara.

Çam, N. 1999. *İslâmda Sanat, Sanatta İslâm*. Akçağ Yayıncılık, Ankara.

Çaycı, A. 2002. *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Çaycı, A. 2008. *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri.* İz Yayıncılık, İstanbul.

Demirci, M. 2004. "Antik Yunan Kitaplarının Abbasiler Bağdat'ına Yolculuğu", *İslâmiyat* VII/2: 43-60.

Derman, M. U. 2008. "Ebrû Su Üzerinde Nakış Sanatı", E. İhsanoğlu (yay.) *İslâm Kültürü, Çeşitli Konuları İle*, Cilt V: 711-721. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Dhanapala, D. B. 1964. *Budhist Paintings From Shrines and Temples in Ceylon*. Unesco, Colins.

Dupree, L. 1982. "Afghanistan's Archeology", *Encyclopaedia Iranica*, Online Edition, Fasc. 5: 525-544.

Durî, A. 1991. *İlk Dönem İslâm Tarihi*. (Çev. H. Yücesoy), Endülüs Yayınları, İstanbul.

Dvorjetski, E. 1999. "Social and Cultural Aspects of Medicinal Roman Baths in Israel According to Rabbinic Sources", J. De Laine ve D. E. Johnston (yay.) *Roman Baths and Bathing,* Part I: 17-129. Portsmouth, Rhode Island.

Enderlein, V. 2001. "Syria and Palestine, The Umayyad Caliphate", M. Hattstein ve P. Delius (yay.) *Islam Art and Architecture*: 64-79. Könemann.

Erginsoy, Ü. 1978. *İslâm Maden Sanatının Gelişmesi.* Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Erkoçoğlu, F. 2006. "Abdülmelik b. Mervan'ın Para Reformu", *İstem* 4/8: 171-186.

Esin, E. 2003. *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*. Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Esin, E. 2004. *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Ettinghausen, R. 1950. "Studies in Muslim Iconography, I. The Unicorn", *Freer Gallery of Art Occasional Papers* I/3: i-xii, 1-209, 48 plates, 5 figs.

Ettinghausen, R. 1956. "Early Realism in Islamic Art", *Studi Orientalistici in Onore di Giorgio Levi Delle Vida* I: 250-273.

Fehervarî, G. 1989. "(İslam'da) Sanat ve Mimari", İ. Kıllıoğlu (yay.) *İslâm Kültür ve Medeniyeti,* IV. Cilt: 245-317. Hikmet Yayınları, İstanbul.

Filibeli Ahmed Himi, 1326 (1910). *Tarih-i İslâm.* İstanbul Hikmet Matbaası, İstanbul.

Foss, C. 2008. "Arab-Byzantine Coins, An Introduction With a Catalogue of the Dumbarton Oaks Collections", *Dumbarton Oaks Collection Publications* 12: 1-22.

Fowden, G. 2004. *Qusayr Amra Art and the Umayyad Elite in Late Syria.* University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

Gibb, A. R. H. 1991. *İslâm Medeniyeti Üzerine Araştırmalar*. Endülüs Yayınları, İstanbul.

Gladiβ, A. V. 2001. "(in İslam) Decorative Arts", M. Hattstein ve P. Delius (yay.) *Islam Art and Architecture*: 194-201. Könemann.

Godard, A. 1965. *Art of Iran.* (Fransızcadan çev. M. Heron), George Allen and Unwin Ltd., London.

Gombrich, E. H. 2014. *Sanatın Öyküsü.* (Çev. Ö. Erduran ve E. Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Goodman, L. E. 2006. *İslâm Hümanizmi*. (Çev. A. Arslan), İletişim Yayınları, İstanbul.

Grabar, O. 1974. "Pictures or Commentaires: The Illustrations of the Maqamat of al- Hariri", P. J. Chelkowski (yay.) *Studies in Art and Literature of the Near East, in Honour of R. Ettinghausen.* The Middle East Center.

Grabar, O. 1988. *İslâm Sanatının Oluşumu*. (Çev. N. Yavuz), Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Grabar, O. 2001. "Art and the Cultur in the Islamic World", M. Hattstein ve P. Delius (yay.) *Islam Art and Architecture*: 34-44. Könemann.

Graves, R. 2004. *Yunan Mitleri*. (Çev. U. Akpur), Say Yayınları, İstanbul.

Grube, E. 1966. *The World of Islam*. Landsmarks of the World's Art. Paul Hamlyn, London.

Grunebaum, G. E. V. 1947. *Medieval Islam, A Study in Cultural Orientation*. The University of Chicago Press, Chicago, Ilınois.

Gutas, D. 2003. *Yunanca Düşünce Arapça Kültür, Bağdad'ta Yunanca-Arapça Çeviri Hareketi ve Erken Abbasî Toplumu*. (Çev. L. Şimşek), Kitap Yayınevi, İstanbul.

Gündüz, Ş. 2010. "İslâm Öncesi Arap Dini", Ş. Gündüz (yay.) *Yaşayan Dünya Dinleri*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Haider, G. 2008. "İslâm Mimarisi ve Şehirciliği", (Çev. Z. Durukal), E. İhsanoğlu (yay.) *İslâm Kültürü, Çeşitli Konuları İle*, Cilt V: 721-791. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Hämeen-Anttila, J. 2006. *The Last Pagans of Iraq, Ibn Wahsiyyah and His Nabatean Agricultura*. Brill, Leiden-Boston.

Hattstein, M. 2001. "Science in Islam", M. Hattstein ve P. Delius (yay.) *Islam Art and Architecture*: 54-58. Könemann.

Heyd, W. 1975. *Yakın-Doğu Ticaret Tarihi*. (Çev. E. Z. Karal). TTK Yayınları, Ankara.

Hillenbrand, R. 2005. *İslâm Sanatı ve Mimarlığı*. (Çev. Ç. Kafesçioğlu), Homer Kitabevi, İstanbul.

Hitti, K. P. 1980. *Siyâsal ve Kültürel İslâm Tarihi* I ve II. Cilt. (Çev. S. Tuğ), Boğaziçi Neşriyat, İstanbul.

Hoyland, R. 2001. *Arabia and the Arabs, From the Bronze Age to the Coming of Islam*. Routledge, London, New York.

İnal, G. 1995. *Türk Minyatür Sanatı, Başlangıcından Osmanlılara Kadar*. Atatürk Kültür Dil Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara.

Insoll, T. 2007. *İslâm Arkeolojisi*. (Çev. B. Tırnakçı), Homer Kitabevi, İstanbul.

Irwin, R. 1997. *Islamic Art*. Laurence King, London.

İpşiroğlu, M. Ş. 2004. *İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Jacobelli, L. 1999. "Le Terme Suburbane di Pompei: architetura e distribuzione delgi ambienti", J. De Laine ve D. E. Johnston (yay.) *Roman Baths and Bathing*. Part II: 221-228. Portsmouth, Rhode Island.

James, D. 2008. "Bezeme ve Tezhip", (Çev. F. Eruz), E. İhsanoğlu (yay.) *İslâm Kültürü, Çeşitli Konuları İle*, Cilt V: 689-701. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Jeffery, A. 1938. *The Foreign Vocabularuy of the Qur'an*. Oriental Institute, Baroda.

Koch, G. 2008. *Erken Hıristiyan Sanatı*. (Çev. A. Aydın), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Kuban, D. 1968. "İslâm Sanatının Yorumlanması", *Anadolu Sanatı Araştırmaları* I: 9-47.

Kuban, D. 1972. "Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı Üzerine", *Malazgirt Armağanı*: 103-119. TTK Yayınları, Ankara.

Lassus, J. 1966. *The Early Christian and Byzantine World. Landsmarks of the World's Art*. Paul Hamlyn, London.

Lewis, B. 2003. *Tarihte Araplar*. (Çev. H. D. Yıldız), Anka Yayınları, İstanbul.

Mazaherî, A. 1972. *Ortaçağ'da Müslümanların Yaşayışları*. (Çev. B. Üçok), Varlık Yayınları. İstanbul.

Mazot, S. 2001. "(In Fatımid) Decorative Arts", M. Hattstein ve P. Delius (yay.) *Islam Art and Architecture*: 154-157. Könemann.

Merçil, E. 2000. *Türkiye Selçuklularında Meslekler*. TTK Yayınları, Ankara.

Mez, A. 2000. *Onuncu Yüzyılda İslâm Medeniyeti, İslâm'ın Rönesans'ı*. (Çev. S. Şaban), İnsan Yayınları. İstanbul.

Moscati, S. 2004. *Fenikeliler*. (Çev. S. Gül), Dost Kitabevi, Ankara.

Mutlu, S. 2004. "Malazgirt Definesi", *Anadolu Medeniyetleri Müzesi 2003-2004 Yıllığı*. Ankara.

Naismith, R. 2005. "Islamic Coins from Early Mediewal England", *Numismatic Chronicle* 165: 193-222.

Nasr, S. H. 2006. *İslâm ve Bilim, İslâm Medeniyetinde Pozitif Bilimlerin Tarihi ve Tarihi ve Esasları*. (Çev. İ. Kutluer), İnsan Yayınları, İstanbul.

Nelson, R. ve K. Collins 2007. *Icons from Sina*. Holy Image & Hallowed Ground, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Nezarik, E. E. ve P. G. Bulgakov 1996. "History and Culture of Khwarizm", B. A. Litvinsky (yay.) *History of Civilizations of Central Asia*, Vol. III: 207-232. Unesco Publishing, France.

Nicolle, D. 1982. *The Great Islamic Conquests* (AD 632-750). Thesis Presented to the Univestiy of Edinburgh fort he Degree of Doctor of Philospohy, Edinburgh.

Nicolle, D. ve A. McBride 1998. *Rome's Enemies V, The Dessert Frontier*. Osprey Puplishing, London.

Ögel, S. 1972. *Orta Çağ Çerçevesinde Anadolu Selçuklu Sanatı. Malazgirt Armağanı*. TTK Yayınları, Ankara.

Özbudun, S. 2015. *Hermes'ten İdris'e Bir Dinsel Geleneğin Dönüşüm Dinamikleri*. Ütopya Yayınevi, Ankara.

Özkeçeci, İ. 2006. *Doğu Işığı, VII-XIII. Yüzyıllarda İslam Sanatı*. İlhan Özkeçeci Yayınları, İstanbul.

Öztürk, L. 1998. *İslâm Toplumunda Hıristiyanlar*. İz Yayıncılık, İstanbul.

Pappalardo, U. 1999. "The Suburban Baths of Herculenaum", J. De Laine ve D. E. Johnston (yay.) *Roman Baths and Bathing*, Part II. Portsmouth, Rhode Island.

Peters, F. E. 1973. *Allah's Commonwealth, A History of Islam in the Near East 600-1100*. Simon and Schuster, New York.

Potts, D. T. 1991. *The Pre Islamic Coinage of Eastern Arabia*. Museum Tusculanum Press, Universtiy of Copenhagen.

Redford, S. 1990. "How Islamic is it? The Innsbruck Plate and Its Setting", *Muqarnas* 7: 119-135.

Seidler, G. L. 1999. *Bizans Halk Hareketlerinin İdeolojik Kökeni*. (Çev. M. Tunçay), Özne Yayınları, İstanbul.

Shaw, W. 2004. *Osmanlı Müzeciliği, Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleşmesi*. (Çev. E. Soğancılar), İletişim Yayınları, İstanbul.

Soucek, P. 1974. "Farhad and Taq-i Bustan:The Growth of a Legend", P. J. Chelkowski (yay.) *Studies in Art and Literature of the Near East in Honour of R. Ettinghausen*. The Middle East Center.

Tek, A. T. ve G. Z. Demiral 2010. "On İkinci Yüzyıl Bizans Dünyasında Para", I. *Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler*: 178-186. Vehbi Koç Vakfı, İstanbul.

Temür, A. 2008. "Grek Sanatında Görülen Khimaira'nın Köken ve Gelişimi", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 11: 1-21.

Tökel, D. A. 2000. *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar, Şahıslar Mitolojisi.* Akçağ Yayınları, Ankara.

Tunaşar, S. 2005. *Ortaçağ İslâm Dünyasında Şarap.* Piramit Yayıncılık, Ankara.

Turani, A. 2010. *Dünya Sanat Tarihi.* Remzi Kitabevi, İstanbul.

Turani, A. 2011. *Sanat Terimleri Sözlüğü.* Remzi Kitabevi, İstanbul.

Ünal, C. 2011. "Danişmendoğlu Melik Şemseddin İsmail Döneminde Basılmış Bir Bakır Sikke", *Tarih İncelemeleri Dergisi* XXVI/2: 507-526.

Vernoit, S. 2005. "Müslüman Toplumlarda Sanat", (Çev. Z. Kılıç), F. Robinson (yay), *Resimli İslâm Ülkeleri Tarihi.* Kitap Yayınevi, İstanbul.

Ward, R. 1993. *Islamic Metalwork.* Biritish Museum Press, London.

Watson, O. 2008. "İslâm Dünyası'nda Seramik", E. İhsanoğlu (yay.) *İslâm Kültürü, Çeşitli Konuları İle*, Cilt V: 853-871. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Wilson, E. 2006. *Islamic Designs.* Britisih Museum Pattern Books, The British Museum Press, London.

Wiesehöfer, J. 2003. *Antik Pers Tarihi.* (Çev. M. A. İnci), Telos Yayınları, İstanbul.

Yalovris, N. (yay.) 1986. *Lexicon İconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) II-2. Artemis Verlag, Zürich, München.

Yetkin, S. K. 1984. *İslâm Ülkelerinde Sanat*. Cem Yayınevi, İstanbul.

Yıldız, H. D. (yay.) 1992. *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi.* Çağ Yayınları, İstanbul.

Yurtaydın, H. G. 1954. "İslâm Resminin Menşeleri ve Başlangıçları", *Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi* III/3: 31-55.

Zeydan, G. 2004. *İslâm Uygarlıkları Tarihi*, Cilt I. (Çev. N. Gök), İletişim Yayınları, İstanbul.

URL 1: http://www.anythinganywhere.com/commerce/coins/coin-pics/isl-ghazn.html

URL 2: http://www.wildwinds.com/coins/greece/ionia/ephesos/BMC_54.jpg

URL 3: https://histoireislamique.wordpress.com/2014/04/16/hadith-bayad-wa-riyad-roman-de-bayad-et-riyad-manuscrit-arabe-andalous-debut-du-13eme-siecle-sous-les-almohades-a-ishbiliya-seville/

URL 4: https://farm3.staticflickr.com/2761/4160500645_390aa1dc74_o.jpg

URL 5: https://en.wikipedia.org/wiki/Qasr_Amra#/media/File:Amra5.jpg

URL 6: http://www.pbase.com/dosseman_jordan/image/150926556

URL 7: http://www.pbase.com/dosseman_jordan/image/150926478

URL 8: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Quseir_Amra_Fresque.jpg

URL 9: http://www.pbase.com/dosseman_jordan/image/150926509

URL 10: https://tr.pinterest.com/pin/134263632620043117/

URL 11: http://www.pbase.com/dosseman_jordan/image/150926600

URL 12: http://www.pbase.com/dosseman_jordan/image/150926583

URL 13: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/13/Dura_Europos_fresco_Moses_from_river.jpg

URL 14: https://israel-tourguide.info/tag/mosaic/

URL 15: https://www.flickr.com/photos/dicknella/3942442308

URL 16: http://www.alamy.com/stock-photo/diyarbakir-mosque.html

URL 17: http://www.wondersofsicily.com/sicily-churches.htm

URL 18: https://kwd.hypotheses.org/author/kwd

URL 19: https://tr.pinterest.com/pin/284500901431004203/

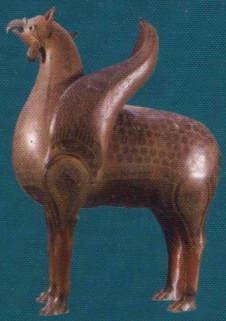
URL 20: http://www.orientarch.uni-halle.de/ca/afras/text/w4b.htm

URL 21: https://www.flickr.com/photos/germanicus/8129374597/

Ulaş Töre Sivrioğlu,

1980 yılında Balıkesir Gönen'de dünyaya geldi. 2001 yılında Ege Üniversitesi Protohistorya ve Ön Asya Arkeolojisi Bölümü'nden mezun oldu. Dokuz Eylül Üniversitesi'nde Klasik Arkeoloji Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladıktan sonra Tarih alanına yönelerek doktorasını Celal Bayar Üniversitesi Tarih Anabilim Dalı'nda yaptı. Arkeoloji eğitimi esnasında ve sonrasında İzmir, Mersin, Erzurum ve Batman'da çeşitli kazı ve yüzey araştırması projelerine katıldı. Geç Antik Çağ ve Erken Ortaçağ sanatı ve tarihine yönelik bilimsel çalışmaları çeşitli dergilerde yayımlanmıştır. Erken dönem İslâm sanatı, Sāsāniler dönemi İran tarihi ve Orta Farsça (Pehlevice) üzerine çalışmaları devam etmektedir.

İslâm sanatı denilince akla ebru, tezhip, minyatür, hat gibi gelenekselleşmiş dallar gelmektedir. Oysaki erken asırlar boyunca İslâm sanatında, genellikle Çin ve Orta Asya ülkelerinden ithal edilmiş yukarıda anılan sanat dallarının değil; mozaik, fresk, kitap resmi, alçak-yüksek kabartma, heykel gibi Yunan-Roma ve Eski Önasya kültürlerine özgü sanat dalları baskındır. İslâm sanatının bu erken dönemi, sonraki yüzyıllarda tam bir unutulmuşluk içinde yitip gitmiştir. Öyle ki arkeolojinin doğduğu dönemlerde Akdeniz dünyasının en geniş tabanlı mozaikleriyle, erotik temalı duvar resimleriyle ya da Hellenistik üslupta heykellerle süslenen Emevi sarayları keşfedildiğinde hiç kimse bu yapıların Müslümanlarca inşa edildiğine inanmamıştır. Elinizdeki çalışma Erken İslâm sanatında yaygın olmakla birlikte günümüzde unutulmuş olan bu sanat tavrını ve estetik anlayışına dayalı sanat ürünlerini inceleme altına almaktadır. Ayrıca bu çalışmada bir yandan Erken İslâm sanatındaki Antik etkiler incelenirken, öte yandan bu etkilere yol açan siyasal ve sosyal nedenler de açıklanılmaya çalışılmaktadır. Bilindiği üzere Hellenistik kültür, felsefe ve edebiyatının Erken İslâm dünyasına etkisi üzerine çok sayıda çalışma yapılmış ancak Hellenistik ve antik kültürün İslâm kültür ve medeniyetine olan maddi etkisi bu ölçüde ilgi görmemiştir. Elinizdeki çalışmanın bu eksikliğin kapatılması adına da bir nebze olsun yarar sağlayacağı düşüncesindeyiz.



THG
0121698
HYG

ISBN 978-605-396-456-8
9 786053 964568