

KUTLU DOĞUM

H A F T A S I

12 - 17 Ekim 1989



PROGRAM

I. AÇILIŞ

12 Ekim 1989 Perşembe, Saat: 13.00
TDV Kocatepe Camii Konferans Salonu

III. TARİH İÇİNDE İSLAM

14 Ekim 1989 Cumartesi, Saat: 14.00
Odalar Birliği Salonu Bakanlıklar

V. KUR'AN-I KERİM

15 Ekim 1989 Pazar, Saat 15.00
Odalar Birliği Salonu Bakanlıklar

VII. KAPANIŞ VE DEĞERLENDİRME

17 Ekim 1989 Salı, Saat 15.00
Millî Kütüphane Salonu
Bahçelievler San Durak

II. MEVLİD

13 Ekim 1989 Cuma, Saat: 14.00.
Yer: M.E.B. Şura Salonu - Beşevler
(Eski Yüksek Öğretmen Okulu Salonu)

IV. TASAVVUF VE İSLAM

14 Ekim 1989 Cumartesi, Saat: 19.30
Türk Ocağı Salonu Sarıyer

VI. İNSAN VARLIĞI KARŞISINDA İSLAM

16 Ekim 1989 Pazartesi, Saat 16.00
Millî Kütüphane Salonu
Bahçelievler San Durak

- Dr. Halis Albayrak ● Dr. Tayyar Altıkulaç ● Prof.Dr. Hayrani Altıntaş ● Prof.Dr. Meliha Anbarcıoğlu ●
● Prof.Dr. Orhan Arslan ● Beşir Ayyazoğlu ● Yavuz Bahadır ● Prof.Dr. Süleyman Hayri Bolay ● Prof.Dr. Yüksel Bozer ●
● Prof.Dr. İsmail Cerrahoğlu ● Prof.Dr. Esat Coşan ● Prof.Dr. Mustafa Fayda ● Ayvaz Gökdemir ● Ergun Göze ● Halit Güler ●
● S. Ahmet Güner ● Ahmet Gürtaş ● Prof.Dr. Abdurrahman Güzel ● Prof.Dr. Mehmet Hatipoğlu ● Ahmet Kabaklı ●
● Fehmi Kuru ● Nevzat Kösoğlu ● Hamdi Mert ● Dr. Haluk Nurbaki ● Prof.Dr. Ahmet Yaşar Ocak ● Acar Okan ●
● Prof.Dr. Necati Öner ● Afila Özdemir ● Doç.Dr. Yaşar Nuri Öztürk ● Prof.Dr. Sedat Topçu ● Mümtaz'er Türköne ●
● Ekrem Üçyiğit ● Yakup Üstün ● Prof.Dr. Mustafa Said Yazıcıoğlu ● Prof.Dr. Bahaeddin Yediyıldız ● Namik Kemal Zeybek ●
KUR'AN-I KERİM TİLAVETİ : ● Dr. Tayyar ALTIKULAÇ ● Dr. Halis ALBAYRAK ŞİRLER : ● Yavuz Bülent BAKİLER MEVLİD KIRAATI : ● İsmail Coşar



T Ü R K İ Y E
D İ Y A N E T V A K F I



Nedir İslâm şehri? Bu konuda şimdiye kadar derli toplu bir çalışma yapılmamış. Fakat mevcut şehirlere bakarak, İslâm ülkelerinde, otoritenin emriyle yapılan bazı uygulamalar sayılmazsa, Batılı mânasında bir şehir planlamacılığının bulunmadığı söylenebilir.

İslâm şehirleri, genellikle iklim şartlarının ve fizikî coğrafyanın tabii uzantıları olarak doğup gelişmiştir. İslâm şehirlerindeki bu irticalî (improvize) yapılaşmada İslâm'ın temel yaklaşımının büyük rol oynadığı düşüncesindeyiz. Tabiatı tahrip etmeyen, onun tabii bir uzantısı gibi kendiliğinden oluşan bir doku.

Bunun için, İslâm şehri, Yunan, Roma ve Batı şehirlerinde gördüğümüz geometriden mahrumdur. Sanatlarında tabiatın ne kadar kaçıyorlarsa, yaşadıkları mekanlarda tabiatla o kadar yakın olmayı tercih eden müslümanların bu yaklaşımı, dinî bir yaklaşımdır.

Tabiatla çatışmak, tahrip etmek, dengesine müdahaleye kalkışmak, müslümana onun kudsiyetini ihlal etmek gibi görünüyordu. Çünkü tabiattaki ilahîlik sürekli, kendisi ise süreksizdi.

Bu acz ve süreksizlik duygusu, müslümanları abidevî mimari konusunda tereddüde sevketmiştir. Bütün İslâm dünyasında meskenlerin son derece mütevazi binalar olduğu görülür. Böyle olmasına rağmen, son derece fonksiyonel bir mesken tipinin, aile hayatının bütün ihtiyaçlarını en iyi şekilde karşılayacak nitelikler taşıdığını bütün araştırmacılar açıkça ifade etmişlerdir.

Evlerin dışa kapalı mekânlar olarak kurulması, İslâm'ın sıcak iklimlerde doğup yayılmasının tabii sonuçlarından biri olduğu kadar, İslâmî aile yapısının da bir sonucudur. Dışa kapalı evler, dar ve gölgeli sokaklar, iklime ve dış dünyaya karşı bir korunma biçimi olarak doğar, gelişir. Çeşitlemeye çok müsait olan bu temel plan, değişik biçim-

lerde, bütün İslâm ülkelerinde kullanılmıştır. Türk evi de bu temel planın dışında düşünülemez.

Evlerin inşasında şüphesiz coğrafî şartlara göre değişik malzemeler kullanılıyordu. Temel yaklaşım, mesken mimarisinde gösterişten mümkün olduğu kadar kaçınmaktı. Bu yüzden dışarıdan bakınca, zenginle fakirin evini bile birbirinden ayırmak çok zordu. Batı'ya, yani ağacın bol olduğu bölgelere doğru gidildikçe, mesken mimarisinde ahşap ve benzeri dayanıksız malzemelerin kullanılmaya başlandığını görürüz.

Klasik Osmanlı şehirlerinde taş, sadece ibadet yerlerinde ve hayrın gözetildiği binalarda, yani han, hamam, medrese, kütüphane, imaret gibi kamu yararına yapılan binalarda kullanılmıştır.

Mesken mimarisinde gösterişten sakınma, “Siz her yüksek yere bir alâmet bina edip boş şeyle mi uğraşırsınız?” (Şuara, 128-129) âyetindeki ikazın bir neticesi gibi görünüyor. Osmanlı döneminde de, hemen her zaman ahşap, kireç ve kerpiç gibi dayanıksız malzemelerin kullanılması, insanlara bâki olanın sadece Allah olduğunu ima etmektedir. Nitekim kârgir ev yaptırılanların yakın zamanlara kadar ayıplandığını biliyoruz.

Gücünü bütünüyle cami mimarisine aksettiren Osmanlı, klasik şehir dokusunda, faninin ebediyet karşısındaki aczini sürekli hatırlatan bir akord tesis etmiştir.

İstanbul ve Bursa gibi büyük merkezlerde, zelzele ve yangınlara rağmen ayakta duran camiler ve hayrın gözetildiği binaların çevresinde defalarca yanan, yıkılan, bir afet sonunda yok olmasa bile, ömürleri yüz elli yıldan fazla olmayan evler, dikkate değer bir peyzaj oluşturur.

Osmanlı mimarının nazarında taş ebediyeti, ahşap ise faniliği temsil ediyordu. Bu arada, ahşabın mimari açısından eşsiz bir malzeme olduğunu da burada belirtmeliyiz. Ahşabın, tıpkı Arap alfabesindeki harfler gibi, sahip olduğu eşsiz plastik imkânlar, mimara, son derece orijinal mimari kompozisyonlar kurulmasını sağlıyor, bazen küçücük ve düzensiz bir arsa parçasında bile zarif çıkmalarla şiir gibi bir mimari yükseliyordu.

Kısaca ifade etmek gerekirse, müslümanlar, Şeddadî mimariden özellikle kaçınmışlardır:

“Görmedin mi, Rabbin Ad kavmini ne yaptı? Yüksek sütunlarla dolu İrem'e ne oldu? Ki onun benzeri başka ülkelerde meydana getirilmemiştir. Vadide kayalar yontan Semud kavmine, o kazıklar sahibi Firavun'a neler ettiğimizi görmediniz mi?” (Fecr 8-10).

Bu ayet, az önce zikrettiğimiz ayetle birlikte, İslâm'ın bu konudaki yaklaşımını belirlemiştir diyebiliriz. Sadece orta hallilerin değil, devletin en yüksek kademelerinde bulunanların köşklere ve konaklara da güç ve zenginlik gösterisinden olabildiğince uzaktı. Batılı kral ve derebeylerin saray ve şatolarıyla karşılaştırılırsa, sarayların da mütevazî binalar olduğu görülecektir.

İslâm şehirlerinin biçimlenmesinde, göçebe geleneklerinin yanısıra, etnik çeşitlilikler ve mezhep farklılıkları da rol oynamıştır. Mahalleler halinde düzenleme bu durumun bir sonucudur.

Mahallelerde dinî, sosyal ve entellektüel faaliyetlerin merkezi ise cami idi. Yeni kurulan bir şehrin yahut mahallenin çekirdeğini cami oluşturuyor, etrafında kısa sürede çeşitli sosyal faaliyetlerin yürütüldüğü bir yapılar topluluğu, yani külliye meydana geliyordu.

İlk camilerin son derece sade, gösterişten uzak mekanlar olduğunu biliyoruz. Fakat dört halife döneminden itibaren, ibadet yerlerini güzelleştirme yönünde bir eğilim başlar. Abidevî cami mimarisinde atılan ilk adımlarda, müslümanların *“Allah'ın yüceltilmesine ve içlerinde adının anılmasına izin verdiği evlerde, insanlar sabah akşam O'nu tesbih ederler”* (Nur 36) ayetinden cesaret aldıkları söylenebilir.

Bu süreç başladıktan sonra, camiler, sadece dinî, sosyal ve entellektüel faaliyetlerin merkezi değil, aynı zamanda güzel yazıdan (hüsnühat), çiniye, musikiden şiiire kadar, birçok sanatın biraraya geldiği mekânlar olurlar.

Yazı erken dönemlerden itibaren, mimaride, bir mesajı iletme görevinin yanısıra, bezeme unsuru olarak da kullanılmaya başlamıştır. İslâm yazısının karakteristik ilk şekli olan Ma'kûfî yazı, İslâm öncesinde ve sonrasında kitabe yazısı olarak karşımıza çıkar. Ma'kûfî, harflerin tamamı düz ve köşeli olduğu için kalemle yazılmaya uygun değildir. Bu yüzden harflerin köşeleri daha sonra yuvarlaklaştırılmış, böylece Kufî dediğimiz yazı stili ortaya çıkmıştır. Kufî üzerinde yapılan çalışmalar sonucunda, her biri farklı ifade imkânlarına sahip yazı çeşitleri doğmuştur.

Tasvir yasaklanırken, yazının yüceltilmesi ve kudsî bir anlam kazanması, medeniyet tarihinin belki de en ilgi çekici gelişmelerinden biridir.

İnsana kalemle yazmanın Allah tarafından öğretildiğinin bildirilmiş olması (Alak 4), İslâm dünyasında kalem ve yazıya karşı ilginin son derece yüksek olmasını sağlayan sebeplerden biridir. Bilhassa Hazreti Peygamber'in güzel yazıyı teşvik etmesi, yine dinin gereği olarak figürden kaçan müslüman sanatçının, yazıyı aslî fonksiyonunun dışında, apayrı bir ifade vasıtası olarak kullanmasına vesile olmuştur. Arap alfabesi bunun için müslüman sanatçının tükenmez bir kaynağı ve şekil repertuarı haline gelmiştir.

Harflerin tabiattaki şekillerle doğrudan veya dolaylı olarak hiç bir ilgisinin bulunmaması, müslüman sanatçının tecessüsünü hür olarak yazıya yöneltmesini sağlamış ve başka hiçbir medeniyette benzerini görmediğimiz, bütünüyle İslâm medeniyetine has bir ifade biçimi doğmuştur.

Özellikle Türk hattatlarının bu sanatta ne ölçüde ileri gittiklerini, en büyük hattatların Türkler arasında çıktığını, bugün de Arap alfabesi kullanılmadığı halde, en iyi hat-

tatların Türkiye'de bulunduğunu sanırım hatırlatmaya gerek yok. "Kur'ân-ı Kerim Mekte'de nazil oldu, Kahire'de okundu, İstanbul'da yazıldı" sözü, bu bakımdan gerçeği ifade etmektedir.

Bilindiği gibi, güzel yazının abidevî örneklerinin hemen hepsi camilerdedir.

Müslüman sanatkârlar, Allah'ın evini güzelleştirmek için hat sanatını da yeterli bulmamış, en güzel çinilerle süslemişlerdir. Hemen Bursa Yeşil Camii'ni, İstanbul'da mesela Sultanahmet'i, Yeni Cami'yi, Rüstem Paşa Camii'ini gözlerinizin önüne getirmenizi rica ediyorum.

Çini nedir? Pişmiş toprak. İnsan topraktan yaratılmıştır. Sanatkâr alır toprağı, yoğurur, şekillendirir, pişirir ve üzerinde cennetin tasvirine girer. Ama bu sadece bir sanat gösterisi değildir. Sanatkâr eserini bir ibadet heyecanıyla yapar, Allah ve peygamber sevgisini işler ona.

Çinilerde kullanılan, tabiattan alınıp stilize edilmiş motiflerin her birinin sembolik anlamları vardı. Fakat biz bunlardan pek azını biliyoruz bugün. Meselâ lale motifi Allah'ı ifade ediyordu. Çünkü Allah ve lale kelimelerinde aynı harfler vardı ve ikisinin de sayısal değerleri ebced hesabıyla 60 idi. "Hilâl" kelimesinin de aynı harflerle yazılması ilgi çekicidir. Bazı camilerdeki çinilerde yer alan bahar ağaçları Kur'ân-ı Kerim'de sözü edilen Talh ağaçlarının (56, 29) yeşilliğini ve bolluğunu anlatıyordu. Esasen, bitkisel süsleme, baştan sona cennet sembolizminden ibaretti.

Bu noktada, tezyinat üzerinde de biraz durmak gerekir. Tabiattan alınan şekillerin bir çeşit geometriye dönüştürülmesi, yani stilizasyon, İslâm sanatlarının en önemli hadiselerinden biridir.

Soyutlama ile stilizasyon aynı şey değildir, ama, soyut, stilizasyonun tabii sonuçlarından biridir. Bunun metafizik anlamı, eşyayı bir bakıma paranteze alarak yok saymak, yani eşyayı objektif niteliklerinden soyarak öze ulaşmaktır. Öz, yani Mutlak Hakikat ifade edilebilir olmadığı için, yine ister istemez paranteze alınan eşyadan hareket edilir. Müslüman sanatkâr, bu ameliyeyi yaparken üzerinde çalışacağı objelerin sayısını mümkün olduğunca aza indirir. Ve arkalarındaki ritmik nizamı yakalamak amacıyla sadeleştirmeye başlar ve sonunda bir çeşit geometriye ulaşır. Çıkış noktasından farklı bir yerdedir artık. Tabiattan alınan şekillerin direnişleri kırılmıştır. Bu motifler, tabiatla görülmemiş bir biçimde birleştirilerek simetrik bir düzen içinde birbirinin içinden geçerek dönüp durur, sınırlı bir sahada, başı ve sonu belli olmayan sonsuzluğu tasvir etmeye başlarlar. Arabesk budur.

Hâlâ caminin içindeyiz. Esasen cami de başlıbaşına bir semboller ormanıdır ve bu semboller, mimarın dini heyecanının ifadesidir. Bazı araştırmacılar, Şehzade, Süleymaniye ve Sultanahmet gibi büyük camilerde yaptıkları araştırmalarda, modüler düzenleme ile rakam ve sayı sembolizminin varlığını keşfetmişlerdir. Yani bu yapılarda kulla-

nılan çeşitli ölçülerde belirli rakamları ve bu rakamların katları kullanılmıştır: Ebced hesabıyla mesela 66, Allah kelimesinin karşılığıdır; 92 Hazreti Muhammed'i ifade eder. Bir örnekle açıklayalım: Sultanahmet Camii'nin filpayeleri tabana oturdukları seviyede-ki çevreleri 552 parmağa eşittir. Bilindiği gibi bir arşın 75,7738 cm'dir; bunun 1/24'üne 1 boğum, 1587'den sonra da 1 parmak denilmiştir. 552, 6 defa 92'ye eşittir. Buna göre, her filpaye 6 defa Hazreti Muhammed'i ifade etmiş olmaktadır.

Aynı dinî heyecan, musikide de karşımıza çıkar. Cami, Kur'ân tilaveti, ezan, ilahiler ve Mevlid'le musikiyi de kucaklamıştır.

Bilindiği gibi, İslâm dünyasında musiki de asırlar boyunca helallik-haramlık açısından tartışılmıştır. Bununla beraber, Kur'ân'da tasvir konusunda olduğu gibi, musikî konusunda da lehte veya aleyhte herhangi bir hüküm yoktur. Bazı radikal fakihler, birtakım âyetlerin anlamlarını zorlayarak musikinin haram olduğunu isbat etmeye çalışmışlarsa da, musiki İslâm medeniyetinde tabii gelişmesini yapmıştır.

Hadisler, Hazret-i Peygamber'in ve sahabenin tatbikatı, raks ve musikiden zevk almanın, dünya nimetlerinden istifade etmenin mübah olduğunu açıkça gösterir. Fakat hadislerdeki bu hoşgörü, uydurma hadislerle ve bazı içtihatlarla farkedilmez hale getirilmiştir.

Hicrî ikinci asırdan itibaren "sema" adıyla tasavvufî hayata da giren musiki, insanı Allah'a yaklaştıran ve yükselten bir vasıta olarak kabul edilmiştir. Her asırda musiki ve raksın aleyhinde bulunan din adamları vardır. Bazan bunların görüşleri itibar görmüştür. Bazı hadisciler ise, dinî gaye gütmeyen musiki ve raksı mübah sayarken, dinî ve tasavvufî musikiyi ve deveranı en az fakihler kadar ağır bir dille eleştirmişlerdir.

İslam tarihinde musiki tartışmaları, musikiyi ortadan kaldırmamış, ancak bütün musiki faaliyetlerinin dinî ve ahlâkî bakımdan kontrol altında tutulmasını sağlamıştır. Böylece farklı müzik etkilerinin ve geleneklerinin İslâm potasında eritilip birliğe kavuşturulduğu söylenebilir. Bu etkili kontrol, musikiyi ideal kabul edilen Kur'ân tilavetine doğru yönlendirmiş, böylece çok büyük bir coğrafi alanda, dünyanın gelmiş geçmiş en karışık toplumuna sahip olan bir kültürün homojen bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır.

Bazı fakihlerin musikiye karşı şiddetle cephe almaları, bu yüzden müslüman toplumlarında bu sanata karşı çekingen davranılması, resimde olduğu gibi, musikide de aşırı yönelişleri engellemiş, sanatçıları yeni yollar aramaktan ziyade, meşru bir zeminde derinleşmeye sevk etmiştir.

Esasen Kur'an tilaveti ve ezan dolayısıyla, en aşırı musiki düşmanlarının bile bu sanatı toptan reddetmeleri düşünülemezdi. Zaten musiki mistik heyecanı ifadeye son derece elverişli olması dolayısıyla daha çok tasavvuf çevrelerinde gelişmiştir. Bu bakımdan dindışı gibi görünen eserlerde, sufiyane bir neşvenin varlığı hemen farkedilir.

Esasen, musiki, sanatların en soyutu olduğu için, İslâm'ın getirdiği prensipler etra-

finda oluşan estetiğin yapısına uygundur. Çünkü musiki hiçbir fenomeni dile getirmez, doğrudan doğruya öze iner.

Bu arada, divan şairlerinin mürettep divanlarının tevhid, münacat ve na'atlarla başladığını hatırlatmakta fayda vardır.

Methiye ve hicviyenin ardında bile dinî bir yaklaşım vardır. Sanatkârı otoritenin kullanılış biçimi ilgilendirmektedir. Otorite ya zulmü seçmiştir, ya adaleti. Adalet, ilahi olanın gerçekleşmesidir, zulüm ise ferdî zaafların, menfaatin, hırsın, hasisliğin, kısaca, bütün çeşitleriyle kötülüğün. Otorite ilahî adaletin temsilcisidir. Eğer zulümle hükmediyorsa, görevini yapmıyor demektir. Her türlü kötülüğün geçici olduğuna ve kötülerin er geç cezalandırılacağına inanan sanatkâr, otoriteyi kullananın iyi niyetli olduğuna sonuna kadar inanmak eğilimindedir. Bu inancını kaybettiği an, hicvin zehirli oklarını fırlatmaya başlar. Zulüm tasvir edilmez lanetlenir. Şair muhatabını ima yoluyla hep adalete davet edecektir. Yani inancını yitirmedeği müddetçe mücerret adaleti övecektir. Methiye adil olanın zaten hakkıdır. Şu ayet bu bakımdan çok önemlidir.

“Allah çirkin sözün alenen söylenmesini sevmez. Zulme uğrayanlar başka. Allah her şeyi iştirici, hakkıyla bilicidir.”

“Ancak iman edip de iyi amel ve harekette bulunanlar, Allah'ı çok zikredener ve zulme uğratıldıklarından sonra öçlerini alanlar böyle değildir.”

Sözkonusu âyetlerde şiir yasaklanmamakta, fakat sınırları çizilmektedir. Böylece şiirle vahiy birbirinden ayrıldığı gibi, şeytanî şiirle rahmanî şiir de farklı konumlarda değerlendirilmiş olmaktadır.

İlk bakışta kesin hükümler taşıyan ayetlerin, İslâm'ın her devrinde önemli şairler yetiştigiğine göre, hiçbir zaman yasak olarak anlaşılmadığını söyleyebiliriz.

XII. asırdan itibaren şiir de musiki gibi tasavvufun etki alanına girmiştir. Özellikle İran ve Anadolu sahalarında tasavvufi hassasiyetin yepyeni bir sembolizme yol açtığını, İbn Arabî, Mevlâna, Hafız vb. şairlerde oluşum dönemini yaşayan bu sembolizmin daha sonraki dönemlerde İran ve Türk şairleri tarafından bir bakıma sistemleştirildiğini ve sufi olsun olmasın bütün şairler tarafından ortaklaşa kullanılan bir mecazlar sistemi haline geldiğini biliyoruz. Bu bakımdan musikide olduğu gibi, şiirde de, dinî olsun olmasın, terennüm edilen, büyük ölçüde dinî ve tasavvufî heyecandır. Hiç de sufi olmayan bir şairin şiirini bile tasavvuf açısından yorumlamak mümkündür.