

İSLÂM TARİHİ

ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE DEĞERLENDİRMELER



EDİTÖR

Prof. Dr. Hüseyin GÜNEŞ

ARALIK 2025

YAYLIK 5022

gece
kitaplığı

İmtiyaz Sahibi / Yaşar Hız
Yayına Hazırlayan / Gece Kitaplığı

Birinci Basım / Aralık 2025 - Ankara
ISBN / 978-625-8570-44-1

© copyright

Bu kitabın tüm yayın hakları Gece Kitaplığı'na aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Gece Kitaplığı

Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak
Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA
0312 384 80 40
www.gecekitapligi.com / gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt

Bizim Büro
Sertifika No: 42488

**İSLÂM TARİHİ
ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE
DEĞERLENDİRMELER**

ARALIK 2025

EDİTÖR

Prof. Dr. Hüseyin GÜNEŞ

gece
kitaplığı

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

MÜSLÜMAN KÜLTÜRDE ŞAHSİYET İNŞASINDA SANATIN YERİ (DÜN/BUGÜN/YARINA BAKIŞ)

Ayşe ERSAY7

BÖLÜM 2

KUR'ÂN'IN TARİH TASAVVURUNDA İNSANIN ÖZGÜRLÜĞÜ VE TARİHİ ROLÜ

Soner AKPINAR23

BÖLÜM 3

SÜREKLİLİK VE DÖNÜŞÜM: ORTA ASYA'DAN ANADOLU'YA TÜRK İSLAM MİMARİSİNE BAKIŞ

Ayşe ERSAY37

BÖLÜM 1

MÜSLÜMAN KÜLTÜRDE ŞAHSİYET İNŞASINDA SANATIN YERİ (DÜN/BUGÜN/YARINA BAKIŞ)

Ayşe ERSAY¹

¹ Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, ayseersay@gmail.com, aeyuksel@ankara.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0314-6182>

“*Ars sine scientiai nihil*” (Leonardo da Vinci?)

(*Hikmetsiz sanat hiçbir şeydir.*)

Giriş

Sanatın Dinleri İfade Aracı Olmasının Tarihsel Arka Planı

İnsanlık tarihi boyunca din ve sanat olguları, üzerinde en çok düşünülen ve çözümlenmeye çalışılan konuların başında gelmiştir. Din ve sanatın kökenine dair ileri sürülen teorilerdeki benzerlikler, bu iki alan arasında güçlü bir ilişkinin varlığını açıkça ortaya koymaktadır. Sanat, insanın fitratında mevcut olan yaratma yetisi sayesinde ortaya çıkan insani bir olgudur. Sanat, ilhamını çoğu zaman dinden alırken; din de kendini güçlendirmek ve sürekliliğini sağlamak için sanattan yararlanmıştır. Bu bağlamda sanat, dinlerin inanç boyutlarını temsiller aracılığıyla görünür kılmanın önemli yollarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Dinin kendini ifade etme biçimini sanattan bütünüyle ayırtmak neredeyse olanaksız görünmektedir.

İnsanlık tarihi boyunca çok sayıda din ve tanrı inancı ortaya çıkmıştır. Bunların bir kısmı zamanla tamamen ortadan kalkarken, bazı inanç sistemleri günümüzde farklı biçimlerde varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Pagan ve tek tanrılı dinlerde sanat eseri, çoğu zaman dinsel ritüellerin ve törenlerin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Şamanist toplumlarda ise sanat eserinin ya da objesinin üretimi, bizzat ibadetin kendisi niteliğini taşımaktadır. Bu eserlerin kült nesneleri olarak görülmesi, sanat eserinin “doğruyu ifade eden” bir araç olarak algılanmasına ve toplum tarafından sorgulanmadan kabul edilmesine yol açmıştır.¹

Tarih boyunca gelişen siyasi yapılar da kendi varlıklarının meşruiyetini dayandırdıkları tanrısal güçleri sanat eserleri aracılığıyla ifade etmişlerdir. Bunun en eski ve etkileyici örneklerinden biri olan Mısır piramitleri, tüm görkemleri ve anıtsallıklarıyla firavunların kimliğiyle özdeşleşen inanç sistemlerini ve siyasi yapıları simgelemektedir (Görsel 1). Mısır mezarlarında bulunan resimler ve heykeller, estetik ya da sanatsal kaygılardan ziyade, ruhun öte dünyadaki yolculuğuna yardımcı olma amacıyla yapılmıştır. Bu bağlamda sanat, dinsel inançlar doğrultusunda şekillenmiş ve anlam kazanmıştır.²

Aynı şekilde Avrupa medeniyetinin önemli kökenlerinden biri olan Antik Yunan kültürüne ait inançları temsil eden; bir dönem tanrı olarak kabul edilip tapınan Zeus ve Jüpiter gibi pek çok eski tanrı heykeli, günümüzde dünyanın çeşitli sanat müzelerinin galerilerinde sergilenmektedir. Tarih boyunca ortaya çıkan dinlerin sanatsal boyutlarının en güçlü örneklerinin müzelerde yer alması, sanatın inancın açık ve somut bir yansıması olduğunun bir başka göstergesidir.³

Bu ilişki, pagan dönemlerden sonra güçlü devlet yapıları kuran Roma gibi büyük uygarlıklarda da devam etmiştir. Devasa imparator heykelleri ve insanı kendi ölçüleri karşısında güçsüz hissettiren anıtsal oranlara sahip mimarisiyle Roma sanatı, Roma İmparatorluğu’nun siyasi, dini ve kültürel kimliğini yansıtmaktadır.⁴ Benzer biçimde Avrupa’da Orta Çağ’dan

¹ Aytül Papila, “Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat”, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of Social Sciences 1 (1), (2007): 178.

² Ernst Gombrich, *Sanatın Öyküsü* (Remzi Kitabevi: İstanbul), 2019, 51.

³ Torrey, E. Fulley. *Beynin Evrimi ve Tanrıların Ortaya Çıkışı*. (İstanbul: Paloma Yayınevi, 2022), 254.

⁴ Papila, Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat”, 179.

Rönesans'a kadar etkisini sürdüren ve Gotik gibi farklı üslupların ortaya çıkmasına zemin hazırlayan Hristiyanlık, kapsayıcı ve bütüncül bir Hristiyan sanatının gelişmesini sağlamıştır. Hristiyan ideolojisi, inanç ve değerler sistemi, sanat eserleri aracılığıyla topluma aktarılmış ve öğretilmiştir.⁵

Avrupa'da Rönesans dönemi, yeni bir düzenin ve inanç sisteminin inşasında sanatın yeniden belirleyici bir rol üstlendiği bir süreçtir. Bu dönemde "Avrupalılık", üst bir kimlik olarak şekillenmeye ve kurumsallaşmaya başlamıştır. Haçlı Seferleri sonrasında gelişen tarihsel süreçte Avrupalılar, Doğu'yu ve kendi coğrafyaları dışındaki kültür ve medeniyetleri "barbar" olarak tanımlamış; özellikle Barok döneme ait sanat eserlerinde Avrupalı kimliği "gelişmiş, uygar, güzel ve üstün" olarak yüceltilirken, karşısındaki topluluklar ırksal, toplumsal ya da düşünsel farklılıklar gözetilmeksizin tek bir kimliğe indirgenerek "ilkel ve çirkin" olarak temsil edilmiştir.

Bu dönemden sonra sanatçıları etkileyen Romantizm ve Modernizm başta olmak üzere pek çok sanat akımında da toplumsal yapıların içinden yükselen; ekonomik, sınıfsal ve politik gücü elinde bulunduran kesimlerin kimlik inşası temel belirleyici unsur olmuştur. Bu sanat akımları, her ne kadar farklı estetik ve düşünsel yaklaşımlar geliştirmiş olsalar da büyük ölçüde dönemin hâkim inanç sistemleri ve ideolojik çerçeveleri doğrultusunda şekillenmiştir.

Günümüz çağdaş sanat ortamında ise toplumsal yapıların barındırdığı açık ve baskın üst kimliklerin yanı sıra, daha önce görünmez kılınmış ya da bastırılmış alt kimliklerin de giderek görünür hâle geldiği görülmektedir. Sanat, yalnızca gösterilmeye değer kabul edilen, güçlü ve estetik olarak yüceltilen kimliklerin değil; aynı zamanda kendi ifade biçimini arayan yeni kimliklerin ve yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan kültürlerin de sözcüsü konumundadır.⁶

"İslam Sanatı" Kavramının Problematikleri ve Ana Tartışmalar

İslam sanatı, 7. yüzyılda Arabistan'dan yayılan Müslüman topluluklar tarafından üretilen ilk eserlerin sınıflandırılmasını ve incelenmesini kolaylaştırmak amacıyla, 19. yüzyılda Batılı sanat tarihçileri tarafından ortaya atılmış modern bir kavramdır. İslam sanatı genellikle benzersiz bir alan olarak kabul edilir; zira belirli bir bölge, hanedan, ulus, etnik grup, dönem ya da üslup ile sınırlandırılmayacak ölçüde geniş ve kapsayıcıdır.⁷

Günümüzde "İslam sanatı" terimi, İslam inancına mensup kişiler tarafından ya da yönetici dinin İslam olduğu coğrafyalarda üretilmiş sanat eserlerinin tamamını ifade etmek için kullanılmaktadır. Ancak bu kavram, Hristiyan sanatı, Yahudi sanatı veya Budist sanatı gibi yalnızca dinî içerikli üretimleri tanımlayan terimlerden farklı olarak, sadece dinî sanat ya da mimariyle sınırlı değildir. İslam dünyasında ortaya konulan tüm sanat formlarını kapsayan daha geniş bir çerçeveye sahiptir.⁸ Bu nedenle İslam sanatı terimi, yalnızca Müslüman sanatçılar, zanaatkârlar ve mimarlar tarafından üretilen ya da Müslüman hamiler için yapılmış eserlerle sınırlı değildir. Müslüman sanatçıların Hristiyan, Yahudi veya Hindu hamiler için ürettikleri eserler ile İslam coğrafyasında yaşayan Yahudi, Hristiyan ya da diğer inanç mensuplarının

⁵ Papila, *Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat*", 180.

⁶ Papila, *"Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat"*, 189.

⁷ Bkz. Sheila S Blair; Jonathan M. Bloom, "The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field", *The Art Bulletin*, 85/1 (Mar., 2003): 158-160.

⁸ Bkz. Richard Ettinghausen, Oleg Grabar, Madina Jenkins, *Islamic Art and Architecture 650-1250* (Vol. 59). (Yale University Press:2003).

Müslümanlar ya da farklı topluluklar için meydana getirdikleri sanat eserleri de bu kapsamda değerlendirilmektedir. İslam sanatı; mimari, hat, minyatür, cam ve seramik sanatları ile halı, dokuma ve nakış gibi tekstil sanatlarını içeren geniş bir üretim alanına sahiptir. Çok farklı coğrafyalara, tarihsel dönemlere ve sanatsal türlere yayılması nedeniyle, bu sanat geleneğini tekil ve homojen bir karakterle tanımlamak oldukça güçtür.

İslam sanatı ve mimarisi üzerine yapılan çalışmalarda, Oryantalist paradigmanın taşıdığı birtakım önyargıların tekrarlandığı bazı temel noktalar öne çıkmaktadır.

1. Bunların başında, “İslam sanatında İslami olan nedir?” sorusunun Oryantalist bakış açısıyla sıkça gündeme getirilmesi gelmektedir. Bu soru etrafında zaman zaman İslam sanatı kavramının dahi tanımlanamayacağı yönünde argümanlar geliştirilmiştir. Söz konusu yaklaşım, İslam medeniyeti tarafından ortaya konulan sanat eserlerini çoğunlukla maddi kültür ürünleri düzeyine indirgemeye çalışmakta; bu eserlerin taşıdığı metafizik, ahlaki ve estetik boyutları göz ardı etmektedir. Bu çerçevede İslam sanatı, çoğu zaman “öteki” olarak konumlandırılmakta ve Batı merkezli sanat anlayışının dışında tutulmaktadır.⁹

Dünya sanatına ilişkin pek çok araştırma kitabı, yaklaşık bin beş yüzyılı kapsayan İslam görsel mirasının tamamını, çoğunlukla erken Hristiyan ve Bizans sanatıyla birlikte ele alarak, esasen Orta Çağ’a ait bir gelenek olarak sınıflandırmakta ve böylece 19. yüzyılda şekillenen bu yanlı bakış açısını sürdürmektedir.¹⁰ Bu ahistorik ve kategorik yaklaşımlar, İslam sanatını; Arap, Fars, Türk ve Hint gibi doğuştan geldiği varsayılan ulusal karakter özelliklerini yansıtan bölgesel “okullara” ayrılmış, ince farklılıklara sahip ancak temelde monolitik bir yapı olarak ele alan bütüncül anlayışı daha da pekiştirmiştir. Hint-Avrupa ve Ari köken söylemleri doğrultusunda Pers ve Hint-Pers okulları, zamanla Sami Araplar ve göçebe Türklerin sanat okullarının üzerinde konumlandırılmıştır. Osmanlı ve Babür İmparatorluklarının parçalanması coğrafyalarında Avrupa’nın sömürgeci hırslarıyla şekillenen bu sanatsal halklar hiyerarşisinde ise Türkler en alt sıraya yerleştirilmiştir. Bu nedenle Osmanlılara ait pek çok eser, Batı’daki müzelerde ironik bir biçimde “Pers” ya da “Türk-Pers” olarak etiketlenmiş; böylece hem tarihsel hem de kültürel bağlamları bilinçli şekilde muğlaklaştırılmıştır.¹¹

2. İslam sanatı, Hristiyan dinî sanatından figüratif temsile yer vermemesi bakımından ayrılmaktadır. Bunun temel gerekçesi olarak, birçok Müslümanın insan formunun tasvirini putperestlik ile ilişkilendirmesi ve dolayısıyla Tanrı’ya karşı işlenen, Kur’an’da yasaklanan bir günah olarak görmesi öne sürülmektedir. Bu bakış açısı doğrultusunda İslam sanatında özellikle hat sanatı ve mimari unsurlar, yalnızca estetik değil aynı zamanda güçlü bir dinî anlam ve işlev yüklenen başlıca ifade alanları hâline getirilmiştir.

3. İslam sanatı, çok sayıda kaynaktan beslenen ve seçmeci bir anlayışla gelişmiş bir sanat alanı olarak tanımlanmıştır. Roma, erken Hristiyan sanatı ve Bizans üslupları; İslam öncesi Pers dünyasının Sasani sanatı, çeşitli göçebe akınlarıyla taşınan Orta Asya kökenli stiller ile İslam resim, seramik ve tekstil sanatlarında belirginleşen Çin etkileri, bu sanatın beslendiği

⁹ Oliver Leaman, *İslam Estetiğine Giriş*, Çev. Nuh Yılmaz, (İstanbul: Küre Yayınları, 2010), 43.

¹⁰ Gülrü Necipoğlu, “Creation of a National Genius: Sinan and the Historiography of ‘Classical’ Ottoman Architecture”, *Muqarnas*, 24 (2007): 141–42.

¹¹ Gülrü Necipoğlu, “The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches”, *The Journal of Art Historiography*, 6 (June 1, 2012): 6; Bkz. Rizvi, Kishwar, “Art History and the Nation: Arthur Upham Pope and the Discourse of ‘Persian Art’” *Muqarnas*, 24 (2007): 56; Arthur Upham Pope and Ackerman, Phyllis eds., *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, London and New York: 1938–39.

başlıca kaynaklar arasında gösterilmektedir.¹² Bu perspektife göre İslam sanatı, Bizans ve Sasani unsurlarını bir araya getirdikten sonra egzotik ve Batı dışı bir geleneğe dönüşen; Avrupa'nın geç antik dönem ortak sanatsal mirasının bir uzantısı olarak 19. yüzyılda kategorize edilmiş bir alan olarak değerlendirilmiştir.¹³

4. İslam sanatının, Orta Çağ'da ve belirli bir coğrafyada tüm ihtişamı ve zenginliğiyle yaşanıp tamamlanmış bir sanat alanı olduğu yönündeki yaklaşım, alandaki temel sorunlardan birini oluşturmaktadır. Bu problem, Ortaçağlılaştırma (Medievalisation) ve Merkezileştirme / Özelleştirme (Centralization / Essentialisation) kavramlarıyla tanımlanmakta olup, esasen akademik ve ilmî verilerle örtüşmemektedir. Güncel araştırmalar, İslam sanatının yalnızca Müslüman topraklarının “merkezi bölgeleri” olarak kabul edilen Suriye, Mısır, Irak, Anadolu ve İran ile sınırlı olmadığını; bu alanların dışında kalan geniş coğrafyalarda da son derece güçlü ve özgün bir sanatsal miras üretildiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Ayrıca bu çalışmalar, İslam sanatının kronolojik olarak yalnızca “erken dönem” ya da sözde “altın çağ” ile sınırlandırılmayacağını; aksine daha geniş bir zaman aralığını kapsayan dinamik bir gelişim süreci içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Buna rağmen İslam sanatının normlarının, 9. yüzyıl civarında Abbasi çevresinde sabitlendiği varsayılan bir “klasik an” etrafında tanımlanması yaygınlık kazanmış; metin merkezli Doğu çalışmaları bu dönemi Müslüman medeniyetinin “altın çağı” olarak ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmiştir. Bu yaklaşım, daha sonraki dönemlere ve çevre bölgelere ait sanat eserlerinin, önceden belirlenmiş prototiplerin daha az özgün türevleri olarak değerlendirilmesine yol açmıştır.¹⁴

Bu sanat tarihi yazımında özellikle 1800 sonrası Müslüman toplumların sanat ve mimarlık üretimlerini kapsayacak şekilde çerçevenin genişletilmesine ısrarla mesafeli durulmaktadır.¹⁵ Oysaki bu dönemden sonra da dünyanın farklı coğrafyalarında yaşayan Müslüman topluluklar, sanat ve mimari geleneklerini çağın toplumsal, siyasal ve kültürel dinamikleriyle uyumlu biçimde sürdürmüş; yeni ifade biçimleri geliştirerek bu geleneği canlı tutmaya devam etmişlerdir.

Bugün de dâhil olmak üzere, sanat tarihi disiplininin ortaya çıkışından itibaren İslam sanatını küresel bir bağlama yerleştirme sorunu varlığını sürdürmektedir. İslam inancı ve sanatı hakkında yürütülen ana akım tartışmaların büyük bir kısmı indirgemeci, ahistorik ve bağlamından koparılmış bir nitelik taşımaktadır. Oysa Hristiyan, Yahudi, Budist ve Hindu geleneklerinde de dinî sanat karşısındaki tutumlar Müslümanlarınkiler kadar çelişkili ve tartışmalı olmasına rağmen, bu eleştirel yaklaşım neredeyse yalnızca İslam sanatına yöneltilmektedir.

Bu durumun, Avrupamerkezci söylemin Batılı/Avrupalı sanat anlayışının kendi doğasında yaşadığı dönüşüm ve başkalaşım sonucunda ortaya çıkan bir ikilemin ürünü olduğu söylenebilir. Büyük ölçüde Asya menşeli olan Doğu sanatları kendi iç sürekliliklerini korurken, Aydınlanma sonrasında özden ziyade zahire yönelen Avrupa'nın, Doğu sanatını ve özellikle

¹² Stella E. Osim, “Islamic Art and Architecture: A Reflection of the Culture and Tradition of Islam”, *SOCIETIES: Journal of Social Sciences and Humanities* 1/2 (2021):184.

¹³ Gülru Necipoğlu, “The Concept of Islamic Art: Discourses and New Approaches”: 1-2.

¹⁴ Gülru Necipoğlu, “The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches”: 4.

¹⁵ Bkz. Sheila S Blair; Jonathan M. Bloom, “The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field”

İslam sanatını kavrama konusunda ciddi bir zorlanma yaşadığı görülmektedir. Bu sorun yalnızca İslam sanatıyla sınırlı olmayıp, Hint ve Çin sanatı gibi alanlar için de geçerlidir.

Doğu ve İslam sanat tarihi ile teorisine ilişkin olarak, bu coğrafyalardan yetişen araştırmacıların katkılarının daha rasyonel ve bağlamsal sonuçlar üretme potansiyeline sahip olduğu açıktır. Avrupamerkezci değerlendirmelerin içsel çelişkilerine odaklanan, derinlikli, önyargısız ve öğretici çalışmalara duyulan ihtiyaç giderek artmaktadır. İslam sanatının semiyotik yapısına ve görsel kültürüne Batılı olmayan bir yaklaşım geliştirmek, İslam estetik teorisine dair yetkin ve özgün çalışmaların önünü açabilecek önemli bir imkân sunmaktadır.

Durumun daha da dikkat çekici bir sonucu ise Avrupamerkezci söylemin, İslam coğrafyasında yaşayan Müslümanların sanat ve kültür alanına mesafeli yaklaşımlarına yol açmış olmasıdır. Sanatın ve kültürel üretimin İslam'ın özüyle uyumlu olmadığı yönündeki bu algı, zamanla önyargılara dönüşmüş; yüzyıllar boyunca emekle inşa edilen sanatsal ve kültürel birikimin görmezden gelinmesine ve ondan istifade edilmemesine neden olmuştur. Bu süreç, nihayetinde Müslüman toplumlarda sanata karşı temkinli ve hatta korkuya varan bir tutumun oluşmasına zemin hazırlamıştır.

İslam Sanatının Ana Dönemlerine Bakış

Hız. Peygamber'e İslam'ın vahyedilmesiyle başlayan İslam tarihinde sanatın gelişim evreleri, farklı ölçütlere göre çeşitli biçimlerde dönemlendirilmiş olsa da öz itibarıyla aşağıdaki şekilde sınıflandırılabilir:

İnşa Dönemi (622–751)

Yaklaşık olarak 7. yüzyılın ortalarından 8. yüzyılın ortalarına uzanan bu ilk evre, geç antik çağ ile erken Orta Çağ dönemlerine karşılık gelmektedir. Bu dönem, Emeviler ve Abbasilerin merkezi halifelikleriyle başlayıp, daha sonra benzer ancak birbirinden ayırt edilebilir sanatsal yönelimlere ve kültürel politikalara sahip geç Abbasiler, Endülüs Emevileri ve Fatımiler gibi üç rekabet hâlindeki bölgesel halifeliğin ortaya çıkışıyla karakterize edilir. İslam sanatının temel görsel dili, mimari tipolojileri ve süsleme anlayışı bu dönemde şekillenmeye başlamıştır.

İmar Dönemi (1050–1453)

İkinci dönem, yaklaşık 11. yüzyıl ortalarından 15. yüzyıl ortalarına kadar uzanmakta olup, Orta Çağ ve geç Orta Çağ evrelerini kapsamaktadır. Bu süreçte Hindistan, Anadolu ve Balkanlar'da giderek daha küçük ve çok merkezli siyasi yapılar ortaya çıkmıştır. Dönemin ilk yarısı, geç Abbasi halifeliğinin himayesinde gelişen sözde Sünni canlanma hareketleri ve tasavvufun yükselişi gibi önemli toplumsal ve düşünsel dönüşümlere sahne olmuştur. İkinci yarısı ise, 1258 yılında Moğolların Bağdat'ı yağmalamasıyla belirginleşen tarihsel bir kırılma noktasıyla tanımlanır.

Moğol sonrası dönemde, doğuda Çin'den gelen yeni sanatsal etkileri özümseyen Türk-İran coğrafyası ile batıda, Arap dünyasında Çin üslubunun etkilerine daha temkinli yaklaşarak kendi ayırt edici görsel anlatım biçimlerini geliştiren sanat çevreleri arasında belirgin bir çeşitlenme yaşanmıştır. Bu süreç, İslam sanatında kültürel, dilsel ve estetik açıdan daha zengin ve çok katmanlı bir yapının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

İmaj Dönemi (1453–1800)

1453 yılında Osmanlıların İstanbul’u fethetmesi ve 1492’de Endülüs’teki son Müslüman hanedan olan Gırnata Benî Ahmer Emirliği’nin (Nasrîler) başkenti Granada’nın düşüşü, Batı Avrupa’nın yükselişiyle birlikte daha yoğun kültürlerarası etkileşim modellerini tetikleyen erken modern dönemin başlangıcını işaret etmektedir. Bu süreçte, çok sayıda hanedana dayalı saray kültürü etrafında özgün bir sanat geleneği oluşmaya başlamıştır.

Saray merkezli sanat himayesi, Safeviler, Osmanlılar ve Babürlüler olmak üzere üç büyük imparatorluk bünyesinde doruk noktasına ulaşmış; her biri kendi sanatsal öz tanımlamasını ve “yer duygusunu” geliştirmiştir. Saray atölyelerinin ve nakkaşhanelerin kurumsallaşması, mimarlık teşkilatlarının artan hâkimiyeti, anonim üretimden çıkılarak isimlendirilmiş sanatçı ve mimarların ön plana çıkması ve yeni bir sanatsal özbilinç ile bireyselliği yansıtan, benzeri görülmemiş yazılı kaynak türlerinin ortaya çıkması bu dönemin ayırt edici özellikleri arasındadır. Tüm bu unsurlar, İslam sanatında erken modernitenin dikkate değer göstergeleri olarak okunabilir.

Kültürel Alışveriş Dönemi (1800–1900)

Yaklaşık 1800’den günümüze uzanan son dönem, modern ve çağdaş evreleri kapsamaktadır. İslam imparatorluklarının çözülmesini ve ulus-devletlerin ortaya çıkışını hızlandıran bu süreç; sömürgecilik, oryantalizm, oksidentalizm, milliyetçilik, canlanmacılık, modernizm ve postmodernizm gibi birbiriyle ilişkili pek çok “izm”in belirleyici olduğu bir tarihsel bağlam sunmaktadır. Önerilen bu dönemlendirme şeması, İslam tarihindeki paradigmatik iç dönüşümlere dayalı adlandırmalar ya da daha küçük kronolojik birimlere ayrılmış alternatif modellerle de büyük ölçüde uyumludur.

Bu dönemde kültürel etkileşimler yoğunlaşmış olmakla birlikte, Müslüman toplumlar kendi iç dinamiklerinden beslenen, eklektik ancak özgün bir sanat ortamı inşa edebilmiştir. Osmanlı Devleti bağlamında bu süreç, genellikle “Batılılaşma” olarak adlandırılmakta; sanat ve mimarlık alanında hem gelenekle sürekliliği hem de yeni ifade biçimlerini içeren karmaşık bir dönüşüm sürecine işaret etmektedir.

Modern/Yeni Dönem (1900 sonrası – günümüz)

1900’den itibaren Müslüman ülkelerde sanatlara yönelik kamu ve özel sektör desteği giderek artmakta ve halkın ilgisi istikrarlı biçimde yükselmektedir. Günümüzde, dünyanın farklı bölgelerinde sanat ve dine duyulan ilgi dikkat çekici düzeydedir.

İslam sanatlarının güncel evreleri incelendiğinde, bir yandan tam gelişmiş ve kolayca okunabilen imgeleriyle gerçekçi; diğer yandan minimal, yorumlanması zor ve “kavramsal” üsluplarıyla gerçeküstücü bir stil çeşitliliğine sahip olduğu görülmektedir. Bu çeşitlilik ve zenginlik, esasen İslam dininin farklı yorumlarıyla içsel olarak paralellik göstermektedir. İlk bakışta sanat ve dinin farklı yönlerde ilerlediği düşünülebilir; ancak ikisi uyum içinde işlediğinde ve ortak çıkarları doğrultusunda şekillendiğinde hem Müslüman toplulukların hem de insanlığın ihtiyaçlarına en etkili şekilde hizmet edebileceği anlaşılmaktadır.¹⁶ Tarih boyunca

¹⁶ Bkz. Curtis Carter, “Art and Religion: A Transreligious Approach”, *Religious Communities and the Arts: Arts in Society*, 13/1 (1976).

bir düşüncenin veya anlayışın benimsenip yaygınlaşmasında, sanattan daha ideal ve etkili bir iyi niyet elçisi olmamıştır; bugün de bu etki gücünü korumaktadır.¹⁷

Kesişen krizler, dünya genelinde ortak toplumsal sorunların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Eğer İslam dini ve Müslüman kültürün sanatı, bu çağdaş sorunlara aracılık etme işlevini yerine getirecekse, artık yeni bir ilişki biçimi geliştirmesi gerekmektedir. Çoğulcu, birbirine bağlı ve ahlaki davranışı destekleyen; estetik, çevresel, ekonomik ve politik krizlere çözüm üreten Müslüman bireylerin yeteneklerine İslam sanatının katkı sunacağı kuşkusuzdur. Günümüz Müslümanlarının, zamanı, mekânı, hayatı ve insanı kendi medeniyet dairesinde anlamlandırmaktan uzaklaşması, vahiy ilkeleri ile çağdaş kültürü doğru biçimde yorumlayıp, içinde yaşadığı toplumun ihtiyacına uygun sanatı üretmesini daha da elzem kılmaktadır. Bu amaç, tarih boyunca pek çok örneğini gördüğümüz sanat ve din arasındaki ilişkinin yeniden ele alınmasıyla; yeni kavramsal çerçeveler ve güncel sanat sembolleri aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Bir araya gelmesi imkânsız gibi görünen bu değerlerin sentezinde, İslam tarihi boyunca İslam sanatının kullanım alanları ve anlam katmanları bize rehberlik edecek zenginliktedir. Bu bağlamda, İslam sanatı denilince çoğu zaman süregelen basit popülist mesajlar ile karmaşık bağlamsal yorumlar arasında kalan uçurumu aşmak ve sanatın gerçek faydasını ortaya koymak kritik bir gerekliliktir.

Geçmişten Bugüne Müslüman Kültürün Sanatının Şahsiyet İnşasına Etkileri

Batı dillerinde “şahsiyet” kavramı İngilizce’de *personality*, Fransızca’da *personnalité* olarak ifade edilir. Türkçe’de ve modern Arapça’da şahsiyetle ilişkili olarak benlik, kendilik ve kimlik gibi kavramlar da kullanılmaktadır. Karakter ise daha çok ahlâk ağırlıklı bir anlam taşır. Şahsiyet ile karakter arasındaki en temel fark, şahsiyetin bir kişiyi tanımlayan ve hem doğuştan gelen hem de sonradan kazanılan özellikleri kapsaması; karakterin ise kalıtsal etkiler, soydan gelen özellikler ve olgunlaşmanın bütününden oluşmasıdır.¹⁸

Sanat, kimliğin ve şahsiyetin en güçlü ifade araçlarından biridir. Sanat eserini ortaya koyan sanatçı, hem kendi değerler sistemini eserine yansıtır hem de eserleri aracılığıyla toplumdaki bireylerin kimlik ve şahsiyet inşasına, dolayısıyla toplumun kolektif kimliğinin oluşumuna önemli katkılarda bulunur. Tüm dinlerde olduğu gibi, sembollere dayalı bir ortak alan oluşturma konusu, İslam dini için de geçerlidir. Bunun en temel göstergesi, İslam sanatının iki ana kaynağının Kur’an ve hadislerde aktarılan değerler sistemi olmasıdır. Bu değerler, sanat aracılığıyla bireylerin ve toplumun ahlaki, estetik ve kültürel gelişimine hizmet eder.

Müslüman Kültürde Sanat: Yaratıcının Hatırlatıcısıdır

Kur’an-ı Kerim’de evrendeki düzen ve estetik boyuta sıkça vurgu yapılır. Bu sanatsal güzellik karşısında, insan yaratıcının kudretine hayran olur ve ilâhî olanın kusursuzluğunu tecrübe eder. Böylece insan, evrendeki mükemmel işleyen düzeni gözlemleyerek, gerçek sanatçı olan yüce Yaratıcı’ya ulaşır. Bu anlayışta estetik deneyim, gaye ve nizam delili olarak bilinen akli temellere dayanır ve belli bir noktaya kadar estetik duygunun verilerine bağlı olarak inşa edilmiştir.

¹⁷ Richard Ettinghausen; Myriam Rosen-Ayalon. “Islamic Art and Archaeology”, (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1984): 147.

¹⁸ Hayati Hökelekli, “Şahsiyet”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 2010), 38: 297.

Sanat ve din arasında, semboller aracılığıyla paylaşılan bir ortak alan mevcuttur. Sanatın özü güzelliştir ve güzellik ilahi bir nitelik taşır. Arapçada yaratma fiilinin karşılığı olarak *halk*, *bâri* ve *musavvir* kavramları kullanılmaktadır.¹⁹ Bu üç kavram arasında, *musavvir*'in anlamı “güzelleştirme” yönüyle ön plana çıkar; zanaatkârlar ve sanatçılar için de bu kelime kullanılır. Musavvir olan Allah, evreni en güzel biçimde yaratmıştır. İnsanların ise yaratıcının eserini taklit etme konusunda farklı görüşleri vardır.²⁰ İslam anlayışında fanî olanla manevî olan arasında bir zıtlık görülmez. Bu nedenle her türlü sanat biçimi, insanı yaratıcısını tefekkür etmeye yönlendirir.²¹ Sonuç olarak, İslam sanatı hem estetik hem de dinî bir karakter taşır; en temel işlevi, Allah'ı insanlara hatırlatmaktır.²²

Hikmetten hiçbir zaman ayrı düşünülmeyen İslam sanatında,²³ özellikle İslam şehir mimarisi, kaynağını ve temel ilkelerini İslam vahyinden alır.²⁴ İslam'ın diğer alanlarında olduğu gibi, mimaride de tevhîd ilkesi merkezi bir konumdur. Tevhîd ilkesi, din ve metafizik alanlarında İlâhî ilkenin birliğini ifade eder; varlıkların tüm ilişkileri İlâhî “bir”e ontolojik olarak bağlıdır ve insan, bu bir'in iradesine teslimiyet içindedir.

Mimari bağlamda birlik, kutsal olanın mimari formların tümünde kendini açığa çıkarmasıyla tezahür eder.²⁵ Bu ahenk, insan eliyle inşa edilen yapılarda tevhîdin uygulanması anlamına gelir.²⁶ Böylece birlik ilkesi çerçevesinde, İslam mimarisinde huzur, sükûnet ve estetik ahenk hâkimdir.

İslam kültüründe mimari anlayış incelendiğinde, sanatta işlev ile anlamın birbirinden ayrılamaz bir bütün oluşturduğu görülür. Her yapı hem estetik bir değer taşır hem de toplumsal ve dini işlevini yerine getirir; böylece mimari hem bireysel hem de kolektif yaşamın şekillenmesinde temel bir rol oynar.

Müslüman Kültürde Sanat: Bireysel ve Kolektif Faydaya Hizmet Eder

Müslüman kültürde sanat, yalnızca bireysel amaçlarla ortaya konulan bir etkinlik değildir; daha yüksek ve derin anlamlar taşır. Bu kültürde sanat, manevî hakikatleri açığa çıkarmak ve bireyi Yaratıcı'ya yönlendirmek için bir araç olarak görülmüştür.

Sanat eserleri, milletlerin içsel sezgilerini ve düşüncelerini estetik bir biçimde ifade etmelerine olanak tanır. Bu yönüyle sanat, toplumların din ve felsefe anlayışlarını kavrama

¹⁹ Arapça'da "Halk" sözcüğü sadece, bir şeyi, bir nesneyi yoktan var etme anlamına gelmez. Bu kelimenin şekil ve suret verme anlamları da vardır. Mu'tezilîler şekil ve suret vermek anlamında kullanıldığında yapma eylemi açısından insana da yaratıcılık izafe edebilmektedirler. Mutlak anlamda yaratıcı el-Hallak olan Allah'tır. Esasen bu anlamı ile Allah'tan başka yaratıcı olmadığı, Fatır,35/3 ayetinde açıkça beyan edilmektedir. Fakat yalnız tek ilah olarak Allah'a özgü kullanılması gereken isimler dışında, Allah'ın bazı sıfatlarına ilişkin fiiller, nisbi ve izafi anlamları ile insan fiilleri için de kullanılmaktadır. İbrahim Coşkun, “İslam Düşüncesi Açısından İnanç-Sanat İlişkisi Üzerine Bir Deneme”, *Dicle Üni İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2, (2010):30. Bkz. Mü'min, 23/14 ve Saffat,3 7/125.

²⁰ Oliver Leaman, *İslam Estetiğine Giriş*, (Çev. Nuh Yılmaz), (İstanbul: Küre Yayınları, 2019), 76.

²¹ Leaman, *İslam Estetiğine Giriş*, 104.

²² Leaman, *İslam Estetiğine Giriş*, 107.

²³ Seyyid Hüseyin Nasr, *Modern Dünyada Geleneksel İslam*, (Çev. Sara Büyükduru), (İstanbul: İnsan Yayınları, 2016), 213.

²⁴ Nasr, *Modern Dünyada Geleneksel İslam*, 231.

²⁵ Nasr, *Modern Dünyada Geleneksel İslam*, 231.

²⁶ Nasr, *Modern Dünyada Geleneksel İslam*, 231.

noktasında önemli ipuçları sunar.²⁷ Temel ilke, mecazi anlamda en büyük sanatçının yüce Yaratıcı olduğudur; tüm sanat anlayışı bu ilke üzerine inşa edilmiştir.²⁸ Geleneksel öğretilerde, sanatsal etkinlikler insanı gerçek bilgiye ve hakikate ulaştırmada bir araç olarak kabul edilmiştir.²⁹

Özelde İslam sanatına bakıldığında, kaynağının ve tüm tezahürlerinin din ile iç içe olduğu görülür. İslam sanatı, özünü İslam'a ait tüm değerlerden alır. Ayrıca güzel ve iyi birbirinden ayrı düşünülemez; estetik değer, faydalı olandan bağımsız değildir.³⁰ Bu bağlamda İslam sanatında sanat, bir lüks veya süsleme aracı olarak görülmez; aksine, insan etkinliklerinin ayrılmaz bir parçası ve manevî olanla bağ kurmada en önemli edimdir.

İslam Sanatında Güzellik ve Fayda İlişkisi

İslam sanatında güzellik, İlâhî güzelliğin (*Cemâl*) yansıması olarak kabul edilir. Güzellik, hakikatin bir tezahürüdür ve bu nedenle sanat eserinin zorunlu unsurlarından biridir. Geleneksel İslâm anlayışında dünya, geçici bir meta olarak görüldüğünden, mimaride aşırı dünyevilikten ve gösteriştan kaçınılır. Müslüman sanat anlayışı, mimari yapıları tabiatla bütünleştirir; şehirlerdeki yapılar, çevreden bağımsız değil, onun bir parçası olarak dizayn edilir.³¹

Modern şehirlerde ise durum farklıdır. Kentlerin aşırı biçimde parçalanması, doğal çevrenin dengesizliği, ekonomik ve ekolojik çürüme ve özellikle enerji kaynaklarının aşırı tüketimi, güzelliği adeta bir lüks hâline getirmiştir. Fayda ve estetiğin birbirinden kopması, güzelliğin ekonomik zorunlulukla yer değiştirmesine ve sonuç olarak çirkinliğin hâkim olmasına yol açmıştır.³² Buna karşılık, geleneksel İslam sanatında güzellik, İlâhî güzelliğin bir tezahürü olarak her zaman vazgeçilmezdir. Güzellik, sanat eserinde mutlaka mevcut olup, faydadan ve sanatçının öznel katkısından ayrı düşünülmez. Böylece İslam sanatında estetik değer hem işlevle hem de manevi anlamla iç içe geçmiştir.³³

Modern Sanatın Dünyevî ve Bireysel Eğilimi

Modern sanat, dinî veya manevî bir temelden bağımsız olarak ortaya konduğu için çoğunlukla dünyevî bir anlayışa sahiptir. Bu sistemde, manevî olan her şey yaşamın dışına itilmiş; mimari gibi uygulamalı sanat alanları da bundan etkilenmiştir. Kutsal sanatta öncelikli olan, ortaya konulan eserlerin muhtevası ve faydalı olmasıdır. Modern sanat ise bu ilkeleri genellikle öncelikli olarak değerlendirmez.³⁴ Modern sanat eserleri çoğunlukla sanatçının kişisel duygularının ve deneyimlerinin dışavurumudur. Örneğin, günümüzde resimle uğraşan birçok kişi, yaratıcılığını evrensel veya manevi bir amaç yerine, kendi kişisel sorun ve

²⁷ George Wilhelm F. Hegel, *Estetik*, (Çev.-Der.: Taylan Altuğ- Hakkı Hünler), (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2019), 7.

²⁸ Ananda K. Coomaraswamy, *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, (Çev. Nejat Özdemiroğlu), (İstanbul: İnsan Yayınları, 1995) 25.

²⁹ René Guénon, “Sanatlar ve Modern Sanat Anlayışı”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, B.Keeble (Ed.), (Çev. Tahir Uluç), (İstanbul: İnsan Yayınları, 2016): 68.

³⁰ Turan Koç, *İslam Estetiği*, (Ankara: İSAM Yayınları, 2018) 20.

³¹ Nasr, *Modern Dünyada Geleneksel İslam*, 226.

³² Nasr, *Modern Dünyada Geleneksel İslam*, 241.

³³ Nasr, *Modern Dünyada Geleneksel İslam*, 225.

³⁴ Schuon, *Sanatın İlke ve Kriterleri*, 142.

deneyimlerinden hareketle üretir. Bu yaklaşım, eserin yalnızca bireysel amaçlara hizmet etmesine yol açar ve uzun vadede eseri tekrara ve sıkıcılığa sürükleyebilir.

Oysa gerçek sanat eseri, kişisel çıkarlardan daha yüksek amaçlarla yaratıldığında ebedî ve nesnel bir değer kazanır. Böylelikle sanat hem bireysel hem de toplumsal anlamda kalıcı ve evrensel bir işlev üstlenir.³⁵

Müslüman Kültürde Sanat: Kişisel Keşif ve Toplumlararası Hoşgörü

Müslümanlar, İslam sanatı sayesinde hayatlarında belirli farkındalıklar ve kazanımlar yaşayabilirler. Bunlardan ilki, İslam'ın da insandan talep ettiği şekilde, sanat aracılığıyla kişinin hakikatini ve özündeki ilahi yönü keşfetmesine imkân tanınmasıdır. Bu süreç, tıpkı ilim, felsefe ve diğer alanlardaki öğrenme ve gelişim süreçleri gibi, bireyin tekamülünde önemli bir aşamadır.

Günümüzde, özellikle gençlerin yaşadığı kimlik bunalımları ve kendilerini ifade etmede duydukları eksiklikler, meşru bir sanat zeminiyle doldurulabilir. Bu sayede kişiler, potansiyellerindeki güçleri ortaya çıkarma fırsatı bulur. Günümüz, görsel ve sözel kültürün insan hayatına tarihte hiç olmadığı kadar etkili olduğu bir dönemdir. Ekonomik ve teknolojik gelişmeler, sanat eğitimine, sanat eserlerine ve sanatçılara erişimi her zamankinden daha kolay hâle getirmiştir. Bu olanaklar, Müslüman dünyasındaki bireylerin sanatı, kendine ve insanlığa faydalı olma, toplumsal sorunlara çözüm üretme ve kendi hakikatini keşfetme amaçlarıyla kullanmasını son derece mümkün kılmaktadır. Nebevi metot dikkate alındığında, bu ilkeler doğrultusunda sanat icra etmek, İslam'ı yaşama sürecine engel oluşturmaz; aksine dinin özümsemesine, değerlerinin pratiğe geçirilmesine ve dünyanın imar edilmesine hizmet eder.

Müslüman sanatçıların bireysel kazanımlarının ötesinde, sanat aracılığıyla toplumsal düzeyde de çok sayıda fayda sağlanabilir. Küreselleşen dünyada ülkeler ve milletler arasında kültürlerarası etkileşim, siyasi, askeri veya ekonomik iş birlikleri kadar önemli bir konudur. Farklı coğrafyalardan insanlar hangi vesileyle bir araya gelirlerse gelsinler, karşılıklı önyargıların kırılmasında en etkili araçlardan biri sanat olmaktadır. İster farklı din ve inançlara sahip olsunlar, isterse eseri ortaya koyan sanatçıyla zihinsel ve inançsal olarak büyük bir mesafe bulunsun, insanlar İslam musikisinin derin ezgilerinden etkilenebilir; bir cami ya da külliye'nin mimari tasarımına, işlevine ve estetiğine hayran kalabilirler. Sanatın ihtişamı ve etkileyciliği, farklılıkları bir ortaklıkta birleştirme gücüne sahiptir. Bu süreç, İslam kültürüne duyulan saygıyı, hoşgörüyü ve merakı artırır. Zira İslam medeniyeti, bu alanda dünyanın çeşitli coğrafyalarındaki kültürlerle rekabet edecek zengin ve köklü bir sanat geleneğine sahiptir. Sadece bu geleneğin farkına varılması, değer olarak korunması ve ilham kaynağı hâline getirilmesi, toplumlar arası anlayış ve kültürel yakınlaşma açısından önemli bir katkı sağlayacaktır.

Büyük medeniyetlerin tümü, tarihin derinliklerinde ebedilikle ilgilenmiş ve bu uğurda çaba sarf etmiştir.³⁶ İnsanlık tarafından ortaya konan eski eserler, sanatın arkasındaki yaratıcı gücü anlamamıza olanak tanır. Sanat, insanın kendi yaratıcı yetisini tekrar tekrar ifade edebildiği eşsiz bir alan olarak ortaya çıkar; farklı biçimlerde dile getirilen dehanın en özgün yansımalarından biridir. Bu sayede insan, tarih boyunca sanat aracılığıyla kendini aşmayı ve

³⁵ Cecil Collins, "Sanat Bugün Niçin İlhamdan Yoksun?" *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, B.Keeble (Ed.), (İstanbul: İnsan Yayınları, 2016): 291.

³⁶ Collins, *Sanat Bugün Niçin İlhamdan Yoksun?*, 290.

sınırlarını genişletmeyi başarmıştır.³⁷ Gelişmiş medeniyetlerde sanatın toplum içindeki saygın konumu göze çarparken, sanata değer vermeyen toplumlarda tam tersine, sanatın ihmal edildiği veya göz ardı edildiği bir tablo ile karşılaşılır.³⁸

Müslüman Kültürdeki Sanat: Sonsuzluk İmkânı Sunar

Geleneksel İslam çevresinde güzellik, yaratıcının birliğini ve sonsuzluğunu açığa çıkaran bir yansıma olarak görülür. Doğa, insanın Allah'ı anmasını teşvik eden bir rol üstlenir; çünkü her şey, ilâhî sanatçı anlamına gelen Allah'ın sıfatlarından es-Sânî tarafından yaratılmıştır. İslam sanatında eserler insan eliyle meydana gelse de kaynağını mutlak anlamda Allah'tan gelen ilham ve hikmetten alır.

Sanat, aşkın olanı ifade etmenin en etkili yoludur. Bunun nedeni, ahlâkın yalnızca fiziksel değil, estetik bir zemin üzerinden gelişebilmesidir. İnsan, sınırlı ve geçici hayattan, sonsuz ve bağımsız olana doğru bir geçiş yapmalı; her türlü bağımlılıktan özgürlüğe yükselmelidir. Bu noktada sanat, kişinin sırf doğa yasalarına uymaktan öteye geçmesini sağlayan önemli bir araçtır.³⁹

İnsan, sanat yoluyla ölümlü eserler ortaya koyarken, ölümsüz hakikatlere dikkat çeker. Aynı şekilde insan da ölümsüzlüğü arzulayan bir varlıktır; kendinden sonraki nesillere bir iz bırakmak ister. Bu iz bırakmanın en ideal yolu sanattır. Çünkü sanat, hayatın kesintiye uğramayan ve sonsuz parıltısını temsil eden bir alan olmalıdır. Ortaya çıktıktan kısa süre sonra kaybolan sanatın değeri yoktur. Toplamlar, kendi özgünlüklerini sanatlarında ortaya koydukları ölçüde tarih boyunca sürekliliğini koruyabilir ve kendilerini geleceğe taşıyabilir.⁴⁰

Müslüman Kültürdeki Sanat: Gelenekten Beslenir ve Özgündür

İslam medeniyeti, İspanya'dan Endonezya'ya, Orta Asya'dan Büyük Sahrâ'nın güneyine kadar uzanan geniş bir coğrafyada birbirinden çok uzak toplulukları bir araya getirir. Bu coğrafyadaki tüm sanat eserleri, söz konusu medeniyetlerin inanç biçimini, sosyal ve ekonomik yapısını hayatın içine yansıtan birer aynadır.

İslam sanatının başlangıçtan bu yana değişmeyen temel özelliği, özgün üslûbudur. Bu yönüyle, Bizans'tan Rönesans'a uzanan, farklı aşamalardan geçmiş Hristiyan sanatından ayrılır. Müslüman sanatçı, bir Rönesans ressamı gibi eski üslûptan kopmayı ifade eden köklü bir yenilik arayışına girmez; onun yerine kendinden önceki üslûbu, birtakım uyarlamalar ve yorumlarla yenileyerek ihya etmeyi amaçlar. Bu geleneğe bağlılık ve onu geleceğe taşıma kaygısı, İslam sanatındaki tarihsel sürekliliğin zihniyet dünyasıyla ilgili önemli sebeplerindendir.

Bu durum, İslam sanatının değişmediği veya ilerlemediği anlamına gelmez. Kültürel coğrafya ve tarihsel şartlara bağlı olarak birtakım farklılaşmalar ortaya çıkmış olsa da, bu farklılıklar sanatın özünden kopmasına yol açmamıştır.⁴¹ Farklı coğrafyalardaki el sanatlarında,

³⁷ Germain Bazin, *Sanat Tarihi*, (Çev. Selahattin Hilav), (Kabalcı Yayıncılık: İstanbul 2015) 15.

³⁸ Friedrich Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*, (Çev. Gürsel Aytaç), (Ankara: Fol Kitap, 2020) 51.

³⁹ Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*, 100.

⁴⁰ Metin Yasa, *Estetik Etik İlişkisi*, (Ankara: Elis Yayınları, 2014), 97.

⁴¹ Koç, "Sanat", 36:90.

camilerde ve diğer pek çok sanatsal alanda, İslâmî vahyin değişmeyen ruhunu her dönemde görmek ve hissetmek mümkündür.⁴²

İslam sanatının bir diğer temel özelliği manevî bir ruh taşımasıdır. İslam'da sanat, bilgelik üzerine inşa edilmiştir. Örneğin, Şah Camii'ne bakıldığında yapısındaki incelikler sayesinde insan tefekküre dalabilir ve hakikati müşahade edebilir. İslam sanatı, doğanın formlarını basit bir taklitten öte, onların temel ilkelerini ortaya koymayı amaçlar.⁴³

Müslüman Kültürdeki Sanat: Tabiatla Uyumlu Eserler Verir

Sanat, insanın kendi tabiatının bir tezahürü ve varlığının bir yönü olarak karşımıza çıkar.⁴⁴ İnsan, estetik âleminde özgün varlıkların ifadesine tanıklık etmek ve bu deneyimden haz almak ister.⁴⁵ Bir sanat eseri, mutlak Zât olan Allah'ın mevcudiyetinin bir parçası olarak kabul edilir. Dünyada yaratılan bir sanat eseri, adeta cennetteki mükemmel sanatların bir yansımasını taklit eder.⁴⁶ Yeryüzünde var olan her şeyin kaynağı ve mahiyeti olarak Tanrı'nın güzelliği görülür; sanatın kendisi de tabiatın ve ilahi düzenin bir yansımasıdır.⁴⁷

Oysa modern anlayışta sanat, sanayideki üretime benzer bir mekanik hâl almıştır. Moda ve tek tip anlayış, insanların kıyafetlerinden ev eşyalarına kadar tüm yaşam alanlarını tek düze bir forma dönüştürmüştür. Özellikle modern mimaride kendini hissettiren bu tek tipleşme, insanlara özel alan bırakmamaktadır. Bu bağlamda yazarın modern evleri arı kovanlarına benzetmesi oldukça anlamlıdır. Modern mimari, bu yönüyle doğanın düzenine ve estetik uyumuna aykırıdır.

Müslüman Kültürde Sanatçının Rolü ve Sorumluluğu

Her sanat eseri, onu meydana getiren sanatçının mührünü taşır.⁴⁸ Metafiziksel bilgi, insanın ilâhî gerçekliği yansıtabilen bir ayna olduğunu gösterir. Sanatçı, bu aynaya yansıyan, insanların unuttuğu ve sürekli hatırlatılması gereken hakikatleri resmedebilen kişidir.⁴⁹ Böylece sanatçı, bilgi alanının ötesine çıkarak daha derin ve öteki boyutlara ulaşmayı başarır.⁵⁰

İslam sanatında sanatçı ile zanaatkâr arasında katı bir ayrım yoktur. Aslında sanat ve zanaat ayrımı, geleneksel ruhun tabiatına sonradan eklenmiş bir kavramsal sınırdır. Her iki alan da yüksek bir mertebeye sahip olup, inisiyatif bilgiye sıkı sıkıya bağlı olarak çeşitli bilimlerin uygulanmasını içerir. Önceleri inisiyatif veya kutsal bilginin doğrudan uygulanması bile sanat olarak kabul edilirdi.⁵¹

⁴² Nasr, *Modern Dünyada Geleneksel İslam*, 213.

⁴³ Seyyid Hüseyin Nasr, *İslam Sanatı ve Mâneviyâtı*, (İnsan Yayınları: İstanbul, 1992), 18.

⁴⁴ René Guénon, *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri*, (Çev. Mahmut Kanık), (İz Yayıncılık: İstanbul 1990), 74.

⁴⁵ Saadetin Ökten, *Gelenek Sanat ve Medeniyet*, (İstanbul: Sufi Kitap, 2019), 151.

⁴⁶ Coomaraswamy, *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, 12.

⁴⁷ Michael Cardew, "Çömlekçilik ve Çömlek Yapımı", *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, B. Keeble (Ed.), (Çev. Tahir Uluç), (İstanbul: İnsan Yayınları, 2016), 302.

⁴⁸ Edward Johnston, "Şey Tarafından Tanımlanan Biçimsel Yazıcılık", *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, B. Keeble (Ed.), (Çev. Tahir Uluç), (İstanbul: İnsan Yayınları, 2016), 306.

⁴⁹ Collins, "Sanat Bugün Niçin İlhamdan Yoksun?" 294.

⁵⁰ Coomaraswamy, *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, 26.

⁵¹ Guénon, *Sanatlar ve Modern Sanat Anlayışı*, 64.

Sanatçı, eserini estetik kaygılarla yaratırken kendisi ile eser arasında bir uyum kurmak zorundadır. Bu uyum, eserin sanatsal değer taşımasında temel bir unsurdur. Böylece sanatçı, eserle bütünleşir ve aslında kendisini ifade etmiş olur. Ancak bu ifade yalnızca bireysel bir ifade değildir; ortaya konan eser, sanatçının kişisel özelliklerinin ötesinde, daha evrensel ve bireyüstü bir yaşamın tezahürüdür. Eserin fikri ve ruhu sanatçıda hayat bulur; ortaya çıkan eser karşısında duyulan hayret ve estetik deneyim, sanatçının bireysel varlığının ötesinde bir etki yaratır.⁵²

İslam sanatında estetik deneyim, ahlâkî ilkelerle çelişmez. Çünkü sanat eseri öncelikle ahlâkî değerlerle uyumlu olmak, insanı iyiye, doğruya ve güzeline farkına yönlendirmekle yükümlüdür. Sanat, bu nedenle yalnızca bireysel bir yaratıcılık değil, toplumun ve bireyin ahlâkî ve estetik gelişimine katkı sunan bir sorumluluk alanıdır.

Sonuç Yerine

Her medeniyet, kendi ufku ve kültürel kodları çerçevesinde insanını yetiştirir; birey, toplumsal hayatın ve tarihsel sürekliliğin içinde kendini şekillendirir. Toplumlar, sanat aracılığıyla hem varlıklarını ilan eder hem de gelecek kuşaklara kültürel bir miras bırakırlar. Sanat, bu bağlamda yalnızca estetik bir faaliyet değil, aynı zamanda toplumsal kimliği ve medeniyet tasavvurunu ifade eden bir araçtır. Sanatkârın eserinde ilettiği mesaj, mensup olduğu toplumun değerlerini ve kültürel vizyonunu yansıtır; bu mesaj, toplumsal hafızanın ve medeniyet bilincinin yeniden üretilmesine hizmet eder.

İlkelerden, etik ve manevî değerlerden kopuk bir sanat, hakikatten de uzaklaşır. Manevî temelden yoksun eserler, yalnızca estetik görünüşten ibaret kalır, anlamını kaybeder ve kültürel düzeyde bir boşluk ve kirlenme yaratır. Sanat, bu anlamda var olmanın ve hayatta kalmanın ötesinde, insanın kendi varlığıyla ve çevresiyle yüzleşmesini sağlayan bir güçtür. İnsanın daha dolu ve anlamlı bir yaşam arayışında, sanatsal yaratıcılık yalnızca somut üretimden ibaret değildir; o, dünyaya dair sorunlara yönelik sezgisel, eleştirel ve çözümleyici bir imleme yetisidir.

İslam sanatı tarih boyunca hem bireysel hem de toplumsal meselelerin çözümünde zeki, estetik ve etkili bir araç olmuştur. Estetik kaygı ile ahlaki ve toplumsal sorumluluk arasında kurduğu uyum, Müslüman kültürde sanatın hem bireyi hem de toplumu dönüştürme gücünü ortaya koyar. Bugün ve gelecekte karşılaşılabilecek sosyal, kültürel ve ahlaki sorunların çözümü için İslam sanatının sunduğu derin ve zengin birikim, hâlen güncelliğini korumaktadır. Bu birikim, yalnızca eserlerin incelenmesi ve icrası ile değil, aynı zamanda bu eserlerin tarihsel, kültürel ve estetik bağlarıyla anlaşılması yoluyla sürdürülebilir.

Sonuç olarak, bir kültürü ve onun ahlaki-estetik değerlerini korumanın ve yaşatmanın en etkili yolu, o kültürün üretim süreçlerini canlı tutmaktır. İslam sanatı, sadece estetik bir alan değil; aynı zamanda toplumsal hafızayı besleyen, bireyi eğiten ve medeniyet bilincini geleceğe taşıyan dinamik bir kültürel mekanizmadır. Bu yüzden bu mirası öğrenmek, araştırmak, yorumlamak ve icra etmek hem İslam sanatının hem de İslam ahlakının sürekliliğini sağlamak açısından elzemdir.

⁵² Ananda K., Coomaraswamy, “Hristiyan, Doğulu veya Gerçek Sanat Felsefesi”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, B.Keeble (Ed.), s. 107-140, (İstanbul: İnsan Yayınları, 2016), 123.

KAYNAKLAR

- Bazin, Germain. *Sanat Tarihi*, (Çev. Selahattin Hilav), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2015.
- Blair, Sheila S; Bloom, Jonathan M. “The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field”, *The Art Bulletin*, Vol. 85, No. 1. (Mar., 2003): 152-184.
- Cardew, Michael. “Çömlekçilik ve Çömlek Yapımı”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, B.Keeble (Ed.), 301-304, (Çev. Tahir Uluç), İstanbul: İnsan Yayınları, 2016.
- Collins, Cecil. “Sanat Bugün Niçin İlhâmdan Yoksun?” *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, B.Keeble (Ed.), 289-294, İstanbul: İnsan Yayınları, 2016.
- Coomaraswamy, Ananda K. *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, (Çev. Nejat Özdemiroğlu), İstanbul: İnsan Yayınları, 1995.
- Coomaraswamy, Ananda K., “Hristiyan, Doğulu veya Gerçek Sanat Felsefesi”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, B.Keeble (Ed.), s. 107-140, İstanbul: İnsan Yayınları, 2016.
- Curtis, Carter. “Art and Religion: A Transreligious Approach”, *Religious Communities and the Arts: Arts in Society*, Volume 13, No. 1 (1976).
- Edward Johnston. “Şey” Tarafından Tanımlanan Biçimsel Yazıcılık”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, B. Keeble (Ed.), 305-312, İstanbul: İnsan Yayınları, 2016.
- Ettinghausen, Richard, Grabar, Oleg, Jenkins, Madina. *Islamic Art and Architecture 650-1250* (Vol. 59). Yale University Press, 2003.
- Ettinghausen, Richard; Rosen-Ayalon, Myriam. “Islamic Art and Archaeology”, Berlin: Gebr. Mann Verlag; 1984.
- Frithjof, Schuon. “Sanatın İlke ve Kriterleri”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, B. Keeble (Ed.), (s. 143-170), (Çev.: Tahir Uluç), İstanbul: İnsan Yayınları, 2016.
- Gombrich, Ernst Hans. *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Ö. Erduran), Remzi Kitabevi: İstanbul, 2019.
- Guênon, René. “Sanatlar ve Modern Sanat Anlayışı”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır: Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*, B.Keeble (Ed.), 64-68, (Çev. Tahir Uluç), İstanbul: İnsan Yayınları, 2016.
- Guênon, René. *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alâmetleri*, (Çev.: Mahmut Kanık), İstanbul: İz Yayıncılık, 1990.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedric. *Estetik*, (Çev.-Der.: Taylan Altuğ- Hakkı Hünler), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2019.
- Hökelekli, Hayati. “Şahsiyet”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 38:297-298. İstanbul: TDV Yayınları, 2010.
- Kishwar, Rizvi. “Art History and the Nation: Arthur Upham Pope and the Discourse of ‘Persian Art’” *Muqarnas*, 24 (2007), 45–65.
- Koç, Turan. *İslâm Estetiği*, Ankara: İSAM Yayınları, 2018.
- Koç, Turan. “Sanat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 36: 90-93. İstanbul: TDV Yayınları, 2009.
- Leaman, Oliver. *İslâm Estetiğine Giriş*, (Çev.: Nuh Yılmaz), İstanbul: Küre Yayınları, 2019.
- Nasr, Seyyid Hüseyin. *İslâm Sanatı ve Mâneviyâtı*, (Çev. Ahmet Demirhan), İstanbul: İnsan Yayınları, 1992.
- Nasr, Seyyid Hüseyin. *Modern Dünyada Geleneksel İslâm*, (Çev.: Sara Büyükduru), İstanbul: İnsan Yayınları, 2016.
- Necipoğlu, Gülru. “Creation of a National Genius: Sinan and the Historiography of ‘Classical’ Ottoman Architecture”, *Muqarnas*, 24, (2007), 141–42.

- Necipoğlu, Gülru. “The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches”, *The Journal of Art Historiography*, 6 (June 1, 2012): 1-26.
- Osim, Stella E. “Islamic Art and Architecture: A Reflection of the Culture and Tradition of Islam”, *SOCIETIES: Journal of Social Sciences and Humanities*. 1: 2 (2021), 174-185.
- Ökten, Sadettin. *Gelenek Sanat ve Medeniyet*, İstanbul: Sufi Kitap, 2019.
- Papila, Aytül. “Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat”, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of Social Sciences*, 1 (1), 2007, 176- 190.
- Pope, Arthur Upham and Ackerman. Phyllis eds., *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, London and New York, 1938–39.
- Schiller, Friedrich. *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*. (Çev: Gürsel Aytaç), Ankara: Fol Kitap, 2020.
- Torrey, Edwin Fuller. *Beynin Evrimi ve Tanrıların Ortaya Çıkışı*. (Çev. Erkan Aktaş), Paloma Yayınevi: İstanbul, 2022.
- Yasa, Metin, *Estetik Etik İlişkisi*, Ankara: Elis Yayınları, 2014.

BÖLÜM 2

KUR'ÂN'IN TARİH TASAVVURUNDA İNSANIN ÖZGÜRLÜĞÜ VE TARİHİ ROLÜ

Soner AKPINAR¹

¹ Dr., Milli Eğitim Bakanlığı, Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İslam Tarihi Bölümü; Dr., Ministry of Education, Erciyes University, Faculty of Theology, Department of Islamic History and Arts, Islamic History Division, Kayseri, Türkiye. Email: soner.akpinar78@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-6157-1630

Giriş

Kur'ân'da tarih, yalnızca geçmişte olup bitenlerin kaydı değildir. Vahyin sunduğu tarih tasavvuru, insanın yeryüzündeki konumu, özgürlüğü ve sorumluluğu üzerine kurulmuş bir bakış açısı içermektedir. İnsan, Kur'ân'da hem nimet ve imkânlarla donatılmış bir emanetçi hem de yaptığı tercihlerin sonuçlarını dünyada ve ahirette gören bir özne olarak anlatılmaktadır. Bu çerçevede tarih, tesadüflerin veya mutlak bir kader anlayışının yönettiği boş bir alan değil insan iradesinin, ahlâki tutumların ve toplumsal yönelişlerin karşılığını bulduğu bir süreç olarak tasvir edilmektedir.

Modern tarih yazımında ise insanın tarih içindeki yeri, çoğu zaman farklı eksenler üzerinden tartışılmaktadır. Özgürlük–zorunluluk, birey–toplum, yapı–eyleyici ve çevresel şartlar–ahlâki tercih ikilikleri, tarih felsefesinin temel başlıkları arasında yer almaktadır. Thomas Hobbes, Baruch Spinoza ve Immanuel Kant gibi filozoflar özgürlüğü bireysel irade ve ahlak zemini üzerinden ele alırken Karl Marx, Auguste Comte ve Emile Durkheim toplumsal ve ekonomik yapıları öne çıkaran yaklaşımlar geliştirmiştir. Max Weber'in anlamlı eylem kavramı, Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in tarihte özgürlüğün görünür hâle gelmesi düşüncesi, Oswald Spengler ve Arnold Joseph Toynbee'nin medeniyet yorumları ile Annales Ekolü'nün önemli temsilcilerinden Fernand Braudel'in uzun süreli yapısal etkenlere yaptığı vurgu, insanın tarih içindeki yerini farklı şekillerde açıklamaktadır. Anthony Giddens'in yapı–eyleyici ilişkisine yönelik görüşleri ise bireyin toplumsal değişimde nasıl bir rol üstlendiğini yeniden tartışmaya açmaktadır. Bununla birlikte bu yaklaşımların çoğu, ahlâki sorumluluğu Kur'ân'ın yaptığı kadar merkezi bir yere oturtmamaktadır.

İslâm düşüncesinde Kur'ân'ın tarih tasavvuru, erken dönemden itibaren tefsir, kelâm, siyaset ve felsefe literatüründe çeşitli yönleriyle ele alınmıştır. Taberî (ö. 310/923), Fahreddin er-Râzî (ö. 606/1210) ve Gazzâlî (ö. 505/1111) gibi müfessirler, Kur'ân kıssalarını yalnızca geçmiş toplumlara ait olayların aktarımı şeklinde değil her çağda geçerliliğini koruyan evrensel ilkelerin temsilcileri olarak değerlendirmişlerdir. Kelâm ekolleri ise bu tarihi anlatıların anlaşılmasında belirleyici olan özgür irade–ilahi irade ilişkisini farklı açılardan yorumlamıştır. Mâtürîdî (ö. 333/944) ve Eş'arî (ö. 324/935), insan iradesi ile ilahi irade arasındaki ilişkiyi tartışarak tarihi sorumluluğun imkânını temellendirmişler, Kâdî Abdülcebâr (ö. 415/1025) ise özgürlüğü adalet ilkesi bağlamında ele alarak bu tartışmayı sürdürmüştür. Bu farklı yaklaşımlar, insanın tarih karşısındaki konumunun çok yönlü biçimde anlaşılmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda Cürcânî'nin (ö. 816/1413) irade tanımı, özgürlük–sorumluluk ilişkisinin kelâm geleneğindeki gelişimini kavramak açısından özel bir önem taşımaktadır. Siyasi düşünce geleneğinde Mâverîdî (ö. 450/1058), toplum düzenini ayakta tutan adalet, emanet, ehliyet ve liyakat gibi ilkeleri merkeze alarak toplumsal çözülme ve iyileşme süreçlerini ahlâki temellerle ilişkilendirmiştir. Böylece insan fiillerinin toplumsal düzen üzerindeki etkisini Kur'ân'ın genel ilkeleri doğrultusunda açıklamış ve tarihi değişimin ahlâki boyutunu görünür kılmıştır.

Modern dönemde Fazlurrahman Malik, İmadüddin Halil, Seyyid Hüseyin Nasr, Muhammed Abduh, Malek Bennabi (Malik bin Nebi), Louay Safi, Khaled Abou El-Fadl, Fuat Sezgin, İlhami Güler, Şaban Ali Düzgün, Ömer Özyurt, Abdülbaki Güneş, Ahmet Karaçay, Mustafa Çağrııcı gibi çağdaş araştırmacılar, Kur'ân'ın tarih ve toplum tasavvurunu günümüzün fikri ve toplumsal meseleleri çerçevesinde yeniden değerlendirmişlerdir. Bu çalışmalar sünnetullah ilkesiyle insanın özgür iradesi ve toplumsal değişim arasındaki bağı daha görünür kılarak geleneksel yaklaşımlara yeni yorumlar eklemiş, böylece İslâm düşüncesine dinamik ve eleştirel bir perspektif kazandırmıştır.

Bu çalışmanın amacı, Kur'ân'ın tarih tasavvurunu merkeze alarak insan özgürlüğünü onun tarih içindeki konumu ve rolü çerçevesinde ele almak, bu bağlamda ahlâki sorumluluk

ile toplumsal değişim arasındaki ilişkinin mahiyetini açıklığa kavuşturmak ve elde edilen çerçeveyi geleneksel İslâm düşüncesi, modern İslâm yorumları ve Batı tarih felsefesinin temel yaklaşımlarıyla karşılaştırmalı olarak değerlendirmektir. Çalışma, nitel bir literatür incelemesine dayanmaktadır. Tefsir, kelâm ve İslâm düşüncesine ait kaynaklar ile Batılı düşünürlerin eserleri karşılaştırmalı biçimde okunmakta ve değerlendirilmektedir. Bu yolla Kur'an'ın tarih tasavvurunun hem İslâm ilimleri hem de tarih araştırmaları içerisindeki yeri belirlenmeye çalışılmaktadır. Bu bağlamda çalışmada üç ana başlık ele alınmaktadır. İlk bölümde, Kur'an'ın tarih tasavvurunun merkezinde yer alan sünnetullah kavramı ele alınmakta, ilahi yasalar ile insan iradesi arasındaki ilişki geleneksel ve çağdaş yorumlar çerçevesinde değerlendirilmektedir. İkinci bölümde, İslâm kelâm geleneği ile modern İslâm düşüncesinde şekillenen özgür irade anlayışı Batı düşüncesindeki özgürlük tartışmalarıyla birlikte incelenmekte ve bireyin tarihi süreçteki konumu bu bağlamda tartışılmaktadır. Üçüncü bölümde ise Kur'an'ın toplumların dönüşümüne ilişkin yaklaşımı, erken dönem İslâm âlimleri ile çağdaş Müslüman düşünürlerin görüşleri ve aynı alanda değerlendirmelerde bulunan Batılı yazarların yaklaşımlarıyla karşılaştırmalı olarak ele alınmaktadır. Sonuç bölümünde ise ulaşılan tespitlerin yanı sıra Kur'an'ın tarih tasavvurunun tarih araştırmaları ve tarih felsefesi açısından sunduğu katkılar ele alınmaktadır. Böylece çalışma, Kur'an'ın tarih tasavvurunu yalnızca inanç ve tefsir alanına ait bir mesele olmaktan çıkararak tarih yazımı ve tarih felsefesinin temel sorularıyla ilişkilendirmekte, insanın tarih içindeki yerini hem ilahi düzen hem de özgür irade bağlamında yeniden düşünmeye davet etmektedir.

1. Sünnetullah Bağlamında Kur'an'da Tarihi Süreç

İslâm düşüncesinde insan, yeryüzünde Allah'ın halifesi olarak konumlandırılmış; akıl, irade ve vicdanla donatılmıştır. Bu yetiler, insanı yalnızca biyolojik bir varlık olmaktan çıkarıp bilinçli tercihler yapan ve tarihi sürece yön verebilen bir özne haline getirmektedir. Kur'an'da “*Her nefis kazandığına karşılık bir rehindir*” (el-Müddessir 74/38), “*İnsan için ancak çalıştığına karşılığı vardır*” (en-Necm 53/39) ve “*Kim salih bir amel işlerse kendi lehinedir; kim kötülük yaparsa kendi aleyhinedir*” (Fussilet 41/46) şeklindeki ayetler, insan fiilleri ile sonuç arasındaki bağı açık biçimde ortaya koymakta, özgür irade ile ahlâki sorumluluğun ilahi düzen içindeki yerini göstermektedir. Tîn sûresinde insanın “*en güzel biçimde yaratıldığı*” (et-Tîn 95/4) vurgusu ise bu özgürlüğün ve sorumluluğun ontolojik temelini ifade etmektedir. Bu nedenle Kur'an'ın tarih tasavvurunda insan, değer sahibi ve yaptığı tercihlerle tarihi akışa müdahil olabilen bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Tarih anlayışının merkezinde yer alan sünnetullah ise Allah'ın evren, toplum ve bireyler hakkında geçerli kıldığı, düzenli ve süreklilik arz eden ilahi yasaları ifade etmektedir (Malik, 2009, s. 22).

Sünnetullah, yalnızca fiziki doğa düzenini değil ahlâki, psikolojik ve toplumsal işleyişi de kapsayan bir ilke bütünlüğünü temsil etmektedir. “*Bir topluluk kendilerinde olanı değiştirmedikçe Allah onların durumunu değiştirmez*” (er-Ra'd 13/11) ve “*Sen Allah'ın sünnetinde hiçbir değişiklik bulamazsın*” (Fâtır 35/43) ayetleri, ilahi düzen ile insan iradesi arasındaki ilişkinin sürekliliğini açık biçimde göstermektedir. Bu çerçevede tarih, değiştirilemez bir zorunluluklar zinciri olarak değil insanların bireysel ve toplumsal düzeyde sergilediği ahlâki yönelimler, ortak tercihler ve tutumlarla şekillenen dinamik bir süreç olarak görülmektedir.

Sünnetullahın zaman boyutuna dair yapılan değerlendirmelerde ise tarihi olgunlaşmanın çoğu zaman sabır ile tarihi hüsrânın ise genellikle aceleci tutumlarla ilişkili olduğu ortaya konulmaktadır. Toplumsal çöküşe dair yapılan çözümlemeler de Kur'an'ın tarih tasavvurunun en temelde ahlâki bir eksene dayandığını; zulüm, nankörlük ve bozulmanın toplumların çözülmesinde belirleyici rol oynadığını göstermektedir (Güneş, 2005, s. 61). Böylece Kur'an'ın çizdiği çerçeve, toplumsal akışın merkezine insan iradesini ve ahlâki sorumluluğu

yerleştirmekte, tarihi sonuçların büyük ölçüde bu iç yönelişlerle belirlendiğini vurgulamaktadır. Bu kapsamda Kur’ân kıssaları, sünnetullahın işleyişinin tarihi boyutunu somutlaştıran örnekler sunmaktadır. Nûh kavminin uzun süreli inkârı (Hûd 11/25–49), Âd ve Semûd kavimlerinin güç ve zenginliği zulümle birleştiren kibirli tutumları (Fussilet 41/15-17), Lût kavminin ahlâki yozlaşmayı sıradanlaştıran bir hayat tarzı benimsemesi (el-Ankebût 29/28–35), Firavun’un otoriteyi ilahlaştırmaya yönelik siyasi tercihi (el-Kasas 28/38), ahlâki sapmanın toplumsal çöküşle nasıl irtibatlı olduğuna işaret etmektedir. Buna karşılık Yûnus peygamberin kavminin samimi bir tövbe ve ortak dönüşüm iradesiyle ilahi rahmete erişmesi, toplumsal yenilenmenin imkânına işaret eden dikkat çekici bir örnek olarak sunulmaktadır (Yûnus 10/98). Bu kıssalar, tarihin yalnızca dış zorunluluklarla değil insanın bilinçli tercihleri ve ortak yönelimleriyle şekillendiğini, sünnetullahın da bu tercihlerin sonuçlarını belirleyen ilahi ilke alanını temsil ettiğini göstermektedir.

Geleneksel İslâm düşüncesi, sünnetullah kavramını tefsir ve kelâm disiplinleri içinde ele alarak sistemli bir çerçeveye kavuşturmuştur. Fahreddin er-Râzî, sünnetullah kavramını “*Allah’ın birey ve toplumlar hakkında geçerli kıldığı genel yasalar*” (Râzî, 1981, s. 5/123) şeklinde tanımlamakta ve bu yasaların ilahi adalet ile hikmetin bir yansıması olduğunu belirtmektedir. Taberî, *Câmi’u’l-Beyân*’da geçmiş kavimlerin akıbetlerini geniş rivayet malzemesiyle aktarırken olayların arka planında işleyen ilahi düzeni görünür kılmakta, böylece tarihi rivayetleri ahlâki sonuçlarıyla birlikte yorumlamaktadır (Taberî, 1405, s. V/153). Gazzâlî hakkında yapılan çalışmalarda ise onun âdetullah ve sünnetullah kavramlarını nedensellik tartışmasıyla ilişkilendirdiğini, evrendeki düzenin sabit bir zorunlulukla (determinizm) değil Allah’ın iradesi ve yaratmasıyla sürdüğünü ortaya koymaktadır (Yalçın, 2024, s. 253). Bu yaklaşım ilahi kudret ile düzenlilik arasında bir çatışma bulunmadığını, bu iki boyutun aynı hakikatin birbirini tamamlayan yönleri olarak değerlendirildiğini göstermektedir.

Modern dönemde yapılan çalışmalar ise Kur’ân kıssalarının yalnızca geçmişin aktarımı olmadığını, tarih bilincini canlı tutan uyarılar ve yönlendirmeler içerdiğini ortaya koymaktadır. Bu çalışmalara göre kıssalar, tarihi olayların ardında işleyen ilkelere işaret eden örnekler olup toplumların yükselişi ve çöküşüne dair genel çerçeve bu anlatılar üzerinden okunabilmektedir (Halil, 1994, s. 44). Aynı şekilde ilahi irade–insan özgürlüğü ilişkisine dair değerlendirmelerde sünnetullahın hem ilahi iradenin mutlaklığını hem de insanın sorumluluk alanını birlikte kapsadığı belirtilmektedir. Böylece Kur’ân’ın tarih anlayışı ne tümüyle kaderci bir yaklaşıma indirgenebilmekte ne de yalnızca insan merkezli bir yaklaşımla açıklanabilmektedir (Tanrıverdi, 2016, s. 84). “*Biz bir ülkeyi helak etmek istediğimizde, oranın refah içindeki önde gelenlerine isyanı emrederiz; onlar yoldan çıkınca o ülke yok olmayı hak eder*” (el-İsrâ 17/16) ayeti de toplumsal çöküşün doğrudan ahlâki zemine dayandığını göstermek suretiyle bu tespiti desteklemektedir.

Sünnetullahın nedensellik tartışmasıyla ilişkilendirildiği değerlendirmeler ise Kur’ân’ın katı bir zorunluluk anlayışını aşarak insanın sorumluluk bilinciyle yaptığı tercihlere vurgu yaptığını göstermektedir (Karaçay, 2004, ss. 5-6). Bu çerçevede yapılan çalışmalar, sünnetullahın Kur’ân’da dağınık ifadeler hâlinde değil sistemli, tutarlı ve bütüncül bir ilahî düzen anlayışı içinde sunulduğunu ortaya koymaktadır (Özyurt, 1994, s. 141). Kavramın inanç ve düşünce geleneğindeki yeri de bu çerçeveyi tamamlamaktadır. Cürcânî iradeyi, “*nefsin bir şeyi yapmaya yönelmesi*” (Cürcânî, 1997, “İrade”, 16) şeklinde tanımlamış; böylece iradeyi hem ahlâki sorumluluğun hem de dini mükellefiyetin temel şartı olarak açıklamıştır. Çağrıcı ise “irade” maddesine dair yorumlarında, kavramın bireysel sorumluluk ile toplumsal sonuçlar arasındaki ilişkiyi açık biçimde ortaya koymaktadır. Ona göre irade ile ilgili ayetler, teklif, mükellefiyet ve ilahi adalet arasındaki bağı net biçimde göstermektedir. Bu ayetlerde insanın bilinçli tercihi yalnızca kişisel bir yöneliş değil toplumsal düzeni doğrudan etkileyen

bir alan olarak tanımlanmaktadır (Çağrı ve Hökelekli, 2000, s. 381). Özler ise insanın hem kul hem de mükellef oluşunu merkeze almakta, özgürlüğü zulme rıza göstermeme, adalet talep etme ve tarih karşısında sorumluluk üstlenme bilinciyle birlikte ele almaktadır (Özler, 1998, s. 16). Bu birikim, Kur’ân’ın tarih tasavvurunun insanın özgürlüğünü, ahlâki yönelimlerini ve toplumsal sorumluluklarını sünnetullah ekseninde yorumlayan bütüncül bir yaklaşım ortaya koyduğunu göstermektedir. Bu çerçevede Kur’ân, insanı edilgen bir varlık olarak değil tarihi süreci etkileyebilen, bilinçli tercihlerde bulunabilen ve toplumsal yönelişlere müdahil olabilen bir özne olarak konumlandırmaktadır. Böylece Kur’ân kıssaları aracılığıyla toplumsal yasaların işleyişi somutlaştırılmakta, birey ve toplumların ahlâki tutumlarının tarih üzerindeki belirleyici rolü görünür hâle gelmektedir. Nitekim kıssalar üzerinden aktarılan bu tarihsel miras, İslâm ve Batı düşüncesindeki özgür irade yaklaşımlarının karşılaştırılması için de sağlam bir zemin oluşturmaktadır.

2. İslâm’ın ve Batı’nın Özgür İradeye Yaklaşımı

Kur’ân merkezli tarih anlayışının sunduğu özgürlük ve sorumluluk çerçevesi, yalnızca vahye dayalı bir bakış açısı değil aynı zamanda İslâm ve Batı düşünce geleneklerinin de derinlemesine tartıştığı temel bir mesele olarak öne çıkmaktadır. Hürriyet kavramı, felsefî, kelâmî ve sosyolojik yönleriyle her iki düşünce dünyasında farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Özellikle insanın eylemleriyle dünya ve toplum üzerindeki etkisi ile bireysel irade ile evrensel düzen arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğu, İslâm ve Batı düşüncesi arasındaki benzerlik ve farklılıkları anlamada belirleyici olmaktadır. Bu bağlamda özgürlük fikrinin geleneksel ve modern İslâm yorumlarıyla Batı felsefesi içindeki tarihi gelişimi karşılaştırmalı biçimde ele alınmalı, iki gelenekte hürriyet ve özgür irade anlayışının kesiştiği ve ayrıştığı noktalar açık biçimde ortaya konulmalıdır.

İslâm düşüncesinde hürriyet, sadece bireyin iç eğilimlerinin ifadesi değil aynı zamanda onun ahlâki sorumluluğunu ve evrendeki yerini belirleyen bir yetkinlik alanı olarak değerlendirilmektedir. Kur’ân’da geçen “*De ki: Hak Rabbinizdendir. Artık dileyen iman etsin, dileyen inkâr etsin*” (el-Kehf 18/29) ayeti, bireyin inanç tercihinin bile özgür iradesiyle yapabileceğini vurgularken sorumluluğu da beraberinde getirdiğini göstermektedir. Bu bağlamda hürriyet, insanın bilinçli tercih yapabilme ve bu tercihin sonuçlarını üstlenebilme gücü olarak tanımlanır (Mâturîdî, 1970, s. I/180).

İslâm felsefesi ve kelâm geleneğinde insan özgürlüğü meselesi; kader, adalet ve sorumluluk problemleri etrafında şekillenmiş, bu bağlamda insan fiilleri ile ilahi irade arasındaki ilişki sistematik biçimde ele alınmıştır (Ülken, 1997, s. 54). Kelâm ekolleri de bu ortak zeminden hareketle insan fiilleri-ilahî irade ilişkisini farklı teorik çerçeveler içinde tartışmıştır. Mu‘tezile, özgürlüğü doğrudan adalet ilkesine bağlamıştır (Ammârâ, 1998, s. 112). Kâdî Abdülcebâr’a göre Allah’ın insanı sorumlu tutması, ona fiillerini gerçekten gerçekleştirme kudreti vermesini zorunlu kılmakta, aksi halde sorumluluk anlamsız hâle gelmektedir. Bu yaklaşımda insan, fiillerinin gerçek anlamda müsebbibi ve sorumlusudur; ilahi adalet bu özgürlük üzerine bina edilmiştir (Kâdî Abdülcebâr, 1380, s. VI/154-155). Eş‘arî ekolü ise fiillerin yaratımını bütünüyle Allah’a nispet etmiştir. Eş‘arî’nin geliştirdiği kesb teorisinde insan, Allah’ın yarattığı fiili iradesiyle kazanmaktadır (Eş‘arî, 1991, ss. 76-79). Böylece ilahi kudretin mutlaklığı korunurken insanın ahlâki sorumluluğuna sınırlı fakat anlamlı bir alan tanınmıştır. Mâturîdî ise bu iki yaklaşım arasında dengeleyici bir çizgi izlemiştir. Ona göre insanın iradesi cüz’î fakat gerçek bir tercih kudretidir. Eylemin ortaya çıkmasında Allah’ın yaratmasıyla insanın iradesi birlikte işlemektedir (Mâturîdî, 1970, s. I/182).

Modern İslâm düşüncesi, bu geleneksel mirası çağdaş tarih, toplum ve ahlâk tartışmaları ışığında yeniden ele almıştır. Malik, özgürlüğü ilahi yasa ile insan iradesinin kesiştiği zemin

olarak görmüş, Kur'an'daki ahlâki ilkelerin sadece bireysel değil toplumsal reformlar için de temel teşkil ettiğini savunmuştur (Malik, 1982, ss. 147-148). Nasr, modern dönemde özgürlük anlayışının uhrevî bağlamından koparıldığını belirtmiştir. Ona göre insanın varoluşsal düzende sahip olduğu ahlâki konum göz ardı edildiği zaman hürriyet yüzeysel ve dünyevi bir imkân söylemine indirgenmektedir (Nasr, 1997, ss. 109-111). Abduh ise bireysel özgürlüğü akıl, tefekkür ve toplumsal bilinçlenmeyle ilişkilendirmiş, Kur'an'ın insanı pasif bir varlık olarak değil eğitim ve ıslah yoluyla toplumsal dönüşüm başlatabilecek etkin bir özne olarak konumlandığını söylemiştir (Abduh, 1966, ss. 70-74). Özyurt ise insan özgürlüğünü ilahi yasalarla çelişen bir hak ve yetkinlik olarak görmemiş; bilakis bu yasalar içinde ahlâki yönelimlere alan açan bir kavram olarak değerlendirmiştir (Özyurt, 1994, s. 141). Safi, İslâm geleneğinin adalet, hürriyet ve sorumluluk vurgusunun çağdaş hukuk diline aktarılabilirliğini savunmuştur (Safi, 2003, ss. 45-46). Fadl ise otoriter dini yaklaşımlara karşı bireyin vicdan özgürlüğünü ve ahlâki sorumluluğunu merkeze almıştır. Ona göre İslâm hukukunun meşruiyeti, baskıcı iktidar anlayışlarından değil özgür iradeyle benimsenmiş adalet ve merhamet ilkelerinden doğmuştur (Fadl, 2001, s. 264).

Görüleceği üzere bu modern yorumlar, özgür iradeyi yalnızca dini bir tartışma konusu olmaktan çıkararak tarihi sorumluluk, siyasi ahlâk ve sosyal adalet bağlamında yeniden düşünme imkânı sunmaktadır. Nitekim Hz. Peygamber'in "*Her biriniz çobansınız ve hepiniz güttüğünüzden sorumlusunuz*" (Buhârî, 2001, "Ahkâm", 1) hadisi de bireyin sadece kendi varlığı için değil bulunduğu ortam ve şartlarda üstlendiği rolün sorumluluğunu taşıyan bir özne olduğunu vurgulamaktadır.

Batı düşüncesinde ise özgürlük tartışmaları, büyük ölçüde zorunluluk, doğa yasaları ve toplumsal yapılarla kurulan ilişki üzerinden yürümüştür. Hobbes özgürlüğü, dış engel bulunmadığında bir eylemi gerçekleştirebilme imkânı olarak tarif etmiş, insan davranışlarını katı ve değişmez bir neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde açıklayarak iradeyi doğa zorunluluğunun bir uzantısı hâline getirmiştir (Hobbes, 2011, ss. 136-138). Spinoza da insan fiillerini evrensel zorunluluğun bir parçası olarak yorumlamıştır. Ona göre gerçek özgürlük, zorunluluğun bilgisine ulaşmak ve kendini bu zorunlu düzenle uyumlu kılmaktır (Spinoza, 2018, ss. 61-65). Kant ise özgürlüğü ahlâki özerkliğin ön koşulu olarak tanımlamıştır. İnsanı, bizzat kendi koyduğu ahlâk yasasına itaat eden varlık şeklinde konumlandıran Kant, bu anlayışıyla hürriyeti, aklın evrensel ahlâk buyruklarına uygun yaşama yetisiyle ilişkilendirmiştir (Kant, 2002, ss. 53-58).

Toplumsal düzeyde özgürlük tartışmaları ise sosyoloji geleneğinde farklı yönlerden ele alınmış; birey, toplum ve kurumlar arasındaki ilişkiler çerçevesinde çeşitli biçimlerde yorumlanmıştır. Marx, insan özgürlüğünü üretim ilişkilerinin belirleyiciliği çerçevesinde ele almış, bireyin gerçek anlamda özgürleşmesini ekonomik yapının dönüşümüne ve sınıfsal hakimiyetin ortadan kalkmasına bağlamıştır (Marx, 2014a, ss. 89-94). Comte, toplumu kendi yasaları olan bir olgular alanı olarak görmüş, tarihi evrimi bireysel iradenin çok ötesinde işleyen sosyolojik zorunluluklarla açıklamıştır (Comte, 1971, s. 42). Durkheim, sosyal kurumların birey üzerindeki etkisine dikkat çekmiş, bireyin özgürlüğünü ancak güçlü bir toplumsal dayanışma ve ortak bilinç içinde anlamlı gören işlevsel bir çerçeve sunmuştur (Durkheim, 1984, ss. 106-112). Weber ise anlamlı eylem kavramıyla insan iradesini anlamaya daha geniş bir bakış açısı kazandırmıştır. Dini ve ahlâki değerlerin tarihi süreci etkileyebileceğini kabul eden Weber, rasyonelleşmenin ve bürokratikleşmenin bireysel özgürlüğü giderek daralttığına özellikle dikkat çekmiştir. (Weber, 1998, ss. 77-82). Böylece modern Batı düşüncesinde hürriyet, çoğu zaman ya rasyonel özerklik (Kant) ya da yapısal zorunluluklar (Marx, Durkheim, Comte) bağlamında tanımlanmış, insan ise süreç içinde ya ahlâki bir ideali temsil eden bir figür ya da toplumsal ve ekonomik yapılar tarafından şekillenen sınırlı bir varlık olarak değerlendirilmiştir. Nitekim bu tablo, İslâm ve Batı

düşüncesinde özgür irade anlayışının hem ortak hem de farklı yönleri bulunduğunu ortaya koymuştur.

Neticede İslâm düşüncesi, insan hürriyetini ilahi irade, ahlâki sorumluluk ve tarihi sonuçlar arasında bir denge içinde değerlendirirken Batı düşüncesi özgürlüğü çoğunlukla bireysel rasyonel özerkliğe indirgemiş ya da sosyal ve ekonomik yapılarla sınırlı bir çerçevede ele almıştır. Kur'ân ise insanı, ilahi yasalarla kuşatılmış bu evrende, bilinçli tercihleriyle tarihe yön verebilen etkin bir varlık olarak tasvir etmiştir. “*Rabbin, insanlara zulmetmez; fakat insanlar kendilerine zulmederler*” (Yûnus 10/44) ayeti de bireysel iradenin belirlediği tercihlerin, tarihi sürecin seyrinde belirleyici bir etki oluşturduğunu açıkça ortaya koymuştur. Nitekim bu bakış toplumsal değişimin mahiyeti ve insanın bu süreçteki konumu üzerine yürütülen tartışmalar için sağlam bir kavramsal zemin oluşturmuştur.

3. Tarihi ve Toplumsal Değişimde İnsanın Rolü

Kur'ân'daki tarihi anlatılar, toplumsal dönüşümün yalnızca dış koşulların zorlayıcı etkileriyle açıklanamayacağını; insanın bilinçli tercihlerinin, ahlâki yönelimlerinin ve sorumluluk bilincinin bu sürecin asli belirleyicileri arasında yer aldığını ortaya koymaktadır. Bu perspektife göre tarih, bireyin pasif biçimde sürüklendiği bir akış değil ahlâki tutum ve iradeli eylemlerle yön verilebilen dinamik bir alandır. Nitekim bireysel düzeydeki iyileşme veya çözülme, zamanla toplumsal yapıya sirayet etmekte, toplumsal bozulmanın başlangıç noktası çoğu kez adaletten sapma, sorumluluk duygusunun zayıflaması ve ahlâki duyarlılığın kaybı olmaktadır. Böylece insan hem tarihi değişimin öznesi hem de bu değişimin sonuçlarından mesul bir aktör haline gelmektedir.

Kur'ân gerek toplumsal değişimin mahiyetini gerekse bu değişim sürecinde insanın üstlendiği rolü, ilahî düzenin işleyişine işaret eden sünnetullah ilkesi çerçevesinde ele almaktadır. Bu noktada Kur'ân, tarihi kıssalar üzerinden bireyin ahlâki tercihlerinin ve eylemlerinin tarihi süreci nasıl etkileyebildiğini somut örneklerle ortaya koymaktadır. Medyen toplumunun ölçü ve tartıda haksızlığa yönelmesi, ekonomik gücü ahlâki sorumsuzlukla birleştirmesi ve gönderilen elçinin uyarılarına kulak tıkaması (el-A'râf 7/85-91), ahlâki çözülmenin toplumsal çöküşe nasıl zemin hazırladığını gösteren dikkat çekici bir örnektir. Benzer şekilde Sebe' halkının kendilerine bahşedilen nimetler karşısında nankörlük etmeleri ve Arim seliyle cezalandırılmaları (Sebe' 34/15-17), nimet ile şükür arasındaki dengenin bozulmasının tarihi sonuçlarını açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu örneklerde görüldüğü üzere yıkımın asıl sebebi, dış afetler ya da siyasi baskılardan ziyade iç ahlâki yozlaşma, zulüm ve ilahi uyarılara karşı gösterilen dirençtir.

Kur'ân, toplumsal değişim sürecinde ortak davranışların yanı sıra bireylerin tekil eylemlerini de belirleyici bir unsur olarak değerlendirmektedir. Hz. Musa'nın annesi, aldığı cesur karar sayesinde yalnızca oğlunun hayatını korumamış, aynı zamanda bir ümmetin kaderini etkileyen bir sürecin başlamasına vesile olmuştur. Firavun'un sarayındaki Hz. Âsiye'nin zulüm karşısında sergilediği iman, direnç ve kararlılık ise bireyin tek başına dahi tarihi bir rol üstlenebileceğini göstermektedir (el-Kasas 28/7-13). Bu örnekler, Kur'ân'ın insan merkezli tarih anlayışında bireyin konumunu açıkça ortaya koymakta, tarihi sadece büyük güçlerin ve dış koşulların belirlemediğini, inanç ve sorumluluk bilinci taşıyan fertlerin de bu süreçte etkin rol üstlenebileceğini vurgulamaktadır.

İslâm âlimleri, Kur'ân'ın toplumsal değişime yönelik bu insan merkezli tasavvurunu tefsir, kelâm ve siyaset düşüncesi ekseninde, disiplinler arası bir yaklaşımla ele almışlardır. Taberî, Kur'ân kıssalarını yalnızca geçmişte yaşanan hadiselerin aktarımı olarak değil her döneme hitap eden ilahi ilkelerin tarih içerisindeki somut tezahürleri şeklinde yorumlamıştır. Ona göre kıssalar, gerçekleşmiş olayları bildirmekle birlikte geleceğe yönelik ahlâki, sosyal ve siyasi uyarıların da kaynağını teşkil eder. Bu bağlamda Firavun'un kibri (el-Kasas 28/4),

Karun'un mal hırsı (el-Kasas 28/76-82) ya da Lût kavminin ahlâki sapkınlıkları (el-A'râf 7/80-84) üzerinden verilen mesajların her çağda geçerli olduğunu, bu anlatıların sosyal çözülmenin evrensel sebeplerine işaret ettiğini vurgulamıştır (Taberî, 1405, s. XII/142-145). Mâverdî ise toplumsal düzenin temelini adalet, ehliyet-liyakat ve emanete riayet ilkelerinde görmüş, adalet zedelendiğinde ve görevler ehil kimselere tevdi edilmediğinde toplumsal yapının sarsılacağını belirtmiştir (Mâverdî, 1960, ss. 17-22). Bu görüş Kur'an'daki “*Şüphesiz Allah size emanetleri ehline vermenizi ve insanlar arasında hükmettiğinizde adaletle hükmetmenizi emreder*” (en-Nisâ 4/58) ayetiyle de örtüşmektedir. İbn Haldûn ise asabiyet, dayanışma, adalet ve zulüm kavramları üzerinden devletlerin doğuşunu, yükselişini ve çöküşünü açıklarken insan unsurunu merkeze almıştır. Ona göre toplumsal dayanışma zayıfladığında, yönetim keyflik ve zulme yöneldiğinde çözülme süreci hızlanmakta, siyasi yapı içten içe zayıflamaktadır (İbn Haldun, 2017, s. I/417).

Modern İslâm düşünürleri ise Kur'an'ın tarihi olaylara yaklaşımını çağdaş bağlamlarda yorumlamış, insanın tarihteki rolünü özgürlük ve sorumluluk ekseninde yeniden değerlendirmeye yönelmişlerdir. Halil, Kur'an'daki tarihi anlatıların Batı'daki materyalist ve pozitivist tarih yaklaşımlarına karşı ilkesel bir perspektif sunduğunu ifade etmiştir. Ona göre Kur'an kıssaları, sadece geçmişte cereyan eden olayların aktarımı değil ahlâki sorumlulukları hatırlatan ve her dönemin insanına hitap eden uyarı metinleridir. Halil, toplumların çöküşünü ise çoğunlukla ahlâki bilinç kaybına, değerlerin aşınmasına ve bireylerin sorumluluk duygusundan uzaklaşmasına bağlamıştır (Halil, 1994, ss. 45, 53-55, 122-123). Malik ise Kur'an'daki tarihi kıssaların merkezinde “ahlâki yenilenme” amacının bulunduğunu vurgulamış ve sosyal dönüşümün ancak sorumluluk bilincine sahip bireylerin katkısıyla gerçekleşebileceğini belirtmiştir (Malik, 2009, s. 116). Bennabi de İslâm toplumlarının çözülüşünü, “içtimaî dinamizmin kaybı” ve bireysel sorumluluk bilincinin zayıflamasıyla açıklamıştır. Ona göre toplumsal yeniden inşa, ancak ahlâki ve fikri bir uyanışla mümkündür. Bu çerçevede Müslüman toplumların yükseliş ve çöküş süreçlerini, bireylerin taşıdığı “medeniyet tasavvuru” ile ilişkilendirmiştir. Her büyük medeniyet, bilinçli, sorumlu ve üretken bireylerin katkısıyla şekillenirken bu dinamizmin zayıflaması durağanlık ve çözülmeyi beraberinde getirmiştir. Bennabi'ye göre de toplumların çöküşü yalnızca dış baskıların sonucu olmayıp bireyin ahlâki sorumluluk bilincini yitirmesiyle de yakından bağlantılıdır. Bu nedenle toplumsal dönüşüm ancak insanın iç dünyasında başlayan bir ahlâki uyanışla mümkün hâle gelmektedir (Bennabi, 1991, ss. 92, 122-129). Abduh ise toplumsal ıslahın temelini bireyin eğitim yoluyla bilinçlenmesine ve sorumluluk üstlenmesine bağlamış, Kur'an'ın insana yüklediği tarihi rolü bu çerçevede özellikle vurgulamıştır (Abduh, 1966, ss. 89-92).

Müslüman Türk akademisyenler de bu düşünce çizgisini sürdürerek Kur'an'ın tarih anlayışını bireysel sorumluluk ve toplumsal dönüşüm ekseninde yorumlamışlardır. Sezgin, İslâm medeniyetinin tarihi süreçte yaşadığı bilimsel ve entelektüel duraksamayı, Müslüman toplumların bilgi üretme konusundaki sorumluluk bilincini yitirmeleriyle ilişkilendirmiştir. Ona göre bu gerileme, yalnızca zihinsel bir durağanlık değil derin bir ahlâki zafiyetin sonucudur. Sezgin, İslâm dünyasının yeniden yükselişe geçebilmesi için bireylerin bilgiye yönelik duyarlılıklarını artırmaları, araştırma ve öğrenme konusunda iradi çaba göstermeleri gerektiğini vurgulamış, toplumsal değişimin temelinde bireysel gayret ve sorumluluk bilincinin bulunduğunu savunmuştur (Sezgin, 1986, ss. 25-30). Güler ise toplumsal değişimi yalnızca ekonomik ya da siyasi sebeplerle açıklayan yaklaşımları indirgemeci bulmuş, Kur'an'ın tarih tasavvurunun merkezine insanın bilinçli iradesini ve ahlâki sorumluluğunu yerleştirmiştir. Ona göre gerçek dönüşüm ancak insanın ahlâki ve manevî boyutlarını dikkate alan bütüncül bir yaklaşımla mümkündür. Bireyin özgür iradesiyle yaptığı tercihler, toplumsal akışın yönünü belirleyen başat unsurdur (Güler, 2002, ss. 154-159). Bu yaklaşımı tamamlayan

bir perspektifle Düzgün, Kur'ân'daki toplumsal değişim modelinin insanın tercihlerini ve ahlâki tutumlarını merkeze aldığını, bu nedenle tarihi süreci tek yönlü zorunluluklara indirgeyen determinist yaklaşımlarla uyumlu olmadığını belirtmiştir (Düzgün, 2008, ss. 201-203).

Batı tarih felsefesi ise toplumsal değişimi çoğunlukla ekonomik yapı, üretim ilişkileri, coğrafi koşullar ve kurumsal düzenlemeler gibi yapısal unsurlar üzerinden açıklamıştır. Bu yaklaşımlar, bireyin ahlâki sorumluluğunu ve özgür iradesini ikincil bir konuma indirgeyerek onun yapıcı rolünü arka plana almış, tarihi süreçteki toplumsal değişimi ve medeniyet inşasını daha çok dış belirleyiciler aracılığıyla anlamlandırmaya çalışmıştır. Bu bağlamda Spengler, medeniyetleri tıpkı canlı varlıklar gibi doğup gelişen ve kaçınılmaz biçimde çöken bütünlükler olarak tasavvur etmiştir. Ona göre bir medeniyetin çöküşü, kurucu değerlerini yitirmesiyle başlamaktadır ve bu süreç durdurulamaz bir kader gibi işlemektedir. Bu döngüsel modelde tarihi dönüşüm, insan tercihinden ziyade tarihin kendi iç mantığına dayalı olarak gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bireyin etkisi son derece sınırlı görülmektedir (Spengler, 1926, ss. 57-60).

Giddens, modern toplumlarda toplumsal değişimi bireysel özerkliğin genişlemesi, bilgiye erişim kanallarının çeşitlenmesi ve kurumsal yapıların sürekli yeniden yapılanmasıyla ilişkilendirmektedir. Ona göre birey, toplumsal yapılar tarafından şekillendirilen pasif bir unsur olmanın ötesinde bu yapıları sürekli yeniden üreten ve dönüştüren etkin bir aktördür. Bu nedenle birey, toplumsal sistemlerin kesintisiz biçimde yeniden inşasında merkezi bir konuma sahiptir. Bununla birlikte Giddens'in yaklaşımında bireyin ahlâki sorumluluğu, Kur'ân'ın toplumsal değişim bağlamında vurguladığı ölçüde belirleyici bir konuma sahip değildir. O, bireyi daha çok yapısal bağlam içinde hareket eden ve toplumsal dönüşümlere katılan bir figür olarak ele almakta, ahlâki tercihlerin toplumsal kader üzerindeki dönüştürücü etkisini sınırlı görmektedir (Giddens, 1991, ss. 34-39). Giddens'in yapı-eyleyici ilişkisine yönelik bu yaklaşımının belirli yönleri Weber'in düşüncesiyle de paralellik göstermektedir. Weber, anlamlı eylem kavramı üzerinden insan davranışını sosyal düzenin temel kurucu unsuru olarak konumlandırmakta, bireysel iradenin toplumsal yapının oluşumundaki rolünü görünür kılmaktadır (Weber, 1998, ss. 78-81). Bu çerçevede Weber, bireyin anlam yüklü eylemlerini toplumsal düzenin kaynağı olarak ele alırken Giddens söz konusu ilişkiyi yapıların yeniden üretimi bağlamında daha sistematik bir teorik çerçeveye oturtmaktadır.

Hegel, toplumsal değişimi bireysel iradenin rastlantısal tercihlerine dayandırmak yerine “tın”ın (Geist) tarih içinde tedrici biçimde açığa çıkmasıyla açıklamaktadır. Ona göre tarih, “Dünya Ruhü'nün kendini bilmeye doğru ilerlemesi”dir ve özgürlüğün giderek daha geniş toplumsal biçimlerde gerçekleşmesiyle seyrini sürdürmektedir. Bu modelde birey, tarihin mutlak öznesi olarak değil evrensel aklın amaçlarını bilerek ya da bilmeyerek gerçekleştiren bir araç olarak konumlanmaktadır (Hegel, 1995, ss. 77-86).

Marx, tarihi gelişmeyi ekonomik altyapı ve üretim ilişkileri üzerinden açıklamakta, toplumsal yapıları ve bireyin düşünce dünyasını maddi üretim tarzının belirlediğini savunmaktadır. Bu nedenle insan hürriyeti, ekonomik zorunlulukların ve sınıfsal ilişkilerin gölgesinde kalmakta, birey tarihin asli öznesi olmaktan çıkarak yapısal ilişkilerin bir unsuru hâline gelmektedir. Ona göre sosyal değişim, bireysel iradede ziyade sınıf çatışmalarının ve ekonomik dinamiklerin sonucudur (Marx, 2014b, ss. 68-72).

Toynbee, medeniyetlerin doğuş ve çöküşünü “meydan okuma-cevap” temelli çatışma modeliyle açıklamakta, toplumların krizlere verdikleri ortak tepkilerin belirleyici olduğunu, bireyin ise bu süreçte sınırlı bir role sahip bulunduğunu savunmaktadır. Bu yaklaşımda değişim, bireysel iradede çok toplumun bütüncül yönelimine bağlı olarak gerçekleşmektedir (Toynbee, 1934, ss. 321-330).

Annales ekolüne önemli katkılarda bulunan Braudel ise tarihi dönüşümü uzun vadeli yapısal süreçler üzerinden açıklamaktadır. Bu yaklaşıma göre coğrafi koşullar, ekonomik kurumlar ve kültürel alışkanlıklar, tarihi olayların temel belirleyicileridir. Birey ise hızlı ve yüzeysel değişimlerin ötesine geçemeyen; derin, yavaş ve süreklilik arz eden yapıların gölgesinde konumlanan bir unsur olarak değerlendirilir. Dolayısıyla bireysel irade ve ahlâki tercihler, tarihi süreçte sınırlı ve geçici etkiler üreten unsurlar olarak görülür. Bu sebeple Braudel, insanı tarihin merkezinde yer alan etkin bir aktör olarak değil uzun vadeli yapısal dinamiklerin içinde konumlanan pasif bir varlık olarak tanımlamaktadır (Braudel, 2011, ss. 17-23).

Tüm bu yaklaşımların ortak noktası, insanın ahlâki sorumluluğuna ve özgür iradesine sınırlı bir yer ayırmaları ve onu çoğu zaman tarihi zorunlulukların edilgen bir unsuru olarak görmeleridir. Kur’ân ise tarihi, insanın ahlâki ve iradi tercihlerinin yön verdiği dinamik bir süreç olarak ortaya koyar. “*Allah bir kavme verdiği nimeti, onlar kendilerinde olanı bozmadıkça değiştirmez*” (el-İsrâ 17/16, Sebe’ 34/15–17) meâlindeki ayetler de toplumsal refahın ve çöküşün dış etkenlerden çok toplumların kendi iç düzenleriyle bağlantılı olduğunu gösterir. Bu çerçevede toplumsal dönüşüm, dış baskılardan ziyade insanın iç dünyasında başlayan ahlâki bir yenilenmenin sonucudur. Neticede Kur’ân, insanı tarihin pasif bir nesnesi değil bilinçli tercihleri, sorumluluk duygusu ve adalet anlayışıyla tarihi sürece müdahil olabilen etkin bir özne olarak konumlandırır. Bu bağlamda sünnetullah, insan iradesinin sonuçlarını adalet ve hikmet temelinde düzenleyen ilahî yasalar bütününe ifade etmektedir (Abduh, 1966, s. 78).

Sonuç

Bu çalışma, Kur'ân'daki tarih tasavvurunu yalnızca inanç ve tefsir geleneği üzerinden değil aynı zamanda tarih araştırmaları ve tarih felsefesinin temel soruları bağlamında ele alarak insanın tarih içindeki konumunu yeniden düşünmeye imkân veren bir çerçeve sunmuştur. Kur'ân'da yer alan tarihi anlatıların, geçmiş toplumlara ilişkin bilgi aktarmanın ötesinde tarihi sürecin işleyişine dair ilkesel yönlendirmeler içerdiği görülmüştür. Bu yönüyle Kur'ân'daki tarih tasavvuru, modern tarih yazımında sıklıkla tartışılan determinizm-özgürlük, yapı-eyleyici ve birey-toplum gibi temel ikiliklerle doğrudan temas hâlinindedir.

Çalışma boyunca elde edilen ilk tespit, Kur'ân'da tarihi akışın sünnetullah kavramı etrafında şekillendiğidir. Sünnetullah, tarihteki düzenlilikleri açıklayan ilahi yasalar ile insanın özgür iradesi arasında bir denge kurmakta ve böylece tarihi süreçleri anlamaya yönelik özgün bir perspektif sunmaktadır. Bu yaklaşım, tarihi ne katı bir zorunluluk alanına indirgemekte ne de tamamen öznelci bir yoruma bırakmaktadır; aksine ilahi düzen ile insan özgürlüğünün karşılıklı etkileşimi içinde açıklamaktadır.

İkinci tespit, Kur'ân'daki tarihi kıssaların salt kronolojik bir aktarım olmayıp ahlâki, toplumsal ve siyasi ilkelerin somut örneklerle ortaya konulduğu metinler niteliğinde olduğudur. Bu anlatılar, toplumların yükseliş ve çöküş sebeplerini, güç ilişkilerinin doğasını ve ahlâki çözülme ile yenilenme imkânlarını görünür kılan tarihi işaretler olarak değerlendirilebilmektedir. Böylece Kur'ân'daki tarih tasavvuru, modern tarih yazımının toplumsal değişim teorileriyle kesişmekte; adalet, sorumluluk, özgür irade ve ahlâki yönelim gibi kavramları hem İslâm tarihçiliği hem de tarih metodolojisi açısından önemli tartışma başlıkları hâline getirmektedir.

Üçüncü tespit, Kur'ân'ın tarih tasavvurunun hem erken dönem ve modern İslâm düşünürlerinin değerlendirmelerinde hem de Batı tarih felsefesiyle yapılan karşılaştırmalarda insan merkezli yaklaşımıyla özgün bir konumda yer aldığını göstermektedir. İslâm düşüncesi, bireyin ahlâki sorumluluğunu ve özgür iradesini toplumsal değişimin temel dinamiği olarak değerlendirirken Batı tarih felsefesi çoğu zaman yapısal, ekonomik veya kurumsal unsurları önclemiştir. Bu nedenle birey Batı teorilerinde ya tarihi zorunlulukların gölgesinde ya da toplumsal yapıların pasif bir unsuru olarak görülmüştür. Buna karşılık Kur'ân'ın tarih tasavvurundan hareketle birey, bilinçli tercihleri ve ahlâki yönelimleriyle tarihe yön verebilen etkin bir özne olarak anlaşılmakta, tarihi değişimin yalnızca dış etkenlerle değil insanın iç dünyasında başlayan ahlâki dönüşümle mümkün olduğu vurgulanmaktadır.

Dördüncü tespit, Kur'ân'ın tarihi çerçevesinin hem İslâm ilimleri hem de modern tarih araştırmaları açısından disiplinlerarası bir imkân sunduğudur. Kur'ân'ın ortaya koyduğu ilkeler, tarihçinin kullandığı kavramlarla örtüşebilecek bir açıklayıcılığa sahip olduğu gibi tarih felsefesinin özgürlük, yapı, nedensellik ve değişim gibi temel tartışmalarıyla da kesişmektedir. Bu durum, tarihi sürecin yalnızca maddi koşullar ve yapısal dinamiklerle değil insanın ahlâki yönelimi ve özgür iradesiyle birlikte şekillendiğini göstermektedir.

Sonuç olarak Kur'ân'da tarihi akış insan iradesi ile ilahî düzen arasındaki denge temelinde anlaşılmakta ve hem geçmiş toplumların tecrübelerini yorumlamada hem de günümüz sosyal ve siyasi meselelerini değerlendirmede güçlü bir imkân sunmaktadır. Bu tasavvur, bireyi tarihin pasif bir unsuru olmaktan çıkararak bilinçli tercihleri ve sorumluluk bilinciyle tarihi süreçlere yön verebilen etkin bir özne konumuna yerleştirmektedir. Böylece çalışma, insan-toplum-tarih ilişkisini Kur'ân merkezli bir okuma üzerinden yeniden düşünmeye davet etmekte ve bu perspektifin hem İslâmî ilimler hem de tarih araştırmaları için yeni açılımlar sunduğunu ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Abduh, M. (1966). *Risâletü't-Tevhîd*. Kahire: Mektebetü'l-Medenî.
- Ammârâ, M. (1998). *Mutezile ve İnsanın Özgürlüğü Sorunu*. (V. İnce, Çev.). İstanbul: Ekin yayınları.
- Bennabi, M. (1991). *İslam Dünyasında Düşüncenin Krizi*. (M. B. Eryarsoy, Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Braudel, F. (2011). *Akdeniz ve Akdeniz Dünyası 1*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). İstanbul: İmge Yayınları.
- Buhârî, Muhammed b. İsmail. (1422/2001). *Câmiu's-Sahîh*. (M. Z. Nasr, thk.). (C. I-IX). Beyrut: Âlemü'l-Kütüb.
- Comte, A. (1971). *Pozitivizm ve Sosyoloji*. (A. Yıldız, Çev.). Ankara: Ayraç Yayınları.
- Cürcânî, Ali b. Muhammed es-Seyyid eş-Şerîf. (1997). *İrade. Kitâbü't-Ta'rîfât*. (A. Kılıç, Çev.). İstanbul: Bahar Yayınları.
- Çağrı, M. ve Hökelekli, H. (2000). *İrade. DİA*. C. 22 (380-384). İstanbul: TDV Yayınları.
- Durkheim, E. (1984). *Toplumsal İşbölümü*. (H. Ercan, Çev.). İstanbul: Cem Yayınları.
- Düzgün, Ş. A. (2008). *Tarih ve Toplum*. İstanbul: Düşün Yayıncılık.
- Eş'arî, Ebû'l-Hasen Alî b. İsmâîl. (1991). *el-Lüma'*. (M. M. Abdulhamid, thk.). Kahire: Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye.
- Fadl, K. A. (2001). *Speaking in God's Name: Islamic Law, Authority and Women*. Londra: Oneworld Publications.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Güler, İ. (2002). *Kur'an Işığında Düşünmek*. Ankara: Kitabiyat Yayınları.
- Güneş, A. (2005). *Kur'an'da Sünnetullah ve Toplamların Çöküş Nedenleri*. Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 5(1), 61-93.
- Halil, İ. (1994). *Kur'an'ın Tarih ve Medeniyet Anlayışı*. (U. Dalar, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (1995). *Tarihte Akıl*. (Ö. Sözer, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Hobbes, T. (2011). *Leviathan*. (S. Lim, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İbn Haldûn, Abdurrahmân b. Muhammed. (2017). *Mukaddime*. (Z. K. Ugan, Çev.) (C. I-II). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kâdî Abdulcebbar, Ahmed b. Abdilcebbar el-Hemedânî. (1380/1965) *El-Muğni fî ebvâbi't-tevhîd ve'l-'adl*. (T. Hüseyin, thk.). (C. I-XX). Kahire: Dâru'l-Kütübî'l-Mısriyye.
- Kant, I. (2002). *Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi*. (I. Kuçuradi, Çev.). İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Karaçay, A. (2004). *Determinizm ve Kaos. Mantık, Matematik ve Felsefe II. Ulusal Sempozyumu* içinde. Ankara: Başkent Üniversitesi.
- Karl, M. (2014a). *Kapital*. (M. Işık, Çev.). Cilt. 1-3. İstanbul: Sol Yayınları.
- Karl, M. (2014b). *Tarihsel Materyalizm*. (E. Abadoğlu, Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Louay, M. S. (2003). *Human Rights and Islamic Legal Reform*. Herndon, VA: International Institute of Islamic Thought (IIIT).
- Malik, F. (2009). *Major Themes of the Qur'an*. Chicago: University of Chicago Press.
- Malik, F. (1982). *Islam and Modernity: Transformation of an Intellectual Tradition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mâtürîdî, Ebû Mansur Muhammed b. Muhammed. (1390/1970). *Kitâbü't-Tevhîd*. (F. Huleyf, thk.). Beyrut: Dârü'l-Meşrik.
- Mâverdî, Ebu'l-Hasan Ali b. Muhammed. (1380/1960). *el-Ahkâmü's-Sultâniyye ve'l-Vilâyâtü'd-Dîniyye*. Kahire: Mektebetü'l-Medenî.

- Nasr, S. H. (1997). *İslam ve Modern İnsanın Çıkmazı*. (S. Ateş, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Özler, M. (1998). İnsan Hürriyeti Meselesinin Kur'an Bütünlüğü İçinde Tahlili. *EKEV Akademi Dergisi*, 1(3), 1-24.
- Özyurt, Ö. (1994). *Sünnetullah -Bir Kur'an İfadesinin Kavramlaşması-*. Ankara: Fecr Yayınevi.
- Râzî, Fahreddin. (1981). *Mefâtihu'l-Gayb (et-Tefsîru'l-Kebîr)*. (C. I-XXX). Beyrut: Dârü'l-Fikr.
- Sezgin, F. (1986). *İslam'da Bilim ve Teknik*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Spengler, O. (1926). *The Decline of the West*. (C. F. Atkinson, Çev.). New York: Alfred A. Knopf.
- Spinoza, B. (2018). *Etika*. (Y. Koç, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Taberî, Ebu Cafer Muhammed b. Cerir. (1405/1984). *Câmi'u'l-Beyân 'an Te'vili Âyi'l-Kur'ân*. (M. M. Şâkir, thk.) (C. I-XXX). Beyrut: Dârü'l-Fikr.
- Tanrıverdi, H. (2016). İlahi İlim -İnsan Hürriyet İlişkisi. *Dini Araştırmalar Dergisi*, 19(50), 79-102.
- Toynbee, A. J. (1934). *A Study of History*. Oxford: Oxford University Press.
- Ülken, H. Z. (1997). *İslam Felsefesi- Kaynakları ve Tesirleri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Weber, M. (1998). *Sosyoloji Yazıları*. (T. Parlak, Çev.). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Yalçın, S. (2024). Gazzâlî'ye Göre Âdetullah ile Sünnetullah Kavramlarının Anlamı ve Nedensellik. *Gazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (52), 243-266.

BÖLÜM 3

SÜREKLİLİK VE DÖNÜŞÜM: ORTA ASYA'DAN ANADOLU'YA TÜRK İSLAM MİMARİSİNE BAKIŞ¹

Ayşe ERSAY²

¹ Bu çalışma, Türk Devletleri Teşkilatı'nın 15. yıl dönümü münasebetiyle 15 Ekim 2024 tarihinde Universidad Rey Juan Carlos'un Kültür Haftası kapsamında, Azerbaycan Büyükelçiliği ve ilgili üniversite iş birliğiyle düzenlenen Türk Dünyasının Kültürel Mirası konulu konferansta "Vision of Turkish-Islamic architecture from Anatolia to Central Asia" başlığıyla sunulan bildirinin genişletilmiş ve gözden geçirilmiş halidir.

² Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, ayseersay@gmail.com, aeyuksel@ankara.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0314-6182>

Giriş: Türk İslam Mimarisi ve Orta Asya Kökenleri

Türk İslam mimarisinin kökenlerini anlamak, bu geleneğin İslam öncesi Orta Asya'daki mimari birikimini dikkate almayı zorunlu kılar. Türklerin İslamiyet'i kabulünden önce geliştirdikleri mimari anlayış, yalnızca geçici barınma çözümleriyle sınırlı kalmamış; kentleşme, anıtsal yapı geleneği ve mekânsal organizasyon açısından belirgin bir süreklilik ortaya koymuştur. Hunlar, Göktürkler ve özellikle Uygurlar gibi erken dönem Türk devletleri, Orta Asya'da mimarlık ve şehircilik alanında kalıcı izler bırakmıştır. Bu bağlamda, Uygur mimarisi dini yapılar, kent dokusu ve süsleme anlayışı bakımından bölgenin mimari karakterini şekillendiren en etkili örneklerden biri olarak öne çıkmaktadır (Talbot Rice, 1965; Knobloch, 2001).

İslam'ın Orta Asya'ya yayılmasıyla ortaya çıkan erken dönem İslam mimarisi, tamamen yeni bir yapısal dil üretmekten ziyade, mevcut Türk mimari geleneğini dönüştürerek bünyesine katmıştır. Özellikle Uygur yapılarında görülen merkezî mekân vurgusu, eksenel avlu düzenlemeleri ve geometrik süsleme anlayışı, erken İslam yapılarında yeniden yorumlanmış ve geliştirilmiştir. Bu durum, Orta Asya'da gelişen İslam mimarisinin hem İslami ibadet gerekliliklerini hem de Türklerin yerleşik mimari hafızasını birleştiren özgün bir sentez ortaya koymasını sağlamıştır.

Bu sentez yalnızca yapısal ve biçimsel bir aktarımı değil, aynı zamanda mimarlığın sembolik ve işlevsel boyutlarını da kapsayan derin bir sürekliliği ifade eder. Örneğin, Uygur dönemi manastırları ve tapınak komplekslerinde görülen eksenel düzenleme, Selçuklu ve Osmanlı külliyelerinde de merkezi plan ve avlu kullanımına ilham vermiştir (Hillenbrand, 1994). Dolayısıyla Orta Asya, Türk İslam mimarisinin yalnızca başlangıç noktası değil; İslam öncesi Türk mirası ile İslam estetik ve mekân anlayışının birleştiği temel bir mimari laboratuvar olarak değerlendirilmelidir. Bu zeminde gelişen mimari dil, ilerleyen süreçte Anadolu'ya taşınmış, Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin entelektüel ve biçimsel temellerini oluşturmuştur.

Uygur Mimarisi ve Türk-İslam Mimarisinin Erken Temelleri

Türk sanatı ve arkeolojisi, Orta ve İç Asya'da prehistorik dönemlerden başlayarak gelişen sanat ve kültür birikimlerine dayanmaktadır. Bu erken dönem materyalleri, bozkır kültürünün temelini oluşturmuş ve Hunların ataları ile diğer Proto-Türk topluluklarının sanatsal üretimlerini şekillendirmiştir. Ardından Hunlar, hem siyasi hem de kültürel açıdan geniş bir coğrafyada etkili olarak Orta ve İç Asya'nın sanat ve arkeolojik birliğini tesis etmişlerdir. Bu süreç, bölgedeki kültürel sürekliliği ve sanatsal etkileşimi görünür kılmış, sonraki dönemlerde Uygur ve diğer Türk topluluklarının mimari ve estetik anlayışlarının temelini oluşturmuştur (Çoruhlu, 1998). Böylece Orta ve İç Asya'da ortaya çıkan bu tarihsel ve kültürel zemin, Türk-İslam mimarisinin gelişimi için vazgeçilmez bir başlangıç noktası teşkil eder.

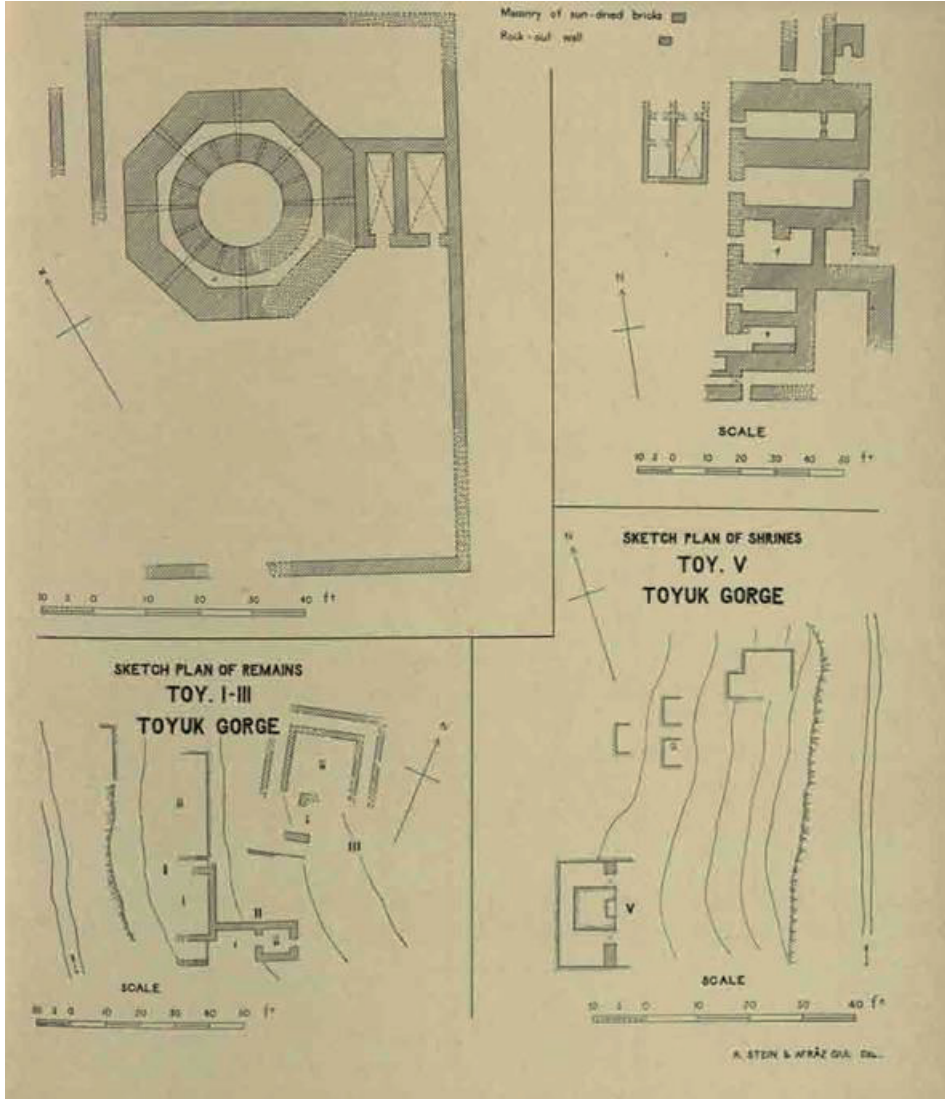
Türk-İslam mimarisinin Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan tarihsel sürekliliğini anlamak, özellikle İslam öncesi Uygur mimarisinin incelenmesini zorunlu kılar. Uygurlar, erken Türk devletleri arasında yalnızca yerleşik şehir kültürünü geliştiren bir topluluk değil; aynı zamanda mimariyi kozmolojik, dinsel ve toplumsal düzenin görünür bir ifadesi olarak kurgulayan ilk örneklerden biri olarak kabul edilir. Bu bağlamda Uygur mimarisi, İslam sonrası Türk mimarisinin biçimsel ve düşünsel altyapısını hazırlayan kurucu bir aşama olarak değerlendirilebilir.

Arkeolojik kazılar ve sanat tarihsel araştırmalar, Uygur şehirlerinin planlı ve hiyerarşik bir kentsel anlayışa sahip olduğunu göstermektedir. Hoço (Karakhoja), Bezeklik ve Turfan gibi merkezlerde ortaya çıkarılan yapılar, sadece duvar resimleri (Grünwedel, 1912) ile değil aynı zamanda avlulu plan şemaları, aksiyel mekân kurgusu ve merkezî alan vurgusuyla dikkat çeker (Rozi, 2005). Bu düzenlemeler yalnızca işlevsel gereklilikleri karşılamakla kalmaz; aynı zamanda evrenin düzenini yeryüzünde temsil etmeyi amaçlayan sembolik tercihler içerir. Merkez fikri ve aksenel düzenlemeler, ilerleyen yüzyıllarda Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde kubbe altında bütünleşen mekân anlayışının zihinsel öncülü olarak okunabilir.

Uygur mimarisinde kullanılan kubbeli ve tonozlu örtü sistemleri, kalın kerpiç duvarlar ve modüler mekân birimleri, Orta Asya'nın sert iklim koşullarına uyumlu çözümler sunarken kalıcılık ve süreklilik fikrini de vurgular. İslâm'ın bölgeye girmesiyle birlikte bu mimari miras ortadan kalkmamış; aksine yeni dini işlevler ve sembolik anlamlarla yeniden yorumlanmıştır. Erken İslam camilerinde Orta Asya'da görülen avlulu planlar, aksiyel giriş düzenleri ve geometrik süslemeler, Uygur mimarisinde mevcut olan formların İslami bağlamda dönüştürülmüş devamı olarak değerlendirilebilir.

Süsleme programları açısından da Uygur mimarisi belirleyici bir role sahiptir. Bezeklik mağaralarında ve Uygur tapınaklarında görülen duvar resimleri, geometrik kompozisyonlar ve ritmik tekrarlar, figüratif anlatım ile soyutlama arasında dengeli bir estetik anlayış ortaya koyar (Foltz, 2000). Bu yaklaşım, Türklerin Müslüman olduktan sonra İslam sanatında yaygın olarak görülen oran, ritim ve düzen anlayışıyla güçlü bir paralellik sergiler. Uygur sanatı ve mimarisi, İslam sanatının ani ve kopuk bir biçimde ortaya çıkmadığını, aksine mevcut bir kültürel ve görsel mirasın dönüştürülerek devam ettirildiğini açıkça göstermektedir.

Orta Asya'da şekillenen bu mimari dil, Anadolu'da Selçuklu yapılarıyla yeniden üretilmiş ve Osmanlı klasik mimarisinde evrensel ölçekte etkili bir senteze ulaşmıştır. Bu bağlamda, Türk-İslam mimarisini anlamak, Uygur mirasını mimari hafızanın kurucu bir bileşeni olarak ele almayı zorunlu kılar denilebilir.



Hoço'daki yapı kalıntılarına bir örnek (Stein, 1928, Vol. 3, Plate XLV).

Türk-İslam Mimarisinin Formel Teşekkülü: Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu Mirası

Türk-İslam mimarisinin tarihsel gelişimi, salt bir üslup değişiminden ziyade, Orta Asya'nın yerleşik mekân hafızası ile İslam'ın ritüel ve teolojik ihtiyaçlarının sentezlendiği bir morfolojik dönüşüm sürecidir. Bu dönüşümün ilk nüveleri, özellikle Karahanlılar döneminde görülmeye başlanmıştır. Karahanlılar, İslamiyet'i kabul eden ilk büyük Türk devletlerinden biri olarak dinsel mimari pratiklerin şekillenmesinde öncülük etmişlerdir ve mimarlık tarihinde merkezi planlı yapılarla belirgin bir yer edinmişlerdir (Cezar 1977, Aslanapa, 1993).

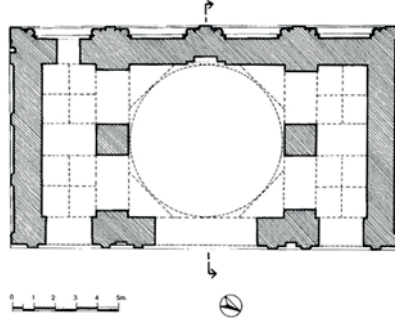
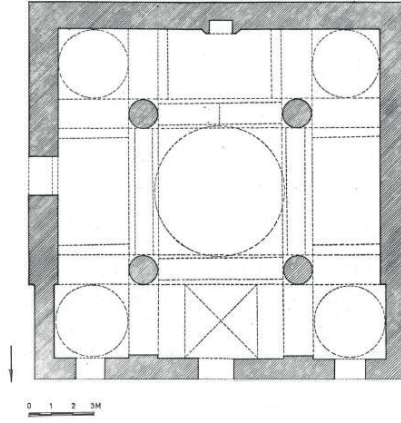
Karahanlı Dönemi: Merkezî Plan ve Ontolojik İlkeler

Türk mimari düşüncesinin İslam potasındaki ilk özgün tezahürü Karahanlılar döneminde belirginleşir. Bu dönemde ortaya çıkan cami yapıları, Orta Asya'daki yerel yapı geleneklerini İslami ibadet mekânlarıyla buluşturmuştur. Örneğin XI. yüzyıla tarihlenen Hazara Degaron (Diggaron) Camii, kerpiç ve tuğlanın birlikte kullanıldığı erken dönemin tipik cami örneklerinden biridir ve dört sütun üzerine oturan kubbesiyle küçük ölçekte bir merkezî plan şemasını temsil eder.

Karahanlı mimarisinin bir başka önemli yapısı olan Talhatan Baba Camii ise tamamen tuğladan inşa edilmiş olup, dikdörtgen planlı yapısında merkezi bir kubbe ile birlikte, köşelerde küçük tonozlar aracılığıyla genişleyen mekân düzeni sunar; bu da geç dönem Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde görülecek mekansal genişleme anlayışının erken bir simgesidir (Çeşmeli 2006).

Bu yapılar, İslam ritüelinin mekânsal taleplerini tatmin ederken aynı zamanda geometrik simetri ve merkezi odaklılık gibi Orta Asya yerleşik estetik anlayışını da taşır. Bu nedenle Karahanlı cami planları, daha sonraki dönemlerde mimaride merkezi plan anlayışının dayandığı kurucu modeller olarak değerlendirilmektedir (Özkeçeci, 2016).

Karahanlıların bu mimari denemeleri, Gazneliler ve Büyük Selçuklular dönemlerinde daha da sistematik hâle getirilmiş; Gazneli cami planları belirli hiyerarşik düzenler ortaya koyarken, Selçuklu mimarisi kubbe, avlu ve eyvan ilişkilerini daha rasyonel ve anıtsal bir şekilde uygulamıştır. Bu gelişim hattı, Osmanlı klasik mimarisinde merkezi kubbe mekânını zirveye taşıyan plan sisteminin kökenini oluşturur.

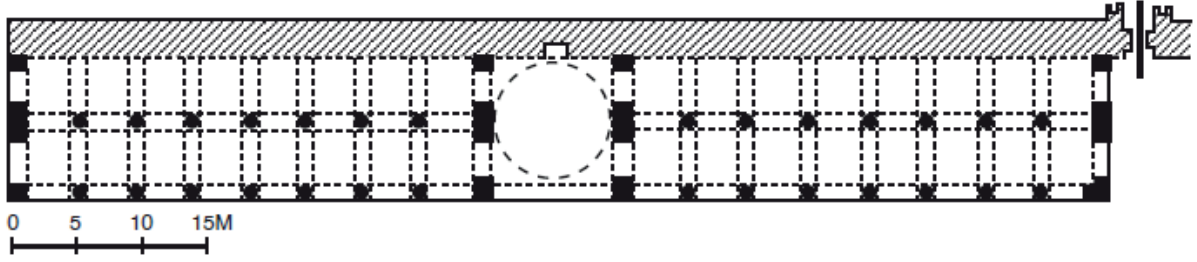


Hazara Camii planı (Aslanapa, 1993).

Talhatan Baba Caminin Planı (Aslanapa, 1993).

Gazneli Mimarisi: Hiyerarşi ve Mihrap Önü Vurgusu

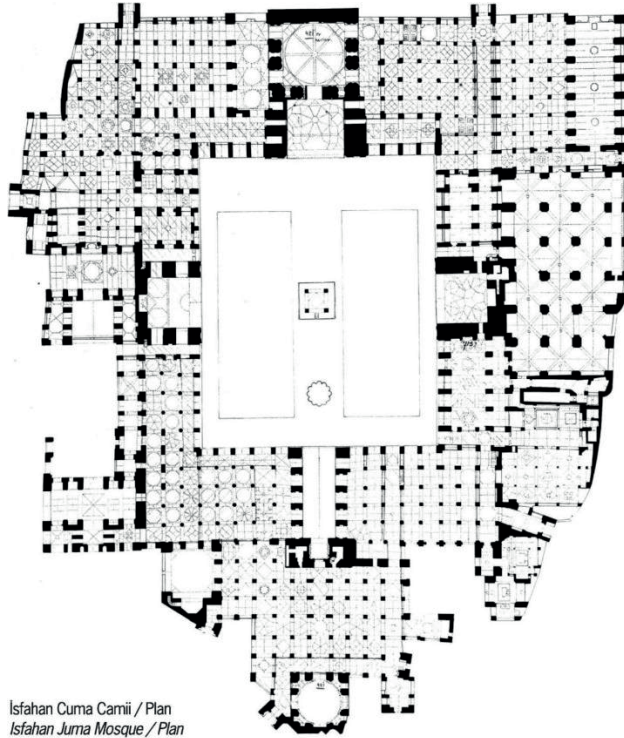
İslam mimarisinin doğu sınırlarında, Hint altkıtasıyla kurulan yoğun kültürel ve estetik etkileşim ortamında gelişen Gazneli mimarisi, mimari kurgusunda anıtsallık, temsil gücü ve siyasal otorite vurgusunu belirgin biçimde öne çıkarmıştır. Özellikle bu dönemde inşa edilen Leşker-i Bazar Ulu Camii, Türk cami mimarisindeki hiyerarşik düzenin kristalleştiği kritik bir örnektir. Dörtgen planlı şemada mihrap önü kubbesinin baskın bir odak noktası haline getirilmesi, ibadet mekânında görsel ve işlevsel bir hiyerarşi yaratmıştır. Bu düzenleme, Anadolu Selçuklu mimarisinde sıklıkla karşımıza çıkacak olan "mihrap önü kubbeli plan" anlayışının genetik temelini oluşturarak, mimaride odağın "kıbleye yöneliş" felsefesiyle pekiştirilmesini sağlamıştır. Mihrap önünde iki sahnın genişliğindeki kubbe, Büyük Selçukluların İran'daki ilk camilerinden önce burada ortaya çıkmış gözükmemektedir. Mihrap önündeki kubbe problemini ele alan söz konusu cami planı, Büyük Selçuklulardan sonra Artuklularla Anadolu'ya taşınmış olmalıdır (Aslanapa, 1993: 44- 46; Avcı, 2003: 142, 143).



Leşker-i Bazar Ulu Camii planı (Aslanapa, 1993).

Büyük Selçuklu Sentezi ve İsfahan Cuma Camii

Büyük Selçuklular, seleflerinden devraldıkları mimari mirası İran'ın eyvan geleneği ile sentezleyerek "Dört Eyvanlı Avlu" şemasını evrensel bir model hâline getirmişlerdir. Bu sentez, yalnızca biçimsel bir düzenlemenin ötesinde, Selçuklu mimarisinde mekânın sosyal ve dini işlevlerle uyumlu bir şekilde örgütlenmesini de göstermektedir. Bu bağlamda, İsfahan Cuma Camii, çok kubbeli örtü sistemi ve eyvanlı avlu düzeniyle yalnızca bir ibadet yapısı olmanın ötesinde, Selçuklu şehir ve kamusal alan kurgusunun merkezi bir örneğini sunar. Mekânın hiyerarşik düzeni ve kubbe vurgusu, daha sonraki Anadolu medreseleri ve külliyelerinde tekrarlanan bir düzen anlayışının ilk somut örneklerindendir. Selçuklu mimarları, tromp ve mukarnas geçişleri sayesinde yapının ağırlığını estetik bir hafifliğe dönüştürmüş, tuğla işçiliğinde (giriş) ulaştıkları plastik anlatım ile mimariyi aynı zamanda bir tefekkür aracı hâline getirmişlerdir. Bu çerçevede, İsfahan'daki plan kurgusu, Anadolu'daki açık ve kapalı avlulu medreseler ile külliyelerin doğrudan atası olarak değerlendirilebilir ve Selçuklu mimarisinin Anadolu'ya taşınan etkisinin temelini oluşturur (Cezar, 1977; Çoruhlu, 2000).



İsfahan Cuma Camii / Plan
Isfahan Juma Mosque / Plan
(E. Shröder)

İsfahan Ulu Camii Planı (E. Shröder)

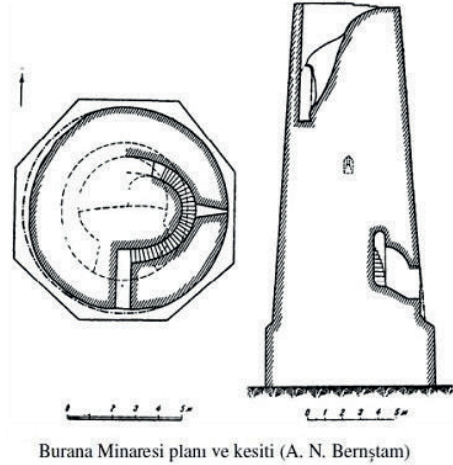
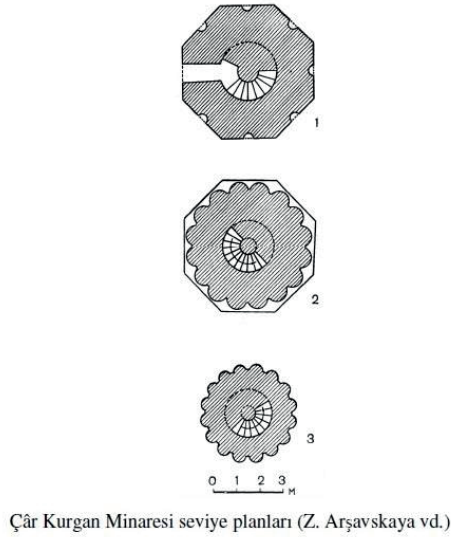
Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu Dönemlerinde Minare Mimarisi

Karahanlı, Gazneli ve kısmen Selçuklu mimarisinde dikkat çeken bir diğer unsur, günümüze yalnızca minareleri ulaşabilmiş cami yapılarıdır. Zaman içinde cami kütleleri tahrip olmuş, ancak anıtsal ve sağlam yapıları sayesinde minareler ayakta kalmıştır. Bu durum, minarelerin yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda simgesel ve yapısal açıdan da merkezi bir rol üstlendiğini göstermektedir.

Bu döneme ait minareler, silindirik gövdeleri, tuğla malzemenin ustaca kullanımı, geometrik bezeme kuşakları, kitabe bantları ve yer yer çini süslemeleriyle ortak bir mimari dil sergiler. Bu özellikler, Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan minare geleneğinin erken biçimsel kodlarını oluşturur.

Öne çıkan örneklerden biri, Çar Kurgan Minaresi (1108–1109)'dir. Sekizgen bir kaide üzerine oturan ve on altı dilimli gövdesiyle yükselen bu yapı hem yapısal cesareti hem de bezeme anlayışıyla dikkat çeker. Bu tipoloji, Anadolu'da Antalya'daki Yivli Minare ve Erzurum'daki Çifte Minareli Medreseler gibi yapılarda devam ettirilmiş ve yeni bağlamlarda yeniden yorumlanmıştır. Benzer biçimde, Gazne Sultan Mesud III Minaresi ve 1026 tarihli Damgan Tarihâne Camii Minaresi, Gazneli ve erken Selçuklu minare mimarisinin anıtsallık, dikey vurgu ve süsleme anlayışını açıkça ortaya koyan önemli örneklerdir.

Bu minareler, yalnızca çağrı kulesi işlevi görmekle kalmaz; aynı zamanda siyasi otoritenin, dini kimliğin ve şehir silüetinin belirleyici unsurları olarak tasarlanmıştır. Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde minarenin cami ile kurduğu güçlü görsel ve sembolik ilişki, bu erken Orta Asya örneklerinde temellenmiştir.



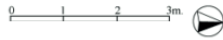
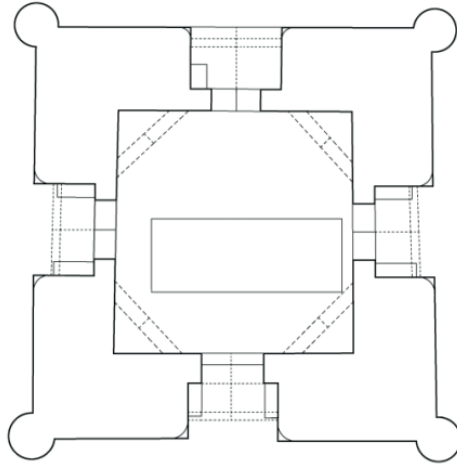
Çar Kurgan Minaresi planı (Url 1) Burana Minaresi Planı (Url 1)

Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu Dönemlerinde Türbe Mimarisi

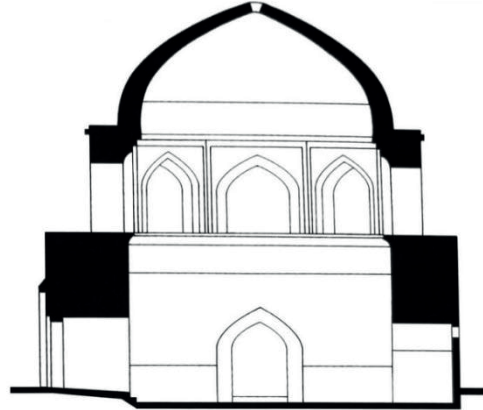
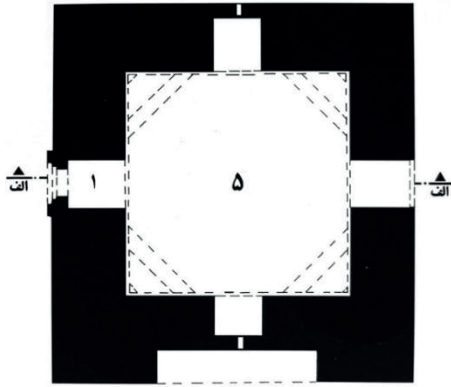
Karahanlı mimarisinde öne çıkan bir diğer yapı grubu ise türbelerdir. Genellikle kare planlı, kubbe veya konik örtülü olarak inşa edilen bu yapılar; tuğla işçiliği, cephe düzeni ve anıtsal taç kapılarıyla dikkat çeker. Türbeler, yalnızca mezar yapıları değil, aynı zamanda hafıza, temsil

ve süreklilik mekânları olarak tasarlanmıştır. Bu yönüyle türbeler, Karahanlıların hem dini hem de toplumsal kimliğini mekânsal bir ifade ile birleştirdikleri simgesel yapılardır.

11. yüzyıla tarihlenen Karahanlı yapısı Ayşe Bibi Türbesi, bu geleneğin en zarif örneklerinden biridir. Zengin tuğla süslemeleri ve cephe kompozisyonuyla yapı, süslemenin yapısal unsurlarla bütünleştiği erken bir estetik anlayışı yansıtır. Ayşe Bibi Türbesi'ndeki detaylar, Karahanlıların mekânsal algısını ve ölçek duygusunu anlamak için önemli ipuçları sunar. Benzer şekilde Arslan Cazip Türbesi, konik ve kubbeli örtüsüyle Orta Asya'daki Türk mezar mimarisinin karakteristik özelliklerini taşır (Çeşmeli, 2003).



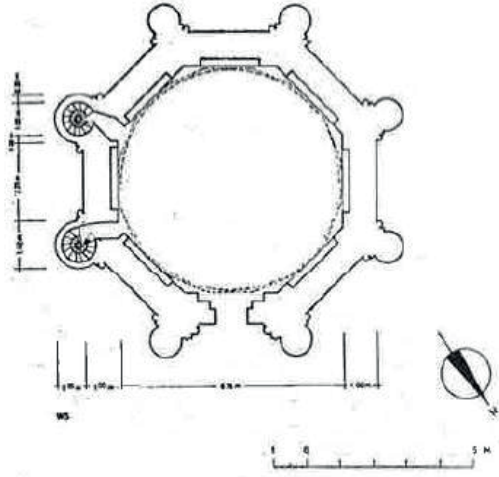
Ayşe Bibi Türbesi (Url 1)



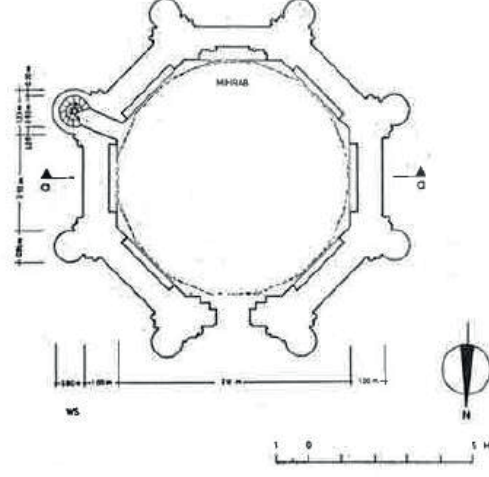
Arslan Cazip Türbesi (Url 1)

Selçuklu dönemine gelindiğinde bu gelenek daha da gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Karahanlı türbe geleneğinin üzerine inşa edilen Selçuklu örnekleri, yalnızca formu değil, teknik ve süsleme anlayışı açısından da bir evrim göstermektedir. Karagan (Harrekan) Türbeleri gibi örneklerde sekizgen plan şeması yaygınlaşmıştır (Aslanapa,1993; Can&Gün, 2005). Tuğla malzemenin ritmik kullanımı, cephelerdeki geometrik düzenlemeler ve kubbe geçişlerindeki teknik ustalık,

Selçuklu türbe mimarisinin olgunlaşmış bir aşamaya ulaştığını göstermektedir. Bu sekizgen plan anlayışı, daha sonraki dönemlerde Anadolu Selçuklu kümbetlerinde ve Osmanlı türbe mimarisinde sürekliliğini koruyarak, Türk-İslam mimarisinde mekânsal ve estetik bir gelenek yaratmıştır.



Karagan kümbedi (I) plânı



Karagan kümbedi (II) plânı

Karagan (Harrekan) Türbeleri (Url 1)

Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu Dönemlerinde Kervansaray Mimarisi

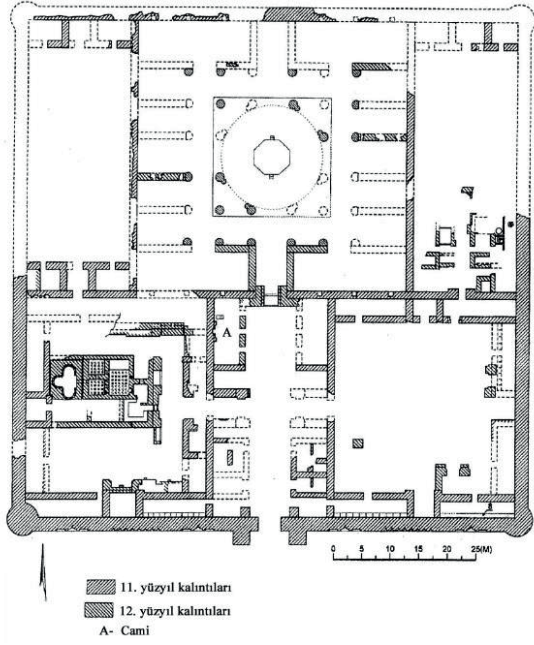
Türbelerde ve minarelerde görülen merkezî plan, simgesel işlev ve estetik anlayış, sosyal ve ticari yapılar söz konusu olduğunda da farklı biçimlerde kendini göstermiştir; bu bağlamda kervansaraylar hem mimari sürekliliğin hem de fonksiyonel dönüşümün en çarpıcı örneklerinden biridir.

Türk mimarisinde kervansaraylar, özellikle Karahanlı döneminde ribat olarak adlandırılan yapılarla ortaya çıkmıştır. Bu erken kervansaray tipleri hem ticari hem de dini ve sosyal işlevler üstlenen çok amaçlı yapılar olarak tasarlanmış, sonraki dönemlerde Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu kervansaraylarının gelişimine öncülük etmiştir.

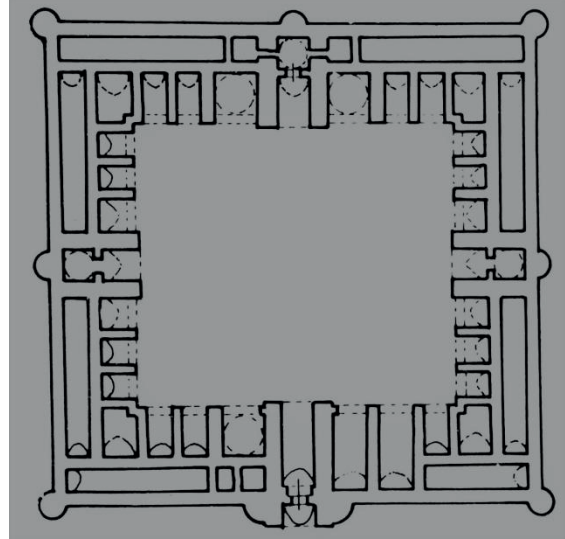
Karahanlı dönemi ribatları, genellikle kareye yakın ana mekânlar etrafında düzenlenen odalar ve önünde dört eyvanlı bir avlu ile karakterize edilir. Dış cepheleri çoğu zaman birer kale görünümünde tasarlanırken, iç mekânlar özenli taş işçiliği ve dekoratif elemanlarla süslenmiştir. Bu durum hem güvenlik hem de estetik kaygının birlikte değerlendirildiğini gösterir.

11. yüzyılda inşa edilen Ribat-ı Melik Karahanlı yapısı, bu erken dönemin tipik örneklerinden biridir. Yapının plan organizasyonu ve avlu-odalar düzeni hem konaklama hem de dini amaçlı kullanım ihtiyacına cevap verecek biçimde tasarlanmıştır. Benzer şekilde Gazneli dönemi Ribat-ı Mahi, bölgedeki ribat geleneğinin devamını ve mimari çeşitliliğini yansıtırken, 12. yüzyıl Selçuklu dönemi örneği Ribat-ı Şerif Kervansarayı, ribat tipolojisinin Anadolu coğrafyasına uyarlanmış ve olgunlaşmış hâlini göstermektedir (Aslanapa, 1993). Bu yapılar, yalnızca konaklama işleviyle sınırlı kalmayıp, ticaret yolları boyunca sosyal etkileşim, güvenlik ve dini ritüeller için de kritik bir mekân sunmuştur.

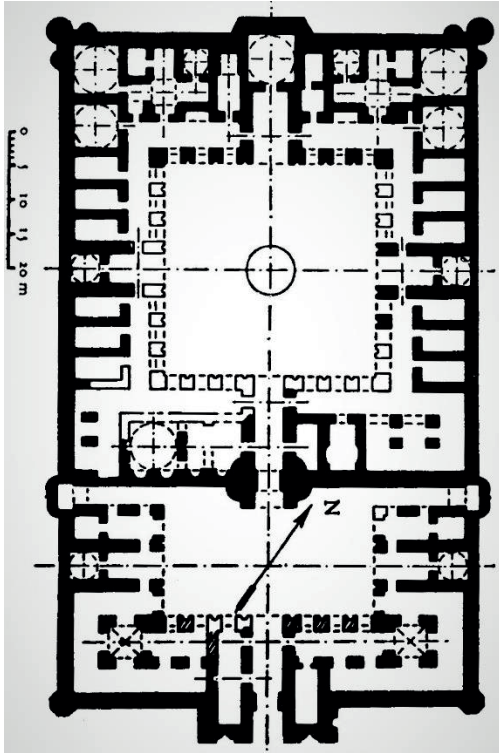
Bu doğrultuda Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu kervansarayları, Türk-İslam mimarisinin mekânsal organizasyon, fonksiyon ve estetik anlayışı açısından önemli bir süreklilik hattı oluşturur. Bu ribatlar, Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan mimari mirasın ticari, sosyal ve dini işlevlerle bütünleşmiş somut örnekleridir. Kervansaraylar, aynı zamanda Osmanlı döneminde gelişecek olan Anadolu kervansarayı tipolojisinin temelini atmış ve ticaret ile kültürel etkileşimin mimari aracı olarak kritik bir rol oynamıştır.



Ribat-ı Melik (Url 1)



Ribat-ı Mahi (Url 1)



Ribat-ı Şerif Kervansarayı (Url 1)

Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu dönemlerinde gelişen Orta Asya ve İran kökenli mimari miras, Anadolu'ya taşındığında yeni coğrafi ve kültürel bağlamlarla birleşerek özgün bir biçim kazanmıştır; bu geçiş sürecinin en belirgin örneklerini Anadolu Selçuklu mimarisi üzerinden görmek mümkündür.

Anadolu'da Mimarisinde Geçiş ve Süreklilik: Selçuklu Geleneği ve Beylikler Yorumları

Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Mimarisi

Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi mimarisi, 11. yüzyıldan 14. yüzyılın sonlarına kadar Anadolu'da gelişmiş; Orta Asya ve İran kökenli Türk-İslam mimari geleneğini, Bizans mirası ve yerel yapı pratikleriyle sentezleyerek özgün bir mimari dil ortaya koymuştur. Anadolu Selçukluları ile kurumsal bir çerçeve kazanan bu mimari anlayış, Selçuklu Devleti'nin zayıflamasının ardından Anadolu Beylikleri döneminde bölgesel üsluplar aracılığıyla çeşitlenmiş ve erken Osmanlı mimarisine geçişin altyapısını hazırlamıştır.

Bu dönemde mimari üretim, yalnızca dini yapılarla sınırlı kalmamış; camiler, medreseler, kervansaraylar, köprüler, türbeler, saraylar ve darüşşifalar gibi çok sayıda kamusal ve sivil yapı türünü kapsayan geniş bir yelpazede gelişmiştir. Özellikle kervansaraylar ve külliyeler, Anadolu'nun ticari ve sosyal ağlarını destekleyen temel mekânsal odaklar hâline gelmiştir.

Anadolu Selçuklu mimarisinde taş malzemenin hâkim kullanımı, anıtsal taç kapılar, geometrik ve bitkisel bezemeler, çok sütunlu cami planları ve eyvanlı medrese düzenleri öne çıkarken; Beylikler Dönemi'nde bu unsurlar daha sade, yerel ve deneysel formlarla yeniden yorumlanmıştır. Bu süreç, mimaride hem sürekliliğin hem de dönüşümün eş zamanlı olarak izlenebildiği bir evreyi temsil eder.

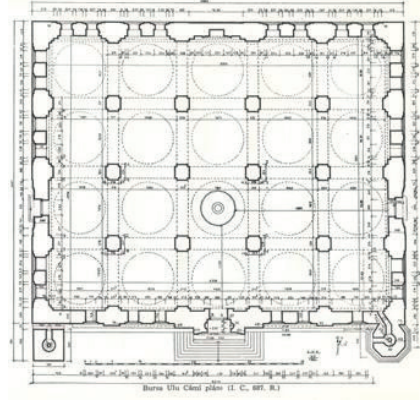
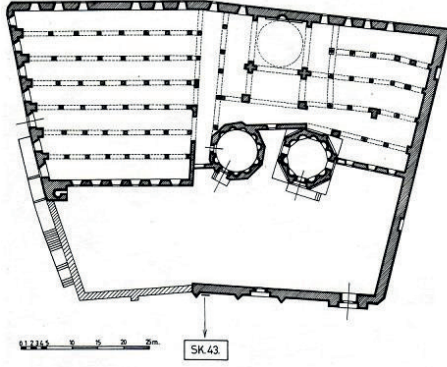
Bu bağlamda Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi mimarisi, Orta Asya'dan taşınan mekânsal ve sembolik mirasın Anadolu coğrafyasında yeniden şekillendiği; klasik Osmanlı mimarisinin kavramsal ve biçimsel temellerinin atıldığı kritik bir geçiş aşaması olarak değerlendirilmelidir.

Kubbe ve Çok Sütunlu Planlar:

Önceki dönemlerde Orta Asya ve İran coğrafyasında şekillenen mekânsal kurgu anlayışı, Anadolu'ya taşındığında yeni çevresel, toplumsal ve işlevsel gereksinimlerle yeniden yorumlanmıştır. Bu bağlamda Anadolu Selçuklu cami mimarisinde, çok sütunlu ve çok kubbeli plan şemaları belirgin bir mekânsal çözüm olarak öne çıkar. Söz konusu plan düzeni, iç mekânın geniş, esnek ve modüler bir biçimde kullanılmasına imkân tanımak üzere geliştirilmiştir. Özellikle erken dönem Selçuklu camilerinde, çok sayıda sütun ve kemerle taşınan büyük ibadet mekânları tercih edilmiştir. Bu plan anlayışı, hem yapısal sürekliliği güvence altına alan işlevsel bir çözüm sunmuş hem de mekâna ritmik ve dengeli bir estetik kazandırmıştır.

Örneğin Konya'daki Alaeddin Camii (Oral, 1957) ve Bursa'daki Ulu Camii (Ayverdi, 1966; Goodwin, 1971) bu çok sütunlu ve çok kubbeli plan anlayışının öne çıkan örnekleri arasında yer alır. Alaeddin Camii, Selçuklu mimarisinin erken dönem özelliklerini yansıtan bir yapı olarak, geniş avlusu ve çok sütunlu iç mekânıyla yalnızca ibadet işlevine değil, aynı zamanda toplumsal yaşama da hizmet eden çok yönlü bir mekân sunar. Bursa Ulu Camii ise daha geç bir örnek olarak, Selçuklu geleneğini geliştirerek iç mekânda artan kubbe ve kemer kullanımıyla mekânın estetik ve ritmik bütünlüğünü güçlendirmiştir.

Bu örnekler, Anadolu Selçuklu mimarisinin Orta Asya ve İran kökenli mekân anlayışını yerel malzeme, iklim ve kullanım ihtiyaçlarıyla uyumlu biçimde dönüştürdüğünü göstermektedir. Böylece Anadolu Selçuklu camileri, yalnızca ibadet edilen yapılar değil, aynı zamanda kentsel ve toplumsal hayatın merkezinde yer alan mimari odaklar hâline gelmiştir.



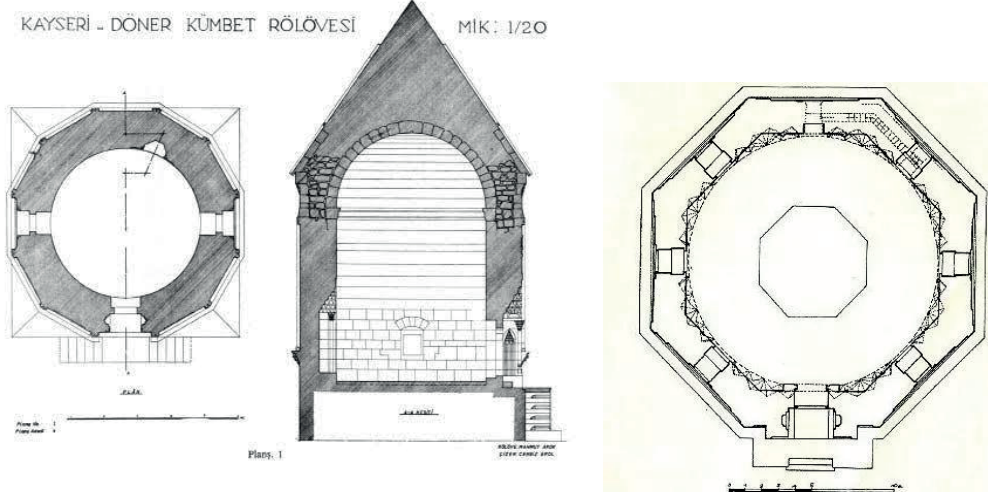
Konya Alaeddin Camii Planı (Url 1)

Bursa Ulu Camii Planı (E. H. Ayverdi)

Selçuklu camilerinde geliştirilen kubbeli ve çok sütunlu plan anlayışı, dini yapılar kadar mezar yapılarında da kendini göstermiştir; böylece türbeler, Anadolu Selçuklu mimarisinin mekânsal ve estetik dilinin önemli bir uzantısı hâline gelmiştir. Anadolu Selçuklu türbelerinde genellikle çokgen veya silindirik kubbeler öne çıkar; kubbeler konik veya piramidal çatılarla örtülür ve taş ya da tuğla malzeme ile inşa edilir. Zengin geometrik süslemeler, bu yapıların karakteristik özelliğini oluşturur. Kayseri Döner Kümbet, Anadolu Selçuklu döneminde gelişen kubbeli türbe mimarisinin karakteristik ve seçkin örneklerinden biri olarak öne çıkar. Yapı, yalnızca mimari kurgusu ile değil, aynı zamanda taşıdığı zengin sembolik ve estetik anlamlarla da dikkat çekmektedir. Türbenin cepheleri ve mimari elemanları, geometrik, bitkisel, yazılı ve figürlü süslemelerin bir arada kullanıldığı bütüncül bir bezeme programı ile donatılmıştır. Özellikle taç kapı, Selçuklu ikonografisinin güçlü sembollerini barındırması bakımından önemlidir. Kapı üstünde yer alan çift başlı kartal kabartması, egemenlik, koruyuculuk ve kozmik düzen gibi anlamlar taşıırken; her iki yanda büyük ölçüde tahrip olmuş olmakla birlikte aslan ya da grifon olarak yorumlanan figürler, yapının anıtsal ve simgesel karakterini güçlendirmektedir. Bunun yanı sıra taç kapının yan yüzeylerinde betimlenen hayat ağacı motifi, üst bölümde çift başlı kartal, alt kısımda ise iki aslan figürüyle birlikte ele alınmış; böylece yaşam, güç ve süreklilik kavramları görsel bir anlatı içerisinde bütünleştirilmiştir.

Bu bezeme düzeni, Anadolu Selçuklu türbe mimarisinde mimari elemanlar ile sembolik anlatımın nasıl iç içe geçtiğini göstermesi bakımından önemlidir.

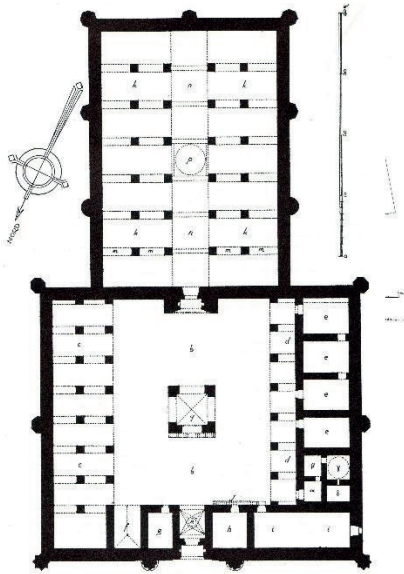
Bu bağlamda Yeşil Türbe (Bursa, 1421), Selçuklu türbe geleneğinin erken Osmanlı mimarisinde yeniden yorumlandığı seçkin bir örnektir. Sekizgen plan şemasıyla Selçuklu kümbet tipolojisinin sürekliliğini koruyan yapı, kubbeli örtüsüyle Osmanlı mimarisinin mekânsal tercihiine işaret eder. Dış cephede yoğun biçimde kullanılan yeşil ve firuze renkli çiniler, Selçuklu'nun taş ağırlıklı süsleme anlayışından ayrılarak Osmanlı estetiğinde çininin belirleyici bir unsur hâline geldiğini göstermektedir. Figüratif bezemeden uzak, geometrik ve bitkisel kompozisyonlara dayalı süsleme programı ise erken Osmanlı mimarisinde soyut ve tefekkür temelli bir görsel dilin benimsendiğini ortaya koyar.



Kayseri Döner Kumbet ve Yeşil Türbe (Url 1)

Anadolu Selçuklu ve Beylikler mimarisinde kervansaraylar, yalnızca dini veya sosyal işlevleriyle değil, aynı zamanda mekânsal örgütlenme ve estetik anlayış açısından da birbirini tamamlayan yapı gruplarıdır. Bu bağlamda, şehir ve kırsal yerleşimlerin merkezinde ticaret ve toplumsal yaşamın sürekliliğini sağlayan kervansaraylar, Anadolu Selçuklu mimarisinin en işlevsel örneklerinden biri olarak öne çıkar.

Kervansaraylar, Selçuklu şehir ve kırsal yerleşimlerinin merkezinde ticari ve sosyal hayatın sürdürülmesine hizmet eden önemli yapılardır. Avlu planları, geniş iç mekânları ve sağlam taş işçiliği ile dikkat çeken bu yapılar, İpek Yolu üzerindeki ticareti desteklemiş ve konaklama ihtiyacını karşılamıştır. Örneğin Aksaray Sultan Han bu geleneğin en iyi korunmuş örneklerindendir (Durukan, 2007). Bu yapılar, Anadolu'ya taşınan Orta Asya kervansaray geleneğinin evrimleşmiş hâllerini temsil etmekle kalmayıp, aynı zamanda Selçuklu mimarisinin mekânsal organizasyon ve estetik yaklaşımının somut kanıtlarıdır.



Aksaray Sultan Han (K. Erdman)

Selçuklu mimarisinde cami, medrese, türbe ve kervansaray örneklerinin yanı sıra, anıtsal girişler ve taç kapılar da mimari estetiğin ve sembolizmin önemli unsurları olarak öne çıkmaktadır. Selçuklu anıtsal girişleri, yüksek kemerler ve zengin taş işçiliği ile karakterize edilmiştir. Geometrik desenler, bitkisel motifler ve stilize hayvan figürleri, bu kapıların tipik süsleme unsurlarıdır. Divriği Ulu Cami (Sivas, 1229), hem görkemli estetiği hem de toplumsal ve dini simgeselliği ile bu geleneğin başlıca örneğidir.



Divriği Şifahanesi ve Ulu Camii Taçkapısı (Archnet Arşivi)

Bu yapılar, Selçuklu mimarisinin Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan sürekliliğini ve adaptasyonunu gösterirken, Osmanlı klasik mimarisine geçişte temel biçimsel ve estetik referansları oluşturur. Merkezî plan anlayışı, kubbe sistemleri, taş işçiliği ve süsleme dili, Osmanlı döneminde doruk noktasına ulaşacak şekilde evrimleşmiştir. Böylece Türk İslam mimarisi, coğrafi farklılıklar ve tarihsel değişimlere rağmen güçlü bir kültürel kimlik ve süreklilik kazanmıştır.

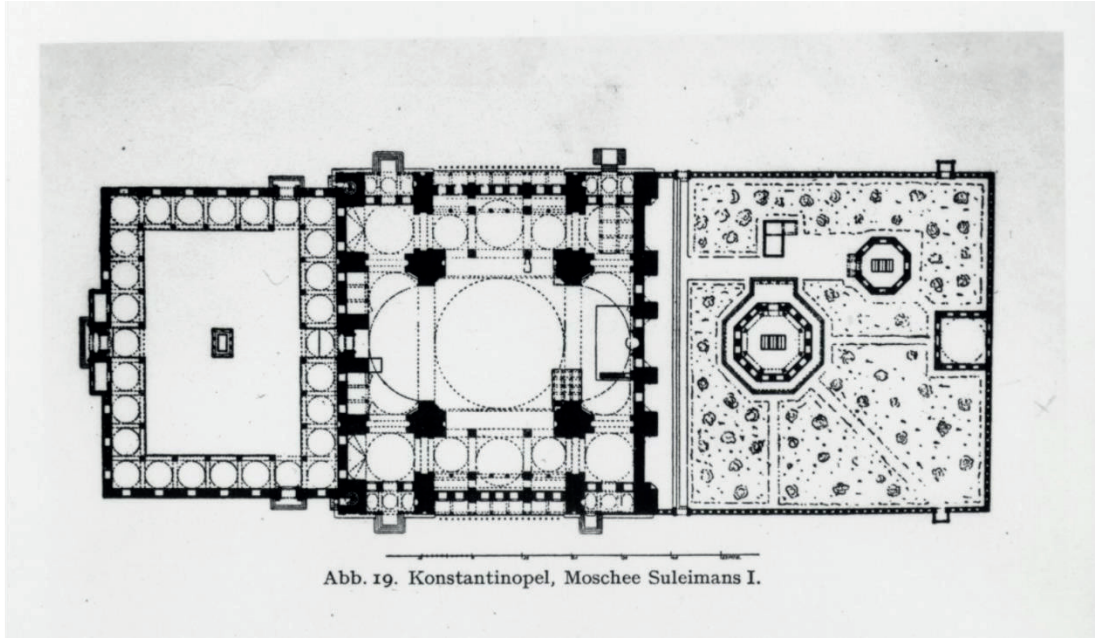
Sentez ve İhtişam: Klasik Osmanlı Mimarisi ve Etkisi

Klasik Osmanlı mimarisi, 15. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar olan dönemde olgunlaşmış ve hem İslam dünyasında hem de dünya mimarlığında merkezi bir konuma ulaşmıştır. Yaklaşık üç asırlık bu süreçte Osmanlı mimarları, farklı tarihsel ve kültürel etkileri sentezleyerek özgün ve işlevsel bir mimari dil geliştirmiştir. Bu stil, Selçuklu mimari mirasının mekânsal ve estetik özellikleri, Bizans'ın anıtsal yapı geleneği ve Anadolu'nun yerel kültürel ve çevresel koşullarının birleşimiyle ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak, Klasik Osmanlı mimarisi, işlevsel verimlilik, estetik uyum ve sembolik ihtişamı bir arada sunan bütüncül bir yapı sistemine dönüşmüştür.

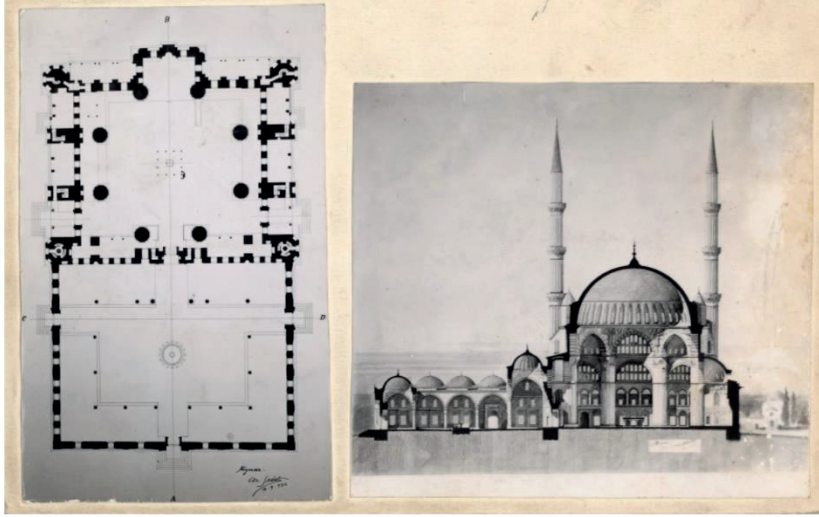
Merkezi Plan Düzeni ve Kubbe Kullanımı

Klasik Osmanlı mimarisine geçişi anlamak, merkezi plan ve kubbe kullanımındaki gelişimi incelemekle mümkündür. Bu mimari yaklaşım, erken Osmanlı dönemindeki çok kubbeli cami düzenlerinden klasik dönemdeki tek büyük kubbeli merkezi camilere evrilmiştir. Merkezi kubbe, yalnızca iç mekânın hiyerarşisini organize etmekle kalmaz, aynı zamanda İslam'ın tevhid anlayışını yansıtarak manevi bir sembol işlevi görür. Anıtsal kubbeler, mimari ihtişamı güçlendirirken ibadet deneyimini de yükseltir.

Bu yaklaşımın en başarılı örnekleri, Mimar Sinan'ın Süleymaniye Camii (İstanbul, 1550–1557) ve Selimiye Camii (Edirne, 1569–1575) yapılarıdır. Bu eserler, merkezi kubbe düzeninin mükemmel bir şekilde uygulanışını gösterir; kubbe, yarım kubbeler ve yan mekanlarla desteklenerek hem yapısal bütünlük hem de estetik denge sağlar. Çok sayıda minare, zarif taş işçiliği, detaylı çini ve geometrik süslemeler, yapıların görsel ve sembolik zenginliğini artırır. Özellikle Selimiye Camii, kubbenin mekânla uyumunu sağlayarak hem insana yakın hem de ruhani bir mekân deneyimi sunar.



Süleymaniye Camii Planı (Salt Arşivi)



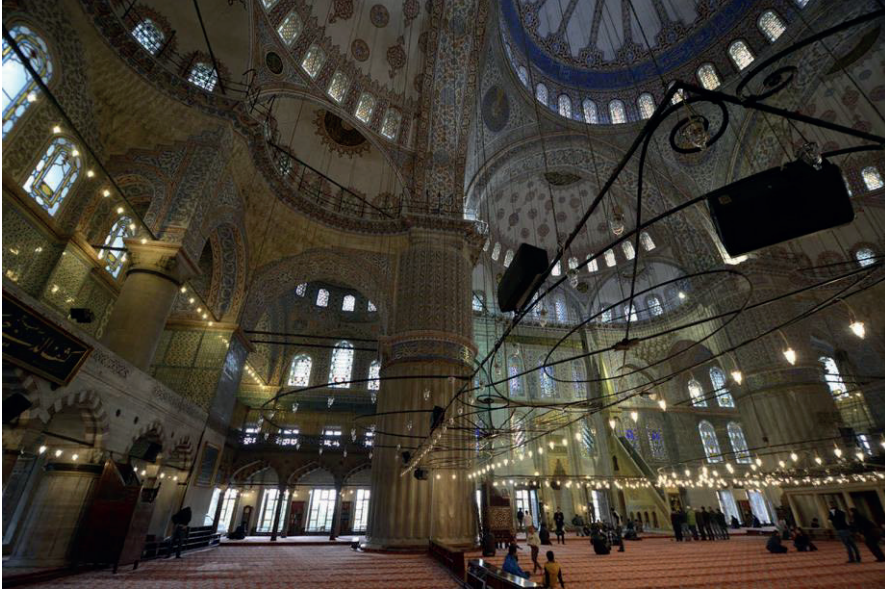
Selimiye Cami Planı (Salt Arşivi)

Klasik Osmanlı mimarisinin merkezi kubbe ve cami odaklı düzenlemelerinden sonra, bu üslup farklı yapı türlerine de uyarlanmıştır. Medreseler, saraylar, külliye, hamamlar ve köprüler gibi kurumsal ve sosyal yapılar, şehir planlaması ile estetik bütünlüğü birleştirerek toplumsal işlevselliği ön plana çıkarmıştır. Örneğin, Süleymaniye Külliyesi, eğitim, sağlık ve ticaret alanlarını bir arada sunarak Osmanlıların mimariyi toplumsal fayda ile ilişkilendirme anlayışını gösterir.

Bu gelişmeler, klasik Osmanlı üslubunun sadece yapı tasarımıyla sınırlı kalmayıp, İslam dünyasında geniş bir etki alanı kazandığını ortaya koyar. Tek kubbeli merkezi plan, simetrik oranlar ve detaylı süsleme anlayışı, Anadolu sınırlarını aşarak farklı coğrafyalarda da örnek alınmış ve mimari mirasın kalıcı bir parçası hâline gelmiştir. Böylece klasik Osmanlı mimarisi, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan ve Selçuklu mirasını temel alan uzun bir evrimin doruk noktasıdır. İşlevsel, estetik ve sembolik öğeleri bir arada sunarak hem maddi hem de manevi boyutlarıyla İslam medeniyetinin değerlerini somutlaştırmıştır.

Geniş İç Mekânlar ve Işık Kullanımı

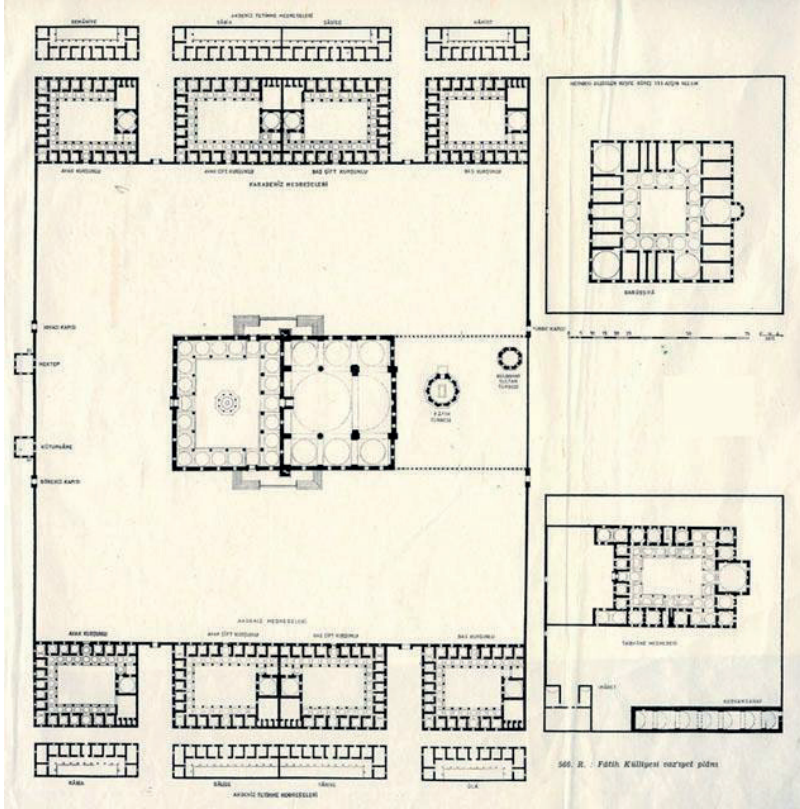
Klasik Osmanlı mimarisinin temel özelliklerinden biri, iç mekânın genişliği ve ferahlığını ön plana çıkaran tasarım anlayışıdır. Büyük kubbeler ve yüksek tavanlar, mekânda hacimsel bir derinlik ve görkemli bir atmosfer yaratır. Bu yapısal düzenlemeler, yalnızca görsel estetiği güçlendirmekle kalmaz; ibadet edenlere aynı zamanda manevi bir deneyim sunar. Büyük pencereler, kemerler ve kubbelerle desteklenen aydınlatma düzeni, mekânın doğal ışıkla dengeli bir biçimde donatılmasını sağlar. Bu sayede cami içleri hem görkemli hem de huzur verici bir atmosfer sunar. Örnek olarak Sultanahmet Camii, bu yaklaşımın en etkileyici örneklerinden biridir. Kubbe ve pencere düzenlemeleri sayesinde, iç mekân hem ferah bir hacim kazanmakta hem de kutsal bir derinlik hissi yaratmaktadır. Bu özellikler, klasik Osmanlı mimarisinde mekân ve ışığın estetik ve işlevsel bir bütün hâlinde kullanılmasının göstergesidir.



Sultanahmet Camii (Archnet Arşivi)

Külliye/Merkezî Kompleks Mimarlığı

Osmanlılar, mimaride yalnızca ibadet mekânlarını değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel hayatı destekleyen geniş kompleksler, yani külliye inşâ etmişlerdir. Külliye genellikle bir cami etrafında organize edilir ve medrese, hamam, imaret, hastane ve kütüphane gibi birimlerden oluşur. Bu yapıların amacı, toplumun farklı ihtiyaçlarını karşılamak ve sosyal bir merkez yaratmaktır. Bu bağlamda külliye hem mimari estetiği hem de toplumun eğitim, sağlık ve sosyal gereksinimlerini karşılayan yapılaşma anlayışını bir arada sunar. Örneğin Fatih Külliyesi, Osmanlı külliye geleneğinin erken örneklerinden biri olarak bu yaklaşımı gözler önüne sermektedir.

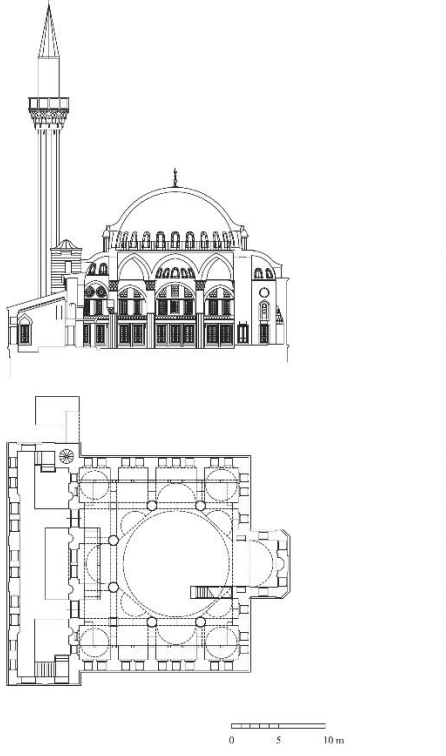


Fatih Külliyesi Planı (Archnet arşivi)

Külliye kavramının bir uzantısı olarak, klasik Osmanlı mimarisinde medrese, han ve hamam yapıları da öne çıkar. Medreseler genellikle revaklı avlular etrafında düzenlenmiş olup, eğitim faaliyetlerini destekleyen düzenli bir mekânsal örgütlenmeye sahiptir. Hanlar ise geniş avlular, çok katlı yapılar ve revaklarla çevrili galerilerle konaklama ve ticari işlevleri bir arada sunar. Hamamlar, kubbeli yapıları ve simetrik planlamalarıyla hem hijyen hem de toplumsal yaşamda merkezi bir rol oynar. Örnek olarak Edirne Bayezid II Külliyesi (1554), Rüstem Paşa Hanı (1554) ve Haseki Hürrem Sultan Hamamı (1557, İstanbul), bu yapı tipolojilerinin hem mimari hem de işlevsel başarısını göstermektedir.

Taç Kapılar ve Sade Süsleme Yaklaşımı

Medrese, han ve hamam yapılarından sonra Osmanlı mimarisinde öne çıkan bir diğer unsur, anıtsal taç kapılar ve süsleme anlayışıdır. Klasik Osmanlı mimarisinde taç kapılar, Anadolu Selçuklu taş işçiliğinin etkisiyle şekillenmiş olsa da süsleme yaklaşımı genellikle sadelik ve denge üzerine kuruludur. Bu anlayış, estetik ve işlevsellik arasında uyum sağlar; süslemeler yapının görsel değerini artırırken abartıdan uzak durur. Cami, türbe ve medreselerde süsleme çoğunlukla iç mekânda yoğunlaşırken, dış cepheler sade ve düzenli bir görünümle tasarlanır. Bu yaklaşımın başarılı örneklerinden biri, İstanbul'daki Sokollu Mehmet Paşa Camii'dir (1571). İç mekânda yoğun süslemeler ve detaylı taş işçiliği, ziyaretçiye manevi ve görsel bir derinlik sunarken; dış cepheler sade tutulmuş, yapının anıtsal duruşu ön plana çıkarılmıştır. Bu denge ve sadelik anlayışı, Osmanlı mimarisinin klasik dönemdeki karakterini belirleyen temel unsurlardan biri olarak öne çıkar. Sonuç olarak, yapılar yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmaz; toplumsal ve manevi işlevleri de dikkate alan bütüncül bir tasarım anlayışını temsil eder ve Osmanlı mimarisini evrensel mimarlık tarihindeki özgün konumuna taşır.



Sokollu Mehmet Paşa Camii Planı (Archnet arşivi)

Sonuç ve Değerlendirme

Türk-İslam mimarisi, Orta Asya'dan Anadolu'ya ve oradan Osmanlı coğrafyasına uzanan uzun ve dinamik bir gelişim sürecinin ürünüdür. Bu süreç, yalnızca teknik bir yapı inşa etme pratiği olarak değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve dini değerleri somutlaştıran bir sanat alanı olarak da anlaşılmalıdır. Orta Asya'da şekillenen erken Türk yapıları, simetrik plan düzenleri, merkezi kubbeler ve geometrik süslemelerle karakterize edilmekteydi; bu unsurlar, zaman içinde Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde yeniden yorumlanmış ve daha anıtsal, estetik ve manevi boyut kazanmıştır. Dolayısıyla Türk-İslam mimarisi, farklı coğrafyalarda sürekli bir kültürel aktarım ve evrim sürecinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Bu gelişim süreci, mimari süreklilik ve dönüşüm kavramlarıyla yakından ilişkilidir. Orta Asya'daki ilk kubbeli ve merkezi planlı camiler, Selçuklu döneminde anıtsal taş işçiliği, medrese ve külliye mimarisiyle çeşitlenmiş; Osmanlı döneminde ise merkezi kubbe anlayışı, geniş iç mekânlar ve dengeli süsleme yaklaşımlarıyla doruk noktasına ulaşmıştır. Bu bağlamda, mimaride görülen süreklilik, yalnızca form ve tekniklerin korunmasıyla sınırlı kalmamış; aynı zamanda mimarinin toplumsal, dini ve estetik işlevlerinin de aktarılması anlamına gelmiştir. Örneğin, Selçuklu külliyesi yalnızca ibadet mekânları değil, aynı zamanda eğitim, sosyal hizmet ve ekonomik etkileşim alanları olarak işlev görmüş; Osmanlı külliyesi de bu anlayışı daha geniş kapsamlı ve entegre bir şekilde sürdürmüştür.

Türk-İslam mimarisinde görülen bu estetik ve fonksiyonel bütünlük, mimari eserlerin toplumla olan etkileşimini ön plana çıkarır. Mimari yalnızca bir yapı değil, aynı zamanda toplumsal belleğin ve kültürel kimliğin bir yansımasıdır. Orta Asya'daki Karahanlı ve Gazneli eserlerden Anadolu'daki Selçuklu medreselerine, Osmanlı dönemi büyük kubbeli camilere kadar uzanan bu yapıların her biri, kendi döneminin sosyal, kültürel ve dini bağlamını yansıtan birer belge niteliği taşır. Bu bağlamda, mimari tarihsel bir anlatım, toplumsal hafıza ve kültürel iletişim aracı olarak da değerlendirilebilir.

Buna ek olarak, Türk-İslam mimarisi mekân, ışık ve malzeme kullanımı açısından da dikkate değer bir özgünlük sergiler. Orta Asya'da kullanılan taş ve tuğla malzeme, Selçuklu taş işçiliği ve Osmanlı dönemi çini ve mermer uygulamalarıyla farklılaşmış; ışık ve iç mekân ilişkisi, özellikle Osmanlı mimarisinde manevi bir atmosfer yaratacak şekilde kurgulanmıştır. Bu özellikler, mimarinin yalnızca estetik bir alan olmanın ötesine geçtiğini, aynı zamanda deneyimsel ve mekânsal bir dil geliştirdiğini göstermektedir. Ziyaretçi, bu yapılar aracılığıyla hem görsel hem de ruhsal bir deneyim yaşamakta, mimari bir anlatı ile tarihsel ve dini bağlam arasında bir bağ kurmaktadır.

Türk-İslam mimarisinin bir diğer özgün yönü de yerel ve küresel etkilerin bir sentezini sunmasıdır. Orta Asya'daki bozkır kültüründen gelen işlevsel çözümler, Selçuklu dönemi taş işçiliği ve Osmanlı dönemi merkezi planlı kubbeli camilerde bir araya gelerek, evrensel ölçekte etkileyici bir mimari dil oluşturmuştur. Bu süreç, mimarinin yalnızca bir ulusal veya bölgesel fenomen olmadığını, aynı zamanda farklı kültürel ve coğrafi etkilerin etkileşiminden doğan evrensel bir sanat formuna dönüştüğünü göstermektedir.

Bununla birlikte, Türk-İslam mimarisine dair değerlendirmelerde sıklıkla göz ardı edilen bir husus, mimari eserlerin ekonomik, çevresel ve sosyal bağlamlarıdır. Selçuklu ve Osmanlı külliyesi, yalnızca estetik bir idealin ürünü değil; aynı zamanda ticari yollar, su kaynakları ve kentsel dokularla uyumlu olarak inşa edilmiş, sürdürülebilir şehirleşme ve sosyal düzen

anlayışını da temsil etmiştir. Bu açıdan bakıldığında, Türk-İslam mimarisi hem estetik hem de işlevsel olarak toplumun ihtiyaçlarını karşılayan bütünlüklü bir yapı sistemi sunmaktadır.

Sonuç olarak, Türk-İslam mimarisi, tarih boyunca farklı coğrafyalarda süreklilik ve dönüşüm içinde varlığını sürdürmüştür; estetik, toplumsal ve dini işlevleri bir araya getiren bir sanat formu olarak evrensel bir değer kazanmıştır. Orta Asya'dan Osmanlı coğrafyasına uzanan bu süreç, yalnızca bir mimari evrim değil; aynı zamanda kültürel aktarım, toplumsal kimlik ve manevi bir bilinç üretimi sürecidir. Türk-İslam mimarisinin, günümüz modern mimarlık anlayışına sunduğu en önemli katkılardan biri, estetik ve işlevi bir arada değerlendirme anlayışı ve mekânsal deneyim ile toplumsal hafızayı bütünleştirme kapasitesidir. Bu nedenle, tarih boyunca yaratılan bu eserlerin korunması, incelenmesi ve günümüz bağlamında yorumlanması hem mimarlık tarihi hem de kültürel miras açısından kritik bir öneme sahiptir.

KAYNAKLAR

- Altun, M. (2001). Karahanlılar. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 24, ss. 412-414). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ara, A. (1996). Gazneliler. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (13. cilt, ss. 484-486). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Aslanapa, O. (1991). *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi: Başlangıcı ve Gelişmesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Ayverdi, Ekrem H. (1966), *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri, 630-880} (1210-1402)*, İstanbul.
- Cezar, M. (1977). *Anadolu Öncesinde Türklerde Şehir ve Mimarlık*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çeşmeli, İ. (2003). Orta Asya'da Bir Ortaçağ Yapısı Olan Diggârân Camisi. *Sanat Tarihi Yıllığı* (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi Yayını), 14, 29-59.
- Çeşmeli, İ. (2006). *Orta Asya ve Karahanlı Mimarisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (1998). Erken Devir Türk Sanatının ABC'si. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2007). Erken Devir Türk Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Durukan, A. (2007). Aksaray Sultan Hamı. *Anadolu Selçuklu dönemi kervansarayları içinde* (s. 141-160). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Eraşar, O. ve Karpuz, H. (Haz.). (2014). *Büyük Selçuklu mirası: Mimari = Heritage of the Great Seljuks: Architecture* (K. Branning, İng. Ed.). Konya Büyükşehir Belediyesi & Konya Aydınlar Ocağı Yayınları.
- Esin, E. (1982). Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak. *Türkiyemiz Dergisi*, (37), 1-6.
- Esin, E. (1985). Türk Kültür Tarihi, İç Asya'daki Erken Safhalar. *Erdem*, 1(2), 409-431.
- Goodwin, Godfrey (2012). *Osmanlı Mimarlığı Tarihi*, İstanbul.
- Grünwedel, A. (1912). *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan* (Vol. 1). Berlin, Germany.
- Hillenbrand, R. (1994). *Islamic Architecture: Form, Function, and Meaning*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Knobloch, E. (2001). *Monuments of Central Asia: A Guide to the Archaeology, Art and Architecture of Turkestan*. London: I.B. Tauris.
- Kollektif (2007). *Anadolu Selçuklu Kervansarayları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Kuban, Doğan (2007). *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Kuran, A. (1986). *Mimar Sinan*. Hürriyet Vakfı Yayınları.

Necipoğlu, G. (2013). *Sinan çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda mimari kültür* (G. Güven, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Oral, M. Z. (1957). Konya'da Alâeddin Camii ve türbeleri, yapılar, kitabeler. *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, 1, 45-62.

Oral, M. Z. (1958). Konya'da Alaüd-Din Camii ve türbeleri, tarih. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5(1-4), 144-164.

Öney, G. (1984). Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri. *Sanat Tarihi Dergisi*, 3(3).

Özkeçeci, İ. (2016). *İlk Dönem Hâkânî (Karahanlı) Camilerindeki Bazı Tuğla Süsleme Unsurları*. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 5(4), 721-738.

Rozi, R. G. (2005). Uighur vernacular architecture. In UNESCO (Ed.), *History of civilizations of Central Asia*, v. 6: *Towards the contemporary period: From the mid-nineteenth to the end of the twentieth century* (C. Adle, M. K. Palat, & A. Tabyshalieva, Eds., pp. 700-710). UNESCO Publishing.

Stein, M. A. (1928). *Innermost Asia: Detailed Report of Explorations in Central Asia, Kan-su and Eastern Irân* (Vol. 3, Plates and Plans). Oxford, England: Clarendon Press.

Talbot Rice, T. (1965). *Ancient Arts of Central Asia*. London: Thames and Hudson.

Dijital Kaynaklar

Archnet Arşivi

Salt arşivi

URL 1- www.sanatinvolculugu.com