

–Arnold, Creswell ve Grabar Metinleri Bağlamında– İslam Sanatı ve Oryantalist Yaklaşımlar Üzerine Bir İnceleme I¹



Ayşe Taşkent*

Özet: İslam'ın sanat konusundaki tutumu özellikle figüratif temsil/tasvir konusu, oryantalist sanat tarihçileri tarafından ikonoklazm ve anikonizm bağlamında tartışılırken Müslüman dünyada teolojik bağlamda yasak ve gelenek çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu makale, Thomas Arnold, K. A. C. Creswell ve Oleg Grabar'ın kendi metodolojileri çerçevesinde, İslam sanatı ve İslam sanatında figüratif temsil/tasvir konusunda kaleme aldıkları, konu ile ilgili temel metinler olarak kabul edilen makaleleri üzerinden yapılacak bir değerlendirmeyi kapsamaktadır. Söz konusu sanat tarihçilerinin metinlerinde İslam sanatı ve figüratif tasvir, şu başlıklar altında ele alınmıştır: İslam öncesi Arabistan'da sanat; fetihlerin, Hristiyan ve Yahudi sanatının İslam sanatına etkisi; İslam öncesi uygarlıkların İslam sanatına etkisi; Kur'an ve hadisler ışığında sanata yaklaşım; erken İslam anıtlarında tasvir; İslam sanatında psikolojik etkiler.

Anahtar Kelimeler: Thomas Arnold, K. A. C. Creswell, Oleg Grabar, İslam sanatı, İslam'da resim yasağı, ikonoklazm, oryantalistizm

A Review on Islamic Art and Orientalist Approaches - I –in the Context of the Articles by Arnold, Creswell and Grabar–

Abstract: Orientalist art historians discussed Islam's attitude towards art and especially towards figurative representation in the context of iconoclasm and aniconism, whereas the Muslim world assessed the matter with a theological perspective and in the scope of Islamic prohibitions and traditions. This paper is an evaluation of three articles by Thomas Arnold, K.A.C. Creswell and Oleg Grabar. Dealing with Islamic art and figurative representation in Islamic art, these articles, regarded as main sources of reference in this field, reflect the methodologies of the authors. In their articles these three art historians have dealt with Islamic art and figurative representation under the following chapters: Art in pre-Islamic Arabia; the influence of conquests, Christian and Jewish art, and pre-Islamic civilizations on Islamic art; approaching art in the light of Quran and hadiths; representation in early Islamic monuments; psychological effects in Islamic art.

Keywords: Thomas Arnold, K. A. C. Creswell, Oleg Grabar, Islamic art, depiction ban in Islam, iconoclasm, orientalism

¹ Bu makale Bilim ve Sanat Vakfı, Sanat Araştırmaları Merkezi'nde Dr. Nicole Kançal-Ferrari ile birlikte yürüttüğümüz *Tasvir: İkonoklazm, Yasak ve Gelenek Çerçevesinde İslam Sanatı Üzerine Yapılan Tartışmaları Değerlendirmek* başlığıyla (2010-2011) başlayıp *İslam Sanatı ve Sanat Düşüncesi Araştırma Atölyesi: Tasvir Teorileri ve İslam Sanatı* başlığıyla (2011-2012) devam eden atölye çalışmasının bir ürünüdür. Modern oryantalist araştırmalara ve sergi kataloglarına ayrılan ve Kançal-Ferrari tarafından yayına hazırlanan ikinci bir makale; Naef (2004), Bruckstein Çoruh ve Budde (2009) ile Belting (2008) çerçevesinde şekillenecektir.

* Dr.

İslam'ın sanat konusundaki tutumu özellikle figüratif temsil/tasvir konusu hem oryantalist sanat tarihçileri tarafından hem de müslüman dünyada pek çok bakımından tartışılmıştır. İslam sanatının tasvir/imge ile ilişkisi İslam coğrafyasında 'tasvirin Kur'an ve hadisler aracılığı ile yasaklanıp yasaklanmadığı' bağlamında tartışılırken; batılı sanat tarihçileri, sanat tarihinin kendi metodolojisi çerçevesinde konuyu tartışmışlardır. Bazı batılı araştırmacılar İslam sanatı ve figüratif temsil konusunda *ikona karşı olma* yahut *anikonizm* terimini kullanmışlardır. Anikonizm tarihî olarak, kutsalın tasvirinin negatif etkilerinin üzerinde yoğunlaşarak ilk planda figüratif temsil ve imajların üretilmemesini tavsiye etmektedir. Anikonizm yanısıra *ikonoklazm* terimi İslam sanatı konusunda araştırma yapan oryantalistlerin merkeze aldığı diğer bir kavramdır. İslam'ın yükselişi ile Bizans'ta tasvir yasağının başlaması arasındaki zamansal örtüşme nedeniyle, ikonoklazm başlığı altında İslam'ın imgeler ile ilişkisi siyasal bağlamda tartışılmıştır.

Bu makalede Batı kültür sferinde yetişmiş olan sanat tarihçilerinin çeşitli kriterleri kullanarak, dominant batılı bakış açısı ile İslam sanatı hakkında kaleme aldıkları üç makaleyi merkeze aldık. İngiliz oryantalist ve İslam sanatı tarihçisi Sir Thomas Arnold (1864-1930)'ın 1928 yılında kaleme aldığı *Painting in Islam* adlı kitabında yer alan "İslam Dünyasında Resmin Menşei" adlı makalesi; Profesör Sir Keppel Archibald Cameron Creswell'in (1879-1974) 1937 yılında *Early Islamic Art and Architecture*'da yayımlanan "The Lawfulness of Painting in Islam" adlı makalesi ve Oleg Grabar'ın (1929-2011) 1973 yılında yayımlanan ve 2010'da *İslam Sanatının Oluşumu* başlığı ile Türkçeye çevrilen *The Formation of Islamic Art* adlı kitabından "İslam'ın Sanat Konusundaki Tutumu" başlıklı makalesini temel aldık.²

2 İslam ve sanat yahut İslam ve figüratif sanat konusunda *oryantalist bakış açısı* olarak tanımladığımız bakış açısı, -ki, bu makalenin yerleştiği çerçevedir- birbirinden farklı yaklaşımları içermektedir. Kimi oryantalistler çalışmalarında Doğu'yu ve onların sanat eserlerini *muhteşem ötekinin* ürünleri olarak tanımlamaktadır (Papadopoulou,1980). Oryantalist dünyanın diğer bir kanadı ise Doğu'yu *bedbaht öteki* olarak tanımlamaktadır. Oryantalist bakış açısının yanı sıra İslam'ın sanat konusundaki tutumuna ilişkin -bu makalenin sınırları dışında tutulan- diğer yaklaşımları kısaca şöyle özetlemek mümkündür. *Karşılaştırmalı bakış açısı*; Batı enstitülerinde eğitim görmüş müslüman bilim adamları tarafından çoğunlukla uzlaştırılmaya ve kendi kültürlerine adapte edilmeye çalışılan bakış açısidir. Çözümlemesi gereken bir problem olarak sanat kavramı, Batı ve Doğu arasında ortak bir uzlaşım arayışı içinde tartışılmıştır. Buna göre Batı ya *muhteşem öteki*dir (Som) yahut *bedbaht öteki*dir (Al-Faruqi, 1989). *Müslüman gelenekçi bakış* olarak adlandıracağımız diğer bir bakış ise; bütün imajlara karşı sert bir yasağı savunanlar yahut figüratif olmayan İslam sanatını savunan ve seküler figüratif temsile toleranslı davrananların bakış açısidir.

Öncelikle her üç sanat tarihçisinin metinlerinde kimi zaman satır aralarında örtük olarak ifade edilen, kimi zaman açıkça dile getirilen bazı imalara değinmek gerekmektedir. Onlar incelemelerinde kaynakların yetersizliğini yahut eksikliğini vurgulamakta ve çoğu zaman kendi varsayımlarından yahut hayalî önermelerinden yola çıktıklarını açıkça ifade ederek bu hayalî zenginliği akademik bir kanıt olarak kullanmaktadırlar (Soğancı, 2004).

Buraya kadar incelediğimiz belgelerin hepsi yazılı kaynaklardan ve müslümanların ilk yüzyılının tarihsel dekoruna ilişkin varsayımlardan oluşuyor (Grabar, 1998, s. 70).

Konu ile ilişkili metinleri ele geçirmek zordur. Elimizde IX. yüzyıldan erken tarih taşıyan yazılı belgeler azdır. Bu tarihe gelindiğinde İslam’ın yeni sanat geleneğinin pek çok ögesi artık klasikleşmiştir (Grabar, 1998, s. 59).

Metinlere ulaşmanın imkansızlığı nedeniyle kendi varsayımlarından hareketle konuyu ele aldıklarına ilişkin yapılan vurguların yanı sıra, kendilerine ulaşan metinlerin ortak özellikleri hakkında da fikirlerini ortaya koymaktadırlar. Belli bir sanat yapıtının ya da bir tasvirin ortaya çıkması üzerine yazılmış olanlar, kuramsal sorular ile ilgili değildirlir.

Bu yazılar da hiçbir zaman insan yapısı bir imge ile bu imgeyi esinleyen gerçeklik arasındaki ilişkiler gibi kuramsal bir soruyla başlamaz. Ortaçağ İslam metinlerinde en sık rastlanan zihinsel prosedür şöyle özetlenebilir. İşte bir imge! Bu imge nasıl ortaya çıktı? Bu nesne nasıl bir imgeye dönüştürülebilir ya da şu fikir nasıl tasvir edilebilir? sorusu hiçbir zaman gündeme gelmez. Sanki bu imgeler ve tasvirler dünyası hep varolmuştur (Grabar, 1998, 59).

İslam sanatında özellikle figüratif tasvir konusunda oryantalistlerin diğer bir yaklaşımı ise onların klasik sanat hakkındaki yanlış fikirleri ile ilişkilidir. Pek çok batılı sanat tarihçisi konuyu muhteşem klasik geçmişlerinin varisleri olarak, bir batılı olarak araştırmaktadır. Buna göre Doğu, daha az uygar olarak varlığını sürdürüyor, hatta barbar olarak temsil edilmektedir. Batılıların zihninde zengin klasik geleneği canlandıran ‘klasik’in anlamı ‘tasvirî’dir. Klasik sanat figüratif sanatı işaret eder, mümkün olduğu kadar naturalist olup insan figürü etrafında merkezileşmiştir (Cruikshank, 2007).

Müslüman rasyonalist tavır ise; İslam’daki tasvir yasağı düşüncesinin ‘bağlamla’ ilişkili olarak ele alınmasının gerekliliğini vurgulamışlardır (Şeyh Muhammed Abdüh). Diğer yaklaşımlar ise; *milliyetçi bakış açısı*; *filozoflar ve çağdaş teorisyenlerin bakış açısı* (Baudrillard, Zizek, Hegel) ve *interdisipliner yaklaşımlardır* (Soğancı, 2004).

Oleg Grabar kendi batılı bakış açısı nedeniyle hayvan ve insan tasvirini önemsemesini şu şekilde ifade etmektedir:

(...) İslam sanatının doğasına ilişkin birçok yeni soruyu gündeme getiren Kuseyr Amra, Hirbetü'l-Mefcer, Kasru'l Hayru'l-Garbi ve Samarra'daki önemli bulgular ışığında böyle bir sonuca varmak ilk bakışta garip gelebilir. *Ancak bu yapılardaki hayvan ve insan tasvirlerini önemseme eğilimimiz, biz batılıların sanat anlayışımızdan ötürü ağır basmaktadır* (1998, s. 71).

Her üç araştırmacı da, İslam sanatının doğasına ilişkin birçok yeni soruyu gündeme getiren, bilinen en eski Emevi sarayı olan ve Halife I. Velid zamanında yapılan Kusayr Amra (711-715); Kasru'l-Hayru'l-Garbi Sarayı (728); Mışatta Sarayı (737?); Hirbetü'l-Mefcer Sarayı (743-748) ve Samarra şehrindeki insan dahil pek çok canlı varlık tasviri içeren erken İslam sanatı örneklerinin, *normu oluşturan anıtlar* değil de, *birer istisna* olduklarını vurgulamaktadırlar (Grabar, 1998, s. 71). Buna göre söz konusu anıtların hepsi de sınırlı kullanımı olan, belli kişilerin keyif sürdüğü özel yapılarıdır; resmi ya da formel sanata örnek teşkil etmemektedirler. Erken İslam sanat kültürünü bir bütün olarak kavrayabilmek açısından bu eserlerin önemleri yadsınmamakta ancak bu kültürün kendini görsel olarak ifadelendirme biçimlerinden yalnızca bir türünün örnekleri olarak değerlendirilmektedir (Creswell, 2002, s. 101).

Thomas Arnold, Creswell ve Oleg Grabar metinlerinde, İslam sanatı şu başlıklar altında ele alınmıştır: İslam öncesi Arabistan'da sanat; fetihlerin, Hristiyan ve Yahudi sanatının İslam sanatına etkisi; İslam öncesi uygarlıkların etkisi; Kur'an ve hadisler ışığında sanata yaklaşım; erken İslam anıtlarında tasvir; İslam sanatında psikolojik etkiler.

İslam Öncesi Arabistan'da Sanat

Ünlü İngiliz oryantalist ve sanat tarihçisi Arnold'a göre İslam öncesi Arabistan'daki Arapların, sanat alanındaki etkilerini yeterli malzeme olmamasından ötürü göstermek çok kolay değildir. İslam tarihinin ilk devirlerindeki resme ilişkin örnekler vermek zor bir iştir. Arap asıllı sanatkarlar tarafından resim yapıldığına dair kesin deliller de bulunmamaktadır. Araplar plastik sanatlara ve resme karşı ilgili değildir. Arnold'a göre;

(...) İslam tarihinin ilk devirlerine ait resim numuneleri fevkalade nadir olduğu gibi, yerli hiçbir Arap sanatkarının resim sanatına herhangi bir muavenette bulunduğu dair de sarih bir şahadet yoktur. Gerek şekil ve gerekse resimli sanat için Arapların az duygusu olduğu görülür. Şüphesiz çölün bedevi hayatı gerek heykeltraş ve gerekse ressamlık faaliyetlerine uygun değildi. Arabistan’da bulunan tek tük şehir sakinlerinin harsı ise bedevilerin artistik ve fikri nazarından çok müteessirdi. Bazı bronz işlerde ve hayvani şekillerin canlı tasvirlerinde muvaffak olmuşlar ise de Arabistan’da Sabii ve diğer İslam öncesi sanatın nadir bakiyeleri uluhiyetleri tasvirlerinin ne kadar kaba olduğunu göstermektedir (1930, 1).

İslam’dan önceki devirlerden kalma sanat eserleri de bunu göstermektedir. Zülhalase, Elfils, Elceset ve Hübel isimli putlar bunun en iyi örnekleridir ve dışarıdan ithal edilmiştir. Arnold’a göre *Muhammed’in doğduğu devirde Arapların ibadet ettikleri ilahların timsali olmak üzere, Arapların şekilsiz taş parçaları ile kanaat ettikleri ve bunlar üzerinde artistik bir mesai sarfetmişler ise de buna az emek verdikleri görülmektedir*. Bununla beraber Kur’an’da kullanılmış olan kelimelerden üçte ikisi, *timsal, sanem ve vesin* gibi kelimeler yabancı kelimelerdir. Bu putların şekli tasvirlerine sarf edilen artistik faaliyetin dahi aynı şekilde yabancı bir ithal olduğu muhtemeldir (Arnold, 1930, s. 1).

Oleg Grabar, Arnold’un düşüncelerini teyit ederek Orta Arabistan’da var olan sanat eserlerinin ve mimarî geleneğin etkileyici olduğunun söylenemeyeceğini ifade etmektedir. Bu özellik sınırları kabaca belirlenmiş, kötü inşa edilmiş en basit törenler ve gösteriler için kullanılan kutsal mekanlardan ibaret olan tapınaklar için de geçerlidir. En kutsalları olan Kabe dikdörtgen prizmadır. Öteki sanatlar konusunda da yok denecek kadar az bilgiye sahibiz. Salt sanatsal deneyimleri içeren Arapça kökenli terimlerin sayıca az oluşundan yola çıkılabileceğini ifade eden Grabar, Arabistan’da pek az sayıda heykel ve resim bulunduğunu ya da işlevi olan nesnelere dışında herhangi bir el işçiliğinin yok sayılabileceğini iddia etmektedir. Grabar’a göre Mekke’de toplanmış putlar çok ilkel ve Kabe’de bulunan Meryem ve İsa resmi, büyük bir olasılıkla Arap olmayan birine aitti ya da yerel halk sanatının ürünüydü. Estetik açıdan önemli resim ya da heykellere ilişkin övgüyle zikredilen tek tük eserler ise Arabistan’ın dışında Suriye, Mısır bazen de Etiyopya ve Hristiyan dünyada bulunan yapıtlardır. En pahalı eşyalar başka yerlerden gelmektedir ki, Hz. Aişe’nin sahip olduğu, üzerinde

tasvirler bulunan o ünlü dokumalar ve yastıklar da bir olasılıkla Suriye ve Mısır kökenlidir. Arabistan'da Arap asıllı zanaatkar yoktu. Zanaatkarların çoğu Museviydi ve el işçiliği Araplarca onurlu işlerden sayılmamaktaydı. 605 yılında Kabe'nin yeniden yapımını yabancı bir marangoz üstlenmişti ki çırağı da bir Koptu (Grabar, 1998, s. 68). Grabar'a göre İslam'ın beşiği olan Arabistan, insan yapısı görsel simgelerin olanaklarının hemen hiç farkında değildi, kendileri yaratıcı olmayıp başka yerlerden gelen çeşitli nitelikte nesnelere tüketmekteydi. Kendisine komşu olanlar dahil başka kültürlerin süslü yapılar yaptığını, resimler boyadığını, heykeller biçimlendirdiğini ve zaman zaman bu yaratılara belli kutsallıklar atfettiklerini biliyorlardı. Ancak Grabar'a göre bu formlara verilen anlamlar ya ilkel ya da sınırlıydı. Hoş şeylere sahip olmanın ötesinde estetik dürtülerden kaynaklanmıyordu. Bu tür dürtülere Hristiyanlığın kutsallık anlayışından kesinlikle ayrılan ve Tanrı'nın tekliğini, ümmet için belli bir yaşam biçimini vurgulayan Kuran'da ve hadislerde de rastlanmamaktadır.

Grabar; görsel ve estetik dürtüler bakımından gelişmemiş olan Arap halklarının yanı sıra Mekke'de ve öteki Arap vahalarında yaşayan tüccar aristokrasinin, zengin ve ekonomik açıdan belli incelikler kazanmış bir sınıfının olduğunu da ifade etmektedir. Grabar, Arap krallıkları Hatra, Palmira, Petra ve Yemen'deki sanatsal başarılar kanıtlanmış iken İslam öncesi Arabistan'daki sanata ilişkin hiç bilgimizin olmamasını Arnold gibi biraz garip bulmaktadır. Yazara göre olgulardan çok tutumları tanımlamaya yöneldiğimizde kilit nokta; Arapların bildikleri İslam öncesi sanatlar ne olursa olsun, bunların ileride müslüman geleneği içinde büyük oranda göz ardı edileceğidir (Grabar, 1998, s. 62). Grabar bunun pek çok nedeni olabileceğini ifade etmekte ve en önemli sebebi, İslam'ın Cahiliye dönemi diye adlandırdığı dönemin izlerini vahyi izleyen yüzyıllarda silip yok etme çabası olarak tespit etmektedir. Putperest Arapların sahip olduğu her şeyin olumsuz bir değeri vardır, reddedilmesi gerekir. Grabar'a göre buna rağmen garip bir durum ortaya çıkmaktadır. Belli bir kültürün okur yazarlarının, o kültürün geçmişindeki dinsel hatta yazınsal ürünlerin hepsini inkar etmelerini anlamak, kabul etmek mümkündür. Ancak formlar dünyası için de benzer bir sürecin geçerli olabileceğini düşünmek mümkün müdür? Kolektif bellekte yer etmiş formlara ilişkin anıların unutturulabileceği, bir toplumun yaşamını çevreleyen gündelik nesnelere tanımaz olabileceği düşünülebilir

mi? Üstelik İslam öncesi Arabistan'daki en zengin, en incelikli yaşamı sürdüren ve daha sonra İslam'ın önderleri arasında yer alacak çevre, henüz Peygamber'e karşı yoğun bir muhalefeti sürdürürken böyle bir şey söz konusu olabilir miydi? Bu sorular çerçevesinde Grabar'ın vardığı yargı şudur: Daha sonraları oluşan müslüman gelenek, Arap vahalarında varlık bulmuş her türlü sanatı yok saymışsa, bunun nedeni bu sanatların, Mekke'nin hiç sevilmeyen üst sınıflarıyla yakın bağları olmasıdır. Grabar'a göre bu bağlamda iki varsayım öne sürme olanağı doğmaktadır. Birincisi, belli sosyal sınıflarla olan bağlarından ötürü müslümanların sanatsal yaratıyı tümüyle ya da belli yönleri ile yadsıdıklarıdır. İkincisi ise, belli bir sanat yapıtının en azından belli koşullarda toplumsal bir anlamı olması ve bu toplumsal yönün zaman zaman öne geçip belirleyici olurken, zaman zaman da yok sayılmasıdır (Grabar, 1998, s. 63).

Fetihlerin, Hristiyan ve Yahudi Sanatının İslam Sanatına Etkileri

Grabar, ülkelerini fethettikleri halkların sanatlarına karşı müslümanların gösterdikleri tepkiyi araştırarak bunun en iyi belgelenmiş örneklerinin Hristiyan sanatına ait olduğunu ifade etmektedir. Grabar'a göre fethettikleri Hristiyan dünyanın sanatına İslam'ın tepkisi *hayret ve hayranlık* olarak özetlenebilir. Ancak başlangıçta duyulan hayret ve şaşkınlık yerini zamanla reddetme ve horgörmeye bırakmıştır (Grabar, 1998, s. 68). Grabar müslümanların Hristiyan dünyanın sanatları karşısındaki tutumunun, *hayret ve hayranlığın* yanı sıra *karmaşık bir ruh hali* olarak tanımlanabileceğini ifade etmektedir. Bunu da, hayret ve hayranlığın küçümseme ve kıskançlıkla tedirgince bir aradalığı olarak yorumlamaktadır.

Grabar, fetihlerden sonraki ilk yüzyıllarda müslümanların Akdeniz'in ve İran'ın akıl almaz zenginliği ile yakın ilişkiler kurduklarını ifade etmektedir. Sosyal konumun, dinin, siyasal eğilimin, zihinsel ve tanrıbilimsel tutumun imgeler, yapılar, eşyalar aracılığı ile canlı olarak ifadelendirildiği bu dünya, müslümanları derinden etkilemiştir. Nitekim o zamanlar Hristiyan dünyası, görseli kullanma biçimleri ve güzeli ifade etme teknikleri konusunda ulaştıkları incelikten büyük gurur duymaktadırlar (Grabar, 1998, s. 68). Fetihler ile ganimetler vd. güzel ve pahalı eşyalar karşısında müslümanlarda, içer-

leme ya da kızgınlık olarak adlandırılabilir bir duygu da oluşmaktaydı ki; bu da Arabistan'da var olduğu öne sürülen, sanatlara ve imgelere karşı gösterilen popülist tepkiyle birleşip pekişmekte idi.

Grabar'a göre müslümanların fethettikleri dünyanın sanatının gelişmişliğinden etkilenmiş oldukları kesindir. Grabar, Gustav von Grunebaum'dan naklen; müslümanların açıkça *ayartılmış* olduklarını ve servet birikimi ile lüks yaşama ilişkin yeni alışkanlıklar geliştirmiş olduklarını ifade etmektedir. Bu karşılaşmanın ardından müslümanlar insan suretleri ve canlı varlık tasvirlerini de içeren, kendine özgü simgeler aramaya koyulmuşlar fakat sonra bu arayıştan vazgeçilmiştir. Daha doğrusu camiler, sikkeler gibi resmî sanat örneklerinde, canlı varlıklardan yararlanan eski temaların yerini, yazı ya da kullanılan modellerin bilinçli olarak farklılaştırılması geleneği almıştır. Bu yer değiştirmeye rağmen yine de söz konusu sanat eserlerinde ikonografik bir içerik mevcuttur. Aradaki belirgin fark bunlarda, gerek eski gerekse o günün geleneklerinde mutlaka bulunan bir öge olan canlı varlık tasvirinden kaçınılmış olmasıdır (Grabar, 1998, s. 68). Önemli istisnalar olsa da tasvir karşısındaki bu çekimserlik ya da duyarsızlık resmî sanatı aşmış, özel sanatı da etkiler olmuştur.

Arnold'a göre müslümanlar VII. yüzyılda fetihlerle birlikte Bizans ve İran ile karşılaşmış, sanatsal gelenekleri olan milletlerle temasa geçmiş ve kendi tebaalarının yeteneklerini takdir ederek onlardan faydalanmışlardır. Arnold'a göre;

(...) Arapların Suriye, Irak, Acemistan, Mısır, Kuzey Afrika ve İspanya'yı fetihleri, kadim bir sanat geleneği tevarüs etmiş olan ırklar ile Arapları temas ettirdi. Arapların kendilerinde yaratıcı herhangi bir sanatkârane faaliyet olmadığı için, ilk müslüman Araplar başkalarından yardım almış olmalıdır. Arap sanatı olarak isimlendirilen sanatın başlangıcı yabancı bir menşeden olduğu gibi, menbaları da Arap harsı ile münasebeti olmayan artistik faaliyet merkezlerinden alırlar (1930, s. 1).

Arnold İslam fütuhatının yayıldığı topraklar üzerindeki kültür ve medeniyetlerle temasın İslam sanat ve mimarî geleneklerdeki etkisini vurgulamakla beraber; İslam resim sanatının gelişmesinde rolü olan çeşitli faktörler arasında Hristiyan etkisine özel bir önem vermektedir. Arnold'a göre İslam sanatı İslam kültürünün bir yaratması olmaktan çok, eski medeniyet sistem-

leri altında gelişmiş sanat şekillerinin yeni dinin yarattığı şartlara ve özel ihtiyaçlara göre gelişmesinden başka bir şey değildir (Arnold, 1930, s. 19).

(...) İslam sanat eserlerinin meydana getirilmesini mümkün kılan memleketler, müslümanlar tarafından alındıktan sonra İslam'ı kabul ettikleri halde atalarının geleneklerini devam ettiren Hristiyan ülkeler ve Maver-ünnehir halkları ile İranlılardır. İslam resminin meydana gelmesinde bu unsurların rolü büyük olmuştur (Arnold, 1930, s. 1).

Arnold, edebî kaynaklara müracaat ederek X. yüzyıl başlarında yazılmış olan İbn Hamadâni'nin *Kitabü'l-Buldan*'ından naklen bilgiler vermektedir. Doğu imparatorluğu halkı içinde dünyanın en maharetli ressamlarının bulunduğu övgü ile bahseden bu eserden nakiller yapmaktadır. Arnold Arap aristokratlarının tebaalarının sanatsal yeteneklerinden faydalandıklarını ifade eder. VII. yüzyılda Arap aristokratları evlerini nakışlar ile tezyin etmek istedikleri zaman tabii ırklar arasındaki sanatkarlara tevaccüh etmişlerdir (Arnold, 1930, s. 2). VIII. asırda Halife Velit (705-715) Medine'deki camiyi tekrar inşa ettirmek istediğinde, *İmparator II. Jüstinyen'den böyle bir teşebbüse salahiyyattar işçiler ile beraber mozaik işler için malzemeler gönderilmesini istemeye mecbur olmuştur*. Halife Mehdi'nin (775-785) Kabe'de Harem-i Şerif etrafında inşa ettirdiği revaklar, bu maksat için hassaten Suriye ve Mısır'dan gönderilmiş olan işçiler tarafından mozaikler ile tezyin edilmiştir. Arnold'a göre İslam devri sanat ürünlerini ortaya çıkaran, öncelikle Bizans'tan çağrılmış yabancı işçiler ve İslam imparatorluğu sınırları içinde yaşayan, sanatsal faaliyetin şekil ve metodlarını atalarından tevarüs etmiş olan yabancı, özellikle de Hristiyan tebaanın sanatkarlarıdır (Arnold, 1930, s. 3). Arnold bu düşüncesini ispat etmek için de Hristiyan nüfusu tespit etmeye çalışmıştır. Nitekim Von Kremer ve Tor Andrea, Hristiyan tebaanın İslam dogmaları üzerinde tesiri olduğunu; Goldziher ve Snouck Hurgronje de İslam hukukunun başlangıcının bu Hristiyan tebaalara dayandığını savunmuştur. Müslüman sanatkarların Hristiyanlardan etkilendiklerini göstermek için yaptığı kimi nakillerden sonra Arnold, Hristiyan sanatında yer alan klasik geleneklerin müslüman Doğu resmine geçtiği en belirgin yolun; Nesturî ve Yakubî kiliselerinin resim sanatı olduğunu belirtir. Müslüman fatihler için çalışan ilk ressam muhtemelen bu iki kilise mensubu idiler. Arnold'a göre müslüman fatihler, bize kadar gelmiş olan ilk eserleri yaptırmak için Nesturî ve Yakubî ressamı kullanmışlardır. Arnold, Kusayr Amra'daki freskleri

yapan sanatçılar için ‘bu sanatçılar Arap olamazlar’ demektedir. Araplar VIII. yüzyılın başlarında bu eserlerdeki sanatsal maharetleri gösterebilecek sanat yeteneklerine sahip değildiler. Bu sanatkarların Yunan olmalarına, hiç değilse Bizans tebaası olmalarına şüphesiz nazarı ile bakılabilir. Arnold bunun delili olarak, dekorasyonu kısmen meydana getiren tarihî şahısların adlarının Yunanca yazılmış olması üzerinde durmaktadır.³ Abbasilerin idaresi altındaki müslüman Doğu’da en gelişmiş kiliseler Nesturî ve Yakubî kiliseleridir. Arnold 836-883 tarihleri arasında yapılmış olan Samarra fresklerini de Hristiyan tesirine bağlamaktadır (Yurdatapan, 1954, s. 34).

Arnold, İslam dünyasına ait ilk minyatürlü yazmaların bulunduğu XIII. yüzyıl minyatürlerindeki Hristiyan sanatı etkisini araştırmaktadır. Ona göre Hristiyan ressamlar vasıtasıyla geçen Hristiyan etkisini *Kelile ile Dimne* ve *Hariri*’nin *Makamât*’ının minyatürlerinden izlemek mümkündür. *Kelile ile Dimne*’de meydana getirilen hikayeler müslüman idarecilerin onların resimlendirilmesini istemelerinden çok önce Hristiyan çevrelerce bilinmekte idi. *Makamât* ise bir müslüman tarafından yazılmış olmasına rağmen müslümanları olduğu kadar Hristiyanları da cezbedecek mahiyette idi.⁴

(...) Bu sebeple bu iki kitabın resimlenmesinde Hristiyan sanatkarlar kullanılmış olabilir ve bu sanatkarların artistik kanaat ve tasviri metotları, onların İslam camiası içine girmiş olan torunlarına yahut ressamlık mesleğini seçen müslümanlara geçmiş olabilir. Böylece din değişikliği artistik üsluba tesir etmemiş olarak kalacaktır (Arnold, 1930, s. 7).

Arnold bu iki yazmanın resimlerinin çoğunun Bağdat ve Mezopotamya çığırtı altında ele alındığını ifade etmekte ve bu coğrafi tavsifin resim üslubunu tanıma bakımından isabetli olmadığını belirtmektedir. Arnold bunların Yakubî ve Nesturî kiliselerinin dua kitaplarının tasvirleri ile mukayesesini uygun bulmakta ve bu mukayese sonucunda bunlar arasında birçok ortak özelliğin varlığına dikkat çekmektedir. Buna göre *Kelile ile Dimne* ve *Makamât* yazmalarının resimlenmesinde Hristiyan ressamların kullanılmış olabileceğinde ısrar ederken ilk müslüman sanatkarların da Hristiyan mühediler ve onların torunları olduğunu vurgulamaktadır.

3 Arnold, Becker’in okuyuşunu esas alarak çağdaş hükümdarların Yunanca yazılışlarını vermektedir; (Kai) CAPPODPÍKO, (Kayser) XOCDPOICONAG, NIKHCK (E) PH (C) 1 CTOPIAPHOIHIC (Arnold, 1930, s. 6).

4 Arnold’un söz konusu iddialarına verilen cevaplar için bkz. Yurdatapan, 1954, s. 31-55.

Arnold edebî eserler üzerinden İslam sanatındaki Hristiyan etkisini inceleyen Grabar konuyu sikkeler üzerinden ele almıştır. Müslümanlar Batı'da Bizans sikkelerini, Doğu'da ise Sâsâni sikkelerini kimi eklemeler yapmak sureti ile dönüştürmüşlerdir. Grabar bu sikkelere eklenen Arapça bir yazı, bir tarih, bir halifenin ya da valinin adı ve kelime-i şehadet dışında, bu tür sikkelerin oldukları gibi kullanıldıklarını ifade etmektedir. Hristiyanlığı simgeleyen bir işaret (örneğin haç) çıkartılmış, yerine üç basamak üzerine yerleştirilmiş bir âsa konmuştur. Grabar sikkeler üzerinde, Arapların yaşama biçiminin ve göreneklerinin görsel işaretlerinden oluşan, bir emperyal İslam ikonografisi oluşturma çabasından bahsetmektedir ki bu ikonografinin oluşum sürecinde ve sonrasında yabancı uygarlıkların etkisi inkar edilemez (Grabar, 1998, s. 70, Heidemann, 2010).

Arnold, Creswell ve Grabar'ın İslam sanatının oluşumunda yabancı etkileri ön plana çıkartarak, müslümanların sanatlar karşısındaki tutumlarının oluşmasında ne bir doktrine ne de zihinsel ve dinsel kökenli bir etkiye bağlanabileceğini söylerlerken, bu tutumun günün var olan sanatlarının Araplar üzerindeki etkisinden kaynaklandığını da öne sürmektedirler. Başka bir deyişle, tarihte o güne dek görülmedik, daha sonra da görülmeyecek bir biçimde imgelerin izleyiciden çok prototiplerle bağlantılı olduğu, dinsel ve siyasal hiziplerin imgeler aracılığıyla birbirleriyle savaştıkları Hristiyanlık öğretisinin en ileri biçiminin kamusal simgeler olarak sikkelere yansıdığı tarihsel anda, İslam birden bire ortaya çıkmıştır. Grabar'a göre bu kendine özgü dünyada İslam yarışmayı seçebilirdi. Bu yönde belli çabaları da oldu. Örneğin yukarıda ifade edildiği gibi bazı sikkelerde kendine özgü bir simgeler sistemi oluşturma girişimlerinde bulundu. Ancak güçlük yalnızca Hristiyan dünyasının form kullanmada akıl almaz inceliklere ulaşmış olmasından kaynaklanmıyordu. Tanımlayıcı görsel formlardan oluşan bu simgeler sisteminin anlamlı olabilmesi biraz da bu formların onlarla 'ilişki kuracaklar tarafından' bilinen ve kabul edilmiş formlar olmalarına da bağlıydı (Grabar, 1998, s. 72).

Arnold ve Grabar'a göre İslam öncesi Arap kültürünün görsel açıdan gelişmemişliği, Arap İslamlığını hem başkalarının kolayca anlayabileceği görsel formlar üretme hem de var olan formları evirip çevirme olanağından yoksun kılmıştı. Müslüman topluluğu içinde tasvirin putperestliğe ilişkin

kullanımı ve yazı ile cansız nesnelere dışındaki anlaşılabilir görsel sistemlerin Hristiyanların (daha sonra da Budistlerin ve putperestlerin) yabancı dünyalarını kendilerinininkinden ayırmaya yaramayacağı görüşü Abdülmelik'in reformları ile billurlaşmış, formelleşmiştir. Grabar'a göre bu yüzden İslam'ı imge karşıtlığına yönelten, VII. yüzyıl sonu Hristiyan dünyasının ideolojik ve siyasal koşullarıdır. Erken İslam kendini Bizans İmparatorluğu ile olan karmaşık ilişkiler bağlamında tanımlamaya çalıştı. Abdülmelik'in sikkeleri ya da Şam'daki mozaikler için Konstantinopolis'ten getirilen işçileri anlatan metinlerin çoğunda bu açıkça belirtilmektedir. Grabar'a göre zamanın Hristiyan dünyasının etkisi altında İslam kendisi için resmî görsel simgeler aramış –özellikle sikkeler üzerinden– ancak o günün dünyasında imgelerin özgül konumu nedeni ile tasvirler geliştirememiştir. Müslümanları bu tutuma iten, ideolojik ya da mistik ilkeler değil, düpedüz tarihî koşullardır. Bu yüzden Grabar'a göre müslümanların sanat karşısındaki tutumu ancak canlı varlıkların tasvirine ilişkin sınırlı alan içinde tanımlanabilmektedir. Sanatın öteki yönleri konusunda tanımlanabilir bir tutumları yoktur. Bu konudaki tutumları, fethettikleri dünyada var olan tutumları devralıp sürdürmekten öte gitmemiştir (Grabar, 1998, s. 70).

En erken İslam anıtlarından olan Kusayr Amra Sarayı'nda erkek, kadın, hayvan, bitki ve burçlardan meydana gelen pek çok resmin olması; aynı şekilde Kasru'l-Hayru'l-Garbi, Mışatta ve Hırbetü'l-Mefcer gibi saraylarda insan dahil pek çok canlı varlığın kabartma desenlerinin varlığı oryantalist sanat tarihçilerini, İslam'ın erken tarihlerinde tasvir yasağının olmadığı düşüncesine yöneltmiştir. 705-900 gibi erken diyebileceğimiz devirlerde yapılmış bu resimler, Lammens'in (1915) ve onun takipçileri olan Arnold ile Creswell'in, İslam'ın ilk devirlerinde figuratif tasvirin yasak olmadığına, resim yasağının Hristiyan dünyada ve Bizans'ta ortaya çıkan ikonaklazm hareketinin bir sonucu olarak sonradan ortaya çıktığına ilişkin iddialarına temel olmuştur (Creswell, 2002, s. 102).

Creswell İslam'ın erken döneminde tasvir yasağının olmadığını, bazı tarihî olay ve anlatılar üzerinden temellendirmektedir. Buna göre Mekke'ye ait ilk tarih yazarı Ezraki'nin (858) anlattığına göre Hz. Muhammed ramazanın sekizinde (Aralık 629) Mekke'ye zafer ile girdiğinde Kabe'yi ziyaret etmiş, duvarları süsleyen resimler karşısında durup elini, çocuk İsa'yı Meryem'in

dizinde oturmuş gösteren resmin üzerine koyarak 'elimin altındaki hariç bütün resimleri siliniz' emrini vermiştir (Creswell, 2002, s. 102). Ezraki bu resmin hicri 63 yılında halifelik iddia eden Abdullah b. Zübeyr'in Kabe'ye sığınması ve Emevilerin Kabe'yi kuşatması üzerine çıkan yangında yok oluncaya kadar kaldığını yazmaktadır (Yetkin, 1952, s. 44). Creswell, Hz. Ömer'in İran üzerine gönderdiği ordunun başkomutanı Sa'd ibn Vakkas'ın Kadisiye Savaşı'ndan (636) sonra Sâsâni başkenti Medain'e (Ktesifon) girip saraydaki eyvanda namaz kıldığını, buradaki resimlere dokunmadığını nakletmektedir. Nitekim söz konusu resimler şair Buhtiri (ö. 897) zamanına kadar yaklaşık iki buçuk yüzyıl burada kalmıştır (Creswell, 2002, s. 6). Creswell, müslümanların resimlerinin erken örneklerine örnek olarak, Ebu Abdullah Yakut b. Abdullah'ın *Mu'cemü'l-Büldan* isimli eserinde, Abdullah b. Ziyad b. Ebih tarafından Basra'da inşa edilen el-Beyza Sarayı'nın duvarlarının resimler ile süslendiğini yazdığını da nakletmektedir. Benzer şekilde Halife Ömer Suriye'den gelen ve üzerinde kabartma insan figürleri bulunan buhurdanı Medine Camii'nde kullanmakta mahzur görmemiştir. İbn Rustah'ın belirttiğine göre, Hz. Ömer'e hediye edilen bu buhurdanın üzerindeki figürler 785 yılında Medine valisi tarafından silinmiştir. Muaviye ve Abdülmelik'in kestirdiği sikkelerde de çeşitli figürler vardır.

Creswell yukarıda nakledilenler üzerinden söz konusu tasvirlerin VIII. yüzyıl sonuna kadar mükemmel bir şekilde korunduğunu ifade etmektedir. Kuran ve hadislerin sessizliğine, herhangi bir yasağın olmamasına ve İslam'ın erken dönemlerinde yapılmış figüratif temsillere karşın; canlı varlıklarının tasvirinin yapılmasına olan düşmanlık ya da muhalefeti Creswell ikonoklazm hareketine bağlamaktadır. Creswell makalesinde, ikonoklazm hareketini de Yahudi tesirine bağlamakta ve delil olarak Hristiyan tarihçi Theophanes'in bir ifadesini göstermektedir. Buna göre Lazkiyeli bir Yahudi bir gün acele ile Emevi Halifesi Yezid'e⁵ gelerek eğer imparatorluğundaki kiliselere konulmuş olan bütün kutsal ikonları kıracak olursa kendisinin kırk yıl boyunca bütün Arapların başında kalacağını müjdelemiştir. Onun bu emrini halka duyurmak için fırsat kalmadan Yezid aynı yıl (724) ölmüştür

5 Yezid'e ithaf edilen ferman oldukça şüphelidir. Bizans ikonoklazmının nedenleri ve islam etkisi tartışması için bk. (Çoban, 2008, s. 138). Grabar, dönemin islam kaynaklarında böyle bir fermandan bahsedilmemesinden hareketle, bu rivayetin İslam ve Yahudilik karştı bir bir propagandanın ürünü olma ihtimalinin oldukça yüksek olduğu düşüncesindedir (Grabar, 1977, s. 46).

(Creswell, 2002, s. 103). Başka bir Hristiyan tarihine göre, bu Yahudi Tiberiaslı olup Yezid bu fermanından yaklaşık iki buçuk yıl sonra ölmüş, yerine geçen Velid, bu müneccim ve büyücü Yahudi'yi kehanetinde yanlışlığı için öldürtmüştür (Creswell, 2002, s. 103).

Creswell İslam'ın ilk devirlerinde figüratif tasvirin yasak olmadığına ve resim yasağının İslam dinine giren Yahudiler vasıtasıyla gündeme geldiğine ilişkin iddialarını örneklerle desteklemektedir. Ona göre en önemli etken, Semitik etkiler ve Yahudi mühtedilerdir. Creswell İslamiyeti kabul eden Yahudi asıllı Ka'b el-Ahbar (ö. 652), Vehb bin Münebbih, Ebu Hureyre (ö. 679) ve Abdullah ibni Abbas (ö. 698) gibi hadisçiler vasıtasıyla bu yasağın İslama sokulduğu ileri sürmektedir (2002, s. 105).

Arnold, Creswell ve Grabar, bir yandan tasvir yasağının İslam'da sonradan ortaya çıkmış olduğunu söylerken diğer taraftan da İslam'ın ilk çağlarında tasvire duyulan bu ilgisizliğin tarihsel olarak neden tasvire muhalefete dönüştüğünü araştırmaktadırlar. Grabar'a göre; tasvire karşı tavır alma doktrinini açıklamak için müslümanlara özgü bir düşünceden yola çıkmak konuyu aydınlatmayıp, kabul edilebilir bir açıklama da getirmeyecektir. Kimi araştırmacıların öne sürdüğü gibi Arap imparatorluğunun oluşumu sırasında Sâmi kökenli imge aleyhtarlığının ön plana çıktığı öne sürülebilir. Fakat bu tür ırkçı yaklaşımlar bir tarafa Akadlar zamanından beri Sâmi halkları sanat koruyucusudurlar. Grabar, Creswell'in öne sürdüğü gibi Museviliğin etkisinden söz edilebileceğini iddia etmektedir. Grabar'a göre Musevi mühtedilerin İslam düşüncesinin oluşumundaki etkisi göz ardı edilemez. Yezid'e ithaf edilen ferman gibi tasvir yasağını çağrıştıran olayların Musevilerden esinlendiği söylenilebilir. Grabar'a göre Museviliğe özgü düşüncenin ve savların tasvire muhalif müslüman doktrininin oluşmasında rol oynadığı kesindir. Ancak Grabar'a göre Yahudi etkisi bu tutumun başlatıcısı olamaz. Çünkü bu doktrin, hatta sanata ilişkin tüm görüşler, hemen hemen her zaman bir yapıt ortaya çıktıktan sonra bu olguyu yansıtmak için öne sürülmüştür. Zihinsel bir tavır olarak değil (Grabar, 1998, s. 58).

Creswell de İslam'ın imgeler karşısındaki isteksizliğinin belli tarihsel koşullardan, özellikle de ikonoklazmdan kaynaklandığını ifade ettikten sonra, bu koşullar ortadan kalktıktan sonra –Hristiyan dünyasındaki tasvir yasağı bunalımı sırasında ve İslam imparatorluğu tam anlamıyla kurulduktan son-

ra– da neden varlığını sürdürdüğü sorusunu cevaplamak için konunun başka bir perspektiften ele alınması gerektiğini ifade etmektedirler. Creswell ve Grabar'a göre İslam'ın imgeler karşısındaki tutumu, yalnızca yukarıda ifade edilen tarihsel koşullar ile açıklanamaz. İslam sanatının imge yahut tasvirle ilişkisinin felsefi ve antropolojik bakımdan da araştırılması gerekmektedir. İslamî tutum, imgeleri 'primitif halklarda' olduğu gibi potansiyel büyümlü bir güç, bir aldatmaca yahut bir şer olarak yorumlamıştır. Her iki yazar da bunu bir tür bir ikonofobi yahut tasvir korkusu ile özdeşleştirmişlerdir.

İslam Öncesi Uygarlıkların İslam Sanatına Etkisi

Arnold, Creswell ve Grabar, İslam sanatı üzerindeki Hristiyan ve Yahudi etkisinin yanı sıra İslam öncesi uygarlıkların, özellikle Sâsânilerin etkisi üzerine yoğunlaşmışlardır. Yukarıda da belirtildiği gibi, Sa'd ibn Vakkas'ın Kadisiye Savaşı'ndan (636) sonra namaz kılmış olduğu Medain'deki Sâsâni sarayında bulunan orijinal resimlerden bazıları Şair Buhtiri (897) zamanına kadar kalmıştır (Creswell, 2002, s. 6). Buhtiri'nin pek çok araştırmacı tarafından kullanılan şiiri, İranlılar ile Romalılar arasındaki savaşı gösteren bir resmi tasvir etmektedir. Şaire bu resimler adeta canlı gibi görünmüş ve o bunların resim olduğunu ancak eli ile temas ettikten sonra anlamıştır. Tarihi Mesudi de bir İran krallar tarihinden bahsetmektedir. İfadesine göre 915 yılında Persepolis'e yakın İstahr şehrinde bir ailede gördüğü bu kitap, Sâsâni krallarının herbirini ölüm halinde iken, başlarının üzerinde taçları ve krallık elbiseleriyle gösteren resimler içermekteydi. Arnold, Ebu İshak el-Farisi'nin İran'ın kuzeyindeki Shiz kalesinde gördüğüne benzer bir yazmayı anlatarak, bunun Sâsâni resim sanatının ananelerine ve babalarının dinlerine sadık İranlılar arasında muhafaza edilmiş olabileceğini ve yeni dini kabul etmiş bulunanlar arasında da teşvik edilmiş olabileceği neticesini çıkartmaktadır (Arnold, 1930, s. 12).

Sâsâni sanatının motiflerinin ve özelliklerinin ne olduğunu, Sâsâni devrine ait kayalara yapılmış heykeller ve gümüş işi eserler göstermektedir. Bunları IX. yüzyıl Samarra resimlerinde tekrar görmek mümkündür. Burada figür dekorasyonunun düzenlemesi Sâsâni sanatında olduğu gibi görünmekte; aynı zamanda kadın ve erkek tipleri birbirine benzemekte; kostüm vb. şeylerin

üzerlerinde, menşeleri aynı kaynağa götürülebilecek sayısız hayvan resmi bulunmaktadır. Arnold'a göre daha sonraki İran minyatürlerinde benzer kalıntıları fark etmek de mümkündür. Buna göre İranlı ressam, tıpkı Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinde yaptığı gibi, konularını Arap fethinden önceki kralların efsanevi tarihlerinden almışlardır. Bu onların millî geleneklerinin bir ifadesidir. Tabii olarak daha sonraki ressam seleflerinin eserlerinin etkisi altında kalmışlardır. Kirmanşah yakınındaki Tak-ı Bostan heykellerindeki av sahneleri, VII-VIII. yüzyıldaki İran resimlerinde de görülür. Sevilen belli konularda bu sanatkarlar Sâsâni artistlerinin geleneksel yolunu takip etmişlerdir. Mesela Behram Gur'u iki aslan ile tahtına oturmuş olarak resmettikleri zaman yahut sevgili utçusu refakatinde geyik vurmaktaki maharetini gösterirken olduğu gibi. İran millî kahramanlarının bu temsillerinden başka kostüm, başlık, zırh vb. eşyalarındaki VII. yüzyıl Sâsâni işçiliğinin özellikleri ile XVI ve XVII. yüzyıl minyatürleri arasında sayısız benzerlik vardır (Arnold, 1930, s. 13).

Arnold müslümanların ticari ilişkilerine temas etmekte, Çin'den satın alınmış olan Çin sanatına ait eşyaların müslümanlar tarafından taklit edilmiş olmasının şüphesiz olduğunu ifade etmektedir. Çin resmi Arnold'a göre müslüman sanatının en büyük mümessilleri olan İranlılar üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Arnold, Cami'nin *Yusuf u Züleyha*'sındaki bir kayda istinaden, İran edebiyatında, bir sanatkarın hünerine duyulan hayranlık ifade edilirken onu Çinlilerle mukayese etmenin bir kaide haline gelmiş olduğunu ifade etmektedir. Nizâmî de *İskendernâme* adlı meşhur eserinde Rumî ve Çinî ressamlar arasındaki hüner rekabetinden bahsetmiştir. Nitekim müslümanların Maniheizt ve Budistler ile münasebetleri de vardı. Bunlardan herbiri İslam sanatı ismi altında bilinen sanata kendisinden bir şey getirmiştir. Arnold'a göre İslam sanatı İslam kültürünün ürünü değil; Arap istilasından önceki hakim medeniyet sistemleri altında yetişmiş yahut fethedilmiş toplulukların bir kısmı –Sâsâni, Çin, Maniheizt vb.– tarafından bu devirden sonra yetişmiş sanatçıların sanat şekillerinin bir inkişafıdır (Arnold, 1930, s. 16).

İslam’ın Temel Kaynakları Kur’an ve Hadisler Işığında Sanat

Arnold ve Creswell İslam’da tasvir konusunu işlerken Kuran ve hadisleri yahut İslam’ın ilk devirlerindeki olayları değil de; Emevî, Abbasî ve Fatimî döneminde yapılmış figürlü kabartma ve resimleri dikkate alarak sonuca varmaktadırlar. Creswell resmin her tür formunun Kuran’daki belirli ayetler ile yasaklandığına ilişkin inancı, oryantalistlerin en popüler hataları olarak yorumlamaktadır. Nitekim Kusayr Amra’daki resimlerin ortaya çıkışı, İslam’ın resim yasağı konusundaki yaygın kanaate ilişkin ciddi sorulara yol açmıştır. Grabar ise makalesinde en tartışma götürmez erken İslam belgesi olan Kuran’ı ele almak gerektiğini ifade etmektedir. Grabar, Kuran’ı kendi amaçları doğrultusunda kullanmak bakımından zor bir kaynak olarak gösterirken, öncelikle dinbilimsel ve zihinsel tutumları *post facto* haklı göstermek için ondaki güncel gereksinmelere cevap veren bölümler ile diğerlerini birbirinden ayırmanın bir zorunluluk olduğunu ifade etmektedir. Grabar, Sebe’ suresi 12-13. ayetten alıntı yaparak, Hz. Süleyman’ı, adına sanat yapıtları üretilmiş bir peygamber-kral olarak tanımlamakta ve ayette geçen heykel terimine karşılık kullanılan “timsal” sözcüğünü de hayli akıl karıştırıcı bulmaktadır. Grabar’göre bu sözcükle üç boyutlu nesne kastedilmiyor olabilir ancak canlı varlıklara benzer bir şeyden söz edildiği kesindir. Bunun yanı sıra timsal sözcüğü ile her ne kastediliyor ise; çanak, kazan gibi hiç de poetik olmayan gündelik nesnelere ile beraber kullanılmaktadır. Grabar, metnin devamında “büyük bir olasılıkla bu bölümü açıklayıcı nitelikte özgün bir Musevi söylencesi vardır, aransa bulunabilir” demektedir. Ayette geçen ifadeyi “heykeller ya da figürleri insan elinden çıkmış sanat yapıtları” değil de “tanrı esini simgeler” olarak tanımlamanın daha uygun olacağını iddia etmektedir. Yine aynı bağlamda Âl-i İmran suresinin 49. ayetindeki Hz. İsa’nın çamurdan kuş yapması ve onu üfleyerek diriltmesini, bir tasvire verilecek değer ne olacağını ancak Tanrı’nın saptayacağını ve bunların Tanrı’nın gönderdiği işaretler olabileceğini ifade etmektedir (Grabar, 1998, s. 63).

Son olarak Grabar Maide suresi 90. ayet ve En’am suresi 74. ayette geçen ve putları niteleyen “el-ensab” ve “el-esnam” sözcüklerinin tapınmak için kullanılan tasvir, heykel ve resimlere gönderme yaptığını ifade etmektedir. Bu ayetler Grabar’a göre açıkça, tasvir sanatına değil putlara tapınılması-

na karşı çıkmaktadır. Bu iki ayet aynı zamanda, imgelere karşı çıkanların, savlarını haklı çıkartmak için kullandıkları ayetlerdir. Grabar *tanrı esini simgeler* olarak yorumladığı Kuran ayetlerindeki kimi terimlerin yanı sıra sanatlara ilişkin bir bir belge olması açısından Kuran'ın yasa koyuculuğunu ve görsel formlara çevrilmeye elverişsiz olmasına ilişkin gözlemlerini de belirtmektedir (1998, s. 63).

(...) Birkaç kısa alıntı yetersiz görülebilir. Ne var ki Kuran'da sanatların algılanışına ilişkin sözler sayıca az, rastlantısal, önemsiz ve çoğu kez post facto'dur. Bu konu-daki Eski Ahid'deki (Çıkış 20.4) kesin ve güçlü sese Kuran'da rastlanmaz. (...) Kuran yaşama ilişkin pek çok ayrıntıyı uzun uzadıya ele aldığına göre bütün bunlardan peygamberin yaşadığı dönemde *sanatsal yaratı ve tasvir sorununun belli bir bildirim ve yaşamaya gerek duymayacak denli önemsiz bir sorun olduğu* sonucunu çıkarabiliriz. Bunun yanı sıra *Kuran görsel formlara çevrilmeye elverişli değildir* çünkü belli başlı anlatı sekansları izlemez ve çünkü ayinsel ve diğer kullanım biçimleri Hristiyanlığın dört kitabının ve Eski Ahid'in kullanımının yol açtığı estetik çeşitlilikten yoksundur. Kuran o zamanlarda da günümüzde olduğu gibi camilerde yüksek sesle okunurdu, estetik çekiciliği Tanrı'nın esinlediği sözcüklerin müziğinde yatar (1998, s. 64).

Grabar, kendini 'kutsal bir kitabın resimlenmesi gerekli mi?' sorusunu sormaktan alamazken, kutsal kitabın imgeler için kullanılmasını ve İncil'in resimlenmesi tarihinde görüldüğü gibi sanatçının birçok metinsel zorluğun üstesinden gelebilecek bir beceri kazanması için kültürün tümünün ya da bir bölümünün kutsal kitap metninin görsel anlatıma aktarılmasını talep etmesi gerekliliğini vurgulamaktadır.⁶ Grabar Kuran'ın görselleştirmeye uygun olmamasının yanı sıra İslam dünyasında tasvir sanatı yahut imge ile ilişkisini Kuran'ın kendinde değil başka koşullar içinde aramanın daha doğru olacağını ifade etmektedir. Buna göre Kuran'daki başlıca tanrısal ileti, Tanrı'nın gücünün tümel ve kendisinin tekil olduğudur. O ressamlar için de kullanılan bir terimle *biricik biçim vericidir* (Musavvir). Tek yaratıcı olduğundan rakipleri olamaz, dolayısıyla da putlara karşı oluşundan belli bağlantılar ve uzantılar yoluyla tasvire karşı olduğu çıkartılabilir (Grabar, 1998, s. 65). İslam'ın sanatlar karşısındaki tutumu farklı bir boyut kazanmış-

⁶ Peygamber'in yaşam öyküsü XIII. yüzyıldan sonra resmedilmeye başlanmıştır. Gene de Peygamber'in yaşamının inancın kendisi açısından şer'î sorunlar dışında daha başlangıçta büyük bir önem taşıdığı, hele resmî ve kutsal bir nitelik kazandığı pek söylenemez. Grabar'a göre İslam'da öteki dinlerdeki gibi kurumsallaşmış bir ayin düzeninin bulunmayışı, İslam'ı belli kalıpları olan törensel ya da kutsanmış bir dekordan da yoksun kılmıştır.

tır. Eski sanatları efsaneleştirerek koruyan ‘özel’ bir belleğin ve günün sanat yapıtlarına işlevsel nesnelere olarak yaklaşan bir bilincin yanı sıra inancın başlıca kitabı Kuran’da *görsel olarak algılanabilen estetik bir gereksinmeden hiç söz edilmeksizin* kendi içinde tutarlı bir sistem geliştirilmektedir. Tanrı’nın biricik yaratıcı olduğu ve görsel bir biçime dönüştürülmesinin olanaksızlığı anlatılmaktadır.

Grabar hadis olarak, Rudi Paret tarafından taranmış olan hadisleri kullanılmaktadır (Paret, 1960). Grabar, “İçinde suret ya da köpek bulunan eve melek girmez” ve “Kıyamet günü en ağır biçimde cezalandırılacaklar; bir peygamber öldürmüş, insanları bilmeden kötü bir yola sevk etmiş ve bir tasvir ya da resim yapmış olanlardır” hadislerini örnek vererek, bu hadislerde suçlamanın sanat yapıtına değil de ressamı yöneltmiş olmasına dikkat çekmektedir. Çünkü ressam, tasvir yaparak canlı ya da can taşıması olası bir şey yaratmak suretiyle Tanrı’nın bir tür rakibi olmaktadır. Hadislerin pek çoğunda, yarattıklarına can vermek zorunda bırakılacağı söylenerek ressamı gözdağı verilmektedir. Aynı hadisler Creswell’in makalesinde de kullanılmaktadır (Creswell, 2002, s. 102). Creswell bu tür beyanların ortaya çıkışının VIII. yüzyılın ikinci yarısından önce olamayacağını tarihî belgeler ışığında iddia etmektedir. Peygamber’in yakın çevresinde, üzerinde figürler yer alan nesnelere olduğuna dair pek çok güvenilir bilgi vardır. Bu bağlamda bu tür eşyaların nasıl kullanılacağına dair bir dizi ek hadis üretilmiştir. Koridorlarda, döşemelerde ve hamamlarda kullanılabileceği ifade edildikten sonra bazı başsız figürlere de icazet verilmiştir (Grabar, 1998, s. 66; Paret, 1960, s. 39). Nitekim Grabar VIII. yüzyılın ortalarında İslam dinî geleneğinin o güne dek bilinmeyen bir biçimde tasvire karşı tavrı alışının incelenmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Sonuç

Oleg Grabar’ın makalesinin başlangıcında kendisine yönelttiği ve K. A. C. Creswell ve Thomas Arnold’ın da benzer bir şekilde tartıştığı “İslam uygarlığının oluşumu sırasında İslam doktrinine ilişkin herhangi bir öğe dolaylı yahut dolaysız olarak sanatları etkilemiş midir?” sorusu şu şekilde cevaplanmıştır. Geleneksel müslüman kültür; kendi sanatlarına ilişkin

belli bir doktrine sahip değildir. Ne belli yaratıcı eylemler üzerinde uzun uzun düşündükten sonra resmî bir biçimde reddetmişler ne de var olan belli sanat tekniklerinin olası eğitici ya da güzelleştirici değerlerine ilişkin fikirler geliştirmişlerdir. Olsa olsa erken İslama özgü doktrinlerin ve yaşama biçimlerinin, bu kültürün sanatsal eylemlerine belirli bir yön verdiği söylenebilir. Doktrinlerden ve açık seçik gereksinimlerden çok tutumlar söz konusu olmuştur.

İslam öncesinde ve sonrasında Arabistan’da özellikle figüratif sanatların gelişmemiş olması İslam sanatının oluşumunda Arap asıllı olmayan sanatkarların katkısını zorunlu kılmıştır. Bunun yanı sıra özellikle VII. yüzyıldaki fetihler ile Bizans ve yabancı kültürler ile (Hristiyan, Yahudi, Sâsâni, Çin, Budist, Maniheizt vb.) karşılaşmış olan Araplar, tebaalarının sanatsal geleneklerini tevarüs etmiş ve onlardan faydalanmışlardır. Dolayısıyla İslam sanatı, İslam kültürünün bir ürünü değil Arap istilasından önceki medeniyetler içinde yetişmiş ya da fethedilmiş milletlerde yetişmiş sanatçıların sanat şekillerinin geliştirilmesinin bir sonucudur.

Arnold, Creswell ve Garabar’a göre, Kuran ve hadisler, İslam’ın sanat konusundaki tutumunda, özellikle figüratif temsil konusunda belirleyici olmamıştır. Erken İslam anıtlarındaki tasvirler, başlangıçta tasvire ilişkin net bir yasağın olmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Dolayısıyla İslam’ın ilk devirlerinde figüratif tasvirin yasak olmadığı, resim yasağının Hristiyan ve Bizans zamanında ortaya çıkan ikonaklazm hareketinin bir sonucu olarak sonradan ortaya çıktığı iddia edilebilir. Nitekim Creswell’e göre İslam düşüncesinin ve sanatının oluşumunda Yahudi etkisi yahut Musevi muhtedilerin etkisi göz ardı edilemez. İslam’ın imgeler karşısındaki isteksizliği, belli tarihsel koşullardan –hassaten ikonoklazmdan– kaynaklanmakta ise de, yasağın bu koşullar ortadan kalktıktan sonra neden varlığını sürdürdüğü sorusunu cevaplamak için konunun başka bir perspektiften ele alınması gerekmektedir. İslam sanatının imge yahut tasvirle ilişkisi felsefî ve antropolojik bakımdan da araştırılmalıdır. İslamî tutum, imgeleri *primitif halklarda* olduğu gibi potansiyel büyü bir güç, bir aldatmaca yahut bir şer olarak yorumlamıştır. Bu da bir tür ikonofobi yahut tasvir korkusu ile özdeşleştirilmiştir.

Sonuç olarak İslam sanatı ne yeni dinin esinlediği bir sanat ve estetik öğretisinden kaynaklanmaktadır ne de Peygamber’in iletisinin toplumsal sonuçlarının yansımasıdır. İslam toplumu kendini önceleyen ve çevreleyen büyük sanat gelenekleri karşısında, İslam dünyasının tekilliğini zedelemeyen kendisine yarayacak olan formları ve form bileşimlerini, önceden var olan görsel dillerin içinden seçip aktarmıştır. Örneğin sikkelerdeki imgelerin yerini yazılar almıştır. Kişilerin özel eşyaları dışında her şey canlı varlıkların tasvirinden arındırılmış ve imgelere yer vermeyen bir sanat anlayışı gelişmiştir. Böylece zaman içinde kamuya yönelik estetik yaratı girişimlerinde tümüyle bezemeci bir sanat türü hakim olmuştur. İslama özgü bir sanatın yaratılması sürecinde daha önceki sanat geleneklerinin bir dizi değişikliklerle dönüşüme uğratıldığı ve bu yoldan müslüman cemaatin yeni belirlenmiş kimliğini koruyan ve zaman zaman da bu kimliği savunan, ona hizmet eden bir yaratı ortamı oluşturulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT**A Review on Islamic Art and Orientalist Approaches - I
in the Context of the Articles by Arnold, Creswell and Grabar
Ayşe Taşkent***

In this paper, orientalist approaches to Islamic art and figurative representation will be assessed in the frame of the following articles: “The Origins of Painting in the Muslim World” published in *Painting in Islam* (1928) by Thomas Arnold; “The Lawfulness of Painting in Islam” published in *Early Islamic Art and Architecture* (1937) by K. A. C. Creswell; and “Islam’s Attitude Towards Art” published in *The Formation of Islamic Art* (1973) by Oleg Grabar.

In their articles, Arnold, Creswell and Grabar examined Islamic art and figurative representation under several chapters, namely: art in pre-Islamic Arabia; the influence of conquests, Christian and Jewish art on Islamic art; influence of pre-Islamic civilizations on Islamic art; approaching art in the light of Quran and hadiths; representation in early Islamic monuments; psychological effects in Islamic art.

Orientalist art historians have studied art in Arabia during the pre-Islamic era and the Arab influence on art. Authors argue that it is difficult to present examples of early Islamic painting and to demonstrate solid evidences proving that paintings were made by artists of Arab origin. According to them, due to the feebleness of especially figurative arts in the pre- and post-Islamic period, the formation of Islamic art necessitated the contributions by non-Arabic foreign artists.

Having examined the Muslim reaction to the arts produced by the communities of the conquered lands, Arnold, Creswell and Grabar record that best examples of this evident reaction belong to Christian art. In the first centuries following the conquests, Muslims built close relations with –and were clearly influenced by– the overwhelming wealth of Mediterranean

* Dr.

region and Iran. Arabs, who were previously introduced to foreign cultures and Byzantium during the conquests of 7th century, not only benefited from, but also descended the artistic traditions of their subjects. Hence, according to orientalists, Islamic art is not a product of Islamic culture. Instead, it is a consequence of the development of art and art forms created by the artists, who were actually raised by the predominant civilizations ruling during the pre-Arab conquests –namely in the Sassanid, Chinese, Manichaeist and Buddhist systems.

Having studied the Christian influence on Islamic art with reference to literary works, miniatures on early-Islamic manuscripts and coins, orientalist art historians argue that Islam has sought for official visual symbols for itself. According to them, Islamic art failed to develop representations due to the specific positions of the images in the world of those days. By making several add-ons, Muslims transformed the Byzantine coins in the west and Sassanid coins on eastern lands. Grabar reports that except for the addition of an Arabic inscription, a date or a Caliph name, along with shahada, such coins were kept unchanged. An emblem symbolizing Christianity, for instance a cross, was taken out and replaced with a cane rising on three steps. Grabar mentions that it is possible to observe efforts of generating an imperial Islamic iconography on the coins, which were decorated with visual signs of Arabic lifestyle and traditions. Doubtless, it is impossible to deny the influence of foreign civilizations during the generation of this iconography.

Because of the presence of many living beings including humans in palaces like Kusayr' Amra, Qasr al-Hayr al-Gharbi, Mashatta and Khirbat al-Mafjar, orientalist art historians concluded that representation was not banned in early-Islamic period. Arnold, Creswell and Grabar claim that figurative representation was not banned in early-Islamic era and that figurative representation ban was actually a late consequence of the iconoclasm movement seen in the Christian and Byzantine world. According to Creswell, despite the figurative representations made in early-Islamic period, the hostility or opposition towards the representation of sentient living beings is correlated with the iconoclasm movement. In his paper, Creswell also argues that the iconoclasm movement is owed to the Jewish

influence. He adds that figurative representation was not banned in the early Islamic era and that the prohibition was enforced via the Jews converting to Islam. Even though Islam's reluctance towards figures takes root from certain historic conditions, the question why it was preserved even after an Islamic empire was finally established needs to be tackled with a different perspective. According to Creswell and Grabar, Islam's oppositional attitude towards figures and images cannot be narrowed down to historical circumstances and iconoclasm only. Authors argue that the Islamic art's relation with figures or representation should also be assessed from philosophical and anthropological angles. Accordingly, the Islamic attitude interpreted figures as a potentially spelled power or a deception and evil, just like the "primitive societies" did. Both authors associated this with some sort of an iconophobia or fear of representation.

However, when dealing with the representation in Islam as a topic, instead of referring to Quran and the hadiths or to the events of the early-Islamic era, Arnold and Creswell made conclusions based on the depictions produced during the Umayyad, Abbasid and Fatimid Caliphate reigns. According to Creswell, the belief that any form of depiction was banned by certain Quranic verses is in fact a popular mistake among orientalists. Besides the unearthing of the depictions in Kusayr' Amra led to serious questions about the common opinion on Islam's prohibition on depiction. Grabar states that it would be more reasonable to try to understand Islam's relation to representation art or to images by taking a closer look at other circumstances rather than the Quran itself. According to Arnold, Creswell and Grabar, Quran and the hadiths have not been the sole determinants of Islam's attitude toward art and especially toward figurative representation. Depictions and representations on early-Islam monuments clearly reveal that there was not an unblemished prohibition on representation in the beginning. Therefore, one can argue that figurative representation was not banned in early-Islamic period and that the prohibition was later introduced as a response to the iconoclasm movement, which was prevailing during Christian and Byzantine reigns. In addition, according to Creswell, in understanding the formation of Islamic thinking and art, the Jewish influence and the inspirations introduced by Jew converts cannot be overlooked.

In conclusion, the source of Islamic art does not lay in an arts- and aesthetics- discipline inspired by the new religion. Neither is it a social reflection of the messages of the Prophet. Islamic art was in fact shaped under the influence of Christian and Jewish arts and pre-Islamic civilizations. After being exposed to and introduced to the wide and predominant artistic traditions, Islamic societies selected the forms and form compositions, which would not spoil the unique and distinctive character of Islamic world. Picked from among the existing visual languages and narrations, these compositions were reinterpreted and conveyed by Islamic artists. For example, images on the coins were replaced with inscriptions. Everything, except for personal belongings, was bowdlerized from representations of sentient living beings. As a result, a sense of art, dis-including images, developed. Through the course of time, a new art genre, completely decorative and ornamental in its aesthetic productions addressing to the public, evolved. In the process of the creation of an art particular to Islam, existing art traditions underwent a transformation through a series of adaptations. Through this path, an art production environment, protecting –and sometimes defending– the newly-defined identity of the Muslim community, was generated.

Keywords: Thomas Arnold, K. A. C. Creswell, Oleg Grabar, Islamic Art, depiction ban in Islam, iconoclasm, orientalism

Kaynakça

- Allen, T. (1988). Aniconism and figural representation in islamic art, *Five essays on islamic art* içinde (s. 17-38). Occidental (Kaliforniya): Solipsist Press. 16 Ocak 2012, <http://sonic.net/~tallen/palmtree/fe2.htm>
- Al-Faruqi, I. (1989). Figurative representation and drama: Their prohibition and transfiguration in Islamic art. *Proceedings of the international symposium* içinde (İstanbul, 1984), Islamic art: Common principles, forms and themes. Şam: Dar al-Fikr.
- Arnold, S. T. W. (1965). *Painting in Islam*. New York: Dover.
- Arnold, S. T. W. (1930). İslam dünyasında resmin menşeleri. H. Ömer (Çev.). *Darülfunun İlahiyat Fakültesi Mecmuası*. İstanbul: Evkaf Matbaası, 1-19.

- Belting, H. (2008). *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Münih: C. H. Beck Verlag.
- Bruckstein-Çoruh, A. S. ve Budde, H. (Ed.) (2009). *Taswir: Islamische Bildwelten und Moderne (Pictorial Mappings of Islam and Modernity)*. Berlin.
- Çoban, B. Z. (2008). Bizans ikonoklazmının nedenleri ve islam etkisi tartışması. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, VIII (4), 118-145.
- Creswell, K. A. C., (2002). The lawfulness of painting in early Islam. In J. M. Bloom (Ed.). *Early Islamic Art and Architecture* (s. 101-109), Burlington: Ashgate.
- Cruikshand, E. D. (2007). The image of the world: Notes on the religions iconography of Islam. Eva R. Hoffman (Ed.) *Late Antique and Mediaval art of the Mediterranean world* içinde (s. 185-213). Wiley-Blackwell Publishing.
- Grabar, O. (1973). *The formation of Islamic art*. New Haven: Yale University.
- Grabar, O. (1977). Islam and iconoclasm. A. Bryer ve J. Herrin (Ed.) *Iconoclasm, early Islamic art 650-1100, Volume I* içinde (s. 43-56). Birmingham.
- Grabar, O. (1998). İslam'ın sanat konusundaki tutumu. N. Yavuz (Çev.). *İslam sanatının oluşumu* içinde (s. 82-106). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Heidemann, S. (2010). The evolving representation of the early Islamic empire and its religion on coin imagery. A. Neuwirth, N. Sinai ve M. Michael Marx (Ed.), *The Qur'an in Context: Historical and Literary Investigations Into The Qur'anic Milieu (Text and Studies on the Qur'an 6)* içinde (s. 145-195). Boston: Leiden.
- Lammens, H. (1915). L'attitude de l'İslam primitif en face des arts figurés. *Journal Asitique. Ime Series, IV*, 239-279.
- Naef, S. (2004). *Bilder und Bilderverbot im Islam: Vom Koran bis zum Karikaturstreit (Y-a-t-il une "question de l'image en Islam?)*

- Okasha, S. (1981). The prohibition of figurative art. In Islam, *The Muslim painter and the divine - The persian impact on Islamic religious painting* (s. 1-36). Londra: Park Lane.
- Papadopoulo, A. (1980). *Islam and muslim art*. R. E. Wolf (Çev.). Londra: Thames and Hudson.
- Paret, R. (1960). Textbelege zum islamischen Bildverbot. *Das Werk des Künstlers: Studien zur Ikonographie und Formgeschichte* içinde (s. 36-48), Stuttgart: Festschrift Schrade.
- Soğancı, İ. Ö. (2004). Islamic aniconism: Making sense of a messy literature. *Marilyn Zurmuehlen Working Papers in Art Education*. Yıl: 2004, Sayı: 1, Makale: 4. 12 Ocak 2012, <http://ir.uiowa.edu/mzwp/vol2004/iss1/4>.
- Yetkin, S. K. (1952). İslam sanatının mahiyeti. *A. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 44-47.
- Yurdatapan, H. G. (1954). İslam resminin menşeleri ve başlangıçları. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, III (3-4), 31-55.

