

TÜRKİYE'DE İSLÂM SANATLARI TARİHİ YAZIMI¹

Historiography of Islamic Art in Turkey

Yıldray Özbek

Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

yozbek@akdeniz.edu.tr

ORC-ID: 0000-0002-4475-8775

Öz

Türklerin kendi yarattıkları ve devraldıkları fiziksel çevreye karşı gerek koruma gerekse de ilmî veya edebî metinlerle var olan birikimi gelecek kuşaklara aktarma deneyimi açısından başarılı oldukları söylenemez. Bu iddianın Orta Çağ'dan günümüze dereceleri farklı da olsa, en azından İslâm sanatları yazımı bağlamında devam ettiğini söylemek mümkündür. Sözelimi yaşadığı 13. yüzyıl Konya'sında, temel hafriyatından tamamlanışına kadar pek çok mimari eserin inşasından haberdar olduğunu varsaydığımız Mevlânâ'nın bırakalım bir şehir olarak Konya'yı, İnce Minareli Medrese'nin taç kapısından, Sahib Ata Camii'nin mihrabından, Alâeddin Camii'nin minberinden ve Karatay Medresesi'nin çini mozaik bezemeli kubbesinden bahsetmemesi oldukça şaşırtıcıdır. Benzer durum uzun Osmanlı dönemi için de geçerlidir. Gelibolulu Mustafa Âli'nin *Menâkıb-ı Hünerverân*'ı çeşitli kaynaklardan derlenmiş de olsa, hattatlar, musavvirler, nakkaşlar, müzehhipler ve mücellitler gibi daha çok kitap

1 Türkiye'de Türkler tarafından İslâm sanatları üzerine yapılmış tüm çalışmaları bu yazı çerçevesinde değerlendirmek mümkün olmadığından, daha öncü çalışmalar ve yazıldıkları dönemde diğerlerinden farklı tespit ve yorumlar getirmiş eser ve kişiler üzerinde durulmuştur.

sanatı ustaları hakkında bilgi veren en erken tarihli üretimlerden biri olarak dikkat çeker. Neredeyse bir ömre sığan *Seyahatnâmesinde* Evliya Çelebi, zaman zaman mübalağaya düşse de dolaştığı coğrafyanın kentleri, idarecileri, efsaneleri, inanç ve folkloru hakkında verdiği bilgilerin yanı sıra, mimari eserlere yönelik anlatımlarında “tarz-ı kadim üzre bina edilmiştir” veya “bukalemun nakışlı minberi” tanımlamalarıyla birlikte eserler arasında kurduğu analogilerle de öne çıkmış bir şahsiyettir.

Türkiye’de İslam Sanatları Tarihi’ne yönelik ilk çalışmalar genel bir İslam Sanatı perspektifinden daha ziyade, Türk ya da Osmanlı/Selçuklu sanatı bağlamında 19. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkmıştır. Montani Efendi’den Mimar Kemaleddin’e, Halil Edhem’den Celal Esat Arseven’e kadar pek çok müellifin İslam Sanatı; daha doğrusu İslam Mimarisi kavramına bakışları yukarıda bahsettiğim çerçevede şekillenmiştir. Bu çalışma bahsettiğim öncülerden sonra, bilhassa üniversitelerde Türk-İslam Sanatları, Sanat Tarihi veya Mimarlık Tarihi kürsülerinde konunun nasıl ele alındığı yönünde konu ve yazarlar ekseninde bir özet sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat Tarihi, Tarih Yazımı, İslâm Sanatı, Türk Mimarisi.

Abstract

It is not possible to say that the Turks have been successful in terms of both the protection of the physical environment they have created and taken over and the experience of transferring the existing accumulation to the next generations through scientific or literary texts. It is possible to say that this claim continues at least in the context of writing on Islamic arts even if the degrees vary from the Middle Ages to the present day. For example, in Konya, where he lived himself in the 13th century, it is surprising that Mevlânâ, whom we assume to be aware of the construction of many architectural works from the foundation excavation to the completion, does not mention the crown gate of the Ince Minaret Madrasa, the *mihrab* of the Sâhib Ata Mosque, the *minbar* of the Alaeddin Mosque and the mosaic decorated dome of the Karatay Madrasa, let alone Konya itself as a city. The same applies to the long Ottoman period. Although compiled from various sources, the *Menâkıb-ı Hünerverân* of Gelibolulu Mustafa Âli, is one

of the earliest works that provide information about the masters of bibliopegy such as calligraphers, designers, engravers, gilders and bookbinders. In his travelogue, which fits almost a lifetime, Evliya Çelebi, although with some exaggeration at times, gives information about the cities, administrators, legends, beliefs and folklore of the geography he travels. Additionally, he stands out as a prominent figure with his descriptions such as “built on an ancient style” or “chameleon embroidered pulpit”, regarding architectural works together with the analogies he establishes between the works.

The first studies in the History of Islamic Arts in Turkey emerged in the last quarter of the 19th century in the context of Turkish or Ottoman/Seljuk art, rather than a general perspective of Islamic Art. From Montani Efendi to Architect Kemaleddin, from Halil Edhem to Celal Esat Arseven, the views of authors on the concept of Islamic Art, or to be more precise, Islamic Architecture, are shaped in the framework I have mentioned above. This paper, aims to present an introduction for how the subject is handled, after the pioneers I have mentioned, by the departments of Turkish Islamic Arts, History of Art or History of Architecture at the universities, focusing on the themes and authors.

Keywords: History of Art, Historiography, Islamic Art, Turkish Architecture.

Türkiye’de İslam Sanatları Tarihi yazımının akademik düzeyde yaklaşık 70 yıllık bir mazisi olduğu varsayılabilir. Ancak bunun da Afganistan’dan İspanya’ya uzanan coğrafya içinde büyük oranda Türk sanatı; hatta Anadolu Türk sanatı eserleriyle sınırlı kaldığı, İslâm sanatının bütünü kapsayan çalışmaların yapılmadığı gözlenmektedir.

Orta Çağ Anadolu’sunda bir sultan veya hanedanlığın hâkimiyet dönemini ele alan tarihler ya da dinî veya askerî bir şahsiyetin hayatı üzerine yazılmış menakıbnâmeler, İslam sanatı ve mimarisi üzerine yapı veya üslûp değerlendirmesi yapmazlar. Sadece metne konu olan sultan veya hanedanlığın inşa ettirdiği binaların adını zikrederler. Sözelimi, İbn Bîbi tarafından 1280’de yazılan ve Anadolu Selçuklularının 1192-1280 yılları arası tarihini anlatan eserde, Alâeddin Keykubad’ın Kayseri’de inşa ettirdiği Keykubadiye Sarayı’ndan iç açıcı havuzları, yüksek kemerleri, firuze ve lacivert

döşemeleriyle Havarnak kasrını gölgede bırakacak bir yapı olarak bahsedilir (İbn Bibî, 1996, 1/362). Eserini 1358'de tamamlayan Ahmet Eflâkî ise (1995, 1/295), vezir Celaleddin Karatay'ın medresesinin inşasının tamamlanmasından sonra bir toplantı tertip ettiğini kaydedip, yapı hakkında herhangi bir bilgi nakletmemektedir. Esas itibarıyla dönemin entelektüel şahsiyetlerinin de yaşadıkları dönemin ve kültür merkezlerinin sanat ve mimarisinden bahsetmedikleri gözlenir. Sözelimi yaşadığı 13. yüzyıl Konya'sında pek çok eserin inşa sürecine şahit olan Mevlânâ'nın İnce Minareli Medrese'nin taç kapısından, Sahib Ata Camii'nin mihrabından, Alâeddin Camii'nin minberinden veya Karatay Medresesi'nin çini mozaik bezemeli kubbesinden bahsetmemesi oldukça şaşırtıcıdır.

19. yüzyıl öncesi kimi Osmanlı müelliflerinin eserlerinde İslâm sanatının bazı dallarına yönelik bilgiler bulmak mümkündür. 16. yüzyıl Osmanlı bürokrat ve entelektüellerinden Gelibolulu Mustafa Âli'nin Bağdat Hazine Defterdarlığı sırasında yazdığı ve çeşitli çalışmaları kaynak olarak kullandığı *Menâkıb-ı Hünerverân* adlı eseri, kitap sanatlarıyla ilişkili hat, tezhip, cilt ve tasvir konularında ve bu alanların üstatları hakkında bilgi veren bir çalışmadır (Bağcı, 2014, 25-40). Neredeyse tüm ömrünü Osmanlı mülkünü dolaşmakla geçiren Evliya Çelebi, Osmanlı kentlerinde Osmanlı eserleriyle birlikte Osmanlı öncesi hanedanlıklar ve medeniyetlerden kalmış yapılar hakkında bilgi verir. Yapıların ölçüleri, mimari plânları ve bezemeleri hakkında gerçeğe yakın anlatımları gözlenen Evliya, çeşitli kriterlerden yapıları belli tarz veya üsluba da dâhil eder. Örneğin, Merzifon Çelebi Mehmet Hamamı ve Edirne Üç Şerefeli Camii'yi iç mekânlarının yeterince aydınlık olmamasından dolayı "bina-yı kadim" veya "tarz-ı kadim" gibi sıfatlarla nitelerken, Üç Şerefeli Camii kubbe bezemelerinde veya Sinop Ulu Camii minberindeki gibi girift bitkisel bezemeler için "nakş-ı bukalemun" tabirini kullanır ve eserler arasında karşılaştırmalar yapabilecek yetkinlikte bir 17. yüzyıl Osmanlı entelektüeli portresi çizer (Kafesçioğlu, 2011, 313).

16-17. yüzyıllarda mimarlar ve eserleri üzerine yazılan risaleler, tezkireler binaların hangi inşa teknikleri ve estetik ölçülerle inşa edildiğinden bahsetmez. Sinan üzerine yazılmış biyografi risaleleri onun inşa ettiği yapıların listesini sunarken (Crane-Akın, 2006, 1-637), Sedefkâr Mehmet Ağa ve Sultan Ahmet Camii'nden bahseden *Risale-i Mi'mâriyye*, yapı malzemeleri, mimari terimler ve ölçü birimleriyle ilgili bilgiler içerir (Gökyay, 1988,

113-215). Ama mesela Sedefkâr Mehmet Ağa'nın hangi düşüncelerle Şehzade Camii plânını uyguladığından veya neden altı minareli bir cami tasarladığından söz etmez. 1749-1755 yılları arasında inşa edilen ve Osmanlı mimarlığında bir dönüm noktası olan Nur-i Osmaniye Camii'nin bina katibi Ahmet Efendi'nin yazdığı *Târîh-i Câmî-i Şerîf-i Nûr-i Osmânî* adlı risalede, caminin inşa gerekçesinden tasarım ve temel kazımına, malzeme temininden mekan anlatımına kadar çeşitli konularda bilgi verilmekte hatta, caminin payitaht camileri içinde kubbe genişliği bakımından dördüncü büyük eser olduğu da belirtilerek yüzyıllar sonra Eski Fatih Camii merkezi kubbesinin restitüsyonuna kaynak olacak bir kayıt düşürülür (Kuban, 1981, 5/271-298).

1873 Viyana Dünya Sergisi için İbrahim Edhem Paşa'nın himayesinde bir grup mimar, sanatçı ve bürokrat tarafından hazırlanan *Usûl-i Mi'mâri-i Osmânî* adlı eser Türk mimarlık tarihine yönelik Türkiye'de hazırlanmış ilk çalışma olarak dikkat çeker. Eserin metninde görülen çelişkiler, teori ve mimarlık tarihi bölümlerinin farklı kişilerce yazılmış olmasına bağlanır (Durmuş - Gür, 2017, 112). Plân ve bezeme levhalarını Pietro Montani'nin, metinlerini Marie de Launay'ın hazırladığı kitapta Osmanlı mimarisinde tasarım ve bezeme kaidelerinin Bursa Yeşil Cami'de belirginleştiği, bu düzenin Fatih ve II. Bayezid döneminde devam ettirildiği, I. Selim zamanında birdenbire meydana çıkan Sinan adlı mimarın bu kaide ve düzenleri tekâmül ettirerek çok meşhur olduğu ve çıraklarının Babür Şah'ın hizmetinde çalıştıklarından bahsedilir. Bu düzen ve kaidelerin 18. yüzyılda bazı işler için Fransa'dan çağrılan mimar ve mühendisler tarafından ihlal edildiği Nur-i Osmaniye ve Laleli camileri örnek verilerek iddia edilir. Sinan'ın esaslarını belirlediği mimari usullerin Ermeni milletinden mimarlarca terk edildiği ileri sürülür. Eski usullerin ihyası bağlamında Aksaray Valide Cami ve Çırağan Sarayının inşa edildiğini kaydeden eser, Bursa Yeşil, Edirne Selimiye camileri, Kanuni Türbesi ve Azapkapı Çeşmesi gibi yapılardan çıkarılmış plân, kesit ve bezemeleri kapsayan 189 levhayı içerir (Ersoy, 2007, 117-139).

19. yüzyıl sonunda (1898) Hakkı Bey tarafından Fransızca ve Osmanlı Türkçesiyle iki dilde hazırlanıp Paris'te basılan *Le Miroir de L'art Musulman/Mir'ât-i Sanayi-i İslâmiye* adlı eser İslam sanatları alanındaki ilk çalışmalardan bir diğeridir. Aynı zamanda bir koleksiyoner olan Hakkı Bey'in

eseri İslâm mimarisinden ziyade, çoğu kendi koleksiyonunda bulunan halı, seramik, şamdan, buhurdan gibi el sanatı ürünlerinin anlatım ve değerlendirilmesinden oluşur ve görsel malzemeler sunar (Türker, 2014, 277-306).

19. yüzyılın ikinci yarısında sultan veya sadrazama çeşitli konularda bilgi vermek amacıyla nasihatnâme türünde hazırlanan layihalardan bazılarında güzel sanatlara ilişkin bilgi bulmak mümkündür. Sözelimi II. Abdülhamid'e sunulan ve yazarı bilinmeyen bir layihada, Osmanlıların ilk zamanlarında güzel sanatların ileri bir derecede olduğundan bahsedilmekte, başta mimarlık, hattatlık, nakkaşlık, çinicilik, ciltçilik gibi sanatlar hakkında bilgi verilmekte ve son dönemde bu sanatların bozulduğu belirtilmektedir. Bazıları yok olmaya yüz tutmuş bu sanatların yeniden canlandırılması için neler yapılması gerektiği ifade edilmiştir (Özkaya, 1993, 645-685).

Her ne kadar imparatorluğun yaşadığı siyasi ve iktisadi çözüme, askeri mağlubiyetler, Osmanlı aydınını sanat ve mimarlık tarihi gibi alanlarda düşünme ve araştırma yapmaktan alıkoymaya zorlamışsa da (Mülayim, 2006, 390-391), dönemin matbuatında yer yer Türk sanatına ilişkin tetkikleri görmek mümkündür. Sözelimi Halil Edhem'in *Şehbal* dergisinde Konya ve Kayseri gibi Selçuklu merkezlerindeki eserlerin durumları ve koruma sorunlarına ilişkin gözlemleri ilginçtir. Osmanlı dünyasındaki tüm tarih birikimlerini araştırıp, halkın çoğunluğuna hitap edebilecek Türkçe bir Osmanlı Tarihi hazırlamak amacıyla Sultan Reşad'ın iradesiyle 1909'da akademi benzeri bir oluşum olarak İstanbul'da kurulan ve taşrada da şubeleri olan Tarih-i Osmanî Encümeni, kuruluşundan bir yıl sonra yayınlamaya başladığı mecmuasında daha çok Osmanlı tarihine yönelik araştırma ve haberlere yer vermiştir. *Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası* 1931 yılına kadar 101 sayı yayınlanmıştır. Halil Edhem'in *Mecmua*'nın belli sayılarında Anadolu'daki İslami dönem kitabelerine yönelik çok sayıda çalışması yayınlanmıştır. Hatta Halil Edhem, şahsi koleksiyonundaki kitabe estampajlarını, Encümenin çekirdeğini oluşturduğu Türk Tarihini Tetkik Cemiyetine devretmiştir (Özcan, 1988, 9).

Sanat Tarihi'nin bir bilim olarak üniversitelerde teşekkülünden önce Türk-İslâm mimarisi üzerine çalışmaları görülen kişiliklerden biri de Mimar Kemaleddin Beydir (1870-1927). Geç Osmanlı Erken Cumhuriyet dönemi yapılarının bir bölümünde imzası olan Kemaleddin Bey, konuyla

ilgili hem teorik hem de pratik çalışmalar yapmış, özellikle Evkaf Nezareti mimarlığı esnasında pek çok Selçuklu ve Osmanlı eserini yerinde görüp inceleme fırsatı bulmuştur. I. Ulusal Mimarlık Akımının önemli temsilcilerinden olan Kemaleddin Bey'in Türk mimarlığı, şehir plânlama, restorasyon ve mimarlık eğitimi üzerine dönemin gazete ve mecmualarında yayınlanmış çalışmaları mevcuttur. *Hüdavendigâr Vilayeti Salname-i Resmisi* (1906), *Le Pensee Turque* (1907) ve *Hayat* dergisinde (1926) çıkan yazıları Türk-İslâm mimarlığı üzerinedir. Salnamede basılan "Mimari-i İslâm" başlıklı yazısında, İslâm mimarisini "Arap Mimarisi" olarak yorumlama eğiliminde olduğu gözlenen Kemaleddin Bey, bu mimarinin plan ve kitle bakımından olmasa da tezyinat açısından anıtsal örneklerle sahip olduğunu belirtir. Arap mimarisinin plandan tezyinata kadar pek çok unsuru Bizans'tan alıp geliştirdiğine dikkat çeker. Elhamra'dan hareketle tezyinatın mimariyi gölgede bırakacak kadar öne çıktığını vurgular. Hem Arap hem de Türk mimarisinde kullanılan sırlı tuğla, çini gibi malzemelerin ve stalaktit (mukarnas) örneklerinin köken olarak Asurilere kadar götürülebileceğine değinen Kemaleddin Bey, Türklerin de Türkistan'dan Anadolu'ya geçerken hem Acem hem de Bizans medeniyetinden pek çok şey öğrenip Konya'da "terakki" ettirdiklerini ifade eder. Selçuklu camilerinin dışında medrese ve kervansaray yapıları hakkında da bilgi vererek, Osmanlılardan farklı olarak Selçukluların 12. yüzyıldan itibaren ahşap direkli camiler inşa ettiklerini, canlı hayvan tasvirlerine çeşitli manalar yükleyerek binalarda yer verdiklerini belirtir. Bunu bir "marifet istidatı ve terakkisi" olarak kabul eder (Tekeli - İlkin, 1997, 33-77).

Osmanlı mimarlığı bağlamında Bursa Ulu ve Yeşil camiler üzerinde duran Kemaleddin Bey, iki cami arasındaki tasarım farklılıklarından bahsetmez. Bursa Ulu Camii'nin bir Rum mimarın eseri olabileceğini belirtirken, Yeşil Camii'nin alçıdan raflar, dolaplar ve ocaklar içeren tabhane mekânlarını cami derslerine, Kur'an tilavetine (okunmasına) veya dini kitapların korunmasına (kütüphane) mahsus hücreler olarak işlevlendirir. *Usûl-i Mimârî-i Osmânî* adlı kitabın, tezyinat bakımından renkli levhalarını "fenn-i mi'mârî"de istifade edilebilecek unsurlar olarak görmesine rağmen, Montani Efendi'nin yazdığı "Nazariyat" bölümünün mekteplerde okutulamayacak kadar yanlış görüşler ve tasnifler içerdiğini ileri sürer.

Le Pensee Turque dergisinde çıkan yazılarında, Selçuklu ve Osmanlı yapılarını başkalarına mal edenlerin olduğunu belirtir ve yeni inşa edilecek yapıların çağdaş malzemelerle, modern hayatın gereklerine uygun şekilde ama Türk mimari üslubunun kaidelerine göre yapılmasını ister. Toplumun eski eserlere ilgisizliğinden, Anadolu'daki Türk uygarlığı izlerinin her geçen gün silindiğinden şikâyet eden Kemaleddin Bey, Türk mimarisinin Selçuklu ve Osmanlı olarak iki grupta değerlendirilebileceğini ileri sürer. Bu iki mimari tasarım, malzeme, büyüklük ve kitle bakımından birbirlerinden ayrılrsa da aralarında benzerliklerin olduğuna dikkat çeker ve Selçuklu mimarlığı ve sanatının daha çok Orta Asya uygarlıklarından etkilenmiş olduğunu vurgular.

Hayat dergisinde yayınlanan "Bursa'da Türk Âsâr-ı Mimâriyesi" başlıklı yazısında daha çok Yeşil Camii'nin mimari özellikleri üzerinde durmuş, yazısının sonunda Kahire Sultan Hasan Külliyesi üzerine Mısır'da bir Avrupalının yazdığı eseri eleştirerek, Sultan Hasan Camii taç kapısındaki Selçuklu etkilerini müellifin söylemediği veya yazmaktan kaçındığı gerçek olarak niteler (Tekeli - İlkin, 1997, 185-192).

19. yüzyıl sonunda imparatorluğu içine düştüğü buhrandan çıkarmak ümidiyle ortaya çıkan Osmanlıcılık, İslamcılık, Garpcılık, Türkçülük gibi düşünce akımları içinde Türk sanatı ve mimarisine yönelik yayın, konferans ve gezilerle en faal olan grup Türkçülerdir. Türk mimarlık abidelerini milli Türk tarihinin somut anıtları olarak gören Türkçüler Bursa, Edirne ve Konya'ya düzenledikleri ücretsiz geziler ve resimler göstererek düzenledikleri konferanslarla genç nesillerde milli bir tarih bilinci yaratmayı hedeflerler. Türk Ocağı'nın yayın organı *Türk Yurdu* dergisinde Mimar Kemaleddin'in, Celal Esad'ın ve Hamdullah Suphi'nin Türk sanatı ve mimarisine ilişkin yazıları yayınlanır (Cephanecigil, 2016, 8). Celal Esad'ın (Arseven) *Türk Sanatı* adlı eseri de 1928 yılında Türk Ocağı yayını olarak basılır.

Türkiye'de Türk sanatı tarihi yazımını derinden etkileyen ve izleri günümüzde de devam eden kişi şüphesiz Celal Esat Arsevendir (1876-1971). Bir asra yaklaşan ömrüne politika da dâhil pek çok alanı sığdıran Arseven'in Türk-İslâm sanatı ve mimarisine ilişkin yazıları 20. yüzyılın başına dayanır. Arseven'in 1906-1907 yılları arasında *İkdam Gazetesi*'nde

yayınlanmış “Osmanlı Sanayi-i Nefisesi (13.12.1906)”, “Bizans Sanayi-i Nefisesi (16.12.1906)”, “Araplarda Sanat- Tezyin- İran ve Türk Sanayi-i Nefisesi (24.12.1906)”, “Arap Sanayi-i Nefisesi (18.12.1906)” ve “Osmanlı Mimarisi (03.01.1907)” başlıklı yazıları, esas itibari ile Osmanlı sanatının kendine özgü bir sanat olduğu iddiasını desteklemek amacıyla kaleme alınmışlardır. Bu yazılar yazarın 1928’de Türk Ocağı yayınlarından çıkacak olan *Türk Sanatı* adlı kitabında ileri süreceği iddiaların da dayanağını oluşturacaktır (Cephanecigil - Akın, 2010, 35). Avrupalılar tarafından yapılan İslam sanatıyla ilgili yayınlar içinde Türk sanatına çok az yer verildiğini, neredeyse Türk sanatı kavramının kullanılmasından kaçınıldığını ifade ederek, Türk sanatının tarihsel şubeleri gibi gördüğü Selçuklu ve Osmanlı sanatlarının kökenine dair iddialarını bahsedilen kitabında ortaya koyar. Öncelikle Türklerin Anadolu öncesinde kadim yurtları olarak doğuda Mançurya, batıda Hazar Denizi, güneyde Tibet, kuzeyde Sibiryayla çevrili Orta Asya’nın adını zikreder. Geniş çerçeveden bir Türk sanatı tarihinin yazılabileceğini bu coğrafyaya Türk gözüyle bakabilecek arkeologlarca mümkün olabileceğini dile getirir. Orta-Asya coğrafyasında Türk sanatının kökenlerinin belirlenmesine yönelik yeterli veri olmadığını kabul eden Arseven, Avusturyalı sanat tarihçi Josef Strzygowski’nin *Altai-Iran* adlı eserinde öne sürdüğü tezden hareketle (Kök, 2014, 100-101; Fırat, 2016, 408) köken ilişkisinin göçebelerin sanatlarında veya Önasya’da Asiatik kavimlerce kurulmuş uygarlıklara (Sümerler gibi) ait buluntulardan hareketle çözülebileceğini düşünür. Sümer evini göçebe çadırına benzetir.

Arseven’in sanat ve mimarlık eserlerini etnik kimliğe göre tasniflendirmesinde sanat eseri veya üslubu ortaya koyan usta veya mimarlar ile eserin ortaya çıktığı coğrafyada hâkim siyasi gücü dikkate aldığı gözlenir (Kuban, 1969, 19). Nitekim Arseven, Samarra’nın Türkistan’dan gelen sanatkarlarca (özellikle alçı bezemeler) meydana getirildiğini ve buradaki üslubun Tolunoğullarında da tekrarlandığı için Türk sanatı içinde yer alabileceğini söyler. Mısır’da Memluk sanatını, İran’da Büyük Selçuklu, Moğol ve Timurlu sanatlarını ve Hindistan İslâm sanatlarını bu mantıkla Türk sanatının birer kolu olarak kabul eder. Hatta Şah Abbas dönemi Safevi sanatını da ustalar bağlamında Türk sanatına mal eder.

Anadolu Selçuklu ve Osmanlı mimarlığının yerel ve çevre kültürlerle ilişkisini sadece inşaat teknikleri bağlamında kabul ederek, Ayasofya'nın geniş merkezi plânlı Osmanlı cami mimarisine ilham verdiğini onaylar. Köken tartışmaları bağlamında Strzygowski ve Glück'ün etkileri görülen Arseven'in birbirinin devamı olarak gördüğü Selçuklu ve Osmanlı mimarilerine yönelik coğrafi ve kronolojik tasnifleri bugün de geçerliliğini korumaktadır. Arseven'in Selçuklu ve Osmanlı, Orta Asya ve Anadolu arasında kurmaya çalıştığı bağlantı dönemin önde gelen tarihçilerinden Fuad Köprülü tarafından başka bir alanda tatbik edilmiştir. Köprülü (1931, 165-313) *Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Dergisi*'nde yayınlanan bir çalışmasında, idari, mali ve saray adetleri başlığı altında Bizans müesseselerinin Osmanlı müesseselerine tesiri meselesini ele alır ve tüm bu başlıklarda İslam öncesi Türk hanedanlıkları, Sasani, Abbasi ve Selçuklulardan Osmanlıya uzanan bir tekâmülü kabul eder.

Rıfki Melül Meriç (1901-1964), İslâm sanatı içinde önemli bir yekûn oluşturan kitap sanatlarına ilişkin Süheyl Ünver'le birlikte ilk çalışmaları yapanlardandır. Mezar taşlarından mimariye, kitap sanatlarından Mimar Sinan'a kadar farklı alanlarda çalışmaları bulunan Meriç'in sağlam arşiv belgelerine dayalı eserleri kitap sanatları üzerinedir. 1937 yılında yazdığı *Türk Tezyini Sanatları ve Son Üstadlardan Altısı* başlıklı kitabının önsözünde Türk sanatının olamayacağını savunan Avrupalı yazarları reddeder ve orijinal bir Türk sanatının hem mimari, hem tezyini hem de hat sanatında var olduğunu ileri sürer. *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları I Vesikalar* (1953) adlı kitabında, Osmanlı nakış sanatı üzerine o tarihe kadar çalışma yapılmamış olduğunu belirterek, Osmanlı minyatür ve nakış sanatının Batı'da daha çok İran sanatı olarak kabul edilmiş olmasından yakınır. 1954 yılında yazdığı *Türk Cild San'atı Araştırmaları I Vesikalar* (1954) adlı kitabında ise mevâcib (maaş kayıt defterleri), müşahereharan (aylık maaş defteri) gibi arşivden derlediği belgeleri yayınlar. Ehl-i hiref zanaatkârlarının listelerinden hareketle 140 mücellidin adını zikreder.

Rıfki Melül Meriç, 1938-43 yılları arasında *İnsan ve Hareket* dergilerindeki yazdığı makalelerinde, Selçukludan Osmanlıya kadar gelen mimarinin genel özellikleri üzerinde durduktan sonra, bu eserlerin korunması için gereken önlemleri sıralar. Türk sanatının Arap, İran ve Bizans sanatlarından

farklı olduğunu, fethedilen Bizans topraklarında merkezi kubbeye dayanan ve abide özelliği taşıyan yeni bir bina tipinin yaratıldığını kaydeder. Osmanlıların yükseliş dönemindeki eserleriyle farklı bir Türk sanatı kimliği yaratıklarını ileri sürer. Bazı eserlerin, mezar taşları ve kitabelerin ortadan kaldırılarak geçmişe ait maddi kültür varlıklarının yok edilmesi biçimindeki inkılâpçılığı eleştirir. 1951 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde Celal Esat Arseven ve Zühtü Müridoğlu'yla birlikte Türk Sanatı Tarihi Enstitüsünü kuran Meriç, çalışmalarından bazılarını enstitünün yayını olarak basılan *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I* adlı eserde (1963, 439-536) yayınlar (Katipoğlu, 2004, 11-27).

Akademi dışından bir kişilik olarak Ekrem Hakkı Ayverdi'nin *İstanbul Mi'mârî Çağının Menşe'i Osmanlı Mi'mârîsinin İlk Devri I* (İstanbul, 1966), *Osmanlı Mi'mârîsinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri II* (İstanbul, 1972), *Osmanlı Mi'mârîsinde Fâtih Devri III*, (İstanbul, 1973) ve *Osmanlı Mi'mârîsinde Fâtih Devri IV*, (İstanbul, 1974) başlıklı eserleri Osman Gazi'den II. Bayezid dönemine kadar Osmanlı mimarisini belgeleyen anıt nitelikli çalışmalardır. 1950'li 60'lı yıllarda zor koşullar altında alınmış rölövelerle, fotoğraflarla ve zaman zaman vakfiyeler ve arşiv vesikalarıyla zenginleştirilen bu eserler bugün de birer başvuru kitabı niteliğindedirler. İlk dört cilde ilave olarak Balkanlardaki Osmanlı eserlerini de kapsayan üç ciltlik çalışmada da aynı özellikler izlenebilmektedir. Aynı zamanda Osmanlı eserlerinin bazılarının restorasyonunu da yapan mühendis ve koleksiyoner Ayverdi'nin Osmanlı mimarisine karşı derin bir hayranlık beslediği izlenmektedir. Bahsedilen kitaplarda, kronolojik bir çerçeve içinde eserleri kataloglayıp belgeleme eğilimi gözlenir. Baha Tanman'ın ifadesiyle, incelediği yapılarla hissi bağlar kuran Ayverdi, bazı yapılarda mimar ve ustaların çalışmalarını "takdir etmiş", bazı yapılardaki devşirme malzeme kullanımına soğuk bakmış, yeni biçimlerle ilgili köken veya etkileşim bahsine girmemiştir (Tanman, 2016, 252). Hatta ideolojik bir tutumla Osmanlı mimarlığının ilk dönemini, özellikle Orhan Gazi Camiiyle başlayan yenilikleri "Allah'ın ilhamı bu. Başka hiçbir şeyle izah edilemez. Manevi bir buluştur" veya "Bu mimari dünya yüzünde dört başı mâmur tek mimaridir." şeklinde yorumlarda bulunmuştur (Ayverdi, 1985, 486, 510).

Türk akademilerinde İslâm sanatına ilişkin ilk ciddi yayın, daha çok felsefe ve sosyoloji üzerine çalışmalarıyla tanınan Hilmi Ziya Ülken tarafından yapılmıştır. İki cilt olarak plânlanan eserin, Hind-Türk, İran-Safevi ve Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerini içereceği belirtilen ikinci cildi yayınlanmamıştır. Girişle birlikte dokuz bölüm olarak tasarlanan eserinde Hilmi Ziya Ülken, geniş bir coğrafyada, geniş bir zaman dilimi içinde biçimlenmiş tek bir İslâm sanatı olmadığını, İslam milletleri sanatı tabirinin daha doğru olacağını vurgular. Genel hatları ile İslâm medeniyeti içinde Suriye, Irak, Mısır, Kuzey Afrika-Endülüs, İran, Hind-Türk, Selçuklu ve Osmanlı olmak üzere sekiz sanat mektebinden söz edilebileceğini belirtir (Ülken, 1948, v).

İslâm öncesi Arap mimarisinin Suriye, Mısır, Irak ve Yemen'de ayakta kalmış örnekleri hakkında bilgi vererek, Irak'ta Sasani, Suriye'de Hıristiyan mimarisinin Erken İslâm yapılarını plân ve bezeme bakımından etkilemiş olduğuna dikkat çeker. Arap istilasının, Arap kabilelerinin zaptedilen memleketlere yerleşmemesi nedeniyle bazı bölgelerde kültürel anlamda bir Araplaşma yaratmadığı ileri sürülerek, İran ve Türkistan Müslümanlaşmış fakat Araplaşmamış coğrafyalar olarak değerlendirilir.

Suriye, Irak, Mısır ve Kuzey Afrika'daki erken İslâm dönemi eserlerini günümüz araştırmacılarının yayınları ve Müslüman coğrafyacılar ve tarihçilerin anlatımlarıyla harmanlayarak ele alan Ülken, eserleri yapı türlerine göre plân, cephe, malzeme ve bezeme özellikleriyle değerlendirir. Ayrıca bu yapılardaki usta-sanatçı sorunlarıyla, diğer kültür çevreleriyle (İran, Anadolu, Suriye, Bizans ve Haçlı) olan münasebetlerini de tartışır. Çerkez Memluklarının Suriye ve Mısır'daki eserlerinde daha çok İran-Selçuklu üslubunun izlerinin görüldüğü vurgulanırken, ribatlarla benzerliği kaydedilen Mağrip medreselerinin öğrenci odaları, dersane ve mescitten oluştukları ancak, Şiiğe karşı mücadele etmekten çok Maliki fikhini öğretmek amacıyla inşa edilmiş olduklarına dikkat çeker (Ülken, 1948, 289). Bazı Endülüs yapılarında bezemenin mimariyi boğduğunu ve gözü yoracak kadar ifrata kaçıldığını ileri sürer.

İran ve Türkistan'da vücuda gelen İslâm mimarisinin büyük anıtlarının çoğunun ciddi anlamda tetkik edilmemiş ve İran eyaletlerinin tamamında arkeolojik araştırmaların başlamamış olmasından dolayı İran'da İslâm mimarisinin sistemli bir tarihini yazmanın henüz mümkün olmadığını ileri

süren Ülken (1948, 321), yayınlardan ulaşabildiği yapıları camiler, türbeler, köprüler, kaleler, kervansaraylar başlıkları altında anlatır. Kubbeli mezar ve medreselerin İran coğrafyasına özgü yapılar olduğunu kaydederek, mezar kulelerinin kaynağının henüz aydınlatılmamış olduğunu belirtir. İran yapılarındaki bezemeyi alçı, çini, taş, ahşap, maden ve cam malzeme bağlamında değerlendirir.

İslâm tezyini sanatları başlıklı son bölümde, çini, taş, dokuma, fildişi, maden, minyatür ve yazı sanatına dair bilgiler verir. Minyatür sanatının Kuzey Afrika ve Endülüs dışında İslâm coğrafyasının her bölgesinde gelişmiş bir ekol oluşturduğuna dikkat çekilir. Kuzey Afrika ve Endülüs'te minyatürün olmaması, bölgenin Eş'ari zihniyetinin egemenliğine girmiş olmasıyla izah edilerek, İslâm minyatür sanatının Bizans mozaikleri, İran duvar freskoları ve Greko-Budist etkisiyle gelişmiş Uygur sanatından etkilenmiş olduğu vurgulanır (Ülken, 1948, 502-503). İslâm mimarisinin Roman mimarisine ilişkileri tromp, dilimli ve at nalı kemer gibi mimari unsurlar üzerinden değerlendirilir. İslâm sanatına ilişkin sonraki çalışmalarda pek ele alınmayan şiir ve musiki üzerine değerlendirmelerle eser tamamlanmıştır.

Türkiye'de sanat tarihi biliminin üniversitede akademik bir kürsü olarak ortaya çıkışı 1943 yılında Ernst Diez'in İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde Sanat Tarihi Kürsüsünü kurmasıyla başlamış, bunu 1954 yılında Katherina Otto-Dorn'un Ankara Üniversitesi DTCF'de kurduğu kürsü izlemiştir. Prof. Dr. Ernst Diez ve kürsü asistanı Oktay Aslanapa'nın Joseph Strzygowski'nin Viyana Sanat Tarihi Okulunun öğretisi olarak biçimi içeriğin üzerinde tutan "formalist" bir anlayışı kürsü araştırmalarına egemen kıldıkları belirtilir (Pancaroglu, 2007, 75). Türkiye'de akademik anlamda bir sanat tarihi kürsüsünün kurulması, Cumhuriyet'in ulus-devlet yaratma gayesinin aracı olarak görülür (Tanyeli, 2002, 70-71). Kürsünün 1950-80 arası çalışmaları hemen tüm sanat dallarını kapsayacak şekilde "malzeme tanıma ve toplama" devri olarak yorumlanır ve malzeme toplama döneminin henüz tamamlanmamış olduğu ileri sürülür (Ödekan, 2005, 337-338).

Çiniden minyatüre, halıdan mimariye kadar Türk sanatının neredeyse her ürünü üzerine eser veren Oktay Aslanapa (1914-2013), Viyana Üniversitesinde tamamladığı *Die Osmanischen Beiträge zur Islamischen Baukunst* (İslam Mimarisine Osmanlı Katkısı) başlıklı doktora teziyle 1943 yılında

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde Sanat Tarihi Kürsüsüne asistan olmuştur. İlk yayınları *Osmanlı Devrinde Kütahya Çinileri ve Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri* (1949) olan Aslanapa'nın, E. Diez'in başta *Türk Sanatı* adlı kitabı (1946) olmak üzere çeşitli makalelerini de Türkçeye çevirdiği bilinmektedir (Altun, 1996, 16). Aslanapa, R. O. Arık ve S. Çetintaş'tan sonra Anadolu'daki İslam yapıları üzerinde kazılar yaparak, Orta Çağ Anadolu Türk Arkeolojisinin de kurucularından sayılır. Aslanapa'nın Türk mimarisi üzerine çalışmaları *Türk Sanatı I-II* (1984) ve *Osmanlı Devri Mimarisi* (1986) üzerinden özetlenebilir.

Aslanapa, *Türk Sanatı I-II* adlı kitabının önsözünde Hunlardan Osmanlıya süzülerek ulaşan bir sanat ve mimarlık geleneğini kabul eder ve Anadolu öncesi Türk sanatını İslâmiyetten önce ve sonra şeklinde dönemsel ayırma tabii tutar. İslam öncesi Türk sanatı içinde (Hunlar, Göktürkler, Uygurlar) Ahamenid ve Hint kültür çevrelerinin etkileri olabileceğini kabul eder (1984, 1). İslamiyet sonrası devri, hanedanlıklar üzerinden cami, türbe, kervansaray, medrese ve saray yapılarıyla anlatır. Biçimsel tanımlamaların yanı sıra, analogik tespitlerde de bulunan Aslanapa, benzerliklerin ortaya çıkış süreci ve geliş yollarından bahsetmez. Eserin ikinci cildinde Anadolu Selçuklularından Beylikler Devrinin sonuna kadar Osmanlılar hariç tüm hanedanlıkların eserlerine yer verir. 1986 yılında yayınlanan *Osmanlı Devri Mimarisi* adlı eseri, Osmanlı yapılarını hükümdarların saltanat yıllarına göre kronolojik ve "vakanüvis"çi (Kuban, 2007, 17) bir tarzla ele alır. Yapıların mimari tanım ve anlatımları dışında, ortaya konuldukları siyasi ve kültürel çevre, başka kültürlerle ilişkiler bağlamında karşılaştırma ve değerlendirmeler içermez.

Aslanapa'nın ilk baskısı 1971 yılında yapılan *Turkish Art and Architecture* adlı hacimli kitabı, Türk sanatı ve mimarisini İslam öncesi dönemden Cumhuriyet devrine kadar hanedanlıklar üzerinden ele alan yabancı dilde yayınlanmış en kapsamlı eser kabul edilebilir. Mimari dışında, seramik, maden, cam ve doku ma ürünlerine de yer veren kitapta ele alınan örneklerin çoğunun Anadolu'dan seçilmiş olduğu dikkati çeker. Hindistan ve Mısır'daki eserleri (Tolunoğulları ve Memlûklular) Türk sanatı içinde değerlendiren Aslanapa'nın Timurlu mimarisinden hiç bahsetmemiş olması oldukça şaşırtıcıdır.

Oktay Aslanapa ile birlikte Sanat Tarihi Kürsüsünün ilk elemanlarından olan Semavi Eyice (1922-2019), Bizans sanatı ve mimarisi üzerine

çalışan bir akademisyen olarak bilinmesine rağmen, sayısı binden fazla makale ve bildirileri ağırlıklı olarak Türk sanatı üzerinedir. Özellikle hamam (1960, 99-120) ve minareler (1963, 31-132) gibi yapı ve yapı unsurlarına yönelik tipoloji çalışmaları ve o yıllarda kimliği tartışmalı yapılardan olan zaviyeli camiler üzerine yaptığı etüt (1963, 3-57) bugün bile sık sık başvurulan kaynak çalışmalarını oluşturmuştur.

Türk sanatı tarihi yazımının akademiden bir başka temsilcisi olan Suut Kemal Yetkin (1903-1980), Sorbonne ve Rennes üniversitelerinde aldığı felsefe, estetik ve sanat tarihi eğitiminden sonra 1932-36 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde Estetik ve Sanat Tarihi doçenti olarak çalışmıştır. 1942 yılında Ankara Üniversitesi DTCTF'ye Estetik ve Sanat Tarihi profesörü olarak atanan Yetkin, iki dönem milletvekilliği de yapmış ve 1950 yılında Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesine İslâm Sanatları profesörü olarak görevlendirilmiştir. Fakülte içinde Türk ve İslam Sanatları Enstitüsü'nü kurmuştur. Suut Kemal Yetkin'in İlahiyat Fakültesine atanmasıyla birlikte daha çok İslâm sanatları üzerine yayınlara başladığı gözlenmektedir (Renda, 1984, 3). İslam sanatı üzerine Türkçe'de en yetkin ve erken tarihli çalışmanın Suut Kemal Yetkin tarafından yapıldığı muhakkaktır. 1950'lerde yazdığı ve genişleyen baskılarla geniş kitlelere ulaşan *İslâm Sanatı Tarihi* (1954), *İslam Mimarisi* (1959, 1965) ve bu kitapların toplamı olan *İslam Ülkelerinde Sanat* (1984) en dikkat çeken yapıtlarıdır.

İslam ülkelerinde yaratılan sanat eserlerini, tek merkezli, değişmez ve tüm ülkelerde geçerli ortak bir yaratma iradesinin sonucu olmaktan ziyade, eserin ortaya çıktığı coğrafyadaki toplumların veya devletlerin tarihsel gelişimi içinde değerlendirilebileceğini ifade eder. Her camide bir minare olmasını İslami bir unsur olarak onaylar fakat, Hindistan'dan Fas'a biçimlerinin farklılığının toplumların yerel ve tarihsel gelenekleriyle izah edilebileceğini belirtir. İklimin, farklı hanedanlıklarda benzer tasarımlar ortaya konulmasında önemli bir faktör olduğunu ileri süren Yetkin, İslam sanatının nihayetinde bir devlet sanatı olduğunu ve coğrafi bölge ölçüğünden ziyade hanedanlıklar zaviyesinden incelenmesi gerektiğine dikkat çeker. Hem Hindistan hem İran, Türkiye ve Mısır'da kurulmuş Türk hanedanlıklarının eserlerindeki farklılaşmayı yüzyılların birikimi olan toplumsal geleneklerle izah eder. Mısır'daki Tolunoğlu ve Memluk yapıları arasındaki farkı bu bağlamda açıklar (Yetkin, 1984, 10-11).

İslam ülkelerinde mimariyi dinî ve sivil başlığı altında çeşitli yapı tiplerine göre (cami, türbe, medrese, köşk, saray vs.) hanedanlıklar çerçevesinde ele alır. Aynı yöntemi mimari süslemede de uygular. Mimari bezemeyi malzeme üzerinden değil; konu üzerinden (bitkisel, yazı, geometrik ve mukarnas) değerlendirir. Resim ve heykel bahsinde “tasvir yasağı” meselesini tartışır, el sanatları ve minyatür örnekleri hakkında bilgi verir.

Suut Kemal Yetkin, Paris'te Fransızca olarak basılan ve çeşitli müze ve koleksiyonlardaki araştırmalarının ürünü olan *L'Ancienne Peinture Turque* (Eski Türk Resmi) başlıklı kitabında (1970), Türk minyatürünün üslûpsal ifadesini belirli dönemler içinde değerlendirmeyi ve Osmanlı minyatür sanatçılarını tanıtmayı amaçlamıştır (Yazıcı, 2009, 586).

Suut Kemal Yetkin'in kitap ve makalelerinin yanı sıra Türk Sanatı araştırmalarına yaptığı en büyük hizmet, 2019 yılında on altıncısı düzenlenen Uluslararası Türk Sanatları Kongresinin birincisini 1959 yılında Ankara'da düzenleyerek, uluslararası platformda Türk sanatının tanıtılıp tartışılmasını sağlamak olmuştur.

Türk sanatı ve mimarisi üzerine sanat tarihçilerin yaptığı çalışmalara ilave olarak mimarlık tarihçilerinin de konuyla ilgilendikleri belirtilmelidir. Bu alanda Türk akademisinde öne çıkan isim şüphesiz Doğan Kuban'dır. Bir mimarlık tarihçisi olmasına rağmen Türk sanatının her dönemiyle ilgili eserler veren, mimariye yönelik araştırmalarında bina bilgisinin yanında, eserleri kültür çevreleriyle ilişkileri bağlamında da değerlendiren Kuban, Selçuk Mülayim'in tabiriyle bir “mekân felsefecisi”dir (Mülayim, 2018, 127). Onun çalışmaları belgeleme nitelikli olmaktan ziyade kavramsal bir içerik taşır. İslam sanatını Müslümanlığı benimsemiş ulusların sanat alanındaki yaratılarına verilecek bir kavram olarak kabul eden Kuban, (1995, 1) çok geniş bir coğrafyaya yayılan bu sanatın zengin ve farklı kültürlerle harmanlanmış olmasıyla homojen bir kimlik taşıyamayacağını ileri sürer. Ardından şu önemli soruyu sorar: “Din bütün etmenleri biçimlendiren ya da biçimlendirecek spiritüel davranışları yaratan tek kaynak mıdır? Yoksa İslam tarihi boyunca, dinsel düşüncüyü etkileyen ve farklılıkları yaratan insanî ve sosyal etmenler mi?” (Kuban, 1995, 13). Kuban ikinci sorununun İslam sanatlarını biçimlendiren faktör olduğunu savunur. İslam sanatı içinde tüm İslam coğrafyasını kapsayacak bir bütünlükten sadece bezeme açısından bahsedilebileceğini ileri sürer.

Kuban'ın 70 yıla yaklaşan akademik hayatında ilk ciddi eseri aslında bir doktora tezidir ve *Osmanlı Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme* başlığını taşır. Kültürel bir yozlaşma, bozulma gibi algılanan ve Batılılaşma döneminde inşa edilen ve Kuban'ın kendi ifadesiyle “o zamana kadar horgörülen” 18-19. yüzyıl eserlerini inşa edildikleri dönemin siyasal ve kültürel çerçevesi içinde tasarım, strüktür ve bezeme özellikleriyle ele alıp incelediği bir çalışmadır (Kuban, 2007, 17). Doçentlik tezi olarak hazırladığı eseri de Osmanlı mimarisine yönelik olmakla birlikte, farklı bir kültürle karşılaştırmayı içerir. *Osmanlı Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü Rönesansla Bir Mukayese* başlıklı eser, 20 Osmanlı camisiyle, İtalyan Rönesansından 16 kilise veya şapelin mekânsal mukayesesini ele alır. Her iki mimarinin kubbeli yapılara önem vermesi ve Akdenizli bir kimliğe sahip olmalarından dolayı karşılaştırılmasının uygun olacağını belirterek, her iki toplumda Tanrı, İnsan ve Güzel kavramının nasıl ele alındığını değerlendirir. Eserleri yaratan mimarların İtalya'da aynı zamanda ressam ve heykeltıraş olduklarını, Osmanlı coğrafyasında ise daha çok mühendis kimlikli şahsiyetler olduğu sonucuna varır (Kuban, 1958, 79-80). Her iki mimarinin önceki gelenekleri devam ettirdiğini, İtalya'da Brunelleschi ile, Osmanlı'da İstanbul'un fethiyle birlikte merkezi mekânlı, kubbenin yapıya hakim olduğu bol ışıklı ve yarım kubbeyle zenginleşen tasarımların ortaya çıktığını kaydeder. Rönesans mimarlığında üst örtünün planı tamamlayan bir unsur olduğunu, aynı plânın başka örtü sistemleriyle de kapatılmış olmasından hareketle iddia eden Kuban, Osmanlı mimarlığında merkezi mekânın bir ideal olmamasına rağmen Osmanlı cami mimarisinin merkezi plân tatbikatını Rönesans yapılarından daha güçlü yansıttığını ve Rönesans'ta pek kullanılmayan yarım kubbeyle etkiyi pekiştirdiğini vurgular. Osmanlı mimarisinin de Rönesans örnekleri gibi rasyonel, dünyevi ve aydınlık olduğunu belirten Kuban, rasyonelliğin Rönesans'tan farklı olarak konstrüktif olmasıyla, dünyeviliğin dinin hayatın içinde bir kurum olmasıyla izah edilebileceğine dikkat çeker (Kuban, 1958, 92). Osmanlı mimarisine ilgili bu iki çalışmasını yaklaşık 50 yıl sonra anıtsal bir kitapla tamamlayacak olan Doğan Kuban, 1965 yılında *Anadolu Türk Sanatının Kaynak ve Sorunları* başlıklı profesörlük teziyle (1965) ilgisini Anadolu Türk Sanatının erken devri olarak nitelediği 12-15. yüzyıllara yöneltir. Her şeyden önce Anadolu'daki eserlerin sahibi olan Türk toplumunu, kendini içinde yaşadığı kültür çevresinde başkasından ayrı gören, belirli

görgü ve davranışı yayan ve kendini Türkçeyle ifade eden toplum olarak tanımlayan Kuban, bu tanıma giren toplumların sanatını Türk sanatı olarak kabul eder. Bu bağlamda Orta Asya'da, Özbekistan'da, Azerbaycan'da bir Türk sanatı olduğunu, ancak Türklerin politik hâkimiyetleri olmasına rağmen Hindistan, Mısır ve İran'da Türk sanatından bahsedilemeyeceği ileri sürer (Kuban, 1965, 12). Buna karşılık Anadolu Selçuklu sultanlarının Türk'ten çok İranlı olmaya özenmelerine rağmen, Anadolu Selçuklu sanatını Türk Sanatı olarak niteler.

Homojen ve devamlılık gösteren bir Türk sanatının olmadığını, çeşitli Türk toplumlarının yarattığı bir Türk sanatı olduğunu ve bunlar arasındaki ilişkinin, kültürel çevrenin yakınlığı uzaklığı ya da kültürel çevre benzerliğiyle gerçekleşebildiğini kaydeden Kuban, Anadolu Türk sanatını Türk milletinin yarattığı tek büyük sanat olarak yorumlamıştır. İran'ın Anadolu ile İslam Öncesi Türk kültürü arasında bir geçiş bölgesi kimliğine sahip olduğuna değinen Kuban, Türklerin kaynak itibarıyla İranlılaşmış İslam kültürünü benimsediğini ileri sürer. Gazneliler ve Selçukluların Türk hanedanları olmalarına rağmen Afganistan ve İran toplumlarının Türk olmadığını, dolayısıyla buralardaki sanatı toplumun değil, hanedanın sanatı olarak kabul etmek gerektiğini kaydeder (Kuban, 1965, 14).

İran üzerinden Anadolu'ya taşınan medrese, türbe ve kervansaray gibi yapı türlerinin ve minare gibi unsurların Anadolu coğrafyasında geçirdiği evrimi ve İran'daki örneklerden farklılaşmasını da belirleyen Kuban, mimari dekorasyon alanında bir takım motif, bezeme elemanları ve uygulamaların (palmet, mukarnas ve renkli taş işçiliği) Güney Kafkasya'daki Ermeni ve Gürcü sanatından geçmiş olabileceğini ileri sürer. Sözelimi, 11. yüzyılda İslam etkisiyle Güney Kafkasya Hristiyan mimarisinde görülen mukarnasın, bölge yapılarının kubbesel tonozlarında tatbik edildiğinden hareketle, Erzurum Ulu Cami ve Yakutiye Medreselerindeki mukarnaslı örtülerin bu çevrenin ürünü olduğuna hükmedilir (Kuban, 1965, 68). Yüksek seviyeye ulaşmış hiçbir kültürün başlangıç evresindeki saf haliyle kalmadığını, sanatta orijinalliğin sürekli yeni biçim yaratmakla değil, yeni sentez yaratmakla mümkün olabileceğine değinen Kuban, erken devir Anadolu Türk sanatında bu sentezin yaratılmış olduğunu savunur.

Doğan Kuban'ın hacim olarak küçük ama konu itibariyle köken ve kaynak üzerine yazdığı *Batiya Göçün Sanatsal Evreleri* (1993) başlıklı eseri, Asya bozkırında uzun bir zaman dilimi içinde neyin Türk olduğu veya olmadığını belirlemenin güçlüğüne değinerek başlar. Kuban, Türklerin de katıldığı bir Orta Asya kültür ve sanat ortamının varlığını kabul ederek kültürel değişmeyi kabule yanaşmayanların meseleye ideolojik baktıklarını ifade eder ve Şaman iken Müslüman olan bir toplumun başka alanlarda da değişime açık olduğunu bildirir. Türkleri bozkır kültürünün paylaşıcısı, Orta Çağ İslam kültür ortamının kurucusu, Osmanlı sentezinin kurucusu ve tek taşıyıcısı olarak görür (Kuban, 1993, 31).

Kuban'ın Selçuklu çağı Anadolu'sunun bezeme yönünden bir yapıyı olarak değerlendirdiği Divriği külliyesi üzerine yazdığı monografi külliyei daha çok süsleme programı bakımından ele alır. Divriği'deki bezemenin analizini yapabilmek için Hindistan'dan Anadolu'ya uzanan ve büyük kısmında Türk hanedanların egemen olduğu bir coğrafyanın dikkate alınması gerektiğini belirtir. Üç dilin konuşulduğu bu geniş coğrafyada sanatçıların, orduların, sultanların ve insanların bir ülkeden diğerine hareket ettikleri, yerellekle evrenselliğin aynı anda yaşandığına dikkat çeker. Divriği Ulu Camisi'nin ulusal ya da dinsel bir aidiyet zorlaması içinde önce İslam sonra Türk eseri olarak kabul edilebileceğini ancak Orta Çağ yapılarının çoğunun aidiyetlik sorunu olmadığını belirterek eserin Ahmet Şah'ın bir güç gösterisi şeklinde değerlendirilmemesini ileri sürer. Yapıdaki bezemelerin öncüllerinin olmamasından dolayı deformasyondan bahsedilemeyeceğini vurgular. Yukarıda bahsedilen geniş coğrafya kapsamında Divriği bezemelerinin analizi için ilk durağın İran, özellikle de Sasani sanatı olması gerektiğini belirtir. Sasani alçı sanatının özellikle bitkisel motifler açısından İslam sanatını etkilediğini savunarak, kuzey taç kapının anlatımında mimariyi ikinci plana iten ve adeta heykelleşen büyük yapraklı hayat ağaçlarının yaşamı simgeleyen tümenden bir doğa tasvirine dönüştüğünü kaydeder (Kuban, 1999, 63-93).

Doğan Kuban'ın Divriği dışında, Anadolu Selçuklu Sanatı ve Mimarisi üzerine hem editörlüğünü hem de yazarlığını yaptığı çalışma *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı* (2002) başlığını taşır. Anadolu Selçuklu çağında üretilmiş eserlerin tasarım ve bezeme bakımından İran ve Orta Asya'dan esintiler taşımakla birlikte, yeni fethedilmiş ve fethin devam ettiği ve Hıristiyan,

Müslüman ve Müslümanlığı yeni benimsemiş göçer Türkmenlerden oluşan karmaşık bir toplumsal yapı içinde meydana getirilmiş olduğuna dikkat çeker. “Başka eşi olmayan özgün bir tarihi değişim paradigması” olarak kabul ettiği bu dönem eserleriyle ilgili olarak kaynak/köken kültürler ve yerel etkiler meselesinin daha çok ideolojik saplantılarla değerlendirilmiş olduğunu ifade eder. Selçuklu eserlerindeki figüratif anlatımları pagan yaşantının simgesel uzantıları olarak yorumlayan Kuban, bu yönüyle Selçuklu çağı yapılarının diğer İslam coğrafyasındaki eserlerden ayrılmış olduğunu ileri sürer (Kuban, 2002, viii).

Ön yargısız bir Selçuklu Sanatı Tarihi yazımının bu dönemle eş zamanlı olarak sadece Merv, Musul, Şam ve Kahire örnekleriyle değil, Trabzon, Kozan, Bergama, İstanbul ve hatta Orta Çağ Avrupa’sında üretilen sanat eserlerini de referanslayarak mümkün olabileceğini belirten Kuban, 11-14. yüzyıl arası Selçuklu Türkiye’sinin ne coğrafi, ne siyasi, ne de kültürel anlamda bütünlük yansıtacak bir homojenliğe sahip olmadığını iddia eder. Selçuklu Çağı Anadolu’sunun üslûplar ve sanatçı/zanaatkar bağlamında her yöne açık senkretik bir kültür ortamına sahip olduğunu ileri süren Kuban, sürekli savaş ve mücadelelerle geçen yüzyıllık dönem içinde Orta Asya’dan getirilenlerle böyle bir sanatın yaratılamayacağını vurgular. Selçuklu çağında meydana getirilen eserlerin, Orta Çağ Avrupa’sında üretilen Gotik ya da Romanesk katedrallerle karşılaştırılabilecek bir anıtsallığa sahip olmadığı belirtilir. Selçuklu çağı yapılarında çalışmış sanatçıların etnik kökenleri üzerinde titizlenmenin bilimsel bir merakı içermediği vurgulanarak, eserlerin çoğunda yerli Rum ve Ermeni ustaların çalışmış olabilecekları, İran’da alçı bezemelerdeki motif ve düzenlerin Anadolu’da taşla bu ustalar marifetiyle aktarılmış olduğu kabul edilir. Anadolu’ya gelirken geçilen coğrafyaların yaklaşık dört yüzyıllık bir İslâm ve fethedilen yeni topraklarda da Hıristiyan geleneğinin unutulmaması gerektiği belirtilir (Kuban, 2002, 2-10).

Doğan Kuban’ın neredeyse bütün birikimini aktardığı *Osmanlı Mimarisi* (2007) başlıklı anıtsal eseri, altı yüz yıla sığan mimarlık ürünlerini Sinan Öncesi ve Sonrası olarak iki ana bölüme ayırdığı dört “kitap” tan oluşur. Osmanlı mimarisinin bir başkentler mimarisi olduğuna dikkat çeken yazar, başkentler dışında Amasya, Manisa gibi şehzade sancakları veya bazı vilayet merkezi kentler dışında Osmanlı mimarisinin yoğun örnekleriyle

karşılaşılmadığını vurgular. Osmanlı mimarisi içinde Bursa Yeşil, Süleymaniye, Nur-u Osmaniye ve Ortaköy camilerinin farklı dönemlerde birbirlerinden farklı sosyo-ekonomik ve kültürel atmosferlerin ürünleri oldukları belirtilir. Kent merkezlerini donatan cami, medrese, han, hamam, zaviye, bedesten gibi dinî ve sivil mimarlık ürünlerinin sultan ve çevresindeki yönetici sınıf tarafından oluşturulduğu, lüks dokuma, seramik, deri, maden, cam ürünlerin ve çoğu saray nakkaşhanesinin maaşlı elamanlarınca hazırlanan ciltli, tezhipli ve resimli kitapların müşterilerinin de bu sınıf olduğu kaydedilerek, yönetici kesim arasında homojen bir beğeni dünyasının varlığına işaret edilir (Kuban, 2007, 31).

Osmanlıların zaptettiği bütün coğrafyaları Türk dilli yapamadıkları, esasen bunu sorun olarak görmedikleri dile getirilerek, Osmanlı tarihinin evrensel imparatorlukların yaşadığı bir coğrafyada şekillendiği vurgulanır.

13. yüzyılın son çeyreği içinde Bitinya'da görülen ve kendilerine yeni yurtlar açan Osmanlıların büyük oranda göçer, hayvancılık ve gaza ya da yağma esaslı bir ekonomiye sahip oldukları ve inanç bakımından şamanik inanç tortuları barındıran heterodoks bir uç toplumu olduğu belirtilir. Bu toplumun fethettiği topraklarda karşılaştığı farklı dil, din ve üretim tarzlarına sahip yerleşik toplumla karışarak geçirdiği sürecin Osmanlı toplumunun oluşum devri olduğu ileri sürülür. Oluşum dönemi içinde evlilikler ve ihtida hareketleri ve iskân politikalarıyla zaptedilen toprakların büyük bir bölümünde İslamlaşma hareketi olduğu, özellikle Balkanlarda yerli halkın Osmanlı fetihlerinden çok da rahatsız olmadıkları kaydedilir (Kuban, 2007, 36-40). Fethedilen topraklara gönüllü ya da zorla Türkmen aşiretlerinin yerleştirildiği, gaza için bölgeye gelen dervişlerin zaviyeleri etrafında yeni yerleşimlerin oluştuğu ifade edilerek, bu zaviyelerin yönetim tarafından toprak vakıflarıyla desteklenmiş ve şeyh/dervişlerin sultanlar tarafından (Geyikli Baba örneğinde olduğu gibi) iltifatlara mazhar olduklarına dikkat çekilmiştir.

Erken dönemde I. Bayezid dönemine kadar anıtsal bir mimari üretemeyen Osmanlıların camiden önce zaviye/imaret inşa ettirmeleri, bu yapıların anıtsal örneklerinin sultanlar tarafından yaptırılmış olması yukarıda bahsedilen sosyo-kültürel ortamla ilişkilendirilir. Tasarım olarak Selçuklu devri kapalı avlulu medreseleriyle benzeşen zaviye/imaretlerin hem ibadet hem de barınma işlevini karşılayan yapılar olduğu vurgulanmış, 20 örnek

üzerinden plân ve bezeme özellikleri anlatılmıştır. Dönemin tek mekânlı, kubbeyle örtülü revaklı mescitlerinin çoğunun yerel işgücü kullanılarak inşa edildiği, ustalarının ise kubbeye geçişte kullanılan Türk üçgenlerine bakılarak Orta Anadolu'dan gelmiş olabilecekleri varsayılır (Kuban, 2007, 129). I. Murad döneminde, Balkanlarda tutunmaya çalışan Osmanlı'nın Timur saldırısını püskürtebilecek kadar güçlenmediği, Türkmenler üzerinde derleme nitelikli ulemeden çok derviş ve ahilerin etkili olduğu, devşirme düzenindeki Bektaşiliğe meyilli doktrinin de bilinçli bir tercih olduğu ileri sürülür. Fetihlerin önemli öznelerinden gazilerin kimlikleri, sınıfları, kökenleri bu bölümde tartışılan konulardandır. I. Murad döneminde görülen çok destekli, üç sahnalı kubbeli ulu camilerin I. Bayezid dönemiyle Bursa ve Edirne'de anıtsal örneklerinin inşa edildiği belirtilerek, II. Murad'ın yaptırdığı Edirne Üç Şerefeli Caminin revaklı avlulu ve anıtsal kubbeyle kapatılmış merkezi mekânlı tasarımının Batı Anadolu kaynaklı (Manisa Ulu, Selçuk İsa Bey) Suriye İslâm geleneğini sürdüren bir görünüm arz ettiğini ileri sürer (Kuban, 2007, 145).

Fatih'in İstanbul merkezli bir Akdeniz İslâm imparatorluğu yaratma düşüncesinde olduğu, icraatlarına bakılarak bu imparatorluğun Doğu'yla Batı'yı sentezleyen bir yapı arz ettiği belirtilir. Fatih vezirlerinin İstanbul'un imarına ve yeni kimliğini kazandırdıkları üzerinde durur. II. Bayezid döneminin, fetih hareketleri yönünden sönük fakat, heterodoks nitelikli çeşitli tarikatların, grupların üzerinde devlet baskısının hissedildiği, devlet yönetiminde Türk kökenlilerin tasfiye edildiği ve tamamen Sünni bakış açısıyla yazılmış Osmanlı tarih eserlerinin ortaya çıktığı bir devir olduğuna hükmeder. II. Bayezid'in baniliğinde inşa edilmiş üç büyük külliye hakkında bilgi verilir ancak Edirne ve İstanbul camilerinde tabhâneyle bitişik tasarımın nedenleri üzerine herhangi bir yorum yapılmaz. Sinan öncesi tüm yapı tipleri ve bezeme programının bir değerlendirilmesi sunulur (Kuban, 2007, 209-244).

Sinan ve takipçilerinin kuram ve pratiği birleştirmiş bir mimari yaratıklarını ancak, tasarım ilkelerini yazıya dönüştürerek Vitruvius'un eseri gibi bir yapıt bırakmamış olduklarına değinen yazar, Rönesans ve Osmanlı toplumlarının sanatçıya, insana ve tasarıma bakış açılarını yorumlar. Sinan ve mimarlığına kitap içinde yaklaşık 100 sayfalık bir bölüm ayıran Kuban, daha sonra mimarlık mesleği, patronlar ve Sinan geleneğini devam ettiren yapılar hakkında bilgi verir (Kuban, 2007, 255-349). Topkapı sarayı başta

olmak üzere Edirne ve Manisa saraylarının tasarım ve mekânsal işlevlerine değinerek, klâsik dönem bezemelerine de bir bölüm ayırır.

Mimari tasarım bağlamında, Osmanlı mimarisinin yatayda doğrusal, düşeyde eğrisel hareketlerin dinamizmiyle oluşmuş bir armoni yansıttığı ileri sürülerek, plândaki doğrusal kurgunun Osmanlı mimarisini İslâm geleneğine yaklaştırmış olduğuna dikkat çekilir. Sinan dönemi camilerinin mihrap çıkıntılarında Bizans kiliselerinin dairesel apsislerinin örnek alınmamış olduğu belirtilir. Yataydan çok düşey yönelimi vurgulayan anıtsal Osmanlı mimarisinin anıtsal tek kubbeyle vardığı evrensel çizginin dış cephe tasarımıyla zirveye ulaştığı kaydedilerek, Osmanlı mimarisinde Rönesans'taki gibi giriş cephesinden ziyade yan cephelere önem verildiği ileri sürülür (Kuban, 2007, 451-458). Pencereci yan duvarların taşıyıcı kimliğinden sıyrılarak anıtsal camilere birer saray cephesi görüntüsü kazandırdığı ifade edilir. Osmanlı kubbelerinin yarım küre formlarıyla İran, Hint ve Avrupa örneklerinden ayrıldığı, kendine özgü bir gelişim gösterdiği vurgulanır.

Osmanlı mimarisini İslâm geleneği ve Rönesans bağlamı içinde değerlendiren Kuban, Rönesans ve önceki dönem (Gotik, Romanesk) felsefeleriyle kilise mimarisi arasında kurulan ilişkilerin Osmanlı cami mimarisi arasında kurulamayacağını, Osmanlı camilerinin dinî veya tasavvufî bir düşünce simgesi olmaktan ziyade birer politik güç simgesi olarak değerlendirilebileceğini ve tasarım aşamasında liturjik bir mecburiyetle karşılaşılmadığını kaydeder (Kuban, 2007, 464). İslâm cami mimarisi geleneği içinde Arap, İran ve Hint modelleri yanında, Osmanlı'nın anıtsal kubbe altında toplanmış, tek parçalı mekân düzenine sahip bir model meydana getirdiğini belirtir.

Dini mimari dışında, konut mimarlığı başkent ve yerel örneklerle uzun bir bölüm içinde değerlendirilmiştir. Bir "çiçek çağı" olarak nitelediği kısa süreli Lale Devrini meydan çeşmeleri ve sebiller üzerinden değerlendirmekte ve bu dönem bezemelerinde Avrupa'dan çok İran etkilerinin söz konusu olduğu belirtilerek, gündelik hayata yansıyan şenlik, neşe ve yaşam coşkusunun Paris'ten İstanbul'a, İsfahan'dan Lahor'a uzanmış bir tür "Zeitgeist" kavramıyla ilişkilendirilebileceğini kaydeder (Kuban, 2007, 509).

Başkent dışında Anadolu, Ortadoğu ve Balkanlarda 1520-1920 yılları arasında meydana getirilen mimari "Eyaletlerde Yapı Sanatı" başlığında ele alınmış olup başkent ve yerel üslupların ilişkisi anlatılmıştır (Kuban, 2007, 571-596).

19. yüzyıl Osmanlı mimarisine karşı Cumhuriyet'in katı milliyetçilik anlayışından kaynaklı bir tavırla olumsuz bir yaklaşım söz konusu ise de Osmanlıların savaştığı Avrupa'nın kültürünü izleyen, alan ve yorumlayan bir anlayışla son iki yüz yıl içinde yeni bir mimari ve fiziksel çevre yaratmış olduklarından bahsedilir ve bu mimari ve fiziksel çevrenin Osmanlılarca benimsenmiş olduğu ileri sürülür. Batılılaşmanın simge yapıları olarak kışla ve kütüphaneler hakkında bilgi verilerek, 19. yüzyıl mimari üsluplarının başkentte kümelenmiş örnekleri anlatılır. 19. yüzyıl sarayları (Dolmabahçe, Çırağan, Beylerbeyi ve Yıldız) ve dini yapılarının tasarım ve bezeme özellikleri yanında son dönem Osmanlı tekkeleri ve hatta kilise ve sinagogları hakkında da değerlendirmeler yer alır (Kuban, 2007, 643-645).

Batılılaşmanın kentleşme boyutu içinde ortaya çıkardığı yeni konut biçimleri olarak apartmanlar, yalı ve kasırlarla yeni kamusal binalar hakkında bilgi verilmiş, İstanbul'da faaliyetlerde bulunmuş yabancı mimarların ve 20. yüzyıl başında öne çıkan Mimar Kemalettin Bey ve Vedat Bey'in üsluplarından bahsedilmiştir. Kuban'ın başından sonuna 600 yıllık bir mimari birikimi siyasi, iktisadi, sosyal ve kültürel çerçeve ve içerikle değerlendirdiği bu çalışması "Osmanlı tarihinde en çok Osmanlı olan olgu mimaridir" hükmüyle tamamlanmıştır.

Görüldüğü üzere Türkiye'de Sanat Tarihi biliminin üniversitelerde bir kürsü olarak kurulmasından önce de sonra da genel perspektiften ele alınarak programlanmış bir İslâm sanatı yazınından bahsetmek mümkün değildir. Orta Çağ kaynakları sadece Anadolu coğrafyasında inşa edilmiş yapıları banileri bağlamında değerlendirir ve sadece isimlerini zikreder. Osmanlı dönemi için Gelibolulu Mustafa Âli'nin *Menâkıb-ı Hünerverân*'ı, Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si ve Ayvansarâyî'nin *Hadîkatü'l-cevâmi*'si kitap sanatlarından mimariye kısıtlı da olsa bilgi veren nadir eserlerdir. 19. yüzyılın son çeyreğinde yazılan kimi layihalar ve *Usul-i Mimari-i Osmanî* adlı yapıt Osmanlı mimarisi ve sanat dallarındaki gerilemenin nedenleri üzerinde durur ve Osmanlı mimarisinin bazı öğelerine dair çizimler içerir.

Avrupa'da İslâm sanatları üzerine Oryantalist bakış açısıyla yazılmış eserlerde Türk sanatından bahsedilmemesine tepki olarak, bir Türk sanatı ve mimarisinin varlığını mevcut eserler üzerinden ve köken sorunuyla birlikte ele almaya başlayan çalışmaların öncüsü olarak Celal Esat Arseven'den bahsedilebilir.

Türkiye’de akademik düzeyde İslam sanatı tarihi yazımı daha çok bir Türk sanatı ve mimarisi penceresinden, İstanbul Üniversitesi’nden başlayan formalist bir gelenek çerçevesinde devam etmektedir. “Aslanapa Ekolü” olarak tanımlayabileceğimiz bu tarz, mimari yapılar veya el sanatlarını biçimsel olarak tanımlayıp, benzer örneklerle kıyaslamayı kapsayan bir kataloglamayı içerir. Bu anlayışla hazırlanan çalışmalarda, mimari veya el sanatlarını ortaya çıkaran siyasi, sosyo-kültürel yapı ve çevre üzerinde durulmamakta, eserlerin yaratıldıkları coğrafyada nasıl algılandıkları, eş zamanlı olarak yakın coğrafyadaki örneklerle karşılaştırılmadıkları gözlenir. Bu tür değerlendirmeleri Doğan Kuban’ın yukarıda bahsedilen çalışmalarında görmek mümkündür.

Esasen Türkiye’de Türk sanatı üzerine yapılan çalışmaların çok büyük bölümü günümüz Türkiye sınırları içine sıkışıp kalmıştır. Bugün Türkiye’de Timurlu veya Memluklu sanatları üzerine çalışan akademisyen hemen hemen yok gibidir. Yükseköğretim Kurumu tez arşivinde “Sanat Tarihi” veya “Türk-İslam Sanatları” anahtar kelimeleriyle yapılacak bir araştırmada, 2.000’i araştırmacılara açık 3.500’ün üzerindeki lisansüstü çalışmasının sadece 45’inin Türkiye dışından (çoğunluğu Balkanlar olmak üzere) İslam sanatıyla ilgili konuları içerdiği gözlenmektedir.

Türkiye’de İslam sanatı yazınındaki yerleşmenin ideolojik temelleri bir yana, Türkiye dışındaki eserlere “ulaşamama”nın da önemli bir faktör olduğu kabul edilebilir. Sözelimi 30 yıl öncesine kadar Sovyetler Birliği sınırları içindeki pek çok İslam sanatı eseri coğrafi olarak ulaşılmaz bir objeydi. Türkiye dışındaki İslam sanatı eserlerine yönelinmemesinin bir diğer sebebi de kaynak diller ve günümüz yabancı dillerine hâkim olamamanın yarattığı çekincelerdir.

Diğer taraftan İslam sanatı yazımındaki bu yerleşme neredeyse tüm İslam ülkeleri için geçerlidir. Türkiye’den bir Memlûklü sanatı uzmanı çıkmadığı gibi, Mısır’dan Selçuklu veya Osmanlı, İran’dan Hint-İslam mimarisi uzmanı da çıkmamaktadır. Hatta Avrupa ve Amerika’ya lisansüstü eğitime gidenlerde de en azından yapılmış literatürü değerlendirebilecek yabancı dil yeterliliği olmalarına rağmen, aynı tutumun devam ettiği gözlenmektedir.

Kaynaklar

- Altun, Ara. "Prof. Dr. Oktay Aslanapa ve Türk Sanatı Araştırmalarına Katkıları". *Aslanapa Armağanı*. ed. Selçuk Mülayim, Zeki Sönmez, Ara Altun. 11-22. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1996.
- Aslanapa, Oktay. *Turkish Art and Architecture*. London: Faber & Faber, 1971.
- Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı I-II*. İstanbul: Kervan Yayınları, 1984.
- Aslanapa, Oktay. *Osmanlı Devri Mimarisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1986.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *İstanbul Mi'mârî Çağının Menş'e'i Osmanlı Mi'mârisinin İlk Devri I*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını, 1966.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Osmanlı Mi'mârisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri II*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını, 1972.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Osmanlı Mi'mârisinde Fâtih Devri III*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını, 1973.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Osmanlı Mi'mârisinde Fâtih Devri IV*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını, 1974.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Makaleler*. İstanbul: Kubbealtı Yayınevi, 1985.
- Bağcı, Serpil. "Kitap Sanatları ve Mustafa Âli", *Uluslararası Gelibolulu Mustafa Âli Çalıştayı Bildirileri*. ed. İ. Hakkı Aksoyak. 25-40. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2014.
- Celal Esad. *Türk Sanatı Tarihi: Türk Sanatı*. İstanbul: 1928.
- Cephanecigil, Gül. "Yüzyıl Dönümü Türkiye'sinde "Millî" Bir İlgi Alanı: Mimarlık Tarihi". *Geç Osmanlı Döneminde Sanat Mimarlık ve Kültür Karşılaşmaları*. ed. Gözde Çelik. 1-3. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2016.
- Cephanecigil, Gül - Akın, Günter. "Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Milliyetçilik ve Mimarlık Tarihi". *İTÜ Dergisi/a* 9/2 (2010), 29-49.
- Crane, Hovard - Akın, Esra. "Sinan's Autobiographies Five Sixteenth-Century Texts". *Supplements to Muqarnas* 11(2006), 1-637.
- Durmuş, Serap - Gür, Şengül Öymen. "Mimarlığın Metinsel Temsilinde Retorik İnşa: Usûl-i Mi'mâri-i Osmanî". *METU/JFA* 34/1 (2017), 107-131.
- Eflaki, Ahmet. *Âriflerin Menkıbeleri*. çev. Tahsin Yazıcı. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Ersoy, Ahmet. "Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period". *Muqarnas* 24 (2007), 117-139
- Eyice, Semavi. "İznik'te Büyük Hamam ve Osmanlı Devri Hamamları Hakkında Bir Deneme". *Tarih Dergisi* 11/14 (1960), 99-120.
- Eyice, Semavi. "İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi: Zaviyeler, Zaviye Camiler". *İÜ İktisat Fakültesi Mecmuası* 23 (1963), 3-57.
- Eyice, Semavi. "İstanbul Minareleri". *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri* 1(1963), 31-132.

- Fırat, Gülbin. "Türk Sanat Tarihinin Coğrafi Sınırları: Josef Strzygowski ve Celal Esad Arseven". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 27 (2016), 404-414.
- Gökyay, Orhan Şaik. "Risale-i Mimariyye, Mimar Mehmet Ağa, Eserleri". İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan .113-215. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2.Basım, 1988.
- İbn Bibi. *el-Evâmirü'l-'Alâ'ıye fi'l-'Umürü'l-'Alâ'ıye (Selçuk Name)*. çev. Mürsel Öztürk. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996.
- Kafesçioğlu, Çiğdem. "Şehrin ve Seyahatin Görünür Kıldıkları: Seyahatname'de Osmanlı ve Ortaçağ Anadolu Mimarlığı". *Doğumunun 400. Yılında Evliya Çelebi*. ed. Nuran Tezcan ve Semih Tezcan. 310-324. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2011.
- Katipoğlu, Halenur. "Rıfki Melül Meriç'in Hayatı ve Eserleri". *Sanat ve İnanç*. ed. Mahir Katipoğlu, Banu - Halenur. 1/11-27. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2004.
- Kök, Elif. *Türk Sanatında Asya: Sanat Tarihi Araştırmalarında İslâm Öncesi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2014.
- Köprülü, Fuat. "Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri". *Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Dergisi* 1 (1931), 165-313.
- Kuban, Doğan. *Osmanlı Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1954.
- Kuban, Doğan. *Osmanlı Dinî Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü (Rönesansla Bir Mukayese)*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1958.
- Kuban, Doğan. *Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1965.
- Kuban, Doğan. "Celal Esad Arseven ve Türk Sanatı Kavramı". *Mimarlık* 72 (1969), 18-20.
- Kuban, Doğan. "Notes on the Building Technology of the 18th Century: The Building of the Mosque of Nur-u Osmaniye at İstanbul According to Cami-i Şerif-i Nur-u Osmani". *I. Uluslararası Türk – İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi*. 5/271-298. İstanbul: İTÜ Yayınları, 1981.
- Kuban, Doğan. *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri: Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1993.
- Kuban Doğan. *Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995.
- Kuban Doğan. *Divriği Mucizesi. Selçuklular Çağında İslâm Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Kuban, Doğan. *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Kuban, Doğan. *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yem Yayınları, 2007.
- Meriç, Rıfki Melül. *Türk Tezyimi Sanatları ve Son Üstadlardan Altısı*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 1937.

- Meriç, Rıfık Melül. *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları I Vesikalar*. Ankara: AÜ İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1953.
- Meriç, Rıfık Melül. *Türk Cild San'atı Araştırmaları I Vesikalar*. Ankara: AÜ İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1954.
- Meriç, Rıfık Melül. "Edirne'nin Tarihi ve Mimari Eserleri Hakkında". *Türk San'atı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I* (1963), 439-536.
- Mülayim, Selçuk. *Bilim Olarak Sanat Tarihi. Aklın İzleri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2006.
- Mülayim, Selçuk. *Sanat Tarihine Giriş*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2018.
- Ödekan, Ayla. "Sanat Tarihinde Süreklilik/Süreksizlik Sorunu". *Ayşe Batur'a Armağan. Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*. ed. Aygül Ağır, Deniz Mazlum ve Gül Cephaneçigil. 333-338, İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2010.
- Özcan, Abdülkadir. *Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası*. 1/101. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Özkaya, Yücel. "II. Abdülhamid'e Güzel Sanatlar Hakkında Sunulan Layiha". *AÜ Osmanlı Tarihi Araştırma Uygulama Merkezi Dergisi (OTAM)*. 4 (1993), 645-685.
- Pancaroglu, Oya. "Formalism and the Academic Foundation of Turkish Art in the Early Twentieth Century". *Muqarnas* 24 (2007), 67-78.
- Renda, Günsel. "Suut Kemal Yetkin'in Bilimsel Kişiliği". *Suut Kemal Yetkin'e Armağan*. 1-4. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1984.
- Strzygowski, Josef. *Altai-Iran und Völkerwanderung: ziergeschichtliche Unter suchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäusergeistigen Lebens*, J.C. Hinrichsche Buchhandlung. Leipzig: 1917.
- Tanman, Baha. "Ekrem Hakkı Ayverdi'nin Erken Devir Osmanlı Mimarisine Dair Tespitleri". *Ekrem Hakkı Ayverdi'nin Hatırasına Osmanlı Mimarlık Kültürü*. ed. Hatice Aynur, Hilal Uğurlu. 231-254. İstanbul: Kubbealtı Yayınevi, 2016.
- Tanyeli, Uğur. "Türkiye'de Sanat Tarihi Eğitimi ve Sorunları". *Sanat Dünyamız*, 84 (2002), 69-88.
- Tekeli, İlhan - İlkin, Selim. *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1997.
- Türker, Deniz. "Hakky-Bey and His Journal Le Miroir de L'Art Musulman, or, Mir'at-ı Şanâyî-i İslâmiyye (1898)". *Muqarnas* 31 (2014). 277-306.
- Ülken, Hilmi Ziya. *İslam Sanatı*. İstanbul: İTÜ Yayınları, 1948.
- Yazıcı, Nurcan "Türkiye'de Sanat Tarihinde İlkler/Öncüler". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 14 (2009), 571-608.
- Yetkin, Suut Kemal. *İslam Sanatı Tarihi*. Ankara: AÜ İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1954.
- Yetkin, Suut Kemal. *İslam Mimarisi*, Ankara: AÜ İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1959.
- Yetkin, Suut Kemal. *L'Ancienne Peinture Turque*. Paris: 1970.
- Yetkin, Suut Kemal. *İslam Ülkelerinde Sanat*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.