

GELENEĞİN MİRASI

Editör

Ali Fuat BAYSAL

Rıdvan AK

Şerife ÇAKIR





Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları: 117

GELENEĞİN MİRASI

Editör

Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL

Rıdvan AK

Şerife ÇAKIR

Grafik & Tasarım

Büşra UYAR

Muhammed Sami TEKİN

Mustafa ALTINTEPE

e-ISBN

978-625-8080-02-5

Baskı

NEU YAYINLARI

KTB. S. No: 48888

Yayınevi

Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları

Yaka Mah. Yeni Meram Cad. Kasım Halife Sok.

No: 11/1 Meram / KONYA

0332 221 0 575 - www.neuyayin.com

Aralık, 2021

** Bu eserin tüm hakları Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları'na aittir. Fotokopi yöntemiyle çoğaltılamaz, kaynak gösterilmedikçe resim, şekil vb'leri kullanılamaz.*

** Kitapta yazılı olan her türlü bilginin ve yorumun sorumluluğu yazarların kendilerine aittir.*

İÇİNDEKİLER

TAKDİM.....	1
ÖN SÖZ	3
BİHARÎ HAT (HATT-I BİHARÎ).....	6
<i>Ali Rıza ÖZCAN</i>	
EDREMİT HACI KABAKÇILAR KONAĞI SÜSLEMELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME	16
<i>Ayşenur KAÇAR, Prof. Dr. Dicle AYDIN</i>	
SELÇUKLU SERAMİKLERİNDE POLO OYUNU: NAM-I DİĞER GÛY U ÇEVGÂN 34 <i>Dr. Öğr. Üyesi Başak ÇORAKLI</i>	
EBRU SANATININ GÜNÜMÜZ SANAT ANLAYIŞINA UYARLANMASI	47
<i>Ebru KURBAN</i>	
BEYŞEHİR EŞREFOĞLU CAMİİ BEY MAHFİLİNDEKİ KÛFİ BEZEMELERİN SAYISAL ORTAMDA ÇİZİM ANALİZLERİ	66
<i>Dr. Öğr. Üyesi Emine Pınar DOĞU, Dr. Öğr. Üyesi Berrin YAPAR ÜNAL, Arş. Gör. Mehmet İŞCAN</i>	
MİNİYATÜR SANATI: GELENEK VE ÇAĞDAŞLIK.....	78
<i>Ph.D Günel SEYİDEHMEDLİ</i>	
DÜNDEN BUGÜNE CAMİİLER VE UĞRADIĞI DEĞİŞİMLER	93
<i>Dr. Öğr. Üyesi Hatice ULUIŞIK</i>	
TÜRK İSLAM SANATININ FELSEFİ TEMELLERİ BAĞLAMINDA EBRU SANATINDA GELENEKSEL – MODERN İKİLEMİNİN TUTARLILIĞI	109
<i>Doç. Dr. Hicabi GÜLGEN</i>	
ERKEN İSLAM MİMARİSİNDE ARAP YARIMADASI VE HORASAN BÖLGESİNİN ÖNEMİ	119
<i>Hüdaı Sırrı ŞENALP</i>	
SAFEVİ TEKSTİL SANATI: TOPKAPI SARAYI H.2161NOLU ALBÜM MİNİYATÜRLERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	158
<i>Prof.Dr. Mahdi MOHAMMADZADEH, Tuba SUBAŞI ADIBELLİ</i>	
OSMANLI KİTAP SANATLARINDA DELÂİLÜ'L-HAYRÂT YAZMALARİ.....	175
<i>Prof. Dr. Mehmet MEMİŞ</i>	
TÜRK TEZHİP SANATI VE USLÜPLERİ.....	189
<i>Mitra SETAREHSOBH</i>	
ÜSTADLARININ GÖZÜYLE HAT SAN'ATINDA GELENEK VE GELECEK	202
<i>Dr. Muhammet ALTINTAŞ</i>	

CİLT SANATINDA KULLANILAN DERİLERİN GELENEKSEL USULLE TIRAŞLANMASI.....	229
<i>Mürşide TOPCU, Doktorant Nadide ÇINAR</i>	
KÜÇÜK AYASOFYA CAMİİ KALEMİŞLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME	260
<i>Öğr. Gör. Naciye DETSELİ</i>	
METROPOLİTAN SANAT MÜZESİ'NDEKİ 41.46 ENVANTER NUMARALI MÜREKKEP RESMİN DESEN ANALİZİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER	277
<i>Dr. Öğr. Üyesi Oya ATILA</i>	
SANAT VE ZANAAT KAVRAMLARI ÜZERİNE YENİDEN DÜŞÜNMEK.....	297
<i>Dr. Öğr. Üyesi Seher AŞICI</i>	
TÜRK-İSLAM CİLT SANATI TERMİNOLOJİSİ	310
<i>Selman KÜÇÜKKÖMÜRLER</i>	
ÇÖMLEKÇİLİKTEN ÇAĞDAŞA ZANAAT-SANAT İKİLEMİ	345
<i>Doç. Dr. Serap ÜNAL</i>	
HATTAT ŞEFİK BEY'İN BİLİNMEYEN TUĞRAKEŞLİĞİ.....	356
<i>Sümeyra DURSUN</i>	
WALTERS SANAT MÜZESİNDEKİ BÂBÜRNÂME NÜSHASININ MİNYATÜR SANATI BAKIMINDAN ANALİZİ	365
<i>Doç. Dr. Şehnaz BİÇER, Öğr. Gör. Ayşe KART</i>	
ABSTRACTS AND BIOGRAPHIES	365

TAKDİM

Medeniyetlerin en önemli bileşenleri bilim, kültür ve sanattır. İçinde bulunduğumuz coğrafya, geçmişten bugüne sanatın en üst noktada icra edildiği, değerleri ve kültür varlıklarını barındıran eserlerle doludur. Taşın, ahşabın, camın işlenerek sanata dönüşmesi, yazının “okuma -yazma” temeli üzerine hat sanatına dönüşmesi, tezhibin hat ve cilt ile daha güzeli arama yolunda var olması, bu topraklardaki köklü medeniyeti okumamızı sağlamıştır.

Merhum Cemil Meriç’in ifadesiyle;

“Bizim medeniyetimiz, Süleymaniye de kubbe, Baki de şiir, Itri de nağmedir.”

Geçmişimizin ve geleneğimizin mirası olan bu önemli değerler, Türk İslâm Medeniyetinin sanata olan ilgisini ve engin geleneğini göstermektedir.

Görende, işitende, algılayanda hayranlık uyandıran, gönülden yapıлана, gönülden iştirak edildiğinde de bir iletişimin oluşmasını sağlayan her eser, sanat eseridir ve güzel olandır. Güzel olan her şey hayatı da güzelleştirir, insanı mutlu eder, huzur verir. Hz. Muhammed (SAV) “Allah güzeldir, güzeli sever” buyurduğu için Müslümanlarda yaptıkları işlerde daima güzeli aramıştır. Hayatın her yönünü güzelleştirmek insan olma vasfından gelir.

Gelenekler, geçmişle bağımızı kuran, geleceğe rehber olan değerlerdir. Geleneği devralmak, kıymetini bilmek, ustalarla, eğitimle, bilimle, geleceğe aktarmak, en önemli görev ve sorumluluklarımız arasındadır.

Geleneğimiz, Geleceğimiz, Ustalarımız Sempozyumu’nun bir ürünü olarak elinizde bulunan bu kitap, söz konusu sorumluluklarımıza karşı olan farkındalığımızın bir göstergesidir. Bu tür çalışmalar ve etkinlikler, sanat gibi bir gönül işi, gönüllülük sürecidir.

Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi olarak bu sorumluluğun bilinci içerisinde; Geleneğin mirasını sürdürme, güzel eserler üretme, sanatla hemhal olan nesiller yetiştirme, ulusal ve uluslararası ölçekte kültürümüzü, geleneğimizi tanıtmaya, kısaca hayatı güzelleştirme hedefindeyiz.

Bu yolda bize eşlik eden, eserleriyle ve bilimsel çalışmalarıyla katkı sağlayan herkese ayrı ayrı şükranlarımı sunuyorum. Daha iyi olana bir olarak, birlikte olarak...

Prof. Dr. Dicle AYDIN
Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi
Dekan V.

ÖN SÖZ

Toplumlar için gelenek elbette önemli bir husustur. Zira toplumların ve medeniyetlerin teşekkülünde geçmişte elde ettikleri müktesebatın katkısı yadsınamaz ölçekte dir. Dolayısıyla geçmişin gelecekle bağlarının sağlam olması, geleneğin ihyası geleceğin inşasında önemli vazife ifa etmektedir. Kuşakların bilim ve sanatta daha kolay ilerleyebilmesi geçmişteki tecrübelerden ders alması ve bunları tekrar etmemesine bağlıdır. Zira her tekrar zaman ve işgücü kaybına sebep olabilmektedir. Bu itibarla hızlı ilerlemenin en büyük etmenlerinden biri de tecrübenin akıllıca kullanılmasıdır. Tecrübe geçmişten süregelen bir geleneğin iyi kavranması ile elde edilen büyük kazanımlardır. Özellikle günümüzde teknolojinin hızla ilerlediği bir süreçte tecrübe ve bilgi birikiminin bizler için ne denli bir ihtiyaç olduğu apaçık ortadadır.

Geleneksel sanatların bugünkü temsilcileri olarak gelenekten aldığımız bilgi ve tecrübeleri gelecek nesillere aktarmada bir köprü görevi üstlenmenin önemli bir görev olduğunu görüyor ve düşünüyoruz. Kadim medeniyetimizin bizlere emanet ettiği engin sanat anlayışını ve nadide sanat örneklerini geleceğe taşımak, yeni nesil kuşaklara aktarmak ve aradaki bağları sıkı tutmak durumundayız. Tabii ki geleneğe bağlı olmanın yanında günümüz sanat ve teknolojisini birlikte harmanlamak ve bunlar vasıtasıyla önemli eserler ortaya koymak gerekir. Gelecek nesillerin de buradan aldıkları ilhamla bir adım öteden başlamaları ülkemiz, toplumumuz ve milletimiz açısından kazanımdır. Maziye takılı kalmadan ama mazi ile beslenen bunlarla birlikte günün imkân ve şartlarından azami ölçüde istifade etmek geleneksel sanatların bir özelliği olmalıdır.

Bizler bu yönde gelişen düşüncelerimizle bir adım attık ve Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi olarak düzenlemiş olduğumuz Geleneğimiz Geleceğimiz ve Ustalarımız Çalıştay-Sergi Sempozyumu 3-5 Kasım 2021 tarihleri arasında Konya Karatay Termal Tatil Köyünde

gerçekleştirdik. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türk İşbirliği ve Koordinasyon Ajansı, Telif Hakları Genel Müdürlüğü, Karatay Belediyesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi ve Rektörlüğümüzün desteklerinin yanında davetimize icabet eden seçkin sanatçı ve akademisyenlerin katkıları ile organizasyon başarılı bir şekilde tamamlanmıştır.

Geleneğin Mirası olarak hazırlamış olduğumuz bu çalışma, sempozyum sonucunda sunum yapan katılımcılarımızın göndermiş oldukları bildirilerinin kitap formatında hazırlanmış sunumlardan müteşekkildir. Sempozyum vasıtasıyla böyle bir çalışmayı gerçekleştirmenin bahtiyarlığı içerisinde olduğumuzu ve bu çalışmanın geleneksel sanatlar camiası için kendi hacmi içerisinde bir katkı sağladığını da ifade etmek isteriz.

Pandemi nedeniyle uzun süredir uzak kaldığımız ortamlar, söz konusu program, genç nesil akademisyen ve sanatçılarımıza, ömrünü geleneksel sanatlarımıza bahşetmiş hocalarımızla bir buluşma, tanışma fırsatı vermiştir. Aynı zamanda kuşaklar arası bilgi ve birikim aktarımı sağlanmış, genç kardeşlerimiz tecrübe paylaşımlarından istifade etme imkânı elde etmişlerdir. Akademik kimliğe sahip hocalarımızın sempozyum safhasında özgün bildiriler sunarak katılımcıları bilgilendirmeleri bunun yanında geleneksel sanatlar alanında eser üreten sanatçılarımızın eserlerini sergilemeleri bilim ve sanatın birlikteliğinin güzel bir örneği olmuştur.

Sempozyumun bir başka parçası olan jüri sergimizin kataloğu düzenlenmiş, sergimize katılım sağlayan sanatçılarımız ve gelecek için bir belge, geleneksel sanatlarımızla meşgul olan sanatçılarımız için bir ilham kaynağı olarak yayınlanmıştır.

Gelenek ve gelecek bağlamında önemli bir yere sahip olacağını düşündüğümüz kitabımızın yayınlanmasına vesile olan, “Geleneğimiz Geleceğimiz ve Ustalarımız Sempozyumu Çalıştay-Sergi” organizasyonu için desteklerini esirgemeyen; Karatay Belediyesi Başkanı Hasan Kılca, Güzel Sanatlar Genel Müdürü Ö. Faruk Belviranlı, TİKA Başkanı Serkan Kayalar ve Dış İlişkiler ve Ortaklıklar Dairesi Başkanı Uğur Tanyeli, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Dicle Aydın, Rektör Yardımcılarımız Prof. Dr. Muhiddin Okumuşlar, Prof. Dr. Oğuz

Doğan, Prof. Dr. Zekeriya Mızırak ve Rektörümüz Prof. Dr. Cem Zorlu'ya en kalbi Őukranlarımızı arz ederim. Ayrıca katılımları ile bizleri memnun eden bölüm yazarlarımız olmak üzere, grafik, tasarım, basım-yayın konusunda bizlere her zaman yardımcı olan Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektörlüğü Bilimsel Yayınlar Koordinatörü Dr. Fatih Kaleci ve ekibine ayrı ayrı teşekkür ederim.

BİHARÎ HAT (HATT-I BİHARÎ)

Ali Rıza ÖZCAN¹

Hindistan'ın kuzeyinde, İstanbul'dan yaklaşık 7 000 km. uzakta ve Nepal sınırına yakın bir bölgede bulunan Bihar eyaleti; "Delhili Sultanlar" yahut "Hindistan Sultanlığı" olarak da bilinen dönemde yani 1206-1526 tarihleri arasında ortaya konan yazmalarla özellikle el yazması Kur'an-ı Kerîmler ve edebi eserlerle sanat tarihinde önemli bir merkez olmuştur. Bu dönem, sanatın kıymet bulduğu bir dönemdir ve yine bu dönemde inşa edilen mimarî eserler de dikkat çekicidir. Bu çalışmada ülkemizde neredeyse hiç bilinmeyen ve hat tarihiyle alakalı kaynaklarda bahsedilmeyen bir yazı türünden Hatt-ı Biharî'den başka ifadeyle "Biharî Yazı"dan bahsedilecektir.

Babür İmparatorluğu'ndan önce Hindistan'da kullanılan bu yazı türü; 13. yüzyıl başlarında tarih sahnesine çıkan ve 16. yüzyılın ilk çeyreğinde tarih sahnesinden çekilen Delhi Sultanlığı zamanında kullanılan bir yazı türüdür.

Hindistan'da bir eyalet ve aynı adı taşıyan bir şehir olan Bihar, bugün doğrudan Hindistan Cumhuriyeti'ne bağlı bir eyalettir. Başşehri Patna olan Bihâr'ın, Batısında Uttar Pradeş ve Medya Pradeş eyaletleri, kuzeyinde Nepal, doğusunda Bengladeş ve Batı Bengal, güneyinde ise Orissa eyaleti bulunur. 2011 yılı sayımlarına göre şehrin nüfusunun 297.268 kişi olduğu bilinmektedir. Bölgede yaşayan müslüman nüfus ise %12 civarındadır.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, arozcan@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-4847-7196



Resim 1 Bihâr Eyaleti

Hindistan'da Delhi merkez olmak üzere kurulan ve çoğu Türk asıllı hânedanlar tarafından idare edilen Delhili Sultanların şehir merkezi 1541'de Şîr Şah Sûrî tarafından Patna'ya taşınıncaya kadar Bihâr şehri idi.

İslâmiyet'in Hindistan'da yayıldığı ilk devirlerinden itibaren Bihâr bölgesi kendi içindeki idarecilerce yönetilmiştir. Bu bölgede bulunan Mungir, 1193'te Muhammed b. Bahtiyâr Halcî tarafından fethedilerek Delhi Sultanı Kutbüddin Aybeg'e bağlanmıştı. 1290-1320 yılları arasında Halacîler'ce yönetilen bölge, 1330'da Muhammed b. Tuğluk tarafından kesin olarak Delhi Sultanlığı idaresi altına alınmıştır. 1397'de bir ara Kanpûr'a bağlanan Bihâr'ı 1488'de İskender Lûdî tekrar Delhi Sultanlığı topraklarına katmıştır. Bâbü Şah'ın Delhi'ye yürümesi ve ünlü Pânîpet Savaşı'nda İbrâhîm-i Lûdî'yi mağlûp ederek öldürtmesiyle Hindistan'da Delhi Sultanlığı dönemi sona ermiştir.

Tarihte hiçbir zaman bağımsız bir devlet olamayan Bihâr, 1582 tarihinde Ekber Şah zamanında Bâbürlü Hint-Türk İmparatorluğu'nun hakimiyeti altına girmiştir. 1765 yılında ise İngiltere'ye bağlanarak Doğu Hindistan Şirketi'nin denetimi altına girmiştir.

Delhi Sultanlığı'nda devletin resmî dili Farsça idi. Zamanla bu dil ile yerlilerin dili Hintçe'nin karışımıyla Ordu dili de denilen Urduca ortaya çıkmıştır. Delhi Sultanlığı'nın aslî unsuru olan

müslüman Türkler Moğol tehdidi yüzünden Hindistan'da, dolayısıyla yoğun bir Hindu atmosferinde yaşadıkları için Sünniliğe sıkı sıkıya bağlı kalmışlardır.

Delhi Sultanlığı döneminde ilim ve kültüre de önem verilmiştir. Zira bu devirde Moğollar'dan kaçan çok sayıda âlim Hindistan'a yerleşmişti. Bu alimler arasında Muizzüddin Çiştî, Nizâmeddin Evliyâ, Hoca Kutbüddin Bahtiyâr ve Şeyh Ferîdüddin Mesud sayılabilir. 13 ve 14. yüzyıllarda Delhi, zamanın en büyük ilim ve kültür merkezi haline gelmişti. Doğu'nun en büyük şairi sayılan Emîr Hüsrev-i Dihlevî'yi de bu arada unutmamak gerekir.

Delhi Sultanlığı dönemi Hindistan'daki İslâm mimarisi açısından da önemliydi. Bu devrin en mühim eserleri Delhi'de bulunur. Delhi sultanlarının adıyla anılan Tuğlukâbâd, Fîrûzâbâd gibi Delhi şehirleri de bunu gösterir. Eski Delhi'de Hindistan'daki Türk İslâm hâkimiyetinin muhteşem anıtı, 1119'da Kutbüddin Aybeg tarafından inşası başlatılıp 1130'da İltutmuş zamanında tamamlanan Kutub Minâr'dır. Yine bölgede çok sayıda mescid, cami ve türbe yapısı bulunmaktadır.²

Yazının adı hakkında bazı görüşler ortaya atılmıştır. Bunlardan biri "Deniz" anlamına gelen "Bahr" kelimesine işaret ederek kelimenin buradan ortaya çıktığını söylerken diğer bir görüş sahibi Pencap Üniversitesi profesörlerinden Muhammed Abdullah Çağatayî ise kelimenin ses benzerliği ile kâğıdın terbiyesinde kullanılan "ahar" yahut "aher"e bir gönderme yaptığını iddia eder. Ancak en akla yakın olan görüş olarak "Bihar'a ait", "Bihar'da yazılan yazı" manasına gelen Biharî ifadesi daha çok kabul görmüş ve böyle kabul edilmiştir. Bu konuda yine Farsça kaynaklarda yazının "Biharî" adını Hindistan'ın kuzey batısında bulunan Bihar bölgesinden aldığı bilgisi hakim görüştür. 1992 de yayınlanan eserinde David James'de bu iddiayı destekler.³

Yerli kaynaklarda hiç zikredilmeyen bu yazı hakkında yaptığımız araştırmalarda Fransız sanat tarihi araştırmacısı Eloise

² Naim Arif, "Bihar", TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 6., s. 138

³ James, David **Ana Scribes: 10 Kuran'larıth 14.^ı Yüzyıllar**; Ed. Julian Raby, **Nasser D. Khalili İslam Sanatı Koleksiyonu**, Cilt. 2. Oxford: Nour Foundation, Azimuth Editions ve Oxford University Press, 1992

Brac De La Perriere'nin kaleme aldığı ve 2016 yılında Harvard Üniversitesi Ağa Han İslam Mimarisi Programı ile Massachusetts Teknoloji Enstitüsü tarafından desteklenen bilimsel dergi Mukarnas'ın içinde yayımlanan "Biharî Hatlı Elyazmaları" bu sahadaki en önemli çalışmadır.

Kaynaklarda Biharî adının ne zamandan beri kullanıldığına dair kesin bir bilgi bulamadık ancak görebildiğimiz kaynaklar bu yazı türüne atıfta bulunmaktadır. Netice olarak bu yazı çeşidinin kökeni tam olarak bilinmemektedir.



Resim 2 Bihârî yazı örneği

Bu yazı çeşidi izleyiciye/okuyucuya ilk bakışta Nesta'lik yazıyı hatırlatmaktadır. Fakat kendine has özellikleriyle rahatlıkla nesta'lik ve ta'lik yazıdan ayırılır. Yine kaynaklarda bu yazının Kûfî ve nesih yazıdan alınan ilhamla ortaya çıkmış olabileceği ihtimali de zikredilmektedir.



Resim 3 Bihârî hatla yazılmış Kur'an-ı Kerim sayfası



Resim 4 Bihârî hatla yazılmış Kur'an-ı Kerîm sayfası

Bu coğrafyada yazılan el yazmaları külliyatı içinde özellikle Kur'an-ı Kerîmler öne çıkmaktadır. Kaynaklarda bu dönemden kalan yaklaşık 200 kadar Kur'an-ı Kerîm olduğundan bahsedilmektedir. Kur'an'lar dışında edebî eserler de yazılmıştır.



Resim 5 Kopenhag David Collection'da bulunan Bihârî hatla yazılmış Kur'an sayfası

Hindistan alt kıtasına özgü bir yazı stili olan Bihari alfabesiyle yazılan Kur'an-ı Kerîmler, Abbasî dönemi yazı anlayışıyla ve tekrarlanan kurallara göre yazılmaktadır. Sûre başı, güller ve durak gibi tezyini unsurlar da kendinden önceki denemelerde yapılan süsleme özelliklerinin devamı mahiyetindedir. Ancak yine coğrafyaya ait ayırt edici bir süsleme anlayış dikkati çeker. Kur'an-ı Kerîmler'in sayfa tasarımı da bizi şaşırtmaz. Bazı mushaflarda Bağdat Mektebi anlayışı burada da görülür. Bir satır sülüs dört satır Bihari yazı ile yazılmış örnekler mevcuttur.

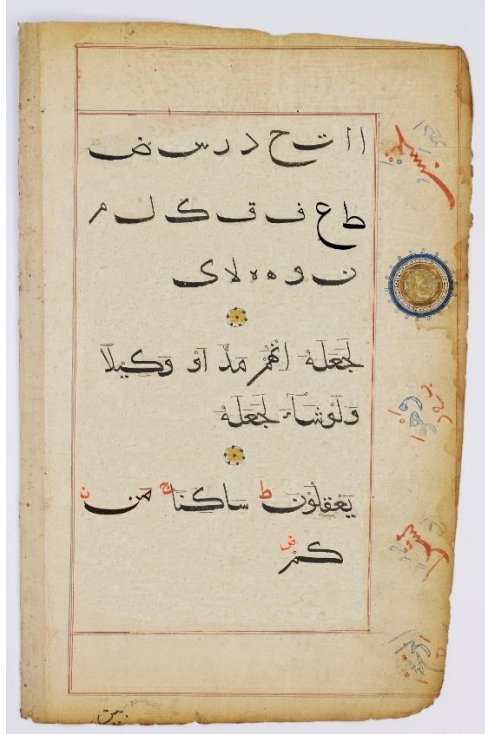
Bazı Kur'an-ı Kerîmlerin son kısmına tefe'ül için eklenmiş falnâmeler yazılmıştır. Özellikle İran sahasında görülen bu "Falnâme" ilaveli mushaf örneklerine Bihârî hatla yazılmış mushafalarda da rastlıyoruz.

Bihari yazının öncüleri:

Elde mevcut en eski tarihli yazmaların beş adedi 14. yüzyılın son çeyreğine tarihlenir. Bunların üçü Kur'an-ı Kerîm, biri Fars şâiri ve İslâm âlimi Şeyh Sadi-i Şirazi (d. 1210- ö. 1291) nin külliyyatı ve Ehawi es Saghir'in bir eseridir. Sagir'in 1379 tarihli eseri muhtemelen en eski tarihli eserdir.

Ayrıca bu hatla yazılmış el yazmaları arasında Necmeddin Abdülgaffar tarafından Abdülkerîm el-Kazvinî eş-Şafii'nin (ö. 665/1266) bir eseri de zikredilebilir. Şâfiî fıkıhına dair 781/1379 tarihli "el-Hâvi's-Sagîr" adlı eseri bunların içinde muhtemelen en eski olanıdır. Yine bu yazı çeşidiyle yazılmış bir Mushaf-ı Şerîf TIEM 264 numarada kayıtlı bulunmaktadır.

Bihari yazının özellikleri:



Resim 6 Bihârî harfler, harekeler ve secâvend harfleri

Bihari yazının özelliklerine baktığımız zaman dikkati çeken özellikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

- Noktalar, tam kalem yapılmaz. Yani kalem ağzı kâğıda tam olarak oturmaz. Çoğunlukla gelişi-güzel şekilde ve sayfaya kalemin ucunun temasıyla yapılmış hissini verir.
- Elif harfleri zülfesiz olduğu gibi bazen zülfeli olarak yapılır.
- Be, te ve se harfleri ta'lik yazıda olduğu gibi harfin sonuna doğru kalınlaşır.
- Sin, Şın, Sad, Dad, Nûn ve Ye gibi çanaklı harfler çanaksız yapılır ve çanak kısımları sola doğru yatay şekilde uzar.
- Sin dişleri keskin dönüşlerle testere dişi gibi yapılır.
- Sad, dâd, tı ve zı harflerinin gözleri iricedir.
- Yâ-yı makus harfleri kullanılır.
- Satırlar düz bir görüntü oluştururlar.
- Boru kefler ve keşideli harfler çok sık kullanılır.
- Boru keflerin alt kısımları üst kısımlarından daha kalın yapılır.
- Mim, kaf, fe ve vav başlarının şekli karakteristiktir. Üçgen şeklinde ve köşeli yapılır.
- Harekeleme sistemi de bilinen harekeleme sisteminden farklılık arzeder:
 - Esre, üstün ve tenvin satıra paralel şekilde yapılır. İnce çizgi şeklindedir.
 - Cezim ve şeddeler kalemin ucuyla ince bir şekilde yapılır.
 - Ötreler düz yahut yukarıya meyletmiş şekilde konur.
- İncelenen yazmalarda Secavend harflerinin kırmızı mürekkeple yapıldığı görülür.
- Bihari yazıya bakıldığında düz bir satır göze çarpar.
- Harekeler sıklıkla keşidelerin içine de yazılır.
- Bihari yazıyla yazılan Kur'an-ı Kerîmlerin ayırt edici özelliklerden biri de kullanılan mürekkep renkleridir. Altın, lacivert, kırmızı ve siyah en çok kullanılan renklerdir.

- Biharî hattının ilginç sayılabilecek yapısı onu farklı kılar ve kolayca diğer yazılardan ayrılmasına sebep olur.

Çalışmanın amacı farklı coğrafyalarda ve tarihi süreçte hat sanatı örneklerinin araştırılması, incelenmesi ve İslam sanat dünyası içinde hat sanatının varlık sebebi ile icrasının boyutları hakkında yapılacak çalışmalara ışık tutma gayretidir. Bu sahada yapılması gereken daha birçok çalışma vardır. Hakkında hiç Türkçe kaynak bulunmayan Biharî yazı hakkında yapılan bu mütevazı çalışmanın hedefi Biharî yazının varlığına dikkat çekmektir.

KAYNAKÇA

Arif NAİM, “Bihar”, TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 6., s. 138-139, İstanbul, 1992

David JAMES, *Ana Scribes: 10-14. Yüzyıl Kur'anları*; Ed. Julian Raby, Nasser D. Khalili İslam Sanatı Koleksiyonu, Cilt. 2. Oxford: Nour Foundation, Azimuth Editions ve Oxford University Press, 1992

Eloise Brac De La PERRIERE, “Manuscripts İn Bihari Calligraphy: Preliminary Remarks on a Little-Know Corpus”, Muqarnas, 2016, s. 63-91

Elektronik erişim kaynakları:

<https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2019/06/naskhi-divani-a-little-recognized-sultanate-script.html>

https://brill.com/view/journals/muqj/33/1/article-p63_5.xml

<http://www.quran-wiki.com/gallery.php>

EDREMİT HACI KABAKÇILAR KONAĞI SÜSLEMELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Ayşenur KAÇAR¹

Prof. Dr. Dicle AYDIN²

ÖZET

“Batılılaşma” dönemi olarak bilinen dönemde mimariyle birlikte süsleme programında da Batı’dan alınmış bazı öğeler kullanılmıştır. Lale devrinden itibaren çiçekli vazolar, meyve kâseleri, manzara kompozisyonlarının yer aldığı, Batılı anlayışa yakın “duvar resmi” ortaya çıkmıştır. Başlangıçta İstanbul’da görülen duvar resimleri, kısa sürede imparatorluğa yayılmıştır. Edremit’te yer alan Hacı Kabakçılar Konağı, sahip olduğu süslemeleri ile yaşanan bu değişimin en güzel örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

1800’lü yılların başında inşa edilen konağın cephesinin yanı sıra iç duvar yüzeylerinde ahşap ve kalemîşi süslemeler bulunmaktadır. 1924 yılında yaşanan mübadeleye kadar Türk ve Rumların bir arada yaşadığı Edremit yerleşiminde, kültürel çeşitlilik mimariye de yansımıştır. Hacı Kabakçılar Konağı plan ve cephe özellikleri ile bölgede yer alan geleneksel Türk evleri ile benzerlik gösterse de süsleme tarzı ile Batılılaşma Dönemi özelliklerini yansıtmaktadır.

Yapılan çalışma ile Hacı Kabakçılar Konağının plan ve yapım sisteminden bahsedilerek başoda süslemeleri ele alınmıştır. Batılılaşma Dönemi süsleme sanatını, başkentle paralel olarak yansıtmaması Hacı Kabakçılar Konağının çalışma alanı olarak seçilmesindeki en önemli etken olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Edremit Geleneksel Evleri, Hacı Kabakçılar Konağı, Kalemîşi ve Ahşap Süsleme.

1. GİRİŞ

Kuzey Ege’de yer alan Edremit, Kaz Dağları ve Ege Denizi arasından kurulmuş bir yerleşimdir. Cumhuriyetin ilanı ve hemen sonrasında yaşanan mübadeleye kadar yerleşim üzerinde Rum ve Türkler bir arada yaşamaktadır. Edremit verimli toprakları, iklimi, konumu ile geçmişte ve günümüzde önemli bir yerleşim olmuştur. Kentin kültürel çeşitliliği, mimariye de yansımıştır. Bu nedenle Edremit’te yer alan bir geleneksel konutu ele almadan önce kentin mimari dokusunu oluşturan Türk ve Rum evlerinin özellikleri

¹ Necmettin Erbakan Üniversitesi, ORCID ID: 0000-0003-2738-8001

² Necmettin Erbakan Üniversitesi, ORCID ID: 0000-0002-6727-6832

bilinmelidir. Genel itibariyle yapım sistemi ve kat adedi olarak benzerlik gösteren Türk ve Rum Evlerini ayırt edebildiğimiz en önemli nokta cephe özellikleri ve süslemeleridir. Yerleşimde yer alan Rum evleri çıkmasız düz yapılar iken Türk evleri, genellikle çıkmalı/cumbalı yapılardır. Süsleme itibariyle de Rum evlerinde dış cephede süsleme daha yoğun kullanılırken Türk evlerinde süsleme yoğun olarak iç mekânda kullanılmıştır³.

Çalışma kapsamında ele alınan Hacı Kabakçılar Konağının bahsedilen bu genel özellikleri ve rivayet edilen ilk kullanıcısı doğrultusunda bir Türk evi olduğu anlaşılmaktadır. Sıcak bir iklime sahip Edremit'te yer alan Hacı Kabakçılar Konağı dış sofalı plan tipine sahiptir. Geleneksel Türk evinde yer alan ahşap tavan, dolap, ocak gibi unsurlar Hacı Kabakçılar Konağının iç mekânında da görülmektedir. Diğer yandan süslemeleri ile konak, yapıldığı dönem olan 19. yüzyılın özelliklerini ve “batılı anlayışın” konut üzerine yansımalarını göstermektedir. Döneminin, özellikle başkentin süsleme programını taşrada paralel olarak yansıtması Hacı Kabakçılar Konağının önemli bir özelliğidir.

Batılı anlayışta süsleme sanatının sivil mimarlık yapılarında uygulandığı sayılı örnekten biri olan Hacı Kabakçılar Konağı ile ilgili yapılmış çalışmaya rastlanılmamıştır. Yapılan çalışma ile Hacı Kabakçılar Konağının mimari özellikleri ve süslemeleri görsellerle desteklenerek anlatılmıştır. Konağın bugünkü durumunun belgelenmesi için güncel fotoğraflar çekilmiştir. Bazı kısımlarda yapının ve süslemelerin özgün halinin anlaşılabilmesi açısından Balıkesir Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu arşivindeki eski ve yakın tarihli fotoğraflardan, Sayın Mimar Hüsrev Tayla arşivinden yararlanılmıştır.

2. HACI KABAKÇILAR KONAĞI GENEL MİMARİ TANIM

Edremit'e Midilli Adasından gelen Hacı Kabakçı, geçimini bahçesinde kabak yetiştirerek sağlamaktadır. Hacı Kabakçılar Konağının isminin de buradan geldiği söylenmektedir. Konağın cephesinde, birinci kat kuzeydoğu köşede yer alan madalyonun içerisinde “sene 121?” yazılıdır (Resim 1). Balıkesir Kültür

³ Bağbancı, Ö. K.; Bağbancı, M. B.; 2006, Edremit (Balıkesir) Kentsel Kültür Varlıkları Envanteri 2005, TÜBA Kültür Envanteri Dergisi 5.

Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu arşivinde bulunan 1967 tarihli tespit fişinde ise yapım yılı Hicri 1220 olarak belirtilmektedir. Bu veriler doğrultusunda Miladi takvime göre 1800'lü yıllarda yapının inşa edildiği anlaşılmaktadır.

Hacı Kabakçılar Konağı; Balıkesir ili, Edremit ilçesi, İbrahimce Mahallesi'nde, 13 ada 9-10 parsellerde yer almaktadır. Konağın batısında bulunan geniş avlusu günümüzde komşu parsellerle çevrilidir (Şekil 1). Yapının çevresinde yer alan binalar köhneleşmiş, el değiştirmeden kaynaklı farklılaşan kullanıcı profili çevresel niteliği olumsuz etkilemiştir.



Şekil 1 Hacı Kabakçılar Konağı Konumu⁴

⁴ (Tapu ve Kadastro Müdürlüğü Parsel Sorgu Uygulaması, E.T: 16.10.2021)



Resim 1 Cephenin kuzeydoğu köşesinde yer alan şemse motifi

2.1. Hacı Kabakçılar Konağı Mimari Özellikleri

Hacı Kabakçılar Konağı, zemin ve birinci kattan oluşan iki katlı bir yapıdır. Konak, zemin kat pencerelerinin alt hizasına kadar yığma taş devamında ise ahşap çatıkların arası kerpiç malzeme ile doldurularak karkas sistemde inşa edilmiştir. Yapının birinci katı üzerinde doğu yönünde iki cumbası yer alır. Cephenin zemin kat hizasındaki sıva kalıntıları üzerinde kalemışı tekniğiyle tuğla-taş görünüm verildiği anlaşılmaktadır. Konağın sokağa bakan ön cephesi üzerinde zemin katta kareye yakın dört adet pencere, cepheyi ortlayan ahşap çift kanatlı kapı; birinci kat üzerinde ise üçer adet cumbalarda ve giriş kapısı üzerinde dört adet pencere açıklığı bulunmaktadır (Resim 2).



Resim 2 Hacı Kabakçılar Konağı Sokak Yönünden Görünüşü

Konağın Koruma Bölge Kurulu arşivinde bulunan 1967 tarihli eski fotoğrafında yapının tamamının sıvalı olduğu anlaşılmaktadır. Konağın avlusunun kuzeyinde yapıya bitişik durumda, günümüzde olmayan tek katlı müstemilatı olduğu görülmektedir. Konağın güneyinde ise günümüzde tuğla örülerek kapatılmış avlu/bahçe kapısı yer almaktadır (Resim 3).



Resim 3 Hacı Kabakçılar Konağı⁵

Yapının arka cephesi günümüzde büyük oranda yıkılmıştır. Güneybatı yönünde avluya bakan “köşk” olarak adlandırılan yarı açık mekân bu cephedeki önemli bir öge olmakla beraber büyük oranda yıpranmıştır (Resim 4). Yan cephelerde ise pencereler dışında önemli bir mimari öge bulunmamaktadır.

⁵ Balıkesir Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü arşivi, 1967.



Resim 4 Hacı Kabakçılar Konağı Avlu Yönünden Görünüşü



Resim 5 Hacı Kabakçılar Konağı arka cephe



Resim 6 Hacı Kabakçılar Konağı köşk mekânı⁶

Konağa sokak üzerinde cephe ortasından ve bahçe duvarı üzerinde yer alan giriş kapıları ile ulaşım sağlanmaktadır. Geçmişte tek bir kullanıcıya sahip konak, süreç içerisinde sofa ortasından duvar ile ayrılarak iki bağımsız bölüme dönüştürülmüştür. Bu bölümlerden kuzeyde olana sokak üzerindeki ana giriş kapısından ulaşılırken güneydeki bölüme bahçe kapısından ulaşılmaktadır.

Dış sofalı plan tipine sahip Hacı Kabakçılar Konağının zemin katında her iki bağımsız bölümde de hizmet birimlerinin yer aldığı ikişer odası vardır. Güneyde yer alan 10 parsel üzerindeki taşınmazın bahçe yönünde eklentisi bulunmaktadır. Her iki bağımsız bölümün zemin katında bahçeye çıkış mevcuttur. Böylece zemin katta yer alan mutfak mekânı ile bahçe ilişkisi kurulmuştur. Zemin kattan 1. kata ulaşım ahşap merdivenlerle sağlanmaktadır. Kuzey yönde yer alan bağımsız bölümün merdiveni sofada batı cepheye bitişik durumda iken güney yönde yer alan bağımsız bölümün merdiveni eyvan olarak adlandırılan bölümde güney duvara bitişik olarak sonradan eklenmiştir. Birinci katta, konutun kuzeyde yer alan bölümünde üç oda bulunur. Güneydeki bölümde

⁶ Mimar Hüsrev TAYLA arşivi, İ.B.B. Atatürk Kitaplığı Sayısal Arşiv ve e-Kaynaklar, (YordamBT s.17.0 (ibb.gov.tr))

ise iki oda yer alır. Her iki bölümde de doğu yönünde sokağa bakan cumbalı odalar evin “başodası” konumundadır (Şekil 2).



Şekil 2 Hacı Kabakçılar Konağı birinci kat plan şeması (Y. Mimar Rest. Uzmanı Tahire Seniha Kubatoğlu, 2019)

2.2. Hacı Kabakçılar Konağı Başoda Süslemeleri

Hacı Kabakçılar Konağının içerisinde süslemeler yapının ana yaşama mekânı olan birinci katında kullanılmıştır. Ahşap işçiliğe sahip gösterişli tavanlar, renkli ahşap dolaplar; ocak, tavan ve duvar yüzeyinde görülen kalemşi süslemeler özellikle başodalarda yoğun olarak görülmektedir. Hacı Kabakçılar Konağı mimari özelliklerinde bahsedildiği şekilde konak süreç içerisinde sofa üzerinden duvarla ikiye ayrılarak iki bağımsız bölüme dönüşmüştür.

Başodalara giriş, sofa üzerinde pahlanmış köşelerden sağlanmaktadır. Özellikle tavanlarda ahşap işçilik göze çarpmaktadır. Başodalara girişte “pabuçaltı” olarak adlandırılan kısım düşük kotta bulunmaktadır. Pabuçaltı, odadan ahşap dikme ve korkuluklarla ayrılmıştır. Oda içerisindeki depolama ihtiyacını karşılayan ahşap dolaplar da pabuçaltında yer alır. Ahşap süslemeli dolapların yanı sıra kalemşi süslemeleri ve ocak, başodanın dikkat çekici unsurlarındandır. Günümüzde kuzey-doğu yönündeki

başodada süreç içerisinde yanlış müdahaleler sonucu önemli duvar süslemeleri kaybolmuştur. Güney-doğu yöndeki başoda üzerinde ise bahsedilen özellikler büyük oranda korunmuştur.

Kuzey-doğu cepheli başodaya giriş sofa üzerinden diyagonal yerleştirilmiş kapıyla sağlanmaktadır (Resim 7b). Odanın güneyi girişten itibaren ahşap sütun ve korkulukla ayrılmıştır (Resim 7a). Odanın güney duvarında ahşap dolap, kuzey duvarında alçı süslemesi düşmüş vaziyette ocak ve iki yanında ahşap dolap yer almaktadır (Resim 7a ve Resim 7c). Odanın duvarları üzerinde devam eden yatay silme duvarları düşeyde ikiye ayırmıştır. Cephe ve sofaya bakan duvar üzerinde silmenin altında ve üstünde pencereler yer aldığı duvar yüzeyindeki izlerden anlaşılmaktadır (Resim 7).



a) Odanın güney duvarı



b) Odanın batı duvarı



c) Odanın kuzey duvarı



ç) Odanın doğu duvarı

Resim 7 Kuzey-doğu cepheli başoda iç mekân

Ahşap dolabın yüksekliği; duvar boyunca devam eden yatay silmenin altında, insan elinin uzanabileceği mesafede sınırlandırılmıştır. Dolap üzerindeki kapaklar dikdörtgen tablalıdır. Kapaklar dıştan içe yeşil-sarı ve kırmızı renklerle

boyalıdır. Orta bölümün her iki yanında bulunan üçlü nişler yer almaktadır. Nişlerin üzerinde de aynı renk geçişi görülmektedir. Ayrıca sarı renkte nişin biçimine uygun kalemşi bezemeler görülmektedir (Resim 8).



Resim 8 Kuzey-doğu cepheli başoda içerisindeki dolap

Odanın giriş kısmı haricindeki bölümü örten kare tavan dıştan içe doğru kademeli ahşap çerçevelerden oluşmaktadır (Resim 9a). Orta kısım çıtakari tekniğiyle birbirini dik kesecek şekilde yerleştirilen ikili ahşap şeritlerle baklava dilimi görünümünde bezenmiştir. Tavanın göbeğinde geometriyi sürdüren eşkenar dörtgen ve içerisine aplike edilmiş çarkıfelek motifi yer almaktadır (Resim 9b).



Resim 9 Kuzey yönündeki başoda tavan süslemeleri

Tavandan duvara doğru geçişteki yivli yüzey beyaza boyalıdır. Tavan ve duvar arasındaki bu yüzeyin üzeri kalemşi tekniğiyle birbiri içine geçen yarım daire kırmızı-turuncu şeritlerle bezenmiştir. Yarım dairelerin orta kısmında ve birleşim yerlerinde boncuk ve ucundan sarkan damla motifi yer almaktadır (Resim 10b). Ahşabın renkli kullanımı derinlik ve geçişlerin gözle algılanmasını kolaylaştırmıştır (Resim 10a).



Resim 10 Başoda tavandan duvara geçiş elemanı üzerindeki süslemeler

Konağın güney-doğu yönünde yer alan başoda süsleme itibarıyla en yoğun mekândır (Resim 11). Diğer başodada olduğu gibi odanın girişi, alçakta tutularak ahşap sütun ve korkuluklarla ayrılmıştır. Odanın kuzey duvarı üzerinde ahşap dolap ve kalemîşi süslemeler, güney duvarında ocak ve ahşap dolap yer almaktadır (Resim 11 a-b).



a) Odanın kuzey duvarı



b) Odanın güney duvarı



c) Odanın doğu duvarı



ç) Odanın batı duvarı

Resim 11 Güney-doğu cepheli başoda iç mekân

Odanın duvar yüzeyleri ahşap yatay bir silme ile ikiye bölünmüş vaziyettedir. Yatay silmenin altında ve üstünde cephe/sofaya bakan pencereler vardır. Odadaki kalemîşi bezemeler de ahşap silmenin üst kısmı ve tavan arasında kalan kısımda yer almaktadır (Resim 11). Silmenin üstünde yer alan alçıdan yapılmış revzenlerin arası ve üst kısmı kalemîşi tekniğiyle duvar resmiyle bezenmiştir. Revzen pencerelerin konumu dikkate alınarak gri-mavi renklerde çerçeveler oluşturulmuştur. Düşeyde kullanılan gri-mavi renkli, sütun motiflerinin üzeri kırmızı renkte grift dallarla çevrilidir. Revzen pencerelerin üst kısmı da çerçeve motifinden bağımsız olarak pencerenin bitişine uygun yarım yuvarlak şeklinde C v S kıvrımlı, kırmızı renkte motiflerle bezenmiştir. Elde edilen taç görünüm revzenlerin arasında da sürdürülmüştür (Resim 12).



Resim 12 Revzen pencere etrafında görülen kalemîşi bezemeler

Odanın giriş bölümünü kaplayan ahşap tavanı dıştan içe doğru iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci ve iki kısım da ahşap çerçeveye çevrilidir. İki dikdörtgen çerçeve arasında kalan kısım kalemîşi tekniğiyle süslenmiştir. Orta kısmında çıtakari tekniğiyle eşkenar dörtgenler yardımıyla baklava dilimi şeklinde bezelidir. Odanın ana bölümünü örten kısımda ahşap tekne tavan görülmektedir. Konakta tavan süslemesinin en yoğun olduğu kısımdır. Dıştan içe ahşap kontürlerin çerçeve yaptığı tavanın ortasında eğmeçli ahşapîşi tekniğiyle büyük bir “çarkifelek motif” yer alır. Çarkifeleğin köşe boşlukları dört dilimli yelpaze ile çevrilidir. Odanın her iki bölümünün tavanı da beyaz, kalın ve yivli bir bordürle çevrilidir. Beyaz bordürün üzerinde kalemîşi tekniğiyle sarı-yeşil renklerde fiyonk ve sarı, kırmızı, yeşil renklerde çiçek demetleri yer almaktadır (Resim 13).



Resim 13 Güney-doğu yönünde yer alan başodanın ahşap tavan süslemeleri

Odanın kuzeyinde yer alan ahşap dolap üç kısımdır. Ortada yer alan kısım duvar yüzeyindeki yive uygundur. Dolabın yüzeyinde sarı, kırmızı yeşil renkler hakimdir (Resim 14a). Dolabın da bulunduğu dikdörtgen bölümü ayıran ahşap sütunlar birbirine kemerler yardımıyla bağlanmıştır (Resim 14b).



a) Ahşap dolap



b) Ahşap üstunları bağlayan kemer süslemeleri

Resim 14 Odanın girişinde yer alan dikdörtgen bölüm ve ahşap dolap

Kemerlerin üzerinde ahşap sütunun devamı şeklinde mavigr renkte sütun bezemeleri ve kemerin şekline uygun kırmızı renkte bitkisel bezemeler yer almaktadır. Kemerin iç kısmı ise

kırmızı kontürlü yeşil renkte köşeleri pahlı dikdörtgenler yer alır. İç kısmın üzerinde ise yuvarlak madalyon bezemesi görülmektedir (Resim 14b).

Odanın güney duvarının ortasında yer alan ocağın alçıdan yapılmış süslemesi yerinde değildir. Ancak ocak üzerinde kalemişinin kabartma sıva üzerine uygulandığı anlaşılmaktadır. Koparak ayrılan alçı süslemenin üst kısmı C ve S kıvrımlardan oluşmuş taç şeklindedir. Taç kısmın ortasında yeşil zemin üzeri siyah-gri dalgalı eşkenar dörtgenler yardımıyla ayrılmıştır. Eşkenar dörtgenlerin ortasına ve birleşim yerlerine küçük çiçek demeti şeklinde motifler uygulanmıştır (Resim 15).



Resim 15 Odanın güney duvarı üzerinde yer alan ocağın alçı bezemesi

Ocağa ait Balıkesir Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu arşivinde yer alan eski ve yakın tarihli fotoğraflarda ocağın üzerinin ve etrafının da benzer şekilde süsleme ile bezeli olduğu görülmektedir. Ocağın dikdörtgen şeklindeki üst kısmının zemini açık turuncu renktedir. Zeminin üzeri dalgalı eşkenar dörtgenler yardımıyla ayrılmıştır. Orta kısımlarına ve birleşim yerlerinde aynı şekilde küçük çiçek demetleri yerleştirilmiştir. Ocağın olduğu kısım dikdörtgen çerçeve içerisinde vurgulanmıştır. Dikdörtgen çerçeve ile ocak arasındaki kısımda mavi renkle fon oluşturularak siyah renkli ince çizgiler yardımıyla dairesel girift bezemeler uygulanmıştır (Resim 16).



1. 2019 tarihli fotoğraf



2. 1967 tarihli fotoğraf

Resim 16 Ocağa ait Balıkesir KVKBK arşivinde yer alan fotoğraflar

Odanın kuzey duvarında yer alan manzara resmi konağın en dikkat çekici bölümüdür. İç içe geçmiş iki yarım daire arasındaki bölüm iç bükey uygulanarak derinlik algısını arttırmıştır. Yarım dairelerin üst kısmında ve iki ucunda madalyon iç kısmında ise manzara resmi yer alır (Resim 17).



Resim 17 Güney-doğu cephe başodada yer alan duvar resmi

Üst kısımdaki diğer ikisinden daha büyük olan madalyonların, etrafı kırmızı girift dallarla çevrilidir. Orta kısmı ise mavi-gri renklerde dairesel çizgilerle bezenmiştir. Yarım dairenin iç kısmında yer alan manzara resminin ortasında akan bir nehir ve üzerinde yelkenli vardır. Nehrin sağ kısmında sarayı anımsatan bir

yapı ve solunda yarı açık köşk yer alır. Resimde su ve mimari öğelerin yanı sıra ağaçlar, teraslı bahçe ve bitkiler yer alırken insan figürüne rastlanılmamaktadır. Resimde perspektiften ve gölgelerden yararlanılmıştır. (Resim 17).

Günümüzde girilemeyen köşk mekânında da bir duvar resminin yere düşmüş vaziyette olduğu görülmüştür. Dış etkilere maruz kalması nedeniyle bozulmuş olan resim üzerinde, mimari öğelerin daha yoğun şekilde yer aldığı anlaşılmaktadır. Su etrafında köşk, cami, köprü ve konut yapılarının yer aldığı resim İstanbul manzarasını anımsatmaktadır (Resim 18).



Resim 18 Köşk mekânında yer alan düşmüş vaziyette manzara resmi

Manzara resminin yer aldığı iç içe geçmiş yarım dairenin üzerinde üç tane madalyon yer almaktadır. Üstte yer alan ve diğerlerinden daha büyük madalyonun iç kısmı turuncu fon üzerine küçük çiçek demetleri ile bezelidir. Madalyonun dış kısmı ise C ve S kıvrımlı, kırmızı renkte girift dallarla çevrilidir (Resim 18). Koruma Bölge Kurulu arşivinde yer alan fotoğraflarda manzara resmi daha net olarak görülmektedir. Suyun üzerinde yelkenli, çok sayıda kayık ve gökyüzünde kuşlar resmedilmiştir (Resim 19).



Resim 19 Balıkesir KVKBK'nin arşivinde yer alan manzara resminin orijinal hali.

3. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Geleneksel Türk evinde süslemenin niteliği; içerisinde yaşayan ailenin isteği, odanın ev içerisindeki önemi, dönemin estetik anlayışı, yörenin el sanatları, yapanın ustalığına göre farklılık göstermektedir. Süslemenin yoğunluğu ve niteliği bir anlamda ekonomik durumun da göstergesidir. Hacı Kabakçılar Konağında iç mekânda süsleme, birinci katta yer alan yaşama mekânlarında; duvar, tavan, mekânlar arası ayırıcı yüzeyler, sofa oda arasındaki revzen pencereler, dolap ve ocak çevresinde yer almıştır. Usta ya da ustaların elinde özenle işlenen ahşap özellikle tavanları görkemli bir hale getirmiştir. Ahşap üzerinde ve sıva üzerinde yer alan kalemîşi süslemelerde renk ve desenler özenle uygulanmıştır. Ahşap ve kalemîşi süslemelerin yanı sıra revzen pencerelerde ve ocak üzerinde alçı süslemeler de yer almaktadır. Süslemeler, odanın ev içerisindeki konumuna göre değişkenlik gösterirken en yoğun olarak başodalarda uygulanmıştır.

Özellikle ahşap tavanlarda yer alan kompozisyonlar kendi içerisinde bir bütünlük arz etmektedir. Tavan süslemesinin uygulanışını belirleyen etkenlerin biri de mekânın şekli olmuştur. Özellikle başodada girişin ayrı bir mekân olarak ayrılması sonucu tavan da iki farklı kompozisyon ortaya çıkmıştır. Giriş kısmının üzerinde yer alan tavanda üçgen veya eşkenar dörtgen şeklinde ahşap geçişler kullanılırken ana mekânı örten kısmın ortasında çarkifelek veya altıgen motifler uygulanmıştır. Tavan ve dolaplarda

ahşabın farklı renklerde kullanılması ile geçişler ve derinlik daha net algılanmaktadır.

Duvar resimlerinde görülen C ve S kıvrımlı motifler, çelenk, madalyonlar, bitkisel motifler, İstanbul manzaraları vb. barok etkisinde uygulamalardır. Diğer yandan kalemîşi süslemelerde en yoğun olarak bitkisel motifler uygulanmıştır. Süslemelerin altında çoğunlukla mavi, yeşil ve turuncu renkle fon oluşturulmuş ve desenler yerleştirilmiştir. Ayrıca manzara resmi ve diğer kalemîşi bezemelerde gölgeleme tekniğiyle derinlik etkisi kazandırılmıştır. Manzara resminde ise perspektif acemice uygulanmıştır.

Hacı Kabakçılar Konağının süslemelerinin yapı genelinde bütünlüğe sahip olması aynı ustanın elinden çıkmış olduğunun bir göstergesidir. Ustanın bu uygulamalardaki deneyime ve etkilenmeye dayalı altyapılarının nasıl oluştuğuna ilişkin kapsamlı bir araştırma gerekiyor olsa da Barok ve Rokoko üslupta motiflerin duvar resminde Batılı anlayışı yansıtır şekilde İstanbul ile paralel uygulanması etkilenme açısından bir fikir vermektedir.

Zamanla yıpranan konağın restorasyonunun tamamlanması ve yeniden işlevlendirilerek kullanılması, koruma sürecine önemli katkı sağlayacaktır. Özellikle uygulama sürecinde süslemelerdeki desenlerin, renklerin özgünlüğüne zarar verilmemesi önem arz etmektedir.

Çalışma kapsamında arşivinden yararlandığımız Balıkesir Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğüne, Konağa ait çizimine izni doğrultusunda yer verdiğimiz Y. Mimar Restorasyon Uzmanı Tahire Seniha KUBATOĞLU'na, fotoğraf çekimlerinde gerekli kolaylığı bizlere sağladığı için Edremit Belediyesine teşekkür ederiz.

SELÇUKLU SERAMİKLERİNDE POLO OYUNU: NAM-I DİĞER GÛY U ÇEVGÂN

Dr. Öğr. Üyesi Başak ÇORAKLI¹

ÖZET

Ortaçağ boyunca Ortadoğu ve Uzakdoğu saraylarında çok rağbet gören polo, at üzerinde çevgân adı verilen ucu eğri sopalarla topun sürülmesine dayalı, iki takım arasında oynanan bir tür savaş oyunudur. Farsça'da gûy u çevgân (top- çomak) adı ile bilinen bu oyun, at üzerindeki hünerleri arttırmak için savaş eğitimi amacıyla oynanmış; öte yandan saray eğlencelerinin de vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Batı dünyasının gûy u çevgân ile tanışması Persler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Tüm dünyada polo ismiyle bilinmesi ise 19. yüzyılda İngiliz askerlerinin Hindistan ve Afganistan'ı işgali esnasında Tibetçe top anlamına gelen "pulu" adıyla oynamaya başlamasına dayandırılmıştır.

Tasavvufi eserlerde sembolik açıdan çevgân (sopa) ilahi iradeye, gûy (top) ise ilahi iradeye teslim olan Âşık'a benzetilmiştir. İlahi iradenin yani sevgilinin saçı çevgen, Âşık'ın başı ise ona boyun eğerek önüne yuvarlanan top mecazı ile Mevlana ve Yunus Emre gibi önemli mutasavvıfların eserlerinde yer almıştır.

Selçuklu döneminde de yaygın ve sevilerek oynanan polo oyunu, saray yaşantısının önemli gelenek ve ritüellerinin resmedildiği figürlü Selçuklu seramiklerinin zengin konu programında önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada Büyük Selçuklu devrinde İran'da üretilen minai ve lüster tekniğindeki seramiklerde tespit edilen polo oyunu tasvirleri ele alınacaktır. Polo oyunu tasvirlerinin tespit edilen nadir örnekleri stilizasyon, sahneleme, kompozisyon şeması ve teknik özellikleri bakımından incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Selçuklu Seramiği, Polo, Gûy u Çevgân.

1. GİRİŞ

Farsça'da gûy u çevgân (top-çomak)² ya da çevgân adı ile bilinen polo, Orta Asya kökenli bir atlı top oyunudur. Çevgân kelimesi hem oyunun oynandığı alanın hem de oyunun en önemli ögesi olan değneğin eğri şeklinden gelmektedir. Ortaçağ boyunca Ortadoğu ve Uzakdoğu saraylarında çok rağbet görmüş olan oyun, gûy adı verilen top ve topu çelmeye yarayan çevgân isimli ucu eğri değneklerle at üzerinde iki takım arasında oynanır. Oyunun esası oyuncuların at üzerinde çevgânları ile sürdükleri topu, karşı

¹ *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, basak.corakli@msgsu.edu.tr ORCID ID: 0000-0001-6851-3716*

² Ferit Devellioğlu, "Çevgân", "Gûy u Çevgân", *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, 2006 (23), s. 158, 296.

takımın hedefinden geçirerek sayı yapmasına dayalıdır.³ Oyuncu sayısı çevgân meydanının büyüklüğüne göre artan oyunda takımlar genellikle dört kişiliktir.⁴ Çevgân oyuncusuna çevgânbâz, çevgân taşıyan hizmetliye ise çevgândar denilmiştir.⁵ Saray eğlencelerinin önemli bir parçası olmasının yanı sıra at üzerindeki hünerleri arttırması nedeniyle savaş eğitimi, taktik ve idman amaçlı oynanmıştır.⁶ Saray ve yüksek zümre çevresi için bir tür savaş oyunu kabul edildiğinden oyundaki ustalık önemli bir vasıf sayılmış, hükümdarlar savaş sanatını polo oynayarak öğrenmişlerdir.⁷ (Fotoğraf 1)



Fotoğraf 1: Minyatür, *Siyavuş'un Efrâsiyâb Önünde Polo Hünerlerini Göstermesi, Firdevsî, Şehname, 1341, Şiraz, MET, New York, Env.no: 57.51.35,*

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451414>, (E.T. 12.10. 2021)

İran'ın en eski oyunlarından olan çevgân, Gazneli, Selçuklu, Timurlu ve Safeviler dönemine dek bir saray oyunu olarak oynanmıştır.⁸ Firdevsî, Hayyam, Hafız, Nizamî ve Sadî gibi İran'ın önemli şairlerinin eserlerine ilham kaynağı olan çevgân oyununa

³ Mehmet Zeki Pakalın, "Çevgân", *Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1993, s. 359.

⁴ Feyzi Halıcı, "Çevgân", *İslam Ansiklopedisi*, C. 8, Türkiye Diyanet Vakfı, 1993, s. 295.

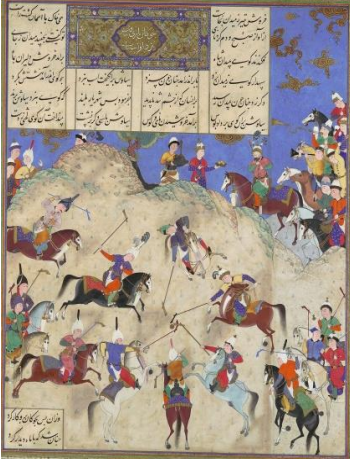
⁵ Halıcı, a.g.e., s.158.

⁶ Turgut Karabey, "Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesinde Gûy u Çevgân Oyunu", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 7, 2012, s.83.

⁷ Annemarie Schimmel, *İki Renkli Sırma: Farsça Şiirin İmgeleri*, Çev. Can Özelgün, İstanbul, 2020, s.449.

⁸ Gheis Ebadi, *Osmanlı-Türk Edebiyatında İlginç Bir Çeviri Örneği: İlhâmî'nin Gûy u Çevgân Çevirisi*, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2013, s. 9-10.

dair en eski bilgilere Firdevsî'nin Şehnâme'sinden ulaşılmaktadır (Fotoğraf 2-3). Şehnâme'de Keyânî hanedanından Siyavuş'un, Turan hükümdarı Efrâsiyâb önünde savaş atını ustalıklı kullanışı ve çevgân oyunundaki mahareti bir "vuruşla top ayla aynı hizaya gelinceye kadar yükseldi ve gözden kayboldu" şeklindeki betimlemelerle etraflıca anlatılmıştır.⁹



Fotoğraf 2: Minyatür, Firdevsî, Şehname, 1525-30,



Fotoğraf 3: Minyatür, Sadî, Bostan, 1522-23 Şiraz, MET, New York, Env.no: 57.51.35, Şiraz, MET, New York, Env.no: 11.134.2, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451414>, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446183>, (E.T. 12.10.2021) (E.T. 12.10.2021)

Bir atlı savaş oyunu ve eğlencesi olarak eril özellikleri öne çıkmasına karşın, Nizâmî'nin Hüsrev ile Şirin mesnevisinden kadınların da erkeklerle birlikte ve oldukça mahir bir şekilde çevgân oynadıkları öğrenilmektedir.¹⁰ Eserin "Hüsrev ile Şirin'in Çevgen Oynaması" başlıklı bölümünde,¹¹ Şirin'in ok atmada ve avlanmada bir süvari gibi hünerli ve cesur, yetmiş iki cariyesinin siyah peçelerini indirerek Hüsrev ve Şirin'le birlikte çevgân

⁹ Firdevsî, *Şahnâme*, Çev. Necati Lugal, İstanbul, 2013, s.461- 465.

¹⁰ Aysun Eydurun, "Türk Kültürü ve Edebiyatında Çevgan Oyunu", *Erdem Dergisi*, S. 53, 2009, s. 85; Mehmet Türkmen, "Dünden Bugüne Türk Toplumlarında Çevgen / Çögen / Çevgan / Polo Oyununa Genel Bakış", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 183, 2009, s. 485.

¹¹ Nizâmî, *Hüsrev ile Şirin*, Çev. Sabri Sevsevil, İstanbul, 2012, s.155-159.

oyunmaları “öyle atiklerdi ki adeta topu feleğin çemberinden kaparlardı”¹² ifadeleriyle tasvir edilmiştir.

Sasaniler döneminde de (226-651) çevgân oynandığı pek çok şair ve tarihçinin kayıtlarından anlaşılmaktadır. Zira Şehnâme’de Sasani hükümdarı Behram-ı Gûr’un çocukluğunda gönderildiği Hîre’de, Babil’den getirtilen bilgilerden avlanmayı, ok – yay kullanmayı, kılıç çevirmeyi ve savaş eğitimlerinin önemli bir parçası olan çevgân oynamayı öğrendiği anlatılmaktadır.¹³

Bizanslıların da İran ile ilişkileri esnasında çevgân oynamayı öğrendikleri ve II. Theodosius’un (401-450) sarayının önüne polo meydanı yaptırdığı bilinmektedir.¹⁴

Emevi ve Abbasi saray eğlencelerinde önemli bir yer tutan oyun, Karahanlı ve Selçuklu dönemlerinde de yaygın olarak oynanmıştır.¹⁵ Karahanlı dönemi eserlerinden Kutadgu Bilig ve Divânü Lugâti’t- Türk’te çögen ve çevgen adı ile anılmıştır.¹⁶ Kutadgu Bilig’de bir elçide olması gereken vasıfların arasında, astronomi, geometri, yabancı dil ve satranç yanı sıra atlı sporlarından çevgândaki mahareti de vurgulanmıştır.¹⁷

Saray ve yüksek zümre çevresinin oyunu olmakla birlikte Anadolu Selçuklu döneminde Konya, Erzurum, Kayseri, Kars gibi pek çok şehir meydanında halka açık müsabakalar düzenlenmiştir.¹⁸ Zira Yunus Emre Divanı’nda çevgân metaforunun görülmesi halk arasında bilindiğinin önemli bir göstergesi olarak kabul edilmiştir.¹⁹

Günümüzde polo olarak bilinen çevgân oyununun Batı dünyası ile tanışması ise Persler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Ancak tüm dünyada polo ismiyle tanınması 19. yüzyılda İngilizlerin Afganistan

¹² Nizâmi, a.g.e., s.156.

¹³ Firdevsî, Şahnâme II, Çev., Nimet Yıldırım, İstanbul, 2016, s.581.

¹⁴ Halıcı, a.g.e., s. 295; Pakalın, a.g.e., s. 360.

¹⁵ Halıcı, a.g.e., s. 295.

¹⁶ Eydurân, a.g.e., s. 53.

¹⁷ Ali Çavuşoğlu, “Çevgen/Çögen Oyunu Kültürü ve Edebî, Tasavvufî Metinlerde Yansıması”, *İstem*, S.11, 2008, s.163.

¹⁸ Çavuşoğlu, a.g.e., s.163.

¹⁹ Halıcı, a.g.e., s. 295.

ve Kuzey Hindistan'ı işgali sırasında oyunu öğrenmeleri ve top kelimesinin Tibet dilindeki karşılığı olan "pulu" adı ile oynamaya başlamalarının ardından olmuştur.²⁰ Böylece Avrupa'da ilk kez 1872 yılında İngiliz ordusunda askerler tarafından oynanan oyun, İngilizlerin ulusal oyunu golfün menşeyini oluşturmuştur.²¹

Pek çok yazma eserde minyatürleri yapılmış, "gûy u çevgân" isimli mesneviler yazılmıştır. Şair ve mutasavvıflar tarafından top, sopa ve meydan mecazi anlamda yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Sevgilinın yüzü çevgân meydanına, saçı çevgân sopasına, başı ise topa benzetilmiştir. Mevlana ve Yunus Emre gibi büyük mutasavvıflar tarafından çevgân sıklıkla ilahi iradeyi temsil etmiş, çevgâna yani ilahi iradeye boyun eğen Âşık ise başını bir top gibi onun önüne yuvarlamıştır.²²

2. SELÇUKLU SERAMİĞİNDE POLO OYUNU

Selçuklu döneminde saray ve çevresinin çok sevdiği, mutasavvıf ve şairlerin eserlerinde mecazi olarak kullandığı polo oyunu, devrin seramik ustalarına da ilham vermiş, lüster ve minai tekniğinin seçkin örneklerinde çeşitli kompozisyonlarla canlandırılmıştır. Polo oyunu tasvirleri Selçuklu devri seramiklerinde görülen hükümdar- taht, avcı-süvari ve müzisyen tasvirleri gibi saray eğlencelerinin yanı sıra İran edebiyatının sevilen edebi eserlerinden sahnelerin tasvir edildiği zengin konu programı arasında önemli bir yer tutmuştur.²³

Polo oyunu tasvirlerinin nadide örneklerine Büyük Selçuklu döneminde İran'da 12. yüzyıl sonu 13. yüzyıl başlarında ortaya çıkan ve Farsça "heft reng" (yedi renk) ismiyle bilinen minai tekniği seramiklerde rastlanmaktadır. Bu teknikte opak beyaz sır içine turkuvaz, kobalt ve yeşil renklerle bezenen seramiğin ilk fırınlaması yapıldıktan sonra sır üstüne kırmızı, siyah, kahverengi ve beyaz renkli mine boyalar ve yıldızla bezemesi tamamlanıp

²⁰ Halıcı, a.g.e., s.294-295.

²¹ Çavuşoğlu, a.g.e., s.164.

²² Çavuşoğlu, a.g.e., s.167.

²³ Gönül Öney, "Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu", *Sanat Tarihi Dergisi*, S. XIII/1, İzmir, 2004, s.62.

daha düşük ısıda ikinci kez fırınlanır.²⁴ Üretimi oldukça zor ve pahalı olduğundan dönemin lüks seramik kaplarında uygulanan minai tekniği, çömlekçinin daha geniş bir renk paleti kullanarak daha ayrıntılı kompozisyonlar yapmasına olanak sağlamıştır. Böylece minai tekniğinde tema ve bezeme özellikleri bakımında döneminin minyatür sanatıyla bağlantılı kompozisyonlar yapılmış, İran edebiyatından özellikle Şehnâme'den hükümdar ve kahramanlık hikâyelerinin aktarıldığı, devrin saray yaşantısı ve ritüellerinin yansıtıldığı sahneler seramikler üzerinde sıklıkla resmedilmiştir.²⁵

Polo oyunu temasının minai tekniğindeki nadide örneklerinden birine Freer Gallery of Art'ta yer alan bir sürahide rastlanmaktadır (Fotoğraf 4). Esin Atıl'ın seramik sanatının bir şaheseri olarak değerlendirdiği bu sürahi formunun bordür kuşağı olarak ayrılan karın kısmında polo oyunu tasvir edilmiştir.²⁶



Fotoğraf 4: Polo Oyunu Tasviri ve Detayı, Minai Sürahi, 12- 13.yy., Kâşan, Freer Gallery of Art, Washington, Env. no: F1932.23, <https://asia.si.edu/object/F1932.23/>, (E.T. 12.10.2021).

Karşı karşıya gelen iki atlı figürün topu çevirmek için polo sopaları ile mücadelesi ve bu mücadeleye doğru atını dörtnala süren polo oyuncusu tasviri ile oyunun dinamizmi sınırlı bir bordür alanında oldukça güçlü bir şekilde yorumlanmıştır. Sürahinin diğer

²⁴ Muharrem Çeken, "Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler", *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, İstanbul, 2007, s.19.

²⁵ Esin Atıl, "Minai Seramiklerdeki Öyküler", *P Sanat Dergisi*, Çev. Celal Üster, S. 1, İstanbul, 1996, s.13.

²⁶ Esin Atıl, *Ceramics From The World of Islam, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, 1973, Fig. 48, s. 103-104.*

tarafında ise aslanla mücadele eden iki avcının yer aldığı av sahnesinin varlığı ise saray ve yüksek zümre için avlanma ve polo oyunu gibi faaliyetlerin dönemin yaşamının vazgeçilmez unsurları olduğunun göstergesidir.

Fotoğraf 5: *Hükümdar ve Polo Oyuncuları Tasviri, Minai Kâse, 12-13.yy., Kâşan, Gülbenkian Müzesi, Lizbon, Env. no: 935*



https://gulbenkian.pt/museu/en/works_museu/bowl-2/ (E.T. 12.10.2021).

Polo oyununun minai tekniğindeki bir diğer örneğiyle ise Gülbenkian Müzesi'nde teşhir edilen bir kâsede karşılaşılmaktadır (Fotoğraf 5). Kâsenin merkezinde yüksek arkalıklı tahtında bağdaş kurarak oturan hükümdarın etrafını ellerinde ucu kıvrık sopaları ile polo oyuncuları çevrelemektedir. Hükümdar- taht ve polo oyunu sahnelerinin birlikte yer aldığı bu kompozisyonda ayrıca figürlerin arasındaki karşılıklı şahin çiftleri ile şahin avına da atıfta bulunduğu düşünülmektedir.

Selçuklu devri seramiklerinde polo oyunu temasına minai tekniği yanı sıra lüster tekniği seramiklerde de rastlanmaktadır. Perdah ismiyle de bilinen lüster tekniği, İslam kültüründe altın tabak çanak kullanımı lüks sayıldığından altın ışıltısı veren benzeri objeler üretmek amacıyla ortaya çıkmıştır. Fırınlanmış opak beyaz sırlı yüzey üzerine gümüş ya da bakır oksitli karışımlarla desen yapıldıktan sonra seramiğin ikinci kez düşük ısıda fırınlanması esasına dayanan bu teknikte, maden oksit karışımları seramik yüzeyde kahverengiden sarıya geçişler yapan ışıltılı bir etki yaratır. Lüster tekniğinin ilk örnekleri 9. yüzyılda Bağdat ve Samarra'da ortaya çıkmış, en başarılı örnekleri ise 12.-13. yüzyıllarda İran'da Rey ve Kâşan gibi önemli seramik üretim merkezlerinde yapılmıştır.

Fotoğraf 6: Tek Polo Oyuncusu Tasviri, Lüster Kâse, 11- 12.yy., Kâşan, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Env. no: 1944.74,



<https://www.clevelandart.org/art/1944.74>, (E.T. 12.10.2021).

Lüster seramiklerde de minai tekniğinde olduğu gibi devrin zengin konu programından figürlü sahneler canlandırılmış ve bu sahneler arasında polo oyununun tasvir edildiği örnekler rastlanmıştır. Takım oyunu olduğu için genellikle gruplar halinde tasvir edilen örneklerinin yanı sıra Kâşan üretimi bazı lüster seramiklerde tek polo oyuncusu tasvirleri ile de karşılaşmıştır. Tek figürlü bu sahnelerde polo oyuncusu kâse ya da tabak formlarının rumi ve kıvrım dallardan oluşan lüster zeminini kaplayacak şekilde büyük ölçekli resmedilmiştir.²⁷

Cleveland Müzesi'nden bir lüster kâsenin merkezindeki polo oyuncusu, uzun çizmeleri, benekli kaftanı ve önemliliğine vurgu yapan halesi ile betimlenmiş; lüsterli parlak zemine karşın beyaz bırakılan figür ile tezatlık oluşturularak tek figürün dramatik yanı güçlendirilmiştir (Fotoğraf 6). Sağ eliyle yukarı kaldırıp geriye attığı polo sopası ve dörtnala atı üzerindeki çevik edasıyla idealize edilmiş oyuncu tasviri, muhtemelen poloda mahir bir hükümdar ya da bir edebi eserin soylu kahramanını betimlemektedir.

Benzer bir kompozisyon şemasıyla tek polo oyuncusu tasviri V&A Müzesi'ndeki lüster bir tabakta görülmektedir (Fotoğraf 7). Polo oyuncusu rumi ve kuş figürleri ile bezeli zemin üzerinde, dörtnala koşan atının üstünde elinde eğri sopasıyla bu kez başı arkaya dönük tasvir edilmiş ve etrafı aşk dizeleri içeren bir zencerek ile çevrilmiştir.

²⁷ Oliver Watson, *Persian Lustre Ware*, London, 1985, s. 29, 45.



Fotoğraf 7: Tek Polo Oyuncusu Tasviri, Lüster Tabak, 13.yy., Kâşan, V&A Müzesi, Londra, Env. no: C.51-1952

<https://collections.vam.ac.uk/item/O85417/dish-unknown/> (E.T. 12.10.2021).

Tek başına tasvirlerinin yanı sıra gruplar halinde görülen polo oyuncuları müzisyen ve rakkaselerden oluşan saray eğlenceleri, hükümdar- taht ve av sahneleri ile birlikte tasvir edilmiştir. Zira avlanma, av sonrası verilen musikili ziyafetler ve polo yarışları, dönemin saray eğlencelerinin önemli unsurları olarak seramiklerdeki tasvirlerle yansımıştır.

Hermitage Müzesi'nde yer alan kabartmalı lüster vazo, teknik mükemmelliği, zengin konu programı ve figürlü sahneleri ile olduğu kadar büyük ebadıyla da sıradışı bir örnek olarak dikkati çekmektedir (Fotoğraf 8).



Fotoğraf 8: Polo Oyuncuları Tasviri ve Detayı, Kabartmalı Lüster Vazo, 13.yy., İran, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Env. no: IP-1595, , (E.T. 12.10.2021)

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/125007>.

Lüster vazunun paralel örnekleri Freer Gallery of Art ve Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde bulunmaktadır.²⁸ Kalıpla kabartma tekniğinde yapılmış, yükseklikleri 65 ile 78 cm arasında değişen bu büyük ölçekli vazo örnekleri farklı ebatları ve değişen teknik özelliklerine karşın tema ve tasarım şeması bakımından birbirini tekrar etmektedir (Fotoğraf 9-10).



Fotoğraf 9: Polo Oyuncuları Tasviri, **Fotoğraf 10:** Polo Oyuncuları Tasviri, Kabartmalı Lüster Vazo, 13.yy., Kâşan, Kabartmalı Kobalt Sırlı Vazo, 13.yy., Kâşan, Freer Gallery of Art, Washington, Env. no: F1928.1, Museum of Fine Arts, Boston, Env. no: 44.829, <https://asia.si.edu/object/F1928.1/#object-content> <https://collections.mfa.org/download/19314> (E.T. 12.10.2021). (E.T. 12.10.2021).

Vazoların boyun, omuz, karın ve dip kısımları bordür kuşakları ile alanlara ayrılarak her bir bordürde ud, def, ney gibi dönemin müzik aletlerini çalan müzisyenler, raks eden figürler, koşan av hayvanları, kürekle kazma yapan bahçıvan figürü ve polo oyuncuları gibi farklı tema ve sahneler birlikte resmedilmiştir. Figürlerin kabartma olarak yapıldığı vazoların karın kısmındaki en geniş bordür kuşağında polo oyunu tasvirleri görülmektedir. Stilize bitkisel dallar arasında birbirinin ardı sıra dizilen at üzerinde dörtlü polo oyuncularının ileri hareketlerine tezat geriye attıkları polo sopalarıyla sahnenin dinamizmi yansıtılmıştır. Freer Gallery of Art ve Boston Güzel Sanatlar Müzesi'ndeki atlı polo oyuncularının dörtlü ve hareketli sopaları ile dinamik

²⁸ Atlı, *Ceramics From The World of Islam, Freer Gallery of Art*, s. 63.

tasvirlerine karşın Hermitage vazosundaki polo oyuncularını, omuzlarına attıkları sopalarıyla daha durağan bir poz sergilemektedir (Fotoğraf 8, 9a, 10a).



Fotoğraf 9a-10a: Polo Oyuncuları Tasvirleri, Detay.

3. SONUÇ

Orta Asya kökenli bir atlı sporu olan polo oyunu, Sasani, Bizans, Abbasi, Karahanlı ve Selçuklu gibi çeşitli dönemlerde at üzerindeki mahareti ve savaş sanatındaki ustalığı arttırması nedeniyle hükümdar ve saray çevreleri arasında yaygın olarak oynanmış; düzenlenen polo yarışmaları ile saray eğlencelerinin vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur. Şair ve mutasavvıfların eserlerinde mecazen kullanılan, adına mesneviler yazılan, sayısız yazma eserde minyatürleri yapılan polo oyunu, Selçuklu devrinde de sevilerek oynanmış ve seramik ustalarına da ilham vererek Selçuklu seramiğinin figürlü zengin konu programında önemli bir yer tutmuştur.

Selçuklu seramiğindeki polo oyunu tasvirlerinin nadir örnekleri minai ve lüster tekniğindeki tabak, kâse, sürahi, vazo gibi çeşitli formlarda tespit edilmiştir. Her bir seramik forma göre düzenlenen ustalıklı tasarım kurgusuyla dikkati çeken polo tasvirleri, takım oyunu olarak genellikle gruplar halinde resmedilmiş olmakla birlikte Kâşan üretimi bazı lüster seramiklerde tek polo oyuncusu tasvirleri ile de karşılaşılmıştır. Bu örneklerdeki polo oyuncusu tasvirleri dönemin karakteristik süvari tasvirlerini andırmakta olup, figürün polo oyuncusu olarak ayırt edici tek ve en önemli özelliği elinde tuttuğu kıvrık uçlu sopasıdır. Stilize kıvrım dallar ya da rumi motifleri ile bezeli lüster zemin üzerinde atı üzerinde bezemeli kaftanı, sivri burunlu çizmesi, başının etrafını çevreleyen halesi ve elindeki sopası ile idealize edilmiş soylu polo oyuncusu imgesi yaratılmıştır. Bu tek oyuncu imgesi, poloda mahir bir hükümdar ya da dönemin sevilen

edebi eserlerinden bir kahramanın betimlenmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Tabak ya da kâse formlarının merkezini kaplayan tek polo oyuncusu tasvirlerinin yanı sıra sürahi, vazo gibi formlarda genellikle bordürlerde dörtnala atlı gruplar halinde oyuncuların sıralandığı polo oyunu tasvirleri de yapılmıştır. Bu örneklerde polo oyunu tasvirlerinin genellikle hükümdar-taht sahneleri, müzisyen ve rakkaselerden oluşan saray eğlenceleri ve av sahneleri ile bir arada tasvir edildiği dikkati çekmektedir. Keza avlanma, av sonrası verilen ziyafetler, musikili eğlenceler ve polo yarışları gibi devrin saray yaşantısının en önemli unsurları olarak seramiklerdeki tasvirlerle yansıtılmıştır. Selçuklu seramiklerinde polo oyunu namı diğer gûy u çevgân tasvirleri, devrin minai ve lüster tekniği seramiklerinin en seçkin ve nadir örneklerinde bu kadim ata sporunun coşkusunu mahir ellerin zarif fırçaları ile yüzyılların hafızasına nakşetmiştir.

KAYNAKÇA

- Atıl, Esin, (1973). *Ceramics From The World of Islam, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington.*
- Atıl, Esin, (1996). “Minai Seramiklerdeki Öyküler”, *P Sanat*, (Çev. Celal Üster), S. 1, s. 10-23, İstanbul.
- Bıçer, Şehnaz, (2021, 15 Nisan). “Zarif Bir Türk Oyunu Çevgân”, *Yeni Birlik*, Erişim adresi: <https://gazetebirlik.com/yazarlar/sabir-imtihani/>.
- Çavuşoğlu, Ali, (2008). “Çevgen/ Çöğen Oyunu Kültürü ve Edebî, Tasavvufî Metinlerde Yansıması”, *İstem*, Sayı:11, s. 159-174.
- Çeken, Muharrem, (2007). “Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler”, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, İstanbul, s. 13-23.
- Devellioğlu, F. (2006). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 23. Basım, Aydın Kitabevi, Ankara.
- Ebadi, Gheis, (2013). *Osmanlı-Türk Edebiyatında İlginç Bir Çeviri Örneği: İlhâmî'nin Gûy u Çevgân Çevirisi*, İhsan Doğramacı

Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Eyduran, Aysun, (2009). “Türk Kültürü ve Edebiyatında Çevgan Oyunu”, *Erdem Dergisi*, Sayı: 53, s. 83- 114.

Firdevsî, (2013). *Şahnâme*, Çev. Necati Lugal, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.

Firdevsî, (2016). *Şahnâme II*, Çev. Nimet Yıldırım, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.

Halıcı, Feyzi, (1993). “Çevgân”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 8, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, 294-295, Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/cevgan--oyun>.

Karabey, Turgut, (2012). “Evliyâ Çelebî Seyâhatnâmesinde Gûy u Çevgân Oyunu”, *Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/, s. 81-86.

Nizâmi, (2012). Hüsrev ile Şirin, Çev. Sabri Sevsevil, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.

Öney, Gönül, (2004). “Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu”, *Sanat Tarihi Dergisi*, S. XIII/1, İzmir, s. 61-82.

Pakalın, Mehmet Zeki, (1993). “Çevgân”, *Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C. I, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s. 359- 361.

Schimmel, Annemaria, (2020). *İki Renkli Sırma: Farsça Şiirin İmgeleri*, Çev. Can Özelgün, Alfa Yayınları, İstanbul.

Türkmen, Mehmet, (2009). “Dünden Bugüne Türk Toplumlarında Çevgen / Çöğen / Çevgan / Polo Oyununa Genel Bakış”, *Türk Dünyası Araştırmaları/ Researches About The Turks All Around The World*, Sayı: 183, s. 479-492.

Watson, Oliver, (1985). *Persian Lustre Ware*, Faber and Faber, London.

EBRU SANATININ GÜNÜMÜZ SANAT ANLAYIŞINA UYARLANMASI

Ebru KURBAN¹

ÖZET

Geleneksel Türk sanatlarının insanları en çok etkileyen ve beğeni kazanan çeşitlerinden biri de ebrudur. Tarihi bilinen en eski ebru örneği 1496 yılına aittir ve Chronos koleksiyonunda bulunmaktadır. Ebru; kitap kapaklarını ve hat eserlerinin pervazlarını süslemede, cilt sanatında yan kâğıdı olarak kullanılmaktadır. Geçmişte değerli kâğıtları (evrak, belge, senet vb.) renklendirmek amacıyla da kullanılmıştır. Ebru her ne kadar bir kâğıt süsleme sanatı olsa da zaman içerisinde teknik ve estetik açıdan gelişim göstermiştir. Günümüzde kâğıt dışındaki malzemelere uygulanmış örneklerini de görmekteyiz. Ebru, günümüz sanat anlayışı doğrultusunda başlı başına bir sanat disiplini olduğunu ortaya koymaktadır. Bu yönde sanatçılar gerek farklı tasarımlar, gerekse farklı üslupta eserler üreterek sanatın gelişimine katkı vermektedir. Ebru, sanatçıların farklı malzeme ve teknikler kullanarak yeni ve özgün tasarımlar oluşturmasıyla dikkat çekmektedir. Çalışmamızda klasik ebru eserlerinin dışında günümüz sanat anlayışı ile yorumlanan eserler incelenecektir. Bu çerçevede, farklı kesim teknikleri uygulanan ebrulu kâğıtların kolaja uyumlu olduğuna vurgu yapılmaktadır. Ebru sanatı, kâğıdın yanı sıra farklı materyallerin bir araya getirilmesiyle tasarım kurgusuna uyumlu olduğunu, yeniliğe de açık olduğunu göstermektedir.

1. GİRİŞ

İlk olarak nerede ve kimin yaptığı bilinmese de ebru sanatının Türkistan coğrafyasından çıkan bir Türk sanatı olduğu görüşü artık tüm dünyada en çok kabul edilen görüş olmuştur. İpek Yolu üzerinden Osmanlı coğrafyasına gelen bu sanat gerek kullanılan malzemeler ve boyalar gerekse teknik ve desen açısından Türkler eliyle, asıl kimliğini kazanarak olgunluğa ermiştir. İstanbul'da beş yüz yılı aşkın bir süredir icra edildiği bilinen ebru, XVII. yüzyılın başından itibaren tüccarlar tarafından tarafından Avrupa ve Amerika'ya götürülmüştür. Bu sebeple Avrupa'da ebruya, Türk kâğıdı veya Türk mermer kâğıdı

¹ Necmettin Erbakan Üniversitesi

denilmektedir. Tarihi bilinen en eski ebru örneği 1496 yılına aittir ve Chronos koleksiyonunda bulunmaktadır.



Fotoğraf 1: Bilinen en eski ebru örneklerinden Heratlı hattat Abdullah Mervarid'e (?-1517) ait ebrulu kâğıt (Kronos Koleksiyonu, 1496)

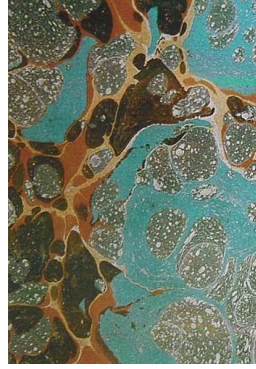
Maliki Deylemi'ye ait olan 1554 tarihli bir yazının zemininde bulunan ebru da en eski ebrulardan biridir.



Fotoğraf 2: Maliki Deylemi'ye ait olan 1554 tarihli ebru
<http://www.atolyedem.com/ebru-sanatinin-tarihcesi/>, (E.T. 05.12.2021)

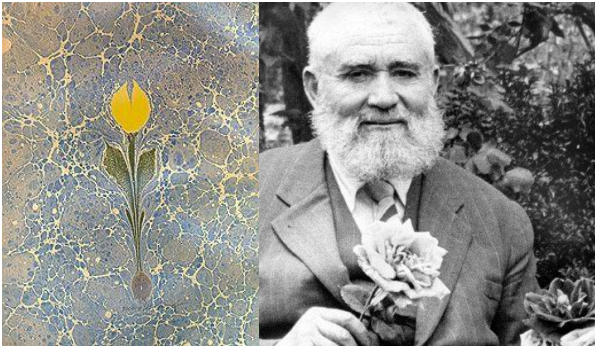
Ebru sanatı hakkında Türkçe kaleme alınmış bilinen en eski eser, 1608 de yazılan “Tertib-i Risâle-i Ebrî” adlı yazma kitapçıktır. Osmanlı Dönemi’nde birçok ebru sanatkârı yetişmiştir. Ebru tarihinde bugüne kadar tespit edilebilen ilk ebrucu “Şebek” lakabı ile bilinen Mehmed Efendi’dir. Onun adı, ebru yapımı ve terkiplerini anlatan en eski belge niteliğindeki “Tertib-i Risale-i Ebrî” adlı

eserde geçer. Ebru tarihinde bilinen en önemli üstatlardan biri de Hatip Mehmed Efendi'dir. Onun, bu sanatı kimden öğrendiği bilinmemektedir. Günümüzde "Hatip" adı ile anılan ebru türü Hatip Mehmed Efendi tarafından çokça yapıldığı için bu adla anılır olmuştur.²



Fotoğraf 3a: Hezarfen Edhem Efendi **Fotoğraf 3b:** Edhem Efendi ebrusu

Hezarfen Edhem Efendi (1829-1904) Üsküdar'da Özbekler Tekkesi'nde doğmuştur. Ebruculuk onun mezziyetlerinden bir tanesidir. Bu yüzden o hezarfen (bin sanat sahibi) lakabıyla anılmaktadır. İçinde yağ olan boyayla yapılan ebruya neftli ebru denir. Hezarfen Edhem Efendi tarafından çok fazla tercih edilen battal çeşidi olduğu için sonraları kendi ismiyle anılır olmuştur.



Fotoğraf 4: Necmettin Okyay ebrusu **Fotoğraf 5:** Necmettin Okyay

² Gülhan Acılar, Kutsiye Karaman Beşiroğlu, Özden Aydın, Zehra Gül, "Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi Geleneksel Türk Sanatları Alanı Ebru Atölyesi" İstanbul, 2021, s. 12.

Son Osmanlı ebru üstatlarının en önemlilerinden Necmeddin Okyay (1883-1976), üstadı Edhem Efendi gibi birçok hünerin (okçuluk, mürekkeçilik, ahercilik, hattatlık, mücellitlik, gül yetiştiriciliği vb.) ustasıydı. Okyay, 'Çiçekli Ebru'ları ilk uygulayan kişidir. Bu sebeple çiçekli ebrulara necmettin ebrusu da denilmiştir.



Fotoğraf 6: Mustafa Düzgünman **Fotoğraf 7: Mustafa Düzgünman**
Papatya Ebrusu

Mustafa Düzgünman (1920-1990) Üsküdar'da doğdu. Düzgünman, ebruculukta kendisini geçtiğini söyleyen hocası Necmeddin Okyay'ın bu sanata kazandırdığı çiçekli ebru çeşitlerine papatyayı eklemiş ayrıca çiçek şekillerini de ıslah etmiştir. Dönemine ait en iyi ebruları üreten Hatip Mehmet Efendi, Özbek Şeyhi Hezarfen Ethem efendi, Necmeddin Okyay ve oğulları (Sami ve Sacid), yeğeni Mustafa Düzgünman... Üstadlarımızın eserleri günümüze kadar ulaşmıştır.

Ebru; kitap kapaklarını ve hat eserlerinin pervazlarını süslemede, cilt sanatında yan kâğıdı olarak kullanılmaktadır. Geçmişte değerli kâğıtları (evrak, belge, senet vb.) renklendirmek amacıyla da kullanılmıştır. Ebru her ne kadar bir kâğıt süsleme sanatı olsa da zaman içerisinde teknik ve estetik açıdan gelişim göstermiştir. Günümüzde kâğıt dışındaki malzemelere uygulanmış örneklerini de görmekteyiz. Daha çok cilt sanatında kullanılan ebru, matbu ebrunun icadı ve ebru yerine siyah cilbent bezi kullanılmaya başlanması ebru ustalarının birer birer ebru yapmayı bırakmalarına neden olmuştur. Makineleşmenin doğal sonucu olarak tüm el sanatlarında olduğu gibi ebruda da gerileme olmuştur. Tüm bu olumsuzluklara rağmen ebru sanatı günümüzde

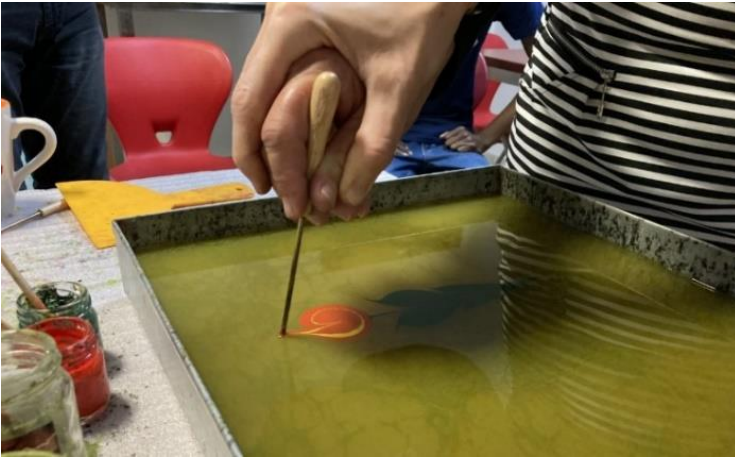
geçmiş tarihi içinde dahi ulaşamadığı geniş ufuklara ve çok yüksek zirvelere ulaşabilmiştir.



Fotoğraf 8: Ebru Gülbahçe Kurban - 2019 **Fotoğraf 9:** Minyatür; siyah ebru üzerine figür uygulama Ebru Gülbahçe Kurban - 20

Sürekli değişim ve yenilenme gösteren Ebru Sanatı, gelenekten beslenerek özgün ve çağdaş işler üreten sanatçılar ile birlikte kitap sanatı olmanın yanında duvarlarımızı da süsleyen bir sanat haline gelmiştir.

2. GÜNÜMÜZ EBRU SANATKÂRLARI



Fotoğraf 10: Ebru Öğrenimi



Fotoğraf 11: Ebru Öğrenimi **Fotoğraf 12:** Ebru Öğrenimi

Usta-Çırak ilişkisi ile devam eden ebru sanatı, klasik bir eğitimin ardından günümüz sanat anlayışında da farklılıklar ortaya koymayı gerektirmektedir. Sanatçıların içlerinde buldukları bu dürtü ve arayış kaçınılmazdır.



Fotoğraf 13: Ebru Gülbahçe Kurban'a ait ağaç kabuğu ile ebru tasarımı, 2019



Fotoğraf 14: Ebru Gülbahçe Kurban - ağaç kabuğu ile ebru tasarımı, 2019



Fotoğraf 15: Ebru Gülbahçe Kurban - Ağaç kabuğu ile ebru tasarımı, 2019

Ebrudaki yeniliklerin geleneği ortadan kaldırdığı iddiasının aksine, çağdaş sanatın geleneksel yorumları ebruya zenginlik katmakta ve geleneğin ateşini yanık tutmaktadır. Yeniliklerin eklenmesinin geleneği öldürmediği gibi, çağdaş sanat yorumlamasıyla birbirini besleyerek üretkenlik açısından ebruya zenginlik katmaktadır. Farklı kullanımlar ve denemeler yapılabilir. Hat, Tezhip, Minyatür, Çini gibi gelenekli sanatlarımız belli disipline ve kurallara bağlı olduğundan temelsiz çalışmalar nasıl ki bu sanatlara zarar veriyorsa, aynı şekilde ebru sanatına da zarar vermektedir. Geleneği öğrenip özümsemeden, çağdaş ebru uygulamasının eksik ve estetikten yoksun sonuçlar doğuracağı da kaçınılmazdır.



Fotoğraf 16: Özden Aydın - "Piksel: Allah cc" isimli eser



Fotoğraf 17: Özden Aydın - "Piksel: Muhammed (sav)" isimli eser



Fotoğraf 18: *Piksel adlı çalışma*

Sanatçı Özden Aydın'dan 2018 yılında Ayasofya'da sergilenen 'piksel' adlı çalışmasını görmekteyiz. Bu eserde sanatçı Emin Barın hattını ebrulu kağıtlar kullanarak yorumlamış. İslami geometrik desenlerin üç boyutlu görüntüsü olan mukarnaslardan ilham alan sanatçı günümüzde 'bilgi'nin çoğaltılması ve yayılması konusuna dikkat çekiyor.

'Öz' kaynağından zamansal ve mekansal olarak uzaklaşan bilginin nasıl bağlamından koparak dağıldığını ebrunun teknik olarak dış şartlardan fazlasıyla etkilenen doğasıyla bize yansıtıyor. Eser 195 adet piramit ile 65x55 ölçülerinde yapılmıştır. Eserde ebrulanmış siyah kağıtlar kullanılmıştır.



Fotoğraf 19: *Özden Aydın'a ait Molekül adlı çalışma* **Fotoğraf 20:** *Özden Aydın'a ait Molekül adlı çalışma*



Fotoğraf 21: Özden Aydın'a ait Molekül adlı çalışma

Molekül isimli enstelasyon çalışması Yeditepe bienalinde Gülhane parkında sergilenmiştir. Sanatçı Enbiya suresi 30.Ayetteki "... Biz canlı her şeyi sudan yarattık." ifadesinden ilham alıyor. Tasarladığı eserinde mikro alemini makro aleme taşımış ve bir su tanesine mercek tutmuş. Su molekülünün içine girerek yaratılışın temeli ve Allah'ın matematiksel kurgusu üzerinde düşündürmeyi amaçlayan sanatçı, eseri yine bir su sanatı olan ebru ile renklendirmiş.



Fotoğraf 22: Özden Aydın'a ait "masal ağacı" isimli eser

Eser masalların ortak imgesi olan ağaçları konu ediniyor. Masallardaki hayal gücünü destekleyen sembolik dili ebrunun

renkleriyle yansıtmaya çalışan sanatçı, klasik tekniğin dışında bir uygulama kullanmış. Tamamı su üzerinde ve tek seferde yapılan ağaç 70x100 ölçülerinde ve geleneksel ebru boyaları ile hazırlanmıştır.



Fotoğraf 22: Ebru Gülbahçe Kurban'a ait eser

Sanatçının kendini ifade etme isteği ve arayış içerisinde olması, sanatın içinde süre gelen bir oluşturdur. 15x10 ebatlarında ki 29 çiçek, yeşil ahşap zemin üzerine yüzey tasarımı ile oluşturulmuştur. Çiçekli ebrular; zemin battal ebru üzerine çalışılırken, saflığın ve temizliğin sembolü olan beyaz renk, sadeliği temsil etme adına boş bırakılıp çiçeklere vurgu yapmak istenilmiştir. 17, 5x44 ebatlarında, ortada duran muhayyel lale, anneyi temsil etmektedir. Ahşap zemindeki yeşil renk Cennet bahçesi ile tasvir olup, dış çerçeve ebatlarındaki ölçü, (1.30-1.20) Kâbe nispetindedir. Kompozisyon da sistematik duruşu dikey olarak bölen büyük ebattaki muhayyel lale optimal (en uygun) bir şekilde yerleştirilmiştir.



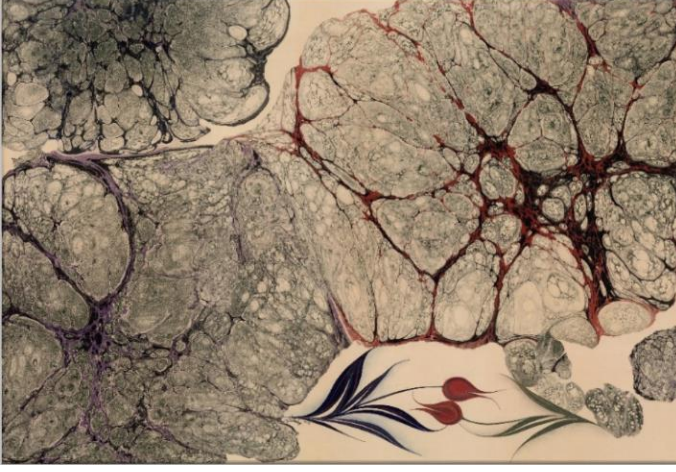
Fotoğraf 23: Ebru Gülbahçe Kurban'a ait eser **Fotoğraf 24:** Ebru Gülbahçe Kurban'a ait eser

Hallac-ı Mansur'un "Tek tek bakarsan çok görürsün, bütün bakarsan tek görürsün." sözünden ilham alınmış, ortaya yerleştirilmiş hat talik nokta ile "bir" olmaya vurgu yapılmıştır. "Yekta" (Eşi benzeri olmayan, tek) anlamı içeren 73x93 ebatındadır (Foto: 23 - 24). 2017 yılında kâğıt ölçülerini daha da küçülterek 8x6 ebatlarında siyah el yapımı kâğıtlar üzerine çalışılmıştır. Eşit boyutlu ebruların yüzey üzerinde bir bütün oluşturması ile esere ritim katmaktadır. Bu ritmik hareketi oluşturan etken ise her bir ebrunun kıvrık şekilde kullanılması ile esere boyut katmıştır. Bu anlamda hem renk, hem de biçim olarak çağdaş bir yorum getirilmiştir.



Fotoğraf 25: Mustafa Düzgünman ebrusu **Fotoğraf 26:** Mustafa Düzgünman ebrusu

Süsleme olarak kullanılan ebrular; yazı kenarları ve pervazlardaki battalların, hatip ebruların düz ve keskin, net çizgiler şeklinde kesilip geleneksel usûlde yapıştırılmasıyla oluşturulurdu.



Fotoğraf 27: Ebru Gülbahçe Kurban ebrusu

Günümüz anlayışı ile yorumlanan eserlerde ise geleneksel usûl dışına çıkarak, ebru tasarımlarında keskin biçimden sıyrılıp, daha serbest formlarda özgünlük kazandırılmaya çalışılmıştır.



Fotoğraf 28: Ebru Gülbahçe Kurban ebrusu

Ebrularda görüldüğü üzere kolaj tekniği ile uygulanan parçalar öbek formlarını takip ederek kompozisyondaki bütüne kaynaştırılmıştır.



Fotoğraf 29: Ebru Gülbahçe Kurban'a ait eser

Taraklı ebruyu düz ve keskin net çizgilerden çıkararak, tarak ebrunun şekline göre kesilip zeminde bir ritim oluşturulmuştur.

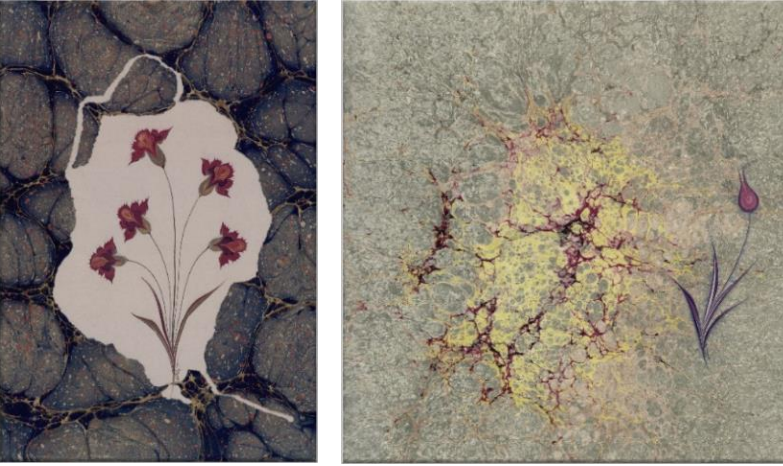


Fotoğraf 30: Ebru Gülbahçe Kurban'a ait eser

Taraklı şal ebru, dalgaların formundaki şekle göre biçimlendirilmiş, denge unsuru gözetilek ve aynı zamanda renk uyumu dikkate alınarak bir kompozisyon kurgusu oluşturulmuştur.



Fotoğraf 31a: Ebru Gülbahçe Kurban, 2019 **Fotoğraf 31b:** Ebru Gülbahçe Kurban, 2019



Fotoğraf 32: Ebru Gülbahçe Kurban, 2019 **Fotoğraf 33:** Ebru Gülbahçe Kurban, 2019



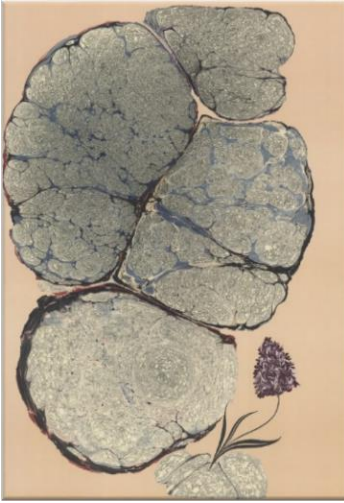
Fotoğraf 34: Ebru Gülbahçe Kurban, 2019 **Fotoğraf 35:** Ebru Gülbahçe Kurban, 2019



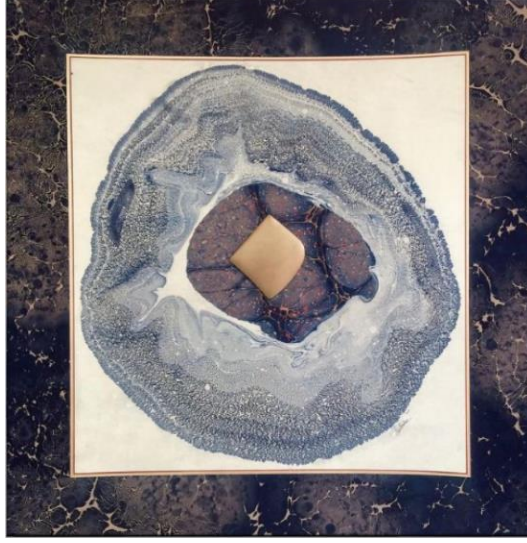
Fotoğraf 36: Ebru Gülbahçe Kurban, 2019 **Fotoğraf 37:** Ebru Gülbahçe Kurban, 2019



Fotoğraf 38: Ebru Gülbahçe Kurban, 2019 **Fotoğraf 39:** Ebru Gülbahçe Kurban, 2019



Fotoğraf 40: Ebru Gülbahçe Kurban, 2019 **Fotoğraf 41:** Ebru Gülbahçe Kurban, 2019



Fotoğraf 42: Ebru Gülbahçe Kurban, 2019

SONUÇ

Geçmişten günümüze birçok farklılıklar yaratmış gözükten ebru sanatı, kendi içinde belli kurallara ve disipline sahip olup bu özelliğini günümüzde de korumaktadır. Geleneksel sanatlar içerisinde kitap sanatlarının dışarısına çıkararak, kendi içinde yer alan bir sanat dalı olmuştur. Usta-çırak ilişkisi ile devam edip, günümüzde de usta-çırak ilişkisi ile devam etmektedir. İnsanlar tarafından yoğun bir şekilde ilgi ve beğeni kazanan ebru sanatı, klasik çalışmaların dışında da farklı çalışmaların olabileceğini ortaya koymuştur. Çağdaş ebru yorumlamaları ile birlikte; farklı materyaller, farklı tasarımlar doğrultusunda büyüyüp gelişmekte ve kendini yenilemeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Altıntaş, M. (Ed.) (2007). İsmek Türk Kitap Sanatları Sempozyumu Bildirileri. İstanbul: İSMEK Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (2010). Türk Ebrusunda Düzgünman Ekolü. İstanbul: Bilnet Matbaacılık Biltur Basım Yayın ve Hizmet A. Ş.
- Babaoğlu, T. A. (2007). Ebrû İstanbul. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş. Yayınları.

- Babaoğlu, T. A. (2017). Türk Ebrusu. İstanbul: Klasik Türk Sanatları Vakfı. • Barutçugil, H. (2000). Suyun Renklerle Dansı. İstanbul: İSKİ
- Barutçugil, H. (2007). Türklerin Ebru Sanatı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Derman, M. U. (1977). Türk Sanatında Ebru. İstanbul: Akbank Yayınları. • Fatih Belediyesi Yayınları. (2020). Ebru Sanatının Son 500 Yılı Sergi Kataloğu. İstanbul: Kültür Sanat Basımevi.
- Derman, M.U. (1994). Mustafa Düzgünman, Hezarfen Ethem Efendi. TDV İslâm Ansiklopedisi içinde (10. Cilt, s. 62-63- 416- 417). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınevi.
- Derman, M. U. (2007). Okyay, Mehmed Necmettin. TDV İslam Ansiklopedisi içinde (33. Cilt, s. 343-345). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınevi
- Prof. Dr. Özemre, A. Y. (2005). Üsküdar'da Ebrû San'atı (Üsküdar Sempozyumu, 12-13 Mart 2004). İstanbul: Üsküdar Belediye Başkanlığı.
- T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, Geleneksel Türk Sanatları Alanı, Ebru Atölyesi (10. Sınıf)
- T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, Geleneksel Türk Sanatları Alanı, Temel Geleneksel Türk Sanatları (9. Sınıf)

BEYŞEHİR EŞREFOĞLU CAMİİ BEY MAHFİLİNDEKİ KÜFİ BEZEMELERİN SAYISAL ORTAMDA ÇİZİM ANALİZLERİ¹

Dr. Öğr. Üyesi Emine Pınar DOĞU²

Dr. Öğr. Üyesi Berrin YAPAR ÜNAL³

Arş. Gör. Mehmet İŞCAN⁴

ÖZET

Tarihsel süreçte Türk Sanatı, Anadolu topraklarında hüküm sürmüş pek çok imparatorluk ve beyliklerin yaptıkları eserler ve onların yansımaları gerçeğinde şekillenmiştir. Bunlardan biri de Anadolu'daki beyliklerden en erken tarihli olan Beyşehir ve civarında hüküm sürmüş Eşrefoğlu Beyliği'nin kurucusu Süleyman Bey tarafından 696-1296/699-1299 yıllarında yaptırılmış olan Eşrefoğlu Camii'dir. Bugün, UNESCO'nun Dünya Miras Geçiçi Listesi'nde yer alan bu cami Anadolu'daki ahşap direkli camilerin en büyüğü ve orijinalidir. Cami, inanılmaz incelikte geometrik şekiller ve bitkisel bezemelerle kaplı minberi, renkli kalem işi süslemelere sahip tavanı ile Anadolu'da kendi türünün en eski örneklerindedir. Cami hariminin güneybatı köşesinde bulunan dikdörtgen planlı fevkani bey mahfili iki direğe ve duvarlara oturan kirişlerle taşınmaktadır. Mahfilin alt tarafındaki alanın tavan kısmının dört bir yanını çevreleyen ahşap frizlerin üzerinde kalem işi tekniğinde uygulanmış küfi yazı benzeri bezemeler bulunmaktadır. Dikey uzantılarıyla düğümler oluşturan bu bezemelerin benzerlerine ya da birebir örtüşenlerine Selçuklu ve Beylikler Dönemi mimari eserlerinde sıklıkla rastlanmakla beraber bu yapıdaki örneğinde her bir örgü sisteminin farklı şekilde yapılmış olması ilgi çekicidir.

Eşrefoğlu Camii ile ilgili birçok kitap ve araştırma yapılmış olmasına rağmen küfi benzeri bu kalem işi bezemeler hakkında hiçbir veriye rastlanamamıştır. Dünya mirası bir eserde yer bulmuş bu benzersiz uygulamaların geleceğe aktarılması yolunda MSGSÜ BAP tarafından desteklenen bir araştırma yapmaktayız. Bu çalışmada söz konusu uygulamaların dijital ortamda vektörel boyutta çizimleri yapılarak belgelenmesi amaçlanmaktadır. Aynı zamanda dönemine ait örneklerle karşılaştırmalar yapılarak tarihsel dizilimlerinin belirlenmesi, benzerlikleri ve etkileşimleri değerlendirilecektir. Bu çalışma konuyla ilgili devam eden araştırma projesindeki verilerin paylaşılmasını amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Beyşehir Eşrefoğlu Camii, Küfi, Hat Sanatı, Kalem işi, Mahfil

¹ Bu çalışma, 2021 yılı Bilimsel Araştırma Projeleri kapsamında kabul edilen ve "Beyşehir Eşrefoğlu Camii Bey Mahfilindeki Küfi Bezemelerin Sayısal Ortamda Çizim Analizleri" isimli on sekiz (18) ay süreli projenin araştırma bilgilerini kapsayarak oluşturulmuştur.

² Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni., Güzel Sanatlar Bölümü Hat Sanatı Anasanat Dalı, emine.pinar.dogu@msgsu.edu.tr, ORCID D: 0000-0001-7918-7725.

³ Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni., Güzel Sanatlar Bölümü Hat Sanatı Anasanat Dalı, berrin.yapar.unal@msgsu.edu.tr, ORCID D: 0000-0002-7650-2053.

⁴ Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni., Güzel Sanatlar Bölümü Hat Sanatı Anasanat Dalı, mehmet.iscan@msgsu.edu.tr, ORCID D: 0000-0001-8013-4559.

GİRİŞ

XIII. yüzyıl sonlarına doğru Anadolu Selçuklu Devleti'nin yaşadığı çözümlüş döneminde siyasi durumdan faydalanarak merkezle olan bağlarını koparan Türkmen beyleri müstakil beylikler kurmuşlardır. Bu beyliklerden biri de Eşrefoğlu Seyfeddin Süleyman Bey'in kurucusu olduğu Beyşehir ve Seydişehir yörelerini içine alan Eşrefoğlu Beyliği'dir.⁵

Eşrefoğlu Camii

Anadolu Selçuklu sanatının en güzel örneklerinden biri olan Eşrefoğlu Camii, Seyfeddin Süleyman Bey tarafından göl ile kale arasında kalan düz alana yaptırılmıştır.⁶ Caminin taç kapısı üzerinde yer alan kitabesinden bir han ve çifte hamamla birlikte inşa edilmiş olduğu öğrenilmektedir. Ayrıca caminin doğu duvarına bitişik Eşrefoğlu Süleyman Bey'in kendisi için yaptırdığı bir türbe mevcuttur.⁷ Caminin içine girilen asıl kapının kemeri üzerindeki ikinci kitabeden, caminin yapımının 699/1299 tarihinde tamamlandığı anlaşılmaktadır. (Resim 1)

UNESCO Dünya Mirası Geçici Listesinde yer bulan Eşrefoğlu Camii'ne abidevî bir taç kapı sonrasında harime açılan mozaik çinilerle kaplı ikinci bir kapıyla girilir. Kapının mozaik çinili kitabesinden caminin 699/1299 tarihinde tamamlandığı anlaşılmaktadır. Ahşap direklerle taşınan düz ahşap tavanı kalem işleriyle süslüdür. Çini mihrabı, künde-kârî ahşap minberi dikkat

⁵ Sait Kofoglu, "Eşrefoğulları", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 11, İstanbul, 1995, s.484; Sait Kofoglu, "Selçuklu Sonrası Güney Batı Anadolu'da Bir Uç Beyliği: Eşrefoğulları", *Türklük Araştırmaları Dergisi*, Sayı 12, Eylül 2002, s.219; Hüseyin Muşmal, *XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Beyşehir ve Çevresinde Sosyal ve Ekonomik Yapısı (1790-1864)*, (Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya, 2005, s.5-6.

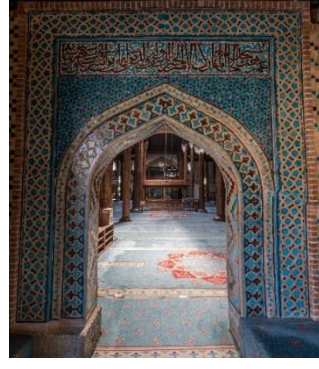
⁶ Kofoglu, "Eşrefoğulları", s.485.

⁷ Doğan Yavaş, "Eşrefoğlu Camii", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 11, İstanbul, 1995, s.479; İsmail Efe, "Beylikler Döneminin Nadide Eserlerinden Beyşehir'deki Eşrefoğlu Camii", Eşrefoğlu Beyliği Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu I, S. 23, Konya, 2018, s.279-281.

çekicidir. Camide kadınlar mahfili, müezzin mahfili ve bey mahfili olmak üzere üç adet mahfil bulunmaktadır. (Resim 2, 3, 4)



Resim 1: Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii



Resim 2: Caminin Taç Kapısı **Resim 3:** Caminin ikinci kapısı



Resim 4: Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii iç görünüm

Eşrefoğlu Camii'nin iç kısmında yoğunlukla ahşap malzeme kullanılmış olup sütunlar, üst örtü, minber ve camide bulunan mahfiller ahşaptır. Yapının ahşap yüzeylerine, kalem işi tekniği ile tezyinat yapılmıştır. Camideki tezyinatın bir kısmı, restorasyon

neticesinde zarar görmüş olsa da bugün bizlere Beylikler döneminin mimari tezyinat kültürü ve üslubu hakkında fikir vermektedir.⁸ Özellikle sütun başlıklarında, konsollarda, kirişlerde, görülen tezyinatlar da desenler çoğunlukla rûmî, münhanî, hatayî, geçme ve geometrik motiflerden oluşmuştur. Kompozisyonlarda aşı boyası, kahverengi, kırmızı, beyaz, siyah, sarı, koyu mavi gibi doğal malzemelerden elde edilen ana renkler veya onların karışımlarından elde edilen ara renkler kullanılmıştır. Kalem işi uygulamalarındaki motiflerin ışık-gölge değerleri yoktur ve tek boyutludur.⁹ (Resim 5, 6)



Resim 5: Cami iç mekân detay **Resim 6:** Cami iç mekân detay

Bu caminin tezyinatında en çok kullanılan ve dönemin en muteber motiflerinden olan geometrik alt yapılı organik biçimler dikkat çekmektedir. Eşrefoğlu Camii'nin tezyinatındaki düğüm motiflerinin kompozisyonları çağdaşlarına nazaran benzersiz bir ustalıkla yapılmıştır.

Cami girişinin sağ tarafında bulunan kadınlar mahfilinde ve harimin güney-batı köşesinde bulunan bey mahfilinin alt kısmının tavan duvar bağlantılarına (kiriş) çivilerle tutturulmuş toplamda 9, 79 m uzunluğunda ahşap bordürler bulunmaktadır. Araştırmamızın konusunu teşkil eden bu ahşap bordürlerde kufi yazı tarzında kompoze edilmiş bezemeler mevcuttur. Düğümlü kufi yazı şeklinde tasarlanmış bu bezemelerde harf gibi görünen

⁸ Fuat Baysal, "Eşrefoğlu Camii Ahşap Üzeri Kalem İşleri", Eşrefoğlu Beyliği Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu I, S. 23, Konya, 2018, s.175.

⁹ Baysal, "Eşrefoğlu Camii Ahşap Üzeri Kalem İşleri", s.179; Gönül Öney, "Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S.3, 1970, s.147.

birimler farklı düğümlerden oluşmaktadır. (Resim 7, 8, 9, 10, 11, 12)



Resim 7: Kadınlar Mahfili, **Resim 8:** Kadınlar Mahfili Detay



Resim 9: Bey Mahfili



Resim 10: Bey Mahfili kalem işi detay, **Resim 11:** Bey Mahfili kalem işi detay, **Resim 12:** Bey Mahfili kalem işi detay

Kûfî Yazı

Kûfî yazı Nabatî yazının gelişmiş bir devamı olduğu görüşünde hemfikir olunan düzenli, köşeli, dik ve yatay harfleriyle geometrik çizgilere dayanan bir Arap yazısı çeşididir.

Kûfi terimi de ilk defa 9.yy. kullanılmıştır. Zamanla bu üslup umumi bir terim olmuştur. Kûfi yazısının tarihsel gelişimi içinde çeşitli bölgelerde görülen farklı üslupları da vardır. Ancak kûfi yazı geometrik esasa dayalı karakterini daima korumuş bir yazı çeşididir.¹⁰ (Resim 13)



Resim 13: Kûfi Harfler¹¹

Kûfi yazı formu, sunduğu zengin geometrik çeşitlemelerle 12 yy. ve Anadolu Selçuklunun son dönemlerine kadar mimaride, ahşap işlemlerde, dokumalarda ve doğal olarak hat sanatında son derece yaygın ve hayranlık uyandırıcı bir tarzda kullanılmıştır.¹² Mimariden tekstile kadar birçok alanda süsleme elemanı olarak kullanılması bu yazının geometrik yapısının dekoratif işlevselliğinden kaynaklanmaktadır.¹³ Kûfi yazıdaki dekoratif gelişmeler gittikçe zenginleştirilmiş ve harflerin dikey uzantıları üzerinde geometrik geçmeler ve düğüm motifleri oluşturulmuştur.

Harflerin baş ve son kısımlarının uçlarına rûmî, tepelik, çiçek ve yaprak gibi bitkisel motiflerin işlenmesiyle çiçekli kûfi; elif, lâm, tı, kef gibi dikey uzantıları üzerinde yapılan düğüm ve geçmelerle düğümlü ve örgülü kûfi türleri yapılmıştır. Düğüm ve örgülerin ortak özelliği, harfler arasında boşlukları doldurmak, dengeyi ve

¹⁰ Yusuf Zennûn-Muhittin Serin, "Kûfi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 26, İstanbul, 2002, s.343.

¹¹ Habibullah Fezâli, *Atlas-ı Hat*, İsfahan, 1391, s.196

¹² Enis Timuçin Tan, "Latin Yazı Kompozisyonlarında Kufi Form Etkisi", *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume*, 1269-1282, Ankara, 2013, s.1275.

¹³ Tan, "Latin Yazı Kompozisyonlarında Kufi Form Etkisi" s.1276.

ahengi sağlamaktadır. Bu yazı türünde harfler hem düz hem de yuvarlak özelliklere sahiptir.¹⁴

Düğümlü kûfi yazılarda harflerin dikey ve yatay uzantılarında düğümler vardır ya da yan yana gelen dikey harfler birbirlerine düğümlenirler. Örneğin; “elif” ile biten bir kelime ardından “lâm” ile başlayan bir kelimenin dikey uzantılarının organik biçimlerle birbiri ile düğümlenmesi gibi.

Bey Mahfilindeki Kûfi Yazı Biçimindeki Kalem İşi Bezemeler

Konu başlığımız olan Eşrefoğlu Camii bey mahfilinde bulunan düğümlü kufi yazı şeklindeki bezemeler ahşap üzerine kalem işi olarak uygulanmıştır. Bu kalem işleri, yapının üzerinde fazla oynama yapılmamış olan orijinal nakışlardandır.¹⁵ Yatay düzlemde birbirine bağlı tekrarlar şeklinde oluşturulmuş bezemelerin zemin dolgusunda spiral dallar üzerinde rumî motifleri kullanılmıştır.

Dikdörtgen plana sahip mahfilin ahşap plakalarının toplam uzunluğu yapılan ölçümlerde, aralarında küçük farklar olmasına rağmen yaklaşık olarak 3, 84x9, 72 m’dir. Plakalar 20 cm eninde olup üzerindeki bezemelerin kalem kalınlığı 5 mm ile 7 mm arasında değişmektedir. Bezeme kuşağında dikey harflerin üzerinde birbirinden farklı şekillerde tasarlanmış düğümler bulunmaktadır. Yatay ekseninde düğümler daha sade şekilde yapılmıştır. (Resim 14, 15, 16) (Çizim 1, 2)

Selçuklu ve Beylikler Dönemi mimari eserlerindeki bezemelerde harf ya da harf benzeri biçimlerin dikey uzantıları üzerinde düğümler oluşturan kompozisyonlara sıklıkla rastlanmaktadır. Ancak bu yapıdaki örneğinde her bir düğümün farklı biçimde yapılmış olması ilgi çekicidir.

¹⁴ Emine Pınar DOĞU, “Gebze Çoban Mustafa Paşa Camii ve Yıldız Hamidiye Camii Kûfi Yazıları Üzerinden Bir Değerlendirme”, VI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinliği, 2017, s.570.

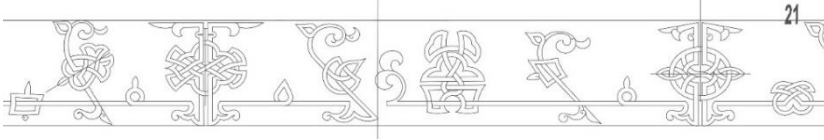
¹⁵ Baysal, “Eşrefoğlu Camii Ahşap Üzeri Kalem İşleri”, s.181-187.



Resim 14: Bey Mahfilde bezemelerin bulunduğu yerler



Resim 15: Bey Mahfilinde bulunan ahşap üzeri kalem işi bezemeler detay



Çizim 1: Bey Mahfilinde bulunan ahşap üzeri kalem işi bezemeler detay



Resim 16: Bey Mahfilinde bulunan ahşap üzeri kalem işi bezemeler detay



Çizim 2: Bey Mahfilinde bulunan ahşap üzeri kalem işi bezemeler detay

Çalışma konumuzda yer alan bezemelere benzer teknik ve biçimsel tarzda en yakın olan örnekler Afyon Ulu Camii 671-676/1272-1277 ve Kastamonu Çandarlı Mahmut Bey Camii'nde 768-769/1366-1367 yer aldığı görülmektedir. Bu camiler de Eşrefoğlu Camii gibi ahşap sütun ve ahşap örtü sistemi üzerinde kalem işi bezemelere sahiptir. Eşrefoğlu Camii'nde benzerlerini gördüğümüz kûfî yazı şeklindeki simetrik esaslı düğüm kompozisyonları bu camilerde de benzer biçimlerde uygulanmıştır. (Resim 17, 18)



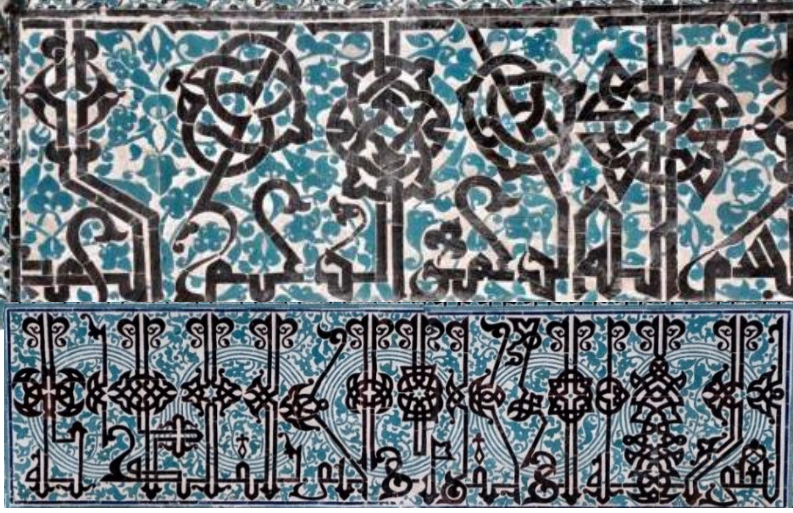
Resim 17: Afyon Ulu Cami kalem işi detay¹⁶ **Resim 18:** Kastamonu Çandarlı Mahmut Bey Camii¹⁷

Farklı malzemeler üzerindeki örneklerle bakıldığında Selçuklu Dönemi eserlerindeki çini ve taş uygulamalarda benzer düğüm tasarımlarının yapıldığı tespit edilmiştir. Bunların çoğunlukla ibareli kûfî kitabeler üzerinde yapıldığı görülmüştür. Kayseri Gülük/Külük Camii 607/1210 mozaik çinili mihrap kitabesi, Konya Alâeddin Camii 617/1220 mozaik çinili mihrap kitabesi, Konya Karatay Medresesi 649 /1251 kubbe eteğindeki mozaik çinili kuşak yazılarıdır. Sivas Çifte Minareli Medrese 670/1271-72 taç kapının sağında ve solundaki geniş bordürlerde ve Tokat Sünbül Baba Türbe ve Zaviyesi 1292/691 taç kapı kitabesinin hizasındaki yan duvarlarda dikey düzlemde simetrik tekrarlı düğümlere rastlanmaktadır. (Resim 19, 20, 21, 22, 23,)

¹⁶ <https://www.yenisafak.com/ramazan/kirk-direkli-camii-afyon-ulu-camii-2486742> (Erişim Tarihi 26.11.2021)

¹⁷ Özlem Yaylıcıoğlu, *Kastamonu Kasaba Köy Mahmud Bey Camii*, (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2010, s.57.

Aynı dönemde ya da farklı dönemlerde, aynı yörede ya da farklı yörelerde kullanılan bu geçmeler ve düğümlerdeki benzerlikler, geleneksel süsleme yöntemlerinin uzun süre devam ettiğine ve bir merkezden diğer bir merkeze taşındığına bir kez daha işaret etmektedir.¹⁸



Resim 19: Gülük/Külûk Camii (607/1210) mihrap kitabesi¹⁹



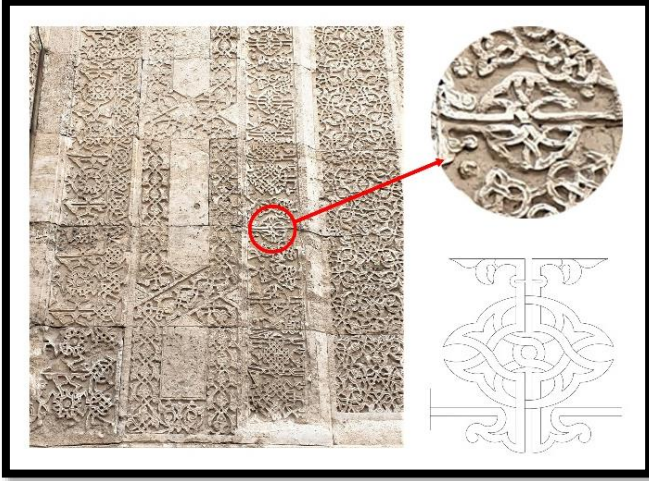
Resim 20: Alâeddin Camii (617/1220) mihrap kitabesi

¹⁸ Ömür Bakırcı, "Kufi Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme", *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi*, C. 1, S.1, 1982, s.20.

¹⁹ Sıddıka Berat Ak, *Anadolu Selçuklu Dönemi Çini Mihraplarında Küfî Yazı*, (Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2019, s.32.



Resim 21: Karatay Medresesi (649/1251) kuşak yazıları **Resim 22:** Sivas Çifte Minareli Medrese (670/1271) bezemeleriyle ve Eşrefoğlu Camii benzer bezeme örneği



Resim 23: Tokat Hoca Sümbül Türbe ve Zaviyesi (691/1292) bezemeleriyle ve Eşrefoğlu Camii benzer bezeme örneği

SONUÇ

Sonuç olarak 700 yıllık bir geçmişe sahip olan Eşrefoğlu Camii ile ilgili birçok kitap ve araştırma yapılmış olmasına rağmen kufi benzeri bu kalem işi bezemeler hakkında günümüze kadar akademik bir araştırma yapılmadığı görülmüştür. Dünya mirası bir eserde yer bulmuş bu güzel uygulamaların geleceğe aktarılması yolunda MSGSÜ BAP tarafından desteklenen bir araştırmayla söz konusu uygulamaların dijital ortamda vektörel boyutta çizimleri yapılarak ve belgelenerek kayıt altına alınması ve bir kaynak

oluşturulması tarafımızca amaçlanmaktadır. Aynı zamanda bu araştırma tamamlandığında dönemine ait örneklerle karşılaştırmalar yapılarak tarihsel dizilimlerinin belirlenmesi, benzerlikleri ve etkileşimleri değerlendirilmiş olunacaktır.

MİNYATÜR SANATI: GELENEK VE ÇAĞDAŞLIK

Ph.D Günel SEYİDEHMEDLİ¹

ÖZET

Azerbaycan minyatür sanatı, çokasırlık bir tarihe ve zengin sanat geleneklerine sahip olmakla beraber Azerbaycan'ın güzel sanatlarının gelişiminde temel rol oynamıştır. Kitap illüstrasyonu olarak şekillenen Azerbaycan minyatür sanatının oluşum tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Ebdül-Mumin Muhammed el-Hoi'nin 13. yüzyılın başlarında "Varga ve Gulşa" el yazması üzerine yaptığı minyatürler, bu sanatın sadece Azerbaycan'da değil, Ortadoğu'da da en eski örnekleri arasında yer alır.

Sultan Muhammed, Mir Seyid Ali ve Sadig Bey Afşar geleneğini başarıyla sürdüren Allahverdi Avşar ve Mehralı'nın, Usta Ganber Karabaği, Mir Muhsin Nevvab, Hurşidbanu Natevan, İbrahim Safi, Akber Kazım Muğan, Ali Gulu, Kurban Ali vs. sanatçıların milli güzel sanatlarımızın sanatsal ve estetik değerleri yüksek olan yapıtlarının yaratıcıları olarak görülmesiyle bir kez daha doğrulanmaktadır. Minyatür sanatında gelenek ve modernite kavramlarını karşılaştırmak için Orta Çağ'dan başlayarak ta 18.yüzyıla kadar önce Tebriz, 19. yüzyılın sonlarında Karabağ, 20. yüzyılda Bakü, Şamahı ve Nahçıvan, 21. yüzyılda Bakü sanatçılarının eserlerini mercek altına almak gerekir.

20. yüzyılın sanatçıları arasında yer alan Salam Salamzade, Gazanfar Haligov, Alakbar Rzaguluyev, 70'li ve 80'li yıllarda Elçin Aslanov, Sanan Gurbanov, Nazım Babayev, Elçin Mammadov, çağdaş dönemde ise Peri Minyatür, Vafa Allahyarova, Adalat Bayramoğlu gibi birçok ressamların minyatür sanatına getirdikleri sentezlenmiş ve stilize edilmiş yeni tarz illüstrasyonlar ve tezgah çizimleri formatında sunulmaktadır.

Anahtar kelimeler: *minyatür, modernite, gelenek, sanat, güzel sanatlar*

13 VE 14. YÜZYILLARDA AZERBAJYCAN'DA MİNYATÜR SANATI GELENEKLERİ

Yakın ve Orta Doğu halklarının sanatının ilginç ve zengin bir parçası olan Azerbaycan minyatür sanatının dünya sanat tarihinde özel bir yeri vardır.

Kitap illüstrasyonu olarak şekillenen Azerbaycan minyatür sanatının oluşum tarihi çok eskilere dayanmaktadır. 13. yüzyılın başlarında Ebdül-Mümin Muhammed el-Hoi'nin "Varga ve Gülşa" el yazmaları üzerine yaptığı minyatürler (Topkapı Müzesi, İstanbul)

¹ Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncenanat Üniversitesi, gseyidehmedli@gmail.com

bu sanatın sadece Azerbaycan'da değil, Yakın ve Orta Doğu'daki en eski örnekleri arasındadır.

13. ve 14. yüzyıllarda Marağa, Tebriz ve Azerbaycan'ın diğer şehirlerinde hat ve minyatür sanatı hızla gelişmiş ve Tebriz şehri Doğu'nun en güçlü sanat, kitap sanatı, hat ve minyatür sanatı merkezi haline gelmiştir. 14. yüzyılın başlarında Tebriz Raşidiyye Akademisi kampüsünün kütüphanesinde yerel hattat ve sanatçılarla birlikte Doğu Türkistan, Orta Asya vb. Doğu ülkelerinden toplanan sanatçılar, dini, tarihi, ilmî ve manzum eserlerin sanatsal el yazmalarını yapmışlar ve minyatürlerle süslemişlerdir. Bu döneme ait el yazmaları arasında Bahtışu'nun "Manafi al-Hayvan" (1297-1298; Morgan Library, New York), Raşidaddin'in "Cemi at-Tavarih" (1306 baskısı, Edinburgh Üniversitesi, İskoçya; 1314 baskısı, Kral Asya Komisyonu, Londra; 1318 baskısı, Topkapı Müzesi, İstanbul) eserinin bilinen baskılarına çizilen minyatürler örnek gösterilebilir. "Cemi at-Tavarih" el yazmalarının çeşitli sanatçılara ait illüstrasyonları Azerbaycan minyatür sanatının gelişim sürecinin özel bir dönemini oluşturur.

14. Yüzyılda Azerbaycan`da Minyatür Sanatı Gelenekleri

14. Yüzyılın ortalarında Tebrizli sanatçılar, grafik ve resim yöntemlerinin başarılı bir sentezinden ortaya çıkan sanatsal bir stil yarattılar. Bu yeni üslubun oluşumu, 1340-1350`li yıllara ait olduğu düşünülen "Büyük Tebriz Şehname'si" veya "Demott'un Şehname'si" olarak bilinen ünlü el yazmasının minyatürlerinde yansımaları bulur. Çoğu, dönemin önde gelen sanatçıları olan Ahmed Musa ve Şemseddin tarafından çizilen bu minyatürler, şu anda dünya çapında birçok müze ve kütüphanede sergilenmektedir. Buraya ait 120 minyatürden sadece 58 tanesi bilinmektedir. Bunlar arasında "Firidun'un Oğlunun Cenazesini Karşılama", "İrac'ın Ölüm Haberi" (Freer Galerisi, Washington), "Esir Alınan Ardavan Ardeşir'in Huzurunda" (Veve Koleksiyonu, Paris), "Rüstem'in Cenaze Töreni", "İskender'in Cenazesine Ağlamak" gibi minyatürlerde olay diziliminin dramatik çözümü ve kişilerin derin duygusal anlatımı Yakın ve Orta Doğu minyatür sanatında istisnai bir yere sahiptir. Sonraki dönemlerde ister Azerbaycan`da isterse de İran ve Orta Asya`da hazırlanan

“Şehname” nüshalarında illüstrasyonlar için olay diziliminin seçimi ve iknografisinin oluşumunda “Demott Şehname’si”nin büyük bir rolü olmuştur. Bu nedenle birçok bilim adamı haklı olarak Tebriz mektebinin komşu ülkelerde minyatür sanatının ortaya çıkışı ve gelişimi üzerinde büyük bir etkisi olduğunu belirtiyorlar.

15. YÜZYILDA AZERBAJCAN`DA MİNYATÜR SANATI GELENEKLERİ

Azerbaycan minyatür sanatının sanatsal üslup özellikleri, 15. yüzyılın başlarında daha da geliştirilmiştir. Nizami Gencevi'nin "Hosrov ve Şirin" manzumesine, son Celiri hükümdarı Sultan Ahmed'in şiirler divanına dahi sanatçı Abd-el-Hoi'nin çizdiği resimlerde (1405-1410, Freer Galerisi, Washington) ve Assar Tebrizi'nin "Mehr ve Müşteri" eserine çizilen (1419) illüstrasyonlardaki (hattat Cafer Tebrizi) üslup, ustalık meziyetleriyle öne çıkar.

15. Yüzyılın başlarında ünlü Azerbaycan hat sanatçısı Cafer Tebrizi, sanatsal baskı ustası Gevameddin, ressamlardan Hoca Ali ve Giyaseddin gibi ünlü Tebriz sanatkarlarının Herat'taki geniş yaratıcılık faaliyetleri, Doğu'nun büyük ressam Kemaleddin Behzad'ın Herat'ta Pir Seyit Ahmet Tebrizi'den ressamlık dersi alması ve diğer bilgiler Tebriz'in uzun süre Yakın ve Orta Doğu kentleri için becerikli sanatçılar yetiştiren büyük sanat merkezine dönüştüğünü gösterir. Ünlü Alman sanat eleştirmeni F. Schultz, Tebriz ekolünü komşu Doğu ülkelerinde minyatür sanatının gelişmesinde önemli etkisi olan bir "ana okul" olarak nitelendirir. 15.yüzyılda Tebriz ekolünün etkisiyle Şamahı ve Bakü'de minyatür sanatı gelişmeye başlar. Bu dönemde “Doğu Şiiri Antolojisi” veya “Şamahı Antolojisi”ne (1468, British Museum, Londra) ve diğer el yazmalarına çizilen illüstrasyonlar, Abulbagi Bakuvi'nin çizdiği tek ve iki figürlü portreleri ("Mehter", "İki Emir", Topkapı Müzesi, İstanbul) Şamahı ve Bakü sanatçılarının en iyi minyatürleri arasında yer alır.

Karakoyunlular sülalesinin hakimiyeti döneminde Cavanşah'ın oğlu Pirbudag birkaç nefis el yazma sipariş etmişti. Onlardan en çok bilineni 1460'lı yıllarda hazırlanan “Kelile ve Dimne” baskısıdır (Tahran, Gülüstan Saray Kütüphanesi). Güzel minyatürlerle süslenen el yazmasının “Aslanla Öküzün Savaşı”,

“Kargalar Baykuşların Yuvasını Yakıyor”, “Ceylan, Kaplumbağa ve Karga” vs. resimleri yüzyılın en güzel yapıtlarındandır.

15.yüzyılın sonuna ait minyatürler arasında Nizami'nin 1482 tarihli “Hamse” el yazmasının illüstrasyonları özellikle ilgi çekicidir. Bu ince baskı Tebriz'de Soltan Yakup Akkoyunlu döneminin ünlü hat sanatçısı Abdül Rahum tarafından hazırlanmıştır. Bu değerli el yazmasının minyatürleri 15.yüzyılın başlarına ait eserlerden çok farklıdır. Kompozisyonları karmaşık ve farklı olmaktan ziyade, üstelik rengarenktir de. Ressamların doğaya olan ilgisi bir hayli çoğalmıştı. Manzaralar kompozisyonun vazgeçilmez parçası haline gelmişti, minyatürün içeriğinin oluşturulmasında belli bir rol üstlenmekteydi.

15.yüzyıl minyatürleri genel anlamda 14 yüzyıla ait eserlerden hem teknik hem de ifade yöntemi açısından farklıydı. Grafik yöntemi boyama yönteminin yerine geçmişti. Keskin kontur çizgileri, ince ve ifadeli resim, ressamın betimleme dilinin temelini oluşturuyordu. Renk daha çok dekoratif özellik arz etmekteydi. Parlak, saf renklerin değişimi, zıt, doğru ve ritmik tekrarları, rengi daha da zenginleştirmekte, minyatürün duygusal etkisini arttırmaktaydı. Üslubun bu özellikleri, 15. yüzyıl sonlarına ait minyatürleri 16. yüzyıl Tebriz ekolünün eserlerine yaklaştırmaktadır. Feodal çatışmaların sona ermesi Azerbaycan'ın kuzey ve güney eyaletlerinin 16. yüzyılın başlarında güçlü bir merkezi Safevi devleti olarak birleştirilmesi, üretici güçlerin, şehirlerin, şehir kültürünün, ticaretin ve zanaatların gelişmesi için koşullar yarattı.

1481'de Sultan Yakub için hazırlanan ve I. Şah İsmail döneminde tamamlanan Nizami'nin “Hamse”sinin İstanbul nüshası üzerine 16. yüzyılın başlarında çizilen 9 minyatür bu konuda bir istisnadır. Figüratif anlatım, renk zenginliği, kompozisyonun karmaşıklığı ve dekoratifiği açısından bu minyatürler (“Şirin Banyo Yaparken Hosrov Onu İzliyor”, “İskender ve Dara”, “İskender ve Çoban”, “İskender Nuşaba'nın Sarayında” vb.) 16. yüzyıla ait aynı içerikli diğer minyatürlerden önemli ölçüde farklıdır. Kuşkusuz bu eserler 16. yüzyılda Tebriz minyatür okulunun kurucusu Sultan Muhammed, çağdaşları ve öğrencileri tarafından yapılmıştır. Bu dönemde ve sonrasında Tebriz'de geliştirilen ve

müellifleri bilinmeyen en değerli minyatürlerin genellikle Sultan Muhammed'in ekolüne veya üslubuna atfedilmesi tesadüf değildir.

16. YÜZYILDA AZERBAJCAN'DA MİNYATÜR SANATI GELENEKLERİ

Bugün dünyanın en büyük müze ve kütüphanelerinde sanatın en değerli incileri olarak muhafaza edilen Firdevsi'nin "Şehname" ve Nizami'nin "Hamsa", Sadi ve Hafız'ın, Cami ve Nevai'nin, Hosrov Dahlavi ve diğer Doğu şiiri klasiklerinin Azerbaycanlı sanatçıların zengin illüstrasyonlarıyla süslenmiş muhteşem el yazmaları, ondan ziyade özel albümlerde-"Murakka"larda bir araya getirilen birbirinden bağımsız minyatürler, Azerbaycan'da minyatür sanatının 16.yüzyılın 30'lu, 40'lı yıllarında zirveye ulaşmadan önce uzun ve karmaşık bir yoldan geçtiğini kanıtlar niteliktedir.

Tebriz okulu komşu ülkelerle yaratıcı bağlar kurmuştur ve okulun temsilcileri farklı zamanlarda birçok Doğu ülkesinde faaliyet göstermiştir. Ünlü sanatçı Mir Seyid Ali, babası Mir Musavvir ile birlikte uzun süre Hindistan'da Moğol hükümdarları Hümayun (1530-1539, 1555-1559) ve Ekber'in (1556-1605) saraylarında ressam olarak çalışmış ve yeni sanatçıların yetişmesinde, Moğol minyatür okulunun kurulmasında ve gelişiminde önemli rol oynamışlardır.

Azerbaycan ressamlarının Türk minyatür sanatının gelişmesinde önemli etkileri olmuştur. Şahgulu Naggaş, Velican Tebrizi, Kemal Tebrizi ve diğer birçok Tebrizli sanatçı, çeşitli dönemlerde İstanbul'da çalışmış, Şahgulu ve Velican saray atölyelerine başkanlık etmişlerdir. Halı dokumacılığı, kumaş, sanatsal metalize ve seramik alanlarında içerik, sanatsal biçim, figüratif anlatım araçları açısından minyatür üslubunu anımsatan birçok değerli eser meydana getirilmiştir.

16. yüzyılın ortalarında Sultan Muhammed, Mir Musavvir, Dust Muhammed ve diğer ressamlar bir dizi portre minyatürü yaratmışlardır. Belli kanonları temel alarak oluşturulan bu portrelerin asıl amacı, hükümdarın fiziksel güzelliğini yüceltmektir. 16. yüzyılın ikinci yarısında Safevi devletinin başkentinin Tebriz'den Kazvin'e taşınmasının ardından saray kütüphanesinde

çalışan bir grup sanatçı da yeni merkezde toplandı. Azerbaycanlı ressamlar tarafından 1575 yılına kadar Kazvin'de yapılan minyatürler, sanatsal üslup açısından Tebriz dönemi minyatürlerinden farklı değildir ve Tebriz üslubunun mantıklı bir devamını oluşturmaktadır.

16. yüzyılda kitap tasarımı gelişiminin zirvesine ulaştı. Safevi sarayı, zengin kütüphanesi ve resimli el yazmaları oluşturmak için sanat atölyeleri ile önde gelen hattatlar, ressamlar, minyatür sanatçıları, tasarımcılar, ciltçiler ve diğer kitap sanatı ustalarının ana faaliyet merkezi haline geldi. Kitabın Doğu'da artan kamuoyu ilgisi nedeniyle her zaman özel bir öneme sahip olduğunu belirtmek gerekir. Şah İsmail ve daha sonra Tahmasib döneminde, şah kütüphanesinde emsalsiz fırça ustası Sultan Muhammed'in başkanlığıyla Ağa Mirak İsfahani, Mir Musavir, oğlu Mir Seyid Ali, Sultan Muhammed'in oğlu Mirza Ali, Dust Muhammed, Muzaffar Ali ve diğerlerinden oluşan bir grup yetenekli ressam, Şah Mahmud Nişapuri, Şeyh Muhammed ve diğer hattatlar ünlü Behzad, Kasım Ali, Şeyhzadeh ve diğer Herat sanatçıları, zamanın tanınmış kitap ustaları çalışmaktaydı.

17. YÜZYILDA AZERBAYCAN'DA MİNYATÜR SANATI GELENEKLERİ

Kazvin'de yeni bir üslubun ortaya çıkması, Sultan Muhammed geleneklerinin takipçileri Siyavuş Bey, Mir Zeynalabdin Tebrizi, Ali Rıza Abbasi Tebrizi, özellikle de dönemin en önde gelen usta sanatçıları Muhammedi ve Sadık Bey Afşar'ın eserleriyle ilişkilidir. Bu dönemde, kitap illüstrasyonlarından çok, gerçek yaşam olaylarını ve sıradan gündelik sahneleri betimleyen bağımsız minyatürler çizilmiştir. Ressam, hattat, şair ve yorumcu Sadık Bey Afşar'ın portreleri ("Süvari Derviş", Ulusal Kütüphane. Paris; "Dinlenen Derviş". Gülistan Müzesi, Tahran), Muhammed'in sıradan insanların hayatlarını anlatan resimleri ("Baharın Müjdecisi". M.Y.Saltikov -Sedrin Kütüphanesi St. Petersburg; "Kırsal Yaşam", Louvre, Paris), A. Cami'nin "Söbhet ül-Abrar" I Müminlerin Tesbihi ") eserinin 1613 tarihli el yazmasına Ali Reza Abbasi Tebrizi'nin çizdiği minyatürler vs. eserler bu sanat dalının içerik ve biçim olarak tamamen yeni, özgün bir öze sahip olduğunu göstermektedir. Bu dönemde minyatür sanatının tema yelpazesi

genişler, yaşamla bağı daha da güçlenir, fikir içeriği açısından özgürleşir, sanatsal biçim açısından sadeleşir, gerçekçi tasvir araçları güçlenir.

Çoğu “kara kalem” tekniğiyle çizilen monokrom resimlerden, yahut açık ve şeffaf renklerle çalışılmış minyatürlerden oluşan bu eserler bir yandan dekoratif üslubun en şık ve rengarenk klasik kitap minyatürlerinin gittikçe çöküşünü, diğer yandan ise realist betimleme metoduna yaklaşan tezgah boyacılığının ve grafiğinin gelişimini göstermekteydi. Azerbaycan minyatür sanatında gerçekleşen bu süreci hızlandıran detaylardan bir tanesi de Avrupa resim sanatının Doğu sanatına etkisinin başlamasıyla ilintiliydi.

Haddinden fazla pahalı olan ve büyük zahmet sonucunda meydana gelen el yazması kitaplar Doğu’da büyük değer görmüştür. Sadece taht taç sahiplerinin kütüphane kuracak kudreti vardı. Bu illüstrasyonlu el yazmalarının hazırlanması senelerce sürüyordu. Kütüphane birinci sınıf hattatlardan, minyatür ressamlarından, süs müzehhiplerinden ve diğer kitap sanatı ustalarından oluşan bir kadroya ihtiyaç duyuyordu. Onlara pahalı malzemeler: çeşitli renkler, deri, şeffaf ve katmanlı altın ve gümüş vb. ile sağlanması gerekiyordu. Bu sanatçılar dini içerikli el yazmaların sayfalarını kopyalamış, zengin desenlerle süslemiş, ilmî-tarihî ve edebî-sanatsal eserleri resimlemişlerdir.

18. YÜZYILDA AZERBAJCAN’DA MİNYATÜR SANATI GELENEKLERİ

18. yüzyılda Azerbaycan’da duvar resimlerinin yaygınlaştığını, tema ve form çeşitliliğini gösteren birçok yazılı ve görsel kanıt mevcuttur. Bu dönemin duvar resimlerinin tüm niteliklerini ve üslup özelliklerini tam ve canlı bir şekilde yansıtan en karakteristik eserler, Şeki Han Sarayı ve Şekihanovlar Sarayı duvar resimlerinde görülmektedir. Bu binaların dekoratif tasarımı üzerinde çalışırken isterse Abbasgulu ve kimliği bilinmeyen diğer sanatçılar isterse de sonradan bu eserleri restore eden ve üzerinde çalışan Usta Kamber Karabağ, Safar Mirza Cafer, Ali Gulu, Kurban Ali, Şükür ve diğer halk ustaları anıtsal ve dekoratif duvar resimleri sanatında var olan minyatür sanatının geleneklerine sadık kalmışlardır. Resimler duvarlarda, panellerde, panolarda, frizlerde ve kornişlerde, bazen de tavanda yer almıştır.

Firuz, 18. yüzyılın sonunda yaptığı portrelerin bir kısmıyla, basit bir arka plana karşı doğal, gerçekçi görüntüler oluşturmaya çalıştı. Bu durum yerel sanatçıların eserlerinde Avrupa sanat geleneklerine yönelik eğilimin artık belirginleştiğini ve dolayısıyla minyatür geleneklerinin yavaş yavaş zayıfladığını, gerçekçi kompozisyon ve perspektif derinliğine sahip çalışmaların ortaya çıktığını göstermektedir.

19. YÜZYILDA AZERBAJCAN`DA MİNYATÜR SANATI GELENEKLERİ

19.yüzyılın başlarında Azerbaycan`ın Rusya`ya katılması Azerbaycan tarihinde büyük bir dönüm noktası oldu. Bu olay ülkenin siyasi, ekonomik ve kültürel gelişimini derinden etkiledi. 19.yüzyılda Azerbaycan güzel sanatlarının gelişme yönünü belirleyen temel özellik, ortaçağ sanatına özgü - minyatür geleneklerine özgü, yeni sanatsal biçimler ve yeni türlerle zenginleştirilmiş gerçekçi tasvir yöntemine kademeli olarak geçişidir. Bu yeni nitelik Şeki, Şuşa, Bakü ve diğer şehirlerdeki duvar resimlerine, el yazmalarına ve taş baskı yöntemiyle basılan kitaplarda bulunan illüstrasyonlara yansımıştır.

“Daha sonra Avrupa resim geleneklerinin Doğu'ya taşınması sonucunda Azerbaycan resminde `Kaçar Üslubu` yaygınlaştı. Avşar hanedanından birkaç sanatçının yanı sıra 19. yüzyılda yaşayan Mirza Kadim İravani, Usta Kanbar Karabağı, Mir Möhsün Navvab ve Hurşidbanu Natavan ile birlikte `Kaçar Üslubu` cilalandı ve gerçekçi özelliklerle zenginleştirildi.” (2)

Böylece 19. yüzyılın ikinci yarısında Azerbaycan güzel sanatlarında geleneksel süsleme tarzından Avrupa tarzı realist yönetime geçiş başlamıştır. Ancak Azerbaycanlı sanatçıların gerçekçiliği, eski ve zengin bir tarihe sahip olan halk sanatı, minyatür resimlerinin güçlü gelenekleriyle ilişkiliydi. 19. yüzyıla ait sanat eserlerinde geleneksel sanat biçimi egemen olduğundan, gerçekçi eğilimleri bastırmış, eritmiş ve geleneksel sanatla ilişkili benzersiz yeni bir biçim yaratmak için onunla birleşmiştir.

20. YÜZYILDA AZERBAJCAN'DA MİNYATÜR SANATI GELENEKLERİ

Sovyet dönemindeki mevcut komünist rejim için ulusal kaynakların kullanımı istenmeyen bir durumdu. İşin garibi, Fransa'da Gauguin ve Matisse'i Doğu minyatürlerinden faydalandıkları için suçlanmazken, Bakü'deki ulusal minyatür geleneklerine modern bir görünüm kazandıran genç sanatçılar korkutulmak için minyatürlere başvurmakla değil, Batı'yı taklit etmekle suçlandı. Bu aslında uyarıya kulak vermeyen gençlerin Sibiryaya sürgün edileceğinin bir işaretiydi. Alakbar Rzaguliyev dışında diğer genç sanatçılar da uyarıya teslim oldu. Ama o, çalışmalarını sürdürmek ve yeni eserler yaratmak yerine, ömrünün tam 25 yılını hapiste ve sürgünde geçirdi.

Bu nedenle, Sovyet döneminin geri kalan kısmında, farklı nesil sanatçıların temsilcileri minyatüre modern bir görünüm kazandırmaya pek meyilli olmadı. Buna rağmen Sovyet döneminde minyatür üslubun estetiğini eserlerinde kullanarak sanatçı kimliğini sanat alanında kabul ettiren pek çok sanatçı olduğu doğrudur. Bu anlamda G. Haligov, S. Salamzade, S. Behlulzade, A. Hacıyev, M. Rahmazade, A. Mehdiyev, O. Sadıqzade, H. Hakverdiyev, M. Mircavadov, T. Cavadov, R. Mammadov ve diğerlerinin eserlerinde minyatür üslubunun pırıltılarının varlığının onların yaratıcılıklarına bir öznellik kattığını söyleyebiliriz..

20. yüzyılın ilk yarısında Salam Salamzade, Gazanfar Haligov, Alakbar Rzaguliyev'in yeni bir hayat ruhuyla, milli bir kimlikle sanat yaratma niyetleri minyatür geleneklerine yakın geleneksel-dekoratif bir tarzda çalışarak "Gence Dokuma Fabrikasının İplik Atölyesi", "Kadınlar Bölümü", "Azerbaycan Kadını" eserlerine yansımıştır. Bu eğilim aynı zamanda 1933'te Moskova'da Azerbaycan sanatı sergisi ve Firdevsi'nin 1934'te doğumunun 1000. yıldönümüne ithaf edilen sergide sergilenen eserler için de geçerliydi. G. Halikov, klasik Doğu ve Azerbaycan minyatürlerini kullanarak ulusal bir üslup yaratmak adına ilginç bir "Firdevsi'nin Cenazesi" tablosunu yarattı. G. Haligov'un M. Seyidzade'nin "Nargiz" adlı şiirine yaptığı illüstrasyonlar minyatür geleneği tarzındadır. Nizami'nin "Hosrov ve Şirin" manzumesi için

hazırladığı çizimler romantik bir boyuta sahiptir. Oktay Sadıgzade'nin "Fitne", "Nesimi" kitapları için hazırladığı tasarım da minyatür tarzındadır. Ressam Altay Hacıyev, "Koroğlu" destanına, Nesimi eserleri için hazırladığı illüstrasyonlarda, "Odlar Yurdu", "Bahar Oyunları" adlı resimlerinde minyatür geleneklerini kullanıyor. M.Abdullayev resim, grafik, anıtsal resim ve tiyatro tasarımı alanlarında klasik mirasımızla ilgili çok sayıda değerli eser meydana getirmiştir Sanatçının "Dede Korkut" destanı (1962 ve 1979 baskıları) kitaplarına yaptığı illüstrasyonlar Bakü metrosunun "Nizami" istasyonunda şairin eserlerinin motiflerinden yola çıkarak oluşturduğu mozaik panolar dikkat çekiyor.

Halkımızın milli lideri Haydar Aliyev, Sovyet ideolojisinin şiddetli olduğu bir dönemde, geçen yüzyılın seksenli yıllarında minyatür geleneklerini restore etmek için gerekli adımları attı, İçerişehir'de "Azerbaycan Minyatür Merkezi" kuruldu. Ancak ilk sonuçlar beklenen düzeyde olmadığı için konu arka plana atıldı. Aslında bunun temel nedeni, çağdaş sanatçıların antik sanat ilkelerini gelenek ve modernite bağlamında çözebilecek yaratıcı güçlerinin olmamasıydı. (2)

ÇAĞDAŞ DÖNEMDE MİNYATÜR SANATI

Azerbaycan bağımsızlığını kazandıktan sonra, güzel sanatlar da dahil olmak üzere sanatın tüm alanlarını özgün bir şekilde bağımsız araştırmalara dayalı olarak geliştirilmiş, yeni gelenekler kazanılmış ve geleneksel, ulusal özellikler özümsemiştir. 20. yüzyılın sonunda Elçin Aslanov, Sanan Kurbanov, Nazım Babayev, Elçin Mammadov, Arif Hüseyinov, Natik Camal Afşar ve diğerleri, modern zamanlarda Faik Ekber, Parinisa Askerova, Orhan Hüseyinov, Reşad Mehdiyev, Vafa Allahyarova, Adalat Bayramoğlu gibi hem minyatür geleneklerini kullanan hem de akılda kalıcı stilize illüstrasyonlar ve eserler ortaya koyan sanatçıların isimlerini zikredebiliriz.

Minyatür üslubuna ilgi, Arif Hüseyinov'un kariyerine başladığı yıllarda kendini göstermeye başladı. Sanatçı, çocuklara yönelik rengarenk çizimleriyle bu tarzda çalışarak, çocuklarda ulusal benlik bilincinin birincil kaynaklarını oluşturmaya çalışmıştır.

Arif Hüseyinov'un minyatür üslubunda hazırladığı eserler birbirinden çok farklıdır. Örneğin, masallar için hazırladığı illüstrasyonlar klasik minyatür üslubuna yakinken, M.A.Sabir'in "Hophopname", R.Rza'nın "Vakit Varken", A. Babayev'in "Soneler" ve diğer çok sayıda manzume için hazırladığı kitap illüstrasyonları ve tezgah grafiği örnekleri, geleneksel üslupla birlikte realistik resim dilinden de mahrum değildir, perspektif, ışık gölge tekniği vs. yöntemlerle yapılmıştır. O, ulusal resim geleneğini belli başlı nakış ve semboller kullanarak devam ettirmiş, fakat bu geleneklere gelişigüzel sadık kalarak yaratıcılığını sınırlamamış, taklit çerçevesine sokmamıştır. Ressamın yarattığı eserler ortaçağ minyatürlerinden tarz ve imaj açısından farklı olduğundan yeni sanatsal nitelikler kazanmıştır. Minyatüre özel dekoratifliği, müzikal, ritmik çizgileri, şık ve parlak renkleri ustaca kullanan ressam kendine özgü bir uyum yakalamayı başarmıştır.

"Azerbaycan masalları için hazırladığı eserlerde ressam klasik minyatürlere özel, çeşitli duyguları ifade eden imgeleri kullanır. Bununla birlikte masalların önemini ifade eden açık semboller ve insanı düşündüren detaylar da çoğunluktadır. Örneğin, Zümrüdüanka kuşu, kurukafa, balığın içindeki kız, narın içindeki kız, sık sık rastlanan elma, nar vs. masallara sembol değeri katmanın yanı sıra aynı zamanda onların temel motifleri ile ilgili detaylardır." (5).

Onun masal kahramanları doğal, canlı duyguları yani, sevinçleri, umutları, korkuları, şaşkınlıkları, acıları vs. çok sayıda hiss ve duyguları ile yaşarlar. Adı geçen özelliklere örnek olarak "Melikmemmed", "Güzel Fatma", "Tembel Ahmet", "Beyaz Atlı Oğlan", "Nar Kızın Masalı" ve diğer masallar için hazırlanan tabloların adları söylenebilir.

Arif Hüseyinov'un folklor örnekleri için yaptığı resimlerin renk düzeni bizim minyatürlerimiz kadar uyumlu ve ahenklidir. Minyatür üslubundaki eserlerinin çoğunun konusu modern yaşam, modern zamanların imgeleri ve olayları ile ilgilidir. Bu sayede minyatür üslubuna yeni bir soluk vermekte, olanaklarını genişletmekte ve bu eserlerde tarihi imgeler "yeniden doğmaktadır". Bazen sanatçı gerçekçi betimleyici bir dil kullanır, perspektife başvurur, ancak o zaman bile bunları ve diğer sanatsal

ifade araçlarını minyatür üslubuyla birleştirir ve buna göre görüntü ve mekan arasındaki orantı genellikle bozulur, çoğu zaman kahramanın kendisi içinde bulunduğu alandan daha büyük bir boyuta sahiptir, bu durum ise esere özel bir renk katar ve ona yeni bir estetik kalite kazandırır. Arif Hüseyinov, "Benim için resmin asıl amacı gerçeği olduğu gibi tasvir etmek değil, ele aldığım görüntülerde yüksek bir manevi dünyayı ortaya çıkarmaktır" der.

Arif Hüseyinov'un sanatında minyatür üslubun modern yorumu, yüksek sanatsal niteliklerle karakterize edilmektedir. Sayısız küçük yuvarlak nokta ve binlerce küçük çizgiden oluşan yazı yöntemi de minyatür üslubuna yaratıcı yaklaşımı nedeniyle sanatçıya özgü, orijinal bir yöntemdir. O, biçim ve üslup, geleneksel kompozisyon ve modern imgeler arasında bir sentez oluşturmaya çalışır. Dekoratif üslup, şiirsel atmosfer, zarif süsleme, kompozisyonlarının çoğunun neredeyse ana özellikleridir. "Zümrüdüanka Kuşu", "Nar Çiçekleri", "Aya Yolculuk", "Beyaz Atlı Oğlan" ve diğerleri bu tür panolar arasında yer alır.

Arif Hüseyinov'un eserleri gerçekten de minyatür üslubunun zenginliğini, şiiri ve felsefeyi yansıtan yaratıcı bir dünyadır. Modernliği klasik minyatür üslubuyla birleştiren sanatçı, geleneklerin hem kalıcılığını hem de değişkenliğini ifade etmeye çalışır ve onu günümüzle ilişkilendirir. Zaman zaman eserleri sanatsal anlatım açısından birbirinden farklılık gösterir.

Arif Hüseyinov, minyatür üslubunun en değerli varlığımız olduğunu, onu korumanın, yaşatmanın, modern temalarla zenginleştirmenin, yani ona gelenek ve modernlik açısından yaklaşmanın bizim ve bizden sonra yetişen kuşakların asli görevi olduğu konusunda ısrar eder. Çünkü gelenek, geçmişin günümüzde yaşamasıdır. Gelenek ve modernite, geçmişin ve bugünün sanatsal düşüncesini, fikirlerini ve sanatsal içeriğini yansıtır. Gelenek bir hafızadır, geçmişin yeniden güncelleşmesidir. İnovasyon, sanatın yeniliğe doğru ilerlemesidir. Geleneğe dayandığında daha mükemmel, geniş ve parlak hale gelir.

Özgün bir üsluba sahip Rafis İsmayilov'un yaratıcılığı anıtsallığı, görüntülerin etkileyiciliği, duygusal etkisi, renklerin uyumu ile diğerlerinden farklılık arz eder. Biçim ve şekilleri nedeniyle izleyicide bir halı izlenimi bırakan "Çiftçi ve Ejderha",

"Savaş" vb. eserleri Doğu geleneklerini, Azerbaycan'ın milli motiflerini yansıtmaktadır.

Yaratıcılığında minyatür geleneklerini, ulusallığı, Türkçülüğü yansıtan diğer çok yönlü eserleri olan Azerbaycan ressamlarından biri de Natic Camal Afşar'dır. Onun eserleri heykelciliği ve ressamlığı yansıtarak birçok türü barındırır. N. Camal Afşar'ı diğer ressamlardan farklı kılan özellik onun ulusal köklere dayanan geleneklere, Şamanizm'e, Türkçülüğe ve minyatüre olan sevgisi ve bu sevginin keten üzerindeki derin yansımalarıdır. Milli zenginlik, Türkçülüğü ifade eden muskalar, semboller, totemler, şamanistik ruh ve kahramanlık onun yaratıcılığının temel yönleridir. Ressamın kendi tarihimize olan sevgisi ve bu temalı eserleri Azerbaycan Harp Müzesi'nin kurucusu olmasına vesile olmuş, uzun süre bu müzenin sergisinin genişlemesinde önemli rol üstlenmiş ve müzeyi kendi tarihi eserleri ve kahramanların heykelleriyle zenginleştirmiştir.

Yaratıcılığının temelini minyatür gelenekleri oluşturan ressamların bir diğeri ise Faik Akberov'dur. O, kendi döneminin Türk minyatürünün betimlemesini bilimsel dayanaklara göre yapan nadir ustalardandı. Ressam minyatürün ifade dilinin, onun mifolojisinin, sentaksının, gramerinin varlığını iddia eder, onun betimleme dilinin üzerinde deneme ve araştırmalar yaparak eserler yaratırdı.

Minyatür sanatı aynı zamanda gençler tarafından sevilme ve benzersiz bir şekilde geliştirilmektedir. Genç sanatçılardan Parinisa Askerova, öğrencilik yıllarından itibaren minyatür sanatına ilgi duymuş ve sırlarını öğrenmeye çalışmıştır. "Sanatçı, karmaşık minyatür felsefesinin yapısını derinlemesine inceleyemediğinden, çalışmalarında klasik Tebriz okulunun ana üslup çeşitliliğini koruyarak modern sanat trendlerine hitap ediyor. Deneysel araştırmalar yaparak, sanatsal ifadenin özel araçlarını ön plana çekmeye çalışıyor". (3) Klasik minyatür tarzında tasvir edilen çok figürlü av, dövüş, günlük hayat sahnelerinin varlığına rağmen, "minyatür" yüzeyde mistik görüntüler oluşturmaya olanak sağlamaz. Minyatür sistemine tamamen aykırı olan bu yöntem, Parinisa Hanım'ın modern bir sanatçı olarak görüşünü bir kez daha kanıtlamaktadır. Onun bu alandaki arayışları cesur bir deney olarak kabul edilebilir. "Atlar",

"Çevgan", "Füzuli", "Şah İsmail", "Palitra", "Semazen", "Benim Şehrim", "Nadir Şah", "Meclisi Üns" ve diğer bu gibi minyatür eserlerin müellifidir.

"Genç nesilden olsa da Orhan Hüseyinov artık ülkemizde ve yurtdışında özel ve grup sergilerine katılımıyla Azerbaycan kültür dünyasında kendine yer edinmeyi başarmıştır." (6). O, 2016 yılında düzenlenen Doğu'dan Doğu'ya adını alan sergisinde minyatür geleneklerine dayanarak şekillenen milli motiflerimizden oluşan "Azerbaycan Evi", "Aile", "Uçan Halı", anıtsallığı ile diğerlerinden farklı olan çok figürlü bir kompozisyondan oluşan "İçerişehir'de Nevruz Bayramı", "Kırkyama", "Kırmızı At", "Şuşa Şehri" ve diğer rengarenk minyatür eserlerini gösterime sunmuştur. Ressam grafik ve boyama işlerinde Azerbaycan masallarını, folklorünü, ince mizah ve hayal dünyası ile Azerbaycan'ın geleneklerini, örfünü, günlük hayatını göstermeye çalışır. Orhan hem de çeşitli materyeller üzerinde resim yapan genç bir ressam olarak da ün kazanmayı başarmıştır.

SONUÇ

Yakın ve Orta Doğu halklarının sanatının ilginç ve zengin kısmını oluşturan Azerbaycan minyatür sanatı Dünya sanatları arasında kendine özgü bir yere sahiptir. Her minyatür eseri tarihi ve kültürel ırsın varlığına destek olur, geçmiş ile günümüz arasındaki kültürel bağları güçlendirir ve geleneksel mimari, törenler, kültürel olaylar ve günlük hayatın birçok diğer alanlarını yansıtan zengin görsel içeriğiyle tarihi belge niteliği taşır.

Çağdaş dönemde minyatür sanatına gösterilen ilgi ve dikkatin temel sebebi milli köklerimize, geleneklerimize verilen yüksek değerdir. Minyatür geleneklerinin genç nesil ressamlar arasında ilgi toplaması, Azerbaycan'da Uluslararası Minyatür Merkezi kurulması teşebbüsü, bu alanda sık sık sergilerin düzenlenmesi, minyatür sanatının dünyaya tanıtılması çabası nihayet sonuç vermeye başlamıştır. 16 Aralık 2020 tarihinde Azerbaycan, İran, Türkiye ve Özbekistan'ın birlikte hazırladığı "Minyatür Sanatı" nominasyon belgesi tartışılmış ve bu kültür öğesinin UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi'ne alınmasına karar verilmiştir. Ülkemiz için böylesine önemli bir kararın alınması, Azerbaycan Cumhuriyeti

Cumhurbaşkanı Birinci Yardımcısı, Haydar Aliyev Vakfı Başkanı, UNESCO İyi Niyet Elçisi Mehriban Hanım Aliyeva, Kültür ve Dışişleri Bakanlıkları, UNESCO yanında Azerbaycan Cumhuriyeti Daimi Temsilciliği tarafından desteklenmiş, UNESCO'daki Azerbaycan Cumhuriyeti Milli Komisyonun ortak faaliyeti sonucunda mümkün olmuştur.

“Araştırmalar minyatürün bir çok insanın, daha çok Avrupalıların düşündüğü gibi sadece kitap tasarımına ait bir sanat dalı veya türü olmadığını açığa çıkarmaktadır. Minyatür, zamanında tasvir ve uygulamalı sanatların yer aldığı tüm alanlarda kullanılmış olsa dahi Müslümanların ve Türklerin, Azerbaycanlıların taptığı sanat üslubudur” (2). Çağdaş Azerbaycan sanat eleştirmenlerinden olan, Profesör Ziyadhan Aliyev'e göre minyatür sanat dalı değil, İslam-Türk sanat alanlarında kullanılan ortak, evrensel sanat dili ve üslubudur!

Ədəbiyyat

Kərimov K. Azərbaycan miniatürləri. Bakı-1980;

Əliyev Z. Miniatür üslubunun yaranma tarixindən. // Mədəniyyət. AZ. 2018. Səh. 91-94

Əsgərova P. ATV qalereya. Kataloq. Bakı -2016

Əfəndiyev R. Azərbaycan incəsənəti. Bakı-2001.

Səlimova N. Arif Hüseynovun yaradıcılığında reallıq və irrealıq problemi. Dissertasiya. Bakı-2018. səh. 139

Xəlilov A. Qədim milli ənənələrin bərpası. // Mədəniyyət. 27.11.2008. səh 7.

Гасанзаде Дж. Ю. Зарождение и развитие тебризской миниатюрной школы в конце XIII-начале XV вв. Б., 1999;

<https://unesco.mfa.gov.az/az/news/3124/>

DÜNDEN BUGÜNE CAMİLER VE UĞRADIĞI DEĞİŞİMLER

Dr. Öğr. Üyesi Hatice ULUIŞIK¹

ÖZET

İnsanlar tarih sahnesine çıktıklarından bu yana yerleştikleri bölgede kendilerine yaşamaları için barınaklar inşa etmişlerdir. Arkeolojik buluntular ister semavi olsun ister batıl, bir dine veya inanca sahip bütün insanların aynı zamanda inandıkları şeye ibadet etmeleri ve ona ta'zimde bulunabilmeleri için tapınaklar inşa ettiğini göstermektedir. Tarihi insanlık kadar eski olan ve günümüzde dahi varlığını koruyan, çok eski medeniyetlere ait olan bu mabetlere kimi zaman mağaralarda kimi zaman yer altlarında kimi zaman dağların doruk noktalarında rastlamaktayız.

Bütün dinlerde olduğu gibi İslamiyet'te de ilk olarak mescid adıyla inşa edilen, zamanla farklı dil ve yöreler gereği değişik isimlerle anılan yapılar inşa edilmiştir. Yapısal anlamda yer aldığı iklim, coğrafya ve kültüre göre farklılıklar arz eden camilerin inşası için kurak yerlerde kerpiç ya da tuğla kullanılırken; dağlık ve taşlık arazilerde taş, ormanlık arazilerde ise ahşap tercih edilmiştir. Aynı şekilde camilerin yapısı insanların yaşadığı çağ, kültür ve yaşam şartlarından etkilenerek kare ya da dikdörtgen bir forma bürünmüştür.

Başlangıçta çok mütevazı yapılan camiler zamanla şehrin hatta devletin simgesi haline gelecek tarzda heybetli ve ihtişamlı bir hal almıştır. Pek çoğu anıtsal bir hüviyet kazanmış ve turistik bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Biz bu çalışmada camilerin ilk yapımından günümüze kadar nasıl bir değişikliğe büründüğünü ve yapımında nelerin etkili olduğu hususu üzerinde durarak kısa bir bildiriye bulunacağız.

Anahtar Kelimeler: cami, mescid, mimari, tarih, değişim.

GİRİŞ

Bir araya getiren, toplayan manasındaki cem kökünden türeyen Camii kelimesi İslam inancında insanların namaz kılmak için kullandıkları ibadethaneler için tabiîn döneminden itibaren el-mescidü'l-camii terkinin kısıtlanmış versiyonu şeklinde kullanılmaya başlandı.² Kur'an-ı Kerim, hadisler ve ilk dönem islamî kaynaklarda cami yerine mescid ifadesi, ibadethaneleri belirtirken kullanılmıştır. Arap coğrafyalarında Müslümanların ibadethaneleri için "mescid" kelimesi kullanılırken Türk coğrafyalarında "camii" kelimesi tercih edilmiştir.

¹ Artvin Çoruh Üniversitesi, ceuluisik@artvin.edu.tr

² Ahmet Önkal-Nebi Bozkurt, "Camii", *DİA*, İstanbul 1993, C. VII, s. 46.

Hız. Peygamber Mekke müşriklerinin zulmü artınca Akabe denilen mevkide İslamiyet'i benimseyen, Mekkeli Müslümanları yurtlarına davet eden Yesrib halkının davetine icabet ederek Medine'ye hicret kararı aldı. Hicret esnasında yaklaşık 13 gün kaldığı Kuba'da Hız. Peygamber'in yaptığı ilk şey namaz kılacak bir yapı inşa ettirmek oldu. Hız. Peygamber'in Kuba'da yaptığı mescid 66x66 zira ölçüsünde kare formunda bir yapıydı. Medine'de inşa ettirdiği Mescid-i Nebevî'nin ölçüleri ise 100x100 zira ebatındaydı.³ Oldukça mütevazî olan Mescid-i Nebevî gibi ilk dönem camilerde kapı bulunmazdı. Bu işlevi zaman zaman kapıya asılan bir perde görmüş, daha sonraları bu perdelerin yerini kilim ve halılar almıştır.

Müslümanlar yeni kurdukları şehirlerde ya da fetih yoluyla ele geçirdikleri şehirlere ilk iş olarak cami yaptırdılar. Şam'daki Emevî Camii'nden Kurtuba Camii'ne İsfahan'ın pırlıtlı camilerinden İstanbul'daki Süleymaniye'ye, kadar İslam mimarisini özgün kılan şey sütun veya bu sütun başlığı, kemer veya mozaik şeklinin icat edilmesi değil; aksine yepyeni bir mekan anlayışının ortaya konması oldu.⁴ Zira Müslümanlar gittikleri her yere, bölgenin kendi kültür ve sanat anlayışını yansıtacak birbirinden özgün eserler ortaya koydular. Örneğin Hindistan'da Türkler tarafından yaptırılan camilere baktığımızda o dönemde Türkler arasında hakim olan İran üslubu değil, Hind halkının kendilerine özgü sanat ve mimari üslubu karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bir imanın neticesi olarak doğan İslam mimarisi; taş veya tuğlada, sütunların, ayakların, sıra kemerlerin veya kubbelerin düzenlenmesinde ahşap minber üzerindeki nakışında ya da bir mihrabın mozaik ve mukarnaslarının işlemelerinde, iç cemaat mahallinin veya taş parmaklıkların aydınlığında bu imanı en güzel haliyle yansıttı.⁵

³ İbn Sa'd, Muhammed b. Sa'd (v.230), *Kitâbü't-Tabakâti'l- Kebîr*, edit. Adnan Demircan, çev. Musa Kazım Yılmaz, İstanbul 2014, C. I, s. 227; Yılmaz Can, "Erken Dönem İslam Sanatı", *Türk İslam Sanatları Tarihi*, edit. Abdulkadir Dündar, Ankara 2020, s. 139.

⁴ Roger Garaudy, *İslam'ın Aynası Camiler*, çev. Cemal Aydın İstanbul 2017, s. 85.

⁵ Garaudy, *Camiler*, 90.

İLK DÖNEM CAMİİ MİMARİSİ

İslam mimarisi denince akla hiç şüphesiz camiler gelmektedir. İslam'ın ilk dönemlerinde sadece Müslümanların olası hava şartlarından etkilenmeyecekleri ve bölge halkı için yeterli olacak tarzda oldukça sade inşa edilen camiler, fetih hareketleriyle birlikte yavaş yavaş gelişim gösterdi. Fethettikleri bölgelerde gördükleri ihtişamlı ibadethaneler karşısında daha fazla kayıtsız kalamayan Müslümanların; o beldenin mimar, usta ve işçilerinden oluşan bir ekibe yaptırdıkları camiler İslam mimarisine yeni bir boyut kazandırdı. Cami mimarisinin gelişmesinde etkili olan en önemli faktör, kültürlerarası etkileşimden ziyade hiç şüphesiz zamanla yeni ihtiyaçların doğması olmuştur.

Cami mimarisi bağlamında en özgün İslam geleneği yeni inancın ve yeni toplumun amaçlarına uygun form olan hipostil camidir. Bu üslup ile belli bir mekan gereksinimi karşılanmış, ardından bu yarısı kapalı yarısı açık mekan duvarlarla çevrilmiş ve içine mihrap gibi her camide bulunan dinsel simgeler ve minber gibi yönetime ya da maksure gibi hükümdarlara ilişkin öğeler eklenmiştir.⁶ Bu öğelere zamanla minare ve şadırvan gibi yeni öğeler eklenmiş ve bu eklentiler cami mimarisinin ayrılmaz birer parçası haline gelmiştir. Hipostil camiinin yanı sıra eyvanlı camii ve merkez planlı camii, camii mimarisinde bulunduğu coğrafya, iklim ya da döneme göre tercih sebebi olmuştur. Nüfusun artmasıyla ve şehirlerin büyümesiyle ulu camiler yapılmıştır. Ulu cami ismi kent cemaatinin Cuma ve bayram günlerinde namaz kılabilmelerine olanak sağlamak için büyük yapıldığından bu isimle anılmıştır. Mimarlık tarihçileri, ulu camilerin içinde çok sayıda sütun yer almasını eleştirmektedirler ancak bu tarz yapılar cemaatle namaz kılmaya engel olmadığından sıklıkla yapılmışlardır. Dikdörtgen yapıli camilere Şam Emevi Camii, Kurtuba Camii, el-Ezher Camii, Diyarbakır ve Divriği Ulu camileri gösterebiliriz. Bu bağlamda Zavare kentinde inşa edilen 1136 Mescid-i Cuma taç kapısı ve kubbeli mihrabı ile ulu camilere de öncülük etmiştir.⁷ Ulu camilerden farklı olarak bir de ters T planlı camiler yapılmıştır bu

⁶ Oleg Graber, *İslam Sanatının Oluşumu*, çev. Nuran Yavuz İstanbul 2020, s. 155.

⁷ M. Yılmaz Ergüvenç, *İslam Mimarlık Sanatı, Doğuşu, Gelişimi, Bugününe Bir Bakış*, İstanbul 2020, s. 71.

camiler ise mihrap ekseninde arka arkaya iki kubbe mekanın üzerini örtmektedir. Çelebi Mehmet (1413-1421) zamanında yapılan Bursa Yeşil Camii yan yana iki merkez kubbesi ve iki yan hacmiyle ters T tipi camiye güzel bir örnektir. Aynı şekilde alt katı cami üst katı medrese olarak düşünülmüş çift işlevli bir cami olan ve daha çok saraya benzeyen tek şerefeli tek minaresi olan Bursa Hüdavendigâr Camisi de buna örnek gösterilebilir.⁸

CAMİLERDEKİ UNSURLAR

Minber

Camilerde hatibin daha iyi görülmek ve sesini daha iyi duyurmak üzere çıktığı basamaklı mimari unsur olan minberlerin geçmişi Hz. Peygamber dönemine gitmektedir. Allah Rasulü hutbe irad ederken sırtını bir hurma kütüğüne yasladı daha sonra kendisi için bir de oturma yerinin bulunduğu ılgın ağacından iki basamaklı ahşaptan minber inşa edildi. Bu minberin iki kenarında uçlarında topuz bulunan iki direk olduğu tahmin edilmektedir.⁹ Mescid-i Nebevî'den sonra ilk minber Mısır'da Amr b. el-Âs Camii'ne konulmuş ancak halife Hz. Ömer'in talimatıyla kaldırılmıştır.¹⁰ Hz. Peygamber'in minberi hutbe iradının yanı sıra aynı zamanda devlet işlerinin görüşüldüğü, halifelerin halktan biat aldığı hatta kadıların, önemli davaları yürüttüğü birtakım fonksiyonları üstlenen yer olmuştur.¹¹

İlk dönemlerde minberler tuğla ve kerpiç gibi malzemelerden yapılmıştır.¹² Zamanla ise hem yapı malzemesi hem de minberlerin formunda değişiklikler olmuştur. Mihrabın hemen sağında ahşaptan ya da mermerden yapılan ve muazzam işçiliğe sahip olan minberler dört adet sütuna oturtulmuş, külah biçiminde örtülmüş bir köşke dönüşmüştür.¹³

⁸ Ergüvenç, *İslam Mimarlık Sanatı*, s. 99.

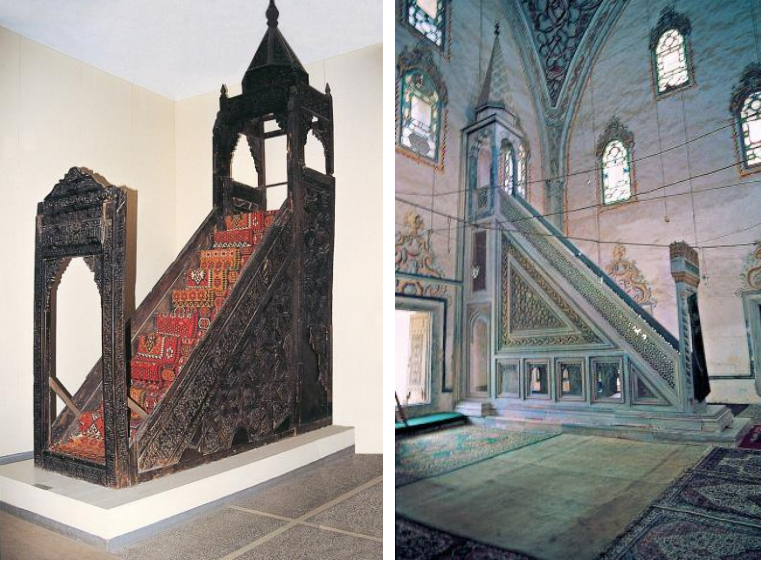
⁹ İbn Sa'd, *Tabakât*, C. I, s. 254; Nebi Bozkurt, "Minber", *DİA*, İstanbul 1993, C. XXX, s. 101.

¹⁰ İbn Haldun, *Mukaddime*, Haz. Süleyman Uludağ, İstanbul 2005, C. I, s. 527.

¹¹ Bozkurt, "Minber", s. 102.

¹² Bozkurt, "Minber", s. 102.

¹³ Semavi Eyice, "Cami, Mimari Tarihi" *DİA*, C. VII, İstanbul 1993, s. 57.



Şekil 1 Siirt Ulucamii, ahşap minberi (Ankara Etnoğrafya Müzesi)

Şekil 2 Edirne Üç Şerefeli Camii, mermerden olan minberi

Mihrab

Mihrab kelimesi, saraylardaki şeref köşelerini ifade ettiği gibi Emeviler'den itibaren hükümdarlar tarafından camilerde de kullanılmıştır. Form olarak mihrap bir nişin sınırları içinde kalmakla birlikte bölgesel olarak farklı uygulamalara gidilmiştir ama hepsinin kaynağı aynıdır¹⁴ ve kible yönünü göstermek amacıyla inşa edilmiştir. İslamiyet'in ilk dönemlerinde kible yönü kireçle çizilmiş bir işaret ya da kaya ile gösterilmekteydi. Zamanla bu yerler sahip olduğu misyon gereği camilerin en görkemli yerleri haline geldiler. Mihrabın önünde cami tabanından biraz yüksekte bulunan mihrap sekisi yer alır.

Hz. Peygamber zamanında bir mihrabın olmadığı ve Hz. Peygamber'in namaz kıldırıldığı yerin kible yönünü gösterdiğini ifade ederler ancak o dönemde kible yönünü gösteren bir kaya parçası¹⁵ ya da kible duvarına sokulmuş ahşap bir kazık olduğu¹⁶ rivayet edilmektedir. Ömer b. Abdülazîz ise Medine valiliği

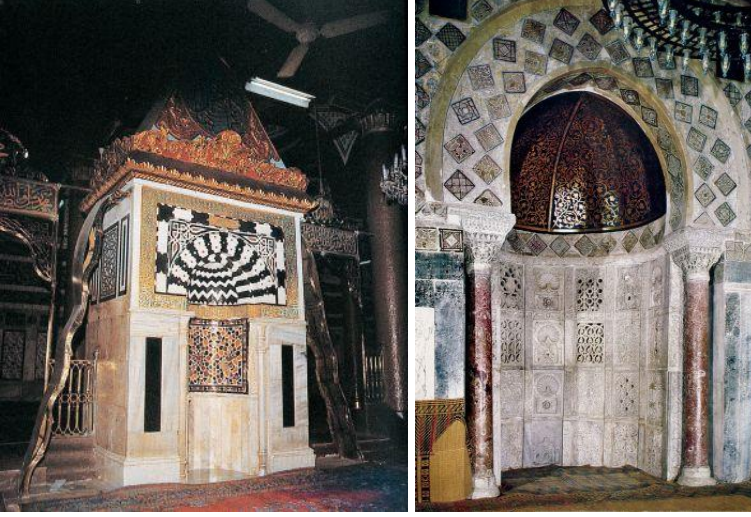
¹⁴ Graber, *İslam Sanatı*, s. 150-151.

¹⁵ Tuğba Erzincan, "Mihrab", *DİA*, İstanbul 2005, C. XXX, s. 31.

¹⁶ Can, "İslam Sanatı", s. 140.

sırasında Hz. Peygamber'in namaz kıldırıldığı yere bir niş yaptırmış ve burası kiblegah olmuştur.

Mihrab sayısı ilk dönemde olduğu gibi bir adet ya da birkaç tane olabilir. Örneğin Şam Emevî Camii içinde dört mihrab, İbn Tolun Camii'nde ise farklı zamanlarda yapılmış 6 adet mihrab bulunmaktadır.¹⁷ Mihrablar taş, ahşap ya da mermerden yapılmıştır.



Şekil 3 Mescid-i Nebevî mihrabı, **Şekil 4** Kayrevan Ulucamii mihrabı

Hünkar Mahfilî

Bu yer hükümdarlar için camilerde özel bir yer olarak inşa edilmiştir. Aslında Hz. Peygamber döneminde bu tarz bir unsura rastlanmaz. Zira bu, İslam dinindeki eşitlik ilkesinden hareketle İslam'ın özüne aykırı bir durumdur. Mahfil diye anılan bu yeri ilk olarak, namaz kıldığı esnada suikasta maruz kalan Hz. Ömer'den sonra gelen Hz. Osman'ın yaptırdığı ifade edilir.¹⁸ İlk kez Emevî halifesi Muaviye tarafından yapıldığına dair bilgiler de mevcuttur.¹⁹ Mescid-i Nebevî'ye yapılan ilk mahfil, yerden yüksekçe ve etrafı kuşatılmış, halifeye ait bir yerdi. Emevîlerle birlikte saltanat

¹⁷ Erzincan, "Mihrab", s. 32.

¹⁸ Eyice, "Cami", s. 57; Can, "İslam Sanatı", s. 140.

¹⁹ İbn Haldun, *Mukaddime*, C. 1, s. 523.

kurumunun ihdas edilmesiyle bu unsur, gelişerek devam etti.²⁰ Bu yerler araplar arasında “maksure” diye anılmaktadır. Osmanlılar zamanında “hünkar mahfili” adını alan maksureler caminin hemen sol köşesine yüksek bir yere yapılmıştır.²¹ Türk mimarisinde mahfile ilk olarak Anadolu Selçuklu Devleti zamanında Divriği Ulu Camii’de rastlamaktayız.²² Osmanlılar zamanında ise 1413 yılında yapılan Yeşil camide sırlı çiniden muhteşem bir hünkar mahfili vardır.²³ Geç Osmanlı döneminde maksureler doğrudan dışarı ile bağlantılı yapılmış ve hünkarın namazdan önce ve sonra dinlenmesi için “kasr-ı hümayun” (hünkar kasrı) adında camiye hemen bitişik, hünkar mahfili ile bağlantılı köşkler yapılmıştır. Sultanahmet ve Yeni Camii’de bu örneklerle rastlamaktayız.²⁴

Camilerin konumu maksure ya da minber için; caminin bulunduğu coğrafi bölge, plana ilişkin öğeler için belirleyicidir.



Şekil 5 Bursa Yeşilcamii hünkar mahfili

Kubbe

Yapılan arkeolojik çalışmalar neticesinde kökeni M.Ö. 6. Yüzyıllara kadar giden kubbe, yuvarlak dam ya da külah şeklindeki örtüyü ifade etmektedir. Biz bu mimari unsura Roma, sonrasında

²⁰ Tanman, B. Baha, “Mahfil”, *DİA*, Ankara 2003, C. XXVII, s. 331.

²¹ Eyice, “Cami”, s. 57.

²² Tanman, “Mahfil”, s. 331.

²³ Stierlin Henri, *İmanın ve İktidarın Hizmetinde İslam Mimarisi*, çev. Ali Berktaş, İstanbul 2006, 116.

²⁴ Eyice, “Cami”, s. 57.

ise Bizans yapılarında sıkça rastlamaktayız.²⁵ Bizans'ın bilhassa bazilikalarında kendisini gösteren kubbeleri Müslümanlar öylesine özümsemişlerdir zamanla İslam mimarisinin ayrılmaz birer parçası olmuşlardır. Hatta Gypmel: "Çoğu batılı Ayasofya'yı minareleri olmadığına bile bir cami olarak tanımlayacaktır."²⁶ diyerek kubbenin İslam mimarisindeki önemini ortaya koymuştur.

Emeviler'in başkenti Şam'a taşınmalarıyla birlikte İslam mimarisi Bizans mimarisinin tesirinde kalmıştır. Bundan böyle bilhassa ulu camilerde Roma ve Konstantinapolis'in eserleri gibi kemer, tonoz ve kubbe tekniklerini uygulamaya konulmuştur.²⁷

Büyük Seçuklu Devleti İslam sanatına çok şey katmıştır. Bu dönemde yapılan mescid-i cumalarda kubbeler önem kazanmış, Değişen bu gelenek Anadolu Selçuklu sanatı ve mimarisine de model olmuştur. Örneğin Melikşah döneminde İsfahan'da yapılan Mescid-i Cuma mihrap üzerine yer alan ve 15 m çapındaki kubbe ve tepe noktasındaki sivrilik ile tipik bir Selçuklu üslubudur.²⁸

İlk Osmanlı yapıtları olan camiiler Bizans yapılarından hiç etkilenmeksizin tek kubbeli inşa edilmiştir. Bursa Orhan Gazi Camii (1339)'nde görüldüğü gibi Anadolu Selçuklu mimarisinden farklı olarak sahnın üzerindeki konik veya piramidal külahların yerini Bizans yapılarında görülen küresel kubbelerin almış olmasıdır.²⁹ Zamanla camilerde yer alan kubbe sayısı artmış, ana kubbenin yanında pek çok küçük kubbe inşa edilmiştir. Ancak kubbelerin tamamıyla Bizans mimarisine ait olduğunu söylemek yanlış olacaktır zira çadır kültürüne sahip olan Türkler de İslamiyet öncesinde çadırlarını kubbe şeklinde yapmışlardır. Onların bu kültürü İslami dönemde bilhassa türbelerde kendisini göstermiş, türbelerin formu silindir ya da köşeli de olsa üzerleri kubbe ile örtülmüştür.

²⁵ Selçuk Mülâyim, "Kubbe", *DİA*, Ankara 2002, C. XXVI, s. 300.

²⁶ Gypmel, Jan, *Antik Çağlardan Günümüze Mimarlığın Öyküsü*, çev. Derya Nüket Özer, İstanbul 2018, s. 24

²⁷ Stierlin, *İslam Mimarisi*, s. 23.

²⁸ Ergüvenç, *İslam Mimarlık Sanatı*, s. 70.

²⁹ Ergüvenç, *İslam Mimarlık Sanatı*, s. 96.

Edirne'deki Üç Şerefeli Cami, Osmanlı mimarisinin ilk aşaması "merkezi kubbe" sistemine adımın ilk merhalesidir. Diğer bir aşama ise çapı 28.5 metreye ulaşan orta kubbedir. Sağ ve soluna ikişer kubbe vardır.³⁰ Özellikle Türk coğrafyalarında kubbeler, camileri yansıtan unsurlar haline gelmiş; merkezi kubbe ile birlikte irili ufaklı, cami ile bağlantılı kubbeler inşa edilmiştir.



Şekil 6 *İsfahan Mescid-i Cuma Kubbesi*, **Şekil 7** *Bursa Orhan Gazi Camii ve Kubbesi*



Şekil 8 *Sultan Ahmet Camii Kubbesi*

Abdest Çeşmeleri, Şadırvanlar

Şadırvanlar; camilerin bahçesinde ortasında havuz bulunan üzeri kubbe ile örtülmüş, havuz etrafında birden çok insanın aynı anda abdest almalarını sağlayacak muslukların bulunduğu mimari unsurlardır. İlk dönem camilerinde insanların abdest alabileceği bir yere dair malumat yoktur. Namaz kılmak için farz olan temizlik bir hayli geç dönemde anıtsal bir form kazanmıştır.

³⁰ Ergüvenç, *İslam Mimarlık Sanatı*, s. 100-101.

Cami ve mescidlerin yanına İslâmiyet'in ilk devirlerinden itibaren insanların abdest alabilmesi için havuz, kuyu veya çeşme gibi çeşitli su tesisleri yapılmıştır.³¹ Mihrab ve minare gibi formların izine erken dönemde rastlanırken abdest alınmaya dair bir yere rastlanılmamaktadır ancak Sırafta 9. yüzyıl camilerinde yapılan kazı çalışmaları; abdestin, yapının dışında ve duvar boyunca uzanan bir alanda alındığını göstermektedir. Samarra ve İbn Tolun camiinde de bu tarz ziyadeler ve eklere rastlamaktayız. Bunların tam olarak işlevi bilinmese de abdest için bir yer olduğu düşünülmektedir.³² Kabe'de ilk dönemde, iki zemzem kuyusundan birinin abdest için diğerinin ise su içmek için kullanıldığı bilinmektedir. Bu bilgilerden hareketle ilk dönem camilerinde abdest için su ihtiyacının kuyulardan temin edildiği bilgisine ulaşabiliriz.

Edirne'deki Üç Şerefeli Camii avlusunda yer alan şadırvan Osmanlı'da ilk kez uygulanan bir yeniliktir.³³ Dolayısıyla biz şadırvanlara daha çok Türk coğrafyalarında rastlamaktayız. İlk dönemlerde oldukça sade yapılan şadırvanlar, zamanla estetik kaygısının da artmasıyla birlikte havuzları, sütunları, direkleri ve kubbelerinde kullanılan taş, mermer, ahşap, metal gibi malzemeler; oymacılık, nakış ve hat sanatı ustalarının elinde işlenerek birer şaheser haline gelmiştir.³⁴



Şekil 9 Aydın Cihanoğlu Camii Şadırvanı

³¹ Ali Kılıcı, "Şadırvan", *DİA*, C. XXXVIII, İstanbul 2010, s. 219.

³² Graber, *İslam Sanatı*, s. 152-53

³³ Ergüvenç, *İslam Mimarlık Sanatı*, s. 101

³⁴ Kılıcı, "Şadırvan", s. 220-221.

Minare:

İslam tarihinde ilk ezanı Bilal-i Habeşî okumuş ve daha geniş kitlelere sesini duyurabilmek için mescidin damında üstünâve denilen silindir biçiminde bir yüksekliğe çıkmıştır.³⁵

Minarelerin ne zaman ortaya çıktığına dair tahminler eski bir kilise olan Yuhanna'nın yerine inşa edilen ve sütun ve temeli aynen kullanılan Şam Emevi camiine işaret etmektedir. Her ne kadar Müslüman tarihçiler Emevi halifesi Velid b. Abdülmelik'in burayı yaptırmadan önce burada bulunan kiliseyi tamamen yıktırıldığını ifade etseler de, 1893 yılında çıkan büyük yangın sonrası araştırma yapan arkeologlar; kemer, sütun ve sütun başlıklarının tipik birer Roma-Bizans sanatı olduğunu ifade etmişlerdir.³⁶ Dolayısıyla eski kilisenin tamamen yıktırılmış olup, yapıdan çıkarılan kemer ve sütun gibi malzemelerin camii yapımında tekrar kullanıldığı sonucuna varılmıştır.³⁷ Cami olduktan sonra kilise iken çan kulesi olarak kullanılan bu kuleler İslami bir öge olan minarelere rastlantısal bir şekilde girmiştir. Bu çan kulelerinin Müslümanlara minare unsuru için ilham vermiş olabileceği muhtemeldir. Hz. Ömer'in hilafeti döneminde Mısır valisi olan Amr b. el-As'ın, yapımına başlayıp bitiremediği Fustat'ta kendi ismiyle anılan caminin inşa sürecini Muaviye'nin Mısır Valisi Mesleme b. Muhalled'in tamamlatmış ve caminin iki tarafına dört köşeden oluşan birer minare ekletmiştir.³⁸

Minareler Şam Kayrevan ve Kurtuba Camilerinde olduğu gibi yapıyla bağlantılı bazen de Samarra Camiinde olduğu gibi yapıdan ayrı olarak inşa edilmiştir. Bilhassa Selçuklularla birlikte minareler mescidin ayrılmaz parçası haline gelmişlerdir.³⁹ Minareler caminin kitle ve kubbesi ile ilişkileri açısından en uyumlu orana Mimar Sinan zamanında kavuştu.⁴⁰ Biz birbirinden bağımsız ama her biri diğeriyle uyumlu olan minareleri bilhassa Anadolu Beylikleri

³⁵ Filiz Gündüz, "Minare", *DİA*, C. XXX, İstanbul 2005, s. 98.

³⁶ Stierlin, *İslam Mimarisi*, s. 29.

³⁷ Stierlin, *İslam Mimarisi*, s. 30-31.

³⁸ Gündüz, "Minare", s. 98.

³⁹ Keyanî, Muhammed Yusuf, *İslam Dönemi İran Mimarisi*, çev. Kaan Dilek, Ankara 2018, s. 20.

⁴⁰ Ergüvenç, *İslam Mimarlık Sanatı*, s. 125

döneminde görmekteyiz. Nitekim Saltuklu, Danişmendli zamanında yapılan mescidin hemen yakınında, burç duvarının uzandığı yerde tepsi minare diye anılan silindirik kule formundaki minareler,⁴¹ minare geleneğine yeni bir üslup kazandırmıştır.

İlk dönemde yapılmış camilerin Şam Emevi Cami hariç tek minaresi vardır. Osmanlı döneminde minareler genellikle caminin sağ tarafına bir tane konumlandırılmış ancak zamanla iki ve daha fazla minare eklendiği olmuştur.⁴² Ezan okunması için yapılan minareler bölgelere göre şekil ve üslup açısından farklılıklar oluşturmaktadır. Örneğin Suriye'nin batısında kalan minareler Bizans mimari üslubunun etkisiyle köşeliyken Irak ve İran topraklarında yapılan minareler silindirik yapılıdır. Bilhassa Samarra ve İbn Tolun camilerinin minaresinde olduğu gibi sarmal bir yapıya sahip olan minareler Babil'deki zigguratlara benzetilmiştir⁴³ ancak bunun ispatına dair bir delil henüz yoktur. Çünkü ne erken İslam döneminde ne de İslam öncesine silindirik bir kuleye rastlanılmamıştır.⁴⁴ Kaldı ki Garaudy: "Zigguratlar Tanrı katına çıkabilmek için gökyüzüne doğru yükselen merdivenlerden ibarettir. Oysaki böylesi firavunca bir kibir asla İslamiyet ile bağdaştırılamaz. Zigguratların merdivenleriyle kendini gösteren hiyerarşi ve kibirin aksine Samarra minaresi eğimli merdivenlerden oluşan ve sadece müezzinin çıkabileceği ve namaza çağrı yapmak amacıyla yapılan helezonik bir minaredir"⁴⁵ demektedir. Şu var ki yapının tamamı İslam öncesi Mezopotamya'nın İslam öncesi anıt geleneğinin bir uzantısı olarak tamamen tuğladan örülmüştür.⁴⁶

Arap coğrafyalarında minareler genellikle kare formda inşa edilmişlerdir. Türk devletlerinde ise minarelerin birbirinden farklı formlarda olması Türklerin gittikleri her yerde orijinal minare

⁴¹ Aslanapa, Oktay, *Türk Sanatı II, Anadolu Selçuklularından Beylikler Devrinin Sonuna Kadar*, İstanbul 1973, C. II, s. 24-26.

⁴² Gympel, *Mimarlığın Öyküsü*, s. 23.

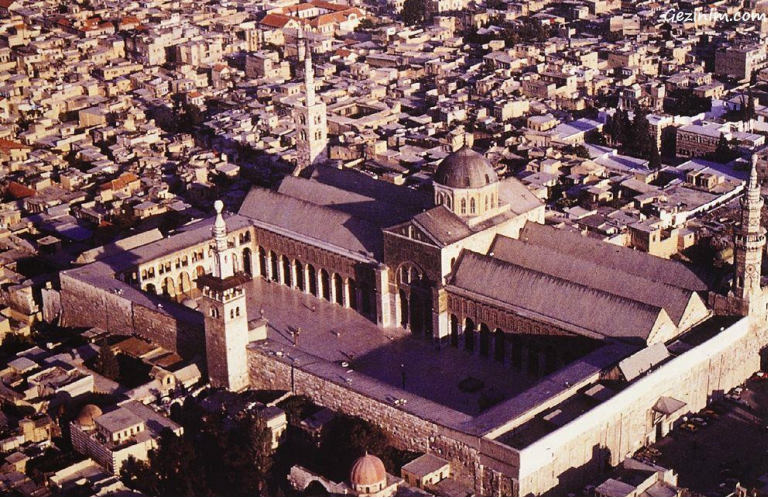
⁴³ Gympel, *Mimarlığın Öyküsü*, s. 22; Stierlin, *İslam Mimarisi*, s. 41.

⁴⁴ Graber, *İslam Sanatı*, s. 148-49.

⁴⁵ Garaudy, *Camiler*, s. 114.

⁴⁶ Stierlin, *İslam Mimarisi*, s. 41.

tipleri meydana getirecek ideale minare şeklini aradıklarını göstermektedir.⁴⁷ Zira Türkler sürekli kendin önceki sanat ve mimariyi değerlendirip üstüne daha yeni ve orijinal formu eklemeye çalışmıştır.⁴⁸ Selçuklular kendilerinden önce (Karahanlı ve Gazneli) başlayan Türk mimarisindeki gelişmeleri değerlendirerek büyük ölçüde abidevi camiler yapmışlar ve bu planı İran ve Orta Asya'da yaptıkları camilerde uygulamışlardır.⁴⁹ Karahanlılar, Gazneliler ve Delhi Kutub Minar'da gördüğümüz gibi Türkler çeşitli minare şekillerini denedikten sonra Selçuklular ince ve uzun silindirik minareleri kendi zevklerine göre harmanlayarak en uygun şekli bulmuşlardır.⁵⁰ Edirne Üç Şerefeli Camii'nin dört yanı revakla çevrilen şadırvan avlusunun dört köşesinde dört minare yer almaktadır. Yine ilk kez minare sayısı dörde çıkmıştır. 68 metre olan minare Selimiye'den sonra en yüksek ikinci minareye sahip olan Osmanlı minaresidir.⁵¹



Şekil 10 Şam Emevî Camii minareleri

⁴⁷ Aslanapa, Türk Sanatı I, Oktay, *Türk Sanat I-, Başlangıcından Büyük Selçukluların Sonun kadar*, İstanbul 1973, C. I, s. 39.

⁴⁸ Aslanapa, *Türk Sanatı II*, s. 16.

⁴⁹ Aslanapa, *Türk Sanatı I*, s. 49.

⁵⁰ Aslanapa, *Türk Sanatı I*, s. 62.

⁵¹ Ergüvenç, *İslam Mimarlık Sanatı*, 101.



Şekil 11 Samerra Ulucamii ve Minberi



Şekil 12 Selimiye Camii ve Minareleri

SONUÇ

İslamiyet'in doğduğu topraklar olan Mekke ve daha genelinde Arap yarımadası çöllerin hakim olduğu kurak yerlerdi. Arapların çoğunluğu ise konar göçer tarzda olan bedevî bir yaşam şeklini benimsemişlerdi. İslamiyetle birlikte ihtiyaca binaen yeni eserler ortaya konuldu. Sanat, mimari, bilim, fen bağlamında geçmişi olmayan Araplar büyük bir devlet olma yolunda gayrimüslimlerden istifade etmekte bir mahsur görmemişlerdir.

Konar göçer olmalarının yanı sıra Arapların evlerinin iklim ve coğrafyanın etkisiyle kerpiçten yapılması, Arapların mimaride deneyimlerinin olmaması ve fethedilen bölgelerin eski Bizans toprakları olması gibi sebepler, ilk dönem camilerinde Bizans tesirini etkili kılmıştır. Camilerin yapımında model teşkil eden Mescid-i Nebevî, avlu ve çardaktan oluşmaktaydı. Bizans tesiriyle beraber çardakları taşıyan hurma dalları değil, antik Hira harabelerinden getirtilen mermer sütunlar olmaya başladı.⁵² İşte bu yüzden Emeviler döneminde yapılan camiler, bazilikalara benzetilmektedir. Örneğin Abdülmelik b. Mervan'ın Meryem Kilisesi yerine Kudüs'te yaptırdığı Mescid-i Aksa çokça olan sütunuyla Bizans etkisini gözler önüne sermektedir.⁵³

Abbasîler döneminde ise başkentin Bağdat'a ve fetih hareketlerinin doğuya kaydırılmasıyla Bizans tesiri yerini Sasanî tesirine bırakmıştır. Sasanî tesirine ilk örnek Türk askerleri için kurulan Samarra ordugah şehrinde yer alan Samarra Ulu Camidir. Mısır'ın ilk islami başkenti olan Fustat'ta yapılan Tolunoğlu Camii (876), Samarra Camii model alınarak tamamen tuğladan yapılmış geniş bir camidir. Bu caminin minaresi de Samara gibi helezonik bir şekle sahiptir. Mısır'a vali tayin edilen Türk komutanın oğlu Ahmed b. Tolun hem Samarra'nın özlemiyle hem de Abbasi halifesinin ihtişamlı sarayının iştiyakıyla bu camiye yaptırdı ve doğu ile batı arasında yani Mezopotamya ve Mısır arasındaki diyalogu ve etkileşimi bu camide bir araya getirdi.⁵⁴ Aynı şekilde Tunus'ta inşa edilen Kayrevan Camii (836) de bilhassa minaresi bakımından Samarra cami model alınarak yapılmıştır.⁵⁵ Kayrevan caminin üç şerefeli minaresi hem bir piramiti, hem deniz fenerini hem de askeri bir kuleyi andırır.⁵⁶ Bu cami minaresi Marakeş'te inşa edilen Kutubiye Camisinin minaresine, Murabıtların lideri Yusuf b. Taşin'in Cezayir'deki Tlemsen Caminin minaresine ve pek çok cami minaresine model teşkil etmiş ve bu Arap camilerinde olduğu

⁵² Garaudy, *Camiler*, s. 85; Eyice, "Cami", s. 58.

⁵³ Eyice, "Cami", s. 58; Stierlin, *İslam Mimarisi*, s. 27.

⁵⁴ Garaudy, *Camiler*, s. 120-124.

⁵⁵ Ergüvenç, *İslam Mimarlık Sanatı*, s. 48.

⁵⁶ Garaudy, *Camiler*, s. 140.

gibi Türk ve İran cami mimarisinin aksine Mescid-i Nebevî'nin kuruluş biçimini örnek almıştır.⁵⁷

Mezopotamya'da inşa edilen eserlerde yapı malzemesi olarak pişmiş toprak olan tuğla kullanılmış, İran mimari yapıtlarında da pişmiş toprak geleneği gelişerek devam etmiştir. Zamanla tuğla teknolojisi yerini sırlı pişmiş toprak olan seramiğe bırakmıştır. Bu malzemede iç ve dış cephe kaplamasın, tonoz ve kubbelerde uygulanmıştır. Kuzey Irak gibi taşlık ve kayalık yerlerde taş ve mermer ocakları kullanıldığından eserle de bu yapı malzemesi yansımıştır.⁵⁸ Müslüman mimarlar geniş toprakların iklimsel ve coğrafi konumu nedeniyle yenilikte ve her çağdaki çeşitli kaplama, kemer, eyvan, tonoz, mihrap minare ve çeşitli süslemeler yaratmada uzun bir yol kat etmişlerdir.⁵⁹

Not: Çalışmada kullanılan resimler Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi'nde yer alan ilgili maddelerden alınmıştır.

⁵⁷ Garaudy, *Camiler*, s. 153-165.

⁵⁸ Ergüvenç, *İslam Mimarlık Sanatı*, s. 62.

⁵⁹ Keyanî, *İran Mimarisi*, s. 132.

TÜRK İSLAM SANATININ FELSEFİ TEMELLERİ BAĞLAMINDA EBUR SANATINDA GELENEKSEL - MODERN İKİLEMİNİN TUTARLILIĞI

Doç. Dr. Hicabi GÜLGEN¹

ÖZET:

Tarihi geçmişi 15. Yüzyıla kadar götürülebilen Türk Ebru Sanatı, son yarım yüzyılda başta Türkiye ve diğer dünya ülkelerinde hızla tanınmış ve uygulama alanı bulmuştur. Osmanlı devirlerinden Türkiye Cumhuriyeti dönemine geçişte sanat eğitim alanlarında yaşanan değişimler ve buna bağlı sorunlar son yıllarda gittikçe kendini gösteren bir ikilemi gün yüzüne çıkarmıştır. Bir tarafta Türk Ebru Sanatını alaylı olarak bağlı bulunduğu hoca silsilesinin anlayışı üzerine devam ettirdiğini iddia eden “Gelenekli- gelenekselci” anlayış; diğer yanda ise bundan evvelki dönemde örneklerine pek rastlanılmayan ve özgün yorumların ön plana çıktığı “modern yaklaşım” biçimi pozisyon almış durumdadır. Her iki grubun da içinde ayrılan fraksiyonlar olsa da, ana karakter bu yönlü bir tezahür ortaya koymuştur. Bu ikilemin oluşmasında Ebru Sanatıyla iştigal edenlerin sanat tarihi ve sanat felsefesi gibi konulara dikkatlerini hasretmemeleri; sanatın yalnızca teknik ustalık becerisi etrafında konumlanmaları gösterilebilir. Halbuki her sanat gibi Ebru Sanatı da pratikte teknik bir beceri isterken, sanatın vazgeçilmez unsurlarından birisi olan estetik dilin oluşmasında üzerine inşa edildiği felsefi bir düzlem vardır. Bu düzlem, her sanat kolunda kendine has bir anlatım dili ve mesaj teoreği oluşturur. Dolayısıyla üzerine oturduğu bir felsefi düzlem ve bu düzleme uygun bir sanat inşası için bu ikilemin çözüme kavuşturulması aciliyet kesbetmektedir.

Bu çalışmamızda Türk İslam Sanatlarının temel felsefi argümanları müvacehesinde Türk Ebru Sanatı'nın aldığı bu iki pozisyon irdelemeye tabi tutulacaktır. Bu irdeleme işlemi gerçekleştirilirken Ebru Sanatının ilişkide olduğu yan sanat kollarının aldığı pozisyonlarla da mukayese imkanı olacaktır.

Bir sanat dalı olarak Ebru kelimesinin kökenleri üzerine farklı görüşler mevcuttur. Ebru tarihi üzerine yapılan çalışmalar bu sanatın 14 - 15. Yüzyıllarda Buhara Semerkant bölgesinde veya Kuzey Hindistan'da ilk defa yapılmaya başlandığını ortaya koymaktadır.² Türk Ebru Sanatının büyük ustalarından Özbekler Tekkesi Şeyhi Sadık Efendi de bu sanatı Buhara Semerkant arasında bulunan Vabkent şehrinde öğrendiğini beyan etmektedir.

¹ BUÜ. İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı

² M. Uğur Derman, Türk Sanatında Ebru, İstanbul 1977, s. 7.

15. Yüzyılda bu bölgede Çağatay Türkçesinin kullanıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla Ebru kelimesinin kökenlerini de burada aramak lazımdır. Çağatayca'da "hâreli - dalgalı kumaş, kumaş yüzü" anlamlarına gelen "Ebre" kelimesinin bu sanatın kelime kökü olduğunu tahmin etmekteyiz.³ XIX. Yüzyıl başlarına kadar Osmanlı coğrafyasında Ebrî şeklinde kullanılan kelime, son yüzyıl içinde galat bir kullanım olarak Ebru'ya dönüşmüş ve hâlâ bu şekilde kullanılmaktadır. Özellikle İstanbula gelen seyyah ve tüccarlar vasıtasıyla Avrupa'ya geçen Ebru sanatı, orada ilk olarak "Türkish Paper" - Türk Kağıdı adıyla yayılmış ise de günümüzde "Marbling Paper, Marbled Paper"- Mermer Kağıdı, mermerlenmiş kağıt adıyla kullanılmaktadır. Aslında mermer kağıdı kullanımı Japonların Simunagashi sanatıyla karıştırılmasından ileri gelen yanlış bir kullanımdır.⁴ Zira Japonlara ait olup Çinliler tarafından da kağıt boyama tekniği olarak kullanılan Simunagashi ile Ebru Sanatının kökenlerinin aynı olabileceği üzerine tezler yürütmüşlerdir. Aslında Simunagashi Japon yazı sanatına altlık ve zemin olarak kullanılan ve mermer görüntüsü veren kağıt boyama sanatıdır. Ebru Sanatında kullanılan tekne, yoğunlaştırılmış su, boyalar, kullanılan fırçalar, motifler hem farklı hem de Simunagashi'den oldukça gelişmiş bir düzeydedir. Üstelik Ebru yalnızca yazı zemini olarak değil, yazıların koltuklarında, bordürlerinde ve ciltlerde de kullanılmıştır. Yine, Simunagashi üzerinde fazla bir müdahale şansı bulunmazken, Ebru birbirinden farklı pek çok motifi oluşturma imkanı da sunar.

Bu zamana kadar elde edilmiş bilgiler ışığında, Ebru Sanatıyla ilgili en eski yazma 1608 yılında vefat etmiş bulunan Mehmet Efendi tarafından kaleme alınmış olan Risâle-i Tertîb-i Ebrî'dir. Bugün M. Uğur Derman koleksiyonunda bulunan yazma, Osmanlı Türkçesiyle yazılmış olup, Ebru yapım tekniklerini ve boya hazırlama usullerini ihtiva eder. Bir diğer taraftan üzerinde tarih kaydı bulunan en eski Ebru 1447 M. tarihli olup, Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunmaktadır.⁵ Aynı şekilde XVI. Yüzyılın ilk

³ Şemseddin Sami, Kamûs-ı Türkî, İstanbul 1318, s. 65; Hicabi Gülgen, "Türk Ebru Tarihinde Ustalar ve Üslup Değişimi", Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Bursa 2016, s. 154.

⁴ Hikmet Baturtçugil, Renklerin Sonsuzluğu, İstanbul 1999, s. 24.

⁵ M. Uğur Derman, age., s. 7

yarısına ait yazmalar da aynı kütüphanede bulunmaktadır. En eski yazmanın Türkçe yazılmış olması, en eski tarih kayıtlı örneklerinde İstanbulda bulunması ve Avrupalıların bu sanata “Türk Kağıdı” adını vermesi dolayısıyla Ebru bir Türk Sanatı hüviyeti kazanmıştır.

Ebru Sanatı son çeyrek asırda uygulanan kumaş, seramik ve ahşap gibi farklı materyaller üzerine olan uygulamaları dikkate alınmazsa, hep kâğıt üzerine uygulanagelmıştır. Kağıdın ise uzun ömürlü bir malzeme olmaması ve eski ustaların eserlerine imza ve tarih düşürmemeleri nedeniyle, bugün yazma eser kütüphanelerinde bulunan sayısız ebrunun tarihlendirmesi konusunda zorluklar çekilmektedir. Hat sanatında yazı zemini olarak kullanılmış veya üzerine tarih ve usta imzası düşülmüş olanlar ise sayıca azdır. Buna rağmen, mevcut örnekler bakıldığında Osmanlı dönemi Ebru örneklerinin çağdaş diğer sanat dallarının takip ettiği üsluplara paralel bir değişim gösterdiği ortadadır. Bugün Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunan Şehzade Mehmet için hazırlanmış Abdü'l-Hayf Ali tarafından yazılmış bir hadis yazması ve Mahmud Gazanfer'in hazırladığı Gûy-ı Cevgan adlı eserin bordür ebruları Klasik Osmanlı Ebruları için önemli örneklerdir (Fotoğraf: 1).⁶ Bu örneklerde sade renklerde hafif ebrular, battal ve gelgitler tercih edilmiştir. Devrin diğer sanat kollarında olduğu gibi, sadelik ve soyut yaklaşım ön plandadır.

XVIII. yüzyılın ilk yarısı Osmanlı'nın Avrupa etkisine girdiği bir dönemi ifade eder. Karlofça Antlaşması ve Kapitülasyonlarla birlikte özellikle Fransa başta olmak üzere Avrupa ülkelerinden geliş gidişler artmış; pek çok alanda olduğu gibi sanat alanında da etkileşimler gittikçe varlığını göstermiştir.⁷ Klasik dönemin sade, asil ve soyut mantık üzerine kurulu anlayışı yerine, realist üslup mimariden kitap sanatlarına kadar bir değişimi ortaya koymuştur. 1715 yılına ait Divanı Hümayun Kalemi 807 numaralı defterde bulunan ebru örneği de klasik üsluptan realist üsluba geçişin

⁶ Nan B. Freeman, Ebru Art, Marble on Paper, The Work of Feridun Özgören, Bait El-Qur'an, Bahrain 2001, s. 8.

⁷ Rüşan Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, s. 13.

örneğini sergiler.⁸ Tam çiçek formunun yakalanamadığı bu örneklerde yaprakların oluşturulduğu ve basit bir sümbüle benzeyen çiçeklerin oluştuğu gözlenmektedir (Fotoğraf: 2).⁹ Aynı dönemlerde tezhib, minyatür ve kalemişlerinde realist üslup sanat hayatında daha hızlı yer bulurken; ebrunun su üzerinde yapılmasının getirdiği zorluklar nedeniyle realist üslubun yaygınlaşması ve olgunlaşması daha geç zamanlara kalmıştır. XVII – XX. Yüzyıllar arasındaki ebru ustaları ağırlıklı olarak klasik üslubu devam ettirmişlerdir. XX. Yüzyılda Türkiye Cumhuriyeti kurulunca, Sanayi-i Nefise Mektebi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi olarak dönüşmüştü. M. Necmeddin Okyay Medresetü'l-Hattatîn'de ders verdiği dönemde bir zatın çiçekli ebru isteği ve ısrarı üzerine çiçekli ebrular denemeye başlamış ve O'nun öğrencileri de bu çiçek denemelerini geliştirerek devam ettirmişlerdir. Okyay'ın ilk çiçek denemelerine bakıldığında, motifleri klasik anlayışın içinde yaptığı görülür. Mesela ilk lale çiçeklerinde -realis üslupta görülmemesi gereken- toprağın altındaki lale soğanını da yaptığı görülür (Fotoğraf: 3). Bu yaklaşım aslında klasik üsluptaki minyatür mantığına dayanır. Ancak ilerleyen zamanlarda laleyi soğansız ve tabiatta görüldüğü şekilde yapmaya başlar (Fotoğraf: 4). Necmeddin Okyay bir taraftan klasik üslubu devam ettirirken, diğer yandan çiçekli çalışmalarla ebruda yeni bir kapıyı da aralamıştır. Okyay'ın en önemli talebesi olan yeğeni Mustafa Düzgünman da her iki yolda ebrular yapmaya ve öğrenciler yetiştirmeye devam etmiştir (Fotoğraf: 5). Dikkat edilirse, hem Okyay hem de Düzgünman'ın yaptığı çiçeklerde, klasik üslubun sadeliği, yarı stilize tavrı ve renk asaleti dikkatlerden kaçmaz. Son çeyrek asırda ise ebru başta Türkiye olmak üzere bütün dünyada popüler olmuş, bu genişleme beraberinde sosyo-ekonomik bir ticaret alanının da teşekkülüne zemin hazırlamıştır. Bu durum bir yandan Ebru malzemelerine ulaşımı kolaylaştırırken, diğer yandan geleneksel usulden de uzaklaşmayı beraberinde getirmiştir.

⁸ Ş. Nihal Somer vd., Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki Belge Türleri, Padişah El Yazıları ve Belge Restorasyonu, s. 121.

⁹ Uğur Derman, M. Necmeddin Okyay'ın çiçek denemelerine nasıl başladığını anlattığı yazısında, hocanın "Bu sanatta öyle çiçek filan olmaz, gerçe eskiler tecrübe etmişlerdir ama, o da çiçeğe pek benzemez" dediğini aktarır. Bu ifadelerden, Okyay'ın da daha evvele ait çiçek denemelerini gördüğünü beyan eder. Bkz. Uğur Derman, age., s. 44.

Geleneksel sanatlarımızın mantığı ve üzerine oturduğu İslam Düşüncesi ile Türk estetiğinin dışında eserlerin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Bugün hâlâ her iki yolda eser veren sanatçılar vardır. Bugün Ebru Sanatında karşılıklı iki yolun ayrışması netleşmiş ve bu sanata gönül verenlerin zihinlerinde doğru yolu tespit için sorular teşekkül etmiştir. Bu konunun vuzuha kavuşması için iki hususun anlaşılması gerekmektedir. Bunlar İslam Düşüncesinde sanat ve Türk Kültüründe milli estetik konularıdır.

İslam, halk içinde kısaca “Amentü” duası ile varlığını gerçekleştirmiştir. Bu yaklaşımda Allah Teâlâ, bütün varlığı kuşatan aşkın ve tek sanatkârdır. Esmâü'l-Hüsna'da “Sânî, Bedî, Hâlık, Musavvir ve Cemîl” gibi isim ve sıfatlarla tezahür eder. Abdullah b. Mes'ud'dan rivayet edilen bir Hadis-i Şerif'te Allah Rasûlü: “Şüphesiz ki Allah güzeldir, güzelliği sever” buyurur.¹⁰ Buradaki te'kid ifadesi Mutlak güzelliğin Allaha ait olduğunu belirtir. Bu ve buna benzer ayet ve hadisler nedeniye Müslüman şuurunda tek ve en güzel varlık Allah Teâlâ'dır. Bu görünen alemdeki güzellik O'nun güzelliğinin tezahürünün küçük bir parçasından ibarettir. Yine bu dünya Müslüman için gelip geçici fani bir yer olduğundan muteber değildir. Ankebut Suresi'nde geçen bir ayette şöyle buyrulur: “(Oysa onların tek gerçek kabul ettikleri) bu dünya hayatı hakikatte sadece bir oyun ve eğlenceden ibarettir; âhîret yurduna gelince işte asıl hayat odur; keşke bunu bilselerdi!”¹¹ Bu düşüncenin bir diğer istinat noktası olarak Buharî'de geçen bir Hadis-i Şerif gösterilebilir. Hz. Peygamber şöyle buyurur: “*Benim dünya rahatlığı ile işim yok. Ben dünyada, bir ağacın altında bir süre gölgelenen ve sonra oradan ayrılarak yoluna devam eden bir yolcu gibiyim*”.¹² Müslüman şuurunu ve düşünme şeklini oluşturan bu ve buna benzer ayet ve hadisler aynı zamanda o toplumun bir parçası olan sanatkârın da muhayyilesinin temel taşlarını oluşturmuştur. Bu yaklaşım tarzı görünen dünyanın güzelliklerinin gerçek güzellikler olmadığını, asıl güzel olanın Bâkî olan Allah Teâlâ olduğu fikrini temerküz eder. Bütün bu düşünceler

¹⁰ Müslim, İman, 147.

¹¹ Kur'an-ı Kerim, Ankebut Suresi, 29 / 64.

¹² Buhari, Meğâzi, 39.

içinde Müslüman sanatkâr, eserlerinde Allah'ın güzel isim ve sıfatlarının tezahürü olan bu dünyanın görünen yüzünden ilhamını almış; bu ilhamı kendi muhayyilesinde yeni ve soyut bir şekle kavuşturarak aşkın bir dil ile anlatma yoluna gitmiştir. Tezhib Sanatında Rûmîler, Hatâyîler, Penç motifleri veya Bulutlar böyle bir düşüncenin ürünü olduklarını gösteriyorlar.

Osmanlı Klasik Üslubunun ikinci mirengi noktası da Türk Estetik anlayışıdır. Tarihi geçmiş İki Milattan öncesine dayanan Türk Kültürü, geçtiği farklı zeminlerde zenginleşmiş olsa da temel dinamiklerini günümüze kadar bir tohum gibi bağrında saklamıştır. Günümüzde halıların ve çinilerin ilmiklerinde, renklerinde; mimari de mekan tasavvurunda aynı dinamikleri sergilemeye devam etmiştir. İran Minyatürü ile Türk Minyatürü arasındaki kompozisyon, renk ve ifadelerdeki farklılık bunun en belirgin göstergelerindendir. Osmanlı'nın son devir Ebru örneklerinde bile net biçimde görülen renk düzeni bugün dünyanın diğer yerlerinde uygulanmakta olan Ebrulardan farkını ortaya koyar. Dolayısıyla günümüz Ebrularının seyrini takip ederken yukarıda kısaca temas ettiğimiz iki temel dinamiği anlamak ve geleceği bu anlayış üzerine bina etmek, milli sanat hüviyetinin korunması açısından önemlidir.

Sonuç itibariyle bugün itibariyle dünya üzerinde tarihlendirilmiş en eski ebru örneklerinin XV. yüzyıla dayandığı görülmektedir. Kökenleri tam olarak tespit edilmemiş olsa da Ebru, dayandığı kelime kökü, ilk örneklerin Türk dünyasında teşekkül etmesi, üzerine yazılmış en eski yazmanın Türkçe yazılmış olması ve Avrupa'ya bu sanatın "Türk Kağıdı" şeklinde geçmiş olması gibi özellikler nedeniyle milli bir sanat hüviyeti almıştır. Osmanlı coğrafyasında ve özellikle İstanbul'da yükseliş devrini yaşadığı bilinen Ebru, XVII. yüzyılda önce Avrupa'ya sonra bütün dünyaya yayılmıştır. Bu sanatın yaygınlaşmasıyla birlikte fabrikasyon materyalleri de gelişmiştir. Osmanlı devirlerinde dönemin sanat anlayışı ve üslubuna paralel bir dönüşüm yaşayan Ebru, XVII. yüzyılda realist üslubun etkisine girmiştir. Motiflerin su üzerinde yapmanın getirdiği zorluklar nedeniyle bu dönüşüm diğer sanat kollarına nazaran daha geç intikal etmiştir. Cumhuriyet Türkiye'sinde resim ve heykel gibi Avrupa etkisinde gelişen muhîtin de teşvikiyle Necmeddin Okyay realizm yolundaki ivmeyi

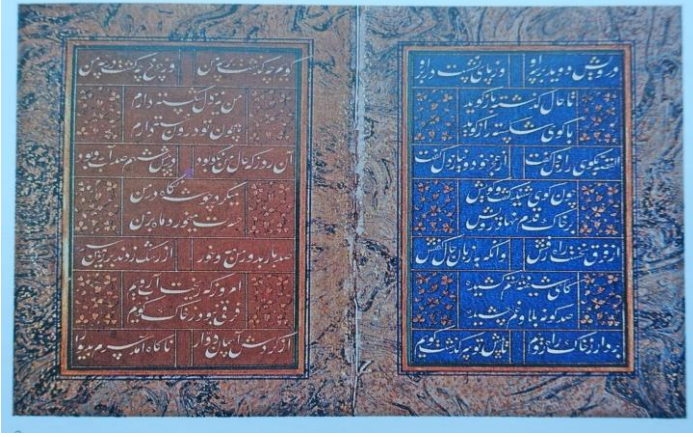
tekrar canlandırmıştır. Ancak kuvvetli bir şekilde klasik üsluba hâkimiyeti, eserlerinde klasik tavrın korunmasını sağlamıştır. Mustafa Düzgünman ve öğrencileri ise Okyay'ın başlattığı tavrı materyal ve teknik imkanların zenginliğini de kullanarak devam ettirmişlerdir. Bir diğer yandan klasik tavrın dayandığı temel argümanlardan uzak serbest bir akım da hızla kabul görmüştür. Bu serbest yaklaşımın kabul görmesinde, sosyo-kültürel yozlaşmanın etkisi de dikkatlerden kaçmaz.

Geleneği, geçmişin küllerini günümüze olduğu gibi taşımak değil; geçmişin küllerinden yeni bir köz oluşturmak olarak anlamak lazım geldiği kanaatindeyiz. İkinci grupta yer alan serbest çalışmaların ise geçmişin mana izlerini taşımaması dikkate değerdir. Form, fonksiyon, muhteva ve renk düzeniyle geleneğin dışında gelişen serbest yaklaşımın bir üslup oluşturamayacağı, evrilen estetik bilinç doğrultusunda bir sonuca ulaşacağı düşünülebilir. Bütün sanat dallarında formun hüviyetini kaybettiğinde zanaata dönüşmesi gibi, Ebru Sanatında da sanatkarlar ve zanaatkarlar olacaktır ve kıymeti tarih belirleyecektir.

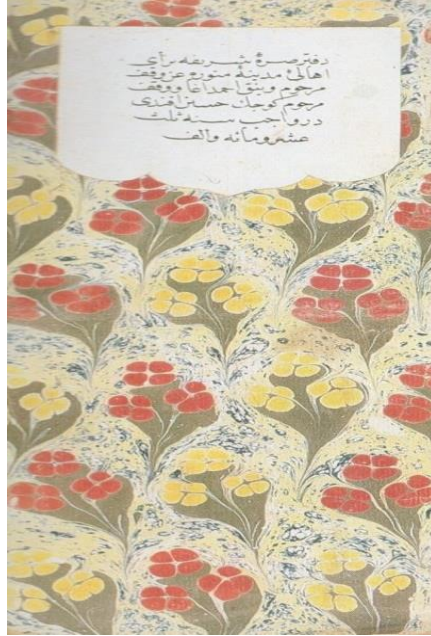
BİBLİYOGRAFYA

- Derman, M. Uğur, Türk Sanatında Ebru, Ak Yayınları, İstanbul 1977
- Somer, Nihal, vd., Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki Belge Türleri, Padişah El Yazıları ve Belge Restorasyonu, Seçil Ofset, İstanbul 1997.
- Şemseddin Sami, Kâmûs-ı Türkî, İkdam Matbaası, İstanbul 1318.
- Barutçugil, Hikmet, Renklerin Sonsuzluğu, Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, İstanbul 1999.
- Gülgen, Hicabi, "Türk Ebru Tarihinde Ustalar ve Üslup Değişimi, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Uludağ Üniversitesi Basımevi Müdürlüğü, Bursa 2016.
- Freeman, Nan B., Ebru Art, Marble on Paper, The Work of Feridun Özgören, Bait El-Qur'an, Bahrain 2001.
- Arık, Rüçhan, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.

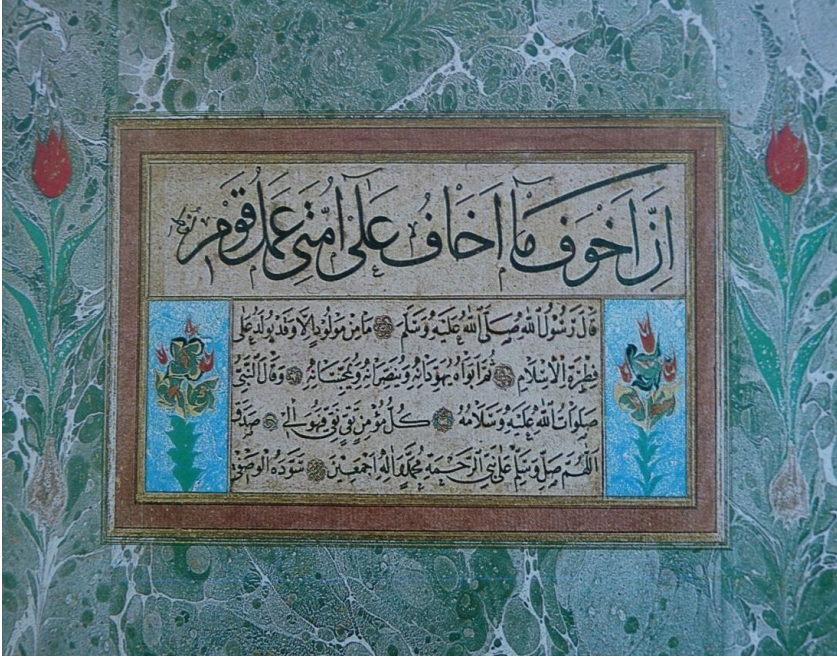
Kur'an-ı Kerim, Diyanet



Fotoğraf: 1 Nan B. Freeman, Ebru Art, Marble on Paper, The Work of Feridun Özgören: Ârifî'nin Gûy-ı Cevgân adlı yazma zemini, Topkapı Sarayı Kütüphanesi 1540.



Fotoğraf: 2 Ş. Nihal Somer vd., Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki Belge Türleri, Padişah El Yazıları ve Belge Restorasyonu



Fotoğraf: 3 M. Uğur Derman, Türk Sanatında Ebru, M. Necmeddin Okyay Ebrusu.



Fotoğraf: 4 M. Uğur Derman, Türk Sanatında Ebru, M. Necmeddin Okyay Ebrusu.



Fotoğraf: 5 M. UĞur Derman, Mustafa Düzgünman Ebrusu.

ERKEN İSLAM MİMARİSİNDE ARAP YARIMADASI VE HORASAN BÖLGESİNİN ÖNEMİ

Hüdaî Sırrı ŞENALP¹

ÖZET

Erken İslam Mimarisi, zaman aralığı olarak Peygamber Efendimiz'den (sav) Abbasilerin ilk dönemi olan 10. yüzyıla kadar olan dönemi kapsamaktadır. Bu dönemde mimarlık pratiğiyle beraber tezyini sanatların da çok önemli bir yer kapladığı görülmektedir. İslam öncesi Arabistan yarımadası buhur yolu ile dünyanın ticaret odağı iken, sanat ve mimari anlamında kendine has Greko-romen ve yakın çevresindeki Sasani unsurlarıyla beraber yerel yapım tekniklerini de ihtiva etmekteydi. Kuzeyde Nabatiler, güneyde hemen Yemen'in kuzeyinde Karyat al Faw Greko-romen unsurlara sahip iken, Yemen'de pagan Arapların tapınak kalıntıları bulunmaktaydı. Bunlarla birlikte Arap yarımadası Ebrehe'nin 6. yüzyıl Roma sanatı ve mimarisi üslubunda inşa ettiği kilisesi ve yereldeki muhtelif yapım teknikleri ile oldukça zengin bir sanat ve mimarlık anlayışını ihtiva etmekteydi. İslam'ın mimarlık ve sanat telakkisinin Medine şehrinin ilk kuruluşunda aldığı hal ile sonrasında İslam'ın yeni coğrafyalara yayılması ile değiştiği ve nihayetinde tevhide bir üslup haline geldiği görülmektedir. Erken İslam Mimarisi dönemi sonunda, 10. yüzyıldan itibaren sanat ve mimaride Endülüs'ten Hindistan'a kadar ortak bir mimari ve sanat üslubunun oluşumu araştırmalarda çokça belirtilmiştir. İslam Mimarisi ve sanatının hangi dinamiklerle başlayıp bu üsluba doğru nasıl dönüştüğü ve bu dönüşümün kaynağının neresi olduğu ise araştırmalarda genel olarak muğlak bırakılmış, genel olarak Abbasi dönemi Samarra şehri ve Moğol istilası öncesi Bağdat şehri işaret edilmiştir. Bu makalede görülecektir ki, eğer İslam mimarisi ve sanatı Arabistan yarımadası ve etrafındaki Biladü's-Şam, Mezopotamya ve Mısır etkisinde ilerleseydi 10. yüzyıldan itibaren bir Greko-romen etkisinin çok baskın olduğu, biraz da Sasani etkisi içeren bir mimarlık ve sanat anlayışı şeklinde devam edecekti. Fakat bu kırılmayı hem mimari, sanat ve kültürel olarak kıran Horasan bölgesindeki dinamikler sağlamıştır. Samarra şehri kurulmadan yaklaşık 100 sene önce aslında Horasan bölgesinin İslam Mimarisi ve sanatını derinden etkilemiş olduğunu mimari kalıntılardan görebilmekteyiz.

¹ Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Öğrencisi

Dört bin yıl önce Arap yarımadası, yanlış olarak bilinen dünyadan izole olduğu düşüncesinin tam aksine küresel ölçekte baharat, buhur ve dahi birçok ürünün ticaretinin yapıldığı bir merkezdi. Bu merkezin ticari can damarı Buhur Yolu'ydu. Yemen'den Akdeniz'e uzanan bu yol, bazen çöllerden, bazen yemyeşil ovalardan ve vahalardan geçen, tehlikeli haydutlarıyla, kendi ticaret kervanlarını ve yolunu koruyan krallıklarıyla tarihin ilk büyük ticaret yoluydu. Baharat yolunun bir kolu olan Buhur yolu, Hindistan ve Güney Asya ve uzak doğudan gelen ticaret yolunun karaya bağlandığı ve karadan Akdeniz'e aktarıldığı ara bağlantı hattıydı. Güneyde deniz yoluyla Yemen ve Umman arasındaki Zafâr şehrinde başlar ve kuzeyde Gazze'de sona ererdi. Adı Buhur Rotası olan bu hat, yabancı literatürde "incense trade route" olarak birçok çalışmada geçmektedir.

Bu hat ticarete çok elverişli olduğundan mimari açıdan çeşitli yapı malzemeleri, özellikle ahşap çeşitleri çok yaygındı. Ayrıca Mekke, Cidde ve Medine bölgesi tamamen taş yapım geleneklerine göre şekil almış şehirlerdi. Yarımadanın orta bölgelerinde ise kerpiç yapım tekniği uygulanıyordu. Sahilde ise mercan taşının ahşap desteklerle kullanıldığı bir yapım tekniği hakimdi.

Horasan bölgesi ise Asya'nın bel kemiği olan İpek yolunun kollara ayrılıp batısındaki birçok bölgeye doğru devam ettiği düğüm noktasıydı. Horasan bölgesinin önemi tarih boyunca çeşitli yönetimlerin gelip bir süre var olduğu, uzun diyemeyeceğimiz bir sürede yerini başka bir yönetime bıraktığı bir yer olmasıydı. Çöller ve Hazar denizi ile ayrıldığından İran ile sıkı irtibatı olmayan, Çin'le olan tarihi husumetten dolayı da doğusu ile de kopuk, kuzeyi Sibiryaya, güneyi ise Himalayalar ile sınırlı çoğunlukla izole bir bölgedir. İpek yolu açısından bir kesişim noktası olsa da, Buhur Yolu gibi işlek olmadığından ve Çin'den önceki son durak olmasından dolayı dünya ticareti açısından daha sakin bir noktada olduğu ifade edilebilir.

Horasan bölgesi de genel olarak tuğla yapım tekniklerinin hâkim olduğu bir coğrafyaydı. Binalar pişmiş toprak tuğlası ya da güneşte kurutulmuş kerpiç tuğlalardan oluşuyordu. Bu tuğlalar bazen alçı ile sıvanır, ya da alçı levhalar ile kaplanır ve üzerine çeşitli motifler işlenirdi. Sasani sanatı ve mimarisi de genel olarak bu uygulamalardan oluşurdu, fakat Sasani mimarisinin uygulama mantığında devasa boyutlar hakimdi. Mezopotamya da bu kurala dahildi, Suriye ve Mısır gibi Roma'nın hâkim olduğu bölgelerde ise genel olarak yapım teknikleri taş ve taş ile tuğlanın alması olarak kullanılması şeklindeydi. Hem Grekoromen hem de Sasani sanat ve

mimari gelenekleri Erken İslam Mimarisini özellikle Emevi ve Abbasi dönemlerini derinden etkiledi.

Erken İslam Mimarisi Efendimiz (sav) döneminden başlamak üzere, Hülefa-i Raşidin, Emeviler ve Abbasiler dönemlerinde gelişim göstermişlerdir. Bu gelişme içerisinde dikkatli bir inceleme neticesinde görülecektir ki, Erken İslam Mimarisi'nin Greko-romen ya da Sasani etkilerinden kurtulup diğer İslam beldelerine ihraç edilebilecek unsurlarının oluşmasında Horasan bölgesinden gelen unsur ve kurallar ön plandadır.

Dolayısıyla bu makalede Erken İslam mimarisinde Arap yarımadası ve Horasan bölgesinin önemi bu unsur ve kurallar doğrultusunda incelenecektir. Bu incelemeyi yaparken Arap yarımadasının kültürel ve mimari arka planı ifadelendirmek adına İslam'ın ortaya çıktığı topraklardaki sanatlar, önemli mimari yapılar, yapım gelenekleri ve tekniklerinden kısaca bahsedilecektir. Ardından İslam yayıldıkça İslam Mimarisi hakkındaki değişimler irdelenecek, Arap yarımadası dahilindeki ve haricindeki konuyu ilgilendiren gelişmeler göz önüne alınacak ve bu değişimler neticesinde Horasan bölgesinin nasıl bir etkisi olduğu ortaya konulacaktır.

Arap yarımadası arka planı

Kabe ve Baharat yolunu aslında her zaman ayrılmaz birer ikili olarak düşünmeliyiz. Kabe'yi sadece bir mimari yapı olarak değil, aynı zamanda Kabe'nin etrafında oluşan dini, ekonomik, toplumsal ve siyasi yapıyla birlikte ele almalıyız. Bu noktadan bakıldığında İslam Mimarisi'ne doğru bir yaklaşımın ortaya konulabilmesi için Mekke'nin ve Kabe'nin bir teo-stratejik okumasının yapılması gerekir.

Arap yarımadası; Mısır, Avrupa, Anadolu, Doğu Afrika ve Güney Asya'ya yaklaşık benzer mesafelerde olmasının yanında, kara ve deniz yolları arasında kesişim noktasında olması dolayısıyla global ölçekte bakıldığında burada bir dünya ticaret merkezi olmama durumundan bahsedilemez. Arap yarımadasında odak olabilecek tek nokta ise hem Akdeniz'e hem de Yemene yakın olması, ortalama olarak buhur yolunun orta noktasında bulunması, saldırılardan uzak olması ve Cidde'den liman bağlantısı olması sebebiyle Mekke'ydı. Bu noktadan bakıldığında Hz. İbrahim'in Kabe'yi Mekke'de inşa etmesi, soyundan Hz. İsmail'i buraya yerleştirmesi ve onunda soyundan Hz. Peygamber'in (sav) burada dünyaya teşrif buyurması tesadüfi değildir. Burası dünya ticaretinin düğüm noktasıydı.

Yarımadanın kuzeyinde Gazze ve İskenderiye limanları Akdeniz'e açılan noktalardı. Ayrıca Şam üzerinden İstanbul ve ötesine doğru ticaret imkânı da mümkündü. Yarımadanın güneyinde ise bugünkü Yemen ve Umman ülkeleri içerisinde kalan Hadramut vadisi ve Zafâr şehrinin mücavir alanı buhur üretim merkeziydi. Bu bölgedeki limanlar vasıtasıyla Doğu Afrika'dan Hindistan ve Endonezya'ya kadar olan bölgede nadir bulunan baharatlar, değerli taşlar, inciler, abanoz ve tik gibi çeşitli ahşaplar, ipek ve kaliteli kumaşlar, altın, kuş tüyleri, hayvan derileri gibi muhtelif malların Akdeniz ve ötesine geçebilmesi için tüccarların Buhur Yolu'nu kullanması gerekmektedir.

Vadilerde yetişen bir çöl ağacından yetiştirilen buhur günümüzde ilaç yapımında ve parfüm için temel olarak kullanılan aromatik bir sakızdır. Mısırlılar, Yunanlılar ve Romalılar tarafından tıbbi amaçlı kullanılmakla birlikte definlerde, kurbanlarda ve önemli ritüellerde kullanılan tütsü ve kokuların yapılmasında da kullanılırdı. Antik çağlarda koku olarak çok değerli olan buhur ve mür gibi buhur türevi olan maddeler, yalnızca güney Arabistan, Etiyopya ve Somali'de yetişen ağaçlardan elde edilebilirdi. Buhuru yakabilmek için üretilmiş çok çeşitli buhurdanlar bugün dünyanın birçok müzesinde sergidedir. Bunların Arabistan yarımadasına ait olanları ise çok karakteristik olup genelde ilgili kabilenin inandığı tanrıya ya da putuna adanmışlardır.

Arap tüccarlar bu malları Buhur Yolu boyunca deve kervanları aracılığıyla Roma pazarlarına getirdiler. Hem Arabistan çölleriindeki deve kervanı yolları hem de Güney Arabistan kıyılarındaki limanlar, o zamanlar Greko-Romen coğrafyacılar tarafından Arabia Felix olarak bilinen, dünyanın çoğunu kapsayan geniş ticaret ağının belki de en önemli parçasıydı. Coğrafyacı Strabo, çöl yolları boyunca muazzam trafiği bir ordunun trafiğine benzetmiştir². Buhur Rotası, Arabistan'ın merkezi çölünün batı kenarı boyunca Kızıldeniz kıyılarından yaklaşık 100 mil içeride uzanıyordu. Tarihte bu hat üzerinde bulunan medeniyetlerden hem kuzeydeki Nabatiler hem de güneydeki, Yemen Arapları, Arap Yarımadası'nın ötesindeki topraklara gönderilen malların taşınması yoluyla muazzam bir şekilde zenginleştiler. Buhurun bu hususiyetinden ötürü ticareti yapılan ilk global ürün buhur oldu.

Bu zenginleşmeden payını alan birinci toplum Nabatilerdi. Nabati Araplarının kökenleri belirsiz olmakla beraber, bir kuzey

² The Geography of Strabo. Literally translated, with notes, in three volumes. London. George Bell & Sons. 1903. Kitap:XVI Bölüm: IV.

Arap kabilesi oldukları kabul edilir. İlk kaydedilen merkezleri, MÖ dördüncü yüzyılda kuruldukları güney Ürdün'ün dağlık bölgesindeki Petra idi. Petra, başkentleri olarak gelişmiş, büyük kaya mezarları ise yalnızca Madain Salih olarak da bilinen, Salih Peygamber'in gönderildiği kavmin yerleşik olduğu günümüzde Suudi Arabistan sınırları içerisinde kalan Hicr'de inşa edilmiştir. Günümüzde yine aynı ülke sınırları içerisinde yer alan Maga'ir Şuayb, eski adı Medyen olan arkeolojik şehirde de benzer yapılara rastlamak mümkündür. Her üç bölgede de, dağlara ayrıntılı mimari cepheler, törensel merdivenler ve karmaşık sulama kanalları oyularak olağanüstü bir inşaat programı uygulanmıştır. Nabatilerin son derece etkileyici, kayalara oyulmuş binaları, Dünya'daki en etkileyici antik anıtlardan biridir. Nabatiler bu anıtlarda çok sayıda yazıt da bırakmışlardır. Bu yazıtların oryantalistlerin iddia ettiği gibi Arap harflerinin gelişimi içerisinde görülemeyeceğini de ifade etmeliyiz.

Nabatilerin adı ilk olarak Helenistik kaynaklarda MÖ 4. yüzyılın sonlarında Ürdün'de Büyük İskender'in generallerinin kuvvetleriyle karşılaştıktan sonra geçmeye başlar. Nabatiler, Kızıldeniz üzerinden lüks mallar ithal ederek ve Sina üzerinden kuzey Arabistan'a giden kara yolu ile Mısır'a güçlü bir bağlantı sürdürdüler ve buhur yoluna hâkim oldular. Arap yarımadasının güneyindeki büyük ticaret şehri Karyat al-Faw ile de alışverişte bulundular. Burada yapılan arkeolojik kazılarda Nabati çanak çömlekleri bulunmuştur³.

Romalılar ile ittifak yapan Nabatiler, topraklarını genişlettikçe, Helenistik kültüre ve Roma İmparatorluk müttefiklerinin Helenistik mimarisine giderek daha fazla hayran oldular. Hatta Nabati kralı III. Aretas "Helenlerin, Yunanlıların Dostu" ünvanını kendisine aldı⁴. Sikkenin üzerini Nabati dili olan Aramice yerine Yunanca ibarelendirdi. Bu Nabati gümüş sikkesi Büyük İskender sonrası tarzda yapıldı ve bir Nabati-Helen sikkesi olarak dolaşıma girdi⁵ (Şekil 1).

³ Al-Ansary, A.R. 1982. "Qaryat al-Faw: a portrait of pre-Islamic civilisation in Saudi Arabia". Riyadh: Riyadh University Press.

⁴ Price, M. Jessop. "Recent Acquisitions of Greek Coins by the British Museum." Archaeological Reports, no. 20 (1973): 66-71.

⁵ Bowersock, G. W. "A Report on Arabia Provincia." *The Journal of Roman Studies* 61 (1971): 219-42.

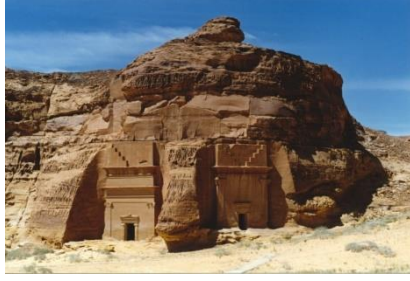


Şekil 3 85 M.Ö.'de III. Aretas'ın emriyle Şam'daki darphanelerden üretilen Grekçe ibareli ilk Nebati sikkeleri. Ön yüz: Aretas III'ün profildeki yüzü. Arka Yüz: Şam Şehri Tanrıçası oturuyor. Price, M. Jessop (1973)

Ayrıca mezar cephelerinden Nabatilerin mimari ve inşaat uygulamaları hakkında pek çok şey öğrenebiliriz. Hicr ve Petra evlerinin ise, yalnızca temelleri ayakta kalsa da, bu evlerin, oyma taş mezarlarda görülen özellikler içerdiğini varsayabiliriz. Hicr'deki mezar cephelerinde taşa işlenen dendanlar yağmurdan korunma amaçlı yapılan bir mimari unsurdur. Binaların toprak duvarlarının üst kısımlarını yağmurun aşındırıcı kuvvetine karşı korunmak bu dendanlar yapılı ve uçları harçla sıvanırdı (Şekil 3). Bu dendanların kullanımına, son zamanlarda Orta ve güney Arabistan'daki kerpiç mimaride de görebilmekteyiz. (Şekil 2)



Şekil 4 Güney Arabistan Necran Bölgesi'nde halen yapımına devam edilen yüksek katlı evler ve üzeri sıvanmış dendanlar. Blogspot. "Enchanting Najran - Saudi Arabia" Erişim: 30 Aralık 2021. <https://susiesbigadventure.blogspot.com/2014/11/enchanting-najran-saudi-arabia.html>



Şekil 5 El Hicr / Medain Salih'te dağa oyulan kaya mezarları. Mezar üzerinde o bölgeye özgü dendanlar göze çarpmakta. Archnet.
"Tombs, Medaen Saleh, Saudi Arabia. Erişim: 15 Temmuz 2021.
<https://www.archnet.org/sites/14779>

Nabatilerden sonra Roma Mimarisi bu bölgede iyice gelişim gösterdi. Buhur yolunun kuzeydeki son noktalarından biri olan Şam'a ve aynı zamanda Petra'ya yakın mesafedeki Bosra şehri de Roma sanat ve mimari geleneğinin temsil edildiği bir şehirdir. Efendimizin çocukken ziyaret ettiği Rahip Bahira'nın manastırı da bu şehirde bulunmaktadır.

Buhur rotasının diğer ucuna geldiğimizde Güney Arabistan'da Yemen ve yakın çevresini dikkate almamız gerekir. Buradaki en eski krallık, başkenti Marib olan Sebe Krallığı'dır. Marib M.Ö. 8. yüzyılda çöl kenarına kurulmuştur. Coğrafi olarak hususiyeti, çok az yağış almakla beraber, ancak yılda iki kez vadi, dağların yukarılarında iki yılda bir meydana gelen yağmurlardan gelen suyla dolar. Vadideki su daha sonra vadinin etrafındaki yağmursuz, kurak alanı sulamak için kullanılır ve ekimi mümkün kılar. Marib çevresinde bulunan çökellerin incelenmesi, bu bölgede sulamanın MÖ 3. binyıla kadar dayandığını göstermiştir. Halen günümüzde senede iki kere yağın yağmur ile dolan kuyulardan teraslı tarım uygulaması yapılmaktadır.

Sebe krallığı geliştikçe, vadiden akan suyun bir kısmını tutmak için MÖ 6. yüzyılın ikinci yarısında toprakla dolu devasa bir baraj inşa edildi. Bu şekilde yaklaşık 25.000 dönümü sulayabilen muhteşem bir sulama sistemi geliştirilmiş oldu. Bu bölgede tarım zor ve maliyetliydi. Sistem, karmaşık sulama sistemlerinin yardımıyla mevsimsel yağmur taşkınlarını kontrol etme ve kullanma imkanını varsaymaktaydı. Bu tesisler her an alışılmadık derecede güçlü sel tehdidi altındaydı. Kanallar ve barajlar iyi çalışır

durumda tutulmalıydı. Son olarak, yağmurun birkaç yıl boyunca gelmeyeceği kuraklık dönemleri de hesaba katılmalıydı.

Arap yarımadasının kuzeyinde bulunan Nabatiler'de de var olan bu sistemler aslında yerel olarak su çok değerli olduğu için mimarlık ve mühendislik faaliyetlerinin çok gelişmiş olduğunu sonucunu verir. Ancak Yemen'de bulunan Marib'in konumu suya erişimle ilgisi daha azdı, yine buhur üretimiyle daha çok ilgiliydi. Şehir, çöl boyunca buhur üreten Hint Okyanusu'ndaki (bugünkü doğu Yemen) bölgelerden Akdeniz'e uzanan, gelişmekte olan kervan güzergahında komuta konumundaydı. Bu rota, dağlar ve çöl arasındaki sulama alanları boyunca ilerliyordu. Bu buhur üretimi kullanılan eşyalara da yansımış, çok sayıda buhurdan günümüze kadar gelmiştir. Buhurdandan görüldüğü üzere Güney Arabistan halkları güneşe, aya ve yıldızlara tapıyorlardı.⁶ (Şekil 4) Bu durum birçok önemli mimari yapı inşa edilmesini ortaya koymuştur.



Şekil 6 M.S. 1. yüzyıldan kalma Güney Arabistan bölgesine ait bir buhurdan. Christie's. "A South Limestone incense burner circa 1st century A.D." Erişim 15.07.2021 <https://www.christies.com/lot/lot-a-south-arabian-limestone-incense-burner-circa-4821518>

Marib'te Tanrıça Almaqa'nin (Ay) evi olan Barran Tapınağı'ndaki yazıtlarda Belkis Tahtından bahsedilmektedir. Bu

⁶ "Christie's. Erişim 15.07.2021. "A South Arabian Limestone Incense Burner Circa 1st Century A.D." İki tarafında beş sıra Eski Güney Arabistan okuması bulunan piramidal bir yapısı olan kaidesi ile, "Nihmayan'ın oğulları Abd-il ve Dhakhirum, Dhu-Shar kabilesinin hizmetkarları, Hidrum'daki Athtar'a [tanrı] bir tütsü sunağı ve iki heykel [adadı] onların esenliği ve onların esenliği için... ve çoğalmaları ve refah için

tapınağın, İncil ve Kuran'da adı geçen Sebe Kraliçesi Belkis ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Arkeologların Barran Tapınağı'nda kadın heykelleri bulması bu iddiayı güçlendirmektedir⁷. Barran Tapınağı'nın 600 metre doğusunda ise Avvam Tapınağı bulunmakta olup, mimari bakımdan birbirlerine ciddi oranda benzemektedirler. Ayrıca Sebe Krallığı antik Güney Arabistan yazısı olan müsnedle beraber Zebur dahil olmak üzere çok sayıda belge bıraktılar. Sebe Krallığı M.Ö. 5. Yüzyılda etkisini kaybederek Hadramut, Mein, Keteben isimli 3 krallığa ayrılmıştır.

M.Ö. 2. Yüzyılda Himyeriler Sebe şehrini ele geçirerek yeni bir krallık kurdular. Yemende başta yıldız, güneşe ve aya tapınmanın yanında Hristiyanlık'ın da yayılmasıyla San'a, Aden, Marib Zafar gibi şehirlerde birçok kilise inşa edilmeye başlandı. 6. yüzyıl başlarında Roma'nın müttefiki olan Hristiyan olan Habeşistan ile gelişen karşılıklı düşmanlık neticesinde Musevilğe geçtiler ve bir Yahudi Krallığı'na dönüştüler.

Himyeri Kralı Zûnüvâs'ın Uhdud'da Hristiyanları meşhur hadisede katletmesi⁸ üzerine Habeş kralı Kaleb Ela-Esbaha, Eryat adlı bir kumandanın emrindeki Habeş ordusunu Yemen'e gönderdi. Yapılan savaş sonunda Zûnüvâs mağlûp oldu ve öldürüldü; toprakları işgal edilerek Etiyopya'ya bağlandı ve kral adına Eryat'ın yönetimine verildi. Birkaç yıl sonra Etiyopyalı kumandanlardan Ebrehe Yemen'de iktidarı ele geçirdi ve bağımsızlığını ilân etti⁹.

Ebrehe putperest Arapları Mekke'ye yapılan hacdan saptırmak, bunun neticesinde Kureys'in ticari gelirlerini ele geçirmek ve hacıları Mekke yerine yerine San'a'ya çekmek için Kulleys olarak bilinen kiliseyi inşa etti. Etiyopya kralı, kilisenin inşası için Ebrehe'den bilgi istemiş, Ebrehe de pagan Arapları Mekke'ye hacca gitmelerini engelleyerek San'ayı ziyaret etmeye cezbetmek için tasarlanan yeni kabenin ihtişamından bahsetmiştir.¹⁰

⁷ Madain Project. Erişim 15.07.2021. "Barran Temple."

⁸ Arslantaş, Nuh. "Zûnüvâs". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 44: 511-513. Ankara: TDV Yayınları, 2013.

⁹ Kazancı, Ahmet Lütfi. "Ebrehe". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 10: 79-80. Ankara: TDV Yayınları, 1994.

¹⁰ Taberî, Târîh, 2/131, 137.

Tüm kaynaklar yapının lüks dekorasyonundan bahsederken, yalnızca el-Taberi, Ebrehe'nin sadece Habeş kralına değil, Bizans imparatoruna da yazdığını ve yapı için mozaik, zanaatkar ve mermer sevkiyatı yardımı istediğini ifade eder¹¹. Ayasofya aşağı yukarı benzer tarihlerde inşa edildiğinden burası Kulley's'in nasıl bir iç dekorasyonu olduğunu anlayabilmemiz adına oldukça önemlidir. Ebrehe bu kadar çabaya rağmen Mekke'den istediği karşılığı alamamış ve talepleri reddedilmiştir. Mekkeliler kiliseye geldiklerinde burada Ebrehe'yi çok kızdıracak bazı hareketlerde bulundular. Bunun üzerinde Ebrehe Kabe'nin üzerine yürümeye karar verir ve 570 senesinde Mekke'ye saldırı girişiminde bulunur. Neticesinde tarihteki meşhur Fil Vakası vuku bulur.

Ebrehe'nin Sana'daki kilisesinin ünü, kilise yıkıldıktan sonra bile, İslami döneme kadar iyi bir şekilde devam etti. Ezraki'ye göre mozaikler, pahalı ahşaplar, renkli taşlar ve ithal mermerlerin yanı sıra bolca uygulanan altın ve gümüş varak, fildişi ve bronz kapılar kiliseyi olabildiğince görkemli kıldı. Kilise, ana yapı, eyvanı ve kubbesi olmak üzere üç ayrı mimari öğeden oluşuyordu. Eyvan ve kubbe tasvirinde duvarların dekorasyonunda mozaik olduğunu belirtir. Eyvanın mozaik süslemesinde çiçek motifleri ve altın yıldızlar bulunurken, kubbede alacalı veya çok renkli mozaik haçlar, altın ve gümüş malzemeler yer alır. Ebrehe'nin düşüncesine göre binanın şöhreti ziyaret edenler tarafından yayılacaktı, böylece 300 yıl sonra Ezraki de bu şöhretten istifade ile binayı tarif edebildi diyebiliriz¹².

684 yılında Abdullah bin Zübeyr Kabe'yi yeniden inşa ederken bu binaya ait eski mozaik parçalarını ve mermer sütunları Mekke'ye getirmesi¹³ nedeniyle, kilisenin erken İslam döneminde mimari açıdan hâlâ önemli olduğu görülüyor; Abdullah bin Zübeyr

¹¹ Taberî, *Târîh*, 2/131, 137; İbnü'l-Esîr, *İslâm Tarihi El-Kâmil Fi't-Târîh Tercümesi*, (Çev. Ahmet Ağırakça-Abdülkerim Özaydın), Bahar Yayınları, İstanbul 1987, 1/402; King, G.R.D. "Some Christian Wall-mosaics in Pre-Islamic Arabia." *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies* 10 (1980) 37-43.

¹² Ebü'l-Velid Muhammed b. Abdullah Ezrakî. "Ahbâru Mekke Kâbe ve Mekke Tarihi". 137-141 çev. Y. Vehbi Yavuz, Feyiz Yayınları, İstanbul 1974.; King, G.R.D. "Some Christian Wall-mosaics in Pre-Islamic Arabia." *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies* 10 (1980): 37-43.

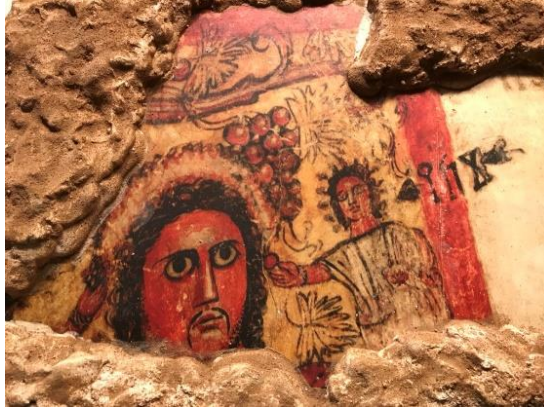
¹³ Mes'udî, *Mürûc*, III, 92.

bu malzemelerle genişleterek yeniden inşa ettiği Kabe'yi süsledi ve böylece bu tür bir süslemenin İslam'da kaydedilen ilk örneği oldu. Birinci hicri /sekizinci miladi yüzyıl Emevi mozaik süslemelerinde İslam sanatı üzerinde uzun vadeli en büyük etkinin Suriye ve Filistin kaynaklı olmasına rağmen, bu dekorasyon tarzı ile İslami ilk uygulamanın Ebrehe ve zamanın Roma imparatoru himayesi sayesinde bir yüzyıl kadar önce bu yapı aracılığı ile olduğunu görmekteyiz.

Burada konuyu ilgilendiren husus, Peygamberimiz (sav) Mescid-i Nebevi'yi inşa ederken, ve ayrıca Medine'de birçok mescit inşa edilirken Kulleys'in yerinde duruyor olması ve bu dönemde herhangi bir örnek teşkil etmemiş olmasıdır. Fakat sonrasında Emevilerin bu sanatları Roma'da olduğu gibi uygulamaya karar vermesi burada bir tercih olduğunu gösteriyor.

Yemen'in hemen kuzeyinde bulunan Karyat al Faw şehri ise, buradaki Helen kültürü açısından Arabistan yarımadasının geri kalanından farklılaşmaktadır. Buradaki kazılar ise 1971 yılında Kral Suud Üniversitesi sponsorluğunda, El-Ensari'nin başkanlığında başladı ve ilk olarak Karyat Al-Faw'i kamuoyunun dikkatine bu senede sunuldu.¹⁴ Arkeolojik olarak çok şaşırtıcı bulgulara ulaşıldı. Karyat Al-Faw bölgesi, Necran bölgesinin kuzeydoğusunda, Arap yarımadasının en uzak ve kurak yerlerinden birinde, Rub El-Khali kumlarının batı kenarında yer almaktadır. Şehir var olduğu dönem olan MÖ 3. ve MS 3.-4. yılları arasında, Güney Arabistan krallıkları ile eski Mezopotamya arasındaki buhur ticaret yolu üzerinde önemli bir vaha kentiydi. Eski zamanlardaki isimleri arasında Karyat Dhat Kahl vardı. Kahl, güçlü Güney Arap bağlantıları olan bir pagan tanrısıydı.

¹⁴ A. R. Al-Ansary, "Qaryat Al-Faw: A Portrait Of Pre-Islamic Civilisation In Saudi Arabia," 1982, University of Riyadh (Saudi Arabia), 146.



Şekil 7 Kayrat al-Faw'da bulunmuş Greko-romen etkili fresk, tahminen M.S. 1-2. yüzyıl, Riyad Milli Müzesi, Suudi Arabistan.

Scoopnest Erişim 29.12.2021.

<https://www.scoopnest.com/user/prchovanec/995371934194991106-grecoroman-influenced-fresco-from-qaryat-alfaw-in-preislamic-southern-arabia-circa-1st2nd-century-ad>

Karyat Al-Faw'dan elde edilen bulgular, İslam öncesi Arabistan'ın sanat ve mimarisinin yeniden değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Özellikle bulunmuş olan duvar resimlerden birinde Helenistik çizgilerle tipik bir Arap'ın resmedilmiş olması ve başındaki Helen tacı bu bölgenin Makedon İmparatorluğu ile bağlantılarına işaret ediyor (Şekil 5). Aynı şekilde bulunmuş olan bronz büst çizgileri itibarıyla Yunanistan'daki benzerlerinden çok zor ayırt edilecek haldedir, yalnızca göz kısmına değerli taşların konmuş olması pagan Araplardan bir nişan olduğunu ifade ediyor (Şekil 6). Bütün bunların yanında sırlanmış Pers kaplarının, Petra'dan gelen kaliteli Nabati çömlüklerinin¹⁵ ve muhtemelen Mısır'dan ithal edilen Roma camlarının keşfi, hepsi Karyat Al-Faw'ın ticari bağlantılarına tanıklık ediyor.

¹⁵ A. R. Al-Ansary, "Qaryat Al-Faw: A Portrait Of Pre-Islamic Civilisation In Saudi Arabia" 1982, University of Riyadh (Saudi Arabia), 59-77.



Şekil 8 Qayrat el-Faw'dan Greko-romen üslubunda bronz döküm erkek figür başı M.Ö. 1. - M.S. 2. yüzyıl arası. Kral Saud Müzesi, Riyad. Universes. Head of a man, Erişim: 30.12.2021 <https://universes.art/en/specials/2012/roads-of-arabia/photos/12>

Karyat Al-Faw, Nabati şehirleri, Ebrehe'nin Kilisesi, Kraliçe Belkıs'ın Barran Tapınağı ve yarımadaadaki diğer birçok yer, Arap dünyasının hiçbir şekilde izole olmadığını, muhtelif sanat ve organizasyon tarzlarından derinden etkilendiğinin altını çiziyor. Özellikle Qayrat El Faw'daki Helenleştirici etki, Büyük İskender'in MÖ 332'de ölümünden sonraki yüzyıllarda bir bütün olarak Ortadoğu'ya nüfuz etmiş Helen kültürünün Ortadoğu'da yüzyıllarca varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Makedonların ardından gelen, Mısır'ın Ptolemaiosları ve Suriye'nin Seleukosları ve Horasan civarındaki Baktriyalılar gibi diğerleri, bu Helenistik kültürü devam ettirmeye çalıştılar. Karyat Al-Faw'dan elde edilen bulgular, Helenizmin Arap Yarımadası'nın derinliklerine ne kadar nüfuz ettiğini gösteriyor. Bu Arabistan'ın geçmişinin ancak daha yeni yeni anlaşılmasına başlayan bir yönüdür¹⁶.

Şimdi bölgedeki yapım gelenekleri ve tekniklerini inceleyerek mimari ortamı yapım teknolojileri minvalinde inceleyelim.

Mercan Taşı Sıralarını kullanarak ahşap takviyeli “teclitat” duvar

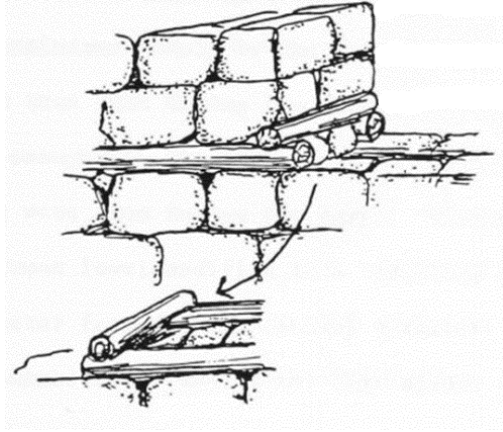
Yerel olarak Hacer mankâbi veya kaşur olarak adlandırılan mercan taşı, Kızıldeniz sahili boyunca çıkarılıp kullanılmaktadır.

¹⁶ King, “Newly Charted Territories: Qayrat Al-Faw and Hellenistic Arabia.”

Yaygın olarak ise Arabistan yarımadasında Cidde şehrinin kuzey batısındaki el-Mankabah lagününden çıkarılmaktadır. Kaşur terimi 13. yüzyılda, Cidde şehir duvarının Hacer'ül-Kaşur ile inşa edildiğine atıfta bulunan İbn'ül-Mücvir tarafından da ifade edilmiştir.¹⁷

Yapım tekniğine baktığımızda inşaat sahasına getirilen bloklar kesilerek ölçüsü yaklaşık 25 ila 30 cm. olan küplere bölünmektedir. Lagünün dibinden elde edilen koyu kahverengi bir kil, mercan bloklarını bağlamak için bir çimento malzemesi olarak görev yapmaktadır. Gözenekli bir yapısı olduğu için sıcak ve nemli iklimler için ideal bir malzemedir.¹⁸

Ancak mercan bir yapı malzemesi olarak son derece gözenekli ve oldukça yumuşak olduğundan, mercan taş duvarların güçlendirilmesi gerekiyordu. Geleneksel yapım tekniğinde, mercan blok duvarlarını düzenli aralıklarla yatay olarak güçlendirmek için teclitat adlı bir yapı sistemi uygulanmıştır (Şekil 7). Bu sistemde taş sıraları ahşap takviyeler ile elastik mesnet oluşturularak yatay ve düşeyde kontrol altında tutulmuştur.¹⁹



Şekil 9 Teclitat yapım sistemi. Al-Lyaly, *Traditional House of Jeddah*, 46-48.

17 Al-Lyaly, Sameer Mahmoud Z. "The Traditional House of Jeddah: a study of the interaction between

climate, form and living patterns. Diss. University of Edinburgh", (1990) 17-20.

18 Al-Lyaly, "Traditional House of Jeddah", 17.

19 Al-Lyaly, *Traditional House of Jeddah*, 46-48.

Mercan taşının bir olumsuz yönü daha vardır. İçeriğinde organik malzeme olması, suya ya da neme maruz kaldığında gevşeyip duvarın stabilitesinin bozulmasına sebebiyet vermekteydi. Buna duvarın tubtab adı verilen bir tür su ve nem geçirmeyen sıva sıvanması ile engel olunmaktadır²⁰.

Tik kullanımı

6. yüzyılda Ebrehe tarafından San'a'da yaptırılan El-Kâlis kilisesinde kullanıldığı için İslam öncesi zamanlarda Yemen'e tik ithal edildiğini biliyoruz. 7. yüzyılda ve sonrasında Mekke ve Medine camilerinde de kullanılmıştır. Ancak el-Makdisi'nin 10. yüzyılda ithal tik ağacının ev içi amaçlar için kullanılmasına atıfta bulunması, ahşapta çok daha büyük bir ticaret ve Mekke'nin iç yapı pazarının taleplerini karşılamaya yetecek miktarda ithalat hacmine işaret ediyor. 19. yüzyılda Mekke'de, Cidde, Taif ve Medine'de, Umm Lajj ve El-Wajh, gibi şehirlerde tik ithal edilerek büyük revaşın çıkmalar, ahşap pencereler ve evlerin döşemeleri yapıldı²¹.

Taş yapım tekniği

Sahilin mercan yapı geleneği ile tezat oluşturan Hicaz'ın iç bölgeleri, ciddi bir taş yapı geleneğine sahiptir. Antik çağlarda yetenekli taş oymacılarının varlığı, Mada'in Salih, Magair El-Şuayb ve Petra'daki Nabati mezarlarında görülebilmektedir. Mekke'deki Kâbe, Kureyş kabilesi tarafından 608 senesinde alması taş ve ahşap sıralar kullanılarak yeniden inşa edildiğinde, taş malzemesi halen kullanılmıyordu. Bu tekniğin kökeni tartışmaya açık olmakla birlikte, aynı tekniğin daha sonraki dönemlerde Mekke'de ve Taif'te olduğu düşünüldüğünde, Kâbe'deki anlatımların taş ve ahşap sıralara atıfta bulunması dikkat çekicidir²².

Burckhardt, Mekke'deki eski binaların kaybının, kutsal şehrin bulunduğu vadiyi kasıp kavuran sık sel baskınlarının bir sonucu olduğunu ifade etmekte ve hiçbir yapının 4 asırdan eski olmadığını ifade etmektedir. Hatta IV. Murad döneminde Kabe'nin

²⁰ King G. R. D. "Building Methods and Materials in Western Saudi Arabia" Proceedings of the Semainar for Arabian Studies 19 (1989) 71-78.

²¹ King "Building Methods and Materials in Western Saudi Arabia" 74.

²² King "Building Methods and Materials in Western Saudi Arabia" 73.

yıkılması da bir sel neticesinde olmuştu. Ancak bu sel eğilimi, şehir tarihinin çeşitli noktalarında tespit edilebilen Mekke'deki taş yapı tercihini kuşkusuz açıklamaktadır. Kentin İslam tarihi boyunca bu taş kullanımına ahşap seyrinin eşlik edip etmediği bilinmemektedir²³.

Mekke'den Medine'ye dönersek, şehirde çeşitli dönemlere ait yapı malzemeleriyle ilgili önemli sayıda belgeler bulunmaktadır. Medine, Mekke'ye nispetle Hicaz'ın daha doğu tarafında, Orta Arabistan ovalarına yol açan dağların son kayalıklarının ortasında yer alır. Çevredeki kilometrelerce uzanan alan, sismik aktivitenin sonucu olan volkanik kayalarla kaplıdır. Eldeki kanıtlar, taşın uzun süredir Mekke'de olduğu gibi Medine'de de ana yapı malzemesi olduğunu göstermektedir. Kışın yağmurlu ortam ve taşın hazır mevcudiyeti göz önüne alındığında, bu şaşırtıcı değildir, yağmurlar ara sıra olabilir, ancak bazı yıllarda çok şiddetli olabilmektedir²⁴.

Utum Yapıları

Utum, Arap yarımadasında bulunan İslam öncesi bir yapı çeşididir. Utum, taştan yapılmış büyük, çok katlı binalardır. Bu binalar, bir kabilenin diğer kabilelerle çekişme zamanlarında sığınabileceği savunma yapıları olarak kullanılıyordu (Şekil 8). Utum İslam öncesi Arabistan'ı İslam Arabistan'dan ayırmak için kullanılacak çok önemli bir yapı tipolojisidir. Kabileler akın akın İslamiyet'e girmeye başlayınca, şiddetli çatışmalara girme olasılıkları düşmüştür ve bu nedenle utum, artık bir zamanlar olduğu gibi önemini kaybetmiştir.

²³ King "Building Methods and Materials in Western Saudi Arabia" 74.

²⁴ King "Building Methods and Materials in Western Saudi Arabia" 75.



Şekil 10 Qayrat al Faw'da bir kule ev ve içindeki sakinleri, fresk.
Wikimedia Commons Erişim: 30.12.2021. Pergamon Museum (Berlin). Exhibition "Roads of Arabia": Fragment of a wall painting depicting a tower house with inhabitants (3rd century BC - 3rd century AD) <https://www.wikidata.org/wiki/Q2829327>

Medine'deki utum geleneğinin varlığı, kaynaklarda ortaya konmuştur. Kayıtlardaki en eski yapı, Medine'nin güney batısında ve Kuba'nın batısında, Abdülkuddüs el-Ensari tarafından Utum al-Qafriyan olarak tanımlanan yapıdır. El-Ansari tarafından tarif edildiği şekli ile, Utum al-Qafriyân, 28 m boyunda 12 m. eninde ve 8 m. yüksekliğindedir ancak eskiden daha uzun olduğu, yerinde yapılan incelemeden farkedilebilmekteydi. Utum Abu Dujanaf ise, Peygamber efendimizin ensar takipçilerinden birine atfedilir ve Utum al-Dahiyan'a benzer şekilde inşa edilmiştir²⁵. Bu iki eski utum, Yesrib/Medine taşının İslam öncesi ve İslam'ın ilk zamanlarında bina yapımında kullanıldığını göstermektedir.

Kerpiç yapım tekniği

Geçtiğimiz yüzyıllarda, kerpiç Orta Arabistan'ın ana yapı malzemesi olmuştur ve bu gelenek antik çağlara kadar dayanmaktadır. Suudi Arabistan'ın güneybatısındaki Karyat al-Faw'da ve Orta Arabistan bölgesinde bulunan El-Rabadhah'ta Arap platosunun kerpiç geleneğinin tüm dönemlerde mevcut olduğunu görüyoruz. Hz. Peygamber'in ikametgahı ve Medine'deki mescidi

²⁵ El-Ansari, A.Q. 1973 (3rd printing), "Athar al-Madinat al-Munuwarrah. al-Madinah." 72

hakkındaki İslam tarihçilerinin anlatımları ise, bu en eski mescidin yapımında her zaman yerel kullanımı ile *libin* yani kerpiç, kullanımına atıfta bulunur. Hz. Peygamber'in mescitlerinin mescidin doğu tarafında yer alan odalarıyla ilgili ünlü bir rivayette İbn Sa'd (İbn Sad 1904:1, 180-2) Peygamber'in hanımlarının odalarının "kerpiçten evler" olduğunu söyler, ve çamurla sıvanmış palmye dallarından bölümlenmelere sahip ayrı daireleri olduğunu belirtir. Başka bir kaynak, kapıların siyah deriden malzemesinden olduğunu ifade eder²⁶.

Hz. Peygamber (sav)'in, alçakgönüllülük, mütevizilik ve hemen inşa edilip içine girilebilecek bir yer inşa etme ihtiyacından dolayı mescidini kerpiçten inşa etmesi mümkündür. Sebebi veya sebepleri ne olursa olsun, onun etrafını sarması için kerpiç ve palmye kütüklerinin kullanılması, Medine'de mevcut olan ve utumlarla temsil edilen taş yapı geleneği arasında tezat oluşturmaktadır. Hz. Peygamber'in kerpiç kullanımı, Hicaz yaylalarının taş geleneklerinden ziyade orta Arabistan'ın kerpiç mimari geleneğini ortaya koymaktadır.

Daha sonraki dönemlerde ise Medine'nin yapı malzemesinin genellikle taş olduğu görülmektedir. Hz. Osman, halife olduğunda M.S. 649-50 yıllarında Hz. Peygamber'in mescidini yeniden inşa ederken, kerpiç tuğlası ve hurma kütükleri yerine taş ve ithal tik kullanmıştır. Benzer şekilde, Said bin al-As'ın Emevi Halifesi Muaviye zamanında Medine'de yaptırdığı kasrında kullanılan malzemeler Grekoromen ve Sasani etkisi ile taş, tuğla ve alçıdandı. Kanuni Sultan Süleyman, 16. yüzyılda Medine'nin surlarını yeniden inşa ederken granit ve bazalt kullanmış ve 1815'te Burckhardt şehri gördüğünde tamamen taştan yapılmış olarak tanımlamıştır. Ayrıca iklimin Medine binalarını kötü etkilediğini ve Mekke'deki binalar gibi kış yağmurlarında ve vahanın rutubetinde bozulduğunu söylüyor. Burckhardt, kaldığı sekiz yıllık süre zarfında Medine'yi kış ve ilkbaharda vuran şiddetli yağmur ve sellere teslim olduğunu belirtmektedir. 1902'de Medine'yi ziyaret eden İbrahim Rifat Paşa, evlerin taşlarının yerel taş ocaklarından

²⁶ King "Building Methods and Materials in Western Saudi Arabia" 75.

geldiği gerçeğine atıfta bulunarak aşağı yukarı aynı şeyi söylemektedir²⁷.

Uşaş

Batı Arabistan'da, mercan, taş ve kerpiç binalarla ek olarak farklı bir bina kategorisi daha bulunmaktadır. Suudi Arabistan'ın Tihame kıyı hattındaki Asir ovası ve Yemen'in Tihame sahili boyunca çeşitli türlerde kamış, saman ve palmye yaprağından yapılmış, uşaş adı verilen çadır formunda kulübeler bulunmaktadır. Bugün daha nadir bulunmakla birlikte, geçmişte Kızıldeniz kıyılarında her yerde bulunduğu bilinmektedir. Uşaş, havanın sirkülasyonunu sağlamak adına tasarlanmış iki kapılı dairesel, konik bir yapıdır (Şekil 9). Prochâzka tarafından kaydedilen diğer tipler arasında, şabl adı verilen düz çatılı bir kulübe ve jundub adı verilen beşik çatılı bir kulübe de yer almaktadır²⁸. Uşaş'ın boyalı iç mekanları, geleneksel olarak evin kadınları tarafından yapılmaktadır. Prochezka, 1973'te el-Shuqayq ve el-Darb köylerini ilk ziyaret ettiğinde, uşaşların küme şeklinde kendi sınırları içinde olduğunu belirtmiştir (Şekil 10). Bölgesel başkent olan Cizan bile uşaşın hüküm sürdüğü bir mahalleye sahipti. 1982'de uşaş köylerinin yerini modern beton evler aldı ve hayatta kalan uşaşlar depolama için kullanıldı²⁹.



Şekil 11 (@yhya_alameer), “الأصيلة الجيزانية العشة انها”, Twitter (01.11.2020, 15:08).

²⁷ King “Building Methods and Materials in Western Saudi Arabia” 76.

²⁸ Prochazka, Theodore. “THE ARCHITECTURE OF THE SAUDI ARABIAN SOUTH-WEST.” Proceedings of the Seminar for Arabian Studies 7 (1977) 120–33.

²⁹ King “Building Methods and Materials in Western Saudi Arabia” 76-77.



Şekil 12 Crawford, Peggy. Tihama region. General view of village, with thatched huts. (Fotoğraf, 2005), Archnet.org.

Yapım tekniklerini de irdeledikten sonra, mimariyi daha iyi anlayabilmek için kısaca bu dönemde şehirlerin nasıl geliştiğini dönemin mimarisi muvacehesinde kısaca ifade etmemiz gerekir.

Şehir nüvesi olarak kurulan ilk mescid - Mescid-i Nebevi

Yesrib Medine adını almadan önce çok fazla şehre benzeyen bir tarafı yoktu. Kabilelerin gruplar halinde yerleştiği, utumlara yakınlığın önemli olduğu düşmanca bir ortam mevcuttu.

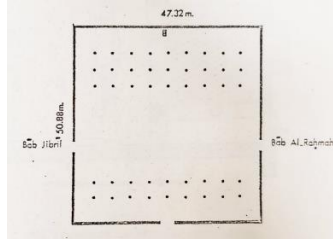
Hz. Peygamber Medine'ye geldiğinde devesini uçsuz bucaksız vahada gezdirdi. Devesi bir müddet yürüdükten sonra durdu ve oturdu. Alınan arazinin yasal olarak satın alınması için bir düzenleme yaptı. Bundan sonra olanlar, gelecekteki tüm camilerin hikayesini belirleyecektir.

Creswell, bu binanın bir cami olmadığını, olması da amaçlanmadığını, nihayetinde bir cami olacağını söylüyor³⁰. Kendisiyle aynı fikirde olan Kaytâni'den (Caetani) etkilenerek, avluda kullanılan binanın ahır olarak kullanılması, dansçılar olarak bir platform, bir uyku alanı, muhtaç ve mahkumların barınma alanı gibi dünyevi kullanımlarını vurgulamaktadır. Kaytâni'nin yazdığı İslam Yıllıkları (Annail İslam) Kur'an metnini hedef alan ve özellikle, Kur'an'da sözde bir takım çelişkilerin bulunduğunu öne süren ön yargılı ve bilgisizce kaleme alınmış bir kitaptır. Merhum M. Asım Köksal'ın bu kitaba yazdığı reddiyeyi bu minvalde hatırlatmak gerekir.

³⁰ Creswell, K.A.C. "Early Muslim Architecture" (1969) vol1, 9.

Grabar da, binanın dönüşümü konusunda onlarla hemfikirdir, ancak aslında Peygamber ve hanımlarının evleri için ayrı bir bina yapıldığını da kabul eder³¹. Bu fikirde olanlar genel olarak binanın hem bir cemaat merkezi, hem cemaatin ibadet etmek için toplandığı ve hem de peygamberin kendisinin yaşamak istediği bir yer olarak inşa edildiğini savunmaktadırlar.

Ancak esasında evden camiye tesadüfen dönüştürülmesi fikri doğru değildir. Özellikle, binanın tasarımında, kuzey tarafındaki sütunlu alan, ilk kibleyi tarif etmekte ve kible duvarı dahil olmak üzere Kudüs'e doğru bakan tüm alanın kutsallığının bir ifadesi olmaktadır. Böylece avludan yapının Kudüs yönüne doğru dik açılı yapılması dini uygulamalara yönelik bir yapı olarak inşa edildiğini ifade etmektedir. Hz. Peygamber'in yaşam alanı dış duvardaydı ve yapıdan farklı bir konumdaydı.



Şekil 13 Samhudi'ye göre ilk Mescid-i Nebevi'nin orjinal ölçüleri.
Bisheh, G. I. (1979)

Ayrıca, günde 5 vakit namaz hicretten önce ve Cuma namazı hicret esnasında farz kılınmıştır. Mescid-i Nebevi inşa edilene kadar Kuba mescidi yapılmış ve cemaatle Cuma namazı kılınmıştır. Ayrıca ensardan sahabelerin tesis ettikleri mescitlerin olduğu da kayıtlarda geçmektedir. Bu nedenle Hz. Peygamber'in mescid inşasının aslında ikamet amaçlı olduğu yönündeki argümanların hiçbir haklılığı yoktur. İkametgahı hemen bitişiğine inşa edilip mescitten ayrı kurgulanmıştı.

Yapı malzemesi, samanla farklı türde çamurlarla karıştırılmış ve daha sonra güneşte kurutulmuş libin adı verilen kerpiç türüdür. İslam öncesi Medine'de düşmanlık nedeniyle müstahkem kule

³¹ Grabar, O. "The Formation of Islamic Art" (1987) United States, Yale University Press.102

evler olarak yapılmış utm denilen kule evlerin tersine Hz. Peygamber, toplumun merkezini dışa açık bir şekilde tamamen farklı bir üslupla inşa etmiştir. Buna ilaveten İnşa ettiği yapının gelecekte diğer camilerin nasıl görüneceğini öngördüğü görülebilmektedir. Kuzey tarafı, basit hurma kütüklerinden yapılmış sütunlardan oluşuyor ve üzeri ise hurma yaprakları ile örtülüydü. Kible istikameti Mescid-i Aksa'dan Mescid-i Haram'a çevrilince hurma yapraklarından oluşan gölgeli alan güney duvarı tarafına taşınmıştır.

Kare yapının boyutlarının 100 arşın olduğu genel inanışına rağmen, Bisheh, Samhudi'den alıntı yaparak Memlûk Sultanı Kayıt Bay'ın mimarının caminin boyutlarını kuzeyden batıya 63 arşın ve kuzeyden güneye 70 arşın olarak ölçtüğünü ifade eder (50.88x47.32 m.) (Şekil 11). Hz. Peygamber'in 628'de kendisinin bir genişletme yaptığını ve alanı 93 arşın'a çıkardığını devam ettiriyor³². Böylece Creswell'in plan ölçülerinin Medine'nin yerel tarihlerinde bulunan açıklamalara uymamaktadır.

Hz. Osman zamanında hem cami yeniden inşa edilmiş, hem de genişletilmiştir, bu caminin güney yani Yeniden inşa ve genişlemeler taş malzemeden yapılmıştır ve bina sonunda görkemli bir bina haline gelmiştir. Caminin yeniden inşa edilip taştan yapılması, Medine yapım geleneğinin aslında kerpiç değil, taş olduğunun bir kanıtı olarak karşımızda durmaktadır. Güneye doğru yapılan genişleme ise, yapının kible tarafında gördüğümüz sınırlarını belirlemiştir.

Hülefa-i Raşidin döneminde günümüze kadar gelmiş olan iki mescit daha bulunmaktadır. Bunlardan birincisi Hayber şehrindeki Hz. Ali'nin inşa ettirdiği cami, diğeri ise ve başka bir yerde benzemeyen bir formda olması, ve minaresinin alçak olması çok yakın olmayan bir dönemi ima etmesi açısından önemlidir. Minberinin yalnızca üç basamaktan olması ise Mescid-i Nebevi'nin ahşap minberine atıf yapmaktadır, yalnız duvarın içine alınmıştır (Şekil 16). Hz. Ömer'in inşa ettirdiği camide de aynı tarz mihrap ve

³² Bisheh, G. I. "The Mosque of the Prophet at Madinah Throughout the first century A. H. With Special Emphasis on the Umayyad Mosque" (1979) 130

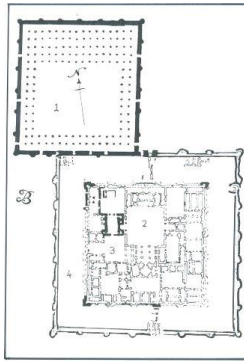
minberin olması bu camilerin o döneme gerçekten ait olabileceği düşüncesini ortaya koymaktadır.

Hız. Ömer'in El Javf bölgesindeki Dumat Al-Jandal şehrindeyir. Hız. Ali'nin Hayber şehrinde inşa ettirdiği cami çok ayaklı tarzda yapılmıştır. Mevcut yapının orijinal hali olup olunmadığından emin olmamakla birlikte, mihrabı ve minberinin özgün şekli Hız. Ömer'in inşa ettirdiği camideki diğer husus ise taştan yapılmış olan minaresidir. Başka hiçbir örneği olmayan, kendine has mimarisıyla öne çıkan bu minare de eğer Hız. Ömer dönemine aitse muhtemelen inşa edilmiş ilk minare olabilir. Altından abbara şeklinde bir yol geçiyor olması ise minareyi ilginç kılan başka bir özelliğidir.

Kurulan yeni şehir Medine'den sonra fetih hareketleri ile feth edilen topraklarda yeni şehirler kurulacaktır. Bu şehirlerin ilk hali garnizon şehirler şeklinde oldu.

Medine Sonrası Kurulan Yeni Şehirler

İslam fetihleri neticesinde 634-636 senesinde Suriye'nin ve 637'de Irak'ın fethi ile açığa bir şehircilik problemi ortaya çıktı. Bu orduların yerleşik hayata alışması hususundaı. Hız. Ömer bunun üzerine askerlerin iskanı için mısır adı verilen, çoğulu emsar olarak adlandırılan yeni şehirler kurdurdu. Bunlardan ilk ikisi Kufe ve Basra şehirleri idi. Fustat ise Mısır'da sonradan kurulmuştur.



Şekil 14 Kufe'de Kufe Ulu Camii ve bitişiğinde yönetim merkezi olarak Dar'ül İmare. David Nicolle, "Saracen Strongholds AD630 -- 1050, The Middle East and Central Asia," Fortress 76, Osprey Pub., London, 2008, pp.8-9

Mısır şehirlerinin merkezinde Mescid-i Nebevi modelinde olduğu gibi cami bulunmaktaydı. Caminin yanında Darül İmare adı verilen yöneticinin ya da valinin merkezi bulunmaktaydı (Şekil 12). Hazine yani Beytül Mal caminin içinde bulunmaktaydı. Böylece bu hazinenin bütün halka ait olduğu mesajı veriliyordu³³.

Ordugâh şehirlerin bölümlerine baktığımız zaman mahallelere bölündüklerini görüyoruz. Her kabile kendi mahallesine ait bölgede yaşıyordu. Yeni şehirlerin kurulması bu tarihten itibaren normal bir süreç olarak devam etti. İlerleyen zamanlarda bu şehirlere kervansaraylar, hamamlar, hububat depoları hatta saraylar eklendi, etraflarına sur inşa edildi. Sulama kanalları ile dışarıdan su temini sağlandı, ve etraflarında sulu tarım alanları tahsis edildi.

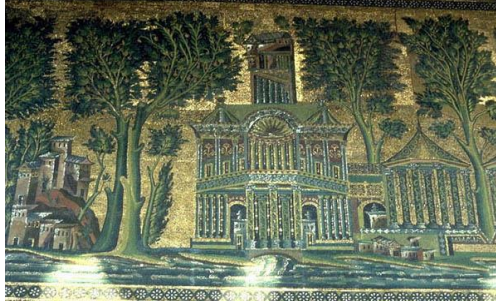
Arap yarımadası haricindeki gelişmelerin Erken İslam Mimarisine etkisi

Arap Yarımadasının dışına çıkılıp özellikle Suriye, Mezopotamya, İran ve Mısır gibi bölgelerdeki yerel mimari ve sanat unsurları hızlı bir şekilde, Emevilerin önderliğinde bazı örneklerde hiçbir şekilde islami bir kültürel etkileşim olmadan bazen olduğu gibi alınmış, bazı örneklerde bir harman yapılabilecek eklettik anlayışlar ortaya konulmuş, birkaç nadir örnekte de yavaş yavaş gelişme içerisinde olan Tevhidi sanat unsurlarının ilk emareleri görülmeye başlanmıştır. Bu minvalde önce Emevilerden bahsedeceğiz.

Emeviler, Hicaz'dan çıktıklarında büyük bir dönüşüm yaşayacaklardır. Ümeyye oğulları yani Emevilerin mensup oldukları Kureyş kabilesinin Medine'ye hicret etmeyen kısmı Mekke'nin fethine kadar müslüman olmamışlardı. Dolayısıyla Efendimizden sonra aradan geçen yaklaşık 40 sene içerisinde halen İslami bir kültürü henüz sahiplenmediklerini söyleyebiliriz. Hz. Ali döneminde de Şam'daki merkezlerinden iktidar mücadelesine girişip Hicaz'daki ortamdan koptukları için hal-i hazırda hayat tarzları ve kültürleri ile Roma ve Sasani kültür ve gelenekleri halkasına dahil olmuş oldular.

³³ Northedge, A. "Early Islamic Urbanism" in A Companion to Islamic Art and Architecture ed. Flood and Necipoglu 155-176

Emevi sanatını anlayabilmemiz için öncelikle İslam'ın sanata ve temsile karşı tutumuna odaklanmamız gerekir. Genel olarak İslam'ın hem dini hem de seküler sanatlarla ilgili her türlü temsile karşı olduğu düşünülür. Emeviler döneminde figüratif sanatlara karşı olan davranışlarda bir belirsizlik bulunmaktadır. Emevi dönemi dini yapılarında insan figürlerinden kesinlikle kaçınılırken, ağaçlar, yapılar ve peyzaj üsluplaştırılmadan kullanılmış, seküler yapılarda insan tasvirlerinin yanında teşhirciliğe kadar varan bir süsleme üslubu uygulanmıştı.



Şekil 15 Selanik'teki Rotunda'da mozaikler. Helenmilesmosaics, The Rotunda Mosaics, Thessaloniki, Greece. Erişim: 30.12.2021
<https://helenmilesmosaics.org/mosaic-sites/rotunda-mosaics/>



Şekil 16 Şam Ulu Camii'nde bir cennet tasviri. Bucknell.edu, Mosaics in the Great Mosque of Damascus. Erişim: 30.12.2021
<https://arth27501sp2017.courses.bucknell.edu/mosaics-in-the-great-mosque-of-damascus/>

Örneğin Şam Camii mozaiklerine baktığımızda tasvir edilen unsurlar kolonlar, kubbeler, saray yapıları, devasa ağaçlar, grup grup binalardan oluşan manzaralar ve asma yapraklı helezonlardı (Şekil 14). Gerçekten burada Roma süslemesinde bulunamayan çok az şey vardır (Şekil 13). Aynı şekilde Kubbet'üs-Sahra mozaiklerinde Bizans ve Sasani değerli eşyalarının sembol olarak

kullanımı dikkat çekicidir. Kemerlerin ön yüzlerinde ve soffitlerinde taşlar, zırhlar ve mücevherler görülmektedir. Kubbet'üs-Sahra'nın diğer bir önemi ise "... Kubbet-üs-Sahra mozaikleri, daha sonraki İslam sanatında gelişmeye devam edecek olan iki dekoratif ilkeyi tanıttı. Birincisi, natüralist biçimlerin gerçekçi olmayan stilize edilmiş, üsluplaştırılmış birleşimidir... ikinci ilke ise sürekli çeşitliliktir. Yakından analiz edildiğinde, mozaikler ... nispeten az tasarım türü gösteriyor ... ancak hiçbir yerde tam tekrarı bulamıyoruz."³⁴

Velid'in saltanatını izleyen yıllarda Emeviler, Suriye ve Ürdün çöllerini, ağırlıklı olarak içleri renkli mozaik, freskler, oymalı siva ve mermer kaplama ile dekore edilmiş lüks saray konutlarıyla süsledi. Bu saraylarda dikkat edilmesi gereken en önemli olan şey figüratif sanatla tasarlanması olmuştur. 743 yılında yapımına başlanan, tamamlanmamış Mschatta Sarayı ise bu saraylardan ayrı bir noktada durmaktadır. Bu binada, canlıların soyutlanması ile birlikte bitkisel desenlerin geometrik şekillerde soyutlanması adına önemli bir atılımdır. Bu yapıda süsleme programının soyutlama düzeyi, Roma ve Sasani geleneklerinde gördüğümüz örneklerin ötesinde bir seviyeye ulaşmaktadır. Soyutlamaya yardımcı olan bir başka husus da yapı sanatlarında geometrinin kullanımınıdır.

İslam sanatı öncesinde de geometrik desenleri farklı kültür ve coğrafyalarda görmek mümkündür. Antik Mısır, Sümer gibi medeniyetlerde, günümüze ulaşan materyallere göre süslemeler, gelişmiş geometri bilgilerine göre daha basit olup düz ve kırık çizgilerin kesişiminden ibaret olan baklava dilimi, zikzak gibi desenlerdir³⁵.

Erken İslam örneklerinde uygulanan figüratif motifler geometrik desenler ve üsluplaştırılmış rumi ve hatayi desenlerde olduğu gibi daha sonra görülen girift düzeye ulaşmamıştır. Desenin kendisi ile mimari arasında çok daha basit ilişkilerin olduğu bu motiflerde Roma ve Bizans motifleri yeni oluşumlardan daha

³⁴ Ettinghausen R. Grabar O. (2001) "The Art and Architecture of Islam": 650-1250. 19

³⁵ Ekizler Sönmez, Serap (2017) "Mimar Sinan Camileri ve İslam Sanatında Geometrik Desenler" Klasik Yayınları, İstanbul, 25

baskın rol oynamışlardır. Hırbetü'l-Mefcer mozaikleri, Kasrü'l-Hayr El Garbi'nin incelikli alçı kabartma geometrisi, İslam öncesi dönemde mozaik ve fresklerde uygulanmış motiflerin başka bir tekniğe aktarımı gibidir.³⁶

Fakat Şam Emeviye Camii'ne geldiğimizde burada daha önce görmediğimiz şekilde tasarımların yapıldığını görüyoruz. (715) Bu tasarımlardan en önemlisi hatta ilki sayılabilecek olanı batı cephesindeki mermer pencere şebekeleridir. İslam geometrik desenlerin uygulanması Romalı benzerlerinde göremediğimiz bir geometrik giriftliğe ve ritme sahiptir. Roma bezemesi sadece çizgisel harekete dayanır. İslam geometrik bezemesinde ise doldurulmuş mekanlar ile boş alanlar aynı değere sahiptir. Birbiri ile dengededir ve göz asla dekorun bir unsuruna takılıp kalmaz³⁷.

Abbasi dönemine gelindiğinde ise mimaride, nispeten küçük ölçekli ihtişamları ile boy göstermiş olan antik çağ mimarisi esintili etrafi تنها Emevi çöl saraylarının zıddı olarak, Bağdat, Ühaydir ve Samarra'da, çoğunlukla büyük ölçeğin baskın faktör olduğu Sasani modeline göre oluşturulmuş geniş ve yayılan sarayları veya daha doğrusu saray şehirlerini ortaya koymuşlardır. Bağdat'ın dairesel şehri, Samarra Ulu Camii'nin minaresiyle birlikte büyüklüğü, Samarra'daki saraylar ve dönemin Abbasi mimarisinin devasa ölçeğini yansıtan örneklerdir.

Abbasilerin de öncülüğü ile Bağdat merkezli olarak Mezopotamya'dan, Horasan, Orta Asya, Hindistan, Çin ve Güneydoğu Asya gibi Doğu bölgeleri ile olan karşılıklı sosyo-kültürel ve ekonomik çekim tüm dünya açısından çok etkili olmuştur. Özellikle Horasan bölgesinde gelişmeye başlayan tasavvuf akımı Akdeniz kültürünün ve özellikle Greko-Romen klasisizminin ve bu klasisizmin ardından gelen Emevilerin İslam sanatı üzerindeki hakimiyetini kırmıştır. Ancak Abbasiler Mezopotamya'da kurulduğundan Sasani kültüründen gelen gelenekler sanat ve mimari üzerinde bu dönemde halen baskındır.

³⁶ Ekizler Sönmez, Serap (2017) "Mimar Sinan Camileri ve İslam Sanatında Geometrik Desenler" Klasik Yayınları, İstanbul, 25

³⁷ Ekizler Sönmez, Serap (2017) "Mimar Sinan Camileri ve İslam Sanatında Geometrik Desenler" Klasik Yayınları, İstanbul. 26

750 ile dokuzuncu yüzyılın sonu arasındaki dönem, Abbasi sanatı ve mimarisinin en iyi örneklerini görmemiz açısından önemli bir dönemdir. Bu noktada Abbasilerden kalan en önemli yapılar topluluğu Samarra'da bulunmaktadır. Belkûvârâ ve Hakan Sarayı, Ebu Dülef Camii ve bunların etrafında, Dicle nehri kıyısında 40 km kadar yayılmış olan şehir makroformu oluşmuştur.

Sasanilerden kalan en dikkat çekici mimari özellik, Abbasilerin Sasani mimarisindeki devasa ölçek kullanımını devam ettirmiş olmalarıdır. Bu ölçeklerin kullanımı bazı Emevi, kasırlarında da uygulanmıştır.

Bu dönemde mimaride kullanılan sanatlara geldiğimizde Arabistan yarımadasında çok çeşitli sanat gelenekleri var iken, Hz. Peygamber döneminde sade bir mimarlık anlayışının tercih edilmiştir. Hemen ardından Abdullah bin Zübeyr döneminde Kabe'nin mozaik ile süsleme denemesinden sonra Emevi döneminde oldukça hızlı bir şekilde Roma ve Sasani dünyasının yoğun figüratif sanat dünyasına geçiş yapılmıştır. Bu yeni sanat anlayışına karşı sahabeler tarafından yoğun itirazlar olsa da, Emeviler hakimiyeti tamamen sağladıktan sonra El Velid döneminde başta Medine'deki yenilenmiş Mescid-i Nebevi olmak üzere yeni sanat anlayışlarını ortaya koydular.

Abbasi dönemine geldiğimizde ise Samarra şehri İslam sanat tarihinde bir arada ilk defa görüldüğü iddia edilen üç tür üsluplaştırılmış desen tipolojisi ile ön plana çıkmıştır. Samarra kazılarını yapmış olan meşhur Alman arkeolog Herzfeld A, B ve C olarak sınıflandırmıştır.



Şekil 17 Samarra tip A. Wikipedia Commons, Carved stucco, dado, from Samarra, Iraq, 9th century CE. Erişim: 31.12.2021

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carved_stucco,_dado,_Type_A,_from_Samarra,_Iraq,_9th_century_CE._Pergamon_Museum.jpg

İlki olan Stil A için, hem tasvir edilen unsurlar hem de bunların ele alınışı, Emeviler tarafından zaten kullanılmış olan asma yaprakları süslemesi yani helezonla ile ilgilidir. Literatürde, dokuzuncu yüzyılın sonlarında aynı birkaç tasarımın sıkıcı bir şekilde tekrarlandığını ve Samarra'nın Mashatta'nın cephesi ile karşılaştırılmayacağını³⁸ söylene de, burada üsluplaştırmanın non figüratif sanatın Abbasiler açısından ne kadar önemli olduğunu görüyoruz. Burada yavaş yavaş gerçek manada bir İslam Sanatı oluşmaya başladığına şahit olmaya başlıyoruz diyebiliriz (Şekil 15).



Şekil 18 Samarra tip B. Wikimedia commons, Carved stucco, dado, from Samarra, Iraq, 9th century CE.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carved_stucco,_dado,_Type_B,_from_Samarra,_Iraq,_9th_century_CE._Pergamon_Museum.jpg

B stili de Emevi çöl saraylarına dayanır ve Emevi saray dekorasyonunun da bolca görüldüğü iddia edilse de büyük Emevi saraylarının sıvalarında mevcut olan üsluplaştırma düzeyi bu seviyelerde değildi. Yine de resimde görülen detaylatda ciddi üsluplaştırma denemelerinin yapıldığını görüyoruz. (Şekil 16).

C stiline gelince, ilk iki Samarra stili ilk İslami yüzyılın eğilimleriyle, ve Emevilerin devamlılığı ile ilgiliyken, bu stil, oldukça yeni ve kapsamlı bir şey getirmektedir. Üçüncü Samarra stiline özellikleri; tekrar, pahlama, soyut temalar, yüzeyi tamamen kaplama ve simetridir (Şekil 17). İbn Tulun camisinin sıvalarında, Afganistan'daki camilerde ve birçok küçük nesnede, hatta ahşap oymacılığında bile etkisi hemen ortaya çıktı ve birkaç yüzyıl boyunca kullanımda kaldı³⁹.

³⁸ Ettinghausen R. Grabar O. (2001) The Art and Architecture of Islam: 650-1250. 57

³⁹ Ettinghausen R. Grabar O. 57

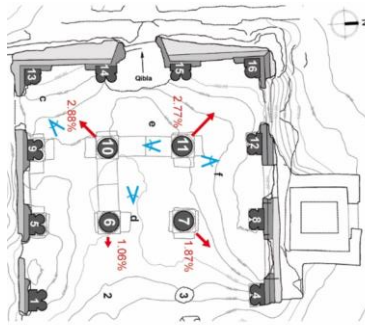


Şekil 19 Samarra tip C. Wikimedia commons, Carved stucco, dado, from Samarra, Iraq, 9th century CE

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berl%C3%ADn_Samarra_IX.JPG

Samarra'daki desenlerin geldiği nokta araştırmacılar tarafından ilk olarak varsayılyordu. İslam Sanatı ve Mimarisi'ni derinden etkileyen üsluplaşmış desenlerin, geometrinin ve mimari ölçeğin bir örnek teşkil ederek bir arada ilk görüldüğü, 8. yüzyıldan kalma Afganistan sınırları içerisinde kalan bir cami birçok ön kabulün değişmesine sebep olacaktır.

Özellikle erken İslam mimarisinin Horasan ile olan ilişkisini çözebilmemiz için Afganistan'daki tespit edilen en eski cami olan Nühgünbed Camii'ni incelememiz gerekmektedir. Bu caminin kalıntıları Belh'in 2 km. güneyinde yer almaktadır. Bu cami Belh ve aynı zamanda Horasan havzasının tespit edilen ilk camii olma özelliğini de taşımaktadır (Şekil 18).



Şekil 20 Nühgünbed Camii Planı. Arash Boostani, Fabio Fratini, Giulia Misseri, Luisa Rovero, Ugo Toniatti. (2018) A masterpiece of early Islamic architecture: The Noh-Gonbad Mosque in Balkh, *Afghanistan Journal of Cultural Heritage*, Volume 32, Pages 248-256.

İbn Batuta Seyahatnamesi'nde 14. yüzyılda Belh'i ziyaret ettiği sırada bu camiden bahsetmiştir. Camiyle birlikte bir zaviye ve bir ribat yaptırmıştır. İbn Batuta, o tarihte bu ribatın sağlam ve ayakta olduğunu söyler. Cengiz Han istilası sırasında bu caminin sütunları zarar görmüştür. Geri kalan kısmı olduğu gibi bırakılmıştır. Ayrıca Camiden kalan kısımların duvar süslemeleri Bedaħşan'dan getirilen lacivert lapis lazuli taşından üretilmiş boyanın ile nakışlanmış olduğundan da söz edilmektedir.

Belh'deki bu cami, karbon tarihlendirmesi neticesinde 794 yılında kadar inşa edilmiş olduğu ortaya çıkmıştır. Afghanistan'daki Fransız Arkeolojik Delegasyonu direktörü Julio Sarmiento-Bendezu bu bulgunun ne kadar önemli olduğunu "Bu, Abbasi İmparatorluğu camilerinin Afganistan tarafından etkilendiği anlamına gelir."⁴⁰ diyerek ifade etmiştir. Açıkçası bu büyük çığır açacak bir keşif olmuştur. Çünkü Samarra'nın ilk örnek olduğu sürekli ifade edilir iken, Samarra'nın etkilendiği yapıyı keşfetmek erken İslam sanatı ve mimarisinin dinamiklerini doğru anlayabilmemiz adına çok önemli bir aşama olmuştur (Şekil 19).



Şekil 21 Nühgünbed Camii'nde Samarra öncesi üsluplaştırılmış desenler. Akdn, *The nine domes of the Universe: Noh Gunbad Mosque, Balkh, Afghanistan*. Erişim: 30.12.2021
<https://www.akdn.org/gallery/nine-domes-universe-noh-gunbad-mosque-balkh-afghanistan>

⁴⁰ France24 "The mysterious, ancient Nine Domes Mosque of northern Afghanistan" Erişim 30.12.2021

Hakikaten Erken İslam Mimarisi'ni daha iyi anlamak için daha fazla kazı yapılmasına ve tarihlendirme yapılması şarttır. Yakın zamana kadar 5. yüzyıl Sasani yapısı olarak bilinen Servistan Sarayı'nın 658 - 684 arasında muhtemelen Hülefa-i Raşidin devrinde yapıldığı ortaya çıkmıştır. Nişabur'daki Sabz Pushan kazıları da 8. - 12. yüzyıl arasında erken İslam Sanatı hakkında yorum yapabilmemiz için önemli veriler vermektedir (Şekil 21). Mescid-i Tarih ve İbn-i Tulun Camii'nde gördüğümüz desenlerin bir benzerlerini buralarda görmekteyiz (Şekil 20).



Şekil 22 Nühgünbed Camii'nde üsluplaştırılmış desenlerden detay ve kemer aynasında görülen gülbezek. Bu yerleşim sonradan Selçuklu ve Osmanlı Mimarisi'nde de kullanılmıştır. (@thruttig), "my serial about the oldest afghan mosque", Twitter (19.02.2016, 11:53).

Desen itibariyle olmasa da kerpiç tuğlasının kullanıldığı yapım teknikleri ve mimari olarak kemer ve sütunların oranları ve ölçekleri ile karşılaştırdığımızda yine muhtemelen 8. yüzyıl yapıları olan şu an günümüz İran sınırları içerisinde yer alan Damghan ve Nain camilerinin de Nuh Günbed camii ile benzerlikleri olduğunu görebilmekteyiz.

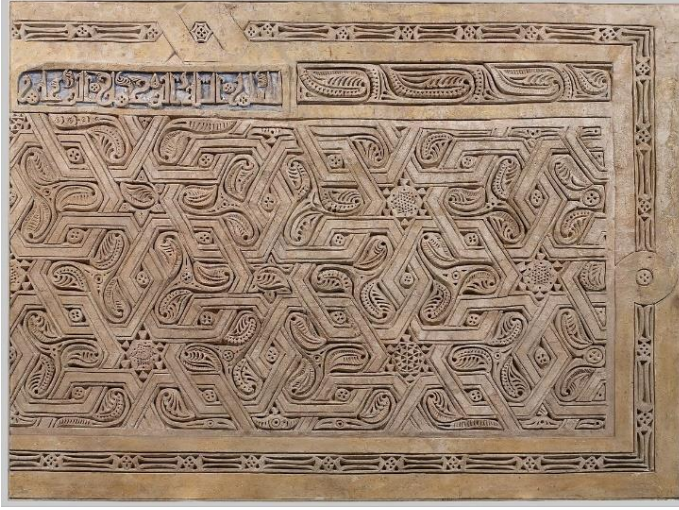
Değerlendirme

İslam dinini ve hayat kültürünü Arabistan yarımadasının tarihi içerisinde düşündüğümüzde, Hz. Muhammed (sav) böyle kozmopolit bir ortama peygamber olarak gönderilmişti. Dünya ticaretinin kalbinin attığı bu coğrafyada, çeşit çeşit pagan tanrıların, bu tanrıların tapınaklarının, geçmişinde Nabatiler, Sebe Krallığı, Kayrat El Faw gibi şehir devletleri, Himyeri Yahudi Krallığı ve diğer Yahudi kabileleri, Ebrehe'nin kısa süren Hristiyan Krallığı ve Helenleşmiş Arapların bulunması gibi inanılmaz kozmopolit bir ortam söz konusuydu. Bütün bunları sanat ve mimari boyutlarında incelediğimizde, bu kadar büyük bir mimari zenginliğe sahip olmasına rağmen Hz. Peygamber o günkü adı Yesrib olan Medine'ye hicret ettiğinde kendisine 50.88 metreye 47.32 metre boyunda, sade, kerpiç, üzerin hurma yapraklarıyla örtülü, üç sıra hurma kütüklerinden bir zullası olan bir mescit inşa etti.

Buradaki en şaşırtıcı birinci bilgi olarak bahsedilmesi gereken hem Efendimizden önce, hem de sonra tarih boyunca eldeki kayıtlara göre Medine şehrinde hiçbir zaman böyle önemli bir bina kerpiçten inşa edilmedi. İkinci olarak, Yesrib'te Mescid-i Nebevi inşa edilene kadar insanların bir araya gelip toplandıkları yapılar "utm" adı verilen savunma yapılarıydı. Bunun sebebi, Arabistan'daki bu kozmopolit ortamla birlikte son derece düşmanca tutumlar alınmasına sebep olan çok yüksek seviyede bir kabile asabiyeti bulunmaktaydı. Kabileler, ya da gruplar muhtemel bir savaş anında ok menzilleri ile birbirlerinden ayrılmış bu kulelere kaçarak kendilerini güvende hissediyorlardı.

Efendimiz'in yaptığı mescit ise, dışa açık olması ve isteyen herkesin girebilmesi, daha da önemlisi dayanıksız bir malzemenin yapılması ile şimdiye kadar hiç varolmayan ve ortamdaki düşmanlık nedeniyle kimsenin cesaret edemeyeceği bir inşaat tipolojisiydi. Yani Efendimiz Medine'ye geldiğinde öncelikli olarak Medine yapım geleneklerine göre taştan bir utm inşa etse kimse bunu yadırgamayacaktı. Yaptığı bina ise gayet mütevazî ve ardından gelecek camilerin temel kaidelerini koyan bir hususiyete sahipti. Erken İslam mimarisinde Mescid-i Nebevi'den sonra yapılan yapıların büyük çoğunluğunda mevcuttaki Roma ve Sasani gelenekleri ile inşaat programları uygulandı. Bu inşaat

programlarında uygulanan sanatlarda figüratif etkinin oldukça yoğun olduğunu görüyoruz. Abbasiler de üsluplaştırma içerisinde olsa bile hem mimari olarak Sasani geleneğinin devasa boyutlarını devam ettirmiş hem de figüratif sanatlardan tam manasıyla kurtulamamışlardı.



Şekil 23 Sabz Pushan kazılarında bulunan alçı levha, 10. yüzyıl.

Metmuseum, Dado Panel 10. Century. Erişim: 30.12.2021

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450115>

Hem Nühgünbed Camii'ni incelediğimizde, hem de Nişabur'da yapılan kazılara baktığımızda ise, Horasan bölgesinin, o günkü İslam topraklarına göre nispeten uzak oluşunun sanat ve mimarideki figüratif etkiyi kırdığı, mimarinin daha sade ve yalın hale gelmesine hizmet ettiği hususunu görmekteyiz. Bu husus daha çok çalışma ve bu çalışmaları destekleyecek arkeolojik kazılarla daha da derinleştirilebilir. Erken İslam Mimarisi'nden sonraki dönemlerde özellikle Karahanlılar, Gazneliler ve Selçukluların sanat ve mimaride bütün İslam coğrafyasını etkilemeye devam ettiğini ve bu etkinin yine Horasan bölgesinden kaynaklandığını rahatlıkla görebiliriz.

Buna paralel olarak Horasan bölgesinde gelişen benzer sürecin Endülüs'te de yaşandığını göz ardı etmemek gerekir. O dönemin Avrupa'sına göre kesinlikle ücra bir yer olan bu noktada da hem sanatın hem de mimarinin tevhide bir karakter kazanıp

sanatta üsluplaştırma aşamalarına geçilmesi, sonraki tarihlerde kendi tarzını oluşturarak İslam mimarisinin en karakteristik üsluplarını oluşturmasına ön ayak olduğunu görebiliriz. Nitekim Horasan'da Hacı Piyade Camii'nde izlerini görebildiğimiz ilk başlangıcın sonrasında İbn-i Tülün Camii'nden devam ederek çevreye yaymaya başladığını takip edebiliriz.

Horasan'da ilk yenilikleri ortaya koyan yapılara baktığımız zaman bunların da Horasan bölgesinde olduklarını görürüz. Sadece, Nühgünbed Camii'nde değil, Samani Türbesi'ndeki tromplar, Tim'deki Arap Ata Türbesi'nin mukarnaslı geçişi ve mimaride kullanılan oranlar, Karahanlı türbeleri, Degaron Camii, Tirmiz'deki Çar Sütun Camii ve yine Nişabur'daki kazılarda 9. yüzyıldan itibaren bulunan örneklerde bu bölgedeki sanata ve mimariye dair dinamiklerin sürekliliğini görmekteyiz.

Horasan'la ilgili başka bir husus ise o bölgenin farklı dini ve sosyal yapısı hakkındadır. Hz. Hüseyin Kerbela'da Yezid'in temsilcisi Ömer bin Saad'e teklif ettiği üç ihtimal arasında, öncelikle geri dönmek, kabul edilmez ise Yezid'le konuşmak üzere Şam'a gitmek, o da kabul edilmez ise Horasan'a gitmesine izin vermek vardı. Burada Hz. Hüseyin'in son ihtimal olarak Horasan'ı işaret etmesi hakikaten manidardır. Çünkü bu tercih, o bölgenin tevhid akidesine daha yakın olduğunu ve burada sahih bir inancın gelişmeye imkan verdiğini ifade etmektedir. Nitekim hakikaten tarihin akışında Horasan bölgesi bu rolü sırtlanarak İslam dünyasını derinden etkileyen şahsiyetlerin yetiştiği bir coğrafya olmuştur. Akidevi anlamında bu gerçekleşirken, sanat ve mimaride de ortaya çıkmaması beklenemezdi. Horasan'daki sanat ve mimari anlayışı, İslam mimarisinin Medine'de en sade halini alan halinin İslam düşüncesine uygun bir şekilde üsluplaşması adına çığır açıcı olmuştur.

KAYNAKÇA

- Akdn, The nine domes of the Universe: Noh Gunbad Mosque, Balkh, Afghanistan. Erişim: 30.12.2021 <https://www.akdn.org/gallery/nine-domes-universe-noh-gunbad-mosque-balkh-afghanistan>
- Al-Ansary, A.R. 1982. Qaryat al-Faw: a portrait of pre-Islamic civilisation in Saudi Arabia. Riyadh: Riyadh University Press.
- Archnet. "Tombs, Medaen Saleh, Saudi Arabia. Erişim: 15 Temmuz 2021. <https://www.archnet.org/sites/14779>
- A. R. Al-Ansary, Qaryat Al-Faw: A Portrait Of Pre-Islamic Civilisation In Saudi Arabia, 1982, University of Riyadh (Saudi Arabia), p. 146.
- Al-Lyaly, Sameer Mahmoud Z. The Traditional House of Jeddah: a study of the interaction between climate, form and living patterns. Diss. University of Edinburgh, (1990)
- Arash Boostani, Fabio Fratini, Giulia Misseri, Luisa Rovero, Ugo Tonietti. (2018) A masterpiece of early Islamic architecture: The Noh-Gonbad Mosque in Balkh, Afghanistan Journal of Cultural Heritage, Volume 32, Pages 248-256.
- Arslantaş, Nuh. "Zûnüvâs". Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. 44: 511-513. Ankara: TDV Yayınları, 2013.
- Bisheh, G. I. The Mosque of the Prophet at Madinah Throughout the first century A. H. With Special Emphasis on the Umayyad Mosque. (1979)
- Blogspot. "Enchanting Najran - Saudi Arabia" Erişim: 30 Aralık 2021. <https://susiesbigadventure.blogspot.com/2014/11/enchanting-najran-saudi-arabia.html>
- Bucknell.edu, Mosaics in the Great Mosque of Damascus. Erişim: 30.12.2021 <https://arth27501sp2017.courses.bucknell.edu/mosaics-in-the-great-mosque-of-damascus/>

- Bowersock, G. W. "A Report on Arabia Provincia." *The Journal of Roman Studies* 61 (1971): 219-42.
- Christie's. Erişim 15.07.2021. "A South Arabian Limestone Incense Burner Circa 1st Century A.D." <https://www.christies.com/lot/lot-a-south-arabian-limestone-incense-burner-circa-4821518>
- Crawford, Peggy. Tihama region. General view of village, with thatched huts. (Fotoğraf, 2005), Archnet.org.
- Creswell, K.A.C. *Early Muslim Architecture* (1969) vol1.
- David Nicolle, "Saracen Strongholds AD630 -- 1050, The Middle East and Central Asia, " *Fortress* 76, Osprey Pub., London, 2008
- Ebü'l-Velid Muhammed b. Abdullah Ezrakî. *Ahbâru Mekke Kâbe ve Mekke Tarihi*. 137-141 çev. Y. Vehbi Yavuz, Feyiz Yayınları, İstanbul 1974
- El-Ansari, A.Q. 1973 (3rd printing), *Athar al-Madinat al-Munuwarrah*. al-Madinah
- Ettinghausen R. Grabar O. (2001) *The Art and Architecture of Islam: 650-1250*. P:19
- Ekizler Sönmez, Serap (2017) "Mimar Sinan Camileri ve İslam Sanatında Geometrik Desenler" *Klasik Yayınları*, İstanbul. S:26
- France24 "The mysterious, ancient Nine Domes Mosque of northern Afghanistan" Erişim 30.12.2021
- Grabar, O. *The Formation of Islamic Art* (1987) United States, Yale University Press.
- Helenmilesmosaics, *The Rotunda Mosaics, Thessaloniki, Greece*. Erişim: 30.12.2021 <https://helenmilesmosaics.org/mosaic-sites/rotunda-mosaics/>
- İbnü'l-Esîr, *İslâm Tarihi El-Kâmil Fi't-Târîh Tercümesi*, (Çev. Ahmet Ağırakça- Abdülkerim Özaydın), Bahar Yayınları, İstanbul 1987, 1/402

- Kazancı, Ahmet Lütfi. "Ebrehe". Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. 10: 79-80. Ankara: TDV Yayınları, 1994.
- King, G.R.D. "Some Christian Wall-mosaics in Pre-Islamic Arabia." Proceedings of the Seminar for Arabian Studies 10 (1980): 37-43.
- King G. R. D. "Building Methods and Materials in Western Saudi Arabia" Proceedings of the Semainar for Arabian Studies 19 (1989)
- King, G. "Newly Charted Territories: Qayrat al-Faw and Hellenistic Arabia (Part 3 of Ancient Arabia Re-interpreted Series", Arab News (Erişim 15 Temmuz 2021).
- Madain Project. Erişim 15.07.2021. "Barran Temple." https://madainproject.com/barran_temple
- Mes'ûdi, Ebu'l-Hasen Ali b. Hüseyin (ö. 345/956), Mürûcü'z-zeheb (nşr. Muhammed Muhyiddîn), I-IV, Beyrut, 1964-65.
- Metmuseum, Dado Panel 10. Century.Erişim: 30.12.2021 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450115>
- Northedge, A. "Early Islamic Urbanism" in A Companion to Islamic Art and Architecture ed. Flood and Necipoglu pp:155-176
- Price, M. Jessop. "Recent Acquisitions of Greek Coins by the British Museum." Archaeological Reports, no. 20 (1973): 66-71.
- Prochazka, Theodore. "THE ARCHITECTURE OF THE SAUDI ARABIAN SOUTH-WEST." Proceedings of the Seminar for Arabian Studies 7 (1977): 120-33
- Scoopnest Erişim 29.12.2021. <https://www.scoopnest.com/user/prchovanec/995371934194991106-grecoroman-influenced-fresco-from-qaryat-alfaw-in-preislamic-southern-arabia-circa-1st2nd-century-ad>
- Taberî, Târîh, 2/131
- The Geography of Strabo. Literally translated, with notes, in three volumes. London. George Bell & Sons. 1903. Kitap:XVI Bölüm: IV.

@thruttig, "my serial about the oldest afghan mosque", Twitter (19.02.2016, 11:53).

Universes. Head of a man, Erişim:30.12.2021 <https://universes.art/en/specials/2012/roads-of-arabia/photos/12>

Wikimedia Commons Erişim: 30.12.2021. Pergamon Museum (Berlin). Exhibition "Roads of Arabia": Fragment of a wall painting depicting a tower house with inhabitants (3rd century BC - 3rd century AD) <https://www.wikidata.org/wiki/Q2829327>

Wikipedia Commons, Carved stucco, dado, from Samarra, Iraq, 9th century CE. Erişim: 31.12.2021 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carved_stucco,_dado,_Type_A,_from_Samarra,_Iraq,_9th_century_CE._Pergamon_Museum.jpg

Wikimedia commons, Carved stucco, dado, from Samarra, Iraq, 9th century CE. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carved_stucco,_dado,_Type_B,_from_Samarra,_Iraq,_9th_century_CE._Pergamon_Museum.jpg

Wikimedia commons, Carved stucco, dado, from Samarra, Iraq, 9th century CE https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berl%C3%ADn_Samarra_IX.JPG

SAFEVİ TEKSTİL SANATI: TOPKAPI SARAYI H.2161 NOLU ALBÜM MİNYATÜRLERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Prof. Dr. Mahdi MOHAMMADZADEH¹

Tuba SUBAŞI ADIBELLİ²

ÖZET

Güzel sanatların alanına giren tüm sanatsal objeler kültürler arası temaslar hakkında bizlere bilgi aktarımı yaparlar. Sanatın her alanı için geçerli olan özellikle de tasvir sanatının maddi çevresini oluşturan yapı düzeni içerisinde dokuma ve dokumacılıkta kullanılan motifler, renk duyarlılıkları ve dokuma yüzeyindeki tutumlarından yola çıkarak etkileşimde olduklarını söyleyebiliriz. Toplumsal refleksler sonucu belirli aralıklarla giyim-kuşam ve ev içi tekstillerinde değişimler görülür. Bunu ekonomik sarsıntılar, savaşlar, afetler gibi toplumu derinden etkileyen faktörler şekillendirir. Tekstil unsurlarının deformasyona daha açık olmasından dolayı günümüze kadar gelen örnekler sınırlıdır. Geçmişten günümüze tekstil unsurlarını tanımamıza yardımcı olan tasvirler iyi okunduğu takdirde bu unsurları tanıyabiliriz. Çalışmamızda Topkapı Sarayı H. 2161 nolu (Şah Tahmasb) albümü olarak bilinen yazmanın minyatürlü bazı sayfaları tekstil unsurları açısından incelenmiş bu yolla özellikle Safevi dönemi minyatürlerinde kullanılan tekstil unsurları araştırma kapsamına alınmıştır. Safevi tekstil sanatını şematik olarak incelediğimiz de, kültürel geleneklerine uygun dokumalardan oluştuğunu ve birbirleriyle paralel bir bütünlük sağladıklarını görmekteyiz. Bu da tekstil sanatı ve tasvir sanatları arasındaki ilişkinin sadece kalıplaşmış motiflerle sınırlı olmadığını çok kültürlü bir bütünlük taşıdığını düşündürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Safevi Tekstili, Şah Tahmasb albümü, Tasvir, Dokuma

GİRİŞ

Tekstil, boyut, renklendirme, kompozisyon bakımından değerlendirilen, dokumaya elverişli her malzeme ile uygulanabilen sanatsal bir ifade aracı, bir anlatım dilidir. Tekstilin temel alanı olarak görülen dokuma; yapılacak dokumanın sistematığına göre iki grup ipliğin birbirlerine dik açıyla bağlanması ve yatay işleyiş ile gerçekleşen nesnelere üretimidir. Tekstil sanatı kullanıldığı alanının yüzeysel çalışmalarını zenginleştirerek destekler. Tasvir

¹ Tabriz İslamic Art University, Tabriz- İran/ Mehdimz722@yahoo.com.

² Necmettin Erbakan Üniversitesi, tubasubelli@hotmail.com

sanatlarında tekstil kullanımı dönemin moda, konfeksiyon ve desen kaygısının dışında farklı amaçlara hizmet eder. Bunlar dönemin sosyo-kültürel yapısını bizlere yansıttığı gibi, saray ve halk arasındaki ekonomik farklılıkları da vurgular. Hediyeleşme /hilat ve ticaret metası olarak en sık kullanılan aracın tekstil olduğunu söyleyebiliriz.

Araştırmamız da Topkapı Sarayı Kütüphanesi H. 2161 numaralı Şah Tahmasb adına hazırlanan albümün minyatürleri Safevi tekstil sanatı açısından incelenmiştir.

1. Safevi Dönemi Tekstil Sanatının Gelişim Özellikleri

İran kültür sahası içinde, Safevi sanatının bir klasisizm çağı olduğu düşünülürse³ sanatsal verimliliğin en yüksek olduğu zamanın 16. ve 17. yy da Safevi dönemi olduğunu söyleyebiliriz.

Özellikle dokuma sanatındaki, renk ve kompozisyon çeşitliliği, üretim sıklığı ve kalite üstünlüğü bakımından en parlak dönem Safevi devridir.⁴ Safevi dönemini şıklık, zarafet, teknik ve estetik anlamda üst seviyede olan bir dönem olarak tanımlamamız doğru olacaktır.

Dokumada diğer sanat dalları gibi saray çevresinde yönlendirilir ve olgunlaşır. Politik gücün ve zenginliğin ifade araçlarından biri olduğu gibi otokrasinin, sanatsal anlamda bir ifade aracıdır.⁵ Sultan tarafından mutlakıyet aracı olarak görülen, dağıtılan ya da giydirilen hilatler giyenin mevkiine göre olur⁶ ve hükümdarın gösteri mekanizması olan törenler sayesinde saray zevki toplumun tüm tabakalarına yayılırdı.

Adını merkezi Erdebil'de bulunan Safeviyye tarikatı piri Şeyh Safiyyüddin'den alan Safevi Devleti, Şah İsmail tarafından 1501 yılında kurulmuş 1732 yılına kadar hüküm sürmüştür.⁷ Safevi

³ Doğan, Kuban, *Batiya Göçün Sanatsal Evreleri*, İstanbul, 2017, İş Bankası Yayınları s.21.

⁴ Gabriele, Mandel, *İslam Sanatını Tanıyalım*, İstanbul, 1982, İnkılap ve Aka Yayınevi, s.54.

⁵ Doğan, Kuban, *Batiya Göçün Sanatsal Evreleri*, s.215

⁶ Doğan, Kuban, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, İstanbul, 2015, Arkeoloji Sanat Yayınları, s.199.

⁷ Tufan, Gündüz, *Safeviler*, TDVİA, , C.35, İstanbul, 2008, s.457-459

kuvvetlerinin Akkoyunlulara saldırıp 1501'de Tebriz'i ele geçirmesi Safevi Hanedanı'nın başlangıcı kabul edilir. Ve 200 yılı aşkın süre hüküm sürmüşlerdir.⁸

Safeviler, devlet teşkilatlanmasında Timur ve Türkmen (Karakoyunlu-Akkoyunlu) geleneğini devam ettirmekle birlikte içtimai hayatlarında hâkimiyeti Türk boyları oluşturmaktaydı. İktisadi hayatın temelini tarım ve hayvancılık şekillendiriyor ve hayvancılık alanında Türkmenler ön plana çıkıyorlardı. Dünyaca ünlü İran ipeğinin üretimi devlet tekelindeydi ve XVII. yy ortalarına kadar (بیوتات سلطنتی) Büyütat-ı Hassa-ı Şerife'ye bağlı otuz'dan fazla imalathane ve 5000 sanatkarın çalışmaları yapıldığını, Kazvin, İsfahan ve Tebriz'in ipek üretiminin ana merkezi olduğunu kaynaklardan öğreniyoruz⁹ Bu bağlamda Anadolu Türk sanatı ve Safevi sanatı arasında ilişkisi kurabiliriz.

İran, ince ve ustalıklı dokunmuş figüratif halıların üretim merkezidir ve bu halılarda; zemini bölümlere ayrılmış, çiçekli veya kaligrafik motifli, hayvan figürlü, nişli, madalyonlu, çiçek ve kıvrık dallarla süslü iç içe geçmiş paralel kenar motifli 'vazolu' tipler¹⁰ olarak adlandırılan dokumalar dikkat çeker.

İran şiiri ve mistik düşüncesinden kaynaklanan tasvir ve yazı örnekleriyle zenginleştirilmiş en ünlü halılar Erdebil halılarıdır. Büyük bir olasılıkla bu halıların hamisi Şah Tahmasb'dır. Tahmasb'ın saltanatının ortalarında dokunan bu halılar Şahın ailesinin dindarlık ve soyluluğunun tescili olarak görülür.¹¹ Halıcılığa paralel olarak gelişen kumaş dokumacılığı da önemli bir sanat koludur. XVI. yy da dokunan ipekli ve sırmalı kumaşlarla XVII. yy da yapılan dibalar (brokar) Safevi dokumacılığının en yaygın örnekleri arasında önemli bir yer alır.¹²

Safevi hanedanları Şah İsmâil ve Şah Tahmasb'ın halıcılığa önem verdikleri bilinmektedir.¹³ En önemli dokuma merkezleri,

⁸ Gene. R.Garthwate, *İran Tarihi*, İstanbul, 2011, İnkılap Yayınevi, s.146.

⁹ Gündüz, *Safeviler*, , s.457-459

¹⁰ Mandel, *İslam Sanatını Tanyalı*, s.60.

¹¹ Garthwate, *İran Tarihi*, s.157.

¹² Engin, Beksaç, *Safeviler*, TDVİA, C.35 İstanbul, 2008, , s.457-459

¹³ Engin, Beksaç, *İran*, TDVİA, C.22, İstanbul, 2000, , s.429-437.

Herat, İsfahan, Keşan, Kirman ve Tebriz'dir.¹⁴ Dokuma aynı zamanda ulusal endüstri metaasıdır.

Madalyon şeması İran'da tezhip sanatından halı sanatına geçerek 16. yy özellikle Tebriz halılarında başrol oynamıştır. Tebriz, Keşan ve İsfahan halılarında tasarım prensibi, halıların ortası iri bir madalyonla, köşeler çeyrek madalyonlarla belirtilerek, madalyonun içi ve halının zemini minyatür sanatındaki gibi bitki süslemeleri, insan ve hayvan figürlü kompozisyonlarla bezenerek oluşturulur.¹⁵

İran halılarının düğüm özelliği bakımından "Sine-İran" düğümü kullanılır ve bu teknik Türk Gördes düğümünün aksine evrensel bir biçimde kullanılmıştır. En sık kullanılan malzeme yündür ancak çözümler bazen pamuk ve ipek olarak kullanılmıştır. Yün yerine ipeğin kullanıldığı özel bir grup halı "Polonya Halıları" olarak bilinir.¹⁶ Bir çok halı grubunda karşılaştığımız gibi yaygın olarak kullanıldığı yer veya kullanıcı isimlerinin etkisi bu halılarda da tesir etmiş ve Polonya'ya çok sayıda ihraç edilmesi nedeniyle bu adı almıştır.

Halı tasarımlarında özellikle Tebriz halılarının da yoğun olarak Rumi tasarımlar görülür. Bu tasarım prensibi Lotto halıları olarak bilinen halılarda da görülür. Tebriz halı tasarımlarından etkilenildiği düşünülmektedir.¹⁷

İran kültür sahası içerisinde tekstlin tarihine değinecek olursak, Uzakdoğu ve İslâm öncesi devrin etkileriyle dokunan kumaşlarda İslâmiyet'in yayılmasıyla birlikte kûfi bordürler görülmeye başlanmıştır. XV. yüzyıl başlarında geometrik desenli halıların yerine, yüzyılın ortalarından itibaren bordürlü ve göbekli çiçek motiflerinin hâkim olduğu yeni bir üslûp gelişmeye başlamış ve yüzyılın son çeyreğinden itibaren bu üslûp hâkim olmuştur. XIX. yüzyılda Hemedan, geometrik desenli ve stilize hayvan motifli halılarıyla ön plana çıkmaktadır. Bu yüzyıl içinde Kâşân'da imal

¹⁴ Mandel, *İslam Sanatını Tanıyalım*, s.60

¹⁵ Oktay, Aslanapa, *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, İstanbul, 2005, İnkılap Yayınları, s.160.

¹⁶ David Talbot Rice, *İslamic Art*, 1975, London, Thames and Hudson, s.252.

¹⁷ Cristopher, Alexander, *ErkenDönem Türk Halısı*, İstanbul, 2021, Albaraka Yayınları, s.235-238.

edilen ipek seccadeler de çiçek desenleriyle dikkat çeker. Kirman'ın yünlü işlemeleri, Reşt'te yapılan applike işleri bu devrin en güzel eserleridir Avrupa etkisi de bu yüzyılın ikinci yarısından itibaren kendini göstermektedir.¹⁸ Hatta bazı ressamalar bu dönemde Avrupa'ya gönderilmiş ancak tam anlamıyla asimilasyon söz konusu olmamıştır.¹⁹

Safevi sarayı, avlanmayı, İran kraliyetinin eğlence tutkusunu veya bazı durumlarda şiirsel metinlerden etkilenen sahneleri tasvir eden figüratif kadifeleri sıklıkla tercih etmiştir.²⁰ Safevi devri minyatürleri, çoğunlukla manzaralar, bitki kümeleri, altın yaldızlı yapraklardan beslenmiş, bu desen kurgusu hem halı motiflerini hem de mimari süslemeyi etkilemiştir²¹ Bu "görünmez süreklilikler dokusu"²² bir döngü halinde tüm sanat kollarının etkileşimini sağlamıştır.

Edebi akımlardan da çokça etkilenen tasvir sanatı, 15. yy da İran kültür çevresinde Molla Cami'nin şiir sanatının popülerlik kazanmasıyla resim sanatında yeni motifler ortaya çıkmıştır.²³ Ticari amaçlı dokumalarda özellikle edebi sahneler görülmektedir.²⁴

Hükümdar himayesi ile saray sanatlarının geliştiğini biliyoruz. Örneğin Baysungur himayesinde ve Cafer Tebriz'i gibi sanatçıların girişimleri ile Yakındoğu'nun önemli eserlerinin hayat bulması (Firdevsi Şahnamesi, Sadi'nin Gülistan'ı, Nizami'nin Hamse'si, İskendername vb) minyatür sanatının biçimini ulusal boyuta çıkarmıştır. Aynı zamanda minyatür sanatının dâhisi olarak kabul edilen Behzat gibi sanatçıların ikonografik olarak çığır açması yeni renk ve üslup denemeleri²⁵ ile tasvir sanatının en önemli coğrafyalarından biri İran olmuştur.

¹⁸ Beksaç, *İran*, 2000, s.457-459.

¹⁹ Rice, *Islamic Art*, s.252.

²⁰ Maurice, Sven, Dimand, *A Hand Book Of Muhammed on Art*, 1930, New York, Metropolitan Museum, of Art, s.214-215.

²¹ Mandel, *İslam Sanatını Tanıyalı*, s.52.

²² Kuban, *Batya Göçün Sanatsal Evreleri*, s.10.

²³ Tez, *Yasaklı Sanat Olarak Minyatür, Resim ve Grafik Tarihi*, s.111-112.

²⁴ Rice, *Islamic Art*, s.246.

²⁵ Tez, *Yasaklı Sanat Olarak Minyatür, Resim ve Grafik Tarihi*, s.111-112.

İpek ve kadife kumaşlarının en önemli örneklerini Safevi devrinde görmekteyiz. Özellikle gümüş ve altın iplikler ile işlenen bu dokumalarda doğa tasvirleri, bitki çeşitleri, küçük hayvan temaları desenlerde hâkimdir. İpek dokumalar özellikle minyatürler ile çok benzerdir. Tekstil merkezleri Tebriz, Yezd, Kâşân, olasına rağmen Kazvin ve İsfahan resim okulları ile yeni bir karakter kazanmıştır. Safevi dönemin de Hanım figürleri, genç ve aşık çiftlerin resmedilmesi ve derviş figürlerinin yer aldığı sahneler daha yaygın hale gelmiştir.²⁶ Aynı zaman'da erkek figürler tarafından giyilen başlıklar dönemin eserlerini ayırt etmemize hizmet ediyor.

Minyatürlerde en sık kullanılan tekstil unsuru Kaftandır. Halı, sayeban-çadır, çetr, zुकak, başlık ve baş örtüsü çeşitleri, giyim ve giysiyi destekleyen yan unsurlar tekstil çeşitleri olarak karşımıza çıkıyorlar.

Kaftan, aslı Farsça "haftân" olup boyu diz kapağı, ayak bilekleri veya yere kadar uzanan, önden açık, dik yahut devrik yakalı, çeşitli renklerde kıymetli kumaştan yapılmış, genellikle mücevherlerle süslü veya nakışlı üst elbisesinin adıdır.²⁷ Kaftanlar başta gelen ödüllendirme giysisidir ve Batı saraylarındaki madalyaya benzer. Bu tür ödüllendirme "hil'at giydirme" diye adlandırılır. Saray için yapılan kaftanların önleri kaftanın dokunduğu aynı renk ipliklerden özel olarak yapılmış, çarpana ile dokunan bir çeşit şeridin (çaprast) ucundaki ilik ve düğmelerle kapanır. Düğmeler de özel şekilde küçük bir kozalak biçiminde örülür. Bazıları ise belde yine özel dokunan kuşakla kapalı tutulur. Saray kaftanları genellikle sof, atlas, canfes, kadife ve serâser gibi değerli kumaşlardan yapılır.²⁸

Bir diğer tekstil unsuru, "çetr"dir. Çetr, hükümdar sefere çıktığında, hükümdarın başının üstünde tutulan şemsiyedir.²⁹ Özellikle erkek figürlerin başlıkları "Tac-ı Haydari"³⁰ denen

²⁶ Rice, *İslamic Art*, s.246.

²⁷ Mustafa, S.Küçükbaşçı, *Kaftan*, TDVİA, C. ek 1, İstanbul, 2016, s.709-710.

²⁸ Nurhan, Atasoy, *Kaftan*, TDVİA, C. ek 1, İstanbul, 2016, s.709-710.

²⁹ Aydın, Taneri, TDVİA, "Çetr", C.VIII, 1993, İstanbul, , s.293.

³⁰ Çağman, Tanındı, *Topkapı Sarayı Minyatürleri*, s.42.

genellikle kırmızı, narin uzun coplu karakteristik Safevi başlığıdır. Tebriz dönemi saray üslubunu yansıtması açısından önemlidir.³¹ Bu başlıklar Şii inancı ve on iki imamı temsil eden on iki katlı kızıl sarıktır ve Safevi tarikatına bağlı Kızılbaşlar, adlarını bu sarıktan alırlar.³² 16.yy'ın sonuna dek resmedildiğini gördüğümüz bu serpuşlar Safevi devri modasının ayırt edici özelliklerindedir.

Safevi kadın başlıkları uzun dökümlü başörtüsü üstüne bağlanmış, başlarının tepesin de küçük kare başörtüsü (çahar-kad)³³ giymiş olarak tasvir edilirler.

Şah Abbas'ın 1629' da ölümü ile Safevi hanedanlığı merkezi gücünü kaybetmeye başlamış 17.yy'ın son çeyreğinde zayıflayan rejim ve ekonomik sarsıntıların etkisi ile İran dokumalarının kalitelerinde belirgin değişiklikler olmuştur.³⁴

Dokumacılığın ilk örneklerine ulaşım söz konusu olmadığı için minyatürlere başvurmaktaız. Bu nedenle eski İran dokumalarının sınıflandırılması daha çok tasarım temelli olmaktadır.

2. TSKM H.2161 No'lu Albümün Minyatürleri'nin Tekstil Sanatı Açısından Değerlendirilmesi

Tekstil ürünlerinin sanat nesnesine dönüşme araçlarından biri minyatürdür. Kompozisyonun çoğunluğunda yan unsurları ve süsleme teması olduğu kadar, zaman zaman ana unsur olarak da görmekteyiz. Safevi dönemi tekstil sanatını incelemiş olduğumuz çalışmamızda on adet minyatür örneğini inceleyeceğimiz albüm (Topkapı Sarayı Kütüphanesi H. 2161) Şah Tahmasb adına hazırlanmıştır. Albüm, Nesta'lik hatla yazılı şiirler, minyatürlü ve zarif tezhiplerden oluşan sayfalar içermektedir.

Topkapı sarayı Şah Tahmasb albümü, devrinin en güzel örneklerini ihtiva eder. Tebriz okulu Şah Tahmasb'ın saltanatın'da

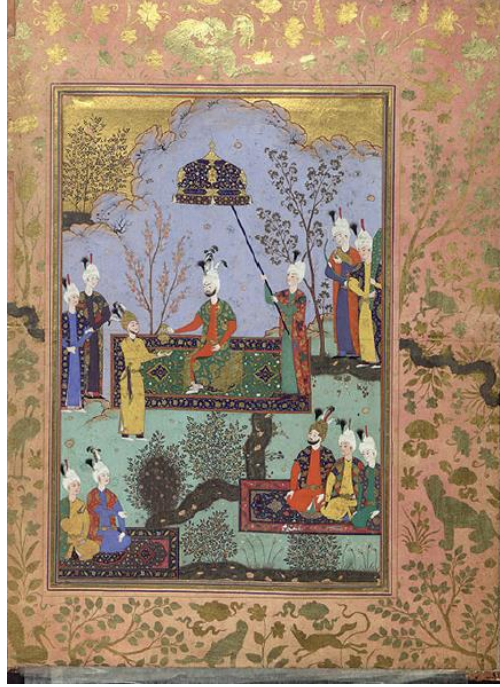
³¹ B.W.Robinson, *A Descriptive Catalogue Of The Persian Paintings In The Library*, 1958, London, Oxford At The Carendon Press.

³² Garthwate, *İran Tarihi*, s.148.

³³ Munroe, Nazanin, Heyat, *Safevi İran'dan İpek Tekstilleri, 1501-1722*, 2000, In Sanat Tarihi Heilbrunn Timeline, New York:Metropolitan Sanat Müzesi, http://www.metmuseum.org/toah/hd/safa_3.htm. Erişim:19.10.2021.

³⁴ http://www.metmuseum.org/toah/hd/safa_3.htm. Erişim:19.10.2021.

dönemin zirvesini yaşamıştır. Türkmen ve Timurlu Herat okulunun çeşitli etkileşimi ile oluşan bu dönem; zemindeki aşırı süsleme öğeleri, renk çeşitliliği ve gösterişli kompozisyonları ile dikkatleri çekmektedir. Şah Tahmasb albümü 46x34 cm ölçüsünde 192 sayfadır. Albüm Kazvin de Şah adına hazırlanmıştır. XIV-XVI yy ait minyatür, hat ve tezhiplerden oluşmaktadır. 35 Şah'a sunulmak üzere Emir Galip Bey tarafından hazırlatılan 972 (1564-65) albüm Oleg Grabar'ın tanımıyla minyatür müzesi veya detaylı bir kupür kitabı olarak tanımlanır. 36 Çünkü bu albüm farklı elyazmalarından seçilen resimlerin bir araya getirilmesiyle oluşan bir derlemedir.



Fotoğraf: 1 TSMK H.2161/y.3b

Sultan ve maiyetinin bir dere kenarında otururken gördüğümüz minyatürde zengin bir tekstil etüdü yapabiliyoruz. Halılarda bordürlü ve göbekli çiçek motiflerinin hâkim olduğu görüyoruz. Başlıklar dönemin modasına uygun bir şekilde

³⁵ Filiz, Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Minyatürleri*, İstanbul, 1979, Sanat ve Kültür Yayınları, s.44.

³⁶ Lale, Uluç, *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar*, İstanbul, 2007, Türkiye İş Bankası Yayınları, s.75.

resmedilmiştir. Bir diğer dikkat çeken tekstil unsuru Çetr denen sultanın güneşten korunmasını sağlayan gölgeliktir. Küçük çiçeklerle bezelidir. Kaftanlar canlı renklerden seçilmiş ve soylu sınıfa ait olduğunu belirtir şekilde özenle çizilmiştir. Albümün genelinde olduğu gibi bu minyatürde de iç kaftanlar tek renk, uzun kollu dış kaftanlar ise renkli, çiçek ve geometrik bezemelerle süslüdür. Kaftan üstündeki renklerle uyumlu kuşaklar dikkat çekmektedir.



Fotoğraf: 2 TSMK H.2161/ 52b

Genç bir Safevi şehzadesinin resmedildiği minyatürde, Sultanın elinde; genellikle Padişah-Sultan ve asilzadelerin resimlerinde karşılaştığımız gül ve mendil ikonografisini görüyoruz. Sultanın iç kaftanı siyah ve muhtemelen kadife kumaştan sırma biyelerle süslenmiştir. Belinde altın olması muhtemel gösterişli bir kemer bulunmaktadır. Dış kaftan kısa kollu

yandan yırtmaçlı turuncu renklidir. Sultanın başlığının albümdeki diğer başlıklardan farkı kumaşdır. Kumaş dokuludur. Kırmızı püskülü Safevi dönemi tac-ı haydarilerin'de en sık kullanılan renktir. Minyatürün zeminin'de hatayi grubu çiçekler kullanılmıştır. Resmin sol alt köşesinde Behzad'ın öğrencisi, "Abd Al-Aziz" tarafından yazılıdır.



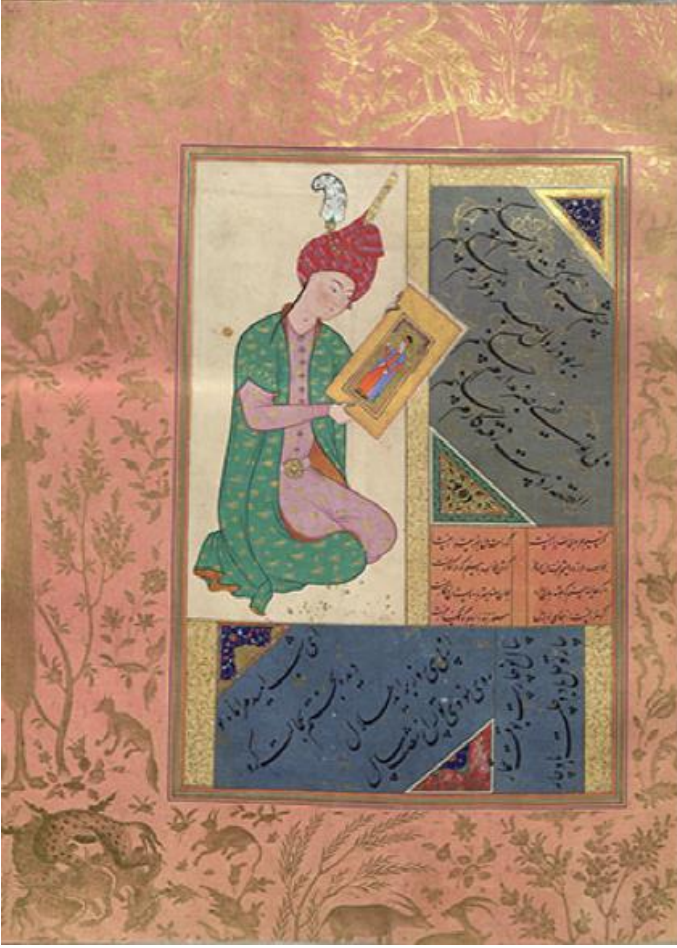
Fotoğraf: 3 TSMK H.2161/111b

Elinde Şahin tutan figür de dönemin eldivenini görmemiz açısından önemlidir. Mor, şeritli eldiven ile uyumlu bir kemer dikkatimizi çekiyor. Düğmeli uzun kollu iç kaftan yeşil, dış kaftan ise minyatürün zemini ile uyumlu çiçeklerle bezenmiş kısa kollu turuncu renktedir.



Fotoğraf: 4 TSMK H.2161 /117a

Farklı albüm ve koleksiyonlarda benzerleri ile karşılaştığımız elinde çiçek tutan kadın figürü başlık bakımından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Başlık, iç örtüsü ve değerli mücevheri ile dikkat çeker. Minyatürde iç giysilerin kıvrımlı çizgileri ile detaylandırılması önemlidir. Turuncu giysinin için de beyaz içlik ve sarı yakalık dikkat çeker. Üst kaftanın sadeliği ve ayakkabı ile başlığın uyumu önemlidir.



Fotoğraf: 5 TSMK H.2161 /101a

Oturur şekilde resmedilen minyatürde mor zemin üzerine sarı çiçekli önden düğmeli bir iç kaftan görüyoruz. İçi kahverengi dış rengi ise yeşil olan kısa kollu dış kaftanın üzerinde de minik bezemeler ve yaka detayı dikkat çekmektedir. Figürün başlığı zemini bordo ve mavi zikzaklardan oluşan iki renk kumaştandır.



Fotoğraf: 6 TSMK H.2161 /y.151b

Elinde algısı (setar) ile gördüğümüz minyatür, Kaftanı ve iç giysilerinde desen uyumu dikkat çekmektedir. Mor iç elbisesi üst kaftanın eteğinin kıvrımı ile belirgin hale gelmiştir. Dış kaftanı yakası kıvrık ve kısa kolludur. Beldeki kuşak iç elbise ile uyumludur. Uzun çorap detayı bu minyatürün diğer bir farklı özelliğidir.



Fotoğraf: 7 TSMK H.2161

Bu minyatür, kadın ve erkek figürünü bir arada görmemiz bakımından önem taşır. Erkek figüründe geleneksel serpuş vardır. Yeşil uzun kollu iç giysi ve üstünde sıkça karşılaştığımız turuncu kısa kollu kaftan vardır ve yakası siyah renktedir. Uzun mor çorapları vardır. Kaftanın üstünde iç elbisesi ile aynı renkte düğmeler dikkat çeker. Kaftanın iç kumaşının farklı renkte olduğunu görüyoruz. Minyatürdeki kadın figürün de ise, başlık ve baş örtüsü dikkat çekicidir. Baş örtüsünün içi farklı renktir. Bir alınlık ve alınlığa tutturulmuş çiçek görmekteyiz. İç kıyafetinin yakalığından aşağı, altın olması muhtemel iplerle şeritli işlemler yapılmıştır. Mor iç elbisesinin altında açık kahverengi bir eteklik ve onun altında çiçekli bir içlik olduğu görülmektedir.



Fotoğraf: 8 TSMK H.2161 /170a

Zemini çeşitli bitki kümeleri ile oluşturulmuş minyatürün genel kompozisyona uygun renklerde ve kaftanlarda da küçük çiçeklerle bezendiklerini görüyoruz. Mücadele sahnesinin tasvir edildiği resimde Safevi temsilcisini serpuşundan tanıyoruz. Mavi şalvar, yeşil uzun kollu gömlek, mavi yakalı turuncu kısa kollu iç rengi olan bir kaftan görmekteyiz. Şalvar ve yakalığı ile uyumlu kuşak ve kuşağına asılı muhtemelen deriden yapılmış sadak görmekteyiz. Saldırıya uğrayan kişinin başlığı farklı bir millete sahip olduğunun anlaşılması açısından önemlidir. Mor çiçekli bir giysi giydiğini ve iç elbisesinin beyaz olduğunu bir kuşakla resmedildiğini görmekteyiz.



Fotoğraf: 9 /10 TSMK H.2161 /y.171b

Resim 9 da soft renkler hakimdir. Erkek ve kadın figürler başlık açısından ilginç bir örnek teşkil etmektedir. Figürlerin bir

elleri ile etek uçlarını kaldırmaları iç eteklerinin görünmesi açısından önemlidir. Kadın figürün boyun bağı, kemeri ve iç pantolonu estetik açıdan çekicidir. Erkek figür albümdeki diğer figürlerden farklı olarak kaftanı omuzları üzerine almıştır.

Resim 10'nu çalışmamıza almamızın nedeni siyah beyaz resim üslubu ile çizilen figürlerin kıyafetlerindeki kıvrımlara dikkat çekmektir. Başlıklar da detaylı çizim ile kıvrımlar belirgindir. Kemer ve etek ucundaki kıvrımlar resmin dikkat çeken noktalarıdır.

SONUÇ

Tasvir unsurları, tarihi belge niteliği taşımaları açısından çok önemlidir. Kültürel etkileşimler İran kültür çevresinde tasvir ve dolaylı olarak tekstil sanatını etkilemiştir. Kozmopolit bir kültür sahası içinde tüm sanat kollarını bağlantılı olarak incelemekte büyük yarar olduğunu düşünüyoruz.

Safevi dönemi minyatürleri üzerinden yapmış olduğumuz araştırmamızda, hem metodolojik hem de dönemsel kaynakların kısıtlı olması aynı zamanda mevcut kaynaklara ulaşım zorlukları nedeniyle net tanımlamalar yapmamız güçleşmektedir. Tekstil ürünlerinin saklanması ve teşhirinde büyük sıkıntılar yaşanması somut ürünlere ulaşımı engellemektedir. Bu nedenle dönemin minyatürleri bizlere rehberlik etmektedir. İncelemiş olduğumuz TSMK H.2161 numaralı albümün tarihi ve coğrafi referanslarla karşılaştırarak etkileşime girdiği düşünülen üslupları tekstil sanatı açısından incelemeye çalıştık. Bunun sonucunda; 1540-1545 tarihlendirmesi ve Şah Tahmasb'a hitaben yapılmış olması hasebiyle Tebriz okuluna bağlanan albümde Türkmen ve Herat okulu etkilerini görmekteyiz.

Albümün genel tasarımına bakarak şunları söyleyebiliriz ki, dönemsel kumaş raportların da simetrik düzen söz konusudur ve ornamental kompozisyonlar hâkimdir. Figürlü ve floral tasarımların yoğun olduğunu vurgulayabiliriz. Tekstil unsurları şematik olarak incelendiğin de, bu unsurların buldukları coğrafya ve tarihi geleneklerine uygun olarak dokunduklarını görüyoruz. Tekstil parçaları birbirleri ile ve genel kompozisyon içinde bir bütünlük içindedirler.

Halılar da madalyonlu bir şema olduğunu görüyoruz. Kaftanlar da hükümdarı işaret eden ifade, kumaş kalitesi ve renk ile verilmiştir. Renk skalasının da hükümdar ve asilzadelerin kaftanlarında çarpıcı renkler ön plana çıkmaktadır. Genellikle önden düğmeli, yandan yırtmaçlı, kısa kollu, ve zeminde hatayı grubu çiçekler kaftanlar 'da ön plandadır. Kadın ve erkek figürlerinin kaftanları arasında form açısından büyük farklar görülmemektedir. Çalışmamızda tekstil unsurları değerlendirilirken dıştan içe veya üstten aşağıya bir düzen takip edilmiştir. Resimlerin değerlendirmesi olay örgüsünden ziyade tekstil unsurları odak noktasına alınarak yapılmıştır.

Tekstil sanatı açısından, toplumların geçirdiği nicel ve nitel süreçlerin bu sanatın çok yönlü değerlendirmesini gerekli kılmaktadır. Safevi dönemi tekstil sanatını incelemeye gayret ettiğimiz çalışmamız da tarih-kültür ve sanat bağlamında daha detaylı bir değerlendirme yapmamızın da gerekliliğini belirtmek isteriz.

OSMANLI KİTAP SANATLARINDA DELÂİLÜ'L-HAYRÂT YAZMALARI

Prof. Dr. Mehmet MEMİŞ¹

ÖZET

Bilindiği gibi Osmanlı kültüründe yazma kitapların başında Mushaf'lar gelmektedir. Kitap sanatlarının en seçkin örneklerini de bu eserler üzerinde görmek mümkündür. Ancak başka alanlarda yazılmış olup ta hat, tezhip, minyatür ve ciltleriyle sanat değeri taşıyan yazma eserlerin sayısı da bir hayli fazladır. Müze ve kütüphanelerimizi zenginleştiren bu kabil eserler arasında tasavvuf erbabı tarafından belirli zamanlarda ve belli miktarlarda okunmak üzere tertip edilmiş olan evrâd kitapları önemli yer tutmaktadır. Bu çalışmada, Osmanlı toplumunda yaygın olarak yazılıp okunan Delâilü'l-Hayrât adlı küçük boyutlu evrâd kitapları ve bunların ihtiva ettiği sanat unsurları ele alınacaktır. Şazeliyye tarikatının Cezûliyye kolunun kurucusu, Kuzey Afrikalı sûfi Ebu Abdulah Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî (ö. 870 / 1465) tarafından derlenmiş olan bu mecmuanın tam adı '*Delâilü'l-hayrât ve şevâriku'l-envâr fi zikri's-salât ale'n-nebiyyi'l-muhtâr*'dir. Hz. Muhammed (a.s) için okunan salavât-ı şerife ve çeşitli duaları içeren Cezûlî'nin bu risalesi müridleri arasında bir tarikat evradı olarak okunmuş ve çok sayıda istinsah edilmiştir. Bazı yazma nüshalarında Mekke ve Medine, bazılarında da Hücre-i Saadet ve Minber-i Nebî tasvirleri görülür. Daha başka tezyîni unsurlar da içeren Delâilü'l-Hayrât yazmalarının çoğu imzasız olmakla birlikte ünlü hattatların kaleminden çıkan ve diğer kitap sanatları bakımından da üstün değere sahip bir hayli seçkin örneği bulunmaktadır.

EVİRÂD KİTAPLARI

Arapça "vird" kelimesinin çoğulu olan "evrâd", bilhassa tasavvuf ehli tarafından her gün veya belirli gün ve vakitlerde okunması adet haline getirilen esmâ-i hüsnâ, âyet-i kerîme, hadîs-i şerîf ve duâları ifade etmektedir.²

Evrâdla ilgili düzenli bilgiler ihtiva eden en eski kaynaklardan Ebu Talib el-Mekkî'nin (ö 386/ 996) Kûtü'l-Kulûb adlı eserinde zikir, tesbih, tevbe ve istiğfarla ilgili ayetler bir araya getirilmiş, gündüz ve gecenin muhtelif vakitlerinde okunacak olan evrâd ve bunların sayıları ayrı ayrı zikredilmiştir. Bu hususta tarikatlar öncesi dönemde yazılmış diğer önemli bir kitap İmam

¹ mmemis@sakarya.edu.tr

² Şemseddin Sami, Kamus-ı Türkî, İstanbul 1317, s. 1489; Abdülkadir Yılmaz, Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstilahları, İstanbul 2004, s. 89.

Gazâli'nin İhyâu Ulûmi'd-dîn adlı eseridir. Gazâli gündüz yedi, gece dört ayrı vakitte zikir, Kur'an okuma ve tefekkür gibi virdlerle meşgul olmanın faydaları üzerinde durmuştur. Bilahare yaygın bir tasavvufî gelenek halini alan evrâd kitaplarının temel kaynağını bilhassa bu iki eser oluşturmuştur. XI. yüzyıldan itibaren tarikatların teşekkül etmeye başlamasıyla âyet, hadis, salavat, tesbih ve zikirlerle bizzat tarikat kurucuları tarafından tertip edilen dua ve tesbihlerin de ilavesiyle tarikatlara göre farklılık gösteren evrâd kitapları ortaya çıkmıştır.³ Farklı adlar altında düzenlenen evrâd metinleri zamanla daha kolay taşınıp okunabilmesi için kitapçıklar şeklinde çoğaltılmıştır.

Her tarikatın kendine mahsus evrâdı bulunmakla beraber hem tarikat mensupları hem de bir tarikata mensup olmayan müslümanlar tarafından faziletine inanılarak çok okunan evrâd kitapları da bulunmaktadır. Bu çalışmanın konusu olan ve Şeyh Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî tarafından tertip edilen "Delâilü'l-hayrat" bu tür evrâd kitaplarının başında gelir. Şazeliyye tarikatının Cezûliyye kolunun kurucusu olan Ebu Abdulah Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî (ö. 870 / 1465) Fas'ın güneyinde bulunan Cezûle (Cüzûle) bölgesindeki Simlal köyünde doğmuş, Fas şehrindeki Medresetü's-saffârîn'de dil ve din eğitimi almıştır. Mekke, Medine ve Kudüs'te geçirdiği kırk yılın ardından tekrar Fas'a dönmüş, bugün Kazablanka şehrinin yakınlarında küçük bir kasaba olan Aynülfitr'da bulunan Benî Amgar Zaviyesi şeyhi Ebû Abdullah Muhammed eş-Şerîf vasıtasıyla Şazeliyye tarikatına girmiştir. Meşhur virdi Delâilü'l-hayrat'ı bu yıllarda tertip ettiği bilinmektedir. Müridleriyle birlikte yerleştiği Şeyzame bölgesindeki Efûgal köyünde 16 Rebûlevvel 870'te (6 Kasım 1465) vefat etmiş, na'sı yıllar sonra Merakeş'teki bir türbeye nakledilmiştir.⁴

Delâilü'l-hayrât Yazmaları

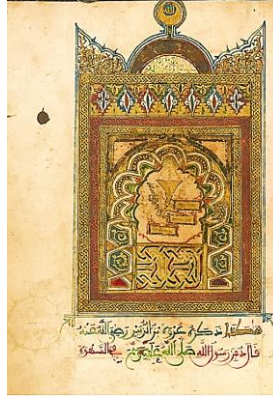
Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî tarafından derlenen bu risalenin tam adı "*Delâilü'l-hayrât ve şevâriku'l-envâr fî zikri's-salât*

³ Mustafa Kara, "Evrâd", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, İstanbul 1995, c. 11, s. 53.

⁴ Süleyman Uludağ, "Cezûlî Muhammed b. Süleyman", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, İstanbul 1993, c. 7, s. 515.

ale'n- nebiyyi'l- muhtâr"dır. Halk arasında Delâil-i Şerif, Delâil-i Hayrât ve kısaca Delâil diye de bilinir. Eserin mukaddimesinde (dîbâce), salavâtı belli zamanlarda düzenli bir şekilde okuyanların çok sevap kazanacakları, Hz. Peygamber'in şefaatine nail olacakları, günahlarının bağışlanacağı, dünya işlerinin düzeleceği belirtilmiş, hangi günlerde nerelerin okunacağı sayfa kenarına not edilmiştir. Risalenin nüshaları arasında bazı farklar ortaya çıktığı için Cezûlî'nin müridi ve halifesi Ebu Abdullah es-Sehlî farklılık bulunan nüshaları düzenleyerek sağlığında şeyhine sunmuş, şeyh de bu fazlalıkların bir kısmını Delâil metnine dâhil etmiştir. Bununla birlikte risalenin farklı tertip edilenleri bulunmaktadır. Birçok şerhi yapılan eserin Türkçe şerhleri de vardır. Kuzey Afrika'da ve özellikle Anadolu'da büyük bir rağbet görmüş, çok sayıda baskısı da yapılmıştır.⁵

Diğer tarikat mensupları ve bir tarikata mensup olmayan müslümanlar tarafından da sıklıkla okunan Cezûlî'nin bu risalesi çok sayıda istinsah edilmiş, zamanla hattatların hünerlerini gösterdikleri önemli sanat eserleri arasında yerini almıştır. Yazıları yanında tezhib, minyatür ve cildleriyle de üstün sanat değeri taşıyan Delâil yazmaları bugün dünyanın çeşitli ülkelerindeki müze ve koleksiyonların seçkin parçaları arasında bulunmaktadır.



Resim 1. Muhammed ibn-i Abdülaziz ibn-i Ali el-Belensî tarafından Mağrip'te Yazılmış Delâilü'l-hayrât'ta Hücre-i Sâdet Tasvîri. (The New York Public Library Digital Collections, M&A Arab. ms. 5)

⁵ Süleyman Uludağ, "Delâilü'l-hayrât" Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, İstanbul 1994, c. 9, s. 113, 114.

Delâilü'l-hayrât Yazmalarının Muhtevası ve İçerdiği Sanat Unsurları

Geçmişte birçok yazma kitabın gerek hat, gerekse cild ve tezyinat bakımından sanat endişesi gözetilmeksizin hazırlandığı bir vakiadır. Bu hususta, kutsiyetine binaen bilhassa Kur'ân-ı Kerîmlere ayrı bir özen gösterilmiş, İslam kitap sanatlarının şaheserleri daha çok bu ilâhî metin etrafında meydana getirilmiştir. Bununla beraber usta hattatlar tarafından daha farklı konularda yazılmış, kitap sanatları açısından üstün niteliklere sahip yazma eserlerde önemli bir yekûn oluşturmaktadır. Bu kapsamda, çalışmamızın konusu olan Delâilü'l-hayrât yazmaları ihtiva ettikleri hat, tezhib ve minyatür sanatları bakımından incelenmeye çalışılmıştır.

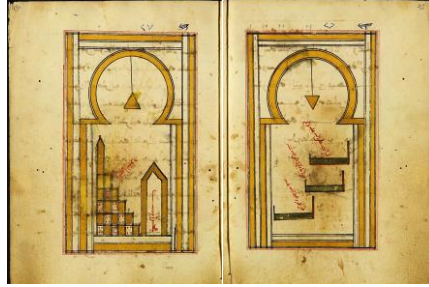
Şeyh Cezûlî'nin bu viridi memleketi Fas'ta tertip etmesi ve burada önemli bir sayısal çoğunluğa ulaşan müridleri arasında yaygın olarak okunması sebebiyle Delâilü'l-hayrât'ın sanatlı yazma nüshalarının da önce el-Mağribü'l-aksâ olarak anılan bu coğrafyada üretildiği anlaşılmaktadır. Nitekim tezhib ve resim gibi sanat unsurları içeren, görebildiğimiz en erken tarihli Delâil yazmalarından biri Muhammed ibn-i Abdülaziz ibn-i Ali el-Belensî el-Endülüsî tarafından Mağrip'te, Mağribî hattıyla yazılmış olan nüshadır. The New York Public Library koleksiyonunda bulunan⁶ 1025/1616 tarihli bu nüsha Kubbe-i Hadrâ'yı temsil eden tezhibli bir sayfa ortasına yapılmış Hücre-i Saâdet (Hz. Muhammed ve ilk iki halifenin kabirlerinin bulunduğu mekan) tasvirini de içermektedir. 17. yüzyıl başlarına ait bir dua kitabında kullanılan ilk örnek olarak görünen bu minyatürde⁷ yan yana üç mezar, mezarların üstünde ve dilimli bir kemerin ortasında asılı, üstü ve tabanı geniş, altından bir kandil resmedilmiştir. Mezarların yan tarafındaki boşluklarda orada medfun olan Hz. Muhammed (a.s.), Ebu Bekir (r.a.) ve Ömer (r.a.) isimleri yazılıdır. Kabirleri örten bir kubbe, içinde kelime-i tevhid yazılı bu kubbenin üzerinde yükselen

⁶ The New York Public Library Digital Collections, M&A Arab. ms. 5. <https://digitalcollections.nypl.org/items/5f372aa8-7592-a9d9-e040-e00a18064c38> (Erişim: 25.09.2020).

⁷ Alexandra Bain, *The Late Ottoman En'am-ı Şerif: Sacred Text and Images in An Islamic Prayer Book*, Doktora Tezi, Universty of Victoria, In The Department of History in Art, Canada 1999, s. 48.

ve Allah(c.c.)'in adını taşıyan altından bir alem bulunmaktadır (resim 1). Yine mağribî hattıyla 18. yüzyılda Mağrip'te yazılmış olduğu tahmin edilen bir başka Delâilü'l-hayrât'ta⁸ ise Hücre-i Saâdet tasvirinin karşısındaki sayfaya Hz. Peygamber'in mihrab ve minberinin de temsili olarak resmedildiği görülmektedir (resim 2).

Delâil'in Anadolu'da da rağbet görmesi sebebiyle ünlü Osmanlı hattatları tarafından çok sayıda istinsahı yapılmıştır. Sayın Uğur Derman, bugünkü bilgilere göre (Osmanlıda) Delâilü'l-hayrât metnini ilk olarak hüsn-i hattıyla sanat eseri haline getiren kişinin 17. asrın ünlü hattatı Hâfız Osman olduğunu ifade etmektedir.⁹ Daha sonra gelen meşhur hattatların birçoğu da bu metne imza atmıştır. Genellikle ana metinlerde nesih hattının kullanıldığı bu kitapların başlıklarında, hizib güllerinde, ketebe ve tarih kayıtlarında daha çok rikâ' (icâze) hattı görülür. Delâillerde az da olsa ta'lik yazısına da rastlanır. Farklı tonlardaki krem rengi, aharlı kağıtlar üzerine ana metinler ağırlıklı olarak is mürekkebiyle yazılmışken surh (kırmızı), üstübeç (beyaz) ve zer (altın) mürekkeple yazılan kısımlarda bulunmaktadır. Satır sayıları çoğunlukla 9 ila 13 satır arasında değişmekte, buna bağlı olarak hacimleri ortalama 70 ila 130 yaprak kadar tutmaktadır. İlave metinlerle daha hacimli hale gelmiş olanları da mevcuttur.



Resim 2. Mağribî hattıyla yazılmış ketebesiz Delâilü'l-hayrâtta mihrab ve minber-i Nebî ile Hücre-i Saâdet tasvirleri, 18. yy., (University of Michigan, Hathı Trust Digital Library, <https://catalog.hathitrust.org/>, Erişim: 20.10.2021)

⁸ University of Michigan, Hathı Trust Digital Library, <https://catalog.hathitrust.org/Record/006834357> (erişim: 20.10.2021)

⁹ Derman, "Hafız Osman", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, c.15., İstanbul 1997, s. 99.

İhtiva ettikleri hat, tezhib, minyatür ve cildleriyle sanat eseri hüviyetini kazanmış olan bu kitaplar “Delâilü'l-hayrât”, “hâzâ kitâbü Delâilü'l-hayrât”, “Delâil-i şerîf” gibi bir başlığın yer aldığı “unvan sayfası” ile başlar (resim 3, 4). Genellikle yoğun tezhible bezenmiş olan unvan sayfalarında bazen başlık bulunmayabilir. Bu kısımda Mushaflardaki gibi karşılıklı çift sayfanın bezendiği serlevha formunda örneklere de rastlanmaktadır. Galata’lı Ahmed Nâilî hattıyla 1221/ 1806-07 tarihinde istinsah edilmiş olan Delâ’ilü’l-hayrât’ın mukaddime kısmında (v.1b, v.2a) böyle zengin bir serlevha tezhibi yapıldığı görülmektedir (resim 5).



Resim 3. Mustafa Halîmî’ye ait 1191 (1777-78) tarihli Delâil’in unvan sayfası, (EHA VIII/2, Kubbealtı Vakfı Yazma Eserler Kataloğu, s. 216). **Resim 4.** Osman Sâni ketebeli, 1186 (1772) tarihli Delâil-i şerîfin unvan sayfası, (SSM, 103-0004).



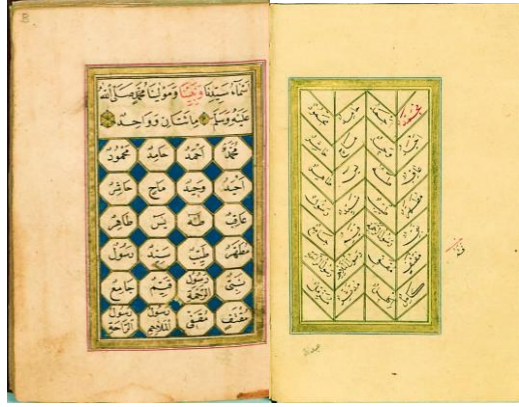
Resim 5. Galatalı Ahmed Nâilî Hattıyla 1221 (1806-1807) Tarihli Delâil’in Serlevhası. (SSM, 103-0295)

Bazı nüshalarda kitabın en başında “Delâilü'l-hayrât duâsı” veya “niyet duası” yer almakta, bu duanın baş kısmına da unvan sayfası formunda veya bölüm başı şeklinde tezhib yapıldığı görülmektedir. Böyle bir dua ile başlayan Mehmed Şefik Bey'in 1268 (1852) tarihli Delâilinde bazı hizib başlarına da unvan tezhibi yapılmıştır (resim 6).



Resim 6. Mehmed Şefik Bey'in 1268/1852 tarihinde tamamladığı *Delâilü'l-hayrâtdan*, a. Kitabın başındaki *Delâilü'l-hayrât Duâsı* (v.1b), b. Kitaptan bir hizib başı (v. 3b), (SSM, 103- 0297).

Bütün Delâil nüshalarında “Esmâü'n-Nebî” başlığı altında, bazen de başlık konulmadan Hz. Peygamber (as)’ın isimleri yer alır. Kiminde bu bölümden önce “Esmâü'l-Hüsnâ”ya da yer verilmiştir. Bu isimler çoğunlukla aralarında boşluk bırakılarak satır halinde yazılmakla beraber, kare ya da altıgen çerçeve içine alınanlar (resim 7), isimlerin çeşitli dizilişiyle farklı sayfa tasarımları oluşturacak biçimde yazılanlar da vardır (resim 8).



Resim 7. Berberzade İbrahim'e ait 1190 (1776-1777) tarihli *Delâil'de Esmâü'n-Nebî*, v. 13a, (SSM, 103-0181). **Resim 8.** İbrahim Dâimî hattıyla yazılan *Delâil-i şerîfte Esmâü'n-Nebî*, v. 8b, (SSM, 103-0294).

Kimi Delâil yazmalarının muhtelif sayfalarında gül resmi de yapılmıştır. Bilindiği gibi Hz. Muhammed (a.s.) in fiziksel görünüşü, teninin rengi ve hoş kokusu, edebî ve tasavvufî metinlerde genellikle güle benzetilir. Hz. Muhammed (as)'ı simgeleyen gül motifi bazen Delâil-i şerif sayfalarının kenarlarındaki hizib güllerinde, Mekke ve Medine minyatürlerinin çevresinde, bazende ayrı bir sayfada müstakil olarak işlenmiştir (resim 9, 10, 14).



Resim 9. Hafız Mehmed Vehbi'ye ait 1258 (1842) tarihli *Delâil-i şereifte gül tasviri*, v. 15a, (SSM, 103-0182) **Resim 10.** Kethüdâzâde Ahmed Refi ketebeli, 1172 (1758-59) tarihli *Delâilde gül tasviri*, v.2a, (EHA VII/9, Kubbealtı Vakfı Yazma Eserler Kataloğu, s. 204)



Resim 11. Berberzade İbrahim Efendi tarafından yazılan *Delâil-i şeriften*, v.17a, (SSM, 103-0181) **Resim 12.** Berberzade İbrahim'in 1181 (1767-68) tarihli *Delâilinden*, v.19a, (EHAVIII/1, *Kubbealtı Vakfı Yazma Eserler Kataloğu*, s. 215).

Mekke-i Mükerrerme ve Ravza-i Mutahhara tasvirleri Delâ'ilü'l-Hayrât yazmalarının vazgeçilmez unsurlarındandır. "Sifatü Ravzatü'n-Nebî", "Sifatü Ravzatü'l-Mutahhara", "Mekke-i Mükerrerme ve Ravza-i Mutahhara" benzeri bir başlıktan sonra besmele ve salavât-ı şerîfenin ardından, "Bu, Resûlullah (s.a.s) ve iki dostu Ebu Bekir ve Ömer'in (r.a) içine defnedildikleri mübarek Ravza'nın sıfatıdır" anlamındaki cümleler gelir (resim 11, 12). "Tertemiz bahçe" anlamına gelen "Ravzatü'l-Mutahhara" kavramı, Hz. Peygamber'in "evimle (hücre-i saâdet) minberim arası cennet bahçelerinden bir bahçedir..." anlamındaki hadisine dayanır. Günümüzde Ravza-i Mutahhara'nın güneyi mihrabın hemen kıble tarafındaki demir korkulukla sınırlanmış olup doğudan batıya 22 m., kuzeyden güneye 15 m. olmak üzere yaklaşık 330 m²'lik bir alanı kapsamaktadır. Batı tarafında Sultan III. Murad'ın yaptırdığı minber ile ortada Kayıtbay döneminden kalan mihrap bulunur.¹⁰

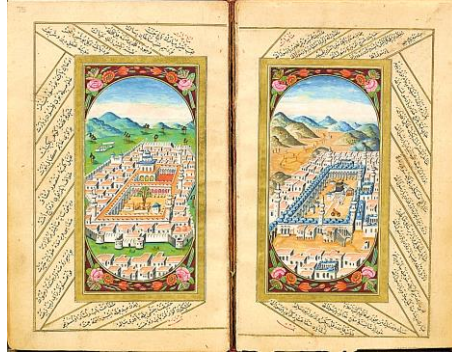
¹⁰ Nebi Bozkurt, "Ravza-i Mutahhara", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, c.34, İstanbul 2007, s. 475.



Resim 13. Ali b. Mehmed el-Haddadî'ye ait 1145 (1733) tarihli *Delâilü'l-Hayratta Mekke ve Medine tasvirleri*, (EHA VII/4, *Kubbealtı Vakfı Yazma Eserler Kataloğu*, s. 241)

Bazı Delâil yazmalarında yalnız Hücre-i Saadet ve Hz. Muhammed (as)'ın minberinin (nadiren minber ve mihrabının) temsili resimleri yapılırken (resim 1, 2) çoğu nüshada Haremeyn (Mekke ve Medine) tasvirlerinin daha kapsamlı halde ele alındığı görülür. Bu tasvirler Kâbe, Mescid-i Haram ve Mekke ile Ravza-i Mutahhara, Mescid-i Nebî ve Medine'yi kapsar. Kimi minyatürlerin arka planında resmedilen dağ sıralarının Mekke'de kahve rengine, Medine'de yeşile boyanması bu şehirlerin bitki örtüsünü ve iklim şartlarını yansıtmaktadır. Hücre-i Saâdet'in üzerinden yükselen şualar ise Hz. Muhammed (as)'in nurunu temsil eder. Karşılıklı iki sayfada yapılan bu tasvirlerin minyatür teknikleriyle yapıldıkları olduğu gibi (resim 13) perspektif çizim teknikleriyle resmedilenlerine daha sık rastlanır. Newyork Halk Kütüphanesinde bulunan Mustafa Kütâhî'ye ait Delâil'de¹¹ bu iki kutsal mekanın resmedildiği sayfaların haşiyelerinde de Türkçe bir münâcaat yazılmış, minyatürlerin köşeleri pembe güllerle bezenmiştir (resim 14).

¹¹ The Newyork Public Library, M & A, Arab. ms. 13. <https://digitalcollections.nypl.org/items/5f385864-6539-bde7-e040-e00a18065feb> (Erişim: 20.10.2021)



Resim 14. Mustafâ Kütâhî'ye ait Delâilü'l-Hayratta Mekke ve Medine tasvirleri (The Newyork Public Library, M & A, Arab. ms. 13)

Delâil metinleri ana renk olarak siyah is mürekkebiyle yazılmış, bölüm başlıklarında ve haşiyelerdeki hizib gülleri içinde altın zemin üzerine çoğunlukla üstübeç, bazen de renkli mürekkep kullanılmıştır. Kimi nüshalarda vurgulanmak istenen cümle ve kelimeler zer mürekkep veya surh mürekkeple yazılarak diğer kısımlardan ayrılmıştır. İbrahim Dâimî (ö. 1756) ketebeli Delâil-i şerifte metinde geçen İsm-i Celâl ve İsm-i Nebî kelimeleri ile bölüm başlığında surh mürekkep kullanıldığı görülür (resim 16). Sayfalarda yazı alanının etrafı genellikle siyah tahrirli altın cetveller ve buna paralel, renkli, daha ince çizgilerle çerçevesi, metin içindeki boşluklara farklı şekillerde müzeyyen duraklar işlenmiştir.



Resim 15. Galatalı Ahmed Nâili ketebeli Delâil-i şeriften, v. 42b (SSM, 103-0287), **Resim 16.** İbrahim Dâimî (ö. 1756) tarafından yazılan Delâil-i şeriften, v.14b (SSM, 103-0294)

Delâilü'l-hayrât yazmalarının ana metnini haftanın farklı günlerinde okunacak hizbler¹² oluşturmaktadır. Bu dua ve salavât-ı şerîfeler Pazartesi gününden başlayıp sonraki Pazartesi günü tamamlanan sekiz bölüm halindedir. Hizb başları bir başlık ile ya da haşiyelere düşülen notlarla 'hizbü'l-evvel', 'hizbü's-sânî'... ifadeleriyle belirlenmiş, ilgili bölümlerin hangi gün okunacakları da beraberinde kaydedilmiştir (resim 15, 16). Bazı örneklerde hizbler sayfa kenarlarına yapılan hizib gülleriyle gösterilmiştir (resim 17, 18). Hizblerin 'rubu" (dörtte bir) 'sülüs' (üçte bir) 'nısf' (yarı) şeklinde bölümlendiği de görülür.



Resim 17. Mehmed Rasim (ö. 1756) ketebeli Delâil-i şeriften, 48b, (University of Michigan, Hathi Trust Digital Library, <https://catalog.hathitrust.org/>, Erişim: 20.10.2021) **Resim 18.** Osman Sâni hattıyla, 1186 (1772) tarihli Delâil-i şerifte hizb başı, (SSM, 103-0004).

Kitap ikinci Pazartesi günü okunacak “Delâilü'l-hayrât Hatim Duâsı” ile son bulur. Ancak başka duaların ilave edildiği daha geniş nüshalara da rastlanmaktadır. Yazma kitapların çoğunda olduğu gibi Delâilü'l-hayrat yazmalarında da hâtîme sayfaları sıklıkla tezhiblenen alanlardandır (resim 19).

¹² Bölük, kısım, taife, takım gibi anlamlara gelen “Hizb”, farklı vakitlerde okunacak virdleri ifade eder. (Şemseddin Sami, Kamus-ı Türkî, İstanbul 1317, s. 546)



Resim 19. Galatalı Ahmed Nâili ketebeli, 1221 (1806-1807) tarihli *Delâil'in hatime sayfaları v.78b, 79a* (SSM, 103-0295)

SONUÇ

Osmanlı kitap sanatlarında 17. yüzyıl sonlarında görülmeye başlayan, resim ve çeşitli şekiller ihtiva eden duâ kitapları 18. yüzyıldan itibaren daha da yaygınlaşmıştır. Cild ve tezhipleriyle de özenle hazırlanmış olan bu kitaplar içinde Delâ'ilü'l-hayrat isimli yazmalar önemli bir yer tutar. Sultanlar ve varlıklı kişiler için de hazırlanmış olan bu eserlerin ünlü hattatların kaleminden çıkmış çok seçkin örnekleri bulunmaktadır. Bu eserlerin tezhibli olanları dönem itibariyle Osmanlı tezhib sanatının klasik devrine nisbetle daha zayıf numunelerini barındırmaktadırlar. Unvan sayfası ile başlayan bezemeler bilhassa bölüm başlarında, metin içindeki duraklarda, haşiyelerdeki hizib güllerinde ve hatime sayfalarında yoğunlaşmıştır. Batı etkisinde eserlerin verildiği 18. ve 19. yüzyıllar Delâ'ilü'l-hayrât yazmalarının da daha çok rağbet gördüğü bir dönemdir. Bu sebeple, süslemelerinde klasik motiflerle düzenlenen kompozisyonlar yanında, batı etkisiyle Osmanlı sanatına giren natüralist çiçek ve çiçek buketleriyle yalnız bitkisel motiflerin kullanıldığı rokoko tarzı daha çok görülür. Bu eserleri farklı kılan sanat unsurlarından biri de hemen hepsinde görülen, karşılıklı iki sayfa halindeki Mekke-i Mükerrreme (Kabe, Mescid-i Haram) ve Medine-i Münevvere (Ravza-i Mutahhara, Mescid-i Nebî) minyatürleridir. Hz. Muhammed (as) sevgisini merkeze alan bu kitaplarda, O'nun simgesi haline gelen gül motifi de bazen hizib

gülleri içinde, minyatürlerin kenarlarında, kimi zamanda ayrı bir sayfada müstakil olarak işlenmiştir.

KAYNAKÇA

Bain, Alexandra, *The Late Ottoman En'am-ı Şerif: Sacred Text and Images in An Islamic Prayer Book*, Doktora Tezi, Universty of Victoria, In The Department of History in Art, Canada 1999.

Bozkurt, Nebi. “Ravza-i Mutahhara”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, c.34, İstanbul 2007.

Derman, M.Uğur. *Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*. Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2002.

Derman, M. Uğur. “Hafız Osman”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, c. 15, İstanbul 1997.

Kara, Mustafa. “Evrâd”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, c. 11, İstanbul 1995.

Kubbealtı Vakfı Yazma Eserler Kataloğu, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2021.

Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türkî*, İkdam Matbaası, İstanbul 1317.

Uludağ, Süleyman. “Cezûlî Muhammed b. Süleyman”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, c. 7, İstanbul 1993.

Uludağ, Süleyman. “Delâilü'l-hayrât”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, c. 9, İstanbul 1994.

Yılmaz, Abdülkadir. *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları*, Damla Yayınevi, İstanbul 2004.

Elektronik Kaynaklar

Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, <https://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/koleksiyonlar/sakip-sabanci-muzesi-kitap-sanatlari-ve-hat-koleksiyonu>.

The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/5f372aa8-7592-a9d9-e040-e00a18064c38>.

University of Michigan, Hathi Trust Digital Library, <https://catalog.hathitrust.org/>

TÜRK TEZHİP SANATI VE USLÜPLERİ

Mitra SETAREHSOBH¹

GİRİŞ

Yüzyıllar içerisinde İslam 'ın ilk emrinin de bir gereği olarak kitaba ve yazı sanatına verilen önem Türklerde nihai noktasına ulaşmıştır. Allah'ın ifade ve temsil edilemezliğinin kağıda dökülmüş hali olan hüsn-i hatta ki gelişime ortak olarak onun tamamlayıcısı ve bütünlü günün sağlayıcı olan Tezhip sanatı da aynı ölçüde yenilikler göstermiştir². Türklerde yüzyıllar boyunca kullanım imkanı bulan Tezhip sanatı; mimariden yazma eserlere, cilt kapaklarından levhalara, madeni eşyalardan halılara ve tılsımlı gömleklere varana kadar pek çok alanda sıklıkla kullanılmıştır³. İslami yazı çeşitlerinin belli ölçülere ve kurallara bağlı kalarak yazılması olarak tarif edilen hüsn-i hattın İslâm sanatları içinde önemli bir yere sahip olmasında ki en önemli neden şüphesiz bu sanatın, Allah'ın ifade ve temsil edilemezliğini vurgulaması olmuştur⁴. Tezhip hat ile beraber kullanıldığında yazı daima ön plandadır. Tezhipin asıl gayesi, hattı süslemek, ortaya çıkarmak ve yazının anlamını daha da kuvvetlendirmektir. Tezhip sanatkarı yazıdaki manayı daha da kuvvetlendirmek için tezyin eder, insanların etkilenmelerini ve düşünmelerini sağlar. Böylece eserine bir anlam da katar, eserini maddilikten çıkartarak anlamlı hale getirir. Ortaya çıkan eser sanatkarın gönlündeki heyecanın, hislerin fırça ile kağıda geçirilip dile gelmesidir. Eserlerdeki mana

¹ Iran Calligraphers, written, poet, Association, mitrasetarehsobh77@gmail.com

² Edip Yılmaz, Dr. Öğr. Üyesi, Bitlis Eren Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Rumeysa ŞİMŞEK, Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler(2019), Yüksek Lisans Öğrencisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 1.

³ Edip Yılmaz, Dr. Öğr. Üyesi, Bitlis Eren Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Rumeysa ŞİMŞEK, Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler (2019), Yüksek Lisans Öğrencisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 2, Taşkale, (1990: 5).

⁴ Edip Yılmaz, Dr. Öğr. Üyesi, Bitlis Eren Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Rumeysa ŞİMŞEK, Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler(2019), Yüksek Lisans Öğrencisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 2. Koç, (2015, 154-155).

idrak edildiğinde, teslimiyet bir kez daha kendini gösterir. Tezhiplenmiş bir esere uzaktan bakıldığında etkisi azdır. Algılanan sadece formlar ve renklendir. Ayrıntıya girildiğinde daha ince noktalar fark edilir (Kullanılan motiflerin renk ve tonlamaları, rumı motifinin hurdeleri, işçilik, denge, ahenk vs.)⁵.

Tezhip:

El yazma kitaplardan padişaha ve önemli devlet büyükleri ile tanınmış kişilere sunulan, özel kütüphaneler için yazılanlar, külliyatlar, divanlar ve değerli kitapların pek çoğu Tezhiplenmiştir. Özellikle Kur'an kitaplarında çok zengin bir Tezhip görülmektedir. Kur'an-ı Kerim'lerde zahriye kısmı, ilk iki sayfa, bazen ilk dört sayfa tamamen Tezhiple bezenmiştir. Hatime denilen dua ve hattatın imzasının bulunduğu son sayfalar da Tezhiplidir. Baştan sona nefis Tezhipli eserlerde satır araları, sayfa kenarları, köşeler ile manzum eserlerde iki mısra arasındaki boşluklara da Tezhip yapılır. Yazma kitapların sayfa başlıklarının çoğu kubbeli taç şeklinde olup, bunların üst kısımları da "tığ" denilen sivri uçlarla bitmektedir. Bunların yanında ayetleri ve cümleleri ayırmak için yapılan küçük Tezhip şekillere "nokta" denir. Bunlar küçük yıldız veya çiçek şeklinde olabildiği gibi, şekillerine göre değişik isimler de alırlar. Yazma kitaplarda, murakka adı verilen yazı albümlerinde, ferman ve hüsn-i hat levhalarında, boya ve altınla yapılan her türlü süsleme işine Tezhip adı verilmiştir. Kelime, Arapça zeheb (altın)'den gelir ve "altınlama" demektir; ama Tezhip sanatında, altının yanı sıra, kök boyalar, renkli toprak boyalar, tutkallı su ile karıştırılarak kullanılmıştır. Yalnız altınla yapılan Tezhip halkarı adı verilir⁶ (Şekil 1, Şekil 2).

Başlangıcından Osmanlı Dönemine Kadar Tezhip Sanatı:

Tezhipçiliği Anadolu'ya getiren Selçuklular, stilize edilmiş hayvan motifleriyle bezeli „Rumî“ üslubunu geliştirmişlerdir. Selçuklu Tezhipi birbirine geçme geometrik şekillerden oluşur ki bunların içi benek, yıldız ve yaprak motifleriyle süslenmiş, çevrelerini çok karmaşık geometrik ulamalar çevirmiştir. Bunlarda

⁵ <https://www.gorselsanatlar.org/gorsel-sanatlarda-bicimlendirme/tezhip-sanati-ve-ornekleri/msg188791/#msg188791>.

⁶ Doç. Dr. A. Kadir Yılmaz, Tezhip Ve Minyatür Sanatı, Atatürk üniversitesi, s.1.

zemin altın, çizgiler siyah olup, yer yer kırmızı ve maviyle renklendirilmiştir. Selçuklu devrinde görülen diğer bir tarzda birbirine sırt sırta vermiş küçük formlardan oluşan münhani adı verilen tarzdır⁷. Tarihi seyri içinde Tezhip sanatı, gelişme ve ilerleme çizgisini her zaman için yükselen bir seviyede tutamamış, değerlerini devamlı olarak koruyamamıştır. Bu sebeple sanatın inişli çıkışlı yolunda en ihtişamlı çağ, 16. Yüzyıl kabul edilir Tezhip sanatının gelişmesindeki bir diğer önemli dönüm noktası da, 1514'te kazanılan Çaldıran zaferiyle, Tebriz, Herat ve giraz'dan İstanbul'a getirilen - Bir kısmı Horasanlı olan Türkmen asıllı - Sanatkarlardır. Buldukları sanatla harmanlayarak. Osmanlı kitap sanatlarına uzun Saray nakkaşhanesi'ne dahil edilen bu sanatkarlar, Acem nakkaşları Bölüğü'nü oluşturmuş; kendi zevk ve görüşlerini, burada müddet hizmet etmişlerdir⁸.

Tezhip Sanatında Kullanılan Malazemleri:

Boyalarda ve Fırçalarda: Eskiden büyük zahmetlerle hazırlanan toprak boya yerine zamanımızda kolaylıkla ve çok çeşitlerini elde edebileceğimiz suluboya ve guaj boyala kullanılmaktadır. Bir zamanlar 3 aylık kedinin ense kılından yapılan fırçalar (ki bunlara "tüy kalem" denilirdi) artık yerini çeşitli boy ve kalitede samur fırçalara bırakmıştır. Boyalarda' olduğu gibi fırçalarda da eski kalitenin olmamasından dolayı fırça nemiendirildiğinde uçların

Olduğu gibi fırçalarda da eski kalitenin olmamasından dolayı fırça nemi uçların tek bir noktada birleşmesi gerekirken çoğunlukla çatallandığını görürüz⁹.

⁷ Dilek Tezcan, 17 Ve18.Yüzyılda Osmanlı Devletinde Dekoratif Süslemelerin Bazı Dini Eserlere Yansıması, Yüksek lisans Tezi El Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı Dekoratif Ürünleri Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Mayıs, (2015, s. 56), Coşkun, (2007, s. 2).

⁸ Dilek Tezcan, 17 Ve18.Yüzyılda Osmanlı Devletinde Dekoratif Süslemelerin Bazı Dini Eserlere Yansıması, Yüksek lisans Tezi El Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı Dekoratif Ürünleri Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Mayıs, (2015, s. 57), Derman, (2009, s. 343).

⁹ Eda Kaygusuz, Türk Tezhip Sanatı, Marmara Üniversitesi Tütky At Arştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilimdalı, Türk Kitap Sanatı Tarihi Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu, İstanbul (2016, s. 52), Zeynep Güney, Osmanlı Süsleme Sanatı, s. 84.

Altın: Tezhip açısından altın çok önemlidir. Özellikle yerli olmasına ve varaklardan ezilip sürülmesine dikkat edilmelidir. Altın varak olarak tabir edilmekte olan malzeme altının çekiç yardımıyla dövülmesi sonucunda incecik bir plaka haline getirilmesi işlemidir. Bu işlem sonucunda elde edilen altın varak bir tabağa alınır içerisine Arap zankı ve süzme bal karıştırılmış bir sıvıdan bir damla akıtılarak parmak yardımıyla kıvama gelinceye denk ezilmektedir. Ezme işlemi sırasında ilk önce donuk bir çamur renginde olan altın iyice ezildiğinde temiz altın rengini alır ve tabağın içine saf temiz su doldurulur bu şekilde en az 3 Saat bekletildikten sonra altın tabağın dibine çökmüştür. Yavaşça su boşaltılır ve sonrasında fırçalar yardımı ile gerekli şekilde kullanılmaya hazırdır. Yer yer altınların parlatılması için zer mühre denilmekte olan sapları ahşap uçları akik taşı olan aletler kullanılmaktadır¹⁰.

Zemin fırçası: Zeminin büyük ve küçüklüğüne göre kalınlıkları değişir.

Mühreler: Tezhipte altın kullanıldıktan sonra, parlatılarak boya görünümünden çıkarılır. Bu parlatmada zermühre kullanılır.

Sivri mühre: Ucu eğri ve düz sivridir. Ince alanları parlatmada kullanılır.

Yassı mühre: Uç tarafı yassı olan mühredir, daha geniş alanları mührlemek için Kullanılır Kağıt mührresi üç çeşittir.

Çakmak mühre: Her iki taraftan tutularak kullanılan ağaçtan yapılmış merdane biçimindeki mühre. Ellerin arasında kalan kısımda ağaç oyulmuş ve içine 45 Cm. eninde, 1012 Cm. boyunda, 11, 5 Cm. kalınlığında sert bir taş yerleştirilmiştir. Bu taş Süleymaniye taşı, zebercent (yeşim) veya akiktir¹¹.

Tezhip'te Kullanan Teknikleri:

İlk örnekleri Uygur Türklerine kadar dayandığı düşünülen kitap süsleme sanatlarından biri olan Tezhip sanatında kullanılan teknikler farklı farklıdır. Bu tekniklerden bir tanesi, klasik 'zemin

¹⁰ <https://tezhib.info/?p=528>.

¹¹ Dilek Tezcan, 17 ve 18. Yüzlünde Osmanlı Devletlindede Dekoratif Süslemelerin Bazı Dini Eserlere Yansıması, Yüksek lisans Tezi El Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı Dekoratif Ürünleri Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Mayıs, (2015, s. 61), Aksu, (1999, s. 134).

doldurma' tekniğidir. Bu teknikte yalnızca altın değil, doğadan elde edilen boyalar da altın ile birlikte kullanılmaktadır.

Zerefşan: Tezhip sanatında kullanılan teknikler içerisinde yer alan zerefşan tekniği, aslında altının boya gibi kullanılmasından ziyade, serpiştirerek desenlerin boyandığı tekniktir. Bu teknikte varak altın kağıdı toz haline gelecek kadar ezildikten sonra yüzeyi delik delik olan bir kaba doldurulur ve motiflerin üzerine deliklerden altın parçaları serpiştirilir yahut dökülür. Elbette toz altın parçalarının zemine yapışması için sanatkarlar ya yumurta akı kullanırlar ya da jelatin içeren su kullanırlar. Serpiştirme işlemi yapılırken kağıdın üzerindeki her yere altın tozlarının dökülmemesi için yalnızca dökülmek istenen motiflerin üzeri boş bırakılır ve diğer yerlerin üstü kapatılır.

Şukufe: Lale Devri'nde batılılaşmanın getirdiği naturalist akımın da etkisiyle çiçek motifleri diğer klasik sanatlarda olduğu gibi Tezhip sanatında da sıkça kullanılmıştır. Şukufe çiçeklerin doğadan ilham alınarak ince bir şekilde demet, buket, yahut bir vazunun içinde stilize edilmesi ve altınla boyanması tekniğidir. Şukufe tekniği son derece ince işçilik, titizlik ve dikkat isteyen bir tekniktir. Sanatçıların eserlerde sıkça bu tekniği kullanmaları aynı zamanda onların hem işlerine olan özeni hem de ne kadar marifetli olduklarını bizlere göstermektedir¹².

Çift Tahrir (Havalı): Desende tahrirleri birbirine eşit aralıklarla, paralel olarak çizilen tekniktir. İki çizgi arasındaki boşluktan dolayı "havalı" olarak da isimlendirilen bu teknikte boşluk motifin büyüklüğüne uygun olacak biçimde gözü yormayacak şekilde olmalıdır. Çoğunlukla iki renk kullanılan çift tahrir tekniğinde renkler zeminle kontrast oluşturacak şekilde seçilmeli, motifler küçük boyutta ve sade olmalıdır. Sıvama ve tarama olarak iki farklı şekilde işlenir¹³.

¹² <https://abidatsanat.com/susleme-sanatları/tezhib-sanatı/tezhip-sanatında-kullanılan-teknikler>

¹³ Edip Yılmaz, Dr. Öğr. Üyesi, Bitlis Eren Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Rumeysa Şimşek, Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler, Yüksek Lisans Öğrencisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Araştırma Makalesi/Research Article BEÜ SBE Derg. (2019, 82), 621-630), Geliş Tarihi/Received: (22.10.2019) - Kabul Tarihi/Accepted: (29.12.2019), s. (7), Birol (62).

Tezhipin Klasik Uygulama Alanları:

Satır arası Tezhipi: Yazma eserlerde satırlar arasında kalan boşluklara yapılan bezemelerdir. Kıymetli yazma kitaplarda, levhalarda satırların arasındaki boşluklar bezenerek esere Kıymetli yazma kitaplarda, levhalarda satırların arasındaki boşluklar bezenerek esere zenginlik katılmıştır.

Durak (vakfe) Tezhipi: Kur'an'da ayetleri ayırmak, bazı yazmalarda cümlenin bittiğini belirtmek için küçük stilize çiçek, yıldız ve yuvarlak süslemeler yapılmıştır. Nokta işaretinin yerini tutan bu süslemelere vakfe ya da durak denir.

Cüz gülü: Mushafın otuzda biri olan cüzlerin her birinin başladığı yeri belli etmek amacıyla yapılan tezyini madalyonlardır.

Aşer gülü: Sayfanın kenar boşluğuna satısın hizasında her on ayette bir konan tezyini madalyonlardır.

Hizip gülü: Mushafın otuz cüzünden her birinin dörtte birini göstermek amacıyla bu yerlerin başına konan tezyini madalyonlardı.

Nısıf gülü: Mushafın otuz cüzünden her birinin yarısını işaret etmek için bu yerlerin başına konan tezyini madalyonlardı¹⁴ (Şekil 3).

Geometri ve Anlam:

Her Tezhip uygulaması; Tahayyül, tasarım, matematik ölçüm, altın oran, geometrik sistemler, desenler, çizgiler ve renk çeşitleri ile oluşan biçimler üzerine adım adım inşa edilmektedir. Başlangıç olarak her bir nokta, muhakkak çizgi ile devam ederek Tezhipin geometrik yöntemler ile kompozisyonlarını, desenlerini ve motiflerini oluşturmaktadır¹⁵. Sanat tarihimiz boyunca, geometride olduğu gibi Tezhipte de daire veya dairesel hareketler

¹⁴ Eda Kaygusuz, Türk Tezhip Sanatı, Marmara Üniversitesi Tütky At Arştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilimdalı, Türk Kitap Sanatı Tarihi Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu, İstanbul (2016, s. 46), Gülnur Duran, "Tezhip Sanatının Kullanım Alanları", s. 64, s. 63.

¹⁵ Asiye Kafalier Dönmez, Geometri ve Matermatik Bağlamında Tezhip Sanatının Anlam Boytu, Makale Geliş Tarihi: (20/11/2020), Makale Kabul Tarihi: (01/12/2020), s. 2, Critchlow, (1992, s. 8).

çokça kullanılmıştır. Daire, (pi sayısıyla) matematiğin ve mükemmelliği ifade etmesiyle geometrinin en önemli sembollerindendir. Daire formu, evrendeki en mükemmel şekil olarak kabul edilir. Felsefi anlamda, aynı anda ve her noktada başlangıç ile bitişi içermesinden dolayı, evrendeki birliği sembolize eder. Dairenin sonsuz potansiyeli vardır. Üçgen, altıgen ve kare gibi temel geometrik şekiller ondan doğar ve ona dönerler. Örneğin bir Tezhip çalışmasında desen oluşturulurken, daireden hareketle “sonsuz” desen ağları, motifler üretilebilir. Daire, desen olarak geometrik sistemlerin ana şeması olması dışında, Tezhip tasarımının her bir aşamasında başlangıç ve temel çizim ilkesi olarak önem taşır. Tasarım içinde yer alan çiçekler, bulutlar, rumiler, dendanlar gibi diğer unsurlar organik çizgilere ilişkindir. Ancak, daire ve onu kesen diğer geometrik biçimlerden oluşan motif ana şeması arka planda yer alır. Tezhip sanatının inceliklerinden haberdar olan bir sanatsever yada başka bir Tezhip sanatçısı, burada işaret edilen konulara hakimse, desen veya motiflerin arka planını da görür ve ona göre değerlendirme yapabilir¹⁶. Mevcut eski kaynaklar arasında, Türk-İslâm desenleri ve Özellikle Tezhip sanatı ile ilgili uygulanmış eserler dışında, konunun teorik çerçevesini, kurallarını ve uygulama çeşitlerini bir bütün olarak anlatan derli toplu bir esere tarafımızca rastlanmamıştır. Son bir asır içinde, anlama ve anlatma ekseninde daha çok tecrübe aktarımı içerikli kitaplar yayımlandığı malumdur. Ancak Tezhip sanatının akademik anlamda teorik çerçevesi henüz oluşum aşamasındadır¹⁷ (Şekil 4, Şekil 5).

Levhalar:

Levhalar da Tezhiplenen eserlerdendir. Ancak levhaların camlanıp çerçevelenerek korunmasına önem verilmediğinden, açıkta kalan yazı ve Tezhipler dış etkilere özellikle devrin

¹⁶ Asiye Kafalier Dönmez, Geometri Ve Matematik Bağlamında Tezhip Sanatının Anlam Boytu, Makale Geliş Tarihi: (20/11/2020), Makale Kabul Tarihi: (01/12/2020), s. 2. Şen, (2013, s. 109).

¹⁷ Asiye Kafalier Dönmez, Geometri ve Matematik Bağlamında Tezhip Sanatının Anlam Boytu, Makale Geliş Tarihi: (20/11/2020), Makale Kabul Tarihi: (01/12/2020), s. 2.

aydınlatma aracı olan kandillerin isiyle kirlenip karararak neredeyse okunmaz hale gelmiştir¹⁸ (Şekil 6).

İpek Üzeride Tezhip:

Tezhip çalışmaları farklı objeler deri, mukavva, tahta ve kumaş gibi malzemeler üzerine de uygulanmıştır. Yapılan araştırmalarda İpek üzerine klasik Tezhiplenmiş bir esere rastlamadık. Savaşçı Uygurları gösteren ve Li-Kung-Liu'ya (ölümü 1106) Mal edilen 223x323 Cm boyutlu İpek rulo üzerine çalışılan resim bu konuda bulunabilen en eski örnektir. 15. Yüzyıl başlarına ait bir çalışma da Mehmet Siyah Kalem isimli Sanatçıya mal edilen İpek üzerine yapılmış renkli resimdir. Günümüzde ise İpek üzerine bazı tuğra çalışmalarının yapıldığını görmekteyiz. Levhalar da Tezhiplenmiş eserlerdendir. Ancak levhaların camlanıp çerçevelenerek korunmasına önem verilmediğinden, açıkta kalan yazı ve Tezhipler dış etkilere özellikle devrin aydınlatma aracı olan kandillerin isiyle kirlenip karararak neredeyse okunmaz hale gelmiştir¹⁹.

Sanatçı Dostlarımla Tezhipe Dair Görüşleri:

Doç. Dr. Şehnaz Biçer: Kültürel Mirasım:“ Resmedilmiş, süslenmiş tüm eserlerimin içinde bizden önceki insanların izleri, bizi birbirimize bağlayan zincirin halkaları var". Aslında bir sanatkarın sanatını anlatması onu icra etmesinden çok daha zordur. Çünkü anlatılacak şey sanatçıyla birlikte doğmuş, yürümüş ve hatta yürümekten de öte artık onunla bir bütün olmuştur. Benim sanatımın içinde yüzlerce yılın izi ve sesleri var. Ve bu izler, bugünden geriye doğru bakıldığında çok geniş bir coğrafyada ve farklı kültürlerin varlığında şekil bulmuştur. Asya da doğan ve yazma eserlerin içinde var olan sanatlar, tasarım prensiplerinden teknik çözümlerine kadar kültürel bir miras olarak günümüze ulaşmıştır. Bu miras nedensiz ve sebepsiz bir zincirin halkaları gibi devam ettirir ve hala devam etmektedir. Sanatım, bu mirasın izlerini taşıırken bugünün yorumuyla yeni bir söz söylemek ister.

¹⁸ Doç. Dr. A. Kadir Yılmaz, Tezhip Ve Minyatür Sanatı, Atatürk Üniversitesi, s.1, 5.

¹⁹ Eda Kaygusuz, Türk Tezhip Sanatı, Marmara Üniversitesi Tütky At Arştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilimdalı, Türk Kitap Sanatı Tarihi Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu, İstanbul, (2016, s. 52), Zeynep Güney, Osmanlı Süsleme Sanatı, Zeynep Güney, s. 9.

Bu söze; atalarımın bana ulaşan binlerce motif, renk ve biçim arkadaşlık eder. Kimi zaman neyi, niçin aradığımı bilmeden bir okyanusun uçsuz bucaksız maviliğinde yol alırım. Bana yön gösteren kültürüm, yaşamışlığım ve hislerim gökyüzündeki yıldızlar gibidir. Bazen fırtınalara tutulmuş dev dalgaların arasında yolumu kaybeder, bazen de buldum, gördüm sandığım seraplarda yüzerim. Ancak hep arar, ararken de hayal ederim. Çünkü bilirim ki hayalin sınırları yoktur ve bu sınırsızlık kendimin ve sanatımın özgürlüğüdür²⁰ (Şekil 7).

Dilek Yeğenoğlu: Güzeli Aramak: Güzel olana meyiletmek insanın fitratında var olan bir yöneliş. Tezhip sanatına başladığım gün den beri bir çiçeği, bir yaprağı en güzel haliyle çizmeye çalışmanın ruhumu şifalandırdığını hissetmem bu sanatı sevmemde ve daha şevkle çalışmamda büyük rolü olmuştu.

Çiçekler: Yaratılmışlar arasında yaratıcının en güzel isimlerini bize gösteren, en latif duygularımıza hitap eden, bakıldığında tebessüm ettiren ve sonsuzluk arzumuzun cisimlenmiş halini üzerinde gösteren bir cennet bahçesi numunesi gibi. Bu nazenin dostları çizmek bir çoğumuzun iştiaqla isteyeceği bir şey olsa gerek.

Çiçeklerin Dili: Karakterleri vardır bir de çiçeklerin, söylemek istedikleri. Tezhip sanatında kullanılan motiflerdeki helezonik hareketlerin kendinden sonra gelecek çiçeklere emin bir o kadar mütevazî duruşu hayata dair bilgiler veriyor hissi uyandırır bende. Klasik Tezhip uygulamasındaki sınırlar haddini bilme, haddi aşmama ve kendi sınırlarını korumanın hayat yolunda huzuru yakalamanın adresi gibi. Kısaca sanatım; ruhumun görünenleri, tenhaları, derinlikleri, bir o kadar ben, bir o kadar benden²¹ (Şekil 8, Şekil 9).

SONUÇ

Hemen herkesin malumu olan “Güzel gören güzel düşünür.” sözüyle, “Allah güzeldir ve güzeli sever.” mealindeki hadis-i kudsî, insanların yaşamakta buldukları çevrelere bakışlarını

²⁰ Doç. Dr. Şehnaz Biçer, İstanbul, Ekim, 2021.

²¹ Dilek Yeğenoğlu Ankara, 2021.

şekillendiren önemli düsturlardır. İnsanoğlunun fitratında iyiliğe ve güzele doğru tabii bir yöneliş vardır. Bu yönelişle güzel sanatlar ortaya çıkmıştır. Bu sürece Türk milleti de ortaya koyduğu birbirinden kıymetli sanat eserleriyle katkıda bulunmuştur. Günümüzde tezhip sanatının uygulanması daha çok bu sanatın altın çağı olan 16. Yüzyıl motifleri baz alınarak icra edilmektedir. Bu gelenekten ayrılmadan yeni yorumlar da yapılmaktadır. Tezhipte geleneğe bağlı olarak kurgulanan yenilikler bu sanatın geleceğini teminat altına almaktadır²². Türkiye’de Tezhip yapılırken genellikle klasik yaklaşıma uyum sağlanmaktadır. Bu yaklaşım, Tezhip tarihi boyunca kullanılan desen formlarını bozmadan ama yenileyerek kullanılmasına dayanmaktadır. Ancak nadir de olsa klasik yaklaşımdan ayrı olarak çalışan ve değişik kompozisyonlarla kendilerine özgü tasarımlar yaratan Tezhip sanatçıları da bulunmaktadır. Tezhip sanatı zaman içinde unutulmaya yüz tutmuş bir daldır, ancak son yıllarda eski popüleritesini tekrar kazanmaya başlamıştır. Türkiye’de bulunan çok sayıda üniversitenin güzel Sanatlar fakültesinde Tezhip bölümü yer almaktadır. Burada yetenekli sanatçılar yetiştirilmektedir²³.

KAYNAKÇA

Asiye Kafalier Dönmez, Geometri Ve Matematik Bağlamında Tezhip Sanatının Anlam Boytu, Makale Geliş Tarihi: (20/11/2020), Makale Kabul Tarihi: (01/12/2020), s.(2), Critchlow, (1992, s. 8), s. 2, Şen, (2013, s. 109). Doç. Dr. A. Kadir Yılmaz, Tezhip Ve Minyatür Sanatı, Atatürk üniversitesi, s.1, 5.

Dilek Tezcan, 17 ve 18.Yüzyılda Osmanlı Devletinde Dekoratif Süslemelerin Bazı Dini Eserlere Yansıması, Yüksek lisans Tezi El Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı Dekoratif Ürünleri Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Mayıs, (2015, s. 56), Coşkun, (2007, s. 2), Mayıs, (2015, s. 57),

²² İbrahim Ethem Gören “Sanatının Ve Sanatkarın İzinde, Vadi Kültür Sanat ve Yayıncılık A.Ş. İstanbul, (2021s.87).

²³ <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/tezhip-sanati-nedir-nasil-yapilir-tezhip-sanatinin-tarihcesi-6194451>

Derman, (2009, s. 343), Mayıs, (2015, s. 61), Aksu, (1999, s. 134), Doç. Dr. Şehnaz Biçer, İstanbul, Ekim, 2021.

Dilek Yeğenoğlu, Ankara, 2021.

Edip Yılmaz, Dr. Öğr. Üyesi, Bitlis Eren Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Rumeysa ŞİMŞEK, Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler(2019), Yüksek Lisans Öğrencisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 1, s. 2, Taşkale, (1990: 5). s. 2. Koç, (2015, 154-155), Araştırma Makalesi/Research Article BEÜ SBE Derg. (2019, 82), 621-630), Geliş Tarihi/Received:(22.10.2019) - Kabul Tarihi/Accepted: (29.12.2019), s. 7, Birol(62),

Eda Kaygusuz, Türk Tezhip Sanatı, Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu, Türk Kitap Sanatları Tarihi, Marmara Üniversitesi Türkiye At Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı İstanbul (2016, s. 1) Hasan Özönder, Ansiklopedik Hat, Tezhip Sanatları Deyim ve Terimleri Sözlüğü, Sebat Ofset Yayınevi, Konya, (2003, s. 198), İlhan Özkeçeci, Türk Sanatında Tezhip, Yazıgen Yayınevi, İstanbul, (2007, s. 29), Ayla Ersoy, Türk Tezhip Sanatı, s. 13, Zeynep Güney, Osmanlı Süsleme Sanatı, s. 84,, Gülnur Duran, "Tezhip Sanatının Kullanım Alanları", s. 64, s. 63, Mine Özen, Tezhip Sanatından Örnekler, s. 107, Zeynep Güney, Osmanlı Süsleme Sanatı Zeynep Güney, Osmanlı Süsleme Sanatı, s. 90. İbrahim Ethem Gören "Sanatının Ve Sanatkarın İzinde, Vadi Kültür Sanat ve Yayıncılık A.Ş. İstanbul, (2021 s. 87).

<https://www.gorselsanatlari.org/gorsel-sanatlarda-bicimlendirme/tezhip-sanati-ve-ornekleri/msg188791/#msg188791>.

<https://tezhib.info/?p=528>

<https://abidatsanat.com/susleme-sanatlari/tezhib-sanati/tezhip-sanatinda-kullanilan-teknikler>

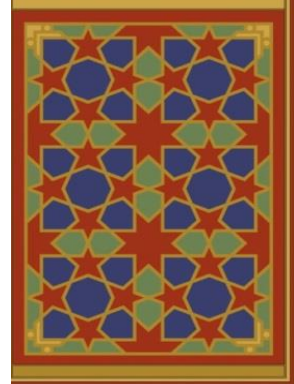
<https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/tezhip-sanati-nedir-nasil-yapilir-tezhip-sanatinin-tarihcesi-6194451>



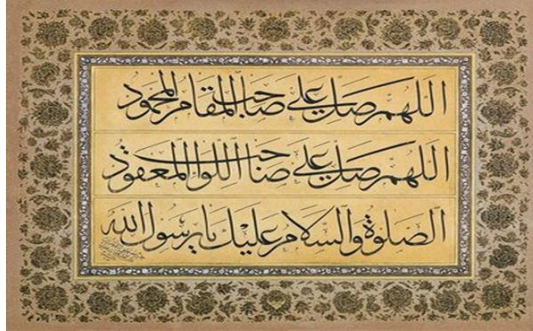
Şekil 1: Doç. Dr. Şehnaz Biçer



Şekil 2: Dilek Yeğenoğlu



Şekil 3: Mohsen Aga miri Şekil 4, 5: Kur'an-ı Kerim zahriye sayfası deseni, renklendirmesi. M. 1314-15, KMM 12, cilt 2, y4113b. A. Kafalier Dönmez.



Şekil 6: Tekke Levha Mustafa Rakim



Şekil 7: Doç. Dr. Şehnaz Biçer **Şekil 8:** Elahe Shabani

ÜSTADLARININ GÖZÜYLE HAT SAN'ATINDA GELENEK VE GELECEK

Dr. Muhammet ALTINTAŞ¹

ÖZET

Günümüzde hat san'atı ile ilgilenen çevrelerde önemli tartışma alanlarından birisi bu san'atın gelenekle olan ilişkisi ve yenilik arayışlarıdır. Gelenek kavramı nispeten dar bir çerçevede ele alındığında daha çok hat san'atının kendi iç dinamiklerinde eskiden beri uygulanan usûl ve yöntemlerin korunması olarak algılanmaktadır. İslam dünyasında hat san'atında son yıllarda gerek metodolojik gerekse içerik olarak bazı yenilik arayışları mevcuttur. Bununla birlikte Türkiye'de bu tür çalışmalar sınırlı kalmıştır. Hat san'atının tecrübe sahibi bazı otoriteleri bu san'atı korumak ve bozulmaların önüne geçmek gerekçesiyle yenilik arayışlarına sıcak bakmamaktadır. Diğer taraftan sayıları oldukça az da olsa bazı çevreler bu san'attaki yenilik denemelerini çok önemsemekte hatta hat san'atını artık kağıt ve kalemde kurtarmak gerektiğini iddia etmektedir. Onlara göre günümüzde hat san'atında üretilen eserlerin neredeyse tamamı san'at değeri taşımamakta ve bazıları kitsch (bayağı) konumundadır. Bu denli cesur olan bu düşünce sahiplerinin daha genç yaşta olması ve Batı kültür-san'atı ile daha yakın temas içinde bulunmaları dikkat çekicidir.

Öte yandan Hat san'atı açısından gelenek kavramına daha geniş bir perspektiften yaklaştığımızda bu olgunun birey ve toplum mensubu olduğu medeniyet tasavvurunun sonraki nesillere aktarımında kritik bir taşıyıcı unsur olduğunu görmekteyiz. Bu sanatın üstadları tarihte kadim geleneği toplumsal hafızada taze tutarak geleceğe aktarmışlardır.

Bu çalışma, gelenek ve yenilik tartışmasının hat san'atının geleceğinin şekillenmesinde önemli bir etkisi olacağını ileri sürmekte ve bu san'atın taşıdığı değerleri sonraki nesillere aktarmada etkili bir unsur olarak kullanılabileceğine dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hat San'atı, Gelenek, Gelecek, Yenilik, Medeniyet Tasavvuru

1. GİRİŞ

1.1. Amaç ve Kapsam

Bu çalışma "hat san'atında gelenek ve gelecek" konusunu üstadlarının düşüncelerine göre ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu sebeple çalışmanın içeriğinde hat san'atını bizzat icra eden hattatların yanı sıra alanın önemli isimlerinin görüşlerine yer verilmiştir.² Çalışmanın temel amacı "gelenek-yenilik"

¹ Türkiye Maarif Vakfı/Koordinatör, Bingöl Üniversitesi Misafir Öğretim Görevlisi

² Bu çalışma Muhammet Altıntaş tarafından İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde 2020 yılında Prof. Dr. Sadettin ÖKTEN danışmanlığında hazırlanan *Türkiye'de Hat San'atının Toplumsal Yansımaları (Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze)* konulu doktora tezi verileri kullanılarak hazırlanmıştır.

tartışmasının hat san'atının geleceğinin şekillenmesinde önemli bir etkisi olacağına ve bu san'atın sahip olduğu geleneğin gereği olarak bünyesinde taşıdığı değerleri sonraki nesillere aktarmada etkili bir unsur olarak kullanılabilmesine dikkat çekmektir. Günümüzde hat san'atı ile ilgilenen çevrelerde hat san'atının gelenekle olan ilişkisi ve yenilik arayışlarına dair ne gibi bakış açılarının olduğunun belirlenmesi bu san'atın geleceğini öngörebilmek için önemli bir veri olacaktır.

1.2. Kavramsal Çerçeve

Sosyal bilimlerde kavramların anlam dünyasının zenginliği ve pek çok disiplinle yakın ilişki içerisinde bulunması çoğu zaman terimlerin net bir tarifinin yapılmasını zorlaştırmaktadır. Gelenek kavramı hakkında çok konuşulmasına rağmen ne olduğu hususunda farklı görüşler öne sürülen ve adeta müphemleştirilen kavramlardan birisidir. Kelime anlamı olarak gelenek daha çok "geçmişe ait" olmakla özleştirilmiş ve gelenekçilerin "geçmişin bir anını bugünde yaşatmaya çalışanlar" olduğu sıklıkla ifade edilmiştir. Gerçekleşme alanı ne olursa olsun gelenek "tekrar eden insan davranışları" olup arka planda toplumların genel kabullerini barındırmakta, eylemlerde "süreklilik ve intikal" anlamına gelmektedir. Gelenek bazı açılardan Batı medeniyetinin popüler kavramlarından olan ve "değerler dizisi" olarak görülen "paradigma"ya benzemektedir.

Aslen kendisi modern bir kavram olmasına rağmen gelenek kavramı Türkiye'de daha çok "modern"ın zıddı olarak algılanmaktadır. Modern olmak "Avrupalı" ve "yeni" olmakla özleştirilmekte, geleneğe bağlı olmak ise "geçmişe ait" ve "eski" olmakla bağdaştırılmaktadır. Sosyal hayatta bireylerin ortak katılım ve üretimiyle meydana gelen inanç, örf, ahlak, din, dil ve san'at gibi toplumsal pratikler gelenek ve modern mottolarının önemli çatışma alanlarıdır. Nerede ve ne şekilde doğduğu tam olarak bilinmeyen san'at³ bireylerin kendini ifade ettiği önemli toplumsal pratiklerden birisi olup ilk örneklerine oldukça erken dönemlerde rastlanılmaktadır. Her ne kadar bir bilmece gibi

³ E. H. Gombrich, *The Story Of Art*, (New York: Phaidon Publishers Inc., 1951), 19.

olduğu⁴ ve eksiksiz bir tarifinin yapılmasının mümkün olmadığı iddia edilse de oldukça kapsamlı bir olgu olan san'atın en yalın anlamıyla “duygu ve düşüncelerin formlara bürünmesi” şeklinde tarif edilmesi mümkündür. Muhatap olanların ilgisini çeken san'at ürünleri özel yetenek sahibi sanatkârların elinden çıkmakta ve başkaları tarafından kolaylıkla üretilememektedir. San'atkâr “*derin bir sezgi, engin bir ruh, renkli bir duygusal dünya ve üstün yetenek sahibi*” özel insan olarak eserini ortaya koyarken kendisini kuşatan ve “*gelenek*” olarak da ifâde edebileceğimiz bütünün bir parçası konumundadır.⁵ San'atkâr mensubu olduğu medeniyetin tesiri altındadır ve aynı zamanda içinde bulunduğu toplumun eseri konumundadır.⁶ Ortaya koyduğu eseri “*çağının çocuğu ve çoğu zaman duygularımızın kaynağı*”⁷ konumundadır. Her san'atın kendi içerisinde bir geleneği vardır ve olmak zorundadır. Aksi halde o faaliyetin bir san'at haline gelmesi mümkün olmamaktadır. İşlevsel fonksiyonları ön planda olan zanaatsal faaliyetlerde bile bir geleneğin oluşması zorunludur. Aksi takdirde ustaların tekrar eden eylemlerinden benzer niteliklerde üst düzey ürünler ortaya çıkmamaktadır.

Hiç şüphesiz geleneğin İslam Medeniyeti San'atları içerisinde ayrı bir yeri vardır. Çoğunun eğitim metodunda var olan meşk geleneği bu san'atların iç yapısını kuvvetlendirmekte, üslup ve biçim birlikteliği sağlamaktadır. Öğretici ve öğrenenin uzun yıllar boyunca süren beraberliği zamanla bu iki kişiyi birbirine yaklaştırmakta, icrâ benzerliğinin yanı sıra “hal benzeşmesi” ortaya çıkmaktadır. San'atta uzun yıllar boyunca uygulanan metod ve teknikler geçmişin birikimini sonraki nesillere aktarmaktadır. Bu kültürel miras hem san'atların uygulama usul ve kaidelerini hem de taşıdıkları mesajı kapsamaktadır. Özellikle hat san'atı İslam Medeniyeti San'atları içerisinde bu bakımdan geleneği en güçlü,

⁴ Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşı, (Ankara: De Ki B. Yayın, 2011), 77.

⁵ Sadettin Ökten, *Gelenek Sanat ve Medeniyet*, (İstanbul: Sufi Kitap, 2015), 91.

⁶ Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 2. bs. (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2003), 31.

⁷ Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, (Auckland, New Zealand: The Floating Press, 2008), 22.

üstün⁸ ve saygın⁹ san'at olarak görülmektedir. Bu durumun İslâm san'atının gerçek anlamını Kur'ân-ı Kerîm'in hakikat ve özünden almasından kaynaklandığı düşünülmektedir.¹⁰

Bununla birlikte gelenek kavramının Türkiye'de "ötekileştirme enstrümanlarından biri" olarak kullanıldığı iddia etmektedir.¹¹ Buna göre Güzel Sanatlar Akademisi'nin kuruluşu sırasında İslam medeniyet tasavvurunun ürünü olarak ortaya konan hat, tezhip, minyatür, cilt vb. san'atlar diğer san'atlardan ayrıştırılmak amacıyla "geleneksel san'atlar" adı altında toplanmıştır.

Türkiye'de san'at ve hat san'atının kültürel arka planına ve gelenekle olan bağına değinen yayın sayısı maalesef yeterli değildir. Bu açıdan öne çıkan eserler Prof. Dr. Sadettin Ökten tarafından 2015 yılında Sufi Kitap yayınları arasında neşredilen *Gelenek Sanat ve Medeniyet* ve 2019 yılında Tuti Kitap tarafından yayımlanan *Aslında Bir Sanat Var* isimli kitaplardır. Benzer bir bakış açısıyla Prof. Dr. Turan Koç tarafından 2008 yılında kaleme alınan *İslâm Estetiği* ve 2016 yılında yazılan *Zamanın Gözleri Sanat, Dil, Hakikat* isimli kitaplar diğer önemli eserlerdir. Hat san'atına farklı açılardan yaklaşan bu iki yazarın da bu san'atı icrâ eden kişiler olmaması dikkat çekicidir.

Hat san'atı'nın gelenekle bağı açısından dünya genelinde Seyyid Hüseyin Nasr'ın *Islamic art & Spirituality*, Titus Burckhardt'ın *Mirror of the Intellect, Essays on Triditional Science & Sacred Art, Art of Islam Language and Meaning, Sacred Art East and West*, Annemarie Schimmel'in *Islamic Calligraphy ve Calligraphy And Islamic Culture* isimli eserleri önemli çalışmalardır. René Guénon, Martin Lings, Frithjof Schuon, Titus Burckhardt, Seyyid

⁸ İbn Haldun, *Mukaddime*, 743.; Burckhardt, *Art of Islam Language and Meaning*, Commemorative Edition, (Indiana: World Wisdom, Inc., 2009), 52.; Gelibolulu, *Menakıb-ı Hünerveran*, 41.

⁹ Alain George, *The Rise of Islamic Calligraphy*, (London: Saqi Books, 2010), 13.

¹⁰ Titus Burckhardt, *Mirror of the Intellect, Essays on Triditional Science & Sacred Art*, tr. William Stoddart, (Albany NY: State University of New York Press, 1987), 245.

¹¹ Muhammet Altıntaş, *Türkiye'de Hat San'atının Toplumsal Yansımaları (Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze)*, (Basılmamış Doktora Tezi. Sabahattin Zaim Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020), 50.

Hüseyin Nasr gibi isimlerden oluşan gelenekselci ekol hat san'atının gelenekle olan bağına sıklıkla vurgu yaparken bu alanda özellikle Oliver Leaman gibi isimler zıt görüşleriyle öne çıkmaktadır. Oliver Leaman *Islamic Aesthetics: an Introduction* isimli eserinde hat san'atının Kur'an-ı Kerim ve gelenekle ilişkilendirilmesine ısrarla karşı çıkmaktadır.

Hat san'atının sahip olduğu geleneğe üstadlarının bakış açısının ortaya konması bu san'atın geleceğini öngörmemiz bakımından faydalı olacaktır.

1.3. Yöntem

Bu çalışmada kullanılan veriler “nitel” (qualitative) araştırma tekniklerinden “durum çalışması” (case study) yapılarak “derin görüşme” (deep interview) tekniği ile elde edilmiştir. Bu kapsamda Türkiye’de hat san'atını halen icra eden tecrübeli/genç, erkek/kadın hattatların yanı sıra yazar, akademisyen, koleksiyoner, küratör, san'at galerisi sahibi, sivil toplum kuruluşu başkanı, uluslararası kuruluş yöneticisi vb. kişilerden oluşan 27 alan mensubu ile görüşme yapılmıştır. Örneklem¹² “seçkisiz” (random) olarak belirlenmiş fakat farklı yaş ve cinsiyet gruplarına ulaşılarak maksimum çeşitliliğin sağlanmasına gayret edilmiştir. Nitel araştırmalar sayısal genelleme yapma gayretinde olmadığı için daha çok örneklem yerine araştırmaya veri zenginliği sağlayacak katılımcıların görüşlerine yer verilmiştir. Araştırmada gözlem ve görüşme tekniklerinin yanı sıra literatür taraması ve içerik analizi yapılarak verilerin çeşitlendirilmesi” (data triangulation) sağlanmaya çalışılmıştır.

2. BULGULAR

Bu çalışmanın bulguları üç temel başlıktan oluşmakta olup bunlardan ilki “Hat san'atı ve Gelenek İlişkisi”, ikincisi “Hat San'atında Gelenek-Modernlik Tartışması”, üçüncüsü ise “Hat San'atının Geleceği” konularıdır. Çalışmanın ana omurgasını teşkil eden bu bölümde araştırma tekniği gereği bazı ufak ön tespitlerin dışında herhangi bir yorum ve değerlendirme yapılmamıştır. Her konu başlığı altında araştırma katılımcılarının ilgili kapsamdaki

¹² Örneklem listesi için bkz.: Altıntaş, *Türkiye’de Hat San'atının Toplumsal Yansımaları (Cumhuriyet’in Kuruluşundan Günümüze)*, 21.

görüşlerine tekrar bile olsa yer verilerek konunun etraflı bir şekilde ortaya konulmasına çalışılmıştır.

2.1. Hat San'atı ve Gelenek İlişkisi

Araştırma katılımcılarının önemli bir kısmı gelenek kavramını “hat san'atının kendi iç dinamiklerinde eskiden beri süregelen usûl ve yöntemler” olarak algılamakta, bazıları da bu san'attaki geleneği “toplumun mensubu olduğu medeniyet değerlerinin diğer nesillere aktarımı” olarak görmektedir.

Nitekim Hattat Fatih Özkafa'ya göre hat san'atı başta “*eğitim metodu, hoca-talebe ilişkisi*” olmak üzere gelenekle “*çok sıkı bağ içerisinde*”dir. Hattat Mehmed Özçay hat san'atının “*kendine has eğitim metoduyla gelenek yani ananevi usûlde, usta-çırak ilişkisiyle ve klasik bir disiplinle meşk yoluyla tâlim edilerek*” öğretilip icra edildiğini belirtmektedir. Hattat M. Arif Vural'a göre hat san'atı bünyesinde iki yönlü geleneği barındırmaktadır. Bunlardan ilki “*kendi iç dinamiklerini gelecek nesillere ulaştırması noktasında hattın kendi geleneğini devam ettirmek*” iken, ikinci yönü ise sâhip olunan gelenek ve medeniyetin hat san'atı vesilesiyle “*diğer nesillere*” aktarılmasıdır. Ona göre icâzet geleneği bozulmadığı takdirde hattın kendi dinamiklerini kendi geleneği ile diğer nesillere aktarması mümkün olacaktır.

Hattat Menaf Nam ise hat san'atının “*kadim geleneğimizin en köklü san'atlarından*” biri olduğunu, bu san'atta geçmişi inkâr etmenin kendini de inkâr etmek anlamına geleceğini belirtmektedir. Aynı şekilde hattat Hüseyin Türkmen'e göre hat san'atı “*geleneğine bağlı bir san'at*” olup hattat Ayten Tiryaki'ye göre 1400 yıllık bir geçmişe sâhiptir ve gelenekli bir san'attır. Geleneksel San'atlar Derneği'nin Başkanı Ahmet Akcan her san'at dalında olduğu gibi hat san'atının da “*bir gelenek üzerine*” inşâ edildiğini ve bunun geleneksel formlar, eğitim, ya da malzeme olarak tezâhür ettiğini belirtmektedir.

Hat san'atına araştırma yazılarıyla çok değerli katkılarda bulunan M. Uğur Derman hat san'atında “*gelenekten kopmaya imkân*” olmadığını, XIX. asırda yazılan yazının iptidai olmakla beraber benzer özelliklerde XVI. ve XVII. asırda da yazıldığını belirtmektedir. Küratör M. Lütfi Şen ise hat san'atında bir gelenek

olduğunu, bu çerçevede şimdiye kadar büyük san'atçıların yetiştiğini ve böyle bir disiplinde “*gelenekle ilişki kurmadan*” adım atılamayacağını iddia etmektedir. Hattat Tahsin Kurt hat san'atının gelenekle “*kopmaz bir bağ*”ı olduğunu, bu birikimin hat san'atçısına tıpkı zifiri karanlıkta hiçbir yeri görmeyen bir insana elindeki fenerin yol göstermesi gibi rehberlik ettiğini belirtmektedir. Hattat gelenekten koştığı anda nereye gideceği belli olmayacaktır. Eğer hat san'atkârı bir şeyler üretmek istiyor, bir yere gelmeyi arzu ediyorsa muhakkak surette geleneği temel alarak onun üzerine bir şeyler bina etmelidir. Aksi takdirde herkesin kafasına göre ürettiği temeli olmayan çalışmalar “*çok müteber*” görülmeyen “*soysuz*” san'at eserleri olacaktır.

Hattat Hüseyin Öksüz hat san'atının gelenekle olan bağıni sorgulamanın “*fazladan gelen bir şey*” olduğunu belirtmektedir. Ona göre hat san'atı “*İslâm san'atlarının en güzellerinden biri*” olup “*en zoru, en güzeli, en hoşu*” dur. Hattat Turan Sevgili ise hat san'atının gelenekle olan bağıni “*tamamen kendisi ile ilgili*” olduğunu düşünmekte ve Kur'an-ı Kerim'e bağlamaktadır.

Araştırmacı ve koleksiyoner Irvin Cemil Schick hat san'atında kesinlikle bir geleneğin söz konusu olduğunu, günümüzde hattatların silsilelerini Şeyh Hamdullah¹³ (ö. 926/1520), İbnü'l-Bevvâb¹⁴ (ö. 413/1022), İbni Mukle¹⁵ (ö. 328/940) hatta Hz. Ali (ö. 40/661)'ye kadar dayandırmalarının bunu gösterdiğini

¹³ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Nefeszâde, *Gülzâr-ı Savâb*, 48-53.; Süleyman Sâdeddin Müstakîmzâde, *Tuhfe-i Hattâtîn*, (İstanbul: Türk Tarih Encümeni Külliyyâtı), 185-187.; Suyolcuzade Mehmed Necib, (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı:1942), 8.; Ali Alparslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, 5. bs. (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016), 47-58.; Serin, *Hattat Şeyh Hamdullah*, 2. bs. (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2007), 1-240.; Derman, *Ömrümün Bereketi*: 1, 4. bs. (İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık, 2017), 79-87.

¹⁴ Ebü'l-Hasen Alâüddîn Alî b. Hilâl el-Kâtib el-Bağdâdî (ö. 413/1022). Ayrıntılı bilgi için bkz.: Müstakîmzâde, *Tuhfe-i Hattâtîn*, 331-332.; Nefeszâde, *Gülzâr-ı Savâb*, 43.; Habîb, *Hat ve Hattâtân*, (İstanbul: Ebuzziya Matbaası, 1305), 44-48.; Suyolcuzade, *Devhatü'l-Küttâb*, (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı:1942), 82.; Süheyl Ünver, *Hattat Ali bin Hilâl Hayatı ve Yazıları*, (İstanbul: Yeni Laboratuar Yayınları, 1958), 1-15+, Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 57-61.,; Serin, *Hat Sanatı Tarihi*, (İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık, 2019) C. 1, 120-128.

¹⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Serin, *Hat Sanatı Tarihi*, C. 1, 118-119.; Muammer Ülker, *Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1987), 17.

belirtmektedir. Bununla birlikte *“bu san’atlarda gelenek olmasının öteki san’atlardan farklı olduğunun düşünülmesi”* ona göre yanlıştır ve resim san’atında da gelenek söz konusudur. Hiç şüphesiz *“yazı san’atı nesilden nesile intikal ediş şekli dolayısıyla geleneklerin çok iyi bir şekilde yaşatıldığı bir san’at”* olup bunda icâzetin ve hoca talebe ilişkisinin rolü bulunmaktadır. Fakat bu durum *“sadece hat san’atına mahsus bir şey”* değildir. Ayrıca gelenek illâki dümdüz giden bir yol olmayıp, *“Başka yerlere çıkamaz mıydı?”* sorusu her zaman bâki olup *“Bugüne çıkan yol, kaçınılmaz ve tek yoldur.”* demek yanlıştır. Günümüzde bir şeyin gelenek olduğunu söyleyince *“Bu eskiden de vardı, bugün hâlâ var.”* olarak anlaşılmaktadır. Oysa tarihe baktığımızda *“ezeli ve ebedi sandığımız”* birçok şeyin bir süre sonra kaybolduğunu görmekteyiz.

M. Lütfi Şen hat san’atının estetik rükünlerinin çok güçlü olmasını arkasında *“inanılmaz bir gelenek”* olmasına bağlamaktadır. Mehmed Özçay ise kendisinin de dâhil olduğu hat camiasında hattatların *“insan olarak”* ve *“ahlaki”* olarak kalitelerinin yüksek olduğunu düşünmektedir. Bunun sebebi de hattın içinde barındırdığı *“gelenekten kaynaklı”*dır. Hat aynı zamanda *“bir terbiye unsuru”* olup müntesiplerini *“ciddi bir süreçten”* geçirerek onlara sabrı, tahammülü öğretmekte ve aslında *“bir tasavvufi gelenekten, terbiyeden”* geçirmektedir.

Hattat ve Akademiyen Ali Rıza Özcan hat san’atının gelenekle olan bağınyı ilginç bir benzetme ile ifâde etmektedir. Ona göre insan hayatı tıpkı araba kullanmaya benzemektedir. Arada bir hangi yoldan geldiğinizi kontrol etmek için dikiz aynasından arkaya bakmak gerekir. Fakat *“sürekli dikiz aynasına bakarsanız kaza yaparsınız”* ya da *“yolunuzu kaybedersiniz”* en kötü ihtimalle hızınız yavaşlayacaktır. Geçmişle irtibatı koparmamak gereklidir fakat gözünüzün de ileride olması lazımdır. Ali Rıza Özcan’a göre geleneksel san’atlarda geleneğin peşinde olmak, geleneği aramak, geçmişin önemini vurgulamak yaygın bir tavidir. Bu temelde doğru olmakla birlikte bu yaklaşımın güncellemesi ve ileriye matuf bir bakış açısına dönüştürülmesi noktasında çok gerilerde kalmıştır.

2.2. Hat San'atında Gelenek-Modernlik Tartışması

Hattat Hüseyin Kutlu hat san'atında modern kavramının kullanılmasına şiddetle karşı çıkmakta ve tepkisini “*Şu modern lafına ne diyeyim ben. Moderni tarif eden olmuş mu, ne bu modern denilen şey?*” şeklinde dile getirmektedir. Ona göre bu yaklaşım “*ideolojik*” olup bizi oradan oraya savurmaktadır. Modern yerine “yenilik” denmesi daha doğru olacaktır. Eskinin “klasik” görülmesi, başka şeylere benzemeyen yeninin ise “modern” olarak kabul edilmesi “*ucuz tarif*”ten başka bir şey değildir. Hat san'atında yeni denemeler yapanların öncelikle klasik usûllerde yazdıkları yazıların genel kabul görmesi gerekmektedir. Ancak bu takdirde yeni arayışlara yönelmek mümkündür. Hattat ve akademisyen Hilal Kazan benzer bir şekilde bir san'atçının modern çalışmalar yapabilmesi için bütün san'atlarda öncelikle “*temel klasik eğitimi alma şartı*” olduğunu düşünmektedir. Bu klasik eğitimi almadan üzerine moderni koymak mümkün değildir. Hat san'atında da eğer modern bir şey yapılacaksa bunu üretecek olan hattatın iyi bir klasik eğitim alması zorunludur. Modern tasarımlar yapılırken klasik ölçülerin muhâfaza edilmesi ve istifle metnin uyuşması gerekmektedir. Menaf Nam da aynı şekilde klasiği bilmeden, geleneği bilmeden o köklü mâzîyi öğrenmeden bu san'atta bir şey yapmanın mümkün olmadığını düşünmektedir. Bu kişiler istedikleri kadar san'atkâr olduklarını iddia etseler de kimse onlara îtibar etmeyecektir.

Hat san'atında modern konusu açıldığında tepki gösteren ve tepkisini “*Vallahi şunu samimi söyleyeyim modern kelimesine artık kızar oldum.*” şeklinde dile getiren hattat Fuat Başar'a göre İslâm hat ilminden daha modern bir şey yoktur. San'at ilerlemeye açık olmakla birlikte “*mutlak suretle kâbus gibi uydurmalara kapalı*” olan bir şeydir. Nitekim günümüzün önemli hattatlarından olan ve pek çok hattatın da hocası Hasan Çelebi hat san'atında mürekkep, kalem, kağıt gibi alanlarda istenilen her türlü yeniliğin olabileceğini fakat yazının değiştirilemeyeceğini düşünmektedir. Yazının eski hâli ne ise onun dışına çıkmasına taraftar olmayan Hasan Çelebi kendisinin “klasikçi” olduğunu ifâde etmektedir. Modern çalışmaların yapılması mümkündür ama “*mutlaka bu klasiği muhâfaza etmek*” gerekmektedir. Hüseyin Türkmen'e göre hat san'atı geçmişten günümüze kadar çeşitli merhaleden geçmiş, “*her*

zaman yeniliğe açık olmuş” fakat bu yenilenmeyi “eskisini kaybetmeden” gerçekleştirmeye çalışmıştır. Hattat Cevad Huran ise klasiğin zevkini, güzelliğini, zarafetini, zorluğunu, estetiğini gören herhangi bir hattat modern bir çalışmadan zevk alamayacağını düşünmektedir.

M. Uğur Derman'a göre XVI. asırda Ahmed Karahisârî¹⁶ (1470-1556)'nin yaptığı gibi yazıya yenilikler getirmek mümkündür. Kendisine Yâkût el-Musta'sımî¹⁷ yolunu esas alan Karahisârî'nin yolu Kanûni Sultan Süleyman döneminin (1520-1566) saray hattatı olmasına rağmen bir nesil sonra kapanıp gitmiştir. Şeyh yolunu esas alıp yenilikler yapsaydı belki de XIX. asırda gelinen noktaya XVI. asırda ulaşılacaktı. Şeyh yolu sağlam kaidelerle ortaya çıktığı için XX. asra kadar gelmiş, arada onu da Hâfız Osman¹⁸ gibi biri yenilemiştir. Dolayısıyla yenilik her zaman mümkündür fakat gelenekten kopulması imkân dâhilinde değildir.

Akademisyen ve hattat İlhan Özkeçeci geçmişteki san'at anlayışımızı kaybettiğimiz için hat san'atının gelenek ve modernle olan ilişkisini ifâde etmenin kolay olmadığını belirtmektedir. Hattat Yusuf Sezer ise hat san'atındaki modern denemelerin günümüz insanlarına bu san'atın daha cazip hale getirilmesi için yapılan birtakım çalışmalar olduğunu ve nasıl bir alâka göreceğini zamanın belirleyeceğini belirtmektedir. Hilal Kazan 14 asırdır devam eden süreçte hat san'atının kendi geleneğini kazandığını fakat hayatın

¹⁶ Çağdaşı olmasına rağmen Şeyh Hamdullah yolu yerine Yâkût-el Musta'sımî yolunu benimseyip ekol sahibi olan Osmanlı hattatı. Bkz.: Müstakîmzâde, *Tuhfe-i Hattâtîn*, 94.; Nefeszâde, *Gülzâr-ı Savâb*, 59-60.; Suyolcuzâde, *Devhatü'l-Küttâb*, (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı:1942), 9-10.; Habib, *Hat ve Hattâtân*, 84-85.; Alparslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, 77-85.; Serin, *Hat Sanatı Tarihi*, C. 1, 242-262.

¹⁷ Hat sanatında çok önemli yenilikler gerçekleştiren hattat, Ebü'l-Mecd Cemâlüddîn Yâkût b. Abdillâh el-Musta'sımî (ö. 698/1299). Ayrıntılı bilgi için bkz.: Suyolcuzâde, *Devhatü'l-Küttâb*, 8.; Nefeszâde, *Gülzâr-ı Savâb*, 41-42.; Müstakîmzâde, *Tuhfe-i Hattâtîn*, 576.; Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 61-67.; Serin, *Hat Sanatı Tarihi*, C. 1, 129-131.

¹⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Suyolcuzâde, *Devhatü'l-Küttâb*, 36-37.; Müstakîmzâde, *Tuhfe-i Hattâtîn*, 301-304.; Habib, *Hat ve Hattâtân*, 121-123.; Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 124-129.; Alparslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, 93-105.; Derman, *Ömrümün Bereketi: 1*, 281-297.; Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 124-129.; Ömer Faruk Dere, *Hattat Hâfız Osman Efendi*, (İstanbul: Korpus, 2009), 1-234.; Ülker, *Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı*, 27-28.; Serin, *Hat Sanatı Tarihi*, C.1, (İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık, 2019), 293-300.

sürekli değişmesi sebebiyle san'atlarda da değişimin kaçınılmaz olduğunu düşünmektedir. M. Lütfi Şen'e göre hattatlar yaşadıkları çağa ait şeyler yaratmak gayesiyle ürettikçe zamanla hat san'atının önü çok açılacak ve çok uzak olmayan yakın zamanda "*hat abideleri ile*" karşılaşmamız mümkün olacaktır.

Hattat ve akademisyen Savaş Çevik "*Hat san'atında modern olur mu?*" sorusunu sorarak "*Niye olmasın, tabii ki olabilir. Bütün san'at dallarında farklı çizgiler oluyor da hat san'atına niye olmasın?*" demektedir. O'na göre hat san'atında modernlik konusunda bir kavram kargaşası mevcuttur. Bazı hattatlar farklı bir kompozisyon yaparak veya yazıyı renkli yazarak klasiğin dışına çıktıklarını ve modern hat ürettiklerini düşünmektedir. Oysa bu tür çalışmalarda çağın getirdiği malzemelerle üretim yapılmakla birlikte yazının formu, anatomisi vb. özellikleri korunduğu için bu tür işler modern hat olarak görülmeyip farklı uygulamalar olarak kabul edilmelidir. Bununla birlikte hat elemanlarını kullanarak farklı bir görsellik elde ettiğinizde bu tür eserler moderne girmektedir. Genellikle çizgi dışı modern çalışmalarda "*anlamli bir metin*" bulunma zorunluluğu yoktur. Bir eserin klasik hat olup olmadığını belirleyen en önemli unsurlardan bir tanesi metninin olmamasıdır. Modern hat çalışmalarında bir harf alınarak ondan bir kompozisyon yapılmaktadır. Harf bozulmasa bile anlamli bir metni olmadığı için bu tür çalışmalar "*klasik hat*" olmayıp "*grafik*" veya henüz adı belirlenmeyen türde çalışmalardır. Hat san'atı ve klasik san'atlarımız bundan sonraki yıllarda "*yepyeni san'atları doğuracak bir altyapıya sâhip*"tir. Bununla birlikte bir kişinin "*sanatçı, modern sanatçı, non-figüratif sanatçı*" vs. olabilmesi için "*mutlaka klasik aşamadan geçmesi*" gerekmektedir. Savaş Çevik'e göre günümüzde "*hat san'atı yeni doğuşlara gebe*" olduğu için şu anda "*geçiş dönemi*" yaşanmaktadır. Hat san'atı elemanları kullanılarak yapılan çalışmalara klasik hat demek zorunda değiliz. Bu tür çalışmalar hat san'atından doğan san'atlar olarak, farklı bir isimle değerlendirilebilir.

Ali Rıza Özcan'a göre "*hat san'atı diğer san'atlar içerisinde en modern san'attır*" çünkü yazı tarihine bakıldığında "*geçmişi en yakın san'at*" hat san'atıdır. Bu san'at "*en çağdaş*" san'at olduğu gibi aynı zamanda "*şekil zenginliği açısından güzeli*"dir. Hat san'atında eğer "*ihtiyaç varsa*" reform yapılabilir. Günümüz teknoloji çağında

ihtiyaçların inanılmaz derecede fazla olduğu düşünülürse hat san'atının şekil bazında daha da zenginleştirilebilmesi mümkündür. Reform kapısı açık olmalıdır ve halen açıktır. Ahmet Akcan'ın belirttiğine göre Geleneksel Sanatlar Derneği olarak düzenledikleri "San'atta Yenilik" seminerlerinde katılımcıların ilk görüşte modern arayışlar zannettikleri bazı çalışmaların 700-800 yıl önce üretildiği anlaşılmıştır. Dolayısıyla san'atta yenilik arayışları "her zaman olmuştur" ve "her zaman olacaktır". Ayten Tiryaki'ye göre hat san'atı "çok güzel bir modern san'at olarak da evlerde" görülebilmektedir. Bazı kişiler kendisine gelip evlerindeki mobilyalarının klasik olmadığını belirtmekte ve ona uygun eser üretmesini talep etmektedir. Bu kişilere "tezhibi daha az" ve "grafik olarak da görselliği ön planda" olan tasarımlar yapmakta, üretirken sade renkler kullanmaktadır. Böylelikle o eser "modernliğe de uyum" sağlamaktadır. Dolayısıyla hat san'atı "modern san'at olarak da" görülebilir.

Irvin Cemil Schick'e göre Yâkût el-Musta'sımî'nin İbnü'l-Bevvâb'ın yazısını değiştirmesi, Şeyh Hamdullah'ın Yâkût'un yazısını değiştirmesi, Hâfız Osman'ın Şeyh Hamdullah'ı değiştirmesi, Şevkî Efendi¹⁹'nin Hâfız Osman'ı değiştirmesi bize "gelenekte birçok önemli dönüm noktası olduğunu" göstermektedir. Bu dönüm noktaları "gelen'e ek" midir, yoksa birer "devrim" midir? Bu konuda doğru-yanlış olmayıp nasıl tanımlamak istenirse öyle tanımlanabilir durum söz konusudur.

Mehmed Özçay hat san'atında tamamen muhafazakar ve taklitçi bir anlayış ile ürün üretildiği takdirde ilerleme ve yeniliğin gerçekleştirilemeyeceğini düşünmektedir. Eğer büyük hat ustası Mustafa Râkım²⁰ celi sülüs ve tuğrada kendinden önce var olan anlayışı takip etseydi "büyük inkılabı" yapamaz ve "büyük bir sıçrama" gerçekleştirilemezdi. Mustafa Râkım "kendi köklerinden kopmadan tamamen radikal bir çıkış" açarken "eskisini yok

¹⁹ Sülüs, nesih ve rik'ada "Şevki mektebi" ismiyle anılan bir üslûbun sahibi hattat Mehmed Şevki Efendi. Bkz.: İbnülemin, *Son Hattatlar*, (İstanbul: Maarif Basımevi, 1955), 397-399.; Serin, *Hat Sanatı Tarihi*, C.1, 423-425.

²⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz.: İbnülemin, *Son Hattatlar*, 269-285.; Alparslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, 163-165.; Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 156-157.; Süleyman Berk, *Hattat Mustafa Râkım Efendi*, (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2003), 1-182.; Serin, *Hat Sanatı Tarihi*, C.1, 377-381.

etmemiş”, “onu geliştirmiş” ve “daha ileriye götürmüş”tür. Günümüzde “klasik usûl ve yöntemler mutlaka korunmalı” fakat bununla yetinmeyip “günümüzün ihtiyaçlarına, anlayışına, dünya san’at anlayışına hitap edebilecek yeni versiyonlar, yeni san’at eserleri, yeni yorumlar” üretilmelidir. Klasik usûlde celî sülûs yazıda renkli mürekkep kullanılmazken kendisi hat ile daha geniş kitlelere ulaşabilmek için ilk defa 1998 yılında kullanmıştır. Bu tür yenilikleri deneyebilmek için “o san’atın kültürüne vakıf olmak” ayrıca “bilgi ve altyapı sahibi olmak” gereklidir. Hattı bilmeyen insanların ondan zevk alabilmesi için neler yapabileceğini düşünürken öncelikle diğer plastik san’atları incelediğinde bu san’atlarda hattan farklı olarak renk ve gölge olduğunu görmüş bu sebeple renk kullanmaya karar vermiştir. Renkli ve şeffaf mürekkepleri kullanması kalemin bütün hareketlerini ortaya çıkarmış, bir de renk unsuru eklenince yazı “farklı bir boyut ve derinlik” kazanmıştır. Bu yeniliğe ilk kullandığında karşı çıkanlar olmakla birlikte genelde “çok olumlu tepkiler” gelmiş, “bütün İslâm dünyasında, bütün dünyada renkli mürekkepler” kullanılmaya başlanmış ve yaygınlaşmıştır. Böylelikle hat san’atında “zenginlik” oluşmuş, yelpaze genişlemiş, bu san’attan zevk alan insanların sayısı artmıştır. Dolayısıyla “hat san’atında yenilik yapılacaksa gelenekten kopmadan” yapılmalıdır. Hattatlar “harflerden taviz vermeden” resim vb. san’atların hitap ettiği kitleye hat ile nasıl hitap edebileceklerinin arayışına girmelidir. Aynı şekilde harflerin ulaştığı estetik olgunluktan, o forumdan taviz vermeden hat heykellerin de yapılması mümkündür, yapılmalıdır. Tutucu davranmayıp gelenekten beslenerek yeni yorumlara açık olunmalıdır. Ona göre bir kısım örnekleri yapılan hat heykellerinin “mutlaka” olması gerekmektedir.

San’at galerisi sahibi Raffi Portakal bütün dünyada geleneksel san’atlara genel bir bakış yaptığında 2000 yıl öncesine dayanan müthiş bir zenginlik gördüğünü fakat geleneksel kültürün zaman içinde değişime uğradığını belirtmektedir.

Hattat Ömer Faruk Dere’ye göre san’at tekrarlarla öğrenildiği için bu bir yere kadar anlaşılabilir olmakla birlikte günümüzde “ruhsuz kadvralar” üretilmeye başlanmıştır. Artık “yeni nesil san’atçılar” yetiştirmek gerekmektedir. Benzer görüşlere sahip olan san’at galerisi sahibi ve koleksiyoner Mehmet Çebi’ye göre

önemli olan bugün nesih yazıyı Şevki'den daha güzel yazmak değildir. Çünkü Şevki nesih yazıyı 200 sene önce olabilecek en üst noktaya zaten taşımıştır. Günümüzde hattatlar nesih yazıyı Şevki²¹, Hasan Rıza²², Kazasker²³ (1801-1876) gibi yazmakta hatta Râkım'dan daha iyi celf yazılar üretebilmektedir. Fakat aradan bunca zaman geçtikten sonra *"artık başka bir şey yapmak lazım"*dır. Dünyadaki san'at denilen olgunun nasıl bir olgu olduğu ve nerelere gittiğini anlayabilmek için *"şehirli olmak"* gerekmektedir. Bir hat hocasına talebe olarak kabiliyetinize göre alarak taklit usûlüyle yazı yazmaya başlayabilirsiniz. Hat camiasında icâzet alınca meselenin bittiği zannedilmektedir. Oysa icâzet alınca yolculuk yeni başlamaktadır. Bugün XXI. yüzyılda yepyeni bir dünyada yaşamaktayız ve kavramsal san'at anlayışının ortaya çıkmasının ardından 100 sene geçmiştir. Artık san'atçılar günlük hayatta kullanılan basit bir objeyi alarak bununla san'at yapabilmektedir. Nitekim Duchamp²⁴ (1887-1968) bir pisuvarı *"bu benim san'at eserim"* diyerek *"çağdaş san'atın en önemli eserlerinden biri olarak"* kabul ettirmiştir. Aslında 100 dolar etmeyecek bu klozet bugün satılığa çıksa 200 milyon dolara alıcı bulacaktır. Tanınmış ressam Picasso'nun eserlerini sevmeme hakkı herkeste vardır ama Picasso'nun yaptığının san'at olup olmadığını sorguladığınızda o kişiye *"biraz dur bakalım"* denecektir. Bütün insanlığın oluşturduğu bir san'at tarihi külliyyâtı söz konusu iken kendi beğeni zevk ve anlayışlarımızı herkesin kabul etmesi gereken san'at anlayışı olarak ortaya koyamayız.

Mehmet Çebi dünyanın her bölgesindeki hattatlarla irtibatı olan birisi olarak hat san'atında *"daha yolun başında"* olduğumuzu ve kat edecek *"çok büyük yolumuz"* olduğunu düşünmektedir. Her şeyden önce genel san'at anlayışı ile ilgili kültürümüzü arttırmamız gerekirken, daha sonra kendi icra ettiğimiz san'ata o genel kültürden bir şeyler katarak tarihte benzeri olmayan farklılıklarla

²¹ Sülüs, nesih ve rik'ada "Şevki mektebi" ismiyle anılan bir üslûbun sahibi hattat Mehmed Şevki Efendi. Bkz.: İbnülemin, *Son Hattatlar*, 397-399.; Serin, *Hat Sanatı Tarihi*, C.1, 423-425.

²² Âyet-berkenar mushafıyla tanınan Osmanlı hattatı.

²³ XIX. yüzyılın tanınmış bestekâr, neyzen, devlet adamı ve hattatı Kâdıasker Mustafa İzzet Efendi.

²⁴ Henri Robert Marcel Duchamp (1887-1968), Fransız asıllı Amerikalı sanatçı.

eser ortaya koyabilmenin gayretini taşımamız gerekmektedir. İslâm toplumlarında bunu yapan “çok az sanatçı” olup “onların da çoğu maalesef bizim ülkemizde değil”dir. Klasik güzel olmakla birlikte çok tekrar edilmesi klasiğin ruhunu bozmaktadır çünkü tekrar san’at değil zanaattır. Nitekim XVI. yüzyılda İznik çinisi san’at iken bugün Kütahya ile zanaat olmuş, günümüzde icra edilenlerle zanaatın da artık amelelik kısmına dönüşmüştür. Günümüzde “daha soyut işler” gündeme gelmekte, bütün san’atlar soyutu aramaya, anlamaya ve keşfetmeye çalışmaktadır. Günümüz san’atçıları soyutun üzerine bir mânâ, bir hikmet, bir renk vb. şeyler yükleyerek san’at icra etmektedirler. Aslında İslâm San’atları temel olarak bu işlere en uygun san’atlardır. Bir Elif’i binlerce çeşit yazmak, ona hayatın her noktasında kendisini ifâde ettirecek binlerce mânâ yüklemek, onu bir ruha büründürmek mümkündür. Ama buna yönelik bir gayretimiz yoktur.

Mehmet Çebi hat san’atını dünya san’atı hâline getirebilmek için “artık bu işi kamıştan kağıttan kalemden kurtarmamız” gerektiğini iddia etmektedir. Hattat adayları bu san’atı öğrenirken aynı zamanda çok iyi bir sinema izleyicisi olmalı, sinema tarihini bilmeli, mümkünse teknik olarak resim yapmayı öğrenmeli, renk, boya çeşitleri gibi modern san’atın üretildiği malzemeyi tanımalıdır. Bu kişilerin ayrıca kendi eski edebiyatlarının yanı sıra çağdaş edebiyatı da bilmesi, biraz müzik bilgisi ve zevkine sâhip olması zorunludur. Bütün bunlarla beraber bu insanların dünyanın önemli müzelerini mutlaka görmesi, kendi icra ettiği san’atların etrafında dönen diğer san’atları da kendi san’atı kadar olmasa da kendi san’atına nasıl yardımcı olabileceğini bilecek kadar tanınması gerekmektedir. Bütün bunların yanında bu san’atkârların “bir san’at görüşü”ne sâhip olması ve “kendi çapında mütefekkir olması” lazımdır. Böylelikle yeri geldiği zaman kendisinin ne yapmak istediğini diğer insanlara teorik olarak diğer san’at disiplinlerinden de haberdar olarak anlatabilecektir.

2.3. Hat San’atının Geleceği

Hat san’atının geleceği konusunda bu san’atın üstadlarının önemli bir kısmının ümitvar olduklarını görmekteyiz. Hat san’atında eskiye nazaran çok iyi bir yere geldiğinin altını çizen araştırma katılımcıları gelecekte bu san’atın daha iyi bir konumda

olabilmesi için atılması gereken bazı adımların olduğunu vurgulamakta ve birtakım önerilerde bulunmaktadır.

Mehmed Özçay gelecekte *“kesinlikle ümitvar”* olduğunu bunun sebebinin ise kendi geçirdiği san’at hayatı olduğunu belirtmektedir. Hüseyin Öksüz hat san’atının gidişatını günümüzde tahminlerinin ötesinde *“çok çok iyi”* bulmakta ve *“Bu kadar popüler olacağı, bu kadar itibar göreceğini biz tahmin edemedik”* demektedir. M. Lütfi Şen’in kanaatine göre hat san’atının geleceği *“iyi olacak”* ve *“gitgide daha fazla karşılık bulacak”*tır çünkü hattatlarımız *“gayet yaratıcı ve iyi”* durumdadır. Son yıllarda modern dönemin diliyle çok hızlı bir şekilde uzlaşmaya başlanmıştır. Yakın gelecekte zamanın getirdiği imkânların da katkısı ile hat san’atı değerlerinin tadını topluma yansıtacak daha da başarılı işler ortaya konacaktır. Hüseyin Türkmen’e göre hat san’atı çok yol kat ederek güzel yerlere gelmiştir ve gelmeye devam edecektir. Tahsin Kurt talebelerini *“sağlam bir şekilde”* yetiştirdikleri takdirde hat san’atının daha da ileriye gideceğinden emin olduğunu düşünmektedir. Hilal Kazan ise hat san’atının iyiye gittiğini düşünmekte ve gerçekten gayretli hattatların çabalarıyla daha iyi noktalara gideceğini ummaktadır.

Yusuf Sezer her şeyin olduğu gibi kelamının da sahibi Cenâb-ı Hak olduğu için hat san’atının geleceğinden endişe duymamaktadır. Benzer düşünceler taşıyan Fatih Özkafa hat san’atının *“Kur’ân san’atı olduğu için, mânevî de bir himaye”* altında olduğunu ve bu yüzden tökezlemeler yaşasa da *“hiçbir zaman”* yok olmayacağını düşünmektedir. Turan Sevgili *“hat san’atının geleceğini şu anda iyi görüyorum”* demekle birlikte ona göre *“Başkalarının milli harslarında yoğrulup benliğimizi hepten mi kaybedeceğiz? Yoksa bir etkilenme olup da kendimize mi döneceğiz?”* bunu zaman gösterecektir

Bununla birlikte Raffi Portakal *“Vallahi geleceğini dürüstçe söyleyeyim eğer ki biz dünya çapında çağdaş san’atçıları üretemezsek parlak görmem.”* demektedir ve nasıl ki daha evvel önemli hat san’atçıları büyük hattatlar çıkardıysak bugün de toplum olarak *“yeni istifler yaratan büyük hattatlar”* çıkarmaya *“mecbur”* olduğumuzu vurgulamaktadır.

İlhan Özkeçeci san'atın geleceği konusunda tabii ki ümitvar olduğunu, ümitsiz olmanın mümkün olmadığını ifade etmekle birlikte *"Uluslararası san'at alanında bugün kaç isimimiz var?"* sorusunu sorarak Akademi'nin *"rehabilitasyona ihtiyacı"* olduğunu belirtmektedir. Bu sebeple *"gelenekselin geleneksel dışında daha teknik ve mühendislik yapıdaki bir eğitimini sağlamak yani yükseköğrenim bazında da bu işe birtakım çözümler sunmak"* amacıyla ülkemizde ilk defa Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Türk San'atları Tasarımı Yüksek Lisans Programı açmışlardır.

Ömer Faruk Dere ise hat san'atının geleceğinin *"özgünlüğünde"* olduğunu, bu vasfını koruyamadığı takdirde çok uzun ömürlü olmayacağını vurgulamaktadır. Yeni yapılacak denemelerde *"dünya san'atıyla çok çok içli dışlı olunması ve dünyada san'atın ne yöne gittiğinin çok iyi takip edilmesi"* gerekmektedir. Modern san'at günümüzde *"tam bir tükenmişlik sendromu içinde"* olup çareyi tekrar *"elle yapılan işlere el emeğine dönmekte"* aramaktadır. Bu sebeple de hat san'atı kıymetini hiçbir dönemde kaybetmeyecektir.

Mehmet Çebi'ye göre *"Hâfiz Osman bugün yaşasaydı acaba nasıl yazardı? Hangi malzemeleri kullanırdı? Yalnızca âharlı kağıdın üstüne is mürekkebi ile mi yazardı? Yoksa bugün ressamların kullandığı malzemeleri de kullanır mıydı acaba?"* sorularını sormamız gerekmektedir. Ona göre günümüzde işin fikriyat ve mâneviyatına talip olmayı bırakarak *"yalnızca o harfin şekil olarak doğru yazılmasını öncelediğimiz için"* hat san'atında *"dünya san'atı"* olmaya dönük bir bir açılım gerçekleştiriyoruz. Özellikle son 10 senede başlayan *"yenilikçi"* san'at hareketleri zaman içerisinde yolunu daha iyi ve net şekilde bulacak ve dünya san'atı olma noktasında İslâm san'atlarını temsil edecektir. Bu konuda hem ümidi hem de gayreti söz konusu olduğunu belirten Mehmet Çebi, çağdaş san'atçılarımızın eserlerini yurt dışındaki sergi ve müzayedelerde Türkiye'de olduğundan 10 katına varan fiyatlara satma çabasında nispeten de olsa başarı sağladığını ifade etmektedir.

Mehmet Çebi dünya san'atları ile kendi san'atlarımızı da bütünleştirebilmek için yeni başlayan talebeleri değil burada *"icâzet almış hocaları"* dünya san'atçısı yapmak için vakit, zaman ve

paramızı harcamamız gerektiğini düşünmektedir. Buna göre beş-on senedir icâzet almış, hat san'atı eserleri ortaya koyan, bununla ilgili sergiler yapmış hattatlara sâhip çıkıp meyline göre İspanya, İtalya, Fransa, Rusya, Çin gibi ülkelere gönderip bunlara doktora ve doktora üstü seviyede her türlü imkân sağlanmalıdır. Benzer bir görüşe sâhip olan Mehmed Özçay "*bir devlet politikası*" ile dünyanın "*san'at çevrelerine hitap edecek*" üç beş tane "*üstün kabiliyet*" sahibi "*büyük san'atçıların*" desteklenmesiyle çok şeyin değişebileceğini belirtmektedir. Artık hattat diyemeyeceğimiz bu çağdaş san'atçıların "*dünyanın muhtelif merkezlerinde sergiler*" yapması, eserlerinin önemli müzelerin koleksiyonları arasına girmesi beraberinde güzel sonuçlar getirecektir. Hat san'atını da kullanarak bu tür çağdaş resim yapan İran, Mısır, Tunus asıllı san'atçıların eserleri yüksek fiyatlarla alıcı bulmaktadır. Türkiye'de bu alanda mesafe kat etmek istiyorsak "*klasik san'atı koruyarak onu bu kadar ilgi görecektir konuma nasıl getirebiliriz?*" konusunu dert edinmemiz gerekmektedir.

M. Lütfi Şen ise benzer bir yaklaşımla teknolojideki birçok etkenin hat san'atına taşınabileceğini, daha farklı disiplinlerden beslenerek "*bambaşka icraların*" yapılabildiği bir döneme doğru gittiğimizi ve bunların örneklerini görmeye başladığımızı ifade etmektedir. Bu tarz çalışmalar daha da gelişerek "*eskiden olagelenin dışında*" etkisi, derinliği ve gerçekliği artmış farklı boyutlarda hat san'atı eserleri ile karşılaşacağız. "*Bir nevi hat heykeller görmeye alışacağız*" iddiasında bulunan M. Lütfi Şen'e göre harflerin sonsuz kudretinden doğan hat san'atının geleceği "*üç boyutlu heykellerde*"dir.

Fuat Başar "hat san'atının "*modernliğin, ölçüsüzlüğün, uydurukçuluğun kurbanı*" olacağı yönünde "*büyük endişe*" taşımaktadır. M. Arif Vural ise bu konuda biraz daha farklı düşünmekte ve "*hat san'atının aslında zirvede olduğunu*" iddia etmektedir. Her ne kadar değişik form şekil ve icatlar yoluyla bazı tasarruflar olsa da bunlar zaten işin tabiatı gereği olan şeylerdir. Ona göre bu san'at "*zirve noktasını*" yakalamış ve "*tekâmül*" etmiştir.

M. Uğur Derman hat san'atının "*bu kıvam üzere*" gideceğini düşünmekte ve daha iyi bir gelecek beklemediğini îmâ etmektedir.

3. TARTIŞMALAR

Görüldüğü üzere hat san'atı üstadlarının neredeyse tamamı bu san'atın eğitim metodundaki meşk geleneğinden dolayı gelenekle çok yakın ve güçlü bir bağı olduğunu düşünmektedir. Bu bağ o kadar güçlüdür ki zifiri karanlıktaki bir insana elindeki fenerin yol göstermesi gibi hattata rehberlik etmekte ve eser üretmesini kolaylaştırmaktadır. Nitekim hat san'atında benzer özelliklerdeki yazılara biraz ibtidâi olarak da olsa günümüzden iki-üçyüz yıl önce rastlanabilmesi ve hattatların silsilelerini Hz. Ali'ye dayandırma eğilimi bu san'atta geleneğin ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir.

Bununla birlikte hat san'atının gelenekle olan bağına vurgu yapan "geleneksel san'atlar" kavramının bu san'atların ülke ve toplum gündeminden silinmeye çalışıldığı dönemlerdeki ötekileştirme gayretinin ürünü olduğu iddia edilmektedir. Bu dikkat çekici iddiaya rağmen söz konusu san'atlarla bizzat uğraşanlar ve yakın ilişkisi olan çevrelerde "geleneksel san'atlar" nitelendirmesi ilginç bir şekilde kabul görmüştür. Bu kavramın "sel-sal" takısına karşı çıkılarak "gelenekli san'atlar" olarak değiştirilmesi de durumu değiştirmemektedir. Başlı başına önemli bir araştırma konusu olabilecek bu kabulün arkasında bahsi geçen san'atlarla ilgilenen kişilerin geleneksel san'atlar kavramıyla kendilerinin diğerlerinden ayrışarak "farklı ve özel" hale geldiklerini düşünmelerinin yattığı ifade edilmektedir.

Öte yandan hat san'atındaki eğitim geleneğinin hattatlara büyük faydası olmakla birlikte bazı sıkıntıları da beraberinde getirebileceği düşünülmektedir. Bu açıdan san'atkârın durumu araba kullanan bir kişinin vaziyetine benzetilmektedir. Trafikte sürekli dikiz aynasına bakıldığı takdirde kaza yapmak veya yolu kaybetmek kaçınılmaz olacak, en iyi ihtimalle hız kesilecektir. Dolayısıyla geçmişle irtibatı koparmamak gerekli olmakla birlikte kişinin gözünün sürekli ileride olması gerekmektedir. Hayatta yaşanan değişimler san'atlarda da değişimi kaçınılmaz kılmaktadır. Hat san'atı tarihte İslam dininin yayılmasına paralel bir gelişim göstermiş, Arapların dışındaki milletlerin de katkısıyla "plastik ve

ifade bakımından gelişmiş ve zenginleşmiştir.²⁵ Nitekim Uğur Derman'ın yaptığı değerli bir tespite göre hat san'atı yaklaşık 150 yılda bir kendisini yenilemiştir. İbnü'l-Bevvâb'ın yazısını Yâkût el-Musta'simî, Yâkût'un yazısını Şeyh Hamdullah, Şeyh Hamdullah'ın yazısını Hâfız Osman, Hâfız Osman'ın yazısını Şevkî Efendi'nin geliştirmesi bize gelenekte değişimin yaşanabildiğini göstermektedir.

San'atların tekrarlarla öğrenilmesi kimi katılımcılara göre bir yere kadar anlaşılabilir olmakla birlikte birbirinin kopyası ruhsuz kadavralar üretildiği iddiası oldukça dikkat çekicidir. Buna göre mâziye bugünden bakılarak yapılan san'at bu alanındaki boşluğu doldurmakta yetersiz kalmaktadır. Günümüz insanı her ne kadar geçmişin san'atına büyük bir hayranlık duysa da *"mazinin derinliklerinden beslenen fakat bugünkü hayatını yansıtan"* kendi öz san'atını üretmek mecburiyetindedir.²⁶ Eskinin tekrar ve taklidi *"her zaman canlı bir tehdit unsuru olan zamanın dayatmalarını belirli bir süre erteleyebilse de"* çoğu zaman problemin çok daha büyük hale gelmesine yol açmaktadır.²⁷ Taklitle etik boyut bozulmamakla birlikte estetik tatmin gerçekleşmemektedir. Eskiye tekrarın ayrıca önemli bir tehlikeyi de bünyesinde barındırdığı iddia edilmektedir. Buna göre sağlam iradeye sahip ve eylem gücü yerinde olan toplumlar başkalarına ait san'atları kendilerine uyarlayarak *"çok zengin ve renkli bir sanat külliyesi"* meydana getirebilmektedir. Fakat toplumsal yapı *"diri ve bilinçli"* olmadığı takdirde *"kimlik muğlak ve karmaşık"* bir hale gelmekte, arka planındaki temel değerler manzumesi açıklığını ve sağlamlığını kaybetmektedir. Bu tür yapılarda irade gücü zayıfladığı veya hiç olmadığı için san'at ihtiyacını gidermek amacıyla eski tekrar edilmektedir. Yabancı san'at ürünleri bu tür toplumlara değişime uğramadan kolaylıkla nüfuz edebilmekte, eskilerle yetinildiği ve yabancı etkilere karşı korunmasız olduğu için *"ortak toplumsal duygudaşlık"* oluşmamaktadır.²⁸ Bu sebeple hat san'atındaki klasik

²⁵ Nihat Boydaş, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1994), 15.

²⁶ Ökten, *Gelenek Sanat ve Medeniyet*, 96.

²⁷ Altıntaş, "Büyük Öz, Gelenek ve Sanat", *İSMEK El Sanatları Dergisi*, S. 23, (2017), 70.

²⁸ Ökten, *Aslında Bir Sanat Var*, (İstanbul: Tuti Kitap, 2019), 190-191.

usûl ve üretimlerin korunmasının önemli olduğu kadar, bu san'atı günümüz insanının idrakine sunacak yenilik arayışların da önemszenmesi ve teşvik edilmesinin gerektiği belirtilmektedir.

Bununla birlikte hat san'atını icra eden özellikle tecrübeli hattatlar bu san'atı korumak adına yenilik arayışlarına çok sıcak bakmamaktadır. Bu tür eserler üretenlerin öncelikle geleneksel icrada başarılı olmaları gerektiği, ancak ondan sonra yeni arayışlara girebilecekleri düşüncesi bu çevrelerde sıklıkla dile getirilmektedir. Bu durumun hat san'atının dejenere olmasını engellemeye çalışmaktan kaynaklandığı açıktır. Fakat daha genç yaşta olup Batı kültürü ile yakın temas içinde olanların hat san'atındaki yenilik arayışlarını oldukça önemsedikleri görülmektedir. Bu çevrelerin Batı san'atı karşısında hat san'atı ile bir şeyler söyleme ihtiyacı hissettikleri anlaşılmaktadır. Kavramsal san'attan bahsedilen bir dünyada bazı hat çevrelerinin geleneğe bağlı kalmak gerekçesiyle hat san'atının bir dünya san'atı hâline gelmesine engel olduğu düşünülmektedir. Selçuk Mülayim tarafından yapılan uyarıya göre bazı san'atkârlar "*çağımıza özgü endişelerden kurtulmak için eski (geleneksel) sanata büyük bir sadakatle*" sarılmaktadır.²⁹ Oysa din-san'at ilişkilerinin iyice yoğunlaştığı bir dönemde kentleşme, Batılılaşma ve benzeri olguları yok sayarak göz ardı edemeyiz. Kimi İslâm san'atkârları bu konuları san'at dışı sayarak çevrelerindeki insanların temel dinamiklerinden sıyrılmaya çalışsa da unutulmaması gerekir ki san'atın politik eksenini de bulunmaktadır.

Eskinin klasik olarak görülüp yeninin ise modern olarak kabul edilmesine hat san'atı çevreleri karşı çıkmaktadır. Bazı üstadlara göre hat san'atı yazı tarihine bakıldığında geçmişi en yakın san'at olduğu için en modern ve en çağdaş san'at durumundadır. Bu san'attaki yeni denemeler günümüz insanlarına hattın daha cazip hale getirilmesi için yapılmakla birlikte bunların nasıl bir alâka göreceğini zamanın belirleceyektir.

Bazı çevrelerin gelenek adına yeniliğe karşı çıkması ciddi şekilde eleştirilmektedir. Buna göre hiç şüphesiz her san'at dalı gibi hat san'atı da biçim, eğitim ve malzeme bakımından bir gelenek

²⁹ Selçuk Mülayim, *İslam ve Sanat*, 2. bs. (İstanbul: İSAM Yayınları, 2013), 198.

üzerine inşâ edilmektedir. Fakat son yıllarda sosyal hayatta pek çok açıdan değişim yaşandığı için san'atta da yenilik zaruridir. Günümüzde bazı hattatlar Râkım'dan daha iyi celi yazılar yazsa da aradan bunca zaman geçtikten sonra artık dünyanın ilgisini çekebilmek için başka bir şey yapmak gerekmektedir. Nitekim İznik çinisi XVI. yüzyılda san'at iken bugün Kütahya ile zanaat haline gelmiştir. Bugünün dünyasında bütün san'atlar soyutu aramaya, anlamaya ve keşfetmeye çalışmakta, san'atçılar soyutun peşine düşerek onun üzerine bir şeyler yüklemek suretiyle san'at yapmaktadır. Artık san'atçılar Duchamp 'ın bir pisuvarı kullanması gibi³⁰ basit objelerle san'at yapabilmektedir. İslâm medeniyeti san'atları soyut ifadeye çok yatkın san'atlar olmasına rağmen bu yönde yeterli birikim ve çaba bulunmamaktadır. Mehmet Çebi günümüzde İslâm San'atları'nın kendini yenileyip geliştiremediği için dünya san'atseverlerinin zevklerine hitap edecek konumdan uzak olduğunu düşünmekte ve yapılan işin kendisi san'at hüviyeti taşımakla birlikte ortaya konan eserlerin büyük çoğunluğunun san'at eseri olmadığını iddia etmektedir. Bu iddianın anlatmaya çalıştığı dünya san'atları ile hat san'atının ortak bir dil yakalaması gerektiği hususunun hat san'atı çevrelerinde bu san'atı koruma refleksiyle genelde göz ardı edilmesidir. Bununla birlikte son yıllarda bazı genç hattatların yeni arayışlara girdiği görülmektedir. Önümüzdeki yıllarda alışılmışın dışında etkisi, derinliği ve gerçekliği artmış farklı boyutlarda hat san'atı eserleri ile bir nevi hat heykellerle karşılaşacağımız öngörülmektedir.

Mehmet Çebi'nin hat san'atını dünya san'atı hâline getirebilmek için onun kâmiş ve kağıttan kurtarılması gerektiğini iddia etmesi oldukça cesur bir çıkıştır. Bu yaklaşımın kendi içerisinde tutarlı bir anlayışa sâhip olduğunu söylemek mümkünse de pek çok çevreyi de son derece tedirgin edeceği açıktır. Hiç şüphesiz hattatların modern san'at tekniklerini bilmesi ve bu tür malzeme ve tekniklerle eser üretmesi ilgi çekici eserleri ortaya çıkacaktır. Fakat iddia sahibinin de kabul ettiği üzere bu tür bir san'atın artık hat san'atı olarak nitelendirilmesi de kolay gözükmemektedir. Bu tartışmanın bizlere sağlayacağı en önemli

³⁰ Zolberg, *Constructing A Sociology of The Arts*, 23.; Noël Carroll, *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*, çev. Güliz Korkmaz Türkes, (Ankara: Ütopya Yayınları 2012), 46-48.

kazanım hat camiasında icâzet alınca meselenin bitmediğini asıl o zaman başladığını göstermesi olacaktır.

Öte yandan günümüzde hat san'atı dışındaki san'atların gelenekle olan bağının çok zayıfladığı, hat san'atında gelenekten uzaklaşma eğilimi gösteren çalışmaların arttığı, tedbir alınmazsa bu san'atın sonunun da diğerleri gibi olacağı belirtilmektedir.³¹ Buna göre geleneksel san'atlarda yenilik hareketlerinin bu san'atların öz benliğini yitirip değersizleşmesine ve başka mecralara kaymasına yol açma tehlikesi söz konusudur. Nitekim hat san'atında yenilik arayışlarının bazı san'atçılar tarafından kelime ve harflerle tamamen keyfi bir şekilde oynamaktan ibaret sanıldığı, bu tür çalışmaların dünya medeniyetinin basmakalıp ifâdelerinden oluşan barış, savaş, mutluluk vb. kavramlardan oluşan banal, rüküş dolayısıyla "kitscth" işler olduğu iddia edilmektedir.³² Hat san'atında yeni yaklaşımlar açısından bir anlamda geçiş sürecinin yaşandığı düşünülürse bu tür eleştirileri normal görmek ve bu san'atın gelecekte sağlıklı bir yol çizmesi için faydalı olacağını düşünmek durumundayız.

Her ne kadar değişik form şekil ve icatlar yoluyla bazı yeni arayışlar olsa da hat san'atının zirve noktasını yakaladığı ve tekâmül ettiği fikri tartışmalı bir iddia olarak gözükmektedir. Çünkü bu san'atta üretilen eserlerin çoğunun günümüz san'at anlayışına göre san'at eseri bile olmadığı iddia edilmektedir. Sürekli değişimin yaşandığı bir dünyada insanların beğeni ve san'at anlayışlarının bundan etkilenmeyeceğini düşünmek mümkün gözükmemektedir.

Dünya san'atları ile kendi san'atlarımızı bütünleştirebilmek için icâzet almış hattatları dünya san'atçısı yapmak gayesiyle yurtdışına gönderme fikri akla Osmanlı'da³³ ve Cumhuriyet'in ilk

³¹ Doğanay, "Geleneksel Sanatlarda Gelenek ve Gelecek", *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı*, editör: Aziz Doğanay, (İstanbul: Lale Yayıncılık, 2015), 301.

³² Leaman, *Islamic Aesthetics: an Introduction*, (Indiana: University of Notre Dome Press, 2004), 33-34.

³³ Avrupa'ya ilk defa 1827'de küçük bir öğrenci topluluğu eğitime gönderilmiştir. Bkz.: Zürcher, *Turkey A Modern History*, New edition (New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2004), 44.

yıllarında benzer şekilde gerçekleştirilen uygulamaları³⁴ getirmektedir. Farklı san'at dallarında olmakla birlikte çoğu ressam olan bu isimlerin Avrupa tecrübelerinden sonra kendi san'atlarında bir canlılık oluşturamadıkları gibi, ne Doğulu ne de Batılı olamayarak kendi yollarını bulmakta zorlandıkları görülmüştür. Hat san'atının kendi iç dinamiklerinin çok güçlü olması sebebiyle Batı'dan etkilenmeyen tek san'atımız olduğu, hatta Batı'yı etkilediği genel kabul gören bir yaklaşım olmakla birlikte aksi yönde de düşünceler söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında hattatların Batı san'atını tanıması için yurt dışına gönderilmesi fikri oldukça dikkat çekici sonuçlar doğurabilir.

4. SONUÇ

Hat san'atı çevreleri bu san'atın gelenekle olan bağıni nispeten dar bir çerçevede değerlendirerek daha çok geçmişten beri uygulanan güçlü eğitim metodolojisi ile ilişkilendirmektedir. Konuya biraz daha geniş bir perspektiften yaklaşanlar ise hat san'atının medeniyet tasavvurunun değerler birikimini oluşturan geleneği toplumsal hafızada görünür kıldığını, yaygınlaştırdığını ve sonraki nesillere aktardığını düşünmektedir.

Türkiye'de son yıllarda hat san'atında metodolojik ve içerik olarak yenilik arayışları mevcut olmakla birlikte bu tür çalışmaların sınırlı kaldığı görülmektedir. Tecrübe sahibi bazı hat san'atı otoriteleri bu san'attaki bozulmaların önüne geçmek gerekçesiyle yenilik denemelerine sıcak bakmamaktadır. Türk hat geleneğinin dünyanın dört bir yanına yayıldığı, geleneksel icrayı tercih eden pek çok hattatın varlığı ve bunların tarihteki örneklerinden daha başarılı işler ortaya koyabildiği düşünüldüğünde hat san'atının kendini uzun yıllar boyunca koruyabileceği öngörülebilir. Buna karşılık Batı kültürüyle yakın teması olan daha genç yaştaki çevreler ise bu san'atı artık kağıt-kalemde kurtarmak gerektiğini iddia edecek kadar cesurdur. Onlara göre günümüzde hat san'atı adına üretilen eserlerin neredeyse tamamı san'at değeri taşımamaktadır. Bu tür arayış sahiplerinin hat san'atında yeni

³⁴ 1924 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından açılan resim yarışmasını kazanan Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Muhattin Sebati, Zeki Kocamemi, Şeref Akdik, Ali Avni Çelebi, Hale Asaf gibi sanatçılar özellikle Paris'e gönderilmiştir. Bkz.: Uluskan, *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları*, 525.

formlarda ürün üreterek günümüz insanının idrakine bir şeyler söyleme gayreti içinde oldukları anlaşılmaktadır. Bu sebeple önümüzdeki yıllarda başta üç boyutlu heykeller olmak üzere farklı disiplinlerle iş birliği yapılarak üretilen çalışmaların daha sık görülmesi muhtemeldir.

Anlaşılan o ki hat san'atı çevrelerinde gelenek ve yenilik tartışması daha uzun yıllar sürecek ve bu san'atın geleceğinin şekillenmesinde önemli bir etkisi olacaktır. Hat san'atı bünyesinde barındırdığı gelenekle hem kendisini koruyup geliştirecek, hem de İslam medeniyet tasavvurunun değerler birikimini sonraki nesillere aktaracaktır.

KAYNAKÇA

Alparslan, Ali. *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, 5. bs. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.

Altıntaş, Muhammet. "Büyük Öz, Gelenek ve Sanat", *İSMEK El Sanatları Dergisi*, S. 23, (2017): 68-71.

----- . *Türkiye'de Hat San'atının Toplumsal Yansımaları (Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze)*, (Basılmamış Doktora Tezi. Sabahattin Zaim Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020).

Berk, Süleyman. *Hattat Mustafa Râkım Efendi*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2003.

Burckhardt, Titus. *Mirror of the Intellect, Essays on Triditional Science & Sacred Art*, tr. William Stoddart. Albany NY: State University of New York Press, 1987.

----- . *Art of Islam Language and Meaning*, Commemorative Edition, Indiana: World Wisdom, Inc., 2009.

Boydaş, Nihat. *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Y., 1994.

Dere, Ömer Faruk. *Hattat Hâfız Osman Efendi*, İstanbul: Korpus, 2009.

Derman, Uğur. *Ömrümün Bereketi: 1*, 4. bs. İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık, 2017.

- Doğanay, Aziz. “Geleneksel Sanatlarda Gelenek ve Gelecek”, *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı*, editör: Aziz Doğanay, (İstanbul: Lale Yayıncılık, 2015), 285-307.
- Gelibolulu, Âlî Mustafa. *Menakıb-ı Hünerveran*, Haz: Müjgan Cumhuriyet, 2. bs. İstanbul: Büyüyen Ay, 2012.
- George, Alain. *The Rise of İslamic Calligraphy*, London: Saqi Books, 2010.
- Gombrich, E. H. *The Story Of Art*, New York: Phaidon Publishers Inc., 1951.
- Habib. *Hat ve Hattâtân*, İstanbul: Ebuzziya Matbaası, 1305.
- Heidegger, Martin. *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşılı, Ankara: De Ki Basım Yayım, 2011.
- İbn Haldun. *Mukaddime*, çev. Süleyman Uludağ, 11. bs. İstanbul: Dergah Yayınları, 2015.
- İbnülemin Mahmud Kemal İnal. *Son Hattatlar*, İstanbul: Maarif Basımevi, 1955.
- Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*, 22en. Auckland, New Zealand: The Floating P., 2008.
- Koç, Turan. *Zamanın Gözleri Sanat, Dil, Hakikat*, İstanbul: İz Yayıncılık, 2016.
- . *İslâm Estetiği*, 6. bs. İstanbul: İSAM Yayınları, 2015.
- Leaman, Oliver. *İslamic Aesthetics: an Introduction*, Indiana: University of Notre Dome Press, 2004.
- Mülayim, Selçuk. *İslam ve Sanat*, 2. bs. İstanbul: İSAM Yayınları, 2013.
- Müstakîmzâde, Süleyman Sâdeddin. *Tuhfe-i Hattâtîn*, İstanbul: Türk Tarih Encümeni Külliyyâtı, 1928.
- Nefeszâde İbrahim Efendi. *Gülzâr-ı Savâb*, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı: 1939.
- Ökten, Sadettin. *Gelenek Sanat ve Medeniyet*, İstanbul: Sufi Kitap, 2015.
- . *Aslında Bir Sanat Var*, İstanbul: Tuti Kitap, 2019.

- Serin, Muhittin. *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, 2. bs. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2003.
- . *Hattat Şeyh Hamdullah*, 2. bs. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2007.
- . *Hat Sanatı Tarihi*, C.1, İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık, 2019.
- Suyolcuzade Mehmed Necib, *Devhatü'l-Küttâb*, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı:1942.
- Ülker, Muammer. *Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 1987.
- Ünver, A. Süheyl. *Hattat Ali bin Hilâl Hayatı ve Yazıları*, İstanbul: Yeni Laboratuvar Yayınları, 1958.
- Zürcher, Erik J. *Turkey A Modern History*, New edition New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2004.
- Zolberg, Vera L. *Constructing A Sociology of The Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

CİLT SANATINDA KULLANILAN DERİLERİN GELENEKSEL USULLE TIRAŞLANMASI

*Raportör / Yazma Eser Uzmanı Mürşide TOPCU**

*Doktorant Nadide ÇINAR***

ÖZET

Cilt; hat, tezhip, ebru ve minyatür gibi Klasik Kitap Sanatları arasında yer alan önemli bir sanat koludur. Cilt, kitaplar için işlevsel niteliği de olan bir koruyucudur. Ciltler koruyucu işlevi yanında bezemeli işçilikle yapıldıklarında aynı zamanda kitaplara estetik bir değer de kazandırır. Ayrıca kitabın metin kısmında yer alan diğer kitap sanatlarını da kapakları arasında korumaya alırlar. Geçmişten günümüze, kitap kapaklarında kaplama malzemesi olarak genellikle deri kullanılmıştır. Cilt kelimesi “deri” manasında olup kitap kapları da deriden yapıldığı için bu isim verilmiştir. Mukavemetli bir malzeme olması ve üzerine birçok süsleme tekniğinin uygulanabilmesi Cilt yapımında derinin tercih edilmesinde başlıca önemli etkenlerdir. Yazma Eser Kütüphanelerinde yer alan Anadolu Selçukluları ve Osmanlının altın çağında deri ile yapılmış güzel Cilt örnekleri, bir taraftan göze zevk verirken diğer taraftan nasıl yapıldıkları konusunda zihnimizde soru işaretleri oluşturmaktadır. Tarihsel süreçte, bir kitabın tamamını veya bir kısmını kaplamak için kullanılmış olan derilerin çoğu bitkisel maddelerle tabaklanmıştır. Yapılacak cilt tekniğine göre istenilen özelliklerde tabaklanan mamul deriler, inceltilerek cilt yapımına hazır hale getirilmektedir. Derinin tıraşlanarak inceltilmesi Cilt yapımında önemli ve gerekli bir aşamadır. Dış kapakların yanı sıra derinin çok ince tıraş edilerek, düz veya tezyin edilmiş halde kapak içlerinde kullanıldığı görülmektedir. “Deri tıraşlamak” Mücellit terimlerinden, derinin tıraş bıçağı ile istenildiği kadar inceltilmesi hakkında kullanılan bir tabirdir. Bu çalışma, çoğu yazma eserin kaplamasında kullanılan ve Cilt sanatının en önemli malzemelerinden biri olan derinin, el ile geleneksel usulde nasıl tıraşlandığı sorusunun açıklanmasına ve bu uygulamanın belgelemeler yardımıyla izahına yönelik bir amaca hizmet etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mücellit, Cilt, Deri, Tıraş.

GİRİŞ

Tarihin başlangıcından itibaren insan hayatında var olan deri, insanların farklı ihtiyaçlarına hizmet eden önemli bir

* Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Külliyesi, Arşiv Daire Başkanlığı, Ankara, murside.topcu@tccb.gov.tr

** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Böl., Doktora Öğrencisi, e-posta: nadidecinar92@gmail.com

malzemedir. İnsan-eşya ilişkisinde ilk doğal nesnelere arasında yer alan deri giyimden barınmaya, savaş teknolojilerinden ulaşıma, çantadan mobilyaya kadar gündelik yaşamın birçok alanında kullanılmıştır. Tarihsel süreçte farklı kültürler tarafından deri işleme teknolojisi geliştirilerek hayvanlardan yüzülen ham deriler kullanılabilir hale getirilmiştir. Üretim ilk zamanlar ilkel yöntemlerle yapılmış ilerleyen zamanlarda ise kazanılan deneyimlerinde etkisiyle deriler bilinçli olarak işlenmiştir.

Toplumsal ve ekonomik tarihimizde önemli bir yere sahip “deri” öz Türkçe bir kelimedir. Etimolojik anlamı; eski Türk boylarında hakana ödenen vergi anlamındaki “tirik” kelimesinden gelmektedir¹. Türk kültüründe *teri*, *gön* ve *kön* kelimeleri de yaygın olarak *deri* ve *meşin* anlamında kullanılmıştır². Teri-gön adı verilen deriler gördükleri işlem ve kullanıldıkları eşyaya göre zaman içerisinde *teladin*, *tirşe*, *sahtiyan*, *güderi*, *akderi*, *meşin* gibi adlar almışlardır³. Dericilik mesleğini sürdüren kişiler için; *debbağ*, *sepici*, *derici* gibi farklı terimler kullanılmış, derilerin işlendiği yerlere *debbağhane* denilmiştir. Arapça olan “debbağ” ve “debbağhane” kelimeleri zamanla deri esnafı ve halk arasında “tabak” ve “tabakhane” olarak Türkçeleştirilmiştir.

Orta Asya topraklarında hayvancılığı yaşam tarzı olarak benimseyen Türklerde, derinin hem üretimi hem de kullanımı köklü bir geçmişe sahiptir, yaşantılarının doğal yansıması olan dericilik zamanla ata mesleği haline gelmiştir. Gerek göçebe yaşamları gerekse hayvancılığın yaygın olması bu mesleğin Türkler arasında gelişmesinde önemli olgudur. Türkler, Orta Asya’da zengin deri teknolojisine ilişkin bu birikimlerini batıya göçle Anadolu’ya taşımışlardır. Ana yurtlarında geliştirdikleri her türlü kültür birikimiyle Anadolu’ya göç eden Türklerin, eski çağlardan itibaren önemli dericilik merkezi olan Anadolu’daki dericiliğin ve deri sanatının ilerlemesine önemli katkılar sağladığı kabul

¹ Necdet Sakaoğlu ve Nuri Akbayar Sakaoğlu, *Derinin Anadolu'da Bin Yıllık Öyküsü*, Orjin Grup Yayınları, İstanbul, 2002, s. 9.

² Celal Esat Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, Maarif Matbaası, İstanbul, 1943, C.I, s.454; Naci Eren, *Deri ve Dericilik*, Türk Folkloru Aylık Halk Bilim Dergisi, Şubat Y.7, S.79-80-81, İstanbul, 1986, 79. s. 4.

³ Mehmet Önder, *Antika ve Eski Eserler Kılavuzu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1995, s. 64.

edilmektedir⁴. Deri üretimi ve işlenmiş derinin günlük hayatın birçok alanında kullanılması göçebelikten yerleşik düzene geçişle artmıştır. Anadolu'nun bitkisel sepi maddeleri bakımından zengin olması, hemen hemen her yerinde bol miktarda bulunan sumak, mazi, çam, meşe ağacı, kestane, ladin, karaçam, kızılçam kabuğu ve palamudun deri işlemede kullanılması dericiliğin gelişmesinde önemli faktördür⁵. Anadolu'da dericilik debbağların piri⁶ olarak vasıflandırılan Ahî Evran'ın öncülüğünde, Ahî Teşkilâtı marifetiyle oldukça düzenli ve istikrarlı bir şekilde liyakat sahibi kişilerce organize edilmiş ve deri mamuller meydana getirilmiştir⁷. Selçuklular ve Beylikler döneminde özellikle Kayseri, Diyarbakır ve Kastamonu dericiliğin yoğunlaştığı kentler olmuştur. Kırşehir, Konya, Tokat ve Sivas'ta boyacılığın ileri olması, dokumacılık gibi dericilik içinde gelişme kaynağı haline gelmiştir⁸. Kastamonu'ya ait Şer'iyye sicillerinde "debbağ" lakabının çok geçtiği görülmekte ve XVIII. yüzyılın sonlarında sicillerde neredeyse her üç kişiden biri debbağ⁹ lakabıyla anılmaktadır¹⁰. Türk şehirlerinde debbağlığın

⁴ Ana Britannica, 2004, C. VII, s. 175.

⁵ Ercan Haytaoğlu, *Denizli'de Tabaklık (Dünden Bugüne)*, Fakülte Kitapevi, 2006, s. 22; Aziz Alpaut, *Tatbiki Dericilik*, İstiklal Matbaası, Ankara, 1952-1957, s. 157.

⁶ Ahi Evran'ın debbağ olması ve bu mesleği icra ettiğine dair anane, önce onun veli olarak anılmasına, sonra pir sıfatıyla yüceltilmesine sebep olmuştur. Bu nedenle Ahi Evran Türk debbağ esnafının piri olarak kabul edilmiş (**Franz** Taeschner, *İslam Ortaçağında Futuvva* (Fütüvvet Teşkilatı), Çev. Fikret İşıltan, Etüdler, İktisat Fakültesi Mecmuası, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayını, C.15, No:1-4, Ekim 1953-Temmuz 1954, s.1-32) ve Türk debbağlarının silsilenameleri kendisine dayandırılmıştır (İlhan Şahin, *Ahi Evran*, İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 1988, c.1, s.529-530).

⁷ Yusuf Ekinci, *Ahilik*, Sistem Ofset Yayıncılık, Ankara, Ekinci, 2011, s. 26; Ahmet Kala, *Debbağlıktan Dericiliğe*, İstanbul Merkezli Deri Sektörünün Doğuşu ve Gelişimi, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2012.

⁸ Mustafa Akdağ, *Türkiye'nin İktisadi ve İctimai Tarihi (1453-1559)*, İkinci Basım, C.2, Tekin Yayınevi, Ankara, 1979, s. 211; Ana Britannica, 2004, C.VII, s.173.

⁹ Meşin, kösele yapmak için hayvan derilerini sepileyen sanat sahipleri hakkında kullanılan bir tâbirdir. Halk dilinde tabak suretinde kullanılır. Debbagan suretinde cemilendirilen bu kelime vesikalarda gerek müfret (teklik), gerek cemi (çoğul) suretinde geçer (Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü* I-II-III, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1993, C. I, s. 408).

¹⁰ Fahri Maden, "XVIII. Yüzyıl Sonu XIX. Yüzyıl başlarında Kastamonu'da Esnaf Grupları, Zanaatkar ve Ticaret Faaliyetleri", Karadeniz Araştırmaları, 2007, S.15, s. 153.

güçlü olması, kuşkusuz esnafın ahi gelenekleriyle çalışmasından kaynaklanmaktadır¹¹. O dönem de Anadolu'da gerek ham deri gerekse mamul deri maddeleri ihraç edilmiş ve bunlar arasında Kastamonu sahtiyanları dünyada meşhur olmuştur¹². Sahtiyan ve kırmızı sahtiyan Antalya ve Batı Anadolu limanlarından özellikle Avrupa devletlerine ihraç edilmiştir¹³. Ayrıca ihraç edilen birçok ürün arasında, sepilemede kullanılan şap, mazı, safran vb. maddelerinin de bulunduğu bildirilmektedir¹⁴. İbni Batuta, Anadolu ekonomisini geniş ölçüde yansıttığı seyahatnamesinde, Milas kazasında ki bir ahi zaviyesinde dünyaca meşhur kırmızı sahtiyan derisi üretildiğini bildirmektedir¹⁵. İbni Batuta'nın yanı sıra yine o dönemlerde yaşamış olan Kaşgarlı Mahmut'un eserinde, çok miktarda deriden yapılmış eşyaların adlarına rastlanıyor olması, dericiliğin ne denli ileri olduğunu diğer bir kanıtı olsa gerektir¹⁶. Selçuklu döneminde Ahi Evran'ın öncülüğünde Ahi gelenekleriyle sürdürülen dericilik Osmanlılar döneminde zirveye ulaşmıştır.

Sahtiyan deri; Türkler bitkisel tabaklamada kendilerine özgü geliştirdikleri bir yöntem ile sahtiyan adıyla bilinen derinin üretimini gerçekleştirmişlerdir. Sahtiyan; *keçi derisinin bitkisel maddeler kullanılarak geleneksel usulde tabaklanmasıyla üretilen deridir*. Sahtiyan derinin üretim yöntemi XIX. yüzyıla kadar Türk dericileri arasında sır olarak muhafaza edilmiş, nesilden nesile babadan oğula geçen usulde sürdürülmüştür. İngiliz literatüründe halen sahtiyan derisinin adı "Turkey Leather - Türkiye Derisi"

¹¹ Akdağ, *Türkiye'nin İktisadi ve İçtimai Tarihi* (1453-1559) s. 211.

¹² İsmail Hakkı Uzunçarşılı, (1937). *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınlarından, VIII Seri No.2, Ankara, 1937, s. 105; Osman Turan, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ötügen Neşriyat A.Ş., İstanbul, 2009, s. 361.

¹³ Zeki Tekin, *Tanzimat Dönemine Kadar Osmanlı İstanbul'unda Dericilik*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 1992, s. 4.

¹⁴ Uzunçarşılı, *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri*, s. 105.

¹⁵ Hasan Yelmen, *Türk Deri Sanayi Tarihi*, Türkiye'de Deri Sanayi Kataloğu, İstanbul, 1985/1986, s. 43.

¹⁶ Lütfü Dağtaş, *Anadolu'da Dericilik*, İzmir Menemen Serbest Bölge Kurucu ve İşletici Analim Şirketi, Dönence Basım, İstanbul 2007, s. 23.

olarak geçmektedir¹⁷. Zamanla Türk derileri tüm dünyada tanınır hale gelmiş ve yüzyıllar boyunca Avrupa'ya ihraç edilmiştir. Özellikle İstanbul, Edirne, Kayseri, Ankara, Bursa, Manisa, Tokat, Konya, Diyarbakır ve Urfa gibi şehirlerin ticari hayatında önemli etkisi olmuştur. Diyarbakır'da kırmızı, Musul'da ve Kayseri'de sarı, Urfa'da siyah sahtiyan üretilmiştir¹⁸. Orta Avrupa ülkeleri bazı deri çeşitlerini Türkler vasıtasıyla tanımış olduklarından dericiliği Türk işi olarak tanımlamaktadırlar¹⁹. Avrupa'da maroken denilen lüks deriler Türkler tarafından çok eski dönemlerden beri işlenen sahtiyan deridir. Keza chagrien-şagrine²⁰ denilen deri ise Türkçe sağrı kelimesinden alınmıştır. Sahtiyan maroken, sağrı²¹ chagrien ismiyle Rönesans döneminde Avrupa'ya girerek Avrupalı debbağlar tarafından işlenmeye başlamıştır²². Sanayi devrimi sonrasında ortaya çıkan teknoloji deri sanayini etkilemiştir. Derinin niteliklerini düşürmeden imalat sürelerini kısaltmak, daha ucuz ve daha kaliteli deri elde etmek için çalışmalar yapılmıştır. 1880 yılından itibaren Almanlar, krom ile derileri işlemeye başlamışlar ve anilin boyalar kullanmışlardır, depolarda deri yağlama usulü gibi yenilikler getirmişlerdir. Üretimde

¹⁷ Sanayi Genel Müdürlüğü, Türkiye Tekstil Hazırgiyim ve Deri Ürünleri Sektörleri Strateji Belgesi ve Eylem Planı, Türkiye Cumhuriyeti Bilim ve Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı, 2015-2018, s.14.

¹⁸ Akdağ, *Türkiye'nin İktisadi ve İçtimai Tarihi* (1453-1559), 1979, s. 213; Mübahat Kütükoğlu, *Osmanlı İktisadî Yapısı*, Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi, İstanbul, 1994, s. 636; Zeki Tekin, *Türklerde Dericilik*, İslam Ansiklopedisi (TDV), 1994), c.9, s.176-178; Mehmet Genç, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Devlet ve Ekonomi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ötüken Neşriyat, 11. Basım (1.Basım 2000), Ankara, 2014, 302.

¹⁹ Ümit Koç, *XVI. Yüzyıl Anadolu'sunda Sanayi*, Bizim Büro Basımevi, Ankara, 2006, s.179.

²⁰ Şagrine; bitkisel (nebatî) tabaklanmış sert ve sırçasına küçük kabartılar basılmış bir nevi deri demektir. Hakiki şagrin, eskiden Türklerin at, katır, eşek ve devenin sağrılarında imal ettikleri bir nevi deridir (Dr. Nuri Ergene, *"Türklerin Deri Sanayiine Yaptıkları Hizmetler"* (Türk Tarihinin Ana Hatları eserinin müsveddeleri), Akşam Matbaası, İstanbul, 1935, s.3-14.

²¹ Sağrı deri hayvanların sırt kısmından imal edilir (Ergene, 1935, 10; Köymen, 2016, III: 449). Hayvan beliyle kuyruğu arasındaki dolgun ve yuvarlakça olan yerinden çıkarılan kalın deriye sağrı denilmektedir. Sağrı sert bir deri olup sırça kısmında küçük ve sert kabarcıklar bulunur. Her renge boyanabilen bu deri suda kolaylıkla yumuşayabilir (Koç, *XVI. Yüzyıl Anadolu'sunda Sanayi* 2006, s.19).

²² Ergene, *"Türklerin Deri Sanayiine Yaptıkları Hizmetler*, 1935, 7-10; Koç, *XVI. Yüzyıl Anadolu'sunda Sanayi*, 2006, s.179.

makinelerinde kullanılmasıyla dericilik modern tesislerde yapılmaya başlanmıştır. Ülkemizde geleneksel deri üretiminden vazgeçilmemiş ancak XIX. yüzyılın yarısından itibaren makinelerin ve modern tekniğin üretimde kullanılmasına başlanmıştır²³. Günümüzde dericilik genellikle organize sanayi bölgelerinde modern tesislerde sürdürülmektedir²⁴.

Deri, hayvan postlarının dermis tabakasından elde edilen ve tamamen kolajen liflerinden oluşan organik bir malzemedir. Sahip olduğu lifli yapı ona, çok istenen özellik olan yumuşaklık ve güç verir²⁵. Farklı nitelik ve özelliklere sahip çok çeşitli deriler vardır. Bu farklılıklar, derilerin elde edildiği hayvan türünden, deri veya kürk yapmak için kullanılan işleme ve tabaklama yönteminden kaynaklanmaktadır.

Deri, yapısal özellikleri nedeniyle çeşitli ürünlerde ana malzeme olarak kullanılmıştır. Mobilya, kutu, sandık vb. gibi ürünlerde ise deriden kaplama malzemesi olarak yararlanılmıştır. Günlük yaşamda kullanılan deri eşyaların yanı sıra süslemeleriyle dikkat çeken tarihi ve kültürel değeri olan çok sayıda deriden üretilmiş eser bulunmaktadır. Bu anlamda deri kullanımının en güzel ve en değerli sanat ürünü, cilt kaplarıdır. Yumuşak, esnek, sağlam, dayanıklı, kolay yapışma, gözenekli olmasına rağmen koruyucu niteliklere sahip üstün kullanım özellikleri, derinin kitap ciltlerinde kullanılmasında önemli etkenlerdir²⁶. Ayrıca yüzeyine bezemelerin çok rahatlıkla yapılabilmesi ve kitabın işlevselliğini sağlaması diğer önemli unsurlardır. Cilt, Arapça cild²⁷ (جلد) deri anlamına gelmektedir. Cilt kitap için koruyucu bir kaptır, yazma eserlerin korunması amacıyla yapılan kitap kapları da genellikle

²³ Ergene, *Türklerin Deri Sanayiine Yaptıkları Hizmetler*, s. 4.

²⁴ Nadide Çınar ve Hatice Tozun, *Kültürel Miras Bağlamında Derilerin Fiziksel Özellikleri ve Ham Derinin İşlenmesi*. Sanat Tarihi Dergisi, 29 (2), 2020. S. 371-397.

²⁵ Yas Pal Kathpalia, *Arşiv Malzemelerinin Korunması ve Restorasyonu*, Çev. Nihal Somer, Ankara, T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Cumhuriyet Arşivi Dairesi Başkanlığı, Yayın No: 6., 1990, s. 160.

²⁶ Ercan Haytaoğlu, *Denizli'de Tabaklık (Dünden Bugüne)*, Fakülte Kitapevi Yayınları, Tarih ve Medeniyet Dizisi, İsparta, 2006, s. 24.

²⁷ TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 03.11.2021.

deriden yapıldığı için “cilt” adını almıştır²⁸. Cildin, kitap sanatlarındaki genel kabul görmüş tanımında; “*bir mecmua veya kitabın yapraklarını dağılmaktan korumak ve sırasıyla bir arada toplu olarak bulundurmaya için ince tahtadan, deriden veya üzerine deri, kâğıt ve bez gibi malzemeler kaplı mukavvadan yapılan kaplara denilmektedir*”²⁹. Mücellit, kelimesi de bu sözcükten türemiştir³⁰. Mücellit³¹; cilt yapan kişidir, bir başka deyişle ciltçidir. Teclid ise ciltleme işine verilen isimdir. Meriç (1954, s. 3) eserinde³²; “*Türk Sanatı Tarihi'nin başta gelen mevzularından biride hiç şüphesiz, cilt sanatıdır*” diye ifade ederek, cilt sanatının önemini vurgulamakta ve bu ifadenin devamında, bu denli önemli olduğu halde cilt sanatının layığıyla ele alınmadığını dile getirmektedir.

1. Derinin Yapısı, Özellikleri ve Üretimi

Hayvan postlarının dermis tabakasından elde edilen deri, çeşitli yöntemlerle işlenerek kullanılabilir hale getirilen doğal bir üründür³³. Biyolojik açıdan vücudu bütünüyle sararak onu dış etkilerden koruyan ve bazı işlevleri yüklenmiş canlı bir örtüdür. Alanı, elde edildiği hayvanın büyüklüğüne bağlı olarak, değişen ölçülerde bir tabaka malzemesi olma özelliğindedir³⁴. Mikroskobik ölçekte incelendiğinde tamamen kolajen liflerinden oluştuğu görülmektedir. Kolajen lifleri büyük, uzun, dalgalı demetler halinde düzenlenmiştir. Lifler ve elyaf demetleri cilde karakteristik gücünü ve esnekliğini veren karmaşık bir ağ ile örülmüştür. İlk bakışta farklı hayvanların derilerinin çok az ortak noktası varmış gibi görünse de daha yakından bir incelemeyle tüm memelilerin benzer

²⁸ Mine Esiner Özen, *Klasik Cilt Sanatımızın Bazı Özellikleri*, Antika Dergisi, İstanbul, 1987, S.25, s. 5.

²⁹ Celal Esat Arseven, “*Cild*”, Sanat Ansiklopedisi, C.I - IV, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1998, I, s. 341.

³⁰ Kemal Çiğ, *Türk Kitap Kapları*, Yapı ve Kredi Bankası Kültür Hizmeti, Doğan Kardeş Matbaacılık Sanayi A.Ş. Basımevi, İstanbul, 1971, s. 8.

³¹ Arapça; mücellid, TDK - Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 03.11.2021.

³² Rifki Melül Meriç, *Türk Cilt Sanatı Tarihi Araştırmaları*, Vesikalar Ankara, I, 1954, s. 3.

³³ Vicki Dirksen, *The Degredation and Conservation of Leather*, LCMS- Journal of Conservation & Museum Studies, No.3, November, 1997; Toptaş, 1993, s. 3.

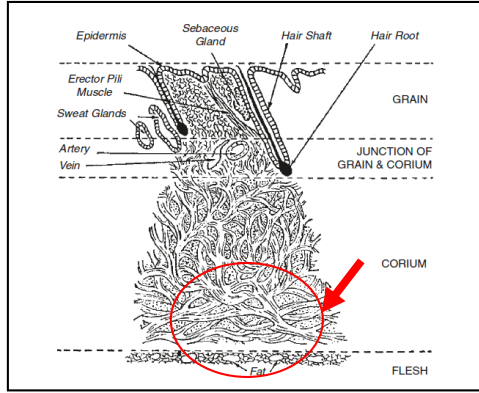
³⁴ Roy Thomson, “*The nature and properties of Leather*”, Conservation of Leather and Related Materials, Routledge, London, New York, 2006, pp. 1.

bir yapıya sahip olduğu görülmektedir³⁵. Deriler hayvan türüne göre şu şekilde gruplandırılırlar;

- Büyükbaş hayvan derileri
- Küçükbaş hayvan derileri
- Av ve kürk derileri
- Diğer hayvan derileri

1.1. Derinin kimyasal yapısı: Deri bünyesinde; su, yağ, mineral, tuz ihtiva eder. Asıl önemlisi derinin yırtılmamasını sağlayan, deriye esneklik kazandıran ve derinin temel taşı olan proteinlerden oluşmasıdır³⁶.

1.2. Derinin histolojik yapısı: Derinin histolojik yani doku özellikleri incelendiğinde farklı üç ana tabakadan oluştuğu görülmektedir. Bunlar; epidermis, dermis ve hipodermistir (Şekil 1).



Şekil 1: Tipik bir memeli derisinin yapısının şematik gösterimi
(Diagrammatic representation of structure of a typical mammalian skin) Haines, 2006, s.12³⁷

³⁵ H. R. Procter, *The Principles of Leather Manufacture*, Project Gutenberg's, London: E. and F. N. Spon, Limited, 125 Strand New York: Spon and Chamberlain, 123 Liberty Street 1903. 2018, s. 46.

³⁶ Cahit Öncü, *Dericilik Temel Bilgileri*, Mezbaha Mahsulleri Teknolojisi, Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları, Ankara 1968, s. 34; Sacit Kılıçoğlu, *Ham Deri*, Dericilik Araştırma Enstitüsü Yayınları, Pendik, 1993, s. 4.

³⁷ Betty Haines, "The fibre structure of Leather", in: *Conservation of Leather and Related Materials*, Routledge, London, New York, 2006, pp. 33-43.

1. Epidermis (üst deri): Derinin üst kısmını kaplayan epidermis tüm deri kalınlığının %1-2'sini oluşturmaktadır. Deri, kürk olarak kullanılmayacak ise deri işlentisi sırasında kıl giderme ve kireçlik aşamalarında deriden uzaklaştırılır.

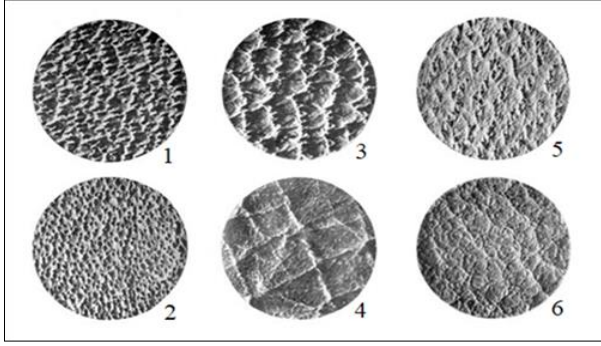
2. Dermis (Corium - Öz deri): Derinin %85 oluşturur. Deri imalatında yararlanılır, dericiliği asıl ilgilendiren bu kısımdır. Dermis sırça (papiller) ve koryum (retikular) olarak adlandırılan ve birbirinden kesin sınırlarla ayrılmayan iki kattan meydana gelir. Bu katların görünüşleri farklı olsa dahi asıl yapılarını, protein kökenli lifler oluşturur. Liflerin genel görünümü birbirine dik ve çapraz olarak bağlanmış, lif başlangıcı ve ucu olmayan üç boyutlu bir örgü şeklindedir. Bu yapı ile esneyebilir ve bükülebilir durumdadır. Birbirine paralel lif yapısı ile bu yönde çok sağlam bir yapı oluşturmaktadır³⁸. Bu tabaka deriye görünümünü verdiği için derinin kalitesi açısından özel bir öneme sahiptir.

3. Hipodermis (subcutis - alt deri); Derinin alt et tabakasıdır³⁹. Derinin en alt tabakası olup et yüzüdür. Sepileme yönünden önemsizdir. Kireçlik işlemleri sırasında deri tabakasından ayrılarak, etleme işlemi ile deriden uzaklaştırılır.

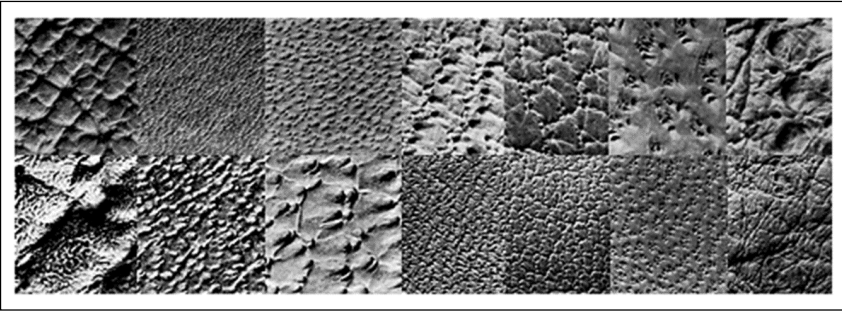
Ciltte kullanılan derinin sırça yüzeyi oldukça önemlidir. Papiller-Sırça yüzü/katı; öz derinin üst tabakasıyla temas halinde olan ve liflerin sıkışması nedeniyle parlak bir görünüme sahip deri katına "sırça katı" denilmektedir. Her hayvanın kendi tür ve ırkını belli eden bu kat, ince zar yapısında olduğundan "sırça zarı" olarak da adlandırılmaktadır. Sırça katı, derilerin kılları giderildikten sonra ortaya çıkar ve kıl foliküllerinin sıklıkları ile dağılımları gözle görünür hale gelir. Mamul deriye elde edildiği hayvana özgü bir yüzey görünümü (Fotoğraf 1 ve 2) ve estetik değer kazandırmaktadır. Bu özellikler, derinin kalitesi açısından dericilikte büyük önem taşımaktadır.

³⁸ İlhan Uğur Şenses, Deri Teknolojisi I, İstanbul, 1993.

³⁹ Tunçay Yakalı, Deri Teknolojisi (ders notları) Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi, İzmir, 1981.



Fotoğraf 1: Çeşitli hayvanların gözenek yapılarının fotoğraf mikrografları; 1. İnek derisi; 2. Buzağı derisi; 3. Doğu Hindistan keçisi; 4. Domuz derisi; 5. Doğu Hindistan koyunu; 6. Gal-Welsh koyunu (Procter, 2018, s.52)



Fotoğraf 2: Mamül derilerde farklı "sırça yüzü" görünümleri (Görsel, Recep Soluk⁴⁰, 2015)

Hayvanların üzerindeki canlı deri hayvandan yüzüldüğünde ve tabakhanelerde işlemeye hazır hale geldiğinde "**ham deri**" olarak adlandırılır⁴¹. Ham deriye uygulanan işlemler ile yapısındaki proteinlerde oluşturulan birtakım değişiklikler sonucunda, daha dayanıklı ve kullanılabilir hale gelen deriye "**mamul deri**" denilir. Debagat-dericiliğin amacı ham deriyi işleyerek mamul hale getirmektir⁴². Ham derinin üretim sürecinde doğal ve kimyasal

⁴⁰ Kaynak kişi: Recep Soluk (2015). Deri Teknolojisi Programı, Temel Deri Teknolojisi Ders Notları Abant İzzet Baysal Üniversitesi Gerede Meslek Yüksekokulu.

⁴¹ Sacit Kılıçoğlu, *Ham Deri*, Dericilik Araştırma Enstitüsü Yayınları, Pendik, 1993, s. 42.

⁴² Kılıçoğlu, *Ham Deri*, s. 1.

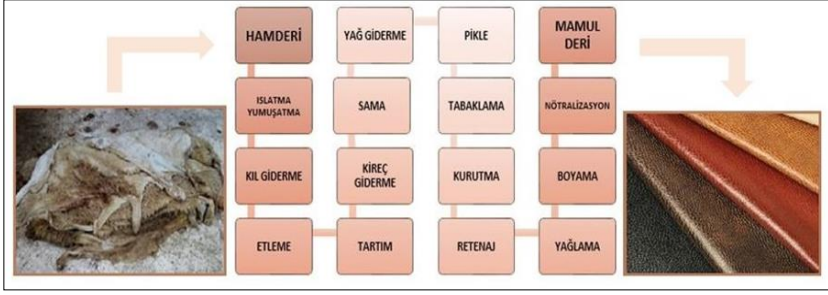
maddeler⁴³ kullanılır. Makineler yardımıyla çeşitli fiziksel ve kimyasal işlemlerden geçirilerek, uygulanan teknik prosedürlerle deriler üretilmektedir.

1.3. Derinin üretimi

Ham deriler, çeşitli üretim prosesleriyle birçok aşamadan geçirilerek (Şekil 2) mamul deri haline getirilmektedir. Geçmişte ve günümüzde derinin işlenmesinde uygulanan işlem aşamaları genel olarak üç başlıkta ele alınabilmektedir⁴⁴. Bunlar; temizlik ve kireçlik (deriyi tabaklamaya hazırlık işlemleridir), tabaklama (*derinin kullanılacağı alana göre karakteristik özelliklerinin kazandırıldığı, üretimde en önemli aşamadır*) ve bitirme işlemleri (*deriye özel nitelikler kazandırılır*), finisaj veya perdahane işlem aşaması da denilir. Deri tabaklama, insanın ilk üretim süreci olarak tanımlanmaktadır. Derinin üretim sürecindeki en önemli aşama, kullanılacak alana göre karakteristik özelliklerinin kazandırıldığı tabaklama aşamasıdır. Geleneksel ve modern deri üretiminde, derilerin çoğunluğu üç farklı yöntemle üretilir. Bitkisel tabaklama, şap tabaklama ve mineral (krom) tabaklamadır. Bunlardan en yaygın olanı bitkisel ve mineral tabaklamadır. Günümüzde müzelerde bulunan deri eşyaların büyük çoğunluğu bitkisel tabaklama ile üretilen derilerden yapılmıştır.

⁴³ Tabaklama için kullanılan maddeler farklı kaynaklarda çeşitli şekillerde sınıflandırılırlar. Ancak dericilikte genellikle şu şekilde tasnif edildiği görülmektedir: Bitkisel tabaklama maddeleri; kestane, palamut, mimoza, kebrako vb. gibi bitkisel ekstraktlar. Mineral tabaklama maddeleri; krom, alüminyum, titanyum, zirkonyum gibi mineral esaslı tanenler. Sentetik tabaklama maddeleri; fenol, naftalin, üre bazlı kondansasyon (yoğunlaşma) ürünleri veya sıntanlar (sentetik tanenler) Diğer tabaklama maddeleri; aldehit, yağ vs. şeklinde sınıflandırılmaktadır (Yalçın Dikmelik, *Deri Teknolojisi*, Sepici Kültür Hizmeti Yayınları 4, İzmir, 2013, s. 110-111).

⁴⁴ Zeki Tekin, *Tanzimat Dönemine Kadar Osmanlı İstanbul'unda Dericilik*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul. 1992, s. 60.



Şekil 2: Derinin üretim aşamaları. Deriler, kullanılacakları alana göre aşağıda verilen üretim süreçlerinden geçirilerek kullanıma hazır malzeme haline getirilmektedirler.

2. Derilerin Geleneksel Usulle Tıraşlanması

Tıraş; diğer anlamlarının yanında bir şeyin yüzeyindeki pürüzleri alma, belli bir biçim vermek için yontma anlamına gelir⁴⁵. Deri tıraşlamak ise; ciltçilikte kullanılan derinin, tıraş bıçağı ile istenildiği kadar inceltilmesi işlemine denir⁴⁶. Dericilik açısından tanımlarsak; derinin dermis tabakasında bulunan sırça ve koryum katlarının deri bıçaklığı ile tıraşlanarak birbirinden ayrılması işlemi yani derinin sırça yüzünden etli kısmın uzaklaştırılmasıdır.

Klasik cilt sanatının en büyük özelliklerinden biri kapların inceltmiş deri ile kaplanmasıdır. Bu, derinin bıçaklığı adı verilen el aleti ile tıraşlanması ile mümkün olmuştur⁴⁷. Türk-İslam ciltleri genellikle deridir. Emevi, Abbasi, Selçuklu, Memluklu dönemlerinde kullanılan derilerin etli olduğu görülmektedir. Kullanılan teknikte deri üzerine uygulanan süslemeler yüzeyde kaldığı için deride etli kısma ihtiyaç vardır. Osmanlıda Fatih Dönemi'ne kadar olan cilt tezyinatı da yüzeydedir. Zamanla ciltteki süslemelerin bozulmaması için desenin gömülmesi zarureti doğmuş ve XV. yy. son döneminde "gömme tekniği" uygulanmaya başlanmıştır. İslam kitap üretiminin başlamasından yaklaşık beş yüz yıl kadar sonra ciltlerde gömme şemseye doğru gidilmiş ve bu

⁴⁵ Türk Dil Kurumu Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 03.11.2021.

⁴⁶ Mine Esiner Özen, Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü, İstanbul, 1985, s. 15.

⁴⁷ Gürcan Mavili, Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki 13.ve14. yy'lara Ait Cild San'atı Örnekleri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2002, s. 17.

kalıp tasarımlarıyla birlikte zaruri hale gelen ince deriye geçilmiştir⁴⁸.

Ciltlerde, sırça yüzeyinin düzgünlüğü ve dayanaklılığı nedeniyle genellikle sahtiyan⁴⁹ deri tercih edilmiş ve edilmektedir. Ayrıca meşin koyun-kuzu derileri, sığır-dana derileri, rak-ceylan ve deve derisinin de kullanıldığı görülmektedir. Geleneksel usul ile bitkisel maddeler kullanılarak tabaklanan keçi-oğlak derisi “sahtiyan”, koyun derisi “meşin”, ceylan derisi “rak” olarak adlandırılmaktadır. Bu deriler genellikle kahverenginin neredeyse tüm tonları, siyah, kırmızı, vişne, yeşil, mavi ve mor renklere boyanmış bu suretle çok farklı renkte ciltler meydana getirilmiştir⁵⁰. Derilerin boyanmasında kök boya kullanılmıştır ve günümüzde de makbul olan odur, ancak bu son yüzyılda dericilik ve kimya sanayinin ilerlemesiyle ucuz ve kolay bulunabilirliği nedeniyle deri üretiminde krom tabaklama tercih edilmeye başlanmış ve bitkisel tabaklamadan yavaş yavaş vazgeçilmiştir. Günümüzde az sayıda kalan yöresel deri tabakhanelerinde geleneksel işlemler devam etmektedir. Ancak yine de derilerin büyük çoğunluğu üretimin farklı aşamalarında krom kullanılarak üretilmektedir. Aynı durum boya sanayinde de geçerlidir. Birçok kimyasal ürün boya olarak üretilmeye başlayınca dericiliği bir yönde iyi etkilerken diğer yünden el sanatları ile uğraşanları kötü etkilemiştir. Çünkü kullanılan boyaların büyük çoğunluğunda demir oksit gibi deriyi yakıcı boyalar bulunmaktadır. Bundan dolayı da tıraşlama esnasında deri tahrip olmaktadır. Deri tıraşlamaya gelmemekte yani deri çabuk yırtılmakta, esnekliğini ve mukavemetini kaybetmektedir⁵¹. Bahsedilen bu vb. nedenlerle geleneksel el sanatları alanlarında kullanılan derilerde bazı sıkıntılar yaşanmakta bitkisel tabaklanmış ve kök boya ile boyanmış derilere ulaşılamamaktadır. Krom ve bitkisel maddeler

⁴⁸ Gürcan Mavili, *Klasik Cilt Dersleri*, İstanbul, 2021.

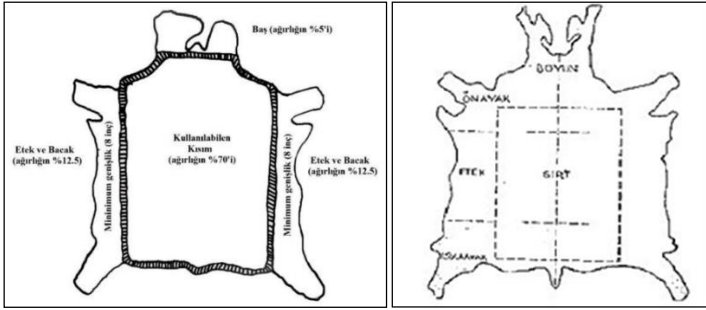
⁴⁹ Sahtiyan: Keçi derisinden elde edilen, bitkisel maddelerle tabaklanıp boyanmış, cilalanmış deridir. En makbul sayılan rengi kırmızıydı. Sahtiyanın kırmızı ve yakın tonlarda işlenmesi Osmanlı öncesinden süre gelen bir gelenektir (Koç, *XVI. Yüzyıl Anadolu'sunda Sanayi*, 2006, s. 193).

⁵⁰ Ayla Ödekan, “*El Sanatları*”, *Türkiye Tarihi 2, Osmanlı Devleti 1300-1600*, Metin Kunt, Hüseyin G. Yurdaydın, Ayla Ödekan, Cem Yayınevi, 2002.

⁵¹ Gürcan Mavili, *Klasik Cilt Dersleri*, İstanbul, 2021.

kullanılarak kombine tabaklanan deriler genellikle kimyasal ve anilin deri boyalar ile boyanmaktadır.

Deri belli bölümlerden oluşur, bu bölümlere şu isimler verilir; hayvanın baş tarafına gelen kısmına kafa, baştan kuyruğa kadar olan kısma sırt, kenara gelen kısımlara etek denilmektedir⁵². Sağlık bakımından en değerli kısmını sırt (öz-krupon) kısmı oluşturmaktadır. Kitap sanatlarında sırt orta parçası (Şekil 3 ve 4) kullanım için en uygun alandır⁵³.



Şekil 3: Ham deri⁵⁴ (Harmancıoğlu ve Dikmelik, 1993) **Şekil 4:** Ham deri (Atafrat, 1936)

Bir derinin iyi olup olmadığı, sırt parçasının diğer parçalarına çokluğu ve azlığı ile ölçülmektedir. Sırt parçası fazla olan deriye “özlü deri” diğer parçalar daha fazla olursa “özsüz” veya “kötü deri” denilmektedir⁵⁵.

İyi bir cildin yapılabilmesi için, kitaba uygulanacak tekniğe ve süslemeye uygun özellikte deri seçilmelidir⁵⁶. Seçilen derinin

⁵² Celal Esat Arseven, “Cild”, Sanat Ansiklopedisi, C.I ve IV, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1998, I: 342.

⁵³ Gürcan Mavili, *Süleymaniye Kütüphanesi’ndeki 13.ve14. yy’lara Ait Cild San’atı Örnekleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2002, s. 17.

⁵⁴ Derinin budanması ve kullanılabilen kısım (Mustafa Harmancıoğlu ve Yalçın Dikmelik, 1993, *Ham Deri, Yapısı Bileşimi Özellikleri*, Sepici Şirketler Topluluğu Kültür Hizmeti, Özen Ofset, İzmir, s. 264).

⁵⁵ Remzi Atafrat, *Dericilik ve Deri Boyacılığı*, Muallim Ahmet Halit Kitap Evi, İstanbul, 1936, s. 10; Nadide Çınar, *El Yazma Eserlerin Ciltlerinde Kullanılan Deriler Üzerine Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Ankara, 2017, s. 61.

⁵⁶ Savaş Maraşlı, *Amasya II. Bayezid İl Halk Kütüphanesinde ki XV. Ve XVI. Yüzyıl Cildleri*, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 2005, s. 65.

boyun, etek ve paça gibi gereksiz çıkıntıları makasla kesilir ve deri temizlenir. Deri tercihinde, derinin cinsi yanında dikkat edilmesi gereken diğer önemli nokta da derinin kalitesidir. Yüzülmesi esnasında oluşan kesikler, işlenmesi sırasında oluşabilecek hasarlardan başka okra⁵⁷ denilen izler de derilerin kalite ve estetik görüntüsü üzerinde olumsuz bir etki oluşturacağından deri tercihi sırasında bu problemler göz ardı edilmemelidir. Deri renginin seçiminde ise cildi yapılacak kitabın dönemi yol gösterici olacaktır. Sözelimi Selçuklu dönemine ait bir eser için hazırlanacak kapaklarda kahverengi ve tonlarında bir deri tercih edilmesi uygun olacaktır.

Keçi, koyun gibi hayvanların derilerini, yüzülürken üzerinde kalan yağ vb. atıklardan temizleyebilmek için tıraşlama işlemine tabi tutmak gerekir. Derinin istenilen incelikte tıraşlanması Türk İslam cilt sanatında eskiden beri var olan ve günümüzde de uygulanan bir gelenektir. Kuvvet, dikkat ve el yatkınlığı isteyen deri tıraşlama işi, günümüzde az sayıdaki klasik cilt sanatı ustasının gayretleri ile yeni nesillere aktarılmaktadır. Usta-çırak ilişkisi içinde ve uzun soluklu bir eğitim sonucunda bu işin öğrenilebilmesi mümkündür. Deri tıraşı yapan ustanın dikkatli bir şekilde izlenmesi, onun gözetiminde deri tıraşlama uygulamalarının yapılması işin temellerinin öğrenilmesi açısından çok önemlidir. İşin püf noktalarını ustasından öğrenen kişi, kabiliyeti nispetinde kazandığı bu zanaatı çokça deri tıraşlayarak bir olgunluğa erdirebilir. Derinin hammaddesi, tabaklanması, boyanması gibi konular derinin sağlıklı bir şekilde tıraşlanmasında rol oynamaktadır. Bu çalışmamızda uygun koşullarda hazırlanmış bir derinin nasıl tıraşlandığı konusuna değinilecektir.

Günümüzde deri tıraşı iki şekilde yapılabilir;

a) Bu iş için yapılmış özel makineler kullanılarak yapılan deri tıraşı.

b) Geleneksel yöntemle yani elle yapılan deri tıraşı

⁵⁷ Okra: Derilerde kurt yeniklerinden meydana gelen izlere denir. (Mine Esiner Özen, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul, 1985, s. 15.)

2.1. Makinelerle yapılan deri tıraşı

Ayakkabıcılık, çantacılık, hazır giyim gibi derinin çokça kullanıldığı ve seri üretim isteyen sektörlerde tercih edilir. Makinelerle yapılan tıraşta deriler ıslatılmadan kuru bir şekilde tıraşlanır ve çok inceltilmeden etli bir şekilde bırakılır. Her ne kadar son zamanlarda Avrupa’da bu yöntemle tıraşlanan deriler 2mm. ye kadar inceltilmişse de mukavemetinin daha az olduğu ve daha kolay yırtılabildiği bilinmektedir⁵⁸. Esneklik ve estetik bakımdan da henüz elle geleneksel usulde tıraşlanmış derilerin yerini dolduramamaktadır. Bu sebeple yarma deri adı verilen bu cins işlenmiş deriler (Fotoğraf 3) Klasik cilt sanatında geleneksel usulle tıraşlanmış derilere nazaran revaç görmemektedir.



Fotoğraf 3: Makine tıraşı deriler

2.2. Geleneksel deri tıraşı

Geleneksel yöntem olan ve konumuzu teşkil eden, elle yapılan deri tıraşı Klasik Türk cilt sanatında kullanılan derileri tıraşlama yöntemidir. Tıraşlama işlemi sırça (papiller) ve koryum (retikular) olarak adlandırılan ve birbirinden kesin sınırlarla ayrılmayan iki kattan meydana gelen dermis⁵⁹ tabakası üzerinde gerçekleşir. Islatılan derilerin sırça yüzeyinden koryum katının deri bıçkısı ile tıraşlanarak uzaklaştırılması neticesinde inceltilmiş deriler elde edilir.

⁵⁸ Gürçan Mavili, Klasik Cilt Dersleri, Konya, 2021.

⁵⁹ İlhan Uğur Şenses, Deri Teknolojisi I, İstanbul, 1993.

Ciltlerde çoğunlukla keçi (sahtiyân), koyun (meşin) ve dana derisi kullanılmıştır. Cilt sanatının tarihi serüveni içerisinde derinin kitap kaplarında çokça tercih edilmesi dayanıklı, esnek ve estetik bir malzeme olması sebebiyledir⁶⁰. Türk kitap kaplarından başka, mahfaza⁶¹, murakka⁶² ve kubur⁶³ yapımında da deri

⁶⁰ Mürşide Topcu, *Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan Bazı Deri Cildli Eserlerin İncelenmesi ve Durum Tespitlerinin Yapılması*, Uzmanlık Tezi, İstanbul, 2017, s. 50.

⁶¹ Mahfaza/Muhafaza: El yazması eserleri ısı, ışık, nem, toz vb. olumsuz dış etkilerden korumak amacıyla yapılan sanatlı kutulara denir. Çoğunlukla içine konulan kitabın cildine uygun olarak deri, kumaş, ebru vb. malzemelerle kaplanıp aynı veya benzer şekilde tezyin edilirler. Her bir kitap için ayrı ayrı olmak üzere üretilen mahfazalar ne içindeki kitabı sıkacak şekilde dar ne de kitap içinde sallanacak şekilde bol olmalıdır. Kitap ölçülerine göre hazırlanan ön ve arka yüz murakkasının/mukavvasının üç kenarı traşlanmış deri ile çepeçevre kaplanarak bir nevi körük oluşturulur. Kitabın mahfazaya girip çıkacağı yer olan üst baş kenarı ise açık bırakılır. Mahfazanın arka yüzündeki mukavvaya uzantı olarak sertab ve onun ucuna da mıklep eklenir. Kitabın mahfazadan kolayca çıkarılabilmesi için bir ucu ön yüz mukavvasının merkezine sabitlenmiş bir ucu ise boşta bırakılmış olan bir kurdeleden istifade edilir. (Mürşide Topcu, 2021)

⁶² Murakka', Murakka'a: Birbirine tutturulmuş ve ekli yerlerinden katlanılarak kullanılan levhalar dizisi. Mukavvalara yapıştırılmış yazılara, meşk örneklerine de " Murakka' " denir. (Hasan Özönder, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*, Konya, 2003, s. 137.); Murakka: 1- Hattatların ayrı ayrı kâğıtlara yazdığı ve bir araya toplanarak mecmua haline getirilen meşk ve yazılara verilen ad. 2- Birkaç kâğıdın suları aksi yönde olmak üzere üst üste yapıştırılmasıyla elde edilen mukavvaya verilen ad. Üzerine yazı sayfası yapıştırılır veya cild kapağında kullanılır. (Mine Esiner Özen, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul, 1985, s. 49); murakka: Hattatların, ayrı ayrı kâğıtlara yazarak körük gibi bir ciltte topladıkları yazı albümü. Meşk mecmuası da denir. Murakka albümleri çeşitli yazı türlerini içine alır. Çoğu tanınmış hattatların eseridir. (Mehmet Önder, *Antika ve Eski Eserler Ansiklopedisi*, İstanbul, 1987, s. 102.)

⁶³ Kubur: İçerisine kalem, kalemtraş, makta, kâğıt makası gibi yazı takımı konan işlemeli kutulara "kubur" adı verildiği gibi, savaşlarda kullanılan okların sırtta ve belde taşınan torbalarına da kubur denir. Ok kuburları tahtadan, meşin kaplı, süslü torbalardır. Topkapı Sarayı müzesi'nde üzeri sırma işleme kubur örnekleri bulunmaktadır. (Mehmet Önder, *Antika ve Eski Eserler Ansiklopedisi*, İstanbul, 1987, s. 83.); Kubur: Üstünde kalem koymaya mahsus yeri, altında hokkası bulunan yazı âletinin adıdır. Üzeri nefis tezhibli ve beyitler yazılı olanları vardır. Üstüne vernik çekilmiştir. İçine kalem, kalemtraş, makta, kâğıt makası konulurdu. (Mine Esiner Özen, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul, 1985, s. 40); Kubur: İçine kalemlerin konulduğu kapaklı kutu. Dikdörtgen, kare veya silindirik şekildedirler. Çeşitli maddelerden yapılan çok değişik örnekler var. Dışı lâkeli, içi kumaş sergili olanları da biliniyor. Kalem-dan ile aynı anlamda kullanılmasına rağmen aralarında fark vardır. Kalem-dan kalemlerin konulduğu kutucuktur. Kubur ise, içine kalem-dan, kalem-traş, makta', makas rihdan gibi

kullanımı oldukça yaygındır. Kitap sanatlarında kullanılan sahtiyan derilerde en ideal olanı gözeneklerinin açık olmaması nedeniyle üç aylık oğlak derisidir. Hayvan yaş aldıkça derinin gözenekleri açılıp dayanıklılığı azaldığından bu sanatta hem dayanıklı hem de estetik olan oğlak derileri rağbet görür⁶⁴. Derilerin kalınlığı maharetli bir mücellit elinde geleneksel usulle tıraşlanarak kâğıt seviyesine kadar indirilebilir. Geleneksel usulle tıraşlama yapılabilmesi için mermer bir masa, bıçkı, somaki mermeri, Girit veya yağ taşı, masat ve ıstaka vb. araç gereçlere ihtiyaç vardır.

2.2.1. Kullanılan araç ve gereçler

a) Mermer masa

Tıraş işleminin sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için mukavemetli mermer bir masaya ihtiyaç vardır. Geleneksel usulle tıraş işleminde yumuşaması için suda bekletilen deriler tıraş esnasında da sık sık ıslak bir sünger ile nemlendirilir. Su karşısında ahşap, metal vb. malzemelerin zamanla bozulması, oksidasyonu ve mukavemetinin azalması gibi problemler söz konusu olabileceğinden bu iş için daha uygun olan mermer masalar (Fotoğraf 4) tercih edilir.



Fotoğraf 4: Mermer masa

yazı takımına giren araçlarında konulduğu özel kutulardır. (Hasan Özönder, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*, Konya, 2003, s. 113.)

⁶⁴ İslam Seçen, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde Düzenlenen Yazma Eserler Cilt ve Kağıt Restorasyonu Kursu, İstanbul, 2007.

b) Bıçkı / Deri bıçağı⁶⁵

Bu işlem derinin bıçkı adı verilen el aleti ile tıraşlanmasıyla mümkün olmuştur⁶⁶. Bıçkı veya deri bıçağı (Fotoğraf 5) deri kesmeğe mahsus ay şeklinde ağız dışı doğru yuvarlak bıçaktır⁶⁷.



Fotoğraf 5: Bıçkı / Deri bıçağı (Görsel Kaynak Kişi: Melike Eldek)

Bıçkı çelik ve ahşap malzemelerin kullanıldığı iki kısımdan oluşur. Keskin kısımda en çok dövme çelik kullanılmıştır. Bu malzeme için geçmişte ve günümüzde araçlardaki makas çeliğinin (Fotoğraf 6) kullanıldığı bilinmektedir⁶⁸. Dövme çelik kullanılarak yapılan bıçkın kesici kısmı son zamanlarda Fransız çeliği ile de yapılmaktadır. Fransız çeliğine nazaran daha sert bir yapıya sahip olan dövme çelikten yapılmış bıçıkların körelmesi halinde bileğileme işlemi daha güçtür. Ayrıca dövme çeliğin paslanma riski vardır⁶⁹. Topuz kısmında ise en çok şimşir ağacı tercih edilmiştir.

⁶⁵ Bıçkı: Eski mücellidlerin meşin traş etmek için kullandıkları balta şeklinde âlet. (Mine Esiner Özen, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul, 1985, s. 7.)

⁶⁶ Mavili, *Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki 13. Ve 14. Yy'lara Ait Cild San'atı Örnekleri*, s. 17.

⁶⁷ Celal Esat Arseven, "*Bıçkı*", Sanat Ansiklopedisi, Maarif Matbaası, İstanbul, 1943, s. 454.

⁶⁸ İslam Seçen, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde Düzenlenen Yazma Eserler Cilt ve Kağıt Restorasyonu Kursu, İstanbul, 2007; Gürcan Mavili, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde Düzenlenen Yazma Eserler Cilt ve Kağıt Restorasyonu Kursu, İstanbul, 2007; Ali Açıkgöz, ACK Bıçak Karabük/Türkiye <https://ackbicak.business.site/#testimonials> Erişim Tarihi: 31.10.2021.

⁶⁹ Ali Açıkgöz, ACK Bıçak, Karabük / Türkiye <https://ackbicak.business.site/#testimonials> Erişim Tarihi: 31.10.2021.



Fotoğraf 6: Araçlarda, bilhassa ağır yük araçlarında amortisör yerine kullanılan, yatsı, hafif yay şeklinde, çelikten yapılan parçadır 70.

Bıçkı dediğimiz alet sağ ve sol el için ayrı olmak üzere, çeşitli cins ve renkteki derilerin tıraşlanması için özel olarak yapılır. Sağ el ile tıraş yapan mücellit için üretilen bıçkı ile sol elini kullanan mücellidin tıraş yapması mümkün değildir⁷¹. Çünkü bıçklarda iç bükey bir eğim vardır ve tam olarak simetrik değildir⁷². Çelikleştirilmiş ve beyzi olarak yapılan bu aletin sapı avuç içine oturacak şekildedir. Bu ahşap kısmın şimşir ağacından yapılması makbuldür. Geçmişte mücellitlerin kullanacakları bıçkları kendi ellerine göre yaptıkları bilinmektedir⁷³.

Tıraş ile deri, bir taraftan gereksiz olan artıklardan temizlenirken diğer taraftan da yapısındaki gözenekler giderilerek estetik bir görünüş kazanır. Derinin aldığı bu yeni hal, kapaklar üzerine taslandıığında⁷⁴ tezyinatı kolaylaştıracak ve kapaklara daha

⁷⁰ Ayçelik Otomotiv San. Tic. Ltd. Şti. <https://aycelikotomotiv.com.tr/otomakas-nedir/> Erişim Tarihi: 28.10.2021.

⁷¹ Ahmet Saim Arıtan, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk İslam Sanatları, Doktora Ders Notları, Konya, 2016; Ali Açıkgöz, ACK Bıçak, Karabük / Türkiye <https://ackbicak.business.site/#testimonials> Erişim Tarihi: 31.10.2021.

⁷² Ali Açıkgöz, ACK Bıçak, Karabük / Türkiye <https://ackbicak.business.site/#testimonials> Erişim Tarihi: 31.10.2021.

⁷³ Gürcan Mavili, Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki 13.ve 14. Y'lara Ait Cild San'atı Örnekleri, s. 18.

⁷⁴ Taslama: Kitaba uygun olarak seçilen ve kitap ölçüsünde hazırlanan murakka veya mukavva üzerindeki oyma vb. işlemler tamamlandıktan sonra üst yüzeyinin tıraşlanmış deri ile kaplanmasına denir. Bu işlem için önce derinin tersi/iç yüzeyi ıslatılmış bir sünger yardımıyla nemlendirilir. Tavlama denilen bu nemlendirme işleminden sonra derinin aynı yönüne hamur veya nişasta kola sürülerek mukavva/murakka üzerine geçirildiğinde deri kapağa taslanmış olur. (Mürşide Topcu, 2021).

estetik bir görünüş kazandıracaktır. Ayrıca cilt yüzeyine basılan klişelerin üzerindeki motifler tıraşlanmamış deriye nazaran tıraşlanmış deri üzerine daha rahat aktarılabilir ve pürüzsüz bir yüzeye sahip olması nedeniyle tezyinat amacıyla kullanılan altın vb. malzemeler daha az sarf edilecektir.

c) Somaki mermeri

Summâk - summâki “sumak renginde, kızıl taş” tan yapılmış çok sert ve damarlı, kızıl ve yeşil renkli bir mermerdir⁷⁵. Somaki kırmızı ve yeşil damarlı bir nevi taş olup (Fotoğraf 7), yapılarda bilhassa saray ve cami direklerinde, eski saraylarda sabit masalar, saksı koymak için yapılan kolonlarda kullanılırdı⁷⁶. Somaki mermerinin deri tıraşında kullanılmasının nedeni de sert yapıda bir mermer olmasıdır. Tıraşlama işleminde biri deri üzerine konulmak ve diğeri de bileğileme sonrası bıçkının ucunda oluşan kilağları almak için iki adet 50x50x2cm ölçülerinde somaki mermere ihtiyaç vardır.



Fotoğraf 7: Somaki mermer⁷⁷

⁷⁵ Kubbealtı Lugatı / <http://www.lugatim.com/s/somaki> Erişim Tarihi: 01.11.2021.

⁷⁶ Nurettin Rüştü Büngül, *Eski Eserler Ansiklopedisi*, Tercüman 1001 Temel Eser, Kervan Kitapçılık A.Ş., C. II. s. 65, 66.

⁷⁷ Görsel Kaynak: turkish.alibaba.com, Erişim Tarihi: 11.11.2021.

d) Girit veya yağ taşı

Yağ taşı; kesici aletlerin ağızlarını bilemede gaz yağı, mazot veya zeytinyağı sürülerek kullanılan doğal taştır⁷⁸. Endüstride doğal taşlar çıkarıldığı bölgenin adını alır. Girit taşının adı da çıkarıldığı Yunanistan'ın Girit adasından gelmektedir. Bu taşlar yağ ile kullanılmaktadır, yağı üzerine damlattıktan sonra taş doğal siyah rengini alacaktır (Fotoğraf 8). Kesici aletleri bileğilemede kullanılan bu taş ile deri tıraşı yapılırken keskinliğini kaybedip körelen bıçkı da sık sık bileğilenmek durumundadır. Her mücellidin kendine göre bir tekniğinin olduğu bileğileme işleminde⁷⁹ bıçkının kesici kısmının her iki yüzü de bu işleme tabi tutulur.



Fotoğraf 8: Girit taşı

e) Masat

Masat, (Arapça mişhaz): Bıçak bilemeye yarayan çelikten, çubuk biçiminde araçtır⁸⁰. Bıçak bileme aleti olan masat - masad⁸¹ deri tıraşında, bıçkının bileğlenmesinden sonra ağzında kalan

⁷⁸ TDK - Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim: 02.11.2021

⁷⁹ İslam Seçen, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde Düzenlenen Yazma Eserler Cilt ve Kağıt Restorasyonu Kursu, İstanbul, 2007;

⁸⁰ TDK-Türk Dil Kurumu Sözlükleri, Güncel Türkçe Sözlük <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 01.11. 2021.

⁸¹ Sevan Nişanyan, *Sözlerin Soyağacı Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü* (genişletilmiş, gözden geçirilmiş 3.basım), Adam Yayıncılık, 2007.

kılağı⁸²nın alınmasında kullanılır. Kılağı almak tabiri ile bileğileme esnasında bıçkının ağzında oluşan ve adına kılağı denilen gözle görülemeyen mikro taneciklerin istikametini masat (Fotoğraf 9) kullanarak düzeltme, aynı yönde hizalama işlemi ifade edilir⁸³.



Fotoğraf 9: Masat

f) Istaka⁸⁴

Fildişinden yapılanları var ise de çok pahalı olduğundan temin etmesi zordur. Küçük ve büyükbaş hayvanların baldır kemiğinden⁸⁵ veya diğer kemiklerin bu iş için uygun olan

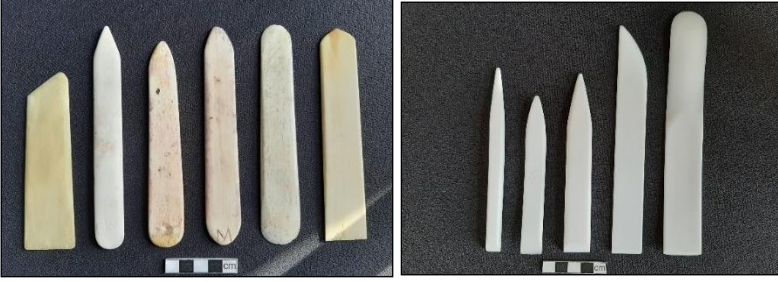
⁸² Kılağı: Bileme sonunda bu âletlerin üzerinde kalan ve iyi kesmeleri için alınması gereken kıl gibi ince kalıntı. Kılağılamak; bileği taşı veya kayışla üzerindeki kılağı tabakasını alarak keskinliğini arttırmaktır (Kubbealtı Lugatı <http://www.lugatim.com/s/k%C4%B1la%C4%9F> Erişim Tarihi: 01.11. 2021.)

⁸³ Gürcan Mavili, Klasik Cilt Dersleri, İstanbul 2021.

⁸⁴ İsteka: Kemikten veya sert bir ağaçtan yapılan ve kâğıtları katlamak veya yapıştırırken bastırmak için kullanılan bir alet. Bunun benzerleri resmi dairelerde zarf açmak için kullanılmaktadır (Şefik Ergürebüz, *Matbaacılık Lügatı*, İzmit, 1944, s. 44.); İsteka-Istaka-İstika:Basım evlerinde formaları kırmak ve katlamak için kullanılan küçük âlet (Kubbealtı Lugatı, <http://www.lugatim.com/s/%C4%B0STEKA>, Erişim Tarihi: 03.11.2021)

⁸⁵ İslam Seçen, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde Düzenlenen Yazma Eserler Cilt ve Kağıt Restorasyonu Kursu, İstanbul, 2007.

yerlerinden⁸⁶ çoğunlukla 20-25 mm. eninde 120-170 mm boyunda ve 2-3 mm kalınlığında ve pürüzsüz bir şekilde üretilen ıstaka cilt yapımında kullanılan organik bir mücellit aletidir. Restorasyon ve konservasyon çalışmalarında da kullanılan ıstakanın gövdesi düz ya da her iki tarafa bombeli, ucu ise kullanılacağı alana göre sivri, verev veya kavislidir (Fotoğraf 10). İşlevselliğini hiç kaybetmeyen kemik ıstakalardan başka günümüzde polimer bir malzeme olan teflondan üretilen ıstakalar da mevcuttur (Fotoğraf 11).



Fotoğraf 10: Kemik ıstakalar **Fotoğraf 11: Teflon ıstakalar**

Deri tıraşının uygulama aşamaları

Tıraş işlemine başlamadan önce deri, su dolu derin bir kaptaki yaklaşık olarak 10-15 dakika kadar bekletilir. Suyun sıcak olması derinin büzüşmesine sebep olacağından tıraşlama işlemine alınacak deriler normal musluk suyuyla bekletilmelidir. (Fotoğraf 12). Islatma işlemi ile derinin yumuşatılarak tıraşın kolaylaştırılması amaçlanır⁸⁷. Bu süre tıraşlanacak derinin işlenmesine yani üretimine tabaklanmasına bağlı olarak değişebilir. Örneğin yumuşak bir deri için yeterli olan bu süre sert derilerin yumuşaması için yetersiz geleceğinden arttırılabilir veya musluk suyu çok az ılıklaştırılabilir. Tıraşlama esnasında tıraşlanacak kısmın nemlendirilmesinde de musluk suyu kullanılır. Suda bekleme süresi tamamlanan deri su içerisinde çıkarılarak hafifçe sıkılır (Fotoğraf 13).

⁸⁶ Gürçan Mavili T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde Düzenlenen Yazma Eserler Cilt ve Kağıt Restorasyonu Kursu, İstanbul, 2007.

⁸⁷ Gürçan Mavili T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde Düzenlenen Yazma Eserler Cilt ve Kağıt Restorasyonu Kursu, İstanbul, 2007.



Fotoğraf 12: Derinin suda bekletilmesi **Fotoğraf 13:** Islatılmış derinin hafifçe sıkılması

Derinin parlak kısmı - sırça kısmı üste, etli (yağlı) kısmı alta gelecek şekilde mermer bir masa üzerine serilir (Fotoğraf 14). Üzerine yaklaşık 50x50x2 cm boyutlarında yüzeyi pürüzsüz bir mermer konur (Fotoğraf 15).

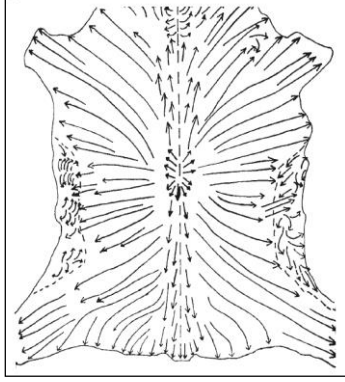


Fotoğraf 14: Derinin mermer masa üzerine serilmesi **Fotoğraf 15:** Deri üzerine mermerin yerleştirilmesi

Kafa, sırt ve etek gibi belli bölümlerden oluşan deriler de tıpkı kâğıt, mukavva vb. malzemelerde olduğu gibi bir su yönüne (şekil 5) sahiptir. Su yönünün deri bıçkısının hareketini kolaylaştırıp pratikleştirdiği düşünülmekte⁸⁸ ise de birkaç parçaya bölünüp bazen en bazen de boyuna göre tıraşlanan derilerde su yönünün dikkate alınabilmesi mümkün olamamaktadır. Tıraşı kolaylaştıran esas faktör su yönünden ziyade bıçkının çok keskin bileğilenmiş olmasıdır. Ayrıca derinin tabaklanma ve boyama

⁸⁸ İslam Seçen, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde Düzenlenen Yazma Eserler Cilt ve Kağıt Restorasyonu Kursu, İstanbul, 2007.

şekilleri de tıraşlama işlemini kolaylaştırıp zorlaştırabilen etkenlerdendir⁸⁹.



Şekil 5: Deride lif yönü / Direction of fibre run through a skin
(Haines 2006, s.20)⁹⁰

Derinin bir miktarı (yaklaşık 15-20 cm kadar) mermerin dışında bırakılır (Fotoğraf 16) ve etli kısmı tıraşlanabilecek şekilde mermer üzerine serilir (Fotoğraf 17).



Fotoğraf 16: Mermer dışında bırakılan deri miktarı **Fotoğraf 17:**
Derinin mermer üzerine serilmesi

Sağ ele bıçkı alınır, bıçkının topuz kısmının avuç içine oturması sağlanır⁹¹. Sol el ile deri bir miktar yukarı doğru çekilerek

⁸⁹ Gürcaan Mavili T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde Düzenlenen Yazma Eserler Cilt ve Kağıt Restorasyonu Kursu, İstanbul, 2007.

⁹⁰ Betty Haines, "The fibre structure of Leather", in: Conservation of Leather and Related Materials, Routledge, London, New York, 2006, pp. 33-43.

⁹¹ Suya batırılıp çıkarılan bıçkı topuzu adeta avuç içine yapışarak tam anlamıyla bıçkıya hâkim olmayı sağlar. (İslam Seçen, 2007.)

gerilir (Fotoğraf 18). Sağ el sağ göğüs altına yerleştirilir, bıçkın açısı⁹² ayarlanır. Bu işlemler tamamlandıktan sonra sağ el ile gövde bütünleştirilir ve ikisi birlikte ileri geri hareket ederek tıraş işlemi gerçekleştirilir (Fotoğraf 19). Tıraşlama yönü soldan sağa doğrudur⁹³. Anlattığımız bu duruş şekli solak olmayan ve sağ elini kullananlar içindir.



Fotoğraf 18: Bıçkı ve sol el pozisyonu **Fotoğraf 19:** Sağ el pozisyonu (Görsel Kişi: Gürcan Mavili)

Bıçkın keskin olması, tıraşın sağlıklı bir şekilde yürütülmesindeki en önemli faktörlerden biridir. Tıraşa başlamadan önce ve tıraş esnasında keskinliği kontrol edilen bıçkı⁹⁴ eğer körelmiş ise sık aralıklarla üzerine birkaç damla makine yağı damlatılmış Girit taşında bileğilenir (Fotoğraf 20). Bileğileme sırasında bıçkın ağzında oluşan kılağı, somaki mermere sürtülerek (Fotoğraf 21) veya masatla alınabilir. Ayrıca etli yüzeyi üstte kalacak şekilde düz bir zemine serilen deriye bıçkı sürtülerek kılağı alma işlemi gerçekleştirilebilir. Bıçkın iyi kesebilmesi için mutlaka bileğileme ve kılağı alma işlemlerinin yapılması gerekir.

⁹² Geniş bir açı ile tutulan bıçkı deride kesikler oluşmasına çok dar bir açı ile tutulan bıçkı ise etli kısma nüfuz edemeyeceğinden derinin tıraşlanamamasına neden olabilir.

⁹³ İslam Seçen, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde Düzenlenen Yazma Eserler Cilt ve Kağıt Restorasyonu Kursu, İstanbul, 2007.

⁹⁴ Sermücellit İslam Seçen bıçkın ağzını başparmak tırnağına temas ettirerek kontrol eder, bıçkı kaymaz ve tırnağa yapışırsa keskin, tırnak üzerinde kayarsa körelmiş olduğu kararına varırdı.



Fotoğraf 20: Bıçkının Girit taşında bileğilenmesi. **Fotoğraf 21:** Bıçkının ağzındaki kilağının giderilmesi

Mermer üzerindeki bölüm tıraşlanınca mermer altındaki derinin bir miktarı daha çıkartılarak tıraşa devam edilir (Fotoğraf 22). Deri kurudukça içinde su bulunan bir kaba sünger batırılarak deri nemlendirilir (Fotoğraf 23).



Fotoğraf 22: Tıraş işlemine devam edilmesi **Fotoğraf 23:** Derinin tıraş sırasında nemlendirilmesi

Tıraş esnasında dikkat edilmesi gereken önemli noktalardan biri de mermer ile deri arasına herhangi bir zerre, partikül, parça vb. girmemesidir. Deri altına kaçacak küçük deri parçacıkları veya başka bir kalıntı bıçkının ağzının o parçaya takılmasına ve derinin kesilmesine sebep olur. Bu nedenle sık aralıklarla derinin altı ile mermerin üstü kontrol edilmeli varsa deri parçacıkları ve diğer kalıntılar mukavva parçalarından istifade edilerek temizlenmelidir.

Tıraşlama işlemi ilerledikçe tıraşlanan deri miktarı mermer üzerinde çoğalır (Fotoğraf 24). Tıraşlanan derinin rulo haline getirilmesiyle mücellidin deri üzerindeki hâkimiyeti artar (Fotoğraf 25). Böylece tıraş sırasında hassas bir durumda olan deri de korunmuş olur



Fotoğraf 24: Tıraşın ilerlemesi **Fotoğraf 25:** Tıraşlanan kısmın rulo haline getirilmesi

Bu şekilde tıraşı tamamlanan deri musluk suyunda yıkanarak üzerindeki kalıntılardan arındırılarak hafifçe sıkılır (Fotoğraf 26). Deri temiz bir yüzeyde tutunamayacağından kirli bir cam üzerine sırça yüzeyi üste gelecek şekilde gerilir⁹⁵ (Fotoğraf 27).



Fotoğraf 26: Tıraşı tamamlanan derinin yıkanması **Fotoğraf 27:** Derinin kirli cam üzerine serilmesi

Derinin cam üzerinde gergin ve düzgün bir hal alabilmesi için kenarlarından hafifçe çekilir (Fotoğraf 28). Avuç içi veya ıstaka yardımı ile merkezden kenarlara doğru iyice sıvazlanarak derideki kırışıklıklar giderilir (Fotoğraf 29).

⁹⁵ İslam Seçen, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde Düzenlenen Yazma Eserler Cilt ve Kağıt Restorasyonu Kursu, İstanbul, 2007.



Fotoğraf 28: Derinin gerilmesi **Fotoğraf 29:** Istaka ile derinin düzeltilmesi

Deride hiçbir kırışıklık kalmayınca kadar bu işlem sürdürülür. Cam üzerine gerilen deri ısı, ışık ve nemden uzak bir ortamda kurumaya bırakılır (Fotoğraf 30). En az 4-5 saat bekletilen deriler kuruyunca cam yüzeyden alınır. Tıraşlanmış deriler fiziksel ve yapısal olarak deforme olmaması için rulo şeklinde (Fotoğraf 31) veya iki mukavva arasında güneş ışığından uzak bir yerde muhafaza edilirler. Anlatılan tüm aşamalardan geçirilen deriler kitap ciltlerinde, mahfazalarda, murakkalarda ve kuburlarda kullanılmaya hazırdır.



Fotoğraf 30: Derinin kurumaya bırakılması **Fotoğraf 30:** Derinin rulo şeklinde muhafaza edilmesi

SONUÇ

Türk Kitap sanatlarının diğer alanlarında (hat, tezhip, minyatür, ebru) olduğu gibi cilt sanatında da geleneksel uygulamalar söz konusudur. Bunlardan biri olan deri tıraşı usta çırak ilişkisi dâhilinde öğrenilebilecek ve geliştirilebilecek bir uygulamadır. Bu işlem için klasik ciltlerde en fazla keçi derisi (sahtiyan) kullanıldığı göz önünde bulundurulmalı ve tıraşlanacak

derilerin keçi derisi olması tercih edilmelidir. Çelikten üretilen ve her daim keskin olması zaruri olan deri bıçıkları ile deriler yapılacak cilt çeşidine göre arzu edilen kalınlıkta tıraşlanabilir.

İşlevselliği ve estetik olması nedeniyle yüzyıllardır cilt sanatının vazgeçilmezi olan deriler bu özelliği ile sahip olduğu yeri ve önemi daha uzun süre kaybetmeksizin sürdüreceğinden klasik cilt sanatı ile meşgul olanların deri tıraşlama becerisini kazanması, uygulaması ve bu konudaki tecrübelerini yeni nesil mücellitlere aktarması bu sanatın unutulmamasını ve daha uzun yıllar yaşamasını sağlayacaktır.

Bu çalışmamızda mesleğinde otorite olmuş İslam Seçen, Gürcan Mavili gibi hocalarımızdan usta-çırak terbiyesi içerisinde aldığımız bilgi ve görgü temeline dayanarak yıllar içerisinde meslekte edindiğimiz tecrübelerimizin katkısı ile Türk cilt sanatına ilgi duyanlar için geleneksel usulde deri tıraşının nasıl yapıldığı konusunu anlatmak istedik. Ümidimiz bu alandaki çalışmaların artarak devam etmesi ve Türk cilt sanatının en önemli aşamalarından biri olan elle deri tıraşı geleneğinin önümüzdeki asırlarda da yaşatılmasıdır.

KÜÇÜK AYASOFYA CAMİİ KALEMİŞLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

*Öğr. Gör. Naciye DETSELİ**

ÖZET

II. Bayezid Dönemi ilim, kültür ve sanat alanında önemli gelişmelerin yaşandığı bir evre olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk tezyini sanatlarında yenilik arayışlarını gördüğümüz bu devrin, erken dönem Bursa ve Fatih Devri tezyinatı ile Osmanlı Klasik Dönem tezyinatı arasında bir geçiş teşkil ettiği söylenebilir.

Bu devre özgü sanat anlayışı hakkında fikir sahibi olmamıza vesile olan yazma eserler, çini, ahşap, taş işçiliği ve kalemîşi numunelerini barındıran yapılar maalesef sınırlı sayıdadır. Özellikle kalemîşi örneklerinin oldukça yetersiz olduğu dikkat çeker. Ancak gerek o dönemde inşa edilen veya camiye çevrilen, gerekse de yenileme çalışmalarına tâbi tutulan bazı eserler dönemin kalemîşi bezemeleri ile ilgili fikir verebilecek niteliktedir. Küçük Ayasofya Camii'nin de dönemin tezyinatını muhtevi öğeler barındıran az sayıdaki bu mezkûr eserlerden biri olduğu düşünülmektedir.

Küçük Ayasofya Camii, XVI. yüzyılın başlarında II. Bayezid Döneminin Kapağası Hüseyin Ağa tarafından camiye çevrilmiş bir Bizans kilisesidir. Yapı Bizans kiliselerinden aşına olduğumuz mermer tezyinatın yanı sıra, camiye çevrilmiş olduğu Bayezid Dönemi kalemîşlerinden örnekleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu yapıdaki kalemîşi örnekler Bursa üslubunun devamı niteliğinde İstanbul'daki ender temsilcilerdendir. Nakışlar tam manasıyla özgünlüğünü koruyamamış olsa da en azından tamamıyla kapatılmamış, son cemaat mahalli, müezzin mahfili ve mihrap bölümündeki bazı kısımlar kendi devrinden emareler taşıyan bölümler olarak bugüne kadar gelebilmiştir.

Küçük Ayasofya Camii, Klasik devir olarak nitelendirilen zaman diliminde kendine has bir süsleme anlayışı hâkim olmadan evvel, Bursa üslubunun alametlerini taşıyan son eserlerden biri olarak değerlendirilebilir.

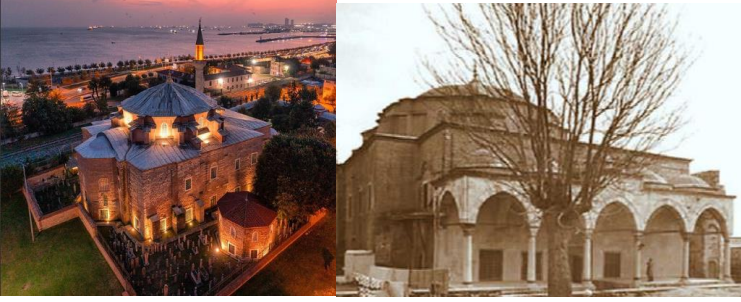
Anahtar Kelimeler: Kalemîşi, Bayezid II, Küçük Ayasofya, Bursa Üslubu, Tezyinat.

GİRİŞ

İstanbul'da Kadırga Limanı ile Cankurtaran semtleri arasındaki bir mevkide yer alan cami, aslen 530 yılına doğru Justinianus tarafından inşa ettirilmiş bir Bizans kilisesidir (Fotoğraf 1). XVI. yüzyılın başlarında II. Bayezid döneminin Kapağası Hüseyin Ağa tarafından camiye çevrilen ve günümüzde halen ibadete açık bir cami olarak hizmet vermeye devam eden

* Selçuk Üniversitesi, naciyedetseli@hotmail.com

yapı hakkında başta Hadikatü'l- Cevami olmak üzere pek çok eserde bilgiler verilmiştir¹.



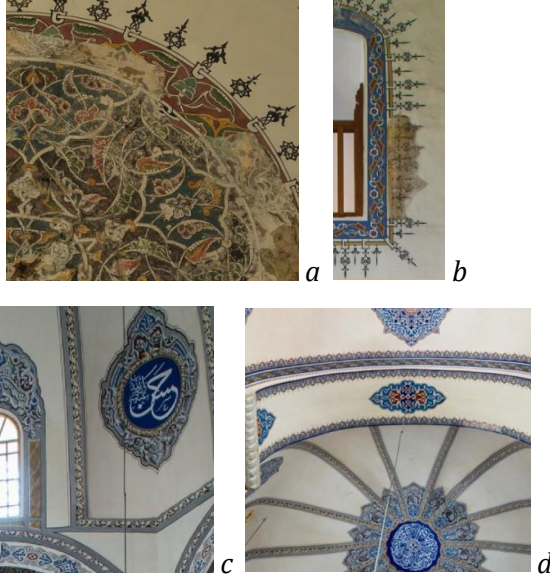
Fotoğraf 1: Küçük Ayasofya Camii²

Gerek Bizans gerekse Osmanlı döneminden izler taşıyan Küçük Ayasofya Camii'nin incelenmeye değer pek çok özellikleri mevcuttur. Bu araştırmada ise XVI. yy. başlarından izleri takip etmemize vesile olan, fakat hakkında eski kaynaklarda yetersiz bilgiye sahip olduğumuz kalemişlerinden bahsedilecektir. Yapıya camiye çevrilirken camilerde bulunan bazı mimari unsurlar eklenmiştir. Bayezid Dönemine ait olduğunu düşündüğümüz kalemişleri de tam bu kısımlarda görülmektedir. Devrinin teknik özelliklerini takip edebileceğimiz kalemişi örneklerinin çoğu ne yazık ki günümüze bozularak intikal edebilmiş, nadirattan sayılabilecek az sayıda eser özgünlüğünü koruyabilmiştir. Küçük Ayasofya kalemişleri kısmen tahribata uğramış olsa da, orijinal desenleri hakkında fikir verebilecek nitelikteki kısımlar aracılığıyla bazı değerlendirmeler yapmanın mümkün olabileceği söylenebilir. Sıva üstü ve ahşap üstü bezemeleri de iki ayrı minvalde değerlendirmek icap eder. Zira bilhassa müezzin mahfilindeki ahşap üstü kalemişleri, sıva üstü işlere nispetle özgün karakterini daha fazla korumuş görünmektedir. Ahşap, taş ve çini gibi daha sağlam malzemelere nakşedilmiş muasır tezyinat üzerinde bulunan motifler ise, bu kalemişlerindeki motiflerle paralellik arz ettiğinden delillendirme açısından önemli vesikalardır. Sıva üstü kalemişlerinin son cemaat yeri ve mihrap kısmında bulunanları

¹ Semavi Eyice, "Küçük Ayasofya Külliyesi", *TDVİA*, C.26, İstanbul, 2002, s.520.

² <https://www.instagram.com/p/CVyD7sVMcWS/> Erişim: 02.11.2021,
<http://www.eskiistanbul.net/5357/kucuk-ayasofya-cami> Erişim: 23.10.2021

Bayezid Dönemi tezyinatından emareler taşımakta, lakin kubbelerdeki kalemişleri daha sonraki dönemlere işaret etmektedir (Fotoğraf 2). Bu sebeple sadece Bayezid Dönemi esintilerini hissettiğimiz kısımların değerlendirilmesi daha sağlıklı sonuçlara ulaşmaya vesile olacaktır. Yenileme çalışmaları esnasında yapılan kalemişleri başka bir araştırma konusu olarak incelenebilir, ancak araştırmamızda sıva üstü kalemişleri söylemi kullanıldığında Bayezid Devrini muhtevi kısımlar kast edilmiş olacaktır.



Fotoğraf 2: Bayezid Dönemi Kalemişleri (a, b), Sonraki Dönemden Kalemişleri (c, d)

Yapının 1648 ve 1766 depremlerinde zarar gördüğü, 1860' larda yakınından demiryolu geçmesiyle de tahribata uğradığı bilinmektedir. 1955' te büyük bir tamirat geçirmiş, en son 2002-2006 yılları arasında onarılmıştır³. Yenileme çalışmaları esnasında muhtemelen kalemişleri de elden geçirilmiştir. Bazen restorasyonlarda orijinal tezyinatın korunmayıp malzeme, renk ve desenlerde şahsi tercihlerin uygulandığı üzücü bir gerçektir⁴. İklim

³ Eyice, "Küçük Ayasofya Külliyesi", s.521.

⁴ M. Semih İrteş, "Kasımpaşa Piyale Paşa Camii'ndeki Ahşap Üstü Kalem İşleri", *Vakıflar Dergisi*, Sy.XXI, İstanbul, 1990, s. 173.

şartları, çeşitli çevresel faktörler ve insanların bilinçsiz müdahaleleri de yapılara zarar vermektedir⁵. Yenileme çalışmaları esnasında yapının tahribat durumu ile ilgili yeterli bilgi sahibi olmadığımızdan iki varsayım ortaya çıkmaktadır. Ya şahsi tercihler sebebiyle nakışlar keyfi olarak yenilenmiş, ya da sıvalar döküldüğünden yeni kalemişi yapmak bir zaruret haline gelmiştir. Buradaki bilinmezlik göz önüne alındığında, kubbedeki sıvalar altında da kendi dönemine ait kalemişi numunelerin bulunma ihtimali vardır. Bugünkü veriler, ilerleyen zamanlarda doğru yenileme çalışmalarıyla yeni bulgu ve belgelere ulaşılması halinde elbette revize edilecektir.

II. Bayezid Devri Tezminatı Hakkında

II. Bayezid Dönemi gerek mimaride gerek Türk tezyini sanatlarının bazı alanlarında yenilik arayışlarının görüldüğü bir evredir. Örneğin tezhip sanatında Bayezid öncesi süregelen tezhip uygulamalarının yanı sıra yeni denemeler dikkati çekerken⁶, günümüze ulaşabilen kalemişlerinde, ahşap kapı ve pencere tezminatındaki motiflerde geleneğin sürdürüldüğü gözlemlenmektedir. Bayezid Dönemi yapılarında çini tezminatın pek kullanılmadığı söylenebilir. Bu dönem tezminatında sarılma rumi ve bulut gibi motiflerin geliştiği ve kullanımının arttığı görülür. Bunun yanı sıra bitkisel motifler, rumiler ve geometrik geçmelerin kullanımı devam etmiştir. Tezhipte kullanılan renklerde, özellikle de zemin renklerinde yenilikler mevcuttur⁷. Kalemişlerine baktığımızda bordo- koyu mercan kırmızısı, eflatun, yeşil, petrol mavisi, sarı ve beyaz renklerin tercih edildiği görülmektedir.

Tezminatta dönemsel özellikler bir anda varlığını kaybetmeyip her bir dönem kendinden önceki evrelerden beslenerek gelişmiş, dolayısıyla benzer motifler sonraki dönemlerde de varlığını göstermiş, ya da yavaş yavaş izlenen bir değişim ve gelişim takip etmiştir. Dolayısıyla Bayezid Devri tezminatında, Fatih Devri ekolü ve kullanılan bazı motiflerdeki

⁵ M. Semih İrteş- Ali Fuat Baysal, "II. Bayezid Dönemi Kalemişlerinde Bir Üslup: Yaprak Çıkıntıları", *İSTEM*, Sy. 37, Konya, 2021, s. 129.

⁶ Gülnihal Küpeli, " Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bayezid Dönemi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, İstanbul, 2009, s. 329.

⁷ Küpeli, *Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları*, s.330.

akrabalık sebebiyle Bursa üslubu etkilerinin varlığı kaçınılmazdır. Bursa üslubundaki Timur etkileri göz önüne alındığında Bayezid Dönemi tezyinatında Timur bezemeleriyle de bir yakınlık dikkati çeker. Ancak bu tespit Türkmen üslubunun daha etkin olduğu tezhip sanatından ziyade kalemişlerini kapsamaktadır. Klasik dönem öncesini temsil eden bu dönemde en az örneğin bulunduğu alanlardan biri kalemişleridir.

Küçük Ayasofya Camii Kalemişleri

Küçük Ayasofya Camii'nin kalemişi nakışlarını incelemeye geçmeden evvel bu dönem tezyinatında etkilerinin sürdüğü düşünülen Erken Devir ve Fatih Devri tezyinatı hakkında biraz malumat vermek gerekir.

Ankara Savaşı (1402) sonrası Timur'un Bursa'dan Nakkaş Ali (Ali bin İlyas Ali) ve bir sanatçı grubunu yanında götürdüğü bilinmektedir. Osmanlı Ankara Savaşı sonrası iç karışıklıkların olduğu bir Fetret Dönemi yaşamış, Fetretin sona ermesi ve Timur'un vefatıyla (1405) birlikte Timur coğrafyasına giden sanatçı grubu kendi sanatlarına o coğrafyadan esintiler taşıyan yeni bilgiler de ekleyerek Çelebi Mehmet (1403-1413) zamanında Bursa'ya geri dönmüşlerdir⁸. Özellikle Yeşil Külliyesinde başlayıp Muradiye Türbelerinde devam eden Timur etkileri taşıyan bu üslup, Edirne'deki Erken Dönem Osmanlı eserlerinde de görülür⁹. Bu üslup XVI. yüzyıl başlarına kadar varlığını sürdürmüştür¹⁰. Hatta kalemişi nakışlarının II. Bayezid Döneminde yapıldığını bildiğimiz Konya Mevlana Türbesi'nde de bu üslubun tüm hususiyetleri açık şekilde izlenebilir¹¹. Aşırı detaylı motifler ve çok yoğun kompozisyonlar, Bursa üslubunun dikkat çeken önemli hususiyetleridir. Dönemin tezyinatında o kadar yoğun bir süsleme anlayışı vardır ki, yapıların mukarnasları bile tezyin edilmiştir. Bursa üslubunda rumi motiflerde detaylandırmalar ve çok çeşitlilik dikkati çekerken, bazen rumilerin yapışık olduğu bazen de

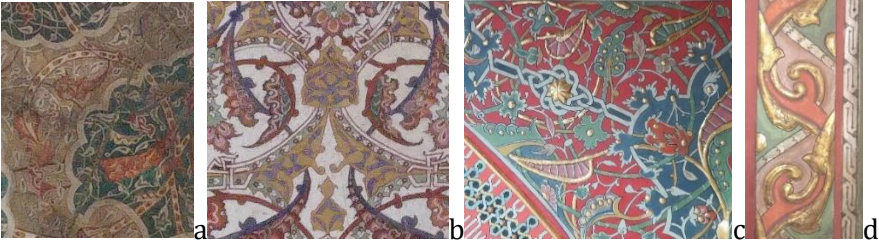
⁸ Ali Alparslan, "Ali b. İlyâs Ali", *TDVİA*, C.2, İstanbul, 1989, s.400.

⁹ M. Semih İrteş, "Edirne Muradiye Camii Kalemişleri", *Filiz Çağman'a Armağan*, İstanbul, 2018, s. 322.

¹⁰ A. Süheyl Ünver - Mehmet Zeki Pakalın, *Bursa'da Fatih'in oğulları Mustafa ve Sultan Cem ve Türbeleri*, Bursa, 1945, s. 54.

¹¹ İrteş- Baysal, "Yaprak Çıkıntıları", s.127.

müstakil şekilde dolaşan bir şerit de devreye girmiştir (Fotoğraf 3). Alanları kartuşlara ayırmak için kullanılan düğümler ve geçmeler, çok dişli ve oldukça detaylı yatay formu hatayi grubu çiçekler de erken devir tezyinatında Timuri etkilerdir.



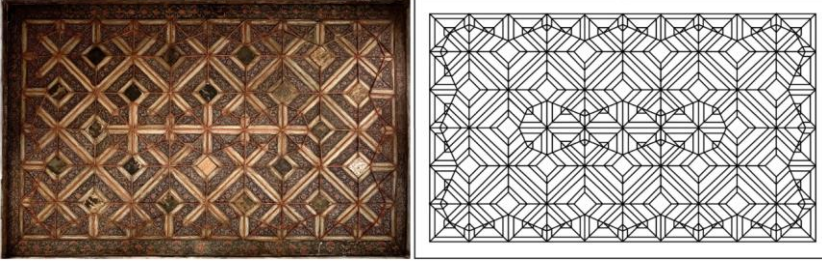
Fotoğraf 3: Şerit Motifi, Edirne Eski Camii (a), Edirne Üç Şerefeli Camii (b), Konya Mevlana Müzesi (c, d¹²)

Fatih'in İstanbul'u fethiyle İstanbul eserlerine de taşınan yuvarlak hatların hâkim olduğu Bursa üslubu, Baba Nakkaş ekolü olarak bildiğimiz Fatih Devri süslemelerinde de etkisini devam ettirmiştir. Ancak rumi ve hatayi motiflerdeki aşırı detaycılık ve geçmelerin, Fatih ve Bayezid Devrinde biraz daha sadeleştiği dikkat çeker. Bursa'da başlayarak İstanbul'da gelişimini Baba Nakkaş elinde sürdüren bu üslubun, serüvenini Klasik Döneme kadar devam ettirdiği ender birkaç eser aracılığıyla takip edilebilmektedir. Zira aradan geçen yıllarda pek çok eserimiz tahrip veya yok olmuş, bazen kalemleri sonraki dönemlerde sıvalarla kapatılarak o dönemde yaygın olan yeni tezyini uygulamalar yapılmış, ya da yanlış restorasyonlar sonucu tamamen yok edilmiştir. Doğru uygulamalarla gelecek nesillere aktarılacak ihya edilmiş eserler de mevcuttur. Örneğin Bursa üslubu kalemişi bezemeleri hakkında bize yeni bir ufuk açan ve bugün araştırmamızda dönemleri kıyas için kullanabildiğimiz Bursa ve Edirne'deki bezemeler, son zamanlarda yenileme çalışmaları esnasında sıva altından ortaya çıkarılan pek kıymetli örneklerdir. Bayezid Dönemi kalemişi tezyinatını değerlendirmede yer yer başvuracağımız bu genel bilgiler ışığında artık Küçük Ayasofya Camii'nin kalemlerini değerlendirmeye geçilebilir.

¹² İrteş- Baysal, "Yaprak Çıkıntıları", s.127. Baysal- Sayın, "Kubbe-i Hadra Kalem İşleri", s. 44.

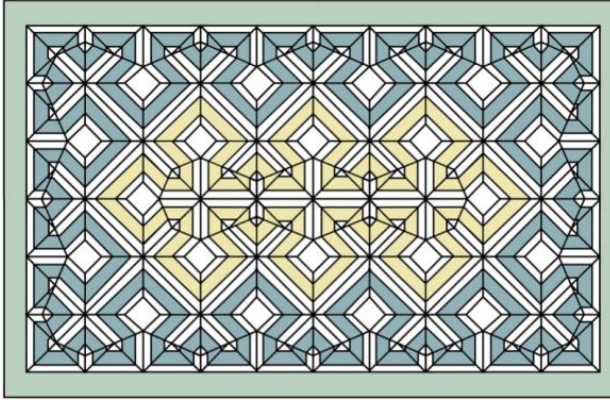
Küçük Ayasofya Camii Ahşap Üstü Kalemışleri/ Müezzin Mahfili

Küçük Ayasofya yukarıda belirttiğimiz gibi müezzin mahfilinde ahşap üstü, son cemaat mahallinde ve mihrap kısmında da sıva üstü Bayezid Dönemi kalemışlerini muhtevi bir eserdir. Dikdörtgen biçimli müezzin mahfili çitakâri denilen bir üslupla kartuşlara bölünmüştür (Fotoğraf 4 Çizim 1).



Fotoğraf 4, Çizim 1: Küçük Ayasofya Camii Müezzin Mahfili

Dikdörtgen alanın merkezindeki üç kartuşta, bu merkezi çevreleyen alanda ve dikdörtgen alanı çeviren bordürde olmak üzere üç ayrı desen tasarımı tüm bu alanı bezeyen tezyini öğelerdir (Çizim 2).



Çizim 2: Küçük Ayasofya Camii Müezzin Mahfili Desen Dağılım Şeması

Merkezde sarılma rumi ve hatayi grubu motiflerden oluşan çift iplik planlı bir desen (Fotoğraf 5), kenarlarda kesintisiz devam edip merkezi çevreleyen kartuşlar da ise tek iplik planlı hatayi motiflerin kullanıldığı başka bir desen tercih edilmiştir (Fotoğraf

6). Bu alanda kullanılan motiflerin benzerleri aynı dönemin işi olan yapıların kalemişlerinde görülmektedir (Fotoğraf 7).



Fotoğraf 5, Çizim 3: Müezzin Mahfili Merkezini Bezeyen Desenden Detay



Fotoğraf 6, Çizim 4: Müezzin Mahfili Kenar Kartuşları Bezeyen Desenden Detay



Fotoğraf 7: Sarılma Rumi Motifi, Küçük Ayasofya Müezzin Mahfili (a), Konya Mevlana Müzesi (b), Cem Sultan Türbesi (c).

Tüm bu dikdörtgen alanı çevreleyen bordür Bayezid Devrinde kullanımının arttığını gördüğümüz bulut motifi ve hatayi motiflerle tasarlanmış bir desene sahiptir (Fotoğraf 7). Mahfili çevreleyen bu bordürün üç kenarında en ölçüsü eşit iken, giriş

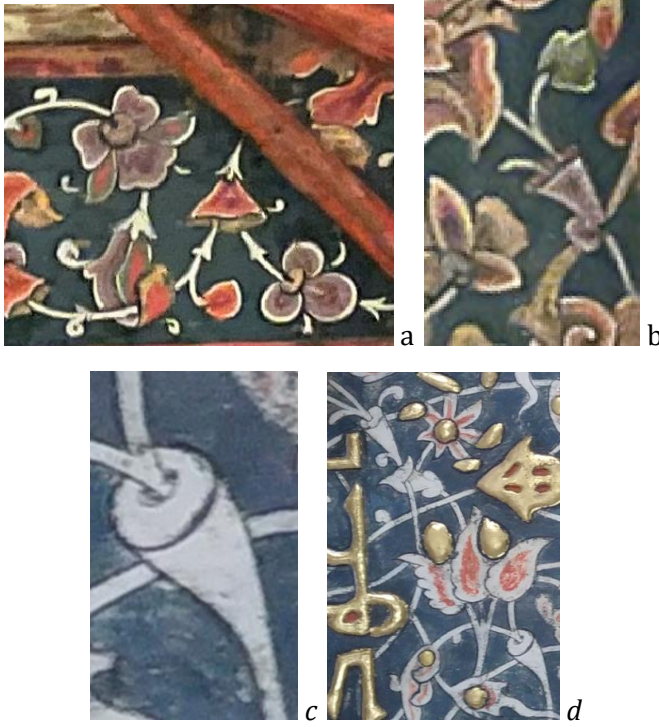
tarafına bakan kısımda bu ölçü daralmış, desen planı da bu daralmaya uygun vaziyete getirilerek inceleşen bordüre göre uyarlanmıştır.



Fotoğraf 7, Çizim 5: Müezzin Mahfili Bulut ve Hatayi Motifli Bordür Deseni

Hatayi motiflerde çok zarif yuvarlak hatlar, kendi üstüne katlanmış veya dallara sarılmış yapraklar dönemin ayırt edici hususiyetlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Hatayi motiflerin bu döneme özgü formları sonraki evrelerde gördüklerimizden farklıdır. Tasarımlarda yönlü hatayilerin merkezsel hatayilerden daha yoğun kullanıldığını söylemek mümkündür. Özellikle bu devrin kalemişlerinde genellikle iki dalın ayrımını kapatmak için kullanılmış, agrafla aynı amaca hizmet eden konik şekilde bir motifin de yoğun kullanıldığı görülür¹³. (Fotoğraf 8).

¹³ Ali Fuat Baysal- Ayşe Zehra Sayın, “ Restorasyon Sonrası Kubbe-i Hadra Kalem İşleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *İSTEM*, Sy. 33, Konya, 2019, s. 52, 55.



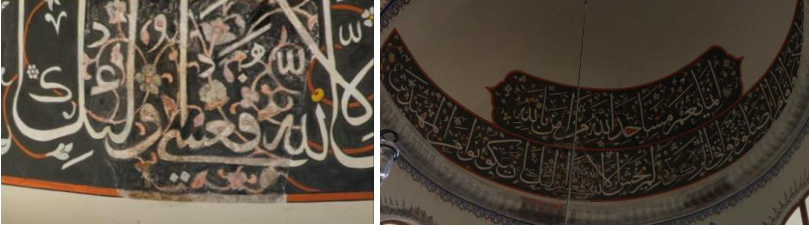
Fotoğraf 8: Müezzîn Mahfili Detay (a, b), Mevlana Türbesi Kalemîşi Detay (c, d).

Küçük Ayasofya Camii Sıva Üstü Kalemîşleri

Kilise olarak inşa edilen yapının apsis olarak adlandırılan ve bugün mihrabı içinde barındıran yarım kubbeli kısmı, döneminin özelliklerini taşıdığını düşündüğümüz sıva üstü kalemîşlerinin en yoğun bulunduğu bölümdür. Bu bölgedeki kalemîşleri mihrap üstü kubbe kasnağında, mihrap bölümündeki pencere kenarları ve aralarında ve kuşak yazısının bulunduğu alanlarda görülmektedir. Sıva üstü kalemîşlerinin bulunduğu bir diğer bölüm ise son cemaat mahallidir.

Kubbe kasnağında Tevbe Suresinin 18. Ayeti celi sülüs yazı, kalemîşi tekniği ile beyaz renkte yazılmıştır. Siyah zemin üzerine yazılan yazının zemininde hatayi grubu motiflerden müteşekkil turuncu renkli helezon dolaşmaktadır. Raspa işleminin yapıldığı çok küçük iki alanda özgün kalemîşi örneği görülür. Kubbe kasnağındaki yazılı alanın diğer kısımlarında ise kalemîşlerinin

özgün motifler ile benzer şekilde uygulanamadığı dikkati çeker (Fotoğraf 9).



Fotoğraf 9: Kubbe Kasnağı Kalemîşi Uygulama Yazılı Alan

Küçük Ayasofya Camii'nin iç mekânını gösteren, tarihine vakıf olmadığı eski bir fotoğraf bu alan tezyinatıyla ilgili önemli bir belgedir. Bu fotoğraf Bayezid Dönemi nakışlarının bir dönem kapatılarak bir başka dönemin tezyini anlayışını izlememize olanak sağlayan yeni uygulamalar yapıldığının en önemli kanıtıdır. Zira Bugün Tevbe Suresinin yazılı olduğu yarım kubbede kubbeli bir form içinde bir başka ibarenin yer aldığı görülür. Fotoğraf çok net olmasa da pencere kenarlarındaki tezyinatın da sıva ile kapatılmış olduğu dikkat çeker. (Fotoğraf 10).



Fotoğraf 10: Kubbe Kasnağı Eski Bir Görünüm (a), Günümüzdeki Görünüm (b)

Bu fotoğraftan hareketle tarihi yapıların belli periyotlarla fotoğraflanarak belgelenmesinin ne denli önemli olduğu gözler önüne serilmektedir. Esasen bizim çalışmamızın en önemli amacı da, yapının 2021 yılındaki durumunun belgelenmesi ve geleceğe aktarılması olmuştur.

Pencere aralarında altı tane servi benzeri beyzi biçimli çiçek demetleri¹⁴ bulunur. Bu formlar içine helezonik şebekeler üzerine hatayi motifli desenler yerleştirilmiştir. Bunlar arasında raspa yapılmış olan bir örnekte, renkler, motif bünyeleri ve helezon sistemi dönemine ait özellikleri sergilemektedir (Fotoğraf 11).

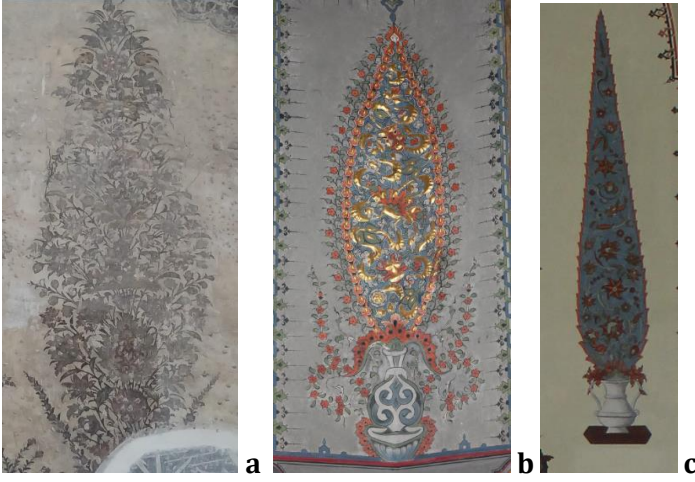


Fotoğraf 11: Mihrap Bölümündeki Beyzi Formlu Kalemîşi Uygulamalar

Servi formundaki bu uygulamalar gerek Timur tezyinatında gerekse de Bursa ve Edirne yapılarındaki tezyinatta dönemsel özellik diyebileceğimiz bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf 12). XV. yüzyıl tezyinat üslubunun motifleri olan bu formların tasarım şeması helezonik yapıda dış kenarları sınırlandırılmış şekildedir. Edirne Muradiye örnekleri Timuri üslubu daha çok andıran, topraktan çıkan demet görünümü ile farklılık arz eder¹⁵.

¹⁴ M Semih İrteş hocamız buna benzeyen formları beyzi biçimde çiçek demeti olarak isimlendirmiştir. M. Semih İrteş, "Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri", s. 319.

¹⁵ İrteş, "Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri", s. 320.



Fotoğraf 12: Servi Formu İçinde Hatayi Helezonlar, Edirne Muradiye Camii (a), Bursa Şehzade Mahmut Türbesi (b), Bursa Şehzade Mustafa Türbesi (c).

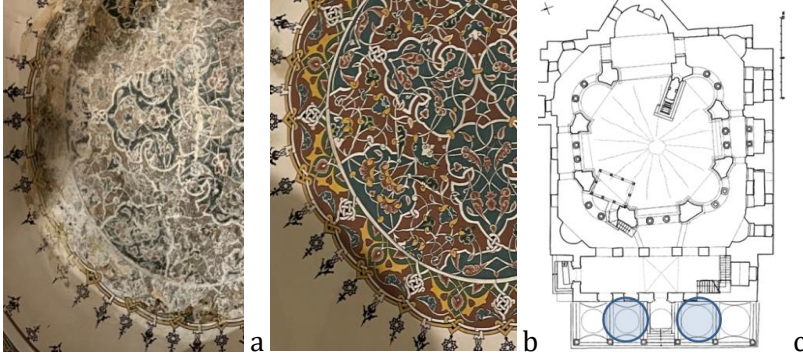
Pencere kenarlarında kısmi raspaların yapıldığı alanlarda Bayezid Dönemi emarelerini görmek mümkündür. Motiflerin üzerinden yeniden boyama işlemi yapılırken, kalemişi uygulayıcısı motiflerin döneme has özelliklerini gösteren detayları kapatmıştır.



Fotoğraf 12: Pencere Kenarı Kalemişleri

Bayezid Dönemine has özellikleri sergileyen sıva üstü kalemişlerinin görüldüğü diğer bir kısım son cemaat mahallidir. Caminin girişinde beş ayrı kubbeden teşekkül eden son cemaat mahallinin ana girişi örten kubbesi, bugün beyaz sıva ile kaplıdır. Duvarlardan kubbeye geçişi sağlayan kemer köşelerinde küçük

alanlarda kalemışı izleri görülmektedir. Girişin sağ ve solunda yer alan iki kubbede de aynı tasarım uygulanmıştır. Girişin sağında yer alan kubbe, desen kurgusu kısmen korunarak restore edilmiştir. Motiflerin uygulamasında ise bozulmaların olduğu söylenebilir. Girişin sol yanındaki kubbede yarım kalmış izlenimi veren raspa çalışmaları vesilesiyle dönemine ait özgün motifleri görmek mümkündür (Fotoğraf 13).



Fotoğraf 13: Son Cemaat Mahalli Girişin Solundaki kubbe (a), Girişin Sağındaki kubbe (b), Küçük Ayasofya Camii Planı Üzerinde Kubbelerin Yeri (c)¹⁶

Benzer durum dış kısımlardaki kubbelerde de mevcuttur. Girişin sağ tarafında dış kısımdaki kubbe kalemışleri yenilenmiş, ancak girişin solundaki kubbenin sıva altından eski kalemışleri raspa ile ortaya çıkarılarak kendi dönemine haiz renk ve motif özelliklerini korur şekilde muhafaza edilmiştir (Fotoğraf 14).

¹⁶ Batu Bayülgen, *Hağıoı Sergıos ve Bakkhos Kilisesi Yeni Mimari Bulgular ve Tipoloji*, (İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2012, s. 443.



Fotoğraf 14: *Son Cemaat Mahalli Girişin Solundaki kubbe (a), Girişin Sağındaki kubbe (b), Küçük Ayasofya Camii Planı Üzerinde Kubbelerin Yeri(c)*

Eserin kalemişi nakışlarını hangi nakkaş veya nakkaşların yaptığı tam olarak bilinmemektedir. Ancak inam defterlerinde adı geçen Bayezid Dönemi nakkaşlarından Ali Nakkaş, Melek Ahmed-i Tebrizi Nakkaş, Fazlullah Nakkaş, Hasan bin Abdülcelil Nakkaş, Yahya Nakkaş, Hasan Nakkaş, Mahmud-ı Tebrizi Nakkaş, Yunus Nakkaş, Turmuş bin Hızır Nakkaş, İskender Nakkaş gibi sanatkârlardan bazılarının bu caminin tezyinatında çalışmış olması muhtemeldir. Ayrıca bu defterlerde Hasan Çelebi bin Abdülcelil'in sernakkaş olduğu bilgisinin yanı sıra, aldıkları yevmiyelere dair veriler de kayıtlıdır¹⁷.

Değerlendirme ve Sonuç

Küçük Ayasofya Camii'ni süsleyen kalemişlerinin incelendiği araştırmamızda, öncelikle II. Bayezid Dönemi kalemişlerini ihtiva eden eserler aracılığıyla genel olarak dönemin kalemişlerindeki tezyini özellikler belirlenmiştir. Kendine özgü bir tezyinat anlayışının dikkat çektiği II. Bayezid Dönemi bezemelerinin, detaylı motifler ve yoğun desen kurguları ile zengin tasarımlara sahip olduğu gözlemlenmektedir. Bu dönem tezyinatında Osmanlı Erken Dönem ve Fatih Devri etkileşimlerinin varlığından söz etmek mümkündür. Bezemelerde Erken Dönemde esintilerini gördüğümüz Timuri üslup da mevcudiyetini hissettirir. Bulut ve sarılma rumi motifinin kullanımındaki artış ve motif çeşitliliğinin

¹⁷ Rıfki Melul Meriç, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları 1 Vesikalar*, Ankara, 1953, s. 49-51.

yanı sıra, müstakil şeritlerin ve yaprak çıkıntılarının¹⁸ kullanımı dikkat çeken diğer unsurlardır. Bu dönemde çok geniş bir motif dağarcığı görülür. Detaylı motiflere ve yoğun kompozisyonlara sahip bir süsleme anlayışının varlığı, incelenen eserler vasıtasıyla takip edilebilmektedir. Kendinden önceki ve sonraki dönemlerde kullanımına rastlamadığımız bezemeler belli bir süre uygulanmış ve aslında kendi dönemine ait ayırt edici özellikleri haiz bir üslup olarak dönemine damgasını vurmuştur.

Son dönemlerde restorasyon çalışmaları esnasında sıva altından çıkarılan Bayezid Dönemi nakışlarla bezeli Bursa Muradiye Türbeleri ve Konya Mevlana Türbesi bu döneme ait ender örneklerdir. Bayezid Dönemi bezemelerini muhtevi bu eserlerin kalemişi nakışlarıyla kıyaslar ve yine Bayezid Devrinden ahşap ve taş malzemelerin süslemelerindeki benzerlikten hareketle, Küçük Ayasofya Camii'nin Bayezid Dönemi kalemişlerine örnek olabilecek bir diğer eser olduğu düşünülmektedir. Bayezid Dönemi tezyinatında kullanılan şeritler ile yaprak çıkıntılarına bu yapının görülen kısımlardaki kalemişlerinde rastlanmazken, motifler, desen planları ve renk kullanımı bu dönemle benzerlik arz etmektedir. İlerleyen zamanlarda sıva altından başka kısımlarında ortaya çıkarılabileceği ihtimalinden hareketle, belki döneme ait daha çok emareye rastlanabileceği düşünülerek ihtiyatla tezyini restorasyonlar gerçekleştirilmelidir. Bayezid ve Yavuz dönemindeki (267 adet)¹⁹ yapılardan mahdut eser kendi dönemine ait bezemeyi ihtiva etmektedir. Bu kısıtlılık, nadir eserlerden olan bu yapının özgün bezemelerinin muhakkak korunması ve orijinal desenlerin tamamen ortaya çıkarılması gerektiğinin göstergesidir. Zira raspalı kısımların, desenlerin özgün görünümünü korumaya yeterli fikri verecek seviyede olduğunu söylemek mümkündür.

Küçük Ayasofya Camii özelinde, Bayezid Dönemi kalemişi tezyinatına da kısa bir bakış attığımız çalışmanın ana gayesi Küçük Ayasofya Camii kalemişlerini ve Bayezid Döneminin muteber

¹⁸ İrteş- Baysal, "Yaprak Çıkıntıları", s.125.

¹⁹ İ. Aydın Yüksel, Osmanlı Mimarisinde II. Bayezid Yavuz Selim Devri, İstanbul, 1983, s. XI.

desenlerini tanıtmak, yapının ve kalemişlerinin 2021 yılındaki durumunu belgelemek, ilerde yapılacak araştırmalara kaynak teşkil etmektir. Bir giriş çalışması mesabesinde olmasından ötürü eksik ve yanlışların bulunması ihtimalini belirtmek gerekir. Caminin bezemeleri ile ilgili heyecan verici ve sevindirici husus, yapının kalemişlerinin sıva altında korunmuş olması ve aradan geçmiş onca zamana rağmen günümüze ulaşabilmiş olmasıdır. Ancak yapının konumu itibarıyla tahribata uğradığı göz önüne alınırsa, koruma çalışmalarının artırılması ve yenileme çalışmalarının daha özenli olması gerektiği açık bir durumdur. Özellikle kalemişi nakışlarının restorasyonu sırasında her ne kadar desen planları korunsun da, motiflerin ana hatlarının kısmen dejenerasyona uğradığı ve asli kimliklerinin bozulduğu görülmektedir. Olumsuz bazı hususların varlığına karşın, Küçük Ayasofya Camii; tezyinat tarihimiz açısından önemli vesikalar olan, Bayezid Döneminin bir hatırası olarak sakladığı kalemişi bezemeleriyle, Osmanlı tezyinatının zenginliğini gösteren inci bir gerdanlık gibi Kadırga Limanı'nı süslemeye devam etmektedir.

METROPOLİTAN SANAT MÜZESİ'NDEKİ 41.46 ENVANTER NUMARALI MÜREKKEP RESMİN DESEN ANALİZİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER

Dr. Öğr. Üyesi Oya ATILA¹

ÖZET

Yüzyıllar önce üretilmiş yazma eserlerin sayfa kenarlarındaki desen tahribatı, renk değişimleri sel ve bunun gibi nedenlere bağlanır. Ancak Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki 41.46 envanter numaralı mürekkep resmin zarar gören kısmı sayfanın merkezindedir. Bu bize Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki bir albümden çıkarılmış olduğu düşünülen resmin kasıtlı veyahut kaza sonucu zarar gördüğünü düşündürür.

Mürekkep resimler, kağıt üzerinde renk kullanılmaksızın fırça hakimiyetiyle sadece mürekkep ile yapılmış, bir hikayeyi motiflerle anlatan resimlerdir. Bitkisel ve hayvansal motif grupların birbirleriyle iletişim halinde olduğu bu resimler kalın çekilmiş hatlarla beraber gözle seçilemeyecek duyarlılıktaki ince hatları da büyük bir ustalıklı veren fırça hareketlerinden ibarettir. Sanatkarın kendine özgü üslubuyla harmanlanmış motifleri ilgi çekici, silinmesi kolaydır. Hatâyî ve vakvak grubu motifleri ile insan, ejder, kaplan, kuş figürlerinin beraber ve eşit değerde kullanıldığı bu mürekkep resim rastlantısal olamayacak kadar başarılı bir yok etme eylemi şüphesini uyandırır. Ana motif olduğu tahmin edilen, diğerlerinden oldukça iri ve kendi içinde bir desene sahip, büyük çoğunluğu silinmiş halde karşımıza çıkan motif, sencide rumi formundadır. Kompozisyondaki bazı hayvan figürleri ve vakvak motiflerinin bu motife bakıyor vaziyette çizilmiş olması bize burada dikkat çekici bir halin varlığını anlatır. Bu bildiride amacımız, desen analizi yaptığımızda karşımıza çıkan ip uçlarıyla tahmin edebileceğimiz silinmiş motifi mümkün olduğunca ortaya çıkaracak fikirlere yol almaktır.

Anahtar kelimeler: Mürekkep resim, ejderha, hayvan figürleri, insan motifi, dev / cin / şeytan motifi, desen analizi, silinen deseni tekrar ortaya çıkarmak

Mürekkep resimler², albümlerde toplanmış, siyah mürekkep ve fırça ile kağıt üzerine yapılan çalışmalardır.³ Bu üslûbun kaynağı

¹ *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, oyaatila@marmara.edu.tr*

² Kalem-î Siyahi olarak isimlendirilen mürekkep resimler hakkında ayrıntılı bilgi için; Ali Nihat Kundak, "İslam Kitap Sanatlarında Kalem-î Siyahi Resim Geleneği", *Fen Edebiyat MSGSÜ. Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, İstanbul 2006, S.5, s.131-147

³ Banu Mahir, "Sarayı Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık 1*, İstanbul 1986, s.113

14.yüzyılın ilk yarısında İlhanlılar döneminde başlar⁴, ikinci yarısında Celayirli hanedanıyla, 15. ve 16. yüzyıllarda Timur, Türkmen ve Safevi hanedanlıklarının altında devam eder.⁵ 16. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren yaygınlaşan üslûp, ressam Şah Kulu'nun (1520-1556) öncülüğü ile Osmanlı topraklarına taşınır.⁶ Şah Kulu'nun üslubuyla, orman dünyasını motiflerle anlatan resimler, saz yolu veya saz üslubu ismini alır.⁷ 1520'li yıllardan sonra saray nakkaşhanesinde derin etkiler uyandırır ve yüzyıllarca Türk bezemesinin simgesi olur.⁸ Bir çok sanatkarın kendine özgü motif ve fırçasıyla geniş hayal gücünü sergilediği bu anlatım üslubu 18.yüzyılın sonuna kadar devam eder.⁹ Şah Kulu'nun ayrıntılı hatâyî grubu motifleri, sivri uçlu, kalın damarlı, kıvrak yaprakları, hayali ve gerçek hayvan figürleri ile beraber vakvak grubu motiflerini birbirleri ile iletişim halinde kurgulayarak oluşturduğu hareketli desenleri kadar ilgi gören bir diğer özelliği fırça hakimiyetidir. Mürekkep ile kalın çekilmiş hatlarla beraber gözle görülemeyecek duyarlılıktaki ince hatların da büyük ustalıkla verilmesi üslûp özelliğindedir. Bu nüanslı çizgilerin görevi sadece motiflerin formlarını belirlemek değil, hacim kazandırmak ve devinimi vurgulamaktır. Motiflerin zeminlerinin boyanmaması sanatkarın çizgisel hakimiyetini daha rahat görmemizi sağlar. Bazı motiflerde yine kağıt rengini kapatmayacak şekilde altın, mavi, yeşil, pembe gibi hafif renklendirmeler yapıldığı da görülür.

⁴ Ali Nihat Kundak, s.132

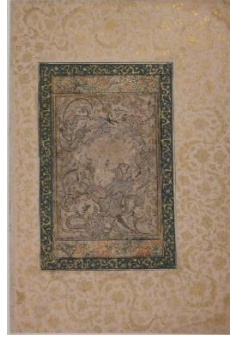
⁵ Marie Lukens Swietochowski and Sussan Babaie, *Persian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, published by The Metropolitan Museum of Art New York, December 31, 1989, s.12

⁶ Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi: 257, İnceleme Dizisi: 46, İstanbul 2004, s.22

⁷ Şah Kulu ve Saz Yolu hakkında ayrıntılı bilgi için; Banu Mahir, "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan", *Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık 2*, İstanbul 1987, s.123-134

⁸ Zeren Tanındı, "İstanbul Sarayının Resim Hazinesinden: Osmanlı Sanatında Minyatür", *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, İstanbul 2015, Cilt VII, Edebiyat, Kültür ve Sanat, Görsel Sanatlar, s.392

⁹ Banu Mahir, "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu", *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s.393



Fotoğraf 1. Metropolitan Museum of Art, 41.46, yaklaşık 32x21cm.

Sunumumuza konu olan Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki 41.46 envanter numaralı, tek sayfalık mürekkep resmi, 15. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmiş ve boyutları için 14x10, 2 cm.¹⁰ bilgisi verilmiştir. Bunun sadece mürekkep resmin ölçüsü olduğu düşünülürse tam sayfa boyutu yaklaşık 32x21 cm. civarında olmalıdır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde korunan bir albümden gelmiş fırça resmi olarak tanımlanan bu resimde¹¹ vakvak ve hatâyî grubu motifleri ile birlikte insan, hayvan, ejder figürleri de kullanılmıştır (Fotoğraf 1).

Hatâyî grubu ve bulut motifleri ile oluşturulan sayfa kenarındaki desen, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan Şah Mahmud Nişaburi Murakkası'ndaki (env. no.F.1426)¹² eserlerle benzerlik gösterir¹³. Bu benzerlikten dolayı eserin Osmanlı Nakkashanesi'nde hazırlanmış olma ihtimali yüksektir. Desen bize Fransa Milli Kütüphanesi'ndeki Nizami'nin Mahzan al-asrar (1538 tarihli, Perse Suppl.985)

¹⁰ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450385> (14 Ekim 2021)

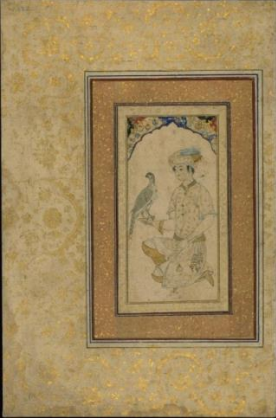
¹¹ Banu Mahir, 1986, s. 126 Ernst J. Grube, "A School of Turkish Miniature Painting", *First International Congress of Turkish Art*, Communications Presented to the congress, organised by the Institute of History of Turkish and Islamic Arts, Ankara University, 19th-24th October 1959, Faculty of Theology of the University of Ankara Institute of History of Turkish and Islamic Arts Publication No.6, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1961, r.4, s.179

¹² İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Env. No. F.1426, 1557-1560 yılları, 34x 23cm, 49 yapraklı Şah Mahmud Nişaburi Murakkası

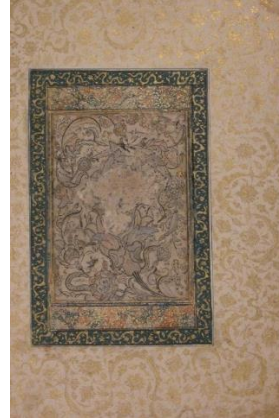
¹³ Banu Mahir, "16. Yüzyıl Osmanlı Nakkashanesinde Murakka Yapımcılığı", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan 10-13 Ekim 2001, Bildiriler*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İzmir 2002, s.403

adlı¹⁴ eserde kullanılan üç ayrı kenar bezemesinden bulut ve hatayî motifleriyle düzenlenmiş kompozisyonu da hatırlatır. Bu üç eserin kenar bezemesinde hemen hemen aynı formlarda serbest bulut motifleri kullanılmıştır.

Hangi albümün hangi varağı olduğu hakkında kesin bir bilgi bulunmayan fırça resminin varak üzerindeki düzeni ve kenar boşlukları göz önüne alındığında sayfanın b yüzünde bulunduğu anlaşılmaktadır. Hafif pembemsi krem rengindeki aherli kağıt üzerine yapılan kenar bezemesinde hatayî ve bulut motifleri çift tahrir tekniğinde işlenmiştir. Açık tondaki kağıda tek renk altının sıvama sürülmesiyle renklendirilmiş olmasına rağmen oldukça gösterişlidir. Yine aynı motiflerin sıvama altın ile çift tahrir tekniğinde yapıldığı, neredeyse aynı bezemeyi The Walters Art Museum'daki 682 numaralı tek sayfa mürekkep resminin¹⁵ sayfa kenarında da görüyoruz. Eserin ölçüsü, kullanılan teknik, motifler, kompozisyon ve kağıt rengindeki yakın benzerlikler bize bu iki tek sayfa mürekkep resimlerinin aynı albümden çıkarılmış olma ihtimalini düşündürür (Fotoğraf 2, 3).



Fotoğraf 2. The Walters Art Museum, 682, 32x21cm.



Fotoğraf 3. Metropolitan Museum of Art, 41.46

Mürekkep resmin üzerine yapıldığı iç kısımdaki kağıt yine aynı tonlardadır. İkisini ayıran arasuyu, koyu yeşil renktedir. Serbest bulut ve helezon üzerindeki penç ve yaprak

¹⁴ http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432899d/f1.item_ (14 Ekim 2021)

¹⁵ <https://art.thewalters.org/detail/83798/a-youth-with-a-falcon/> (14 Ekim 2021)

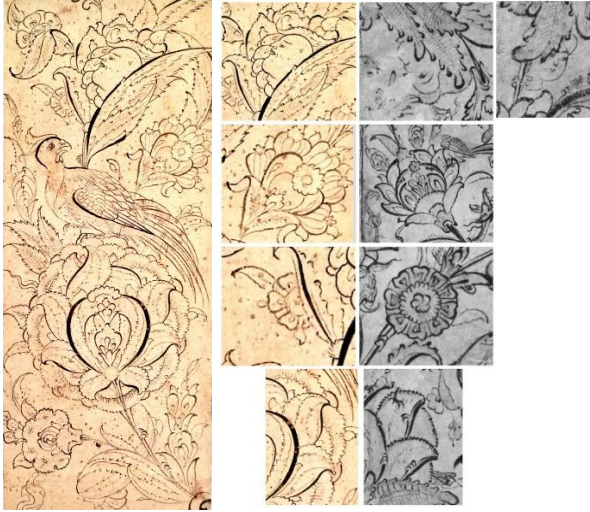
motifleriyle oluşturulan deseni, sıvama altın ile çift tahrir tekniğinde yapılmıştır. Desenin boy ölçüsünün, albümün tasarlanmış cetvel ölçüsüne uyumlu olması için alt ve üst kısımlarda eklemeler vardır. Takoz ismini verdiğimiz bu eklemeler görüldüğü kadarıyla üzeri zerefşanlı battal ebrudur.

İç kısımdaki mürekkep resmi, hatâyî, vakvak¹⁶, rumî grubu motifleri ile insan, ejder, kaplan, kuş gibi bir helezona ait olmayan serbest figürlerin beraber kullanıldığı güzel bir saz yolu örneğidir. Motiflerinin birbirleriyle iletişim halinde olduğu, hareketli bir kompozisyona sahiptir. İlk bakışta oldukça karmaşık görünen bu düzenlemede fırça hareketlerinin temeli oluşturduğu, renk olarak altın, açık tonlarda mavi ve pembenin kağıt zemini görülecek şekilde, şeffaf kullanıldığı dikkati çeker. Kompozisyon özelliği, kullanılan motifler, yaprak sırtlarındaki kalın hatlar ve yapılan hafif renklendirmeler eserin Şah Kulu dönemine ait olabileceğini gösterir. Şah Kulu'nun desenleriyle karşılaştırıldığında, motiflerin daha sade ve naif kaldığı aşikardır. Motiflerdeki ayrıntılar daha çok Veli Can veya çağdaşı bir başka sanatkarın elinden çıkmış olduğunu düşündürür. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki EH. 2836 numaralı albümün 8a yaprağındaki Veli Can imzalı sülün kuşu resmi¹⁷ ile karşılaştırdığımızda; hatâyî motiflerinin taç yapraklarında, insan başının boyun ayrıntısı ve çene yapısında, bazı açık yaprakların damarlarında, penç motiflerinde, sade yapraklardaki dalgalı fırça hareketinde benzerlikler gözlemlenir. Ancak, Veli Can'ın hatâyî meşimleri daha armudi formdayken, incelediğimiz resimdeki hatâyîlerin meşimleri daire formuna yakındır. Yaprak bitişindeki helezonik kıvrımların ve sırt çizgilerindeki ayrıntıların Veli Can'da olmaması gibi üslup farklılıkları vardır (Fotoğraf 4). Helezon dönüşü gibi uzayarak bir nokta ile son bulan yaprak bitişlerini

¹⁶ Vakvak motifleri hakkında ayrıntılı bilgi için, Oya Atıla, "Vakvak Üslubu", *III. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri GUSBAG Sempozyum Bildiriler*, Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas 2016, s.850-871

¹⁷ Banu Mahir, "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu", *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Sanat Eserleri Dizisi 479, Ankara 2009, s.389

Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H.2135 numaralı albümün 14a¹⁸ yaprağındaki mürekkep resminde de görüyoruz. Sülün kuşunun tünediği yaprakların yuvarlak dişleri incelediğimiz eserdeki yapraklara benzese de yaprakların bitişleri daha keskin ve sivridir. Motiflerin formu ve ayrıntıları, kuşun kanadı gibi farklılıklar belirgindir. 41.46 numaralı resmin dallarındaki kalın hatların motif girişlerine doğru kalınlaşması, yaprakların sırtında ve dallarda görülen salyangoz formu sap çıkmaları, bazı yapraklardaki dalgalı çizgiler gibi belirleyici ayrıntılar sanatkarın kendine has işaretleridir. Eserde imza olmaması bizi tahminlerden öteye götüremez. Ancak bu bilgiler ışığında eserin muhtemelen 16. yüzyılın üçüncü çeyreğinde, Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nden çıkmış olabileceğini söyleyebiliriz.



Fotoğraf 4. TSMK. EH.2836, y.8a, Veli Can imzalı sülün kuşu resmi ile motiflerin karşılaştırması

Serbest kompozisyonlu desenin başlangıç noktası sağ alttadır. Buradan çıkan iki daldan birisi dikdörtgen alan içerisinde iri bir helezon oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Üzerinde hatayî ve vakvak grubu motifler bulunur. Hatâyî grubu motifleri saz yolu üslubuna uygun şekilde yaprakların sırt çizgisi kalın, hareketli, damarları belirgin, sivri uçlu ve

¹⁸ Banu Mahir, "Saz Üslubundan Anlaşılan", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 2*, İstanbul 1987, s.137, resim.6

yuvarlak dişlidir. Desen sahasına sol taraftan vuran bir rüzgar varmışçasına tüm yapraklar sağa doğru savrulmuş halde çizilmişlerdir. Bu aynı hareket kompozisyona monotonluktan ziyade devinimi arttıran bir etki vermiştir. Bir dalın bitişiinde ve bir hatâyînin meşimesinde kullanılan rumi motiflerinin de bu helezona dahil olduğu görülür (Fotoğraf 5, Çizim 1, 2, 3).



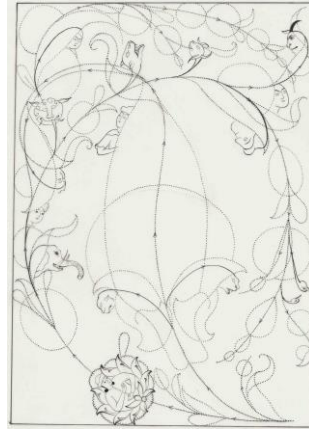
Fotoğraf 5. Mürekkep resim,
14x10.2 cm



Çizim 1. Desen analizi
(Çizim Oya Atıla)



Çizim 2. Hatâyî grubu motifleri

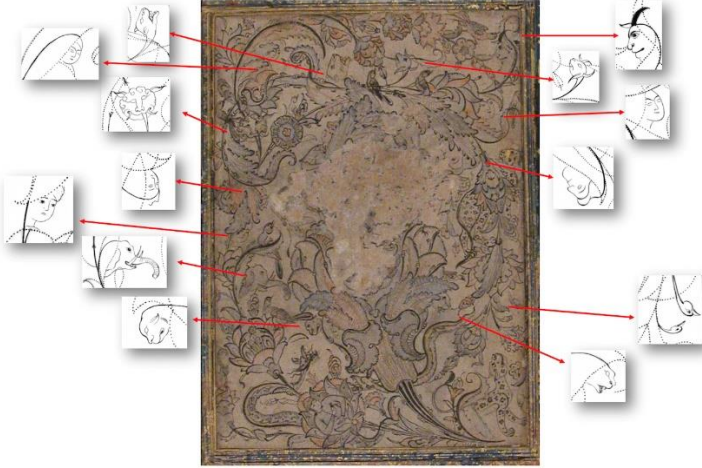


Çizim 3. Vakvak grubu motifleri
(Çizim Oya Atıla)

Desendeki bazı motiflerin ölçüleri, kenar bezemesindeki çift tahrir tekniğinde yapılan motiflerle yaklaşık aynıdır. Düzenleme saz yolu resimlerinde görmeye alışık olduğumuz ortaya iri bir motifin yerleştirildiği serbest

kompozisyonlardandır. Ancak çevresi boş bırakılmamış dikdörtgen alanın tamamı doldurulmuştur. Cetvellerinin silinmiş olduğunu düşünürsek kompozisyon yine dikdörtgen formunu bize sunar.

Vakvak grubu motiflerinden dört tanesi yüzünün üçte ikisi görülecek şekilde, bir tanesi profilden beş insan başı, profilden üç aslan başı, ön cepheden bir dev başı, profilden bir fil başı, daldan çıkışı açıkça belirgin halde çizilmiş profilden bir keçi (veya antilop) başı, yaprak arkasına gizlenmiş kompozisyonun sağ üst köşesinde profilden bir dev/şeytan başı, helezonun bitiminde yine dal ile çıkış yapan profilden üç adet kuş başı motifi olmak üzere 15 motif rahatça görülmektedir (Fotoğraf 6, Çizim 3).



Fotoğraf 6: Vakvak grubu motifleri

Ayrıca, 23 mm. çapındaki bir hatâyînin meşimesi görevini görecektir şekilde yerleştirilmiş, elinde nar tutan insan motifi de bulunur (Fotoğraf 7, Çizim 4). Hatâyî içine çizilmesi bize Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi, H.2153 numaralı albümün 94a yaprağındaki renkli hatâyîler içinde resmedilmiş melekleri hatırlatır.¹⁹ Fakat buradaki oturur vaziyette bir figür değil, bel hizasından itibaren hatâyînin can noktasından çıkmış vakvak

¹⁹ Zeren Tanındı, "Repetition of Illustrations in the Topkapı Palace and Diez Album", *The Diez Album, Chapter 6, Brill*, Edited by Juila Gonnella, Friederike Weis, Christoph Rouch, sayfa 163-193, Leiden Boston 2016, s.176, resim 6.6.

motifidir. Ernst Grube bu fırça resmindeki hayvan başı ile biten dalları ve hatâyî meşimesine yerleştirilmiş insan motifini vakvak ağacı kavramına dayandırmakta ve Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi'ndeki bir albümden çıkartılmış olduğunu söylemektedir.²⁰



Fotoğraf 7



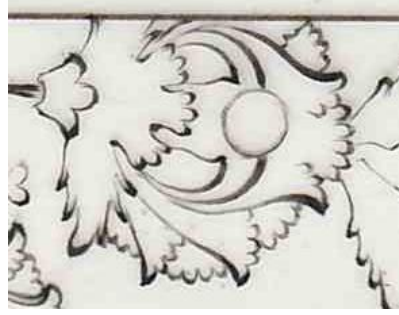
Çizim 4 (Çizim Oya Atıla)

Kompozisyonun üst orta kısmında bir vakvak motifi daha vardır. Ancak çok dikkatli bakıldığında fark edilebilecek kadar küçük çizilmiş, yaklaşık 2 mm. çapındaki bu motif cin/dev başıdır. 10 mm. çapındaki hatâyî motifinin meşime tepeliği olarak yerleştirilmiştir. Ön cepheden çizilmiş olması aslında meşime görevi üstlenmiş olduğunu da düşündürür. Bu açıdan değerlendirildiğinde sadece başı değil, üst gövdesiyle tasvir edilmiştir (Fotoğraf 8, Çizim 5). Cin/dev başı motifinin benzerlerini Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi H.2161 envanter numaralı (1564-1565 veya sonrası, Safevi), Emir Gayib Bey Albümü'nde de görüyoruz. Albümün 43a yaprağındaki kenar bezemesi deseninde dal üzerine ve 45a'daki desende hatâyî meşimesine yerleştirilen cin/dev başı motifleri yuvarlak gözleri, iri burunları, dişleri belirgin açık ağızları, kafasının üzerindeki içe doğru kıvrık boynuzları ve sarkık kulaklarıyla oldukça benzerdirler (Fotoğraf 9, 10, Çizim 6).

²⁰ Ernst J. Grube, r.4, s.179



Fotoğraf 8



Çizim 5 (Çizim Oya Atila)



**Fotoğraf 9. TSMK H.2161,
y.43a**



**Fotoğraf 10. TSMK H.2161,
y.45a**



Çizim 6 (Çizim Oya Atila)

Kompozisyondaki bir dala ait olmayıp, serbest halde dolaşan figürler de devinimi arttıran bir diğer faktördür. 14x10, 2 cm.lik alan içerisinde bu üç motif grubunun beraber oluşturduğu kompozisyon ilk başta göze oldukça karmaşık gelir. Net olarak gördüklerimiz, dal ve hatâyî grubu motiflerinin üzerine konmuş 10 kuş, altta iki ejder, sağ tarafta 2 pars, ortadaki motifin arkasına saklanmış bir insan figürüdür. Ejderlerin ayakları yoktur. Her ikisinin de sırt çizgisi kalın, derileri beneklidir. Ağızları açık, dişleri ve sivri dilleri belirgindir. Saz üslubunda görmeye alıştığımız iri ejderlerin

aksine boyutları diğer motiflerle eşit değerdedir. Parslar penç benzeri beneklerle tasvir edilmişlerdir ve oynaşan kediler gibi huzurludurlar. Figürler arasında iletişim vardır, ama birbirleri ile boğuşur halde çizilmemiş, saldırma pozisyonuna getirilmemişlerdir (Çizim 7, 8).



Çizim 7. Hayvan figürlerinin içindeki desen alanı

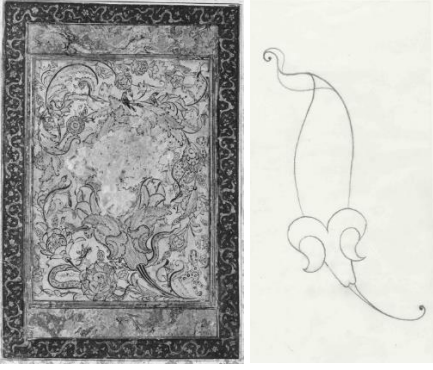


Çizim 8. Hayvan figürleri ve dağılımı hatâyî grubu motifleri (Çizim Oya Atıla)

Diğer dal oldukça iri bir motifi taşır. Boyu 10 cm. civarındadır. Görüldüğü kadarıyla bu motif rumî, yaprak, hatâyî, vakvak grubu motifleri ve serbest figürler ile sencide rumi formunu oluşturan özel bir tasarımı hissettirir. Ancak motifin önemli bir kısmı silinmiş bir vaziyettedir. Kasıtlı veya kaza sonucu silinmiş olabileceği gibi üzerine kağıt yapışma ihtimali de düşünülmelidir. Buna ancak esere yakından bakma şansımız olduğunda karar verebiliriz. Motifi mümkün olduğunca ortaya çıkarabilmek için elimizdeki tek kaynak eserin kendisidir.

Diğerlerinden oldukça iri ve kendi içinde de bir desene sahip olan bu motif, ana motifi olmalıdır. Kompozisyondaki yerleşiminin de etkisiyle bize Ali Üsküdarî'nin bir yazı altlığı desenini hatırlatır (Museum für Kunsthandwerk, envanter no.13322, 18. yüzyılın ikinci çeyreği)²¹ (Fotoğraf 11, 12, Çizim 9, 10). Her ikisinde de dikkati ortadaki ana motife çekmek amacıyla çevresindeki kompozisyonun motifleri birbirleri ile aynı değerde tutulmuştur.

²¹ Gülnur Duran, *Ali Üsküdarî Tezhip ve Rugani Üstadı, Çiçek Ressamı*, Kubbealtı Neşriyatı no.145, İstanbul 2008, s. 51, 102, 103, resim.94



Fotoğraf 11 Çizim 9.



Fotoğraf 12. Ali Üsküdarî'nin Silinen motifin kanaviçesi yazı altlığı, (Çizim Oya Atıla) 18. yy. ikinci çeyreği, Museum für Kunsthandwerk, env.no.13322



Çizim 10. Sencide rumi motifinin kanaviçesi (Çizim Gülnur Duran)

Mürekkep resimdeki bazı hayvan ve vakvak motiflerinin bu motife bakıyor vaziyette çizilmiş olması bize burada dikkat çekici bir halin varlığını anlatır. Yaprığın her iki tarafındaki dilimler ve aslan başı motiflerinden dolayı, simetri esas alınarak tasarlandığı rahatlıkla görülebilir. Orta kısmına yerleştirilmiş, iri bir hatayînin varlığı güçlkle hissedilebilmektedir. Bundan sonrası kompozisyonun merkezine de tekabül eden kısımda silintiler olduğundan motif tam olarak anlaşılabilir. Hemen hemen yarısı silinmiş olan motifin sol üstüne saklanmış ve yaprak dilimlerden birini tutar vaziyette tasvir edilmiş insan figürü belirgindir (Fotoğraf 13, Çizim 11, 12).



Fotoğraf 13. Detay, insan figürü



Çizim 11-12 (Çizim Oya Atila)



Fotoğraf 14. Detay, maymun figürü



Çizim 13-14 (Çizim Oya Atila)



Fotoğraf 15. Chester Beatty Library, Per 234, y.52b



Fotoğraf 16. British Library, Add.MS 27261, y.543a,



Fotoğraf 17. Bibliothèque Nationale de France, Arabe 3472, y.99b

Sencide rumi formundaki ana motife biraz daha yakından baktığımızda insan figürünün hemen altında bir maymunun varlığı dikkat çeker (Fotoğraf 14, Çizim 13, 14). Yazma eserlerdeki minyatürlerde, sayfa kenarı bezemelerinde ve mürekkep resimlerinde ağaç üzerinde görmeye alıştığımız

maymun figürü burada da aynı vaziyette tasvir edilmiştir (Fotoğraf 15, 16, 17).²²

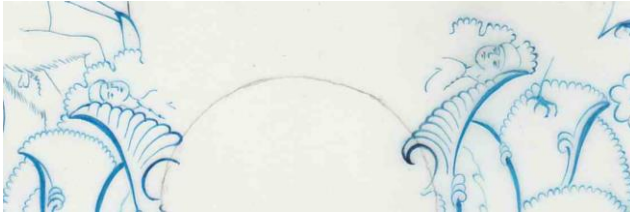
Maymunun altındaki hatâyînin yaprağı içinde, ince fırçayla oldukça silik ve küçük çizilmiş bir insan güclükle fark edilmektedir (Fotoğraf 18, Çizim 15). Sencide rumî ve hatâyî motiflerinin simetrik olması dolayısıyla karşı yaprakta da aynıısının olduğunu düşünebiliriz (Çizim 16). Ancak göğüs hizasının altı silinen kısma denk geldiğinden bunun insan figürü mü yoksa vakvak grubundan insan motifi mi olduğuna karar veremeyiz. Alt kısımdaki yine simetrik yerleştirilmiş aslan başı motifleri bu ikilemi desteklemektedir. Kompozisyondaki iki ejder de dikkate alındığında, yaprakların içindeki bu iki insanın varlığı bize hayat ağacı motifindeki simetrik yerleştirilmiş kuşları hatırlatır (Çizim 17, Fotoğraf 19).



Fotoğraf 18. Detay, hatâyî yaprağı içindeki



Çizim 15 insan motif/figürü (Çizim Oya Atıla)



Çizim 16. Detay, hatâyî yaprağı içindeki insan motif/figürünün simetrik yerleşimi (Çizim Oya Atıla)

²² https://cbl01.intranda.com/viewer/image/Per_234/109/
http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_27261_f003v
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8410889v/f208.item.r=persian%20manuscript>



Çizim 17 Fotoğraf 19. Hayat Ağacı Erzurum Çifte Minareli Medrese²³
(Çizim Oya Atıla)

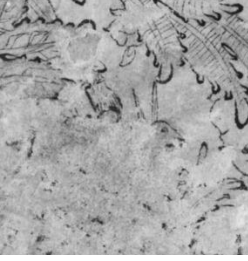
Ana motifin daldan çıkışındaki yapraklar, aslan başları, yapraklara sarılmış rumiler ve hatâyîden oluşan kısmı simetriktir. Ancak geri kalan kısmında simetrinin varlığına kesin bir yargıyla bakamayız (Çizim 17). Soldaki insan ve maymunun sağda da olduğu muammadır ama insan figürünün karşısına denk gelecek şekilde yaprak dilimleri arasına yerleştirilmiş bir insan başı motifi zor da olsa fark edilir. Bu profilden çizilmiş sakallı bir adam başıdır. Burun ucu belirgindir ama yüzünün geri kalan üst kısmı silindiği için fark edilmesi güçtür²⁴. Onun hemen altında, çenesinin alt kısmını kapatan, yuvarlak uçlu bir yaprak dilimi olabilir. Bu yaprağın arkasından çıkar vaziyette, uzun kulaklarıyla tanıyabildiğimiz bir tavşan başı görülür. Tavşanın da motif mi figür mü olduğuna karar veremeyiz. Eğer motifse, bir daldan çıkan başı ile karşımızdadır. Ancak figürse, vücudunun geri kalan kısmıyla ilgili ip uçları görülmediğinden tavşanın hareketi hakkında kesin tahmin yürütemeyiz (Fotoğraf 20, Çizim 18, 19).

Tavşanın biraz altında kalan kısma çok dikkatli bakıldığında kuş pençeleri olduğu fark edilecektir. Çok hafif çizgilerle boynu, başının bir kısmı ve kanadının üstüyle varlığını hissettirmeye çalışır. Profilden, sağ pençesi hatâyî üzerinde, son pençesi havada tasvir edilmiştir. Gagası diğer kuşlara göre daha kısa gibidir

²³ Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi", *Belleten Türk Tarih Kurumu*, Ocak 1968, Cilt XXXII, S.125, s.25-50 resim: https://www.archnet.org/sites/1947?media_content_id=128039 (14 Ekim 2021)

²⁴ Mürekkep resmin bu kısmında kağıt soyulmuştur, bu nedenle yaşlı adam başı motifinin göz, kaş, alın, saç ayrıntıları görülmez. Desende aynı derecede zarar gören başka kısım yoktur.

(Fotoğraf 21, Çizim 20, 21). Hatâyînin ortasına doğru ilerleyen birbirine paralel ve sert çizgiler eğer bir motifi taşıyan dal değilse bu kuşun uzun kuyruk tüyleri olmalıdır. Ve eğer kuşa aitse bu kuşun saz yolu resimlerinde sıkça kullanılan sülün kuşu olduğunu söyleyebiliriz (Fotoğraf 22, 23, 24).



Fotoğraf 20



Çizim 18-19 (Çizim Oya Atıla)



Fotoğraf 21



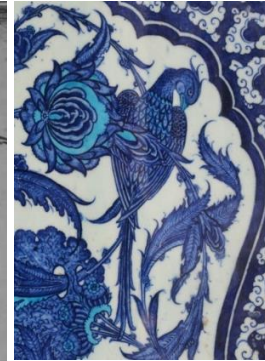
Çizim 20-21 (Çizim Oya Atıla)



Fotoğraf 22.
British Library,
Add.MS 27261, y.543a



Fotoğraf 23. TSMK,
H.2135, y.14a



Fotoğraf 24. Topkapı
Sarayı Sünnet Odası dış
duvarındaki çini pano



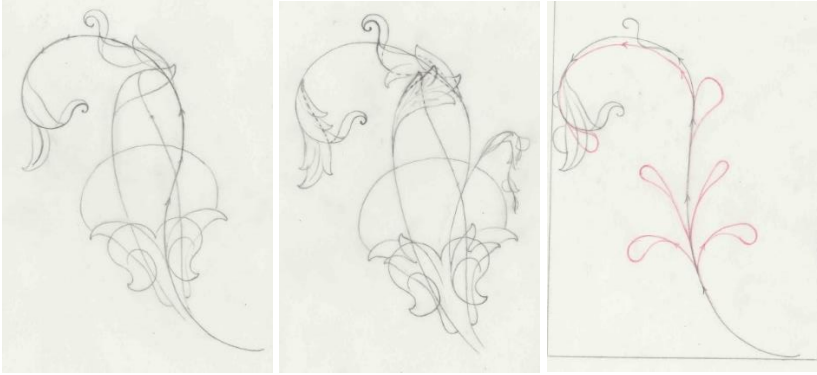
Çizim 22-23. Silinmiş desende bulunan motif ve figürler (Çizim Oya Atila)

Silinmiş kısımda, muhtemelen, sadece yuvarlak uçlarını görebildiğimiz yaprak dilimleri ile sencide rumi formu destekleniyor olmalıdır. Bu dilimlerin hareketlerine yönelik ip uçlarına rastlayamamaktayız (Çizim 22). Kompozisyonun tam ortasına, çok küçük bir kuş figürü yerleştirilmiştir. Hatâyî meşimesini oluşturan, daire formlu, penç olduğunu düşünebileceğimiz motifin üstüne tünemiş küçük kuş figürü görebildiğimiz son şeydir. Ancak, fark edilmesi oldukça güç, ip uçlarının hafif lekelerden ibaret olduğu bir motif daha vardır. Analizi bitirmek üzereyken karşımıza çıkan bu motif ejder başıdır (Çizim 23). Sencide rumi formlu motifi taşıyan dala ait değildir. Diğer daldan ayrılıp, sağ taraftaki insan başı motifinin hemen altından geçerek ortadaki düzenlemenin ortasına doğru ilerler. Daldan ayrılışı, birbirinin üzerine doğru kıvrılan yaprakların altında gizlidir (Çizim 24, 25, 26).



Çizim 24. Desen analizi **Çizim 25-26.** Ejder başı motifinin hareketi (Çizim Oya Atila)

Desendeki karmaşayı yaratan ayrılma noktaları ve dal kesişmeleri hareketli yapraklarla gizlenmiştir. Buna göre, silintilerin olduğu alanda hatâyî üzerinden devam eden iri bir yaprak sağ tarafa dönüş yapar. Başlangıç noktasından çıkan bir diğer dal kompozisyonun sol tarafına doğru ilerler. Üzerindeki yapraklardan biri, sencide rumi formunun ucunu oluşturacak şekilde kıvrımlı çizilmiştir. Dal bu yaprağın altında ikiye ayrılır. Üstte kalan dal, hatâyî grubu motifleri ile devam eder (Çizim 27, 28). Alttaki dal, diğerinin ucundaki yapraklar arasına saklanmış insan başı motifini taşır (Çizim 29). Bu iki dal, önce beraber hareket edip düzenlemenin sonunda ayrılarak sadece kendi motiflerini taşımaktadırlar. Bu ayrıntı bize vakvak grubu motiflerinin bazı eserlerde hatâyî grubu motifleriyle beraber aynı dal üzerinde çizilmiş olduğu fikrinin eksik olabileceğini düşündürür. Buna göre, belki de dallar üst üste ilerleyerek, tek bir helezon gibi, desende beraber hareket de edebilmektedirler, diyebiliriz.



Çizim 27-28- 29. Vakvak motiflerinin helezonu (Çizim Oya Atıla)

Sencide rumi formlu düzenlemede leke dengesine baktığımızda, sol taraftaki maymunun kolu, arkaya kıvrılmış eli ve aşağı sarkan kuyruğu ile sağ taraftaki kırık dal, üzerindeki yaprak ve aşağı salınan küçük goncagül simetrik olarak birbirini tamamlamaktadır. Aynı şekilde sol taraftaki yaprak arkasına saklanmış insan figürü karşısına denk gelen sağ taraftaki insan başı motifini ile hemen altındaki uzun kulaklı tavşan leke bakımından aynı değerdedir (Çizim 30).



Çizim 30. Analiz sonucu bulunan motif ve figürler (Çizim Oya Atila)

SONUÇ

Silintilerin olduğu yerlerde varlığı küçük ip uçları yardımıyla tahmin edilen motif ve figürler kesin olmamakla beraber, olma ihtimalinin de göz ardı edilmemesi gerekir. Ana motifin sencide rumi formunda düzenlenmiş olduğunu tahmin ederek başladığımız inceleme sonunda toplam 8 adet figür ve motif bulunmuştur. Bunlar maymun, sülün kuşu ve kuş figürleri, sakallı erkek başı ve ejder başı motifleri ile motif veya figür olduklarına tam karar verilemeyen tavşan ve hatâyî taç yaprağı içinde gizlenmiş karşılıklı 2 insandır. Silinen kısımdaki diğer motifler hakkında ip uçları bulunamadığından desen tam olarak ortaya çıkarılamamıştır. Ancak bu analiz çalışmasının, eseri yakından inceleyebilme şansına erişen araştırmacılara yardımcı olabileceği fikri bizim için yeterlidir. Ayrıca 2 mm. çapı ile kompozisyon içine saklanmış cin/dev başı motifi de bu incelemede fark edilmiştir. Desenin helezon sistemini incelediğimizde, hatâyî ve vakvak grubu motiflerinin kendi helezonlarında ama aynı yolda, tek bir helezon gibi, ilerledikleri fikri ortaya çıkmıştır. Bu durumda kompozisyon içindeki görevlerine göre beraber veya ayrı hareket edebilmektedirler. Analize başladığımızda ele aldığımız helezon sistemi inceleme sürecinde, daha önce görmediğimiz motiflerin ortaya çıkması ile değişmiş, sencide rumi formunda iri bir motif ararken karşımıza yine aynı formu leke dengesiyle veren bir kompozisyon çıkmıştır.

Metropolitan Sanat Müzesi'nde, 15. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen eserin motif üslubu bakımından, Veli Can'ın çağdaşı bir sanatkarın elinden, 16. yüzyılın son çeyreğinde, Osmanlı Nakkaşhanesi'nden çıkmış olabileceğini söyleyebiliriz. Mürekkep resmin varak üzerindeki düzeni ve kenar boşlukları göz önüne alındığında sayfanın b yüzünde bulunduğu anlaşılmıştır. Müzenin resim için verdiği 14x10,2 cm. lik ölçü orantılandığında sayfa boyutu 32x21 cm. civarında çıkar. Aynı ölçülere sahip The Walters Art Museum'daki 682 numaralı tek sayfa mürekkep resim ile benzerlikleri göz önüne alındığında, her ikisinin de aynı nakkaşhaneden ve hatta belki de aynı murakkadan çıkartılmış sayfalar olduklarını düşünebiliriz.

SANAT VE ZANAAT KAVRAMLARI ÜZERİNE YENİDEN DÜŞÜNMEK

Dr. Öğr. Üyesi Seher AŞICI¹

ÖZET

Bildiğimiz üzerine yeniden düşünmek, genellikle bizi “bildiğimizi zannettiğimiz” gerçeği ile yüzleştirir. İçine doğduğumuz, ortamda hazır bulduğumuz ya da atalarımızdan gelenlerin üzerine genellikle düşünmeyiz. Konfor alanımızdan çıkmak tehlikelidir çünkü. Tıpkı sanat ve zanaat kavramları üzerine düşünmek ama bu güne kadar bildiğimiz ezberleri kaybetmeyi göze alarak düşünmek gibi bir eylem, cesaret ister. Ama bu cesareti göstermek zorundayız çünkü, genelde bütün sanat dalları, özelde ise geleneksel sanatlarda yaptığımızın sanat mı zanaat mı olduğu, bu kavramların gerçekten bir birinin karşısı olup olmadığı, kesişim noktaları, farkları, doğru yerde ve doğru şeyi ifade etmekte kullanılıp kullanılmadıkları zannedilenden daha büyük bir sorun teşkil etmektedir. Bu kavramların özünde neyi ifade ettiği, etimolojileri, tarihsel süreçte yüklendikleri anlamlar ve anlam kaymaları, kırılma noktaları, insan ve toplum için ne ifade ettiklerini inceleyerek, günümüz kabulleri ile karşılaştıracaktır. Bunu kendimize ve bu sahalara yeni giriş yapan taliplere borçluuz.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Zanaat, Kavram, Geleneksel,

GİRİŞ

Hepimize, çocukluğumuzdan beri içinde sanat geçen pek çok farklı cümle kurulmuş ve böylece neye “sanat” dendiği konusunda beynimizde bir takım fikirler oluşmuştur. Bize hazır verilen bu bilgilerin yer yer çatıştığını, çok başka şeyleri ifade edebildiğini, bazen meramımızı anlatmakta yetersiz kaldığını ya da yanlış anlaşılmalara sebep olduğunu fark etmek biraz da seçtiğiniz hayat yolu ile ilgilidir. Herhangi bir şekilde sanatla yakından ilgilenmeye başlamışsanız bu sefer karşınıza bir de “zanaat” çıkacaktır. Sizin yaptığının sanat olmadığı, olsa olsa zanaat olabileceği yargısı ile karşılaştığınızda vereceğiniz ilk tepki inanın hiç de sakın olmayacaktır zira ifadedeki gizli aşağılamayı hissetmişsinizdir ve belki de senelerinizi verdiğiniz eyleme sizin verdiğiniz değer verilmediği farkındalığı ile içinizde yükselen öfke ile yüzleşmeden, hemen savunmaya geçmişsinizdir. Gayet insani ve haklı görünen bu tepki, kendinize sormanız gereken hayati sorulara ezberlerinizden kaynaklanan basmakalıp cevaplar vermenize sebep oluyorsa ortada ciddi bir sıkıntı var demektir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

Düşünmek soru sormakla başlar ve sancılı bir eylemdir. Hele de bildiğimizin üzerine yeniden düşünmek, bu eylem genellikle bizi “bildiğimizi zannettiğimiz “ gerçeği ile yüzleştirir ve canımızı acıtır. Kavramlar üzerine düşünmek ise, duyularımızla algıladığımız dış dünyanın imajlarını paranteze almayı gerektiren ciddi bir soyutlama işlemidir fakat hiç te kolay değildir zira bu imajlar, bizi o kadar meşgul eder ve o kadar işimize yarar ki hayatın hay huyu içinde bizi yavaşlatacak, hayatta kalma mücadelemize sekte vuracak, bizi kendimizle yüzleştirecek, kendi üzerimize katlanan bir düşünme eylemine meyletmeyiz genelde. Zaten buna vaktimiz de yoktur. Ne zaman ki hayatın hızı çeşitli sebeplerle birden bire yavaşlar, işte o zaman gerekli vakti elde etmiş oluruz. İşte Corona, insanlığa verdiği trajik zararların yanı sıra bize böyle bir imkân verdi. Her şerde bir hayır vardır derler ama belki de bin hayır olacaktır. Bu büyük travma belki de, bildiklerimizin üzerine yeniden düşünmemizi sağlayarak, konfor alanımızdan çıkma cesareti verecek ve ezberlerimizden kurtulabilmemiz için bir umut ışığı olacaktır.

Bu gün “Sanat” dendiğinde, müzikten tiyatroya, resimden mimariye, romandan baleye kadar, teori ve uygulamaya ait, yaratıcı insan etkinliklerinin tümünü içeren onlarca terim, kavram, deyim, isim ve alt başlık çağrışım yoluyla akla gelmektedir.” Diyor Selçuk Mülayim “Sanat Tarihine Giriş” adlı ufuk açıcı kitabının girişinde.² “Zanaat” denildiğinde ise dokumacılıktan çömlekçiliğe, deri işlemeciliğinden ağaç oymacılığına, çinicilikten, keçeciliğe kadar pek çok farklı tekniğin öğrenilmesi ve daha ziyade kullanım eşyalarına yönelik yapılan üretim anlaşılmaktadır.

Sanat ve Zanaat Kavramlarının Kelime Anlamları ve Etimolojisi

Eylemler, olgular ya da kavramlar üzerine düşünmek için her şeyden önce kelime anlamları ve etimolojik açıklamalarını doğru bildiğimizden emin olmalıyız.

Türk Dil Kurumu Sözlüğünde kelimeler şu şekilde karşılanmaktadır.³

Sanat: *Arapça şan‘at*

² Selçuk Mülayim, *Sanat Tarihine Giriş*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2018, s.10

³ <http://sozluk.gov.tr / 15.02.2021/ Saat: 17.40>

1. Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık.

“Bir oyunun on beş gün sürmesi bir sanat hadisesi olduğunu gösterirdi” Tarık Buğra

2. Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım.

“İtiraf edelim ki dünkü halkımız henüz sanata karşı hazırlıklı olmadığı için çok büyük müşkülata maruz kalıyordu” Asaf Halet Çelebi

3. Bir şey yapmada gösterilen ustalık.

Konuşma sanatı

4. Bir meslekte uyulması gereken kuralların tümü.

Askerlik Sanatı

5. Zanaat

Zanaat: (zana:at), Arapça sina'at

İnsanların maddeye dayanan gereksinimlerini karşılamak için yapılan, öğrenimle birlikte deneyim, beceri ve ustalık gerektiren iş, sınaat:

“Hiçbir vatandaşa benim zanaatı tavsiye etmem.”- Nazım Hikmet

1. El ustalığı isteyen işler.

Kubbealtı Lügatinde de benzer şekilde yer almaktadır.⁴

Sanat: (صنعت) i. (Ar. şan'at)

1. Duygu, tasavvur ve fikirleri etkili bir biçimde ve göze gönle hitap edecek şekilde söz, yazı, resim, heykel vb. ile ifâde etme husûsundaki yaratıcılık.

Zanâat: i. (Ar. şinâ'at > şanâ'at “meslek, sanat”tan) [1930'lu yıllardan itibaren “z” ile yazılmaya başlanmıştır] İnsanların maddî ihtiyaçlarını karşılamak üzere yapılan, el ustalığı, hüner ve tecrübe gerektiren iş.

⁴ <http://www.lugatim.com/> 14.02.2021 / saat: 17.55

Bu kelimeler Etimoloji Türkçe web sayfasında da şu şekilde izah edilmektedir. 5

Sanat: Arapça, şānāʿa صنعة [#šn^ʿmsd.] imalat, işçilik, ustalık, hüner < Ar şānāʿa صنع imal etti, yaptı, işledi, düzenledi.

Zanaat: Arapça, şīnāʿa صناعة [#šn^ʿmsd.] imalat, işçilik, ustalık, hüner < Ar şānāʿa imal etti, yaptı → sanat

Demek ki sanat kelimesi, Arapça'da **sanʿ (sunʿ)** “yapmak, etmek”, **sanaʿ** “işinde mahir olmak”, **sanʿat** ise “yapılan iş, meslek” anlamına gelir.⁶ Şeklinde özetlenebilir. Zanaat ise sanattan gelen ama zaman içinde anlam değişikliğine uğramış bir kelime olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eski Türkçe'* de “Sanat” Karşılığı Kullanılan Kelimeler

Türkler'in en eski kaynaklarında nasıl geçiyor bu kavramlar diye bakmak istedik ve Orta Asya'da milattan sonra 8. yy da Göktürk Hakanlığı tarafından dikilen Orhun Abidelerinin Kültigin taşının güney yüzü 11. ve 12. satırlarında sanatçı / ressam karşılığı olarak “Bedizci” kelimesinin geçtiğini öğrendik.

“11. Satır - ...Ben ebedi taş yontturdum...Çin Kağanından bedizci (resimci) getirdim, resimlettim...”, “12. Satır - Çin Kağanı maiyetindeki bedizciyi (Resimciyi) gönderdi. Ona bambaşka türbe yaptırdım, içine dışına bambaşka resim vurdurdum. Taş yontturdum, gönüldeki sözümü vurdurdum...”⁷

Kaynaktan anladığımız kadarı ile “Bedizci” kelimesi bu günkü manâda hem sanatçı hem zanaatçı yerine kullanılmıştır. Bu gün anlaşılan manası ile zanaat karşılığı başka bir kelimeye rastlayamadık ama böyle bir kelime yok diyemeyiz, belki de vardır ama bizim karşımıza çıkmamış olabilir. O halde Türkçenin mantığı ile “ Bediz” sanat karşılığı ise “bedzemek” de sanat icra etmek anlamında kullanılmış olmalı diyebiliriz. Bu kelime günümüze “bezemek” olarak gelmiştir ve bu gün Güzel Sanat Fakültelerinin Geleneksel Türk Sanatları Bölümlerinin müfredatında “Türk Bezeme Sanatı” isimli bir ders vardır.

⁵ <http://www.etimolojiturkce.com/> 20.02.2021/ saat: 15.20.

⁶ <http://islamansiklopedisi.org.tr/> Sanat maddesi/ madde Yazarı: Turan Koç / 20.02.2021/ saat: 14.55.

⁷ Prof. Dr. Muharrem Ergin, Orhun Abideleri, Boğaziçi yayınları No: 95, Ellibirinci basım, İstanbul 2017, s. 38 *Türkçenin 7. ila12 yy. lar arasındaki devresine “Eski Türkçe” denir.

Tabii, bu kelimenin günümüze kadar gelmiş olması bizim bu gün, çok çeşitlenmiş olan sanat faaliyetlerini isimlendirme problemimizi çözmemize yetmiyor. Bizim yaptığımız en büyük hata, yüzyıllar içinde ihtiyacımız olan sanat kelimelerini, Türkçe'nin kelime türetme imkânları çok fazlayken, bu konuda çalışmak yerine, Orta Asya'dan Anadolu'ya gelene kadar karşılaştığımız dillerle karşılaşmış olmamızdır. Konar göçerlikle kazandığımız adaptasyon kabiliyetimiz, içine girdiğimiz farklı coğrafya ve kültür ortamlarına hızlıca alışmamıza ve kelime ihtiyaçlarımızı hazır bulduğumuz dillerle karşılaşma rahatlığına sebep olmuştur.

İslamiyet'in Kabulünden Sonra Kültürümüzü Şekillendiren Baş Unsor Olan Kur'an-ı Kerim'de Bu Kavramlar Nasıl Geçiyor ?

Dil, kültürün temel taşlarından biridir ve Türk topluluklarının Batı'ya gelişleri ile birlikte, kullandıkları dil de değişmeye başladı. Önce karşılaştıkları sonra da dahil oldukları İslam kültür çevresi nedeni ile sanat literatüründe Farsça, Aramice ve İbranice ile akraba Arapça kökenli bir terminoloji oluşmaya başladı.⁸ Türklerin İslamiyet'i kabulünden (10. Yy) sonra, her ne kadar Orta Asya'dan getirdikleri inanç ve ritüeller daha çok canlı olsa da yeni kabul ettikleri dinin kutsal metninin, içeriği ve dili ile kültürün yeni bir şekil almasında en etkili unsur olduğu söylenebilir.

"Adlandırmalar ve başlıklar değiştiyse, siyaset, ortam ve inanç sistemi de değişmiştir. Bir başka deyişle, yeni sanatların ve biçimlerin doğuşu ve yerleşmesi, bunları ifade edecek terminolojiyi de ileri sürmüştür."⁹ Diyor Selçuk Mülayim kitabında.

"Sanat" kelimesi Kur'an' da yer alan bir kelimedir fakat bu gün anlaşılan manası ile kullanılmadığı görülmektedir. "Zanaat" e ise kelime olarak rastlanmamakla birlikte, sanat kelimesinin zanaat anlamında kullanıldığı ayetleri bulabiliyoruz.

Suara Suresi, 129. ayet: "Ölümsüz kılınmak umuduyla sanat yapıları mı ediniyorsunuz?"

Neml Suresi, 88. ayet: Dağları görürsün de, donmuş sanırsın; oysa onlar bulutların sürüklenmesi gibi sürüklenirler. Her

⁸ Selçuk Mülayim, *Sanat Tarihine Giriş*, Yeditepe Yayınevi, 2. Baskı İstanbul Ocak 2021, s.73

⁹ Mülayim, *Sanat Tarihine Giriş*, 2. Baskı, s.74

şeyi 'sapasağlam ve yerli yerinde yapan' Allah'ın sanatı (yapısı)dır (bu). Şüphesiz O, işlediklerinizden haberdardır.¹⁰

Enbiyâ Suresi 80. Ayet “ Bir de ona sizin için, sizi harbin şiddetinden korusun diye zırh san’atını öğrettik. Siz şimdi bunun şükürünü eda ediyor musunuz?”¹¹ (Ayette, 79. Ayetle bağlantılı olarak, Davut Peygamber kast edilmektedir.)

Bu Kavramların Bizim Kültürümüzle İlgili Başka Dillerdeki Karşılıkları Nedir ?

Günümüzde en çok başvuru sanal çeviri kaynağı olan “Google Çeviri” sayfasında “Sanat” ve “zanaat” kelimelerinin günümüzde bizim kültürümüzle ilgili farklı dillerde nasıl karşılandığını araştırırken, “sanatçı” ve “zanaatkâr” kelimelerine de bakılması gerektiğini fark ettik. Dikkatinizi çekerim, “sanatçı” derken Arapça kökenli bir kelimeye, Türkçe isimden isim yapan “çı” eki getirmişiz. “zanaatkâr” derken gene Arapça kökenli ses olarak değişmiş ama aslında aynı kelimeye bu sefer Farsça, isimden sıfat yapan “kâr” eki getirerek meramımızı anlatmaya çalışıyoruz. Bu araştırma bize, aslında durumun diğer dillerde de pek farklı olmadığını ve kafaların karışık olduğunu gösterdi.

Sanat	/	Sanatçı	Zanaat	/	Zanaatkâr
(Almanca).....		Kunst / Künstler.....			Handwerk / Handwerker
(Arapça).....		Fen / Fenan.....			Hirfe / El- Harafî
(Azeri Türkçesi).....		İncesenet / Senetçi.....			Senetkarlıq / senetkar
(Farsça).....		Honar / Honarmend.....			Miharet / sanatkâr
(İngilizce).....		Art / Artist.....			Craft / Artisan
(İtalyanca).....		Arte / Artista.....			Mestiere / Artigiano
(Fransızca).....		De l’art / Artiste.....			Artisanat / Artisan
(Özbekçe).....		San’at / Ressor.....			Hunarmandchilik / Hunarmand
(Yunanca).....		Téchni / Kallitéchnis.....			Skafos / Technitis

Bilhassa bizi doğrudan etkileyen Arapça ve Farsça’ daki güncel kullanımlar, hayret verici oranda farklılık göstermektedir. Araplar, “sanat” karşılığı olarak bize ilim anlamında geçmiş olan “Fen” kelimesini kullanıyorlar. “İlim” kelimesinin kendisi de zaten Arapça iken neden Türkçe’ye çevrilirken böyle bir anlam değişikliği oldu anlamak gerçekten çok zor. Selçuk Mülayim Sanat Tarihine

¹⁰ <http://kuranfihristi.net/> 19.02. 2021 / saat: 10.47

¹¹ Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır, *Hak Dini Kur’an Dili Meali*, Neşre Hazırlayanlar: Selahattin Kaya (İstanbul Müftüsü), DR. Cahit Baltacı, Durali Yılmaz, Kerim AYTEKİN, Muhtar Yazır, Eser Neşriyat ve Dağıtım, İstanbul (Tarih yok), s. 327.

Giriş kitabının 2. Baskısında 1890 ile 1895 yılları arasında yayınlanan kitaplarda “Art” karşılığı hangi kelimenin kullanılacağına dair farklı tekliflerin olduğunu, bazı yazarların “sınaat” kelimesini kabul ettiğini ve “fen” kelimesini, hüner, marifet ve ilim anlamlarında kullandıklarını, bazı yazarların ise “sanat” ı endüstri anlamında kullandığından bahsediyor.¹²

Araplar, “Zanaat” kelimesini de kullanmıyorlar onun yerine “Hirfe” kelimesi var. Bu kelime bize çok tanıdık aslında “Ehl-i Hiref” yani maharetli, hünerli insanlar topluluğu demek olan bu tamlama, Osmanlı Saray Teşkilatının önemli bir parçasıydı tarihte. İranlılar da sanat karşılığı “Honar” kelimesini kullanırken, zanaat karşılığı “Miharet” kelimesini tercih ediyorlar. Yani Arapların zanaat karşılığı kullandığı kelimenin anlamını, İranlılar, sanat karşılığı kullanmış oluyorlar. Özbekler, İranlıların “sanat” karşılığı kullandığı “Honar” kelimesini, “zanaat” karşılığı kullanıyor. Sanat kelimesinin batı dillerindeki karşılığı “Art” ın, Latince aslı olan “Ars” kelimesinden geçişerek ortaya çıktığı biliniyor.

Bu gün Türkçe’de “zanaat” kelimesinin eş anlamlısı olarak kullanılan “el işi” ya da “el sanatı” tamlamalarının da Almanca “zanaat” karşılığı “Handwerk” kelimesi ve İngilizce “zanaat” anlamında kullanılan “Craft” kelimesine “Hand” ekleyerek elde edilen “Handcraf” kelimelerinin tam tercümesi olduğunu görüyoruz.

Kafamızdaki sorularla, kendi çapımızda giriştiğimiz araştırmamızın yolu “Dil Bilimine” çıkıyor. Dil bilimcilerin dikkatini “sanat” alanına çekebilmek ümidi ile bu bahsi tatminkâr cevaplara ulaşmadan kapatıyoruz.

Sanat ve Zanaat Kavramlarının Tarihteki Kullanım Şekilleri

Batı dünyasında Antik çağdan Rönesan’a kadar sanat zanaat diye bir ayrımın olmadığı,

Sanat, bilim, teknik ve beceri gerektiren, kullanım eşyası üretimi de dahil olmak üzere bütün alanlara Yunanca’da “techne”, Latince’de “Ars” adı verildiği ve bunlar arasında bir ayrım

¹² Selçuk Mülayim, *Sanat Tarihine Giriş*, 2. Baskı, s.66

gözetilmediği, güzellik ile faydalılığın birbirini tamamlayan unsurlar olarak kabul edildiği bilinmektedir.¹³ Bizim kültür coğrafyamızda da Ahi teşkilatı Orta Çağa damgasını vurmuş ve insanın ihtiyaçlarını üretmek için çalışan bütün esnaf ve sanatkârları bir arada ahenkli bir şekilde çalıştırmıştır.¹⁴

Ortaçağ sonrasında bu iki kavramın nasıl kullanıldığı ya da bu günkü anlamlarında kullanılıp, kullanılmadığı sorusu da bizi iki temel kaynağa götürdü. Birisi 1550 yılında Floransa’da kendisi de ressam, mimar ve yazar olan Giorgio Vasari tarafından yazılan

“Sanatçıların Hayat Hikayeleri” 15 adlı eser, diğeri 1587 de Bağdat’da, yazar, şair ve hattat olan Gelibolulu Mustafa Âlî tarafından yazılan “Menakıb-ı Hünerverân” 16 dır. İki eser de 16. yy a ait olup, bu günkü anlamda “sanat” ve “zanaat” kavramlarına, biri batının, diğeri bizim bakış açımızı ortaya koyan önemli eserlerdir. Vasari’nin kitabına sunuş yazan Uşun Tükel, kitabın ilk bölümünde Vasari’nin adeta sanatın, Antik çağdan, kendi dönemine kadar olan tarihini özetlemiş ve yorumlamıştır der.¹⁷ Bu özelliğinden dolayı Vasari ilk sanat tarihçisi olarak kabul edilir.

Üç bölüm halinde yazdığı kitapda sanat güçlerine göre ressam, heykeltıraş ve mimarları hiyerarşik bir biçimde sıralar ve hayat hikayelerini gayet ayrıntılı bir şekilde kaleme alır. Bu eserin, araştırmamız için önemli olan kısmı, ortaçağdaki usta-çırak ilişkisi ile yetişen sanatçıların birbiri ile olan ilişkilerini, kendi zamanında adeta bir “sanat kardeşliği” olarak tanımlaması ve Rönesanstaki “usta” kavramının içini farklı doldurmasıdır. Anlaşıldığı kadarı ile Orta Çağ ve Rönesansta, bu günkü manâda sanat erbabına da zanaat erbabına da “Usta” denmekte ve usta çırak yöntemi ile yetişmektedirler. Ama Vasari, ressam, heykeltıraş ve mimarlara

¹³ Bircan Ak, *Sanat ve Tasarım Eğitiminde Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Gerçeği*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 50. Yıl Yayınları, İstanbul 2008, s.15

¹⁴ Ziya Kazıcı, Ahilik, TDV İslam Ansiklopedisi, C.1, İstanbul 1988, s.540-542

¹⁵ Giorgio Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, Türkçesi: Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul 2013

¹⁶ Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menakıb-ı Hüner Verân (Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları)*, Hazırlayan, Dr. Müjgan Cumbur, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982.

¹⁷ Giorgio Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, s. 11

daha üstte bir paye vermek istemiş ve bunu eserinde sanat kudretlerine göre sıralayarak “usta ressam”, “usta heykeltıraş” ve usta mimar” tanımları ile gerçekleştirmiştir. Bu kategorizasyondan sıyrılarak daha büyük bir başarı gösterenleri ise “En büyük usta” şeklinde tanımlamış ve onurlandırmıştır. Bu eserin sanat çevrelerindeki belirleyici etkisi ile artık resim, heykel ve mimari, kalıcı olarak diğer kullanıma yönelik insan üretimlerinden ayrılmıştır.

Hayatının önemli bir kısmını divan kâtipliğinde geçiren Mustafa Âlî’ de bir giriş, beş bölüm ve bir sonuçtan oluşan eseri “Menakıb-ı Hünerveran” ın giriş kısmında, yazının önemi, ilk yazı yazanlar ve yazı araç gereçlerine yer vermiş, kendisi de hattat olduğundan ağırlıklı olarak hattatların hayat hikayelerini, geçmişten kendi yaşadığı zamana kadar ele aldığı dört bölümün ardından, son bölümü bu gün kitap sanatları olarak isimlendirdiğimiz fakat sanat mı zanaat mı kesin karar verilemeyen katı, tezhip, tasvir, cilt gibi alanlara tahsis etmiştir. Bu eserin bizim araştırmamız için önem arz eden tarafı, 16. Yüzyılda bizim kültür sahamızda bu gün sanat ya da zanaat olarak tanımlanan alanların nasıl algılandığı ve nasıl ifade edildiğidir.

Mustafa Âlî’nin kendi dilinden beşinci bölümün girişi şöyledir. “Hüner sahibi kaatıcıların ve ünlü musavvirlerin, ince şeyleri görücü tezhipçilerin, az bulunur işler yapan tarrahların, sanatkâr ciltçilerin, cedvel çizicilerin ve güzellikleri belgeleyen vassalların türlü türlü fırkasının anlatılması ve incelenmesi ve tanınmışlarla ad yapmışların açıklanması ve tanıtılması konusundadır.”¹⁸ Bu giriş yazısından da anlaşıldığı üzere bu gün bizim anladığımız manâda sanatçı, zanaatçı ayrımı bulunmamaktadır. Merkeze yapılan iş alınmış ve o işi yapan kişinin hüner düzeyine göre bir sıralama getirilmiştir.

Bu iki eserden elde ettiğimiz bilgiler ışığında 16. Yy da batıda sanat ve zanaat diyebileceğimiz ayrımın başladığı fakat bizim sahamızda böyle bir ayrımın o tarihte olmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Osmanlı’ da esnaf teşkilatına bağlı olan ve Sarayda önemli

¹⁸ Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menakıb-ı Hüner Verân (Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları)*, Hazırlayan, Dr. Müjgan Cumbur, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982, s.111

bir vazife üstlenen “Ehl-i Hiref” teşkilatı¹⁹ 15. Yüzyılın sonlarında II. Bayazid devrinden itibaren son derece sistematik bir şekilde çalışmaya başlamıştır. Saray nakkaşhanesinin “Ehl-i Hiref” (Hüner erbabları) teşkilatının maaş defterlerinde de böyle bir ayrıma rastlanmamaktadır. Bu defterlerde, hüner sahibi kişilerin yaptığı iş ve karşılığında aldığı yevmiye sıralanırken hiyerarşi, hünerindeki ustalık derecesine göre kurulmuştur. Hünerinde en mahir kişiler, yaptıkları işin bedeli olarak en yüksek ücretleri de aldıklarından en üstlerde yer almakta, sonrasında hüner sahipleri tecrübelerine göre hak ettikleri yevmiyeler doğrultusunda sıralanmaktadırlar. Bu sistemin üzerine yapılan çalışmalarda ise günümüz anlayışına göre sanat ve zanaat erbabının ayrı ayrı değerlendirildiği görülmektedir.²⁰ Bu anlayış farkı, geçen zaman içinde “sanat” kavramının değişmesi, yelpazesinin genişlemesi ile tanımlamaların, ihtiyaçlara cevap verememesi neticesinde batının isimlendirmelerini kabullenışten ileri geliyor olabilir.

Günümüzde Güzel Sanatların Sınıflandırılması

<i>Plastik Sanatlar</i>	<i>Fonetik Sanatlar</i>	<i>Dramatik Sanatlar</i>
<i>(Maddeye Biçim Veren)</i>	<i>(Sese / Söze Biçim Veren)</i>	<i>(Harekete Biçim Veren)</i>
HeykelEdebiyat.....	Dans
MimariMüzik.....	Opera
ResimEnstalasyon.....	Tiyatro
Seramik	Sinema
Tekstil	Fotoğraf
Grafik	Video
Enstalasyon	Halogram
Performans		

Yukarıdaki sınıflandırmada bizim “kitap sanatları” dediğimiz Hat, Tezhip, Minyatür, cilt, ebru, katı gibi alanlara yer olmadığını görüyoruz. Bu alanlar, bu sınıflandırmanın dışında kalmaktadır ve günümüz sanat çevreleri tarafından “zanaat” alanları olarak sahadan dışlanmaktadır. Bu hususun üzerinde detaylı düşünmek

¹⁹ Ahmet Kal’a, “ Esnaf” maddesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1995, s.423-430

²⁰ Pelin (Filiz) Bozcu, *Osmanlı Sarayında Sanatçı ve Zanaatçı Teşkilatı Ehl-i Hiref*, Uzmanlık Tezi, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, İstanbul 2010.

zorundayız. Savunma refleksi ile verilen tepkiler sahaya fayda sağlamamaktadır. Bizim “Kitap Sanatları” olarak tanımladığımız alanların günümüzdeki yaygın sanat anlayışına dahil edilmemesi sadece cahillikten ya da art niyetten midir yoksa değişen zamanın şartlarına adapte olmakta sıkıntı yaşadığımızdan olabilir mi ? Kendi sanat kuramlarımızı üretmekte birkaç yüzyıl geciktiğimiz için bizim dışımızda üretilmiş kuramlara mahkum kalmış olabilir miyiz? Önce sıkıntıları doğru teşhis etmek sonra tedavi yöntemleri aramak durumundayız.

Günümüzde İçinde “Sanat” Geçen Tamlamaların Yarattığı Karmaşa

Güzel Sanat	Sanatlarla Alanları	İlgili Alanları	Başka Sanat	Disiplinlerle	İlgili Alanları
Geleneksel	Sanatlar	Performans	Sanatı	Siyaset	Sanatı
Plastik	Sanatlar	Fotoğraf	Sanatı	Hitabet	Sanatı
İletişim	Sanatı	Video	Sanatı	Spor	Sanatı
Evrensel	Sanat	Kavramsal	Sanat	Savaş	Sanatı
Dekoratif	Sanatlar	Halk	Sanatı	Dövüş	Sanatları
Yerel	Sanatlar	Çağdaş	Sanat	Yemek	Sanatı
Gösteri	Sanatları	Modern	Sanat	Yaşama	Sanatı
Klasik	Sanat	İlkel	Sanat	Ölme	Sanatı
Sahne	Sanatları		Küçük		Sanatlar
El					Sanatları

Yukarıdaki tamlamaların ihtiyaçtan doğduğu aşikârdır fakat kafa karışıklığına sebep olduğu da ortada. Sanat olgusunun tarihi macerasında yüklendiği anlamlar değiştikçe ve yaratımlar, üretimler çeşitlendikçe var olan isimlendirme ve tanımlamaların ihtiyaca cevap vermemesi nedeni ile yeni kelimeler ve kelime gurupları ile tanımlamalar yapılmaya başlanmıştır. Bu son derece doğal bir süreçtir fakat biz kendi kültürümüzün birikimleri üzerine düşünmeden, batıdan alelacele aldığımız tanımlamalarla kendi yaratım ve üretimlerimizi ne kadar doğru isimlendirebilirdik ? Sanat eserleri yaratırken bir taraftan da sanat kuramları üretmediğimiz için, bizim kültürümüze yabancı olanların, kendi kültürleri dairesinde ve kendi hayat maceraları doğrultusunda ürettikleri kavramları olduğu gibi aldık. Kültürümüzün yaratımlarını doğru değerlendirebilmemiz ve değişen şartların ihtiyaçlarına cevap verebilir hale getirebilmemiz için, kültürümüzü güncelliyebilmemiz gerekiyordu. İşte bunu yapamadığımız için

maalesef hem eser, hem kuram üretimi konusunda çağın gerisinde kaldık.

İki Farklı Olgudan Mı Bahsediyoruz? Bir Olgunun Aşamalarından Mı? (Çıraklık, Kalfalık, Ustalık)

- Çıraklığını yapmadığımız bir işin ustası olabilir miyiz?
- Yapacağımız işin gerektirdiği malzemeye ve o malzemeyi kullanmamızı sağlayan tekniklere hakim olmadan, kaliteli iş çıkarabilir miyiz?
- Beynimiz, elimiz ve yüreğimizle yapmadığımız bir işten kalite bekleyebilir miyiz?
- Maddenin de kendimizin de sınırlarını aşmak için önce o sınırlara ulaşmamız gerekmez mi?
- Ustalık, yolun sonu mudur?

Bu sorulara elbette her birimiz farklı cevaplar verebiliriz ama ben kendi cevaplarımı şu şekilde vermek istiyorum. Sanat kavramı, zanaat kavramını içine alıyor fakat, zanaat kavramının “sanatlığa” yükselebilmesi için, Çıraklık, kalfalık ve ustalık aşamalarının tamamlanmış olmasını fakat, ustalık aşamasında kalınmamasını gerektiriyor kanımca. Hangi alanda olursa olsun bir virtüöz, önce tekniği yenmek zorundadır ama o noktada kalması virtüöz olmasına yetmez. Daima yeni ufuklar keşfetmek için yoluna devam etmelidir. Ustasız yetişmek diye bir şeyi şahsen kabul edemiyorum ama bu usta bir insan olmak zorunda değil, doğa da insana ustalık edebilir, yol gösterebilir. İlham dediğimiz hadise belki de bize yol gösteren ve ustalık eden şeylerin tamamıdır. Ve evet zaman alır herhangi bir konuda ustalaşmak hatta bunun için ortalama on bin saat kuralı olduğu yaygın bir kanıdır. Bununla ilgili günümüzde bir belgesel çekilmiş. Japonların “Takumi” (Ustalıkta virtüöz seviyesi) ustalığı ile ilgili 60.000 saatlik gerçek zamanlı çekilen bu belgesel Japon Lexus firması ile The & Partnership Londra Ajansının ortaklaşa yürüttüğü bir çalışma ve şimdiye kadar ki en uzun belgesel olma iddiasını taşıyormuş.²¹ Farklı alanlardan dört ustanın çalışmalarını hızlandırmadan çeken bu projenin ana fikri ustalık kazanmanın

²¹ Lexus – *Takumi Belgeseli*, Youtube üzerinden izlenebilir. 60.000 saatlik belgeselin 54 dakikalık tanıtımı.

zannedildiği gibi 10.000 saat değil 60.000 saat gibi çok uzun bir zamana ve yoğun bir emeğe ihtiyacı olduğu ve zamanın hızla aktığı günümüz şartlarında insanlık için çok kıymetli olduğunun hatırlatılmasıymış. Peki ya biri de çıkıp, bu sorular ve cevapları eski dünya düzenine aittir. 21. Yy da böylesine hızlanmış bir dünyada hiç kimse böyle bir zamanı göze alamaz, hele de “Z” kuşağı için bu hayal dahi edilemez derse...Gerçi belgeselde de bunun bir yaşam biçimi ve tercihi olduğu hususunun altı çiziliyor ama 54 dakikalık tanıtım filminin bile günümüz insanı için çok uzun olduğunu düşünüyorum.

SONUÇ

Neticede, kendimize soru sorarak başladığımız “sanat” ve “zanaat” kavramları üzerine yeniden düşünme eylemi bizi sonuçlara götürmek yerine daha fazla soruya yol açtı. Dil bilim, tarih, felsefe, antropoloji, sanat tarihi, arkeoloji, coğrafya gibi pek çok farklı uzmanlık alanının bilgisine ihtiyacımız olduğunu anladık. Kendi başımıza işin içinden çıkamayacağımız kadar girift bir alana girdiğimizi fark ettik. Bu sahada sağlıklı bir yol almak ve bizim neslin kafa karışıklıklarını gelecek nesillere olduğu gibi miras bırakmak istemiyorsak disiplinler arası çalışmalara ağırlık vermek ve soru sormaya ve cevap aramaya devam etmek zorundayız. Bir de unutmamamız gereken şey, yaratan ve üreten insanlarımızın emeklerini takdir etmek, yüreklendirmek ve haklarını teslim etmektir. Onlar, üzerine konuşulacak, tartışılacak, zevk alınacak, istifade edilecek yaratım ve üretimler yapmaya devam edebilsinler ki insanlığın estetik mirası gelecek nesillere aktarılabilsin.

TÜRK-İSLAM CİLT SANATI TERMİNOLOJİSİ

*Selman KÜÇÜKKÖMÜRLER**

Cilt Sanatı, kökeni 1000 yıllık bir geçmişe dayanan en kadim sanatlarımızdan bir tanesidir. Sanatın kelimeleri medeniyetimizi oluşturan önemli değerlerden ve kültür hazinemizin önemli mücevherlerindedir. Cilt Sanatımızın beslendiği Türk-İslam mayasını korumak, bu mayadan gelişen sanatın kelimelerini deyim ve tabirlerini, yani terminolojisini de yazılı hale getirmek araştırmacıların ve sanatkarların gelecek nesillere en önemli katkılarından biri olacaktır.

Cilt Sanatı'nın kelimeleri üzerine kapsayıcı bir araştırma yapılmadığını gördüğümüz için bu makaleyi kaleme alıp daha önceki kaynaklarda yer alan kelimelerden yanlış olanları düzeltip yeni tespit ettiğimiz 55 kelimenin anlamlarını ve istilahi manalarını kaleme aldık. Toplam 301 kelimeyi ihtiva eden makalemizin sanat camiamıza ve gelecek nesillere ışık tutmasını temenni ederiz.

Cilt Sanatı kelimelerinden yanlış kullanımına en fazla rastladığımız “muhat” kelimesidir. Arapça sıfat olan “muhat” kelimesi, sözlük manası ile ihata olunmuş çevrelenmiş kuşatılmış anlamına gelir. İstilahi manası ise kitap kabı ile sırtın başladığı yer arasında bırakılan, kabın rahat açılıp kapanmasını sağlayan boşluğa verilen isimdir. Muhat payı ise Kitap sırtını oluşturmak için, her iki kabda sırta yakın kenarda uzun bırakılan derinin ismidir.

Son devir yayımlarında “mukat” veya “mukat payı” olarak yanlış kullanıldığını görmekteyiz. Matbaa ve cilt sektöründe ise bu kelime daha da bozularak “mahat” ve “maat” olarak kullanılmaktadır.

Teclid sanatında bir diğer konu ise kitabı veya defteri saran iki yandaki kanatlara verilen isim kapak mı kap mı olmalı? Kapak kelimesi aslında kab kelimesinden türetilmiştir. Ancak kapak kelimesini kullanım alanlarına göre incelendiğinde bir kabın ağzını örtmeye yarayan eşya ve araç olarak kullanıldığını görmekteyiz. Örnekleyecek olursa dolap kapağı, kavanoz kapağı, şişe kapağı gibi.

Cilt sanatında ise cildin kendisi zaten kab işlevini görmektedir. Böyle anladığımızda cilt kapağı veya kitap kapağı gibi ifadeler uygun olmamaktadır. Kitap kabı ifadesi ise daha doğru bir kullanımdır.

Hatalı kullanıldığını gördüğüm bu kelimeleri açıkladıktan sonra makale araştırmalarım esnasında tespit ettiğim ancak cilt sanatı ile alakalı yayımlarda rastlamadığım önem arz ettiğini düşündüğüm “şirazebend” ve “şirazegir” kelimelerini açıklayacak olursak; Şiraze-bend, farsça isim olan şiraze kelimesi ile yine farsça isim olan bağ, yular ve bağlama anlamlarına gelen iki kelimedenden oluşmaktadır. Şirazebed şiraze bağlayan, şiraze ören manasında kullanılmaktadır.

Şirazegir ise şiraze kelimesi ile tutan, tutucu manasına gelen farsça gir edatı bir araya getirilerek oluşturulan bir kelimedir. Şirazegir, şiraze yapılmaya elverişli kitap manasında kullanılmaktadır.

Aşağıda tespit ettiğimiz kelimelerin bir sıralamasını vermeyi ve daha sonra kelimeleri yine alfabetik sıra ile açıklamayı uygun buluyorum.

A	Biz	Çift Dikiş
Acemkari	Bulut	Çift Tahrir
Adilşahi	C	Çin Bulutu
Âhar	Cedvel	Çintemani
Akkase	Cedvel Çekmek	Çiriş
Altın	Cedvel Kalemi	D
Altın Cedvel	Cedvelkeş	Defe
Altın Tabağı	Cemaat-i	Deffe
Altın Varak	Mücellidan-ı Hassa	Deffeteyn
Atlama Şiraze	Cilbend	Defter
Aydinger	Cild	Dendan
Ayırma Şemse	Cilt Bezi	Deri
Aynalama	Cild Kaytanı	Deri Cildler
Aşki	Cild Kalıbı	Deri Germe
B	Cild Kanadı	Deri Oyma
Bal Mumu	Ciran	Deri Traşlamak
Balık Tutkalı	Cönk	Devletabadi
Baskı Kalıbı	Cüz	Dijital Baskı
Baş	Ç	Dimişki
Battal Kağıt	Çark-ı Felek Desen	Dikiş
Bedahşi Lacivert	Çarklı Pres	Dikiş Tezgahı
Beyzî	Çeharkuşe Cild	Dilme Kağıt
Bıçkı	Çelik Kalem	Dip
Billur Mühre	Çift Aharlı	Dip Kösteği

Dudak	K	Minkar
E	Kab	Motif
Ebru	Kab Ölçüsü	Mukatta'
Ebru Kab	Kab içi	Mukavva Makası
Ecza-i Şerife	Kalbur Simefşanı	Muhat (Mahat) Payı
Edirnekari	Kalıp	Murakkaa
Ehl-i Hiref	Kalemdani Cilt	Murakkaa Albümü
El Yazması	Kambura	Murakkaa Tahtası
Elvan Kâğıt	Kağıt	Murassa
En'am-ı Şerif	Kağıt Katlama	Muşta
Eser-i Cedid	Kağıt Kırmak	Mücellid
Etek	Kağıt Makası	Mücellid
Evsad	Kağıt Oyma	Mücellidan
Ezme Altın	Kat'ı	Mücellidbaşı
F	Katta'	Mücellidhane
Falçata	Kebikeç	Mücedvel
Fasıl	Kenar Kıvrırma	Mücellid Presi
Fırça	Kenarsuyu	Mücevher Nokta
Fihrist	Keski Demiri	Mühre
Filigran	Kitabeli Arasuyu	Mülemma' Kab
Frenk Kağıdı	Kitabeli Cild	Mülemma' Şemse
G	Kitap Boğazı	Mülevven Şemse
Geometrik Tezyinat	Kitap Muhafazı	Münhani
Gıldırğıç	Kordonet	Mürğdar Şemse
Giyotin	Kozak	Müşebbek Kab
Gomalak	Körük	N
Göbek	Körüklü Murakka	Nevregen
Gömme Şemse	Kösele	Nişasta Tutkalı
Gülçe	Köşe Köşebend	Nokta Demiri
Goncagül	Köstek	Nüsha
H	Köşeli Şemse	O
Hakk	Kubur	Ofset Baskı
Hakkak	Kulak	Okra
Hariri	Kumaş Cild/Kab	Ortabağ
Hasebi	Kuşe	Oyma
Halkari	Kutnu	Oyma Çivisi
Hareketli Düğüm	Kuzu	P
Hatayi	Kümme	Paftalı Su
Hendesî Tezyinat	Kürrase	Pah
Hurufat	L	Pahını Almak
I	Lak	Parçalı Şemse
İçki	Lake Cild	Papirüs
Istaka	Lika	Parşömen
Istampa	Linol Bıçağı	Penç
İ	M	Pençberk
İbrişim	Makas	Perdaht/Perdah
İplik	Mecmua	Pergel
İstinsah	Mermerşahi	R
J	Meşin	Rak
Jelatin	Miskale	Rapido
Jelatinli Su	Mıstar	Rıh
Jengar	Mikleb	Rıhdan

Rubu'	Su Damgası	Ü
Rugan	Su Yönü	Üstübeç
Rugani	Suhuf	V
Ruk'a	Sultani Kağıt	Varak
Rumi	Supara	Vassal
Rumi Şemse	Sülük	Vassale
S	Sünger	Vernik
Sadberk	Ş	Veziri
Sahtiyan	Şemse Cild	Vikaye Sayfası
Sakal	Şemse Kalıbı	Y
Salbek	Şerit	Yağ Taşı
Samur Fırça	Şiraze	Yaldız
Saykal	Şirazebend	Yaldız Baskı
Sazyolu	Şiraze Başlığı	Yan Kağıt.
Seberk	Şukufe Şemse	Yapıştırma Şemse
Semerkandi Kağıt	T	Yapıştırma Şiraze
Sepi	Tabaka	Yastık
Sepileme	Takoz	Yazı Altlığı
Ser-Mücellid	Taslak	Yazı Çekmecesi
Serigrafi Baskı	Taslamak	Yazma
Serpme Altın	Taş Baskı	Yazma Şemse
Sertab	Tavlama	Yekpare Şemse
Sığır Dili	Teber	Yekşah Demiri
Sırma İşlemeli Cild	Teclid	Yekşah Kab
Sırmakeş	Tefe	Z
Sırt	Teker	Zencerek
Sırt Bezi	Telatin	Zencerek Demiri
Sıvama Altın	Tenekar	Zerdava/Zerdave
Sim-Efşan	Tezgaah Dikişi	Cild
Simdüzi	Tezyinat	Zerdüz/Zerdüzi Kab
Simdüzi Kab	Tipografi Baskı	Zerefşan
Somaki Mermeri	Torba	Zilbahar
Soğuk İplik	Tutkal	
Soğuk Şemse	Tülbent	

Cilt Sanatında Terminoloji Lügatçesi

A

Acemkârî: Lake cildlerin İran, Safevi üslubunda yapılan örneklerine verilen addır. Özellikle hayvan motifli desenler ile tezyin edilmiş örneklerine rastlanır.

Âdilşâhî: Eskiden kullanılan kağıtlardan birinin adı. XVII. yüzyıl başlarında kullanılmıştır.¹

Âhar: Nişasta, yumurta akı, nişandır, kitre, zamk-ı arabî, üstübeç, beyaz şap, balık tutkalı, un, hatmi çiçeği, taze gül yaprağı, pirinç gibi

¹ Âlî, Menakıb-ı Hünerveran, s.11

malzemelerden yapılan ve ham kağıtların terbiyesinde kullanılan sıvı.²

Akkâse: Yazma eserlerde bassalar gibi ekleme biçiminde olmayıp, bir kağıdın kenar ve orta kısımlarının ayrı renklerde boyanmasına ve bu şekildeki kenarı başka renkli kitaplara verilen ad.

Altın: Sarı, parlak renkte yumuşak ve kolayca işlenen kıymetli maden. Altın alaşımı içerisine katılan maden cinslerine göre renk alır. Yeşil Altın: Gümüş ilavesiyle elde edilen altın. Sarı Altın: Limon rengindeki altın. Kırmızı Altın: Bakır ilavesiyle elde edilen altın.

Altın Cedvel: Yazma sayfalarında ve kitap sanatlarında eser çevresine veya metin çevresine çizilen altınla doldurulmuş çeşitli kalınlıklarda çizgiler.

Altın Tabağı: Altın ezmek için kullanılan tabaklara denir.

Altın Varak: İnce tirşeler veya günümüzde dayanıklı plastik malzemeler arasında çekiçe döverek inceltilen altın levhalara verilen isim.

Aşkî: Derilerin tabaklama esnasında, kireçten çıkarıldıktan iç kısımlarında ki yağları ve fazlalıkları almak için kullanılan iki kulplu geniş ağızlı bıçağın ismi.

Atlama Şiraze: Şiraze kolonlarının birer veya birkaç kolon atlayarak dikildiği ve bu kolonların üzerine şiraze örülmesi ile yapılır. Aşağıdaki bilgi kaynaklarda yanlış aktarılmaktadır. Araşındaki bilgi “sahte şiraze veya “yapıştırma şiraze” olarak bilinen avrupayı şirazenin tanımıdır. (bknz. Yapıştırma Şiraze) *“Formaya dikilmeyerek yalnız yapıştırılmış olan şiraze. Bunlar süs niteliğinde olup, formaya dikilen şirazeler kadar sağlam olmadığından makbul değildir.”*³

Ayırma Şemse: Alttan Ayırma: Kalıpla basılan şemse, salbek, köşebend ve kenarsuyundaki kabartma olan motiflerin ya kabartılan şekiller yada zeminin boyanım diğer kısımların deri renginde bırakılmasına verilen isimdir. Üstten ayırma ve alttan

² Nefeszade İbrahim, Gülzarı Savab, s.75-82

³ Özen, Mine Esiner (1985). Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü. İstanbul: İstanbul üniversitesi Fen Fakültesi Prof. Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atölyesi.

ayırma olarak iki çeşide ayrılır. Üstten Ayırma: Kalıpla basılan şemse, salbek, köşebend ve kenarsuyundaki zeminin deri rengiyle bırakılıp motiflerin ezme altın sürülerek parlatılması. Alttan Ayırma: Kalıpla basılan şemse, salbek, köşebend ve kenarsuyundaki zeminlerin altınla doldurulup parlatılması, motiflerin deri renginde bırakılması işlemine denilir.

Aydinger (isim): Eidinger özel adından. Yarı saydam ve yüzeyi pürüzsüz, mimarlıkta ve sanatta çizim ve tasarım için kullanılan özel bir kağıt.

Ayna: Cilt sanatında derileri pürüzsüz ve parlak hale getirmek için pres ve ıstampa içinde kullanılan, yüzeyi ayna gibi pürüzsüz ince çelik tablolara verilen isim.

Aynalama (isim) Türkçe: Cilt Sanatı'nda genellikle kabdaki derinin pürüzsüz hale getirilmesi için ayna denilen levhaya deri kısımların konulması ile yapılan baskılama işlemi ve sıkıştırma işlemi.

B

Bal Mumu: Arıların petekleri yapmak için salgıladıkları yumuşak ve sarımsı madde. Cilt Sanatı'nda forma ve varak dikiş ipleri katı haldeki bal mumuna sürtülerek daha düzgün hale getirilir, böylece dikiş esnasında düğümlenme ve kopma riski azaltılır.

Balık Tutkalı: Morina balığının damağından yapılan yapıştırıcı madde.⁴

Baskı Kalıbı: (bknz) Cild Kalıbı

Baş: Kitab veya defter okuma yönüne göre elde tutulduğunda kitabın, defterin veya cildin üst kenarına verilen isimdir.

Battal Kağıt: Kağıtların büyükçe olan ebatlarına verilen isimdir.

Bedahşî Lâcivert: Koyu, mat lacivert boyanın adı. Solmayan bu boya Bedahşan'dan geldiği için bu ismi almıştır.

Beyzî: Elips biçiminde olan, oval.

⁴ A.g.e.

Bıçkı: Mücellitlerin deri traş ederken kullandıkları, namlusu oval ve tek tarafından taşlanarak keskinleştirilen sağ ve sol için ayrı ayrı ve kişinin avucuna özel ebatta imal edilen bir çeşit bıçak.

Billur Mühre: Camdan yapılmış Yumurta gibi oval biçimde mührelere denir.

Biz: Tutmak için tahtadan sapı olan ucu iğneli bir araçtır. Deri ve kağıt üzerine işaretleme ve delme işlemi yapmaya yarayan, ucu sivri ahşap saplı el aletidir. Ebru Sanatında su yüzeyine boyaların konulması ve şekillendirilmesini farklı kalınlıklarda çeşitleri vardır. Kunduracılar tarafından deriye delik delme ve işaretleme işlerinde kullanılır.

Bulut: Bulutun usluplaştırılarak çizilmesi ile elde edilen bir motiftir. Türk sanatına Çin etkisi ile girdiği düşünüldüğünden çin Bulutu olarak da kaynaklarda geçer.

C

Cedvel: Yazma kitaplarda ve levhalarda yazıyla kenarı ayırmak üzere altınla çekilen çizgilere verilen ad. Tek çizgi veya biri kalın biri ince iki çizgiden ibarettir. Kırmızı (lâl) ve başka renkli cedvel de kullanılmıştır.

Cedvel Çekmek: Yazmalarla, levhaların metin ve sayfa kenarlarına çizgi çekilmesine denir. Eskiden kitap üretimi tamamen el işçiliği ile olduğundan cetvel çekmeyi meslek haline getirenler vardı, bunlara cedvelkeş denir

Cedvel Kalemi: (Fr. Trilin Çizgi çizmekte kullanılan, bir vida ile ayarlanabilen iki ucu arasına mürekkebi koyarak kullanılan alet.

Cedvelkeş: Cedvel çekme işini yapan zanaatkar.

Cemâat-i Mücellidân-ı Hâssa: Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref⁵ bünyesinde çalışan mücellidler topluluğuna verilen isim.

Cendere (isim) Farsça cendere: Kitap dikildikten sonra, şiraze örümünde, kapakların kitaba yapıştırılma işleminde, sırtın yapıştırılmasında ve bunun gibi işlerde kullanılan ağaçtan yapılmış,

⁵ Bknz. "Ehl-i Hiref"

iki ucu ağaç vidalı sabitleme aletidir. Demirden yapılmış olanlarına mengene denir.⁶

Cilbend: Varak halindeki yazmaların, kıt'aların veya belgelerin içinde korunduğu deri veya mukavvadan yapılan iki kanatlı muhafaza.Yazma kitap cildlerini korumak amacıyla yapılan kutu biçiminde kaba verilen isim.

Cild: Arapça'da deri demektir. Yazılı eserlerin korunması amacıyla yapılan kitap kapları da çoğunlukla deriden yapıldığı için Cild adını almıştır.

Cilt Bezi (isim tamlaması) Arapça cilt + Arapça bez: Ciltlemede genellikle Avrupai kitap kablalarında kullanılan, deriden daha ucuz maliyetli, dış yüzü kumaş görünümünde iç yüzü ise kağıt sıvanmış kaplama malzemesi. Bir metre veya daha uzun ende, sarılmış toprak halinde üretilip satılır.

Cild Kaytanı: Şirazeye verilen ad.⁷

Cild Kalıbı: Cilt Sanatı'nda desenlerin üzerine oyulduğu ve kitap kablalarını hazırlarken deri üzerine bastırılarak kabartma şekillerin oluşmasına yarayan kenarları dendanlı⁸ baskıya dayanıklı metalden imal edilmiş kalıplara verilen isimdir.

Cild Kanadı: Kitap kabı yerine kullanılan bir terimdir.

Ciran: Ciltte kullanılan ak ceylan derisine verilen ad.

Cönk: Sığırdili. Uzunluğuna açılan yazma kitaplara verilen ad. Beyazî de denir, bu kelimeyi daha çok İranlılar kullanmıştır. Halk şairlerinin dikdörtgen biçiminde uzunlamasına ciltlenmiş olan şiir mecmualarına verilen addır.

Cüz: Mushaf'ın 30'a ayrılmış her bir bölümü.

⁶ Mavili Gürcan (2002). Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki 13. Ve 14. Yy'lara Ait Cilt Sanatı Örnekleri (Y.L. Tezi). İstanbul, s. 17

⁷ Derman, Fatma Çiçek (2012). Cild Sanatında Kullanılan Malzeme, Terim ve Tabirler. (Editör: Ali Rıza Özcan). Uluslararası Cild Sanatı Buluşması Katalog. İstanbul. s. 190

⁸ Dendan kitap sanatlarında desen alanlarını çevreleyen, bu alanları zeminden ayırmak için sanatlı şekilde çizilen, yerine göre tasarımın önemli bir parçası halide kullanılan, çeyrek daire görünümüne yakın oval çizgiler.

Ç

Çark-ı Felek Desen: Bir merkez etrafında aynı yöne dönen desenlere verilen ad.

Çarklı Pres: (bkz.) Mücellid Presi.

Çeharkuşe Cild: Kenarları yaklaşık birer santim eninde deri ile çevrilmiş, ortası ebru, kumaş veya kağıt kaplı Cilt çeşidine verilen ad.

Çelik Kalem: Deri yüzeyi süslemede kullanılan, uç kısmı çeşitli kabartma desenlerle bezenmiş metal çubuk.

Çift Aharlı: Üzerinde iki veya daha fazla kat ahar yapılmış kağıda denir. Kısaltılarak `Çiftali` de denir.

Çift Dikiş: Formaları çift dikişle dikilen kitap veya deftere denilir.

Çift Tahrir: Tezhipte kullanılan bir boyama yöntemidir. Motifi meydana getiren parçalar arasında tahrir kadar boşluk bırakılarak boyama yapılır. Bundan dolayı havalı tabiride kullanılır. Boyamaya önce iki taraflı tahrir çekilerek başlandığı için çift tahrir de denir. Cild Sanatı'nda da klasik üsluptaki şemse, köşebend kompozisyonlu desenlerin çiziminde çift tahrir tekniğinin kullanıldığı örnekler mevcuttur.

Çin Bulutu: Bknz. Bulut

Çintemani: İki altta biri üstte olmak üzere üç yuvarlak benek ve dalgalı iki çizgiden meydana gelen tezyini motif.

Çiriş: Sarı zambak kökünün unundan su ile karıştırılarak yapılan macun, mukavva, meşin gibi şeylerin yapıştırılmasında kullanılır.

D

Defe: Yüz adet altın varağa denir.

Deffe: Kitap cildinin iki kanadından her biri.

Deffeteyn: İki kanatlı içi boş cilt çeşidi. Evrak vs. taşımak için kullanılır. Bazı büyük kitapların cildini korumak amacı ile de yapılmıştır. Eskiden kitap cildine de deffeteyn denilmiştir.

Defter: Boş kağıtların birbirine bağlı olarak bulunduğu yazıp çizmeye yarayan kağıt destesi.

Dendan: Şemse ve köşebendleri dilimliyorlararak ayırmağa sınırlandırma. Farsçada “diş” mânâsına gelen bu kelime, kubbemsi -girinti ve çıkıntılı- şekiller için kullanılır.⁹

Deri: Eski Türk İslam ciltleri genellikle hakiki deridir. Deri, doğası gereği oldukça mukavemetli ve yeri geldiğinde esnek bir yapıya sahiptir, bu nedenle kitap ciltlerinde kab olarak kullanılmıştır. Bu iş için, sahtiyan olarak bilinen keçi derisi ve rak adı verilen ceylan derisi özellikle kullanılmış, meşin denilen koyun derisinin de kullanıldığı örnekler vardır. Bunların yanısıra özel işlemlerden geçirilen parşömen deri, ve deve derisi de bazı cilt örneklerinde kullanılmıştır.

Deri Ciltler: Cilt çeşitleri içerisinden malzemesine göre yapılan sınıflandırmada deri ile kaplanmış ciltlere verilen genel isimdir. Bu ciltler kalıp kullanılarak kabartma veya göme, el aletleri kullanılarak yapılan çizme veya oyma, üzerine fırça işçiliği ile uygulanan tezyinatın bulunduğu cilt çeşitlerini de kapsar.

Deri Germek: Teclid’ de traşlanmış derinin ıslatılarak pürüzsüz bir yüzey üzerine gerilmesi ve kurumaya bırakılmasına deri germek denilir. Gerilen deri hem alan hemde kalite olarak çok daha verimli hale gelir.

Deri Oyma (kağıt oyma): Kat’ yapma sanatı.¹⁰

Deri Traşlamak: Ciltçilikte kullanılan derinin, bıçkı ile istenildiği kadar inceltilmesi işlemine denir.

Devletabadi: ipekten yapılmış kağıtların bir çeşidine denir. Hindistan’ın Devletabad şehrinde yapıldığından bu adı almıştır.

Dijital Baskı (isim tamlaması) İngilizce digital + Türkçe baskı: Genellikle az sayıda işin daha hızlı, büyük veya küçük ebatlı lazer veya mürekkep püskürtmeli yazıcılar ile basılması işlemidir.

Dimişki: Düşük kaliteli Şam kağıtlarına denir.

Dikiş: Kitap ciltlenirken formları¹¹ birbirine bağlama işi.

⁹ A.g.m.

¹⁰ A.g.m.

¹¹ Bknz. “Forma”

Dikiş Tezgahı: Ciltçilikle genellikle Avrupalı dikiş teknikleri ile kullanılan üzerinde kağıtların üst üste konulabildiği ahşaptan küçük masa.

Dilme Kağıt: Birbirine yakışan renkte şerit halindeki kağıtların gerilmiş murakkaaya yanyana yapıştırılmasıyla elde edilir.

Dip: Cild sanatında kitap kablalarının, kitabın sırt kısmına yakın tarafına verilen ismi olmakla birlikte, kitap bloğunun sırtını da ifade etmek için kullanılır.

Dip Kösteği: Kitap sırtında, gizli kolon, Şiraze Kolonu ve forma dikiş iplerinin üzerine yapıştırılan ince deriye verilen isimdir. Sırtın daha düzgün ve mukavemetli olmasını sağlar, günümüzde bu işlem için sırt bezi veya modern ciltlerde kağıt kullanılmaktadır.

Dudak: Mikleble sol kapak arasındaki sertabın, rahatça hareket edebilmesi için, sertabın iki yanında bırakılan, deriden ibaret boşluğa verilen ad.

E

Ebru: Türk Kitap Sanatlarından bir tanesi. Kitre, deniz kadayıfı vb. yapıştırıcılar ile yoğunlaştırılmış su üzerine, doğal toprak boyalar, öd¹² veya neft yağları ile hazırlanan çeşitli renklerdeki boyaların, at kılı fırçalar veya metal uçlu biz yardımı ile damlatılıp kağıda aktarıldığı bir sanattır.

Ebru Kab: Deri yerine ebru kağıdı kullanılarak hazırlanan kab.¹³

Ecza-i Şerife: Genellikle dua kitaplarına veya Kur'an-ı Kerim, En'am-ı Şerif, Evrad-ı Şerif, Delail-i Hayrat, Yasin-i Şerif gibi varak halinde yazma cüzlere verilen isim.

Edirnekari: Edirne'de yapılan, üzerinde çok renkli desenlerin, Şukufe çiçeklerin veya altın işçilikli motiflerin olduğu, ve gomalak cilası ile cilanan ciltlere, Kur'an mahfazalarına, yazı kutularına verilen isimdir.

¹² Genellikle büyükbaş hayvanlardan elde edilen, kalp zarı etrafında biriken zehirli bir sıvı.

¹³ A.g.m. s.190

Ehl-i Hiref: Arapça “hirfet” kelimesinin çoğulu olup ‘Sanatlar, meslekler, anlamına gelir. Sanat erbabının toplu olarak isimlendirilmesine de denilmiştir. Sanatkar, Sanat ehli.

El Yazması: Elle yazılan kitaplara verilen ad. Daha çok yazma eser veya yazma şeklinde kullanılmıştır.

Elvan Kağıt: Renkli kağıtlara verilen ad.

En’am-ı Şerif: En’am suresiyle başlayan, bazı sureleri bir arada bulunduran mecmuaya verilen İsim. En’am da denir.

Eser-i Cedit: Eski kağıt çeşitlerindedir. Kağıdın başında soğuk damga ile ‘eser-i cedit’ ibaresi yer aldığı için bu adı almıştır.¹⁴

Etek: Cildçilikte derinin kenar kısımlarına denir. Ayrıca kitabın ve cildin alt kenarı etek olarak adlandırılır. Hat sanatında Hilyelerin altındaki yatay dikdörtgen kısma verilen addır.

Evsad: Orta boy kağıda verilen ad.

Ezme Altın: Altın varakların, Arap zamkı yahut bal vb. maddeler kullanılmak suretiyle altın tabağı içerisinde el ile ezilerek ve belli işlemlerden geçirilerek elde edilen altın boya.

F

Falçata (isim) İtalyanca falcetto: Eğri kunduracı bıçağı. İtalyancada orak gibi içbükey şekilde olan bıçakları ifade eder. Günümüzde Cilt Sanatı’nda ince uzun, ucu sivri ve dik açılı, arkası geniş bıçaklar için kullanılan tabirdir.

Fasıl: Bölüm.

Fırça: Bir şeyin tozunu, kirini gidermekte veya bir şeye boya, cila sürmekte kullanılan, bir araya getirilerek bağlanmış kıl vb.nden yapılan araç.¹⁵ Kılkalem = Kalem-i mu. Eski kaynaklarda adı kılkalem olarak geçen fırça, tezhip sanatında kullanılan başlıca alettir.

Fihrist: Bir kitabın içinde bulunan bölümleri alfabetik sıra ile gösteren kısım veya şema.

¹⁴ Özen, Mine Esiner (1985). Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü. İstanbul: İstanbul üniversitesi Fen Fakültesi Prof. Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atölyesi. s.19

¹⁵ Güncel Türkçe Sözlük, “Fırça” (Erişim 1 Ekim 2021).

Filigran: Kağıtların dokusunda bulunan, ışığa tutulunca görülebilen şekilleri ifade eder. Filigranlar sayesinde kağıdın menşei, markası ve kalitesi anlaşılır.

Forma (isim) İtalyanca forma: Ortadan katlanmış kağıtların iki veya daha fazla sayıda iç içe getirilmesi ile oluşan kağıt bloğu. Formaların birbirine dikilmesi ile kitap veya defter sayfaları biraraya getirilmiş olur.

Frenk Kağıdı: Avrupa'dan gelen kağıtlara verilen ad.

G

Geometrik Tezyinat: Eğri ve doğru geometrik çizgilerle muntazam ve ölçülü şekillerden oluşan, başlangıç ve bitişi belirlenmemiş bezeme.

Gıldırğıç: Kitap kenarlarını kesmelisin kullanılan ibtidâî âlet.¹⁶

Giyotin: Üstüste kağıtların toplu halde kesilmesini sağlayan, büyük bir bıçağın dikey hareketi ile kesme işlemini gerçekleştirdiği makinaya verilen ad. Giyotin bıçak.

Gomalak (isim) Fransızca gömme+laque: Mobilya cilası olarak kullanılan, alkol ve ispirota eriyen hayvansal reçine. Cilt sanatında kablara üzerine uygulanarak derinin ve altınların korunmasını sağlayan ve parlak bir görüntü veren bir çeşit doğal vernik.

Göbek: Cilt tezyinatında genellikle şemseli ciltlerde, ortadaki desenli kısma denir. Hilyelerde ortada bulunan daire biçimindeki metin kısmına da göbek denilmektedir.

Gömme Şemse: Cilt sanatında kitap kabı için hazırlanan murakkanın üstteki katının, uygulanacak olan şemse kalıbının baskı esnasında gömülebileceği şekilde oyulup üzerine deri kaplanması ile uygulanan cilt tekniğine verilen ad. Kabartma Şemse.

Gülçe: Gül şeklinde yuvarlak motifler, cilt tezyinatında madeni kalıplarla basılan yuvarlak süsleme.

Goncagül: Tam açılmamış bir çiçeğin boyuna kesitinin üsluplaştırılmış motif haline denir.

¹⁶ A.g.m. s.190

H

Hakk: Kazıma, oyma zanaatı. Bir madenin veya taşın üstünü çelik veya elmas kalemle kazıyarak yazı, desen ve resim oyma sanatı.

Hakkak: Yazı, desen ve resim oymacılığını, bir maden veya taş üzerine yapan sanatkar. Aynı zamanda ciltte kullanılan kalıplara desenleri kazıyan kişiye verilen ad.

Halkari: Sulu altınla gölge verilip koyu altınla tahrirlenen bezeme üslubu olup zengin çeşitleri bulunur. Zer-şikaf: Halkari'de boya ile altının birlikte kullanılması suretiyle yapılan bezeme. Tarama Halkari: Motiflerdeki altınla gölgelendirmesin ince fırçayla taranarak yapılması. Foyalı Halkari: Halkari benzemede yarı şeffaf la'l mürekkebinin altın zemin üzerine sürülmesiyle hasıl olan renk pırılıtsı.

Hareketli Düğüm: Cilt Sanatı'nda Şiraze Kolonunun başlangıcında ve bitişinde yapılan, bir tarafa çekildiği zaman sabit diğer tarafa çekildiği zaman hareken eden düğümün ismidir.

Hariri: İpekten yapılan kağıt cinslerinden bir tanesi.

Haşebi: Ağaç liflerinden yapılan kağıtlara verilen isim.

Hatayi: Muhtelif çiçeklerden alınan dikine kesitlerin ana hatlarının üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkan bezeme motifi.

Hendesi Tezyinat: Geometrik, geçmeli motifler kullanılarak yapılan bezeme çeşidine verilen ad. (bknz.) Geometrik Tezyinat.

Hurufat (İsim) Arapça: Arapça harfler manasına gelir. Matbaa ve Cilt sektöründe, Baskı işinde kullanılan metal vb. maddeden yapılmış harf, rakam veya başka işaret kalıplarına verilen isim

I

Içkı (=Işkı): Derinin yağlarını ve fazla kısımlarını kazımağa mahsus iki tarafı saplı keskin bıçak.

Istaka: 10-15 cm büyüklüğünde, 1, 5-2 cm eninde 2-3 mm kalınlığında büyükbaş hayfan kemiklerinden yapılan el aletidir. Derinin kapaklara yapıştırılmasında, kağıt kırma işleminde, her yapıştırma işleminden sonra yapılan ıstakalama işleminde

kullanılan mücellidin kendi isteğine göre şekillendirdiği kemiktir.¹⁷ Mücellit birkaç tane ıstakayı kendi kullanım alanına göre kemikten veya günümüzde teflon (PTEF) adı verilen malzmeden şekillendirip, kendi hazırlar.

Istampa: Cild Sanatında üzerinde desenlerin oyulu olduğu, ilk başlarda deve derisi, sonradan madeni kalıpların kapaklar üzerine basılarak desenlerin kabartılmasını sağlayan bir çeşit ayarlı baskı makinesi. Aynı zamanda ısıtılarak Avrupai tarzda sıcak yaldız baskılı cildlerin yapımında da kullanılır.

İbrişim: Bükülmüş ipekten yapılan iplik.

İplik: Cedvelden ve kuzudan ince olarak tezhipte ve cildde kenar süslemelerinde kullanılan altınla çekilen çizgi.

İstinsah: Nüshasını, kopyasını çıkarmak anlamına gelir. Müellifin yazdığı ya da hazırladığı kitabı yazarak çoğaltma işlemine denir. Bu işi yapan kişiye 'müstensih' denilir.

J

Jelatin: Hayvanların kemik, kırıkta benzeri dokularından veya bitkisel yosunlardan elde edilen renksiz, kokusuz bir tür bağlayıcı, yapıştırıcı. Kitap sanatları ve teclid de altın sürülecek yüzeye önce jelatinli su sürülür ve altının yüzeye tutunması sağlanır.

Jelatinli Su: Ezilmiş altının kağıda veya deriye tespitini sağlayan tutkallı su.

Jengar: Farsça pas masnasına "jeng" kelimesinden müstakla, yeşil parlak renge verilen isim.

K

Kab: Cild Sanatında kitabın veya defterin cildini tanımlamak için kullanılır.

Kab Ölçüsü (isim tamlaması) Türkçe kap + Türkçe ölçü: Kitap cildini oluşturan sağ ve sol kapların ölçüsü. Teclid'de kap ölçüleri özel teknikler ile iki ayrı kağıt üzerine kitap kenarlarından biz ile noktalar konularak alınır.

¹⁷ Mavili Gürcan (2002). Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki 13. Ve 14. Yy'lara Ait Cilt Sanatı Örnekleri (Y.L. Tezi). İstanbul, s. 19

Kab içi: Kabların iç kısmını ifade etmekte kullanılır. Kapak içi veya iç yüz olarak da adlandırılır. İç kapak veya iç kab tabiri yanlışır, bu şekilde kullanıldığında kabın içinde bir kab daha olduğu manasına gelir.

Kalbur Simefşanı: Gümüş varakların, kabur gibi delikli bir elek içerisinden yüzeye düşürülmesi ve mührlenmesi ile yapılan çeşidine kalbur şimefşanı denilir

Kalıp: Kitap kablari üzerine kabartmalı olarak motiflerin basılmasını sağlayan, deri veya madenden imal edilmiş şekil.

Kağıt: Genellikle ağaç ve çalı liflerinin su ve buhar ile hamur haline getirildikten ve çeşitli terbiye işlemlerinden geçirildikten sonra su dolu havuzlar içerisinden, ince dokunmuş düz büyük bir elek elek vasıtası ile alınarak çeşitli kalınlıklarda düz bir satıh haline getirilip, baskı ile sıkıştırılan varaklara denir.

Kağıt Katlama: Kağıtları kırım yapılan iz yerinden katlama işi

Kağıt Kırma: Kağıtların, katlanması istenilen yerlerine çizgisel olarak baskı uygulayarak iz yapma işi.

Kağıt Makası: Normal boyda makaslara kıyasla uzunluğu bir karıştan fazlaca, sapları da ayrı ayrı yapılan uca doğru gittikçe sivrilen, kağıt kesmekte kullanılan makas. Eskiden saplarında Allah'ın cc. İsimlerinden bazılarının (Ya Fettah, Ya veli) bulunduğu sanatlı örnekleri yapılırdı.

Kağıt Oyma: Kat'ı Sanatı.

Kalemdani Cilt: Özbekistanda, fırça işçiliği ile yapılan bezemenin üzerinin verniklenmesi ile uygulanan ciltlere verilen isimdir. Özbekistan'da, İran'da ve Orta Asya bölgesinde üretilen üzeri bezemeli ve vernikli kalem kutularından ismini almaktadır.¹⁸ Türk ciltlerinde Edirnekari olarak bilinir.

Kambura: Genellikle Avrupai ciltlerde kitabın sırtını yuvarlatma işlemine verilen isimdir. Bu ciltler kamburalı cilt olarak isimlendirilir. Sırtın kenarları kitap kapaklarının kalınlığıyla aynı

¹⁸ Konya Yazma Eserler Bölge Müdürü Bekir Şahin ile yapılan görüşmede bu bilgiyi Özbekistan da yaptığı görüşmelerden elde ettiği öğrenildi.

hizaya gelene kadar kambura yapılırsa çifte kambura olarak isimlendirilir.

Kat'ı: Kağıt, deri gibi malzemeler ile çeşitli yazı, desen, motif, çiçek vb. şekillerin oyulup bir kompozisyon halinde bir araya getirilmesi ile uygulanan oyma sanatının ismidir.

Katta': Kesmece, katı' oyma işlemini yapan sanatkar.

Kebikeç: Yazma eserlerde, zarar veren böceklerden korumak için yazılan bir tılsımlı söz.(Ya Kebikeç!)

Kenar Kıvrıma (isim tamlaması) Farsça kenar + Türkçe kıvrıma: Cilt Sanatı'nda kab dışına yapıştırılan deriyi kab içine çevirip yapıştırma işi.

Kenarsuyu: Tezyinata tasarımın kenarına yapılan şerit şeklinde veya iki kenarı çizgiler ile sınırlandırılmış halde desenlere verilen genel isim.

Keski Demiri: (bkz.) Oyma Çivisi.

Kitabeli Arasuyu: Bordür. Klasik ciltlerde, kapağın dış kenarlarını çevreleyen kısma denir. Yerine göre pervaz, ulama, kenarsuyu gibi isimler alır.¹⁹ Bordür üzerine yuvarlak veya beyzî şekilde parçalar konmuş ise bunlara kartuş-pafta denir. Dendanlı, kitabeli bordürler vardı.²⁰

Kitabeli Cild: Cildin iç, dış, mikleb ve/veya 326ukufe bölümlerinde hat ile ayet, dua veya beyit yazılmış çeşidine verilen addır.

Kitap Boğazı: Kitabın sertabla örtülen kalınlığı.

Kitap Muhafazası: Kitap ölçülerine uygun hazırlanan ve bir tarafında kapağı bulunan kutu. Dip kısmına tutturulan şerit yardımıyla kitabın zedelenmeden çıkarılması sağlanır. Aydinger (isim) Eidinger özel adından.: Yarı saydam ve yüzeyi pürüzsüz, mimarlıkta ve sanatta çizim ve tasarım için kullanılan özel bir kağıt.

Kozak: Önemli belgelerin, emir ve fermanların konulduğu mahfazanın adı.

¹⁹ Akar, Azade, Keskiner, Cahide, Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif, s. 14-18-28

²⁰ Çiğ, Kemal, Türk Kitap Kapları.30 31

Körük: Kur'an-ı Kerîm'i ve kıymetli kitapları bozulmaktan korumak için kullanılan kitap muhafazalarının, kitabın kolaylıkla girip çıkması için bolca bırakılan ince deriden yapılmış kenarları.

Körüklü Murakkaa: Körüklü olarak hazırlanan, genellikle kıt'a şeklindeki yazıların bulunduğu üstüste murakkaalara arkalı önlü olarak yapıştırılan eserleri ihtiva eden albüm. Akordiyon Murakkaa da denilmektedir.

Kösele: Manda derisi.

Köşe Köşebend (=Köşe bağı): Kitap kabının köşelerine yerleştirilen, birbirinin aynı dört parçaya verilen ad. İç Köşe; kab üzerindeki kenarsuyunun iç köşesi ve dış köşe; kab üzerindeki kenarsuyunun dış köşesi²¹ olarak tanımlanmaktadır.

Köstek: Yazma eserlerde muhatta ki derinin içine, bir kenarı kitaba bir tarafı muhat derisine yapışacak şekilde uygulanan ince şerit halinde deri parçası. Acem kösteği de denilmektedir. Cildin uzun ömürlü olmasına katkı sağlar.

Köşeli Şemse: Kitap kabı üstündeki beyzî yerine dört köşeli şemselere verilen isim.²²

Kubur: Üstünde hokkası, alt kısmında tebeşir tozu saklamak için küçük bir kab bulunan, ortasında rulo şeklinde kağıtları ve kalem, kalemtraş gibi hat aletlerini muhafaza etmeye ve taşımaya yarayan silindir biçimli deri veya ebru kaplı mahfaza. Üzeri tezhipli ve beyit yazılı örnekleri vardır.

Kulak: İki kanattan ibaret cilbentlerin içerisindeki eseri koruman maksadı ile üç kenarına eklenen ve içe kıvrılarak kenarları kapatan kısımlarına verilen isim.

Kumaş Cild: İpek, pamuk, keten veya kadife kumaş ile kaplanarak yapılan ciltlere verilen isimdir.

²¹ Derman, Fatma Çiçek (2012). Cild Sanatında Kullanılan Malzeme, Terim ve Tabirler. (Editör: Ali Rıza Özcan). Uluslararası Cild Sanatı Buluşması Katalog. İstanbul. s. 191

²² A.g.m. s. 191.

Kuşe (isim) Fransızca couche: Genellikle parlak ve pürüzsüz yüzeyle, beyaz renkte her gramajda bulunabilen kaygan bir kağıt çeşidi.

Kutnu (isim) Arapça kutni: İpekle ve pamuk ile dokunmuş kalın ve ensiz Gaziantep yöresine özgü kumaşa verilen isim. Genellikle çeşitli renklerde ve kalınlıkta dikine çizgilerin öne çıktığı bu kumaş Cilt Sanatı'nda da kullanılarak Çarkuşe Kutnu Cilt çeşidi üretilmiştir.

Kuzu: İplikten daha kalın ve cetvelden ince olarak Tezhipte ve Ciltte kenar bezemelerinde kullanılan altınla çekilen çizgi.

Kümme: Uzunlamasına ve küçük olarak yapılan yazma kitap çeşitlerinden birinin adıdır. Eskiden alimler yenlerinde, kuşaklarında taşımak üzere yaptırılmışlardır.

Kürrase: Yazma kitapların sekiz sayfadan meydana gelen formasına denir.

L

Lak: Genellikle gomalak kullanılarak yapılan vernik.

Lake Cild: Cild üzerine uygulanan şukufe, minyatür, yazı gibi sanatlı tezyinatın korunmasını sağlayan cilalı cild çeşididir. *"Bu cildin en büyük ustasının Ali Üsküdârî olduğu kabul edilir."*²³

Lika: *Varak altını yapıştırmakta kullanılan ve vezir yağının kaynatılmasıyla elde edilen yapıştırıcı (Fr. Miksiyon).*²⁴

Linol Baskı: Linol denilen esnek tabakaların oyulması ve üzerine eşit miktarda mürekkep sürülüp kağıtlara bastırılması yöntemiyle uygulanan baskı çeşididir.

Linol Bıçağı: Metal uç ve tahta saptan oluşan iki parçadan ibaret bir araçtır. Deri yüzey süslemelerinde deseni kazımak suretiyle oluşturulur. Uygulanacak desenin özelliğine göre farklı uçları da bulunmaktadır.

²³ Arıtan, Ahmet Saim (1993). Ciltçilik maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi, C.VII, s. 551-557. İstanbul.

²⁴ Derman, Fatma Çiçek (2012). Cild Sanatında Kullanılan Malzeme, Terim ve Tabirler. (Editör: Ali Rıza Özcan). Uluslararası Cild Sanatı Buluşması Katalog. İstanbul. s. 191

M

Makas: Kağıt, kumaş, deri gibi malzemelerin kesilmesi için kullanılan, çeşitli ebat ve biçimde üretilen aletlerin genel ismi.

Mecmua: Yazma ya da eski basma kitaplarda birden çok eserin yer aldığı cild bütünü.

Mermerşahi (isim) Arapça mermer + Farsça şah + Arapça - i: Tülbentten kalın patiskadan ince bir tür pamuklu kumaş. Teclid' de özellikle sırt bezi olarak kullanılmaktadır.

Meşin: Koyun derisi.

Meşk Murakkaası: Yazı öğrencisinin hocasının yazdıklarını taklit etmek üzere baktığı, körüklü murakka şeklinde hazırlanan bir çeşit yazı albümü. (Bknz. "Murakkaa albümü")

Miskale: Kuyumcu vesairenin madeni parlatmak için kullandıkları alet, sıkal demiri, mühre taşı, cila aleti. (Kamıs-ı Türki)

Mıstar: Hattatların sayfalara yazıları düzgün şekilde yasabilmesi için kullanılan, üzerinde satır şeklinde ipliklerin gerili olduğu alete verilen isimdir. Mıstarın üzerine konulan kağıda temiz bir bez yardımı ile baskı yapılır ve satır çizgileri kabartılır. Çeşitli geometrik desenlerin kağıda aktarılması için de kullanılmaktadır.

Mikleb: Bazı yazma eserlerde alt kabin kenarına eklenen ve kitabın yönünü belirtmeye, Latin harfleriyle yazılan kitaplardan ayırt edilmesini sağlayan, kitabın ön yüzünü koruyan sertabı bağlamak için kullanılan, uç kısmı üçgen biçimli ve üzeri kablarda ki gibi tezyinatlı cild bölümüne verilen ad.

Minkâr: (bkz.) Nevregen.

Motif: Süsleme unsuru. Osmanlı Cildlerinde hatayi, rumi, bulut vb. bütün süslemeleri kapsayan isimdir.

Mukatta': Katı' sanatı uygulanan işlere verilen ad.

Mukavva Makası: Ciltçilikte, genel olarak mukavvaların veya kağıtların gönyeli biçimde kesilmesi işleminde kullanılan, kendi masası ve bu masaya bitişik pala biçiminde bıçağı olan dökme metalden, ağırca mekanik makineye verilen isimdir. Kollu makas, kollu pala gibi isimlerde bu makine için kullanılmaktadır. Makasta

olduğu gibi iki metal arasına sıkıştırılan nesneyi keserek çalışır, zira mukavva makasının kesimi yapan kenarları keskin değildir.

Muhat (Mahat) Payı: Kitap kablalarının açılıp kapanmasını sağlayan kapak ile sırt arasında deriden ve kitap boyunca bırakılan boşluğa verilen ad. (Son devir neşriyatında buna yanlış olarak “mukat payı” denilmiştir.)

Murakkaa: Üst üste kağıtların yapıştırılması ile elde edilen sert mukavva.

Murakkaa Albüm: (Bknz. Körüklü Murakkaa)

Murakkaa Tahtası: Çoklukla ıhlamur ağacından hazırlanan ve gerilecek murakkaadan daha büyük ebatlı olan düzgün, budaksız tahta.²⁵

Murassa: Arapça mücevherli anlamına gelir. Mücevherler kullanılarak yapılan cildleri tanımlamak için kullanılır. (Murassa Cilt)

Mušta: Cildçilikte tazyik için kullanılan, havan eli şeklinde, altı hafif kavisli, şimşirden yapılmış alet.²⁶

Mücellid: Cildli kitap veya defterleri tanımlamak için kullanılan terim.

Mücellid (Arapça cild kelimesinden müştak): Kitap defter ciltleyen sanatkara denir.

Mücellidân (Arapça cild kelimesinden müştak): Cildçiler.

Mücellidbaşı (Arapça cild kelimesinden müştak) =Ser mücellid): Müzehhip ve mücellidler topluluğunun reisi.²⁷

Mücellidhâne: Cild yapılan atölye.

Mücedvel: Cedvelli sayfalardan oluşan kitapları tanımlamak için kullanılan bir terim.

²⁵ Derman, Fatma Çiçek (2015). Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme (Ed. Ali Rıza Özcan). Hat ve Tezhip Sanatı. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, sy.530

²⁶ Derman, Fatma Çiçek (2012). Cild Sanatında Kullanılan Malzeme, Terim ve Tabirler. (Editör: Ali Rıza Özcan). Uluslararası Cild Sanatı Buluşması Katalog. İstanbul. s. 190

²⁷ A.g.m. s.191

Mücellit Presi: Ciltçilikte, kitap kablaları kitaba takıldıktan sonra, düzgün ve baskı altında kuruması için sıkıştırma işine yarayan alete denir. Birçok kitabın üst üste konularak preslenmesine olanak sağlar. Çarklı pres de denilmektedir.

Mücevher Nokta: Cildde altın ile yapılan nokta şeklindeki tezyinatı ifade eder.

Mühre: Kitap sanatlarının hemen hemen hepsinde çeşitli işlerde kullanılan, ağzı ve uç kısımları pürüzsüz, akik taşı, cam, böcek kabukları gibi malzemeden üretilen parlatma aletidir. Böcek Mühre, Cam Mühre, Çakmak Mühre, Har Mühre, Zer mühre (Akik Taşından yapılmış) gibi çeşitleri vardır.²⁸

Mülemma' Kab: Kab üstünün tamamının varak altın veya sürme altın ile katlanmasıyla yapılan cildlere verilen ad.²⁹

Mülemma' Şemse: Kabın sadece kalıp basılmış yerlerinin (şemse, köşebend, salbek, kenarsuyu...) sürme altınla kaplanması.³⁰

Mülevven Şemse: İki veya daha fazla farklı renkte deri kullanılırsa bu ismi alır.

Münhani: Sadece eğri çizgilerle hazırlanan tezyini motiflerden biri.

Mürğdar Şemse: Desen tasarımında dallar üzerinde kuşların bulunduğu şemselere verilen isimdir.

Müşebbek Kab: Kab içine mahsus olmak üzere, derinin tasarlanmış desenlere sadık kalınarak nevrengenle oyulması.³¹

N

Nevregen (=Nevregân): Siviri uçlu ve gaga biçiminde olan bir çeşit bıçak.

Nişasta Tutkalı: Nişasta ve su ile muhallebi kıvamında kaynatılıp hazırlanan doğal yapıştırıcı. Su ile çözünebilmesi ve doğal oluşu sebebi ile kitap sanatlarında Hüsn-i hat eserlerinin

²⁸ Küçükkömürler, Selman (2019). İstanbul Müze ve Kütüphanelerindeki Ahmet Karahisari Hatlı Yazma Eser Ciltlerinin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. s. 33

²⁹ A.g.m. s.191

³⁰ A.g.m. s.191

³¹ A.g.m. s.191

yapıştırılmasında murakkaa yapımında ve cildde de tutkal olarak kullanılır.

Nokta Demiri: Cilt kablalarının tezyinatında, deri veya altın sürülmüş yerler üzerine nokta şeklinde iz yapmaya yarayan, ucu sivriye yakın alettir.³²

Nüsha: Bir eserin elle yazılarak çoğaltılmış olanlarından her birine verilen ad.

O

Ofset Baskı (isim tamlaması) İngilizce off-set + Türkçe baskı: Yağ bazlı baskı mürekkebi ile suyun birbirine karışmaması prensibi ile uygulanan bir baskı tekniğidir. Kalıp yüzeyindeki emilsiyon kısımları mürekkebi, boş olan kısımlar su tanelerini tutar böylece iş olan kısımlar mürekkebi, boş olan kısımlar ise suyu kağıda aktarır.

Okra: Cilt üzerinde kurt yeniklerinin meydana getirdiği daire şeklindeki izler.

Ortabağ: Tezhip sanatında simetrik desen ve motifleri birbirine bağlayan motif.

Oyma: (bkz.) Katı' Dişi (müennes) Oyma: Çukurlaştırılmış oyma. Erkek (müzekker) Oyma: Kabartma yapılmış oyma.³³

Oyma Çivisi (isim tamlaması) Türkçe oyma + Türkçe çivi: Teclid'de kitap kabını hazırlarken kalıpların basılacağı pafta alanları oymak için çeşitli kavislerde özel olarak hazırlanan ucu keskin ve tepesinden vurularak kullanılan araç. Kalıp yuvalarının taslamasında mukavvanın üzerinde dendanlı pencereyi açacak ucu hilâl şeklinde keskin alet.

P

Paftalı Su: (bkz.) Kenarsuyu.

Pah: Deri veya kağıt traş edilirken çıkan parça.

³² A.g.t. s.34

³³ A.g.m. s.191

Pahını Almak: Deri veya kağıdın yapıştırılacak kenarlarının eğimli bir şekilde inceltilmesi işlemidir.

Parçalı Şemse: Teclid’de kab ortasındaki şemse kısmının oyulup üzerinde başka bir deri ile hazırlanmış şemsenin yapıştırılması ile yapılan bir tekniktir

Papirüs: Mısırdaki yetişen “cyperus papyrus” adlı bataklık ve sazlık bitkisinin, inceltilerek yatay ve dikey olarak yan yana yapıştırılıp kurutulması ile elde edilen bir çeşit kağıt.

Parşömen: Eskisen kağıt yerine kullanılan ve üzerine yazı yazılan derilere verilen ad. Ak deri de denir. Koyun ve keçi derileri kuruduktan sonra kazınır üzerine sert taş ile sürtülmek suretiyle, pürüzleri giderilerek yazı yazmaya hazır hale getirilirdi. Papirüs denilen yapraklardan daha dayanıklı idi. Uzun müddet kalması istenilen kitaplar bu deri üzerine yazılmıştır. “Tirşe” adı da verilir. Avrupalılar, daha çok Bergama’da yapıldığı için, Pergament derler.

Penç: Muhtelif çiçeklerin kuş bakışı görünüşlerinin üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkan ana tezyini motiflerden biri. (Pençberk kelimesinin kısaltılmışı.)

Pençberk: (bkz.) Penç.

Perdaht- Perdah: Parlaklık verme, parlatma.³⁴

Pergel (isim) Farsça pergal: Yay, daire veya elips çizmek ve ölçmek için kullanılan araç.

R

Rak: Cildde, ince traşlanmış ceylan derisine verilen ad.

Rapido: kendi mürekkep haznesi olan genellikle çok ince çigi çekmeye yarayan kalemlere verilen isimdir.

Rıh: Çoğunlukla fermanlarda kullanılan, altın tozuna verilen ad.

Rıhdan: Kurutma tozu rıh’ın bulunduğu kabın adıdır.

Rubu’: Büyük boy kağıdın dörde bölünmesiyle meydana getirilen eski yazma kitaplara verilen ad.

³⁴A.g.m. s.191.

Rugan (=Lâk): Uzak Doğu'da yetişen bir ağaçtan elde edilen kırmızı-kahverengi reçine. Eskiden kağıt, mukavva yahut ahşap üzerine yapılan tezyinatın korunması ve parlak görüntü sağlanması için üzerine sürülen madde.³⁵

Ruganî (=Lâke) Kab: Kitabın kabı üzerine bezeme işlendikten sonra, rugan maddesi sürülmesiyle yapılan kab. Timûrî ve Safevî Sanatlarında da çok mükemmel örneklerine rastlanan ruganî kablarn, XVII. asır sonu ile XVIII. asır başı Edirne'de yapılanları sıkça görüldüğünden bunlar Edirnekârî olarak da adlandırılır. Ruganî cildler, desenleri itibariyle tezhipte de yakın işbirliği içindedir.³⁶

Ruk'a: Yazı yazılmış veya yazılacak olan, kağıt deri parçasına verilen isim.

Rumi: Tarihi Orta Asya'ya kadar dayanmakla birlikte ismini Anadolu manasındaki Diyar-ı Rum'dan alan, hayvani çıkışlı, kullanılma alanı çok geniş bezeme motifi. Piçide Rumi (Sarılma Rumi): Rumi'nin sarılmış parçalarıyla çizilen çeşidi. Sencide Rumi: Kısmen simetrik rumi çeşidi. İşlemeli Rumi: İçi hatayı grubu motiflerle bezenmiş Rumi çeşidi. Hurdeli Rumi: Büyük rumi motifinin küçük rumilerle bezenmiş şekli.

Rumi Şemse: Rumi motifi ile bezenen şemse tasarımlarına verilen isim.

S

Sadberk: Yüz rapraklı, katmerli. Cilt kapaklarının ortasında yapılan şemsenin üzerindeki motif.³⁷

Sahtiyân: Keçi derisi.

Sakal: Nakkaşlıkta, varak altını katlanacağı yere nakletmek için kullanılan ve tek sıra halinde kıllardan oluşan enli fırça.³⁸

³⁵ A.g.m. s.192.

³⁶ A.g.m. s.192.

³⁷ Devellioğlu, Ferit (2010) Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları, s.1059

³⁸ A.g.m. s.192.

Salbek: Sadberk = Sadberg (Yüzyaprak) kelimesinden bozularak kitap kablardaki şemse biçiminin üst ve alt taraflarına konulan ve çok sayıda yaprağı andırdığı için bu isimle tanınan gömme motif.³⁹

Samur Fırça: Tezhipte kullanılan, ince ve temiz çizgi çekmeye yarayan fırçadır.

Saykal: Cila yapan, cila aleti.

Sazyolu: Sazyolu Üslubu. Tezyinat ilk defa Tebriz'i Şahkulu tarafından 16. yüzyılda uygulanan, altın ve is mürekkebiyle yapılmış bezeme tarzı. Zengin yaprak ve hatayi motifleri yanında, efsanevi ve tabiattaki yarı üsluplaştırılmış hayvan motiflerinin bolca yer aldığı bu yoğun desenlerde, hareket ve derinlik sağlayan kalın çekilmiş çizgilerle beraber, gözle seçilmeyecek kadar ince hatları da büyük ustalıklarla veren fırça çalışmaları görülür.

Seberk: Üç dilimli yaprakların üsluplaştırılarak çizilmesine verilen ad.

Semerkandi Kağıt: Semerkand'da yapılan esmer, kaba fakat sağlam olan kağıda verilen ad.

Sepi (isim): deri, post gibi malzemeleri kullanabilecek hale getirmek için uygulanan işlemler.

Sepileme: sepilemek işi, tabaklama.

Ser-Mücellid: Saray nakkaşhanesinde çalışan mücellid ve müzehhiblerin reisi.⁴⁰

Serigrafi Baskı (isim tamlaması) Fransızca serigraphie + Türkçe baskı: Ahşap veya metal bir çerçeveye gerilen polyester veya ipek emilsiyon kumaşlarının ışık ile pozlanarak baskı kısımlarının gözenekli hale getirilmesi ve bu kısımdan mürekkebin baskı yüzeyine geçmesi mantığı ile yapılan baskı çeşididir. Kağıt baskısı için kullanılmakla beraber, matbaanın basamadığı cam, metal, ahşam gibi alanlara uygulanabilir.

Serpme Altın: Ezme altının sulandırılarak uygulanacak yüzeye serpilmesi ve nokta nokta şelilde dağılmasına denir.

³⁹ A.g.m. s.192.

⁴⁰ A.g.m. s.192.

Sertâb: Sertab, sol kab ile mikleb arasında kitabın kalınlığı kadar eni ve kitabın uzunluğu kadar boyu olan, içi mukavva ile desteklenmiş parçaya verilen isimdir. “Ser” Farsça baş, “tab” ise basmak, kapatmak, birleştirmek manalarını taşır. Yani Sertab başı kapatan veya başa birleşen anlamına gelir.⁴¹

Sıgır Dili: (Bknz. “Cönk”) Beyazi de denir.

Sırma İşlemeli Cilt: Cilt yüzeyindeki kumaşa sırma ile çeşitli motifler işlenerek yapılan cild çeşidine verilen denir.

Sırt: Teclid’de Kitabın alt ve üst kablarnın birleştirildiği forma dikişlerinin yapıldığı kısma verilen isim

Sırt Bezi (isim tamlaması) Türkçe sırt + Arapça bez: Cilt Sanatında formaları birarada tutmak ve Kitap bloğu ile cildin birbirine daha sağlam tutunması için, ortası kitap sırtına iki ucu muhat altından yan kağıdına yapıştırılan bezin ismi.

Sıvama Altın: Uygulanan yüzeyi tamamen kapatacak şekilde altın sürülmesi.

Sim-Efşan: Ezilmiş gümüşün sulandırılarak yüzeye serpilemsi ile yapılan bezeme tekniği. Gümüş varakların, kabur gibi delikli bir elek içerisinden yüzeye düşürülmesi ve mührlenmesi ile yapılan çeşidine kalbur şimefşanı denilir.

Simdüzi Cild: Teclid’de gümüş işlemeli cild çeşidine verilen ad.

Somaki Mermeri-taşı (isim tamlaması) Arapça summaki + Arapça mermer: Kızıl veya yeşil renkte, damarlı ve çok sert bir porfir türü mermer. Teclid’de deri tıraşlarken bıçkının ağzını bileylemek için sık sık kullanılır.

Soğuk İplik: Cilt Sanatı’nda teber ile bastırılarak kablarnın kenarlarına çekilen, altınsız çizgilere verile isim.

Soğuk Şemse: Cilt Sanatı’nda kalıp basılan alanların altınlamadan bırakıldığı cilt çeşididir.

Su Damgası: (bkz.) Filigran.

⁴¹ Küçükkömürler, Selman (2019). İstanbul Müze ve Kütüphanelerindeki Ahmet Karahisari Hatlı Yazma Eser Ciltlerinin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. s. 33

Su Yönü: Kağıt, mukavva gibi materyallerin üretimi esnasında kağıt hamuru içerisindeki liflerin yönleri fiziksel işlemler uygulanarak paralel hale getirilir ve bu doğrultu kağıdın veya mukavvanın su yönünü oluşturur. Ciltçilikte ve matbaa sektöründe kağıt ve mukavvanın su yönünün tespiti ve uygun şekilde kullanılması üretilen işin kalitesi ve uzun ömürlü olması bakımından önem arz eder.

Suhuf: Sayfalar. Kutsal dört kitaptan başka Cebrail (a.s.) vasıtasıyla bazı peygamberlere indirilen emirler.

Sultani Kağıt: ipekten yapılan kaliteli kağıt çeşidi.

Supara: Eskiden mektep çocuklarının okudukları kitaplara denirdi. Az sayfalı demek olan 'suhuf' ve 'pare' kelimelerinden türetilmiştir.⁴²

Sülük: Şemse dendanları arasındaki girintilere hareket vermek için fırçayla yapılan küçük altın tığlar.⁴³

Sünger (isim) Rumca: Genellikle denizlerde bir yere tutunarak koloni halinde yaşayan çok hücreli ilkel hayvan. Sıvıları tutan yapısı ile temizlik işlerinde kullanılır. Cilt Sanatı'nda kağıt veya derinin nemlendirilmesi ve ıslatılması gibi işlerde veya deri boyamada kullanılır.

Ş

Şemse Cild: Şemse tasarımının bulunduğu Cilt çeşitlerinin genel ismi.

Şemse Kalıbı: Kitap kablalarının üzerine basılan beyzî gömme motif. Eski devirde köseleden yapılırken daha sonra pirinç madeni tercih edilmeye başlanmıştır.⁴⁴

Şerit: Kumaş veya deriden yapılan dar, düz, ince ve uzun parça; kabı rahat çıkarmak için bir ucu mahfazaların içine tutturulur.

Şirâze: Kitap ciltlerinin iki ucunda bulunan ve yaprakları muntazam tutan, ibrişimden örülmüş ince şerit. Şiraze ören

⁴² Özen, Mine Esiner (1985). Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Prof. Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atölyesi.

⁴³ A.g.m. s.192.

⁴⁴ A.g.m. s.192.

kişiyede şiraze-bend denilmektedir. Ciltçilikte sırt dikişinden, kitabın alt ve üst kenarlarında varakları birbirine daha sıkı tutturmak amacıyla yapılan gizli kolondan ve bu kenarlara yapıştırılan, yastık ismindeki deri parçası üzerinden atılan şiraze kolonlarına ibrişim iplik ile örülür. Üzerine örüldüğü şiraze kolonları, kitabı sağlamlaştırdığı gibi, şiraze süslemeye de katkı sağlar.⁴⁵ Nişanlı Şiraze: Kolonları formaların ortalarından alınan şiraze. Saplama Şiraze: Kolonları formaların ortalarından alınmayıp gelişigüzel yerlerinden alınan şiraze.⁴⁶

Şirazebend: Şirazebed şiraze bağlayan, şiraze ören manasında kullanılmaktadır.⁴⁷

Şirazegir: Şiraze yapılmaya elverişli kitap.⁴⁸

Şiraze Başlığı: Cilt Sanatında kitabın sırtını örten derilerin, baş ve etek yönlerine doğru uzun bırakılıp şirazenin üzerini örten ve korumaya alan uçlarına verilen isimdir.⁴⁹

Şukufe Şemse: Dallar üzerinde uçlara doğru küçüklü büyüklü çiçeklerin sıralandığı, çiçek demetleri bulunan şemse tasarımlar. Şukufede genellikle natüralist üslubda çiçek çizimleri kullanılır ve bazı örneklerde çiçek demetleri vazo içerisinde yer alır.

T

Tabaka: İnce yaprak halinde, büyük ebatta tek kağıda verilen ad.

Takoz: Kitap kablalarında kullanılacak cild kalıplarını, kab ölçülerine uyarlamak maksadıyla gereken kenara yerleştirilen iç ve dış pervaz kalıbı.⁵⁰

Taslak: Bir işin, bir eserin ön çalışması.⁵¹

⁴⁵ A.g.t. s.14

⁴⁶ A.g.m. s.192.

⁴⁷ Devellioğlu, Ferit (2010) Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları, s.1166

⁴⁸ A.g.e. s.1166

⁴⁹ Mücellid Gürcan Mavili ile yapılan görüşmelerde kendisi, bu deri uzantısının isminin “şiraze başlığı” olarak söylenmesini, hocası Mücellid İslam Seçen Beyefendi ile istişare ettiğini ve makul bulduklarını ifade etti.

⁵⁰ A.g.m. s.192.

⁵¹ A.g.m. s.192.

Taslamak: Kitaba uygun ebatlarda cild bezi veya deri ile ölçüsü alınan kitaba göre kesilip hazırlanan mukavvanın bir araya getirilmesi işlemine verilen ad.

Taş Baskı (Litografi) (isim tamlaması) Türkçe taş + Türkçe baskı: Kireç taşı üzerine yağlı mürekkeple çizilen şekil ve yazıların basım sanatıdır. Oldukça zahmetli bir baskı tekniği olmakla birlikte, temelde yağın suyu itmesi özelliğine dayanır.

Tavlama: Kağıdı düzleştirip esneklik kazandırmak amacı ile ıslatarak veya nemlendirerek yapılan işlem.

Teber: İstılahi manası Teclid'de tek veya çift, düz çizgi çekmeye yarayan alettir. Kitap kablalarının kenarlarında cetvel çizgilerini, deri üzerine, ısıtılıp bastırarak çekip, iz bırakmak için kullanılır. Memlük ve Selçuklu ciltlerinde yaygın olarak kullanıldığını bilmekteyiz.⁵²

Teclid: Arapça isim olan Cild kelimesinden müştakla teclid yani ciltleme fiilinin kullanımı daha doğru olacaktır. Cilt yapan kişiye de mücellid denilmektedir. Galat-ı Meşhur Lugat-ı fasihten evladır fetvasınca, "Cilt Sanatı"nın ismi ile alakalı bu yerleşmiş kullanımda yok saymamak gerekir.

Tefe: 10 adetten oluşan 10 deste varak altına denir. Defe.

Teker: Cildlerin üzerine birbirini takip eden motifler işlemek için bastırılarak veya ıstılarak kullanılan silindir tekeri biçiminde uzunca sapı olan el aleti.

Telatin: Bir çeşit sağlam ve yumuşak sahtiyan olup kendine özgü hoş bir kokusu vardır.⁵³

Tenekar: Mukavva yapılırken cildi kurttan korumak için yapıştırıcıya katılan bir madde.⁵⁴

Tezgah Dikişi: Genellikle Avrupalı kitapların dikilmesi için kullanılan, dikine bağlanan keten iplerin üzerinden geçirilen iplerle formaları dikmek için kullanılan tezgah biçiminde araç.

⁵² A.g.t. s.35

⁵³ Özen, Mine Esiner (1985). Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü. İstanbul: İstanbul üniversitesi Fen Fakültesi Prof. Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atölyesi. s.70

⁵⁴ A.g.e. s. 70

Tezyinat: Bezeme.

Tipografi Baskı: Kabartma harflerin veya şekillerin bir araya getirilip mürekkep sürülmesi akabinde kağıda pres veya istampa yardımı ile bastırılması yöntemiyle uygulanan baskı çeşididir.

Torba: Çıldçilikte kağıttan yapılan kitap mahfazaları.⁵⁵

Trilin: Kitap sanatlarında, haritacılıkta ve çizim işlerinde ucundaki kısaçlı kısmı vida ile ayarlanıp çeşitli kalınlıklarda çizgi çekmeye yarayan kalem biçiminde alete verilen isim

Tutkal: Eskiden balık veya büyükbaş hayvan kıkırdaklarından elde edilen bir yapıştırıcı. Günümüzde pva (polyvinyl alcohol) gibi renksiz. Suda çözünebilir çeşitleri vardır. Klasik Cilt Sanatkarları eserlerinde doğal asitsiz yapıştırıcıları (nişasta muhallebisi, badem kola vb.) tercih eder.

Tülbent (isim) Farsça ter + bend: İnce ve seyrek dokunmuş, hafif ve yumuşak pamuklu bez. Cilt Sanatı'nda sırt bezi olarak kullanılmaktadır.

Ü

Üstübec (isim) Türkçe / Arapça İsbidac, isfidac kelimelerinden göçüşmeli kelime: Boyacılıkta kullanılan zehirli, bazik kurşun karbonat. Teclid'de büyük desenli kalıplar basılırken, desenin kabarması için dolgu malzemesi olarak deri altına sürülür, kuruyunca alçı gibi sertleşerek deseni sabitler.

V

Varak: Yaprak, tabaka. Yazma eserlerde her bir sayfanın yüzlerini tanımlamak için kullanılır. Ön yüz a, arka yüz b olarak numaralandırılır.⁵⁶

Vassal: Bozulmuş veya dağılmış elyazması kitapları tamir eden, kağıtları yenileyerek birbirine birleştiren sanatkar.⁵⁷

⁵⁵ A.g.m. s.192

⁵⁶ Özen, Mine Esiner (2017). Türk Cild Sanatı. İstanbul: İşaret Yayınları. s.46

⁵⁷ A.g.e. s. 76

Vassale: Yazma sayfalarda metin kısmı ile kenarlarda kalan boş kısımların farklı kağıtlar kullanılarak birleştirilmesi işlemine denir.

Vernik: İspirto veya terebentin ruhu içinde reçineli maddelerin eğitilmesiyle elde edilen, kab üstünü korumak ve parlatmak amacıyla kullanılan sıvı cila.⁵⁸ Cilt sanatında genellikle gomalak verniği kullanılır.

Veziri: Yazma eserlerin kare biçimlilerine verilen ad. Bu kitaplar çoğunlukla küçük boyludur.⁵⁹

Vikâye Sayfası: Yazma eseri, kurttan, su, nem ve rutubetten korumak amacıyla, metin başlamadan evvel yer alan boş birkaç varak.⁶⁰

Y

Yağ Taşı (İsim tamlaması) Türkçe yağ + Türkçe taş: Kesici aletlerin ağızlarını bilemek için, gaz yağı, mazot, veya zeytinyağı sürülerek kullanılan doğal taş.

Yaldız (isim) Türkçe: Eşyaya altın veya gümüş görüntüsünü elde etmek için uygulanan, sıvı veya yaprak varak halindeki madde. Cilt ve matbaacılıkta ısıl işlem ile yüzeye uygulanan folyoların genel ismi.

Yaldız Baskı (isim tamlaması) Türkçe yaldız + Türkçe baskı: Cilt ve matbaa sektöründe yaldız görünümü verilmek istenen yazı veya desen tasarımlarının, yaldız folyo üzerinde ısıl işlem ile klişe, hurufat veya teber kullanarak yüzeye yaldız aktarılması işlemi.

Yan Kağıdı: Ciltlenmiş bir yayında dış kapak ile metin kısmı arasında bulunan yaprak. Ön ve arka yüzünde yazı bulunmaz. Metni cilde bağlayan dayanıklı iki yapraktan ibarettir, bir yaprağı cildin iç kısmına yapıştırılır. Ebrulu, tezhipli, zereşanlı, doğal boyalı vb. çeşitleri vardır.

⁵⁸ A.g.m. s.192

⁵⁹ A.g.e. s. 77

⁶⁰ A.g.m. s.192

Yapıştırma Şemse: Şemse, köşebend vesair parçaların deriye basıldıktan sonra kablarda bunun için hazırlanma yuvalara yapıştırma yoluyla yerleştirilmesi.⁶¹

Yapıştırma Şiraze: Avrupai ciltlerde ve seri üretimde kitabın sırtına yapıştırılarak uygulanan bir kenarı şiraze görünümü ince şeritlere verilen isim.

Yastık: Üzerinde altın varak kesilen, içi kırıtkıla dolu, üstü de kadife veya deriyle kaplı alet. Mücellidlikte ise şirazenin altına konulan ince deriye verilen isim.⁶²

Yazı Altlığı: Hattatların yazı yazacakları kağıdın altına koydukları deriden veya murakkaadan imal edilmiş düz bir zemin oluşturmaya yarayan malzeme.

Yazı Çekmecesi: Hattatların Kalem, Kelmtraş, kğı ve mürekkebi gibi malzemelerini koyup yanlarında taşıyabildiği, bazı örneklerinde küçük masa şeklinde tablalı kutu. Üzeri Teclidli ve sanatlı örnekleri de vardır.

Yazma: Elle yazılarak çoğaltılan kitapların genel adı.

Yazma Şemse: Kitabın her iki deri kabı üzerine, kalıp kullanılmadan fırçayla yapılan tezyinat.

Yekpare Şemse: Cild sanatında kabın tamamını kaplayan büyük ve tek parça şemseli kalıba verilen ad.

Yekşah Demiri: Yekşah Cilt yapısında istenilen yüzeye bastırılıp çekilmek sureti ile kullanılan, ucunda çizgi şeklinde oyuntuların bulunduğu ince uzun demir.

Yekşah Kab: Yazma kablarda, sıvama altınla işlenmiş motiflerin daha da parlak görünmesini sağlamak maksadıyla, üstlerinde ince kanallar açılarak hazırlanan cild.⁶³

Z

Zencerek: Kitap kablarna, iç içe geçmiş halkalar şeklindeki bezeme. Deri kab üstünde bu işi yapan alete Zencerek Demiri

⁶¹ A.g.m. s.192

⁶² A.g.m. s.192

⁶³ A.g.m. s.192

denir.⁶⁴ Anahtarlı Zencerek: Zencerek çeşidini arttırmak maksadıyla kullanılan ve iki nokta merkezini birleştiren yatay ve düşey çizgilere verilen ad. Anahtar çizgiler, zencereği meydana getiren şeritlerin yönlerini değiştirerek çeşit zenginliği sağlar. Kitabeli Zencerek: Kitabe görünümündeki müstakil desen paftalarından oluşan zencerek çeşidi. Zengin çeşitleri olup eski yazmalarda birçok örneklerine rastlanır.

Zencerek Demiri: Kabın üzerinde altın cedvelin üstüne vurulmasıyla parlaklık ve zencereğin oluşmasını sağlayan araç.

Zerdava/Zerdave Cild: Zerdave, postu kürkçülükte kullanılan sansarı andıran, küçük bir hayvandır. Zerdavenin kürkü kadife gibi olduğu için, kadife cildlere, zedave cild de denir.⁶⁵

Zerdüz/Zerdüzî Kab: Deri üzerine motifleri altın tel ve renkli sıtmalarla işlenmiş kab.⁶⁶

Zerefşan: Altının sulandırılır serpilerek veya varak halinin hususi elekten geçirilerek küçük parçalar halinde uygulanmasıyla elde edilen bezeme çeşidi.

Zilbahar: Kitab kablaları üzerinde fırça ile yapılan baklava tarzı bezemeye verilen isim. Zilbahar kelimesinin Aslı'nın zerbahar olduğunu söyleyenler vardır. Zilbahar kablara, kafes cild de denmiştir. Bu usul ile kesişen çizgilerle yapılan bezeme, kabın tamamını kaplar. Hatta kab mahfazasında da aynı benzemenin kullanıldığı görülür. XIX. asırda zilbahar kablara yaygınlaşmış, mushaf ve Delailü'l-Hayratların birçoğu bu şekilde işlenmiştir.⁶⁷

KAYNAKÇA

Âlî, Menakıb-ı Hünerveran, s.11

Akar, Azade, Keskiner, Cahide, Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif

Arıtan, Ahmet Saim (1993). Ciltçilik maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi, C.VII, s. 551-557. İstanbul.

⁶⁴ A.g.m. s.192

⁶⁵ A.g.m. s.192

⁶⁶ A.g.m. s.192

⁶⁷ A.g.m. s.192

- Derman, Fatma Çiçek (2012). Cild Sanatında Kullanılan Malzeme, Terim ve Tabirler. (Editör: Ali Rıza Özcan). Uluslararası Cild Sanatı Buluşması Katalog. İstanbul.
- Derman, Fatma Çiçek (2015). Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme (Ed. Ali Rıza Özcan). Hat ve Tezhip Sanatı. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, sy.
- Devellioğlu, Ferit (2010) Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları
- Küçükkömürler, Selman (2019). İstanbul Müze ve Kütüphanelerindeki Ahmet Karahisari Hatlı Yazma Eser Ciltlerinin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Mavili Gürcan (2002). Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki 13. Ve 14. Yy'lara Ait Cilt Sanatı Örnekleri (Y.L. Tezi). İstanbul.
- Özen, Mine Esiner (2017). Türk Cild Sanatı. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Özen, Mine Esiner (1985). Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü. İstanbul: İstanbul üniversitesi Fen Fakültesi Prof. Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atölyesi.
- TDK, Güncel Türkçe Sözlük.

ÇÖMLEKÇİLİKTEN ÇAĞDAŞA ZANAAT-SANAT İKİLEMİ

*Doç. Dr. Serap ÜNAL**

ÖZET

Geçmiş binlerce yıl öncesine dayanan, sürdürülebilirliği ile günümüze kadar uzanan, günümüzde de arkeolojik ve geleneksel nitelikleriyle maddi kültür değerlerine önemli katkılar sunan çömlekçilik, aynı zamanda modern seramik sanatının da ilham kaynağıdır.

Neolitik Dönemden günümüze binlerce yıllık pişmiş toprak üretiminin, Anadolu'nun özellikle ören yerlerine yakın kırsal kesimlerindeki yerleşmelerinde üretim tarzında fazla bir değişiklik olmadan sürdürülebilir olması, Somut Olmayan Kültürel Miras alanında dikkat çekici bir yer kaplamaktadır. Çömlekçilik, aynı zamanda pişmiş toprağın yok edilemeyen bir malzeme olması nedeniyle arkeolojik, antropolojik, sanatsal, etnografik vb. birçok disiplinde veriyi günümüze taşınması bakımından bizlere önemli kaynaklar sunmaktadır.

Estetik ya da güzele erişim betimleri, Platon'dan itibaren yakın dönem düşünürlere kadar birçok filozof tarafından sınırları belirsiz felsefi kapsamda, değişik önermeleri ve eleştirileriyle tartışılmış, bu tartışmalı ve eleştirel yaklaşımlar, tüm sanat dallarını etkilemiş, çeşitli ekollerin ve sanat akımlarının doğmasına neden olmuştur. Bu süreçte özellikle 17.yüzyılın sonlarından itibaren başlayan sanat ve zanaat tartışmaları devamında, 18.yüzyılın sonlarına gelindiğinde "sanatçı" kelimesiyle "zanaatçı" kelimesi birbirinin karşıt anlamlısı haline gelmişti; "sanatçı" güzel sanat eserlerinin sahibiyken zanaatçı faydalı işler yapan ancak minör seviyede işlerini icra eden biriydi.

Simgesel sanatın ilk örnekleri olarak kabul edilen prehistorik seramiklerden itibaren 19. yüzyıla gelindiğinde Konstrüktivistlerin ve Bauhaus Okulunun "sanatta ve teknikte birlik" anlayışı kapsamında seramik sanatı da bu tasarım devrimi ile çok farklı bir zemine oturmuştur. Bu dönemde tartışmaların ortasında olan seramiğin tam anlamıyla sanata evrilmesinde çıkış noktası primitif çömlekçilik olmuştur.

Yaklaşık 9000 yıllık Anadolu çömlekçiliği, günümüzde de sürdürülebilirliği ile çok önemli kültürel değerler yaratmasının yanında, batıda olduğu gibi modern seramik sanatına da ilham vermesi de dikkat çekicidir.

Anahtar Kelimeler: Çömlekçilik, Maddi Kültür, Seramik, Sanat-Zanaat, Anadolu

GİRİŞ

Tarih öncesinden günümüze kadar uzanan süreçte sanatın sözcük olarak edindiği anlamlar; insanlığın ürettiği simgesel, işlevsel, salt sanatsal vb. her türlü ifade içeriğinde, gerek teknik

* Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü Başkanı.

becerilerle mimesis (taklit) olarak ve gerekse poiesis (duyumsal) olarak algıladığımız beğeni kabulüne göre sıralanarak bazı farklılıklarla ortaya çıkmışlardır. Bu farklılıkların neden olduğu tartışmalar ise özellikle ilk dönem filozofların düşünselliği temelinde günümüze kadar uzanmıştır.

Önceleri “güzele erişim-beğeni” çerçevesinde ifade edilen, etimolojik köken itibarıyla, Yunanca duyum ve algı anlamlarında “aisthesis” sözcüğünden gelen ve ilk defa Alexsander Baumgarten’in “Aesthetica” (1750) isimli eserinde teknik bir terim olarak kullanılan “estetik” ve estetik anlayış, sanatsallıkla birlikte bu dönem ve takip eden süreçte (özellikle 17 ve 18. Yüzyıllarda) zanaat ve sanat tartışmalarının merkezine yerleşmiştir.

Sanatçı ve zanaatçı kelimeleri XVIII. yüzyıldan önce birbirleriyle aynı anlamda kullanılıyordu. XVIII. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise “sanatçı” kelimesiyle “zanaatçı” kelimesi birbirinin karşıt anlamlısı haline gelmişti; “sanatçı” güzel sanat eserlerinin yaratıcısı olarak kullanılırken, “zanaatçı” sadece faydalı ya da eğlenceli şeyler yapan birisi olarak ifade ediliyordu (Shiner, 2004: 24).

Anılan süreçte işlevsel seramikler başta olmak üzere, seramik eserler de belki salt işlevselliklerinden ötürü ya da sadece el becerisine dayalı olduğu gerekçesiyle sanat kavramından ötelenmeye çalışılmıştır.

Sanat ve zanaat, dolayısıyla sanatçı ve zanaatçı sözcükleri, kavramsal olarak estetik sözcüğü ile birlikte özellikle 18. yüzyıl sonrası kavram karmaşası içine girmiştir. Sanatçıyla zanaatçının, estetik olanla işlevsel olanın birbirinden ayrı tutulması sonucu oluşan bölünme tam da bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Shiner’e göre; 18.yüzyıl, eski sanat düşüncesini güzel sanat ve zanaat şeklinde ikiye ayırmış, 19. yüzyıl ise güzel sanatları şeyleştirmiş bir “Sanat”a, bağımsız, ayrıcalıklı bir ruh hakikat ve yaratıcılık alanına dönüştürmüştü. Benzer şekilde, daha önce XVIII. yüzyılda zanaatçıdan zaten kesin biçimde ayrılmış olan sanatçı kavramı da artık insanlığın en yüksek tinsel uğraşlarından biri olarak kutsallaştırılıyordu. Yüzyılın sonuna gelindiğinde sanatçıyla zanaatçı, anlamsallığının yanı sıra uygulama ve ilişki yönünden de

birbirinden ayrılmıştı. Öte yandan zanaatçının statüsü ve imgesi ise gerilemeye devam ederken, sanayileşme yüzünden birçok atölye kapanmaya zorlandı (Shiner, 2004:76).

Özellikle 16 ve 17. yüzyıllarda Avrupalıların sömürge kolonilerden sağladıkları ucuz iş gücü ve değerli madenlerin yarattığı kapital birikim ve zenginlik yeni buluşların önünü açmış, bu dönem, buhar makinelerinin fabrikalara evrilmesi sermaye yığılmasına, dolayısıyla da bu artı değer yaratan sermaye fazlası, takip eden yüzyılda Sanayi Devriminin önünü açmıştır. Bu sert endüstri dönüşümü, tüm yaşam biçimlerini etkilediği gibi şüphesiz sanat ve sanatsal üretim anlayışını da etkileyecekti. Nitekim estetik kaygıdan uzak salt toplumsal amaçlara yönelik Rus Konstrüktivizmi ve sanatla zanaatı bir araya getirmeyi amaçlayan Alman Bauhaus Okulu, farklı ve yeni bir sanat anlayışı oluşturdu. 1919'da kurulan Bauhaus Okulu, kitlesele üretimi halk için ancak çağdaş estetik anlayışla bütünleştirerek öncelikle sanatçı ve tasarımcı yetiştirmek amacına yönelmiştir.

“Sanat ve Teknoloji - Yeni Bir Birlik” mottosuyla yola çıkan, Bauhaus Okulu aynı zamanda Dornburg seramik atölyesiyle seramik sanatına yepyeni bir çığır açtı. Öyle bir başlangıçtı ki bu yapılanma, etkileri ülkemiz de dâhil tüm dünyada hala etkisini sürdürmektedir.

Bauhaus seramiğinin en önemli çıkış noktası “çömlekçilik” olmuştur. Dornburg atölyesinin çömlekçi ustası Max Krehan ve sanatçı tasarım uzmanı Gerhard Marcs, birlikte seramiğin sanatsallığına ve estetik anlayışına yeni bir yön verdi. Birlikte ürettikleri bu farklı tarzda, Kızılderili Çömleklerinden Anadolu Çömleklerine kadar primitif form ve bezemeler üzerinden tasarım geliştirdiler.

Bauhaus öğretilerine paralel bir yapılanmayı ülkemizde “Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun” kuruluşu, eğitim ve uygulama alanında da görüyoruz. Bauhaus seramik eğitiminde ve tasarıma dayalı sanatsal seramik icraatlarında olduğu gibi, eğitiminin bünyesine çömlekçi ustalarını da dâhil ederek bir yandan da sanayi işbirliğini tesis ederek, seramik eğitim konseptini oluşturan Tatbiki (D.T.G.S.Y.O.), ülkemizin çağdaş seramik sanatına önemli katkılarda bulunmuştur.

Anadolu çömlekçiliği ülkemizde de çağdaş seramik sanatının başlangıcıdır. Binlerce yıllık Anadolu geleneksel çömlekçiliği kuşkusuz ürettiği kültürel değerler açısından aynı zamanda çok önemli bir “Somut Olmayan Kültürel Miras” ögesidir. Zira Neolitik Dönem’den itibaren biçimsel olarak neredeyse değişime uğramadan devam eden üretim tarzıyla çömlekçilik, arkeolojik, antropolojik, etnografik, sanat vb. birçok disiplinde veri aktarımı sağlayan önemli bir kültür alanıdır.

ZANAAT-SANAT İKİLEMİ

Zanaat ve sanat arasında betimsel, felsefi ikilem yaratan tartışmalar 17 ve 18.yüzyıllarda yoğunlaşmış, seramik sanatı da bu tartışmaların tam ortasına oturmuştur. Belki de yalnızca el becerisi ve salt işlevsellik sorunsalı seramiği sanat kavramının dışına itti.

İlk çağların filozoflarından itibaren güzele erişim-beğeni boyutunda süregelen tanımlamalar, genel anlamı içeriğinde Antik Dönemden itibaren filozofların düşünsel alanında yer almıştır. İlk olarak Baumgarten’in “Aesthetica” (1750) yapıtında kullanılan “estetik” kavramı ile sanata karşı düşünsel yapılar da farklılaşarak, zanaat ve sanat tartışmalarına ayrı bir boyut getirdi. Anılan dönem öncesinde bu ayrım yapılmadığı gibi zanaat ve sanat birbirinin yerine kullanılan kavramlarken sonrasında bu iki kavram birbirinin zıddı haline getirildi.

Eski çağlardan günümüze değin “sanat” (ars) sözcüğünün art arda edindiği anlamlar, insanoğlunun ürettiği ürünlerin, doğanın ürünlerine oranla belirlenmesini sağlayan teknik ustalık (tekhne) ile duyularımızla algıladığımız nesnelere bir beğeni tutumuna göre seçip sıralamaya yönelen özel duygu arasındaki ayrışmaların bir sonucu olarak ortaya çıkmışlardır. Sanat ve sanat ürünleri çağlar boyu ve farklı topluluklar tarafından çok farklı biçimlerde değerlendirilmiş ve bununla birlikte bütün insanlık tarihi boyunca var olmuştur (Bozkurt, 2014:15).

Estetik sanat kuramcılarının göre, ‘estetik’ ve ‘sanat felsefesi’ nin yer değiştirebilme sebebi, tarafsız ve aynı sorgulamanın kuramsal olarak bağımsız isimleri olmaları değildir. Bunun sebebi, daha çok sanatın özde estetik deneyimin bir aracı olmasıdır; yani ‘sanat’ ve ‘estetiğin’ taraflı kullanımında, altta yatan kuramsal bakış

açısı iki terimin birbirine göre, özellikle de sanatın estetik açısından tanımlanabileceğidir (Carroll, 2012:237). Modern güzel sanatlar sistemi XIX. yüzyılın başlarından günümüze Avrupa ve Amerika kültürünü hâkimiyeti altına alsa da aynı dönem içinde kimi sanatçı ve eleştirmenler bu sistemin temel kutuplaştırmaları olan sanat ve zanaat, sanatçı ve zanaatçı, estetik ve fayda gibi karşıtlıklarla direnmişlerdir (Shiner, 2004: 27).

18.yüzyılda eski sanat düşüncesi, güzel sanat ve zanaat şeklinde ikiye ayrılmıştı. Benzer şekilde Shiner’a göre, daha önce XVIII. yüzyılda zanaatçıdan zaten kesin biçimde ayrılmış olan sanatçı kavramı da artık insanlığın en yüksek tinsel uğraşlarından biri olarak kutsallaştırılıyordu. Yüzyılın sonuna gelindiğinde sanatçıyla zanaatçı, anlamsallığının yanı sıra uygulama ve ilişki yönünden de birbirinden ayrılmıştı. Öte yandan zanaatçının statüsü ve imgesi ise gerilemeye devam ederken, sanayileşme yüzünden birçok atölye kapanmaya zorlandı.

On binlerce küçük atölyenin ortadan kalkması önü alınamayacak bir süreçti. Bu geleneksel atölyelerin, her geçen gün iyice silinerek en sonunda tamamen ortadan kalkmış olan dört belirleyici özelliği vardı. Birincisi, bunlar bir araya gelerek zanaatın “sanatı”nı ya da “gizemi”ni oluşturan yaratıcılık, bilgi ve beceri üzerine inşa edilmiş mahrem hiyerarşilerdi. İkincisi, belli bir iş bölümü olsa da, çıraklar üretimin, tasarımdan son aşamaya kadar bütün aşamalarını görürdü. Üçüncüsü, telaşsız bir çalışma ortamı vardı. Son olarak, işin büyük bir kısmı el aletleriyle ve nesilden nesile aktarılmış tekniklerle yapılıyordu (Shiner, 2004:313).

Sanatçıyla zanaatçının, estetik olanla işlevsel olanın birbirinden ayrı tutulması sonucu oluşan bölünme tam da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Söz konusu karşıtlığı ve bölünmeyi Shiner’in tasnifi ile “Tablo 1”de görebiliriz.

Tablo 1: Zanaatçı/Sanatçıdan Sanatçı- Zanaatçı Karşıtlığına
(Shiner, 2004:186)

Bölünmeden önce (Zanaatçı/Sanatçı)	Bölünmeden Sonra	
	Sanatçı	Zanaatçı
Yetenek yahut ince zekâ	Deha	Kural
Esin	Esin/duyarlılık	Hesap
Hüner (zihin ve beden)	Kendiliğindenlik (zihin bedenin üstünde)	Beceri (beden)
Yeniden-üretici hayal gücü	Yaratıcı hayal gücü	Yeniden-üretici hayal gücü
Öykünme (eski ustalara)	Orijinallik	Taklit (modelleri)
Taklit (doğayı)	Yaratım	Kopyalama (doğayı)
Hizmet	Özgürlük (oyun)	Ticaret (ücret)

Endüstrileşmede sert bir dönüşüm olan, sanayi devriminin de bu süreçte sanata etkisi önemlidir. Endüstrinin ekonomi ve teknoloji ile güçlenen bağları, pazar ekonomisine uygun bir üretim sisteminin gerçekleşmesinde ve Bauhaus ekolu ilkelerini temel alan tasarım eğitiminin tüm dünyada benimsenmesinde rol oynamıştır. Adına devrim denilen bu endüstri dönüşümü, tüm yaşam biçimlerini etkilediği gibi şüphesiz sanat ve sanatsal üretim anlayışını da etkileyecekti. Bu dönemde Alman Bauhaus Okulu, estetik ve tasarım bütünselliğinde zanaatı göz ardı etmeden farklı ve yeni bir sanat anlayışı oluşturdu.

Eğitim, sanatçı ve zanaatçı işbirliği, sanat, el işçiliği, sezgi ve yöntem bütünlüğü içinde verilir. Çömlek, tekstil, tiyatro, özgün baskı ve ahşap atölyelerinden geçen öğrenciler, sosyal entelektüel ve simgesel bir sanat olan yapı biliminde yani mimarinin pratik hedeflerine göre hazırlanıyorlardı. Bauhaus'un başarısında rol oynayan önemli etkenlerden biri, günün tanınmış ve güçlü sanatçıları angaje ederek yaratıcı ve özgün uygulamalar, örnekler üretmesi ve bu kişilerin aracılığı ile ilkelerini yaygınlaştırabilmesindedir. Joseph Albers, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Laslo Moholy Nagy, Wassily Kandinsky ve Paul Klee gibi

sanatçılar aynı zamanda 20. yüzyılın sanat anlayışını değiştirmiş kişilerdi (Erzen, 2009:48).

Ancak, 1919'da kurulan Bauhaus Okulu ile toplu üretimi halk için ama çağdaş estetik anlayışla bağdaştırarak gerçekleştirmek amacıyla, öncelikle sanatçı ve tasarımcı yetiştirmek ve sonuçta mimarlık eğitimi ve dolayısıyla sağlıklı bir yapısal çevreyi amaçlamak, her şeyden önce eğitimle gerçekleştirilecek bir emel oluyordu. Bauhaus, gerek sanatçı öğretim elemanlarının, gerekse öğrencilerinin ürünleriyle giderek etkisi artan bir ivme yaratmıştır (Erzen, 2009:47).

Endüstrileşmenin 19. yüzyıldan başlayarak yaşamın her alanında hissedilen etkilerine karşı ihtiyaç duyulan eğitim reformlarının üretim ve yapı alanlarındaki en olgun ürünü kuşkusuz Bauhaus Okulu olmuştur.

ANADOLU ÇÖMLEKÇİLİĞİ

Paleolitik Dönem öncesi ve sonrası tüm arkeolojik dönemleri dolu dolu yaşayan Anadolu, kültürel anlamda bir arkeoloji cennetidir. Arkeoloji ile birlikte multidisipliner birçok bilim ve sanat dalının vazgeçilmez malzemesi olan pişmiş toprak üretimi, özellikle Seramikli Neolitik Dönem ile başlayıp ardılı dönemlerde de kesintisiz sürüp, günümüze kadar ulaşarak direnerek de olsa Anadolu coğrafyasında üretimini sürdürmektedir.

Neolitik Dönem'e ait önemli yerleşmelerden olan Çatalhöyük, simgesel sanatın ilginç örneklerini verir. Bu tür yapıtlar salt soyutlamalarla değil tinsel ve mitolojik yaklaşımlarla oluşturulmuştur. Neolitik Dönem'in bezeme ve üç boyutlu pişmiş toprak formları ve idolleri, sembolizm anlayışının belki de kavramsal olarak sanat kapsamında değerlendirilmesinin en önemli etkenleridir.

Çatalhöyük'te sözü edilen "sanat" estetik duyarlılıkla açıklanacak türden sanat değildir. Çatalhöyük'teki sanatın bambaşka işlevi var. Ancak bu nesnelere estetik boyutu olmadığı anlamına gelmez. Desenlerin çekiciliği ve eşyaların formlarının güzelliği ruhları üzerine çekmek ya da uzaklaştırmak bakımından önemli olabilir (Hodder, 2017:195). Pişmiş toprak kaplardan, MÖ.6. binin ortalarında, özellikle Çatalhöyük'te, Hacılar'da

yapılanlar çok başarılı olup, insanlığın seramik konusunda ortaya koyduğu ilk sanat yaratılarıdır (Akurgal, 1998:38). Ulusal ve uluslararası bilim ve sanat insanlarına göre, seramiğin ilk ifade biçimine mutlaka sanatsallık vurgusu yapılmıştır. Aynı şekilde bu vurgu, pişmiş toprak ana tanrıça figürinleri için de geçerlidir.

Pişmiş toprak nesnelerin genel kabulde ilk simgesel sanat örnekleri olduğundan hareketle; Bölgede arkeolojik çalışmaları ilk başlatan kişi olan James Mellaart, kadın heykelticileriyle kabartmalarını hemen Yunan ve Roma Cybelesinin prehistorik öncülünün Anadolu'nun Ana Tanrıçasının betimleri olarak yorumlamış, popüler ve bilimsel yazında birçok kişi bu konuda onun izinde gitmiştir (Roller, 2013:53). Mellaart'ın bu vurgusu, Anadolu pişmiş toprak kültürü açısından önemli bir değerlendirmedir.

Kalkolitik ve Tunç Çağlarından itibaren Anadolu çömlekçiliği, form ve bezekleriyle daha iyi bir seviyeye ulaşmış, özellikle Tunç Çağında çömlekçi çarkının bulunmasıyla (M.Ö. 3500 Uruk) çömlekçiliğe teknoloji de dâhil edilmiştir. Çarklı çömlekçilik, aynı zamanda ilk endüstriyel üretim bağlamında da önemli buluştur. Çarklı çömlekçilik, pişmiş toprak üretimine form değerleri açısından kuşkusuz büyük katkı sağlamıştır. Bu kapsamda da Anadolu, pişmiş toprak kültürü açısından çok geniş ve yoğun arkeolojik bir coğrafyayı betimlemektedir.

Çömlekçiliğin binlerce yıllık Anadolu serüveni günümüze dek süregelmiş, bugün hala yaşamaya/yaşatılmaya devam etmektedir. Ağırlıklı olarak Neolitik Dönemleri yoğun yaşamış bölgelerde yoğunlaşan, ancak neredeyse Anadolu'nun hemen her köşesinde kendini gösteren pişmiş toprak üretimi, sanki hiç değişime uğramadan kültürel olarak varlığını sürdürmektedir. Örneğin ayaklı çömlekçi çarkının bazı yörelerde elektrik motorlu olsa da tarihsel görüntüsü bozulmamıştır. Hatta Gökeyüp Köyünde bugün bile kullanılan birinci ve ikinci tür çark modeli, Woolley'in kazılarında bulunan ilk çark örneği, Ur diski ile birebir aynıdır. Yine bir amforanın sivri dibinin 5-10 cm. yukarisından kesip düzlediğinizde karşınıza tipik bir Anadolu testisi çıkar. Bu bağlamda yaşamakta olan Anadolu kırsal çömlekçiliği, özellikle

kültürel kodlarıyla “Somut Olmayan Kültürel Miras” olarak öne çıkan bir gelenekselliği temsil eder.

Geleneksel çömlekçilik, kültürel yönden ihmale uğrasa da bugün batıda da olduğu gibi çağdaş seramik sanatının çekirdeğidir. Bauhaus öğretisi kapsamında Dornburg seramik atölyesinde üretilen seramikler, çömlekçi ustası Max Krehan’ın formlarının, sanatçı ve tasarım uzmanı Garhard Marcs’ın çağdaş ve modern yorumları ile yepyeni bir alana geçiş yapıyordu. Benzer şekilde ülkemizde de aynı öğreti doğrultusunda “Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu” (Tatbiki) eğitim konseptine bu anlayışı yerleştirdi. Tatbiki, Bauhaus seramiğinde olduğu gibi çömlekçi ustalarının el becerisini eğitim sistemine sokup, sanatçı hocaları ile tasarımsal bakışı bünyeleştirerek sanayi işbirliğini de devreye alıp Türk Seramik Sanatına yeni bir çehre kazandırdı. Anadolu’nun kültürel zenginliklerinden olan primitif çömlekçilik çıkışlı bu tasarımsal anlayış, çömlekçiliğin zanaattan sanata evirilmesinde günümüz Türk modern seramik sanatına öncülük etti.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Oluş ve nasıl oluşa bir şeyin varlığı diyoruz. Bir şeyin temeli, onun varlığının kaynağıdır. Sanatçı, kendi eserinin kaynağıdır. Eser, sanatçısının kaynağıdır. Biri olmadan diğeri var olamaz. Tek başına biri, bir diğere yerine geçemez. Sanatçı ve eser, üçüncü bir nüans sayesinde hem kendi içlerinde ve hem de karşılıklı ilişki içerisinde bulunurlar. Üçüncü nüans dediğimiz bu temel unsur sanatçıya ve sanata adını verir, bu ise sanatın kendisidir (Heidegger, 2007:9).

Wedgwood seramiklerinin sanatsal seramik yönelimindeki en önemli örnekleri, neoklasik güzel sanatları temsil eden Etrüsk ve Portland vazolarıydı. Bugün Wedgwood’un seramik vazoları, seramik sanatı tartışmalarının ötesinde önemli sanat merkezlerinde güzel sanatlar müzelerinde yer almaktadır. 19. yüzyıl sonlarına doğru çömlekçilik çıkışlı geleneksel tarzda üretilerek işlevsiz objeler olarak ortaya çıkarılan eserler, “sanat olarak zanaat” adı verilen hareketin zanaat-sanat geçişkenliğine sahne olmuştur. Anılan dönemi ifade eden en iyi seramik eserlerden biri, Peter Voukos’un çömlekçi çarkıyla yaptığı, Ulusal Amerikan Sanatı Müzesi’nde sergilenen “Sallanan Çömlek” isimli

yapıttır. Sallanan Çömlek aynı zamanda çömlekçilik kökenli modern seramik sanatının da çok bariz bir örneğidir. Aynı dönemde pişmiş toprağın gizemini ve sanatsallığını Madoura atölyesinde keşfeden Picasso tabak, vazo ve değişik formdaki toprak kapları, renklendirerek fırça darbeleriyle salt geleneksel ve işlevselden soyut ve modern sanata dönüştürüyordu.

Geleneksel, soyut ve endüstriyel alanlarda seramik sanatı, sanata çok yönlü katkı sağlayan bir sanat dalıdır. Gerek iç ve gerekse dış mimaride yer alarak kendini toplumsal alana taşımalarının yanı sıra seramiğin salt estetik içeriğinin dışında, seramik teknolojisindeki gelişmeler sonucunda savunma sanayiinde kullanılan zırhlardan yüksek ısıya dayanıklı fırın malzemeleri, elektronik, tıp, uzay, nükleer enerji gibi birçok teknik alanlarda da yer alması önemlidir. Teknolojinin gelişimiyle yaşanan bilimsel gelişmeler, seramiğe endüstriyel düzlemde de önemli kazandırmaktadır.

Sanatın tümel görselliği kapsamında ortak paydanın “güzele varım” dolayısıyla felsefi adıyla “estetik” olduğunu biliyoruz. Güzele erişim kavramsallığına son iki yüz yılda dahil olan tasarım anlayışı da sanata kuşkusuz farklı bir boyut getirmiştir. Estetik ve işlevseli birleştirecek olan bu çabalar, “güzel sanat” formasyonu ve estetik düşünsellik kapsamında olmalıdır.

Bilhassa malzeme mühendisliği alanında olan, ileri teknoloji seramikleri ile ilgili teknolojinin öne çıkması, farklı eğitim anlayışları, sistemleri ve yöntemlerine olan gereksinimi ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca, seramik sektörü için yapılan uluslararası ve ulusal tüm SWOT (GZFT; Güçlü, Zayıf, Fırsat, Tehdit) analizlerinde, ürün kalitesiyle birlikte “tasarım” ön plana çıkmaktadır. Tasarım artık günümüzde sektörel olarak ulusal ve uluslararası rekabette öne çıkan önemli bir fatktördür. Tasarımın da özünde işlevsellik ve ergonomiyle birlikte estetik algı vardır. Tasarımın özünü vererek geliştirecek olan da Güzel Sanatlar Eğitimidir.

KAYNAKÇA

Akurgal, E (1998), Anadolu Kültür Tarihi, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları 67, Nurol Matbaacılık.

Bozkurt, N. (2014), Sanat ve Estetik Kuramları, Ankara, Sentez Yayıncılık.

Carroll, N. (2012), Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş, Çev. Güliz Tirkeş, Ütopya Yayınları.

Erzen, J. (2009) Mimarlık Tarihi, Mimarlık Dergisi, Ankara, sayı:349- EylülEkim ESDH, Ekonomi ve Stratejik Danışma Hizmetleri, Seramik Sektörü Makro Pazar Araştırması, 2017.

Erzen, J. (2011), Coğul Estetik, İstanbul, Metis Yayınları.

Roller, L.E (2013) Ana Tanrıça'nın İzinde, Çev. B.Avunç, Alfa Basım Yayın Dağıtım, İstanbul.

Shinner, L (2004), Sanatın İcadı, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Heidegger, M. (2007), Sanat Eserinin Kökeni, Çeviren, F.Tepebaşılı, Ankara, Deki Basım ltd.

HATTAT ŞEFİK BEY'İN BİLİNMEYEN TUĞRAKEŞLİĞİ

*Sümevra DURSUN**

ÖZET

Oğuz hakanlarından Osmanlı padişahlarına kadar Türk hükümdarlarını temsilen kullanılan yazılı alâmet ve işaretler tuğra adıyla anılır. Tuğralar şu kısımlardan meydana gelmektedir:

Sere, Beyze, Tuğ, Zülfe ve Kol.

Tuğralar belli bir formda olduğu için burada istifler açısından çok büyük bir farktan söz etmek mümkün değildir. Hattatlar Mustafa Râkım sonrası onun koyduğu kurallar çerçevesinde tuğralar çekmişlerdir. Burada dikkat çeken husus Şefik Bey'in resmi kayıtlarda nişancılık ya da tuğrakeşlik için vazifelendirildiği bilinmediği halde padişah adına tuğra çektiğini görmek ilginçtir.

Tarih boyunca yazının geçirdiği merhaleler göz önünde bulundurulduğunda yazı kültürünün önemine inanan bir medeniyetin yetiştirdiği pek çok sanatkârdan biri olan Şefik Bey de bu inançla üzerinden bir buçuk asır geçmesine rağmen gerek mimarî eserlerdeki yazıları gerekse eşsiz güzellikteki levhaları ve kitap formundaki eserlerini miras bırakmıştır.

Sultanlara ait pek çok vakıf eserinde kitâbelerin farklı, tuğraların farklı hattatlar tarafından çekildiği görülmektedir. Tuğralar sadece resmi izni olan hattatlar tarafından çekilmekteydi, Şefik Bey'in kaynaklarda tuğrakeşlik payesi bulunmamasına rağmen padişah adına çekilmiş tuğraları bulunmaktadır.

Şefik Bey'in çağdaşı olan Abdülfettah Efendinin tuğrakeş olduğu ve o dönemde tuğraların onun tarafından yazıldığı bilinmektedir fakat Şefik Bey'in padişah tuğrası çekmiş olması kısa sürede olsa bir izin aldığını düşündürmektedir.

Şefik Bey'in imzasını taşıyan tespit edebildiğimiz dört adet tuğra mevcuttur. Bunlardan biri Topkapı Sarayı'nda bulunan Sultan V. Murad adına çekilmiş tuğra, Dolmabahçe Sarayı giriş kapısı üzerinde bulunan Sultan Abdülmecid adına çekilmiş bir tuğra, Teşvikiye Camii giriş kapısı üzerindeki tuğra ve Sultanhamam da bulunan Hacı Küçük Camii çeşmesi üzerindeki tuğra bulunmaktadır. Bu çalışmada Şefik Bey'in yazılı kaynaklarda pek yer almayan tuğrakeşçiliğine değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Şefik Bey, Tuğra, Tuğrakeş, Hat Sanatı

GİRİŞ

19. yüzyılın önemli hattatlarından biri olan Şefik Bey

* Sümevra Dursun, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Ana sanat Dalı Doktora Öğrencisi, sumeyradursun@gmail.com.

Beşiktaş'ın Kılıç Ali Paşa mahallesinde doğdu. Çeşitli kaynaklarda doğum tarihi 1235/1819 olarak belirtilmiştir ancak Talip Mert Osmanlı Arşivi nüfus defterlerinde doğum tarihinin 1814 olduğunu tespit etmiştir.¹

Şefik Bey, ilköğreniminden sonra babası Dîvân-ı Hümayûn memurlarından Süleyman Bey'in olduğu kaleme girer burada bir müddet vazife gördükten sonra ayrılır. Yazıyı önce Ali Vasfi Efendi'den meşk eder, hocasının vefatı üzerine teyzesinin eşi olan Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'ye devam eder ve ondan 1835'te sülüs ve nesih yazılarından icazet alır. Yetiştirdiği pek çok hattat arasında Çırçırılı Ali, Hasan Rıza, Tahsin Hilmi, Mehmed Nazif, Bursalı Râşid Efendi ve İbrahim Alaüddin Bey'leri sayabiliriz. Şefik Bey, 1297 /1880'de vefat etmiştir. Kabri Yahyâ Efendi Dergâhı hazîresindedir.²

Şefik Bey daha çok celi yazıları ile bilinen bir hattat olsa da padişah adına çekilmiş dört adet tuğra örneği mevcuttur. Şefik Bey'in arşiv kayıtlarında Sultan Abdülmecid Han tarafından tasdik edilmiş hademe-i hassa hocalık belgesi mevcuttur ancak tuğra çekmekle görevlendirildiğine dair bir bilgi bulunmamaktadır.

Şefik Bey'in babası divan kalemi memurlarından Süleyman Efendinin yanında bir müddet görev yaptığı bilinmektedir. Bu dönemde resmi belgelere tuğra çekmiş olabileceğini ya da kısa bir süre de olsa tuğra çekmek için görevlendirildiğini düşündürmektedir.

Bu çalışmamızda konuya dair bazı mülahazalarımız olacaktır.

¹ Talip Mert, "Hattat Mehmed Şefik Bey", *Arşiv Dünyası*, Sy. 13, İstanbul, 2012, s. 74.

² İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar*, Maarif basımevi, İstanbul, 1955, s. 384.

Tuğranın Mahiyeti

Osmanlı sultanlarının yazılı alâmeti olan tuğra, Oğuzca tugrag, şeklinde olup Farsça'ya nişân, Arapça'ya ise tevkî ve alâmet olarak geçmiştir.³ Önceleri ferman, berat, vakfiye, gibi belgelerde kullanılan tuğralar zamanla mühür, para pul ve kitâbelerde kullanılmaya başlanmıştır. Osmanlı Devleti'nde padişahın tuğrasını çekmekle vazifeli yüksek dereceli memura "nişancı, tuğraî, tevkîî ve muvakkî" gibi isimler verilmektedir.⁴ Divan-ı Hümayun'dan çıkan fermanlara tuğra çekmekle görevli olan kişiler birinci derecede önemli devlet memurları idi. Bu kişiler aynı zamanda Nişancı olarak anılırdı. 1836 yılında bu görev için Tuğranüvis ünvanlı memurlar tayin edilmiştir.⁵

Süha Umur *Osmanlı Padişah Tuğraları* kitabında tuğraların formu ile ilgili "*Halbuki, ferman, berat, menşur gibi resmî evrak üzerinde metin bakımından farklı tuğralar bulunmaz. Resmî evrak üzerindeki padişah tuğrası, aynı padişaha ait olmak kaydıyla, kim tarafından çekilmiş olursa olsun, evvelce kabul edilmiş belli bir istif dahilindedir.*"⁶ şeklinde açıklamaktadır.

Zaman içerisinde tuğra metninde değişiklikler olmuştur. Örneğin; Sultan I. Mahmud'un tuğrasından itibaren, daha önce baba ismine bağlı olarak yazılan "han" ünvanı padişah ismine bağlı olarak yazılmaya başlanmış, padişah ismine bağlı olarak yazılan "şah" ünvanı da metinden çıkartılmıştır.⁷

Dönemlere göre de tuğralarda üslûp ve nitelik açısından değişimler görülmektedir. 15. yy da tuğralar daha sade iken 18. yy da sanatsal açıdan çok daha ihtişamlı örnekler bulunmaktadır. Geleneksel sanatlarımızın tüm alanlarında bir yükselişin olduğu 19.yy da ise tuğralarda da altın varak ve bitkisel desenlerin kullanıldığı tuğralar yaygınlaşmıştır.⁸

³ M. Uğur Derman, "Tuğra", *TDV İslam Ansiklopedisi*, CXLI, s. 1, İstanbul, 2012.

⁴ Derman, "Tuğra", s. 2.

⁵ Midhat Sertoğlu, *Osmanlı Türklerinde Tuğra*, Doğan Kardeş Yayınları. İstanbul, 1975, s.16.

⁶ Süha Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, Cem Yayınları, İstanbul, 1980, s.18.

⁷ Umur, "Osmanlı Padişah Tuğraları", s.28.

⁸ Ayşegül Nadir, "Osmanlı Padişah Yayınları", *Sergi Kataloğu*, İstanbul, 1987, s.28.

19. yy'ın en önemli hattatlarından olan Mustafa Râkım'ın yaptığı ıslahlarla tuğra formu bugünkü halini almıştır. Râkım'dan sonra tuğrakeşler Râkım'ın koyduğu kurallar doğrultusunda tuğralar çekmiştir.

Dönemin Tuğrakeşleri

Mustafa Râkım'ın tuğrada yaptığı değişiklikleri dönemin hattatları benimsemiş ve bu minvalde eserler vermişlerdir. Bunlar arasında: Sami Efendi, Abdülfettah Efendi ve Mustafa Râkım'ın talebesi Mehmed Haşim Efendi gibi isimler bulunmaktadır.

Mustafa Râkım Efendinin tuğra üzerinde yaptığı değişiklikler şöyledir:

Hat Değişikliği: Tuğra, tevkî yazı çeşidiyle daha basit çizgilerle oluşturulan bir forma sahip iken sülüs ve celi sülüste çığır açmış olan Râkım Efendi, harfleri kendi zevkine göre ıslah etmiştir. **İstif Değişikliği:** Harflerin üst üste yığılması tertip edilmesiyle oluşturulan tuğralar eski harf biçiminde dolu ve boş alanlardaki dengeye dikkat edilmeden yazılırken Râkım Efendi bu dengeyi sağlamıştır. **Şekil Değişikliği:** Râkım Efendi, tuğranın bölümlerinde de değişiklikler yapmıştır. Sere (Kürsü) kısmını düzenlemiş, tuğranın Dış Beyze, İç Beyze, Tuğ, Zülfe, Kol (Hançer) gibi bölümlerin Sere ile olan münasebetini ölçüye bağlamıştır.⁹

Tuğralar zamanla padişahın imzası olmaktan çıkıp âyet-i kerime, hadis-i şerif gibi metinlerin yazıldığı bir forma dönüşmüştür. Tuğranın padişah namına çekildiği yerler dışında âyet, hadis ve tarikat pîrlerinin isimlerinin yazıldığı örnekler bulunmaktadır.¹⁰

Mimari yapılarda da taşla hak edilmiş pek çok tuğra görmek mümkündür. Bilhassa Sultan III. Ahmed döneminden başlayarak devam eden bu uygulamalarda devrin padişahının tuğrasına rastlanmaktadır.¹¹ Tuğralı kitâbelerin Sultan II. Mahmud döneminde sayılarının arttığı görülmektedir. Mustafa Râkım,

⁹ M. Uğur Derman, "Padişah Tuğralarındaki Şekil İnkılabına Dair Bazı Gerçekler", *Hat ve Tezhip Sanatı* haz, Ali Rıza Özcan, Kültür Bakanlığı, Ankara, 2009 s. 128.

¹⁰ Derman, "Padişah Tuğralarındaki Şekil İnkılabına Dair Bazı Gerçekler", s.131.

¹¹ M. Uğur Derman, "İstanbul'un Tuğralı Kitabelerine Dair, 7. Uluslararası Türk Kültür Kongresi, Bildiriler IV, İstanbul, 2011, Konya, 2012, s.1.

Yesarîzâde Mustafa İzzet Efendi gibi hattatların tuğraları bulunmaktadır. Sultan Abdülmecid (1839-1861) ve Sultan Abdülaziz (1861-1876) döneminden kalan tuğralı kitâbeler de oldukça fazladır.¹²

Şefik Bey'in Tuğraları

Şefik Bey'in imzasının bulunduğu dört adet tuğra bulunmaktadır. Bunlardan biri Topkapı Sarayı'nda bulunan Sultan V. Murad adına çekilmiş tuğra, Dolmabahçe Sarayı giriş kapısı üzerinde bulunan Sultan Abdülmecid adına çekilmiş bir tuğra ve Teşvikiye Camii giriş kapısı üzerindeki tuğra bulunmaktadır.



Fotoğraf 1: Dolmabahçe Sarayı giriş kapısı üzerinde bulunan tuğra*

*“Abdülmecid bin Mahmûd Han el- muzaffer daima 1263
ketebehû Şefik”*

¹² Derman, “İstanbul’un Tuğralı Kitabelerine Dair”, s.500.

* Fotoğraf 1, 2, 3 ve 4 Mehmed Özçay tarafından çekilmiştir.



Fotoğraf 2: Dolmabahçe Sarayı giriş kapısı üzerinde bulunan tuğranın genel görünümü

“Abdülmecid bin Mahmûd Han el- muzaffer daima”



Fotoğraf 3: Teşvikiye Camii Giriş Kapısı üzerinde bulunan tuğra

*“Abdülmecid bin Mahmûd Han el- muzaffer daima 1271
ketebehû Şefik”*



Fotoğraf 4: Sultanhamam Hacıküçük Camii Çeşmesi üzerinde bulunan tuğra

“Abdülaziz bin Mahmud Han el- muzaffer daima 1289
ketebehû Şefik”



Fotoğraf 5: Topkapı Sarayı Kütüphanesi GY875-1 numarada kayıtlı bulunan tuğra

“Muhammed Murad bin Abdülmecid Han el- muzaffer daima
1293 ketebehû Şefik”

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Celî sülüs yazılarında Râkım üslûbunun çizgilerini gördüğümüz Şefik Bey'in tuğralarını da bu anlayışta çektiği görülmektedir. İstif kabiliyeti yüksek bir hattat olan Şefik Bey tuğralarda bu yönünü yansıtmadığı Râkım'ın koyduğu ölçüler çerçevesinde, tuğraları kendi akışı içinde çektiği görülmektedir.

İmzalarında da kendine has bir yoruma sahip olan Şefik Bey, tuğralarında farklı bir ifade veya yorum kullanmamış "Ketebehû Şefik" şeklinde yer vermiştir. Tuğraların üçü taşa hakk edilmiş, Topkapı Sarayı'nda bulunan tuğra ise levha formundadır. TSMK GY875-1 numarada kayıtlı bulunan Sultan Murad adına çekilmiş tuğra ilginçtir. Sultan Murad'ın kısa süre tahtta kaldığı bilinmektedir ve onun adına çekilmiş tuğranın bu yönüyle ünik bir eser olduğu söylenebilir. Kronolojik olarak tuğralarda bir değerlendirme yapıldığında ilk ve son tarih arasında büyük bir fark görülmemektedir.

Tuğralar sadece resmi izni olan hattatlar tarafından çekildiği bilinmektedir. Şefik Bey'in kaynaklarda bu izni aldığına dair bir bilgiye rastlanmamaktadır fakat padişah adına çekilmiş tuğraları bulunmaktadır. Şefik Bey'in çağdaşı olan Abdülfettah Efendi'nin tuğrakeş olduğu ve o dönemde tuğraların onun tarafından çekildiği bilinmektedir. Şefik Bey'in de aynı dönemde tuğra çekmiş olması ilginçtir. Herhalde arşiv vesikalarının zaman içinde ayrıntılı çözümlenmelerinden sonra elde edilecek verilerle bu soru da cevaplanır düşüncesindeyiz.

KAYNAKÇA

- Berk, Süleyman. *Hattat Mustafa Râkım'da Celî Sülüs ve Tuğra Estetiği*, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Doktora Tezi) Erzurum, 1999.
- Derman, M. U. "İstanbul'un Tuğralı Kitabelerine Dair", 7. *Uluslararası Türk Kültür Kongresi, Bildiriler IV*, İstanbul, 2011, Konya, 2012. s. 495-512
- Derman, M. U. "Padişah Tuğralarındaki Şekil İnkılabına Dair Bazı Gerçekler", *Türk Tarihi Kurumu Yayınları*, C. III., Ankara, 1983. s. 128
- Derman, M. U. "Tuğra", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. XLI, İstanbul, 2012.

Dursun Sümeyra. *Hattat Şefik Bey ve Eserleri*, (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2020 s.372.

Inal, İbnülemin Mahmud Kemal. *Son Hattatlar*, İstanbul Maarif basımevi, İstanbul, 1955.

Mert, T. "Hattat Mehmed Şefik Bey", *Arşiv Dünyası*, Sy. 13, İstanbul, 2012. s. 74-85.

Sertoğlu, M. *Osmanlı Türklerinde Tuğra*, Doğan Kardeş Yayınları. İstanbul, 1975.

Umur, S. *Osmanlı Padişah Tuğraları*, Cem Yayınları, İstanbul, 1980.

WALTERS SANAT MÜZESİNDEKİ BÂBÜRNÂME NÜSHASININ MİNYATÜR SANATI BAKIMINDAN ANALİZİ

Doç. Dr. Şehnaz BİÇER¹

Öğr. Gör. Ayşe KART²

ÖZET

Türk hükümdarlığı olarak kurulan Bâbürlüer şüpheşiz ki Hindistan coğrafyasının en önemli medeniyetlerindedir.

Bâbür vatan olarak kabul ettiğı Hindistan'da hakimiyeti sırasında, atalarından miras kalan Türk kültür ve medeniyet anlayışını yaymaya çalışmıştır. Konumuz olan "Bâbürnâme" eserinin direkt olarak 1. Ağızdan yazılmış samimi bir hatırat niteliğinde olması onu kıymetli kılan başlıca nedenlerden biridir. Bugüne kadar akademik sahada çoğunlukla tarih, dilbilim ve edebiyat üzerine yapılan çalışmalara konu olan Bâbürnâme'nin, Türkiye'de yapılan araştırmalara bakıldığında minyatür sanatı açısından neredeyse hiç incelenmemiş olduğu söylenebilir. Bu anlamda yapılacak yeni çalışmalar dönemin sanat anlayışına vakıf olabilmek ve ilmî anlamda katkı sağlamak bakımından yararlı olacaktır kanaatindeyiz.

Torunu Ekber Şah döneminde Farsça'nın edebiyat dili olarak önemi artmış ve Farsça'ya çevrilen Bâbürnâme'nin, minyatürlü nüshaları yapılmaya başlanmıştır. "Bâbürnâme" Bâbür minyatür üslûbunun oluşmaya başladığı Ekber döneminin, en önemli başyapıtı olmuştur. Bu dönemde yapılan dört adet minyatürlü Bâbürnâme nüshasının ikisi tam, ikisi dağınık şekilde günümüze ulaşmıştır. Tam olan nüshalardan biri British Müzesinde (OR.3714), diğeri 1598 tarihli, Yeni Delhi Ulusal Müzesinde bulunan örnektir. Dağınık olanlardan birinin 20 sayfası Londra'daki Victoria ve Albert Müzesinde olmak üzere, yaklaşık 70 minyatürlü sayfası da çeşitli koleksiyonlar arasında dağılmıştır, diğeri dağınık nüshanın; konumuz olan 30 minyatürlü sayfaya sahip bölümü Walters Sanat Müzesinde (W.596), daha büyük bir bölümü de Moskova Doğu Kültürleri Devlet Müzesi'ndedir. Bu müzedeki nüshanın 69 minyatürlü sayfası 1960 yılında S. Tyulayev tarafından bir albüm şeklinde yayınlanmıştır. Çalışmamıza konu olan eser; dönemin renk, kompozisyon, motif, sayfa yapısı vb. açılardan tahlil edilerek ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bâbür, Bâbürnâme, Bâbürlüer, Hatırat, Minyatür

GİRİŞ

¹ Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, sehnazalp@gmail.com

² KTO Karatay Üniversitesi, Güzel Sanatlar Ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ayse.kart@hotmail.com

Bâbü'r'ün kurduğu imparatorluk Hindistan topraklarında 322 sene hüküm sürmüştür. Türkiye Cumhurbaşkanlığı Forsunda birer yıldızla sembolize edilen 16 Türk Devletinden biri olmuştur. Bâbü'r vatan olarak kabul ettiği Hindistan'da hakimiyeti sırasında, atalarından miras kalan Türk kültür ve medeniyet anlayışını yaymaya çalışmıştır. Bâbü'r batılı araştırmacılar tarafından takdire şayan bir imparator hüviyetiyle en çok merak edilen tarihi liderlerden biri olmuştur. Bu alakaya kıyasla baktığımızda Türk yazar ve araştırmacılardan aynı ilgiyi görmemiştir diyebiliriz.

Konumuz olan “Bâbü'r-nâme” eserinin direkt olarak 1. Ağızdan yazılmış samimi bir hatırat niteliğinde olması onu kıymetli kılan başlıca nedenlerden biridir. Bu eser Bâbü'r'den sonra halefleri eliyle çoğaltılmaya devam etmiştir. Torunu Ekber Şah döneminde ilk olarak Farsça'ya çevrilen eserin minyatürlü nüshaları yapılmaya başlanmış, Bâbü'r minyatür üslûbunun oluşmaya başladığı bu dönemin en önemli başyapıtı olmuştur.

Kitap sanatları bakımından Bâbü'rlü devrinin yeterli sayıda incelenmemiş olması günümüzde bir eksiklikler. Bâbü'r-nâme'lerin dikkatli analiz ve incelemelerinin yapılması Bâbü'rlü devri minyatür üslûbunu daha iyi anlayabilmek adına bir gereklilik arz etmektedir.

BÂBÜR VE YAŞAMI

Zahîrüddîn Muhammed Bâbü'r, 6 Muharrem 888'de (14 Şubat 1483) Fergana'da doğdu. Babası Timur'un torunlarından Fergana hâkimi Ömer Şeyh, annesi Cengiz'in torunlarından Yûnus Han'ın kızı Kutluğ Nigâr Hanım'dır. Bâbü'r'ün çocukluğu hakkında fazla bilgi yoktur. Annesiyle birlikte Endican Kalesi'nde otururken babasının bir kaza sonucu ölümü üzerine 5 Ramazan 899'da (9 Haziran 1494) henüz on iki yaşında iken Fergana hükümdarı olmuştur.³ Bâbü'r'ün bundan sonraki hayatı çoğunlukla siyasi ve askeri mücadeleler içinde geçmiştir diyebiliriz. Bâbü'r başlangıçta akrabalarıyla ve kendisini tanımayan kumandanlarla uğraştı. Bâbü'r'ün asıl gayesi vaktiyle atalarının sahip oldukları Semerkant'ı

³ Zahid Anwar, “Babur's Contributions to Understanding and Development of Linkages Between Central and South Asia”, *Journal of the Research Society of Pakistan*, Sy.51.1, 2014, s.213-235.

ele geçirmektir. 1497 ve 1501 yıllarında kısa sürelerle de olsa iki defa Semerkant'a hâkim oldu. Fakat Semerkant Şeybaniler tarafından işgal edilince ve aldığı mağlubiyetler neticesinde Taşkent'teki dayısının yanına sığındı. Bâbüir sağlam iradesi sayesinde kısa sürede toparlanarak kendine sadık yoldaşları ve akrabaları ile 1504 yılında Kabil'e indi ve buraya yerleşti.⁴ Fergana hükümrânlığına ait olan Kabil'e yerleşen Bâbüir 1506'da Herat sultanı Hüseyin Baykara'nın çağırısı üzerine Özbek Şeybani Han'a karşı savaşmak için ordusuyla Herat'a gitti. Bu sırada Hüseyin Baykara'nın ölmesi sebebiyle oğulları Özbeklere karşı direnemedi ve Şeybani Han kısa süre içinde Orta Asya'da Timurlu soyundan gelen tüm hükümdarları yok etmiş ya da boyunduruğu altına almış oldu. Böylece bu bölgede Timurlu soyundan geriye kalan son hükümdar Bâbüir olmuştur ve bazı kaynaklara göre bundan sonra padişah ünvanını kullanmaya başlamıştır.⁵ Şeybani Han, 1510 yılında Şah İsmail tarafından yenilip öldürülünce bölgede doğan boşluk sonucu, Bâbüir ata topraklarını kurtarmak için Safevilerin yardımıyla 1512-1513'te Buhara ve Semerkand'ı yeniden ele geçirdi. Şah İsmail'in öğretisi olan Şiiliği sevmeyen Orta Asya halkı büyük tepki göstermişti.⁶ Ancak Bâbüir politik davranmış bu durumu eski ata yadigarı topraklarını ele geçirmek için bir fırsat olarak görmüştür. Şah İsmail'e tabi olmuş ya da öyle görünmüştür hatta Semerkant'ta kılınan ilk Cuma namazında hutbeyi kendi adına değil Şah İsmail adına okutmuş ve onun adına para bastırmıştır.⁷ 1514'te Yavuz Sultan Selim'in Şah İsmail'i yenilgiye uğratması sonucu Özbeklerin üzerindeki Safevi baskısı kalkınca Bâbüir Şah, Özbekler karşısında yenilgiye uğramış ve vatanından ayrılmak zorunda kalmıştır.⁸ Bu yenilgi ile birlikte Bâbüir, kendisini ihanetle suçlayan Safeviler'in desteğini de kaybetmiştir.

⁴ Hamit Süleyman, "Bâbüir Devri Minyatür Sanatı", *TDA*, Sy. 19, 1982, s. 199-213.

⁵ Ercan Akyol, *Bâburnâme: Bir Birey Olarak Bâbur Ve Yeni Bir Nasihatnâme Türü*, (Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2014.

⁶ Erdoğan Eralp, "Bâbüir İmparatorluğu'nun Kuruluş Safhasında Şah İsmail ile Babür İttifakı", *International Journal of History*, S.6., Ankara, 2014, s.31-39.

⁷ M. Fuad Köprülü, "Bâbur", *The Encyclopedia of Islam*, S.1, Leiden: Brill, 1986, s.848.

⁸ Fernand Grenard, *Bâbüir*, İstanbul, 1971, s.112.

Semerkant'ta tutunamayan Bâbü, 1518'de gerçekleştirdiği Güney Afganistan seferi ile Sind bölgesini ele geçirdi. 1519 yılının Kasım ayında Sind nehrini 1500 kişilik kuvvetle sallarla geçip Peşaver yakınlarına geldi. Beş defa Pencap'a sefer düzenledi ve bu seferler neticesinde, Pencap bölgesini ele geçirdi. 1522'de ise Kandehar'ı ele geçirdi. Daha önce beş kez Hindistan'a sefer düzenlemiş olan Bâbü altıncı seferinde Hindistan'ın güçlü Delhi Sultanı, İbrahim Ludî ile Nisan 1526'da Panipat Savaşı'nda karşı karşıya geldi.⁹ İbrahim Ludî'nin 100.000 asker ve 1.000 filden müteşekkil büyük ordusunu, 13.500 askeri ile büyük bir mağlubiyete uğrattı. Zaferin hemen ardından Delhi ve Agra'yı alıp Agra'yı başkent yapmıştır. Bu savaş onun en büyük zaferidir.¹⁰ Bu zafer ve Delhi Sultanlığı'na son vermesi Hinduları korkutmuştu. 1526'da Hindistan'ı ele geçirdi ve 48 yıllık yaşamı 1530 yılında son buluncaya kadar.¹¹ Hindistan içinde düzeni sağlamaya, devletini kurumsal hâle getirmeye, ömrü yettiğince müdafaa ve imar etmeye çabalamıştır.¹² Bâbü'ün kurduğu bu devlet 1853 yılına kadar Hindistan'da varlığını sürdürdü.

Bâbü okçuluk, eskrim, yüzme gibi pek çok spor dalında ve kültürel gelişimi için zamanının değerli bilim adamlarından iyi bir eğitimle yetişmiştir.¹³ Kılıç kullanmakta, ata binmekte yetenekli olduğu kadar fertleri ve toplumlari idare etmekte de o derece mahirdi. İleri görüşlü, başarılı bir devlet adamı ve soğukkanlı bir kumandandı. Spor ve savaş sanatlarındaki başarısının yanı sıra yaşamını da sanatlı yaşayan yeri geldiğinde tabiata aşık bir bahçe mimarı, musikişinas, hattat, güzel sanatlarla alakalı, fakih, edebiyat ve kitap meraklısı, entellektüel bir kişilikti.¹⁴ Maiyetine karşı

⁹ Enver Konukçu, "Bâbürlüler Hindistan'daki Temürlüler", *Türkler Ansiklopedisi*, C.VIII, Ankara, 2002, s.746.

¹⁰ Konukçu, Enver, "Bâbürlüler", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.4, İstanbul, 1991, s.400-404; Vinay Lal, "The Mughal Empire", <http://southasia.ucla.edu/history-politics/mughals-and-medieval/>, Erişim Tarihi:2020.

¹¹ Hikmet Bayur, *Hindistan Tarihi*, C. II, Ankara, 1987, s.127.

¹² Anwar, "Babur's Contributions", s.224; M. Şakir Ülkütaşır, *Babür Şah*, İstanbul, 1946, s.11.

¹³ Jean-Paul Roux, *Büyük Moğolların Tarihi*, İstanbul, 2008, s.136.

¹⁴ Ömer Faruk Akün, "Babür", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 4, İstanbul, 1991, s. 395.

merhametli ve şefkatli davranır, affına sığınan suçluları bağışlamakta tereddüt etmezdi. Gerektiğinde de en ağır cezaları uygulamaktan çekinmeyen dirayetli bir devlet adamıydı. Teknolojik gelişmeleri de yakından takip ederek bunları yalnızca savaş için değil aynı zamanda tarımda üretimi artırmak amacıyla da kullanmıştır.¹⁵ Bâbü, Türklüğü ile her zaman gurur duymuş büyük bir hükümdardı.¹⁶

Edebi Kimliği ve Eserleri

Bazı besteler yaptığı bilinen Bâbü güzel sanatların hemen hepsiyle yakından ilgilenmiştir. Aynı zamanda iyi bir hattat olan Bâbü "Hatt-ı Bâbü" adıyla yeni bir hat icat etmiştir.¹⁷ Şiir ve edebiyata da vâkıf olup Çağatay şiir ve nesrinin en güzel ve orijinal örneklerini vermiştir. **Bâbü'nâme** (Vekayi) dışında bilinen dört edebî eseri daha bulunmaktadır. Çağatay edebiyatının Nevâ'i takip eden bir temsilcisi olarak görülen **Divan**'ı Bâbü'nün seçkin şiirlerinden meydana gelen klâsik divan tarzındadır.¹⁸ **Mübeyyen** adlı eseri, oğlu Kâmran Mirza'ya nasihat niteliğindedir. Hanefî fıkına dair birtakım konuları izah etmek maksadıyla yazılmış 2000 mısralık bir mesnevidir.¹⁹ Bâbü'nün kendinden önce Ali Şîr Nevâ'i'nin yazmış olduğu eseri yetersiz bulup, ondan 35 yıl sonra kaleme aldığı diğer bir eser de **Aruz Risâlesi**'dir. Kayıp sanılan bu risâle ilk defa Fuad Köprülü tarafından Paris'te bir yazma eserde bulunmuştur.²⁰ **Risâle-i Vâliyye** Tercümesi ise, Hoca Ubeydullah Ahrari'nin babasının isteği üzerine yazdığı Farsça tasavvufî ahlâk risâlesi'nin manzum tercümesidir. 243 beyitlik bu eser beş bölümden oluşan mesnevi şeklindedir.²¹ Bâbü son yıllarında ateşli bir hastalığının yeniden nüksetmesiyle, Hoca

¹⁵ Konukçu, "Bâbü'lülür", s.400-404.

¹⁶ Davut Şahbaz, "Hindistan'da Babür İmparatorluğu'nun Kuruluş Dönemi: Zahirüddin Muhammed Babür", *DTCF Dergisi*, S.57.1, 2017, s. 582-604.

¹⁷ Ali Alparşlan, "Babür'un İcad Ettiği 'Babürî Yazısı' ve Onunla Yazılmış Olan Kur'an I", *Türkiyat Mecmuası*, C. XVIII, 1980, s. 161-168.

¹⁸ Bilal Yücel, *Bâbü Divânı*, Ankara, 1995, s.19.

¹⁹ Akün, "Babür", s.399; Bilal Yücel, "Doğu Türkçesinin Gelişme Dönemleri", *Türk Dili ve Edebiyatı Makaleleri*, C.1, 2001, s.35- 66; Serkan Çakmak, "Bâbü'nün Mübeyyen Adlı Eserinin Bilinmeyen Bir Nüshası", *SUTAD*, S.41, 2017, s. 75-89.

²⁰ Akün, "Babür", s.396-400.

²¹ Yücel, *Bâbü*, s.18.

Ubeydullah'ın ruhaniyetinden şifa ümidiyle bu eseri tercüme etmeye başlamıştır. Bu eserden de anlaşıldığı üzere Bâbü'r tasavvufî konulara ilgi duymuş ve hürmet etmiştir. Bâbü'r'ün bunlar dışında biri musiki diğeri savaş sanatıyla alâkalı, varlığından bahsedilen ama ele geçmemiş iki eseri daha olduğu söylenmektedir.²²

BÂBÜRNÂMENİN YAZILMASI VE ÇOĞALTILMASI

Bâbü'r'ün kendi hayatını anlattığı, dünya çapında üne kavuşmuş hatıralarını Çağatay Türkçesi ile kaleme aldığı kitabı Bâbü'rname'nin yazılma isteğinin, Timur döneminden gelen tarih yazıcılığı geleneğinin, devam eden etkileri olduğuna işaret edilmektedir.²³ Doğrudan doğruya verilmiş bir adı olmadığı için Babürname'den başka Vekayi', Vakıname, Vakıat-ı Babürî, Vekayi' name-i Padişahî ve Babüriyye olarak bilinen eser Farsça tercümelerinde de çok defa Tüzük-i Babürî ismini almıştır. En yaygın adı Bâbü'rname olmakla beraber iki yerinde Bâbü'r'ün ondan Vekayi' diye bahsetmesine bakılarak son zamanlarda bu isim tercih edilmeye başlanmıştır. Bâbü'r bir defasında da eseri için "tarih" sözünü kullanmıştır. Divanındaki bir rubaisinde de hatıratını Vekayi' adıyla zikretmiştir.²⁴

Eserin herhangi bir önsöz veya giriş kısmı yoktur. Bâbü'r'ün on iki yaşında Fergana tahtına çıkışı ile başlayıp ölümünden bir yıl öncesine kadar olan zaman içindeki yaşantısını kronolojik bir sırayla anlatmaktadır. Eserin bazı kısımları kaybolduğundan, Temmuz 1503 - Mayıs 1504, Mayıs 1509 - 2 Ocak 1519. 1521'den birkaç gün hariç 13 Aralık 1520 - 17 Ekim 1525 ve Eylül 1529 1530 yılları arası eksiktir. Vak'aların geçtiği coğrafi sahalara göre eserde sadece 1494-1503 (Fergana), 1504-1520 (Kabil), 1525-1529 (Hindistan) yılları mevcuttur. Kronolojik sırayla devam eden hatıratta aradaki kayıp yılların sırrı bilinmemektedir. Bâbü'r'ün aradaki yılları yazmaya vakit bulamadığı, yahut utanıp anlatmaktan çekindiği hususlar olduğu yolunda inandırıcı

²² Akün, "Babür", s.400.

²³ Lisa Balabanlılar, *Imperial Identity in the Mughal Empire: Memory and Dynastic Politics in Early Modern South and Central Asia*, London, 2012, s.59-60.

²⁴ Köprülü, M. Fuad, "Bâbü'r Şâh'ın Şiirleri". Millî Tettebbular Mecmuası, C.I, 1915, s.327.

olmaktan uzak bir kısım görüş ve ihtimaller ileri sürülmüştür. Bugün metinleri kayıp olan bazı yılların esasında yazılmış olduklarına dair ipuçları bulunmaktadır. Eserde eksik yıllara ait vak'alar, Bâbü'r'ün yeğeni ve Bâbü'r-nâme'yi tam şekliyle görmüş olan Mirza Muhammed Duglat'ın Tarih-i Reşidi'sindeki hatıraların yardımıyla büyük ölçüde tamamlanabilmektedir.²⁵

Her yılın ayrı bir bölüm halinde anlatıldığı Bâbü'r-nâme'nin en önemli kısımlarını Bâbü'r'ün siyasi iktidarını korumak için yaptığı mücadeleler teşkil eder. İçerik bakımından Bâbü'r-nâme kendiliğinden üç bölüme ayrılmaktadır. Bu üç safhada da Bâbü'r vak'aları bir mekan bağlantısı içinde ele alır. 1494-1503 yılları arasındaki zamanın anlatıldığı ilk bölüm, Babür'ün kendi memleketi Fergana'da geçen hadiseleri nakleder. Fergana ülkesini tanıtan geniş bilgiden.²⁶ sonra babası Ömer Şeyh Mirza ile Babür'ün amcaları'nın hal tercümeleleri ve yaptıkları işlerle Baysungur Mirza'nın mücadelelerini, Bâbü'r'ün Semerkant üzerine giriştiği seferleri ve bütün ülkeyi istilâ eden Özbek Sultanı Şeybânî Han'a (Şeybak Han) karşı mağlûbiyetle neticelenen mücadelelerini içine almaktadır. Ayrıca Semerkant'ın da coğrafi vesosyal tablosu verilmektedir.²⁷ 1504-1520 yıllarına ait ikinci bölüm, ülkesini Özbekler'e terk etmek zorunda kalan Bâbü'r'ün Fergana'dan ayrılıp yeni bir siyasî birlik kurmak üzere gittiği Kâbil devresini, orada bir yandan Şeybânî Han'a karşı olan mücadelesini sürdürürken bir yandan da Afganistan'ı hâkimiyeti altına almasını ve daha sonra Hindistan'a başlattığı akınları anlatır. Kâbil vilâyetinin çok geniş coğrafi, idarî ve etnik yapısından söz edilen bu bölümde Hüseyin Baykara'nın hayatı ve çevresindeki insanlar hakkında da orijinal ve etraflı bilgiler vermektedir.²⁸ Üçüncü bölüm, 1525'ten başlayarak 1529 Eylülüne kadar peşpeşe kazanılan zaferlerle Bâbü'r'ün Hindistan-Türk İmparatorluğu'nu kurduğu Hindistan dönemini

²⁵ Akün, "Babür", s.404.

²⁶ Reşit Rahmeti Arat, *Gazi Zahirüddin Muhammed Babur, Vekâyi' Babur'un Hatıratı*, II, Ankara, 1943, s.1-5

²⁷ Akün, "Babür", s.405.

²⁸ Reşit Rahmeti Arat, *Gazi Zahirüddin Muhammed Babur, Vekâyi' Babur'un Hatıratı*, II, Ankara, 1946, s.136-201.

anlatır. Hindistan hakkında başlı başına bir eser niteliğinde zengin bilgilerle donatılmış geniş bir bahis açılır.²⁹

1519 yılından itibaren hadiselerin günü gününe kaydedilmeye başlanması ile Bâbürnâme bir “günlük” halini alır. Hâtıra durumunda anlatılanların ince teferruata dayanması Bâbü’ün hâfıza kuvvetini gösterebileceği gibi evvelce tutulmuş notlardan istifade edilmiş olmasını da düşündürmektedir.

Bâbü hâtıralarını bazen kâtiplere dikte suretiyle yazdırmış, vakit bulduğunda da bunları gözden geçirmiştir. Yeni kısımları yazılarak ilerlemekte olan eserini istinsah ettirip karısı ve çocukları ile bazı dostlarına gönderdiği bilinmektedir. 1528 de bir nüshasını Hoca Ubeydullah’ın torunu Hoca Kalan’a yollamıştır, ancak bugün bunlar elde değildir.³⁰ Bâbü bu eserinde askerî ve siyasi düşüncesinin yanı sıra bulunduğu coğrafyalarda dinî, kültürel, sosyal ve edebi hayatları da geniş bir şekilde ele almaktadır.

2.1. Minyatürlü Nüshaları

Bâbü minyatür üslûbu kökleri Asya’ya dayanan ve etkileşimde buldukları Fars minyatür resim üslûbunun izlerini taşıyan bir tarzda ortaya çıkmıştır XVI ila XVIII. yüzyılların Müslüman imparatorları himayesinde gelişerek devam etmiştir. Bâbü’den sonra ikinci hükümdar olarak tahta geçen oğlu Hümâyün, bir süre Safevî sarayında sürgün hayatı yaşamıştır. Bâbürlü dönemi minyatür resminin temelleri ikinci imparator Hümâyün (1530-1556) döneminde atılmıştır. 1530 yılında 22 yaşında tahta geçen Hümâyün 1540’a kadar Bâbü İmparatorluğunu yönetmiştir. 1540 yılında Peştun Suri Hanlarından, Şir Şah’a yenilmiş ve sürgün edilmiştir. Yurtsuz kaldığı bu dönemde Safevî Şahı Tahmasp’ın himayesine sığınmış Tebriz’e gitmiştir. Tebriz’de kaldığı sürede Fars minyatür resim sanatından etkilenmiştir. 1555 yılında Delhi’yi geri almış Hindistan’a dönerken yanında dönemin başarılı Fars sanatkârlarından Mir Seyyid Ali ve Abdussamed’i de himayesine alıp getirmiştir.³¹ Hümâyün’un ülkesine dönerken yanında Tebrizli

²⁹ Arat, *Gazi Zahirüddin*, s.304-332.

³⁰ Akün, “Babür”, s.407.

³¹ Steven Kossak, **Hint mahkemesi resmi**, New York, 1997, s.9.

sanatçıları da getirmesi sebebiyle Hindistan'da minyatüre karşı duyulan ilgi artmıştır. Hümâyun'un Kabil'deki kurduğu kütüphanede, önceleri Tebrizli ustaların kendi üslûplarının yansıdığı minyatürlerde zamanla yerel ustaların da tarzlarının katkısıyla kendine özgü bir üslûp gelişmiştir.

Hümâyun Şah döneminde nakkaşları himaye etmiş ve yazma kitapları resimlendirmeleri için görevlendirmiştir, ancak bu dönemden kalma yazmalar, parçalar halinde az sayıdadır.³² Hümâyun dönemi Babür minyatür resmine atfedilen, Timur Hanesi Prensleri isimli eser 1550-55 yıllarına tarihlendirilen bu döneme ait bilinen en eski örnektir.³³ Abdussamed tarafından yapıldığı düşünülen eserin merkezinde yer alan figürün Hümâyun olduğu kanaati taşınmaktadır. Eserde Cihangir döneminde yapılan eklemeler olduğu düşünülmektedir. Kumaş üzerine guaj boya ve altın kullanılarak yapılmıştır. Günümüze bir bütün halinde ulaşamamıştır, eksik kısımları olan eser tedavi yöntemiyle koruma altına alınmıştır (British Museum/1913, 0208, 0.1), (Fotoğraf 1). Müslüman-Hint minyatür sanatının en verimli dönemi Hümâyun'un oğlu Ekber Şah zamanında olmuştur. Çeşitli el yazmalarının yanı sıra Bâbürlü hükümdarları için kaleme alınan Şehnâme tarzındaki Bâbürnâme, Ekbernâme gibi eserler resimlendirilmiş, hükümdarların savaşları, avlanmaları, tören ve eğlenceleri gerçekçi bir resim anlayışıyla tasvir edilmiştir. Ekber döneminde Bâbürnâme minyatürleri Hint Minyatür üslubunun en üst seviyedeki örneklerindedir.

Hint topraklarında Farsça'nın etkin bir dil olarak kullanılmasında da Ekber'in büyük etkisi olmuştur. Ekberin görevlendirdiği ve İran'a gönderdiği Hakim Humam'ın görevi edebiyatı tanıtmak ve insanları Bâbür topraklarında yaşamaya davet etmektir. Bu girişimler sonucunda pek çok yazar ve şair Safevi rejiminden kaçıp Hindistan'a geldiler.³⁴ Bu karşılıklı etkileşimler ve İran'dan gelenlerin üst düzey görevler alması neticesinde Ekber

³² Norah M. Titley, *Persian miniature painting and its influence on the art of Turkey and India: the British Library collections*, Londra, 1983, s.188.

³³ Rosemary Crill- Kapil Jariwala, *Hint Portresi, 1560-1860*, **Londra**, 2010, s.50.

³⁴ Muzaffar Alam, "The Pursuit of Persian: Language in Mughal Politics", *Modern Asian Studies*, C.32, S.2, Cambridge, 1988, s.317-349.

saray dilini Farsça olarak ilan etmiş böylece Farsça bir yönetim dili haline gelmiştir. Orijinali Çağatay Türkçesi ile yazılmış olan Bâbürnâme bu dönemde Abdurrahim Han tarafından Farsçaya çevrilmiştir.³⁵



Fotoğraf 1, Timur Hanesi Prensleri

Ekber döneminde yapılan dört adet minyatürlü Bâbürnâme nüshasının günümüzde nerelerde bulunduğu dair bilgiler özet kısmında verilmiştir. Tam olan nüshalar dışında bazı müzeler ve çeşitli koleksiyonlarda ayrı yapraklar halinde de örnekler mevcuttur.³⁶ Tam olan nüshalardan biri olan British Museum nüshasının 32 minyatürlü sayfası da Hâmid Süleyman tarafından bir albüm halinde yayınlanmıştır.

Bâbürnâme minyatürlerindeki Bâbü'r'ün farklı sahnelerde yer alan portrelerindeki yüz benzerliğine dikkat çekilmektedir. Bunun sebeplerinden birinin de minyatürlerin yapılmaya başlandığı tarihlerde Bâbü'r'ü hayattayken gören pek çok dost ve tanıdığının hala yaşıyor olabileceğinden, portrelerin hakikiliğine ve gerçekliğine işaret edilmektedir.³⁷

Yine Ekber döneminde istinsah edilen önemli eserlerden olan Nizamî Hamse'sinin, beş minyatürlü sayfası bulunan kısmı Walters Art Museum, MS613'de, daha büyük bir bölümü ise British Library, MS12208'de bulunmaktadır. Bu yazma da kraliyet yazarı

³⁵ S.M. Jaffar, *The Mughal Empire From Babar to Aurangzeb*, Peşaver, 1936, s.164.

³⁶ J. P. Losty- Malini Roy, *Mughal India: Art, Culture and Empire*, Lonra, 2013, s.39.

³⁷ Süleyman, "Bâbürlülere", s. 204-213.

Abdurrahim Han tarafından kopyalanmıştır. Bu dönemde Tebriz ve Herat gibi merkezlerden gelen ve Hindistan'ın yerel ressamlarının Ekber saltanatının çatısı altında buluşmasıyla yeni bir minyatür resim üslûbu doğmuş ve Bâbürlü tarzı olarak anılmıştır. 1570-1585 yılları arasında Ekber için çalışan sanatkarların sayısı 100'ü bulmaktadır.³⁸ Bâbürlü minyatürleri de kolektif çalışma prensibine dayanmaktaydı, genellikle kompozisyonu ve tasarımın ana hatlarını belirlemek en kıdemli sanatkar grubu tarafından, renklendirme işlemi başka bir grup sanatkar ve özellikle portre resimlerinde uzmanlaşmış olanlar ise yüz resimlerini uyguluyordu.³⁹

Cihangir döneminde portre resimler yaygınlaşmış, son büyük hükümdarlardan Şah Cihan ve Evrengzib devirlerinde ise sadece Racastan, Dekken gibi eyaletlerde minyatür devam etmiştir. Ne yazık ki Bâbürlü Kütüphanesi'ne ait yazma eserlerin tam bir kaydı yoktur, ancak John Seyller'in 1997'de Bâbürlü dönemi kütüphanelerine girmiş el yazmalarını kapsayan araştırması, oldukça iyi bir çalışma örneğidir.

WALTERS SANAT MÜZESİ NÜSHASININ ANALİZİ

Walters el yazması W.596, Bâbürlü'nin bir kopyasıdır. Çağatay Türkçesinde yazılan ve daha sonra Farsçaya çevrilen eser Bâbürlü halefleri tarafından tekrar tekrar kopyalandı ve resimlendi. Farsça'daki Nesta'lik hattıyla yazılmış olan bu kopya, XVI. yüzyılın sonlarına ait özet kısmında bahsettiğimiz 2 dağınık nüshadan birinin parçasıdır. Eserde bulunan yaprakların sıralaması metnin anlatısını izlemez. Bu nüsha, Bâbürlü İmparatoru Ekber döneminde hüküm süren Bâbürlü minyatür tarzını temsil eden 30 sayfa resim içermektedir. Cildi orjinal değildir, koyu yeşil renkli bir deri ile sonraki yüzyıllarda kaplanmıştır. En az iki farklı sanatkar tarafından yapıldığı düşünülmektedir. Eserin sayfaları 32x21 cm ölçülerindedir, sayfaların resim alanları ise 28x16 cm civarında olup bazı sayfalarda bu resim alanı 1 veya 1, 5 cm'e yakın büyümekte yahut küçülmektedir.

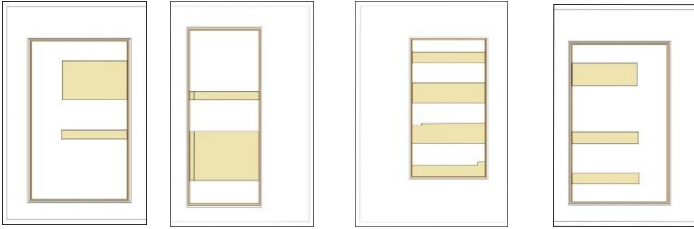
³⁸ Milo Cleveland Beach, *Early Mughal Painting*, Cambridge, 1987, s.49.

³⁹ J.P. Losty, *Indian Book Painting*, London, 1986, s. 31; Rosemary Crill - Kapil Jariwala, *Hint Portresi 1560-1860*, Londra, 2010, s.27.

Minyatürlerin; **8 tanesi tam sayfa resimli** (8a, 11a, 12b, 14a, 17b, 20b, 21b, 22b), **22 tanesi ise yazılıdır** (5b, 6a, 7a, 9b, 10b, 13b, 15a, 16a, 18b, 19a, 23b, 24a, 25b, 26b, 27a, 27b, 28b, 29a, 29b, 30b, 31a, 31b).

Yazılar resim alanını bölen bir şekilde satır halinde yazılmıştır. Çoğu sayfada tek satır olan bu yazılar bazı sayfalarda iki, üç, dört veya beş satır şeklinde kullanılmıştır, bazılarında da tek satırlık yazı ile birlikte iki, üç, dört ve beş satırlık yazıların bir arada kullanılmış olduğu görülmektedir. Bu yazıların sayfaya yerleştirilme biçimi ise daha çok üst veya alt cedvellere yakın, sağ veya sol taraftaki cedvellere dayalı, bazı sayfalarda da alt ve üst cedvellere dayalı bir şekildedir (26b, 27a, 28b, 29a, Çizim 1, 2, 3, 4). Tek satırlık yazılar sayfaya 1/8 oranla yerleştirilmiştir ve resim alanında çok fazla yer kaplamamaktadır, fakat tabiat tasvirli minyatürlerdeki yazı alanları ise, resim alanlarına eşdeğer olacak biçimde sayfayı 1/2 oranında kaplamaktadır (Fotoğraf, 31a).

Çizim 1, 26b Çizim 2, 27a Çizim 3, 28b Çizim 4, 29a





Fotoğraf
596/30b

2, W.



Fotoğraf 3, W.596/ 31a

Minyatürler dikdörtgen bir form içinde tasarlanmıştır bu form bütün minyatürlü sayfalarda korunmuştur yalnız 31a sayfasında biraz daha kare forma yakın bir haldedir ve diğerlerinden farklı olarak sayfanın üst kısmındaki yazının bir satırı, resim alanından yukarı taşmış bir şekildedir, resim alanını çerçeveleyen cedvel bu taşan yazıyı da içine alarak devam

etmektedir. (W.596.31A) Minyatürlü dikdörtgen form turuncu iplik, altın cedvel ve kuzu ile çerçevelenerek sayfaya geçiş sağlanmıştır. Kuzu çizgileri beyaz, yeşil, mavi renklerinde kullanılmış, bazı sayfalarda oldukça yıpranmış ve silinmiş bir şekildedir, sayfada yer yer kalan izlerden anlaşılmaktadır (Fotoğraf, 30b).

Minyatürlü Sayfaların Konusu

Minyatürleri konularına göre tasnif edersek; tabiat tasvirleri, savaş sahneleri, tören sahneleri, yolculuk ve ziyaret sahneleri ve av sahneleri şeklinde gruplandırabiliriz. Buna göre eserde 8 sayfa tabiat tasviri, 10 sayfa savaş sahnesi, 7 sayfa tören sahnesi, 4 sayfa yolculuk ve ziyaret sahnesi ve 1 sayfa av sahnesi bulunmaktadır.

Tabiat Tasvirleri

Eserin, 26b, 27a, 27b, 28b, 29a, 29b, 31a, 31b sayfalarında Hindistan tabiatı ve içinde yer alan hayvanlar tasvir edilmiştir. Tabiat tasvirleri dışındaki sahnelerde sayfa tasarımında gökyüzüne çok az yer verilmiştir. Gökyüzünü renklendirmede açıktan koyu maviye doğru gölgelendirme ile geçiş yapılmıştır (Fotoğraf 5). Hindistan coğrafyasının akarsuları, kayalıkları, hurma ağaçları gerçekçi bir gözleme dayanan şekilde resmedilmiştir. Ağaçların büyük çoğunluğu yeşil ve yapraklı olanları içermektedir. Kayalıklar kimi sayfalarda gökyüzüne dokunur şekilde yükseltilecek şekilde resmedilmiştir. Bâbürnâmede 150 adet bitki adı geçmektedir, bitkilerden sadece görünüşleriyle değil, tatları, beslenme ve tedavide nasıl kullanıldıkları, ticari değerleri, bitki yetiştirme metodları vb. gibi çok derin ve iyi bir gözlem yeteneğine dayalı bilgiler verilmektedir.⁴⁰

Bâbürnâmede adı geçen 147 tane hayvandan bazılarını bu nüshadaki manzaraların içinde görmekteyiz, Bâbür bu hayvanların bir sınıflandırmasını yapmış, gerekli gördüğü kısımlarda da ayrıntılı bilgilere değinmiştir.⁴¹ Tavus kuşu (Fotoğraf 5), keklik,

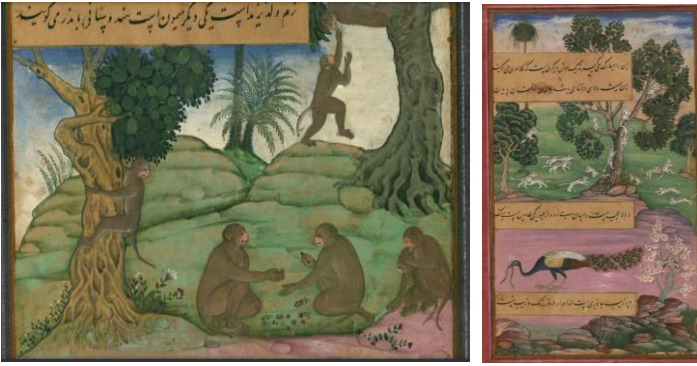
⁴⁰ Zeynep Seribaş, *Bâbur'un Hatıratında Geçen Bitki Adları ve Bunların Türk Dili Açısından Değerlendirilmesi*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul. 2009, S.3-4.

⁴¹ Mehmet Turgut Berbercan, "Türk Dili Ve Kültürü Açısından Baburname'de Avcılık", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*, S.42, Erzurum, 2010, s.18.

guguk kuşu, karga, yarasa, sıgırcık kuşları, ördek, hile yapmanın öğretilbildiği maymunlar (Fotoğraf 6), küçük geyikler, gini denilen inekler (Anavatanı Hindistan olan bu inekler yaşam kabiliyeti yüksek, dayanıklı bir türdür, bu ineklerin en belirgin fiziki özelliği boyunlarında hörgücünün olmasıdır ve kutsal inek olarak kabul edilmesidir, Fotoğraf 7), kemirgenler ve timsahlar (Fotoğraf 8) görülmektedir.



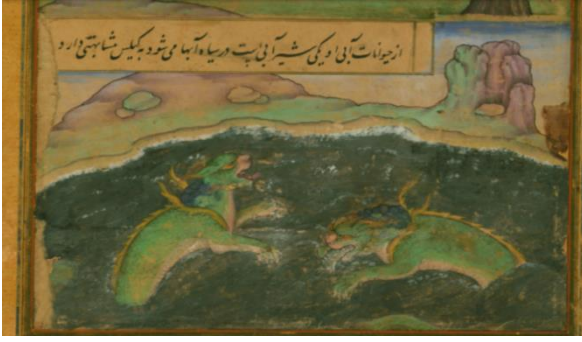
Fotoğraf 4, W.596/27a



Fotoğraf 5, W.596/26b Fotoğraf 6, W.596/27b



Fotoğraf 7, W.596/27A



Fotoğraf 8, W.596/29b

Savaş Sahneleri

5b, 6a, 13b, 14a, 15a, 18b, 20b, 24a, 25b, sayfalarında Bâbü'r'ün düşmanlarıyla olan mücadelesi, savunma ve savaş sahneleri tasvir edilmektedir. Savaş sahnelerinin çoğunluğunda hararetli muharebe anları resmedilmiştir, atlı savaşçıların birbirine geçmiş mücadele halinde olduğu hareketli anlar resimde açıkça anlaşılmaktadır (Fotoğraf 9). Savaş sahnelerinin genelinde gökyüzüne çok az yer verilmiş bunun yanı sıra tabiat elemanları da kayalıklar ve birkaç ağaçtan ibaret, çok fazla yer tutmayan biçimde kullanılmıştır. Bazılarında kuşatılan ya da kaybedilen şehir kaleleri, uzaktan görülen ufuk çizgisine yakın şehir mimarileri de kompozisyonu oluşturan unsurlar olmuşlardır. Dönemin mimari yapı malzemeleri olan kırmızı kumtaşı ve beyaz mermer kullanımı,

minyatürlerdeki yapılarda da görülmektedir. Bâbü'ün kılıç kullanmak, ok atmak ve ata binmekteki maharetleri adeta bu sahnelerde canlandırılmıştır. Başta Bâbü olmak üzere figürlerde görülen sarık bağlama şekli ve giyim modası yerli giyim tarzından ayrılmaktadır daha çok Orta Asya ve İslâm devletlerinde görülen giyim tarzına benzemektedir. Uzun kollu elbise, içlik ve üzerine giyilen kısa kollu elbise ve altlarına giyilen paçaları dar pantolonlar şeklindedir. Genellikle kıyafetler düz bezemesiz şekilde işlenmiştir yalnız savaş sahnelerinde kısmen dairevi altın noktalar ya da pençvari süslemeler ile tören sahnelerinde sarıklarda ve bele bağlanan kuşaklarda çiçekler, elbiselerin bazılarında bezemeler görülmektedir. Kıyafetlerin dikkat çekiciliği daha çok parlak renklerin hareketli kullanımıyla sağlanmıştır. Bâbü savaş sahnelerinin çoğunda sayfanın tam orta kısmında merkezinde ya da üst kısmında hakim bir tepe noktada yer almaktadır.

Ordusunda Osmanlı kökenli Ali Kuli ve Mustafa Rumi isimli ateşli silah ustalarını himaye etmiş ve bu sayede tüfekli ve topçu birliklerini de ordusuna eklemiştir (Fotoğraf 10), sadece ordusunu güçlendirmiş olması değil savaş taktiklerini ustaca kullanıyor olması da muharebe meydanlarındaki başarısında önemli bir unsur olmuştur.⁴² Tam zırh giyen at binicileri ayna zırh denilen bir zırh giyinmişlerdir, palalı, kılıçlı, mızraklı olanları, düz kılıç ve balta kullanan yakın dövüşe uygun süvariler ve ok atmada usta okçulardan oluşan askerler görülmektedir. Çoğu zaman Bâbü'ün yanında veya ardında görülen hükümranlılık sembolü olarak kabul edilen sancakları ve tuğları taşıyan askerler, elinde sinek kovucu tüylerle takip eden hizmetliler de bu sahnelere eşlik etmektedir. İslâmiyet öncesi dönemlerden beri Türklerde askeri müzik geleneği var olmuştur. Savaşta da barışta da saltanatı ve hakimiyeti sembolize etmekte kullanılan müzik aletlerinden zurna, boru, davul ve zil çalan, 43 müzik takımı buradaki minyatürlerde de

⁴² Emre YÜRÜK, "Gelişen Teknoloji, Değişen Savaş: Babür Şah'ın Hindistan'daki Savaşlarında Ateşli Silahların Rolü", *History Studies*, S.10/5, 2018, s. 281-282.

⁴³ Çağlar Çulcuoğlu, "Müzikte Doğu-Batı Etkileşimi (Askerî Müziğin Avrupa'ya ve Avrupa'nın Çok Sesli Müziğe Etkileri)", *Cumhuriyet Döneminde Askerî Müzik ve Gelişimi Sempozyumu*, 23-25 Ekim 2003, Kara Kuvvetleri Basımevi, Ankara, 2004, s. 113-114.

görülmektedir (Fotoğraf 11). Bu müzik takımı genellikle gök gürültüsü gibi sesler çıkararak düşmanın moralini bozmak amaçlı kullanılmıştır.⁴⁴ Eserde en kalabalık sahneler olan kimi savaş sahnelerinde insan figürünün sayısı 50'yi bulmaktadır.



Fotoğraf 9, W.596/29b



Fotoğraf 10, W.596/6a

⁴⁴ Emin Erdem Kaya, " Türk Ordu Geleneğinde Askeri Müzik Olgusu", *İDİL*, C. 1, S. 3, 2012, s.102.



Fotoğraf 11, W.596/24a

Tören Sahneleri

10b, 17b, 22b, 30b, sayfalarındaki tören sahnelerinde Bâbü’ e saygı ziyaretlerinde bulunanlar, Bâbü’ü ağırlama, karşılama, ödül ve af sahneleri gibi konular resmedilmiştir. Bu törenlerde genellikle kompozisyonda, Bâbü’ü tahtında sırtını genişçe bir yastığa dayamış oturur vaziyette sayfanın üst kısmında ve bütün alana hakim bir şekilde görmekteyiz, bu durum saltanatın gücünü ve otoritesini sembolize etmektedir. Tahtın arkalık kısmı form olarak, Bâbü yapılarında ve Hindistan mimarisinde kullanılan soğan kubbe yapısıyla benzerlik taşımaktadır. Ayrıca bu form Bâbü Şahı gölgelemek amaçlı kullanılan şemsiye formuyla da benzer şekildedir. “Çetr” denilen bu şemsiyeler Timurlu, Safevi ve Bâbürlü hükümdarlarınca saltanat ve hakimiyet alameti olarak kullanılmıştır. Hindistan’da görülen mimaride bu şekli esas alan yapılara çetrî denilmektedir, hem dekoratif hem de gölgelik maksadıyla kullanılmıştır.⁴⁵ Bâbü’ün National Museum ve British Museum nüshalarındaki örneklerde de bu şemsiyeler görülmektedir (Fotoğraf 12, 13, 14, 15). Tahtın konulduğu zemini kaplayan halılar, tahtın zemini, arkası, kenarlıkları ve gölgesi gibi kısımlarda ise klâsik üslûp tezhip tekniğinde lacivert ve altın zemin üzerine işlenmiş ince bezemeler görülmektedir (Fotoğraf 13).

⁴⁵ Aydın Taneri, “Çetr”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.8, İstanbul, 1993, s.293-294.



Fotoğraf 12, British Museum/2000, 0616, 0.1



Fotoğraf 13, W.596/19a



Fotoğraf 14, Kızıl Kale/Hindistan Fotoğraf 15, National Museum Nüshası

Yolculuk Ve Ziyaret Sahneleri

7a, 8a, 9b, 11a, 12b, 16a, 19a, 23b, Bâbü'r'ün ordusuyla birlikte çıktığı yolculukları, ziyaretleri ya da kimi zaman kamp kurup dinlendikleri sahneleri konu almaktadır. Bazı sahnelerde atının koşum takımlarında, klasik tezhip tekniğinde lacivert ve altın zemin üzerine işlenmiş bezemeler görülmektedir. Bâbü'r'ün bu sahnelerin bazılarında sarığında siyah tüy, beyaz tüy veya sarığına dolanmış çiçekler olduğu görülmektedir (Fotoğraf 10, 13). Ziyaret sahnelerinden birinde ise yerli halkın kullandığı şallara benzer bir şal, Bâbü'r'ün boynunu ve omuzlarını örten şekilde kullanılmıştır (Fotoğraf 16), bu davranışı Bâbü'r'ün Hindistan'ın yerli halkına gösterdiği ilgiyi ve önemi belirten bir yaklaşım olarak kabul edilebilir.



Fotoğraf 16, W.596/22b

Av Sahneleri

21b, Bâbü'r'ün maiyetiyle birlikte bir gergedan avında olduğu görülen bu sahne çok canlı ve hareketli bir şekilde tasvir edilmiştir. Bâbü'r'nâmede av teknikleri ve avlanmaya dair önemli bilgiler verilerek hangi tekniklerin kullanıldığı anlatılmıştır. Bu tekniklerden biri olan yırtıcı kuşların eğitilerek diğer av hayvanlarını yakalamada kullanıldığından bahsedilmiştir. Eski Türk savaş geleneklerinde yırtıcı kuşlar, toprak işgal etmeye kalkışan düşmana gönderilerek ikaz ve gözdağı unsuru olarak da kullanılmıştır. Bâbü'r'nâmede (226b) bu durum“ bir doğan gönderip

çok eskiden beri Türk'e ait olan vilayetleri istedik" şeklinde bir ibareyle ifade edilmektedir.⁴⁶ Bu minyatürde de bu ifadeye karşılık Bâbü'r'ün elinde eğitilmiş yırtıcı bir kuş görülmektedir, Bâbü'r'nâme'nin diğer bazı nüshalarındaki av sahnelerinde Bâbü'r'le birlikte avlananların elinde yırtıcı kuşlar görülmektedir (British museum, 3714, 305v-352r). Bu örnekte bu kuşlardan birinin bizzat Bâbü'r'ün elinde olması sayfaya ender bir özellik kazandırmaktadır (Fotoğraf 17).



Fotoğraf 17, W.596/21b

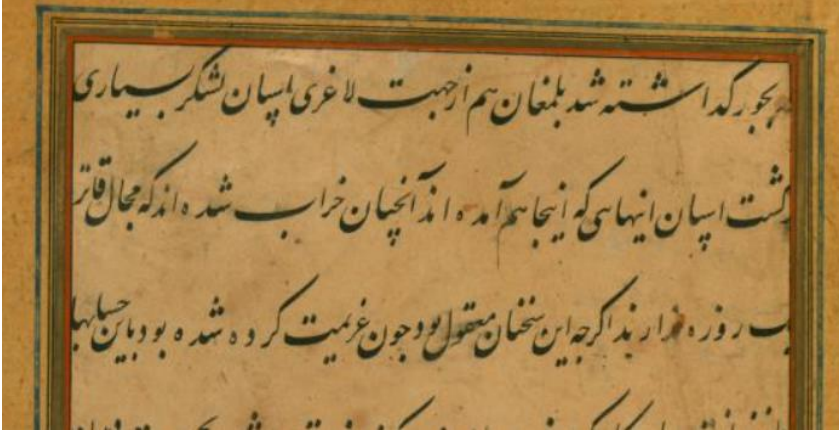
Minyatürlerdeki Renk Kullanımı

Minyatürlerin bulunduğu sayfaların metinler ve resimler dışında kalan kenar boşlukları koyu kırmızı, mor, yeşil, turuncu ve sarı renklerin tonlarında boyanmıştır (Fotoğraf 18). Eserdeki metinler siyah mürekkeple yazılmıştır (Fotoğraf 19).

⁴⁶ Berbercan, "Türk Dili Ve Kültürü", s.18.



Fotoğraf 18, W.596, Sayfa Renkleri



Fotoğraf 19, W.596/21a

Minyatürlerin renklendirilmesinde kırmızı, sarı, turuncu, yeşil, mavi, lapis mavi, turkuaz, mor, pembe, beyaz, kahverengi ve siyah gibi renkler canlı parlak görünümlü tonlarda kullanılmış bu da resimlerde özellikle de figürleri daha ön plana çıkaran hacimli görüntüler elde edilmesini sağlamıştır. Bu renkler açık ve koyu tonlarıyla kullanılmış, renk geçişlerinde tonlar arasındaki yumuşak doku dengesi gölgelendirmeleri daha dikkat çekici hale getirmiştir. Kayalıklarda ağırlıklı olarak mor ve pembe tonları tercih edilmiş renk geçişlerinde yeşil ve kahverenginin de kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Minyatürlerdeki Teknik Kullanımı

Resimlerin işlenmesinde, minyatür sanatında kullanılan tonlama, tarama, noktalama gibi bütün gölgeleme tekniklerini görmek mümkündür. Bu tekniklerin bir arada kullanıldığı minyatürlerde tahrirler çok baskın olarak kullanılmamıştır, ince ve zarif fırça hareketleri tercih edilmiştir. Bu ince fırça işçiliği insan figürlerinin saç, sakal, bıyık gibi ve hayvan figürlerinin tüy, kanat gibi detaylarında daha iyi anlaşılmaktadır. Özellikle savaş sahneleri

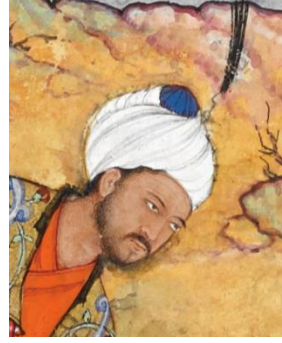
gibi figürlerin çok olduğu kalabalık sahnelerdeki detaylarda görülen ince işçilikler, resimlerde verilmek istenen gerçekçi anlayışı kuvvetlendirmiştir. Bu gerçekçi yaklaşım tabiat manzaraları ve hayvan figürlerinin tasvirinde de görülmektedir. Bâbü portrelerindeki bahsi geçen yüz benzerliğinin korunması bu nüshadaki minyatürlerde de fark edilmektedir (Fotoğraf 20).



Walters 596/12b



Walters 596/30b



British Museum 3714/133r

Fotoğraf 20, Bâbü Yüz Resimleri

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Timurlu soyundan gelen bir hükümdar olan Bâbü, atalarının tarih yazma geleneğini bir nevi Bâbü'nâme'yi kaleme alarak sürdürmüş kendinden sonra da bu gelenek devam ettirilmiştir.

Bâbü'nâme'yi farklı kılan ise Bâbü'nün olayları kronolojik bir sırayla ele alırken savaşlar, seferler, siyasi mücadeleler gibi çok önemli olayların yanı sıra sosyal ve kültürel yaşamından, zevklerinden, korkularından, güçlü bir devlet adamı kimliğinin ardındaki samimi kişiliğini de gözler önüne sermekten gocunmayan bir lisan-ı hâl ile dile getirmiş olmasıdır.

Bâbü'nâme'ler döneminin minyatür üslûbunu anlamak bakımından nadir eserlerdendir. Bâbü'nâme'lerin resimlenmesi Ekber Şah döneminde başlamıştır. Araştırma konumuz olan Walters Sanat Müzesi nüshası günümüze ulaşmış kopyalardan ikiye bölünmüş olanın birparçasıdır. Bu eserin metinleri bir anlatı sırası izlemez ancak minyatürler Bâbü'nâme'de geçen olayları resmettiği için resim-metin ilişkisinden söz edilebilir.

Bâbürnâmede anlatılan olayların resmedildiği bu sayfalarda gerçekçi ve canlı bir görsel anlatım görülmektedir. Özellikle savaş sahnelerindeki figürlerin yüz ifadeleri, o anki savaşın hararetli atmosferini hissettiren bir dinamikliktedir. Kompozisyonlarda insan figürlerinde vücut yapıları orantılı bir şekilde yansıtılmıştır. Genellikle Bâbür'ün yer aldığı sahnelerde kompozisyonun merkez noktasına yerleştirilmeye çalışılmış veya etrafındaki boşluk dengesi belli mesafeler gözetilerek bırakılmıştır. Tabiat sahneleri, Hindistan'ın tabii zenginliklerini yansıtacak şekilde resmedilmiş, pek çok türden Hindistan hayvanları da tabiat içindeki yaşamlarını sergiler şekilde resmedilmiştir.

Minyatürlerdeki işçiliğin, detayların arttığı sahnelerde daha da inceldiği dikkat çekmektedir. Tebrizli sanatkârların ve Hint mahalli sanatkârların tarzlarının harmanlanması ile oluşmuş Bâbür minyatür üslûbunun, bu hacim kazanmış, dinamik, parlak ama olgun renkli, kitap resimleri övgüyü hak eder niteliktedir.

ABSTRACTS AND BIOGRAPHIES

**AN ANALYSIS OF THE ORNAMENATIONS OF EDREMIT HACI
KABAKCILAR MANSION**

¹Aysenur KACAR, ²Prof. Dr. Dicle AYDIN

ABSTRACT

In the period known as the “Westernization”, some elements borrowed from the West were used in ornamentation plans along with the architecture. As of the Tulip Era, in line with the Western approach, “wall painting” appeared, in which floral vases, fruit bowls, and scenery compositions were included. The wall paintings seen initially in Istanbul spread to the whole empire in a short time. With the ornamentations it has, Hacı Kabakcılar Mansion located in Edremit stands as one of the most beautiful examples of this change experienced.

In addition to the façade of the mansion, which was constructed in the early 1800s, there are also wooden and hand-drawn ornamentations on its interior wall surfaces. In Edremit region, where Turks and Greeks lived together until the population exchange experienced in 1924, cultural variety has also been reflected on architecture. Although Hacı Kabakcılar Mansion shows similarities to the traditional Turkish houses located in the region with its plan and façade properties, it also reflects Westernization Period characteristics with its ornamentation style.

In the study conducted, the plan and construction system of Hacı Kabakcılar Mansion were mentioned, and the ornamentations in the main room were analyzed. As stated above, the most important factor in choosing Hacı Kabakcılar Mansion as the study subject was that it reflected the ornamentation art of the Westernization Period in parallel to the capital city.

Keywords: Edremit Traditional Houses, Hacı Kabakcılar Mansion, Hand-drawing and Wood Ornamentation.

1 Author1 Necmettin Erbakan University, Faculty of Fine Arts and Architecture, Architecture Department Master's Student, Konya, Turkey ORCID No: <https://orcid.org/0000-0003-2738-8001>

2 Author2 Necmettin Erbakan University, Faculty of Fine Arts and Architecture, Architecture Department, Konya, Turkey ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-6727-6832>

**POLO GAME ON SELJUK CERAMICS: IN OTHER WORDS
“GÛY U ÇEVGÂN”**

Assist. Prof. Başak ÇORAKLI*

ABSTRACT

Polo, which was very popular in the Middle East and Far East palaces during the Middle Ages, is a kind of war game played between two teams, based on dribbling the ball on horseback with curved sticks called *çevgân*. This game, known as *gûy u çevgân* (ball-stick) in Persian, was played for the purpose of war training in order to increase the skills on the horse, and on the other hand, it became an indispensable part of the palace entertainments. The acquaintance of the Western world with *çevgân* was realized through the Persians. The fact that it is known as polo all over the world is based on the fact that the British soldiers started playing with the name "pulu", which means ball in Tibetan, during the occupation of India and Afghanistan in the 19th century.

In Sufi literature, *çevgân* (stick) is symbolically likened to the divine will, and *guy* (ball) to the lover who surrenders to the destiny. The metaphor of the divine will, that is, the lover's hair is *çevgân* and the lover's head with the ball rolling in front of it in submission, has taken place in the works of important mystics such as Mevlana and Yunus Emre.

The polo game, which was played common and popular in the Seljuk period, has an important place in the rich subject program of the figured Seljuk ceramics, in which the important traditions and rituals of the palace life are depicted. In this study, depictions of the polo game found on the minai and luster technique ceramics produced in Iran during the Great Seljuk period will be discussed. The rare examples of depictions of the polo game will be examined in terms of stylization, staging, composition scheme and technical features.

Keywords: Seljuk Ceramic, Polo, *Gûy u Çevgân*.

* *Mimar Sinan Fine Arts University, Traditional Turkish Arts Department, Tile and Ceramic Design and Restoration Division, İstanbul. ORCID ID: 0000-0001-6851-3716, E-mail: basak.corakli@msgsu.edu.tr*

ADAPTATION OF EBRU ART TO TODAY'S ART CONCEPT

Ebru KURBAN

ABSTRACT

Ebru is one of the traditional Turkish arts that most influence and admire people. The oldest known marbling example dates back to 1496 and is in the Chronos collection. Marbling it is used as a side paper in the art of bookbinding, to decorate the covers of the books and the moldings of the calligraphy works. In the past, it was also used to color valuable papers (documents, promissory notes, etc.). Although Ebru is a paper decoration art, it has developed in terms of technique and aesthetics over time. Today, we also see examples applied to materials other than paper. Ebru reveals that it is an art discipline in itself in line with today's understanding of art. In this direction, artists contribute to the development of art by producing both different designs and works in different styles. Ebru draws attention with the fact that artists create new and original designs using different materials and techniques. In our study, besides the classical marbling works, the works interpreted with today's understanding of art will be examined. In this context, it is emphasized that the marbling papers, which are applied with different cutting techniques, are compatible with the collage. The art of marbling shows that it is compatible with the design setup and is open to innovation by combining different materials as well as paper.

***DIGITAL DRAWING ANALYSIS of KUFIC DECORATIONS in
EŞREFOĞLU MOSQUE BEY MAHFILI in BEYŞEHİR***

Asst. Prof. Emine Pınar DOĞU*

Asst. Prof. Berrin YAPAR ÜNAL**

RA. Mehmet İŞCAN***

ABSTRACT

Turkish Art, in the historical process, has been shaped by the reality of the works of many empires and beyliks that ruled in the Anatolian lands and their reflections. One of these is the Eşrefoğlu Mosque, which was built in 696-1296/699-1299 by Süleyman Bey, the founder of the Eşrefoğlu Beyliği, which was the earliest of the beyliks in Anatolia that ruled in and around Beyşehir. Today, this mosque, which is on UNESCO's World Heritage Tentative List, is the largest and most original of the wooden-pillared mosques in Anatolia. The mosque is one of the oldest examples of its kind in Anatolia, with its minbar covered with incredibly fine geometric shapes and vegetal ornaments, and its ceiling with colorful hand-drawn ornaments. The rectangular planned fevkani bey mahfili located in the southwest corner of the mosque's sanctuary is carried by beams resting on two pillars and walls. On the wooden friezes surrounding all four sides of the ceiling of the area at the bottom of the mahfil, there are ornaments similar to kufic writing applied in hand drawing. Although similar or exactly overlapping of these decorations, which form braids with their vertical extensions, are frequently encountered in the architectural works of the Seljuk and Beyliks Period, it is interesting that each knitting system is made differently in this example.

* Assistant Professor, Mimar Sinan Fine Arts University, Fine Arts Faculty Traditional Turkish Arts Department, Calligraphy Division, emine.pinar.dogu@msgsu.edu.tr

** Assistant Professor, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Hat Sanatı Anasanat Dalı, berrin.yapar.unal@msgsu.edu.tr

*** Research Assistant, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Hat Sanatı Anasanat Dalı, mehmet.iscan@msgsu.edu.tr

Although many books and researches have been made about Eşrefoğlu Mosque, no data has been found about these hand-drawn ornaments like kufic. We are conducting a research supported by MSGSU BAP in order to transfer these unique practices, which are included in a world heritage work, to the future. In this research, it is aimed to document the applications in question by making vector-size drawings in digital environment. At the same time, their historical sequences, similarities and interactions will be evaluated by making comparisons with examples from the period. This report aims to share data from the ongoing research project on the subject. **Keywords:** Beyşehir Eşrefoğlu Mosque, Kufic, Calligraphy, Hand Drawing, Mahfil

***MOSQUES FROM PAST TO PRESENT AND THE CHANGES
THEY HAVE EXPOSED***

ABSTRACT

People have built shelters for themselves in the region in where they settled since their emergence on the history stage. Archaeological finds show that all people of a religion or belief, whether monotheistic or not, also built temples so that they could worship and pay homage to what they believed in. We come across these temples, which belong to very old civilizations, whose history is as old as humanity and which maintains its existence even today, sometimes in caves, sometimes underground, and sometimes on the peaks of mountains.

The structures that were first built under the name of masjid, and which were called by different names due to different languages and regions, were built over time in Islam, as it is same in all religions. The construction material of mosques varied according to climate, geography and culture in which they are located; while adobe or brick is used in arid areas; Stone was preferred in mountainous and stony lands, and wood was preferred in forested lands. Likewise, the structure of the mosques was influenced by the age, culture and living conditions of the people, and built in a square or rectangular form.

The mosques, which were built very modestly at the beginning, have become imposing and magnificent in a way as the symbol of the city and even the state over time. Many of them have gained a monumental identity and have become a tourist attraction. We will make a brief statement through emphasizing how mosques have changed since their first construction periods and what was effective in their construction in this study.

Keywords: mosque, masjid, architecture, history, change.

***THE ART OF SAFEVİ TEXTILE: AN EVALUATION OF
TOPKAPI SARAYI ALBUM MINIATURES NUMBER H.2161***

ABSTRACT

All artistic objects that fall into the field of fine arts give us information about intercultural contacts. We can say that they interact based on the motifs used in weaving and weaving, their color sensitivities and their attitudes on the weaving surface, within the structure order that is valid for all areas of art, especially the material environment of the art of depiction. As a result of social reflexes, changes are seen in clothing and home textiles at certain intervals. This is shaped by factors that deeply affect the society, such as economic concussions, wars, and disasters. Due to the fact that textile elements are more open to deformation, the examples that have survived to the present are limited. If the depictions that help us recognize the textile elements from the past to the present are read well, we can recognize these elements. In our study, some of the miniature pages of the manuscript known as the Şah Tahmasb album No. 2161 of the Topkapı Palace were examined in terms of textile elements, and in this way, the textile elements used in the miniatures of the Safavid period were included in the scope of the research. When we examine the Safavi textile art schematically, we see that it consists of weavings in accordance with their cultural traditions and that they provide a parallel integrity with each other. This suggests that the relationship between textile art and depiction arts carries a multicultural artistic integrity, not just stereotyped motifs.

Keywords: Safevi Textile, Şah Tahmasb Album, Portroyal, Weaving

**THROUGH THE EYES OF THE MASTERS TRADITION AND
FUTURE IN ISLAMIC CALLIGRAPHY**

Dr. Muhammet ALTINTAS¹

ABSTRACT

In the present day, one of the important questions of debate within the circle of İslamic calligraphists is the relation of this art with tradition and the quest for innovation. When handled within a narrow framework, the concept of tradition is perceived mainly as preservation of the methods applied since time out of mind within the internal dynamics of İslamic calligraphy. In recent years, there have been quests for innovation in terms of both methodology and content of calligraphy in the Islamic world. However, such studies have remained limited in Turkey. Some experienced authorities of İslamic calligraphy do not look kindly upon such quests for innovation on grounds of the protection of this art and prevention of its degradation. On the other hand, some people, though very limited in number, care about the innovative experiments in this art, even argue that it is necessary to rescue İslamic calligraphy from dependence on pen and paper. According to them, almost all of the İslamic calligraphic works created today do not have any artistic value at all, and some of them are simply kitsch. It is remarkable that the supporters of this idea are younger and in closer contact with the Western culture-art.

On the other hand, when we look at the concept of tradition in İslamic calligraphy from a broader perspective, we see that this fact is a critical carrier in transfer of the civilization imagination of the individual and the society to the next generations. The masters of this art handed down this ancient tradition to the next generations by keeping it alive in the social memory.

This paper argues that the tradition and innovation debate will have an important part in shaping the future of İslamic calligraphy and points out that this debate can be used as an effective way of transferring the values of this art to the next generations.

Keywords: İslamic Calligraphy, Tradition, Future, Innovation, Civilization Imagination

¹ Turkish Maarif Foundation/Coordinator, Bingol University Visiting Lecturer

TRADITIONAL SHAVING of THE LEATHER USED in BINDING ART

ABSTRACT

Bookbinding it is an important branch of art among the Classical Book Arts such as calligraphy, illumination, marbling, and miniature. Bind is a protector for books, which also has a functional nature. In addition to its protective function, the bindings also add an aesthetic value to the books when they are made with ornamental workmanship. In addition, they protect other book arts in the text of the book between their covers. From the past to the present, leather has generally been used as a covering material for book covers. The word "Cilt" means "leather" and it was given this name because the book covers are also made of leather. The fact that it is a durable material and that many decoration techniques can be applied on it are the main important factors in the preference of leather in leather making. The Anatolian Seljuks and the beautiful bindings made with leather in the golden age of the Ottoman Empire in the Manuscript Libraries, while pleasing to the eye on the one hand, raise questions in our minds about how they were made on the other. Historically, most of the leathers used to cover all or part of a book were tanned with vegetable matter. The finished leathers, which are tanned with the desired properties according to the skin technique to be made, are made ready for skin production by thinning. Thinning the skin by shaving is an important and necessary step in skin making. In addition to the outer covers, it is seen that the skin is shaved very thinly and used in the inner covers of the covers in a flat or decorated state. "Shaving the skin" is one of the bookbinder terms, it is a term used to thin the skin as much as desired with a razor blade. This study serves the purpose of explaining the question of how the leather, which is one of the most important materials of the art of binding and used in the covering of most manuscripts, is shaved by hand in the traditional way, and to explain this practice with the help of documentation.

Keywords: Bookbinder, Binding, Leather, Shave.

A REVIEW ON INTERIOR DESIGN OF THE LITTLE HAGIA SOPHIA MOSQUE

ABSTRACT

The period of Bayezid II appears as a phase in which important developments in the field of science, culture and art were experienced. It can be said that this period, in which we see the search for innovation in Turkish ornament arts, constitutes a transition between the early Bursa and Fatih Period decorations and the Ottoman Classical Period decorations.

Unfortunately, there are a limited number of structures containing manuscripts, tile, wood, stonework and hand-drawn samples, which enable us to have an idea about the understanding of art specific to this period. It is noteworthy that the hand-drawn examples are quite inadequate. However, some of the works that were built or converted into mosques at that time, as well as undergoing renovation works, are capable of giving an idea about the hand-drawn decorations of the period. The Little Hagia Sophia Mosque is one of the few mentioned works that contain elements of the decoration of the period.

Little Hagia Sophia Mosque is a Byzantine church that was converted into a mosque by Hüseyin Ağa, the Gatekeeper of the Bayezid II period, at the beginning of the 16th century. In addition to the marble ornaments that we are familiar with from Byzantine churches, the building contains examples of the Bayezid period decorations, which were converted into mosques. Hand-drawn examples in this structure are among the rare representatives in Istanbul as a continuation of the Bursa style. Although the embroideries did not fully preserve their originality, at least they were not completely closed, and some parts of the narthex, the muezzin's mahfil and the mihrab section have survived to this day as parts bearing signs from their own era.

The Little Hagia Sophia Mosque can be considered as one of the last works that bear the signs of Bursa style, before a unique ornamentation concept prevailed in the time period characterized as the Classical period.

Keywords: Interior design, Bayezid II, Little Hagia Sophia, Bursa Style, Decoration.

**THOUGHTS ON THE DESIGN ANALYSIS OF THE
DECORATIVE DRAWING IN THE INVENTORY OF THE
METROPOLITAN MUSEUM OF ART WITH ACCESSION
NUMBER 41.46**

Dr. Öğr. Üyesi Oya ATİLA¹

SUMMARY

Border damage or color change on the centuries-old manuscripts and drawings are usually explained with flood or similar natural causes. However, the ink damage on the drawing with accession number 41.46 is at the center of the page. This fact makes us consider intentional and accidental damage on this drawing, which we believe was taken out of an album currently in the Topkapi Palace Library.

Ink drawings are drawings that tell a story with motifs on a paper, using ink and brush only, with no added colors. Animal and plant motif groups are in close communication with each other, using predominantly thick lines, but also multiple very thin lines all made and connected masterfully with brush movements. Subjects blended with the artist's own style are interesting and easy to erase. This ink painting, in which hatâyî and vaqvaq group motifs in addition to humans, dragons, tigers and birds are used in equal value, and raises the suspicion of a successful effort of destruction that cannot be a coincidence. The motif, which is presumed to be the main motif, which is much larger than the others and has a pattern in itself, is in the form of rumi in sencide. It is peculiar that some animal figures and vaqvaq motifs in the composition are drawn looking towards this central motif. The purpose of this article is to analyze the existing motifs and thus gain some clues as to what may be in the erased history of the drawing.

Keywords: Ink painting, dragon, animal figures, human motif, giant / genie / devil motif, pattern analysis, resurface the deleted pattern

¹ Marmara University Faculty of Fine Arts Traditional Turkish Arts Department, oyaatila@marmara.edu.tr

RETHINKING ART AND CRAFT CONCEPTS

Abstract

As is known, rethinking confronts us with the reality that we “think we know”. We usually do not think about what we were born into and what we have found in the environment or inherited from our ancestors. This is because getting out of our comfort zone risky, just like thinking about the concepts of art and craft. However at the risk of losing the memorizations we acquire until today, taking action requires courage. But we are obliged to express this courage, because in all branches of art in general, in traditional arts in particular, there is a great question that what we think is whether an art or a craft. Whether these two concepts are really opposite to each other. Their intersections, differences and whether they are used in the right place to express the right issue. In the paper we will examine what these two concepts mean in essence, their etymologies, the meanings they have attributed in the historical process and meaning shifts, breaking points, what they mean for people and societies and we will compare them with today’s acceptances. We owe this to ourselves and to the new entrants to these fields.

Keywords Art, Craft, Concept, Traditional

THE CRAFT-ART DILIMATE FROM POTTERY TO CONTEMPORARY

ABSTRACT

Pottery, which dates back thousands of years, extends to the present day with its sustainability, and makes significant contributions to material cultural values with its archaeological and traditional qualities, is also a source of inspiration for modern ceramic art.

The fact that the terracotta production of thousands of years from the Neolithic Period to the present can be continued without much change in the production style in the rural areas of Anatolia, especially in the rural areas close to the ruins, occupies a remarkable place in the field of Intangible Cultural Heritage. Pottery is also used in archaeological, anthropological, artistic, ethnographic, etc., since terracotta is an indestructible material. Provides us with important resources in terms of bringing data to the present day in many disciplines.

Depictions of aesthetics or access to beauty have been discussed by many philosophers from Plato to recent thinkers, within an indefinite philosophical scope, with different propositions and criticisms, these controversial and critical approaches have affected all branches of art and have led to the emergence of various schools and art movements. In this process, especially in the continuation of the art and craft discussions that started from the end of the 17th century, the word "artist" and the word "craftsman" had become opposites of each other by the end of the 18th century; "artist" was used to be the creator of fine art, while "craftsman" was meant to be someone who simply did useful or fun things.

After the prehistoric ceramics, which are considered to be the first examples of symbolic art, in the 19th century, the art of ceramics settled on a very different ground with this design revolution within the scope of the "unity in art and technique" understanding of the Constructivists and the Bauhaus School. Primitive pottery was the starting point in the evolution of ceramics, which was in the middle of the debates in this period, into art.

It is remarkable that Anatolian pottery, which is about 9000 years old, creates very important cultural values with its sustainability and also inspires modern ceramic art as in the West.

Keywords: Pottery, Material Culture, Ceramics, Art-Craft, Anatolia

***THE UNKNOWN ASPECT OF CALLIGRAPHER ŞEFİK BEY AS
A TUGHRAKASH***

Sümeýra DURSUN*

ABSTRACT

The tughra (insignia) has a characteristic form, therefore there is no big difference in terms of its calligraphic composition. Calligraphers drew tughras in the frame of the rules set by the noted calligrapher Râkim. Although no official records state that Şefik Bey was assigned as a tughrakash (or nişancı, a person who draws tughras), it is intriguing to observe that Şefik Bey drew tughras on behalf of the sultan.

In many foundation works that belong to the sultans, it can be observed that the inscriptions and the tughras were written and drawn by different calligraphers. The tughra could only be drawn by certain calligraphers with official permission. However, resources reveal that despite not holding a nişancı title, Şefik Bey still drew tughras on the behalf of the sultan.

Abdülfettah Efendi, a contemporary of Şefik Bey, was known to be a tughrakash who produced the tughras of that era, but the fact that Şefik Bey drew the sultan's insignia at the same period may suggest that he was granted special permission for a short period of time.

To our knowledge, four tughras carry Şefik Bey's signature. The first one is the tughra of Sultan Murad V and is located in Topkapı Palace, the second one is the tughra of Sultan Abdülmecid and is on the entrance gate of Dolmabahçe Palace, the third tughra is on the entrance gate of Teşvikiye Mosque, and the fourth tughra is on the fountain of Hacı Küçük Mosque in Sultanhamam. This study aims to investigate the unknown aspect of Şefik Bey as a tughrakash and whether or not he had the permission to officially draw tughras which are not mentioned in written resources.

Keywords: Şefik Bey, Tughra, Tughrakash (Nişancı), Calligraphy

* Sümeýra Dursun, PhD Student at Yıldız Technical University, Faculty of Art and Design sumeyradursun@gmail.com

***ANALYSIS OF THE BABURNAME COPY IN THE WALTERS
ART MUSEUM WITH RESPECT TO MINIATURE ART***

ABSTRACT

The Mughals, who were established as the Turkish rulers, are undoubtedly one of the most important civilizations of the Indian geography.

Mughal tried to spread the understanding of Turkish culture and civilization inherited from his ancestors during his rule in India, which he accepted as his homeland. The fact that our subject "Baburnama" is a sincere memoir written directly in the first person is one of the main reasons that makes it valuable. It can be said that Baburnama, which has been the subject of studies on history, linguistics and literature in the academic field, has almost never been examined in terms of miniature art when we look at the studies conducted in Turkey. In this sense, we believe that new studies to be carried out will be beneficial in terms of being able to understand the art of the period and making a scientific contribution.

During the reign of his grandson Ekber Shah, the importance of Persian as a language of literature increased and miniature copies of Baburnama, which was translated into Persian, began to be made. "Baburnama" became the most important masterpiece of Akbar's period, when the Mughal miniature style began to emerge. Of the four miniature Baburnama copies made in this period, two complete and two scattered copies have survived. One of the complete copies is in the British Museum (OR.3714) and the other is in the National Museum of New Delhi, dated 1598. Of the scattered ones, about 70 pages with miniatures are scattered among various collections, 20 of which are at the Victoria and Albert Museum in London. the other scattered copy; The section with 30 miniature pages, which is our subject, is in the Walters Art Museum (W.596), and a larger section is in the Moscow State Museum of Eastern Cultures. The 69 miniature pages of the copy in this museum were published in the form of an album by S. Tyulayev in 1960. The work that is the subject of our study; color, composition, motif, page structure, etc. of the period and has been analyzed and discussed from similar angles.

Keywords: Babur, Baburnama, Mughals, Memoir, Miniature