



ŞEMSE İKONOĞRAFİSİ İÇİN BİR ÖNERİ A SUGGESTION FOR ICONOGRAPHY OF SUNBURST

S. Alp AKÇAGÜNER

Doktora Öğrencisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sistemantik Felsefe
PhD Student, İstanbul Medeniyet University, Institute of Graduate Studies, Systematic Philosophy

alp.akcaguner@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7333-7291>

Atf/Citation

Akçagüner, S. (2021). “Şemse İkonografisi İçin Bir Öneri”. *Sanat Dergisi*, (37), 215-238.
Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.794403>

Öz

Ernst Cassirer'e göre insan etkinliği sadece düşünmeyi değil tinselliği de içerdiğinden, insanın akıllı hayvan olarak değil, sembolleştiren hayvan olarak tanımlanması gerekir. İnsanın kültüre sahip olmasının nedeni de sembollerle düşünebilmesidir. Özellikle kutsala yönelik geleneksel sanatlarda ise sanatçının öznel tercihlerinden daha belirleyici olan, gelenekte bulunan sembolik anlatımların kullanımınıdır. Bu çalışmanın amacı, Türk İslam Sanatlarında aynı isimle ama değişik form ve türlerde karşılaşılan “Şemse” formunun nasıl bir düşünme şekli ile ortaya çıktığını ve anlatımının ne olabileceğini felsefe, tarih ve sanatın bakış açılarından ikonografik yöntemle değerlendirerek açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Kadim Türk kültüründe önemli bir otorite ve aydınlatma sembolü olarak güneş içeriğine de sahip olan şemsenin, özellikle İslam'ın yayılma dönemindeki Kur'an-ı Kerim'lerin cilt kapaklarında kullanıldığı kitabı, bilgiyi ve “Nur” u yansıtan bir sembol olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Şemse formunun tüm içeriği mitik ve dini bir düşünce ışığında ele alındığında, şemse sembolizmi; Yaradan'ın Nur'u, kozmosun düzenleyicisi, bilginin

Abstract

According to Ernst Cassirer, since human activity includes not only thinking but also spirituality, man should be defined not as an intelligent animal, but as a symbolizing animal. The reason why man have culture is that man can think with symbols. Especially in traditional arts for the sacred, the use of symbolic expressions found in tradition is more determinant than the artist's subjective preferences. The aim of this research is to rationalize how the sunburst motif (şemse), which we encounter in Turkish Islamic Arts with the same name but in different forms and genres, emerged and what its expression could be by evaluating it with iconographic method from the perspectives of philosophy, history and art. It is understood that the sunburst, which has the sun content as an important authority and illumination symbol in ancient Turkish culture, is seen as a symbol that reflects the book, knowledge and "Nur" (light), especially when used on the covers of the Qur'an in the period of Islam's spread. When the whole content of the sunburst form is considered in the light of a mythical and religious thought, the sunburst symbolism is; The Light of the Creator, the organizer of the cosmos, the source of knowledge and the

kaynağı ve tevhit ilkesidir. İlk kez kitap sanatlarında ortaya çıkan bu formun, daha sonra bu sembolizmine uygun olarak ya da deforme edilerek, teknik ve estetik amaçlar içinde birçok sanat uygulamasında kullanıldığı düşünülebilir.

Anahtar kelimeler: Şemse, Sembolizm, Türk İslam Sanatı, Cilt Sanatı, İkonografi.

principle of “Tawhid” (oneness). It can be thought that this form, which first appeared in bookbinding arts, was later used in many art applications for technical and aesthetic purposes, in accordance with this symbolism or by being deformed.

Key words: Şemse, Symbolism, Turkish Islamic Art, Bookbinding, Iconography.

Giriş

“Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne” (<https://sozluk.gov.tr/sembol>) (Erişim Tarihi: 09.12.2020) olarak tanımlanan *sembol*, görsel sanatlarda çokça kullanılmaktadır. Ancak sembol Cassirer için bu sözlük anlamından farklı bir şey ifade eder. 20. yüzyılda kültürü öğelerine göre belirleme ve açıklama konusundaki, felsefi kuramcılardan biri olan Ernst Cassirer (Özlem, 2008: 172), *İnsan Üstüne Bir Deneme* adlı eserinin birinci bölümünü “İnsan nedir?” (Cassirer, 1944: 15) sorusuna ayırır. Cassirer’in *Sembolik Formlar Felsefesi*’ne göre insan sembollerle düşünür ve sadece akıllı olmak insanın tüm yaşam alanını kapsayabilecek genişlikte olmadığından, insan *akıllı hayvan (animal rationale)* olarak değil, *sembolleştiren hayvan (animal symbolicum)* olarak tanımlanmalıdır (Cassirer, 1944: 44). Cassirer’e göre insan tarih boyunca, mitik, dinsel, sanatsal, bilimsel gibi farklı düşünme biçimlerine sahip olmuştur ve nesnelere verilen anlamlar da bu düşünce biçimlerine göre değişmiştir. Semboller nesneyi aynen yansıtan tasarımlar değildirler, tarihseldirler, sembolün her kuruluşu insana dünyaya yeni bir bakış penceresi açar. Böylece mit, din, sanat ya da bilim ile nesneye bakış, farklı zamanlarda farklı kavrayışlara neden olur. Semboller aracılığı ile anlam dünyasının sınırlarını kaldırılması, insan ufkunun genişlemesini sağlar ve kültürü yapan da budur. Cassirer’in sembolik formlar felsefesine yakınlığı ile bilinen sanat tarihçisi Panofsky de, bir sanat eserinin ikonoloji araştırması sırasında, saf formlar, motifler, imgeler, hikâyeler ve alegorileri, Cassirer’in tanımladığı sembolik değerler olarak kavrayarak eseri yorumlar (Panofsky, 1972: 8).

“Şemse”, Klasik Türk İslam Sanatlarında cilt sanatları, tezhip, çini, halı/kilim, kalemişi gibi birçok uygulamada karşılaşılan bir formdur. Ancak farklı alanlarda ve uygulamalarda kullanılan ve *güneşe benzediği için şemse olarak adlandırılan motif* (1) şeklinde yapılan genelleme, şemsenin ne tür bir düşünmenin sonucu sembolleştiğini göz ardı ederek, bu motifin hemen her şekil ve amaç için kullanılabilmesi gibi bir yanlışlığa neden olabilir. Bu çalışmada, ilk kez cilt kapaklarında ortaya çıktığı düşünülen bir formu şemse formu olarak kabul ederek, bir arketip olarak şemsenin kökeninin ne olabileceği yorumlanmaya çalışılmaktadır. Çalışmada, farklı sanatlardaki şemse formları karşılaştırılmış, şemse sembolizmine, yani asıl anlam tabakasına ulaşmak için de Panofsky’nin ikonografik yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada bu sembolizme ulaşmak için öncelikle ikonografi, güneş sembolizmi ve İslam Sanatının ne olabileceği değerlendirilecektir. Sonraki aşamada Türk İslam Sanatlarında kullanılan şemse

örnekleri değerlendirilerek, felsefe, tarih ve sanat ışığında şemse sembolizmi ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

İkonografi

İkonoloji ve ikonografi çoğunlukla birbiri yerine kullanılsa da ikonografi temelde bir temsildeki tekil anlatıyı, ikonoloji ise ikonografik anlatılardan yola çıkarak temsildeki anlatı bütünlüğünü elde etme çabası olarak tanımlanabilir. Daha teknik bir tanımlama da şu şekilde yapılabilir;

“İkonoloji: icon [grekçe eikon,eikono veya ikon, ikono: imaj] + logy [bilgi,bilim]: sembolik sanatın (ortaçağ kilisesindeki türde sembolik sanatın) veya sanata özgü sembolizmin tahlili, tarihi ya da analizi: ikonlar veya ikonografi (iconography — Grekçesi eikonographie —: icon + graphein [çizmek, yazmak] : bir konunun resim ya da başka görsel temsillerle ortaya konulması; bir konuyu ortaya koyan veya bir konuyla ilgili resimler ya da diğer temsiller) hakkında inceleme.” (W. J. T. Mitchell, 2005: 8)

Panofsky'nin ikonografi yöntemine göre bir imgedeki araştırma üç tabaka üstünden yapılır. İlk tabaka doğal anlamların, ikinci tabaka uzlaşım anlamların çalışması iken, üçüncü tabaka içsel, asıl anlamın araştırıldığı ve simgesel değerler dünyasının inşa edildiği bir sentezdir. Bu sentezde insan zihninin temel eğilimlerinin özgül temalar ve kavramlarla ifade edilmiş tarzındaki tarihsellik de göz önünde bulundurulur (Panofsky, 1972: 15).

Sanat nesnelерinin ikonografik yorumlarına Batı Sanat tarihinde çokça rastlanılsa da, Türk sanat tarihindeki imgelerin tam bir ikonografik kaynağını gösteren çalışmalar bulunmamaktadır. Buna karşın imgelerin kullanıldıkları döneme yönelik bir kavramsal alt yapıya sahip olmaları gerektiği dile getirilmektedir (Peker, 1998: 29). Geleneksel Türk İslam Sanatının anikonik (2) doğası, ikonografik nesneleri çoğunlukla motifler ya da formlar olarak göstermektedir. Bu motif ya da formlar, üretildikleri dönemin düşünce şekline göre bir anlam yüklenmiş olarak ortaya çıkar. Ancak kullanımları salt estetik, tarihsel ya da öznel nedenlerle de olabilir; bu nedenle bu çalışma bir arketip üstünden ve bir anlam içerildiğini düşünülen kullanımlar için geçerlidir.

Güneş Sembolizmi

Eski Türk toplumlarında güneş kelimesinin karşılığı “Kün” olup (Kaşgarlı, 1986: 26), güneşe tapınma Türklerde çok eskiye dayanmaktadır (Roux, 2011: 94). M.Ö. I. Binyılda Proto-Türklerin baş bayrağında güneşin gözükmesi (Esin, 2003: 59), Gök Tanrı'dan kut alan Göktürk Kağanı'nın güneşe benzetilmesi de (Esin, 2003: 75) güneşe ayrıca kutsallık ve ideallik gibi bir sembolizm atfedildiğini göstermektedir. Maniheizm gibi sistemli bir dini ilk kabul eden Uygur Türklerinde bile, Uygur kağanlarının bazıları "Kün Tengri'de kut bulmuş" lakabını alarak doğrudan doğruya güneşe benzetilmektedir (Ögel, 1995: 169).

Kutadgu-Bilig'deki Türk kozmolojisinde güneş Satürn, Jüpiter ve Mars'tan sonra dördüncü sırada gösterilmektedir (Ögel, 1995: 191). İlk Müslüman Türk devlet sayılan Karahanlılar (Hakanlı) sikkelerinde köşeli yıldız veya güneş motifi bulunmaktadır (Esin, 2003:103). Anadolu Selçukluları döneminde ise, Anadolu'da ilk olarak; II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in kestirdiği sikkelerde aslan- güneş (Şir-i Hurşid) tasvirli kompozisyon (sultan) kullanılmıştır (Görsel 1).



Görsel 1. Dinar, II. Keyhüsrev, Konya, H. 638, Ön Yüz: Çift Aslan ve Güneş Tasviri.

Astrolojide de aslan burcu ile güneş özdeşleşmektedir, her ikisi de güç, yeğlilik, duygu, namus, öfke, acıma, incelik niteliklerine sahiptirler. Osmanlılarda da. II Mehmet, I Selim, II Selim, III Murad'ın kestirdikleri sikkelerde gül-güneş, eğik güneş sembolleri bulunur (Esin, 2003: 106).

Türk asıllı olduğu iddia edilen Fârâbî'nin kozmolojisine göre, yeryüzü merkezde bulunur, bunun üzerinde de felekler yer alır ve güneş bu hiyerarşinin merkezinde, dördüncü katmanda tam ortada bulunur. İbnü'l-Arabî güneş için "*Kalbu'l Âlem*" (âlemin kalbi) tanımını kullanmıştır. (Peker, 2017: 27). Güneş, Osmanlı'da da göksel bir nesne olarak yedi gezegen içinde dördüncü sırada yani tam ortada yer almıştır (And, 2008: 350). Türk Sanat tarihine yönelik, bu çalışmada başvuru olan, Oktay Aslanapa, Emel Esin, Metin And, Ali Uzay Peker gibi yazarların eserlerinde güneş motifinin tarihi boyunca Türk sanatlarında kullanılmış olduğu görülebilir. Farklı şekillerdeki güneş motifi tarih boyunca; kutluk, otorite, güç, aydınlatma, adalet, iyilik, yol gösterici gibi sembolizmlere sahip olmuştur.

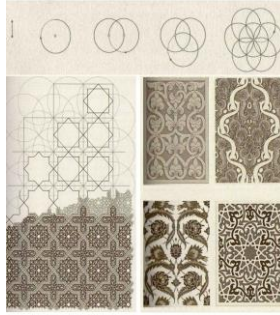
Türklerin Anadolu'ya yolculuğu sırasında ilişkide buldukları bir başka kültür olan İran kültüründe Zerdüştlük öncesi etkin din olan Mitraizmde; Mitra güneş tanrısıdır. Zerdüştlüğün yaratıcı tanrısı Ahura Mazda da ilk insan olan Gayomartan'ı *güneş kadar parlak ve güzel* olarak yaratmıştır (https://www.ancient.eu/Ancient_Persian_Mythology/) (11.07.2020). İslam öncesi dönemde Semitik coğrafyada da güneş en önemli tanrılardan biridir. *Shamash* (3), güneş tanrısıdır, Ay ve Venüs ile beraber ilahi üçlüyü oluştururlar. İslam öncesi Arapların Güneş Tanrısı olan *Shams* Türkler de olduğu gibi dişil bir tanrıdır ve adaleti sağlar. "Shamash ışınları ile karanlığın ve kötülüğün üstesinden gelir; adalet ve eşitlik sağlayarak tanrıların ve insanların yargıç olur" (<https://www.britannica.com/topic/Shamash>) (11/07/2020).

Bu verilerle, Türklerin kendi öz kültürleri sayılabilecek bozkır kültüründen sonra batıya olan göçlerinde karşılaşım etkileşimde buldukları kültürlerde ve İslam Medeniyetinde de bir güneş sembolizmi ile karşılaştıkları görülmektedir. Böylece Türk kültürü içinde güneşin yol gösterici, aydınlatıcı, kutluk, güzellik, adaleti sağlayan, hayat veren, iyilik sembolizmine sahip olduğu düşünülebilir.

İslam Sanatı

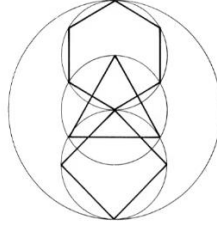
İslam Sanatının ne olduğu ya da nelerin İslam sanatı içinde yer aldığı oldukça tartışmalıdır. Ancak yine de üç farklı görüş olduğu öne sürülebilir. Bunların ilki İslam Sanatının Allah'ın anılması yani bir zikir olduğu; ikincisi İslam'ın bir yaşam tarzı olup İslam Sanatının bu yaşam tarzının dile getirilmesi olduğu; üçüncüsü de İslam Sanatının evrensel sanatın bir parçası olup bu çerçevede değerlendirilebileceğidir (Simonson, 2011: 9). İslam coğrafyasında Hristiyan sanatına yön veren Ekümenik Kilise gibi bir yapı bulunmadığından İslam Sanatının tümüne yönelik bir manifesto bulunmaz. Buna rağmen, İslam Sanatının ne olduğu sorusuna ne yanıt verilirse verilsin, İslam Sanatında özellikle Tevhit ilkesi (Taşpınar, 2017: 163) yanında anikonizm ve buna bağlı geometrik ya da stilize bir tasvirle hep karşılaşılmaktadır.

İslam Sanatında hüsn-ü hat dışında, süslemelerde iki önemli ve karakteristik yapı vardır; geometrik unsurlarla planın harmonik ve simetrik bölünerek girift bir yapıyla sonsuzluk ve heryerdelik (*omnipresence*) hissi uyandırma ve stilize dallar, yapraklar, goncalar ve çiçekler ya da rûmi motiflerle organik yaşam ve ritmin tasviri (Sutton, 2007: 1). Ayrıca sarmal formlar güneşin yıllık dönüşlerini ve sürekliliği de gösterir. Her iki karakteristik yapı da, sadece sonsuzluğun sembolü olan dairelerden yola çıkarak elde edilebilirken (Görsel 2), zaman da geleneksel olarak sonsuzluğun bir akışı olarak yine daire ile gösterilir (Sutton, 2007: 2). Daire aynı zamanda tevhidin yani *Bir*'in de ilkesi olarak da düşünülebilir.



Görsel 2. Daireden üretilen Geometrik formlar.

Geometrik anlatıya basit bir örnek olarak Görsel 3'teki şekil verilebilir. Birliği ifade eden büyük bir daire içinde kare, üçgen ve altıgen. Küçük bir daire içinde yer alan kare dünya ya da yaratımdaki dört unsur olan toprak, su, hava ve ateşi temsil eder. Bir daire içindeki üçgen bilen-bilinen- bilme eylemini gösteren ya da özne-nesne- bilme olarak üçlü doğaya sahip olan insandır. Bir çember içinde mükemmelliğin sembolü olan altıgen -her bir kenarın uzunluğu onu çevreleyen dairenin yarıçapıdır- cenneti ve yaratımı anlatır (Critchlow, 1976: 150). Bu dörtlü sembolde yaratıcı, dünya, insan ve yaratım ile insanın maddi âleminden manevi âleme olan yönelimi sembolize edilir ve daire hem her unsurda hem de bütünde göze çarpmaktadır.



Görsel 3. Kare, üçgen ve altıgen ile oluşan bir sembolizm.

Benzer anlatılara kültürel miras ve dönemin dünya kavrayışına yönelik anlamlandırmanın da eklenmesiyle mimaride de sıklıkla rastlanır. Örneğin Anadolu Selçuklu sanatının ve mimarisinin, kültürel geçmiş, tevhit ve geometrik sunum yanında, dönemin düşünsel zeminini hazırlayan Sühreverdî ve İbn ü'l Arabinin kozmolojisi temelinde varlık bulduğu gibi bir düşünce öne sürülebilir (Görsel 4).



Görsel 4. Karatay Medresesi (1251). Kubbede yedi felek dizisi, Kubbenin kendisi aslında gökkubbeyi temsil eder.

“Selçuklu mimarisine baktığımız [sic] zaman, mesela Konya'daki İnce Minareli Medrese: dört yöne hâkim dört duvarın şekillendirdiği bir küp, pandantifler ki içlerinde üçgenler yer almakta, buna yelpaze pandantif deniyor. Bu üçgenler daireye yani küresel kubbeye götürüyor. Aslında bu temel kozmolojik motiflerin temsil edilmesi Timaeus Diyalogunda Platon'un “evrenin simgesi küre, dört unsurun simgesi üçgen, yeryüzünün simgesi küp” anlayışıyla uyumludur... Işık güneş tarafından sağlanır. Güneş-Tanrı'nın ışığını yansıtır... Dolayısıyla yukarıdan gelen ışık çok önemli bir simgeselliğe sahip [sic]. O yüzden Selçuklu mekânları genellikle kapalı, penceresiz, sadece yukarıdan ışık alan, zengin bir göksel ışık sembolizmi içinde “Nur”u yansıtan mekânlardır.” (Peker, 2017: 29)

Şemse Tanımı ve Çalışmada Belirlenen Şemse Formu

“Adı Arapça şems'ten (güneş) gelen şemse cilt sanatı, tezhip, minyatür, çini, porselen, cam, halı, kumaş, oymacılık, malakârî, edirnekârî gibi sanatlarda ve mimaride çokça kullanılan yuvarlak ve beyzî (elips) bir motiftir” (Bozkurt, 2010: 38-518).

Şemseyi bu tanımla ya da Yılmaz Özcan (1990: 2) gibi birçok yazarca motif olarak nitelenmek mümkün gözükse de, şemse tek bir motife indirgenemeyeceğinden ve içeriğindeki başka motiflerle bir kompozisyon şeklinde olduğundan, kapalı form ya da kompozisyon olarak adlandırmak daha doğru gözükmektedir. Şemse isminin tarihsel olarak ilk kullanımına bir mücevher olarak rastlanılmaktadır. Halife Mütevekkil-Alellah'tan (822~861) itibaren her yıl Irak'tan Harem'e götürülüp Zilhiccenin 6. günü Kâbe duvarına asılıp, tevriye günü kaldırılan, Abbâsiler ile Fâtîmîler'de hükümrânlık alâmeti olarak kullanılan bir mücevhere şemse adı verilirdi (Bozkurt, 2010: 38-518). Ancak şemsenin buradaki biçimi daha çok *rozet* ya da *madalyon* şeklindedir ve bir kolyede çeşitli büyüklükte unsurlar dizilmişse, ortalarındaki en büyük parçaya da şemse denir (Bilgin, 2013: 43-369). Nitekim ileride değinileceği gibi, şemse olarak adlandırılan bazı formlar madalyon ya da rozet olarak da adlandırılabilir. Yine de, tarihsel-etimolojik olarak bakıldığında; şemse bir hükümdarlık, otorite ve değerlilik işaretidir, öte yandan, etimolojik olarak da güneş ile ilgilidir.

Bu çalışmayı yapan yazarlarca İslam Sanatlarında ilk kez cilt sanatlarında kullanıldığı düşünülen ve bu çalışmadaki klasik şemse formu olarak belirlenen formun (Görsel 5) ilk iki tabakasına ait ikonografik yorum şu şekilde yapılmaktadır;



Görsel 5. Klasik Şemse Formu

Doğal anlam tabakası: Şemse formu oval ya da daire şeklinde büyükçe bir madalyon ile çoğunlukla bu madalyonun her iki dikey eksenine yerleştirilmiş iki küçük motiften oluşur. Yuvarlak ya da oval madalyonun dış kenarlarından, izdüşümü formun merkezine düşen küçük çizgiler çıkmaktadır. Bazı madalyonların kenarları sürekli bazıları ise dendanlıdır. Formun içinde karmaşık yapılı, birbirine döngüsel hatlarla bağlı küçük motifler bulunmaktadır. Formun genelinde bir simetri bulunur.

Uzlaşım sal anlam tabakası: Şemse formu güneşe benzer şekilde yuvarlak ya da oval kapalı bir dış madalyondan oluşmaktadır. Madalyonun altından ve üstünden rûmi tepelik motifleri benzeri, *salbek* adı verilen iki küçük motif daha çıkmaktadır. Madalyonun dış kenarlarından, simetrik ve düzenli aralıklı, güneş ışığını anımsatan *tığ* adı verilen küçük çizgiler çıkmaktadır. Madalyonun içinde döngüsel bir formda, dallar üstüne

yerleştirilmiş penç, hatayı gibi bitkisel (stilize çiçek) motifler yer almaktadır. Bazı şemse formlarında ise içteki motifler yine döngüsel olmak üzere rûmi (islîmi), Çin bulutu ya da geometrik motifler olabileceği gibi bazı formlarda bu motiflerin beraberce kullanımına da rastlanılmaktadır (4). Dendanlı şemseler, dalga ya da ışın yayılımı benzeri bir hareket hissi uyandırmaktadır. Şemsenin bütününde bir simetri görülmektedir, örneğin şemsenin, saat yönünün 12-3 arasındaki ¼ lük bir paftasının dikey ve yatay düzlemde simetrisi üstünden yapılandığı gözlemlenebilir. Tanımı yapılan bu form, Ebru Alparslan tarafından yapılan *Türk Cilt Sanatında “Soğuk Şemse” Tekniği ve Kayseri Raşit Efendi Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan “Soğuk Şemse” Ciltler Üzerine Bir Araştırma* isimli çalışmadaki şemse örneklerine de tam olarak uymaktadır (2018, 193-206).

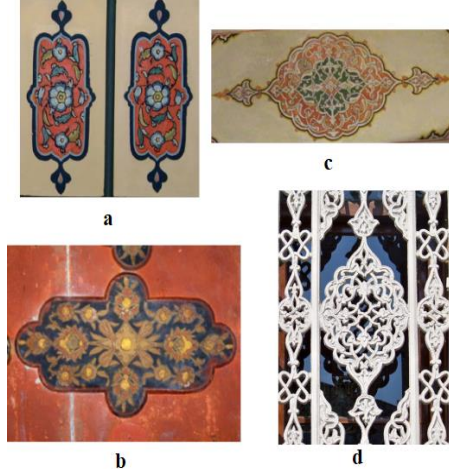
Şemse formunun belki de en tipik özelliği, geometrik, rûmi, stilize çiçek ya da Çin bulutları gibi motiflerin hep sarmal, sürekli, devinimli bir şekilde bulunmasıdır. Çiçekler cennet bahçelerini, ritmi, gelişmeyi ve büyümeyi çağrıştırırken; bitkisel formlar, rûmiler ya da Çin bulutlarının sarmal dönüşleri sonsuzluğu, yaşam ve döngüyü işaret eder gibidir. Tüm bu anlatım da daire ya da elips şeklinde kapalı bir hat tarafından sanki onlar aydınlatmışçasına kapsamaktadır. Adeta güneşin canlıları besleyip büyümesi ve onları görünür kılmaları anlatılmaktadır. Şemse formunun bu durumda tüm içeriğiyle beraber değerlendirilirse; aydınlatıcı bir etki altındaki kozmosu sembolize ettiği yorumunda bulunulabilir. Aydınlatıcı ve otoriter *Bir* gücün ne olduğu sorusunun yanıtı da izleyen bölümde İslam Sanatında şemsenin kullanım yerleri üzerinden yorumlanmaya çalışılacaktır.

Türk İslam Sanatlarında Şemse

İslam Sanatlarında en çok mimari yapıların iç ve dış süslemelerinde ve dokuma ürünlerinde karşılaşılan madalyon formundaki süsleme unsurları genel olarak şemse adı ile anılmaktadır. Örneğin *İznik Çinilerinde Şemse Formu* isimli çalışmada yazar bu formdan sanat tarihçilerinin madalyon olarak da söz ettiğini bildirir de (Bakır, T. S., 2010: 95) çinili yapılardaki değişik formları şemse olarak adlandırmaktadır. Formun çok değişik şekillerde karşılaşıması nedeni ile formu önce çevre düzeni ve iç düzen şeklinde iki gruba ayırmakta, daha sonra da bu grupları da alt gruplara ayırmaktadır. Böylece çok geniş bir form aralığı elde edildiğinden şemse formu belirlenememektedir. Ayrıca yazarın kullandığı görsellerdeki şemse formları da bu çalışmada yukarıda belirtilen şemse formuna uymamaktadır. Sonuç bölümünde de yazar "Başlı başına bir bezeme ögesi olan bu motif aynı zamanda şemalarının oluşumunda çini desenlerinin estetik ve teknik sorunlarının aşılmasında önemli bir görev üstlenmiştir" yorumuyla formun belli bir sembolizm gözetmekten çok salt süsleme unsuru olarak ve değişik şekillerde kullanılmış olduğunu belirtmektedir.

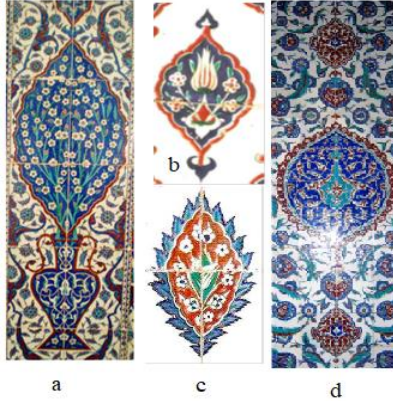
Benzer şekilde, Osmanlı mimari yapılarında kullanılan değişik süslemelerdeki şemse kullanımına yönelik bir yüksek lisans tezinde kullanılan görsellerdeki tüm madalyonlar da şemse olarak adlandırılmıştır (Akturan: 2013: 141). Oysa yazarın şemse olarak adlandırdığı formların bazıları, bu çalışmada yukarıda kabul edilen şemse tanımına uymamaktadır. Yavuz Sultan Selim Camii müezzin mahfili tavanındaki kalemişi madalyon (Görsel 6a) ve Üsküdar Atik Valide Camii yan mahfil tavanındaki kalemişi madalyon (Görsel 6b) oval ya da daire olarak kapalı formda belirlenen şemse tanımına uymamaktadır. Öte yandan Ayasofya Haziresi III. Murad Türbesi kapı açıklığı

tavanı (Görsel 6c) ve her ne kadar bu çalışmanın döneminin dışında kalsa da Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camii pencere parmaklıkları (Görsel 6d) şemse tanımına uymaktadır.



Görsel 6. a)Yavuz Sultan Selim Camisi müezzin mahfili tavanı., b) Ayasofya Haziresi II. Selim Türbesi kapı açıklığı tavanı c) Ayasofya Haziresi III. Murad Türbesi kapı açıklığı tavanı d) Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camisi pencere parmaklıkları.

Bu çalışmanın başında, şemseye yönelik çalışmalarda, *tüm madalyonlar için şemse tanımı kolaylıkla kullanılabilir* gibi bir kabulün, üstesinden gelinmesi gereken bir konu olduğuna dikkat çekilmiştir. Buna karşın, örneğin, *İznik Çinisinde Şemse Uygulamaları* isimli tez çalışmasında (Dirim, 2010: 46) 123 madalyonun tamamı şemse olarak adlandırılarak incelenmiştir.



Görsel 7. a)Rüstem Paşa Camii Mihrabı b) Selimiye Camii Hünkâr mahfili, c) III. Mustafa Türbesi, ulama çini panodan d) Selimiye Camii, mihrap sofası.

Şemselerin ayrımı için de; kullanılan motif (rûmi, bulut v.b.), salbek olup olmaması, simetrisi, dendan yapıları, zemin renklerine göre bir sınıflandırmaya gitmiştir. Ancak bu kadar geniş ve form olarak değil içerik olarak yapılan bir sınıflama,

çalışmamızın konusu olan şemse motifinin sembolizmini bulmaya yardımcı olmamaktadır. Sitare Turan Bakır gibi ama çok daha ayrıntılı bir sınıflama ile şemse sınıflaması yapılmaya çalışılmıştır. Bu kadar geniş ve form olarak değil içerik olarak yapılan bir sınıflama da yine bu uygulamalarda sembolik değil estetik ya da teknik kaygıların ön planda olduğunu düşündürmektedir. Çini örneklerinin bulunduğu Rüstem Paşa Camii mihrabındaki form (Görsel 7a) açıkça bir vazodan çıkan çiçeklerdir; bir yaşam ve doğa belirimi olsa da çiçeklerin bir döngüselligi yoktur, formun kendisi sonsuzluk çağrıştıran elips formunda değildir ne de aydınlatıcı bir etkisi vardır. Selimiye Cami hünkâr mahfili örneği (Görsel 7b) yine bir döngüsellik içermeyen beş adet çiçek motifinden oluşmaktadır, III. Mustafa Türbesi, ulama çini panodaki (Görsel 7c) dendanlı form son derece keskin olup formun elipsliğini (sonsuzluğunu) gölgelerken bitki motifi yine döngüsel değildir. Selimiye Camii mihrap sofası formunda (Görsel 7d) bir döngüsellik olsa da formun ortasında yer alan rûmi motif ikinci ve belirgin bir motif olup sanki tüm tasarım bunu vurgulamak içindir.

Buna karşın özellikle Beylikler dönemi ve Türkmen devletleri mimari eserlerindeki süslemelerde bu çalışmada kabul edilen şemse formuna uygun şemse uygulamaları bulunmaktadır. 1321 tarihli Birgi Ulu Camii pencere kanatlarındaki ahşap oyma şemse, bu çalışmada belirlenen forma uymaktadır. Cilt sanatlarına yaptıkları katkı ile de bilinen Türkmen devletlerinden Akkoyunlu dönemine tarihlenen ve Şeyh İbrahim Safi'nin oğlu Şeyh Cüneyt'in isteği üzerine Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan tarafından 15.yüzyılın ortalarında yaptırıldığı düşünülen Diyarbakır Safa Camii şemse uygulamaları çok ilgi çekicidir. Minarede yer alan taş oyma şemse (Görsel 8) den başka, mihrapta bulunan şemse uygulamaları da bu çalışmada belirlenen forma uymaktadır. Bu caminin mimarisinin araştırıldığı bir çalışmada da Safa Camii'nin taş süslemeleri ile aynı dönemin kitap süslemeleri arasındaki benzerliğe dikkat çekilerek, bu işlemlerin cilt kapağının taşta uygulanmış hali olduğu ve bu uygulamaların cilt kapağı süslemelerinden kaynaklandığı yorumunda bulunmaktadır (Maraşlı, 2013: 88).



Görsel 8. Diyarbakır Parlı Safa Camii minaresindeki şemse.

Cilt Sanatı ve Şemse

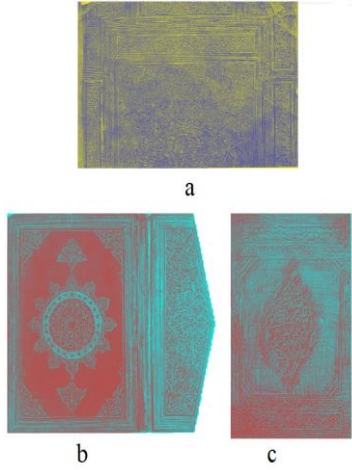
“Cilt; Arapça deri anlamına gelip, bu isim, genellikle ciltlerin bu işe en uygun malzeme olan deriden yapılması sebebiyle verilmiştir” (Arıtan, 1993: 7-551). Kur'an-

ı Kerim'in Hz. Osman döneminde çoğaltılıp belli bölgelere gönderilmiş olmasından yola çıkarak, M.S. 655 sonrasında en azından bu mushafları bir araya getirmek için bazı çözümler bulunmuş olması gerektiği düşünülebilir. İslam'ın hızla yayılması ve Beytül-Hikme'nin kurulması ile M.S. 800 lerden sonra hem Ku'ran-ı Kerim hem de diğer yazılı eserlerin çoğaltılması gerekmiştir. Türk cilt sanatında ilk uygulama ise, Uygurlar tarafından yazılı kâğıtların bir araya getirilmesi ile ortaya çıkmıştır (Çığ, 1971: 6, Binark, 1975: 1). Saim Arıtan IX. yüzyılda Halife Mu'tasım Billâh (833-842)' döneminde Sâmarrâ'da Uygur Türkleri tarafından yapılan ciltlerden söz etmektedir (Arıtan, 2010: 179). Uygurların Türk bozkır kültüründen tevarüs ettikleri güneş gibi sembolleri yaptıkları işlere taşımış oldukları ileri sürülebilir. İslam sonrası Türklere ait ilk bilinen cilt örneğinin de Tolunoğulları (868-905) zamanına ait olduğu belirtilmektedir (Arıtan, 2010: 179). Bu örnek ve 1100 lerde Gazneliler'e ait olan cilt görsellerinde kapak üstünde yuvarlak şemseler yer almaktadır (Arıtan, 2010: 185-186). Yukarıda da değinildiği gibi şemse formunun cilt sanatlarından kaynaklandığı düşünüldüğünden, Anadolu Selçuklular, Memlûklüler, Anadolu Beylikleri- özellikle Karamanoğulları-, Türkmen devletleri ve Osmanlı dönemi yazma eser cilt kapaklarında şemse formuna çok sık rastlanılmaktadır.

Ciltlerin kullanıldığı kitapların en önemli kullanıcıları öncelikle medreseler daha sonra da saraydır. Medreselerin tarihleri de cilt sanatı konusunda bilgi verebilir. Bilinen en erken tarihli Türk medresesi Karahanlı Tamgaç Han'ın 1066 tarihli medresesidir. Daha sonra 1067'den itibaren kurulmaya başlanılan Selçuklu Nizamiye medreseleri gelir. Anadolu Selçuklularının ilk medresesi de Karatay medresesi sayılmaktadır (1251) (Bozkurt, 2003: 28-338). Demek ki kabaca 850'lerde Uygurlular ile başlayan kitap yapımı aynı kültür altyapısına sahip farklı Türk devletlerince 1251' e kadar medreseler üzerinden de taşınmış olabilir. Özgün Anadolu Selçuklu cilt kapağı olarak tanımlanabilecek Saadetin Köpek medresesinde üretilmiş şemseli bir Kur'an-ı Kerim ve bir Mesnevi ise 1278 tarihli (Raby, Tanındı, 1993: 3). O halde Türklerin bozkır kültüründe sahip olduğu güneş sembolizmi mitik ve dini bir düşünce ile kitap üretimi üzerinden çağlar boyunca taşınıp Anadolu Selçuklularına kadar gelmiş olabilir. Ayrıca İran, Arap ve İslam kültürlerinde kullanılan güneşin benzer sembolizmi de bu sembolizmin kaybolmamasına yardımcı olmuş olabilir.

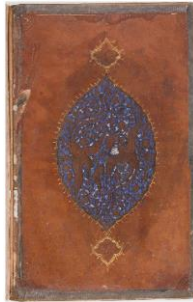
Ciltlerin bu devletlerdeki benzerliğine Sami Arıtan'da dikkat çekmektedir (2010: 180). Arıtan'a göre Anadolu Selçuklu cildi olan 1154 tarihli *Kitâbü'l - Ğaribeyn fi'l - Kur'ân ve'l - Hadîs* ön kapağında soğuk şemse formuna sahiptir (010: 187). Eğer bu cilt gerçekten ilk orijinal cilt olarak alınırsa(5), Memlûk ciltlerinin de bir prototipidir. Memlûk ciltleri Anadolu Selçuklu ciltlerine benzemekle beraber bazı küçük farklılıklar barındırır (6). Anadolu'nun Moğol istilası sonrası cilt geleneği Karamanoğulları ile devam eder. Karamanoğulları (Görsel 9 a-c.2) ve Niğde, Ankara gibi bölgelerde üretilen ciltlerin şemse yapısındaki devamlılık gözlenebilir (Raby, Tanındı, 1993: 8). Aynı tarihsel dönemlerde, daha sonra cilt sanatı ve şemse yapısını etkileyecek olan Herat üslubunun belki de çekirdeğini oluşturacak Ahmet Celayir'in (1382~1410) sarayında bir üslup gelişir. Timur'un işgali sonrası bu üslup ustaları, başka bölgelerden de toplanan sanat ustaları ile beraber özellikle Baysungur Mirza tarafından 1421'de Herat'ta bir araya getirilirler ve Herat Okulu kurulur. Avrupa'daki *scriptum*'lar benzeri çalışan bu

okul çok sayıda ve belirgin bir üslup ile üretim yaparak belki de II. Mehmet zamanında 1460'da kurulacak olan nakkaşhanenin bir örneğini oluşturur.



Görsel 9. a) Konya üretimi 1315 Kur'an kapağı, Karamanoğlu, b) Memlük kitap kabı 14. YY. c) Konya 15. YY ortaları kitap kabı. (renklendirme yapılmıştır)

Temelinde Türk tarzının olduğu ama İran ve Moğol etkili bir akımın yaratıcısı olarak tanımlanabilecek bu okulun üretimlerinde, renk ve altın kullanımı artar, hatta şemse içlerinde hayvan ve insan figürleri belirir (Görsel 10).

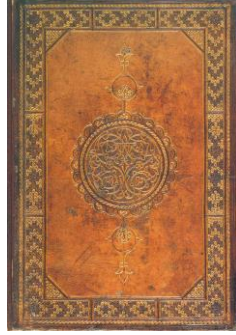


Görsel 10. Nizami Hamsa, Herat işi, 1449-1450, Şemse içinde karşılıklı uçan iki Anka kuşu bulunmaktadır.

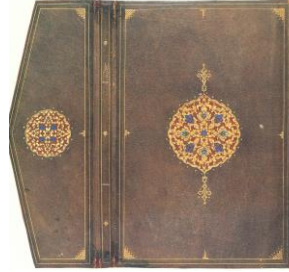
Akkoyunlu ve Karakoyunlu devletleri de Türk cilt sanatının devamını sağlarken özellikle Herat Okulu ve Anadolu Selçuklu geleneği arasında bir köprü oluşturarak bu sanatı Osmanlı cilt sanatına taşımış olmalıdırlar (Maraşlı, 2013: 78). Anadolu Selçuklu geleneğinde şemse içinde çokça kullanılan geometrik motifler, bu iki Türkmen devletinin cilt uygulamalarında, belki de Herat okulunun etkisi ile yerini daha çok bitkisel motiflere bırakmaya başlar. Osmanlı cilt sanatında şemsenin dış formu ve renk kullanımı Herat Okulu ile benzer olsa da tezyinatta anikonik, rûmi, bitkisel form ve az da olsa geometrik motifler kullanılır. Türk İslam Sanatında cilt kapaklarında kullanılan şemsenin yapılış şekli ya da tezyinat türüne göre Gömme Şemse, Soğuk Şemse,

Mülevven Şemse, Müşebbek Şemse, Yekşah Şemse gibi farklı tipleri bulunsa da şemsenin genel formu ve tezyinat unsurlarında büyük değişiklikler görülmez (Özcan, 1990: 3).

Çok sayıda özgün örnekleri bulunan Osmanlı Cilt sanatı, Anadolu Selçuklu, Memlûk ve Herat izleri taşır, ancak özellikle II. Mehmet döneminde nakkaşhanenin etkisi ile kendi özgün üslubunu geliştirmiştir (Görsel 11-12). Başlarda yuvarlak ve salbeksiz olan şemseler daha sonra ovalleşir ve salbekler eklenir. Bu değişimin nedeni de araştırmaya değer bir konu olsa da, şemsenin süreklilik oluşturan yapısı ovallik ile korunurken içeriğinde önemli bir değişiklik bulunmamaktadır.



Görsel 11. Al- balkhi Atlası cilt kapağı 1450ler.



Görsel 12. Abdülkadir al-Maraghi nin Makaşid al-Alhan müzik kitabı cilt kapağı 1435.

Mitik bir düşünce kalıntısı olarak güneşe benzerliği ile otorite ve kut sembolizmi de içeren şemse formunun sürekliliğinde, Anadolu Selçuklu sultanları, Timur ve elbette II Mehmet gibi sanata sahip çıkan yöneticilerin dünya görüşlerinin yanında otoritelerini de sanat aracılığı ile yayma düşüncesi etkili olmuş olabilir.

İlk vahiy *Oku* idi, Aydınlan. *Nur*, Kur'an'da sıkça geçen bir sözcüktür, Allah'ın Nur'unun yüceliğine çokça değinilmektedir. Nur'dan uzak düşme karanlıkta kalmaktır. Nur, aydınlık- karanlık, bilgi-cehalet, iman-inkâr, doğru-yanlış arasındaki zıtlığı gösterir. Gazali, Allah'ın kalbine attığı Nur ile hakikate ulaştığını söyler.

Nur'un kaynağı ise kutsal kitap olan Kur'an-ı Kerim'dir. Bu nedenle Kur'an-ı Kerim Müslümanların hayatında hep çok özel bir yer tutmuştur. Abdestsiz el sürülmez, bel altında tutulmaz. Böylesine önemsenen Kur'an bu nedenle de en güzel, en değerli tezyinatı hak eder. Serlevhalar, sure başları ve elbette cilt kapakları çok değerli ve özenli

tezyinata sahiptirler. Şemse formu eğer önceki dönemde güneşin düzen verici bir aydınlanmasına gönderimde bulunuyorsa, İslam dönemi ile birlikte şemse de içerilen güneş sembolizmi, aydınlanmanın kaynağı olan Kur'an kaplarındaki kullanımında "Nur" içeriğine dönüşmüş olmalıdır.

İslam toplumunda bilginin çok önemsenmesi nedeniyle hem yazarlar hem de eserleri çok itibar görmüştür. Her kitap el ile yazılırdı, özgündü ve çok değerliydi ve birer bilgi yani nur kaynağıydı. Medreselerde skolastik bir biçimde yapılan eğitimde kitaplar zaten son derece kısıtlı ve değerlidir. Bu kitapların ciltlerinde kullanılan ya da tercih edilen sembolizmin mücellide değil, kitap sahibine ait olması gerekir. Çünkü kitaplar ya ısmarlanırdı ya da belli bir kişiye – elbette onun beğenisine uygun olarak- atfedilirdi. Kur'an-ı Kerim dışındaki diğer tür kitaplarda da şemse ve tezyinat bulunurdu ve bunlar büyük olasılık mücellidin öznel tercihi değil müellife aitti ve Nur sembolizmi içeriyordu.

Bir kitap ele alındığında karşılaşılan ilk şey kitabın kapağıdır. Kitabın kapağında, içeriğinin bir isim ile değil de görsel ile anlatılması bu içeriği kitap her alındığında doğrudan hatırlatır. Örneğin Thomas Hobbes'un 1651 basımlı *Leviathan* kitabının kapağında Hobbes'un tüm felsefesi yansıtılmaktadır (Görsel 13). Sağ kolunda kilise, papa, tanrı gazabı, ilahi-dünyasal yargı, yani göksel krallık ve sol taraftaki kolunda, derebeyleri, yerel otorite, silah ve silah gücü ile sağlanan adalet yani dünyevi krallık bulunur. Tüm bunların üstünde de bunları birleştiren ve vücudu insanların bir araya gelmesi ile oluşmuş Leviathan bulunur.



Görsel 13. Leviathan T. Hobbes,1651.

Ama eğer aktarım anikonik olarak yapılacaksa o zaman sembollerin karşılığı olarak sadece şemse gibi formlar kullanılmalıdır. Güneş gibi kapalı bir form oluşturan, Nur'u, otoriteyi, tevhide, yaşamı ve sürekliliği temsil eden şemse ile bir inanç özeti elde edilebilir. Buradaki sembolizm de yine diğer sanatlarda olduğu gibi ilkesini Kur'an-ı Kerim den alır (Taşpınar, 2017: 163). Bu araştırmayı yapan araştırmacıların düşüncesine göre, Türk İslam ciltlerinde de anlatım tam da böyle yapılmıştır. Üstelik bu anlatım hem ulemaya hem de sıradan halka yöneliktir. Ulema buradaki sembolizm ile batını inanç dâhil, Kur'an'ı her eline aldığında ya da baktığında inancını tazeler, unutmaz. Sıradan halkın inancını tazelemek için ise sadece bir görsel yeterli olabilir. Yaradan'ın Nur'u,

kozmosun düzenleyicisi, bilginin kaynağı ve tevhit ilkesi *şemse* formu ile gösterilir. Diğer sembollerde olduğu gibi bu form bir parola gibidir, içten ve kesin anlamı için bir akıl yürütmeye gerek yoktur (Mülayim, 2008: 29).

Bu çalışmanın konusu olmayıp ayrı bir çalışmada değerlendirilmesi gereken bir nokta da motiflerdeki renk sembolizmidir. Motiflerin bir sembolizmi olduğu gibi renklerin de bir sembolizmi vardır. Bu çalışmada sadece tek bir renge, altın rengine kısaca değinilecektir. Bilindiği gibi altının tezyinatta kullanılma nedenlerinden ilki değeridir. Diğerleri de güneşin -ışığın- ve padişahın simgesi olmasıdır. Gök cisimleri mitolojisinde güneş astroloji haritasının ortasında renk olarak altınla ve tahtına oturmuş padişah ile sembolize edilir, bazen altına da *şems* denilir (And, 2008: 357). Yine II. Mehmet'e ithaf edilen bir başka kitabın *şemsesinde* bu altın kullanımı kolaylıkla izlenebilir (Görsel 14). Ayrıca cilt kapaklarında *şemse* hemen her zaman altın ile tezyin edilmiştir.



Görsel 14. Slm. Kütüp. Kitab-ı tezkiretü'l evliya, F.Attar, II. Mehmet'e ithaf. (Algaç, 1994).

Bu yorumlardan sonra *şemse* formunun cilt sanatlarındaki uygulamalarının örnekleri serimlenebilir. Bu örneklerden de görülebileceği gibi başta Kur'an-ı Kerim olmak üzere, yazma eserlerin cilt kapaklarında sıklıkla yukarıda tanımlanmış olan *şemse* formu kullanılmıştır. Türkiye Yazma Eserler Kurumu'nun ülkemize dağılmış birçok yazma eser kütüphanesindeki koleksiyonlarında bulunan örneklerle ulaşmak için, bu kütüphanelerle yapılan yazışmalar sonucunda elde edilen *şemse* formuna sahip cilt kapaklarının dijital örnekleri izleyen bölümde bulunmaktadır. Ancak herhangi bir yazma eser kütüphanesi ya da 12-17. yüzyıllar cilt örneklerinin sergilendiği bir müzede de çalışmada belirlenmiş olan *şemse* formu gözlemlenebilir. Yazışmalar dışında, dijital örneklerin yetersiz olduğu durumlarda internet kaynaklarına başvurulmuştur.

Konya Mevlâna ve Yusuf Ağa Koleksiyonlarında özellikle Anadolu Selçuklu dönemine ait cilt kapakları bulunmaktadır. Cilt kapaklarında daha çok geometrik unsurların kullanıldığı bu örneklerde hem yuvarlak hem de oval madalyonlar bulunmaktadır. Madalyon içinde ise geometrik ve dögüsel motifler yer alır. 14. yüzyıla tarihlenen bu cilt kapaklarında *şemseler* henüz doğal görünümünü kaybetmemiş güneşe benzetilebilir (Görsel 15). Az sayıda da olsa Mühr-i Süleyman ya da yıldız bezeli ciltler vardır (Görsel 15 4993 Arka kapak). Ayrı bir sembolizmi olan bu form çoğunlukla Hz. Süleyman'ın cinleri kontrol ettiği sembol olarak da bilinir (Sutton, 2007: 2).



Görsel 15. Konya Mevlana ve Yusuf Ağa Koleksiyonu Anadolu Selçuklu cilt kapakları.



Görsel 16. Süleymaniye yazma Eserler Küt. Şemseli cilt kapakları kapakları.

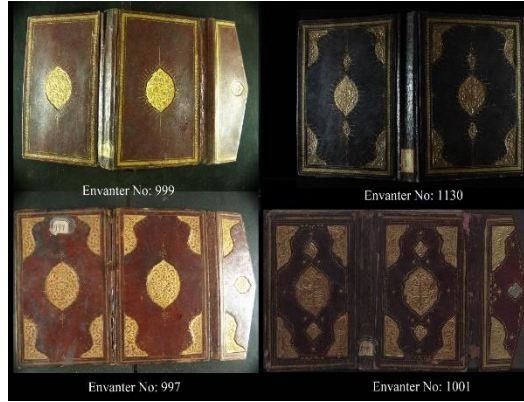
Yine çok sayıda örneğin bulunduğu İstanbul Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, kütüphane hizmetinin yanında bünyesinde barındırdığı Kitap Şifahanesi ile tarihi ciltlerin restorasyonunu yapmaktadır ve envanterinde çok sayıda şemseli yazma cilt kapağı bulunmaktadır (9.12.2020 tarihi itibarı ile toplam 88026 adet yazma eser bulunmaktadır). Soğuk, alttan ayırma, üstten ayırma, mülevven gibi çok farklı tipte şemse örneklili cilt kapaklarının bulunduğu kütüphanede incelenen şemse formlarının büyük çoğunluğu, bu çalışmada belirlenmiş olan şemse formuna uymaktadır (Görsel 16 a-b-c-d)

I. Murat'ın Sancak Beyi olan İnebey'in vakfiyesinin de olduğu Bursa İnebey Kütüphanesinde 8886 yazma kitabı oluşturan koleksiyonlardan biri olan Ulu Cami Koleksiyonu'nda da çok sayıda cilt kapağı şemseli yazma eser bulunmaktadır. Belki de



Görsel 18. Beyazıt Kütüphanesi Kur'an-ı Kerim ciltleri.

İstanbul'a uzak olması nedeniyle çok fazla restorasyona uğramadığı düşünülebilecek eserlerin dijital kopyalarına kütüphane ile yapılmış yazışmalarla erişilmiş olup, bu dijital kopyalardan çözünürlüğü yeterli bulunanlar bu çalışmaya dâhil edilmiştir. Farklı yapım teknikli şemselerin (soğuk, mülevven, alttan ayırma vb.) tümü de bu çalışmada belirlenen şemse formuna uymaktadır (Görsel 17.).



Görsel 17. Bursa İnebey Kütüphanesi şemseli ciltleri ve şemse detayları.

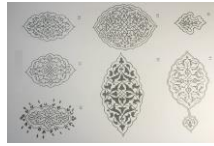
Araştırma yapılan bir başka kütüphane de yine Türkiye Yazma Eserler Kurumu'na bağlı Beyazıt Devlet Kütüphanesi'dir. Bu kütüphanede özellikle şemse cilt kapaklı yazma Kur'an-ı Kerim'ler bulunmaktadır. Kütüphane yetkilileri ile yapılan görüşmeler sonucu elde edilen şemseli cilt kapaklarından çözünürlüğü uygun olanlar bu çalışmaya dâhil edilmiştir (Görsel 18). Bu eserlerin görsel incelenmesinde de şemselerin çalışmada belirlenmiş olan şemse formuna uygun olduğu görülmüştür.

Özetle, değişik yazma eser kütüphanelerindeki yazma eserlerin şemseli cilt kapakları genel olarak belli bir şemse formunda bulunmaktadır ve bu form çalışmada belirlenen şemse formuna uygundur. Buna karşın çini, tezhip ya da kalem işi gibi sanatlarda kullanılan ve şemse olarak adlandırılan madalyonlar çok farklı tip ve özelliklerde olup bunların hepsini tek bir form altına almak mümkün gözükmemektedir.

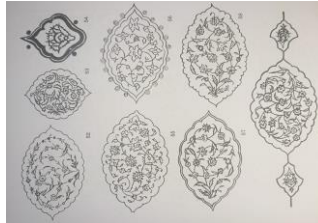
Sonuç

Belirli bir motif ya da formun sembolik anlamına yönelik bir çalışmada benzer öğelerin aynı isim altında toplanması amaca hizmet edemez. Sembolizm belli bir kaynaktan çıkmış olduğundan, öncelikle bu kaynağın bulunması ve arketipin tanımlanması gerekir. Bu arketip bir sembolizme sahip olmakla beraber benzerleri öznel, estetik kaygılarla üretilmiş ve tarihsel değişikliğe uğramış olabilir. Türk İslam Sanatında belli bir formu olan kompozisyonlara madalyon, madalyonların belli bir form ve kompozisyona sahip olan türüne de şemse adının verilmesinin doğru bir sınıflama olacağı düşünülebilir. Bu araştırmada özellikle cilt kapaklarından elde edilen verilere göre; şemse formu yukarıda belirlendiği gibi yuvarlak ya da oval kapalı bir madalyon içinde rûmi, bitkisel, bulut ya da geometrik motiflerin beraber ya da bağımsızca sonsuzluk çağrıştıran bir kompozisyonudur.

Şemsenin Arapça karşılığı Türklerin tarihi boyunca sembolik anlamlar yükledikleri güneştir ve form bir güneşe benzemektedir. Ancak şemse bu benzerliğin dışında daha geniş bir içeriğe sahip olarak gözükmektedir. Özellikle Kur'an-ı Kerim cilt kapakları, Kur'an-ı Kerim'i, onun Nur'unu, otoritesi ve yaşam vericiliğini anlatan bir sembole ihtiyaç duyarlar. Yukarıda tanımlanan şemse formunun tüm içeriği mitik ve dini bir düşünce ışığında ele alındığında, şemse sembolizmi; Yaradan'ın Nur'u, kozmosun düzenleyicisi, bilginin kaynağı ve tevhit ilkesidir. Nur, otorite, hayat vericilik, tevhit; güneşi çağrıştıran yuvarlak ya da elips madalyon ile verilmektedir. Madalyon içindeki rûmi, bitkisel ya da geometrik motiflerin beraber ya da bağımsızca bir kompozisyon olarak kullanımı da aydınlanma ve güneşe tabi olan yaşam, süreklilik ve kozmosu işaret eder. Bunun yanı sıra, Kur'an-ı Kerim dışındaki diğer yazma kitaplar da aydınlanmanın kaynağıdır ve onlar da bu tezeyyatı hak ederler. Bu nedenle form ve sembolizmi verilen şemsenin, benzer şekillerde ilkin yazılı eserlerin cilt kapaklarında görüldüğü yorumu yapılabilir. Bu durumda, şemsenin (Görsel 6, 19 a,b deki gibi örneklerdeki formlarda) cilt kapaklarında yukarıdaki sembolizmine uygun olarak kullanılmış olduğu önerilebilir.



Görsel 19a. Şemse çizimleri, rûmi desenli.



Görsel 19b. Şemse çizimleri, bitkisel desenli.

Ne yazık ki cilt kapakları mimari ya da seramik eserler gibi uzun süre dayanacak şekilde yapılamazlar. Hem kullanılan malzemeler hem de buldukları ortam fiziksel yıpranmaya çok daha açık olduğundan günümüze kalan Tolunoğullarından önceki tarihli cilt kapak örnekleri bulunmamaktadır. Bu nedenle şemsenin ilk olarak cilt kapaklarında ortaya çıkıp çıkmadığını belirlemek olanaksız gözükmektedir. Ancak, şemse bu çalışmada ve başka yazarlar tarafından da düşünüldüğü gibi ilk olarak cilt kapaklarında ortaya çıktıysa (Bakır, 2010: 97), kökeni yukarıda belirttiği bir sembolizmden kaynaklanıyor olmalıdır. Bunun yanında sanat uygulamalarının özellikle saray tarafından belirlendiği birçok yazar tarafından dile getirilmiştir ve değişik bölgelerde tezhip, çini, taş işçiliği gibi alanlarda aynı motifler kullanılabilir (Tanındı, 1999: 11-105, Derman, 199: 11-199). Büyük olasılıkla nakkaşhanenin belirlediği üslubun bu bölgelerde şemselere de kullanılması sağlanmıştır. Bu durumda, şemsenin belirtilen sembolizme bağlı olarak ya da olmadan, estetik tercih, öznel kaygı, ya da zamanın estetik tercihlerine göre aynı form altında ya da deforme edilerek varlığını koruduğu düşünülebilir. Bu tür uygulamalarda da, şemse formunun kullanımının artık sembolizmin kaynağı olan dini-mitik bir düşünceden değil, bir bezeme ögesi, belli estetik ve teknik sorunların aşılması için, bilimsel bir düşünceden kaynaklandığı yorumu yapılabilir.

Son Notlar

- (1) Şemse için kullanılan Güneşe benzediği için şemse olarak adlandırılan motif tanımı birçok çalışmada izlenebilir. Örneklemler için bkz: (Binark, 1975:10, Özcan, 1990:2, Bakır, 2010: 96) v.b.
- (2) Tam olarak temsili değil sembolik ya da imalı olan, benzerlik olarak yapılmamış veya tasarlanmamış. İdol ya da şekil içermeyen (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/aniconic>) (Erişim Tarihi: 07/08/2020). Buckhard'a göre İslam dini mimarisinde anikonizm ya da ikonasızcılık; ikonalara yer verilmemesi Tanrı ile insan arasında hiçbir varlığın yer alamayacağını ifade eder. Sanatta; imgeyi yapanın, yaptığı imgenin büyüünden kendini kurtaramaması, insanın her şeyden önce gelen değerini düşürmektedir (Taşpınar, 2017: 171).
- (3) Akkadça, Arapçadaki Şems sözcüğünün etimolojik kökeni
- (4) Bu çalışmadaki görsellerde yer alan, değişik alanlarda kullanılmış şemselere bu içerik kolayca görülebilir. Burada değinilmesi gereken bir başka konu da şemse sembolizminin belli bir tarihsel dönem içinde değerlendirilme gereğidir. Bu çalışma için bu dönem Anadolu Selçuklu Devleti olgun dönemi olan 11.Y.Y. ile Osmanlı İmparatorluğunun Klasik dönem sonu olarak tanımlanabilecek 18. Y.Y. arasıdır. Bu dönem dışında örneğin Türk İslam Sanatında Barok ya da Rokoko üslupların kullanıldığı geç dönemde şemse formu içinde natüralist motifler hatta doğrudan portrelerin bulunduğu örneklerle rastlanmaktadır.
- (5) Cilt kapaklarını tarihlemek gerçekten sorunlu bir iştir. Cilt kapakları çoğunlukla kapladıkları yazma eser üzerinde belirtilmiş istinsah tarihi üzerinden tarihlendirilirler. Ancak bu cildin bu yazmaya ait olup olmadığı, bir restorasyon geçirip geçirmediği ya da yazma eserin başka bir yerde mi ciltlenmiş olduğu sorularının açığa çıkarılması gerekir. Ancak tüm bu sorular yanıtlandıktan sonra – ki bu oldukça güçtür- cildin bu yazmaya ait olduğu ve tarihlendirilmesi yapılabilir. Bu nedenle bu çalışmada cilt kapaklarının tarihleri

belirtilmemiş, hataya yer bırakmayacağı düşünülen geniş bir tarih aralığındaki cilt kapakları değerlendirilmeye çalışılmıştır.

- (6) Raby ve Tanındı'ya göre her iki cilt türünde de şemseler benzerdir, ancak Memlûk cildinde ya kapak tamamen geometrik şekillerle ya da bitkisel formlarla işlenir (ancak bu daha sonra terk edilir ortada motifler tercih edilir) ya da orta ve köşe işlemleri yapılır ki bu durumda da köşebentler şemsenin parçaları şeklinde olur (Görsel: 8b).

Kaynakça

- Akturan, B. (2013). *Mimari Süslemede Şemse Kullanımı: İstanbul'daki Uygulamalar*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı.
- Algaç, Ş. Fatih (1994). *Dönemi Kitap Sanatında Sayfa tasarımı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi A.B.D.
- Alparslan, E. (2018). “Soğuk Şemse’ Tekniği ve Kayseri Raşit Efendi Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan ‘Soğuk Şemse’ Ciltler Üzerine Bir Araştırma”. *Ulak Bilge*, 6 (21), 193-206.
- And, M. (2008). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arıtan, A. S. (2010). “Batı Dünyasının Türk Cild Tarihine Bakışı ve Türk Cild San’atı’nın Tarih İçindeki Gelişimi”. *İstem* 8, 15, 169 – 192.
- Arıtan, A. S. (1993). “Ciltçilik”. *TDV İslam Ansiklopedisi* c.7. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 551-557.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bakır, T. S. (2010). “İznik Çinilerinde ‘Şemse’ Formu”. *Sanat Dergisi*, 0 (7) , 96-104
- Bilgin, O. (2013). “Yazma”. *TDV İslam Ansiklopedisi* c. 43. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 2013, 369-373.
- Binark, İ. (1975). *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*. Ankara: Kazan Türkleri Kültür ve Dayanışma Vakfı.
- Bozkurt, N. (2003). “Medrese”. *TDV İslam Ansiklopedisi* c. 28. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 323-327.
- Bozkurt, N. (2010). “Şemse”. *TDV İslam Ansiklopedisi* c. 38. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 518.
- Cassirer, E. (1944). *An Essay on Man*. New York: Doubleday ve Company, Inc.
- Cığ, K. (1971). *Türk Kitap Kapları*. İstanbul: Yapı ve Kredi bankası A.Ş.
- Critchlow, K. (1976). *Islamic Patterns An Analytical And Cosmological Approach*. London: Keith Hames and Hudson.

- Derman, Ç. (1999). “Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkârlarıyla Tezhip Sanatı”. *Osmanlı Ansiklopedisi*. c. 11, Kültür Sanat. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. 108-119.
- Dirim, R. (2010). *İznik Çinisinde Şemse Uygulamaları*. Yüksek Lisans Tezi. Adapazarı: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Enstitü Bilim Dalı.
- Esin, E. (2003). *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kocabalçık Yayınevi.
- Kaşgarlı, M. (1986). *Divanü Lûgat-it Türk*. (Besim Atalay). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, Cilt I.
- Maraşlı, S. (2013).” 15. Yüzyıl Kitap Cildlerindeki Süsleme Tasarımlarının Mimari Süslemelere Etkisi (Diyarbakır Safa Parlı Camii Işığında)”. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 5 (3), 75-94.
- Mitchell, W.J.T. (2005). *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*. (çev. H. Arslan). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Mülayim, S. (2008). *Araştırmacıya Notlar*. İstanbul: Kişisel yayım.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi II*. Cilt. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özcan, Y. (1990). *Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özlem, D. (2008). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology*. Colorado: Westview Press.
- Peker, U. A. (1998). “Ortaçağ Anadolu Mimarisinde Anlam”. *Arkeoloji ve Sanat*, 85, 29-37.
- Peker, U A. “Selçuklu Mimarisi'nde Anlam”. *Kayseri Büsüm Şehir Akademi 2017 Bahar Dönemi Konferansı*. 9 Aralık 2017.
- Raby, J., Tanındı, Z. (1993). “Turkish bookbinding in the 15th Century”, *The Foundation of an Ottoman Court Style*. London: Azimuth Editions.
- Roux, J. P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. (çev. Musa Yaşar Sağlam). İstanbul: BilgeSu Yayıncılık.
- Simonson, L. H. (2011). *What does Islamic Art mean for Islam*. Yüksek Lisans Tezi. Portland: Reed College Felsefe, Din, Psikoloji ve Dilbilim Bölümü.
- Sutton, D. (2007). *Islamic Design A Genius for geometry*. Withhshire, England: The Cromwell Press.
- Tanıncı, Z. (1999). “Osmanlı Sanatında Cilt”. *Osmanlı Ansiklopedisi*. C.11, Kültür Sanat. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 103-107.

- Taşpınar, İ. (2017). “Titus Burckhardt ve Mimaride Dini Sembolizm”. *Milel ve Nihal*, 14 (2), 160-174.
- Teoman, B. (2018). “Konya Darplı Anadolu Selçuklu Sikkeleri”. *İpek Yolu Dergisi*, I, Yeni İpek Yolu dergisi Özel Sayı, 147-166.
- Uzun, M. İ. (1998). “Hilye”. *TDV İslam Ansiklopedisi* c. 38. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 44-47.

İnternet Kaynakça

- Mitra, Antik Pers Mitolojisi. https://www.ancient.eu/Ancient_Persian_Mythology/. (Erişim Tarihi: 07.08.2020).
- Sembol/simge, TDK sözlüğü. <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim Tarihi: 07.08.2020).
- Shamash. <https://www.britannica.com/topic/Shamash>. (Erişim Tarihi: 07.08.2020).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Anadolu Selçuklu Güneş Sembollü Sikkeler. Teoman, B. (2018). “Konya Darplı Anadolu Selçuklu Sikkeleri”. *İpek Yolu Dergisi*, I, Yeni İpek Yolu dergisi Özel Sayı. S. 157.
- Görsel 2.** Daireden Üretilen Formlar. Sutton, D. (2007). *Islamic Design A Genius for geometry*, Withhshire, England: The Cromwell Press. S. 2, 9, 15.
- Görsel 3.** Geometrik Sembolik Şekiller. Critchlow, K. (1976). *Islamic Patterns An Analytical And Cosmological Approach*. London: Keith Hames And Hudson. S.150.
- Görsel 4.** Karatay Medresesi Kubbesi. https://tr.wikipedia.org/wiki/Karatay_Medresesi#/media/Dosya:Karatay_medresesi.jpg. (Erişim Tarihi: 07.08.2020).
- Görsel 5.** Klasik Şemse Formu. Raby, J., Tanındı, Z. (1993). *Turkish Bookbinding in the 15th Century, The Foundation of an Ottoman Court Style*. London: Azimuth Editions. S. 159.
- Görsel 6a.** Yavuz Sultan Selim Camisi Müezzin Mahfil Tavanı. Akturan, B. (2013). *Mimari Süslemede Şemse Kullanımı: İstanbul'daki Uygulamalar*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı. S.131.
- Görsel 6b.** Üsküdar Atık Valide Camisi Yan Mahfil Tavanı, Akturan, B. (2013). *Mimari Süslemede Şemse Kullanımı: İstanbul'daki Uygulamalar*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı. S. 140.
- Görsel 6c.** Ayasofya Haziresi III. Murad Türbesi Kapı Açıklığı Tavanı. Akturan, B. (2013). *Mimari Süslemede Şemse Kullanımı: İstanbul'daki Uygulamalar*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı. S. 141.

- Görsel 6d.** Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camisi Pencere Parmaklıkları. Akturan, B. (2013). Mimari Süslemede Şemse Kullanımı: İstanbul'daki Uygulamalar. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı. S. 79.
- Görsel 7a.** Rüstem Paşa Camii Mihrab. Dirim, R. (2010). İznik Çinisinde Şemse Uygulamaları. Yüksek Lisans Tezi, Adapazarı: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Enstitü Bilim Dalı. S.46.
- Görsel 7b.** Selimiye Camii Hünkâr Mahfili. Dirim, R. (2010). İznik Çinisinde Şemse Uygulamaları. Yüksek Lisans Tezi, Adapazarı: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Enstitü Bilim Dalı. S. 81.
- Görsel 7c)** III. Mustafa Türbesi, Ulama Çini Panodan. Dirim, R. (2010). İznik Çinisinde Şemse Uygulamaları. Yüksek Lisans Tezi, Adapazarı: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Enstitü Bilim Dalı. S. 124.
- Görsel 7d.** Selimiye Camii, Mihrap Sofası. Dirim, R. (2010). İznik Çinisinde Şemse Uygulamaları. Yüksek Lisans Tezi, Adapazarı: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Enstitü Bilim Dalı. S. 71.
- Görsel 8.** Diyarbakır Parlı Safa Camii Minaresindeki Taş Şemse İşleme https://s3.us-east-1.amazonaws.com/media.archnet.org/system/media_contents/contents/129056/original/IAA141120.jpg?150775292392. (Erişim Tarihi: 08.12.2020)¹.
- Görsel 9a.** Konya üretimi 1315, Kur'an ön kapağı. Raby, J., Tanındı, Z. (1993). Turkish Bookbinding in the 15th Century, The Foundation of an Ottoman Court Style. London: Azimuth Editions. S. 4.
- Görsel 9b.** Memlûk kitap kabı 14. YY. Raby, J., Tanındı, Z. (1993). Turkish Bookbinding in the 15th Century, The Foundation of an Ottoman Court Style. London: Azimuth Editions. S. 14.
- Görsel 9c.** Konya 15. YY Ortaları kitap kabı. Raby, J., Tanındı, Z. (1993). Turkish Bookbinding in the 15th Century, The Foundation of an Ottoman Court Style. London: Azimuth Editions. S. 8.
- Görsel 10.** Khamsa (Quintet) of Nizami Metropolitan Museum <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446541>. (Erişim Tarihi:11.08.2020).
- Görsel 11.** Al- Balkhi Atlası Kitabı cilt kapağı 1450 ler. Raby, J., Tanındı, Z. (1993). Turkish Bookbinding in the 15th Century, The Foundation of an Ottoman Court Style. London: Azimuth Editions. S. 115.
- Görsel 12.** Abdülkadir al-Maraghi'nin Makaşid al-Alhan Müzik Kitabı cilt kapağı 1435. Raby, J., Tanındı, Z. (1993). Turkish bookbinding in the 15th Century, The Foundation of an Ottoman Court Style. London: Azimuth Editions. S. 135.

¹ Maraşlı'nın çalışmasındaki minare görseli yeterli çözünürlükte olmadığından aynı minarenin internet kaynaklı bir görseline başvurulmuştur.

- Görsel 13.** Thomas Hobbes Leviathan 1651, kitap kabı. [https://en.wikipedia.org/wiki/Leviathan_\(Hobbes_book\)#/media/File:Leviathan_by_Thomas_Hobbes.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Leviathan_(Hobbes_book)#/media/File:Leviathan_by_Thomas_Hobbes.jpg). (Erişim Tarihi: 07.08.2020).
- Görsel 14.** Süleymaniye Kütüphanesi. Kitab-ı Tezkiretül Evliya, F.Attar, II. Mehmet'e ithaf. Algaç, Ş. Fatih (1994). Dönemi Kitap Sanatında Sayfa Tasarımı. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi A.B.D. Katalog, resim no: 50.
- Görsel 15.** Türkiye Yazma Eserler Kurumu Konya Mevlana ve Yusuf Ağa Koleksiyonları Anad. Sel. Cilt kapakları. Dijital veri kütüphane ile yapılan yazışmadan alınmış olup asılları yazardadır.
- Görsel 16a.** Türkiye Yazma Eserler Kurumu, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi dijital erişim. <http://www.suleymaniye.yek.gov.tr/Content/UploadImages/Ig/FATIH4130002k.jpg>. (Erişim tarihi: 08.12.2020).
- Görsel 16b.** Türkiye Yazma Eserler Kurumu, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi dijital erişim. http://www.yazmanadir.yek.gov.tr/Content/UploadImages/Ig/y_n_cilt_fg_4.jpg (Erişim Tarihi: 08.12.2020).
- Görsel 16c.** Türkiye yazma Eserler Kurumu, Süleymaniye yazma Eserler Kütüphanesi dijital erişim. http://www.yazmanadir.yek.gov.tr/Content/UploadImages/Ig/y_n_cilt_fg_5.jpg. (Erişim Tarihi: 08.12.2020).
- Görsel 16d.** Türkiye Yazma Eserler Kurumu, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi dijital erişim. http://www.yazmanadir.yek.gov.tr/Content/UploadImages/Ig/y_n_cilt_fg_8.jpg. (Erişim Tarihi: 08.12.2020).
- Görsel 17.** Türkiye Yazma Eserler Kurumu Bursa İnebey Kütüphanesi Şemseli Ciltleri ve Şemse Detayları. Dijital veri kütüphane ile yapılan yazışmadan alınmış olup asılları yazardadır.
- Görsel 18.** Türkiye Yazma Eserler Kurumu Beyazıt Kütüphanesi Kur'an-ı Kerim Cilt Kapakları. Dijital veri kütüphane ile yapılan yazışmadan alınmış olup asılları yazardadır.
- Görsel 19a.** Şemse Çizimleri, Rûmi Desenli. Özcan, Y. (1990). Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. S. 13.
- Görsel 19b.** Şemse Çizimleri, Bitkisel Desenli. Özcan, Y. (1990). Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. S. 21.

Teşekkür: Bünyelerinde bulunan şemse görsellerine ulaşmamı sağlayan, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Bursa İnebey Kütüphanesi, Beyazıt Kütüphanesi, Konya Mevlana kütüphanesi çalışanlarına ilgileri için çok teşekkür ederim.