

Aynur MAKTAL (ERBAŞ)¹
Orcid : 0000-0002-2637-4786

Süreyya UYAN²
Orcid : 0000-0003-2984-8761

¹Assoc.Prof., Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts, Izmir-Turkey

²Master Degree, Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts, Izmir-Turkey

Sorumlu Yazar (Corresponding Author):
Aynur MAKTAL (ERBAŞ)
aynur.maktal@deu.edu.tr

Anahtar Sözcükler:

Geleneksel sanatlar, ebru, hat, tezhip

Key Words:

Traditional arts, marbling, calligraphy, illumination

Türk Sanatlarında Ebru'nun Hat ve Tezhip Disiplinleriyle Tasarlanmasında Yeni Yaklaşımlar

The New Approaches to the Desining of Marbling (Ebru) With Calligraphy And Illumination Disciplines in Turkish Arts

Alınış (Received): 12.11.2019

Kabul Tarihi (Accepted): 18.11.2019

ÖZ

Gelenegi olan sanat dallarımız arasında hat, tezhip, minyatür, ebru gibi disiplinler aynı felsefe ile yoğrulduğu, aynı kaynaktan beslendiği için kardeş sanatlar olarak da bilinirler. Birbirinden çok farklı tekniklerde uygulanan bu alt disiplinlerde bir diğer ortak özellik, stilizasyondur. Klasik ifadesiyle üslûplaştırmanın merkeze oturtulduğu bu anlayışta geçmişten günümüze gelenegi içinde *ebru*, diğer disiplinleri destekleyen bir anlayış içinde ele alınmıştır. Meselâ, ebru çeşitlerinden hafif ebru, *akkâse* tekniğiyle hazırlanmış hat sanatı örneklerinde zemin ebrusu olarak beraber kullanılmıştır. Bunun yanı sıra geçmişte battal, hatip, çiçekli, kumlu, taraklı ve şal ebruları yazının iç ve dış pervazlarında *arasiyu* veya *koltuk* bezemelerinde; battal, çiçekli ve hatip ebrularının da daha çok cilt kapaklarının iç yüzlerinde kullanıldığı dikkati çekmektedir. Kısacası kitap sanatlarının çok farklı sahalarında karşılaştığımız *ebru*, neredeyse hemen her disiplinde yardımcı bir unsur olarak vazife görmüştür. Halbuki *ebru*, yakın geçmişimizde çok hızlı bir gelişme göstermiş; geleneginden farklı arayışlarla yorumlanmıştır. Hatta zaman zaman da diğer disiplinler sanki ebruya yardımcı pozisyonda kalmıştır.

Gelenegi olan sanat dallarının gelişmesinin, yeni arayış ve yorumların birikimiyle mümkün olacağı düşüncesiyle, tarafımızdan yapılan tasarımlarda *ebru*, diğer disiplinlerle eş, hatta zaman zaman da merkezi unsur konumundadır. Ebru, geleneginden farklı olarak önce serbest bir irade ile oluşturulmuş daha sonra da ortaya çıkan soyut çizgi ve lekeler, onlara uygun olabilecek hat ve tezhip ile bütünleştirilmiştir. Yani buradaki ebru, hat ve tezhip disiplinlerinin her biri kendi kurallarına bağlı kalmakla birlikte, farklı yorumlamayla ele alınmıştır. Zemin ebrularındaki doğal dokular, bazı tasarımlarda ya o desenin *başlangıç noktası* ya da *yön belirleyicisi* olarak yer alırken *akkâse ebru* tekniğinden hareketle oluşturulan hat tasarımlarında gelenekten farklı olarak varak altın kullanılmıştır. *Sonuç olarak*, klasik yöntemler doğrultusunda farklı bir bakış açısı ile yapılan özgün yorumlarda *ebru*, tasarımın merkez unsurudur. Bu süreçte, teknik, desen ya da malzemeye bağlı olarak çeşitlenen yeni yaklaşımların, tasarımlarda ortaya koyduğu farklı etkilerini izlemek burada yer verilen özgün tasarım örneklerinde izlenecektir.

ABSTRACT

Our traditional art forms, namely calligraphy, illumination, miniature and *marbling*(ebru) are known to be affiliated disciplines because they share essentially the same philosophy and nourished from the same source. These sub-disciplines, which are grouped by some experts as disciplines originating from decorative book arts due their common qualities, all share the same starting point, independent of the different terms that are used to refer to them. These disciplines, which employ many different techniques, have a common way of implementation called stylization. In the classical sense, the way marbling art (ebru) handled is such that the insight has been gained to view stylization as the most significant, and to support other disciplines within the framework of Turkish art tradition of the past. A type of marbling (ebru) called "*light marbling*" is used not only as a backdrop in the art of calligraphy, but also in the creation and enriching of invaluable works of art by combining calligraphy, illumination and marbling by means of masking writing through whitetub marbling technique. In addition, other marbling forms such as oversized, flowered, sandy, combed and shawl marblings traditionally used together with gold and colored frame patterns and space-filling patterns around handwritings have traditionally been used to bring them to perfection in terms of both interior and exterior book design. Marbling art(ebru), which we encounter in many different fields of the book arts, has served as a contributory element in almost every discipline. However, marbling has developed very rapidly in recent past; and in order to serve for different purposes, it has currently been brought to a self-contained status so much so that other forms have been rendered as if they are subsidiary. The development of our traditional art branches without any degeneration seems to be possible only with the accumulation caused by the new searches and interpretations. For this purpose, marbling has been dealt majorly with its aspect of self-sufficiency. Unlike its traditional implementation, Marbled papers (ebru) was first created with free will and then the abstract lines and stains developed during the process were then integrated into the calligraphy and illumination that suitably accompanied them. The designs of the illuminations, which were prepared by following the rules within the discipline, were created by using free pattern design suitable to the light marbling ground. In other words, marbling, calligraphy and illumination disciplines are each evaluated within their own rules and discussed using different common interpretations. The textures that are obtained in the natural processes of the marbling as ground marbling have either set the foundations for the design or provided guideline for the follow-up marbling from time to time. Based on classical techniques, many gilding and marbling techniques could be used together in line with the original designs that are suitable for the flow of these natural textures. In addition, the original designs were created by using *whitetub marbling* technique in the tradition to create a different effect with gold leaf. As a result, it will be possible for the comments made from a different point of view to lead to new developments only as a result of the accumulations formed in line with that view. From this point of view, this process, which takes *marbling art* (ebru) as its central premise is presented by using as examples of unique designs.

Kaynak Gösterimi: Maktal, Erbaş, A. ve Uyan, S. (2019). Türk Sanatlarında Ebru'nun Hat ve Tezhip Disiplinleriyle Tasarlanmasında Yeni Yaklaşımlar, TJFDM., 1 (1): 47-60

How to cite: Maktal, Erbaş, A. and Uyan, S. (2019). The New Approaches to the Desining of Marbling (Ebru) With Calligraphy And Illumination Disciplines in Turkish Arts, TJFDM., 1 (1): 47-60

GİRİŞ

Türk Devletleri her dönemde ulaştıkları coğrafyada eski sanat geleneklerinde ve çağdaş kültürlerden etkilenerek inançları doğrultusunda, bu birikimlerini belli bir arıtma süzgecinden geçirerek, kendi bünyesine katıp özgün bir sanat anlayışı geliştirmişlerdir. İslam dininin dünya görüşünden hareketle, hacim ve zaman boyutundan sıyrılmış, yüzeyin sonsuzluk anlayışıyla biçimlendirilip renklendirilmiş eserler vücuda getirilmiştir. Tabiatın çok titiz bir gözlemlerle stilize edildiği; *soyut ifadeciliğin* temelinde inanç sisteminin güzel, iyi ve doğru kavramlarıyla estetik ve sanat felsefesini şekillendirilmesinde görülebilmektedir. Bir başka deyişle tabiat, islami tasavvufun penceresinden seyredilmiş; ilham kaynağı olmuştur (Özkeçeci, 2007). İnancını merkeze alan Türk sanatçısı için hedef, yaratıcı olmaktan çok bu ilahi güzelliği fark etmek ve bunu yorumlarında yansıtılabilmektedir. Çünkü yaratmak yoktan var etmektir ve bu da ancak ve ancak Allah'a mahsustur. Bu inançla sanatkar, yaradanına duyduğu muhabbet hisleriyle, tabiatı gözlemleyerek oradan seçtiği modelini, aynen kopya etmemiş; ana çizgilerini koruyarak, modeli yorumlamıştır. Bir bakıma yaratılmıştan yaradana varmak, yani gerçek güzelin tabiatındaki yansımalarından, gerçek güzele, onun kaynağına ulaşmaya çalışmıştır. Bu arayışta anlatılmak istenen güzellik, güzelliğin özü ve onu en yalın haliyle ifade edebilmek olmuştur. Bundan dolayı tabiat elemanları, sanatkarın zihnî ve rûhî bileşkesinde yorumlanarak yeni görünüşlerine bürünmüşlerdir. Bu sanat anlayışında, akıl ruh ve el bileşkesiyle tabiat elemanlarının yorumlanmasına üsluplaştırma veya üslûba çekmek; bu işlemin neticesinde ortaya çıkan biçim ve formlar da üslûplaştırılmış motifler olarak tanımlanmıştır. Tabiatı bu anlayışı ile yorumlayan sanatçılar, tarih boyunca hem doğadan esinlenmiş, hem de özgün sentezlere ulaşmış ve orijinal eserler vücuda getirmişlerdir.

Batıda *dekoratif sanatlar* olarak da adlandırılan ve zaman içinde *bezeme*, *süsleme* gibi çeşitli tanımlarla karşılık bulan süsleme sanatları, klasik ifadesiyle *tezyîni sanatlar* olarak adlandırılır. Tezyînat kelimesi birçok dekoratif sanat ve zanaatları içinde barındıran bir terimdir. *Tezyîn*, Arapça *zeyn* kelimesinden türemiş olup, süs manasına gelir. *Tezyîn etmek*, süslemek, *tezyînat* ise bunun çoğulu yani *süslemeler* demektir. Tezyîni sanatlar, Türk kültüründe de oldukça önemli bir yer edinmiş; asırlar boyunca milli üslûbun ince zevkini yansıtan motif ve desenler farklı malzeme ve teknikler uygulayarak, yaşanan mekâna veya kullanılan eşyaya işlenmiştir. Böylece Türk tarihinde, *tezyîni sanatların* zirvede olduğu parlak devirler yaşanmış, abidevî eserler verilmiştir. Tezyîni sanatlar da iki ortak özellikten biri desenin en küçük birimi motif, diğeri de motiflerin birbiriyle ilişkilendirilerek oluşturulan tasarımın bütünüdür. Bu esastan beslenmiş diğer kardeş disiplinlerde ise sadece kullanılan malzeme ve uygulanan teknikler farklıdır. Benzer disiplinler arasındaki bu farklılık, sonuçta ortaya çıkan tasarımı etkilese bile, özü, *esas*ı aynıdır; kısacası tezyîni sanatlar kutsal kitap yani *Kur'an-ı kerîm* merkezlidir. Nakışhânelerde tezyîn edilerek, kitap haline getirilen yazmalar, *hüsn-i hat*, *tezhip*, *cilt*, *ebru*, *kâati*¹ gibi kitap sanatları, taş ve ahşap üstü bezemeler, çini, metal işleri, *kalemişi*, *revzen*² gibi merkezinde desen tasarımının olduğu disiplinler ile sonraları bazı ilmî kitaplarda konuyu resmetmek maksadıyla yapılan *minyatürler* tezyîni sanatların alt dalları olarak sıralanmıştır.

Tezyînatda, doğadaki çiçeklerin belli formlarla sembolleştirilmiş ve onlara mana yüklenmiş olan üsluba çekilmiş bitki kaynaklı motifler, *hatâyî gurubu* olarak adlandırılır. Çiçeklerin profilden ve kuş bakışı görünüşlerinin olduğundan çok farklı, analitik bir göz ve anatomik olarak yorumlanmasıyla üstten görünüşü *penç*, az gelişmiş ve gelişmiş dikine kesitleri ise, *goncagül* ve *hatâyî* olarak tanımlanmış olan motifler, bu gruptandır. Daha sonra geliştirilen yarı üslûplaştırmada ise, çiçek ve bitkilerin tabiatındaki doğal görünüşlerinin kısmen üslûba çekildiği, yani karakteristik çizgilerinin ön plana çıkartılarak, yorumlandığı motifler söz konusudur. Bu çeşit motifler, *hatâyî* grubunda olanlara göre, daha az stilize edildiği ve ne olduklarına dair bilgi verdikleri için *karanfil*, *lâle*, *gül*, *siklamen* ve *menekşe* gibi doğada bilinen isimleriyle tanımlanırlar.

Türk tezyinatında çizginin ifade gücü ve ahengi ön plana çıkmış, bezemelerde kullanılan nüans olarak

1 *Kaati*: Kesmek, delmek. Yazı veya motifi, küçük ve sivri kalemtraşla kesip çıkararak, başka bir yere yapıştırma sanatı (Özönder, 2003).

2 *Revzen*: Pencere. Alçı, metal veya ahşapla bölünerek tek veya çok renkli camların yerleştirildiği vitraylı pencere (Özönder, 2003).

adlandırılan inceli kalınlı, açıklı koyulu, tonda çizgilerin zarif ve dengeli kullanılarak, motiflere derinlik ve hareket kazandırılmıştır. Hatta bu üslupta renk, çizgiye destek veren yardımcı unsur durumundadır. Hat sanatında çizgi, başlı başına müstakil bir değer iken bunun dışındaki bezeme sanatlarında çizgi girdiği, büründüğü formlarda estetiğin ana unsuru halindedir. Çizginin bu etkisi, tezhipte olduğu gibi, bir resim tarzı olan minyatürde de son derece önemlidir. Çizgi sadece motiflerin müstakil haldeki yapılarında bu denli temel ilke konumunda değil; aynı zamanda çizgi tasarımın da başlangıcı ve ana iskeletidir. Çizginin hareketliliği motif gruplarına göre farklı karaktere bürünürken tekdüze hali ve kompozisyonun içinde tekrarı, bizi tasarımın bütününde birliğe götürür. Bu durumda soyutlamanın merkezinde olan çizgi, çıkış noktası olarak kabul edilebilir. Tezhipte *tasarım*; motif ve kombinasyonları ile oluşturulan *dolanıtı*, *kapalı form*, *pafta* vb. gibi unsurların çizgi ve leke dengesindeki kompozisyonun bütünü ifade eder. Üslûplaştırılmış motif ve unsurları bazen sınırlandırılmamışçasına olabildiğince serbest dolanırken, bazen de sınırlandırıldığı kesitte tek yada birden fazla yönde tekrar ile adeta şiirdeki *nakarât* gibi algı kolaylığını sergiler. Simetri içinde tasnif edilen düzenlemelerin diğer biçimlere göre daha fazla güven ve huzur duygusu verdiği. Güven duygusunun oluşmasında dengenin çok önemli bir yer tuttuğu muhakkaktır (Özcan, 2012a).

Tezyinî sanatların bütün dallarında Sanatkârın hayal gücünün sınırlarını ve erişebildiği zenginliği, sahip olduğu zevki, görgü ve bilgi birikimini tasarımın çizgilerle ifadesidir ve hüner zanaat erbabına aittir. Bezemelerde kullanılan desenler ve bu desenleri meydana getiren motifler, iki boyutludur. Çizimde üçüncü boyuta yer verilmemiştir. Fakat çizginin ifade gücü o kadar başarılı kullanılmıştır ki o zaman renk ikinci plana itilmiştir. Özellikle incelik kalınlaşan nüans denilen çizgilerle motifleri kendi ahengi içinde şekillenip derinlik ve hareket kazandırdığı için motif ve desen estetiğinin sırrı çizgilerinde saklıdır (Akar ve Keskiner 1978).

Milletler, mensubu oldukları medeniyetler içinde oluşturdukları eserleriyle kimlik kazanır ve onlarla temsil edilirler. Tarih süzgecinden geçerek iz bırakmış bu eserler, geçmişle gelecek arasında da bir köprü işlevi görürler. Sanat eserleri bu çeşit klasiklerindedir. Öyle ki tarihe mal olmanın verdiği güçle gelecek nesillere ilham kaynağı olan bu eserler, aynı zamanda genç nesillere yol gösteren birer meşale haline gelirler. Sanatta korunması gerekenler, kurallar değil, değerlerdir. Eserlere kimlik kazandıran, ifade üslûbunu belirleyen, o üslûbun manasını özünü yansıtan, o disiplindeki miraslardır. Geçmişin mirası olan bu değerleri temellendiği esaslar üzerinde tanımak, o sahada gelişmenin sürdürülebilmesi için gerek şarttır. Eserlerin meydana getirilmesinde kullanılan, malzeme, teknik vb. araçlar mevcut dönemin imkân ve şartlarına göre değişebilmektedir. Burada önemli olan, değişebileceklerin seçiminde doğru tercih yapılmasıdır ki kalıcı olanlar devrin şartlarına göre gelişimini sürdürebilsin. Tezyinî sanatlar arasında *ebrunun hat ve tezhip* gibi kardeş disiplinlerle yorumlanırken, merkezde olma mücadelesi dikkati çekmektedir.

1. TÜRK SANATLARINDA EBRU

Klasik ifadesiyle *ebru*, “*kitre veya benzeri malzemelerle yoğunluğu arttırılmış su üzerine*, özel fırçalar yardımıyla boyaların serpilip, *orada meydana gelen desenlerin kağıda alınması*”dır. Pek çok kaynak, *ebru* kelimesinin kökeninin, Farsça *ebr* yani *bulut* kelimesinden türemiş olan *ebrî* olarak gösterir ki, yakın zamana kadar bu şekilde ifade edilmiştir. Öyle ki ebruculuğu, bu günlere taşıyan büyük usta Necmeddin Okyay’ın da *ebrî* tabirini kullandığı da bilinmektedir (Göktaş, 1987).

Ebrunun geçmişi Uzakdoğu’nun ilk örneklerinden sonra, günümüzde yapılan ebruya benzer örneklere on üçüncü yüzyılda Türkistan ve Semerkant’ta; on dördüncü yüzyılda da Herat ve Tebriz’de yapılmış, buradan İpek yolu ve diğer ticaret yollarıyla “*Türk Kağıdı*” olarak batıya taşınmıştır (Barutçugil, 2007). Bize miras kalan sanat anlayışıyla ecdadımız, bir anda değişip kaybolan semavi güzellikleri yeryüzüne aksettirerek, onların ağaç yeşiline ve toprak rengine olan hasretini giderdikten sonra bu şahane tabloyu ebedileştirmeyi bir şekliyle ebru ile başarmışlardır. Söz konusu anlayışın etkisindeki anlayışla ebru teknesinin başındaki sanatkâr, yarananına

boyun eğmiş, gönlü *benlik*' ten uzaklaşmıştır ki adeta metalle sınırlandırılmış ebru teknesi genişlemiş, adeta bir kâinata dönüşmüştür. Ebrunun tanımlanması daima şiir gibi olmuştur. Sanatkârın ebru ile ilişkisinin diğer sanatlara göre mânen daha fazla olduğu; ebrunun biçimlenmesinde, kainatın yaratılışının hissedilmesi, insanı düşünmeye, incelemeye anlamaya mecbur kılar.

Ebru yapmak fizik ve kimya bilimi yöntemleriyle açıklanabilen bir işlemdir ve fiziksel birtakım parametrelerin etkisindedir. Havanın sıcaklığı ve nemi önemli olmasına rağmen teknik olarak ebru yapılabilir ama en iyi ebrular, 18-20 °C sıcaklık ve %60 bağıl nemin var olduğu koşullarda mümkün olur (Eriş, 2007). Ebru yapabilmek için; *tekne, fırça, boya kapları, biz³, taraklar, kurutma tezgahı, sümbül tarağı, deste-senk, deste-senk altlığı*, kürek, masa gibi temel malzemeler ile; suya yoğunluk verebilmek için *kitre, denizkadayıfı*, gibi benzeri yanında maddeler yanında, su, *boyalar, nefi*, öd, *kâğıt, Arap zamkı* gibi sarf malzemeleri gereklidir.

Boyaların fırça ile tekneye serpilmesiyle oluşan ebrunun, kâğıda aktarılmış bu en yalın hali, genel olarak *müdahalesiz ebru*, aksi durumda yani *biz, tarak* gibi benzeri çubuk ve malzemelerle boyalara şekil verilmesi işlemi de *müdahaleli* olarak ifade edilir. Tabiattan toplanan yani doğal olan boyalar, düz bir mermer üzerinde bir dış bükey el taşı (*deste-senk*)⁴ ile sekiz çizer gibi hareketlerle dolaştırılarak, ezilmek suretiyle çamur haline getirilir. Kavanozlarda bulunan ezilmiş boyalara kaynatılmış *sığır ödü yeteri ve gereği kadar* ilave edilerek suya düşen boya damlasının suyun yüzeyinde oluşan yüzey gerilimini kırıp, açması sağlanır. Bu şekilde az öd içeren boyadan çok öd içeren boyaya doğru istenen renkler teknedeki suyun üzerine serpilerek *battal ebru* deseni elde edilir. Son aşamada ebru uygulanacak kâğıt, hava kabarcığı bırakmayacak şekilde kaydırmadan suyun üzerine yavaşça bırakılır ve teknenin kenarından sıyrılarak alınıp bir kurutma tezgahında kurumaya bırakılır. Yeteri kadar sulandırıldığında, doğru öd ayarı yapıldığında kumlanmadan açılan boya ve kâğıda akmadan tespit olabilen boya yeterince ezilmiş demektir.

Her ebru sanatçısı, at kıllarını gül dallarına sararak kendi fırçalarını, kendisi yapar. *Ebru fırçası* atın kuyruk kıllarının bir dala sarılmasıyla yapılır. *Kitre, salep, deniz kadayıfı* ve benzeri kıvam arttırıcı ile istenilen ölçüde *lücuzet* (yoğunluk) ve bir miktar yapışkanlık kazandırılan su, *tekne* tabir edilen kaba boşaltılır. Ebrulanacak kâğıda göre tekne boyu belirlenir; eni tekne ölçülerinde boyu ise ıslanınca uzayacağı payı karşılamak amacıyla yaklaşık yarım cm. yüksekliği beş ile altı santimetre olmalıdır.

Battal ebru (tarz-ı kadim battal, serpmeli battal, nefitli battal ebrusu, şal ebrusu, taraklı ebru, Hatip ebrusu, çiçekli ebru (Necmeddin ebrusu), bülbülyuvası ebru, hafif ebru, kumlu ebru), Gelgit, akkase ebru⁵, yazılı ebru, koltuklu ebru(çiçekli, hatip) klasik ebru çeşitleridir". Bunların dışında günümüzde uygulananlar arasında, *zereşanlı ebru* da sayılabilir. Modern ve batı etkisiyle yapılan uygulamalar arasında figürlü ebrular, *İspanyol ebrusu (dalgalı ebru), tavusî ebru (buket ebrusu), çift ebru, kaplan gözü ebru, yahudi ebrusu⁶, bilgisayarlı ebru* da vardır (Aritan, 2001).

Geçmişte yapılan ebruların üzerine genellikle imza atılmadığı ve çok az kaynağı olduğu için, hakkında tarihi bilgiye, çok az sahip olduğumuz ebruculuğun hangi tarihten beri bilindiğini kesinlikle söylemek, bugün için imkânsızdır. Bilinen tarihi beş yüz seneye yaklaşan bu teknik hakkında bilinenler, birkaç sayfa risale⁷ ile sınırlıdır (Derman, 1977).

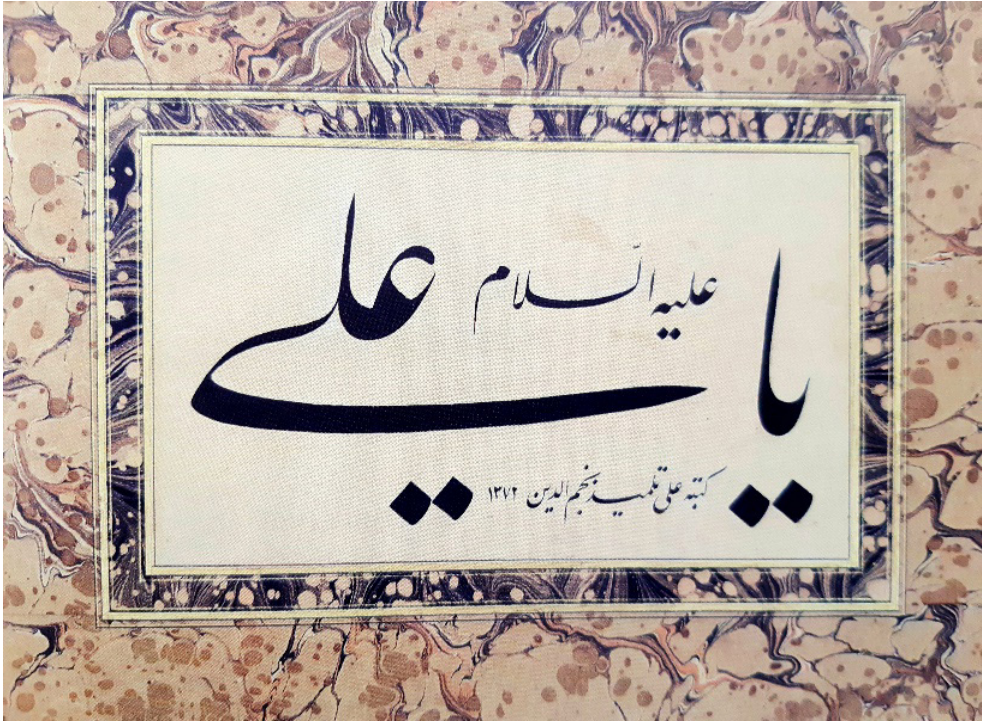
3 *Biz*: Ebru yapımında desen yapmak, boyayı taşımak ve şekillendirmek için kullanılan mil, şiş gibi genelde metalden yapılan değişik kalınlıklarda olan yardımcı aletlerdir (Barutçugil, 2007).

4 *Destiseng-(deste-senk)*: İnce toz haline getirilmek istenen maddeleri, sert yüzeyde ezme için bulundurulmuş, billur veya mermerden yapılmış taştan el aleti. Boya ezmede kullanılır (Özönder, 2003).

5 *Ebruda akkâse*: "Eski kitap sanatları içinde, bir kâğıdın yazı yazılacak kısmının ayrı, etrafının ayrı renge boyanmasına, böyle kâğıtlara da *akkaseli kâğıt* denir. Bu sanat ebruya tatbik edilmiştir. Kâğıdın yazı yazılacak kısmının tabii rengiyle kalması istenirse oraya arap zamkı mahlülül sürülür. Kuruduktan sonra ebru teknesine batırılınca zamklı kısmın dışındaki yerler ebrulanmış olur. Buna *akkaseli ebru* deniliyor" (Derman, 1977).

6 *Yahudi ebrusu*: Matbaada basılan bir ebru çeşidi (Aritan, 2001).

7 Ebru hakkında bilinen en eski yazılı belge, *Tertib-i Risale-i Ebrî* (1608) yılında yazılmıştır. O tarihlerde ebruya dair bilinenlerin bir araya getirildiği küçük bir bilgi hazinesidir (Derman, 1977).



Resim 1. Ebru'nun *arasuyu* ve *kenarsuyu* olarak kullanıldığı Alî Alpaslan hattıyla celi ta'lik “Yâ Ali” (Özcan, 2012b).

Figure 1. The example of marbling as borders / “Ya Ali” (celi ta'lik) / by calligraphier Ali Alparslan(Özcan, 2012).

Ebrunun gelişim evrelerinde uygulama sahalarının da sınırlı olduğu görülür. Bunlar genellikle diğer disiplinleri destekleyen mahiyettedir. Bunlardan biri hüsn-i hat ile tezyînatın uygulanabildiği alanlarda yani *arasuyu* ve *kenarsu*'yunda görülür. Önceleri üzerine yazı yazmak amacıyla soluk renklerle yapılan ebru, Hatip Mehmet Efendinin ebruları ile birlikte yazı pervazlarında da kullanılmış bunlardan *kumlu ebru*, *ara sularında* ve ayrıca *battal*, *hatip*, *çiçekli*, *taraklı* ve *şal* ebruları yazının *kenar sularında* daha fazla tercih edilmiştir.



Resim 2. Ebrunun *kenarsuyu* olarak kullanıldığı Şeyh Hamdullah hattıyla Sülus-nesih kıt'a örneği (Gündüz, 2012).

Figure 2. The example of marbling used as borders / sülus-nesih / by calligraphier Şeyh Hamdullah.

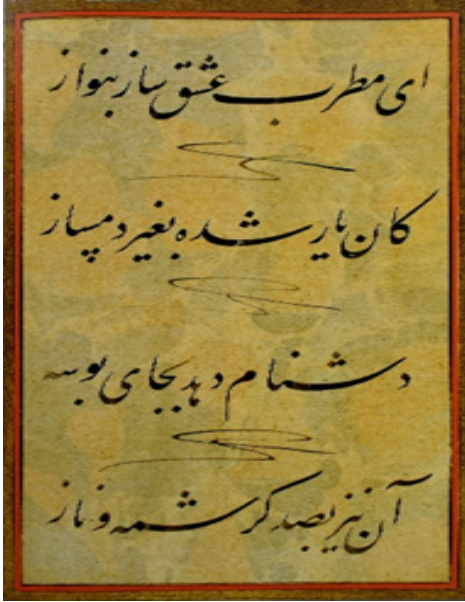
Ebru eski tarihli kitap ciltlerinde ebru kâğıt, önceleri yan kağıdı olarak kullanılıyorken sonraları *çiçekli* ve *hatip ebrular* daha fazla tercih edilmiştir.



Resim 3. Ebrunun yan kağıdı olarak; kullanıldığı cilt örneği (Barutçugil, 2007).

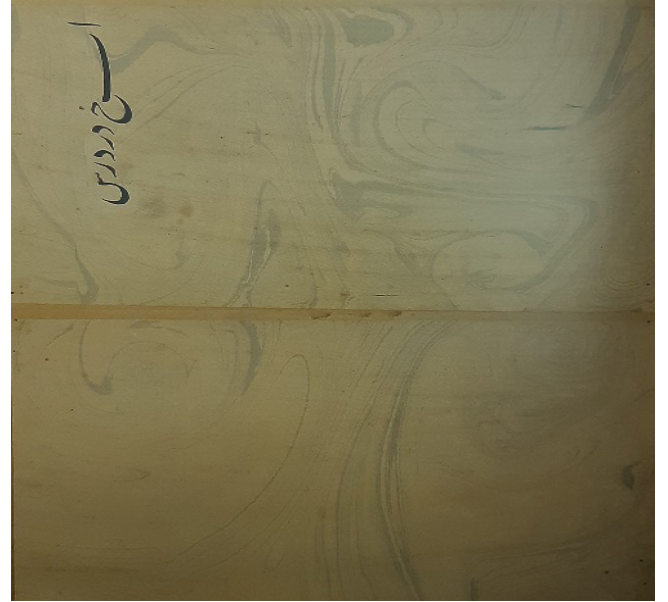
Figure 3. An example of marbling paper as the inside cover in bookbinding (Barutçugil, 2007).

Ebru, özellikle en sade hat olan ta'lik de zemin kağıdı olarak yazı zemininde hafif ebru çeşidiyle yer bulmuştur. Bu şekilde üzerine hat yazmak için yapılmış olan hafif renkli ebru kâğıtlı yazmanın bilinen en eski örneği 1544 tarihli Malik Deylemî'ye ait ta'lik kıt'adır" (Eriş, 2007) .



Resim 4. Yesarî hatlı nesta'lik kıta'sında hafif ebru örneği (Alparslan, 2012).

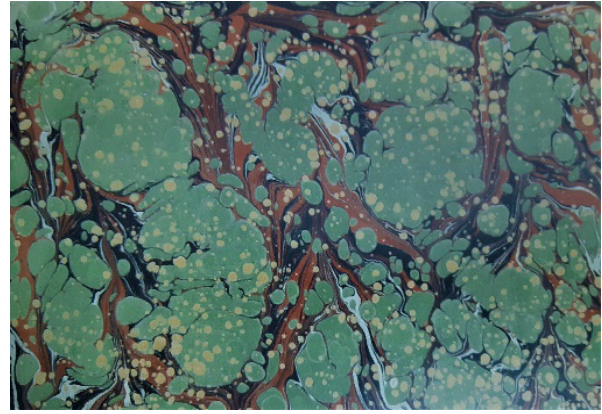
Figure 4. The example of light marbling/ "nesta'lik" / by calligraphier "Yesarî"



Resim 5. Ta'lik yazı zemininde hafif ebru örneği (Eriş, 2007).

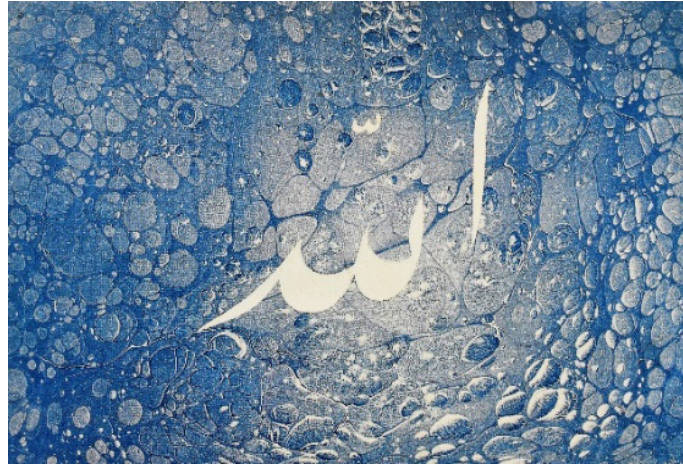
Figure 5. The example of light marbling / "ta'lik" (Eriş, 2007).

Ebru kâğıdı, Necmeddin Okyay ve ondan sonra Mustafa Düzgünman'ın elinde adeta soyut resim gibi çerçevelenip duvara asılacak karakterde karşımıza çıkar.



Resim 6. Mustafa Düzgünman'ın ebruları (Eriş, 2007).

Figure 6. The Kinds of marbling papers /by Mustafa Düzgünman(Eriş, 2007).



Resim 7. Fuat Başar'ın Hat yazısı uyguladığı klasik akkase ebru çalışması (Barutçugil, 2007).

Figure 7. The example of the whitetub marbling / by Fuad Başar (Barutçugil, 2007).

2. EBRUNUN HAT VE TEZHİP DİSİPLİNLERİYLE TASARLANMASINDA YENİ YAKLAŞIMLAR

Klasik anlamı yanında, günümüzde daha çok soyut sanat gibi değerlendirilmeye de başlanmış olan ebrunun, Türk kültürünün, güzellik, estetik ve zerafetinin bir simgesi olarak, kardeş sanatlar diye de ifade edilen *hat* ve *tezhip* gibi disiplinlerle buluşması maksatlı özgün tasarımlar, uygulama aşamalarının açıklamaları ve bu aşamada seçilen ebru, motif ve teknik ile ilişkilendirilmiş temalı başlıklar altında sıralanmıştır.

2.1. Dalgalarda Saklanan Lâleler

Uygulanacak tasarımın ebrusu için, sulandırılarak rengi açılan ebru boyası hazırlanmıştır. Bu tasarımda, *İspanyol ebru* olarak da tanınan *dalgalı* ebru tekniği uygulanmıştır. Klasik ebrularımız arasında olmayıp, yakın zamanda ebru çeşitleri arasında sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Tasarımın zeminindeki ebru dalgaları tezyinata başlangıç noktası seçilmiştir. Böylece ebruya dalgaları getirdiği hacim duygusu, iki boyutlu desen ile dengelenmeye çalışılmıştır. Her ne kadar klasik desen anlayışında *şerit*, *motif*, *helezonların* tasarımın bütünündeki alt üst geçişlerinde bu hacim duygusu oluşmuyorsa da burada tercih edilen ebru çeşidinin bu etkiyi güçlü kıldığını görülmektedir.

Ebrunun üzerine uygulanan tasarımda *yarı üsluplaştırılmış* motiflerden *lâle* kullanılmıştır. Tezhip tasarımda, daha çok çıkış noktası ya da *boşluk doldurmada* kullanılmış olan *salıngoz* motifi burada da lâlelerin başlangıç noktası olmuştur. Lâleler tasarımda kısmen *dalgalı ebrunun* kıvrımlı dokuları arasına saklanmıştır. Klasik

tezyînatında bir motifin diğer bir motifi delip geçmesi gibi alt üst geçme çizimleri göz önüne alınarak lâle sapları bu dalgalar ile alt üst geçme yapılmıştır. Lâlelerin iç tasarımında, klasik tezhip, *halkâr* ve çift tahrir tekniği kullanılmıştır. Ayrıca helezonlarda üç benek motifi ile *iğne perdahı* tekniği ile uygulanmıştır. Tasarımın renklendirilme aşamasında ezilmiş *altın varak* ve boya, kullanılmıştır. Bu tasarımda yer alan iki adet lâlenin her biri farklı desen ile bezenmiştir. Lâlelerden birinde altın üzerine klasik tezhip uygulanırken diğerinde orijinal ebru dokusu daha belirginleştirilip *halkâr* tekniği kullanılmıştır. Ayrıca, lâlenin iç tasarımında çift tahrir tekniği uygulanmıştır.



Resim 8. “Dalgalarda saklanan lâleler” isimli özgün tasarımın zemin ebrusu ve deseni (Süreyya Uyan)

Figure 8. “Hidden tulips in the waves”/ground marbling and original design(by Süreyya Uyan/2019)

Yukarıda belirttiğimiz üzere dalgalı ebrunun özeliğinde var olan ve görsel olarak derinlik etkisi veren görünümünün aksine, tezhip tasarımda iki boyut etkisi korunmuştur. Tezhipte *yarı* üslûlaştırılmış lâlelerin dış hatlarına çekilen *tahrîr* ile, iki boyutlu algı korunmuştur.



Resim 9. “Dalgalarda saklanan lâleler” isimli özgün tasarım (Süreyya Uyan/2016)

Figure 9. “Hidden tulips in the waves” /original design (by Süreyya Uyan/2016)

2.2. Hurde ve Perdahlı Lâleler

Uygulanacak tasarımın zemin ebrusunu hazırlamak için öncelikle, açık tonda siyah pigment ebru boyası sulandırılarak hazırlanmıştır. Dalgalı ebru tekniğiyle ebru alınmıştır. Hazırlanan ebru üzerine, kumaş kıvrımlarını andıran dalgalanmaların çağrıştırdığı görüntüye benzer, tezhipteki alt üst geçiş, zencerek, sepet örgü tekniğinden esinlenerek tasarım yapılmıştır. Kıvrımlar arasından lâlenin yaprakları geçirilmek suretiyle tasarımın mevcut ebru desene uyumu sağlanmıştır.



Resim 10. “Hurde ve perdahlı lâleler” tasarımı, zemin ebru ve deseni hazırlığı (Süreyya Uyan/2016)
Figure 10. “Tulips with Hurde and Perdah”/ground marbling and original design (Süreyya Uyan/2016)

Zemin ebrusunun karakteri gereği hacim duygusu ön planda, kıvrımlara dolanan yapraklar da dolayısıyla hacim duygusunu pekiştirir. Ancak klasik üslup gereği lâle ve yaprakların dış hattı *tahrirlenerek*, iki boyuta indirilmiş ve geleneğe bağlı kalınmıştır. Desen tasarımında, yarı üslûplastırılmış motiflerden lâle, perdah çift tahrir tekniğiyle yapılmıştır. Lâlenin *meşimesi* yine lâle ile bezenmiş; lâlenin sap girişi *bulut* motifinden oluşmuştur. Tasarımın renklendirilme aşamasında *yeşil altın*, *sarı altın* ve *boya* kullanılmış, lâlenin *tahrîrleri* belirginleştirilerek; çift*tahrîr* tekniğinde çizilmiş desenlerde sarı altınla *perdah* yapılmıştır.



Resim 11. “Hurde ve perdahlı lâleler” isimli özgün tasarım (Süreyya Uyan/2016)
Figure 11. “Tulips with Hurde and Perdah/ ground marbling and original design (Süreyya Uyan/2016)

2.4. “Nâme” İsimli Özgün Tasarım

Uygulanacak tasarımın zemin ebrusu için, açık renk ebru boyası hazırlanmıştır. Son kat boyanın içine, neft ilave edilerek, küçük damlalar halinde serpmeye olarak atılmıştır. Neftli boya görüntüde bulut, kar taneleri görünümünde doğal bir doku oluşturmuştur. Tasarımda bir tek *lâle* ve *bulut* motifi kullanılmıştır. Lâle motifinin *meşimesi*, *yarı üslûplastırılmış kuş* motifiyle oluşturulmuştur.

Tasarımın sınırları, *bulut* motifiyile çevrelenmiş; desenin akışına uygun çift tahrir tasarımı uygulanmıştır ve çiçeklerin meşimelerine iğne perdahı yapılmıştır. Renklendirmede ezilmiş altın, boya kullanılmıştır. *Lâle*

hafifçe altınla renklendirilirken, motifin içindeki doğal doku korunmaya çalışılmıştır. Yaprığın birinde *zender-zer*(altın üstüne altın), diğerinde zemine renk girilerek, klasik tezhipte renklendirilmiştir.

Ebruda doğal olarak oluşan doku, ebru üzerine uygulanan tasarımda klasik tezyinattaki bir motifin diğer bir motifi delip geçmesi gibi alt üst geçme çizimleri göz önüne alınarak bazen dokuların altından bazen de arasından geçerek desen tasarımı oluşturulmuştur. Lâle, yapraklar ve ferman formundaki paftanın dışına çekilen tahrirle, iki boyutlu algı korunmuştur.



Resim 12. “Nâme” isimli özgün tasarım deseni (Süreyya Uyan/2016)

Resim 13. “Nâme” isimli özgün tasarım (Süreyya Uyan/2016)

Figure 12. “Letter”/original design (Süreyya Uyan/2016)

Figure 13. “Letter”/ original design (Süreyya Uyan/2016)

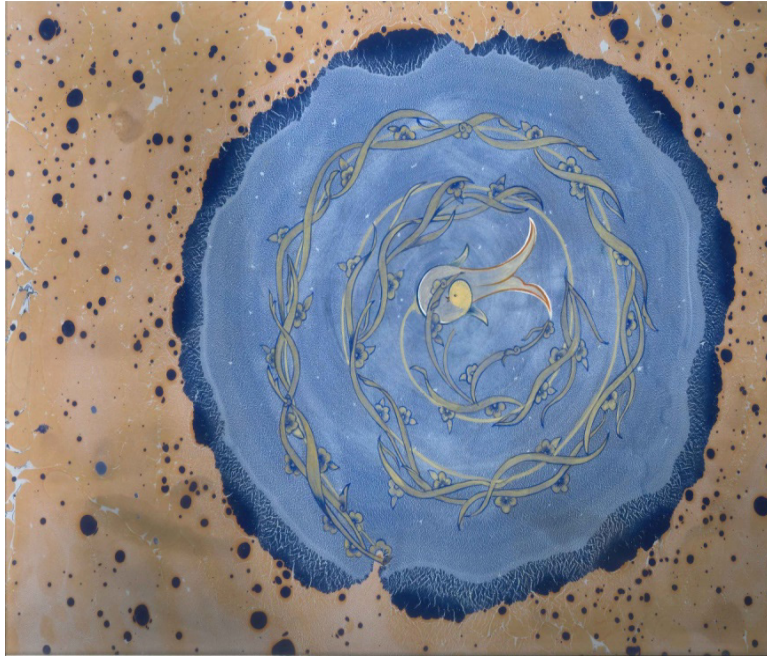
2.5. “Kumlu Ebruda Kuşlu Lâle” İsimli Özgün Tasarım

Açık renk boya üzerine, *lâhor* çividi renk serpmeye olarak atılmıştır. Kumlama tekniğinde ebru elde etmek için, *biz* ile merkeze yerleştirilen boyalar, açılarak genişleyen harelere oluşturulmuştur. Bekletilen boya çatlama veya kumlama etkisi vermiştir. Zeminde kullanılan *kumlu ebru* üzerine su yolu şeklindeki desenin merkezindeki *lâle*, *kuş* motifinden oluşturulmuştur. Yaprakların *yarım penç* ve *salyangoz* ile bezendiği desen *halkâr* tekniğiyle işlenmiş; *altın* ve *guaş* boya kullanılmıştır.



Resim 14. “Kumlu ebruda kuşlu lâle” isimli özgün tasarım deseni (Süreyya Uyan/2016)

Figure 14. “Designing of Tulip as a form of bird on sandy marbling” (Süreyya Uyan/2016)



Resim 15. “ Kumlu ebruda kuşlu lâle” isimli özgün tasarım (Süreyya Uyan/2016)

Figure 15. “Designing of Tulip as a form of bird on sandy marbling” (Süreyya Uyan/2016)

2.6. “Vazoda lâleler” isimli özgün tasarım

Ebru üstadı hezarfen Necmeddin Okyay'ın vazo içinde çiçek çalışmalarından esinlenilerek, bu özgün tasarım için çiçekli ebru çeşidi kullanılmıştır. Atılan zemin ebrusunun üzerine önce *vazo* çalışılmış, daha sonra da *lâleler*, *biz* yardımıyla şekillendirilerek oluşturulmuştur. *Vazo* ve *lâleler* aynı teknede çalışılarak elde edilmiştir.

Daha sonra ebru üzerindeki vazo deseni pafta olarak değerlendirilmiş ve üzerine *halkâr* tekniğiyle *lâleler* çalışılmıştır. Ebru yapım aşamasında, *oksit* ve *pigment* ebru boya; tezhipte ise ezilmiş altın kullanılmıştır.



Resim 16. “Vazoda lâleler” İsimli özgün tasarım deseni

Figure 16. “Tulips in Vase”/original design(Süreyya Uyan/2016)

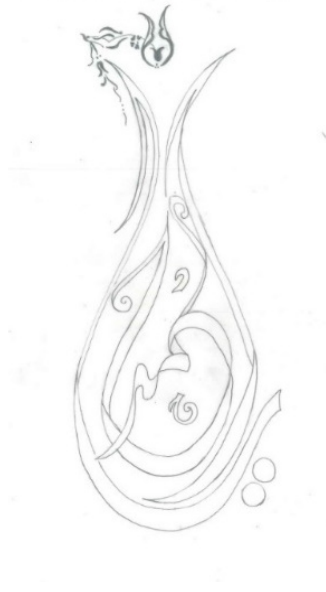


Resim 17. “Vazoda lâleler” isimli özgün tasarım (Süreyya Uyan/2016)

Figure 17. Picture16. “Tulips in Vase”/ original design/(Süreyya Uyan/2016)

2.7. “Yâ Ahmed” Yazılı Akkase Ebru

Lâle formundaki celî divânî “Yâ Ahmed” tasarımı, altın varak tekniğiyle renkli zemin üzerine uygulanmıştır. Yazının tashihi yapıldıktan sonra ebru teknesine *pigment* boya atılarak *dalgalı ebru* tekniği çalışılmıştır. Yapılan uygulamada, kullanılan *pigment* boya, *varak altın* üzerinde beklenen etkiyi başarıyla göstermiştir. Bu ebrunun üzerine altınla çift tahrir tekniği çalışılmıştır.



Resim 18. “Lâle yazıda çift tahrir” isimli özgün desen tasarımı
Figure 18. “Çift Tahrir(negative) tecniqe in tulip formed calligraphy ”/original design. (Süreyya Uyan/2016)



Resim 19. “Lâle yazıda çift tahrir” isimli özgün tasarım (Hat: Aynur Maktal–Ebru: Süreyya Uyan/2016)
Figure 19. “Çift Tahrir(negative) tecniqe in tulip formed calligraphy ” original design (Calligraphy: Aynur Maktal–Marbling- Süreyya Uyan/2016)

2.8. “Pencerede Lâleler” İsimli Özgün Tasarım

Zeminde açık renkli *kumlu ebru* hazırlanmış, daha sonra bunun üzerine dalgalı teknikle ebru alınmıştır. Merkezdeki dairevi alanda akkâse tekniğiyle oluşturulan lâlelere *tahrîr* çekilerek, koyu yeşil yaprakların üzeri, altınla çift tahrîr ile işlenmiştir. Bu tasarımda *kumlu*, *dalgalı* ve akkâse olmak üzere üç farklı teknik aynı ebruda kullanılmıştır.

SONUÇ

Yukarıdaki örneklerde, her biri kendi disiplinde merkezi rol ve öneme sahip *hat*, *tezhip* ve *ebrunun*, günümüzdeki disiplinler arası çalışmalarda klasikten çok farklı yorumlara kaynak teşkil edebileceği görülebilmektedir. Burada yer alan sanat dallarının, kitap sanatları içinde aynı kaynaktan beslenmeleri teması, bu çalışmada da belirleyici olmuş, aynı tasarımın içinde geçmişte kullanıldığından daha farklı etkiler ortaya çıkmıştır. Tasarım örneklerinde de görüleceği gibi, farklı estetik değerler birleştirilerek yeni ve ortak bir değer ortaya çıkarma hedefinde, müracaat edilen sanat dallarının kendi disiplin kurallarından taviz verilmemiştir. Ebru kendi disiplini içinde, hat ve tezhip de kendi disiplinleri içerisinde değerlendirilmiştir.



Resim 20. “Pencerede lâleler” in deseni (Süreyya Uyan)

Figure 20. “Tulips & the window” original design (Süreyya Uyan/2016)



Resim 21. “Pencerede lâleler” isimli özgün tasarım (Süreyya Uyan / 2016)

Figure 21. “Tulips & the window”/ original design (Süreyya Uyan/2016)

Söz konusu tasarımlarda ağırlıklı olarak, *zemin*, *kumlu*, *battal*, *dalgalı*, şal gibi klasik ebru çeşitlerine, hatta günümüzdeki çağdaş tekniklerden oluşan *dalgalı* ebru örneklerine yer verilerek; farklı estetik algılar elde edilmiştir. Uygulamaya dahil edilen bütün disiplinlerin klasik tekniklerinden yola çıkılarak hazırlanmış olan tasarımlarda *hat*, *tezhip* ve *ebru* içindeki farklılıklardan da ayrıca istifade edilerek, oluşan doğal dokuların akışına uygun, estetik algının çeşitliliği sağlanmıştır. Meselâ, *dalgalı ebru* örneği ile hazırlanmış tasarımlarda, tercih edilmiş olan *yarı üslûplaştırılmış motifler*, kendi disiplin kurallarına dayalı olarak çizilmek suretiyle dalgalı ebrudaki hacim duygusunun kısmen kırılması sağlanmıştır. Buna karşılık klasik tezyînat anlayışında tesadüf edilen motiflerin delip geçme şeklindeki estetik nüanslarına da aynı zamanda yer verilerek, tasarımların güçlendirildiği, görülmektedir.

Lâle biçiminde yazılmış “Yâ Ahmed” konulu celî dîvânî yazısı hüsn-i hat kuralları ile tasarlanmış; uygulamada ise akkâse tekniğinin geçmişte olduğundan daha farklı kullanımıyla, algı çeşitliliği ortaya konulmuştur. Ayrıca farklı etkileri bakımından aynı kompozisyonda hem varak hem de ezilerek elde edilmiş sıvama altın bir arada kullanılarak ebrunun yalın kâğıt ile altın kâğıt üzerindeki etkisinin ön plana çıktığı görülmektedir. Aynı ebru çeşidinde, varak altın kâğıt ile *mat* ile parlak pesend (*sivama*) altın kâğıtlarda etkilerin ne denli ayırıcı olduğu da anlaşılmaktadır. Kültürümüzde yerleşmiş ifadelerden olan “*kem alet ile kemâlât olmaz*” sözü, bu çalışmalar esnasında bir kez daha test ve teyîd edilmiştir. Geçmişte olduğu gibi, buradaki uygulamalarda da kullanılan malzemelerin niteliğinin tasarımlardaki sonuç üzerine ne derece etkili olduğu görülmüş; aynı tasarımlar varak altın yerine imitasyonlarla yapıldığında hedeflenen sonuca ulaşamamıştır. Bu türden disiplinler arası değişik bakış açıları kazandırılmış uygulamaların, benzerlerine de örnek teşkil edebileceği, izleyici ile duygu alışverişini sağlayacak farklı etkilerin oluşturulmasında, yeni yorumlara kaynaklık edebilme imkânı da bulunmaktadır.

KAYNAKLAR

- Akar A, Keskiner C, 1978. *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, 80 sayfa, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları: No:2, İstanbul-Türkiye, s.11-12.
- Alpaslan A, 2012. “Osmanlı Hat Sanatı Tarihi”, 215 sayfa, Yapı Kredi Yayınları No: 1286, İstanbul- Türkiye, s.167.
- Arıtan AS, 2001. “Türk Ebrû Sanatı ve Günümüzdeki Ebru Uygulamaları”, 188 sayfa, Konya-Türkiye, ss.81-82
- Barutçugil H, 2007. “Türklerin Ebru Sanatı”, 359 sayfa, Semih Ofset Matbaacılık, Ankara-Türkiye, s.28-29,250,335.
- Derman U, 1977. “Türk Sanatında Ebru”, 63 sayfa, Apa Ofset, Türkiye, s.6,24.
- Eriş MN, 2007. “Mustafa Düzgünman ve Ebru”, 214 sayfa, Euromat Entegre Matbaacılık, İstanbul-Türkiye, s.4,8-10,58-60.
- Göktaş U, 1987. “Ebru Terimleri Sözlüğü”, 32 sayfa, Anadolu Sanat Yayınları, Yayın No:15,. İstanbul, s.15.
- Gündüz H, 2012. “Türk Hat Sanatında Şeyh Hamdullah ve Ahmet Karahisari”, Ali Rıza Özcan (Ed.), Hat ve Tezhip Sanatı, Özyurt Matbaacılık, Ankara-Türkiye, ss.75-87.
- Özcan AR, 2012a. “Tezhip Sanatında Tasarım Kurgusu”, Ali Rıza Özcan (Ed.), Hat ve Tezhip Sanatı, Özyurt Matbaacılık, Ankara-Türkiye, s.479-487.
- Özcan AR, 2012b. “Yesarizade Mustafa İzzet Mektebi”, Ali Rıza Özcan (Ed.), Hat ve Tezhip Sanatı, Özyurt Matbaacılık, Ankara-Türkiye, ss.137-157.
- Özkeçeci İŞ, 2007. “Türk Sanatında Tezhip”, 309 sayfa, Seçil Ofset, İstanbul-Türkiye, s.14.
- Özönder H, 2003. “Hat ve Tezhip Sanatları Sözlüğü”, 230 sayfa, Sebat Ofset Matbaacılık, Konya- Türkiye, ss.34,105,164.