

L A L E

KÜLTÜR, SANAT VE MEDENİYET DERGİSİ

İMTİYAZ SAHİBİ | PUBLISHER

Lale Yayıncılık

GENEL YAYIN YÖNETMENİ | EDITOR-IN-CHIEF

Ahmet Akcan

YAYIN KOORDİNATÖRÜ | EDITORIAL COORDINATOR

Ayşenur Kargın

YAYIN KURULU | EDITORIAL BOARD

Doç. Dr. Şehnaz Biçer, Marmara Üniversitesi
Dr. Aslıhan Erkmen Birkandan, İstanbul Teknik Üniversitesi
M. Semih İrteş, Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi
Prof. Dr. Mehmet Memiş, Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Selçuk Mülayim, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

DANIŞMA KURULU | ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Nurhan Atasoy, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife Atlıhan, Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Serpil Bağcı, Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Uğur Derman, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Zeki Kuşoğlu, Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Banu Mahir, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Prof. Dr. Selçuk Mülayim, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Günsel Renda, Koç Üniversitesi
Prof. Dr. Zeren Tanındı, Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Zeynep Tarım, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Faruk Taşkale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Sitare Turan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

GÖRSEL YÖNETMEN | ART DIRECTOR

Utku Aydın

SATIŞ | SALE

Lale Sanat - lalesanat.com

YAYIN | PUBLISHING

Lale Organizasyon - laleorganizasyon.com

SATIN ALMA SORUMLUSU | PURCHASING SPECIALIST

Emine Güldür

BASKI | PRINT

Pelikan Matbaa
Setifika No: 40619

ISSN: 2687-5926

İLETİŞİM | CONTACT

Cihangir Mah. Pürtelaş Sok. Köşe Palas
B Blok No: 1 Daire: 4 34433 Taksim / İSTANBUL

T: +90 (212) 245 55 71-72

W: laledergisi.com

M: bilgi@laledergisi.com

Lale Yayıncılık

Lale Organizasyon Ticaret Limited
Şirketinin Markasıdır.

EDİTÖR | EDITOR

Prof. Dr. Selçuk Mülayim

EDİTÖR YARDIMCISI | ASSISTANT EDITOR

Dr. Sakine Akcan Ekici

BİÇİM EDİTÖRÜ | STYLE EDITOR

Verda Bingöl

BİLİM KURULU | BOARD OF SCIENCE

Prof. Dr. Sacit Açıkgözoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Filiz Adıgüzel Toprak, Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Ağırakça, İstanbul
Dr. Hatice Aksu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Nil Baydar, Türkiye Yazma Eserler Kurumu
Doç. Dr. Ali Fuat Baysal, Necmettin Erbakan Üniversitesi
Jake Benson, University of Manchester
Doç. Dr. Şehnaz Biçer, Marmara Üniversitesi
Öğr. Gör. Şerife Çakır, Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. Savaş Çevik, Haliç Üniversitesi
Dr. Başak Çoraklı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Tülün Değirmenci, Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Hülya Doğru, Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnur Duran, Marmara Üniversitesi
Dr. Aslıhan Erkmen Birkandan, İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. Hüseyin Gündüz, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Hesna Haral, Nişantaşı Üniversitesi
Doç. Dr. Vedat Kacar, Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Elif Kök, Marmara Üniversitesi
Dr. Gülnihal Küpeli, Marmara Üniversitesi
Öğr. Gör. Gürcan Mavili, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Memiş, Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Kenan Mermer, Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan Meydan, Sakarya Üniversitesi
Dr. Alison Ohta, Royal Asiatic Society, Londra
Dr. Ali Rıza Özcan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. İrem Pala, Çanakkale On Dokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. Şebnem Tamcan Parlador, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
Dr. Irvin Cemil Schick, Amerika Birleşik Devletleri
Prof. Dr. Faruk Taşkale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Nur Taviloğlu, İstanbul Devlet Konservatuarı
Dr. Gülsen Tezcan, Sakarya Üniversitesi
Dr. Atilla Yusuf Turgut, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Abdulhamit Tüfekçioğlu, Marmara Üniversitesi
Dr. Senem Uğurlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Lale Uluç, Boğaziçi Üniversitesi
Prof. Dr. Münevver Üçer, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Kaya Üçer, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Olga Vasilyeva, National Library of Russia
Prof. Dr. Bahattin Yaman, Süleyman Demirel Üniversitesi

*LALE Kültür Sanat ve Medeniyet dergisi yılda iki kez Türkçe yayımlanan, hakemli bir dergidir. Dergide yayınlanan içerik ile ilgili yasal ve etik sorumluluk yazarlara aittir.

Kapak Görseli

Kur'an-ı Kerim, 14. yy. İlhanlı, National Library of Egypt



Geleneksel Sanatlar Derneği iş birliğiyle...
gelenekselsanatlar.org

İstikrar

Lale Kùltür Sanat ve Medeniyet dergisinin dördüncü sayısında sizlerle yeniden buluşmanın mutluluğu içerisindeyiz. Geçirdiđimiz iki seneyi, tüm dünyayı etkisi altına alan salgın sürecinin gölgesinde yaşadık. Birçok alanı olumsuz etkileyen bu süreç, geleneksel sanatlar alanında değer ortaya koyan akademisyen ve sanatçılarımızı daha üretken kıldı. Çok değerli tezler ve makaleler yayımlanırken sanatçılarımız, üretimlerine hız kesmeden devam etti.

Lale dergisi de bu dinamizmin ortasında çalışmalarını büyük titizlikle sürdürdü. Üçüncü sayımızla birlikte başlayan ULAKBİM TR dizin sürecimiz de bu çalışmaların parçası olarak devam etmektedir. Sanatımıza ve medeniyetimize değer katarak gelecek nesillere önemli bir miras bırakmanın bilinciyle her sayıda özveriyle çalışmaya devam edeceğiz.

Dergimizin istikrarlı şekilde hayatına devam etmesini sağlayan sanatçılarımız, hocalarımız, ustalarımız, destekçilerimiz ve siz okuyucularımız sayesinde yeni deneyimler edinerek daha da güçlü bir altyapı oluşturuyoruz. Bu durum, dergimizin geleceğine dair derin umutlar beslememizi sağlarken daha nitelikli sayılar hazırlamamız için bizi teşvik etmekte.

Değerli okurlarımıza kitap sanatlarından medeniyet araştırmalarına, mimari bezemelerden erken Asya resimlerine kadar çeşitli alanlarda kaleme alınmış makaleler ve faydalı tanıtım yazıları içeren dördüncü sayımızı takdim etmenin gurunu yaşamaktayız. Yeni sayımızın çalışmalarınıza ve araştırmalarınıza kaynaklık etmesini dileriz.

Genel Yayın Yönetmeni
Ahmet Akcan

Yazar Kişiliğın Bir Dergide İnsan

Zorluk içerisinde yaşadığımız günler, artan bir ivmeyle bizi sıkıştırmaya devam ediyor. Ne mutlu ki bu krizi fırsata Sanatçılar ya da yaratıcı zihin yapısına sahip olanlar farkındadırlar: Yaratıcılığın durakladığı anda basmakalıplık benimsenir, klişe ve kalıplara isteksizce dönülür. Yahut yenilik adına bambaşka ve hiç duyulmadık çıkışlar yapılır. Bunları savunmaksa büsbütün aldattıcıdır. Çünkü her yeni, gerçekten “yeni” sayılmaz, ileri sürülenin o ana kadar görülmemiş olması, insanları şaşırtması yeterli değildir. Yeni, eğer bir tazelik taşıyorsa veya bir düğümü çözüyorsa yenidir. Yeniliğın ortama katılışıyla kalıcı bir çözüm alternatifi doğmuş; öncekiler karşısında küçük bir adım atılmışsa verimli bir, çok seslilik gerçekten yaratılabilmiş sayılır. Plastik sanatlar ortamında olanlar kadar sanat yazarları için de bu böyledir.

Lale'nin dört sayısını gözden geçirip, konu başlıklarını önümüze koyduğumuzda şu sorulara cevap aramaya başlarız: İlk sayıdan bu yana Lale'nin fikir omurgası veya akıl koridoru oluştu mu?

Derginin yazar kadrosu oldukça kozmopolit görünüyor. Yaş, kıdem, okul ve gelenekler farklı; duayenlerle atak gençler aynı sayfalarda yer almakta. Yazılanlar çoğu kez çok seslilik başlığı altında meşrulaştırılırken görünen o ki, derginin istediği yazım kurallarında az çok buluşmak üzereyiz. Bunu tam anlamıyla başarabilirsek hiç değilse şekilde/formatta ve anlatımda birlik sağlayabileceğiz.

Amaç herkese demirden ayakkabı giydirmek değil, aynı dili konuşabilecek bir aydın çevresinde buluşmak. Bu, bir şekilcilik sayılmamalı. Çünkü böyle bir disiplin bir süre sonra düşünce akışımızı, mantık ve muhasebemizi de bir biçime sokacaktır. Gerçekte beklediğimiz de bu değil mi?

Bulanık anlatım, konusuna hâkim olmayan yazarın (sanatçının) ürünüdür. Böyle bir yazarda mesaj puslu, sebep sonuç ilişkisi karmaşıktır. Dolayısıyla, konunun akışı da mantıklı ve makul değildir. Ayrıca, bilmediği konuların aynı zamanda “gereksiz” olduğuna da inandığı için onlarla işimiz zordur. Bu işe ayırabileceğimiz zaman da sınırlı olduğundan, hiç değilse “format” konusunda kararlı olalım istedik.

Editör
Prof. Dr. Selçuk Mülayım

İçindekiler

06-33

araştırma makalesi | Melike TEMİZ

**TEZHİP SANATINDAKİ ÜSLUPLARI İNCELERKEN
KULLANILMASI GEREKEN METODLAR VE TASNİFLER**
THE METHODS AND CLASSIFICATIONS REQUIRED FOR THE
ANALYSIS OF STYLES FOR ILLUMINATION

34-50

araştırma makalesi | Ümmügülsüm ÇİLEK

**BEYŞEHİR EŞREFOĞLU CAMİİ
TAÇKAPISININ ÖZGÜN BEZEMELERİ**
THE ORIGINAL ORNAMENTATIONS OF
BEYSEHIR ESREFOGLU MOSQUE PORTAL

52-64

araştırma makalesi | Mahir KURTULAN

**MÜREKKEP RESİMLERİNDE
ERKEN ASYA İZLERİ**
EARLY ASIAN TRACES IN INK ART

66-80

araştırma makalesi | Prof. Dr. Ejder OKUMUŞ

**İSLAM MEDENİYETİNİN
ANA ÇİZGİLERİ**
THE BASIC TRAJECTORIES OF
THE ISLAMIC CIVILIZATION

82-93

araştırma makalesi | Güneş AYIRTIR

**DOKUZUNCU TAPINAK VE PRANİDHİ
SAHNELERİNDE BUDA TASVİRİ**
BUDDHA DEPICTIONS IN THE NINTH
TEMPLE AND PRANIDHI SCENES

94-100

araştırma makalesi | Mine DEMİRKAN

**YAZIDAN RESME GİDEN YOL:
YAZI-RESİM SANATI**
A PATH FROM WRITING TO
PAINTING: ART OF CALLIGRAPHY

102-115

öneri tasarımlar | Kifayet ÖZKUL

**ÇİNİ SANATINDA MONOKROM
TASARIM ÖNERİLERİ**
NEW DESIGNS IN BLACK COLOR IN TILE ART

116-121

biyografi | Prof. Dr. F. Çiçek DERMAN

**CUMHURİYET DEVRİNİN UNUTULMUŞ BİR
SANATKÂRI: SAMİ NECMEDDİN**
A FORGOTTEN ARTIST OF THE REPUBLICAN PERIOD:
SAMİ NECMEDDİN

122-129

tasarım | Hülya DÖNMEZ

**RÜSTEM PAŞA CAMİİ
VE ÇİNİ PANO TÜMLEMESİ**
RUSTEM PASHA MOSQUE AND
THE TILE PANEL COMPOSITION

130-141

derleme | Yavuz TİRYAKİ

**TÜRK EBRÛCULUĞUNDA
KLASİK-MODERN VEYA
GELENEKLİ -GELENEK DIŞI BİR
TASNİFİN YAPILMASI HAKKINDA**

142-149

tanıtım | Esra DEMİRÖZ

**TÜRKİYE YAZMA ESERLER KURUMU BAŞKANLIĞI,
KİTAP ŞİFAHANESİ VE ARŞİV DAİRESİ
BAŞKANLIĞI'NIN HİZMET VE FAALİYET
ALANLARI**

150-151

tanıtım | Ayşe Zehra SAYIN

**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL
SANATLAR VE MİMARLIK FAKÜLTESİ GELENEKSEL
TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ**

152-157

tanıtım | Şeyda ALPAY

**BEYKOZ CAM
VE BİLLUR MÜZESİ**

158-159

tanıtım | Sona TOMAÇ

**ZEREN TANINDI ARMAĞANI
İSLAM DÜNYASI'NDA KİTAP
SANATI VE KÜLTÜRÜ**

160-160

yazım kuralları

**LALE DERGİSİ
MAKALE YAZIM KURALLARI**

TEZHİP SANATINDAKİ ÜSLUPLARI İNCELERKEN KULLANILMASI GEREKEN METODLAR VE TASNİFLER

Melike TEMİZ¹

orcid.org/0000-0002-8235-0295 Makale Geliş Tarihi: 21.10.2020 Makale Kabul Tarihi: 14.06.2021

ÖZ

Tezhip sanatının ilk örneklerini sekizinci ve onuncu yüzyıllar arasında istinsah edilen Kur'an-ı Kerim yazmalarında görmekteyiz. Yapılan tezhipler dönemlere, coğrafyaya, atölyeye veya sanatçıya göre farklılık gösterebilir. Tüm bu farklılıklar üslup olarak adlandırılır. Tezhip sanatındaki üsluplar genellikle eser tahlili üzerinden incelenmektedir fakat sanat eseri sadece sanatın değil tarihin, dinin ve kültürün de bir ürünüdür. Üslupların tüm bu faktörler çerçevesinde incelenmesi için belli bir takım metodlar ve tasnifler tercih edilmelidir.

Özellikle 19. yüzyılda Hegel ve Kant gibi düşünürlerin etrafında şekillenen tarih felsefesi, tarihyazımını etkilemiştir. Buna paralel sanat eserlerinin incelenmesi ve yazılmasında da yenilikler yaşanmıştır. Araştırmamızda tezhip sanatındaki üslupların incelenmesi hususu bu akımların ve metodların çerçevesinde temellendirilmiştir. Bu metodlardan neden-nasilci usule göre tarihyazımı, karşılaştırma ve eş zamanlama gibi metodlar ile tezhip sanatındaki üslupların tarihsel bağlamda kapsamlı bir şekilde incelenebileceği örneklerle ortaya koyulmuştur. Bu metodlar altında incelenen üslupların tasnifi ise zaman ve mekân olarak iki başlık altında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tezhip, Üslup, Tasnif, Metod

ABSTRACT

THE METHODS AND CLASSIFICATIONS REQUIRED FOR THE ANALYSIS OF STYLES FOR ILLUMINATION

We see the first examples of the illumination in Quranic manuscripts, which were reproduced between the eighth and tenth centuries. The illuminations that were produced may differ according to the period, the geographical area, the workshop it was completed in, or the artist. All these differences called as style. The styles in the art of illumination are generally examined through the analysis of the artwork, but the work of art is not only a product of art but also a product of history, religion, and culture. To examine the styles within the framework of all these factors, certain methods and classifications should be preferred.

The philosophy of history, which was shaped around the ideas of such as Hegel and Kant particularly in the 19th century, has influenced historiography. Correspondingly, there were innovations in the way the works of art were examined and written. In this research, the subject of examining the styles in the art of illumination is based on the framework of these movements and methods. Among these methods, it has been demonstrated with examples that the styles in illumination can be examined comprehensively in the historical context with methods such as historiography, analogy, and synchronization according to the cause-effect method. The classification of the various styles examined under these methods has been analyzed under the two sub-headings of temporal and spatial.

Keywords: Illumination, Style, Classification, Method

¹ Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı Mezunu, meliketemiz93@gmail.com

Giriş

“Mimari eser veya bir grup el sanatı ürününü, sadece mükemmel bir şekilde tarif etmekle, aynı zamanda o eseri mükemmel bir şekilde çevresinden kopartmış oluruz.”
(Mülayim, 1993, s. 31)

Süsleme sanatlarımız, klasik ve geleneksel sanatlarımızın tamamında yer almaktadır ve sanat tarihimiz boyunca ekollerin ve farklı kültürlerin taşınmasıyla meydana gelen kesişmelerin imzası niteliğindedir. Her asrın kendi içinde olgunlaşan süslemeleri, mimaride, bilhassa cami ve türbelerde öne çıkarken önemi hiç eksilmeyen kitap sanatlarında da en ince maharetlerle yansıtılmıştır. Kur’an-ı Kerim’ler başta olmak üzere, dinî ve tarihî içerikli eserlerin kaplarına uygulanan bezemeler, içindeki ince tezhipleri aratmayan kompozisyon özellikleri göstermekte ve neredeyse tamamı deri üzerine altınla uygulanan tezyinat temaşa edenleri hayran bırakmaktadır.

Zaman, mekân ve olay üçlüsünün merkezinde bulunan insan yaptığı her faaliyet neticesinde tarihe konu olur. Böylece insanın var olduğu her yerde tarihten ve dahi sanattan bahsetmek mümkündür. Sanat insanlıkla yaşıt olsa da belli bir yöntem, bilgi ve estetik birikimin sonucunda ortaya çıkar. İnsan elinden çıkmış herhangi bir ürünü sanat eseri olarak değerlendirebilmemiz için o eserin bir takım özellikleri bünyesinde bulundurması gerekir. Bunlardan en önemlisi eserin, bir sanatçı tarafından meydana getirilmesidir. Sanat eseri uzun bir olgunlaşmanın ürünüdür, tesadüfi olarak değil bilinçli bir şekilde meydana gelir. Onu ortaya çıkaran kişinin tüm benliğini kapsar ve içinde sanatçıdan bir mesaj bulundurur. Tüm benliğinde, yaşadığı toplumun kültürünü taşıyan sanatçı, eserine bunu bilerek veya bilmeyerek de olsa yansıtır. Böylece bir sanat eseri ne kadar eski olursa olsun şayet araştırılırsa belli bir zamanın, coğrafyanın ve kültürün izlerini taşıdığı anlaşılır. Tezhip sanatı da gerek sanatkârları gerek nadide örnekleri ve üslupları ile tarihi serüveninin araştırılması gereken bir sanattır.

Vahyin sona ermesinden sonra bir araya toplanan sayfaların bir kitap haline dönüşmesiyle başlayan Kur’an-ı Kerim’i daha güzel yazma ve süsleme gayreti tezhip sa-

natının ortaya çıkmasına ve geçmişinin bu kadar eskiye dayanmasına vesile olmuştur. “Yazma kitaplar, levhalar ve murakkaalar üzerine ezilen altının fırçaıyla sürülmesiyle ve çeşitli renklerin kullanılmasıyla gerçekleştirilen ve bir bezeme sanatı olan tezhip sanatını” (Derman, 2015, s. 532) sekizinci ve onuncu yüzyıllar arasında geç Emevi ile erken Abbasi dönemlerinde istinsah edilen Kur’an nüshalarında görmekteyiz. Müslüman devletler arasında zamanla çok geniş coğrafyalara yayılan tezhip sanatı günümüzde halen icra edilmektedir.

Bir bezeme sanatı olan tezhip sanatının temelinde motifler yer alır. “Tezhipte kullanılan motifler diğer süsleme sanatlarında görülen motiflerden daha küçük ve sadedir. Sanatı icra eden müzehhip, motifini tasarlarken seçtiği modelin ana çizgilerini ve bu çizgilerin belirlediği deseni koruyarak onu tahayyül ettiği şekilde çizer. Böylece modelin gerçek görünüşü, sanatkârın tasavvur derinliği içinde yeni bir yorumla biçimlenerek motif özelliği kazanır. Bu anlayışla yapılan çizimlere üsluplaştırma, üsluba çekme, stilize etme adı verilir” (Birol, 2012, s. 61). Desenin yapı taşları olan motiflerin; özelliklerini, çıkış kaynağını, tarihi gelişimini, çizim tekniğini, desen içinde kullanım şekli ve çeşitlerini iyi tanımak desen tasarımında atılacak ilk önemli adımdır. Özellikle tezhip sanatındaki desenlerin iki önemli özelliği bulunmaktadır. Milli üslubu belirleyen birleştirici ortak özelliklerdir ki bunların hassasiyetle korunması şarttır. Çünkü bu özellikler ait olduğu milletlerin kimlikleri gibidir ve sanatının her dalına mutlaka yansımıştır. Sadelik içinde güzelliği ve cazibeyi yakalamak, eserin dışını sade bırakıp, içini daha yoğun süslemek, eserlerde anlatmak istediği manayı veciz bir ifade ile dile getirmek veya az malzeme ile mana zenginliğini yakalayabilmek, Türk sanatının ana karakterini oluşturur. Diğer özellik ise ait olduğu sanat dalını zenginleştiren, tasarım hacmini genişleten, üsluplar arasındaki farklılıkları belirleyen ayırıcı özelliklerdir. Örneğin, “Fatih Devri bezemelerinde hâkim olan Babanakkaş üslubundaki yuvarlak uçlu yapraklar (bkz. Görsel 1) ile Yavuz Sultan Selim’in Çaldıran Seferi’nden dönerken beraberinde getirdiği sanatkârlardan Şah Kulu’nun ortaya koyduğu saz yolu üslubunun ince uzun, sivri uçlu yaprakları (bkz. Görsel 2) ve daha sonra saray nakkahanesi başnakkaş Karamemi’nin hasbahçenin çiçeklerini tezyinata taşıyarak başlattığı natüralist üslubun yaprakları (bkz. Görsel 3) birbirinden şekil itibarıyla farklıdır” (Birol, 2002, s. 311-312).



Görsel 1
Mecmaü'l-Acâip, 15. yüzyıl, Osmanlı, babanakkâş üslubu, İÜK., n. F. 1423, vr. 13a.



Görsel 2
“Amel-i Şahkulu âla tariki'l-meşk” yazılı Şah Kulu'na ait çizim, 16. yüzyıl, Osmanlı, saz üslubu, New York Metropolitan Museum, n. Acc. 57.51.26, metmuseum.org, 2020.

Görsel 3

Divan-ı Muhibbi,
16. yüzyıl, Os-
manlı, natüralist
üslup, İÜK., n.
5467, vr. 354b.
Atasoy, 2016, s.
230.



Sanatta bir sanatçı veya bir devri diğerlerinden ayırmamızı sağlayan kendine has ifade biçimini anlatmak için kullanılan üslup, önemli bir kavramdır. Aynı zamanda yöntem, tarz, selika, ifade, uyum, ahenk, ölçü, tertip, terkip ve renk gibi bir çok kavramı kapsamaktadır (Cin, 1971, s. 819). “Herhangi bir sanat eseri, içinde doğduğu kültür ortamının görsel şifrelerini taşıyorsa aldığı etkileri kendi kültür ikliminin potasında eriterek yeni bir senteze varabilmişse, zamanında emsalleri arasında fark yaratmış ve bu farkın zaman içinde takipçileri olmuşsa bir üsluptan söz etmek mümkündür” (Aşıcı, 2015, s. 310). Buna mukabil “daha çok mimari süreçlerde izlemeye çalıştığımız üslup devreleri, camiden kitap sanatlarına, vitraydan halıya kadar sanatın farklı türlerinde aynı anlatım biçimleriyle yankılanan tek bir ritim göstermezler. Aynı yılların farklı sanat türlerinde gecikmeler, kaymalar ve atak davranışlar yaşanmıştır. Bu bakımdan sanat türleriyle üslup devrelerini örtüşüren kesin kronolojik sınırlar verilememektedir.” (Mülayim, 2006, s. 361).

Sanat kısmen zamanın bir eseridir yani etki sadece sanatın malı değil biraz tarihin biraz dinin biraz da belli bir havanın malıdır. Bu bakımdan sanat sadece sanatçının kendi kudretine bağlanmamalıdır. Sanatı bütün bunlardan ayırırsak ortada sadece biçim ve renk elemanları kalır (Read, 1974, s. 27). Çağ, dönem ve çevre içinde gelişen üretim-tüketim ilişkileri, dolaşım ve nüfus hareketleri, üslubun ve anlatım dilinin oluşumunda etkili olan unsurlardır. Bununla birlikte, toplumu oluşturan etnik toplulukların beğenisi, alışılmış şema ve tekniklerin kullanımı üslubun belirlenmesinde etkin rol oynayan diğer unsurlar olarak karşımıza çıkar. Kişisel üslubun yanında okul, memleket ve ırk üslupları da vardır. Böylece her yerde şekil ve zevkin, manevi-ahlaki şartlara doğrudan doğruya bağlı bulunduğu unutulmamalıdır (Acara ve Eser, 2000, s. 20). Sanat için

nesnel görüş diye bir şeyin asla var olmadığı ve her sanatçının renk ve şekilleri kendi mizacına göre başka başka yollarla kavradığı sonucu aşikârdır. Dolayısıyla kişisel üsluplar belirgin olarak birbirinden ayrılırlar. Bu bir mizaç farkıdır ve bu fark ister bütünü ister kısımları karşılıksın her sanatçıda daima vardır. Sadece desende değil ışığın düzenlenişi ve renkte de kişisel üslup tiplerini kavrayabilmek için tek tek unsurlarla tüm arasındaki bağlantıyı inceliklerine inerek meydana koymak gerekir. Böylece, belirli bir şekil anlayışının zorunlu olarak belirli bir renk anlayışına bağlı olduğu kavranır ve böylelikle tüm kişisel üslup özelliklerinin belirli bir mizacın ifadeleri olduğuna erişilir (Wölfflin, 1973, s. 8). Tezhip sanatında benimsenen ve desen tasarımında uygulanan bitkisel ve hayvansal kökenli motifler sanatçılar için ortak bir tasarım modelini oluşturur. Fakat aynı kültürün içinde yetişmiş olsalar bile her sanatkâr yukarıda da bahsedildiği gibi ışık-gölge veya renkte yani şekil zevklerinde mizaç farklarını ortaya koyabilmekte ve kişisel üsluplarını ortaya çıkarmaktadır.

Sanattaki üslupların bir çok nedene bağlı olarak gelişmesi sanat olgusunun, malzemenin görüşüne bağlı tek boyutlu açıklamalarla kavranamayacağı gerçeğini ortaya koyar. Üslupların tarihi anlamlarının kavranmasında toplumsal ve siyasi tarih araştırmalarının aydınlattığı boyutlar sanat tarihi biliminin de çok yönlü ve birden fazla bilgi alanına başvurarak çalışmasını zorunlu hale getirmektedir (Mülayim, 1993, s. 29). Sanat üsluplarını sanat tarihinin metodlarıyla açıklayabileceğimiz gibi toplumsal ve siyasi olaylar neticesinde şekillenebilen üslupları yine aynı şekilde tarih ilminin metodlarıyla açıklamak ve tasnif etmek de mümkündür.

İnsanların hal ve fiillerinde karşılıklı bağlantı ve tesirler bulunur, bu tesirler tarihin ve dahi sanatın meydana

gelmesini sağlar. Karşılıklı tesirleri ve etkileri dikkate almak olayların tek başına gerçekleşmediğini; sosyal, ekonomik ve dini sahalarda yaşanan değişimler ve hareketler sonucunda meydana geldiğini gösterir. Bunun neticesinde tarihi hadiseleri tek başlarına incelemenin imkansızlığını bunun mutlaka diğer sosyal olaylarla aynı zamanda ve eşit kıymette ele alınması gerektiğini kabul etmek gerekir (Kafesoğlu, t.y., s. 26). Tarihi bu denli karmaşık boyutlarıyla ele almak beraberinde bir zorluğu meydana getireceğinden hadiseleri bir metod çerçevesinde incelemenin gerekliliği kaçınılmazdır.

“Metod, herhangi bir ilmin konusu üzerinde uğraşılacak maddelerden çıkarılması istenilen neticeleri ve bilgileri elde etmenin vasıtaları ve yolları demektir” (Togan, 1969, s. 28). Tarih metodu, ilim ve fikir hayatındaki gelişmeler ile insanlardaki görüş ufğunun genişlemesi sonucu ortaya çıkmıştır. Metod, tahlil ve terkip olarak iki kısma ayrılır. “Tarihi tasnif edene kadar yapılan bütün işler tahlildir. Tahlil edilen tarihi hadiseler artık tasnif edilmeye hazırdır. Tasnif etme işi ise aslında ayrı ayrı hadiseleri bir çatı altında toplama yani terkiptir” (Togan, 1969, s. 29). Tarihin tasnifi *zaman, yer (mekân) ve konu* bakımından üç farklı terkipte yapılabilir. (Kafesoğlu, t.y., s. 41). Sanatta görülen üslupları da zaman, mekân ve konu bakımından tasnif edebiliriz. Fakat unutmamak gerekir ki ayrı ayrı tarihler yoktur, bir tek tarih vardır o da insanın tarihidir. “Bu anlamda tarihin çeşitlere ayrılması özellikle sanat tarihinin kapalı bir koridor gibi algılanması araştırmacıyı sonuca gitmekten alıkoyan en büyük görüş hatasıdır. Bugünkü araştırmacıların vardıkları sonuçların sığ ve yavan olması, kitapların kupkuru olması Türk sanatının herhangi bir dönemi veya üslubunun onu yaratan geniş tabanlı bir sosyal tarih üzerine yapılandırılmadığı içindir. Türk sanatı için de geçerli olan bu kural; sanat tarihinin genel tarihin bir parçası olduğu gerçeğinin önemsenmemesidir” (Mülayim, 1993, s. 31-32).

Türk sanatının geleneksel unsurlarını bünyesinde bulunduran tezhip sanatının geçmişinin çok eskiye dayanması ve üslup bakımından bir çok farklı tarzı içinde bulundurması bu sanatın tahlilini, tasnifini ve terkibini mecbur hale getirmiştir. Akıllara gelen ilk soru bu tasnif ve terkibin hangi usule göre yapılacağıdır. Tezhip sanatını, sanat tarihi metodolojisinin kaynakları ile incelemek araştırmamızı kolaylaştıracaktır. Fakat yukarıda da değinildiği gibi, sanat tarihini toplumsal ve siyasi hadiselerden bağımsız düşünmek

mümkün değildir. Bu yüzden tarih ilminin metodlarından da yararlanmak gerekir.

Tarihyazımı Metodları ve Sanat Tarihi Yazımı

“Hadiselerin seyrinden hatta madde ve eşyanın mazi ve halinden bahseden her yazı her hikâye tarihtir. Bu itibarla tarih, içtimai bünyenin âzası olmak itibarıyla insanlığın fiil ve fikirlerinin inkişafını takip eden bilgidir” (Togan, 1969, s. 2). Tarih, geçmişteki olaylarla ve olayların zaman içindeki akışıyla ilgilenir tarihi, tarihin konusunu belirlemede yetersiz kalır. Tarih, bir olaylar dizisini değil insanların düşüncelerinin ifadesi olan ve zamanla ortaya çıkan olayları, insanların yönlendirdiği sosyal gelenekleri konu edinir. Bunları şekillendiren kanunları bulmayı, gelişme-çöküş, tekâmül-yozlaşmanın şart ve safhalarını açıklığa kavuşturmayı vazife edinir (Kütükoğlu, 2017, s. 2). Bu vazifeyi gereği gibi yerine getirebilmek için belli tetkikler esas alınarak tarihyazımı gerçekleştirilir. Tarihyazımı yorumlarının ve niyetlerinin altında ortak bir kaygı vardır. İnsan yaşamının iki temel boyutu arasında yani değişim ve devamlılık arasında doğru dengeyi kurmaktır. Bu nedenle tarihyazımı ister kronolojik olsun ister tipolojik olsun tarihsel yorumların basit bir sıralamasından ibaret değildir (Breisach, 2009, s. 503).

Tarih ne zaman başlamıştır sorusunun cevabı toplumların tarihe olan bakış açıları neticesinde çeşitlenmiş ve genellikle üç şekilde cevaplanmıştır. İnsanlığın yeryüzünde görüldüğü an ile insanoğlunun ardında bıraktığı ilk kayıtlar (mağara ve kaya çizimleri vs.) veya yazının icadıyla. İlk iki cevabı her ne kadar antropoloji ve arkeoloji gibi bilim dalları sayesinde cevaplayabiliyorsak da tarih, kayıt altına alınmayla yani yazının icadıyla başladığı kabul edilir. Tarihyazımının ilk evreleri önemli devlet adamlarının faaliyetlerinin anlatıldığı listelerden oluşan kitabelerdir. İlkel bir tarihi bilincin ve belki de kronolojik anlayışın ortaya çıktığı dönemdir. Hanedan-hükümdar merkezli bir tarihçilik benimsenmiştir. Yunanlı tarihçiler ise doğruyu yanlıştan ayırmanın usulü olarak eleştirel tarih yazımını gerçekleştirmişlerdir. Olayların akıcı açıklanmasını ve araştırılmasını sağlamışlardır. Olguları anlatmakla kalmayıp, olguların arasında bağlantılar kurmuşlardır. Bunu sebep sonuç ilişkisi olarak değerlendirmek mümkündür. Roma merkezli tarihçilik ise tarihe ve millete doğrudan doğruya bir mis-

yon yükleyip tarihin daha siyasi ve ideolojik tasvir edilmesi özelliğine sahiptir. Ulusal tarih anlayışını ve kavramını oluşturup geliştirmişlerdir. Tanrı merkezli yani teolojik ve evrensel bir tarihyazımı anlayışı; tanrı tarafından önceden takdir edilmiş bir karara uygun olarak hareket eder. Tarihi süreç belli bir amaç doğrultusunda ilerler. Bu dönemin ünlü tarihçisi Augustinus (354-430) Kitab-ı Mukaddes'ten hareketle tarihi süreci çizgisel tasavvur etmiştir. Kadim olguda yer alan döngüsel tarih süreci bundan sonra çizgisel olarak ilerlemeye başlamıştır. Böylece modern tarihçiliğe de önemli bir etkisi olmuştur. Bundan sonra yine Tanrı tarafından belirlenen fakat başı, ortası ve sonu olan çizgisel bir süreç anlayışı hakimdir ve tarihin artık çağlara ayrılması söz konusudur. İslâm tarihçiliği ise kâinatın, dünyanın, insanın, peygamberlerin, Hz. Muhammed'in ve muhatap olduğu toplumların ilgili olaylarını bir bütün halinde anlatılmasından hareketle genel olarak bütüncül bir tarih anlayışına sahiptir. Bütüncül yaklaşım; geçmiş, an ve geleceğin tümünü kapsarken metod olarak rivayetçi/nakilci anlayışa sahiptir. Tarihyazımının tarihte geçirdiği bütün bu evrelerden sonra Avrupâda yaşanan büyük kriz ve dönüşümlerin neticesinde modern tarihçilik ortaya çıkmıştır. 12. yüzyılda Rönesans ve ardından 13.-17. yüzyıllar arasında Aydınlanma dönemleri tarih bilincini ve tarihçiliği değiştirmiştir. Fen ve bilim ile kesin bilginin önemi artmış, din ve metafizik geri planda kalmış hatta reddedilmiştir. Olgularla desteklenen veya olgulara dayanan bilgiyi kapsayan kesin bilgi ile sekülerleşen tarihin metodu da değişmiştir. Tabiat bilimlerinin metodlarıyla tarihyazımı gerçekleştirilirken 19. yüzyılda ise Avrupâda yaşanan modern felsefe ve siyasi akımlar neticesinde tarihyazımı çeşitlenmiştir (Alkan, 2015, s. 22-31).

Tarihin ne olduğu, kaynakların tenkidi ve araştırma yöntemleri ile ilgili çalışmalar tarihin metodolojik kısmını oluştururken tarihin yorumlanıp nasıl yazılması gerektiği konusu ise tarihyazımının ve tarih felsefesinin alanına girmektedir. Tarih felsefesi, insan topluluklarının değişmesini ve gelişmesini idare eden genel kanunların araştırılması veya bu evrimin manası ve insanlığın geleceği üzerine fikirler öne sürer. Daha geniş manasıyla ilke olarak tarihi hadiselerin genel sebeplerinin araştırılmasıdır. Dar manada ise insanlığın oluşumunun, geçirmiş ve yaşamış olduğu olayların bütünü bir sistem ve ahenk içinde izahıdır (Bolay, 1990, s. 9).

Tarih felsefesi terimini ilk defa 18. yüzyılda tarihinin eski kitaplarda bulunduğu öyküleri tekrarlaması yerine eleştirel ya da bilimsel tarihten hareketle tarihsel düşünme tipinden başka bir şey kastetmeyen Voltaire bulmuştur (Collingwood, 1990, s. 21). "Aslında 17. yüzyıldan itibaren tarih felsefesiyle ilgilenen pek çok isim bulunmaktadır. Bu isimlerin başında ahlaki tarihin son ereği olarak kabul eden ve Alman idealistlerinin tarih felsefesine geniş etkisi olan *Kant (1724-1804)* ile 19. yüzyıla tarih yüzyılı dedirten filozofların başında gelen ve tarihi özgürlük prensibine dayandıran *Hegel (1770-1831)* gelir" (Şulul, 2002, s. 125). Tarihin, felsefe temelleri üzerinde yorumlanmasıyla birlikte sanata olan bakış açısı da farklılaşmaya başlamıştır. Sanatın tarihini yazmak ve bunu hangi usullere göre yapmalı sorularının cevabı tarih felsefesinin getirdiği fikirler çerçevesinde şekillenmeye başlamıştır. İtalyan Sanatçı *Vasari (1511-1574)* görsel sanatlar üzerine kapsamlı ve uygun bir tarih olarak adlandırılacak kadar tutarlı ilk metinleri hazırlamıştır. Böylece en az iki yüzyıldır sanat tarihi için uyulması gereken bir disiplinin temel kurallarını koymuştur (Ferne, 1996, s. 12). Ama onu sanat tarihçisi yapan şey, sadece yazdığı biyografiler değildir; daha çok sanatı tarihsel bir fenomen olarak düzenleme ve kavramsallaştırma yöntemidir. Vasari'ye göre düzen, ayrıştırma ve sınıflandırma ilintilidir. Ayrıştırma ve ayırma, kesin kategoriler yaratır; böylece şeyler sınırlanabilir, sınırları belirlenebilir, konumlandırılabilir, temellendirilebilir ve saptanabilir hale gelir (Minor, 2012, s. 97-98). Vasari, sanat dallarının değişik çağ ve kişilerde geçirdiği yükselme ve gerilemenin kaynağını ve nedenlerini tarihçilerin metodlarını kullanarak açıklamaya çalışmıştır: "En sağlam yapıtları ortaya koyduğu herkesçe kabul gören tarihçiler, olayların çıplak bir anlatısını sunmakla yetinmemiş, büyük bir gayret ve son derece büyük bir merakla başarıları insanların giriştikleri zorlu işleri yürütürken kullandığı yol yordamları, yöntemleri araştırmışlardır. Tarihin gerçek ruhu budur işte, insanların ihtiyatlı davranmasını sağlamakla geçmiş olayları bugün oluyormuşçasına sunarak keyif vermenin dışında nasıl yaşamaları gerektiğini onlara göstermekle gerçek amacını yerine getirir. Ben de büyük tarihçilerin yöntemlerine olabildiğince öykünmeyi denedim. Sadece sanatçıların neler yaptığını kayda geçirmeye çabalamakla kalmadım, iyi ve en iyiyi birbirinden ayırt etmeye, ressam ve heykeltıraşların yöntemlerini, tarzlarını, üsluplarını, davranışlarını ve düşüncelerini dikkatle kaleme almaya çalıştım. Çeşitli üslupların kaynaklarını ve kökenlerini,

sanatın çeşitli dönemlerde ve çeşitli uluslarda ilerleme ya da çökme nedenlerini kendi kendime anlamayanlara bildiğim en iyi şekilde yardım etmeye çabaladım” (Vasari, 2013, s. 73-74). Vasari, kronolojik bir sıra izlemekten ziyade ekollere ve üsluplara göre sanatçıları ele almaya çalıştığını da belirtmiştir (Vasari, 2013, s. 42).

Vasari'den sonra sanat tarihi yöntemlerinde ilk büyük yenilik *Winckelmann'ın (1717-68)* kültürel tarih gelişimiydi. Yani sanatı onları üreten kültürler bağlamında incelemektir. Vasari'den farklı olarak bir 'sanatçı tarihi'nin aksine ilk 'sanat tarihi'ni yazmıştır. Kültür ilkesini merkeze almasının dışında yöntemi Vasari'ninkine çok benzemektedir. Yöntemi, sanat yapının dikkatli bir şekilde incelenmesini, sanatçı gözüyle bakılmasını, teknik ilerlemenin analiz edilmesini, ideal güzelliğin tanımlanmasını ve belgesel kanıtların incelenmesini içerir (Ferne, 1996, s. 12).

19. yüzyılda ise tarih ampirizm ve idealizmin çok farklı iki yaklaşımıyla karakterize edildi. Felsefe Almanya'da Hegel'le birlikte idealizm ilkesine dayanan yeni bir boyut kazandı. Hegel'e göre tarihin şekli, kendini daha tam olarak gerçekleştiren dünya ruhunun her çağda birbirini izleyen işleyişinin bir sonucuydu. Dolayısıyla sanat yapıtlarının aldığı biçimler, bireylerin veya hatta onu yaratan toplumsal güçlerin eylemlerinin sonucundan ziyade, belirli bir çağın ve onun ruhunun tezahürleriydi (Ferne, 1996, s. 14). Bu bağlamda Hegel'in tarihyazımı metodlarını ve bu metodların sanat tarihi yazımına etkilerini değerlendirmek gerekir.

Hegel tarihyazımını üç farklı şekle ayırmıştır. “*İlkel tarih*: Herodotos, Thukydides ve öbürlerinin tarih yazıcılığıdır. Bunlar betimledikleri eylem, olay ve durumları kendi önlerinde olup-biten şeyler olarak bulan tarih yazıcılarıdır. Bu demektir ki o ana kadar olup bitmiş ve olmakta olan olaylar, o olayların ait olduğu aynı tinsellikten çıkan tasarımlar altına sokulmuş ve aynı tasarımlar altında ele alınmışlardır. Başkalarının anlattıkları ve haber verdikleri şeyler bir bütünlüğe sokulmaları gereken parçalardır ne var ki bunlar hep bölük pörçük, yetersiz, rastlantısal, öznel malzemelerdir. Bu tür ilkel tarihlere, masalları, halk şarkılarını, görenekleri ve hatta manzumları da katıyorum. Yazar burada, az veya çok, başkalarıyla bir arada yaptığı hiç olmazsa başkalarıyla bir arada yaşamış olduğu şeyi betimler. Bunları bir araya toplarlar; onlar gözlemci bir anlatım içinde önlerinde

buldukları bu şeyleri gelecek kuşakların tasarımına işte bu yolla saptayarak taşımış olurlar. Bu tür tarihyazıcılarında, yazarın kişiliğini oluşturan şeyler ile eserinde ele aldığı olaylar yani yazarın tını ile sözünü ettiği olayların ve eylemlerin tını bir ve aynıdır. Bu tür tarihyazıcıları, kendi halklarının maksimlerini, kendi özel kişiliklerini, kendi siyasal durumlarının bilincini, kendi ahlaki ve tinsel hal ve doğalarını, kendi amaç ve eylem tarzlarının dayandığı ilkeleri dile getirirler. Tarih yazıcısı bunların dışına çıkarak refleksiyon yoluyla pek az şeye değinir veya hiçbir şeye değinmez.” (Hegel, 2006, s. 156-158)

“*Refleksiyonlu tarih*: Yazarın geçmiş üzerine betimini bugünden kalkarak yaptığı tarihtir. *Genel tarih* yazıcılığı olarak adlandırılabiliriz. Tarihyazıcısı tarihi sanki gözlemleyerek betimler gibidir, o okuyucunun gözünde olayları kendi çağdaşlarına bir gözlemci gibi anlatma kaygısında olduğu izlenimini bırakmak ister. Refleksiyonlu tarihin ikinci türü *pragmatik tarihtir*. Olaylar farklı, bir başka döneme ait olsalar bile, onların genelliği ve içkinliği tek bir bağlamda ele alınmış olur. Pragmatik refleksiyon öylesine soyuttur ki geçmişte kalan bugün olmuş gibi anlatılır ve olaylar sanki bugün yaşanıyor gibidirler. Burada özellikle ahlaki bakışlı bir refleksiyonla çalışılır ve çoğu kez, edinilmiş bir ahlaki öğreti ile tarihten bir ders çıkarılmasına gayret edilir. Burada hükümdarlar, devlet adamları, uluslar özellikle tarihten ders çıkarma bakımından tanıtılırlar. Refleksiyonlu tarihin üçüncü tarzı *eleştirel tarihtir*. Eleştirel tarih burada söz konusu edildiği şekliyle tarih değildir, tersine bir tarih tarihidir ve tarihsel anlatım ve tarih araştırmasının doğruluk ve inanılabilirliği üzerine bir yargılama tarzıdır. Refleksiyonlu tarihin son tarzı parçalı çalışan *özel tarihtir*. Sanat, hukuk, din tarihleri gibi. Bu tarihin yöneldiği tek tek alanlar, bir ulusun tarihinin bütünü ile ilişkilidir ve bu tarih tarzı ne var ki ancak bütündeki bağlama işaret etmek veya sadece dışsal ilişkileri araştırmakla ilgilenir, ikinci durumda bu ilişkiler ulusların tamamen rastlantısal tekillikleri olarak görünürler” (Hegel, 2006, s. 161-164).

“*Felsefi tarih*: Felsefi dünya tarihinin genel bakış noktası somut ve tamamen bugüne ait bir bakış noktasıdır; çünkü o sonsuz olarak bizzat kendinde olan ve hiçbir geçmiş bulunmayan tının ya da idenin bakış noktasıdır. Tarih felsefesi hiç kuşkusuz tarihin düşünsel yoldan incelenmesinden başka bir şey değildir. İnsani olan her şey, duygu, tanıma

ve bilgi, yönelim ve irade hayvansal olmayıp insani olduğu sürece düşünmedir bu yüzden tarihe yönelen her uğraşı da o olacaktır. Felsefe tarihte verilmiş ve varolan şeyin ne olduğuna bakmaksızın gene kendisinden yola çıkarak spekülasyon yoluyla kendi ürünü olan düşünceleri betimler. O tarihe böyle yaklaştığında onu bir materyal (içerik) gibi görür, onun nasıl olduğuna bakmaz tersine ona düşünme içinden yönelir çünkü tarih bilimi olayları ve eylemleri nasılsa ve nasıl olmuşsa öylece kavrar ve o verilere yöneldiği oranda doğru yoldadır. Oysa bu çaba ile felsefe birbirine karşıtlık içinde görünürler. Felsefenin getirdiği biricik düşünce, aklın dünyaya egemen olduğu, o halde dünya tarihinin de akılsal olarak oluştuğu hakkındaki aklın yalın düşüncesidir. Bu inanç ve bakış bu haliyle aslında tarih üzerine bir tasarımdan ibarettir ama felsefede o artık bir tasarım olmaz” (Hegel, 2006, s. 164-165).

Hegel’in düşünceleri *Heinrich Wölfflin (1864-1945)* ve en çok da Avusturyalı *Alois Riegl (1858-1905)* gibi sanat tarihçileri tarafından en yaratıcı şekilde geliştirildi. Sanat tarihi literatüründe şekilden, harekettten ve şekil problemleri üzerinden sorulan soruları yani üslup tarihini oluşturacak bilgileri 19. yüzyıla kadar cevaplamak mümkün değildi. Bu istikamette ilk defa üslup tarihi olarak sanat tarihi denemesini Heinrich Wölfflin ele almıştır (İpşiroğlu, 1974, s. 26-27). 19. yüzyıldan itibaren yeni bir anlayışla belgelere ve görsel malzemeye dayalı yorumlar yapılmaya başlanır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise sanat tarihi yazımı metodolojik problemler üzerinde durmaya başlayacaktır. Wölfflin’in 1915 tarihli *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* adlı kitabı bu bakımdan hâlâ önemini korumaktadır. Üslup tarihi sayesinde artık sanat eserlerinin içeriğini eskiden olduğu gibi genel bir tarih ve kültür çevresi içinde açıklamakla yetinmeyip bir devrin dünya görüşü, sanatkârın şahsiyeti ve milli hususiyetleri yani sanat eserinin şekil dışında bulunan tarafları da incelenmeye başlanmıştır. Çünkü şekil problemlerinin doğuşunda ve tekamülünde bunların büyük bir payı vardır. Sanat tarihçisi bu sayede muayyen bir devirde tesadüf edilen bir üslup değişmesini sadece şekiller üzerinden betimlemekle kalmıyor; bu değişmenin neden ve hangi şartlar altında olduğunu sorarak ister istemez şekil dışında kalan etkenlere de el atmak zorunda kalıyor. Bu şekilde sanat tarihçisi, üslup araştırmalarının neticelerinden uzaklaşmadığı yahut bu neticeleri muayyen tezlere, peşin hükümlere uysunlar diye zorlamaya kalkışmadığı müddetçe

şekillere ve şekil dışı unsurlara el atmakla üslup tarihinin karakterini bozmamıştır da (İpşiroğlu, 1974, s. 35-36).

Wölfflin, *Sanat Tarihi'nin Temel Kavramları* adlı eserinde, üslup değişikliklerinin şekil bakımından beş başlık altında incelenebileceğini açıklamıştır: 1. Çizgi ve gölge-ışık 2. Satıh ve derinlik 3. Kapalı ve açık form 4. Çokluk ve birlik 5. Vuzuh ve vuzuhsuzluk.² Bu beş başlık sanat eserlerinin üsluplarının şekil bakımından tasvir edilmesinde bize yardımcı olurken kişisel üslup, milli üslup ve çağ üslubu da sanat eserinin amaçlarını açıklamak için başvurulacak bakış açılarını oluşturur. “Sanat eseri sadece kendi başına incelendiğinde bu tariheye daima bir huzursuzluk verir. Tarihi sanat eserini kendi havasının içine sokmaya ve bağlı bulunduğu bütünü içine yerleştirmeye çalışacaktır. Tarihiçini bunu iki şekilde yapabilir. Eseri bir oluşun bütünlüğü içine koyarak bir önceki ve bir sonraki basamakları ortaya çıkarır ya da eserin çağdaş ve akraba sanatla olan benzerliklerini belirtir. Böylece eser mektep ve ırktan tutun da içinde sanatın kök saldıği değişmez millet karakterlerine kadar genişletilebilecek olan ve her şeyi kavrayan bir daire içine alınmış olur” (Wölfflin H. , 1974, s. 54). Diğer bir tarz da zamanın gelişmesi içinde sanat eserinin yerini takip etmektir. “Gelişme devresinin başlangıç, yükseliş ve sonraki basamaklarını ayırmak sadece dıştan parçalara ayırmak demek değildir. Bu şekilde her bir gelişme basamağına belli bir şekillendirme tarzının uygun geldiği kanaati ortaya çıkabilir. Halbuki üslup basamakları kendi aralarında daima ve her yerde bir çeşit akrabalık gösterirler. Tarihin her zaman kendi içine kapanmış gelişmeler halinde ortaya çıkmadığını ve sanat yeşilliğinin tek bir ağaçtan çok bir ormana benzetelebileceğini düşünmek gerekir” (Wölfflin H. , 1974, s. 59). Bu suretle sanat tarihinde hadiseleri ve bunların zaman ve mekân içinde birbirleriyle olan münasebetlerini ne kadar tasvir edersek edelim manası derin bir açıklama yapılamaz ve ortada olup biten bütün bu şeylerin niçin böyle olduğuna bir cevap verilmiş olmaz. Bir sanat eseri için kendisinden öncesi olmaksızın hiçbir şeyi ortaya çıkmayacağı gibi her şey kendinden sonrası için de bir basamaktır. Bunu tek bir sanatkârın eserinde görebildiğimiz gibi nesiller arasındaki münasebette de görebiliriz. Her bir üslubun kendine mahsus bir gelişmesi vardır, çeşitli basamaklar fark edilir ve bütün milletlerin sanat tarihi devirleri çeşitli isimlere ayrılır.

² Başlıkları daha ayrıntılı incelemek için bkz: Wölfflin, 1973, s.

Bu tasnif bize sanatın daima aynı kolaylıkla kullanılabilen bir ifade aleti olarak hayata adım uydurmakla kalmadığını aynı zamanda kendine has bir gelişmeye ve yapıya sahip olduğunu gösterir. Artık sanat denildi mi hatıra tek bir sanat üslubunun gelmemesi, sanat tarihinde bir üslup çeşitliliğinin kabul edilmesi, sanat eserlerinin değerlendirilmesinde görülen güçlüklerin mühim bir kısmını ortadan kaldırmıştır (Wölfflin, 1974, s. 55-63).

“Wölfflin ve Riegl gibi yazarlar, genel olarak felsefi nitelikteki meselelerle Hegel’e kıyasla daha az ilgileniyorlardı. Bunun yerine daha dar ve daha uzmanlaşmış bir yolu izlediler. 20. yüzyılın ilk yarısında eleştirel sanat tarihi kuramı, felsefeye giderek daha az bağlı kalmaya başladı ve Wölfflin ve Riegl gibi yazarlar sayesinde de kendi kökenlerinden daha çok beslenir oldu. Sanat tarihi daha profesyonel ve daha akademik bir hal aldı ve sınıflandırma, belgeleme, isimler, tarihler ve dönemselleştirme gibi meseleleri daha fazla dert etmeye başladıkça, alan dışındaki güçler asla hafifledi. Sanatın toplumsal, politik, epistemolojik ve psikolojik boyutları, sanat tarihçilerinin yanı sıra daha birçok kişinin ilgisini çekmiştir” (Minor, 2012, s. 118).

Hegeliğin düşüşü, modernizmin sanat tarihi üzerindeki etkileriyle bireysel sanatçı çalışmaları güçlendi. 20. yüzyılda yeni sanat tarihçileri ağırlık merkezlerini nesnelere ideolojilere yani sosyal iktidar yapılarına oradan siyasete, feminizme, psikanalize ve teoriye kaydırdılar. İngiliz sanatçı T.J. Clark (1943-73), Marx’a dayanan ancak daha sofistike ekonomik modeller ve daha ayrıntılı tarihsel kanıtlar kullanan bir sosyal sanat tarihinin girişini aradı. Fransadaki yapısalılık akımıyla edebiyat ve tarihte meydana gelen gelişmeler yeni sanat tarihçilerini etkiledi. Yapısalcı yaklaşım yüzey içeriğinin altında bir anlam arar. Bu sanat tarihçileri tarafından göstergebilim ya da göstergelerin incelenmesi olarak uygulandı. Kadınların sanat tarihinin geleneksel kanonlarından dışlanması ve çağdaş istihdam ve kariyer yapıları dünyasında karşılaştıkları dezavantajlar göz önüne alındığında feministlerin de bu ikonolastik gelişmelere özel bir ilgisini çekmiştir (Fernie, 1996, s. 19-20).

Yukarıda Hegel’in de bahsetmiş olduğu gibi tarihyazım şekilleri tarih felsefesinin getirdiği fikirlere göre şekillenmiştir. “Metod olarak tarih yazılış tarzlarını *Rivayetçi Tarih*, *Öğretici Tarih*, *İçtimai Tarih* ve *Neden-Nasilci Tarih* olarak

dört başlık altında sıralayabiliriz. Rivayetçi Tarih; tarihi olayı felsefi olarak tetkik etmeyip, sistemleştirmekle uğraşmadan doğrudan doğruya rivayet veya hikâye yoluyla aktaran yazım şeklidir. Öğretici Tarih; tarihi olayı öğrenerek faydalı bir netice çıkarmak gayesiyle yazılır. İçtimai Tarih; tarihi olayların arkasına gizlenmiş tarihi kanunları dikkate alarak yazılır. Neden-Nasilci Tarih; tarihi olayları insan hayatının tekâmül safhalarını ve onları doğuran sebepleri araştırılarak yazılır. Neden-Nasilci usule göre tarih yazmak zaman ve mekân ile ayrı görünen olayları birleştirebilmektir” (Togan, 1969, s. 3-5). Genel olarak dört başlık altında toplanan tarihyazım metodları tarihin alanlarına göre şekillenebilir. Güncel tarihyazım usullerinden; sosyal tarih, karşılaştırmalı tarih, kliometri, sözlü tarih, kent tarihi, mikro tarih, feminist tarih, bibliyografya ve psikotarih en bilenen yazım şekilleridir. Bunlardan bazıları Türk tarihçileri tarafından da benimsenmiştir; karşılaştırmalı ve sosyal tarih bunlardan ikisidir.

Modern bağlamda tarih felsefesi sorunları, Türkiye’de 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tartışılmaya başlanmakla birlikte asıl çalışmalar 20. yüzyılın başlarından itibaren verilmiştir. Tarih felsefesi sorunu olarak ilk tartışılan konulardan biri terakki (ilerleme) düşüncesidir. Namık Kemal, Münif Paşa, Ahmet Mithat Efendi, Filibeli Ahmet Hilmi gibi dönemin birçok düşünürü başta ilerleme olmak üzere tarih ve tarih felsefesi sorunlarıyla ilgilenmişlerdir. Adnan Adıvar, Macit Gökberk, Zeki Velidi Togan, Nermi Uygur, Takiyettin Mengüşoğlu, Osman Turan gibi isimler tarih metodolojisi ve tarih felsefesi alanında çalışmalarına imza atmıştır. Fuad Köprülü’nün 1913 yılında yayınladığı *Türk Edebiyatı Tarihinde Usul* başlıklı makalesi (1329/1913), Türkiye’de tarih felsefesinin önemli köşe taşlarından biridir (Bıçak, 2011, s. 231-236).

Fuad Köprülü, tarih içindeki kurumları bazen toptan yok olan bazen aniden ortaya çıkan sürpriz olaylar olarak değil; sürekli şekil ve mahiyet değiştiren kesintisiz bir süreç olarak görmüştür. Aynı kültür dairesi içindeki veya müşterek tarihe malik olan kavimleri karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Kısacası Köprülü’ye göre; bir dönemde tarihsel olguyu açıklamak söz konusu ise her şeyden önce o döneme damgasını vuran çeşitli kültür merkezlerindeki gelişmeleri göz önünde tutmak gerekir. Bir ulusun sosyal tarihi onun geçmişleriyle bütünleştiğinden herhangi bir noktadan itiba-

ren olguların yorumlanması kopukluk yaratabileceğinden tarafsızlık ilkesi tehlikeye düşebilir. Bu nedenle süreklilik ve bütüncülük tarihsel yöntemin vazgeçemeyeceği bir kavram çiftidir. Sadece bir ulusun folklorunu araştırmak demek aslında temelinde yatan çok bataryalı etkenleri iktisat, hukuk, ahlak ve genel ideolojisini bilmeyi gerektirir (Türkdoğan, 1996, s. 35). Bazı araştırmacılar Köprülü'nün izlediği yolun Fransa'da ortaya çıkan Annales Ekolü etkisinde ortaya koyduğunu ileri sürerek Köprülü'nün bu ekolün Türkler arasında temsilcisi olduğunu belirtirler. Fakat Köprülü eserini 1918'de kaleme almıştır, Annales Ekolü'nün ise en erken 1920li yıllarda ortaya çıkmış olduğu unutulmamalıdır (Arslan ve Çelepi, 2016, s. 21). Köprülü'nün doğrudan Annales'le ilgisi kronolojik olarak mümkün olmayıp, söylenecek şey Köprülü üzerindeki Annales etkisinden çok tarihçilikte yeni Fransız dalgası denilebilecek şeyle ilgilidir. Gerek siyasal tarihçilikten uzak oluşu gerekse diğer disiplinlerden de yararlanması gerektiğini belirtmesi ile pek çok yönüyle Annalesçilere benzemektedir. Kısacası Fransa'da modern tarihçiliğin devrimini gerçekleştiren Annalesçilerse, Türkiye'de bu devrimi gerçekleştiren Fuad Köprülü olmuştur.

Sosyal Tarih anlayışının en bilinen ekollerinden biri Annales okuludur. Bu ekolün kökeni, *Henri Berr (1863-1954)*'in 1890'da teşhis ettiği bir zafiyete dayanmaktadır. Bu çağ, münferit yaşamların veya olayların anlatımı yerine genellemelere ağırlık veren, yalnızca devlet adamlarını ve devlet meselelerini değil, yaşamın tümünü kapsayan ve açıklamalarını, felsefi veya ilahi unsurlara müracaat etmeden yapan, daha bilimsel bir disiplin gerektiriyordu (Breisach, 2009, s. 462). Annales'i bir okul olarak okumaya ve anlamaya yönelen üç temel özellik söz konusuydu. Bu ilkelere ilki, tarihteki biricik olayların oluşturduğu geleneksel anlatımın yerini, sorun odaklı analitik tarih araştırmalarına bırakması gerekliliğinin vurgulanmasıydı. İkincisi, esas olarak siyasete odaklanan bir tarih tahayyülünün yerine, insan faaliyetlerinin tamamına yönelen tarih araştırmalarının savunulmasıydı. Üçüncüsü de sözü edilen bu iki ilkenin mümkün kılınabilmesi için sosyal bilimlerin diğer disiplinlerle işbirliği yapılmasının altının çizilmesi idi (Sönmez, 2008, s. 132).

Köprülü'nün çalışmalarının kurgulanışı Annales ile benzer biçimde sorun odaklı analizlere dayanır. Tanımlayıcı değil açıklayıcı bir nitelik taşır. Açıklamalar siyasi temele

dayandırılmaz. Köprülü de bu metodu görmek mümkündür, ayrıca disiplinler arasında bir yaklaşımı savunarak tarihsel açıklamalarını bu tutum doğrultusunda inşa etmiştir (Ayan, 2011, s. 90).

Türkler arasında sosyal tarih yazıcılığı Köprülü'den önce rastlanan bir anlayış değildi. Türk Edebiyatında Usul makalesinde Köprülü, o güne kadar yönetici-hanedan merkezli bir tarih anlayışı olduğunu fakat bu anlayışın terk edilmesi gerektiğini, bunun da sosyal tarih aracılığıyla olabileceğini belirtir. Makalesinde edebiyat tarihi yazımında metodoloji sıkıntıları ile ilgili verdiği bilgilerde aslında bağlamsal kuramcılarının sistemleştirerek ortaya koydukları görüşlere işaret etmiştir. Avrupa tarzında modern bilimsel yöntemlerin Türkiye'ye girişinin sinyallerini vermiştir. Makalesine usulün tanımını yaparak başlar. Ona göre usul, zihnin hakikate ermek için takibe mecbur olduğu yoldur. Usul meselesinin sadece mantıkçıların işi olmadığını anlayan bilim insanları ve düşünürlerin hepsi kendi disiplinleri için usul-yöntem arayışlarına girmişlerdir. Bu çerçevede her ilim sadece kendisine uygun olan usullerin kullanılması ile teşekkül edebilir (Arslan ve Çelepi, 2016, s. 24). Ona göre fertler ne kadar büyük ve deha sahibi olursa olsun, onları zaman ve mekândan sıyrılmış olarak anlayıp anlatmak imkansızdır. Bir sanatkarı tek başına her türlü ilişkilerden soyutlaştırarak anlamaya çalışmak onu hiç anlamamak demektir. Bir edebi-sanat eserinin bize söylemeye çalıştığı şeyi anlamlandırabilmenin yegâne yolu o eserin ruhuna nüfuz edip gerçek manasını ortaya çıkarmaktır (Arslan ve Çelepi, 2016, s. 28-29).

Tarihyazımında öne çıkan ve bizi son derece ilgilendiren metodların başında *eşzamanlama* ve *karşılaştırma* gelir. Zamansal anlamda paralel bir düşünüşle aynı ya da benzer olguya ilişkin gerçekleştirilen çok yönlü karşılaştırmalar ya da anlamlardaki zamansal tutuma eşzamanlılık denir. Ele alınan bir olgunun gerçekleştiği zamanda başka coğrafyalarda konuya ilişkin nelerin, nasıl geliştiğinin bilinmesi dönemin ruhunun kavranması ve ele alınan olgunun daha sağlıklı anlaşılabilmesi için karşılaştırma imkanları sunar. Zamandaşlarıyla etkileşim sonucunda neler olduğu, bazı kurumların zamana bağlı olarak nasıl ortaya çıktıkları ya da değiştikleri dikkatlerden kaçırılmaktadır (Sakal, 2011, s. 78).

Karşılaştırma, iki nesne arasındaki farkları ortaya koymak, üstünlük, eksiklik, iyi ve kötü yönleri ve fonksiyonellikleri açısından daha çok işe yarar veya yaramaz olanı ortaya çıkarmaktır. Karşılaştırma sayesinde eksiklikler, fazlalıklar ortaya çıkar, makul olan sonuca daha çabuk, isabetli bir şekilde varılabilir. Ayrıca varlıklar arasındaki benzerlikler ve karşıtlıklardan yararlanarak daha üstün olan tespit edilebilir ve yargıya varılabilir (Atik, 2017, s. 375). Karşılaştırmalı tarih, zaman ve mekân açısından farklı iki toplumun veya zaman ve mekân açısından yakın ve birbirlerinden sürekli etkilenmiş iki toplumun karşılaştırılmasıdır. Çok temel olarak farklı zamanlarda veya coğrafi çevrelerde benzer tarihi olayların düzenli bir şekilde incelenmesidir. Karşılaştırılmalı tarih detaylı inceleme ve karşılaştırma için bir çok bilgi toplar ve sonra önemli benzer ve farklı durumları karşılıklı tanımlamak için çalışır. Böylece tarih hadiselerini ve kurumlarını, o devrin şartlarını ve fikir akımlarını tespit ederiz. Tarihsel olay ve kurumların günümüze olan etkilerini yaşayan veya yaşamayan gelenek ve adetleri karşılaştırılabiliriz. Böylece geçmişteki olayları açıklayarak günümüzün gerçeklerini berraklaştırmaya çaba sarf edebiliriz (Atik, 2017, s. 376).

Karşılaştırma metodu kapsamlı bir tarihyazımı için gerekli olan bir metottur fakat dikkat edilmesi gereken önemli hususları vardır: 1. Zaman ilişkisi (Aynı çağda olmanın da sorunları vardır. Belli bir tarihte iki toplum birçok ortak özellik ve etkilere sahip olsalar bile, aynı gelişme düzeyinde olmayabilirler). 2. Karşılaştırılan birimlerin tanımlanması (Karşılaştırma alanı ne kadar belirgin ve sınırlı olursa varılan sonuçlar da o denli açık olur. Genellemelerin değeri karşılaştırılan olguların somutluğu ile doğrudan orantılıdır). 3. Kanıtın kullanılması 4. Genellemelerin formüle edilmesi (Tarihsel karşılaştırmalarda sık görülen bir eksiklik de toplumların benzer olgu ya da kurumlarını aynı nedenle açıklamaya yönelmektir) (Atik, 2017, s. 382).

Metodların yanı sıra tarihyazımında kullanılan temel kavramları bilmek sanat üslubu araştırmalarında bize son derece yardımcı olabilir. Bunlardan *olgu*, *kaynak*, *bakış açısı*, *araştırma* ve *yorum* temel kavramlardan bazılarıdır.

Olgular; tarih araştırmalarında konu olarak seçilebilecek herhangi bir şeydir. “Olgular yalnızca tarihçi onlara başvurunca konuşurlar, hangi olgulara hangi sıraya ya da bağlam

inde söz hakkı verileceğini kararlaştıran tarihtir” (Carr, 2018, s. 62). “Çağdaş tarihinin iki görevi birden vardır. Az sayıdaki anlamlı olguları bularak onları tarihin olgularına dönüştürmek ve pek çok olguları tarihi değildir diye bir kenara bırakmak” (Carr, 2018, s. 66). “Tarihçi çalıştıkça hem yorum hem de olguların seçimi ve sıraya konması, birinin ya da ötekinin etkileşimiyle ince ve belki bir ölçüde bilinçsiz değişikliklere uğrar. Tarihçi bugünün bir parçası ve olgularsa geçmişe ait olduklarından bu karşılıklı etkileşim aynı zamanda bugün ile geçmiş arasında bir karşılıklı ilişkiyi işin içine katar. Tarihçi ve tarihin olguları birbirleri için gereklidir. Tarihçi olguları olmaksızın köksüz ve boş, olgular tarihçileri olmadan ölü ve anlamsızdır. Bundan ötürü, tarih nedir sorusuna ilk cevabım şu olacaktır: Tarihçi ile olguları arasında kesintisiz bir karşılıklı etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmez bir diyalog.” (Carr, 2018, s. 82)

Kaynak; tarihsel bir olgu hakkında bize bilgi sunan veya bilgiye dönüşebilme kapasitesi olan, bir fikir ilham eden soyut ve somut her şeye kaynak denir. Bakış açısı; tarihinin sahip olduğu sosyal statü, kişisel eğilimler, milliyetçi-vatansever duyguları, medeniyet anlayışı, dahil olduğu sınıf, dini, mezhebi, kültürü ve dünya görüşüdür. Bu yüzden suskun nesnelere olan kaynakları konuşurken tarihinin dürüst ve titiz olması gerekir.

Araştırma; konu ya da problem tespiti, ilgili olguların ve alanın tanınması, konunun belirlenmesi, sınırlama, okuma ve not alma, notların tasnifi, analizi, kritiği ve yazma gibi temel işlemlerden oluşur. Yorum; seçilen konunun araştırılması ve ardından sahip olduğu bakış açısının da etkisiyle sınırları tam olarak çizilemeyen geniş anlamı olan bir kavramdır. Belgelerden çıkarılan ham bilgilerin ve istatistikî verilerin değerlendirilmesi esnasında yorum son derece değerlidir.

Tezhip Sanatındaki Üslupları İncelerken Kullanılabilecek Metodlar

Başlangıcından günümüze tarih felsefesiyle şekillenen tarih ve sanat tarihi yazım şekillerini ve metodlarını incelediğimizde bu metodların geleneksel sanatlarımızı incelerken de kullanılması mümkün müdür sorusunu sormamıza vesile olmuştur. Özellikle Hegel’in tarih yazımı üzerine yapmış olduğu tasnif ve beraberinde Vasari ve Wölfflin gibi sanat

tarihçilerinin sanat eserlerini anlatmada kullandıkları metodlar sanat eserlerinin incelenmesine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Geleneksel sanatlarımızın ise en nadide örneklerini tezhip sanatında görmekteyiz fakat bu nadide eserlerin hangi metod çerçevesinde incelenebileceği hususu ne yazık ki muallaktır. Üslup bakımından zengin bir geçmişe sahip olan tezhip sanatına ait eserlerin incelenmesi renk ve desen analizleri ile sınırlı kalmaktadır. Oysaki öğretici, neden-nasilci veya sosyal tarih yazım şekilleri kullanılabilir aynı zamanda karşılaştırma ve eş zamanlama metodları ile incelemeler yapılabilir.

Sanatlı bir yazma eserin sadece sanat unsurlarını incelemek, kodikoloji alanına katkı sağlamaktan öteye geçmez. Yazma eserler bilimi olarak bilinen kodikoloji bir yazmanın kâğıt üretimi, mürekkep, ciltleme, cilt ve kitap kapağı, fasikül ve fasikül dikimi, sayfa dizgisi ve tezhibi, ta'lik ve haşiye, kâğıt alım-satımı, kitabın vakfedilmesi gibi pek çok açıdan yazmayı inceleyen bilim dalı olarak görülmektedir. Eserin kaleme alınışından günümüze ulaşmaya kadar geçirdiği evrelerin ve değişikliklerin tamamını bilimsel olarak tanımlamaya çalışır (Bekiroğlu, 2019, s. 865). Bir yazma eserin desen ve renk analizlerini yani stil kritiğini yaparak üslubunu ortaya koymak yetersiz kalabilir. Belgeyi bulmak, belgeyi yayımlamak şüphesiz önemli bir hizmettir. Ama tarihçilik bundan ibaret değildir. O belgeden yararlanarak belirli bir şeye, bir olaya ışık tutmak gerekir. Bir belgeyi ayırmayı ondan sonra onun hakkında tarih metni yazmak da çok tatminkâr olmamaktadır. Böyle yapıldığında o belge iğreti durmaktadır, metnin dışında kalmış gibidir. Onu gerçekten metne sokmak ona mal etmek, onu az ya da çok ayrıntılı bir biçimde anlatmakla, tasvir etmekle, yani bu sayede onu metne ve bu arada öbür belgelere örnekle mümkün olur. Böyle yapıldığında söz konusu belge, tabir caizse içselleşmiş olur (Akşin, 1989, s. 17). Anlamını ya da neye karşılık geldiğini formüle ettiğimiz zaman da onu yaratan toplum ile bağlantı kurabiliriz (Mülayim, 2012, s. 97). Bir sanat eserini çıktığı toplumdan bağımsız düşünmek neredeyse imkansızdır. Ne yazık ki sanat üsluplarını büyük bir titizlikle irdeleyen pek çok kitapta, toplumun nerede yer aldığı pek belli değildir. Sanat tarihçisinin açıkladığı üslup ve temalar, toplumsal katmanlara nüfuz etmeden açıklanamaz. İnsanı ve tarih koşullarından doğan eşyayı inceleyen bir bilimin toplumsal gelişme boyutlarına sırtını dönmesi mümkün değildir (Mülayim, 2012, s. 100).

Sanat eserlerinin özelliklerini ayrıntılarıyla araştırmak, bunları başka eserlerde görülenlerle karşılaştırarak ortak ve ayrılan yönlerini tespit ederek bunları sanat yönünden zaman içinde değerlendirmek gibi yapılan çalışmaların hepsine stil kritiği veya stil eleştirisi denir. Böyle çalışmalar eserin bölge, ekol özelliklerini, hangi üstat veya atölye tarafından yapıldığını belirlemek açısından geçerli, yararlı ve verimli bir yoldur. Tezhip sanatının tarihinin yazılmasında da bu metoda başvurulur (Özcan, 2002, s. 305). Şekil tahline dayandığı müddetçe her sanat tarihi metodolojisinin kıyaslayıcı olduğunu söyleyebiliriz. Mesela yaratıcısı bizce bilinmeyen bir sanat eserini belli bir sanatkâra mal etmek istersek o eseri imza, yazı ve arşiv kaynaklarından o sanatkârın işi olduğu kesin olarak bilinen eserlerle karşılaştırırız. Bu karşılaştırmada her benzerlik aynı önemi taşımaz. Asıl mühim olan ancak ve ancak o sanatkârın şahsiyeti ile izah edilebilen benzerlikleri göstermektir. Bir halkın, bir yerin üslubu komşu veya akraba kavimlerden ayırt edilince; bir zamanın hususiyeti ise ondan evvelki ve sonraki üslup devirleriyle mukayese edilince meydana çıkar. Bundan ötürü kıyaslama bakımından benzerlik ve ayrılıklar aynı derecede önemlidir. Üslup kritiği metodunun en güç ve üzerinde en çok çekişen meselelerinden birisi işte bu karşılaştırmaya esas olan kriterlerin tespit etmektir (Frey, 1955, s. 142-145).

Genel olarak sanat tarihi alanı, sanat eserinin hangi sanata ait olduğunu bulmak, sözü edilen eserin sanatçının mesleki aşamalarından hangisinde oluşturduğunu belirlemek ve özellikle incelenen eserin ve sanatçısının varsa kendisinden sonrakiler üzerinde bıraktığı etkiyi bulup ortaya çıkarmaktır. Tarihi süreç içinde sanat eserinin bağlanacağı geleneğin üslup ve biçim gelişmelerini tespit ederek kavrayabilmektir (Yiğit, 2017, s. 224). Bütün bu bağlantıların sağlanabilmesi için tarihyazımı metodlarını sanat araştırmalarında kullanabilme yetisinin gelişmesi gerekir.

Örneğin 14. yüzyıl Türk coğrafyasında Memlükler, Osmanlı Beyliği ve Timurlular kitap sanatlarının koruyucusu olarak tarih sahnesinde bulunmaktaydılar. Bu üç büyük Türk devletinin yanında Moğollar (İlhanlı) ve Eyyubiler de kültür ve sanat ortamına verdikleri eserlerle katkı sağlamışlardı.

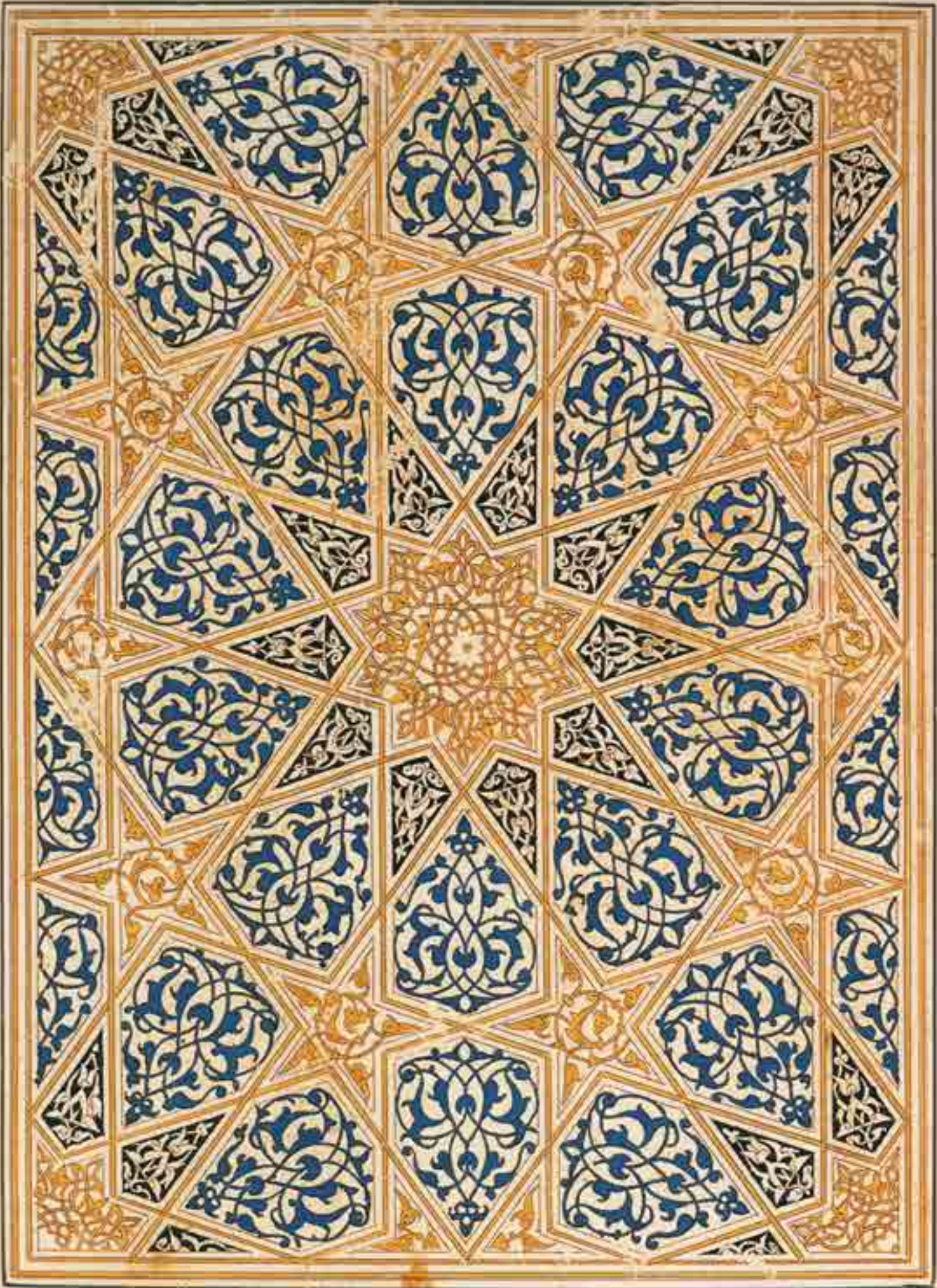
14. yüzyıl İslâm dünyasında politik güçlerde olduğu kadar sanat hareketlerinde de Memlükler ve İlhanlıların etkili olduğu bir dönemdir. Moğol baskısından kaçan ve

Memlûklere sığınan seçkin alimler özellikle Irak ve İranlı zanaatkârlar kitap sanatlarının gelişmesini sağlamıştır. İlhanlı ve Memlûk devletlerinin aynı döneme denk gelip siyasi etkileşimde bulunmaları tezminatlarının da büyük oranda benzeşmesine sebep olmuştur (Aksoy, 2014, s. 266). Bu dönemin üslubunda çok kollu yıldızların, çokgenlerin, geçmelerin ve altın cetvellerin hâkim olduğu geometrik tasarımlar yer almaktadır. Geometrik tasarımları dolduran iri ve tombul rumi motifler dikkat çeker. Lapis, kiremit kırmızısı ve bol altın bu dönemde tercih edilen renklerdir (Temurçin, 2016, s. 41) (bkz. Görsel 4, Görsel 5). “Anadolu’nun doğusunda Memlûklerin verdiği eserler incelendiğinde 14. yüzyılın kitap sanatları bakımından verimli bir dönem olduğu görülmektedir. Fakat aynı durumu beylikler tarafından bölünmüş olan Anadolu için söylemek mümkün değildir. Beylikler arasında sürüp giden karışıklıklardan

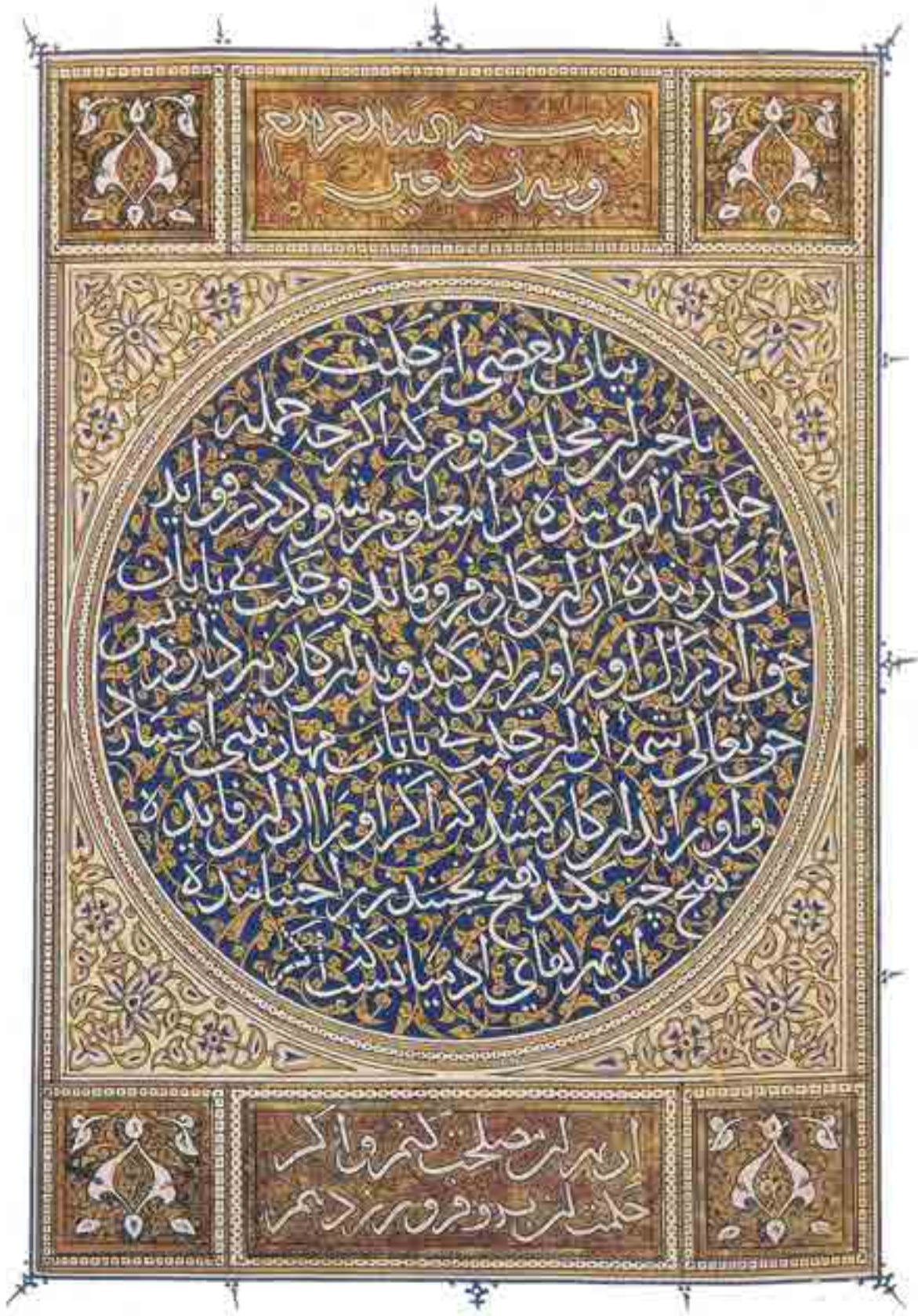
geriye kalabilen ve sanat eseri vasfını taşıyan örnekler azdır. 14. yüzyıl Osmanlı tezhibi arasında bir köprü teşkil eden Anadolu Beylikleri tezhiplerinde işleme tekniği pek ince değildir fakat üslup itibarıyla hoştur” (Derman, 1977, s. 56) (bkz. Görsel 6). Aynı yüzyılda doğudaki sanat merkezlerini Timurular ellerinde bulunduruyorlardı. Bunun sebebi Timur’un, İran’ın Fars bölgesine hâkim olan Muzafferîleri ve Celâyirîleri topraklarına katmasıydı. Daha önceleri de bu coğrafyanın üslubu olan Şiraz, Celâyir ve naif üsluplar artık Timurlu Devleti’nin himayesinde gelişimini sürdürmüştür. Bunlardan Muzafferîler’in benimsediği naif üslubu serbest çiçek üslubu olarak da adlandırabiliriz. “Lacivert ve aherli zeminler üzerinde altınlı sık dallar yine altınlı sık mini yapraklar, çiçekler ve buketler göze çarpar” (Tanındı, 2009, s. 253) (bkz. Görsel 7).



Görsel 4
Mushaf, 14. yüzyıl, Memlûk,
TİEM., n. 452, zahriye sayfa-
sı. Birol İ. A., t.y., s. 135.



Görsel 5
Kur'an-ı Kerim,
14. yüzyıl, İlhanlı,
National Library of
Egypt, n. 72, vr. 2a.
Lings, 2004, s. 71.



Görsel 6
Mesnevi, 14. yüzyıl, Anadolu
Beylikler, SK., n. Halet Efendi
171, vr. 54b. Özen, 2003,
s. 47.

Görsel 7
Kur'an-ı Kerim, 14. yüzyıl,
Timurlu, Nasser D. Khalili
Collection of Islamic Art,
n. QUR181, vr. 1b. Wright,
2012, s. 50.



Tezhip Sanatındaki Üslupları Tasnif Ederek İncelemek

İnceleme, öğrenme ve öğretimi kolaylaştırmak için diğer bilim dalları gibi tarihin de tasnifinin yapılması zorunlu hale gelmiştir. Bu nedenle çeşitli bölümlere ayrılan tarih; zaman, yer ve konularına göre sınıflandırılmaktadır. Zamana göre yapılan tasnife, taksim denilmiş ve böylece tarih kronolojik dilimlere, yüzyıla ve çağlara bölünmüş, her bir devreye ayrı bir ad verilmiştir. Coğrafi yerle kayıtlı kalmakla birlikte, kıta, ülke, bölge, şehir, kasaba ile köylerin bile tarihi söz konusu edilebilir. Ayrıca konularına göre de tasnif yapılabilir. Bu tür bir tasnifle toplumların tarihi, siyasi, ekonomik, askeri, sosyal ve kültürel gibi yönleri ayrı ayrı sınıflandırılarak araştırılır. İster kronolojik ister coğrafi ister konularına göre ayırım olsun, bunların her biri tek başlarına kullanıldıklarında tarihin bütünlüğünü bozabilir. Bu tür tasnifler araştırmacıya kolaylık sağlarken tasniflerin bütünlük içinde buluşması ve bir arada kullanılmasının gerektiği bilinmelidir (Özçelik, 2014, s. 17-22).

Kökeninde benzer tutkularla filizlenmiş insanlık sanatını, farklı sınıflamalarla bölümlere, dallara veya kategorilere ayırmak yapay olmakla birlikte gereklidir. Biliyoruz ki, bu tür ayırımlarda esas alınan farklılıklar temelde olmayıp, yapıda ve üsluptadır. Sanatın bir türüyle bir başka türü arasındaki görüntü farkı veya bu türler arasındaki gelişme yollarının farkı, sanatları oluşturan sosyo-kültürel bazı karmaşık yapısı ve toplumların değer yargularıyla bağlantılıdır (Mülayim, 2015, s. 293). Sanatı yaratmak, nasıl çok zengin etkenleri bir araya getirmekle gerçekleşiyorsa, sanat tarihini anlamak da bu etkenleri çözümlenmek ve birleşme ilkelerini ortaya koymakla olur (Mülayim, 1983, s. 198). Birleşme ve çözümlenme yapılabilmesi için incelenecek eserin veya konunun sınırlandırılması gerekir. Sınırlama genel olarak birkaç yoldan yapılabilir: 1. Konuda; motif ya da kompozisyonlarda. 2. Mekânda; belirli bir şehir, yöre ve bölgede. 3. Zamanda; yüzyıl, yarı yüzyıl içinde. 4. Malzemede; tuğla, ahşap, taş, alçı, maden gibi malzemelerde. 5. Teknikte; bir malzemenin belirli bir tekniğinde (Mülayim, 1983, s. 214).

Tarihî olayları; zaman, mekân ve konularına göre tasniflemek mümkünken aynı usul sanat tarihinde de devam eder fakat buna malzeme ve teknik bilgisinden oluşan bir tasnif daha eklenmiştir. Sanattaki tasnif; zaman, mekân ve üslup (malzeme ve teknik bilgi sanattaki üslupları oluşturduğundan) olarak üçe ayrılabilir. Tezhip sanatında görülen üslupların tarihsel süreç içinde tasnifini incelerken bu üç yol da denenmiştir.

Yüzyıla Göre Tasnif

Tarihin nesnesi olarak adlandırılan olay, çeşitli nedenlerin etkisiyle oluşur. Karmaşık neden zincirlerini sonuna kadar takip etmek neredeyse imkânsız olduğundan zaman gibi çeşitli kabullerle sınırlar getirilir. Zaman sınırlaması, olayın hangi tarihsel dönemde ortaya çıktığı ve oluş süresinin ne kadar olduğunu belirler. Zamansal sınırları çizilen olayı anlamak ve temellendirmek kolaylaşır. Tarih araştırmasında uygun yaklaşım, süreçleri anlamak ve anlatmaktır (Bıçak, 2004, s. 245).

Sanat hiçbir zaman bütünüyle bağımsız bir kurum olmamış; bir yandan toplumsal gelişmenin kültürel basamaklarına, öte yandan ekoloji, coğrafya, iklim ve ham madde kaynaklarının zenginliğine göre şekil kazanmıştır. Sanatın

çok yönlü etkiler altında sürekli daralıp genişleyen ilişkiler göstermesi, sanat tarihi bilimini de çok sebepli bilimler kategorisine sokmaktadır. O halde her araştırmacı kronolojik çizgi üzerinde ritim kazanan değişimleri gözlemek ve olup biten her şeyi tarihin bütünlüğü içinde kavramak durumundadır (Mülayim, 1993, s. 30). Türklerin sanatlarını da siyasi tarihin kronolojisine uygun bir sırayla incelemek yaygın olarak benimsenen temel doğrulardan biridir. Bu tutum kültür, düşünce ve sanatı, birbirini izleyen üsluplar ve gelişme basamakları halinde gören bir anlayış olarak pek çok örnek üzerinde denendiği için sağlamlık kazanmış bir anlayıştır. Sanatın tarihini incelemekte olan bilim, üsluplardaki değişme ve gelişme süreçlerini sırayla anlayabilmek için başlıca dönüşüm noktalarının hangi toplumsal yapı katlarına karşılık verdiğini elbette bir kronoloji içinde sergilemek isteyecektir (Mülayim, 2015, s. 47).

Kronoloji sayesinde tarih boyu süregelen sanat gelişmelerini takip edebiliriz. Fakat bu takip ediş her zaman düzenli bir sıra göstermemektedir. Sanat tarihi biliminin kronolojik boyuttaki başlıca sorunlarından biri kopukluk veya boşlukların yerini ve durumunu belirlemek, gelişmenin berak bir şekilde seçilebildiği evreleri tanımlamaktır. Sanatta görülen üsluplar, bir kültürden başka bir kültüre geçerken ömrünü tamamlayabilir, değişim sırasında bazı özelliklerini kaybedebilir, bazı biçimleriyle ise sonraki devreye yansıyabilir. Üslubun doğuş ya da başlangıç halindeki formu, zamanla biçimini tamamlamayabilir veya yarıda kesilebilir. Toplumdaki hareket ve değişim her zaman biçimde ilerlemeyi sağlamaz. Üslupta görülen bu biçimsel kesintiler, dönemin genel tarihindeki bir kriz, göç, savaş ya da istifa ile noktalanmış olabileceği gibi değişen inanç sistemi o forma duyulan ihtiyacı ortadan kaldırmış olabilir. Bununla beraber çağın ve bölgenin başarısını simgeleyen süreçlerde belirli sanat üsluplarında klasik denilen basamaklar oluşur. Üsluplarda, ölçü ve esaslar bakımından bir denge hali gözlemlenir, yepyeni bir şey bulunmadığı gibi taklit de yoktur ancak formlar yepyeni bir işlev kazanmıştır (Mülayim, 2006, s. 158-160).

Üsluplara ad verilirken çağ, bölge veya sanat eserlerinin doğrudan doğruya yapısından gelen ayrımlar; el kitaplarına, araştırmacılara ve üslup metodolojisine esas olmaktadır. Çağa göre tasnif yapmak, temelde sanat tarihini şekiller tarihi olarak görme alışkanlığının mantıki sonucuna

dayanmaktadır. İnsan elinden çıkmış olan sanat eserini kronolojik sıraya göre düzenlemek böylece zaman içindeki değişim ve gelişmeleri gözleyebilmek bu anlamda nelerin değiştiğini, yeni geleni ve kaybolup gidene araştırabilmeyi sağlar. Belirli bir zaman kesitini esas alarak üslup araştırması yapmak isteyen araştırmacı, incelediği dönemin kültüründeki bütün sanatlarca paylaşılan genel karakter ve anlatım biçimlerini de incelemesi gerekir.

“Bununla birlikte en tutarlı tasnif yöntemi olarak görülen kronolojik sistem kendine özgü sorunları da beraberinde getirmektedir. Sanatta süreklilik hakimdir, bir üslup birkaç asır devam edebilir ya da geri kalabilir, bir başkasına karışabilir, ilerleme kaydedebilir veya bütün bunlar birlikte görülebilir. Araştırmacının bunları dikkate alması gerekir. Üsluplar karşılaştırılmayla ortaya çıkacakları için kronolojik takvim dilimlerine tastamam bağlı olmayabilirler. Bu yüzden her bir üslubu kendi içinde başlangıçları, yükselmesi, klasikleşmesi, yozlaşması ve bozulması gibi evrelerini aşamalarıyla tanımlamak gerekir. Üslup söz edildiği gibi tek başına genetik bir gelişme göstermeyeceği için çağdaş akrabalık ilişkilerine de dikkat etmek gerekir. Üslubun biçimlenişinde temelde çağın anlatım biçimine dayanmakta, anlatım biçimi ise çoğu kez karmaşık bağlantılarla alt yapıyı oluşturmaktadır. Özellikle çağın siyasi yapısı üslupların şekillenmesinde etkili olduğundan bu karmaşık bağlantıları iyi tahlil etmek gerekir. Çünkü sanat etkinliklerinin belirli merkezlerde toplanmış olması -özellikle mimari alanında farklı üslupları kaynaştırıp yoğunlaştırmış ortaklık ve benzerlikleri olan genel bir üsluba yönelik gerçekleşmiştir. Merkezi otoritenin siyasi ortamdaki denge ve tutarlılığı üslupları homojen hale getirip, özendirici ve bütünleştirici bir etki yaratır” (Mülayim, 1984, s. 101-104).

16. yüzyılda İran ve Irak coğrafyasında Şiraz ekolünde tezhipler yapılırken Osmanlı coğrafyasında ise klasik, saz yolu ve natüralist üslupta tezhipler yapılıyordu. Görüldüğü gibi aynı yüzyılda dört farklı üsluptan bahsetmek mümkündür. Eserleri kronolojik düzlemde incelediğimizde farklı birçok üslubun aynı anda ortaya çıkabildiğini veya bu üslupların merkezleri birbirine çok uzak olsa da üslupların benzeştiklerini görebiliriz. Safevi'deki Şiraz ekollü eserler ile Osmanlı klasik üslubundaki eserler bu benzerliğe örnektir. Her iki üslupta da sayfada boş yer kalmayacak şekilde bezeme yapılır. Zahriye ve serlevha tezhiplerinde dikkört-

Görsel 8

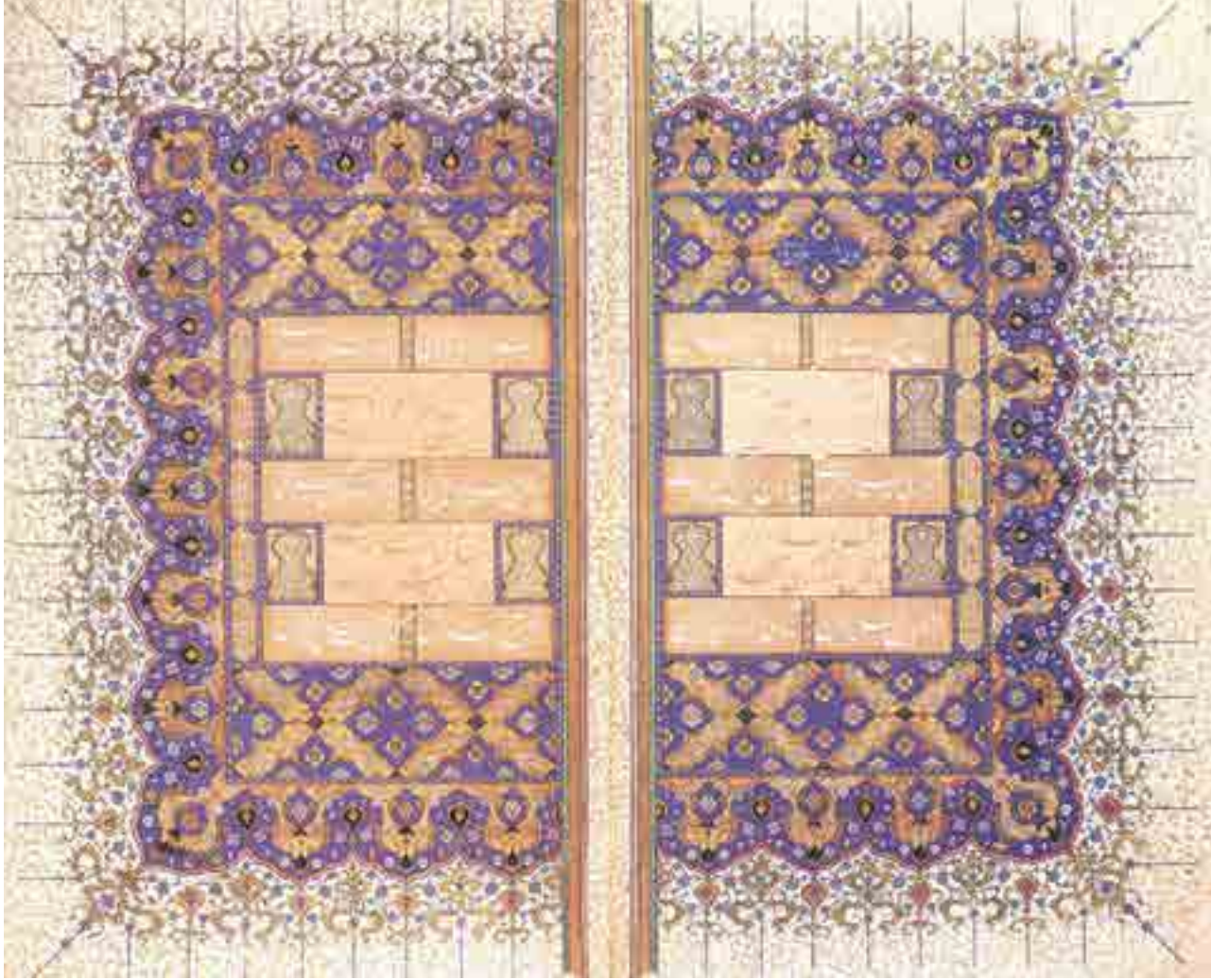
Şahname-i Firdevsî, 16. yüzyıl, Safevi, Şiraz üslubu, TSMK., n. EH. 1497, vr. 519a. Uluç, 2006, s. 286.

gen tasarımlar hakimdir. Sayfa kenarları lacivert renkli, şemseli veya rumi tığlar ile doldurulur. Gösteriş ve ihtişamın sembolü olarak altın çok fazla kullanılırken zeminde daha çok lacivert renk tercih edilmiştir. Çiçekler ve yapraklar giderek küçülmüş fakat sayılabacak kadar da belirgin hale gelmiştir (Ersoy, 1988, s. 60) (bkz. Görsel 8, Görsel 9). Her iki üslubun bu kadar benzer olmasının nedeni iki ülkenin bu dönemde siyasi olarak son derece yakın ilişkilerde bulunmasıdır. Örneğin “Çaldıran Savaşı (1514) sonucunda Safevi elyazmaları ganimet olarak Osmanlı sarayına girmeye başlamıştır. Satın alınan veya diplomatik hediyeler yoluyla gelen kitapların akışı yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir. Özellikle Kanuni'nin 1534'te başladığı ve Amasya Antlaşması ile 1555'te sona eren doğu seferi ile III. Murad döneminde on iki yıl devam eden Osmanlı-Safevi Savaşı (1578-90) gibi iki ülkenin sıcak savaş içinde olduğu dönemlerde kitap akışı hızlanmışa benzemektedir. Bunun başta gelen nedeni, bu dönemlerde kış aylarını imparatorluğun doğu sınırında geçiren Osmanlı ordusu ve serdarlarının doğudaki komşularıyla yakın ilişki içinde olmalıdır. Şiraz yazmalarının Osmanlı topraklarına akışı 1590 yılında imzalanan Osmanlı-Safevi barış antlaşmasının ardından yavaşlamış, 16. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise sona ermiştir” (Uluç, 2006, s. 477). Siyasi tarihin üsluplar üzerindeki etkisini görebildiğimiz bu örnekte olduğu gibi tüm bu üslup gelişmelerini kronolojik düzlemde izlemek daha kolaydır.

Tarihteki her büyük olayın yeni bir sanat görüşünü yeni bir estetiği beraberinde getirdiğini söyleyebiliriz. Geçmişte yaratılmış olan sanat eserlerinin ortaya çıkışındaki mekanizma ve biçimlenmiş şartlarını sosyolojik boyutlarıyla ortaya koymak, toplumdaki gelişmeleri bunun sanat alanına yansıyan motivasyonlarını yakından tanımak gerekir. Eserlerin hangi toplumsal dokulara tekabül ettiğini dönemlere göre çözümlemek gerekir. Bir toplumun hangi sosyal gelişme basamağında yaşadığının belirlenmesi, söz konusu kronolojik dilimde yaşamakta olan sanatların topyekûn yorumuna da yansiyacaktır. Türklerin sanatlarını da siyasi tari-



hin kronolojisine uygun bir sırayla incelemek yaygın olarak benimsenen temel doğrulardan biridir. Bir tutum kültür, düşünce ve sanatı birbirini izleyen üsluplar ve gelişme basamakları halinde gören bir anlayış olarak pek çok örnek üzerinde denendiği için sağlamlık kazanmış bir anlayıştır. Üsluplardaki değişme ve gelişme süreçlerini sırayla anlayabilmek için, başlıca dönüşüm noktalarının hangi toplumsal yapı katlarına karşılık verdiğini elbette kronoloji içinde sergilemek isteyecektir (Mülayim, 1993, s. 36).



Görsel 9
Guyu Çevgan, 16. yüzyıl, Osmanlı, Klasik üslup, TSMK., n. H. 845, vr. 1b-2a. Atl, 1987, s. 73 .

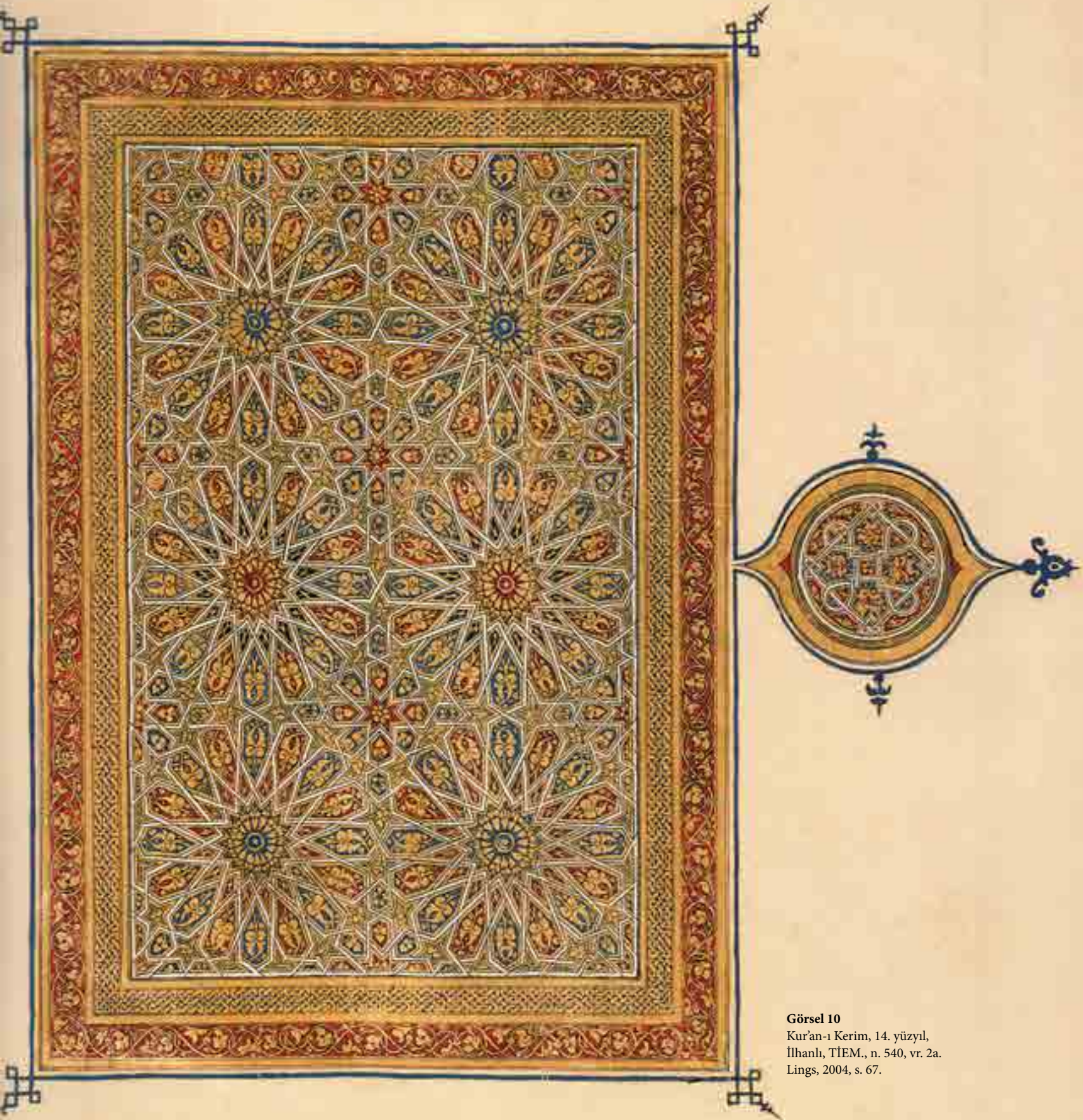
Coğrafi Bölgeye Göre Tasnif

Bir ülkenin fiziki ve coğrafi koşulları ile o ülkede yaşayan insanların hayatı, dolayısıyla tarih ve sanatı arasında bir bağlantının olduğu açıktır.

Coğrafi mekanlar esas alınarak yapılacak bir üslup tasnifinde, yeryüzünü değişik kültürlerin yaşamış olduğu bir kültür coğrafyası olarak gördüğümüzde anlam kazanır. Değişik bölgelerde farklı anlatım biçimleriyle beliren doğal sınırlarla belirlenmiş olan bir yörenin sanat üslubu; benzerlikler, aynılıklar, farklılıklar ve bütün bunların kaynaklandığı alışverişler ile biçimlenir. Bu şekilde üslup etkileşimlerini belirtmek daha kolay olacaktır. Çünkü bir bölgenin sanat üslubunu; iklim, yüzey şekilleri, madenler, ham madde kaynakları, hayvan ve bitki örtüsü, insan ve toplum yapısı,

ekolojik denge, jeopolitik konum gibi coğrafi etkenler oldukça etkilemektedir. Bütün bunlar yöredeki sanatın malzemesi ve tekniğini belirlemede önemli açıklama yolları verebilir. Fakat unutulmaması gereken bir husus, taşınabilir sanat ürünlerinin, ticaret, göç, moda ya da armağan yoluyla yöreye intikal etmiş olabileceğidir. Bütün bu hususları dikkate alarak inceleme yapmak gerekir. Aynı şekilde üslupları incelenen bölgelerin ekonomik yapıları ve ihtiyaçları da üslubun şekillenmesinde etkilidir. Bölgenin sosyo-ekonomik yapısı, biriken para ve değerleri sanata hangi yönlerden yansıdığı iyi değerlendirilmelidir (Mülayim, 1984, s. 105-108).

Sınırları belirlenmiş bir bölgenin sanat üslubunu bir yandan yakın çevresindeki kültür ve sanatlarla karşılaştırırken öte yandan o bölgenin kendi iç gelişmesine de ayrıca dikkat



Görsel 10
Kur'an-ı Kerim, 14. yüzyıl,
İlhanlı, TİEM., n. 540, vr. 2a.
Lings, 2004, s. 67.

Görsel 11

Divan, 14. yüzyıl, Celâyirli, TIEM., n. 2046, vr. 198a. Wright, 2012, s. 83.



etmek gerekir. Sanat üslubundaki dokunun güçlü, seyrek, tekdüze ya da karmaşık yapı göstermesi, saf ya da melez üsluplar halinde birbirinden ayrılması kültürel coğrafyanın çeşitliliğine bağlıdır. Yöresel üslubu yakın çevresinden ayıran nitelikler hem bir iç gelişme hem de sayısız yatay alışverişlerin sentezi olarak karşımıza çıkar. Böylece biçim kazanan üslubu bileşenleriyle tam olarak kavrayabilmek; yerli öğelerle bunlara dışarıdan katılan öğelerin oran ve dengelerini belirlemek üslup araştırmaları için son derece önemlidir (Mülayim, 2006, s. 174-175).

Tarihteki siyasi ve kültürel çeşitliliği bakımından İran coğrafyası tezhip sanatının farklı üsluplardaki bir çok örneğine sahiptir. İlhanlılar (1256-1353), Celâyirli (1340-1431), Karakoyunlar (1351-1496), Safeviler (1501-1736) ve Kaçarlar (1796-1925) gibi hanedan ve devletler, tarih sahnesinde İran coğrafyasında bulunmuştur. Bu coğrafyada bulunan Herat, Şiraz ve Tebriz gibi sanat merkezlerindeki atölyeler her yeni gelen siyasi hakimiyetin altında eser vermeye devam etmiştir. Her ne kadar merkezler ve atölyeler sabit kalıp yöneticiler değişmiş olsa da zaman içerisinde ekollerin farklı üsluplarda eserler verdiklerini görürüz. Karakoyunlar; Türkmen üslubunda tezhipler

Görsel 12

Divan, 15. yüzyıl, Karakoyunlu, TIEM., n. 1986, vr. 2a. Lentz ve Lowry, 1989, s. 248.



yaparken bir sonraki dönemde Safeviler; Şiraz üslubunda eserler vermiştir. Söz konusu sanat olunca devletlerin sınırlarını kesin hatlarla ayırmak imkansızdır. İran coğrafyası tarihte bu beş hanedan ve devletin himayesinde bulunmuş olsa da çağdaşları Timurlu, Osmanlı ve Memlûklü gibi devletlerin sınırlarında yer almıştır. Bu sınırlar eserlerin yer değiştirmesine engel değildir. Üslupların bu kadar akışkan ve geçişli olması derinlemesine ve kapsamlı bir araştırmayı gerekli kılar (bkz. Görsel 10, Görsel 11, Görsel 12, Görsel 13, Görsel 14).

Coğrafi faktörler olumlu ya da olumsuz yönden insanlık tarihini fazlasıyla etkilemektedir. Burada unutulmaması gereken tarihi vakıaların ortaya çıkışını, gelişimini ve medeniyetlerin oluşumunu yalnızca coğrafi şartlarla izah etmenin mümkün olmadığıdır. Çünkü tarih boyunca insan hayatı için elverişli bazı bölgelerde kayda değer hiçbir tarihi gelişme görülmediği gibi son derece olumsuz şartlarda yüksek medeniyetler ortaya çıkabilmiştir. Dolayısıyla coğrafi etkilerin olumlu ya da olumsuz etkisi incelenen bölge üzerinde yaşayan insanların hangi ölçüde zeki, çalışkan ve kabiliyetli olduğu ve kültür etkileşimlerine hangi ölçüde maruz kaldığıyla yakından ilgilidir (Yiğit, 2017, s. 226).



Görsel 13
Külliyat-ı Sadi, 16. yüzyıl,
Safevi, Oxford Bodleian
Library Fraser, n. 73, vr. 2b.
Uluç, 2006, s. 103.



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ
لَهُ الْكَرَمُ ذَلِكَ الْكَلِمُ لَا يَرَى فِيهِ قَدَمًا
لِلْمُتَّقِينَ الَّذِينَ يُوْفُونَ بِالْعَهْدِ
وَيُؤْتُونَ الصَّلَاةَ وَيُمِيزُونَ بَيْنَ
الَّذِينَ يُؤْتُونَ مِمَّا آتَاكَ مِن
قَبْلِكَ وَالَّذِينَ لَا يُؤْتُونَ

Görsel 14

Kur'an-ı Kerim, 19. yüzyıl,
Kaçarlar, The Khalili Collec-
tions, n. QUR 188, vr. 2b-3a.
khalilicollections.org, 2020.



Sonuç

Tarz ve biçimi esas alan sanat üsluplarını en iyi şekilde tezhip sanatında görebiliriz. Çok erken devirlerde başlamış olan bu sanatın günümüze kadar devam ediyor olması beraberinde bir çok üslubun doğmasını sağlamıştır. Bu üslupların hangi sanatçı tarafından, ne zaman ve nerede ortaya çıkarıldıklarını, hangi atölyelerde kabul gördüklerini saptamak ise son derece zordur. Özellikle sanatçı imzası olmadan atölye ürünü olarak tarihe geçen bir çok tezhip eserini düşünürsek tezhip sanatının tarihini yazmanın son derece zor olduğunu anlayabiliriz. Bunun yanı sıra daha çok yazma eserlerde kendini gösteren tezhip sanatı, taşınabilir olduğu için adeta bir seyyah gibi coğrafyalar arasında gezinmiştir. Bunun neticesinde tezhiplerin hangi merkezlerde yapıldığını, hangi ekolün veya üslubun ürünü olduğunu tespit etmek de oldukça zordur. İçinde doğduğu atölyenin tüm özelliklerini üstünde taşıyan eserler gittiği yeni yerlerde ilgiyle karşılanırken ileride tarihi bir kaynak olarak yüzyıllarca saklanacaktır. Bununla birlikte bugün ülkemizde olduğu gibi dünyadaki bir çok kütüphanenin hatırı sayılır şekilde tezhipli yazma eser koleksiyonları olduğu bilinmektedir. Bu yazmaların muhtevası bir çok ilmin kaynağını oluştururken aynı zamanda sanat özellikleri itibarıyla sanat tarihine de kaynak olmaktadır. Bu tür sanat eserlerini tarihten bağımsız düşünmek ise imkânsızdır. Bu aşamada şu soru akıllara gelebilir. Peki bir sanat eserini -bunu özelde tezhipli bir yazma eser olarak düşünebiliriz- tarihsel boyutuyla nasıl araştırabiliriz? Bunun cevabını arayan ve çeşitli çözümler ortaya koyan metodlar ve usuller vardır.

Neden-nasılıcı usule göre tarihyazımı, zaman ve mekân ile ayrı görünen olayları birleştirir. Bu bakımdan *sosyal tarih* anlayışını da kapsayan bu tarihyazım usulü, sanat eserlerinin incelenmesinde tercih edilebilir. Desen ve motiflerin ne zaman ve nerede ortaya çıktıklarını belirlemek son derece zor olduğundan neden-nasılıcı usule göre yazılacak bir tezhip üslupları tarihi, derleyici ve kapsayıcı olabilir. *Eş zamanlama* ve *karşılaştırma* tezhip üsluplarını araştırmada ve yazmada son derece iki önemli metodtur. Örneğin 15. yüzyıldan kalma bir tezhip örneğini araştırırken aynı yüzyılda başka coğrafyalarda nasıl tezhip örnekleri vardı demek, nelerin nasıl geliştiğini anlamaya çalışmak, dönemin ruhunun kavranmasını ve ele alınan konunun daha kapsamlı anlaşılabilmesini sağlayacaktır.

Günümüzde tezhip sanatına dair yapılan araştırmaların çoğu, tezhiplerin biçimsel tahlili üzerinedir. Alanında çok değerli olan bu çalışmalar sanatçılara yeni bakış açıları sunarken motif, desen ve tasarım bilgisini zenginleştirmektedir. Fakat bu kadar çok eserin tahlil edilmesi beraberinde tasnif sorununu getirmiştir. Tezhip sanatı üzerine yapılan araştırmaların başlıklarına bakıldığında üç farklı tasnif tercih edildiği görülebilir. Zaman, mekân veya üslupların esas alındığı ana başlıklar altında tezhip örnekleri incelenmiştir.

Üslup başlığı altında yapılan bir tezhip araştırmasında sadece sözü edilen üslubun tanımı, örnekleri ve görüldüğü bölgeler araştırılır. Örneğin sadece saz yolu üslubunu ve bu üslupta yapılmış eserleri inceleyen araştırmacı, saz yolu üslubu özelinde araştırmasını sürdürdüğünden aynı yüzyılda görülen diğer üslupları anlatma ihtiyacı hissetmeyebilir. Eş zamanlama metodunu kullanmadığından üslupları karşılaştırıp, söz konusu üslubun tarihteki yerini tam olarak ifade etmekte zorlanabilir.

Mekâna yani coğrafyaya göre yapılan bir tasnifle tezhip sanatındaki üslupları tam manasıyla incelemek güç olabilir. Çünkü incelenen coğrafyanın kendi içinde kronolojik bir tarihsel serüveni vardır. Seçilen coğrafyada (Osmanlı, İran, Endülüs vb.) tarih boyunca bir çok devlet-millet hüküm sürmüş burada yaşamış ve sanatlarını icra etmiştir. Araştırmamızda da değindiğimiz gibi İran coğrafyası tarihte beş devlet ve hanedana merkez olmuştur. Bu yüzden coğrafi tasnifin altında bölgede hüküm sürmüş devletlerin tarihsel serüveni ve burada görülen üslupları tek tek ayrıca tasnif etmek gerekebilir.

Zamana yani yüzyıllık dilimler esas alınarak yapılan bir tasnifle tezhip sanatı kapsamlı bir şekilde incelenebilir. Örneğin 16. yüzyıl tezhip sanatı denildiğinde, bu yüzyılda yaşamış ve tezhip sanatına dair örnekleri bulunan her devlet her merkez ve her atölye aynı anda incelenebilir. Bu şekilde farklı coğrafyalarda olsalar dahi aynı çağda yaşayan sanatkarların üsluplarını karşılaştırmak mümkündür. Devletlerin siyasi, sosyal ve kültürel etkileşimleri açıklanabilir bunların neticesinde sanatlarını nasıl etkiledikleri rahatlıkla ifade edilebilir. Ayrıca siyasi ve sosyal her hadise sanatçının kişiliğini ve ruh halini etkileyeceğinden dolayı eserleri incelerken bu hadiseleri de göz önünde bulundurarak

değerlendirme yapmak gerekir. Zamana göre yapılacak bir tasnifle tarihi ve sosyolojik hadiseleri incelemek mümkündür bu şekilde hadiselerin sanatçı ve eserine yansımalarını tahlil etmek daha kolay olacaktır. Neticede tezhip sanatını tahlil ve tasnif ederken yüzyıllık zaman dilimlerinin tercih edilmesi araştırmacılar için daha elverişli olabilir.

Kaynakça

Acara, M., & Eser, E. (2000). Sanatta Etkileşim: Oluşum ve Yöntem Üzerine İki Örnek. *Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu (Ankara 25-27 Kasım 1998) Bildiriler* (s. 20-27). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.

Aksoy, Z. D. (2014). İlhanlı ve Memlük Etkileşiminde XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(29), 265-280.

Akşin, S. (1989). Tarihte Araştırma. *Türk Kültürü Araştırmaları: Prof. Dr. İsmail Ercüment Kuran'a Armağan*, 27 (1-2), 13-19.

Alkan, N. (2015). Geçmişten Günümüze Tarih Yazıcılığı. *Tarih için Metodoloji* (s. 22-31). içinde Ankara: Pegem Akademi.

Arslan, M., & Çelepi, M. (2016). Kültür Araştırmalarında Yüz Yıllık Ufuk: Fuat Köprülü ve Metodolojisi. *Türk Dün-yası İncelemeleri Dergisi*, 19-31.

Aşıcı, S. (2015). Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih. A. R. Özcan (Dü.) içinde, *Hat ve Tezhip Sanatı* (s. 301-319). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Atasoy, N. (2016). *Kara Memi*. İstanbul: MASA.

Atik, K. (2017). Karşılaştırmalı Tarih Yöntemi. İ. Özçelik (Dü.) içinde, *Tarih Yazımı Üzerine: (Yöntemler-Yaklaşımlar-İlkeler-Yorumlar)* (s. 375-394). Ankara: Berikan Yayınevi.

Atıl, E. (1987). *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*. Washington, D.C.: National Gallery of Art.

Ayan, E. (2011). Türk Tarih yazımının Evriminde Annales Kuramının Yorumu. *Tarih Okulu*(XI), 75-101.

Bekiroğlu, H. (2019). Yazma Eserlerden Kodikolojiye: Tahkike Giriş. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 23(2), 855-889.

Bıçak, A. (2004). *Tarih Düşüncesi III Tarih Felsefesinin Oluşumu*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Bıçak, A. (2011). Tarih Felsefesinin Türkiye'deki Seyri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 9(17), 231-271.

Biol, İ. A. (2002). Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyini Sanatlarda Desen Çizme Tekniği. *Türkler* (Cilt 12, s. 308-315). içinde Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Biol, İ. A. (2008). *Klasik Devir Türk Tezyinî Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri*. İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı.

Biol, İ. A. (2012). Tezhip. *Diyanet İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 41, s. 61-62). içinde Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Biol, İ. A. (t.y.). *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Bolay, S. H. (1990). Filozofların Tarih Görüşleri. A. Yuvalı (Dü.) içinde, *Fırat Üniversitesi Tarih Metodolojisi ve Türk Tarihinin Meseleleri Kollokyumu* (s. 9-24). Elazığ.

Breisach, E. (2009). *Tarihyazımı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Carr, E. H. (2018). *Tarih Nedir?* (M. G. Gürtürk, Çev.) İstanbul: İletişim.

Cin, Ş. R. (1971). *Kavramlar Dizini* (Cilt 2). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Collingwood, R. (1990). *Tarih Tasarımı*. (K. Dinçer, Çev.) Ankara: Ara Yayıncılık.

Derman, Ç. (2015). Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme. A. R. Özcan (Dü.) içinde, *Hat ve Tezhip Sanatı* (s. 525-535). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

- Derman, U. (1977). Kitap Sanatları. O. Aslanapa içinde, *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı: XIV. Yüzyıl* (s. 56-60). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Ersoy, A. (1988). *Türk Tezhip Sanatı*. İstanbul: Hilat Matbaası.
- Fernie, E. (1996). *Art History and its Methods: A Critical Anthology/Selection and Commentary*. London: Phaidon Press.
- Frey, D. (1955). *Mukayeseli Bir Sanat İlmını Temellendirme*. İstanbul: Pulhan Matbaası.
- Fuad, K. M. (1329-1913). Türk Edebiyatı Tarihinde Usul. *Bilgi Mecmuası*, 1(1), 3-52.
- Gökberk, M. (1997). *Kant ile Herder'in Tarih Anlayışları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hegel, G. W. (2006). Dünya Tarihi Felsefesi. *Tarih Felsefesi Seçme Metinler* (D. Özlem, & G. Ateşoğlu, Çev., s. 155-169). içinde Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1974). Üslup Tarihi Olarak Sanat Tarihi: Heinrich Wölfflin'in Eseri. *Felsefe Arkivi*, 2(1), 26-54.
- Kafesoğlu, İ. (t.y.). *Tarih Metodu*. İstanbul: Kömen Teksir Bürosu.
- khalilicollections.org*. (2020, Kasım). <https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-single-volume-quran-qur188/> adresinden alındı
- Kütükoğlu, M. S. (2017). *Tarih Araştırmalarında Usul*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Lentz, T. W. (1989). *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the*. Los Angeles: Los Angeles Country Museum Of A.
- Lings, M. (2004). *Splendours Of Qur'an Calligraphy&Illumination*. Thesaurus Islamicus Foundation.
- metmuseum.org*. (2020, Kasım). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451405?searchField=Accession-Num&sortBy=Relevance&ft=57.51.26&offset=0&rpp=20&pos=1> adresinden alındı
- Minor, V. H. (2012). *Sanat Tarihinin Tarihi*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Mülayim, S. (1983). *Sanat Tarihi Metodu*. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.
- Mülayim, S. (1984). Plastik Sanatlarda Anlatım Biçimleri ve Üslup. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*(3), 97-114.
- Mülayim, S. (1993). Sanat Tarihi ve Diğer Tarihler. *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı* (s. 29-49). içinde Konya: Selçuklu Araştırmaları Merkezi.
- Mülayim, S. (2006). *Bilim Olarak Sanat Tarihi Aklın İzleri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

- Mülayim, S. (2012). Sanat Sosyolojisi Girişimleri. *Sanat Tarihi Dergisi*, XXI(1), 97-109.
- Mülayim, S. (2015). *Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler Değişimin Tanıkları*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Özcan, Y. (2002). Türk Tezhibi Sanatı. H. C. Güzel, K. Çiçek, & S. Koca (Dü.) içinde, *Türkler* (Cilt 12, s. 300-307). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Özçelik, İ. (2014). *Tarih ve Metodolojisi*. Ankara: Gazi Kitapevi.
- Read, H. (1974). *Sanatın Anlamı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sakal, F. (2011). Tarihyazımında Temel Kavramlar. A. Şimşek (Dü.) içinde, *Tarih Nasıl Yazılır?: Tarihyazımı için Çağdaş Bir Metodoloji* (s. 67-92). İstanbul: Tarihçi Kitapevi.
- Sönmez, E. (2008). *Annales Okulu ve Türkiye’de Tarih Yazımı*. İstanbul: Daktylos Yayınevi.
- Şulul, K. (2002). Ana Hatlarıyla Batı Tarih Felsefesinin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi. *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 107-144.
- Tanırdı, Z. (2009). Başlangıcından Osmanlı’ya Tezhip Sanatı. A. R. Özcan (Dü.) içinde, *Hat ve Tezhip Sanatı* (s. 243-281). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Temurçin, N. G. (2016). *Memlük Dönemi Tezhip Sanatında İncelenerek Günümüz Tezhip Sanatında Yorumlanması*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Togan, Z. V. (1969). *Tarihte Usul*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Türkdoğan, O. (1996). *Türk Tarihinin Sosyolojisi*. İstanbul: Turan Yayıncılık.
- Uluç, L. (2006). *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz El Yazmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*. (E. Göktepe, Çev.) İstanbul: Sel.
- Wölfflin, H. (1973). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Wölfflin, H. (1974). Sanat Eserlerinin Açıklanması. *Felsefe Arkivi*, 2(1), 55-63.
- Wright, E. (2012). *The Look Of The Book*. Washington: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institutio.
- Yiğit, H. (2017). Tarih Araştırmalarında Sanat Tarihinin Yeri ve Önemi. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 117(230), 219-232.

BEYŞEHİR EŞREFOĞLU CAMİİ TAÇKAPISININ ÖZGÜN BEZEMELERİ¹

Ümmügülsüm ÇİLEK²

orcid.org/0000-0002-4570-1930 Makale Geliş Tarihi: 30.12.2020 Makale Kabul Tarihi: 11.06.2021

ÖZ

Eşrefoğlu Camii, kaynağı Orta Asya'ya dayanan ahşap direkli ve tavanlı cami geleneğinin Anadolu'da özgün kalabilen nadide bir örneğidir. 1299 tarihli yapı, mimari kurulumu yanı sıra, taş, ahşap, çini ve kalemişi bezemeleriyle de zengin bir sanat geleneğinin temsilcisidir. Caminin taçkapsı, taşıdığı motif ve kompozisyon çeşitliliğiyle Anadolu Selçuklu taş işçiliğinin zengin bir örneğini oluşturur. Zaman içinde çeşitli restorasyonlar geçiren taçkapsının özgün halini koruyan bezemeleri, bu makalenin konusunu oluşturmaktadır. Makalede taçkapsının bezemeleri; motif ve kompozisyon özellikleri, işleme tekniği ve restorasyon uygulamalarının niteliği bakımından detaylı bir şekilde incelenecektir. Bu çalışmayla taçkapsının özgün bezemelerini belgelemek ve restorasyon çalışmalarıyla ilave edilen hatalı unsurları tespit ederek özgünlüğünü korumaya katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Eşrefoğlu Camii, Taçkapsı, Taş bezeme, Rûmî, Restorasyon, Anadolu Selçuklu Sanatı

ABSTRACT

THE ORIGINAL ORNAMENTATIONS OF BEYSEHIR ESREFOGLU MOSQUE PORTAL

Esrefoglu Mosque is a rare and unique example of the tradition which originated from Central Asia of wooden pillar and ceiling mosques that remained in Anatolia. Asia. The structure, dated back to 1299, is representative of a rich artistic tradition with its stone, wood, tile, and painted ornamentations as well as its architecture. The recessed arch of the mosque is a stunning sample of Anatolian Seljuk stonemasonry with the variety of designs and compositions it carries. The subject of this article is the ornamentations of the recessed arch, which had been restored several times but preserving its original form. In this article, the ornamentations of the recessed arch will be examined in detail in terms of designs and composition features, engraving techniques, and the quality of restoration. With this study, the main aim is to authenticate the original ornamentations of the recessed arch and to contribute to preserving its originality by identifying the defective elements added with restoration.

Keywords: Esrefoglu Mosque, Recessed Arch, Stone Ornamentations, Rûmî, Restoration, Anatolian Seljuk Art

¹Bu makale 2020 tarihli "Tezyini Açından Beyşehir Eşrefoğlu Camii" başlıklı yüksek lisans tezi kaynak alınarak geliştirilmiştir.

²FSMVÜ Geleneksel Türk Sanatları yüksek lisans mezunu, müzehhibe, gulsumcilek@hotmail.com

Giriş

Eşrefoğlu Camii, XIII. yüzyılın sonlarına doğru Beyşehir merkezli olarak kurulan Eşrefoğlu Beyliği'nin günümüze ulaşan mimari yapılarından en önemlisidir (Kofoğlu, 2018, s. 47-52; Uzunçarşılı, 2003, s. 58-61). Selçuklu geleneğine bağlı olarak Ulu Camii üslubunda tasarlanan yapı, zengin ahşap işçiliğine sahip iç mekânı ve cephe düzenlemesiyle de özgün bir niteliğe sahiptir (Kızıltan, 1958, s. 36; Seçkin, 2008, s. 156). Cami, 31.80 x 46.55 m dış ölçüleriyle (Erdemir, 1999, s. 20), kökeni Orta Asya'ya dayanan ve Anadolu'da gelişim gösteren ahşap direkli (düz) tavanlı cami geleneğinin günümüze ulaşan en büyük ve orijinal örneğidir (Aslanapa, 1989, s.130-135; Kuran, 1972, s. 179-186). Konya Sahip Ata Camii'nin (656/1258) aslı planını devam ettiren yapı, mimari kuruluşu ve ahşap üzeri kalemşi bezemeleriyle başta Kastamonu Kasaba Köy Mahmut Bey Camii (1367) olmak üzere kendinden sonra gelen birçok cami ve mescidi de etkilemiştir (Erdemir, 1999, s. 99-100; Önge, 1971, s.291).

Eşrefoğlu Camii, Konya'nın Beyşehir ilçesi, İçerişehir Mahallesi'nde Beyşehir Gölü'nün kenarında yer alır (Görsel 1). Mevcut kitabelerine göre, 696-699/1296- 1299 yılları arasında Eşrefoğlu Beyliği'nin kurucusu Seyfeddin Süleyman Bey tarafından inşa edilmiştir (Çetinaslan, 2018b, s. 233-237; Erdemir 1999, s. 19, 99; Konyalı, 1991, s. 222-225).

Kuzey-güney istikametinde uzanan caminin dikdörtgen planı, doğu duvarının kuzey yönünde 45° lik bir açıyla içeri yönelmesi dolayısıyla beşgen bir görünüme sahiptir. Kesme taşla örülmüş olan bu kesik kenar; muhteşem taçkapısı, yanındaki minare, sebil, pencereler ve sol kanat üstünde sıralanan dendanlarıyla, caminin anıtsal cephesini oluşturur (Görsel 1). Süleyman Bey'in sağlığında yaptırdığı türbe (701/1301), yapının doğu cephesine bitişik olup küçük bir pencereyle harime bağlıdır (Konyalı, 1991, s. 63-65).

Görsel 1

Eşrefoğlu Camii genel görünüm

Kaynak: <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-yasar-erdemir-esrefoglu-camisi-ni-kalici-listeye-aldirtacagiz-15346/> E.T.: 15.12. 2020



Harime girişi sağlayan sivri kemerli açıklık, abidevi görünümü ve mozaik çini bezemeleriyle Türk çini sanatında görülen yegâne örnektir (Yetkin, 1986, s. 125). Mihraba dik yedi sahına ayrılan harimde, orta sahnın diğerlerinden daha geniş ve yüksek tutulmuştur. Tam ortasında “karlık” olarak adlandırılan bir bölüm ve üzerinde de aydınlık feneri yer alır. 8.50 m yüksekliğindeki ahşap kirişlemeli tavanı, 39 sütunla birlikte son cemaat mahallinin 5 çift direği taşıyır (Akok, 1976, s. 7; Erdemir, 1999, s. 60; Kızıltan, 1958, s. 38). Rengârenk kalemleriyle bezeli ince ahşap sütunlar, mukarnas başlıklar, yastıklar, kirişler ve konsollar taşıdıkları motif ve kompozisyon çeşitliliğiyle ahşap bezemenin en zengin bölümünü oluştururlar (Çilek, 2020, s. 248-322; Erdemir, 1999, s. 60-75).

Harimin en önemli bölümü olan mihrap ve minber; kârgir ayaklara oturan, dışta külah içte sırlı tuğla ve mozaik çiniyle kaplı bir kubbeyle örtülüdür. Firuze ve patlıcan moru mozaik çini mihrap, gerek işçilik gerekse motif ve desen zenginliğiyle, Selçuklu Dönemi mihraplarına yaklaşan bir ihtişama sahiptir (Arık ve Arık, 2007, s. 160-163; Yetkin, 1986, s. 126). Kündekâri tekniğinde yapılan ahşap minber; yıldız ve çokgenlerden oluşan geometrik düzenlemesi, zengin rûmîli kompozisyonları ve hatlarıyla Anadolu Selçuklu ahşap işçiliğinin nadide ve özgün bir örneğidir (Apa Kurtişoğlu, 2015, s. 255-260; Çilek, 2020, s. 173-204). Harimin güneybatı köşesinde yer alan bey mahfili; yapı içinde yükseltilmiş konumu, zarif ahşap işçiliği ve kalemişi bezemeleriyle Anadolu Selçukluları Devri'nden günümüze ulaşabilen tek örnek olması bakımından önem arz etmektedir (Çetinaslan, 2018a, s. 194-196, 204). Camiye Osmanlı Dönemi'nde ilave edilen alçak tutulan müezzin mahfili ise ahşap işçiliği ve XVI. yüzyıl özelliği gösteren kalemişi bezemeleriyle harimin görsel bütünlüğüyle uyum içindedir (Çetinaslan, 2018a, s. 202-203; Çilek, 2020, s. 239-248).

720 yıllık bir geçmişe sahip olan Eşrefoğlu Camii, son yüzyıl içinde çeşitli restorasyonlar geçirmiştir (Çilek, 2020, s. 41-51; Erdemir, 1999, s. 9-12). 1956-1962 yılları arasında yapılan geniş çaplı onarımlarda, taçkapının bezemeli bordürleri ve kuşatma kemeri yeniden yapılmış, mukarnas kavsaralı nişe ise dokunulmamıştır (Eyüboğlu, 1979, s. 35, 39; Konyalı, 1991, s. 65, 219). Tamirat yapılamadığından uzun müddet kapalı olan taçkapı, 1996 yılında ahşap bir sacak konularak kullanıma açılmıştır. Bozulan mukarnasların

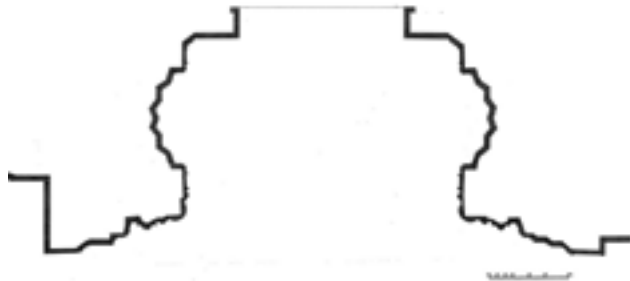
çürütme tekniğiyle yerinde tamir edilmesine yönelik karar 1994 yılında alınmış ancak onarım 2003 yılında gerçekleşmiştir (Efe, 2013, s. 59). Bezemeli bordürlerden restorasyon öncesine ait bir bölüm, günümüzde taçkapının sol tarafında sütunçeyle birlikte yer almaktadır (Görsel 2). Ana niş ise büyük ölçüde özgünlüğünü korumaktadır.

Taçkapının Özgün Bezemeleri

Eşrefoğlu Camii Anadolu Selçuklu üslubunda ortaya konmuş bir eserdir. Bu dönemin eserleri incelendiğinde yapıların belli bir programa göre inşa edildiği ve işlevine bakılmaksızın bazı yapısal öğelerin bezeme alanları olarak kullanıldığı görülür. Anıtsal görünümlü taçkapılar, yapıyı temsil eden nitelikleriyle bezemenin en etkili biçimde yer aldığı bölümlerdir. Taçkapıyı oluşturan unsurlar belli bir plan bir şema üzerine kuruludurlar ve yüzeyleri boş bırakılmayıp titizlikle tezyin edilmiştir (Bayburtluoğlu, 1976, s. 76-77; Tuncer, 1986, s. 72- 88, 114-116.).

Mimari kuruluşu ve bezemeleriyle Selçuklu geleneğini yansıtan taçkapı 0. 94 m dışarı taşan kütlesi, 10.10 m yüksekliği ve 7.06 m genişliğiyle abidevi bir görünüme sahiptir (Erdemir, 1999, s. 21) (Görsel 2, Çizim 1). Kesme taşla inşa edilen dikdörtgen taçkapı, çeşitli genişliklerde bezemeli bordürlerle çevrilidir. Bunları takip eden köşe sütunceleri, giriş kapısının bulunduğu ana nişe bakışları yöneltir. Mukarnaslı kavsara ve aynı üslupta bezenmiş yan nişler, köşe sütunceleriyle birlikte ana nişin bir mekân kimliği kazanmasını sağlar. Sütuncelerin üzerinden başlayan kuşatma kemeri kavsarayı çevreler ve köşeliklerdeki gülbezelerle beraber çerçeve bordürleriyle bütünleşir. Kemerin üzerinde mermere yazılmış iki satırlık taş kitabe yer alır.

Taçkapıyı farklı ölçülere sahip dört adet bordür çevrelemektedir (Görsel 2). Rûmî motifleriyle bezeli bordürler, dıştan içe doğru incelenecek olursa; 1. bordür, 42 cm genişliğinde olup dikey eksen üzerinde gelişen sürgit karakterli bir tasarıma sahiptir (Çizim 2, Görsel 3).



Çizim 1
Taçkapının planı

Kaynak: Vakıflar
Genel Müdürlüğü
Arşivi

Görsel 2
Anadolu Selçuklu
üslubunda düzen-
lenen taçkapı. Sol
tarafa özgün be-
zemeler yer alıyor.
Fotoğraf: Ümmügül-
süm Çilek, 2018



Çizim 2

İlk bordürün çizimi.
Ümmügülsüm Çilek



Desen, karşılıklı iki rûmînin simetri ekseninde tepelik rûmî olarak birleşip tekrar ayrılmasıyla meydana gelir. Tepelikten çatallanarak ayrılan rûmî helezonu ucunda diğerlerinden daha büyük sade bir rûmîyle son bulur. Birim desen, eksen boyunca tekrar eder. Kompozisyon, bu desenin iki ayrı hat üzerinde hazırlanıp karşılıklı rûmîlerin (başka bir ifadeyle kapalı form rûmîlerin) içine tepelik gelecek şekilde kaydırılarak yerleştirilmesiyle oluşmuştur. Motif detaylarına bakıldığında, ortadaki tepelik ve onu çevreleyen rûmîlerin yüzeylerinin münhanî³ üslubunda eğri çizgilerle işlendiği görülmektedir. Münhanî kıvrımları üstünde, rûmînin incelmeye başladığı noktada küçük bir spiral, sade bir rûmî görünümü çizer. Aynı şekilde helezona bağlı rûmîler de sade olarak bırakılmıştır. (Çizim 2, Görsel 3). Rûmî yüzeyindeki eğriler, motifin dış hatlarından daha yüksek katmanlı, kabartma olarak işlenmiş böylece bordürde ışık gölge etkisi artırılmıştır.

İlk bordüre ait detayları ve işleme tekniğini onarım öncesine ait resimlerden tespit etmek mümkün olmuştur. Zira taçkapının onarımı esnasında bordürün orijinal halini gösteren bir bölüm bırakılmamıştır. Yeni yapılan bordürde ise rûmîlerin detayları ve kabartma olması gereken eğriler, içerlek satırlı olarak işlenmiş, bu da desenin görünümünü tamamıyla değiştirmiştir (Görsel 4).



Görsel 3
İlk bordürün restorasyon öncesi görünümü.

Kaynak: Ögel, 1957,
11. resim.

3 Kelime anlamı eğri demek olan münhanî, XI-XV. yüzyıllar arasında Türk süslemesinde, özellikle kitap tezminatında sıklıkla görülen bir üsluptur. Rûmîlerin ayrıntılarından oluşan düşünülen münhanîlerin ilk örnekleriyle Uygurlara ait bezelik fresklerinde, bir canavar resminde karşılaşırlar. Münhanîler, Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri mimari eserlerinde ve yazma eser tezhiplerinde rûmîlerle birlikte yer alırlar. Rûmî yüzeylerini birbiri ardına eklenen eğriler biçiminde dolduran motifin, bazen de rûmî formu oluşturdukları görülür. Kendine özgü bir boyama tekniği olan münhanîlerin en güzel örneklerini özellikle XIV. yüzyıl yazma eser tezhiplerinde görmek mümkündür. Detaylı bilgi için bkz. Akar ve Keskiner, 1978, s. 19-20; R. 16, 17, 18.; Birol ve Derman, 2005, s. 175, 180.



Görsel 4
Taçkapının ilk bordürü.

Fotoğraf:
Ümmügülsüm
Çilek, 2018.

2. bordür, 50 cm genişliğindedir ve iç bükey bir görünüme sahiptir. Yatay simetri ekseninde gelişen desende rûmiler, dendanlı bir kemercik ve yanında üçgen biçimli bir kaidenin üzerinde yer alır (Çizim 3, Görsel 5). Üçgen kaidenin üstünde karşılıklı iki rûmî, simetri ekseninde tepelikle birleşerek kapalı bir form oluşturur. Dendanlı, üçdillimli kemerciği oluşturan saplar ise simetri ekseninde çatallanır; biri, ucunda rûmîyle biterken diğeri helezoni bir kıvrımla kapalı form rûmînin içinden geçer ve rûmîyle son bulur. Motiflerin detaylarında, rûmî yüzeylerinin münhanî üslubunda eğrilerle dilimlendiği görülür. Üçgen kaide üzerindeki rûmînin alt kısmı, gaga veya pençe misali kıvrıktır ve üzerine sivri uçlu iki dilim yapılmıştır. Bu dilimlerle rûmiler, kanat açmış izlenimi uyandırmaktadır (Görsel 5, özgün bölüm, Çizim 3). Rûmî yüzeyini dolduran eğrilerden sonra ilk bordürdeki gibi üst uçta, spiral kıvrımlı sade bir rûmî yer alır. Ancak onarım sonrasında tüm bu bölümler iptal edilmiş ve rûmînin formu tamamen değiştirilmiştir (Görsel 5, yeni yapılan bölüm).

Kemercik üzerindeki rûmînin detayları, yerinde yapılan bir incelemeyle anlaşılabilir, resimlerde net olarak görülemez. Bu nedenle bordürün onarım öncesini gösteren bir resim, motifi daha anlaşılır kılmaktadır. Görsel 6'da görüldüğü üzere tepeliğin merkezinde, eğrilerin birleştiği noktada sivri uçlu bir yaprak ya da baklava şekli bulunmaktadır. Bu aslında, karşılıklı iki rûmînin simetri ekseninde sırt sırta tam yapışmayarak yay yaptığı ve çaprazlama devam ettiği desenlerde gördüğümüz bir durumdur. Yayın içi bazen boş bırakılır bazen de doldurulur (benzer bir durum kuşatma kemerinin deseninde de görülür). Buradaki motif, Sivas Gök Medrese ve Erzurum Çifte Minareli Medrese taç kapısındaki benzer bordürde de kullanılmıştır (Görsel 11, Görsel 12, soldan ikinci bordürler).

Desen, iç bükey alana yüksek kabartma tekniğinde kademeli olarak işlenmiştir. Kaide üzerindeki ana motifler daha yüksek iken tepelikten kıvrılan rûmî helezonu daha içeridedir. Rûmî yüzeyindeki eğriler ise tıpkı ilk bordürdeki gibi kabartma olarak işlenmiştir.



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



Görsel 6
İkinci bordürün onarım öncesi görünümü. Kaynak: Ögel, 1957, Resim 11.



Görsel 5
Ortada ikinci bordürün özgün bölümü, yanlarda ise yeni yapılan bordürün görünümü. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

Çizim 4
Üçüncü bordürün çizimi. Ümmügülsüm Çilek



Görsel 7
Üçüncü bordürün orijinal bölümü. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.



Görsel 8
Üçüncü bordür. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.



3. bordür yarım daire silindirik profilde olup 20 cm genişliğindedir (Çizim 4, Görsel 7). Dikey simetri eksenı boyunca sağdan sola, soldan sağa geçiş yaparak ilerleyen iki şerit, üç dilimli kemer benzeri alanlar oluşturur. Bu alanda ağaç benzeri bir motif yer alır. İlk bakışta simetri ekseninde bir tepelik izlenimi verse de ağaç görünümüne daha yakındır. Motif ana hatlarıyla Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin ön yüzündeki hurma ağacına benzemektedir (Ögel, 1966, s. 47. bkz. R. 64). Motifin üçüncü yaprağından çıkan bir sap, kıvrılarak sonraki ağacın gövdesini oluşturur ve eksen boyunca S'ler yaparak devam eder. Saplardan yana doğru çıkan bir

rûmî, desenin kenar çizgisinde yarım tepelik rûmîyle son bulur. Motif detaylarında, pafta oluşturan şeritlerin çifte yivle zenginleştirildiği, rûmîlerin ise eğrilerle bezendiği görülür. Desen, ilk iki bordüre göre daha yüzeysel olarak işlenmiştir. Yeni yapılan bordürde ise rûmî biçimlerinde küçük farklılıklar görülür (Görsel 8).



Çizim 5
Dördüncü bordürün çizimi. Ümmügülsüm Çilek

Görsel 9
Dördüncü bordürün orijinal bölümü. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.



Görsel 10
Dördüncü bordür. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.



4. bordür, 30 cm genişliğinde olup üçgen profillidir. Desen zıt istikamette hareket eden iki farklı hat üzerine kuruludur (Çizim 5, Görsel 9). Karşılıklı iki rûmî, dikey simetri ekseninde kesişip çaprazlama yer değiştirerek S'ler halinde yukarı doğru akıp gider. Böylece eksen boyunca uzanan kapalı form rûmîler meydana gelir. Yukarıdan aşağıya hareket eden ikinci hat ise kenar çizgisine bitişik yarım tepelikler sırasındır. Tepeliğin ucundan kıvrılan sade rûmîler, ekseninde birleşerek kapalı formların içindeki tepelikleri oluşturur. Motif detaylarında rûmîlerin münhanî üslubunda eğrilerle dilimlendiği görülür. Sadece simetri

eksenindeki tepeliğin dilimleri diğerlerinden farklı olarak sivri uçludur. Kapalı form rûmînin alt ucu, ikinci bordürdeki gibi içeriye kıvrıktır ve üstte de spiral kıvrımlı bir sade rûmî yer alır. Onarım sonrası bordürde, bu bölümlerin işlenmediği görülmektedir (Görsel 10).

Eşrefoğlu Camii'nin bezemeli bordürleri, Sivas Gök Medrese (1271) ve Erzurum Çifte Minareli Medrese (1290) bordürleriyle üslup benzerliği taşımaktadır. Bu nedenle birbirinin aynı olarak görülen bordür desenleri (Çaycı, 2008, s. 119; Erdemir, 1999, s. 105; Ögel, 1957, 116- 118; Ögel, 1966, s. 59, 72) incelendiğinde aralarında farklılıklar olduğu ortaya çıkar. Örneğin ilk bordür, Erzurum Çifte Minareli Medrese'de de yer alır (Gök Medrese'de bu bordür yoktur). Dik

eksen üzerinde tepelik ve onu çevreleyen rûmîler tasarımı, benzerliğin temelini oluşturmaktadır. Bezeme sanatlarında sıklıkla görülen bu tasarım (Ögel, 1966, s. 81; Yetkin, 1986, s. 175), tali saplar ve ikincil motiflerle farklılaşmaktadır. Eşrefoğlu bordüründe kapalı form rûmiden ayrılan helezona küçük rûmîler bağlanmışken, Çifte Minareli Medrese'de ise rûmîler serbestçe iki yana sarmaktadır. Her iki bordürün de rûmîleri gerek form gerek detayları bakımından birbirinden oldukça farklıdır (Görsel 11, Çizim 2, Görsel 3).

Taçkapının ikinci bordürü, Sivas Gök Medrese ve Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin ikinci bordürleriyle aynı olarak nitelendirilir. Benzerliğin temelini motiflerin dilimli ke-

mercikler ve üçgen kaideler üzerinde sıralanışı oluşturur. Her üç desen de rûmî biçimleri ve helezonlarıyla farklılık gösterir (Görsel 11, Görsel 12, Çizim 3, Görsel 5).

Eşrefoğlu'nun üçüncü ve dördüncü bordürü küçük farklılıklar dışında Gök Medrese'nin üçüncü ve beşinci bordürüyle neredeyse aynıdır (Görsel 12, Görsel 7, Görsel 9). Ancak Erzurum Çifte Minareli diğer ikisinden farklılık gösterir. Üçüncü bordürün benzerliği sadece kapalı alanlar oluşturan şeritlerde görülürken beşinci bordür, kurgusu ve rûmîleriyle diğer ikisinden tamamen ayrılır (Görsel 11, Görsel 12, Görsel 7, Görsel 9). Gök Medrese'nin birinci ve dördüncü bordürüyle Erzurum Çifte Minareli'nin dördüncü bordürü Eşrefoğlu taçkapısında yer almaz.

Görsel 11
Erzurum Çifte Minareli
Medrese'nin taçkapı
bordürleri.

Kaynak: Salt Araştırma
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/6804>
E.T.: 15.12.2020.



Görsel 12
Sivas Gök Medrese'nin
taçkapı bordürleri.

Kaynak: Salt Araştırma
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/74690>
E.T.: 15.12.2020.



Görüldüğü üzere Eşrefoğlu Camii taçkapı bordürleri, Sivas Gök Medrese'nin bazı bordürleriyle yakın benzerlik taşımakta olup Erzurum Çifte Minareli Medrese'yle olan benzerliği ise zayıftır. Rûmî formlarına ve detaylarına bakıldığında ise her üç yapıda da farklılaşmalar olduğu görülür. Bu durum, ne kadar beğenilse de daha önce işlenen bir desenin aynen kullanılmadığını, tasarımı yapan sanatkârın tali saplar ve motif detaylarıyla ortaya koyduğu eserde farklılık arayışında olduğunu göstermektedir.



Çizim 6
Sütunce deseninin çizimi.
Ümmügülsüm Çilek

Taçkapıyı kuşatan bordürlerden sonra iç köşeye zengin bir hava katan sütunceler yer alır. Sade bir çerçeveyle kuşatılan sütunceler, tek cepheden bakılınca yatık U biçiminde görülen bir kaide üzerine otururlar. Sütun başlıkları, iki kat olarak düzenlenmiş stilize akantüslerden oluşur. Sütuncelerin başlıkları ve sağdakinin gövdesi yeniden yapılmışken soldaki sütunce gövdesi, özgün halini korumaktadır (Görsel 2).

Sütunce gövdesi, geçmeler oluşturan şeritlerin örgüsü ve tepelik rûmîlerle zengin bir görünüme sahiptir (Çizim 6, Görsel 13). Desen; her iki ucunda tepelik rûmî bulunan şeritlerin, dikey simetri eksenlerinde tekrarı üzerine kuruludur. Yatay istikamette bir eksen atlayarak zikzaklar halinde ilerleyen şeritler, düşeyde ise çaprazlama olarak hareket ederler. Zıt yönlerde bakan tepeliklerle geçmeler arasındaki boşlukta ise sadece yukarı bakan küçük tepelikler bulunur. Motif detayları incelendiğinde, şeritlerin çift yivle işlenerek etkisinin arttırıldığı, tepelik rûmîlerin ise eğrilerle dilimlendiği görülür. Sonsuza kadar genişleme özelliğine sahip olan desenin bu niteliği, sütunce üzerinde pek fark edilmemektedir.

Yeni yapılan sütunce incelendiğinde desenin tam olarak anlaşılmadığı görülür. Desen işlenirken şeritlerdeki incelik ve akış kaybedilmiş, dolayısıyla geçmeler uygulanamamıştır. Tepelik rûmîler ise özgün hallerinden daha farklı görünmektedir (Görsel 14).



Görsel 13
Üçüncü Sol taraftaki özgün sütunceden detay.
Şeritlerin geçmeleri net olarak görülebilmektedir.
Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

Görsel 14
Üçüncü Yeni yapılan sütunce.
Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

Taçkapının mukarnas kavsarası, sütuncelerin üzerinden başlayan bezemeli bir kuşatma kemeriyle çevrilidir (Görsel 2). Kemer, taçkapının onarımı esnasında tamamen sökülüp yeniden yapıldığı için bordürün özgün bir parçası bulunmamaktadır. Bununla birlikte onarım öncesine ait fotoğraflar özgün desenin net olarak tespit edilmesine imkân vermektedir (Görsel 15, Görsel 17).

Kemer deseni, yatay simetri eksenini üzerinde paftalar oluşturan bir şerit ve rûmî motiflerinden oluşur (Çizim 7, Görsel 15, Görsel 17). Sade, yuvarlak hatlı bir şerit, üç dilimli bölümler halinde S kıvrımlarıyla bordür boyunca akıp gider. Oluşan paftalarda simetri ekseninde birleşmiş zıt yönlere bakan rûmîler yer alır. İlk bakışta aynı görünen rûmîlerden biri çaprazlama sağa ve sola kıvrılırken diğerinin karşısında küçük bir tepelik bulunur. Tepelik rûmî, C şeklinde kıvrılan rûmî helezonun başlangıç noktasıdır. Desendeki rûmîlerin tamamı münhanî üslubunda eğrilerle dilimlenmiştir. Bu eğriler simetri eksenindeki rûmîlerde motifin dış hatlarından yüksekçe; tepelik ve bordür kenarlarındaki rûmîlerde ise iç bükey olarak işlenmiştir.

Restorasyon sonrası mevcut kemer incelendiğinde desenin hatalı uygulandığı görülmektedir. Görsel 15'de simetri ekseninde birleşip sonra sağ ve sola doğru çaprazlama devam eden rûmî, yeni yapılan bordürde iptal edilmiştir. Bunun yerine karşısında tepelik yer alan diğer rûmî işlenmiştir (Görsel 16). Böylece sadece kavsaraya bakan yönde olması gereken tepelikler, her paftada tekrar etmiştir. Ayrıca yeni yapılan bölüm, gerek motif formları gerekse işleme tekniği bakımından özgün bordürdeki inceliği ve ritmi yansıtmamakta, donuk bir görünüm arz etmektedir.

Kuşatma kemerinin iç kısmında kırık silindirik çubuklardan oluşan ikinci bir kemer yer alır (Görsel 2). Dördüncü mukarnas sırasından başlayan ve elli adet silindirik çubuktan oluşan bu ince kemer, taçkapıya zengin ve farklı bir görünüm katmaktadır. Benzer bir örneği Konya Alâeddin Camii (1220) avlusundaki türbe kemerinde de görülen (Ögel, 1966, s. 72, R. 10) bu düzenleme, taçkapı bezemelerinde kullanılan nadir bir uygulamadır (Erdemir, 1999, s. 24).

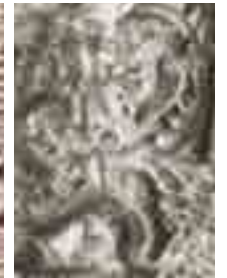
Kavsara köşeliklerinde zemine gömülü olarak yerleştirilmiş birbirinin eşi iki adet gülbezek/ rozet bulunur (Görsel 2). Gülbezeker, merkezde on iki dilimli yarım küre ve si-



Görsel 15
Restorasyon öncesi kuşatma kemerinde rûmî motifleri Kaynak: Salt Araştırma <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/83616> E.T.: 15.12.2020.



Görsel 16
Kuşatma kemerinin mevcut görünümü. Fotoğraf: Ümmüğülsüm Çilek, 2018.



Görsel 14
Restorasyon öncesi kuşatma kemerinden rûmî detayı. Kaynak: Salt Araştırma

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/83616> E.T.: 15.12.2020.

metrik bir düzenlemeye sahip rûmî motifleriyle bezelidir (Çizim 8, Görsel 18). İki rûmî sapı, alttan üstten kıvrılarak simetri eksenlerinde biri tepelik, diğeri de kanatlı rûmî olarak son bulur. Sapların kesişmesiyle kabara etrafında on iki köşeli yıldız meydana gelir. Desen, içerlek satırlı alana yüksek kabartma olarak işlenmiştir. Bordür bezemelerinden farklı olarak buradaki rûmî yüzeylerinin motifin içini boşaltırcasına oyulduğu görülür.

Taçkapının onarım öncesini gösteren fotoğraflarda, kuşatma kemeri üzerindeki köşeliklerin tahrip olduğu görülmektedir. Onarım sonrası bu bölüme kavsara köşeliğindeki gülbezelerin aynısından yerleştirilmiştir. Yeni yapılan gülbezeler incelendiğinde sap kesişmeleriyle oluşan yıldızın ve rûmî formlarının net olmadığı, desendeki zarif işçiliğin yansıtılmadığı görülür (Görsel 19).

Taçkapının ana nişi, mukarnas bezemeli bir kavsarayla örtülüdür (Görsel 2). Yarım kare planı koniye çevirerek tepede son bulan mukarnas dizisi 14 sıradan oluşur. Genel çizgileriyle Konya Sahip Ata Camii (1258) ve Sivas Gök Medrese (1271) taçkapı mukarnas dizilerine benzeyen mukarnasın bazı dizilerinde farklı çokgenler kullanılarak biçimsel değişiklikler yapılmıştır (Ödekan, 1976, s. 78-79). Prizmatik öğeler her sırada taşmalar yaparak yükselirler ve gruplaşan öğelerin oluşturduğu konsollar alttan bakınca yıldız görünümündedir. 4. sıranın köşelerinde görülen on iki köşeli yıldızlar damla şeklinde küçük sarkıtlar yapar. Mukarnaslar genelde yalın prizmatik öğeler halinde olmakla birlikte bazı dizilerde yüzeyler, yelpaze biçiminde dilimlenmiş, bir kaçında ise rûmî motifleriyle bezenmiştir. 9. sıranın tamamı yelpaze benzeri hücrelerden oluşurken rûmî bezemeli olanlar ise 3.sıranın her iki ucunda ve 8.sıranın ortalarında görülür. Buradaki rûmîler, form ve işleme tekniği bakımından gülbezelerle aynıdır.

Taçkapı ana nişinin iki yanında karşılıklı olarak birer niş yer alır (Görsel 2, Görsel 20). Genel görünümüyle taçkapı düzenini tekrarlayan bu nişler işlevsel olmaktan uzak tamamen bezeme kaynaklıdır. Kapı ön boşluğuna derinlik katarak mukarnas kavsarayla birlikte ana nişe bir mekân etkisi kazandırır (Bayburtluoğlu, 1976, s. 77; Ögel, 1966, s. 4). Konumu sebebiyle dış etkenlerden uzak kalan nişler, özgünlüğünü koruyarak günümüze ulaşmıştır.



Çizim 8

Kavsara köşeliğindeki gülbezegin çizimi. Ümmügülsüm Çilek



Görsel 18

Kavsara köşeliğindeki orijinal gülbezeg. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.



Görsel 19

Kuşatma kemerinin üstüne sonradan yapılan gülbezeg. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

Görsel 20

Taçkapının yan nişi.
Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

**Görsel 21**

Yan niş bordürü. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

**Çizim 9**

Yan niş bordürünün çizimi. Ümmügülsüm Çilek



Nişin etrafı 22 cm genişliğinde ince bir bordürle çevrilidir (Görsel 20). Bordür deseni, tek yönde ilerleyen S kıvrımları üzerine kuruludur ve oldukça farklı bir görünüme sahiptir (Çizim 9, Görsel 21). Çifte yivlenmiş sap yüzeyi, gittikçe genişleyerek yuvarlak uçlu üç dilim halini alır. Bunun ortasındaki dilimden devam eden sap, aynı şekli tekrarlayarak çatallanır ve içe kıvrık bir sencide rûmiyle⁴ son bulur. Yüzeyi sivri uçlu eğrilerle dilimlenmiş sencide rûmî, taçkapıyı çevreleyen dördüncü bordür tepeliklerine benzemektedir (Çizim 5). Nişleri çevreleyen bu bordür, giriş kapısının üzerinden de dolaşarak nişlerle kavsaranın bütünlüğünü sağlar.

48 cm derinliğindeki yan nişler yıldız kesitli ve mukarnas kavsaralıdır. 6 sıradan oluşan mukarnasın ilk sırasındaki

hücreler rûmî desenli olup yıldız kesitli niş planını devam ettirir (Görsel 20, Çizim 10, Görsel 22). Desen, simetri ekseninde birleşerek kapalı form oluşturan karşılıklı iki rûmî

**Çizim 10**

İlk sıradaki mukarnas ögesinin rûmî deseni. Ümmügülsüm Çilek

**Görsel 22**

İlk sıradaki rûmî li mukarnas ögesi. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

⁴ Sencide rûmî, sapın üzerinde iki rûminin sırt sırta birleşmesiyle oluşur. Her ne kadar simetrik bir izlenim verse de aslında sapın kıvrımına bağlı olarak asimmetrik bir görünüm arz eder. Tepelik rûmîler ise simetri ekseninde sırt sırta geldiğinden tam simetriklerdir.

ve ortasındaki tepelikten meydana gelir. Nişin iki yanında sade gövdeli sütunceler yer alır. Sütun başlıkları, üst üste iki sıra halinde düzenlenen stilize akantüslerden oluşur.

Camiye girişi sağlayan kapı, basık kemerli olup iki renkli taşlarla birbirine geçmeli olarak örülmüştür. Kemerin kilit taşında ve üzengilerinde kabartma motifler bulunmaktadır (Görsel 2). Kilit taşında yer alan motif, Anadolu Selçuklu mimarisinde örnekleri görülen hayat ağacı motifidir. Hayat ağaçlarıyla birlikte görülen kuş, kartal ve ejder gibi figürler, Beylikler Devri eserlerinin bir özelliği olarak buradaki hayat ağacında görülmez (Öney, 1989, s. 29).

Yüksek kabartma olarak işlenen hayat ağacı simetrik bir düzenlemeye sahiptir. İnce bir gövdeden yana ve yukarıya ayrılan hurma dalları, farklı görünümde tasvir edilmiştir (Çizim 11, Görsel 23). Ağacın alt kısmı gövdeye doğru kıvrılan münhanî tarzında dilimlerden oluşur. Aynı dilimlerden yandan görünümü dallarda etrafında bir sınır çizgisiyle görülür. Ağacın tepesinde karşılıklı olarak bakan dallar, bu haliyle Sivas Gök Medrese'nin cephesindeki hayat ağacını hatırlatır. Hurma dallarının arasından yüzeyi küçük dairelerle işlenmiş nar motifleri çıkar. Alt sırada ise aşağı doğru bakan ve yüzeyi boş bırakılmış farklı bir bitki/ meyve görülmektedir. Ağacın altında damla gibi sarkan 9 dilimli bir kabara bulunur. Kabara, kendisini çevreleyen bir şeritle kurdele gibi kıvrılan ağacın gövdesine bağlanır.

Hayat ağacı bazı yaprakların uçlarındaki küçük dökülmeler dışında özgünlüğünü korumaktadır (Görsel 24). Onarımı yapılan bu bölümler incelendiğinde motifin tam anlaşılmadığı görülür. Restorasyon öncesini gösteren fotoğraflarda 6 adet nar motifi net bir şekilde görülmüyorken (Görsel 23) bugün 4 adet nar bulunmaktadır. Ağacın üstünde, yanlarda bulunan narların yerine yaprak benzeri bir şey yapılmıştır. Hâlbuki narların incecik dalları halen yerinde durmaktadır. Ağacın altındaki 9 dilimli kabardan oluşan sarkıt ise rümi benzeri bir motifle işlenerek tamamen değiştirilmiştir. Elde yeterli veri varken onarımın bu şekilde yapılmasının keyfi bir uygulama olduğu söylenebilir.

Görsel 23

Hayat ağacı motifi. Kaynak: Salt Araştırma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/83616> E.T.: 15.12.2020.

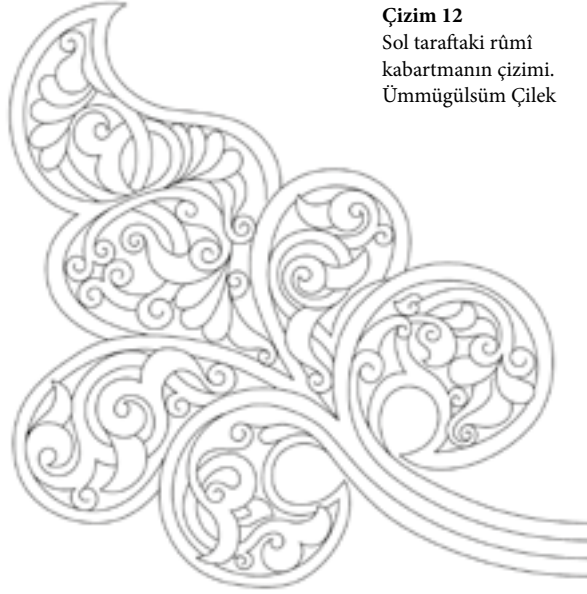
Görsel 24

Hayat ağacı motifinin restorasyon sonrası mevcut durumu. Fotoğraf: Ümmügülüm Çilek, 2018.



Çizim 11
Hayat ağacı motifinin çizimi. Ümmügülüm Çilek





Çizim 12
Sol taraftaki rûmî
kabartmanın çizimi.
Ümmügülsüm Çilek



Görsel 25
Sol taraftaki rûmî kabartmanın
restorasyon sonrası mevcut görü-
nümü. Fotoğraf: Ümmügülsüm
Çilek, 2018.



Görsel 26
Görsel 26: Sağ taraftaki rûmî
kabartmanın restorasyon öncesi
görünümü. Kaynak: Salt Araştır-
ma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/83616>
E.T.: 15.12.2020.

Kemer ayaklarında, karşılıklı birbirine bakan iki tane iri rûmî kabartma yer alır (Görsel 2). Sencide rûmî şeklindeki kabartmanın bir benzeri, Sivas Gök Medrese'nin kemer ayaklarında kullanılmıştır (Ögel, 1966. s. 72., Görsel için bkz: levha XLV, resim 85). Biçim olarak aynı olmakla beraber Gök Medrese'nin kabartmalarındaki hayvan başlarının yerini, burada rûmî motifleri almıştır.

Rûmî kabartma, sapın üzerindeki incecik yivlerle dilimlenerek bölümlere ayrılmıştır (Çizim 12, Görsel 25). Ortadaki karşılıklı bölümler hariç diğerlerinde farklı desenler

kullanıldığı görülür. Her iki rûmî kabartma da birbirinin eşi olarak aynı desene sahiptir. Bazen yalın bazen de dilimli olarak işlenen rûmîler, kıvrılarak buldukları alanı doldururlar. Taçkapıdaki diğer rûmîler gibi ince bir işçiliğe ve zarif bir görünüme sahiptirler.

Kabartmalar kenarlarındaki ufak dökülmeler dışında sağlam bir şekilde günümüze ulaşmıştır. Ana nişin onarımı sırasında tamamlanan bu bölümler incelendiğinde, rûmî formlarının net olmadığı görülür (Görsel 25). Hâlbuki birbirinin eşi olan kabartmaların (Görsel 26) karşılaştırmalı bir incelemesiyle dökülen bölümleri aslına uygun olarak tamamlamak mümkündür. Ne yazık ki hayat ağacında olduğu gibi rûmî kabartmalarda da sağlıklı bir onarım yapılamamıştır.

Değerlendirme ve Sonuç

XIII. yüzyıl Anadolu Selçuklu mimarisinde taçkapılar, yapıyı temsil eden abidevi görünümleri ve bezeme programlarıyla taş işçiliğinin en zengin örneklerini oluştururlar. Taçkapılar, cepheden dışarı taşan kütleleri ve yapıyı aşan yükseklikleriyle, unsurların dikkatle yerleştirildiği belirli bir şema üzerine kuruludurlar. Eşrefoğlu Camii'nin taçkapısı da yüksek ve taşkın kütlesi, mukarnas kavsaralı ana nişi, kuşatma kemeri, sütunceleri, yan nişleri, basık kemerli kapı açıklığı ve bunları çevreleyen bezemeli bordürleriyle döneminin taçkapı planını takip eder.

Taçkapının bezemelerinde rûmîli kompozisyonlar tercih edilmiştir. Kompozisyonlar, üzerinde yer aldıkları elemanlara göre tasarlanmış ve bezemenin temel ilkeleri olan sonsuzluk, denge, ritim ve simetri gibi unsurlar en güzel şekilde uygulanmıştır. Sürgit karakterli kompozisyonlar bordürlerde; boyuna simetrik, S kıvrımlı, aynı veya zıt istikametlerde ilerleyen iki şeritli/ iplikli tasarımlar olarak görülmüştür. Enine simetrik bir düzenleme ikinci bordürle kuşatma kemerinde, merkezi kompozisyonlar ise gülbezelerde yer almıştır. Birden fazla eksen üzerine kurulu, sonsuz karakterli bir kompozisyon köşe sütuncelerinin gövdesini sararken, başlıklarda stilize akantüsler kullanılmıştır. Kemer ayağındaki kabartmalar Sivas Gök Medresedeki kabartmadan farklı olarak rûmî motifleriyle bezenmiştir. Kilit taşındaki hayat ağacı motifi ise hurma dalları arasında nar motifleri ve incecik gövdesinden aşağı sarkan dokuz dilim-

li kabarayla farklı bir uygulamadır. Selçuklu taçkapılarının vazgeçilmezi olan geometrik kompozisyonlara Eşrefoğlu taçkapısında yer verilmemiştir. Bezemede yer alan rûmilerin yüzeyi, genellikle spiral kıvrımlar ve münhanî üslubunda eğri çizgilerle dilimlenerek işlenmiş ve böylelikle motifin plastik etkisi artırılmıştır.

Kompozisyonlar, taş malzemeye yüksek kabartma tekniğiyle işlenmiştir. İçerlek satırlı ikinci bordürün deseninde kademeli bir işleme görülür. İncecik yivli şeritlerde ve motiflerin işlenmesinde titiz bir işçilik dikkati çeker. Genellikle rûmî yüzeyindeki dilimler zeminden yüksekçe kabarık işlenirken bazıları, özellikle gülbezek desenindeki rûmiler, adeta içleri boşaltılırcasına oyularak işlenmiştir.

Taçkapının bezemeli bordürleri Sivas Gök Medrese (1271) ve Erzurum Çifte Minareli Medrese (1290)'nin bordürleriyle üslup benzerliği taşımaktadır. Birbirine yakın zamanlarda inşa edilen her üç yapının bezemelerinde de rûmî motiflerinin kullanılması, desen kurgularının yakınlık göstermesi ve yüksek kabartma tekniğiyle işlenmesi benzerliğin temelini oluşturmaktadır. Bu durum bordürlerin aynı olduğu yönünde bir düşünceye yol açmıştır. Her üç yapının bordürlerinin karşılaştırılmasıyla yapılan inceleme göstermiştir ki; Eşrefoğlu taçkapı bordürlerinden bazıları Sivas Gök Medrese bordürleriyle yakın benzerlik göstermektedir. Erzurum Çifte Minareli Medrese bordürleriyle benzerliği ise oldukça uzaktır. İlk bakışta aynı gibi görünen bordürler; rûmî çeşitleri, motif detayları veya desen kurgusundaki farklılıklarla birbirinden ayrılmaktadır. Bu durum daha önce işlenen bir desenin aynen kullanılmadığını, tasarımı yapan sanatkarın tali saptar ve motif detaylarıyla ortaya koyduğu eserde farklılık arayışında olduğunu gösterir. Aslında sanatkarın bu çabası mimari kuruluşu belli bir şema gösteren taçkapıların bezeme yoluyla farklılaşmasını sağlamakta ve böylece her taçkapıya kendine özgü bir kimlik kazandırmaktadır.

Taçkapıya yönelik restorasyon çalışmaları incelendiğinde, tamamen yenilenen kuşatma kemeri, gülbezeler ve bordürlerle; kısmen onarım gören mukarnas ve kemer üstü kabartmaların renk, motif, desen ve işleme tekniği bakımından özgün bezemelerden ayrı düştüğü görülmüştür. Her iki onarımda da farklı renklerde malzemenin kullanılması taçkapıya parçalı bir görünüm vermiştir. Motif ve desen özelliklerine bakıldığında, kuşatma kemeriyle sütunce deseninin yanlış anlaşıldığı ve tamamen hatalı uygulandığı tespit edilmiştir. Kuşatma kemerinin bezemesi deseni oluşturan rûmî motiflerinin bir kısmı iptal edilerek uygulanmış, bu da özgün desenin kaybına neden olmuştur. Sütunce bezemesinde ise gövdeyi saran şeritlerin bağlı olduğu tepelik rûmiler, biçim olarak orijinallerinden farklı işlenmiştir. Çifte yivlerle zenginleştirilen incecik şeritlerin oldukça kalın yapılması, simetri eksenlerindeki alttan üstten geçen şerit örgüsünü imkânsız kılmıştır. Bu sebeple desenin özgün sütuncede rahatlıkla okunabilen sonsuz karakteri, yeni yapılan sütunceye yansıtılamamıştır. Taçkapıyı çevreleyen bezemeli bordürlerin desenleri doğru olmakla birlikte rûmî biçimlerinde ve detaylarında eksiklikler veya farklı uygulamalar yapılmıştır. Genellikle rûmî yüzeyindeki spiral kıvrımların ve bazen de dilimlerin ihmal edildiği görülmüştür. Bu durum özellikle ikinci bordürde daha belirgindir. Aynı şekilde basık kemerli kapıda yer alan rûmî kabartmalar ve hayat ağacı motifinin tamamlamaları da orijinaline uygun yapılmamıştır. Rûmî kabartmalarda, tamamlanan motiflerin formları belirsiz bırakılmış ve rûmî yüzeyindeki münhanî eğrileri işlenmemiştir. Hayat ağacında ise tahrip olan nar motifleri yaprak benzeri bir şekilde tamamlanırken, uçtaki sarkıtın dokuz dilimli kabarası iptal edilmiştir. Büyük oranda sağlam olan kabartmalar, nitelikli bir tamamlamaya imkân verirken uygulamada görülen keyfilik, üzüntü vericidir.

Yeni yapılan bölümlerin özgün bezemeden ayrı durmasının nedenlerinden biri de işleme tekniğindeki farklılıklardır.

Özgün bezemede rûmî yüzeylerindeki eğri dilimler, motifin yüzeyinden kabartılarak işlenmiş ve gölge ışık etkisi artırılmışken; yeni yapılanlarda ikinci bordür hariç diğerleri oyularak, içerek satırlı işlenmiştir. Bununla birlikte çifte yivli şeritler ve motif saplarında görülen incelik ve akışın, dolayısıyla ritmin kaybedilmesi, yeni yapılan bordürlerde donuk bir görünüme yol açmıştır.

Bezeme sanatlarında yer alan motifler, kompozisyonlar ve bazen de işleme teknikleri dönemlerine ait özellikler gösterdiğinden birer vesika niteliği taşımaktadır. Restorasyon çalışmalarında önemsiz görülerek terkedilen küçük bir kıvrım, bazen bir şekil veya teknik, dönem özelliğinin kaybına neden olmakta ve eserin kimliğine zarar vermektedir. Yapılan hatalar, restorasyon çalışmalarının disiplinler arası kurulacak bir heyetin denetiminde, alanında yeterli bilgi ve uygulama tecrübesine sahip nakkaşlar tarafından yapılması gerektiğini göstermiştir. Ancak bu şekilde miras olarak kalan muhteşem eserleri özgünlüğünü koruyarak geleceğe taşımak mümkün olacaktır.

Beşşehir Eşrefoğlu Camii, ahşap sütunlu ve düz tavanlı cami geleneğinin Anadolu'da özgün kalabilen seçkin bir örneğidir. Zengin ahşap işçiliği yanı sıra taş, tuğla, çini ve kalemîsi bezemeleriyle de önem taşıyan cami, XIII. yüzyılın sanatsal birikimini gözler önüne sermektedir. Caminin Anadolu Selçuklu üslubunda inşa edilen taçkapısı taşıdığı motif ve kompozisyon çeşitliliğiyle kendine özgü ve özeldir. Tezyinatıyla döneminin bezeme anlayışını yansıtan taçkapı, günümüz sanatkarları için de yeni çağrışımlara ve zengin tasarımlara imkân verecek bir niteliğe sahiptir.

Kaynakça

- Akar, A. ve Keskiner, C. (1978). *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- Akok, M. (1976). Konya Beyşehir Eşrefoğlu Camii ve Türbesi. *Türk Etnografya Dergisi*, XV, 5-34.
- Apa Kurtişoğlu, G. (2015). *Anadolu Selçuklu Dönemi Ahşap Minberleri*. Konya: Selçuklu Belediyesi.
- Arık, R. ve Arık, O. (2007). *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi*.
- Bayburtluoğlu, Z. (1976). *Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı Yapılarında Önyüz Düzeni*. *Vakıflar Dergisi*, 11, 67-106.
- Biol, İ. A. ve Derman, Ç. (2005). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Çaycı, A. (2008). *Eşrefoğlu Beyliği Dönemi Mimari Eserleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Başkanlığı.
- Çetinaslan, M. (2018). Beyşehir Eşrefoğlu'ndaki Mahfillerin Anadolu Cami Mimarisindeki Yeri ve önemi. M. Şeker, A. Taşgın, Y. Kaya (ed.), *Eşrefoğulları Beyliği: Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu-1 (11-13 Eylül 2014)* (s.191-217) içinde. Konya : Necmettin Erbakan Üniversitesi Kültür Yayınları.

Çetinaslan, M. (2018b). Taş Vakfiyeler ve Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nin Taş Vakfiyesi. M. Şeker, A. Taşğın, Y. Kaya (ed.), *Eşrefoğulları Beyliği Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu-1 (11-13 Eylül 2014)* (s. 219-251) içinde. Konya : Necmettin Erbakan Üniversitesi Kültür Yayınları.

Çilek, Ü. (2020). *Tezini Açından Beyşehir Eşrefoğlu Camii* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul.

Efe, İ. (2013). *Eşrefoğlu Camii ve Külliyesi*. Konya: Dokuz Eylül Yayınları.

Eyüboğlu, B. (1979). *Dünden Bugüne Beyşehir*. Konya: Kuşak Ofset.

Erdemir, Y. (1999). *Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii ve Külliyesi*. Beyşehir: Beyşehir Vakfı Yayınları.

Kızıltan, A. (1958). *Anadolu Beyliklerinde Cami ve Mescitler (XIV. yüzyıl sonuna kadar)* (Doçentlik Tezi) .İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.

Konyalı, İ. H. (1991). *Abideleri ve Kitabeleriyle Beyşehir Tarihi*. A. Savran (Yay. haz.). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Kofoğlu, S. (2018). Selçuklu Sonrası Güneybatı Anadolu'da Bir Uç Beyliği: Eşrefoğulları. M. Şeker, A. Taşğın, Y. Kaya (ed.), *Eşrefoğulları Beyliği: Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu-1 (11-13 Eylül 2014)* (s. 45-60) içinde. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Kültür Yayınları.

Kuran, A. (1972). Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi. *Malazgirt Armağanı* ayrı basım, 179-186. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Ödekan, A. (1977). *Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnaslı Portal Örtüleri* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

Öney, G. (1989). *Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV. Yüzyıl (1300-1453)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögel, S. (1957). Bir Selçuk Portalleri Grubu ve Karamandaki Hatuniye Medresesi Portalı. *Yıllık Araştırmalar Dergisi II*, 115-119.

Ögel, S. (1966). *Anadolu Selçuklularının Taş Tezini*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Önge, Y. (1971). Anadolu'da XIII. ve XIV. Yüzyılın Nakışlı Ahşap Camilerinden Bir Örnek: Beyşehir Köşk Köyü Mescidi. *Vakıflar Dergisi*, 18, 291-296.

Seçkin, N. (2008). Beyşehir Eşrefoğlu (Süleyman Bey) Camisi. D. Kuban (Ed.), *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı* içinde (s. 156-160). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tuncer, O. C. (1986). *Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Moğollar*. Ankara.

Uzunçarşılı, İ. H. (2003). *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri* (4. bs.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi* (gen. 2. bs.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

İSTANBUL'UN USTALARI BELGESELLERİ YOUTUBE KANALIMIZDA YAYINLANMAYA BAŞLADI!



youtube.com/gelenekselsanatlardernegi



GELENEKSEL
SANATLAR
DERNEĞİ
TRADITIONAL ARTS ASSOCIATION



ABONE OL



/gelenekselsanatlar



/gelenekselSD



/geleneksel_sanatlar

gelenekselsanatlar.org

MÜREKKEP RESİMLERİNDE ERKEN ASYA İZLERİ¹

Mahir KURTULAN²

orcid.org/0000-0002-6080-7186 Makale Geliş Tarihi: 21.05.2021 Makale Kabul Tarihi: 20.06.2021

ÖZ

Mürekkep Resimleri içerisinde görülen bazı form ve sahnelerin izleri Asya steplerinde süregelen *Hayvan Üslubu* geleneğinden başlayıp Orta ve Batı Asya coğrafyasında görülen ilk uygarlıklara kadar dayanmaktadır. Bu eserler üzerinde *görülen kültürel ortaklık ya da benzerlikler zamanla kişilik kazanan birer sanatsal arketip* halini alarak *Saz Üslubu* resimlerinin ana yapısını oluşturmuştur.

Birbirinden tetiklenerek gelişen bu sanatın kaynağı, erken Asya kültürlerinden itibaren oldukça güçlü bir *çizgisel değer* ile kişilik kazanır. *Mürekkep Resimleri* içerisinde görülen erken iz, *çizgisel değerlerin* resimlerin ana ifade biçimine hâkim olduğu kompozisyon yapılarına kadar dayanır. Hayal gücünün de dahil olduğu betimlemelerde görülen bu ifade biçimi ile önemli bir kola ayrılan *Minyatür Sanatı*, sanat tarihi terminolojisine *Mürekkep Resimleri* terimi ile girmiştir. Orta Asya steplerinde süregelen *Hayvan Üslubu* geleneğinden başlayıp, zamanla sarayların sanatsal yapıtlarına dönüşen bu üslup, etkilendiği tüm kültür ortamlarından beslenerek, 16. yüzyılda olgunluk seviyesine ulaşmış ve Osmanlı kültüründe *Saz Üslubu* olarak kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Sanatlar, Minyatür Sanatı, Saz Üslubu, Mürekkep Resmi, Asya

ABSTRACT

EARLY ASIAN TRACES IN INK ART

The traces of some forms and scenes seen in the ink paintings date back to the first civilizations in Central and Western Asia, starting from the tradition of Animal Style that continues in the Asian steppes. The cultural associations or similarities that are seen in these works became artistic archetypes that gained personality over time and have come to form the main structure of Saz Style paintings.

The source of this art, which developed by being mutually triggered, gains personality from the early Asian cultures with a very strong linear value. The earliest trace that is seen in the Ink Paintings dates back to compositional structures in which lineal values dominate the main expression of the pictures. *Miniature Craft*, which separated into a significant branch with this form of expression seen in the depictions that involve imagination, entered the art history terminology by the term “Ink Paintings”. This style, which started from the Animal Style tradition that is ongoing in the steppes of Central Asia and turned into set pieces of the palaces over time, nourished from all the culture mediums it was influenced by, and reached maturity in the 16th century and was used as “Saz Style” in the Ottoman culture.

Keywords: Traditional Arts, Miniature Craft, Saz Style, Ink Painting, Asia

¹ Bu makale “Orta ve Batı Asya Sanatında Mürekkep Resmi Geleneği ve Hayvan mücadele Sahneleri” başlıklı tezin “Mürekkep Resimlerinin Gelişimi” başlıklı bölümüne dayanılarak hazırlanmıştır. [Kurtulan, 2019, s.14-55]

² Minyatür sanatçısı. mahirkurtulan@gmail.com

Asya İnançları ve Hayvan Üslubu

Temel olarak, minyatür sanatının tarihini iki ana başlığa ayırmak mümkündür. Orta Asya'dan Osmanlı'ya kadar geçen süreç ve Osmanlı sonrası gelişen süreç olarak ayırabileceğimiz bu dönemlerden, Orta Asya süreci de kendi içerisinde *yapılış, teknik ve konuların işleniş biçimleri* olarak bölümlere ayrılmaktadır (Arseven, 1956, s. 74).

Teknik ve konuların işleniş biçimleri açısından, öncelikli olarak resim sanatının duvardan kâğıda nasıl geçtiğine bakılması gerekir. Orta Asya'da süregelen tapınak ressamlığı, 7. yüzyılda Tun-Huang³ bölgesinde yeni bir sanat türü olarak kâğıt ya da ipek üzerine yapılan "rulo" resminin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu tarihten sonra, Çin'den İran'a kadar kuzeydeki göçmen boylarında *epik, dramatik ve dinsel* metinlerin anlatıldığı toplantılarda, rulo resimler gösterilmeye başlamıştır. Bu resimler zamanla, dinleyicinin anlatılanları gözünde canlandırmasına ve öykünün çeşitli aşamalarını kolayca izleyebilmesine yardımcı olmaları açısından önemli hale gelmiştir (İpşiroğlu, 1985, s. 10).

Orta Asya'da, resim sanatı ile anlatılmaya çalışılan bu konuların en büyük esin kaynağı şüphesiz inanç sistemleridir. *Maniheizm, Budizm* ve *Şamanizm* gibi, tüm kültürlere sonsuz konu zenginliği ile katkı yapmış olan bu inançlar, *Mürekkep Resimleri* temellerinin atıldığı kültür, gelenek ve inançlar olması bakımından da oldukça önemli bir yere sahiptir. *Orta Asya Göçebe Sanatı* figürlerinde görülen *Şamanizm* etkileri ve *Hayvan Üslubu* figürlerinin güçlü hareketliliği, *Budizm* ve *Maniheizm* inançlarının sanat etkilerinde de görülebilmektedir. Orta Asya, farklı kültürlerin karşılaşma alanı olduğu için ortaya çıkan yeni kültürler ve sanat, *eklektik* bir nitelik taşır (İpşiroğlu, 1973, s. 28).



Görsel 1: Av Sahnesi, İpek üzerine rulo resmi, Turfan Bölgesi, 9. yy. Berkli, 2010, s. 163.



Görsel 2: "Atlı Avcı ve Aslanın Mücadelesi", 16.yy. sonları Osmanlı Dönemi, TSMK H.2163, y:7b.

Bu anlamda bakıldığında, *Mürekkep* resimlerinde de sıkça karşılaşılan ve bazı hikâyelerin metinlerinde somut figürler dışında hayal gücüne hitap eden *mücadele, korku, şiddet* ve *mitoloji* gibi canlandırmalara ihtiyaç duyan konular da kâğıt ve ipek üzerine geçerek, anlatılan hikâyelerin canlandırılmasına büyük katkı sağlamıştır. Örneğin, 9. yüzyıla ait olduğu düşünülen ve Turfan bölgesinde yapılan araştırmalarda bulunmuş bir *Av Sahnesi* rulo resmi, *Mürekkep* resimlerinde gördüğümüz kurgu ve kompozisyon düzenini hatırlatması açısından oldukça önemlidir. Resimde izlenen *boşluk-doluluk* değerleri, bitkisel motiflerin ana kompozisyon içerisindeki dağılımı, *aslan* figürünün stilize edilişi, *atlı avcı* figürünün sahnedeki yerleşimi ve yayı tutuş biçimi gibi detaylar izleyiciye, *Mürekkep* resimlerinde görülen av sahnelerinin ana kurgu ve düzenini hatırlatmaktadır. Bugün, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesinde korunan *Atlı Avcı* ve *Aslanın Mücadelesi* isimli eser bu benzerliğe güzel bir örnek olarak verilebilir (Görsel 1 ve Görsel 2).

Birbiri ile etkileşim içinde gelişen bu üslup benzerlikleri göçebe dünyasında yüzyıllar boyunca, sanatın şekillenmesinde etkin rol oynamıştır. *Hayvan Üslubu* ve *kıvrık dal* gibi karakterize olmuş bu tür izlere *Mürekkep Resimleri* geleneğinde de sıklıkla rastlanmaktadır (Pekpelvan, 1998, s. 16).

Resim sanatının gücünden yararlanarak dini inançlarını yaymaya çalışan ve Orta Asya coğrafyasında önemli bir etkisi bulunan *Maniheizm*'in kurucusu Mani'nin, sanatçı ve ressam olarak ününün çok yaygın olduğu bilinmektedir. *Maniheizm*'in, Asya ülkelerine yayılmasında resim sanatının büyük katkısı olmuştur. Mani'nin öğrencileri ve onun izinden gidenler, Mani'yi kendilerine örnek alarak resim

yapmış, resmin gücünden yararlanarak inançlarını yaymaya çalışmışlardır. Bu durum, Orta Asya inanç ve kültür çevresinde resmin en az söz kadar önemli olduğunun kanıtı niteliğindedir. Dinsel törenlerde öyküler, resimlerin önünde anlatılmış, söz ve resim birbirini

³ Tun-Huang: "Orta Asya ve Çin Kültürlerinin kaynaştığı bir yerleşim bölgesidir". İpşiroğlu, 1985, s. 10.

Görsel 3: Siddha. Duvar Resmi, Uygur, 7.-11. yy. Ermitaj Müzesi, St. Petersburg. <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/177349> (Mart 2019).



tamamlamıştır. Bu bakımdan Turfan buluntularına bakarak, dinsel resimlerin, dinsel metinler ile eşdeğer olduğunu söylemek yanlış olmamalıdır (İpşiroğlu, 1973, s. 9).

Maniheizm dininin temellerinde *aydınlık* ve *karanlığın* savaşı yatar. “Erjenk” ve “Erteng” Mani’nin resimli kitapları olarak bilinmektedir. Bu kitapların hepsi tasvir edilmiştir. Mani, ayrıca Nigaristan adında bir yer yaptırmıştır. Bu yerin her duvarı resmedilmiş ve bu resimlerde insanın yaradılışı betimlenerek, insanlığın geleceği tasvir edilmiştir (Canny, 1378, s. 34). 8. ve 11.yüzyıllarda Uygur kültüründeki *Maniheizm* (Özcan, 2010, s. 33) ile gelişen resim üslubu, bu kültürlerin 11. ve 13.yüzyıllarda Yakın Doğu’ya olan göçleri ile “*Uygur Resim Sanatı*” özelliklerini, Selçuklu ve Moğol kültürlerine de yaymıştır (Esin, 1979, s. 723).

Maniheist ve *Budist* resim özellikleri, dönemin sanatçıları tarafından taşınıp yayılarak, takip edilebilecek bazı izler bırakmıştır. Örneğin *Budist* mabûdların⁴ çıplak kollarının üst

4 Mabûd: (Arapça) “Kayıtsız şartsız kulluk edilmeye lâyık olan, kendisine ibâdet olunan varlık, ilâh, Allah” <http://www.lugatim.com/s/M%C3%82BUT> (Mart 2019).

Görsel 4: Demonların Dansı. Siyah Kalem Resim Üslubu, Orta Asya, 15. yy., TSMK. H.2153, y.64a



Görsel 6: Elinde Kadeh ve Şişe ile Çömelen Figür Şah Kulu (tahmini), İstanbul, Osmanlı Dönemi, 16. yy. Freer Sanat Galerisi, Washington D.C. <https://asia.si.edu/object/F1933.6/> (Mart 2019).

bölümlerine taktıkları bileziklerin yerini, göçebe sanatın etkisi ile işlemeli şeritlerin (pazı-bant) aldığı görülür. *Mürekkep* resimlerinin figür kıyafetlerinde de izlediğimiz bu uzun işlemeli şeritler, figürlerin kollarında, göğüs altında ve bellerinde yer alır. Bu kuşaklar, resimlerin göçebe dünyası ve *Budist* sanatla olan bağlarını açıklar niteliktedir (Pekpelvan, 1998, s. 28).

Örneğin, Bezeklik duvar resimlerinde bulunan bir 9. yüzyıl *Erkek Figürü* betimlemesi, *Mürekkep* resimlerinde görülen şerit ve kuşak gibi objeleri barındırması açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır. Bir elinde tespih ve diğer elinde çiçek tutan figürün, çıplak kollarında görülen şeritler birer rütbe ve statü işaretidir. Pazılarında görülen şeritler, omuzlarında ve belinde sarılı kuşak detayları, tasarım kurgusu bakımından, *Mürekkep* resimlerinde izlediğimiz detayların, çağlar öncesinden gelen sanat hafızasına bir kanıt niteliğindedir (Görsel 3, Görsel 4, Görsel 5, Görsel 6 ve Görsel 7).

Görsel 5: Bir Çift Efsanevi Aslan (de-tay). Herat, Timurlu Dönemi, Erken 15. yy. British Museum, Londra. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1977-0718-0-1 (Mart 2019).



Görsel 7: “Oturan Peri”. Osmanlı Dönemi, 16.yy., TSMK. H.2162, y.8a. (Mart 2019).

Sonraki yüzyıllarda, *Demonların Dansı* (Görsel 4) gibi bir *Siyah Kalem Resim Üslubu* eserinde ya da *Bir Çift Efsanevi Aslan* (Görsel 5) gibi erken bir Timurlu Dönemi eserinde, bu objelerin varlığı her zaman görülmüştür. Birçok açıdan çağdaşı olan bu resme benzerlik gösteren *Mürekkep* resimlerindeki *peri* figürlerinde de yine örneğin, Şah Kulu'na ait bir *Elinde Kadeh ve Şişe ile Çömelen Figür* (Görsel 6) resminde ya da aynı detayların ustalıkla işlendiği *Oturan Peri* (Görsel 7) resminde, kuşak ve pazı-bant biçimlerine rastlanmaktadır. Uygurlarda, resimlenip süslenerek çoğaltılan birçok *Maniheist* nüsha, Orta Asya'ya dağılırken sadece bu dinin öğretilerini yaymakla kalmamış, günümüze kadar ulaşan yeni bir resim ve süsleme üslubunun da doğmasını sağlamıştır (Özcan, 2010, s. 36).

İnanç ve yaşam biçimlerine göre şekillenen sanat ve kültüre bir başka örnek de kurgan kalıntılarıdır. Örneğin, M. Ö. 3. yüzyılda Hun kültüründe rastlanan ve kurganlardan çıkartılan muhtelif objelerde, genellikle *at*, *kurt*, *keçi*, *geyik*, *mitolojik hayvanlar*, savaşıyor insanlar ve günlük hayat sahneleri görülmektedir. İnce işçiliğe sahip figürlerde süvariler, kutsal kabul edilen *geyik* figürü, *grifon* bordürleri, hayvan mücadeleleri, suda *kaplumbağa*, *balıklar* ve *lotus çiçekleri*, genellikle şematik bir düzen içerisinde gösterilmiştir.

Pazırık kurganlarından çıkartılan *keçe eyer örtüsü* üzerinde izlenen örnek bir kompozisyonda, *Grifon'un Koyuna Saldırması* temasının işlenmesi (Görsel 8), hayvan mücadele sahnelerine önemli bir örnek oluşturur. Özellikle, *Orta Asya Göçebe Sanatı* figürleri ve *Hayvan Üslubu* figürlerinin yansıtıldığı mücadele sahneleri, *Mürekkep* resimlerinin de ana konularını oluşturmaktadır.

Konuları açısından bakıldığında *Mürekkep Resimleri* ile benzerlikler gösteren ve *Orta Asya Hayvan Üslubu* grubuna giren sahnelerde hayvanlar tek, mücadele içinde, gruplar halinde ve karşılıklı olarak simetrik biçimde gösterilmektedir (Yılmaz, 2013, s. 1). Örneğin, Pazırık kurganlarında bulunan bir başka keçe eğer örtüsünde görülen *Aslanın Geyiğe Saldırması* isimli eserde, iki hayvanın sergilediği güç, figürlerin stilize edilmiş biçimleri, iki hayvanın boşlukta süzülürken oluşturdukları mekân algısı, vücut uzuvlarının sergilediği "S" biçimindeki eğri hareketler, kompozisyon şeması olarak *Mürekkep* resimlerinde gördüğümüz mücadele sahnelerini hatırlatmaktadır (Görsel 9).

Görsel 8: Eyer örtüsü. Grifon'un Koyuna Saldırması (detay). Keçe Aplike. Pazırık Kurganı, Kazakistan. M.Ö. 5.yy. Ermitaj Müzesi, St. Petersburg. <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+Archaeological+Artifacts/879940> (Mart 2019).



Görsel 9: Eyer örtüsü. Aslanın Geyiğe Saldırması (detay). Keçe Aplike. Pazırık Kurganı, Kazakistan. M.Ö. 5.yy. Ermitaj Müzesi, St. Petersburg. <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/2751038> (Mart 2019).



Görsel 10: Sultan Ali Mashadi, *Gülistan'dan Bir Albüm Sayfası*, 16.yy. Safevi Dönemi. Cleveland Sanat Müzesi, Cleveland. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clevelandart_2006.147.a.jpg (Mart 2019).

Orta Asya Hayvan Üslubu grubunda görülen mücadele sahnelerine olan benzerliği ile dikkat çeken bir eser, Bugün, Cleveland Müzesi'nde korunmaktadır. *Gülistan'dan Bir Albüm Sayfası* olarak isimlendirilen bu sayfa kenarı minyatürü, *Mürekkep* resimlerinde görülen mücadele sahnelerinin, *Hayvan Üslubu* kompozisyonları ile yakınlığına güzel bir örnek olarak verilebilir. *Aslan* figürünün *ch'i-lin* figürüne saldırdığı benzer bir sahneyi betimlemesi, saldırı anı ve karşılaşmanın yarattığı *enerji*, yüzyıllardır süregelen bir sanat hafızasının izleridir (Görsel 9 ve Görsel 10).

Orta Asya'da yaşayan bozkır halklarının göçebe sanatına göre, figürlerin bazı inanç ve düşünceleri desteklediği görülür. Pazırık kurganlarında bulunan at koşum takımları ve eyer altı örtüleri gibi, çadır içi döşemelerinde de birçok stilize hayvan formuna rastlanmıştır. Günlük yaşam içinde yer bulan bu objeler üzerindeki kompozisyon yapıları incelendiğinde, stilize edilerek üslup özelliği kazandırılmış hayvan biçimlerinin kullanılmasında, *hayat* ve *ölüm* gibi semgesel anlamları yansıttıkları görülür. Bu kültürlerde, vahşi hayvanlar ile yırtıcı kuşların da ilahi birer haberci olduğu düşünülür (Esin, 1962, s. 167-168).

Hayatlarını Orta ve Batı Asya bozkırlarında sürdüren kültürlerin, hayvanlar ile iç içe bir yaşam sürdüğü bilinmektedir. Bundan ötürü de başta *at* olmak üzere çeşitli hayvan tasarımlarına geniş yer vermişlerdir. Dokumalarda, silahlarda, koşum takımlarında ve çeşitli araç gereçlerde *at* tasvirleri yaygın biçimde kullanılmıştır. Yanı sıra Efsanevi canlılar olan *ejder*, *grifon* ve vahşi hayvan gruplarından *geyik*, *koyun* ve *domuz* gibi hayvanlara da sıklıkla rastlanmaktadır. Bu hayvanların birbirleri ile mücadeleleri ise başlıca sevilen figürler olmakla birlikte, *Mürekkep* resimlerinde izlediğimiz *Orman Dünyası* sahnelerini ve özellikle de mücadele sahnelerinde sıkça gördüğümüz kompozisyon yapılarını çağrıştırmaktadır (Yücel, 2000, s. 39).



Görsel 11: Ejder Motifi, Evren, Bars vücutlu bir evren resmi. 9. yy. Bezeklik. (Esin, 1970, s. 191).

Efsanevi canlı figürlerinden örnek vermek gerekirse, İç Asya etkileri ile geliştiği bilinen *ejder* figürünün, *Yapraklar Arasında Ejder* resminde olduğu gibi, biçimsel özelliklerinde ve helezoni eğrilerden oluşan yapısında, büyük bir değişiklik olmadan geliştiği görülür. *Mürekkep* resimlerinin olgunluk seviyesini yaşadığı 16. yüzyıla kadar geline sürede, figürler üzerinde görülen değişikliklerin çok az olması, mücadele sahnelerinin ve tasarım elemanlarının form olarak, Asya kültürlerinde şekillendiğini göstermektedir (Görsel 11 ve Görsel 12).

Hayvan Üslubu özelliklerinde görülen ejder figürleri, örnek resimde görüldüğü gibi, eğer ayaklı ise çoğunlukla iki ayaklı olarak tasarlanmıştır. *Mürekkep* resimlerinde görülen *ejder* figürleri ile benzerlikleri oldukça fazladır. Bu benzerlikler öncelikle figürün ana hatlarının "S" biçimli şemasında, göğüs kısmında görülen boğumlarda, kanat yapılarında, kullanılan çizgisel değerlerde, detayların kıvrımlarında ve ağız açık durumda ifade edilen baş kısımlarındadır (Esin, 1970, s. 175). Kanatlı, boynuzlu, pullu ve ayaklı olarak çoğunlukla yan görünüşten, ilerleyen durumda betimlenen *ejder* figürleri, *Mürekkep* resimlerinde de ikonografik anlamları ile mücadele sahnelerinin en önemli figürlerini oluşturur.

Ejder figürünün *Mürekkep* resimlerinde görülmesi ve mücadele sahnelerinde ana figürlerden biri olarak kullanılmasında görülen en büyük etkinin, Moğol akınlarının yanı sıra, İslam dünyasının Uzak Doğu'yu tanımaya başlaması ve 8. yy. sonu ile 14. yüzyıl başında, İran ile Çin arasında kurulan sıkı ilişkiler olduğu düşünülmektedir (Mahir, 1987, s. 128).

Bu üslubun içine giren eserler, Avrupa'nın doğusundan Asya'nın doğusuna kadar uzanan *Bozkır Kuşağı* bölgesinde, yaygındır. Doğuş sebepleri İslamiyet'ten önceki Orta Asya topluluklarının çok eski çağlardan kaynaklanan yaşayış şekillerine, inanç ve davranışlarına dayanmaktadır (Çoruhlu,



Görsel 12: Yapraklar Arasında Ejder, Şah Kulu. 16. yy. İstanbul, Osmanlı Dönemi. F.1426, y.48a, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.

1992, s. 358). Sanat, bu devirlerde konu olarak kahramanlık olaylarını ele aldığı için, hayatları savaş ve avcılıkla geçen göçebe kültürler de hayvanlar ile yakın ilişki kurmuşlardır. Hayvanların, ustaca betimlenmesine olanak sağlayan bu yakınlaşma sonucu, doğadaki görüntülerinin dışında, stilize edilmiş tasarımlar da bu çalışmaların içinde yer almaktadır.

Örneğin bugün, Hermitage Müzesinde korunan bir *Kabile Şefinin Sağ Kol Dövmesi* üzerindeki figürler, *Bozkır Kuşağında* yaşayan göçebe kültürlerin stilize edilmiş hayvan formları ile yaptıkları figürlere ışık tutmaktadır. Bir kabile şefi olduğu sanılan kişinin tüm vücudu dövmelerle kaplıdır. Sağ kolu olduğu düşünülen parçada *İskit-Sibirya*⁵ (*Scytho-Siberian Zoomorfik*) bir tribal (kabile kültürü biçimlerinde) dövmeye vardır (Görsel 13).

Görsel 13: Bir Kabile Şefinin Sağ Kolundaki Dövmeye, Deri Üzerine Dövmeye, M.Ö. 5. yy. Pazırık Kurganı, Kazakistan. Ermitaj Müzesi, St. Petersburg. <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879958?lng=en> (Mart 2019).



Deri gibi renksiz bir yüzey üzerine yapılan bu çalışmada gördüğümüz girift hayvansal biçimlerde, el bileğinden omuza doğru giden sağ kol üzerinde, 6 adet fantastik boynuzlu stilize edilmiş hayvan formu bulunur. Ayrıca göğsünde, spiral kuyruklu bir *kaplan* ve sol kolunda da *geyik* ve sıçrayan bir *muflon*⁶ vardır. Bu dövmelerin de tıpkı kullanılan aksesuarlar gibi sosyal statü işareti olduğu bilinmektedir. Erken *Hayvan Üslubu* dönemlerinde karşılaşılan bu görüntülerin, boyasız bir zemin üzerine, renklendirme yapılmadan, kök boyalar yardımı ile elde edilmiş koyu kahve ve siyah gibi renklerden, kontur ile yapıldığı görülür. Kâğıdın ya da deri-

5 **Zoomorfik:** “Hayvan tarzı, hayvan şeklinde olan”, Siberian Zoomorfik: “Sibirya hayvan tarzı.” Vikipedi. “Zoomorfik Bezeme: Hayvan biçiminde ve genellikle bunun üsluplaştırılmasıyla yapılmış her tür bezeme öge ve örgesinin genel adı.” s. 261.

6 **Muflon:** Yaban koyunu. <https://sozluk.gov.tr/> (Mart 2019).

nin doğal rengi üzerine, kontur şeklinde işlenmiş bu sahneler, *Mürekkep* resimlerinde görülen boyasız zemin üzerine fırça çalışmaları ile benzerlikler taşımaktadır.



Görsel 14: Geyik Figürü (detay), Keçe Aplike. M.Ö. 5. yy. Pazırık Kurganı, Kazakistan. Ermitaj Müzesi, St. Petersburg.

https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/!ut/p/z1/pZJNU4MwElb_Sj1whIRACvXGoKPWqWi1peTSCWn4a-AmhEEX99QZP6th2HHN6s7PZ99ndAAJWgNT0pcypKmVnK31Py-HgdBcHYdkI4jUJ8AYNofo_n4d0VtF2wBASQqs5BwutBsl01qgDJjoqyW_PagL1sd91IZiPaKgMibGnBCsplJfOS0WqIlxlqjOgg22IbXso1LB-yA5JsM_FShDLTZRyZruf4pp9pxZjjpJTZaII2IP6EhAdOAAE53kN8qk-lyvHw88J4g-MFwc-tpiyd8HUXLEIUuSDSDd4hhPEPgcagRh7P1w-J-yrro_zPwPo5qemoVeeLnd70mgVylrxV8VWP1v19qyTIXVM2FBCy-MMbWcCoe8hz_XHg19Qp46fA9LylJLe8tZ5b_e8KpZru3IDas--tXMq-84haTwoC_PSlkpzm_Z4JGCN8R5mIFt7jZvmciNkn61p99AKLSarc!/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/ (Mart 2019).



Görsel 15: Geyik, Sanatçısı bilinmiyor. 15. yy. (tahmini), Timurlu Dönemi, Diez Albümü, Diez A.72, p.10, N.1, Staatsbibliothek zu Berlin, Berlin.

Mürekkep resimlerinin gelişiminde çok önemli bir yere sahip olan *Hayvan Üslubu* ve Asya inançlarında önemli bir yer tutan hayvan figürleri, yüzyıllar içerisinde belirli özellikler ile stilize edilerek betimlenmiştir. Bu figürler, Orta

ve İç Asya'da gelişerek önemli bir sanat malzemesi haline gelmiştir (Çoruhlu, 1992, s. 357-358).

Hayvan Üslubu örneklerinden günümüze kalan *Keçe Üzerine Geyik* figüründe görülen tasarım detayları ile Timurlu Döneminden bir başka *Geyik* figürü üzerinde görülen detaylar, aradaki yüzlerce yıla rağmen çok az değişim göstermiş ortak noktaların ve bağını önemli bir örneği niteliğindedir (Görsel 14 ve Görsel 15)

Özetlemek gerekirse, *Hayvan Üslubu*, keçe, kemik, deri, ahşap, dokuma ve taş gibi pek çok malzeme ile geniş bir zaman diliminde, büyük bir coğrafyaya yayılmıştır. Sanat tarihini neredeyse modern zamanlara kadar etkilemiştir. Evrensel boyutta, tüm kültürler, biçimsel ve sanatsal olarak, maddi ve manevi kültür hafızasının bu yapıtaşını temel almıştır. *Hayvan Üslubu*, bu uzun dönem içinde, İslam sanatını da kapsayacak şekilde önemli bir sanat unsuru olarak varlığını her zaman korumuştur. Erken Orta Çağ ve Türk sanatı, *Hayvan Üslubu* geleneğinin uygulandığı en önemli kültür alanları olmuştur (Kodaman, 2010, s. 1-2).

Asya Kültüründe Mürekkep Resim İzleri

Resim eşliğinde öykü anlatma geleneği, *Budizm* içinde de kendine yer bulmuş ve yaygınlaşmıştır. Buda'nın yaşamı dizeler halinde öykülerle anlatılmış, resimlerle görselleştirilmiş ve taklitlerle canlandırılmıştır. Bu gelenek sadece *Sanskritçe* ve Çince konuşanlar arasında değil, *Uygurca* konuşanlar arasında da gelişmiştir. *Maitrisimit*⁷ adı verilen *Budist* metinlerin yeniay şenliğinde resimli ve taklitli gösterimler eşliğinde okunması bu geleneğe önemli bir örnek olarak verilebilir. Aynı geleneğin, sonraki yüzyıllarda Anadolu topraklarına da yayıldığı günümüzde bazı resim örnekleri ile kanıtlanmıştır (Mahir, 2012, s. 117).

TSMK albümlerinde yer alan ve *Siyah Kalem Resim Üslubu* özelliklerini yansıtan rulo resim parçalarının da bu gösterilerde kullanıldığı düşünülür. Örneğin bugün, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul'da korunan *Aslan İle Savaşım* resmi, *aslan* figürünün ağzından ateşler saçan ve zapt edilmesi

⁷ **Maitrisimit:** "Uygurca yazılmış ilkel bir tiyatro örneğidir. Burkan'ın menkıbevi hayatını anlatır. Bu tiyatro eserinin sahnelenmiş olabileceği düşünülmektedir. Dramatik bir eser olup "ülüş" denilen bölümlere ayrılmıştır." (Bakırcı, 2018, s. 20)

zor görülen duruşu ile bu anlatım biçimine güzel bir örnek oluşturur. Betimlemede hayal gücüne ihtiyaç duyulan *yiğitlik* gibi bir gösteri anlatılmaya çalışıldığı için, resmin hazırlanma amacının da anlatılan mitolojik öyküye katkı sağlamak için olduğu düşünülebilir (Görsel 16).



Görsel 16: Aslan ile Savaşım resmi (detay), Siyah Kalem Resim Üslubu. Tahmini 15. yy. TSMK. H.2153, y.29b.

Mitolojik figürlerin en önemli temsilcilerinden olan *zürüdüanka kuşu* ve *ejder* figürleri de Orta Asya ve göçebe sanatında görülen figürlerdir. Bu efsanevi canlılarda, erken devirlerden beri izlediğimiz stilize biçimler ve sembolik anlamlar daha sonraki dönemlerde değişikliklere uğramışlarsa da genel olarak Osmanlı devrine kadar bütünlüğünü bozmadan gelmiştir (Pekpelvan, 1998, s. 21).

Örneğin, bugün Londra'da Khalili Koleksiyonunda yer alan ve 13.yy. eseri olan *Sekiz Köşeli Yıldız Çini*'de görülen bu benzerliklere örnek olarak verilebilir. Viyana'daki Avusturya Ulusal Kütüphanesi'nde korunan ve 16. yüzyıl eseri olan *Yapraklar Arasında Ejder Başı* resmi ile taşıdığı benzerlikler, tasarım yapısı ve aynı ifade biçimine sahip olmaları dikkat çekicidir (Görsel 17 ve Görsel 18).

Eserlerden biri çini bir diğeri de kâğıt üzerine yapılmıştır. Bu durum, temelde büyük bir ayırım gibi görülse de farklı malzemelerin kullanılması, tasarım dilindeki benzerliklerin önüne geçememiştir. İki eserde de *Mürekkep* resimlerinin genel kompozisyon düzenlerinden biri olan, eğri, helezoni çizgiler dikkat çeker. Figürlerin, bu sarmal düzenlerin son kısımlarında bir uzantı şeklinde tasarlanmaları da bir



Görsel 17, Detay 1: Sekiz Köşeli Yıldız Çini (detay), çini pano, 13. yy. Kaşan, İran. The Khalili Collection, Londra.

<https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-eight-pointed-star-tile-pot509/> (Mart 2019).

Görsel 17, Detay 2: Sekiz Köşeli Yıldız Çini (detay), çini pano, 13. yy. Kaşan, İran. The Khalili Collection.

<https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-eight-pointed-star-tile-pot509/> (Mart 2019).

diğer benzer noktadır.

Sekiz Köşeli Yıldız Çini'de karşılıklı betimlenmiş *ejder* ve *kurt* figürlerinin yanı sıra, bir diğer sarmalda görülen *tavşan* figürü de aynı üslup özellikleri ile betimlenmiştir (Görsel 17 Detay 1)

Aynı örnek, doğada görülen vahşi hayvan figürlerinin stilize edilerek üslup özelliği kazandırılmış biçimsel özellikleri için de verilebilir. Stilize edilmiş hayvan figürleri de yine *Orta Asya Hayvan Üslubu* özellikleri ile benzerlikler göstermektedir.

Bu formların ortak özelliği, göçebe sanatı *Hayvan Üslubu* özelliklerinde gördüğümüz çizgisel değerlere sahip olmalarıdır. 8. yüzyıla tarihlendirilen, *Uçan Turna Kuşları* (balıkçıl kuşlar da olabilir) isimli bir eser, duvar resimlerinde karşılaştığımız stilize edilmiş çizgi değerlerine güzel bir örnektir (Görsel 19).

Kompozisyondaki *uzak-yakın* ilişkisi, *Mürekkep* resimlerinde görülen pers-



Görsel 19: Uçan Turna Kuşları, Harem kubbesinde ve duvarlarda görülen Cavsak Ul-Hakani'nin duvar resimleri (Esin, 1973, s. 354).



Görsel 20: İki Balıkçıl Kuşu, Sanatçısı bilinmiyor. 15. yy. Herat, Timurlu Dönemi (tahmini), Diez Albümü, Diez A.73, p.61, N.4, Staatsbibliothek zu Berlin, Berlin.



Görsel 21: İki Balıkçıl Kuşunun Eskizi, Sanatçısı bilinmiyor. 1618-1620. Babür, Hint Dönemi. Victoria and Albert Museum, Londra. <https://collections.vam.ac.uk/item/O122309/drawing-unknown/>

Görsel 18: Yapraklar Arasında Ejder Başı, Şah Kulu (tahmini). 16. yy. İstanbul, Osmanlı Dönemi, Cod. Mix.313, y.11b, Österreichische Nationalbibliothek, Viyana.

pektiften arındırılmış ifade biçimi ile aynı tasarım ilkesine sahiptir. İki farklı dönem ve kültürde yapılmış, biri 15.yy. Timurlu Dönemi çalışması olan İki Balıkçıl Kuşu isimli eser ve bir diğeri de 17. yüzyıl Babür, Hint Dönemi çalışması olan İki Balıkçıl Kuşunun Eskizi isimli eser, *Mürekkep* resimlerinde görülen perspektiften arındırılmış stilize biçimlere önemli iki örnektir (Görsel 20 ve Görsel 21).

Bu dönemde, gerçekçi ve doğadan tam anlamı ile koparılmadan stilize edilmiş bu tür betimlemelerin yanı sıra, doğa ile bağları kesilerek mitolojik anlamlar yüklenmiş çalışmalara da rastlarız. Orta Asya'da Kandhar, Turfan, Kuça, Kızıl, Kumtura, Kırıç gibi Uygur şehirlerinde, birçok manastır ve mabedin duvar ve tavanlarında *Bezekli* denilen boyalı duvar resimleri bulunmuştur. 8. ve 9. yüzyıllara ait bu duvar resimlerinde görülen hayvan figürleri, tasarım dili ve kurgusu bakımından sonraki yüzyıllarda gelişecek olan *Mürekkep* resimlerinde gördüğümüz tasarım kurgusuna zemin hazırlar niteliktedir.

Doğa ile bağları kesilerek, mitolojik anlamlar yüklenmiş tasarımlara, *grifon* figürleri iyi birer misal olarak gösterilebilir. Örneğin, *Grifon'un Koyuna Saldırması* isimli eserde izlenen figür ve *Filin Bir Grifon İle Bir Ejder Tarafından Hücumu Uğraması* isimli duvar resmi, bu figürlere örnek olarak verilebilir. Bu tasarımlarda, doğada var olduğunu bildiğimiz bir hayvan figürüne, yine aynı üslup dilinde eklemeler yapılarak, (kanat, boynuz vb.) mitolojik anlamlar yüklediği görülür. Bu alanda yapılmış birçok çalışmaya, duvar resimleri dışında eski kumaşlar üzerinde de rastlanmıştır. Bu tasarımlarda da çoğunlukla *sfenks*⁸, *grifon* ve *aslan* gibi figürlere yer verilmiştir (Arseven, 1956, s. 63) (Görsel 22 ve Görsel 23).



Görsel 22: Grifon'un Koyuna Saldırması (detay), Keçe Aplike. M. Ö. 5. yy. Pazırık Kurganı, Kazakistan. Ermitaj Müzesi, Saint Petersburg. <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+Archaeological+Artifacts/879940>



Görsel 23: Filin Bir Grifon İle Bir Ejder Tarafından Hücumu Uğraması (detay). Varahşah sarayının üzerindeki kırmızı duvarlı oda üzerinde görülen Cavsak Ul-Hakani'nin duvar resimlerinden (Esin, 1973, s. 356).

Hayvan *Üslubunun* Orta Asya kültürlerinde işlenmiş figürleri, az ya da çok bilinen doğadaki hayvan türlerine bağlanabilirken, bazı mitolojik canlıların da bu hayvanlarla harmanlanmış şekilde kompozisyonlara dâhil edildiği görülmektedir. Bu eserlerde, Hayvan *Üslubunun* derinlerdeki izleri de bir ölçüde fark edilebilmektedir. Zoomorfik figürler, vücutları ile işlenmemiş olsa da hem gerçekçi hem de stilize ve grotesk karakterlerdir. Bu tasarımlarda, Asya üsluplarından derlenmiş anlamlı parçaların, akışkan daire-

⁸ **Sfenks:** "Başı ve gövdesi farklı yaratıklar biçiminde betimlenmiş düşsel yaratık betisi. Eski Mısır'da ortaya çıkan sfenks, oradan Antik Yunan ve Roma'ya geçmiş, Rönesans sonrası Avrupasında da bezeme amacıyla kullanılmıştır. Genellikle kadın başlı, aslan gövdeli bir yaratık biçiminde betimlenir. s. 215.

Grifon: "Baş ve kanatları kartal, gövdesi aslan biçiminde mitolojik yaratık. Eski Asur, Pers ve Yunan sanatında bezeme örgesi olarak kullanılmıştır." s. 94.

sel dolaşımlarla bütünleşmesi göz ardı edilemez (Mülayim, 2016, s. 287).

Örnek vermek gerekirse, mitolojik canlıların *Mürekkep* resimlerinde görülen en önemli temsilcilerinden birisi kuşkusuz *ejder* figürüdür. Bu figürlerde izlediğimiz sert bakışlı, helezoni biçimli favorileri olan, kıvrımlı omurga yapısına sahip, ağzı açık ve ateş saçarmışçasına uzanmış dili ile öne doğru hareket eden temel tasarım kurgusuna, çağdaş olan farklı sanat prensiplerinde, özellikle *Hayvan Üslubu* formlarında da rastlanır. Örneğin bu figüre, *Vakvak Üslubu* olarak bilinen ve yarı üslup özelliği kazandırılarak tasarlanmış insan, hayvan ve hayali yaratık figürlerinden oluşan farklı prensiplerde

de karşılaşılmaktadır. *Vakvak Üslubu* gibi karakterize edilmiş koleksiyon yapılarında figürlerin, *Hayvan Figürlü Kompozisyon*, örneğinde olduğu gibi, bloktan çıkıntı yapan bir sap ile başlayarak, stilize edilmiş formlarda olduğu gibi helezoni formlarda, sadece başları ile ele alınıp kullanıldığı görülür (Atıla, 2016, s. 2).

Örnek eserde figürler yukarı doğru kıvrım yaparak yükselen yaprak formu ile tüm figürleri üzerinde taşımaktadır. İri yaprağın yedi dilim halinde parçalarını birer hayvan başı, orta kesime iki baş olmak üzere toplam dokuz baş yerleştirilirken, figürler, dairesel kıvrımlar yapan kuşatıcı ve bağlayıcı bir sistemle bütünleştirilmiştir (Mülayim, 2016, s. 275) (Görsel 24).

Çin ve Türk kozmolojisinde yer alan "evren-dünya" tasarımının esasını oluşturan *gök*, *yer* ve *su* unsurlarının, işaret ettiği iki zıtlık anlayışı, *Hayvan Üslubu* figürlerinde yenen ve yenilen şeklinde gösterilir. Yenen hayvan *gök* (yarung), yenilen hayvan ise *yer* ve *su* (kararig) grubuna girer (Çoruhlu, 1993, s. 18-19).

Ejder figürü, *Hayvan Üslubu*'nun olgunlaşmasından önceki devirlerden başlayarak her zaman önemli bir figür olmuştur. Örneğin, İran halk dilinde yaşayan söylenti ve gelenekleri 10.yy. sonlarında yazıya dökerek Şahname'yi yazmış Firdevsi'nin eserinde de sıkça kullanılmıştır. Eserin

Görsel 24: Giriş Kemerli Üzengi Taşı. Sivas Gök Medrese, 1271. Her iki bloktaki kompozisyonların kalabilen kısımları ve eski fotoğraflar göz önüne alınarak yapılmış bir tamamlayıcı resim çalışmasıdır. Detaylı bilgi için bkz. Mülayim, 2016. s. 283.



14.yüzyıl başlarında resimlenmeye başladığı bilinmektedir (Mahir, 1984, s. 84) (Görsel 25).

Bir başka örnek, 13. yüzyılda hazırlandığı bilinen Varka ile Gülşah adlı mesnevidir. İçerisinde yer alan figürler de Selçuklu resim üslubunun başlıca örnekleri arasındadır. Selçuklu minyatürlü yazmalarının özellikle figür tiplerinde, Uygur minyatürlerinin açık etkisi görülürken, figürlerin dini yapılarda da sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Anadolu Selçukluları kendisinden sonraki Osmanlı kültürünün kaynağı ve öncüsü olması açısından da büyük önem taşımaktadır (Biçer Özcan, 2016, s. 2).

Görsel 25: "İsfendiyar'ın Ejderha İle Savaş" Şehname, 1331, 11 x 23 cm. TSMK. H.1479, y.144a.



raktıkları etki ile yeni bir karakter kazanmıştır. Bu etki kendini özellikle *manzara*, *dağ*, *bulut*, *ağaç*, *akarsu* gibi doğa elemanlarında göstererek, figürlerde Çin Resim Üslubu özelliklerine yaklaşmıştır (Arseven, 1956, s. 74).

Özetlemek gerekirse, *Hayvan Üslubu*, MÖ.7. yüzyıldan sonra, belirli bölgelerde kazanmış olduğu şekil ve stil özellikleri ile birbirinden kolayca ayırt edilebilmekle birlikte, bu tarzın ikonografik kaynağı henüz tam olarak aydınlanmış değildir. Bu üslup, Eski ve Orta Çağ boyunca, Britanya adalarından Mezopotamya'ya kadar uzanan bir kuşak üzerinde sık sık karşımıza çıktığı gibi, Güneydoğu Asya, Çin ve İskandinav ülkelerinde de önemli örnekler vererek, adeta bir coğrafi alanlar zincirini tamamlar (Biçer Özcan, 2010, s. 12).

Orta Asya Çin etkileri, İslamiyet'in Selçuklulara gelmesinden sonra daha da kuvvetlenmiş ve bu etkiler İlhanlı devrinde daha bilinçli bir uygulama alanı bulmuştur. Timurlu devrinde ise başlangıçta yoğunluğunu korusa da sonraları Yakın Doğu'nun dekoratif ve yüzeyci zevkine yenik düşmüştür (İnal, 1979, s. 111).

Gelişim devirlerinde, hayvan figürlerinin dışındaki kompozisyon yapılarına bakıldığında da yine Uzak Doğu etkileri ile şemalaştırılmış resimler ile karşılaşılır. Mürekkep ile yapılmış manzara resimlerine, özellikle Şahname ve *Camii't-Tevarih* resimlerinde rastlamak mümkündür.

Bu eserlerde görülen manzara, genellikle çevre ve dekor niteliğindedir. Mevsim ve Ay resimleri bu türe örnek olarak gösterilebilir. Bunların en güzellerinden biri kış uykusuna hazırlanan doğayı, yaprakları dökülmüş birkaç ağaç, bir nehir ve kurumuş ot kümeleri ile canlandıran bir *Güz Manzarası* resmidir. Staatsbibliothek, Berlin'de korunan eserde bakış açısı daraltılarak, ilgi belirli noktalara toplanmıştır. Bu tarz eserlerde sanatçı, genellikle ön plana *kuş*, *ağaç*, ya da başka bir tasarım elemanı koymaktadır (İpşiroğlu, 1973, s. 58) (Görsel 26).



Görsel 26: Güz Manzarası (detay), 14. yy. ortaları, Moğol Dönemi. Diez Albümü. A.71, S.10, Nr.1. Staatsbibliothek zu Berlin, Berlin.

Bu dönemde görülen dekoratif ve yüzeyci resim geleneği, Uzak ve Yakın Doğu'nun etkisi altında gelişmiştir. Kâğıt üzerine, o anda çizilmiş gibi görülen bu resimlerde soyut arabeskin aksine, hızlı bir ritim ile gelişen somut bir çizgi anlayışı ile karşılaşılır. Bu anlayışa Uzak Doğu kaynaklı pek çok motifte rastlanır. Aralarında en çok rastlananları ise genellikle *simurg*, *ejderha*, *ch'i-lin* (ejder-at) gibi hayal ürünü olan mitolojik canlılardır. Bu figürler, alışılmadık biçimler alan kaya parçalarının, kurumuş ağaç dallarının, türlü bitki ve çiçeklerin bir araya geldiği dekoratif bir manzara içinde yer alır. Dikkat çeken bir diğer motif ise havada dalgalanan, uçan, kendi içinde dolanarak düğümlenen mendillerdir (İpşiroğlu, 1973, s. 60).

Strzygowski'ye göre bu resim geleneğinin ve Türk resim sanatının kaynağını, Orta Asya'da Altay ve Tienşan dağlarından Yenisey vadisine kadar uzanan sahada ve içinde yaşadıkları çadırların tezeyinatında aramak gerekir (Arseven, 1983, s. 2055).

Diğer bir yandan Cavsak Ul-Hakani'nin duvar resimlerinde 9. yüzyıl İslam âlemine yabancı olan bazı ikonografik unsurlar da gün ışığına çıkartılmıştır. Orta Asya sanatının derinlemesine incelenmediği dönemlerde bazı *Soğd*⁹ eserleri, Sasani sanatı olarak düşünülerek, Sasani sanatı ile ilgili bağlar yakalanmaya çalışılmıştır. Sonradan gittikçe Orta Asya ikonografik unsurları ön plana geçmiş ve Türk etkileri önemli olmaya başlamıştır. Cevsaku'l-Hakani'nin ikonografisinde, Türk unsurları insan tasvirlerinden başlayarak, her alanda göze çarpmaktadır (Esin, 1973, s. 329).

Orta Asya, bir kültür alanı olarak sonraki yüzyıllarda, İslam sanatını da etkilemeye başlamıştır. Bu etki özellikle Uygur, Mani ve Türk kültürlerini ve sanatını içine alarak, Orta Asya ve Uzak Doğu'da daha çok Çin kültürü etkisi altında gelişmiştir (İnal, 1995, s. 2).

⁹ **Soğd:** "Dil, Alfabe, Soğdiana, Orta Asya'da geniş tarihi ve coğrafi bir alan. MÖ 6. yüzyılda yazılı olarak belirlenen Soğdiana adı İran halklarından Soğdlar'ın yerleşik oldukları bölgeyi niteler." (Özbay, 2014, s. 97)

Sonuç

Sonuç olarak, *Mürekkep Resimlerinde* görülen erken Asya izlerinin başlangıcı için, *Orta Asya Hayvan Üslubu* ve inanç sistemlerinin oluşturduğu resim geleneğidir denilebilir. Mürekkep resimlerinde görülen formların, primitif (İlkel) döneme kadar inen figüratif biçimlerden kaynaklandığı ve geçmiş bağlarının Asya steplerine kadar dayandığı görülmüştür.

Başlarda, keçe, kemik, deri, ahşap, dokuma ve taş gibi pek çok malzeme üzerinde izlenen bu figürlerin geniş bir zaman diliminde, büyük bir coğrafyaya yayılarak, sanat tarihini neredeyse modern zamanlara kadar etkileyen bir kültür hafızası oluşturduğu söylenebilir. Evrensel boyutta, tüm kültürlerin, biçimsel ve sanatsal olarak, maddi ve manevi kültür mirasının bu yapıtaşını temel aldığı saptanmıştır. *Hayvan Üslubu ve Asya* kültürünün bu uzun dönemde, İslam sanatını da kapsayacak, önemli bir sanat unsuru olduğu ve varlığını her zaman koruduğu görülmüştür. *Mürekkep* resimlerinde görülen en erken izlerin takip edildiği bir gelenek halinde geliştiği sonucuna varılmıştır.

Mürekkep Resimlerinde görülen en erken izlerin, Orta ve İç Asya ile yaşanan kültürel etkileşimler sonucu başlayarak, *Mürekkep* resimlerinde görülen mistik ifade biçimlerinin kaynağını oluşturmaya başladığı izlenir. Bu kültürler tarafından yorumlanan *Mürekkep Resimleri* ikonografik anlamlar kazanarak, zamanla önemli bir sanat malzemesi haline gelmiştir.

Avrasya Hayvan Üslubu ile kurulan bu bağların, *Mürekkep Resimleri* ile bazı değişikliklere uğrasa da bütünlüğünü bozmadan, Osmanlı dönemine kadar geldiği saptanmıştır.

Kaynakça

Arseven, C. E. (1956). *Türk Sanatı Tarihi: Menşinden Bugüne Kadar Heykel, Oyma ve Resim* (Cilt 3, 1. Fasikül). İstanbul: Maarif Basımevi.

Arseven, C. E. (1983). "Türk Sanatı (Orta ve Ön Asya Türk Sanatı- İptidai Devirler, Orta ve Ön Asya Mimari, Heykel, Minyatür". *M.E.B. Sanat Ansiklopedisi*. C. 4. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı. 2053-2064.

Atila, O. (2016). "Kitap Sanatlarında Vakvak Üslubu", Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, T. C. Marmara Üniversitesi GSE, GTS Anasanat Dalı, İstanbul, 2016.

Bakırcı, F. (2018). Uygurca Bir Sivil Hayat Belgesi: Maitrisimit. *Journal of Old Turkic Studies*, 2(1), 7- 23. doi: 10.35236/jots.346108

Berkli, Y. (2010). Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10(45), 155-166. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/atauni-sosbd/issue/36408/412019>

Biçer Özcan, Ş. (2010). *Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni* (Yayınlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.

Biçer Özcan, Ş. (2016). Minyatür Sanatının Tarihi Seyri ve Önemli Sanat Merkezleri. E. Kök (Ed.), *Minyatürde Yüzleşme: Sempozyum Bildirileri* (s. 1-8) içinde. İstanbul: Pendik Belediyesi Kültür Yayınları.

Canby, S. R. (1993). *Persian Painting*. New York: Thames and Hudson.

Çoruhlu, Y. (1992). Erken Devir Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Bazı Notlar. *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 357-363.

Çoruhlu, Y. (1993). *Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine Gök ve Yer Sembolizmi Açısından Bir Bakış*. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, (87), 17-42.

Esin, E. (1962). Eurasia Göçebelerinin Sanatının ve İslamiyet'ten Evvelki Türkistan Sanatının Türk Plastik ve Tersimî Sanatlar Üzerindeki Bazı Tesirleri. *Milletlerarası 1. Türk Sanatları Kongresi: Kongreye Sunulan Tebliğler* (s. 152-174) içinde. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Esin, E. (1970). Evren: Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin *Türk İkonografisinde Menşeleri*. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 1, 161-191. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Esin, E. (1973). “Türk Ul-Acem”lerin Eseri Samarrada Cavsak Ul-Hakani'nin Duvar Resimleri. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (5), 309-358. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/iusty/issue/34603/382153>

Esin Emel, “Budist Resim Sanatının Doğuşu ve Gelişimi”, I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi: Tebliğler, İstanbul, 1981, s. 107-154

İnal, G. (1979). Uzak Doğuda Resim ve İslam'da Minyatür. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (8), 109-128. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty/issue/34330/380417> (Mart 2019).

İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara kadar)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

İpşiroğlu, M. Ş. (1973). *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:

İpşiroğlu, M. Ş. (1985). *Bozkır Rüzgâr Siyah Kalem*. İstanbul: Ada Yayınları.

Kodaman, M. (2010). *Orta Asya Hayvan Üslubu'nun Modern Resim Eğitiminde Değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, İstanbul.

Kurtulan, M. (2019). Orta ve Batı Asya Sanatında Mürekkep Resmi Geleneği ve Hayvan Mücadele Sahneleri (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasana Dalı, İstanbul.

Mahir, B. (1984). *Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslubu* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

Mahir, B. (1987). Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan anlaşılan. *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 2*, 123-140.

Mahir, B. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kalcı Yayıncılık.

Mülayim, S. (2016). *İlhanlı Dönemi Anadolu Plastiklerinde Asya Çağrışımları*. Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi, (1), 275-297. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/sema/issue/27099/281303> (Mart 2019).

Özbay, B. (2014). *Huastuanift, Manihaist Uygurların tövbe duası*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Pekpelvan, B. (1998). *Saz Üslubu Formsal Diyalektiğinin Çağdaş Anlayıştaki Sentezine Dönük Bir Yöntem Araştırması* (Yayımlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasana Dalı, İzmir.

Yılmaz, N. (19 Şubat 2013). Uygur Duvar Resmi. *Lebriz Sana Dergi*. Erişim adresi: <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=1095&bhcp=1> (Mart 2019).

Yücel, E. (2000). *İslam öncesi Türk sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Seçkin eserler **Lale Sanat'ta**

Kültür, sanat ve medeniyet alanlarında
seçkin eserlere ulaşmanın hızlı adresi

lalesanat.com



İSLAM MEDENİYETİNİN ANA ÇİZGİLERİ

Prof. Dr. Ejder OKUMUŞ¹

orcid.org/0000-0003-1337-3255 Makale Geliş Tarihi: 20.05.2021 Makale Kabul Tarihi: 15.06.2021

ÖZ

Medeniyet, bünyesinde kültürleri, grupları, toplumları, dinleri barındıran büyük bir bütünlüğe göndermede bulunur. Medeniyet, insanların en geniş kültürel kimlik düzeyi olarak düşünülebilir. İnsan medeniyete mensubiyetle kendisini enengin kimlik düzeyinde kuvvetlice konumlandırır. Medeniyet kavramı, insanların toplumsal hayatta ortaya koydukları yapıp etmeleri; insani, fikrî, dinî, kültürel, tarihî, bilimsel, ekonomik, siyasal, ahlaki ve sanatsal birikimlerini; kendilerine, eşyaya ve başkalarına bakış açılarını; diğerleriyle ilişki biçimlerini, değerlerini, tahayyüllerini ve ideallerini ihtiva eden bir bütünlüğü ifade eder. İslam evrensel bir dinin adıdır. Bu çalışma İslam medeniyetinin ana çizgilerini anlamak amacıyla yapılmıştır. İslam medeniyetinin anlam içeriğini meydana getiren noktalar, bu makalenin konusunu oluştururlar. Nitel bir yaklaşımla konu araştırılmaktadır. Araştırmanın bulgularına göre İslam medeniyeti insanların, din, medine ve medeniyet ekseninde hayatlarını sürdürdükleri toplumsal birlikteliğini; insani, fikrî, dinî, kültürel, tarihî, bilimsel, teknik, ekonomik, siyasal, ahlaki, sanatsal ve estetik birikimlerini; insana, eşyaya ve evrene bakış açılarını, diğerleriyle ilişki biçimlerini, değerlerini, tahayyüllerini ve ideallerini ihtiva eden bir bütünlüğü ifade eder.

Anahtar kelimeler: Medeniyet, İslam, İslam medeniyeti.

ABSTRACT

THE BASIC TRAJECTORIES OF THE ISLAMIC CIVILIZATION

Civilization refers to a great integrity that covers cultures, groups, societies, religions within it. Civilization can be thought of as the broadest level of cultural identity of people. By belonging to a civilization, human strongly identifies himself at the deepest level of identity. The concept of civilization expresses an integrity that includes people's actions in social life; their humanitarian, intellectual, religious, cultural, historical, scientific, economic, political, moral and artistic savings; their perspectives on themselves, things and others, their relationships with others, and their values, imaginations and ideals. Islam is the name of a universal religion. This study aims to understand the main lines of Islamic civilization. The components that constitutes the meaning content of Islamic civilization is the subject of this article. The issue is investigated within a qualitative approach. According to the findings of the research, the Islamic civilization refers to a whole that includes the social coexistence of people in which they sustain their lives in the axis of religion, city and civilization; their humanitarian, intellectual, religious, cultural, historical, scientific, technical, economic, political, moral, artistic and aesthetic backgrounds; their perspectives on people, things and the universe; their way of relating to others; their values, imaginations and ideals.

Keywords: Civilization, Islam, Islamic civilization.

¹Prof. Dr. Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri, 06050, Ankara/Türkiye, ejder.okumus@gmail.com

Giriş

Medeniyet; insanlığın tarihten bugüne nasıl bir hayat serüvenine sahip olduğunu, insanların değişik zamanlarda soyut ve somut, maddi ve manevi boyutlarının, inançsal, fikri, bilimsel, felsefi, sosyal, kültürel, zihinsel, dilsel, iktisadi, dini, ahlaki, siyasi, hukuki ve eğitimsel birikimlerinin ne gibi bir düzlem ve düzeyde olduğunu doğru bir şekilde tespit etmek, anlamak ve anlamlandırmak için incelenmesi gereken dikkat çekici bir konudur. Medeniyet konusu; çeşitli dinî, etnik, toplumsal ve kültürel yapıları olan medeniyetlerin birbirleriyle temas ve etkileşimlerini; iş birliği, uyum ve barış yönleriyle uyumsuzluk, rekabet, hasımlık, düşmanlık, çatışma ve savaş boyutlarını; medeniyetlerin hayat seyirlerini görmek ve açıklamak amacıyla incelenmesi ve üzerinde çokça durulması gereken bir araştırma alanıdır.

Medeniyet, kültür, grup, toplum, din ve benzeri unsurlara sahip büyük bir bütünlüğü ifade etmek üzere anlam kazanan zengin bir kavramdır. Etimolojisinde yerleşme, bağlanma, etkileşim ve dine mensup olma gibi anlam içerikleri olan ve şehir manasında kullanılan “medine”den türemiştir. Kelime manası bakımından toplumsallık, şehirleşme, şehirlilik, yerleşik hayat biçimini kabul etmek gibi anlamlara gelen *medeniyet*, bir yandan tarih, adet, dil ve kurum gibi ortak nesnel etmen ve parametreler vasıtasıyla, diğer yandan da insanların öznel olarak bizzat kendilerini teşhis edip anlamları temelinde tanımlanabilir (Huntington, 1993). Bir medeniyet, insanların en geniş kültürel kimlik düzeyi olarak düşünülebilir. İnsan medeniyete mensup olmakla kendisini kuvvetli bir şekilde tanıdığı ve kimliklendirdiği en geniş kimlik seviyesine sahip olur (Okumuş, 2002).

Medeniyet, toplumla, toplumsal hayatla, daha doğrusu toplumsal hayat niteliği ile yakından ilişkili bir kavramsallaştırma türüdür. Nitekim toplum ve medeniyet teorisyeni olarak İbn Haldun (1996, s. 46-47, 371-72), medeniyet terimini, insanların sosyal halleri, toplum olma durumları, toplumsallıkları, bir arada yaşama boyutları ile mamur, yaşanılır toplum hayatı ile sıkı anlam ilişkisi içinde izah eder. Bu bağlamda İbn Haldun’un, hususene sanat ile hadarî umran arasında tesis ettiği münasebetlerden ve de temeddün ile sosyal hayatın karmaşık hale gelmesi, toplumda işlerin çoğalması, ihtiyaç fazlası üretimin artması arasında tesis ettiği

ilişkilerden, medeniyet hakkında kendisinden çok sonraları ortaya çıkacak olan anlamlandırmaları ortaya koyduğu söylenebilir. İşaret etmek gerekirse, Fârâbî (1995a) de medeniyeti toplum ve şehir hayatıyla ilişkilendirerek ele alır ve anlamaya çalışır.

Fârâbî’nin medeniyet teorisinde toplumun, toplum teorisinde de medeniyetin yeri mühimdir. Filozofun medeniyet terimini sosyal hayatı, insanların toplum boyutlarını anlatmak üzere devreye soktuğu görülür (Fârâbî, 1991, s. 43-66, 1995a, s. 112-13, 122, 127-32 vd., 1995b, s. 73-74). Muallim-i Sanî’nin medeniyet tasavvuru, şehir, ümmet ve ma’mûre gibi üçlü bir sacayağından oluşur. Şehir, yani medine, toplum ve medeniyetin hareket noktası iken ümmet toplumdur. Mamure ise evrensel dünya toplumunu ifade eder. Şehir, medeniyetle tesis edilir. Medeniyetin yolu şehirlilikten, şehirlilikten, şehre sahip olmaktan, erdemli olmaktan geçer. Erdemli şehir, medeniyetin, medeniyet toplumunun, medeni toplumun, medeniyet dünyasının merkez üssüdür. Esasen burada belirtilen unsurlarıyla medeniyet, İbn Haldun’un (1996, s. 160-163, 119-120, 347 vd.) hadariyet ve umran toplumuyla yakın anlamlardadır.

Gerçekte bir medeniyetten bahsederken, çok bilinçli olarak işlenmiş bütünlüklü bir insani mirasa göndermede bulunulur. Dolayısıyla medeniyet denildiğinde halk âdetleri gibi sosyolojik veriler birinci planda yer almaz. Herhangi bir kültür ve medeniyete dair bir çalışmada, bilimsel, zihinsel, bilimsel, iktisadi, sanatsal, sosyal ve siyasi boyutların tamamını yer alır fakat bir medeniyet incelenir veya araştırılırken, evvela toplum ve kültürün en ayırt edici ve en bütünlüklü yansımalarıyla ilgilenilir. Büyük medeniyetler genelde toplum ve kültürün bu yansımaları temelinde birbirinden ayrılır (Hodgson, 1995, s. 25).

Anlaşılmaktadır ki medeniyet kavramı, insanların toplumsal hayatta ortaya koydukları, yapıp-etmeleri, insani, fikri, dinî, kültürel, tarihî, bilimsel, teknik, ekonomik, siyasal, ahlaki, sanatsal ve estetik birikimlerini, kendilerine, eşyaya ve başkalarına bakış açısını, diğerleriyle ilişki biçimlerini, değerlerini, tahayyüllerini ve ideallerini ihtiva eden bir bütünlüğü ifade eder. Medeniyetlerin oluşumunda din, dil, zihniyet, iklim, beslenme ve coğrafya gibi birçok etken pay sahibidir (Karlığa, 2019, s. 14 vd.).

Medeniyet hakkında önemli bir husus da, bir medeniyet değil, mesela modern Batı uygarlığı anlamında bir medeniyet değil, hele hele vurgulu bir şekilde büyük harfle başlayan Medeniyet değil, çoğul bir şekilde “medeniyetler” olduğu gerçeğinin göz ardı edilmeyecek hususlardan olmasıdır (Gökalp, 1992, s. 237; Wallerstein, 2000). Ancak modern dünyada istimal, istihdam ve istismar edilerek kullanılan medeniyet, farklı medeniyetlerin var olduğunu yadsımış; Batı’da 18. yüzyılda türetilmiş olan sivilizasyonun karşılığı olarak piyasaya sürülmüştür. Bu anlamda medeniyet, on dokuzuncu yüzyılda Tanzimat’la birlikte Türkçeye geçmiştir. Bu ise Arapça ve Türkçede geçmişten beri bilinip kullanılan temeddün ve medeniyetten farklı anlam içeriklerine sahiptir. Bunun Akif’in belirttiği üzere masumane bir kullanım olmadığı aşikardır. Modernizm ve kapitalizmle birlikte emperyalizmi meşrulaştıracak şekilde modernizmi, moderniteyi, modern Batı değer yargularını, değerlerini, hayat anlayış ve pratiklerini, kelimenin tam anlamıyla batılılaşmanın anlam muhtevası ve göndermeleri yüklenen medeniyet, Batı kültürünün bütün bir dünyada hakimiyet ve tahakkümle üstünlük tesis etme ahlakı, yani Batı’nın iktidar talep ve iradesinin nesnelleşmesi, bütün dünyada tezahür etmesi anlamında genişletilip derinleştirilecek bir bünyeyi haizdir (Stauth ve Turner, 1995, s. 93).

Çalışmanın giriş kısmında kısaca kültür-medeniyet ilişkisi ve farkına bakmakta da fayda vardır. Kültür-medeniyet ilişkisi ve farkı, kültür ve medeniyetle ilgili pek çok tanımın farkında olarak, fakat onlara burada çalışmanın sınırlılığından dolayı girmeksizin bu çalışmada kültürün medeniyetin bir parçası olduğu ve dolayısıyla kültürün daha özel, medeniyetin ise daha genel anlam içeriklerine sahip olmasıyla (Gökalp, 1976, 1992, s. 236-37, 297, 307) kendini gösterir. Bu durumda medeniyet, farklı kültürleri ihtiva eder ve farklı kültürleri olan grup veya toplumların müşterek paydası olarak tecelli eder. Medeniyet büyük bir bütünlüğü, bütünselliği ifade etmektedir. Anlaşıldığı kadarıyla medeniyet, birçok grup, kültür, topluluk, toplumsal bünye, toplum ve devlet veya siyasal düzeni içeren bir kavramsallaştırmadır (Okumuş, 2002).

Görüldüğü üzere medeniyet bahsi, oldukça önemli bir inceleme konusudur. Nitekim bu çalışmanın anahtar kavramlarından medeniyet, İslam medeniyeti örneğinde araştırılmaktadır. İslam medeniyeti Müslümanların sahip oldukları medeniyet bütünlüğünü ifade etmek üzere kullanılan bir

kavramdır. Bu kavramın anlam içeriğini meydana getiren hususlar, bu makalenin konusunu teşkil etmektedir. Çalışmanın amacı, İslam medeniyetinin ana hatlarını, temel noktalarını anlamak ve anlamlandırmaktır. Metodolojik olarak anlamacı paradigma çerçevesinde nitel bir yaklaşımla konu araştırılmaktadır. Bu makalenin yazarı konuyla ilgili dokümanlara başvurarak araştırmasını yürütmüştür. Bu bağlamda çalışmada İslam medeniyetinin temel unsur ve dayanakları ele alınmıştır.

Medeniyetin Dayandığı Temel: Din ve Medine

Bütün toplumlarda, bütün kültür ve medeniyet bağlamlarında dinin medeniyetle çok yakından bağlantılı olduğunu unutmamak gerek. Gerçekten de ne tür bir medeniyete bakılırsa bakılsın, din medeniyetin ana unsuru olarak göze çarpar. Belki de çoğu zaman, daha doğrusu daima din medeniyetin kuruluşunda ana faktördür. Medeniyetler arasındaki ilişkilerde bir kimlik olarak dinin en başat yerde konumlandığı göz önünde tutulursa bunun gerçek olduğu da görülebilir. Bu nokta, Arapçada ve buna bağlı olarak Türkçe ve Farsçada medeniyet, din ve medine terimlerinin etimolojik ve terminolojik boyutlarında içerilir. Hem din hem de medine ve medeniyet, köken itibarıyla d-y-n süslası (üçlü) fiilinden türemiştir; dolayısıyla bu kelimeler, borç, borçluluk; idare etme, otorite kurma; üstün gelme, yönetme, güç kullanma, inanma; birinin buyruğuna girme, itaat, kulluk, kölelik; adet edinme, mezhep, şeriat, kanun, millet, izlenen örnek; usul, âdet, hâl, tutulan yol, huy; yargı, sorgu, ceza ve mükâfat gibi manalarla yakından ilişkilidirler.

Görülmektedir ki Müslüman medeniyet tasavvurunda din ile medine ve medeniyet formel olarak da muhteva olarak da birbiriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Bu üçü birbirinden asla ayrılmaz bir bütünü meydana getirirler. Şehir, medeniyet için olmazsa olmazdır. Şehir medeniyet için kalp mesabesindedir. Medeniyet şehirlerde ekilir, filizlenir ve şekillenir. Medeniyetin hem ruhu hem de formu şehirde oluşup gerçekleşir. Dolayısıyla şehir olmadan medeniyet de olmaz. Medine yoksa medeniyet de yoktur. O halde medeniyetin yolu medineden, yani şehirden geçer. Din de medinenin, yani şehrin merkezi ve kalbidir. Dinin olmadığı bir şehir ve medeniyet düşünülemez. Din yoksa şehir ve medeniyet de yoktur (krş. Gökalp, 1992, s. 239-240). Şüphesiz bu tersinden düşünüldüğünde de böyledir; yani medeniyet yoksa medine, medine yoksa din olmaz. Bu sebeple büyük şe-

hirler, ilahi dinin merkezleridir. Peygamberler, görevlerini şehirlerde yerine getirmişlerdir. Şehirlerin peygamberlerin kalkış noktası olduğu söylenebilir. Peygamberler, mesajlarını anlatıp yaymaya büyük şehir merkezlerinden, yönetim merkezlerinden başlamışlardır. Peygamberlik, medenilik ve medeniyet demek, peygamber de medeni insanın en bariz ve en örnek modelidir. O halde İslam dini çerçevesinde İslam demek, din, medine ve medeniyet demektir (Okumuş, 2012). Düşünmenin, inceliğin, duyarlılığın merkezi olarak şehir peygamberlerin tevhid dinini yayıp hayata hâkim kılmaya ve medeniyet inşa etmeye çalıştıkları zemindir. Belirtmek gerekir ki bu noktada medeniyet kavramından maksat, en geniş anlamıyla medeniyet olup Batıda verilen anlamda uygarlıktan farklıdır.

Din

Din, ifade edildiği gibi medeniyetin en emel unsurlarındandır, hatta en temel unsurudur. Hangi medeniyet ele alınırsa alınsın bu açıkça görülebilir. Nitekim Fârâbî'nin (1995a; 1995b) medeniyet tasavvurunda da din, böyle ele alınacak şekilde önemli bir yer tutar. Fârâbî'nin (1995b, s. 97) yaklaşımında farklı dinleri olan şehir ve toplumların farklı medeniyetleri olur. Erdemli şehir ve medeniyet sahibi olmak, aynı din mensubu olmayı gerektirmez. Fârâbî'nin burada belirttiği dinler, kendi toplumsal tipolojileri kapsamında erdemli dinler olmalıdır. Zira Fârâbî'ye (2008, s. 88-91; Okumuş, 2020) göre dinler, erdemli ve doğru dinler ve bozuk ve erdemsiz dinler şeklinde iki tipte ele alınabilir. Fârâbî'nin bu yaklaşımından farklı dinler ve dolayısıyla farklı medeniyetlerden bahsetmek gerekir. Fakat son tahlilde din, medeniyetlerin asli unsurudur.

Medîne

Dinin yaşandığı yer olarak medine, yani şehir, medeniyetin şekillendiği merkezi toplumsal zemindir. Medinede din, insani irade ve eylemselliklerle hayatın bütün veçhelerinde yaşanarak medeniyetin oluşmasında büyük bir rol oynar. Şehir, dini kendi içinde tutmak ve din mensuplarının hayatın her alanında; inanç, zihniyet, düşünce, aile, kültür, eğitim, siyaset, ekonomi, sanat, estetik, hukuk ve ahlakta incelikli olarak nezaket ve nezahet temelinde varlıklarını ortaya koymalarına imkân sunan bir yer olarak medeniyetin kalbidir.

Medeniyet

Şehirler toplamı olarak medeniyet, dinin incelikle yaşandığı bütünlüğü, kimliği, hayat tarzını, bütünselliği, büyük, derin ve geniş anlamlandırmayı ifade eder. Bu anlamda medeniyet, içinde kültürleri, grupları, toplumları, dinleri, inanç yapılarını tutan, onlara imkân veren bütünsel bir kolektif yapı durumudur. Medeniyet din ve medine ekseninde insanların yüksek bütünlüklü dünyalarının ifadesidir.

Medeniyetler

Yukarıda da işaret edildiği gibi insani varlık dünyamızda medeniyet tekil değil çoğul olarak söz konusudur. Dolayısıyla medeniyet değil, medeniyetler vardır (Wallerstein, 2000). Modern Batı medeniyetini anlamlandıran ve merkezi olarak konumlandıran bir anlayışın yaklaşımında olduğu gibi tek medeniyetten değil birden fazla medeniyetten söz etmek doğru olanıdır. Medeniyet, bazen kıta temelinde Asya, Avrupa veya Afrika medeniyetleri; bazen bölge esasında Akdeniz veya Anadolu medeniyetleri; kimi zaman milletler esas alınarak Çin, Hint, Yunan veya Türk medeniyetleri; kimi zaman da din temel alınarak İslâm veya Hıristiyan medeniyetleri biçiminde bir tiplendirmeye tabi tutulabilmektedir.

Bütün bu anlam ve tipleri çerçevesinde Müslümanlar açısından da kendi medeniyetlerinin dışında başka medeniyetler de vardır. Farklı medeniyet kolları farklı nehirler gibi insanlık tarihi boyunca akış içinde bir süreç halinde var olurlar. Zaman içinde suyu kuruyan nehirler gibi hayatı sonlanan medeniyetler olduğu gibi hayatını sürdüren medeniyetler de vardır. Uzun ömürlü medeniyetlerin yanı sıra kısa ömürlü medeniyetlerden de söz edilebilir.

İslam Medeniyetinin Unsurları

Medeniyetlerin birçok unsurlarından bahsedilebilir. Mesela İslam medeniyet mütefekkeri Fârâbî'nin medeniyet teorisinde medeniyet unsurlarının; ilim, eğitim, mutluluk, yardımlaşma, toplumsal şuurlu, din, adalet, erdem, sanat, siyaset ve iktisat olduğu anlaşılabilir. İbn Haldun'a (1996, s. 40) göre medeniyetin temel unsurları asabiyet, dayanışma, hakimiyet, mülk, kazanma, geçim, ilim, eğitim, sanat ve estetik olarak anlaşılabilir. Bu çalışmada en genel anlamda İslam medeniyetinin unsurlarının ana hatlarıyla iman, din,



mescid, şehir, güzel ahlak, zaman tasavvuru, tefekkür, ilim, bilgi, eğitim-öğretim, yazı, eleştiri, üretim, sanat, edebiyat, incelik, nezaket, tahammül, farklılıkları kabul etme, hak, hukuk, yenilenme, birlik, kardeşlik, yardımlaşma ve dayanışma, sabır, sebat, istikrar, merhamet, barış, cihad olduğu düşünülmektedir.

İman, İslam medeniyetinin en önemli unsurlarındandır. İslam medeniyeti iman ve ona bağlı bir inanç medeniyetidir. Büyük bir zihniyet dünyasının oluşumunu sağlayan İslamî imandır. Bu iman, Müslüman medeniyetinde insanların bütün hayatlarını kuşatan, anlamlandıran; tek tek bireylerden gruplara, gruplardan toplumlara, yerelden ulusala, ulusaldan evrensel ve küresele, şehirden ümmete, ümmetten umrana ve mamuraya bütün bir İslam hayat alanlarını harekete geçiren temel bir unsurdur. İslam medeniyet şairi Mehmet Akif, “İmandır o cevher ki, ilâhî ne büyüktür, imansız olan pashâ yürek sîne de yüküdür” dizeleriyle belki de buna da gönderme yapmaktadır.

Yine din yeri geldiğinde yukarıda da ifade edildiği gibi bir hayat tarzı sunan, tesis eden toplumsal fenomen olarak medeniyetin kurucu unsuru sıfatıyla İslam medeniyetinin oluşumunda olduğu gibi idamesinde ve yenilenerek hayata, insanlığa dinamik bir şekilde her daim anlamlı ve anlamlandırıcı şeyler sunmasında çok etkili bir rol oynar. Bu bağlamda dinin toplumsal tezahürleri hatırlanabilir. Mesela camilere bakıldığında, şehirlerin hayatîyetinde ne kadar merkezi bir konumda buldukları görülür. Denilebilir ki büyük şehirler, İslam’ın kolektif bilinç merkezi olan camilerin, ulu camilerin varlığıyla hayat bulurlar. Camiler çıkarıldığında şehir diye bir şeyden bahsetmek ve dolayısıyla medeniyet diye bir şeyden söz edebilmek mümkün görünmemektedir.

İslam’ın “kutsal şehri” Mekke’de Kabe, tabir caizse hayatın, yemenin, içmenin merkezidir. Mekke’yi anlamlı kılan, şehir yapan, medenî kılan Kabe’dir. Medine’nin merkezi konumunda Mescid-i Nebevî bulunmaktadır. Bu güzel ve anlamlı camiye kaldırırsanız, Medine Medine olmaktan, şehir olmaktan çıkar; medeniyetle de bağını koparır. Kudüs de İslam’ın en önemli, “kutsal mekân”larındandır. Kudüs’ün merkezinde Beyt-i Makdis var, Mescid-i Aksa var. Mescid-i Aksa olmadan Kudüs düşünülebilir mi? Şam, Müslümanların en köklü şehirlerinden biridir. O da evrensel şehirlerdendir. Onun da merkezinde cami

vardır: Şam Ümeyye Camii. Diyarbakır’a bakalım: Onda da merkezi yerde Ulu Camii var. İstanbul’a bakın, büyük camilerle dolu. Bunlar gibi yine İslam medeniyetinin sembol şehirleri olan Bağdat, Semerkand, Gırnata, Kurtuba, Samarra, Isfahan, Tahran gibi büyük tarihî kentler için de aynı durum geçerlidir.

İslam’ın medeniyet fikri ve uygulamasında güzel ahlak, din ve medinenin temel unsurlarından olduğu gibi medeniyetin de temel unsurlarındandır. Güven, erdem, dürüstlük, iyilik, sadakat, vefa, samimiyet, sorumluluk vd. İslam medeniyetinin ana çizgileri içinde önemli unsurlardandır. Medeniyet sahibi toplumların kurduğu şehirler, insanların kendi aralarındaki ilişkilerde güzel ahlaki ilke ve tutumların geçerli olduğu ve buna bağlı olarak mesela güven eksensiz ilişkilerin hakim olduğu şehirlerdir.

Bir diğer İslam medeniyet unsuru zaman tasavvuru ve ona bağlı olarak zaman bilincidir. İslam medeniyeti zaman medeniyetidir. İslam zaman medeniyetinde zamanı tanımak, zamanı şekillendirmek, adeta kurmak, var kılmak, ibnu’l-vakt’ten ebu’l-vakt’e kadar çeşitli aşamalarda zaman bilincine sahip olup zamanı elinde tutmak hayati derecede önemlidir. Zaman kurmak, zamanın öznesi olmak, tarih yapmak, İslam medeniyetinin asli boyutlarındandır. Esasen Asr suresi (Asr 103/1-3) İslam medeniyetinin bu yönünü bütün açıklığıyla ortaya koyar. İnsanın sosyal bir varlık olarak dünyada var olmağının zorunlu boyutu olarak zaman (Okumuş, 2011), İslam’ın medeniyet tasavvuru ve pratiğinde doğru planlamayı, zamanlamayı, eylemsellikleri, üretmeyi, disiplini, çalışmayı ifade eder. İslam medeniyetinde zamanı doğru okumak, anlamak, anlamlandırmak, değerlendirmek, zamanın kıymetini bilmek esastır (bkz. Buharî, Rikak, 1; Tirmizî, Zühd, 1).

Tefekkür de İslam medeniyetinin asli, unsurlarındandır. Tefekkür, İslam medeniyetini kendi varlık unsurlarıyla temayüz ettiren en mühim boyutlardan biridir. Düşünmeye, tefekkür etmeye, tefekkürle hareket etmeye her şeyden daha büyük önem veren İslam, bu yaklaşımıyla Müslümanların büyük bir medeniyet kurmalarında asli işlevlerde bulunmuştur.

Tefekkürle bağlantılı olarak ilim, bilgi ve bunların en önemli araç ve boyutu olarak eğitim-öğretim ve yazı da İslam medeniyetinde etkili unsurlardandır. İslam medeniyetinde

bilgiye, ilme, araştırmaya, bilgi ve ilim için eğitim-öğretime büyük önem verilir. İslam medeniyetinde Müslümanların, Müslüman nüfusu oluşturan insanların eğitimi, bilgi sahibi olmaları hayati derecede önemlidir. Yazı ve kitabı hassaten vurgulamak lazımdır. İslam medeniyeti kitap ve yazı medeniyetidir. İslam medeniyet tarihindeki devasa kitap koleksiyonu, olağanüstü yazı birikimi bunun canlı şahididir.

İslam medeniyetinin en dikkat çekici unsurlarından biri de eleştiridir. İslam medeniyetinin imani, fıkri, dini, eğitimsel, ekonomik, siyasi, hukuki, ahlaki, sanatsal, estetik vs. birikimlerinin arkasında büyük bir eleştiri geleneği yatar. Eleştirel yaklaşım olmasaydı, İslam medeniyeti gelişmezdi.

Bütün bu unsurlar ve onlarla ilişkili olarak üretim, sanat, edebiyat, incelik, nezaket, tahammül, farklılıkları kabul etme, hak, hukuk, yenilenme, birlik, kardeşlik, yardımlaşma ve dayanışma, sabır, sebat, istikrar, merhamet, barış, cihad gibi parametreleri de İslam medeniyetinin temel unsurlarından addetmek yerinde olur. Bunların her biri, hakkında uzun uzun yazılacak genişlikte konulardır. Fakat bu makalenin sınırları içinde bu işaretlemelerin yeterli olduğu düşünülmektedir.

İslam, Medeniyet ve Toplumsal Hayat

İslam'ın medeniyet tasavvuru ve birikiminin anlaşılması, Müslümanların toplum yaklaşımlarıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu noktada Fârâbî ve İbn Haldun'un yaklaşımlarına kısaca bakmakta fayda mülhaza edilebilir. Fârâbî'nin medeniyet bakışında toplumun yeri büyüktür. Filozof, medeniyet felsefesi ve sosyolojisinde toplumu makro bir düzlemde görüp inceler. Fârâbî'nin medeniyet kavramına dikkatle bakılırsa, görülebilir ki medeniyeti toplumsal hayatla yakından bağlantılı olarak kullanır; insanların sosyalleşme süreci içinde toplumun bir üyesi ve aktörü oldukları, sosyal duruma geldikleri toplumsal hali işaretlemek için istihdam ettiği görülür. Fârâbî'nin en önemli kavramlarında olan medine-i fazıla (erdemli şehir: el-medînetu'l-fâdila) toplum ve evrensel mâ'mûra için yapıtaş olup medeniyetin merkezidir. Erdemli, doğru, faziletli şehir, medine toplumunun, şehir toplumunun, medeniyet şehrinin, medeni toplumun kalbî noktasıdır. Esasen bu, İbn Haldun'un hadariyet ve umran ile ifade ettiği toplum nitelikleriyle (1996, s. 160-163, 119-120, 347 vd.) oldukça yakından ilişkilidir.

Medeniyet kavramını belirtilen şekilde lafzen kullanan Fârâbî'nin onu bugünkü anlamda "civilization" kavramının karşılığı olarak tasarımını söylemek zordur. Fakat işaret edilmelidir ki filozof, erdemli şehir toplumu, erdemli ümmet toplumu ve erdemli dünya toplumu kavramlarını ortaya koymak suretiyle medeniyetin asli karakteristikleri hakkında mühim bilgiler verir. Ancak aydınlanma düşüncesine ve modern Batı zihniyetine tabi olunarak ve Batı merkeze konularak serdedilen, piyasaya sürülen ve öyle anlaşılandırılan "Uygarlık" kavramını kastetmediği de açıktır.

Fârâbî'nin medeniyet felsefesine dikkatle bakılırsa, medeniyetin insanların toplum olma aşamasıyla doğrudan ilgili olduğu görülebilir. Ona göre insan için zorunlu bir durumu ifade eden sosyal hayat medeniyet kapsamındadır. Erdemli ve erdemsizlikle, iyisi ve kötüsüyle, cahili ve aydınıyla, şehirlisi ve köylüsüyle, tamı ve noksanıyla toplum olan, toplum olma aşamasında bulunan, toplum olma zorunluluğunun gereklerini ifa eden bütün insanlar (Fârâbî, 1991, s. 43-66; 1995a, s. 112-13, 122, 127-32 vd.; 1995b, s. 73-74) medeniyet kavramının kapsamı içinde yer alırlar. Bu aşamada olmayan insanlar da söz konusudur. Bu insanlar, hayvan tabiatlı insanlardır (el-behîmiyyûn bi't-tab' mine'n-nâs). Bunlar Fârâbî'ye (1995b, s. 99-100) göre sosyal birer varlık olma niteliğinden mahrumdurlar ve dolayısıyla medeni değillerdir. Hayvan tabiatlı insanların asla toplumsal ve medeni birliktelikleri yoktur. Belki onlardan bir kısmı insî ve evcil hayvanlar (el-behâimu'l-insiyye), bir kısmı ise vahşi hayvanlar (el-behâimu'l-vahşiyye) gibidir. Bunların bir kısmı da yırtıcı hayvanlara benzer. Bu türlerin içinde çöllerde ayrı ayrı yaşayanlar da vardır, birlikte ve vahşi hayvanlar gibi her türlü kötü ahlaki bir durum içinde yaşayanlar da vardır. Şehirlere yakın yaşayanlar da vardır. Bunlardan bazıları çığ et yer; bazıları yaban otları ile beslenir, bazıları da vahşi hayvanlar gibi avlanarak geçinirler. Bunlar, dünyanın yerleşme bölgelerinin çevresinde veya kenarlarında, uzak kuzey veya uzak güney noktalarında bulunurlar. Onlara hayvanlara yapılan muamele gibi muamele yapılmalıdır. Evcilleşmeye yatkın, yani insî olan ve şehir için bir şekilde yararlı olanlarına dokunulmaz; onlar, köleleştirilip hayvan (el-behîme) gibi kullanılırlar. Faydalı olmayıp da zararlı olanlara ise diğer zararlı hayvanlara yapılan muamele gibi muamele edilir. Şehir ahalisinin çocuklarından hayvani (behîmi) olanlara da aynı muamelede bulunulmalıdır.

Filozof Fârâbî'nin hayvan tabiatına sahip kimseler hakkındaki söz konusu görüşü geniş bir şekilde tartışılabilir ve bu bağlamda farklı yaklaşımlar ortaya konulabilir. Fakat filozofun bu ifadeleriyle toplum haline gelmemiş, toplum gibi organizasyon boyutu olan bir yapısı olmayan, bir tür toplum olma seviyesine erişmemiş, belki medeni denilebilecek bir düzeyi yakalamamış, toplumsal bilince sahip bulunmayan insan türleri kastedilmektedir (Okumuş, 2020). Buna göre Fârâbî'nin medeniyet bakışında toplum olma aşamasına erişen her insan birlikteliği, medeniyettir, medeniyet sahibidir. Böylece Fârâbî'nin bakış açısında medeniyet bir tür sosyolojik anlam içerir. Anlaşılabileceği üzere Fârâbî'nin medeniyet teorisinde medeniyet objektif anlamda bir medeniyettir ve her toplum bir medeniyet kapsamındadır; dolayısıyla medeniyet değil, medeniyetler vardır.

İbn Haldun'un medeniyet bakışında da Fârâbî'nin medeniyet bakışındakine benzer hususlar vardır lakin İbn Haldun'un içinde daha "sosyolojik" bir yaklaşım dikkati çeker ve dolayısıyla sosyolog İbn Haldun'un medeniyet tasavvurunda medeniyetin insanların toplum olma aşamasıyla doğrudan ilgili olduğu gibi bir nokta daha açık görünür. Çünkü İbn Haldun'un (1996, s. 46) düşüncesinde öncelikle belirtmek gerekir ki insani ictimâ, insanların bir araya gelip toplum halinde yaşamaları zorunludur. Filozoflar bu gerçeği "İnsan tabiatı gereği medenidir" şeklinde ifade etmişlerdir. Yani insan için ictimâ, toplumsal hayat, bir arada yaşamak, zaruri bir durumdur; filozofların terminolojisiyle ictimâ, toplum oluşturma, bir araya gelme medeniyet demektir. Umran da bu anlama gelir. Görüldüğü gibi İbn Haldun'un yaklaşımında medeniyet, insan olmak ve böylece sosyal varlık olmakla ilgili bir gerçeklik ve bütünlüktür. Toplumsal her insan medenidir, her toplum medeniyete sahiptir. Bu demektir ki bu medeniyet anlayışında tek bir medeniyet yoktur ve insanlar ve toplumlar kolayca medeniler ve gayri medeniler diye kategorileştirilemez. Anlaşıldığına göre İbn Haldun'un medeniyet yaklaşımında medeniyet, objektif bir anlam içeriğine sahiptir.

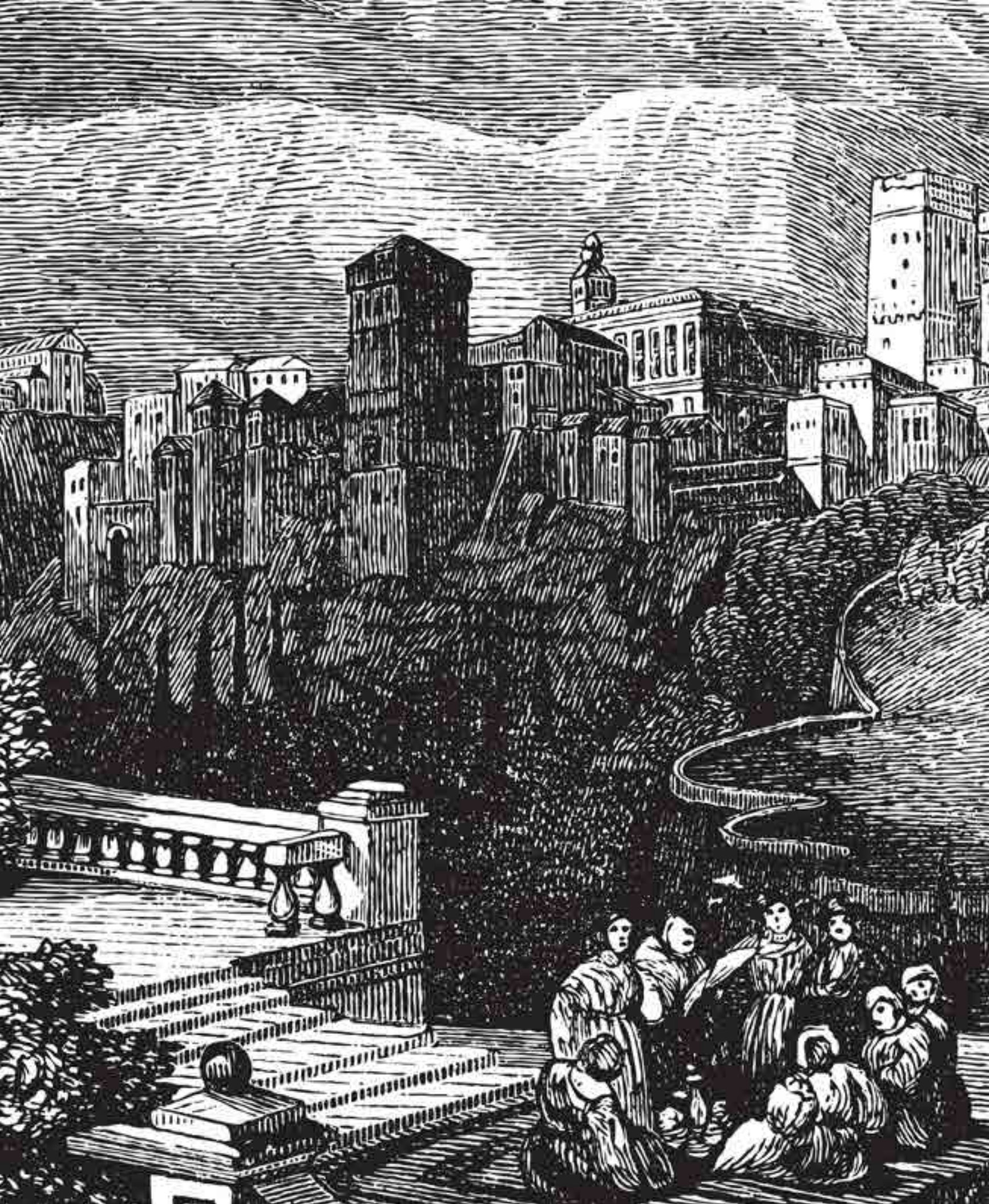
İbn Haldun'un düşündüğü manada bedevi, köylü, kırlı ve göçebeler de medenidir, şehirli, kültürlü ve hadariler de medenidir, medeniyet sahibidirler. Buna bağlı olarak İbn Haldun (1996, s. 45-48 vd.) genel anlamda beşerî umrân (el-'umrânü'l-beşerî) kavramını üretmeye ek olarak ayrı ayrı bedevî umrân (el-'umrânü'l-bedevî) ve hadarî umrân (el-'umrânü'l-hadarî) kavramlarını da üretip devreye alır.

Bu ise Fârâbî'deki medeniyet tasavvurunda olduğu gibi İbn Haldun'un medeniyet düşüncesinin de toplum olma ile dolaysız ilgili olduğunu gösterir (Karaçavuş, 2015, s. 112; Okumuş, 2009). Fakat ilk sosyolog İbn Haldun'a göre hadarilerde medeniyet, nispeten daha yüksek seviyededir fakat burada zikredilen yükseklik mutlak olumlu anlamda bir yükseklik manasında değildir. Hatta İbn Haldun'a göre medeniyetin en yüksek noktasının çöküşe de yol açan bir düzey olduğu düşünülürse, tersine olumsuz bir durumu işaretleyebilir. Esasen İbn Haldun'un (1996, s. 45) yaklaşımında medeniyet, insanın insan olma aşaması demektir. İnsan, medeniyet boyutuyla, yani toplumsal ve dolayısıyla umran ehli bir varlık oluşuyla insan olmakta ve diğer canlılardan ayrılmaktadır.

Peygamberler, Şehir ve Medeniyet

Peygamberler, tevhid mesajını duyurup yaymaya şehirlerden, şehir merkezlerinden, hatta kimi zaman yönetim merkezleri olan şehirlerden başlamışlardır. Denilebilir ki şehirler, tevhid peygamberlerinin hareketlerinde kalkış noktasıdır. Peygamberler, mesajlarını anlatmayı, yaymayı büyük şehirlerden, yönetim merkezlerinden başlatmışlardır. Tersine ispat edilmedikçe denilebilir ki, bütün nebi ve rasuller hareketlerini, davalarını, şehirden, medineden, medeniyet merkezinden başlatmışlardır. Bu bağlamda peygamberliğin, medenilik, peygamberin de "medenî insan" olduğu söylenebilir. Örnek olarak Hz. İbrahim'e, Hz. Lut'a, Hz. Yusuf'a, Hz. Musa'ya, Hz. İsa'ya ve Hz. Muhammed'e bakıldığında görülebilir ki hepsinde ortak özellik, şehirden harekete geçmiş olmaları, şehirden güzele, doğruya çağırmaya, medeniyete, medenî hayata davet etmeye başlamalarıdır.

İslam Peygamberi Hz. Muhammed, çok köklü bir şehir geleneği olan Mekke'de dünyaya gelmiş, orada yetişmiş ve orada peygamberlik görevini üstlenmiştir. "İlk ev" (Al-i İmran 3/96), "şehirlerin anası" (Şûra 42/7), "emin şehir" (Tin 95/4) Mekke, Müslümanlığın en önemli şehridir. Yesrib, yani Hicret yurdu Medine, İslam'ın büyük şehridir, Müslümanların Medine-i Münevveresi'dir. Hz. Peygamber'in çağrısı, tüm dünyaya Mekke ve Medine'den yapılmış ve yayılmıştır. Denilebilir ki İslam'da peygamberler nihayetinde tevhidi bir medeniyet inşa etmeye çalışmışlardır. Hz. Muhammed de İslam peygamberi olarak Yesrib'i medineleş-





tirerek, Medine kılarak İslami tevhidi medeniyetin yolunu açmıştır. Bu anlamda Medine İslam medeniyetinin merkezi noktasını teşkil eder.

İslam Medeniyet Şehri, Evrensellik ve Çok Kültürlülük

İslam medeniyet şehirlerinin evrensellikleri onların bir kısmını, belki bugün aynı zamanda küresel kılmaktadır. Evrensel-küresel şehirler, Müslümanların dünyaya açılan penceresidir, hatta kapısıdır. Bu şehirlerde toplumsal hayatta çok kültürlülüğün bütün yansımalarını görür ve tecrübe edersiniz. Oralarda farklı inanç, din ve hayat tarzları bir arada varlık bulur. Mekke, Medine, Kudüs, Şam, Kahire ve İstanbul, birbirlerinden farklı hususiyetlere sahip oldukları halde İslam şehirlerinin sözünü ettığımız karakteristiğini ortaya koyarlar.

Ekonomik hayatıyla, eğitimiyle, siyasetiyle, hukukuyla vs. hep “din”in, “medine”nin ve “medeniyet”in hakim olduğu İslam şehirleri, insanlar arası ilişkilerin ince, kibar, nazik, “medeni”, hoşgörülü, ölçülü, anlayışlı vb. olmasıyla tebarüz ve temayüz eden kentler olmuşlardır. Bugün de onlara kentlilik özelliğini veren, kentlilik ruhunu kazandırmaya devam eden, söz konusu özelliklerdir, İslam’ın şehre verdiği tarihsel canlılıktır.

İslam şehirlerinin bugün hala canlı oluşları, yaşamaları, hayat dolu olmaya devam etmeleri, İslam’ın din, medine ve medeniyet boyutlarıyla onlara geçmişte kazandırdığı özelliklerle mümkün olmaktadır. İslam şehirlerini, diğer şehir tiplerinden ayırt etmeyi temin eden en dikkat çekici özellik, farklı kimliklere mensup insanları, farklı kültür ve toplum türlerini, farklı toplum sınıf ve katmanlarını, tüccar, sanatkâr ve eğitimcileri, farklı bilim insanlarını, şehrin bütün toplumsal aktörlerini İslami tahayyülde ve kimlik potasında bir arada tutabilme yeteneğinde bulunur (Çelik, 2012, s. 146).

İslam Şehrinde Tevhid, Birlik, Bütünleşme ve Paylaşma

Müslümanların şehri, tevhidin bütün boyutlarıyla bireysel ve toplumsal hayata yansıdığı, insanların birlik, bütünlük, kardeşlik bilinci ve eylemselliği içinde hareket ettikleri bir yerdir. İslam şehrinde, bizatihi ed-Din’in anlam içeriğine bağlı olarak insanlar birbirlerine yardım eder, birbirleriyle-

le dayanışır, birbirleriyle borç alışverişine girerler. Müslümanlar, yaşadıkları, egemen oldukları şehirde güven içinde, güvenle, güven vererek şehrin ailevi, ekonomik, toplumsal, kültürel vd. yönlerini güçlendirirler.

İslam Medeniyet Şehrinde Değişim ve Dinamizm

İslam medeniyet şehrinde yaşanan “Şehir İslamı” hem şehrin dinamikleriyle gelişen bir dindarlık olarak bu dindarlığın şehre, mimariye yansımalarını içeren (Çelik, 2012, s. 145-146) dinamik, değişimi dikkate alan, değişimci bir karakter arz eder.

İslam medeniyeti ve onun merkez üssü olarak şehri, değişim gerçeğini her zaman yaşar, görür, dikkate alır ve ona göre hayat stratejileri geliştirir. Bundan dolayı uzun asırlar çok canlı ve dinamik kalmayı başarabilmiştir. İslam medeniyetini tesis eden Müslümanlar, İslam’ın toplumsal hayatın bütün alanlarında var olma boyutuna bağlanarak değişim gerçeğine dikkatle yaklaşmışlardır (Okumuş, 2012).

Medeniyetlerarası İlişkiler

Batı’nın medeniyet yaklaşımında ötekileştirme dikkati çekmektedir. Batı medeniyeti egosantrik olup kendini merkeze koymakta, en üstün konuma yerleştirmektedir; dolayısıyla başka kültür, toplum ve medeniyet mensuplarına karşı ötekiler muamelesi yapmaktadır. Batı, kendini merkeze koyup özne kılarken diğerlerini nesne olarak telakki etmektedir.

Batı küreselleşmeyi de kendi medeniyet algısı çerçevesinde kendi medeniyet değerlerini, siyasi, kültürel, ekonomik, hukuki, ahlaki vd. veçheleriyle diğer toplumlara yaygınlaştırmak yönünde istihdam etmektedir. Dolayısıyla küreselleşme söz konusu olduğunda da Batı kendi medeniyetini merkeze koyarak hareket etmektedir. Anlaşılmaktadır ki yukarıda da yeri geldiğinde işaret edildiği üzere Batılı anlamda büyük harfle “Medeniyet”, objektif, tarafsız bir terim değildir; tersine değer yüklü, Batı’nın norm ve değerleriyle mücehhez, öznel bir terimdir. Bundan dolayı bu anlamda medeniyet açık bir şekilde Batı’nın üstünlüğünü ilan eder (Elias, 1978). Halbuki gerçek çok farklıdır. Gerçek, değişik ve çeşitli medeniyetlerin varlığını göstermektedir. Fârâbi ve İbn Haldun gibi yaklaşanların bakışları esas alınır başka medeni medeniyetler de söz konusudur.

Medeniyetlerarası ilişki ve etkileşimler, filozofların, siyaset bilimcilerin, sosyologların, tarihçilerin ve uluslararası ilişkiler uzmanlarının daima ilgi noktası mühim bir konu olmuştur. Medeniyetlerin birbirleriyle ilişki ve etkileşimlerinin işbirliği, uyum ve barış esasında mı seyrettiği yoksa tersine uyumsuzluk, nefret, çatışma ve savaş ekseninde mi geliştiği hususu, medeniyetlerin tarih içindeki ilişkileri kapsamında mütemadiyen gündeme gelir ve cevaplarına dair de değişik görüşler serdedilir. Gerçekten de medeniyetler arasındaki ilişkilerin niteliği çok önemli bir konudur. İslam medeniyetinin ana çizgileri bağlamında bakılırsa çoklu medeniyet yaklaşımının gerçekliği çeşitli boyutlarıyla ele alınabilir.

İslam'ın ve Müslümanların medeniyet tasavvurunda medeniyetlerin birbirleriyle ilişkilerine medeniyetlerin varlığı prensibiyle yaklaşılır. Bu kapsamda İslam medeniyet düşünürü ve toplum teorisyeni Fârâbî'nin yaklaşımına bakılabilir. Yukarıda da işaret edildiği gibi Fârâbî'nin medeniyet hakkındaki yaklaşımlarına bir bütünlük içinde bakıldığında medeniyetlerin çok olduğunu, farklı medeniyetlerin bir arada çok kültürlülük, çok medeniyetlilik mantalitesi içinde yaşayabileceklerini düşündüğü anlaşılır. Medeniyet kuramcısı İbn Haldun da *Mukaddime*'sine bir bütün olarak bakıldığında görüleceği üzere medeniyetlerin çokluğu perspektifine sahiptir ve bu bakış açısıyla medeniyetler arası ilişki ve etkileşimlere bakar. İbn Haldun'a göre kuşkusuz çatışma da medeniyetler bağlamında bir gerçeklik olarak kendini gösterir. İbn Haldun toplumda da, umran ve medeniyette de çatışmanın olabildiğine ve daima olabileceğine işaret eder. Aslında İbn Haldun'un asabiyet teorisi, aynı zamanda hem bir çatışma teorisi hem de çatışmayı önleme teorisi olarak alınabilir. Bu yaklaşımda asabiyet güçlü olduğu zaman çatışmayı nispeten önleyecek ve asabiyeti güçlü olan yönetici veya yönetim topluma hakim olacaktır.

İbn Haldun'un çatışma yaklaşımında (bkz. Okumuş 2009; Okumuş 2011; Okumuş 2017) hem medeniyet içi çatışma hem de medeniyetlerarası ilişkilerde çatışma ele alınır. Bu çerçevede medeniyet içinde yönetici seçkinlerin çatışmalarla yüz yüze gelmesinin, çatışmalara konu olmasının, çatışmaların içinde yer almalarının kaçınılmaz olduğu anlaşılır. Söz konusu çatışma ortamında zayıf kalan yönetim ve yöneticiler, güçlü asabiyet sahibi aktörlerle karşı karşıya gelir

ve tabii ki güçlü olanlar yönetimi elde eder, iktidar olurlar. Demek ki İbn Haldun'un medeniyetler sosyolojisinde medeniyetlerarası çatışmalar yer alır. Anlaşılan İbn Haldun için bu, medeniyetler bağlamında önemli bir konudur. İbn Haldun (1996), medeniyetlerin hakimiyet kurmak, iktidara gelmek, tasallut etmek, iktidar ve tasallut sahalarını genişletmek gayesine matuf olarak birbirleriyle çatışabileceklerini, çeşitli çatışma süreçlerine girebilecekleri, hülasa çatışmalara meyledebileceklerini iddia eder (Şentürk, 2006, s. 109).

Modern anlamda medeniyetler çatışması tezi denildiğinde ilk akla gelen kişi olarak Huntington ise medeniyetler arasında çağdaş dünyada çatışmanın belirleyici bir özellik olduğunu öne sürer. Huntington "The Clash of Civilizations?" (Medeniyetler Çarpışması?) (1993) adlı çok tartışılmış olan çalışmasında Soğuk Savaş esnasında dünyadaki çoğu çatışmaların Batılı ideolojiler arasında olduğunu mesela demokrasi ve komünizm arasındaki çatışma gibi olduğunu; fakat bugün Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle çatışmaların çoğunun farklı medeniyetler arasında, hususen Batılı medeniyetlerle Batı dışı medeniyetler arasında vuku bulacağını iddia etmektedir. Böyle bir çatışma medeniyetlerin sahip olduğu ideolojiler arasında kendini gösteren çarpışmalar yüzünden meydana gelecektir. Huntington, bu şekilde ortaya koymaya çalıştığı çatışma yaklaşımında din fenomenini medeniyet tanımının ve medeniyetler çatışmasının önemli bir boyutu olarak gösterir. Huntington'a göre dünyayı medeniyetlere ayırma yaklaşımı büyük ölçüde din esaslı görünmektedir. Böylelikle Huntington, kısmen Soğuk Savaş'ın sona erişinin dinî çatışmada artışla nihayetleneceğini savunmaktadır. Dinî çatışma alanında kendini gösteren bu artış, Soğuk Savaş'ın çatışma üzerindeki kısıtlamalarının ortadan kalkmasıyla mümkün olmaktadır. Huntington'un (1993) bakışında hülasa olarak söylemek gerekirse, bundan sonra çıkacak dünya savaşı medeniyetlerin kendi aralarında meydana gelecektir. Medeniyet kimliği gelecek süreçte sürekli bir şekilde artan ölçülerde ehemmiyet kazanacak ve dünya küresel ölçekte büyük ölçüde belli başlı yedi veya sekiz medeniyet arasındaki etkileşimle şekillenecektir. Geleceğin en mühim savaşları; Batı, Konfüçyüs, Japon, İslâm, Hint, Slav-Ortodoks, Latin Amerika ve muhtemelen Afrika'dan teşekkül eden sekiz medeniyeti birbirinden ayıran kültürel fay kırıkları boyunca gerçekleşecektir.

Huntington, çeşitli sebep, etken, etmen ve zeminlere dayalı olarak medeniyetler arasında diyalog, ittifak ve yakınlık değil, çatışmanın egemen olduğunu ve olacağını, farklı tarihi data ve misallerden yola çıkarak ileri sürmektedir. Huntington, bahsettiği bu çatışma ve uyumsuzlukta gerçek müsebbiplerin Batı dışındaki medeniyetler, özellikle de İslâm ve Konfüçyanizm olduğunu vurgulamaktadır. Huntington'un Batı'nın diğer toplum, devlet ve medeniyetlerle ilişkileriyle ilgili olarak bir strateji geliştirmenin peşinde olduğu açıkça belli olmaktadır. Huntington'un bakışında medeniyetlerarası savaş, Batı medeniyeti ile geriye kalan medeniyetler arasında meydana gelecektir. Kısaca Huntington'a göre medeniyetler arasında ciddi farklar vardır ve bu farklar hayati derecede önemlidir. Medeniyet bilinci gittikçe artmaktadır. Bu artışla birlikte medeniyetler arası çatışmada da artış olacaktır. Medeniyetler arasındaki çatışma ve mücadele, egemen küresel savaşım ve çatışma şekli olarak ideoloji eksikli mücadelelerin ve diğer mücadele şekillerinin yerine geçecektir. Buna bağlı olarak mücadele Batı ile Batı dışı medeniyetler arasında olacak ve bu mücadelede asıl eksen de, Batı ile özellikle İslâmî-Konfüçyen devletlerarasındaki mücadele ve çatışma olacaktır. Belirtilmelidir ki Huntington, medeniyetler söz konusu olduğunda çatışmaya büyük bir ağırlık verir fakat uzak olmayan bir gelecekte evrensel bir medeniyetin olmayacağı, ama her biri başkalarıyla beraber yaşamayı mecburen öğrenecek farklı medeniyetlerden müteşekkil bir dünyanın olacağını savunmaktadır. Ancak Huntington, böyle bir dünyanın oluşacağı zamana kadar geçecek süreç içerisinde medeniyetlerarası çatışmanın geçerli olacağını öngörmekten daha öte bir şey yapmak ister gibi bir söylem ve üslup kullanmakta; çatışmanın olacağını değil, sanki olması gerektiğini söylemektedir. Şüphesiz bu da böyle bir bakış açısının objektif olmadığını göstermesi bakımından mühimdir. Huntington'un zamanlamasına bakılırsa yönlendirici, manipülatif, provokatif ve strese yol açıcı iddiasına (Dallmayr, t.y., s. 69) dikkatli bir şekilde bakılırsa, tarihteki medeniyet çatışmalarını özenle ve özellikle seçtiği, ama medeniyetlerarası ittifak, uyum, diyalog, iş birliği, kaynaşma, müsamaha veya sentez alanlarını yok saydığı görülür (Davutoğlu, 2000). Huntington'un iddiasının aksine bu medeniyetlerin, Batı medeniyetinin tahakküm alanlarına dahil olmadan önce çok daha müsamahalı ilişkiler içinde bulduklarını da söylemek gerek. Örneğin yaklaşık beş yüzyıl aynı hayat sahalarını müştereken paylaşan İslam medeniyeti ile Ortodoks dünyası, on dokuzuncu asır

Batı medeniyeti hakimiyeti ve tasallutunun yayılmasından önce çok daha huzurlu bir şekilde ve barış içinde bir arada varlıklarını sürdürmüşlerdir. Yine mesela Hindistan, İngiliz emperyalizmi veya sömürgeciliğine kadar İslam ve Hindu medeniyetlerinin çok daha barışçıl, uyumlu ve hoşgörülü ilişkilerine şahitlik etmiştir. Endülüs, İspanyol barbarlarının yakıp yıkmasına değin Müslüman, Hıristiyan ve Yahudi kültür ve kimliklerin canlı bir şekilde alışverişte buldukları, etkileşim halinde oldukları bir medeniyetler çokluğu ve bileşkesini yüzyıllar boyu devam ettirmiştir (Davutoğlu, 2000; Okumuş, 2002; Okumuş, 2008).

Şu da bir gerçektir ki tarihte de günümüzde de aynı medeniyetler bünyesi içinde yer alan grup, topluluk, kültür, devlet, toplum ve dinlerle dini yapıların birbirleriyle çatıştıkları veya savaştıkları da vakidir (Fuller, t.y., s. 61). Aslına bakılırsa, çatışma ve savaşların esasına inildiğinde sebep veya ana etken olarak bizzat medeniyetin bulunduğunu görmek çok zor olacaktır. Belki bu noktada medeniyetin çatışma ve savaşın sebebi, kaynağı veya esas faktörü değil, aracı yapıldığını, kişiler, liderler, siyasi güçler veya iktidarlar tarafından savaş veya çatışmanın enstrümanı haline getirildiğini söylemek, daha doğru bir yaklaşım olabilir. Gerçekte küreselleşmenin olabildiğince etkili olduğu günümüz dünyasında medeniyetlerarası yaklaşmanın, uzlaşma veya iş birliğinin uyumsuzluğu ve çatışmayı önlemesi makuldür. Uyumsuzluk ve çatışma veya savaştan daha çok iş birliği, uzlaşma veya yakınlaşma imkân ve gerekçeleri söz konusudur. Küreselleşme, bütün olumsuzluklarına rağmen medeniyetleri birbirlerinden uzaklaştırmaktan ziyade doğal olarak hatta zorunlu olarak yakınlaştırmaktadır. Bu çerçevede bugünkü dünyada globalleşme vetiresi dolayısıyla ekonomilerle kültürler arasında müşahede edildiği gibi hızlı bir bütünleşme süreci ile birlikte medeniyetler arasındaki sınır hatlarının birbirine karıştığı ve eski medeniyetlerin artık dağıldığı da iddia edilmektedir. Bu iddia kapsamında günümüzde şahit olunan gerçeğin, medeniyetler arasında savaş veya çatışmalar ekseninde bir gerçeğin var olmadığı, belki medeniyet fenomeninin eriyip bir bakıma gerçeklik olmaktan çıktığı şeklinde iddialar da ortaya atılmaktadır (Okumuş, 2002; Okumuş, 2008; Özdalga, t.y.).

İslam medeniyet filozofu Fârâbî, İslam mütefekkeri ve sosyoloğu İbn Haldun ve diğer birçok İslam alimi ve düşünürü gibi filozof ve sosyal bilimcilerin medeniyet yaklaşımların-

da görülebileceği gibi İslam medeniyet tasavvuru; Hegel, Marx, Weber, Fukuyama ve Huntington örneklerinde görülebildiği gibi Batı medeniyetini eksene koyan, Batı dışı medeniyetleri yok sayan, en azından önemsiz veya ikincil addeden medeniyet anlayışlarından çok farklıdır. İslamiyetin insan, toplum ve evren yaklaşımına bakılırsa, dünyada daima özellik ve nitelikleri itibarıyla farklı ve çeşitli medeniyetlerin var olduğu, bu medeniyetler arasında yakınlaşma, uyum, iş birliği, uzlaşma ve barış olabildiği gibi negatif rekabet, uzaklaşma, uyumsuzluk, nefret, düşmanlık, çatışma ve savaşların da olabildiği ve tabii ki savaş, nefret, çatışma veya düşmanlıkların mutlaka olmak zorunda olmadığı söylenebilir.

Sonuç

İslam medeniyetinin ana çizgilerinin ele alındığı ve anlaşılmaya çalışıldığı bu makalede İslam medeniyet birikiminden hareketle bu medeniyetin ana karakteristik özellikleri ve temel hatlarının; iman, din, güzel ahlak, zaman, sabır, sebat, istikrar, yenilenme, değişim, dinamizm, üretkenlik, sanat, estetik, tefekkür, eleştiri, üretim, sanat, edebiyat, incelik, nezaket, tahammül, farklılıkları kabul etme, hak, hukuk, yenilenme, birlik, kardeşlik, yardımlaşma ve dayanışma, merhamet, barış ve cihad olduğu söylenebilir.

Bu ana çizgi ve parametreler temelinde İslam medeniyeti kendi dışındaki medeniyetleri fark eder, görür ve kabul eder. Genel insanlık birikimi olarak medeniyetin ortak noktalarından yararlanır, fakat kendi temel unsurlarıyla kendine özgü medeniyetiyle kendi yoluna devam eder. Toplumsal hayatta tevhid temelinde birlik ve bütünleşmeye büyük önem verilen İslam medeniyetinde farklı inanç, din ve düşünceden insanlara çoğulcu perspektifle yaklaşmak ve onlarla barış içinde bir arada yaşama felsefesiyle hareket etmek esastır. İslam medeniyetinde Müslümanlar hem kendi medeniyeti içindeki farklılara hem de medeniyetler arası düzlemde var olan farklılıklara gerçekliği dikkate alarak yaklaşır.

İslam medeniyeti son tahlilde insanların, din, medine ve medeniyet ekseninde hayatlarını sürdürdükleri toplumsal birlikteliği, davranışlar bütünlüğünü; insani, fikrî, dinî, kültürel, tarihî, bilimsel, teknik, ekonomik, siyasal, ahlaki,

sanatsal ve estetik birikimlerini; insana, eşyaya ve evrene bakış açılarını, diğerleriyle ilişki biçimlerini, değerlerini, tahayyüllerini ve ideallerini ihtiva eden bir bütünlüğü ifade eder. Bu çerçevede Müslümanlar İslam medeniyetinin söz konusu unsurlarına, ana çizgilerine ve birikimlerine bağlı olarak hayatlarını asırlar boyu sürdürürken kendileri gibi olmayanların varlığını da medeniyet tasavvurlarının bir gereği olarak görmüşlerdir. İnsanlık için ortaya koydukları dinî, kültürel, sanatsal, estetik, bilimsel ürün ve eserler bunun en iyi delilidirler.

Kaynakça

Dallmayr, F. (t.y.). Medeniyetler Çatışmasının Ötesinde. *Medeniyetlerarası Diyalog: Uluslararası Sempozyum 18-20 Eylül 1998 Diyarbakır* (s. 69-76) içinde. İstanbul: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Davutoğlu, A. (2000). Fukuyama'dan Huntington'a Bir Bunalımı Örtme Çabası ve Siyasî Teorinin Pragmatik Kullanımı. M. Yılmaz (Ed.), *Medeniyetler Çatışması* (3. bs., s. 369-375) içinde. Ankara: Vadi Yayınları.

Elias, N. (1978). *The Civilizing Process*. New York: Pantheon Books.

Fârâbî (1991). *Kitâbu'l-mille*. M. Mehdî (Tah.), (2.bs.). Beyrut: Dârü'l-Meşrik.

Fârâbî (1995a). *Arâu ehli'l-medîneti'l-fâdila*. A. B. Melham (Ed.). Beyrut: Dâr ve Mektebetü'l-Hilâl.

Fârâbî (1995b). *Es-Siyâsetu'l-medeniyye*. A. B. Melham (Ed.). Beyrut: Dâr ve Mektebetü'l-Hilâl.

Fârâbî (2008). *Kitâbu'l-huruf: harfler kitabı*. Ö. Türker (Çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık.

Fuller, G. E. (t.y.). Medeniyetler Çatışması. *Medeniyetlerarası Diyalog: Uluslararası Sempozyum 18-20 Eylül 1998 Diyarbakır* (s. 61-68) içinde. İstanbul: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi.

Gökalp, Z. (1976). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: MEB Yayınları.

- Gökalp, Z. (1992). *Terbiyenin Sosyal ve Kültürel Temelleri I*. R. Kardaş (Ed.). İstanbul: MEB Yayınları.
- Hodgson, M. G. S. (1995). *İslâm'ın Serüveni* (Cilt 1). A. Eker ve diğerleri (Çev.). İstanbul: İz Yayınları.
- Huntington, S. (1993). The Clash of Civilizations? *Foreign Affairs*, 72(3), 22-49.
- İbn Haldun (1996). *Mukaddime*. D. el-Cüveydi (Tah.), (2.bs.). Beyrut: el-Mektebetu'l-Asriyye.
- Karaçavuş, A. (2015). Temeddüden Medeniyet (civilisation): Osmanlı'nın İnsani Toplum ve Devlet Anlayışının Değişimi Üzerine Bir Deneme. *OTAM*. 37, 87-180.
- Karlığa, B. (2019). *Medeniyet Bilinci*. İstanbul: Lale Organizasyon.
- Okumuş, E. (2002). Küreselleşme ve Medeniyetlerarası Diyalog. *Marife Dergisi*. 2(2), 115-132.
- Okumuş, E. (2008). Küresel Durum Problemi, Evrensel Barış ve İslam. *Diyanet İlmî Dergi*. 44(3), 7-30
- Okumuş, E. (2009). *Osmanlı'nın Gözüyle İbn Haldun* (2. bs.). İstanbul: İz Yayınları.
- Okumuş, E. (2011). *Zamanın Toplumsal Gerçekliği*. İstanbul: Ark Kitapları.
- Okumuş, E. (2012). *Toplumsal Değişme ve Din* (4. bs.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Okumuş, E. (2017). *Din ve Toplumsal Çatışma*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Okumuş, E. (2020). *Fârâbî'de Toplum*. Ankara: Eskiye Yayınları.
- Özdalga, E. (t.y.). Medeniyetlerin Sonu. *Medeniyetlerarası Diyalog: Uluslararası Sempozyum 18-20 Eylül 1998 Diyarbakır* (s. 159-163) içinde. İstanbul: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Stauth, G. ve Turner, B. S. (1995). *Nietzsche'in Dansı*. M. Küçük (Çev.). Ankara: Ark Yayınları.
- Şentürk, R. (2006). Medeniyetler Sosyolojisi: Neden Çok Medeniyetli Bir Dünya Düzeni İçin Yeniden İbn Haldûn? *İslâm Araştırmaları Dergisi*. 16, 89-121.
- Wallerstein, I. (2000). Medeniyet(ler) Niçin Yeniden Gündemde? M. Yılmaz (Ed.), *Medeniyetler Çatışması* (3. bs., s. 252-259) içinde. Ankara: Vadi Yayınları.

Değer katan kitaplar!

İslam Medeniyetini ve Batı Paradigmasını Konu Alan
Eserleri Sizlerle Buluşturmaya Devam Ediyoruz



mahyayayincilik.com.tr

DOKUZUNCU TAPINAK VE PRANİDHİ SAHNELERİNDE BUDA TASVİRİ¹

Güneş AYIRTIR²

orcid.org/0000-0002-2899-6802 Makale Geliş Tarihi: 20.05.2021 Makale Kabul Tarihi: 13.06.2021

ÖZ

Orhun Kitabeleri'nde, 717 yılında adı geçen Uygurlar, yerleşik hayata geçen ilk Türk topluluğudur ve Uygur sanatı bu yüzden Türk sanat tarihinde özgün bir yere sahiptir.

745'te Göktürk hakimiyetini yıkarak, Ötüken'de devlet kurmuş Uygurlar, yaklaşık yüz yıl kadar süren bir gelişmeden sonra bir kısmı Turfan Uygurları diğer kısmı Sarı Uygurlar olarak ayrıldılar ve bugün Sincan Özerk Bölgesi'nde, Çin Halk Cumhuriyeti sınırları içinde yaşamaktadırlar.

Bezekli Bin Buda Külliyesi, Murtuk Vadisi'nde kayalara oyulmuş kırk tapınaktan oluşmuştur. Kumda gömülü halde bulunan Bezekli tapınaklarının da bulunduğu bu alan, devrin önemli tarihini gözler önüne sermektedir. Burada Buda dinine adanmış heykel ve freskolar yer almaktadır.

Alman arkeolog Albert von Le Coq'un 20. yüzyılda yapmış olduğu bu kazılar sonucunda, gün ışığına çıkartılan 9. tapınak ve içindeki on üç sunum sahnesi, 9. ve 13. yüzyıllar arasına tarihlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Uygurlar, Bezekli, Bin Buda, Budizm, Fresko

ABSTRACT

BUDDHA DEPICTIONS IN THE NINTH TEMPLE AND PRANIDHI SCENES

The Uyghurs, mentioned in the Orkhon inscriptions in 717, are the Turkic society that adopt a sedentary life and Uyghur art therefore occupies a unique place in the art history of Turkic.

They destroyed Gokturk dynasty in 745 and established a state at Otuken. After about a hundred years development, Uyghurs divided into two parts: Turpan Uyghurs and Yellow Uyghurs and today they live in the Xinjiang Autonomous Region, in China.

The Bezekli Bin Buddha Complex, consists of forty temples carved into the rocks in the Murtuk Valley. This area, which also includes Bezekli temples buried in the sand, reveals an important historical part of the period. There are sculptures and frescoes devoted to the Buddha religion there.

As a result of excavations by German archaeologist and Central Asian explorer Albert von Le Coq in the 20th century, the 9th temple and 13 presentation scenes were unearthed between the 8th and 13th centuries

Keywords: Uyghurs, Bezekli, Bin Buddha, Buddhism, Fresco

¹ Bu makale "Bezekli Duvar Resimlerindeki 9. Tapınak Pranidhi Sahnelerinde Desen ve Tasvir Analizi" başlıklı tezi kaynak alınarak hazırlanmıştır. [Ayırtır, 2018]

² Güneş Ayırtır: Tezhip ve Minyatür sanatçısı, gnsayrtr@gmail.com

Bir Kültür Mozaiği Uygurlar

Toplumsal niteliklerin tamamı uygarlığı ifade eder ve uygarlık tarih boyunca süregelen pek çok kültürün yan yana yaşamasını ve birbirlerini takip etmesini sağlamıştır. Binlerce yıl devam eden gelişmeler sonunda, insan aklının, bilim ve teknolojinin katkısı ile ortaya çıkan bu kültür, tüm insanlığın eseridir.

Bir toplumun kültürünü anlayabilmek için de bu kültüre katkıda bulunmuş olan diğer kültürleri bilmek gerekir. Bu sebeple Uygur kültürünün oluşumuna katkısı olan Hun ve Göktürk etkilerini anlamak ve konumuza farklı açılardan bakmak için manevi servetlere de göz atmamız gerekmektedir.

Böylelikle düşünce unsurunun öyküleme unsuruyla birleşmesinin sonucunda ortaya çıkan gizemlerden bahsedebiliriz. Mitoloji, dini inanışların, siyasi oluşumların, güzel sanatların, felsefi bilgilerin ve etnik medeniyetlerin, bütün katmanlarını toplayabilmiş bir sistem oluşturur. Bu sistem, kültürlerin gizemli ve ilginç taraflarını da görmemizi sağlar.

Toplumda kutsal olarak nitelendirilen güçlerle ilişkiyi sağlayacak bir düzen oluşturduğu için mitoloji ilk ideolojidir, aynı zamanda sosyo-kültürel açıdan insanı iyi ve kötü olarak sınıflandıran unsurlar çerçevesinde ilk siyaset bilimidir. İlkel toplumların varoluş sürecinde ortaya çıkan kaosu kozmosa dönüştürme öyküsüdür, bundan dolayı milli kültürün, en eski zamanda başlayarak günümüzdeki durumuyla ilişkilendirebildiği için, o toplumun karakterini de yansıtır (Gültepe, 2013, s. 19).

Bu sebeple gelenek ve inanışların büyük kaynağının mitlere bağlı olması ilgi çekicidir. Tören ve büyüyle ilgili çeşitli uygulama ve ritüeller mitlerin oluşumunu besleyen en önemli kaynaklardandır. Küçük büyük her dinin yarattığı bir mitoloji vardır. Kültürün insanlar arasındaki bağlantıyı sağlayan bu önemli unsur, doğal olarak kendi sanat üslubunu da yaratacaktır. Bu sebeple sanat tarihinin, mitolojiyle ilgili çalışmalar yapılmadan aydınlanabilmesi mümkün değildir (And, 2007, s. 27).

Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar arasındaki mitolojik bağlantılar da temelde insan neslinin yapmış olduğu gibi, deneyim ve mücadelelerin soyut olarak kavramsallaşması ve somut sembollerle nesnelere dönüşmesiyle ilgilidir. Tarih içinde zamanla, bu inanç sistemlerinin nasıl değişip devam ettiği araştırmalarla ortaya çıkmaya devam etmektedir. Uygur sanatının anlaşılması da Hun mitolojisinin kurganlardaki bulgular ve kendinden sonra gelen Göktürklerin inandığı sistemleri içinde gizlidir.

Hun, Göktürk ve Uygurlara ait mitolojik ve sembolik açıdan önemli her nesne, o toplumların oluşumlarının en belirgin yansımasıdır. Hunlardan günümüze yazılı bir belge ulaşmamıştır.

Bu döneme ilişkin çalışmalar 17. yüzyıldan itibaren başlamaktadır. Orhun-Selenga ırmakları ve Ötüken havalisi, Ongin Irmağı üzerindeki Karakurum ile Ordos bölgesi arasında olduğu anlaşılan Hun siyasi birliği zamanla bütün orta ve İç Asya'yı egemenliği altına almış ve bu geniş bölgede ilk defa bir kültür ve sanat birliği oluşmuştur (Çoruhlu, 2007, s. 70-71).

Türk sanatı ve arkeolojisi kaynak olarak Orta ve İç Asya'da prehistorik devirlerden itibaren meydana çıkan sanat unsurlarını içeren ve çeşitli isimlerle anılan kültürlerle dayanır. Orta ve İç Asya'nın erken devirlerinde oluşan materyaller bozkır kültürünü meydana getirdikten sonra, önce Hunların atalarının ve diğer Proto-Türklerin sanat ve arkeolojisini oluşturmuş, ardından da Hun sanatı ve arkeolojisini meydana getirmiştir. Bütün İç ve Orta Asya'yı bir birlik haline getiren Hunlar bu birliği kültür ve sanat alanında da gerçekleştirmişlerdir (Çoruhlu, 1998, s. 17).

Her sanat çevresinde olduğu gibi, burada da sanatı yönlendiren şekil ve nesnelere tabanındaki temel düşünce toplumsal ve etnik alışkanlıklara dayanmaktadır. Türk topluluklarının etnik kökeni, onların hareketli bir yaşam tarzlarına sahip olduklarını göstermektedir. Yaşam koşullarının, hiçbir şeyin taklit edilmediği, her toplumda olduğu gibi bu toplumda da yaşayış tarzları üzerinde belirleyici etki sağladığı söylenebilir.

Hunlardan sonra kültür ve sanat birliğini devam ettiren Göktürkler, büyük bir devletle ikinci kez bölgede, kültür ve sanat birliğini kurmuşlardır. İç Asya dışında kalan, özellikle de Orta Asya ve onun batı kesimindeki Türk nüfusunun artmasını ve sonuçta buralarda da Türk kültürü ve sanat hattını içine alabilecek veya bu hatta paralel bir çerçevede değerlendirebilecek ürünlerin ortaya çıkmasını da sağlamıştır (Çoruhlu, 2007, s. 151).

Göktürk sanatı ve arkeolojisi üzerindeki çalışmaların çıkış noktası da Orhun Yenisey kitabelerinin çözülmesiyle mümkün olmuştur.” Onlar da yine Hunlar gibi asker, göçebe, örgütçü, savaşçı ve dinamik yapıyla yaşayan bir topluluktur. Zamanla genişleterek büyüttükleri sınırlarında, dönemin güçlü devletleriyle politik, ekonomik ve ticari temaslar kurmayı başarmışlardır. Başta İpek Yolu olmak üzere Çin'den batıya giden bütün ticaret yolları Göktürklerin himayesinde olmuştur. Kültür alışverişine olanak tanıyan bu stratejik ticaret ağları, Göktürklerin sosyo-kültürel ve sanat hayatlarının zengin bir şemasını ortaya çıkarmıştır (Diyarbakirli ve Önder, 1993, s. 31).

“Göktürk döneminde de Hunlar gibi kurganların varlığının sürdürüldüğü görülmektedir. Hunlarda görülen genel kurgan geleneğine uyan ancak daha basit olan ve kimi farklılıklarla ayrılan mezarlar, çok sayıda yapılmıştır.” (Çoruhlu, 2007, s. 159). Bütün olarak yeniden yaratım söz konusu olmadığı için kültürler birbirine bağlıdır çünkü geleceğe aktarma söz konusudur. Bu noktada, bugün hala batı Çin sahasında yaşayan Türk topluluğu olan Uygurlar, yerleşik düzenin ilk mimarları olarak karşımıza çıkmaktadır. Göktürk hakimiyetini yıkan Uygurlar, miras aldığı zenginlikleri yeni yaşam düzenine entegre etmişlerdir.

Bezekli Külliyesi ve Dokuzuncu Tapınak

Bezekli Külliyesi klâsik Uygur sanatının örneklerinin bulunduğu, Murtuk Vadisi'nde kayalara oyulmuş kırk tapınaktan oluşmaktadır. Bu tapınaklarda Uygurların o devirde mensup oldukları inançlarından en yaygın olan Budizm inancına ve Buda öğretilerine adanmış olup, başta Buda heykelleri ve duvar tasvirleri olmak üzere bu inancın men-

suplarına ait duvar resimleri ile bezenmiştir. “Uygur dilinde, **bezemek** fiilinden **beze-k+lik** olarak türetilmiş **süs ve tezyinatın, nakışların bol olduğu yer** anlamına gelen ismini, Budist ve Maniheizt mağara tapınakların içlerini süsleyen resimlerden almıştır.” (Zeren, 2015, s. 626). Bezekli Külliyesi'nde keşfedilen ve dünya sanat tarihine kazandırılan bu nadide koleksiyon 9. ve 13. yüzyıllar arasına tarihlendirilmiştir.

Kalın kum katmanlarının altında, korunmuş olarak gün yüzüne çıkartılan Bezekli'eki dokuzuncu tapınak duvar resimlerinin orijinaleri bulunmamaktadır. Keşif sırasında hasar gören bu tapınak resimleri dahil, bütün duvar resimleri taşınmış ve hepsi Le Coq'un Koço adlı eserinde bastırılarak bir araya getirilmiştir. “Mağaradaki dev resimler, iç tapınağın kubbesi ve dehlizin tonoz örtüleri yıkıldığı için zarar görmüştür, yine de araştırmacılar, mevcut duvar resimlerini korunması amacıyla Berlin'e götürmüş ancak götürülen bu resimler de ikinci Dünya Savaşı'nda tahrip olmuştur.” (Zeren, 2015, s. 626-627). Bir kısmının bir zamanlar Berlin Etnografya müzesinde sergilenmiş olduğunu biliyoruz (Görsel 1).



Görsel 1
Berlin Etnografya Müzesi, Bezekli kazılarında çıkartılan Bezekli duvar resimleri sergisinden bir görünüş. (von Le Coq, 1928, s. 86; Biçer Özcan, 2010, s. 5).

<https://www.westchinatour.com/turpan/attraction/bezeklik-thousand-buddha-caves.html>

Görsel 2

Bezekli mağara tapınakları.

<https://www.westchinatour.com/turpan/attraction/bezeklik-thousand-buddha-caves.html>



Görsel 4

Bezekli Bezeklik mağara tapınaklarının genel görünüşü (Salman, 2013, s. 174).

<https://www.westchinatour.com/turpan/attraction/bezeklik-thousand-buddha-caves.html>



“Bezekli külliyesi, Uygurların diğer bir önemli baş şehirlerinden olan Koço'nun 89 derece 30 Doğu, 43 derece az kuzeyinde bulunmaktadır. Kayalara oyulmuş tapınaklardan oluşan külliye varmak için, Emel Esin'e göre yalçın kayalardan tırmanıp gitmek gerekmektedir.” (Esin, 1982, s. 1). Bezekli tapınaklarının genel görünüşleri için bkz. Görsel 2, Görsel 3, ve Görsel 4.

Bezekli'teki dokuzuncu tapınağın iki ayrı safhada inşa edildiği bilinmektedir. İlk önce Budist Mabud³lardan Avalokiteşvara⁴ya ithaf edilmiş bir tapınak, çift duvar içinde, kubbeli ve dört köşe planda bir yapı olarak bina edilmiştir. İç tapınak 5,6 x 7 metredir ve beş metreden yüksek duvarları bulunmaktadır. Avalokiteşvara Tapınağı'nın çift tarafının güney tarafına, sonradan 13 x 2,20 metre sahasında bir koridor daha ilave edilmiş, Buda dini Tantra⁵ kolunun Mabudlarına adanmıştır. Bu tapınaktaki resimler büyük ve kalabalık sahneleri temsil etmiştir (Esin, 1982, s. 4.).

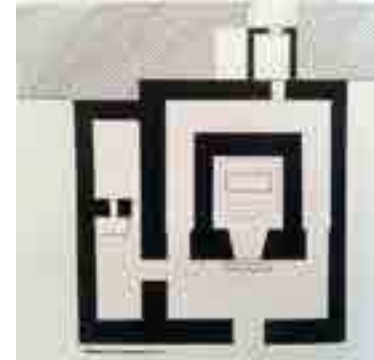
3 **Mabud:** Kendisine ibadet edilen varlık.

4 **Avalokiteşvara:** Budist Mabutlardan biri. Kelime ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz. Esin. 1982, s. 4-5.

5 **Tantra:** Hinduizmin aktif dış Tanrıça formu olan Şaktiye bağlı bir koldur.

Çok sayıda Pranihi sahnelerinin işlendiği 9. Tapınağın planı aşağıdaki gibidir (Görsel 5).

Batı



Görsel 5: IX. Bezekli Tapınağının Planı (Le Coq, 1979, s. 14).

Güney

Kuzey

Doğu

Bezekli tapınaklarına yönelik Grünwedel'in tespitlerini kaydeden Emel Esin'e göre 9. tapınak olan Bezekli külliyesinin ikinci döneminde al rengin hâkim olduğu 9.-10. yüzyıllardan kalmış olduğu sanılmaktadır. Uygur resim sanatının geç devri Lamaist⁶ etkilerinin çokluğundan bahsedilmiştir. Buna ilaveten Turfan Uygurlarındaki duvar resmi geleneği Tun-Huang⁷ resim geleneğinden birtakım farklarla ayrılır. Buradaki Uygur resim sanatı klasik mükemmeliyetin dışına çıkarak, sabit kaidelere bağlı kalmıştır. Şekil ve tezyinatın ön planda olduğu resimlerde, şekillerin kenarlarında tek çizgi çerçevesi kullanılmış ve motifler patron⁸ kullanılarak kendini tekrar etmiştir (Esin, 1972, s. 380) (Görsel 7).

6 **Lamaist:** Tibet Budizmi.

7 **Tun-Huang:** “Orta Asya ve Çin Kültürlerinin kaynaştığı bir yerleşim bölgesidir.” (İpşiroğlu, 1985, s. 10).

8 **Patron:** Kumaşın biçilmesine yarayan, bir giysi örneğindeki parçaların biçimine göre kesilmiş kağıt, kalıp.

Bezeklikt sahnelerinde, kişilerin farklı ifade ve niteliklerle tasvir edilmesine dayanan bir portrecilik anlayışı vardır. Göktürklerdeki taş balballardan sonra, Uygur duvar resimlerinde görülen portreler, kompozisyonlarda neredeyse hiç birbirine benzemeyen kişiler olarak, kendi başlarına birer karakter olarak yansıtılmışlardır. “Mabetin duvarlarında, duvar resimleri hiç boş yer kalmayacak şekilde, belirli bir plana göre yerleştirilmiştir. Tapınakların koridor duvarlarından başlayarak, tonoz ve kubbe iç yüzeylerinde, rahiplerin dışında kimsenin giremediği kutsal iç tapınağın zemininde bile resimler bulunmuştur.” (Bozcu, 2010, s. 9).

Sonuç olarak Uzak Doğu duvar resmi, geleneksel Asya medeniyeti boyunca hemen hemen inançlarına bağlı kalmıştır ve genellikle mabet ile manastır sarayların duvarlarına yapılmıştır. Emel Esin'e göre (1972, s. 365-366) Orta Asya'nın baş sanatı duvar resmidir: “Miladi üçüncü ila on dördüncü yüzyıllar arasında, duvar resmi bakımından, Orta Asya dünyanın en zengin bölgelerinden biridir.”

Pranidhi Sahneleri

“Pranidhi Sanskritçe'de sözlük anlamıyla **gizli özne, faili gizli** anlamına gelmektedir. Pranidhi, insanların Buda'nın öğretisini izleyerek Buda olma dileğini bildiren ve bu yola baş koyduğunu gösteren yemin, adak anlamındadır.” (Zeren, 2015, s. 662-663).

On üç sahnesi bulunan dokuzuncu tapınağın genel anlatımını, çok fazla detayı barındırdığı için altı numaralı Pranidhi sahnesi üzerinden yapacağız.

Pek çok etkiyi yakalamanın mümkün olduğu bu duvar resimlerinde; sadece somut detaylar değil, soyut sembolleri de yakalamak mümkündür. Huzura kavuşmuş, sakin duruş, maske gibi tek çizginin kıpırdamadığı yüz, ağırlaşmış göz kapakları altındaki içe dönük bakış ve hafif bir gülümsemeyle, insanları mutluluğa götürecekteki yolun meditasyon olduğunu öğreten Buda'nın hareketsizliği, ölümsüzleşmenin ifadesi olarak yorumlanmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012, s. 31) (Görsel 7 ve Görsel 9).

Toplamda on üç tane bulunan tapınağındaki Pranidhi sahnelerinde, kompozisyonu çevreleyen bitkisel tezeyinat, sahnelerin üst kısmında mimari öğelerle beraber kulla-

nılmıştır. Ortada lotus yaprağının üstünde ve daha büyük tasvir edilen Buda figürü, kompozisyonda ana figür olarak resmedilmiştir (Görsel 7). Etrafındaki kişileri temsil eden diğer figürler ise karşılıklı olarak belirli bir düzene göre alçak gönüllü duruşlarla tasvir edilmişlerdir. Buda, bağdaş kurduğu çeşitli Pranidhi sahnelerinin aksine, bu tapınak resimlerinde ayakta ve başı hafif öne eğik, dingin bir ruh haliyle resmedilmiştir. Kompozisyonda yer alan figürlerin bazıları masumiyeti ve kutsiyeti ifade eden ışık halkasıyla gösterilmişlerdir. Diğer figürler Uygur, Hintli, Çinli, İranlı gibi çeşitli milletlerden ve soylu, asker, tüccar ve din adamı gibi çeşitli zümrelerden kimselerdir. Kompozisyonun sağ ve sol alt bölümlerinde yer alan bu figürlerin bazıları, ellerindeki tepsiyle Buda'ya sunum yapmakta; (Görsel 7). diğer figürler ise genellikle ellerini **anjali-mudra**⁹ pozisyonunda tutmak üzere tapınma ve saygı halindedirler (Buzcu, 2010, s. 11).

Ayrıca bu sahnelerin bazılarında, at, deve ve eşek gibi binek hayvanları yere çömelmiş ve sırtlarında da yükleri ile resmedilmişlerdir. (Detaylar için bkz. Görsel 6, Görsel 7 ve Görsel 9.)

Tapınak duvarlarında dikkörtgen yapıdaki, ebatları genellikle 3.25x2 metreyi bulan bu resimlerin Le Coq'un tespiti-ne göre her birinin birbirinden ufak farklarla tarz ve yorum bakımından ayrıldığı görülmüştür ki bu da resimlerin farklı kişiler tarafından yapıldığını akla getirmektedir. Fakat her resimde konu bütünlüğü açısından genel görünüş ve sunum sahnelerine uygun içeriklerin yansıtılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır.

Pranidhi sahnelerinden önce Bezeklikt'teki duvar resimleri, tapınağın koridorlarında rahip gruplarının olduğu, iki duvar resmi ile başlamaktadır (Görsel 6).

Uygur Kültüründe Budizm'in İzleri

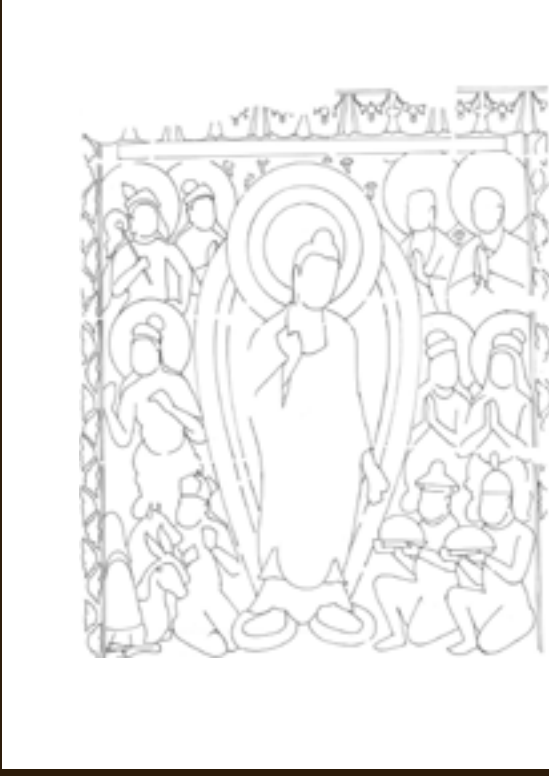
Dinler tarihine bakıldığında, farklı coğrafyalarda, insanlar üzerinde inanç kavramının çok çeşitli biçimlere dönüştüğünü ve kültür öğelerine göre yeniden tasarlanıp boyut değiştirdiği görülmüştür. Bu yüzden denilebilir ki; “Din, insan doğasının en yüksek, en çekici yansımalarından biridir.” (Tiryakioğlu, 1960, s. 5).

⁹ Anjali-mudra: Buda'ya tapınma ve saygı pozisyonu.

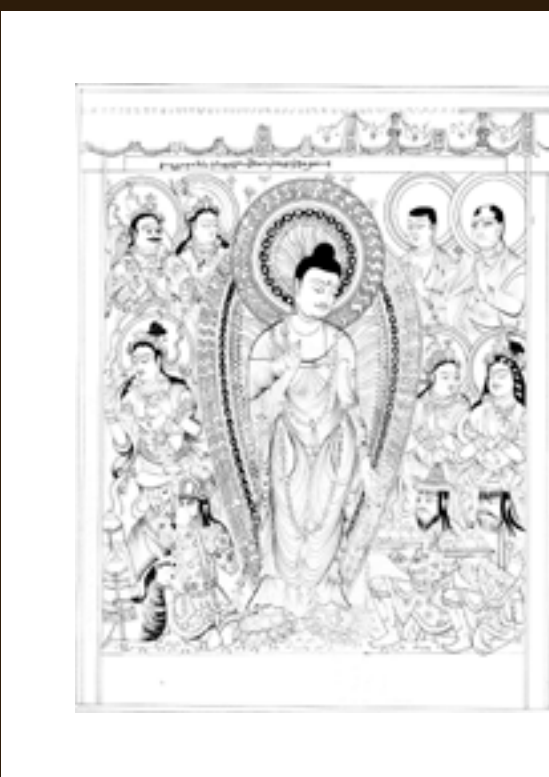
Görsel 6: Rahip
Sahnesi No: 1 (Le
Coq, 1979, s. 16).



Görsel 8: Praniđhi
Sahnesi 6 (Ayırtır,
2018, s. 115).



Görsel 9: Rahip
Praniđhi Sahnesi
6 (Ayırtır, 2018, s.
113).



İnsanların, geriye dönüp sadece tarihi ve geçmişi araştırmanın ötesinde bir merakla irdelediğini, değişen toplumu anlamak üzere ayrıca metafiziksel değerleri ve inanışlara yönelik süreçleri de dikkate aldığını söylemek yanlış olmaz. İnsanların yaşayış biçimlerine yön veren önemli etnik unsurların ve inanışların olduğu açıkça görülmektedir. Türk tarihinde de Türk topluluklarının çeşitli zaman dilimlerinde, farklı dinleri kabul ettiklerini ve buna uygun olarak da yaşayış biçimlerini değiştirmiş oldukları bilinmektedir.

“Orta Asya’da, Türkistan kavramının sınırları arttıkça, buna karşılık Orta Asya’nın kozmopolit şehirlerinde, Türk kültürünün de yeni bir yöne yönelme ve milletler arası dinlerle kaynaşma ve sahip olduğu bu kültürü yansıtmaya olanağı söz konusu olmuştur.” (Esin, 1985, s. 10). Yaşam standartları üzerindeki etkisinin kaçınılmaz olduğu bu güçlü yansıma, Türkistan’a büyük üstünlük kazandıran jeopolitik durumla birlikte, çeşitli yönlerden gelen göç dalgalarının yerleşme ve etnik değişimlerine de sebep olmuştur. Savaşların da kaçınılmaz olduğu bu bölgede oluşan yıkımlar, yeni siyasi dalgalanmalara da zemin hazırlamıştır.

“Uygur Devleti’nin de kurulduğu bu bölgede, çeşitli siyasi olaylar sonucunda, yüz yıllık ömrü boyunca Türk tarihine zengin bir kültür mirası bıraktığı söylenebilir. Bölge, 9. yüzyılda Kırgızların hakimiyetinde kalmış, daha sonra Moğol istila ve ayaklanma çemberinden geçmiştir. 15. ve 16. yüzyıllarda kısmen Çin kısmen Moğol’lar tarafından idare edilmiştir.” (Caferoğlu, 1983, s. 16). Bütün bu değişimler, kültüre, sanata ve dine yansımıştır. Özellikle dini açıdan değişim gören Uygurlar, Budizm ile tanışmış ve etkileri yaşamlarına tesir etmiştir. Bezeklik külliyesindeki duvar resimleri bu yansımanın en çarpıcı örnekleridir. Bu resimlerde Buda ve Budizm öğretilerine dayanan konular çokça işlenmiştir.

Budizm, MÖ 6. yüzyılda kuzey Hindistan’da yaşadığı kabul edilen Siddhartha Gautama Sakyamuni’nin öğretilerine dayalı olarak gelişen inanç sistemlerini ifade eder. Budizm, Hint kültürünün yanı sıra Orta ve Doğu Asya’nın yerel kültürleriyle de karşılaşmış ve sonuçta bu bölgelere ve kültürlerine egemen olmuştur. Hıristiyanlık öncesi dönemde Orta Doğu’ya, Helen dünyasına ve Mısır’a kadar yayılmış bu kültürleri de derinden etkilemiştir. Fakat tek yönlü olmayan bu etkileşim Budizm üzerinde de etkili olmuştur. Budizm’in Çin ve Japonya’ya yayılması Çin veya Zen Budizm’i gibi yeni ekollerin doğuşuna imkân sağlamıştır (Yitik, 2007, s. 307).

Görsel 7: Bezeklik, 9-13. yüzyıl, "Pranidhi Sahnesi No: 6". Orta Asya Brahmi ve Sanksritçe (Le Coq, 1979, s. 22).



Budizm, kurucusu olarak bilinen Siddhartha, kendini ne tanrının bir elçisi ne de onun bir temsilcisi olarak ilan etmiştir. O 'Uyanmış' olduğunu söyler ve bu noktadan hareketle ruhani rehber ve üstat olduğunu ileri sürmektedir. Onun tebliği insanlığın kurtuluşunu ve bunun neticesinde mutluluğunu amaçlamaktadır. Bu soteriolojik¹⁰ çağırışı bir din haline getiren ve tarihsel Siddhartha kişiliğini oldukça erken bir dönemde tanrısal bir varlığa dönüştüren de onun bu kurtarıcılık ünüdür (Eliade, 2012, s. 86).

Budizm, farklı bakış açılarına göre din veya felsefe olarak tanımlanabilmektedir. Amaç ıstırap ve tatminsizliğin nedenlerine ulaşip bunları gidermenin yolları için mücadele etmeyi sürdürmek olmalıdır. Bu zenginliğe ulaşmanın yollarını arayan biri olarak kendini gören Siddhartha, aydınlanmanın ve huzuru bulma arayışlarının bu kadim yolculuğunda, hayatı boyunca etrafındaki insanlara anlatmayı amaç edinerek yaşamış olduğunu anlamaktayız. Pranidhi sahneleri de Buda'nın etrafında görülen insanlar da aydınlanmaya ulaşmak yerine, o yolda ışığa ulaşmaya çalışan yollar için birer basamak olmayı kabul ederler.

Pranidhi Sahnelerinde Buda

Bütün sahnelerin ortak figürü, kendisine adaklar sunulan Buda tasviridir. Bu figürün tasvir edildiği on üç sahnede, duvar resminin şeması (Görsel 8), genel olarak aynıdır. Şemaya dikkatlice bakıldığında, figür kompozisyonlarının planı görülmektedir, bu plan neredeyse her sahnede aynı pozisyon korunarak resmedilmiştir. Renk hakimiyetinin kırmızı olduğu Buda tasvirlerinin, duruşu ve ifadesi, sahnelerin bezeme unsurları çok az farkla birbirinden ayrılmaktadır (Görsel 7 ve Görsel 9).

Buda'nın kimi tasvirinde sağ göğsünün açık, diğerlerinde ise kısmen kapalı olduğu görülmektedir (Görsel 10-14, Çizim 2, Çizim 3, Çizim 5, Çizim 7, Çizim 10, Çizim 12, Çizim 13 Buda). Göğsünün açık olduğu tasvirlerinde, Buda'nın iki göğsünün arasında, Budacılıkta kutsal sayılan işaretlerden biri bulunmaktadır (Görsel 11 Çizim 5, Görsel 12 Çizim 8, Görsel 14 Çizim 12-13) Omuz ve kollardan aşağıya sarkan yoğun süslemeli zincirler de yine bütün sahnelerin en dikkat çekici ortak özelliklerindedir.

Buda'nın tüm sahnelerdeki kıyafetinin temel özelliği, uzun, bol kıvrımlı ve kırmızı bir kumaştan oluşan elbisesidir. Bu

10 **Soterioloji:** Kişinin kendi kurtuluşu için o ilahiyatın sunduğu kurtuluş yolu hakkındaki bilgileri sistematik bir şekilde incelemesi. Kurtuluş bilimi.

elbisenin renk tonları, çizgilerindeki nüanslar, temel bir prensip dikkate alınarak yapılmıştır. Yaklaşık iki metre-yi bulan bu alanlardaki resimlerin aynı hassasiyetle tekrar edilmesi, bir yüzey resmi için oldukça zahmetli görünmektedir.

Buda'nın başı hafif öne eğik, bir elinde elbisesinin kumaş kıvrımını tutan, diğeri ile aydınlanır pozisyonda duran bir vaziyette, ayakta ve ayağında sandaletleri ile bir çift lotus taht, suyun üzerinde resmedilmiştir. Ancak bu sahnede lotustan bir taht üstünde oturan ikinci bir Buda daha **görülür** (Görsel 13, Çizim 11, Sahne 10). Buradaki tasvirde Buda, iki elini aydınlanır pozisyonda göğsünün hizasında tutmuştur. Ayaklar çıplak, kaşlar bitişik, diğer Buda tasvirlerinin aksine bu tasvirinde bıyık detayı bulunmamaktadır. Saç ve bıyıklardaki tıraşlar, kıyafetlerdeki zenginlik ve ihtişam dikkat çekecek kadar muntazam ve özenlidir. Bu durum akla, takı işçiliğini, terzilik ve kuaför mesleklerinin o dönemde gelişmiş olabileceğini getirmektedir.

Sahnelerde Buda'nın hacimli küpeler takmış olması sebebi ile kulak memelerinde oluşmuş derin sarkık delikler bulunur. Saçlar her sahnede tepeden topuz yapılmış ve yüzler net bir şekilde ortaya çıkmış, alın ve şakaklarda kutsal sayılan birtakım işaretler çizilmiş veya boyanmıştır. Doğu Asya tipinin sezildiği bu yüz tasvirlerinde gözlerin tam ortasında **urna**¹¹ üçüncü göz olarak yorumlanmış işaretler ile şakaklarda ışınlardan oluşmuş yarım çelengi andıran **usnisa**¹² dövmelelerinin yapılmış olduğunu görmekteyiz (Görsel 7).

İlginç bir tarzda bağlanarak, akla bir zincirin halkalarını getiren kaytanlar yine Buda'nın bütün sahnelerde giydiği sandaletlerdir. Bütün çizim sahneleri için örnek resme bkz. Görsel 10 Çizim 2: Buda (Sahne 2).

Sonuç olarak, dokuzuncu tapınağın duvar resimlerinde Buda figürünün oldukça zengin bir ikonografiye sahip olduğu görülmektedir. Hayali veya gerçek kişileri temsil eden diğer figürlerle birlikte resmedilmesine rağmen, kendisine atfedilen manevi önem sebebiyle, her sahnede boyut olarak daha büyük tasvir edilmiştir. Geometrik düzenle oluşturulan arka plan işçiliği, diğer fonların yanında yaratılan etkiyi daha da güçlendirmektedir. Bu manevi dokuların yansımaları da zamanla Uygur sanatında önemli izlerin oluşmasını sağlamıştır.

11 **Urna:** Budacılıkta kutsal işaretlerden biri. Buda'nın başında bilgeliği simgeleyen çıkıntı

12 **Usnisa:** Budacılıkta kutsal işaretlerden biri.



Çizim 1 Buda (Sahne 1)



Çizim 2 Buda (Sahne 2)



Çizim 3 Buda (Sahne 3)

Görsel 10
Pranidhi Sahnesi Buda
(Ayırtır, 2018, s. 175).



Çizim 4 Buda (Sahne 4)



Çizim 5 Buda (Sahne 5)



Çizim 6 Buda (Sahne 6)

Görsel 11
Pranidhi Sahnesi Buda
(Ayırtır, 2018, s. 176).



Görsel 12
Pranidhi Sahnesi Buda
(Ayırtır, 2018, s. 177).5

Çizim 7 Buda (Sahne 7)

Çizim 8 Buda (Sahne 8)

Çizim 9 Buda (Sahne 9)



Görsel 13
Pranidhi Sahnesi Buda
(Ayırtır, 2018, s. 178).

Çizim 10 Buda (Sahne 10)

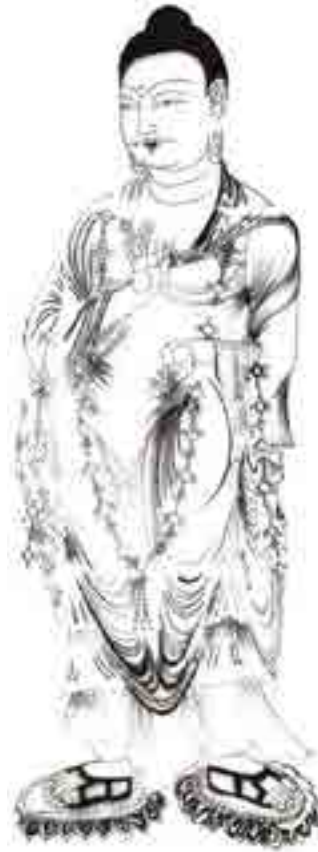
Çizim 11 Buda (Sahne 10)



Çizim 12 Buda (Sahne 11)



Çizim 13 Buda (Sahne 14)



Çizim 14 Buda (Sahne 15)

Görsel 14
Pranidhi Sahnesi Buda
(Ayırtır, 2018, s. 179).

Kaynakça

- And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası* (3. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayrtır, G. (2018). *Bezekli Duvar Resimlerindeki 9. Tapınak Pranıdhı Sahnelerinin Desen ve Tasvir Analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul.
- Biçer Özcan, Ş. (2010). *Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Türkîyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Buzcu, M. M. (2010). *Bezekli Mağara Tapınaklarındaki Duvar Resimleri*. Mustafa Murat Bozcu'ya ait 2009-2010 Bahar yarıyılı Orta Asya Türk resim sanatı doktora dersi seminer çalışması. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. Erişim adresi: www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK_MAGARA_TAPINAKLARINDAKI_DUVAR_RESIMLERI
- Caferoğlu, A. (1983). *Türk Kavimleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (1998). *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*. İstanbul: Kbalcı Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kbalcı Yayınevi.
- Diyarbakırlı, N. ve Önder, M. (1993). *Başlangıcından Bugüne Türk sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eliade, M. (2012). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi* (A. Berktaş, Çev.) (Cilt 2). İstanbul: Kbalcı Yayınevi.
- Esin, E. (1972). *İslamiyetten Önce Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar*. *Türk Kültürü El Kitabı*. İstanbul: Milli Eğitim Yayınları.
- Esin, E. (1982). *Bezekli Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak*. *Türkiyemiz Dergisi*, (37), 1-6.
- Esin, E. (1985). *Türk Kültür Tarihi, İç Asya'daki Erken Safhalar*. *Erdem*, 1(2), 409-431. Erişim adresi: <https://dergi-park.org.tr/en/pub/erdem/issue/44677/554986>
- Gültepe, N. (2013). *Türk Mitolojisi* (3. bs.). İstanbul: Rese Yayınları.
- Von Le Coq, A. (1928). *Buried Treasures of Chinese Turkestan* (A. Barwell, Çev.). Londra: G. Allen&Unwin.
- Von Le Coq, A. (1979). *Chotscho* (2. bs.). Graz.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1985). *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem*. İstanbul: Ada Yayınları.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. Ş. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Salman, F. (2013). *Başlangıcından Anadolu Selçukluların Sonuna Kadar Türklerde Kıyafet Biçimleri*. Erzurum: Zafer Ofset Matbaacılık.
- Tiryakioğlu, S. (1960). *Dinler Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Yitik, A. İ. (2007). *Budizm*. Ş. Gündüz (Der.), *Yaşayan Dünya Dinleri İçinde*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007.
- Zeren, M. E. (2015). *Maniheizm ve Budizm'in Uygurlar'ın Kültür Hayatına Etkileri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkîyat Araştırmaları Ana Bilim Dalı.

YAZIDAN RESME GİDEN YOL: YAZI-RESİM SANATI

MİNE DEMİRKAN¹

orcid.org/0000-0003-3045-3468 Makale Geliş Tarihi: 20.05.2021 Makale Kabul Tarihi: 15.06.2021

ÖZ

Arap alfabesi İslamiyet'in ilk günlerinde tam olarak gelişmemiş olsa da, başta Türkler olmak üzere İslam'ı kabul eden topluluklar Arap alfabesini benimsemiş ve *Hüsn-i Hat* sanatı doğmuştur. Hat sanatı; Abbasi, Emevi, İran ve diğer İslam topluluklarındaki sanatçıların gayreti ile hızlı bir şekilde ilerlemiş, Türklerin İslamiyet'i kabul etmesi ve Arap harflerini kullanmaya başlaması ile zirveye çıkmıştır. Halk arasındaki "Kur'an-ı Kerim Mekke'de indi, Kahire'de okundu, İstanbul'da yazıldı" sözü bunun en güzel örneğidir. Türk hat sanatçıları diğer sanatçılardan ayıran bir başka özellik ise sanatçıların resim ile yazı sanatını birleştirmesi ve böylece ortaya "yazı-resim" sanatını çıkarmış olmalarıdır. Bu sanata, daha çok halk sanatçıları, tekke mensupları rağbet göstermesine rağmen Hattat İsmail Zühdi Efendi, Hattat Mustafa Rakım, Hattat Şefik Bey, Ömer Vasfi Efendi, Aziz Efendi gibi büyük üstatlarında eserleri vardır. Eserlerde külah, cami, ibrik, insan, hayvan veya bitki formları da kullanılmıştır. Bu çalışmada, "yazı-resim" sanatı hakkında bilgi verilmiş, Türkler için hat sanatının önemi anlatılmaya çalışılarak "yazı-resim" sanatı örnekleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hat Sanatı, Yazı, Resim, Hüsn-i Hat, Yazı-Resim

ABSTRACT

A PATH FROM WRITING TO PAINTING: ART OF CALLIGRAPHY

Although the Arabic alphabet was not fully developed in the early days of Islam in today's context, the communities that accepted Islam, especially the Turks, adopted the Arabic alphabet and "Husn-i Hat" (calligraphy) emerged. Art of calligraphy made significant progress with the efforts of the artists in communities of Abbasid, Umayyad, Iran, and other Islamic communities, and reached its peak after the Turks embraced Islam and started to use Arabic letters. The saying among the folk as "the Quran was revealed in Mecca, read in Cairo and written in Istanbul" is the best example of this. Another feature that distinguishes Turkish calligraphy artists from other artists is that the artists combined painting with the art of writing and thus created the art of "writing-painting" (calligraphy). Although folk artists and members of the dervish lodge are in demand for this art, there are works by great masters such as Calligrapher İsmail Zühdi Efendi, Calligrapher Mustafa Rakım, Calligrapher Şefik Bey, Ömer Vasfi Efendi and Aziz Efendi. In most of the works, cones, mosques, pitchers, human, animal or plant forms were also used. This study gives information about the art of "writing-painting", and explains the importance of calligraphy for Turks and examines some examples of "writing-painting" art.

Keywords: Line Art, Writing, Painting, Husn-i Hat, Writing-Painting

¹ Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Lisans Öğrencisi, mdemirkan00@hotmail.com

Giriş

Hat sanatı, Türk-İslam sanatları içinde farklı bir yere sahiptir. Nabatî yazısından türeyen Arap yazısı İslamiyet'in yayılması ve İslam dinini kabul eden topluluklar tarafından benimsenmesi ile gelişme göstermiştir. Hat sanatındaki bu gelişim genellikle, İslam dininin resme olan yaklaşımından dolayı yazıya yönlendiği şeklinde açıklanmaktadır. İrvin Cemil Schick'e göre;

"Bu fikir Avrupa merkezci bir görüştür çünkü temsili resim yapmayı normatif kabul eder. Bu görüşe göre resim çizen biri mutlaka temsili resim çizmek isteyecektir; eğer çizmiyorsa bunun tek nedeni yasaklanma olabilir. Oysa bu yaklaşım, birçok kültürde soyut resimlere, soyut süslemelere neden rağbet edildiğini, hatta 20.yüzyıl Avrupa'sında neden soyut resim akımı başladığını izah edememektedir"(2020, s.60).

Hat sanatının İslam sanatının göz bebeği olmasının en önemli nedenlerden biri, yazının ve kalemin kıymetinin ayetler ve hadislerde geçmesidir. Alak Suresi 1-5. Ayet şu şekildedir: "(1) Yaratın rabbin adıyla oku! (2) O, insanı alak-tan (asılıp tutunan zigottan) yaratmıştır. (3-5) Oku! Kalemle (yazmayı) öğreten, (böylece) insana bilmediğini bildiren rabbin sonsuz kerem sahibidir."² ve 5. ayetlerde kalemin önemi vurgulanmıştır; çünkü "kalem" kelimesiyle anılan yazma araçlarında sayılamayacak kadar çok ve büyük faydalar vardır. Kalem vasıtasıyla ilimler tedvin edilmiş, hikmetler kaydedilmiş, öncekilerle ilgili haberler, bilgiler zapt edilmiş; kalem sayesinde insanlar bilgilerini yazıya, kitaba dönüştürüp başkalarına aktarmış, kalıcı hale getirebilmiş; Allah tarafından indirilmiş olan kutsal kitaplar yine bu araçla yazılmıştır. Kısaca uygarlıklar kalem sayesinde süreklilik kazanmış, kuşaktan kuşağa aktarılmış; Allah kalem vasıtasıyla insana bilmediklerini öğretmek onu cehalet karanlığından kurtarmış, ilmin aydınlığına kavuşturmuştur. Burada "kalem" kelimesinin, -işlevi ve amacı dikkate alındığında- bilinen kalemde bilgisayara kadar bütün okuma, yazma ve bilgi alıp verme araçlarını kapsadığını da belirtmek gerekir. "(1-2) Nun. Kaleme ve (yazanların) onunla yazdıklarına and olsun ki sen -rabbinin lütfu sayesinde- asla deli değilsin."³

2 Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından yapılan meal açıklaması için bkz.: <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Alak-suresi/6107/1-5-ayet-tefsiri>

3 Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından yapılan meal açıklaması için bkz.: <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Kalem-suresi/5272/1-7-ayet-tefsiri>

İlk nazil olan Alak suresi, "Oku!" emriyle başlar. İkinci olarak inen bu sure ise "kaleme ve onunla yazılanlara" yemin ederek başlar. Bu da, İslam'ın okumaya, yazmaya, ilim, kültür ve medeniyete ve bunların yazıya geçirilerek nesilden nesle aktarılmasına verdiği ehemmiyeti göstermektedir. Kur'an-ı Kerim 'de kalem kelimesinin geçtiği diğer ayet de Lokman suresidir: "(27) Eğer yeryüzündeki bütün ağaçlar kalem olsaydı, deniz de -ardından ona yedisi daha eklenmek üzere- mürekkep olsaydı yine de Allah'ın sözleri tükenmezdi; Allah azizdir, hakimdir."⁴ Bu ayette; "ilahi ilmin sonsuzluğu yeryüzündeki ağaçların tamamı kalem, denizlerin de yedi katı daha arttırılarak mürekkep olması halinde bile ilâhî kelâmın yazmakla tükenmeyeceği şeklinde sembolize edilmiştir." (Lokman31/27) (Yavuz, 2001, s. 244).

"Resül-i Ekrem, kalem hakkında şunları söylemiştir: Allah'ın ilk yarattığı şey kalemdir. Allah kalemi yaratınca ona kıyamete kadar vuku bulacak olan her şeyi yazmasını emretmiş, o da yazmış ve artık bir daha yazmamak üzere kalem kurumuştur (Müsned, V, 317; Buhari, "Kader", 2; Ebu Davud, "Sünnet", 16; Tirmizi, "Tefsirü'l-Kur'an", 67). Yine Hz. Peygamber miraca çıkınca -meleklerle ait- kalemlerin çıkardığı sesleri duymuştur (Buhari, "Salat", 1; Müslim, "İman", 263)" (aktaran Yavuz, 2001, s. 244).

Eski hattatlar, kaleme hem maneviyatından hem de gördüğü hizmetten dolayı saygı duyardı. Küçülen ve kullanılmaz hale gelen kalemleri, "Bürade-i kalem" de denilen kalem yongalarını toprağa gömerlerdi.

Allah, buyruklarını yoldan çıkmış toplumlara iletmesi için peygamberler göndermiş ve bu kavimleri peygamberlerin aracılığıyla doğru yola davet etmiştir. Bu davete maruz olan bütün topluluklar, peygamberlerin doğruluğundan emin olmak için mucizeler talep etmişlerdir. Bu mucizeler arasında

"Hz. Salih'in devesi (Hud 11/64-68; eş-Şems 91/11-15), Hz. Musa'nın asasının yılanı dönüşmesi ve elinin parıltılı bir ışık vermesi (el-Araf 7/107-108, 117-122; Taha 20/19-22, 67-70), Hz. İsa'nın kuş şekline soktuğu çamuru canlandırması, ölüleri diriltmesi,

4 Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından yapılan meal açıklaması için bkz.: <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Lokman%3%A2n-suresi/3494/25-29-ayet-tefsiri>

anadan doğma körleri ve alaca hastalığına tutulanları iyileştirmesi (Al-i İmran 3/49; el-Maide 5/110)”

olarak sayabiliriz (Bulut, 2005, s. 350).Hz. Muhammed dışındaki bütün peygamberlerin mucizeleri, yaşadığı zaman ve mekânla sınırlıdır yani hissi mucizelerdir. “Hz. Muhammed’de ise nübüvvetini belgeleyecek maddî bir ayet indirilmesi teklifleri karşısında ilim, hukuk, ahlâk vb. beşerî bilgiler açısından erişilmez bir mucize olan Kur’an-ı Kerim verilmiştir.” (Yavuz ve Çetin, 1991, s. 242).

“Yazıyı yalnızca duygu ve fikirlerin değil Allah’ın bir sembolü olarak gören Türkler o kutsiyeti onu duvarlara ve mabetlere asarak vermişlerdir. Yazıyı bu denli yüce tutan Türk milleti onu tüm Müslüman, hatta dünya devletleri için en güzel ve mükemmel şekliyle yaymaya muvaffak olmuş, gerçek bir sanat şubesi haline getirmişlerdir. Öyle ki Arap yazısına son şeklini veren Türk sanatçıları çok zarif bir biçimde “gubari”⁵ türü yazıyla pirinç taneleri üzerine yazı yazmışlardır.”(Dağlı,2013,s.236).

Türk hattat, İslami yazı ile bütünleşmiş, yeni formlar geliştirerek yeni yollar açmış, yazı-resim kardeşliğini ile bir sanat doğmuştur.

Yazıdan Resme Giden Yol

Arap alfabesinin kökeni Nabat kavminin yazısına dayanmaktadır(bkz.Görsel 1). İslam dinini kabul eden toplulukların kullanımı nedeniyle, Arap yazısına İslami yazı da denir. Bu yazının ilk biçimi olan köşeli karakterli Kufi yazısının yerini 9.yüzyıldan sonra “aklam-ı sitte” almaya başlamıştır. “Aklam-ı sitteyi oluşturan muhakkak, reyhanî, sülüs, nesih, tevki ve rika adlı altı çeşit yazıda yuvarlak çizgilerin egemen olması hattatlara büyük olanaklar vererek hat sanatının ufkunun gelişmesine yol açtı” (Hat, 1988, s. 449).

Bağdatlı hattat İbn Mukte, elif harfini ve daireyi ölçü olarak kabul edip, aklam-ı sitteyi belli kurallara bağladı. İbnü’l Bevvab yazıyı estetik açıdan daha ileriye taşımıştır. Son Abbasi halifesi Mustasım’ın saray hattatı Yakut-ı Mustasım harflere ayrı bir güzellik getirmiştir. İranlı ve Türk hat-



Görsel 1
Hz.Peygamber’inHerakleios'a gönderdiği mektup.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/herakleios>

tatların elinde yazı gelişmeye devam etmiş, zaman zaman İranlı hattatlar farklı denemeler yapsalar da çoğunlukla Yakut’un izinde yürümüşlerdir. Şeyh Hamdullah, 15. yüzyılda Osmanlı Türk hattatlarının babası olarak kabul edilmiş ve aklam-ı sitteyi o zamana kadar ulaşılamayan bir noktaya getirmiştir. 17. yüzyılda yaşamış olan Hafız Osman, Şeyh Hamdullah’ın noksanlarını gidererek yazıyı zirveye taşımıştır.

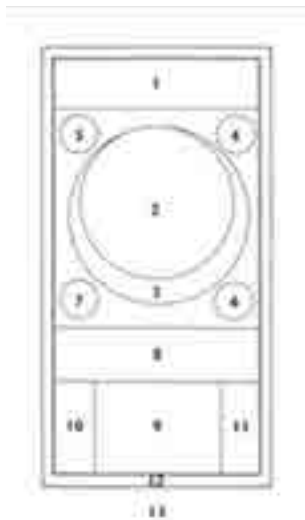
“Türk sanatçıları yazıda çizgiyi son sınıra vardıkları zaman tekrarların vermiş olduğu bunalım ve bezginlikten kurtulma çabası ile kendilerini resimlerin tılsımlı cazibesine kaptırdılar. Yazı bu yüzden dolambaçlı bir resim oldu” (Aksel,2015,s.182). Böylece, resim-yazı kardeşliğinden bir sanat doğmuş, bu yoldan canlı varlıkların suretlerine gidilerek tekkelere evlere kahvelere girmiş, ayrıca bunların cami mescit gibi kutsal yerlere girmesinde bir sakınca görülmemiştir. Bu bağlamda Türk Hat Sanatı biçim bakımından bir değişime uğrayarak dini bir yöne yürürken, biçimlerde çoğunlukla tekrarlanan birleşik düşünceleri yansıtan formlara dönüşmüştür. Yazılarla şekillenen bu güdümlü resimler, sadece günahın sıyrılmak kaygısıyla değil camilere, ibadet hanelere, tekkelere yakışan gizemli resimler olarak ortaya çıkmıştır(Dağlı, 2007, s.179-180).

Dinler tarihi boyunca, tanrısal varlıkları sembolize eden put, heykel, dikili taş gibi nesnelere tapınmaya değer objeler olarak görülmüştür. İslam’da putperestlik şirk taşıyan bir eylem olarak kabul edilir, puta tapan kişi müşrik olur ve İslam dininden çıkar. Bundan dolayıdır ki, her ne kadar Kur’an-ı Kerim’de ve hadislerde bilinen bir yasaklama olmamasına rağmen, İslam din adamları tarafından halkın din bilgisinin yetersiz olmasından dolayı puta taparlık yeniden başlar düşüncesi ile resim ve heykele her zaman me-

⁵ Gubari, Arap alfabesiyle yazılan ve ancak büyütle okunabilen çok küçük yazılara verilen ad.

safeli durulmuştur. Bu düşünceden dolayı, resim ve heykel sanatı sarayda serbest iken halk için bu kural geçerli olmamıştır. “Burada tefsire elverişli bir sanat ortaya çıkıyor ki, o da hem yazı hem resim suretlerdir. Gerçeklerle ilgisi olmayan bu sanatın amacında benzetme duygusundan çok zihni ve şematik ilişkiler vardır.”(Aksel, 2010, s.6).

“Yazı mücerret, kendi kendini anlatır bir sanat olunca günah olmayan bir yoldan hilyele vasıtasıyla, yani doğrudan doğruya yazı ile suretler ifadelendirilmiştir” (Aksel, 2010, s.6). Hilyeler, metin yazısı gibi görünmesine rağmen resim eserleri olarak kabul edilir ve İslam’da olduğu varsayılan “resim yasağı”yla uzlaşma sağlar. Müslümanlar, Resullah’ın resmini çizmeyi saygısızlık olarak gördükleri gibi, cesaret de edememişlerdir. Hz.Muhammed’i Hz.İsa gibi hayalini resmektense doğru bilgilerle peygamberin hilyesi ile anlatmayı uygun bulmuşlardır. Türklerde var olan peygamber sevgisi ve Hz. Ali’den rivayet edilen, “Hilyemi gören beni görmüş gibidir. Beni gören insan bana muhabbetle bağlanırsa Allah ona cehennemini haram kılar; o kişi kabir azabından emin olur, mahşer günü çıplak olarak haşredilmez” (Uzun, 1998, s. 44) hadisi de bu sevgiye etkili olmuştur. Hilyelerde Peygamber’in Hz.Ali’den rivayet edildiği şekliyle fiziksel ve kişisel özellikleri, nispeten sabit bir kompozisyon içinde, kelimelerden oluşan bir portre teşkil eder.Hilyeler yalnızca metinden oluşmalarına ve hiç resim içermemelerine rağmen portre olarak görülmüş(bkz.Görsel 2),pek çok evin,caminin, tekkenin,türbenin duvarlarını süslemiştir(Schick, 2020, s.63).



Görsel 2

Klasikleşmiş bir hilyenin bölümlerini gösteren şema:
1. Baş makam, 2. Göbek, 3. Hilal, 4. Hz. Ebü Bekir, 5. Hz. Ömer, 6. Hz. Osman, 7. Hz. Ali, 8. Ayet, 9. Etek, 10-11. Koltuk, 12. İç pervaz, 13. Dış pervaz. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hilye>

Harflerin kendi başına olduğu kadar, başta, ortada ve sonda bulunmaları hem de yan yana geldiklerinde uyumlu bir geçiş sağlaması, onun piktogram özelliğinden kaynaklanmaktadır. *Inquiry* dergisi editörü Dr. PervizManzur, İslam sanatlarıyla Batı sanatları arasındaki farkı şöyle belirtir:

“Batı sanatının en büyük özelliği, insanın Allah’a karşı mücadelesidir. Batı’da insan yaptıklarıyla Allah’ın altında olmak istemez, ona karşı adeta savaşı. Sanat da onun yarattığıdır. Batılı ressamlar büyük boyutlarda insan vücutlarını, kasları, dokularıyla birlikte çizmişlerdir. İslam’da ise sanat ibadet gibidir. İnsana, tabiata bakışta Allah ile herhangi bir çatışma yoktur. Müslümanın yaratıcı olmak gibi herhangi bir iddiası yoktur. Bunun için insan vücuduna, İslam eserlerinde çok az yer verilir. İnsan ruhu geometrik düzenlemelerle ve özellikle hat sanatıyla aksettirilir.” (Manzur, 1986, aktaran Çetin, 2015)

Birçok Türk ressamın hocası olan André Lhote (1885–1962) ünlü hattatların eserlerini gördüğü zaman; “Okuyamıyorum bu yazıları. Okuyamadığım daha iyi. Salt çizgi senfonilerini böylelikle tadabiliyorum. Resim sanatının temeli nedir? Desen, çizgi de, Ingres’in deyimi ile müzikal olmalı. İşte bütün bunlar, bu yazılarda var” diyerek hayranlığını dile getirmiştir (Dağlı, 2018,s.258).

Mevlevi ve Bektaşî mezhepleri, Anadolu’daki diğer tarikatlara göre hat ve resim ilişkisinin bütünleşmesine daha hoşgörü ile bakmışlardır. 15. yüzyılda İran’dan Anadolu’ya gelerek tarikatlar arasına sızan harfçilik felsefesi fikrine dayanan Hurufilik inancının etkisiyle Türk hat sanatçıları, özellikle tarikatlarda değişik yeni formlar geliştirerek yeni çığırar açmış, yazıyla resim yapma eğilimine başvurmuştur. Özellikle Mevlevi ve Bektaşî tarikatlarında Sikke-ney üfleyen Mevlevi, cami, Amentü gemisi, Eshab-ı Kehf, saltanat kayığı, kuş, horoz, leylek, papağan, ağaç, çiçek, arma, şüküfedan, ibrik, vav, Hazret-i Ali ve devesi, insan yüzü ve formu vb. şekillerde eserler verilmiştir. XVI. yüzyılda yapılmaya başlandığı varsayılan yazı-resim sanatı alanındaki eserler, 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla tahrip olmuş ya da özel koleksiyonlara intikal etmiştir. Günümüzde müzelerde birkaç örneğine rastlamak mümkündür. “Yazı-resimler üç genel kategoriye ayrılabilir: Tamamen figüratif olanlar, tamamen kaligrafik olanlar ve hem kaligrafik hem de figüratif öğeler içeren eserlerdir. Kağıt, ahşap, cam altı boyama, kabartma ve nadiren de nakış şeklinde yapılmışlardır.”(Işık, 2018, s.36).

Usta hattalar tarafından yazı resme fazla rağbet gösterilmemiş, Arap harfleri tekke mensupları tarafından nizam ve

ölçüden çıkarılarak figür kalıplarına sokulmuş, daha çok tarikat düşüncesi ve ruhu taşıyan eserler ortaya çıkmıştır. “Bu resimlerde figür yazının anlatım imkânları ile ortaya çıkar. Dolayısıyla figür yazının arkasına gizlenmişçesine bir etki yaratır. Bu da eserlere esrarengiz bir anlam kazandırır. Böylece ortaya çıkmış eserlerin büyüdü bir özellik taşıdığına inanılır”(Dağlı, 2013, s.237).

Yazı-resimlerde simetrik düzenlemeler sık kullanıldığı için müsenna yazı olarak da değerlendirilmişlerdir. Müsenna yazılarda, elif (ا), vav (و) ve ayın (ف) gibi harfler kullanarak insan veya herhangi bir canlının yüzüne (gözler, yanaklar, kulakla, merkezde burun ağız) benzer şekiller ortaya çıkmaktadır. Özellikle, bu tür eserler, XIV. yüzyılda yaşamış Fazlullah Esterabadi tarafından kurulan, harfçilik felsefesine dayanan ve her şeyi harflerle açıklamaya çalışan Hurufler tarafından çok tercih edilmiştir. Hz. Peygamber’in ve Hz. Ali’nin isimleri insan çehresi şeklinde yazılmıştır.

Ya Hazreti Mevlana yazısı sikke veya külâh, Fetih ayeti ibrik, Kelime-i Tevhid cami formunda çoğunlukla ma’kûlî yazı çeşidiyle yazılmıştır. İnsan çehresi veya aslan formundan oluşan levhalarda “*Ya Hakk Ya Ali*” ifadesi resim formundaki müsenna kompozisyonlarda rastlanmaktadır. İslam sanatçısı nesnelere olduğu gibi taklit etmeyerek, vahdet-i vücuda ulaşmayı arzu etmiştir. Bundan dolayı, ışık, gölge ve perspektif kullanmaktan her daim kaçınmıştır. Sanatçı bu eserler ile Allah’a ulaşmaya gayret etmektedir.

Yazı-Resim Eserlerinden Örneklerin İncelenmesi



Görsel 3
Yazılarla yapılmış cami silüeti (Malik Aksel Koleksiyonu) (Aksel, 2015, s. 15).

Görsel 3’teki metin, Kelime-i Tevhid’dir. Camide karşılıklı olarak “*Maşaallah*” “*Vematevfiki illâ billah*”(Hud 11/88) ayeti yazmaktadır. “Başarmam Allah’ın yardımına bağlıdır” anlamına gelmektedir.⁶Altındaki satırda hadislerde “*La Havle Vela Kuvvete İllâ Billah*”, (Buhari, Ezan, 7; Müslim, Salat, 12),Kur’an-ı Kerim’de ise: “*La Kuvvete İllâ Billâh*” (el-Kehf,18/39) şeklinde geçen “Her türlü değişim ve gücün kaynağı sadece Allah’tır” anlamına gelen sözler yer almaktadır (Koçkuzu, 1997, s. 536). En altta ise “*Kelime-i Tevhid*” bulunur. Eserde yazı ile oluşturulan düzen dikkati çekmektedir. “*Kelime-i Tevhid*” dahil bütün hatlar düz ve köşelidir; sadece kubbe yuvarlak formdadır. Eserin övülmesinin günah olduğunu düşüncesi ile yapan kişinin ismi bulunmamaktadır.

Görsel 4’teki yazı-resim Bektaşî tacıdır. Ankara Etnografya Müzesi’nin en kıymetli sülüs yazı iyi yapılmış istiftidir. Yazı aşağıdan yukarıya doğru şöyle okunur: “*Ya Hazret-i Pir Hünkar Hacı Bektaş-i Veli, kuddisesurrehu’l-âlî*” (Aksel, 2015, s. 45).



Görsel 4
Yazı ile Hacı Bektaş Veli tacı. Bektaşî tacı şeklinde istiftlenmiş olan Ya Hazreti Pir Hacı Bektaş Veli yazılı hat levhanın fotoğrafı. Salt Araştırma Ali Saim Ülgen arşivi. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/70473>

Görsel 5’teki eser İsmail Zühdü Efendi’nin leylak biçimindeki besmele yazısıdır, yaşadığı dönem için ileri bir denemedir. “Ancak bu eseri zerendud tarzında işleyen müzehhip 1213 (1798) yerine dalgınlıkla 1013 (1604) tarihini esere koymuştur.” (Derman, 2001, s. 126)



Görsel 5
İsmail Zühdü’nün leylak şeklindeki besmelesi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ismail-zuhdu-yeni>

⁶ Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından yapılan meal açıklaması için bkz.:<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/H%C3%BBd-suresi/1561/88-a-yet-tefsiri>

Görsel 6
Celi Sülüs Müsen-
na Ya Ali. TSMK
GY884 (Sayın,
2020, s. 295).



Görsel 6, Hattat Zuhuri Muhammed tarafından 1232 (1817)'de yılında yazılmıştır. Metinde müsenna tekniği kullanılarak yüz ve Zülfikar şeklinde Ali yazılmıştır.

Sonuç

Hat sanatı, İslamiyeti'i kabul eden bütün topluluklar için her daim önemli olmuştur. Bu çalışmada, yazı-resim sanatının doğuşu, gelişimi ve halk sanatı içindeki yeri ve önemi ele alınmıştır. Ayrıca, dört eser incelenmiş, incelenen eserlerde sanatçının düşüncesini formu ve yazıyı kullanarak aynı zamanda eserin içine gizlediği sembollerle estetik bir şekilde *yazı-resim sanatına aktarışı gösterilmek istenmiştir.*

Hüsn-i Hat sanatı, İslam'ı kabul eden toplulukların Arap alfabesini benimseyip geliştirmeleri ile doğmuştur. Özellikle, Abbasi, Emevi, İran ve Türk hattatların sanata olan katkıları yadsınamaz. Ama Türk hattatları diğer İslam topluluklarındaki sanatçılardan ayıran en büyük özellik hat sanatını zirveye taşımaları, resim ve yazıya birleştirerek hat sanatına farklı bir bakış açısı getirmiş olmalarıdır.

Türk-İslam sanatları içinde hat sanatının her zaman özel bir yeri olmuştur. Bunun nedeni, Hz. Muhammed'in en büyük mucizesi olan Kuran-ı Kerim'in birçok ayetinde, kalem'in, okumanın ve yazmanın öneminin dehalarca vurgulanmış olması. Tabii ki, sanatçıların Allah, peygamber ve din sevgilerini göstermek için Allah kelimeleri olan Kuran-ı Kerim'i en güzel yazı ile yazma isteğidir.

İslam topluluklarının Arap alfabesini benimsemeleri ile birlikte İslam alfabesi olarak anılmaya başlanmıştır. Yazının

ilk biçimi olan dört köşeli Kufi yazının yerini 9.yüzyıldan sonra yuvarlak çizgilerin hakim olduğu "aklam-ı sitte" almış, bu yazı biçimi sanatçılara büyük imkanlar vererek hat sanatının gelişmesinde önemli olmuştur. Şeyh Hamdullah, 15.yüzyılda aklam-ı sitteyi çok ileriye taşımış ve 17. de Hafız Osman ile hat sanatı zirve noktasına ulaşmıştır. Hat sanatında doyuma ulaşan Türk sanatçılar, resim ile yazıyı birleştirip çoğu zaman içine sembollerde ekleyerek gizemli, gizemli olduğu kadar da muhteşem bir sanatın ortaya çıkmasına neden olmuşlardır.

İslamiyet'te var olduğu söylenen resim yasağından dolayı yazı-resim sanatının ortaya çıktığı söylene de bu görüş doğru değildir. Yazı e resim kardeşliğinden doğan yazı-resimler, günahattan kurtulmak kaygısıyla değil camilere, ibadet hanelere, tekkelere yakışan gizemli resimler olarak duvarları süslemişlerdir. Özellikle Bektaşî ve Mevlevî tekkelerinin duvarlarında yerlerini almışlardır. Çünkü renksizdirler; zaman ve mekan anlaşılmaz, "mutlak vakt" anlayışı yoktur. Derviş için önemli olan mutlak cemali tasvir etmek değil, ona ulaşmaktır yani insan-ı kâmil olmaktır. Yazı-resimlerin altında ince bir düşünce yer almaktadır.

Hilyeler görünüş itibarıyla metin yazısı gibi görünmesine rağmen, en gizemli yazı-resimlerdir. Müslümanlar, Resullah'ın resmini çizmeyi saygısızlık olarak kabul etmişlerdir. Ama hilyeler hiç resim içermemesine rağmen Hz. Muhammed'in portresi olarak kabul edilmiş ve muhteşem yazı-resimler arasında yerlerini almışlardır.

Yazı-resimlerde simetrik düzenlemelerin sık kullanılması nedeniyle müsenna yazı olarak da kabul edilmiştir. Müsenna tekniği kullanılarak insan veya canlı yüzüne benzer şekiller ortaya çıkarılmıştır. Özellikle 16.yüzyılda, harfçilik felsefesine dayanan Hurufiler tarafından çok kullanılmıştır.

Sonuç olarak, hat sanatında zirveye ulaşan Türk sanatçılar Allah, peygamber ve din sevgilerini göstermek için sadece güzel yazı yazarak kalmamışlar hiçbir İslam ülkesinde ve Batı'da örneğine rastlanmayan yazı-resimler yapmışlardır. Yazı-resimlerin altında ince bir düşünce yer almaktadır. Türk halk kültürümüzde farklı yeri olan bu eserler harf devrimi ve tekkelerin kapatılması ile büyük zarar görmüş, birçok yok edilmiş veya Avrupa'ya gönderilmiştir. Elimizde kalan eserlerde Ankara Etnografya Müzesi'ne taşınmıştır.

Türk hat sanatına ait olan bu değere hak ettiği önem verilmesi, konu ve biçim bakımından yeni eserler üretilmesine olanak veren bu değer nesilde nesile aktarılmalıdır.

Kaynakça

Aksel, M. (2015). *Türklerde Dini Resimler*. İstanbul:Kapı Yayınevi.

Bulut, H. İ. (2005). “Mucize”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 30. İstanbul: TDV Yayınları.350-352. Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/mucize>

Çetin, M. (2015). İslam Sanatının Özellikleri. *Türk Yurdu*, (329). Erişim adresi: <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=27>

Dağlı, Ş. Z.(2007). Türk Hat Sanatında Yazı Resimler ve Mevlevilik. *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*,(4), 177-188.

Dağlı, Ş. Z. (2013).Hat Sanatımızda Resimsel Bir Yaklaşım Aynalı Yazılar. *Akdeniz Sanat Dergisi*. 11(6).235-250.

Dağlı, Ş. Z. (2018). ModernSanatBağlamında İslam Yazı Sanatına Resimsel Bir Bakış ve Sürrealist Yaklaşımlar. *TurkishStudies*.13(3). 251-269.

Derman, M. U. (2001). “İsmail Zühdü, Yeni”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 23. İstanbul: TDV Yayınları. 125-126. Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/ismail-zuhdu-yeni>

Diyanet İşleri Başkanlığı,Alak Suresi 1-5. Ayet Tefsiri. Erişim adresi:<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Alak-suresi/6107/1-5-ayet-tefsiri> Erişim tarihi: 10.03.2021.

Diyanet İşleri Başkanlığı, Kalem Suresi 1-7. Ayet Tefsiri. Erişim adresi: <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Kalem-suresi/5272/1-7-ayet-tefsiri> Erişim tarihi: 10.03.2021.

Diyanet İşleri Başkanlığı, Lokman Suresi 25-29. Ayet Tefsiri. Erişim adresi:<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Lokman%C3%A2n-suresi/3494/25-29-ayet-tefsiri> Erişim tarihi: 10.03.2021.

Diyanet İşleri Başkanlığı, Hud suresi 88. Ayet Tefsiri. Erişim adresi:<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/H%C3%BBd-suresi/1561/88-ayet-tefsiri>Erişim tarihi: 15.03.2021.

“Hat” (1988). *AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi*. 98.fasikül. İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş. 449.

Koçkuzu, A.O.(1997). “Havkale”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 16. İstanbul: TDV Yayınları. 536.Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/havkale>

Sayın, B. (2020). *Osmanlı'dan Günümüze Hat Sanatında Müsenna* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü-Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul.

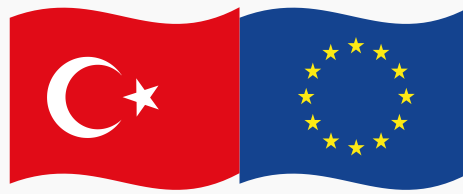
Schick, İ. C. (2020).*Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak: İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine*. P. Tünaydın (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Uzun, M. İ. (1998). “Hilye”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 18. İstanbul: TDV Yayınları. 44-47. Erişim adresi:<https://islamansiklopedisi.org.tr/hilye>

Ülgen, A. S. (t. y.). Bektaşî Taç Şeklinde İstiflenmiş Olan Ya Hazreti Pir Hacı Bektaşî Veli Yazılı Hat Levhanın Fotoğrafı. [Siyah beyaz fotoğraf]. Salt Araştırma Ali Saim Ülgen Arşivi, İstanbul.

Yavuz, Y. Ş. (2001). “Kalem”.*Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 24. İstanbul: TDV Yayınları.243-245. Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/kalem—kader>

Yavuz, Y. Ş. ve Çetin, A. (1991). “Ayete”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 4. İstanbul: TDV Yayınları. 242-244. Erişim adresi:<https://islamansiklopedisi.org.tr/ayet>



Bu proje Avrupa Birliği tarafından finanse edilmektedir.
This project is funded by the European Union.

Ortak Kültür Mirası: Türkiye ve AB Arasında Koruma ve Diyalog-II (CCH-II) Hibe Programı

Kadim Anadolu Zanaatlarından Güncel Tasarımlara

AB Projesi

Türkiye Tasarım Vakfı, proje ortakları Brumen Foundation (Slovenya) ve Geleneksel Sanatlar Derneği (Türkiye) ile, *Ortak Kültür Mirası: Türkiye ve AB Arasında Koruma ve Diyalog-II (CCH-II) Hibe Programı* kapsamında Avrupa Birliği tarafından finanse edilen “Kadim Anadolu Zanaatlarından Güncel Tasarımlara” isimli projenin yürütücüsü olarak Nisan 2021’de faaliyete başladı.

Kültürlerarası iş birliği çerçevesinde, kaybolma riski altındaki Anadolu zanaatlarını geleceğe taşımak için başlatılan bu proje ile, kadim değerlerin güncel tasarımlarla birleştiği örneklerin Türkiye ve Avrupa’da yaygınlaştırılması hedeflenmektedir. Proje kapsamında Anadolu topraklarının kültürel mirası olan geleneksel zanaatlardan Çinicilik, Keçecilik, Yorgancılık, Taş İşlemeciliği ve Kakmacılık seçilmiştir. Bu zanaatların

tanıtılması amacı ile her bir ustanın kendi atölyesinde zanaatının inceliklerini, kullandığı malzeme ve üretim tekniklerini anlattığı kısa filmler çekilerek, Anadolu zanaatları video arşivi oluşturulması planlanmaktadır.

Projenin sonraki aşamasında bu zanaatları tanıtan kısa filmler, Avrupa’da tasarım alanında çalışan kişi ve kurumlarla paylaşılacak ve Avrupa’daki tasarımcılardan, Anadolu’nun kadim üretim öğretilerini kendi uzmanlıklarının güncel yaklaşımlarıyla yeniden yorumlamaları istenecektir.

Gönderilecek fikirler arasından seçilecek 10 tasarım, Avrupa’daki tasarımcılarını Anadolu zanaatkarları ile kültürlerarası ortak bir üretim süreci deneyimi için Türkiye’de bir araya getirecek. Bu süreçte hayata geçirilecek güncel tasarımlar ile kadim zanaat öğretilerinin gelecek nesillere deneyim aktarımına zemin hazırlanacak. Toplam 15 ay sürecek proje sonunda ortaya çıkacak 10 ürünün, Mayıs 2022’de İstanbul’da sergilenmesi planlanmaktadır.

Proje için alanında uzman isimlerden oluşan bir Danışma Kurulu belirlenmiştir. Danışma Kurulu’nda; Türkiye Tasarım Vakfı Yönetim Kurulu Üyeleri Prof. Dr. Gülname Turan ve Mehmet Ali Güveli, Brumen Foundation Yönetim Kurulu Üyesi Ajda Schmidt, Geleneksel Sanatlar Derneği Genel Sekreteri Dr. Aslıhan Erkmen Birkandan, BAKSI Müzesi Kurucusu ve Sanatçı Prof. Dr. Hüsamettin Koçan, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Seza Sinanlar Uslu ile The Design & Crafts Council Ireland Yönetim Kurulu Üyesi ve BEDA temsilcisi Maeve Murphy yer almaktadır. Danışma Kurulu; zanaatların belirlenmesinin yanı sıra zanaatkarlarla iletişimin sağlanması, Avrupa’dan gelen tasarım fikirlerinin değerlendirilerek 10 tasarımın seçilmesi, Türkiye ve Avrupa’da tasarım alanında çalışan kişi ve kurumlar ile sınır ötesi diyalog ve iş birlikleri geliştirilmesi gibi konularda projeye destek vermektedir.

Proje hakkında detaylı bilgi için:

Türkiye Tasarım Vakfı, 0 216 495 08 88, euproject@turkiyetasarimvakfi.org

“Kadim Anadolu Zanaatlarından Güncel Tasarımlara” projesi, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Avrupa Birliği’nin mali desteğiyle hayata geçirilen “Ortak Kültür Mirası: Türkiye ve AB Arasında Koruma ve Diyalog-II (CCH-II) Hibe Programı” kapsamında hibe desteği almıştır. Programın Sözleşme Makamı, Merkezi Finans ve İhale Birimidir. “Ortak Kültür Mirası: Türkiye ve AB Arasında Koruma ve Diyalog-II (CCH-II) Hibe Programı”, Türk ve AB kuruluşları arasında ortaklaşa uygulanan ortak kültürel miras faaliyetlerinin teşvik edilmesini ve geliştirilmesini amaçlamaktadır. Bu hibe programının genel hedefi, kültür, sanat ve kültürel miras yoluyla sivil toplum diyalogunun, kültürel miras konusunda uluslararası iş birliğinin geliştirilmesi ve Türkiye’de kültürel değerlerin teşvik edilmesidir.

Bu yayın Avrupa Birliği’nin maddi desteği ile hazırlanmıştır. İçerik tamamı ile Türkiye Tasarım Vakfı’nın sorumluluğu altındadır ve Avrupa Birliği’nin görüşlerini yansıtmak zorunda değildir.



ÇİNİ SANATINDA MONOKROM TASARIM ÖNERİLERİ

Kifayet ÖZKUL¹

orcid.org/0000-0001-5778-9557 Makale Geliş Tarihi: 19.05.2021 Makale Kabul Tarihi: 08.06.2021

ÖZ

Çini sanatı, sırsız seramiklerden başlayıp, farklı tekniklerle devam etmiş, desen ve motiflerle bezenerek kendi alanında oldukça önemli gelişmeler kaydetmiş tarihi bir sanattır. İlk çıkışından itibaren binaların yüzeylerini ve iç mekânları süsleyerek, kullanıldığı ortamlara ferahlık ve zenginlik kazandırmış olan çini, evani (kap-kacak) olarak da uygulanmıştır. Sultanların, devlet erkânının rağbet ettiği, ziyaretçilerine hediye etmek üzere özel üretimler yaptırmış oldukları görülmektedir. Her sanatın kendine has incelikleri olduğu gibi, bu sanatında ince noktaları bulunmaktadır. UNESCO tarafından yaşayan insan hazinesi seçilen çini sanatçısı Mehmet Gürsoy; “*Hangi sanatçı yaptığı eseri ateşlere atar ve sabırla pişmesini bekler*” derken, bu sanatın zor, sabır gerektiren ve sürprizlerle dolu olduğundan bahsetmiştir. Günümüzde gelenekselden beslenen sanatçı; yaşadığı yüzyıl, yeni arayışlar, sanata kendi bakış açısının da katılmasıyla yeni tasarımlar ve uygulamalar oluşturmuş, kullanılan renklerin ve tekniklerin dışına çıkmaya başlamıştır. Bu çalışmada, sanatçının siyah ve beyaz ile sade ve derin anlatımı, aynı zamanda yeni motiflerle de çini sanatına katkı yaptığı özgün eserleri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Çini Sanatı, Siyah ve Beyaz, Renk, Tasarım, Monokrom

ABSTRACT

NEW DESIGNS IN BLACK COLOR IN TILE ART

Tile art is a historical art that started with unglazed ceramics and continued with different techniques, and then significant progress was achieved by the artists that used new patterns and motifs. Tile art, which was used to decorate the surfaces of the buildings and the interior spaces also applied as *evani* (pots and pans) since the occurrence, have been giving relief and richness to the environments where it is used. It is seen that the Sultans and state officials demanded special productions and give them as gifts to their visitors. As every art has its own subtleties, this art has also subtleties. Mehmet Gürsoy, the tile art artist who is selected by UNESCO as a living human treasure while saying “which artist throws his work into the fire and waits for it to be cooked patiently”, was actually mentioning that this art is difficult, requires patience, and has full of surprises. Today, the artist benefited from tradition; as a result of the modern century and new searches, with his own perspective he makes new designs and practices and starts to go beyond the traditional colours and techniques. In this study, the artist’s simple and deep expression in black and white, as well as the original works that he contributed to tile art with new motifs, will be examined.

Keywords: Tile Art, Black and White, Colour, Design.

¹ *Öğr. Gör. İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, 05343047539, kifayet.ozkul@istanbul.edu.tr,

Giriş

Anadolu'da çini sanatı mimari yapılaşmaya bağlı olarak gelişmiştir. Anadolu Selçuklu Dönemi'nde en başarılı örneklerini vermiş olan çini sanatı Osmanlı Dönemi'nde daha da zenginleşmiştir (Öney, 1976, s. 7). Zaman içerisinde farklı şehirlerde farklı dönemlere imza atan çini sanatının, 20. yüzyılda geleneksel çatisından ayrılmadan, yeni bir bakış açısıyla sürekliliği devam etmektedir. Günümüze kadar gelmiş olan hem duvar hem de kap kacaklardaki bezemeler sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Bu çalışmada, Türk çini sanatına değinilerek, yeni bir anlayışla, farklı tasarımlarla, sembollerle ve daha az renk kullanarak yapılan özgün çini örnekleri incelenecektir.

Türk Çini Sanatı

8 ve 9. yüzyıl Uygurlar'a kadar uzanan Türk çini sanatı, Büyük Selçuklu Devleti ile gelişmiş, Anadolu Selçuklu Devleti ile devam etmiştir (Aslanapa, 1993, s. 317). Dini ve sivil mimari yapılarda kullanılan çini sanatı, Anadolu Selçuklu Dönemi'nde başkent Konya olmak üzere; Sivas, Tokat, Kayseri, Malatya, Amasya, Erzurum, Afyonkarahisar, Ankara, Alanya gibi şehirlerde başarıyla uygulanmıştır (Öney, 1976, s. 7). Çini sanatı, Anadolu Selçuklularının ardından Beylikler Dönemi, sonrasında Osmanlı Dönemi ile tarihe damgasını vurmuştur.

Zaman içerisinde gelişen çini sanatında; sırlı tuğla, çini mozaik, sahte çini mozaik (sır kazıma), tek renk sırlı çini, renkli sır, sır altı, minai, lüster, kırmızı renkli sır altı ve kabartma teknikleri kullanılmıştır. Bu teknikler içinde yaygın olarak sıraltı tekniği kullanılmıştır. Bu çerçevede oldukça zengin desen anlayışı olan çini sanatında kobalt mavisi, turkuaz, kırmızı, yeşil tonları, patlıcan moru gibi renk skalasının yanında, kontür olarak kullanılmış olan siyah renk ara ara zemin boyamasında görülmüş olsa da süreklilik göstermemiştir. İznik çinilerinde kullanılan renkler her zaman daha revaçta olmuş, eserler o renkler üzerinden üretilmeye devam etmiştir.

Çalışmanın içeriğinde yer alan yeni tasarımlarda siyah, çini uygulamasında boya olarak kullanılırken, beyaz için ise malzemenin zemini tercih edilmiştir. Bazı tasarımlarda ise vurgulanmak istenen alanda kırmızı, mavi ve turkuaz

renkler kullanılmıştır. Tasarımların bir kısmında siyah renk zemin olarak da kullanılmıştır. Geleneksel bilgiden ve görsellerden beslenen sanatçılar, yeni tasarımlar ve renklerle üretmeye devam etmişlerdir. Bu yazı eşliğinde sunulan çalışmalarında sanatçı, tarihi ve kültürel değerlerini, iç dünyasını ve hayallerini yansıtmaktadır.

Siyah ve Beyaz Renkte Yeni Tasarımlar

Sanatçı yapmış olduğu tasarımlarında sadelik açısından siyah rengi kullanmakta iken, siyahın kendi iç dünyasında var olan öneminden dolayı da eserlerine bunu yansıtmaktadır. Çalışmalarında siyah rengin kullanılmasının asıl amacı manevi duygularıdır. Siyah rengin mana âlemindeki önemine bakıldığında; Kuran-ı Kerim İsra suresi 12. Ayette: *“Biz geceyi ve gündüzü birer nişan olarak yarattık. Nitekim rabbinizin nimetlerini arayasınız, ayrıca yılların sayısını ve hesabını bilesiniz diye gecenin nişanını siler, aydınlatıcı olarak gündüzün nişanını getiririz. İşte biz her şeyi açık açık anlattık.”* (İsra 12) diyerek gecenin ve gündüzün, yani siyah ve beyazın anlamına vurgu yapmıştır. Hz. Muhammed (s.a.v.) efendimizin sarığının renginin siyah olması, sancağının renginin siyah olması, kabenin örtüsünün siyah olması, evrenin karanlığının rengi de sebepler dâhilindedir. Katedeki siyah renk aynı zamanda manevi-yatın en derin noktalarına odaklanılmasını ve ibadet edilmesini sağlamaktadır.

Öte yandan siyah, Nur'un ötesi ve fena hâlinin yaşantısıyla eşitlemenin deneyimi, zümrüt dağı, Ebedî ve Ezeli Hayat'ın rengidir. Halvetiler'de nefis mertebelerinde 4. Mertebe olan “Nefs-i Mutmainne” esved (siyah), reнге tekabül etmektedir (Adar, 2018). Tasavvufta Allah'ın kulundan razı olduğu Altıncı mertebe Nefs-i Marziyedir ve rengi siyahtır (Vett, 2004, s. 141).

M. Ö. 7. yüzyılın sonları ve 6. yüzyılda Yunan seramik sanatında siyah figür tekniği uygulanmıştır. Siyahın gücü ve kahramanlığı temsil ettiğinden dolayı kahramanların hayatlarını seramik üzerine siyah renk ile işlemişlerdir (Usluer, 2014).

Gücü, asaleti, zarafeti, korkuyu, gizemi, ciddiyeti, saygınlığı, otoriteyi, formaliteyi, kötülüğü, saldırganlığı, isyanı, derinliği, bilinmeyen ve sofistikeyi simgeleyen siyah, batı



Görsel 1
Lale Motifi İçerisinde İstanbul Silueti ve Osmanlı Padişah İsimleri. K. Özkul

ülkelerinde matemî, hüznü; Afrika ve Mısır'da bereketin rengi; Japonya'da mutluluğu temsil etmektedir. Ayrıca siyah tüm renkleri ve ışığı emen en güçlü renktir. Aynı zamanda karanlık ve geceyi akla getirdiği için esrarengiz, güçlü, klasik ve şık bir renktir. Araştırmalara göre Einstein odaklanmak için perdeleri siyah ve gün ışığı almayan odaları tercih etmiştir.

Bu çalışmada, sanatçının kullanmış olduğu semboller, simgeler ile bütünleşen siyah ve beyaz renkli eserleri incelenecektir. Bu eserler sır altı tekniğinde uygulanmış ve 900 derece fırında fırınlanmıştır. Eserlerin bir kısmı youtube kanalında da yayınlanmıştır (Özkul, 2021).

Tasarım 1: Lale-i İstanbul

Bu tasarımda form olarak kullanılmış olan lale, tekliği ve birliği ifade eden ve ebced hesabında Allah kelamına denk gelen motiftir. Bu tasarımda, Allah yolunda birlik ve beraberlik içerisinde, ecdadımıza, kültürel ve manevî değerlerimize sahip çıkarak bir bütün halinde olmamız gerektiğini, o zaman daha başarılı ve daha güçlü olunacağı anlatılmaktadır.

Uygulama olarak 25 cm x 25 cm çini karolar, 2.25 cm x 100 cm büyüklüğünde, AutoCAD programında çizilmiş ve CNC ile kesilmiş olan lale formu ve yaprağı kullanılmış-

tir. Sır altı olarak çalışılan panonun yaprağının yüzeyinde battal ebrusu uygulanmıştır. Lalenin alt sınırlarında CNC ile kesilmiş, siyah renk ile boyanmış ve ikinci kat olarak uygulanmış olan İstanbul silueti yer almaktadır. Lalenin içerisinde birliği ve beraberliği temsil eden rumî motiflerinden kompozisyon tasarlanmış, arada kalan boş alanlara cetvel kullanmadan fırça yardımıyla düz çizgiler çizilerek zemin oluşturulmuştur. Rumî motiflerinin ortalarında kalan bu çizgisel zeminlerde Osmanlı padişahlarının isimlerinin yazılı olduğu 3 cm çapında küçük daireler ikinci kat olarak uygulanmıştır. Fırınlanmış olan panonun parçaları daha sonra çini karoların kalınlığına uygun şekilde CNC ile oyulmuş lale formundaki ahşap zeminin içerisine monte edilmiştir (Görsel 1).

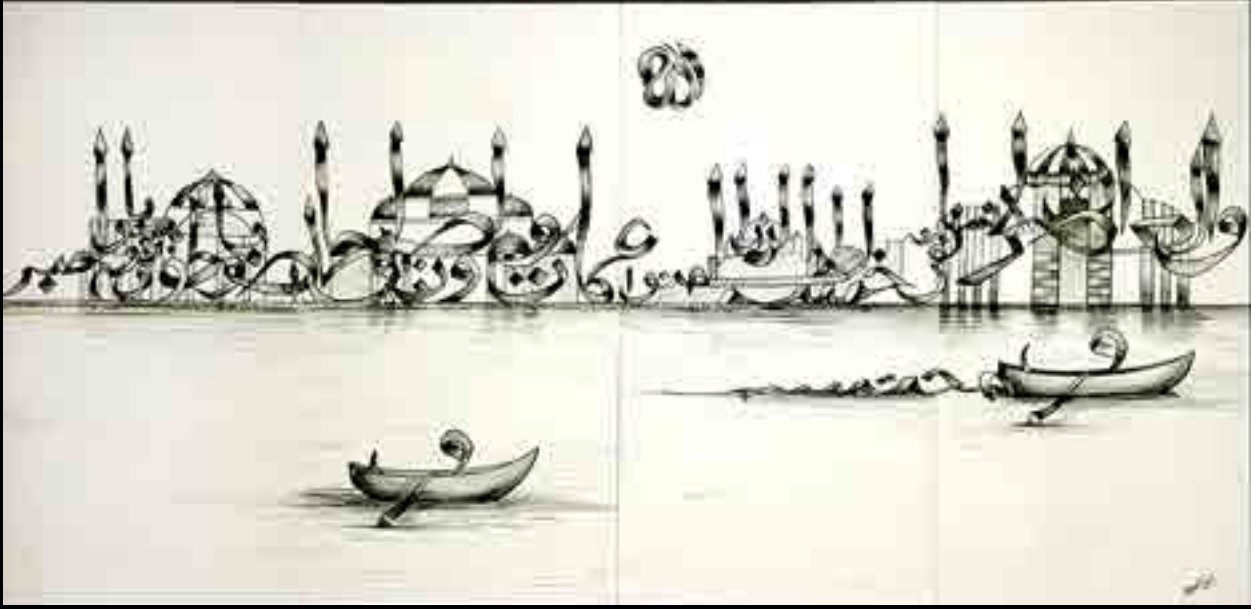
Tasarım 2: Asr Suresi

Bu tasarımda kullanılan Kuran-ı Kerim 103. suresi olan Asr suresinde yaradan; *“Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla. Andolsun zamana ki, insan gerçekten ziyan içindedir. Ancak, iman edip de sâlih ameller işleyenler, birbirlerine hakkı tavsiye edenler, birbirlerine sabrı tavsiye edenler başka (Onlar ziyanda değıllerdir)”*(Asr)² demiştir. Zaman,

² Diyanet İşleri Başkanlığı

<https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/asr-suresi-103/ayet-1/diyaret-isleri-baskanligi-meali-1>

Görsel 2
Asr Suresinde İstanbul
Silueti ve Hafız Osman'ın
Kayıkta "Vav" Hikâyesi.
K. Özkul



mekân ve İstanbul'un önemine binaen Sultanahmet Camisi, Ayasofya Camisi, Süleymaniye Camisi ve Ortaköy Camisi silüetleri üzerine minareleri "Elif" harflerine denk gelecek şekilde yeniden tasarlanarak yazılmıştır. Hafız Osman'ın "vav" hikâyesine mukabil, sandalda gezintiye çıkmış bir "vav" da yapılmıştır.

Hikâyeye göre; Hattat Hafız Osman fırtınalı bir günde kayıkla Beşiktaş'a geçmek istemiştir. Sahile yaklaşıncı bindiği kayıktaki kayıkçı ücretleri istemiştir. Hafız Osman o gün acele ile çıktığından dolayı yanına para almayı unutmuştur. Mahcubiyet içerisinde kayıkçıya, "Efendi! Yeni fark ettim; nasıl olmuşsa yanına para almamışım, ben sana bir "vav" yazayım, bunu sahaflara götür karşılığını alırsın" der. Hâfiz Osman'ı tanımayan kayıkçı yüzünü ekşitip: "A mübarek! Madem paran yoktu, niye kayığa bindin? Bir "vav" harfinden ne çıkar? Ne yapayım ben "vav"ı?" diyerek yazıyı almıştır.

Bir müddet sonrasında kayıkçının yolu sahaflar tarafına düşmüştür. Bakar ki yazılar, levhalar iyi fiyatlarla alınıyor ve satılıyor. Cebindeki yazıyı hatırlayarak bir satıcıya götürmüştür. Satıcı yazıyı alır almaz "Hafız Osman vav'ı" diyerek açık artırmaya başlamıştır ve gayet iyi bir rakama satılmıştır böylelikle kayıkçı bir haftalık kazancından daha fazlasını bu vav yazısı ile kazanmıştır. Bir gün Hafız Osman karşıya geçmek üzere sandala bindiğinde yine aynı ka-

yıkçıyla karşılaşmıştır, ücretler toplanmaya başladığında Hafız Osman da yol ücretini kayıkçıya uzatmıştır. Kayıkçı "Efendi para istemez, sen bir "vav" yazıver yeter" demiş, Hafız Osman ise gülümseyerek; "Efendi o "vav" her zaman yazılmaz" demiştir. ("Efendi! O Vav Her Zaman Yazılmaz" Hafız Osman'ın İbretlik Hikâyesi, 2015).

Uygulama olarak 20 cm x 20 cm çini karolar, 40 cm x 80 cm büyüklüğünde hazırlanmıştır (Görsel 2).

Tasarım 3: Laleler ve Kuşlar

Bu tasarımda kullanılan lale; tekliği ve birliği ifade eden ve ebced hesabında Allah kelamına denk gelen motiftir. Lale içerisinde kullanılan kuş figürleri, aileyi ve özgürlüğü ifade etmektedir. Lalenin yapraklarının yerleşim şeklinde modern bir şekilde "Allah" yazmaktadır. Yapraklardaki çiçek sayıları; İslam'ın şartlarını, imanın şartlarını, cenneti, yedi kat semayı, yedi kat arzı, cennet ve cehennem yedi tabakasını ve katını, yedi tavafı, şeytana atılan yedi taş sayısını, kâinatın yedi günde yaratıldığını ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Uygulama olarak 25 cm x 25 cm çini karolar, 50 cm x 50 cm büyüklüğünde hazırlanmıştır. Siyah renkle ve sadece temel sanat eğitiminde kullanılan, çizgi, nokta dairelerle çalışılmıştır (Görsel 3).

Tasarım 4: Hayat Ağacı.

Bu tasarım, gücü, bağımsızlığı, devleti temsil eden çiftbaşlı kartal figürü, koruyucu ya da bekçi niteliğinde aslan figürleri ve lalelerin saplarından oluşmaktadır. Lale içerisinde özgürlüğü ve refakatçi olmayı temsil eden tek ve çift başlı kuşlar kullanılmıştır (Göksu, 2013). Kartal vücudu ile ağacı, kanatları ile ağacın dallarının çıkış noktalarını oluşturmuştur. Etrafındaki düz çizgiler hayatta aldığımız kati kararları, iç içe dönen yuvarlaklar ise daha evvel aldığımız kararlar sonrasında vazgeçişlerimizi, noktacıklar ise hayallerimizi ifade etmektedir. Uygulama olarak 60 cm tabak üzerinde, siyah renkle ve sadece temel sanat eğitiminde kullanılan, çizgi, nokta dairelerle çalışılmıştır (Görsel 4).

Tasarım 5: Gerilir Zorlu Bir Yay Oku Fırlatmak İçin, Gece Gökte Doğar Ay, Yükselip Batmak İçin

Bu tasarım H. Nihal ATSIZ'ın "Gerilir zorlu bir yay oku fırlatmak için, gece gökte doğar ay, yükselip batmak için" (Macit), sözünden yola çıkılarak uygulanmıştır. Laleler, lale kanatlarından tasarlanmış yay, ok şeklinde "Elif" ve etrafında birlik ve beraberliğin simgesi rumi desenleri kullanılmıştır. Hat yazısı Tokapı Sarayı Müzesi yazı salonunda bulunan, Sami Efendinin Celi Sülüs istifli levhasıdır. Kur'an-ı Kerim'de Yusuf Suresi 64. Ayetin bir kısmında; "Allah en hayırlı koruyandır, O merhametlilerin merametlisidir" yazmaktadır (Derman, 1982, s.37). Etrafındaki düz çizgiler hayatta aldığımız kati kararları, iç içe dönen yuvarlaklar ise daha evvel aldığımız kararlar sonrasında vazgeçişlerimizi, noktacıklar ise hayallerimizi ifade etmektedir. Uygulama olarak 40 cm yekpare karo kullanılmıştır. Siyah renkle ve sadece temel sanat eğitiminde kullanılan, çizgi, nokta dairelerle çalışılmıştır(Görsel 5).

Tasarım 6: Hayat Ağacı 2

Bu tasarımda bağımsızlığı, gücü, kuvveti, hâkimiyeti, devleti temsil eden çift başlı kartal figürü ağacın gövdesi olarak kullanılmıştır ve rumi deseni ile bezenmiştir. Kanatlardan oluşan dallarda birlik ve beraberlik sembolü rumi ve kuş figürleri kullanılmıştır. Ağacın dibinde bereketi simgeleyen yapraklar ve yapraklardan çıkan nar motifleri bulunmaktadır. Ağacın üst yapraklarında efsane hayvan olarak kullanılan insan başlı kuş kanatlı siren figürü bulunmaktadır, vefat eden ruha cennet yolculuğunda eşlik etmek için dalda



Görsel 3
Laleler ve Kuşlar. K.
Özkul



Görsel 4
Hayat Ağacı. K. Özkul

Görsel 5

Gerilir Zorlu Bir Yay,
Oku Fırlatmak İçin, Gece
Gökte Doğar Ay, Yükselip
Batmak İçin. K. Özkul.



Görsel 6

Geçmişten Günümüze
Hayat Ağacı. K. Özkul.



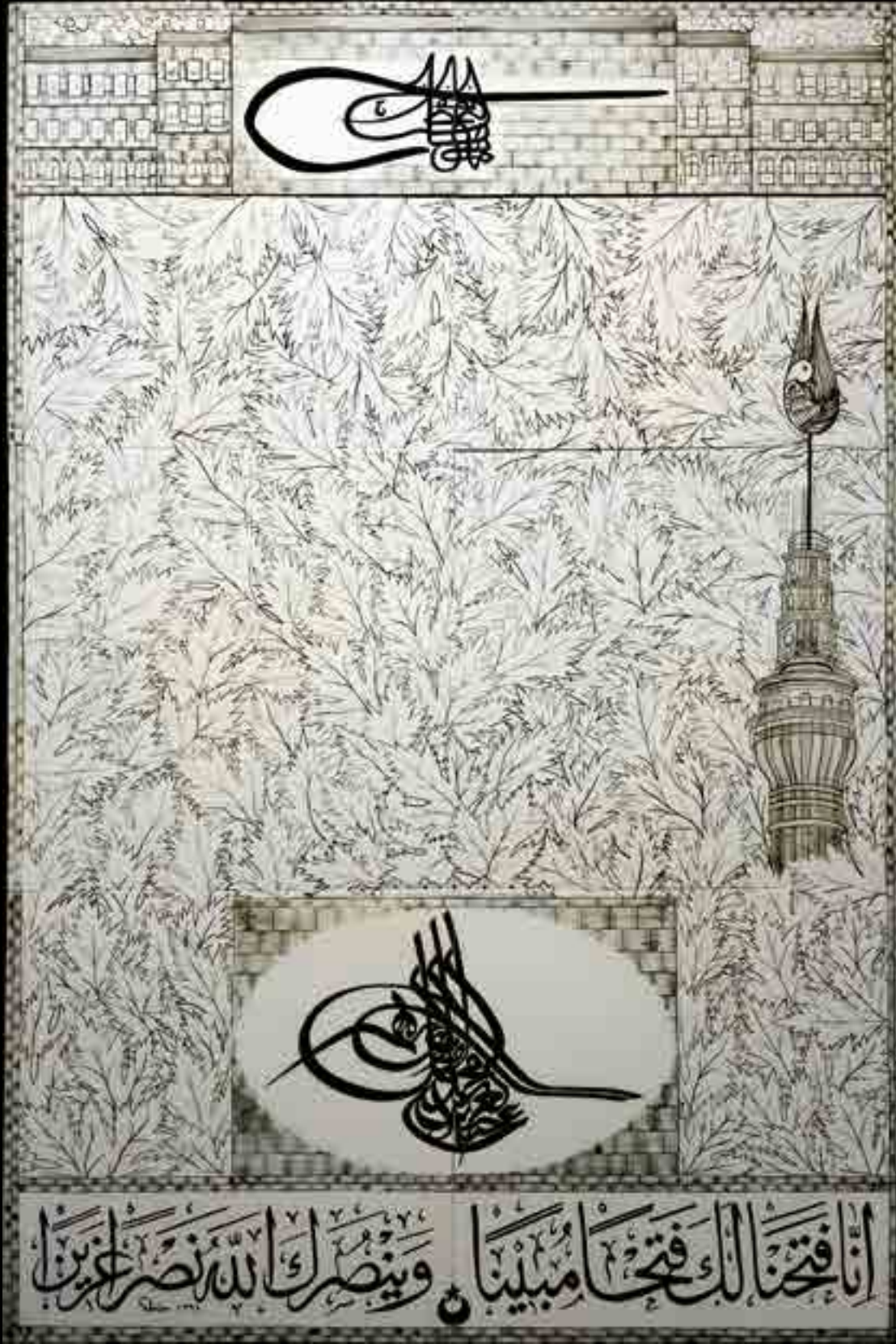
belemektedir. Ağacın tepesinde bulunan ve çift başlı kartalın başı ile bağlanan güneş diski, gülümseyen ve döneme tanıklık eden bir yüz ile tamamlanmıştır. Etrafındaki düz çizgiler hayatta aldığımız kesin kararları, iç içe dönen yuvarlaklar ise daha evvel aldığımız kararlar sonrasında vaze geçişlerimizi, noktacıklar ise hayallerimizi ifade etmektedir. Uygulama olarak 25 cm x 25 cm çini karolar, 55 cm x 75 cm pano kullanılmıştır. Siyah renkle, çizgi, nokta ve dairelerle çalışılmıştır (Görsel 6).

Tasarım 7: İstanbul Üniversitesi

Bu tasarımda İstanbul Üniversitesi simgelerle anlatılmıştır. Bahçe içerisinde bulunan yüz yirmi yedi familyadan yaklaşık dört yüz ağacı ve Osmanlı Dönemi'ni temsilen çınar ağacı yaprakları çizilmiştir. Fetih Suresi ve Abdülhamit Han'ın tuğrası ile taç kapısı sembolize edilmiştir. Rektörlük binası olarak kullanılan yapının üzerine Fatih Sultan Mehmet'in tuğrası çalışılmıştır. Zamanın en büyük yangın kulesinin üst kısmı yaprakların arasından minyatürize edilmiştir, bahçe içerisinde bulunan çiçeklere ve yüzden fazla kuşu temsil etmesi açısından lale içerisinde bir kuş çizilmiştir. Uygulama olarak 25 cm x 25 cm çini karolar, 50 cm x 75 cm büyüklüğünde pano şeklinde hazırlanmıştır. Siyah renkle ve sadece temel sanat eğitiminde kullanılan, çizgi, nokta dairelerle çalışılmıştır (Görsel 7).

Tasarım 8: Aşk

Bu tasarımda ebced hesabında Allah kelamına denk gelen lale formunun içerisinde iki kuş figürü ile aşk anlatılmaktadır. Siyah zeminli yaprakların içerisinde birinde cenneti temsil ettiği düşünülen ve ilerlenilen yolda sonuna kadar gitmeyi, mükemmelleşmeyi temsil eden sekiz adet çiçek, diğerinde erişilen noktada tamamlanmayı gösteren ve sonun olduğu yerde başlangıcın da olması gerektiğini ifade eden dokuz adet çiçek yapılmıştır. Etrafındaki düz çizgiler hayatta aldığımız kati kararları, iç içe dönen yuvarlaklar ise daha evvel aldığımız kararlar sonrasında vaze geçişlerimizi, noktacıklar ise hayallerimizi ifade etmektedir. Uygulama olarak lale tasarımı 25 cm x 25 cm çini karolardan, 25 cm x 50 cm pano şeklinde hazırlanmıştır. Siyah renkle ve sadece temel sanat eğitiminde kullanılan, çizgi, nokta dairelerle çalışılmıştır (Görsel 8).



Görsel 7
İstanbul Üniversitesi
K. Özkul

Tasarım 9: Vahdaniyet

Bu tasarım Allah'ın varlığını, birliğini anlatan tek dalda tek lale uygulamasıdır. Ebced hesabında hilâl, lale ve Allah kelamı altmışaltı sayısına tekabül etmektedir. Bu nedenle de laleyi ve hilâli, hikmet ve irfan ehli kişiler Cenab-ı Hakk'ın simgesi olarak saymaktadır. Etrafındaki düz çizgiler hayatta aldığımız kati kararları, iç içe dönen yuvarlaklar ise daha evvel aldığımız kararlar sonrasında vazgeçişlerimizi, noktacıklar ise hayallerimizi ifade etmektedir. Uygulama olarak 25 cm x 25 cm ebatlarında çini karolar kullanılmıştır. 25 cm x 75 cm boyutlarında yapılmıştır (Görsel 9).

Tasarım 10: Köklerimizden Bugünümü

Bu tasarımda Göktürk Devleti döneminde kaplumbağa üzerine dikilmiş olan Bilge Kağan abidesi ve üzerinde sadece Göktürkçe "Türk" yazısı kullanılarak o döneme atıf yapılmıştır. Kaplumbağa; devleti, uzun yaşamı, bilgeliği, sağlamlığı, güçlülüğü temsil etmiştir (Şimşek, 2016, s.51). Kaplumbağanın üzerinde ağacın dallarını oluşturacak şekilde bir yay ve dokuz ok, Oğuzların dokuz (Tokuz) boy olduklarına ithafen kullanılmıştır. Dokuz ok, hayat ağacında dokuz dal olmuş ve her dalda rumi desenlerinin içerisinde Türklüğün sembolü kurt kafaları ve özgürlüğün sembolü kuş figürleri kullanılmıştır.

Ağacın ortasında Selçuklu Devleti'ni simgeleyen, güç, kudret, doğuya ve batıya hâkimiyetin simgesi çift başlı Kartal, kuyruğunda güç ve saltanatın sembolü çintemani motifi ve çift başlı kartalın tam altında "Teşkilatı Mahsusa" amblemi bulunmaktadır. Ağacın dalları arasındaki minik kuşlar şehitlerimizi temsil etmektedirler.

Ağaç üzerinde bulunan baykuşlar; bilgeliği, sanatı ve tasavvufta Allah'a kulluk bilincini anlatmaktadır. Gökten yağın beş damla içerisinde Allah ismi yazmakta, hem İslam'ın şartlarını hem bereketi sembolize etmektedir. Çokluğun sembolü ilk rakam olan üç rakamı üç Bulut ile ifade edildi.

Tepede bulunan Osmanlı Güneşi, Osmanlı'dan sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ni; ağacın tam ortasında dalların aldığı şekil çekik gözlü küçük dudaklı, yuvarlak yüzü iki Türk'ü temsil etmektedir. Tek renk olarak siyah kullanmanın birçok sebebi vardır.

Peygamberimizin sarığı ve sancağı ile Kâbe'nin örtüsünün siyah olması, İsrâ suresi 12. ayete ("Zifiri karanlığın bir aydınlığı vardır.") göndermedir. Nitekim bütün Türk devletleri bugüne çok zorlu şartlarda, birçok şehit vererek gelmiştir. Eser 20 x 20 cm çini karolardan 60 cm x 100 cm boyutlarında uygulanmıştır (Görsel 10).

Tasarım 11: Hayat "Be" ile Başlar

Bu tasarım besmeleden ve hayat ritminin göstergesi olan kalp atışlarından yola çıkarak düzenlenmiştir. Besmelenin on dokuz harfi 2 cm daireler içerisine tek tek yazılmıştır. Zemine kalp atışlarının ritmik iniş ve çıkışları çizilerek, besmelenin her harfi bu iniş ve çıkışlara denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir, hayatın devamlılığı için kalp atışlarının devamlılığı şarttır. Ritim bozulunca, atışlar bitince hayat bitmiş demektir ve kul geldiği noktaya yani tekrar Allah'a dönecektir. "Tüm dönüşler ancak onadır" fikri anlatılmıştır. Yaprak üzerinde bulunan yedi adet çiçek mana alemindeki yedinin gizemine atıf yapmak için kullanılmıştır. Eser, 40 cm x 40 cm çini taş karolardan 40 cm x 80 cm sır altı olarak uygulanmıştır (Görsel 11).

Tasarım 12: Doğuş

Bu tasarım iki ayrı dünya kavramı düşünülerek uygulanmıştır. İnsanın anne rahmindeki hali "vav" harfi ile, doğduktan sonra hayata karşı dik duruşu "Elif" harfi ile simgenerek kullanılmıştır. "Vav" harfinin baş kısmına anne, baba ve çocuktan oluşan çekirdek aile kavramı uygulanmıştır. "Elif" harfinin baş kısmına da aile olma yönünde iki kuş eklenmiştir. Bir bireyin doğumu, ailesi, hayattaki duruşu ve aile olma yolundaki yürüşünü anlatan bu çalışmada, kuşlar aynı anda özgürlüğü de temsil etmektedir. Karoların üzerine harfler yazılmadan evvel ebru sanatı uygulanarak, "Âlem içre âlem vardır" denilmek istenmiştir. Uygulama olarak 25 cm x 25 cm yuvarlak çini karolardan oluşan 25 cm x 50 cm pano şeklinde sır altı tekniğiyle yapılmıştır (Görsel 12).

Tasarım 13: Varoluş

Bu tasarımda İslamiyetin sembolü olan "Hilal" ve Türklüğün sembolü olan "Yıldız" iç içe kullanılmıştır. Yıldız burada ayrıca İslam'ın 5 şartını temsil etmektedir ve ortasında Allah yazısı bulunmaktadır. Rumi desenleri ile bezemesindeki mesaj içeriği ise birlik ve beraberlik içerisinde

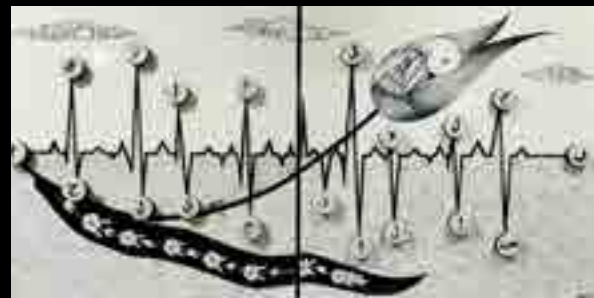


Görsel 9
5Vahdaniyet. K. Özkul.

Görsel 8
Aşk. K. Özkul.



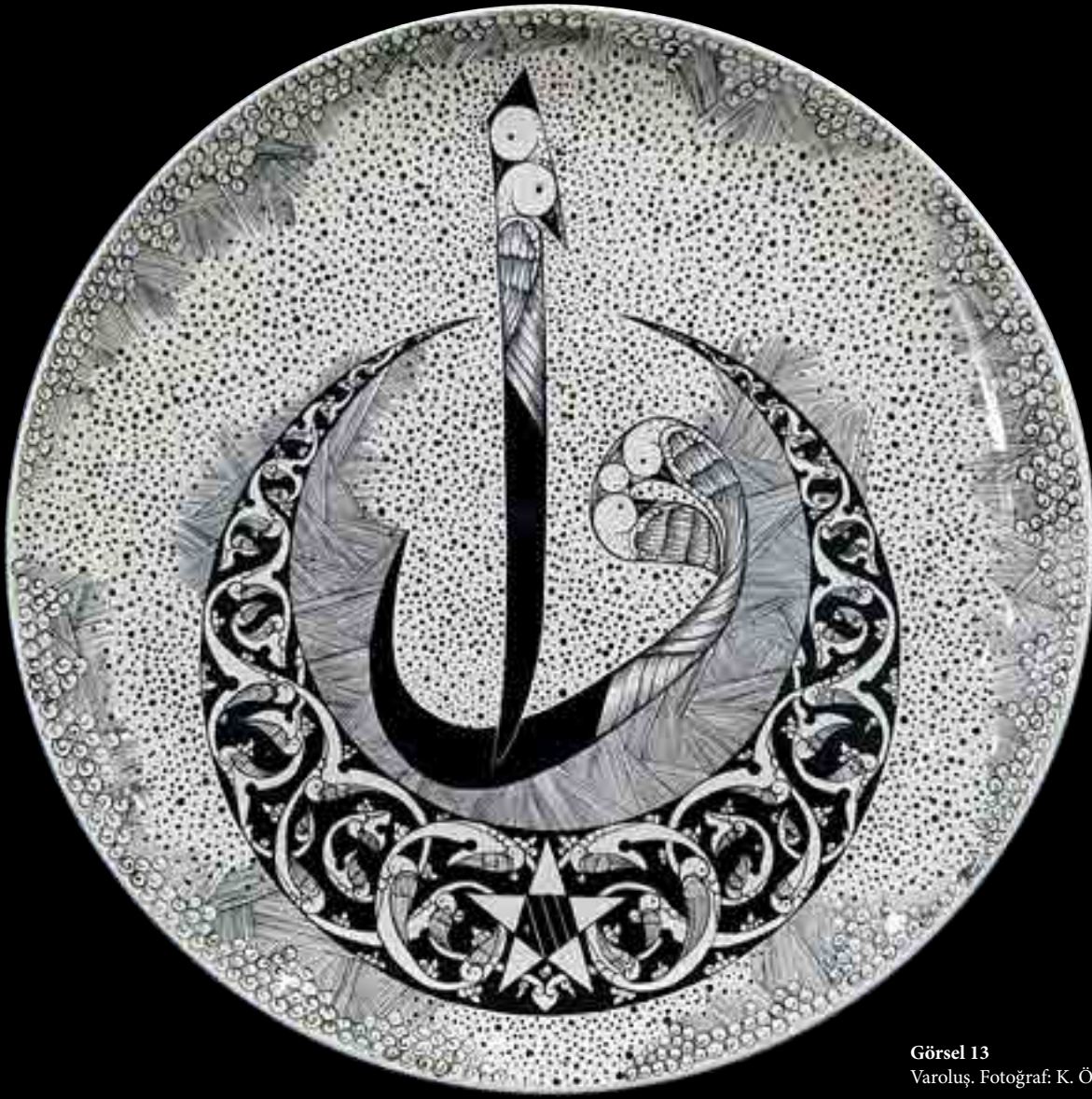
Görsel 10
Köklerimden Bugüme. K. Özkul



Görsel 11
Hayat "Be" ile Başlar. K. Özkul



Görsel 12
Doğuş. K. Özkul.



Görsel 13
Varoluş. Fotoğraf: K. Özkul

olmayı anlatmaktadır. “Elif “ ve “ Vav” bu doğrultuda Müslüman olarak doğan her bir bireyin anne rahmindeki hali, doğumu, ailesi, hayattaki duruşu ve aile olma yolundaki yürüyüşünü anlatmaktadır. Kuşlar burada özgürlüğü ve ölümden sonra cennete uçuş arzusunu temsil etmektedir. Zeminde kullanılan düz çizgiler hayattaki kesin kararları, içe dönen dairesel çizgiler vazgeçilen kararları, noktalar ise hayalleri temsil etmektedir. Eser, 60 cm çini tabak sır altı olarak uygulanmıştır (Görsel 13).

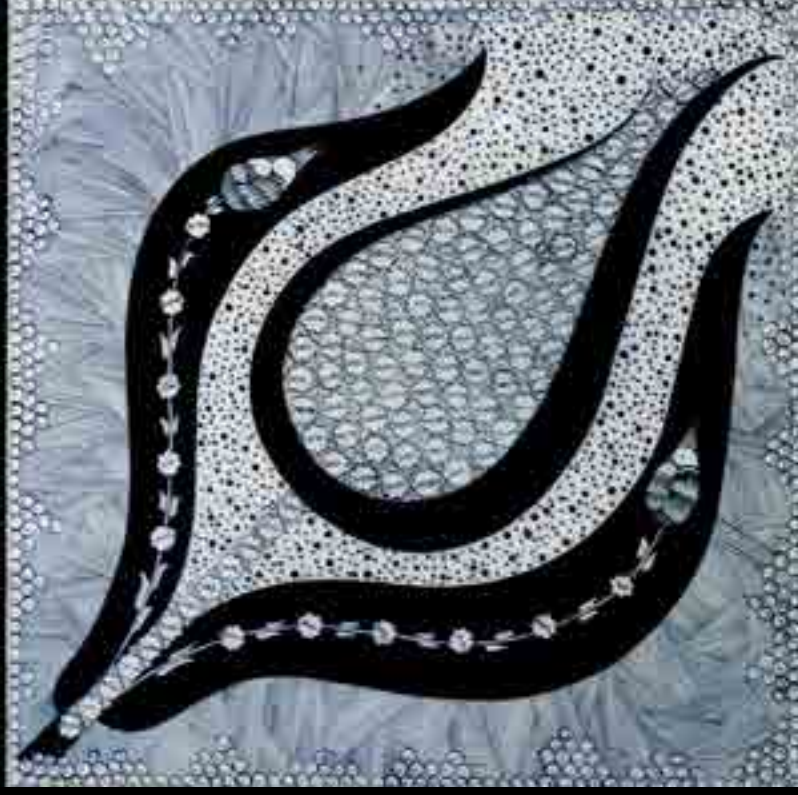
Tasarım 14: 114.

Bu tasarımda “Allah” kelamına denk gelen lale içerisinde, sapında ve dallarında Kuran-ı Kerim’de yer alan 114 surenin adı yazılmıştır. Yapraklarda yer alan beş çiçek İslam’ın beş şartını, altı çiçek imanın altı şartını temsil etmektedir. Yapraklar içerisinde bulunan laleler ve kuşlar aile kavramı-

nı ve İslamiyet’in aile çatısına verdiği önemi anlatmaktadır. Zeminde kullanılan düz çizgiler hayattaki kesin kararları, içe dönen dairesel çizgiler vazgeçilen kararları, noktalar ise hayalleri temsil etmektedir. Etrafında bulunan düz çizgiler hayatta aldığımız kati kararları, iç içe dönen yuvarlaklar ise daha evvel aldığımız kararlar sonrasında vazgeçişlerimizi, noktacıklar ise hayallerimizi ifade etmektedir. Eser, olarak 40 cm x 40 cm çini karoya pano şeklinde sır altı olarak uygulanmıştır (Görsel 14).

Tasarım 15: Ikra

Bu tasarım Ali İmran Suresi’nin 190. Ayetinde geçen; “Şüphesiz göklerin ve yerin yaratılışında, gece ve gündüzün birbirini takip etmesinde akıl sahipleri için gerçekten açık ibretler ve deliller vardır” sözlerinden yola çıkılarak uygulanmıştır. Buna istinaden yapılmış olan beyin tasarımının içinde 114 sure ismi ve 19 adet besmele harfleri yazılmış-



Görsel 14
114. K. Özkul.



Görsel 15
Ikra. K. Özkul

tır. Etrafına atılmış noktalamalar evreni anlatmaktadır, ve küçük beynin altına Allah'ı ve özgürlüğü temsil eden kuş figürlü lale motifi yapılmıştır. Eser, 25 cm x 25 cm çini karodan 50 cm x 50 cm pano şeklinde uygulanmıştır (Görsel 15).

Sonuç

Çini sanatı geçmişten günümüze, kimi yerde mimari yapılaşmada duvar süslemesi, kimi yerde kap kakak olarak karşımıza çıkmıştır. Bircok teknikte ve üslupta tarihte iz bırakmış olan bu sanat, gerek motif zenginliği, gerek renk skalası ile en güzeli gözler önüne getirmiş ve günümüzde birçok sanatçıya ilham vermiştir.

Köklerinden beslenen sanatçı; içinde bulunduğu yüzyıl, modern yaşamın etkisi, yeni arayışlar, sanatseverlerin etkisi, kendi bakış açısının derinliğiyle birbirinden farklı tasarımlar ve yeni uygulamalar da oluşturmuştur. Geleneksel çerçevede kullanılan renklerin ve tekniklerin dışına da çıkan sanatçı kendinden sonra gelecek olanlar için neler bırakabilir, nasıl örnek oluşturabilir derdi içerisinde bulunmaktadır.

Burada sanatçının çok renklilikten ziyade daha az renkle ya da tek renkle uygulamış olduğu tasarımlarında her eser tek olarak çalışmıştır. Sanatçı sanat yolculuğu esnasında, semboller ve simgeler de kullanılarak her defasında kendini yenilemeye devam etmiştir. Uygulama yapılmış bütün eserler Kifayet Özkul'a aittir.

Kaynakça

Adar, S. (2018). *Tasavvufta Renklerin Simgesel Dili*. Erişim Adresi: <http://selimadar.net/tasavvufta-renklerin-simgesel-dili/> Erişim Tarihi: 01.06.2021

Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çini Sanatı - Özgün Uygulamalar / Kifayet ÖZKUL Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Ndkzymqogv0&list=Uukgigw-Ltojt814ovybdq&index=16> Erişim Tarihi: 01.06.2021

Derman, U. (1982). *Türk Hat Sanatının Şaheserleri*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

“Efendi! O Vav Her Zaman Yazılmaz”. Erişim Adresi: <https://www.İslamveihsan.Com/Efendi-O-Vav-Her-Zaman-Yazılmaz.Html> Erişim Tarihi: 24.03.2021.

Göksu, E. (2013). *Türk Kültürü Çift Başlı Kartalın Selçuklular Döneminde Kullanımına Dair Bir Değerlendirme*. Erişim Adresi: <https://www.altayli.net/cift-basli-kartalin-selcuklular-doneminde-kullanimina-dair-bir-degerlendirme.html> Erişim Tarihi: 01.06.2021

Kur'an-I Kerim. Asr Suresi Meal Açıklaması: <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/asr-suresi-103/ayet-1/diyaret-İsleri-Baskanligi-Meali-1> Erişim Tarihi: 25.03.2021

Kur'an-I Kerim. İsrâ Suresi Meal Açıklaması: <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C4%B0sr%C3%A2-resi/2041/12-Ayet-Tefsiri> Erişim Tarihi: 25.03.2021

Macit, H. “Atsız, Hüseyin Nihal - Kahramanların Ölümü”. Erişim Adresi: <https://www.turktoyu.com/huseyin-nihal-atsiz-kahramanlarin-olumu> Erişim Tarihi: 01.06.2021

Öney, G. (1976). *Türk Çini Sanatı*. İstanbul: Yapı Ve Kredi Bankası Yayınları.

Öney, G. (1987). *İslam Mimarisinde Çini*. İzmir: Ada Yayınları.

Şimşek E. (2016). *Türk Kültüründe, Kaplumbağalarla İlgili Efsaneler Üzerine Bir Değerlendirme*. Akra

Kültür Sanat Ve Edebiyat Dergisi (S.10) S.51-63.

Usluer, A. (2014). *Siyahın Anlamı Nedir?* Erişim Adresi: <https://gencdergisi.com/7991-siyahin-anlami-nedir.html> Erişim Tarihi: 24.03.2021.

Vett, C. (2004). *Dervişler Arasında İki Hafta* (Prof. Dr. E. Cebecioğlu, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları

CUMHURİYET DEVRİNİN UNUTULMUŞ BİR SANATKÂRI: SAMİ NECMEDDİN¹

Prof. Dr. F. Çiçek DERMAN²

Makale Geliş Tarihi: 01.06.2021 Makale Kabul Tarihi: 03.06.2021

ÖZ

Yabancı tesirlerle XIX. yüzyılda kimliğini kaybeden Türk tezhip sanatı, 1915’de açılan Medresetü’l-Hattâtin’deki eğitimle de düzelme gösterememiştir. Ancak klasik devir eserlerini görüp de inceleme imkânı bulanlar tarafından doğru yolda girişimler için çalışılmıştır.

Bu imkâna erişenlerden biri olan Üsküdar’lı Hattat Necmeddin Okyay (1883-1976), ortanca oğlu Sami’nin (1911-1933) gerekli donanıyla yetişmesini sağlamış, o da kısa süren hayatında birçok sanat dallarıyla meşgul olmuştur. Kendisi, babasının arkadaşı olan sanatkârları tanımış olmasını iyi değerlendirmiştir.

Önce babasından ebruculuğu ve klasik mücellidliği öğrenmiş; sonra da müzehhib Bahaddin Efendi’ye (1866-1939) devam ederek tezhip ve rukanî (lake) kap yapımından 1931’de icâzet almıştır. Şark Tezyîni Sanatlar Mektebi’nde minyatür hocalığına başlayan Sami Necmeddin, 1933 yılında peritonitten vefat etmiştir.

Sami, kısa süren sanat hayatında, öğrendiklerini klasikden ayrılmadan yaptığı yeni motif ve renk denemeleriyle uygulama gayreti içinde oldu. Yaşasaydı, bunlarla, uğraştığı sanat dallarına birbirinden mükemmel eserler katacağı, babası Necmeddin Okyay’ın muhâfaza ettiği örneklerden

ABSTRACT

A FORGOTTEN ARTIST OF THE REPUBLICAN PERIOD: SAMİ NECMEDDİN

Foreign influences had speeded up the process of Turkish illumination art to loose its national identity particularly in the XIX century. The school of calligraphy, opened in 1915 to stop this trend and help the field to regain its momentum with local flavor, was not successful. The effort to turn back the trend had been continued by some masters of the era who had been lucky to see and examine the works of the classical era.

Calligrapher Necmeddin Okyay (1883-1976) from Üsküdar was one of the luckiest master who had great experience and appreciation for the art works dating to the classical era, managed to educate his middle son, Sami (1911-1933), with the needed capacity to continue the tradition. He had then interested in many different branches of traditional Turkish decorative arts during his relatively short life. Sami Necmeddin met the masters of the era who were friends of his father and benefited from this highly sophisticated environment for the nourishment of the field.

He first learned Ebru (marble paper making) and book-binding arts from his father and later took lessons from gilder Bahaddin Efendi (1866-1939) to learn illumination

1 Derman, F. Ç. (2009). A Forgotten artist of the republican period: Sami Necmeddin. G. David ve I. Gerelyes (Ed.), Thirteenth International Congress of Turkish Art: (XIII: 03-07 September 2007: Macar Milli Müzesi, Budapeşte) Proceedings (s. 187-195). Budapest: Hungarian National Museum. Kongre bildiriler kitabında İngilizce yayımlanan bu tebliğ metni, yeni bilgi ve resimlerle güncellenmiştir.

2 Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğr. Üyesi.

anlaşılmaktadır. Onun bütün çalışmalarında, tarih ve saat, hattâ nerede bulunduğunu belirtmiş olduğu görülmektedir.

Hocası Bahaddin Efendi'yle beraber, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki değerli el yazmalarını incelemeleri sırasında, hocasının görüşlerini kaydederek bugünlere aktarması, sanat tarihi açısından ehemmiyet taşımaktadır. Eskiizlerinin kenarına koyduğu notlar yardımıyla tesbit edebildiğimiz eserleri ve çeşitli denemeleri, araştırmaları burada yer almaktadır. Zira, tezhip sanatı için yaşadığı bu kısa yıllar çok önem taşımaktadır. Birçok yeniliğin ve klasik kurallara dönüşün başlangıcını bu yıllarda bulmaktayız.

Anahtar Kelimeler: Sami Necmeddin, Tezhip Sanatı, Cilt Sanatı



and leather arts and he was awarded with a certificate given by Bahaddin Efendi to practice these arts in 1931. Later, he started to teach at the school of eastern illumination arts until he died in 1933 from peritonitten.

He was loyal to his learning of classical arts to create new works with new motives and colors. If he could have lived long enough he could have contributed to the advancement of the field greatly as we get impressions from samples of his works in his father collections. Sami, carefully, inscribed the date, hour and the place where his work of arts have been finished in all his works.

During the studies of valuable manuscripts in Topkapı Palace by his master Bahaddin Efendi, he kept priceless notes that we still use today.

From his preliminary sketches of his eventual art works on papers, it could be managed to locate some of his woks and some of his early tries that will be introduced for the first time in this article. His short life is monumental for the community of illumination art and this is the main reason why I speak about Sami Necmeddin in this article.

Keywords: Sami Necmeddin, Illumination, Bookbinding

Görsel 1
Sami Necmeddin

Yabancı tesirlerle XIX. yüzyılda kimliğini kaybeden Türk tezhib sanatı, 1915’de açılan Medresetü’l-Hat-tâtındaki eğitimle de düzelme gösterememiştir. Ancak klasik devir eserlerini görüp de inceleme imkânı bulanlar tarafından doğru yolda girişimler için çalışılmıştır.

Bu imkâna erişenlerden biri olan Üsküdar’lı Hattat Necmeddin Okyay (1883-1976) ortanca oğlu Sami’nin (1911-1933) gerekli donanımla yetişmesini sağlamış, o da kısa süren hayatında birçok sanat dallarıyla meşgul olmuştur (Görsel 1). Kendisi, babasının arkadaşı olan sanatkarları tanımış olmasını iyi değerlendirmiştir.

Sami Necmeddin, 23 Ocak 1911’de Üsküdar’da doğdu ve ilk ve orta tahsilini burada tamamladı. Daha sonra Sultanahmet’teki Yüksek İktisat ve Ticaret Mektebi’nde okudu. Türk kitap sanatlarının birçoğunun fiilen uygulandığı Üsküdar Toygartepesi’ndeki baba evinde, küçük yaştan itibaren hat ve kitap sanatlarıyla meşgul oldu (Derman, 2011).

Önce babasından olağanüstü kabiliyetiyle ebruculuğu ve klasik mücellidliği öğrendi; Necmeddin Efendi’nin 1926 yılında başlayan kadim mücellidlik çalışmalarında ona yardımcı oldu ve kalıpla gömme olarak kitap kablari hazırladı. Cildcilikte -zamanla terkedilmiş olan- “müşebbek şemse” tarzını, “deri oyu” adını vererek yeniden ihyâ etti ve sayılı da olsa, müstesna eserler verdi (Görsel 2, Görsel 3, Görsel 4). Çok sanatkarane hazırlanmış olan para cüzdanı da bunlardan biridir (Görsel 5).

Daha sonra müzehhib ve mücellid Bahaddin Efendi’ye (Tokatlıoğlu, 1866-1939) devam ederek tezhib sanatını ve ruganî (lake) kab yapımını öğrendi ve hocasından 1931’de icâzet aldı. Üsküdar Mevlevihanesi eski şeyhi Ahmed Remzi Dede (Akyürek, 1872-1944) tarafından düşürülen sekiz beyitlik “Sami Necmeddin’in tezhib sanatı me’zûniyyet tarihi” şöyledir (Mazıoğlu, 1987, s. 263-264):

*İbn-i Necmeddîn Efendi Sâmî-i dâniş-karîn
Nûr-ı isti’âdâdî ziyet-bâhş-ı ayn-ı nâzırîn*

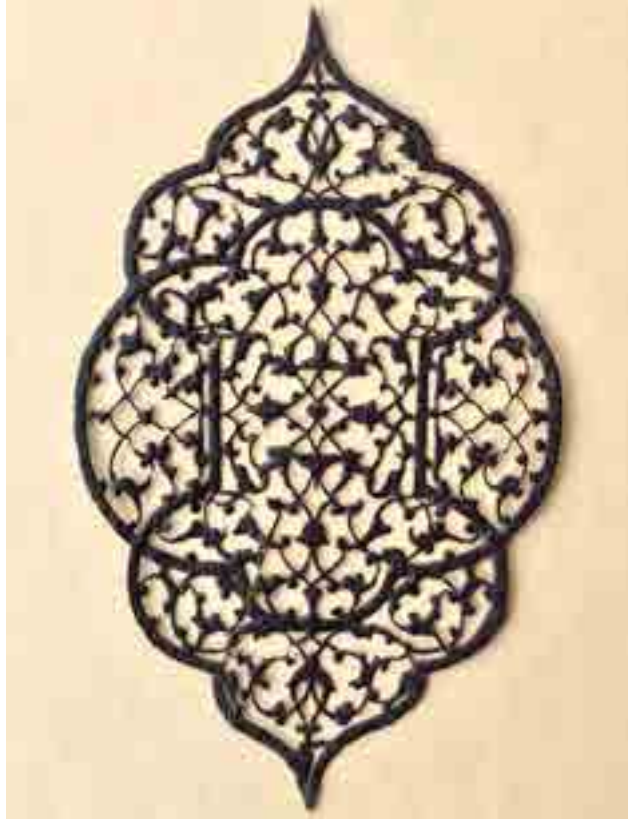
*San’at-ı tezhîbe ba’zılar diyorken kad-zeheb
Yaptı zerendûdlar Behzâd’dan da bihterîn*



Görsel 2
Müşebbek şemse tarzında kitap kab içleri.



Görsel 3
Müşebbek şemse tarzında kitap kab içleri.



Görsel 4
Deri oygusu –asli eb’adı 8 x 5 cm.dir.

Görsel 5
Para cüzdanı.



*Şemseler, ser-levhalar gûyâ birer Nûr âyeti
Görmemiş mislin kitâb-ı dehrde çerh-i berîn*

*Açmak üzre gösterir bir gonce tasvîr eylese
Şekl-i ezhâra verir gûyâ ki bûy-ı anberîn*

*Görmedik Erteng-i Mânî'de bu nakş u zîveri
Sûretâ efsâne söylerler anı "fi'l-gâbirîn"*

*Cehd ile üstâd-ı kâminden alınca sanâtı
Eylemiş hayr duâ vallâhü hayru'n-nâsırîn*

*Ma'rifet-efzâ Bahâeddîn Efendi pür-hüner
Lûtfuna hemvâre şâkirdâmı olsun şâkirîn*

*Ben de nakş etdim güher târihi Remzî, zer-nigâr
Aldı, yed tezhîbden Sâmî, sezâ-yı âferîn. 1349*

Ayrıca babası Necmeddin Okyay da oğluna ebriden izin vermesi sebebiyle şu kıt'ayı söylemiştir:

*Hazret-i Üstâd Bahaeddin Bihzâd-ı zamân
Sâmî'ye tezhîbde yed verdi bi-avni Zü'l-Celâl*

*Necmi de ebride me'zûn eyledi ferzendini
Hak Teâlâ eylesün ezher cihet sâhib-kemâl. 1349/1931*

Genç Sami, çok kısa süren sanat hayatında, duyup öğrendiklerini klasikden ayrılmadan yaptığı yeni motif ve renk denemeleriyle uygulama gayreti içinde oldu. Eğer yaşasay-

dı, bu farklı çalışma ve arayışları ile meşgul olduğu sanat dallarına birbirinden âlâ eserler katacağı, babası Necmeddin Okyay'dan intikâl eden çalışma örneklerinden anlaşılacaktır. Metrûkâtı incelendiği zaman, Sami'nin bütün çalışmalarında, o günün tarihini ve saatini, hattâ nerede bulunduğunu belirtmiş olduğu görülmektedir. Ayrıca, hocası Bahaddin Efendi'yle beraber, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki incelemelerinde, baktıkları eserlere dair hocasının görüş ve düşüncelerini kaydederek bugünlere aktarması, sanat tarihi açısından büyük ehemmiyet taşır.

Topkapı Sarayı Müzesi müdürü olan Tahsin Öz'ün (1887-1973), kütüphanedeki bazı kitap kablalarının tamiri için Bahaddin Efendi'yi görevlendirdiği 1930'lu yıllarda, kendisinin, kabiliyetli öğrencisi Sami Necmeddin'i de beraberinde götürdüğü, eldeki belgelerden anlaşılacaktır. Hangi tarihler arasında yapıldığını tam olarak belirleyemediğimiz bu döneme âit çalışmaları, aldığı örnekler ve gördüklerini not ettiği, henüz 19 yaşında olan bir genç için çok önemlidir. Mesela, tamire muhtaç bir ruganî Şehnâme kabı hakkında –ebâdi, deseni ve motifleri ile- hocasının ağzından; eserin sanat değeri kayda geçirilmiştir.

Sami Necmeddin'in kaydetmiş olduğu 27 Ocak 1930 tarihli bir belgede Bahaddin Efendi'nin daha evvel de Şehnâme kabı tamir ettiğini belirterek hocasının bu eser hakkındaki fikirlerini mükemmelen aksettirmiş, kendi el yazısıyla 32,5 x 16,5 cm ebadındaki desenin arkasına şu notu yazmıştır:

Bahaddin Efendi, bu kabdan daha nefis kablarm olduğunu söylüyor. Daha evvel tâmir ettiği Şehnâme, minyatür itibâriyle gâyet yüksekmiş ve kabı da lâke imiş. Bu kabın içi gayet güzel oymadır; tâmire muhtaç bir halde bulunmaktadı. Kabın bir nümunesini almakla iktifâ ettik. Altınlar hiç bozulmamış. Hayvanâtın altınları aşınmış. Gayet güzel bir kab. İçerideki oymalar gayet muntazam. Büyük bir ihtimalle kalıbla oyulmuş olacaktır.

Tâmir işleri devam ederken, Bahaddin Efendi hastalandığı için arkadaşı Necmeddin Okyay, ücreti Bahaddin Efendi'ye verilmek üzere, onun yerine tâmir işlerini yürütmüş, vefatından sonra da, başlanan işleri tamamlamıştır.

Sami Necmeddin'in kitap sanatları tarihine kazandırdığı bir diğer mühim çalışma da, babasının tavsiyesi üzerine,

Bahaddin Efendi'den aldığı dersler sırasında, tezhib ve cild sanatıyla ilgili olarak onun kullandığı eski istilâh ve tabirleri tesbit etmesidir. Nesilden nesile devam edegelen ve yazıya geçirilmemiş olan pek çok deyim, böylece doğru şekliyle günümüze ulaşabilmiştir.

Eskizlerinin kenarına koyduğu notlar yardımıyla bulabildiğimiz eserlerinden bazıları şunlardır:

Kuşlu Pano (Görsel 6). İki renk altınla tarama halkârî üslûbunda işlediği bu eseri için Sami'nin çeşitli eskizler hazırladığı bilinmektedir. Türkp petrol Vakfı koleksiyonunda muhafaza edilmekte olup imzalıdır.

Es'ad Fuad Tugay (1884 -1973) için Hacı Kâmil Akdik'in (1861-1941) yazdığı Enâm-ı Şerif'in bezemesi -1931 (Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi, Y. 298);

Neyzen Emin Yazıcı'nın (1883-1945) kıt'a bezemesi-1933 (Görsel 7) Kıt'anın çerçevesi de deri üzerine kalıp basma tekniği ile hazırlanmış olup Türkp petrol Vakfı koleksiyonundadır.

Deri oyuyla iki takım kitap kabı ve bir para cüzdanı (Türkp petrol Vakfı, 57 ve 114, 115, 123);

Tantâvizâde İzzet Bey için Enâm-ı Şerif bezemesi;

Kâmil Akdik tarafından Mısır'a götürülen bir yazının bezemesi-1931;

Şeyh Hamdullah'ın (1429-1520) küçük boy mushafının hâtime sayfası tezhibi (O vakitler Necmeddin Okyay koleksiyonunda iken 1960'da Topkapı Sarayı Müzesi Kütüp. intikâl eden bu bezeme, mushafın daha evvelki tezhib özellikleri muhafaza edilerek, aynı yolda yapılmış olup böylece eserde bezeme bütünlüğü korunmuştur, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, YY. 913).

Elimize geçen diğer örneklerden; deri oyu denemeleri, farklı ruganî çalışmaları ve iğneli kalıplar halinde çeşitli çiçek demetleri; ayrıca, 12 x 22 cm.lik küçük bir ebrû teknesinde birçok ebrû denemeleri yaptığı bilinmektedir (Derman, 1977, s. 48) (Görsel 8). Yine o yıllarındaki notlarından, gülcülük mesleğinde de babasına yardımcı olduğu anlaşılıyor.



Görsel 6
Kuşlu pano



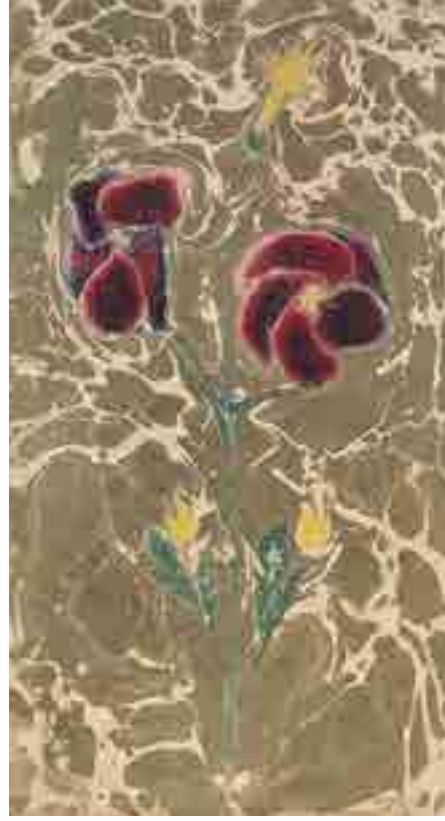
Görsel 7
Neyzen Emin Yazıcı'nın kıt'a bezemesi

Müzeler Müdürü Halil Edhem Eldem'in (1861-1938) ısrarlı tâkibi ile 1931 yılında mezun olduğu Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi'ne 26 Mayıs 1932'da minyatür muallimi olarak tâyin edilen Sami Necmeddin, bundan bir yıl sonra yanlış tedâvi neticesinde oluşan peritonitten kurtulamayarak henüz 22 yaşındayken, 12 Haziran 1933 tarihinde vefat etmiş ve Karacaahmed mezarlığına defnedilmiştir.

Sanatkârımızın, eserlerini "Sami Necmeddin" ismiyle imzaladığı ve bu hususta istif denemeleri yaptığı, kendisinden kalan örneklerden anlaşılmaktadır. Vefatı, 1934'deki soyadı kanunundan evvel olduğu için, Sami Okyay olarak tanıtılması karışıklık doğurmaktadır. Eğer bir yıl daha yaşasaydı, o da Okyay soyadını kazanmış olacaktı.

Sami Necmeddin'in kısa süren sanat hayatı, tezhib sanatı için çok önem taşımaktadır. Zira birçok yeniliğin ve klasik kurallara dönüşün başlangıcını bu yıllarda bulmaktayız. Necmeddin Okyay, oğlu Sami'de gerçekleştiremediği

Görsel 8
Çeşitli ebru denemeleri.



Görsel 9
Bârekallah
levhası.

“tezhibde klasiğe dönüş” uygulamasını, muallim olarak bulunduğu Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki iki yetenekli talebe üzerinde teksif etmiş; 1940’lı yıllarda yetişen Rikkat Kunt (1903-1986) ve Muhsin Demironat (1907-1983) bu konuda merhum Sami’nin ruhunu şâd etmişlerdir. Yazımı, Necmeddin Efendi’nin Bârekallah levhasına Sami Necmeddin’in uyguladığı ruganî bezemeyle bitiriyorum (Görsel 9).

Kaynakça

Derman, M. U. (1977). *Türk Sanatında Ebru*. İstanbul: Akbank.

Mazıoğlu, H. (1987). *Ahmet Remzi Akyürek ve Şiirleri*. Ankara.

“Hezârfen Hattat Necmeddin Okyay’ın Sanatkâr Oğulları”, Uluslararası 5. Üsküdar Sempozyumu: (V: 01-05 Kasım 2007: İstanbul) Bildiriler II. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2008. c.2, s.149-160.

Derman, M. U. (2011). *Toygar Tepesindeki Ev. Ömrümün Bereketi: 1* (s. 380-397). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

RÜSTEM PAŞA CAMİİ VE ÇİNİ PANO TÜMLEMESİ

Hülya DÖNMEZ¹

ÖZ

İstanbul'un tarihi yarımadası Eminönü'nde bulunan Rüstem Paşa Camii 1561 yılında Mimar Sinan tarafından yapılmıştır. Eşsiz tasarımlarıyla çini zenginliği olan cami göz doldurur. En büyüğü 17. yüzyılda olmak kaydıyla pek çok yangın geçiren camide makalemize konu olan çini pano dış avludan çıkılan ikinci katta bulunmaktadır. Yangın sonrası pek çok farklı yere küçük çini parçalarının yapııştırılmış olduğu muazzam güzellikteki rumi kompozisyonunun aslı 1.15 x 3.15 metre ölçülerindedir. Hülya Dönmez tarafından fotoğraflanan parçaların yan yana getirilerek birleştirilmesi ile gerçek hali yeniden çizilip renklendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Rüstem Paşa Camii. Çini. Eminönü. Rumi. Pano. Mimar Sinan. Osmanlı Mimarisi.

ABSTRACT

RUSTEM PASHA MOSQUE AND THE TILE PANEL COMPOSITION

Rüstem Paşa Mosque which is located in Istanbul's historical peninsula, Eminönü, is built by Mimar Sinan in 1561. The mosque dazzles the visitors with its unique tile works. This article is about the figure of tile panel which is located in the second floor of the mosque, and was damaged by fire many times while the biggest occurred in 17th century. After the fire, many little tile pieces were attached to the panel's tiles, and the panel were originally 1.15 x 3.15 meter in size. The original design is redepicted and coloured by realignment of these little pieces and photographed by Hülya Dönmez.

Keywords: Rüstem Paşa Mosque, Tile, Eminönü, Rumi, Tile Panel, Mimar Sinan, Ottoman Architecture

¹ * Müzehhibe Hülya Dönmez. Pendik Neyzen Tevfik Sanat Merkezi / Şemse Atölye. hulyabdonmez@hotmail.com

Görsel 1: İki farklı çini atölyesinden çıkan çiniler. Fotoğraf: H. Dönmez.

Mimar Sinan tarafından 1561 yılında İstanbul'da yaptırılan Rüstem Paşa Camii çini zenginliği konusunda birçok eseri gölgede bırakan bir camidir. Banisinin renkli kişiliğini ve sanat zevkini yansıtmaya amacıyla kusursuz bir çini zenginliğine sahip olan camii için İznik çini atölyesi yoğun talebe yetişemeyince Mimar Sinan tarafından Kütahya'da bir çini atölyesi daha kurdurulmuştur. Bu nedenle çini kaplamalarında farklı üslup, renk ve incelikte çiniler görülebilmektedir (Yetkin, 1989). Hatta aynı raport kompozisyon içinde iki farklı kalitede ve renkte çiniler yan yana durmaktadır (bkz. Görsel 1). İznik çinilerinin ince işlenişi ve sır kalitesi Kütahya çinilerinde bulunmamaktadır. Çinilerin en önemli özelliği her bir kompozisyonun yerine göre ölçülendirilip tasarlanmış olmasıdır. Bu özellik ilk örnek olması vasfı ile çini hat yazılarında görülür. Aynı dönemde yapılan Süleymaniye Camii'nde de bu renk çini yazılar sıkça kullanılmıştır. Lacivert zemin üzerine beyaz yazılı bu panoların etrafını, kenar suyu tabir edilen bordürler süslemektedir. Bu bordürler caminin her yerinde farklı tarzlarda hazırlanmış olan kompozisyonları çevreler. Çini kompozisyonlardaki renk ağırlığı lacivert, mavi, beyaz ve kabarık mercan kırmızıdır. Genellikle mercan kırmızı penç, hatai, goncagül ve yaprak detaylarında kabartma olarak göze çarpar. Çiniler şeffaf renksiz sır altına boyama tekniği ile çalışılmıştır.

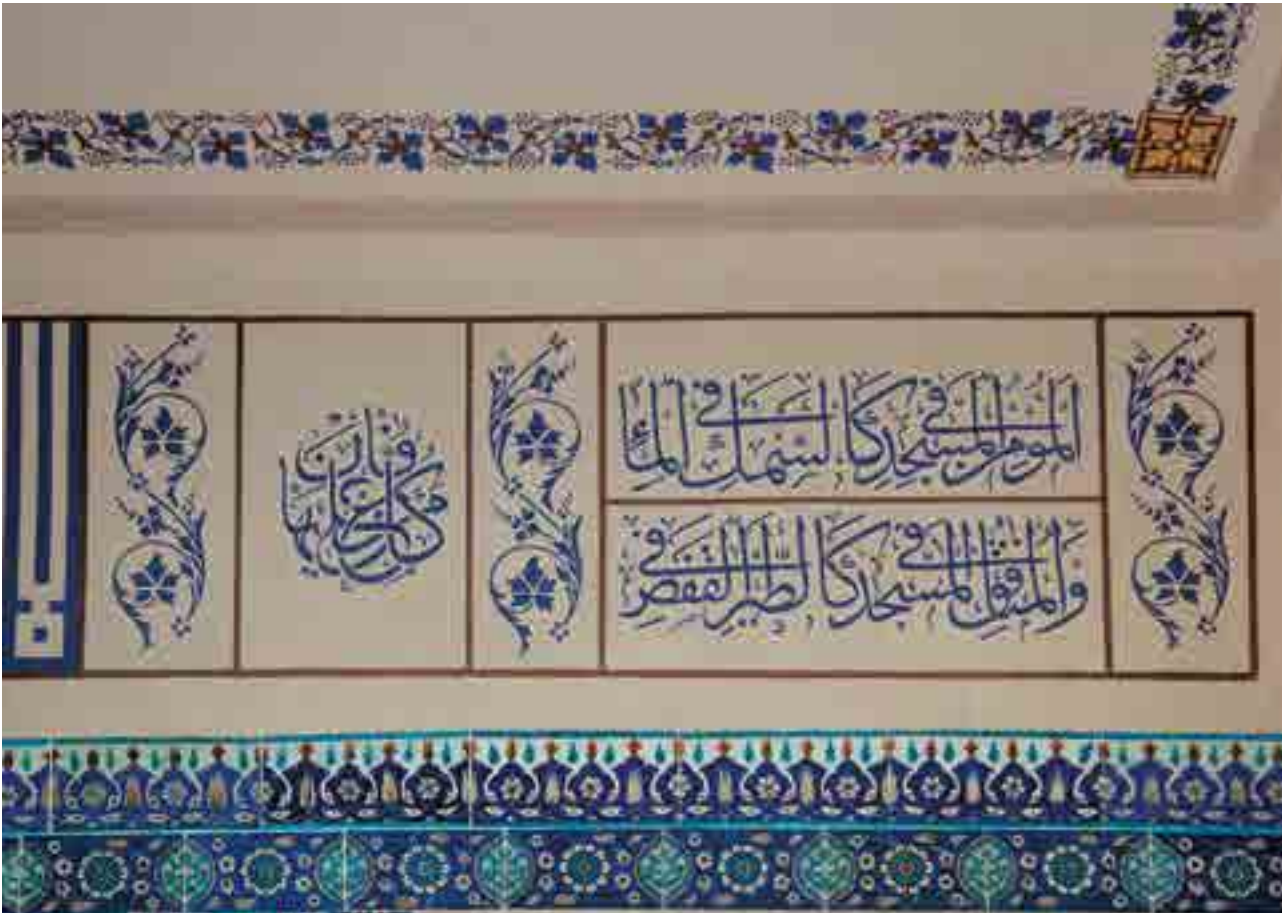


Pek çok çinide "Saz yolu" tabir edilen, hançer yapraklı, ince üsluplu kompozisyonlar görülür. Çünkü 16. yüzyıl Osmanlı sarayı nakkaşbaşı Şah Kulu'nun muhteşem yeteneği ile sanatımıza kazandırılmış olan saz üslubu birbirini kesen, delerek çıkan, sivri dişli, hançer biçimli ve kıvrık yapraklı kompozisyonlardan oluşan bir tekniktir. Müzehhip Kara Memi ise Şah Kulu'ndan sonra saray nakışhanesinin başına getirilmiştir ki lale, sümbül, karanfil, gül ve nar gibi motiflerin natüralist bir şekilde üsluplaştırılmasıyla oluşturduğu

kompozisyonlar da Kara Memi'nin imzasıdır. Bu üsluba "Türk Çiçekleri" adı verilmektedir. Her iki üslubun harmanlandığı kompozisyonlar mihrapta yer alan çini vazolar içindeki stilize çiçeklerde, minber köşkünün arka duvarında üst üste duran iki bahar dallı panoda ve son cemaat yerinin sol tarafında bulunan eşsiz serbest kompozisyonda açıkça görülmektedir (Çobanoğlu ve Orman, 2011). Bu kompozisyon cenneti tasvir etmektedir. Öyle ki taşların arasından fişkıran laleler, iki ters simetrik hançer yaprağın içinden

yukarı doğru çıkan lale, gül, karanfil, sümbül ve nar motifleri ince Çin bulutları ile süslenmiş ve mercan kırmızı kordonla sarmalanmış tıpkı cenneti andıran bir kompozisyonudur. Aynı tasarımın giriş kapısının hemen iki yanında olduğunu gösteren somut deliller vardır. Cami çok fazla yangın geçirmiş ve en büyük yangın 17. yüzyılda olmuştur. Bu tarihteki yangında son cemaat yerinin çok hasar gördüğü, dönemin mecmua yayınlarında belirtilmektedir. Ana giriş kapısının sağ tarafı çok harap olduğundan dolayı yangından kurtarılan çinilerin son derece düzensiz şekilde yeniden yapıştırıldığına şahit oluyoruz. Aynı düzensizlik kadınlar mahfilinin sağ tarafında, giriş ve üst katında da göze çarpmaktadır. Bu bölümdeki pencere üstlerinde bulunan eşsiz kalem işi örnekleri yangınlardan kısmen etkilenmiştir. İşlemeli ve dandanlı ruminin hatai grubu motifleri ile birleşerek oluşturduğu kalem işçiliği görülmeye değerdir. 17. yy dan sonra Avrupalı üslup gereksiz bir şekilde boşlukları doldurmuştur (bkz. Görsel 2). Siyah beyaz çift tahrir benzetilen kısmen soysuz işçilik çığ durmaktadır.

Cami girişinin sol tarafında ikinci kata çıkan merdivenleri aştığımızda bu katın farklı duvar ve kolonlarında düzensiz yapıştırılmış rumili çini pano parçaları bulunmaktadır. Makaleye konu olan pano bu panodur. Bu çini sanki yapboz parçaları gibi dağınık bir biçimde yapıştırılmıştır. Dahası yan duvarlarda ve fil ayağı kolonların üzerinde farklı ebatlarda parçalar dağınık vaziyette durmaktadır. İznik çinisi olduğu sır altı tekniğinin çok başarılı uygulanmış olmasından anlaşılır. Tasarım yarım daire niş şekli içerisine yerleştirilmiş yan yana sekiz parçadan oluşan ½ rumili kompozisyonudur. Oysaki şimdiki yeri sadece üç parça çini sığabilecek kalınlıkta, dar bir alandır ve kalan parçaları sağa sola yapıştırılmıştır. Muhtemelen gerçek yeri kapının hemen sol tarafındaki alandır. Çünkü dikdörtgen panonun 115 cm x 315 cm ölçüsü buraya uymaktadır (bkz. Görsel 3, Görsel 4 ve Görsel 5). İlginç olan parçalar birleştirildiğinde bu panodan bir tane daha olduğunun görülmesidir. Cami içinde panolar genellikle karşılıklı olarak kullanılmıştır. Bunu da rumili panonun detaylarından anlıyoruz. Mese-



Görsel 2:
Avrupalı tarzda kalem işi. Fotoğraf: H. Dönmez.

Görsel 4: Rumili panonun günümüzdeki hali. Fotoğraf: H. Dönmez.

Görsel 3: Rumili panonun günümüzdeki hali. Fotoğraf: H. Dönmez.



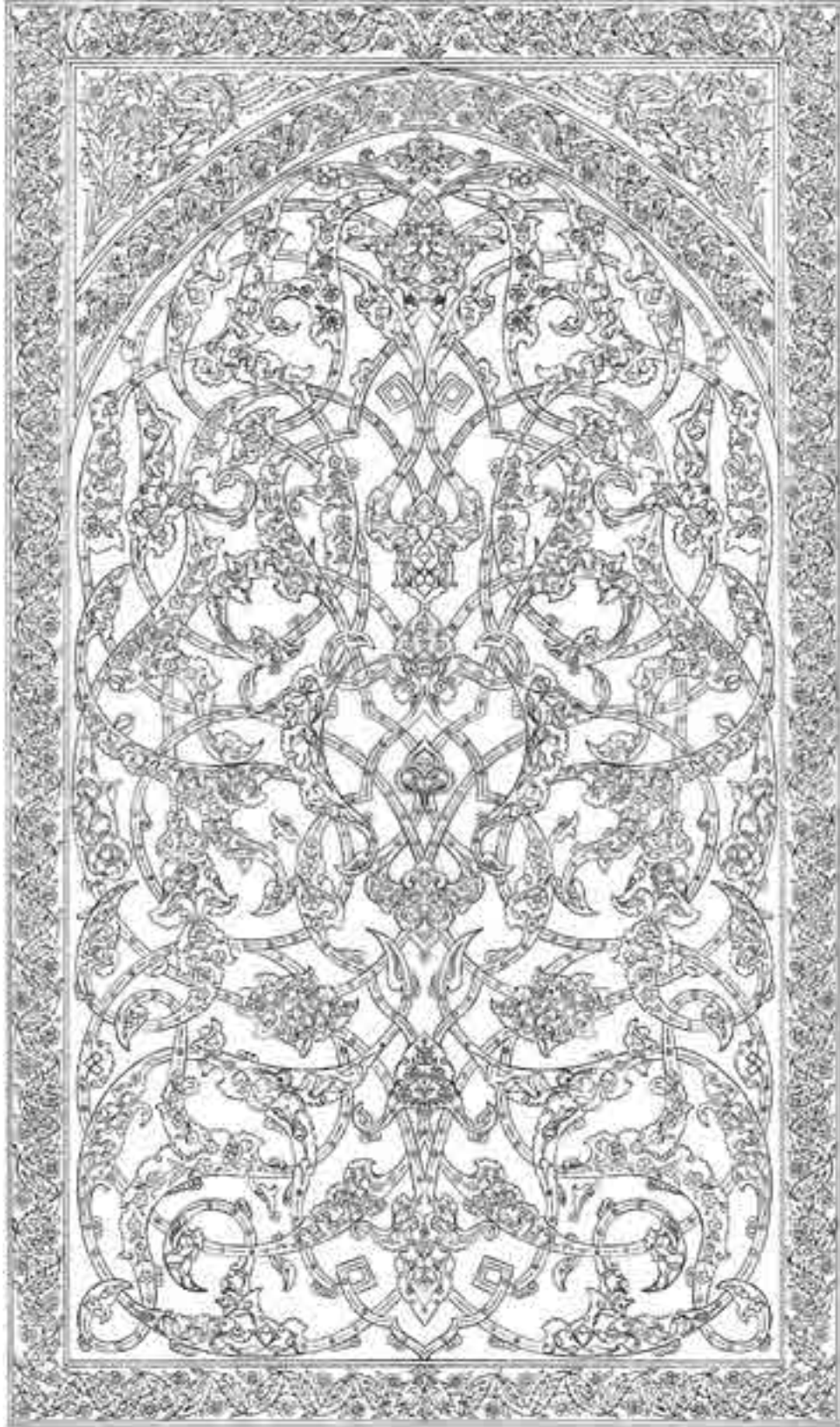
Görsel 5: Rumili panonun günümüzdeki hali. Fotoğraf: H. Dönmez.



Görsel 6: Fil ayağı üzerindeki rumili pano parçaları. Fotoğraf: H. Dönmez.



Görsel 7: Çini fotoğraflarının birleştirilmesi. Fotoğraf: H. Dönmez.



Görsel 8: Pano deseninin eskize çizilmesi. Fotoğraf: H. Dönmez



Görsel 9: Rumili panonun renklendirilmiş hali, Hüya Dönmez Koleksiyonu Fotoğraf: H. Dönmez.

la aynı hurdeleri rumi parçanın hurdelerinin kırmızı, diğer eşinde ise mavi olduğunu görüyoruz. Fakat ½ planla yapılmış caminin karşı katında bu pano yer almamaktadır. İki farklı çini atölyesinden çıkan bu panonun ölçüleri arasında bir tutarsızlık olmuş ve birinden vazgeçilmiş olması kuvvetli ihtimaldir. Zaten parçaların eksikliği bu tanıyı haklı çıkarmaktadır. Çinileri incelediğimizde özellikle panonun bordür kısmında renk ve işleme açısından farklılık görülmektedir. Yapım aşamasında panolardan birinin bu katta kullanıldığı ve büyük ihtimalle geçirdiği yangınlardan sonra elde kalan iki panonun da parçalarının, konuya vakıf olmayan kişiler tarafından dağınık olarak tekrar yapılandırıldığı düşünülmektedir. Benzersiz rumi kompozisyonun özelliği beyaz zemin üzerine lacivert, açık mavi rumilerden oluşmuş olmasıdır.

Kompozisyonda bulutlarla işlenmiş rumiler, penç ve yaprak ile işlenmiş rumiler ve hurdeleri rumiler olmak üzere üç farklı rumi çeşidi bulunmaktadır. Her bir rumi helezonun kendine ait orta bağları ve tepelikleri mevcuttur. İşlemeli rumideki pençlerin merkez noktaları, rumilerin bitiş kısımlarındaki boşluklar, bulutların arasındaki detaylar, ortabağ ve tepeliklerdeki ½ ortak alanlar ve kompozisyonun tamamını çevreleyen bordürdeki yaprak içlerinde bulunan kırmızı laler mercan kırmızısı renginde olup hafif kabartılıdır (bkz. Görsel 6). Çini panoda lacivert, beyaz ve mercan kırmızı haricinde mavi renk de görülmektedir. Rumi saplarının dış

kısımında tezyini eleman olarak kullanılan mavi renk boşluk doldurma amacı ile yapılmış ufak boylu rumilerde den- dan olarak karşımıza çıkar. Laleli bordürün her iki tarafına cetvel olarak da çekilmiştir. Bu bordür cami içindeki diğer bordürlerin aksine beyaz yapraklar içinde küçük kırmızı lalerle süslüdür.

Türk İslam sanatlarında rumi motifi karakteristik ve zor bir motiftir. O yüzden kompozisyon yeniden oluşturulurken çekilen fotoğraflar birbirine uyacak şekilde yan yana ya da altlı üstlü düzenlenerek rumi pano meydana çıkarılmıştır (Görsel 7). Fotoğraflardan da anlaşıldığı gibi, rumi kompozisyonun pek çok parçası eksik ya da kırıktır. Bu rumi kompozisyon Hülya Dönmez tarafından 2013 yılında olması gerektiği gibi düzenlenmiş, desen eskiz olarak hazırlanıp aslına uygun olarak renklendirilmiştir (bkz. Görsel 8, Görsel 9).

Kaynakça

Çobanoğlu, A. V. ve Orman, İ. (2011). Taşlar Çiçeğe Durursa. A. V. Çobanoğlu (Ed.), İstanbul'un Renkli Hazinesi (s. 78-89). İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.

Yetkin, Ş. (1989). İstanbul Rüstem Paşa Camii Çinileri Üzerinde Bazı Gözlemler ve Saray Nakkaşlarının Bu Çiniler Üzerinde Etkisi. *Kültür ve Sanat Dergisi*, (4), 15-21.

TÜRK EBRÛCULUĞUNDA KLASİK-MODERN VEYA GELENEKLİ¹ - GELENEK DIŞI BİR TASNİFİN YAPILMASI HAKKINDA

Yavuz TİRYAKİ²

“Ah ne karaymış ebrûnun yazısı”

Kökene ve kaynağı hakkında çok tartışılmayan ebrû; ispata muhtaç olsa da genel bir kabul ile Türklerin yayılım sahası içerisinde gelişim gösteren bir kâğıt boyama ameliyesi olarak tanınmaktadır. Bu konuda yapılan araştırmalar da göstermektedir ki, İslâm coğrafyasında veya diğer bir deyişle Müslüman Arap dünyasında ve Türklerin irtibatlı olmadığı bölgelerde ebrû yapılmamıştır. Dolayısıyla, ebrûyu bir İslâm sanatı olarak göstermek de hatalı bir teori olarak kayda geçmelidir. Başlangıcı için Japon ve hatta Çin kaynaklı olduğu ileri sürülse de, günümüzde o bölgelerde ebrû olmayışı bu iddiayı ortaya atanlarca da izah edilememektedir (Arıtan, 2002, s. 19-30; Özgören, 2007, s. 70)³.

Ebrûnun Avrupa'ya geçişi İstanbul üzerinden sağlanmış ve bu nedenle de Batı'da Türk Kâğıdı, Türk Mermer Kağıdı olarak adlandırılmıştır (Görsel 1).

Ebrû, Türklerin yayılım sahası içerisinde gelişme gösterse de, yüzyıllardır Avrupa'nın birçok ülkesinde ve Amerika'da, Türk topraklarından daha fazlası üretilmiştir. Buralarda, kitap ve dolayısı ile cilt ürünlerinin sayıca Osmanlı coğrafyasından fazla olması, ebrû üretiminin neden fazla olduğunu da açıklamaktadır.



Görsel 1
Amoryum
Kaynak: Nedim
Sönmez

Ebrû, başlangıcından günümüze kadar, belirgin bir gelişim ve de değişim içerisinde. Muhtemeldir ki; ilk üretildiği günlerde yazı yazılan kâğıdın beyazlığını kırmak amacıyla (kâğıt boyama yerine) uygulanmaya başlanmış; sonrasında da yazma kitapların sayfa kenar boşluklarını süslemek amacıyla kullanılmıştır. Belki aynı dönem, belki biraz daha sonra; cilt yan kâğıtlarında gördüğümüz ebrûların deriden daha ekonomik ve gösterişli olması nedeniyle, hem cilt kapaklarında, hem de cilt mahfazalarında 17. yüzyıl sonlarından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. 18. ve 19. yüzyıllar içerisinde deri üzerine ebrû yapılmış olsa da çok yoğunluk kazanmamıştır.

1 Gelenekli kelimesi yerine eskiden kullandığımız ananevi tabiri daha uygun bir kelimedir.

2 M.A. Sanat Tarihçisi, yavuz64tiriyaki@gmail.com

3 Özgören, F. (2007). *Gelenek ve rivayeti ayırmak*. H. Barutçugil (Ed.), Türklerin ebrû sanatı (s. 65-73). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Türk ebrûcülüğünün kaynaklarını anlamak için bu makale mutlaka okunması gereken bir çalışmadır. Arıtan, A. S. (2002). Geçmişten Günümüze Türk Ebrû Sanatı ve Yeni Uygulamalar. *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu: Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan, Bildiriler* içinde (s. 19-30). İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, sayfa 19-30'da ebrûnun kaynağını 7. yüzyılda “iddia edilir diyerek” Çin'e götürür ama herhangi bir belge ya da kaynak gösteremez.

Osmanlı'nın son yüzyılında artık murakkalarda da ebrûlar çokça kullanılmıştır. Murakka levhalar farklı boyutlarda iken; kenarlarına ebrûlar ve renkli kâğıtlar yapıştırılarak, hemen hemen eşit bir büyüklüğe getirilmeye çalışılan yazı, resim ve süs levhalarının tek tek veya bir arada ciltlenmesi ile eser meydana gelmiştir.

Bu murakka ciltlerin bir benzeri, Uygur cilt geleneğinin bir devamı olan *akordeon* murakkalardır. Bunlarda sayfalar bir sırttan değil, birbiri peşine ulanarak bir araya getirilmiş, öne ve arkaya cilt kapağı ilâve edilmiş levhalardır. Ebrû ve benzeri renklendirilmiş kâğıtlar, bu tarz işlerin süslenmesinde son derece ekonomik ve estetik bir özellik olarak karşımıza çıkar.

Necmeddin Okyay'ın çabalarıyla, hat levhaların kenarlarında ebrûnun cetvel ve pervaz olarak kullanımı ise, son dönem uygulamaları arasında sayılmalıdır⁴.

Osmanlı Türkiye'sinde ebrûyu üreten kişi ya da atölyeler hakkında da elimizde herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Doğu kaynaklı birkaç yazma eserin minyatürleri arasında ebrûcu olması muhtemel figürler görülse de, henüz tam neşir sağlanmadığından yoruma açık bir mevzudur. Yazma kitapların içerisinde nakış olarak kâğıtçı, hattat, ciltçi, tezhipçi ve benzeri kitap sanatları ile uğraşan insanların figürleri zaman zaman işlenmiştir. Bunlar özellikle Timur Dönemi'nin sonrasında biraz da İran'ın doğusunda 15.-16. yüzyıldan itibaren üretilen yazma eserlerde karşımıza çıkar. Bu figürlerden kâğıt ile uğraşan birkaçı için, ebrûcu olması muhtemel görüntüler olarak bahsetmek, pek de yanlış olmasa gerektir (Görsel 2).

Gelibolulu Mustafa Ali Efendi'nin Menâkıb-ı Hünervârân⁵ adlı eseri 1586 tarihinde yazıldığında, döneminin kitap sanatları hakkında önemli bilgileri içinde toparlamıştır.

4 Necmeddin Okyay öncesinde hat levha kenarlarında ebrû örneklerine biz rastlamadık. Vakıf Hat Eserleri Müzesi'nden 11 örnek tanıtılmış, bu örneklerin hepsi de Necmeddin Okyay dönemi içerisinde hazırlanmıştır. Necmeddin Okyay'ın öncesinde olmadığı gibi, sonrasında da bu uygulama çok revaçta değildir. Duvara asılan çerçeveli levhalar ile murakka levhalar birbirleri ile karıştırılmamalıdır. Murakka levhalar kütüphanelerde kitap gibi algılanmalıdır. Zira duvara asılı çerçeveli ürünler değildirler.
5 Yazma nüsha muhtelif kütüphanelerimizde mevcuttur. Basma nüsha için bkz. Cunbur, M. (Yay. haz.). (1982). *Hattatların ve kitap sanatçılarının destanları (Menâkıb-ı Hünervârân)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.



Bu eser; ne hikmetse, ebrû ve ebrûculuk hakkında herhangi bir bilgi içermemektedir. Oysa ki 1520 tarihinden sonra ebrûlu kâğıtların İstanbul'dan Avrupa'ya taşındığını ve orada tanınmaya başladığını biliyoruz.

1608 yılında, Tertib-i Risale-i Ebrû⁶ adlı yazma eserde ilk defa ebrû hakkında az da olsa malumat ve bir de Şebek⁷ adlı ebrûcu adından bahis vardır.

6 Daha önce ebrû ile ilgili bölümü Derman, M. U. (1977). *Türk sanatında ebrû*. İstanbul: Akbank Yayınları'nda yayınlansa da yazmanın tamamı için bkz. Derman, M. U. (1999). *Gecikmiş Bir Vaat*. Prof. Dr. Nihad M. Çetin'e Armağan içinde (s. 371-405). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

7 Bir ebrûcu eski yazı bilmeden, okuduğunu da araştırmadan Şebek adını beğenmemiş, maymun sınıfından bir hayvan olarak algılamış, bunun olsa olsa Şahbek olması gerektiğini belirtmiştir. Şebek bir ad değil bir lakaptır ve ayrıca Osmanlı Donanması'nda kullanılan bir cins geminin de adıdır. Şebek lakabının şebekeden gelen manası ile de birbirine geçmiş, bağlı adlandırmasında bir karşılık bulmuş olabilir.

Bu eserden kısa bir zaman sonra yazılan Nefeszâde İbrahim Efendi'nin *Gülzâr-ı Sevâb*⁸ adlı çalışmasında da gene ebrûdan ve ebrûcuların bahis yoktur. Aynı yüzyıl içindeki mahkeme kayıtları ve narh defterleri incelendiğinde, ebrû ve ebrûcular hakkında bilgi ile de karşılaşılmaz. Hünernameler ve şenliknameler yazılıp da minyatürlendiğinde, içerisinde padişahı selamlayarak geçen esnaf loncalarında da ebrûcular ayrı bir birim hâlinde görülmemektedir⁹ ki, bu eserlerde kâğıtçılar ve mührecilerin geçişleri resmedilmiştir.

8 Nefeszade İbrahim. (1939). *Gülzâr-ı Sevâb* (Kilisli Muallim Rifat, Çev.). İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.

9 Elimizde bu konuda bir bilgi belge olmamasına rağmen; Arıtan, A. S. (2001). *Türk ebrû sanatı ve günümüzdeki ebrû uygulamaları*. Konya, s. 149'da "Bu eskiden beri devam eden bir gelenektir. Osmanlı Dönemi'nde yetişen ebrûcuya, peştemal kuşandırma ile icazet verilir ve o da bir dükkân açarak nafakasını temin etmeye çalışır. Cumhuriyet Dönemi'nde bu gelenek biraz sekteye uğramıştır. Ancak gene de Necmeddin Okyay ve Mustafa Düzgünman ile gelenek devam etmiştir." Nakleden Schick, İ. C. (2017). İslami kitap sanatlarında standartlaşma: Usta-çırak ilişkisi ve icazet geleneği. *Osmanlı Araştırmaları*, 49(49), s. 271. İrvın Cemil Schick'in de dikkatini çeken bu vahim açıklamalar hiç bir mesnedi olmayan yazılardır. Ebrû hususunda her nedense aslı astarı olmayan bir belgeye dayanmayan iddialar her zaman ortaklıkta dolmaktadır. Üstelik son yıllarda bu tarz yazılar, Anadolu üniversitelerinin geleneksel sanatlar bölümlerinde öğretilmektedir. Bir örnek daha; Serin, A. Y. (2008). Geleneksel Türk ebrû sanatında kronolojik gelişim süreci ile ilgili bir değerlendirme. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, (26), 97-105. Zat-ı şahane, bir tek ebrû fotoğrafı bile kullanmadan makale hazırlamıştır. Bu makaleye göre, ebrû bir Çin sanatıdır. Sağdan soldan aldığı bir kaç paragraf haricinde Serin; ebrûnun, senetlerin ve resmi evrakın tahrir edilmemesi için kâğıt zemini olarak kullanıldığını iddia etmiştir. Elinde ne bir belge ne de bir bilgi vardır. Elinde hiçbir şey olmayanca da tarihlendirmede Mustafa Düzgünman'ın Necmeddin Okyay'dan önceye yerleştirmiştir. Bir başka örnek: Bolu, B., Olbay Mazak, F., ve Balkaya Öksüz, S. (2018). *Ebrû sanatında bir milât; Özbekler Tekkesi ve Üsküdar*. F. F. Barutçugil (Ed.), Uluslararası Ebru Kongresi: Yüzeğin Ötesi (s. 34-44) içinde. İstanbul: Ümraniye Belediyesi Kültür Yayınları'nda üç kişi bir araya gelip; 'Edep Ya Hu' diyerek bir sempozyumda bildiri sunarlar. Bu bildiriye göre: *Selçuklu ve Osmanlı Dönemi'nde önemli belgeler ebrûlu kâğıtlara yazılmıştır. "güvenlik ve tahrifata karşı resmi yazışmalarda kullanılan aharsız zemin ebrûlarının binlerce örneği Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde görülebilir* diyerek belirtmişlerdir. Bu insanlar -ortada olmayan- Selçukludan kalma ebrûlu eserlerin varlığını bildirmekte ve adres olarak da Osmanlı Arşivlerini işaret etmektedirler. Ayrıca; ebrûnun bir din sanatı olduğu iddiasında bazı araştırmalar da bulunmaktadır. Eriş, M. N. (Yay. haz.). (2007). Mustafa Esat Düzgünman ve ebrû. İstanbul: Kültür A. Ş. sayfa 15'de "Sanat ile uğraşan Müslüman sanatkar, işin bu gerçek mahiyetini kavrayarak sanatını icra eder. ... Ebrû sanatı ile uğraşan sanatkar da yaradılış sırasında kâinatın geçirdiği safhaları ebrû teknesinde sanki hisseder. ... inancı nisbetinde kemale erer". Bir başka yazar; Özemre, A. Y. (2004). *Üsküdar'da ebrû sanatı*. Z. Kurşun, A. E. Bilgili, K. Kahraman, C. Güngör ve S. Ünlü (Ed.), Üsküdar Sempozyumu II: 12-13 Mart 2004 Bildiriler, Cilt: 2 (s. 295-304) içinde. İstanbul: Üsküdar Belediye Başkanlığı Üsküdar Araştırmaları Merkezi. Ebrûcunun boy abdesti almadan tekne başına oturmadığı ve yazarn hayal dünyasından yarattığı bir dua ile ebrû yapmaya başladığı iddia edilmektedir. Ayrıca aynı yazar, ebrû sanatının tasavvufi bir zevkle icra edilmesi gerekirken; Türkiye'de gitgide seküler bir hâle geldiğinden de şikâyetçidir. Ceylan, C. (2016). *Ebrû sanatı ve ritüel deneyim olarak ebrû yapımı*. F. F. Barutçugil (Ed.), Uluslararası Ebru Kongresi: Yüzeğin Ötesi (s. 8-21) içinde. İstanbul: Ümraniye Belediyesi Kültür Yayınları'nda ebrûnun artık bir dini olmayan ritüel olduğu iddiası vardır. Ama yazar ebrûyu klasik Türk-İslâm sanatı olarak algılar ve namaz kalma ciddiyetiyle ebru yapmak için abdest aldıktan sonra okunacak bir dua yayınlar; bu duanın ebrû teknesi başında başkaları da varsa eşlik edebileceklerini; ruhani bir hava ve ibadet ciddiyetiyle yapılması gerektiğini; ancak zorunlu olmadığını belirtir de; "Ebrû teknesi başında edilen bu duâ, ebrû yapımının bir sanat icrası olması yanında dini içerikli bir ritüel benzeri bir niteliğe sâhip olduğunu göstermektedir" diyerek bu ve benzeri inançlar/düşünceler ile ebrû kutsallaştırılır. Bu mesnetsiz yazılar artık ebrûyu bir dini seremoni hâline getirmiş, dualar ve zikirler eşliğinde ebrû icra edilir hâle getirmiştir. Edindiğimiz bilgiler doğrultusunda maalesef bir ebrû eğitmeni ve onun silsilesi, ebrûya başlayan talebelere Kur'an üzerine el bastırıp, "Hocamın müsaade etmediği ebrûları, onun yapmadığı ebrûları yapmayacağıma" diyerek yemin edip, ancak ondan sonra eğitime kabul edilmektedir. Kimi ebrûcular ise, kendi aralarında "altın silsile" adı altında bir ebrû silsilesi oluşturmuş, kendi hocalarının haricinde kimseleri ebrûcu kabul etmemektedirler. Onlar için bu silsile defterine kaydolmak, orada adının bulunması, Cennet'te kendilerine Mustafa Düzgünman'ın yanında bir yer edinmekle eş değer olarak görmektedirler. Yani bu cehalet sahipleri de Mustafa Düzgünman'ı ebrû yaptığı için cennetlik, kendilerini de onun komşusu ilan etmektedirler. Bir başka ebrû eğitmeni ise ebrû yaparken teknenin yüzeyinde Allah'ın sıfatını gördüğüne dair hurafelerle etrafına mürid benzeri öğrenci toparlamaya çalışmaktadır. "Bana bu ebrûları Allah yaptırıyor" diyerek, kendini tüm insanlardan farklı bir konuma yerleştirmektedir. Ayrıca, son zamanlarda bazı gruplar tarafından Mustafa Düzgünman'ın mezarı Kâbe misali ziyaret edilip tavaf edilmektedir. Bunlar dindeki yozlaşmaların sanata olan uzantıları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı'nın değişik dönemlerinde esnaf loncaları anlatılırken ebrûcuların ayrı bir başlıkta anlatılmaması, böylesine yoğun bir ticarî malzeme üreticisinden bahis geçmemesi son derece ilgi çekicidir. Muhtemeldir ki, ebrûcular önemlerine binaen kâğıt boyamacılar ya da ciltçiler loncası içerisinde barınmakta, ayrı bir teşkilatlanma bulunmamaktaydı.¹⁰ Bizde Necmeddin Okyay ve oğullarıyla başlayan, Batıda ise kısa bir dönem öncesine kadar ebrûcular, ayrı bir meslek sahibi değillerdir. Bütün ebrûcular ciltçilik yaparlardı. Bizde son ciltçi ebrûcu Mustafa Düzgünman'dır.

Osmanlı'nın son yüzyılında hazırlanan; Osmanlı sanatları ve bunların geleceği hakkında bir layiha, Sultan II. Abdülhamid'e sunulmuştur. Belge Başbakanlık Yıldız Arşivi'nde, 2022 no'da muhafaza edilmektedir. Ayrıca yayını da yapmıştır.¹¹ Bu layihada, o dönemin tüm sanatları ve durumları hakkında detaylı bilgiler mevcutken, neredeyse 500 yıldır yapılan ebrû ve ustaları hakkında tek satır bilgiye rastlanmaması da ayrıca üzerinde çalışılmaya değer bir araştırma konusudur.

Öyle anlaşılıyor ki, bu gelişim süreci içerisinde ebrû; önemsenmeyen sadece bir kâğıt boyama ameliyesi olmaktan öteye geçememiştir.

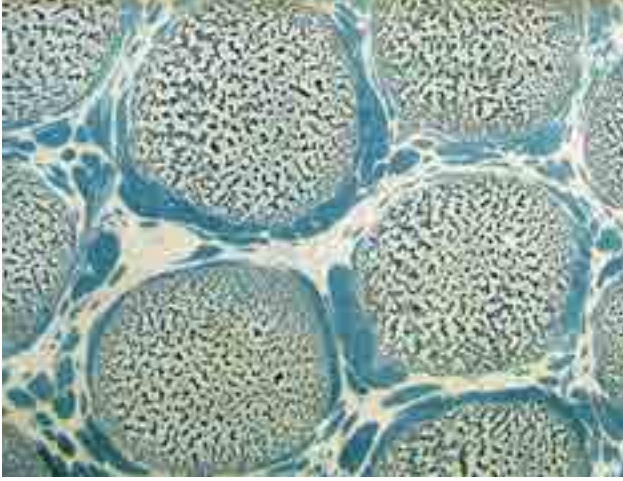
Yazılı kaynakların azlığı bir kenara, elimizdeki örneklerle dayanarak tarihî gelişim ve değişim sürecinde ebrûnun oluşturduğu bir gelenek var mıdır?

Ebrû ustalarının meydana getirdikleri ürünler, ne kadar muhafazakâr olarak eski usûl, yöntemler ve şekilleri barındırmaktadır?

Elimizdeki ebrû örnekleri incelendiğinde hemen hemen her yüzyılda bir, önemli uygulama değişikliği gözlenmektedir.

10 Çağman, F. (2014). *Kat'î: Osmanlı dünyasında kâğıt oyma sanatı ve sanatçıları*. İstanbul: Aygaz A. Ş. s. 33'de 1582 yılında, Sultan III. Mustafa şehzadesi Mehmed'in sünnet düğünü; Mühreci esnafının At Meydanı'ndan geçişi ile ilgili iki sayfalık minyatürde, kâğıt ve kitap sanatlarının vazgeçilmez bir parçası olan mührecilerden bahsetmektedir. Geçiş yapan mührecilerin, kaftanları ve başlıkları kâğıttan yapılmıştı.
11 Özkaya, Y. (1993). II. Abdülhamid'e güzel sanatlar hakkında sunulan layiha. *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)*, 2(4), 645-685.

Görsel 3
Kumlu Battal Örneği



Lâle Devri'nin çiçekli ebrûları, Hatip Mehmed Efendi'nin hatip adını verdiğimiz ebrûları, Özbekler Tekkesi Şeyhi Sadık Efendi'nin çok renkli helezonik battalları, Hezârfen İbrahim Efendi'nin nefli battalları ve Necmeddin Okyay'ın çiçek buketleri dönemleri için birer gelenek değil tam aksine yenilik adına yapılmış, geçmişi reddeden ürünlerdir. Hiçbirisinin kendinden önce bir bağı ve de gelişim çizgisi içerisinde devamı yoktur.

Necmeddin Okyay'ın öncesine kadar başta cilt ve cilt yan kâğıdı olmak üzere bir nevi sarf malzemesi konumundaki ebrû, Necmeddin Okyay ve sonrasında yeni bir gelişim ve değişim sürecine girmiş; usta-çırak ilişkisinde atölye üretimi olmaktan çıkarak, akademik olarak öğretisi başlamış, artık kullanım alanına duvarlara asılır çerçeve hâli de eklenmiştir.

Necmeddin Okyay, ebrû eğitimini Özbekler Tekkesi'nde Şeyh Sadık Efendi'nin öğrencisi Şeyh Ethem Efendi'den almıştır. Öyle anlaşılıyor ki bu eğitim, 1-1,5 yıl kadar sürmüştür. Bu zaman zarfında teknede ne kadar beraber çalıştıkları ise muammadır. Necmeddin Hoca'nın Uğur Derman'ın kalemiyle; kendi anlatımlarında pek de ebrû eğitimi almış gibi görünmemektedir. Şeyh Sadık Efendi'nin ebrûyu, Türkistan'da Buhara'da öğrendiği rivayet edilir (Derman, 1977, s. 32). Dolayısıyla, bu kanaldan gelen ebrû üslubu İstanbul zevkiyle birleşerek yeni bir tarz yaratmalıydı ve nitekim böyle de oldu. Lâkin; Türkistan denilen sahada nerede ebrû yapıldığı da pek malum değildir. Bu geniş coğrafyada yetiştiği söylenen Şeyh Sadık Efendi'nin, Semerkand-Buhara dolaylarında ebrûyu öğrendiği söylene de, bu

Görsel 4
Şeyh Sadık Efendi



bölgelerden dönemi itibarıyla ebrû örnekleri elimizde yoktur. Bu ayrıca, geniş ve başka bir çalışma konusudur. Bu dönemde İstanbul'da ebrû üretiminin ne aşamada olduğu ise tam bir muammadır. Sadık Efendi'nin çağında o'nun üslubunun dışında kumlu battallar ve sadece kumlu zemin üzerine yapılan yürek hatiplerin olduğu ebrûlar gözlenir (Görsel 3).

Türk ebrûculuğunda çok renkli ilk battallar, Şeyh Sadık Efendi zamanında karşımıza çıkar. Şeyh Sadık Efendi'nin ebrûlarında bu farklılığı gözlemek mümkün olsa da, asıl değişimi onun öğrencisi Ethem Efendi'nin ebrûlarında görebiliriz. Arşivlerimiz ve kütüphanelerimizde, Sadık ve Ethem efendilerin yaşadıkları yıllarda ciltlenmiş çokça cilt örneğinde, bu ebrûlarla karşılaşırız. Bu ebrûları, hem bu kitapta hem de ilerideki kitaplarda sırasıyla neşrettiğimizde, onlara atfedilen eserlerin karakterlerini daha kolay anlatabiliriz (Görsel 4).

Sadık Efendi'nin çok renkli helezonik battallarına karşılık; Ethem Efendi'nin ebrûları *nefli battal* adını verdiğimiz tarzda çokça karşımıza çıkar. Erken örneklerini 16. yüzyıl İran sahasında gördüğümüz bu tarz, tek renk battal zeminde çoklu renklere geçişle, babası Sadık Efendi'den gelen ilk Türk battalını oluşturur (Görsel 5).

Ethem Efendi'nin bu battal tarzı öncesinde çok renkli nefli battal Türk ebrûsunda görülmez.

Bu nefli battal tarzı, Batı'da tek renk Fransız ebrûları olarak karşımıza çıkar ve İstanbul'a, ithal ebrûlar ve ithal kitaplar

Görsel 5
Şeyh Ethem
Efendi



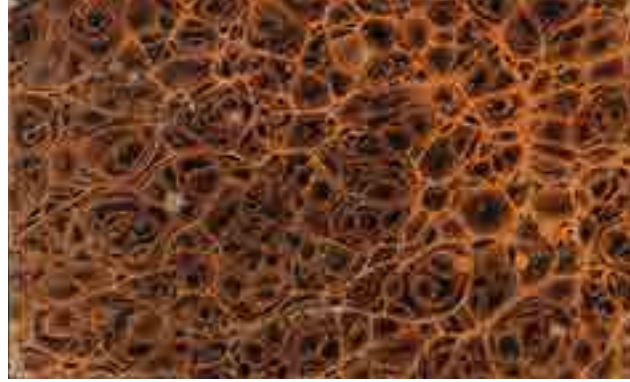
kanalıyla ulaşır. Yani, Ethem Efendi İran sahasındaki nefli battal ebrularını görerek değil, Fransız nefli battal ebrularını görerek kendi tarzını geliştirdiğinin düşünülmesi daha doğru olur (Görsel 6).

Şeyh Sadık Efendi'nin çok renkli helezonik battalları ve Ethem Efendi'nin Batı taklidi battal ebruları, onun öğrencisi Necmeddin Okyay tarafından hiç tekrarlanmamıştır. Necmeddin Okyay'ın bugün bilinen çok renkli battal adını verdiğimiz ebrusu bulunmamaktadır¹². Bunun nedeni de muhtemeldir ki, ebrüyü tanıdığı hocası ile yeterince tekne- de çalışmamasından kaynaklanmaktadır.

Necmeddin Okyay hatip adını verdiğimiz ebrulardan çokça çalışsa da, kendisinden önce de var olduğunu bildiğimiz

12 Necmeddin Hoca, akkase ve hatip ebrularının zeminlerinde battal tarzını kullansa da, murakka levhalarda kullanılmış, tek başına battal ebrü olarak bilinen birkaç örneği dışında tarafımızdan başka eserleri tespit edilememiştir, Uğur Derman tarafından çeşitli ortamlarda battal ebrü çalıştığı zikredilmektedir. Bir özel koleksiyonda ona atfedilen çok renkli bir battal ebrüsü bulunsa da renk ve karakter yönünden bir hayli farklı olduğu kanısındayız. Gerek Süleymaniye Kütüphanesi, gerekse diğer koleksiyonlarda bizim tespit edebildiğimiz tek başına, çok renkli battal ebrüsü bulunmamaktadır. Mimar İbrahim Hakkı Yiğit koleksiyonunda, Uğur Derman tarafından "bunlar Necmeddin Okyay'a aittir" dediği bir grup battal ebrü bulunmaktadır. Ebrular, Mustafa Düzgünman'ın erken dönem çiçekli ebrü zeminlerine benzer örneklerdir. Hangi özellikleri ile Necmeddin Okyay'a ait olduğu söylenir bilinmez. Zira, Necmeddin Hoca bu ve benzer zeminleri kendi çiçeklerinin zeminlerinde bile kullanmamıştır. O hâlde, Necmeddin Hoca bu battal ebruları çalışmış mı yoksa hiç yapmamış mı? Şahsi fikrimiz, dönemi itibarıyla mutlaka bunları denemiş olsa da, bu denemeler çok yoğunluk kazanmadığından tespitinde güçlük çekmekteyiz. Döneminde iki önemli öğrencisi Süheyl Ünver ve Mustafa Düzgünman'ın eserlerine baktığımızda, battal ebrü ve uygulamalarını daha etraflıca ele almamız gerekmektedir.

Görsel 6 Fransız Ebruları



çiçekli ebruları yorumlayarak tekli ya da buket halleriyle yeniden tasarladı. Bu nedenle yapıldığı dönem itibarıyla çiçekli ebrulara *Necmeddin Ebrüsü* da denilmiştir. 1700'lü yıllar itibarıyla elimizdeki ebrular arasında birbirinden farklı onlarca çiçek desenli ebrü örnekleri arşivlerimizde bulunmaktadır (Görsel 7a, 7b, 7c).

Neden önceki var olan çiçekli ebrular görmezden geliniyor?

Bunun nedeni; bu tarz çiçekli ebrular 1700-1800'lü yıllar arasında çokça yapılsa da Necmeddin Hoca'nın ebrü yaptığı yıllarda artık yapılmadığı ve unutulduğu ilk akla gelendir. Bu ebrular, sadece birkaç nüshası ile kütüphanelerimizde yer alan ciltli eserler arasında ancak ilgili kişilerce görülebilmıştır.

Göz aşinalığı battal ve benzeri desenlerden oluşan ebrular içerisinde ilk çiçekleri görünce çiçekli ebrunun mucidi gibi; Necmeddin Okyay ileri sürülmüştür. Gerçi, hocanın yaptığı çiçekler geçmiş dönem örnekleriyle bir hayli farklıdır. Zira Necmeddin Hoca, özellikle çiçekli ebruları bir tablo gibi düşünmüş, diğer ebruları ise bir sarf malzemesi olarak algılamıştır (Görsel 8).

Necmeddin Okyay'ın, neden ve nasıl düzenlediğini bilemediğimiz ve *akkase ebrü* adını verdiğimiz bir ebrü çeşidini daha çalıştığını biliyoruz. Akkase ebrular, 1600'lü yılların başından beri, Hindistan'ın Babürşah döneminde, Deccan bölgesinde varlığını bildiğimiz ama yayılım sahası dışında gelişme göstermeyen bir ebrü çeşididir. Bu ebrular kalıp usulüyle çalışılmış; bölgesel olarak varlığını sürdürmüştür. Necmeddin Okyay'ın bu ebruları görmediğini düşünmek, daha doğru bir yaklaşımdır. Ama nasıl oluyor da bu kalıp usulü ebruların yazılı olanları birden bire üç yüz yıl aradan sonra binlerce km ötede tekrardan üretiliyor? (Görsel 9a, 9b)

Görsel 7a
Meşahat Arşivi, 1705 tarihli
Ruznançe, yan sayfa



Görsel 7b
Meşahat Arşivi, 1710 tarihli
Ruznançe, defter içi kapak
ebrusu



Görsel 7c
Meşahat Arşivi, 1710 tarihli
defter çarkuşe ciltli 3 di-
limli lale



Bu sorulara bugün için cevap verebilme imkânına sahip değiliz. Necmeddin Okyay'ın Uğur Derman'ın kitabında verdiği bilgilerin ışığında, dönemi için akkase ebrûların hocanın yeni bir buluşu olarak kabul edilmesinin doğru olmayacağı kanısındayız¹³. Başta Süleymaniye Kütüphanesi olmak üzere kütüphanelerimizde; yazı yazılacak alanların kapatılarak sayfa kenarlarına akkase tekniği ile ebrû yapıldığı yazma örnekleri mevcuttur. Bu teknik 1470'li yıllardan itibaren kullanılan

13 Derman, 1977, s. 22-23: "Önceleri yazıyı ayrı bir kağıda yazar, neveren denilen oyma bıçağı ile oarak çıkartıp sonra bunu ebrû yapacağım kağıda arap zamkı mahlülü ile yapıştırırdım. Teknenin içinde bu kısımlar ıslanarak ayrılır ve onların yapıştırdıkları yerler ebrûyu almazdı. Ancak bu iş çok zahmetli ve zaman alıcı olurdu. Bir gün oyup yapıştırdığım yazıların etrafından taşan zamkların altında kalan yerlerin de ebrûyu almadığına dikkat ettim. Bunun üzerine, yazıyı zamk mahlülü ile yazdım. Netice mükemmel olmuştu. Artık düz kağıda yazıları oarak yapıştırmak külfetinden böylece kurtulmuş oldum. Yazılı ebrûya hangi tarihte başladığımı hatırlamıyorum. Bu tarz eski bir yazımın altına imza koyarken: Levhanın ebrûsunu nakşeyledim bir sûda ben, Hattımı yazdım meâretle ruh-i dîlcü'da ben."

(=Levhanın ebrûsunu bir su üzerine nakşeyledim. Yazımsıda gönülün arzu ettiği yanak-kadar güzel olan bu kağıt-üstüne ustalıkla yazdım.) beytimi de ilave edip yazmıştım, fakat tarih atmayı ihmal etmişim. Onun için siz siz olun, yazdıklarımıza tarih koymayı unutmayın."

bir teknik olup, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde 1500'lü yıllara ait bir cönk, Süleymaniye Kütüphanesi'nde gene 1500'lü yıllar ait iki yazma ile 1715 yılına ait bir yazmanın tüm sayfaları yazı alanları kapatılmak suretiyle kenar suları ebrûlanmış vaziyette bir örnek tarafımdan tesbit edilmiştir (Görsel 10).

Bu kütüphaneler araştırıldıkça örneklerin çoğalacağı muhakkaktır. Şahsi fikrimiz bu ve benzeri eserleri görmeksizin ebrûnun akkase tekniğini Necmeddin Okyay icat etmiş olamaz.

Lâkin Arap zamkı mahlülü ile kağıda yazı yazıp, bunun ebrû teknesine yatırılması neticesinde oluşturulan yazılı ebrûların Necmeddin Okyay'ın

icadı olduğu muhakkaktır. Zira kendisinden önce böylesi bir uygulama tespit edilmemiştir.

Yukarıda bahsi geçen her iki ebrû çeşidi de, Necmeddin Okyay'ın hocasının taklidi değil, yenilikçi ebrûlar yaptığını ortaya koymaktadır.

Necmeddin Okyay, Güzel Sanatlar Mektebi aracılığı ile ebrû sanatının yayılması ve gelişmesi için pek çok öğrenci yetiştirdi. Bu öğrencilerinden Mustafa Düzgünman, günümüz ebrûculuğunun üstadıdır.

Mustafa Düzgünman da tıpkı kendi hocası gibi yenilikçi bir arayış içerisinde Batı ebrû formlarını düzenleyip, kendine özgü bir üslup ortaya koydu. Bugün kullandığımız bütün terim ve tabirler ile ebrû çeşitleri, onun ortaya koyduğu sanat anlayışının bir tezahürüdür.

Görsel 8

Necmeddin Okyay
çiçekli ebruları
s. 189 Necmeddin Okyay



Görsel 9a
1625 tarihli
Deccan ebrusu.
Metmuseum.



Görsel 9b
1625 tarihli
Deccan ebrusu.
Metmuseum.

Düzgünman'ın yaptığı ebrulara bakınca, son derece sıkı bir gelenekçilik savunusunda bulunan bir kişinin karakterinde olmaması gereken ebrular ürettiğini görüyoruz. Verdiği hemen hemen her mülakatta kendisini Türk ebrü geleneğinin¹⁴ hamisi ve tek uygulayıcısı olarak addetti. Kendisi dışında ebrü yapanları, gelenek dışı bir tasnifle yaftaladı. Kendince Türk ebrusunun bozulmaması için kurallar ve kaideler ortaya koydu.

Batı tarzı olarak kabul gören ebrulardan bülbülyuvası, onun sıkça yaptığı ebrulardandır. Kendisinden önce ne hocası ne de onun hocaları tarafından yapılmamıştı. Türk ebrüculuğu geçmişimizde de bu tarz ebrü olsa da ancak Batı ebruları

ile tanıştıktan sonra Düzgünman tarafından icra edildi¹⁵ (Görsel 11a, 11b).

Hatip tarzı adı verilen ebrular, Türk ebrü geleneğinde uzun yıllar kullanılmış bir form olarak karşımıza çıkar. 1680'lerden itibaren erken örnekleri, tek renk üzerine **yyrek hatip**lerdir. Zaman içerisinde çeşitlilik gösterirler. Doğunluk zamanı, Hatip Mehmed Efendi (?-1773) ebrularında ortaya çıkar. Neredeyse 100-150 sene bu karakterde yapılan hatipler Düzgünman tarafından çeşitlendirilerek, öncesinde olmayan muhtelif hatip örnekleri ve hepsini bir kâğıtta uyguladığı hatip-i mütenevvi gibi formlar, bu hatip ebrularına ilave oldu.

14 Düzgünman gelenek yerine, taz-ı kadim ya da klasik ebrüculuğumuz tabirlerini kullanmayı tercih etmiştir. Günümüzde onun öğrencileri bu tabirler yerine gelenekli yahut geleneksel kelimelerini tercih etmektedirler.

15 Bülbülyuvası ebrü için bkz. French curl pattern: Fransız kıvrıma deseni adı ile 18. yüzyıldan sonra yapılmaya başlanmıştır. İlk örnekleri Türk eserlerinde tesbit edilen desenler 17. ve 18. yüzyılda yazmalarda kullanım alanı vardır. Bu tarz ebru bizde çok yaygın olmadığından Batı kaynaklı örneklerle ilk defa tanınmıştır.

Görsel 10

1715 Tarihli yazmada Akkase tekniği,
Süleymaniye Kütüphanesi.

**Görsel 11a**

Bülbül yuvası,
Mustafa Düzgünman.

**Görsel 11b**

Bülbül yuvası, Fransız Ebrusu,
Amerikan Kongresi Kütüphanesi.

Bu form, kendisinden önce görülmemektedir. **Hatip-i mütenevvia** (çeşitli hatipler), bir kâğıt yüzeyinde her biri birbirinden farklı hatip formlarının bir arada kullanıldığı kâğıtlara verilen addır. Mustafa Düzgünman bu tarzı hattatların yazdığı hutut-u mütenevvia (yazı çeşitleri) formuna nazire olarak, bunun ebrûda da yapılabilirliğini göstermek amacıyla tasarlamıştır. Bir levhada yer alan yazı çeşitlerine karşılık, bir levhada yer alan hatip çeşitleri Mustafa Düzgünman'ın uygulama tasarımıdır. (Görsel 11c)

Ayrıca; Düzgünman değişik çiçeklerin aynı kâğıt üzerinde uygulanması yöntemiyle de farklı bir uygulama getirmiştir. Örneğin; ikili bir karanfilin aralarına hatip motifi, ikili lâle ebrûsunun ortasına papatya, kenarlarına hatip desenleri, sadece karanfil kafalarından oluşan hatip benzeri koltuk ebrûsu sayılabilecek motifleri de sıradışı örnekler olarak kurgulamıştır. Bununla beraber leylak ebrusu ve gül tasarımları üzerinde durulması gereken çalışmalarıdır. Süleymaniye kütüphanesinde Düzgünman'a ait onlarca gül desenli ebrû örnekleri vardır.

Türk ebrû geleneğinde, gene Hindistan kaynaklı 17. yüzyıl **taraklı ebrû**ları yerel olarak kalmış, İstanbul'a kadar yayılım ve gelişim göstermemiştir. Arşivlerimizde yer alan, 1600'lü yılların sonlarında kullanılmış ebrûlu defterlerin tamamına yakını, -ki özellikle Üsküdar Mahkeme Sicilleri ciltleri- ince taraklı ebrû tarzındadır. Ve bu ebrû çeşidi, son yüzyılda Avrupa'dan bize intikal eden taraklı ebrûlarla bir benzerlik gösterse de, karakter bakımından çok farklıdır (Görsel 12) .

Düzgünman bu Doğu kaynaklı taraklı ebrûları muhtemelen görmemiş (Necmeddin Hoca'nın denemeleri vardır), onun yerine cilt kapaklarından gördüğü İtalyan taraklı ebrû örneklerini tanıyarak onları taklit etmiştir. Gene Türk ebrû geçmişinde bulunmayan İtalya'nın tavusî örnekleri de Düzgünman'ın severek çalıştığı formlar arasındadır. **Taraklı ve tavusî** ebrûlar ne Düzgünman'ın hocası Necmeddin Okyay, ne de onun hocaları tarafından yapılmamıştır. İstanbul ebrû geleneğinde böyle ebrûlar yoktur. Ama Düzgünman bunları kendisi yapınca, birdenbire klasik ya da tarz-ı kadim Türk ebrûsu formuna bürünmüşlerdir. Günümüzde gelenekselciliğin savunucuları bu çelişki karşısında, "*hocam yaptıysa doğrudur geleneklidir*", demektedirler.

Düzgünman'ın çalıştığı battal ebrûlar ise, gene Avrupa battal ebrûlarının birer taklidi olarak karşımıza çıkar. Onun yaptığı battallar, ne hocası Necmeddin Okyay'da ne de Türk ebrû geleneğinde görürüz. Müzelerimiz ve kütüphanelerimiz ile arşivlerimiz tarandığında, Düzgünman battalına benzer erken tarihli ürünler ile karşılaşmayız. Bu tarz ebrûlar, onun geliştirdiği ve ebrûculuğumuza dahil ettiği ürünlerdir. Türk battalı, çok renkli gel-git üzerine çok iri serpmeye benzeri boya atışlarıyla yapılırdı. Bu gelenek, 1470'lerden itibaren uygulanan bir ebrû çeşididir ve Düzgünman battalı ile de bir benzerliği yoktur (Görsel 13).

Görsel 11c

Hatip-i Mütenevvia, Mustafa Düzgünman.



Geleneğin bir koruyucusu olduğu iddiasındaki Düzgünman, hocasının yazılı akkase örneklerini ise ilginçtir ki hiç çalışmamıştır. Muhtemeldir ki, 1940'lı yıllarda akademiye devam ederken Necmeddin Hoca bu tarz ebrular çalışsa da¹⁶ Mustafa Düzgünman, Necmeddin Hoca gibi hattat olmadığından, yazı kabiliyeti açısından böylesi ebruları çalışmadı.

Çiçek formlarının Necmeddin Okyay ile Mustafa Düzgünman arasında belirgin bir üsluba oturması, sarf malzemesi ebrûnun; zanaattan sanata bir yolculuğu olarak gelişim göstermiştir. Mustafa Düzgünman'ın akademiye hangi vasıflarla devam ettiğini bilemiyoruz. Akrabası olan Necmeddin Hoca ile de, dışarıda birlikte çalışıp çalışmadıkları ise tam bir muammadır. 1920 doğumlu Düzgünman; hatıratında, 1941 yılı itibarıyla, Necmeddin Hoca'dan akademiye cilt ve ebrû dersleri aldığını öğreniyoruz.¹⁷ Bu yıllar hem Türkiye, hem de Dünya için sıkıntılı dönemlerdi. Birinci Dünya Savaşı'nın neredeyse en hararetli, Türkiye içinse yokluk yıllarıydı. Bu zaman diliminde, Düzgünman'ın akademiye ne kadar eğitim aldığı açık değildir. Lâkin, çiçek buketlerinin tasarımı için muhtemeldir ki beraber çok çaba sarf ettiler (Görsel 16).

Necmeddin Hoca anılarında, çiçekli ebrûlara başladığı zamanı şöyle anlatır:

¹⁶ Necmeddin Hoca'nın akademiye, bu yazılı akkase ebrûlardan ürettiğini çok iyi biliyoruz. Zira, bu yazılı akkase örneklerinden birkaç tanesi de akademi ile ilgilidir. Sonrasında, Emin Barın koleksiyonunda yer almaktayken satışa çıkarılmıştı.

¹⁷ 1940 yılında ilk sergisini açtığı, 1943 yılında ise Güzel Sanatlar Mektebi'nde yıl sonu sergisine katıldığı söylenir. bkz. M Eriş, M. N. (Yay. haz.). (2007). *Mustafa Esat Düzgünman ve ebrû*. İstanbul: Kültür A. Ş.s. 40.

Görsel 12

Şeyh Mamdullah'a ait yazıların mu-rakkası. Ebrular 1600 yılına tarihlendirilir. Metmuseum.



Medresetü'l-Hattâtindeki hocalığım sırasında bir zat gelerek: 'Çiçekli ebrû yapmanızı istiyorum' dedi. 'Efendi beyim' dedim. 'Bu sanatta öyle çiçek falan olmaz, gerçi eskiler tecrübe etmişler ama, çiçeğe pek benzemez', Adam: 'Hoca değilmisiniz, yapmanız lazım' diye cevap verince eve geldim, tekneyi kurdum, çiçek şekillerini çıkarmak için uğraşmaya başladım. O esnada bize, çok sevdiğim arkadaşım Hattat Macit Ayrıl geldi. Ben lâlâ yapmaya çalışıyordum. Macit'im birden 'Birader, şu uçları yukarı doğru çeksene' dedi. Ben hayatta, bir işi bilmeyenlerden o iş hakkında çok şey öğrenmişimdir. Bu da böyle oldu. Elimdeki tek at kuyruğunu teknenin içinde yukarı doğru çekince, çiçek tıpkı lâlâye benzedi. Çok heyecanlandım ve zevklendim. Günlerden Cuma olduğu için, camiye namaza indik. Namazdan sonra lâlâ, sünbül, karanfil, o mevsimde hangi çiçekler varsa hepsinden aldım ve eve dönüşte onlara bakarak tekne de aynı resmetmeye başladım. İşte Macit'in o ikazı ve Rabbim'in lûtf u keremi ile bu iş oldu (Derman, 1977, s. 44).

Görsel 13

Türk battalı. Feridüddin Attâr'ın Mantık'l-tayr adlı eserinden 1600. Metmuseum.



Necmeddin Hoca kendi anılarında hocasından çiçek yapımlarını görmediğini, kendi iradesiyle çalışarak bu desenleri kendi kendine tasarladığını beyan etmektedir. 1915 yılında eğitime başlayan bu medreseye ilk yıl (yanlışlıkla) öğrenci kaydı yapılan Necmeddin Hoca, 1916 yılında hocalığa başlamıştır. Burası hat mektebidir. Ayrıca kitap sanatları dersleri de verilmekteyse de, hocanın da başında bulunduğu bölüm cilt ve ahar şubesidir. 1924 yılına kadar burada eğitime devam edilmiş, sekiz aylık bir eğitim kesintisinden sonra 1929 yılına kadar eğitim devam etmiştir. Sonrasında, Şark Tezyini Sanatlar Mektebi kuruluşu ile birlikte bütün hocalar orada devam edecektir.

Necmeddin Hoca ile otuz sene süresince akademide devam edildiği anlaşılan bu çiçek dönemi, en önemli çiçek ressamı Mustafa Düzgünman'ı hazırlamıştır. Hoca'nın yirmi yıla yakın kendi başına yaptığı çiçek denemeleri, Düzgünman'ın 1941 yılında akademiye ebrû derslerine katılımıyla

Görsel 14

Eski ebrulardan çiçek örnekleri



muhtemeldir ki hastalandığı 1962 yılına kadar devam etti. Akademide aldığı birkaç yıllık eğitim sonrasında, Düzgünman ile ne kadar daha beraber çalıştıklarını bilemiyoruz.¹⁸ Necmeddin Hoca'nın erken çiçek denemeleri çok başarılı olmasa da, akademide yaptığı örnekler, Türk ebrusunun çiçekli döneminin yeniden canlanmasına ve günümüze ulaşmasına vesile olmuştur. Gerek Necmeddin Okyay gerekse Mustafa Düzgünman, kendilerinden önce yapılmış çiçekli denemeleri neden görmezden gelirler? Bu başka bir araştırma konusudur(Görsel 14).

Hem Necmeddin Okyay, hem de Mustafa Düzgünman, 35 x 50 cm. ölçüğünde bir kâğıt kullanarak dikey ya da yatay düzlemde çiçek uygulamaları ile yeni bir tarz başlatmış; sarf malzemesi ebrûnun, artık sanat malzemesi ebrû hâline dönüşüm serüveni de başlamıştır.

Yukarıda verdiğimiz örnekler doğrultusunda, 500 yıllık Türk ebrûculuğunda devam eden bir anane bulunmamaktadır.

¹⁸ 1920 doğumlu Düzgünman, 1940-1941'de akademiye başlamış, 1943 yılında mezuniyet sergisine katılmıştı. Sonrasında, muhtemelen askerlik dönemi de savaş yıllarına denk geldiğinden, üç yıldan az olmamalıdır. Ne zaman askerlik yaptığı da tarafımızdan malum değildir. (Uğur TAŞATAN, "Mustafa Düzgünman", *Lale, Kültür sanat Medeniyet Dergisi*, Sayı: 1, İstanbul 2020, s. 116'da Bir belgeye dayandırmaya da Düzgünman'ın 1953 yılında 6 aylık askerlik dönemi yaşadığını bu dönemin de askeriyede ciltçilik yaparak tamamladığını belirtir) Sonrasında, türbedar olarak Aziz Mahmud Hüdayi dergahında 1954-1979 arasında görev yaptığı kendi beyanıdır. 1967 ve 1970 yıllarında iki sergi yaptığını da biliyoruz. Uğur Derman'ın verdiği bilgilere göre, 1958 yılında Beyazıt Kütüphanesi için gerekli olan 300 civarında ebrûnun yapılması için Düzgünman ile anlaşmıştır. Düzgünman, kitap tamiratında kullanılmak üzere yeniden tekne kurmuş ve çalışmaya başlamıştır. Bu beyandan anladığımız kadarıyla, 1942-1958 yılları arasında Düzgünman ebrû çalışmalarına ara vermiştir. Ama, bu tarihte akademide Necmeddin Hoca, Cilt ve Ahar Şubesi'nde ebrû eğitimine devam etmektedir.

Türk ebrûculuğu ilk çiçek örneklerini, 17-18. yüzyıllarda hatip ebrûlarından yola çıkılarak geliştirmişti. Lâle, papatya, kasımpatı, sümbül, menekşe ve benzer birkaç çiçek önceden de yapılıyordu. (Görsel 15)

Necmeddin Okyay tarafından, öncesinde de var olan bu çiçekler, dönemin anlayışı ile yeniden stilize edilmiştir. Onun döneminde yapılan lâle, karanfil, gelincik, sümbül, papatya¹⁹ vb. örnekler buket hâlinde de tasarlanmıştır.

Onun sonrasında yetiştirdiği birçok ebrûcudan Mustafa Düzgünman, bu üslubu devam ettirmiş; oluşturduğu form ve oranlarla Türk ebrûculuğu onun sayesinde tekâmül etmiş, bir kâğıt boyama ameliyesi olan bu çalışmalar, cilt sarf malzemesi ve hat sarf malzemesi olmaktan öteye götürülmüştür.

Mustafa Düzgünman'ın vefatı ile birlikte son ebrû ustası sahneden çekilmiş, onun yerini ise, bu işi sanata dönüştürme çabasındaki öğrencileri almıştır.

Necmeddin Okyay'ın ve Mustafa Düzgünman'ın, yapıları itibarıyla menekşeleri, papatyaları, lâleleri ve çiçek buketleri birbirlerinin hemen hemen aynıdır. Sümbüllerinde ise, biraz farklılık görülmektedir²⁰. Bugün onlar gibi ebrû yapan hiç kimse kalmamış, belli başlı ebrûcular kendi üsluplarını ortaya koymuştur.

Necmeddin Okyay'dan gelen ve Mustafa Düzgünman ile belirli bir forma oturan Türk çiçekli ebrûsunda, benzer Türk motiflerinde olduğu gibi, bir oran nispet vardır. Çiçekler dik

19 Papatya ebrûsu için; Düzgünman'ın ebrû desenlerine katkısı, onun icadı olduğuna dair görüşler vardır. Lâkin akademide Necmeddin Hoca ile birlikte çalışırken, muhtemelen hocanın da denediği papatyalar vardır. Düzgünman, kendi ağzından papatyalı ebrûları ilk defa kendisi yaptığını beyan eder ve Necmeddin Hoca'nın yaptığı tek çiçekleri buket hâline getirdiğini söyler. İnal, M. K. (1955). *Son hattatlar*. İstanbul: Maarif Basımevi sayfa 605'de hocanın yaptığı çiçekleri sayarken; karanfil, sümbül, lale, hercai menekşe, fulya (Fulya çiçeği tarafımızdan tespit edilememiştir.) ve gelincik olarak belirtmektedir. Lakin; Hollanda Milli Kütüphanesine 1967 tarihli Necmeddin Okyay'a ait diyerek kaydedilmiş 1 adet papatya ve 1 adet de gelincik ebrûsu bulunmaktadır. 1950-60'lı yıllarda Süleymaniye Kütüphanesinde kayda girmiş bir papatya ebrûsu da bulunmaktadır. Ayrıca gene buket içerisinde papatya örnekleri de mevcuttur. Bu eserler Düzgünman'ın ebrûlarına çok benzemektedir. Papatya hususunda söylenebilecek son söz, 1700'li yılların başında zaten yapılmış olsa da arada geniş bir kopukluktan sonra Düzgünman ile yeni bir karaktere büründüğü ve artık onun adıyla anılması gerektiğidir.

20 Necmeddin Okyay'ın sümbülleri kısa dallı, çift yapraklı gövde üzerine tane tane konulmuş sümbül çiçeklerinden oluşur. Düzgünman ise uzun gövdeli ve taramalı bir sümbül çiçeği olarak çalışmıştır.



Görsel 15
Erken dönem çiçekleri, hamidiye mu-rakkası, Süleymaniye Kütüphanesi.

ve ayakta resmedilir. Arkada, battal fon bulunur. Bu tarz çiçekler 1/3 oranında resmedilir. Buketler zeminde aynı tarzda yapılıp, oran ters olarak 3/1 hâlinde resmedilir. (Görsel 16)

Bu bahsi geçen desen ve formlar, gerek Necmeddin Okyay gerekse Mustafa Düzgünman tarafından oluşturulan formlar olsa da, bunları Türk ebrûsunun geleneği olarak adlandırmak kanımızca pek de doğru değildir. Eğer bu ekol bir gelenek olarak kabul edilirse, bu ekolden Türk ebrûlarını yapma gayretinde bulunanlar, Necmeddin Okyay ve Mustafa Düzgünman'ın çiçekli örnekleri dışında yaptıkları ebrûları gelenekli olarak açıklayamadıkları gibi, bu desen ve formlar dışında kalan eski ebrûlarımızı da yok saymış olurlar. Zira, arşivlerimiz bu örneklerini verdiğimiz yüzlerle, binlerle ifade edilecek ebrû tasarımları ile doludur.

Bu desen ve formlar haricinde bir gelenekten bahsetmek mümkün müdür?

Genel yapılış tarzları itibarıyla Türk ebrûsu, topraktan ve minerallerden elde edilen boylarla, boyaya öd karıştırarak, kıvamı artırılmış bir sıvı yüzeyine fırça, biz ya da başka yollarla boya bırakılıp, boya emebilecek bir kâğıda desenlerin alınma işlemidir. Eğer bu kuralı gelenek olarak kabul edip, herhangi bir sıkıntı görmezsek, her yapılanı ebrû ve de gelenekli Türk ebrûsu olarak kabul etmemiz gerekir ki bu doğru bir yaklaşım olmaz.

Malzeme ya da kâğıt kullanımını gelenek olarak sunmaya çalışmak son derece hatalı ve yanıltıcı bir yöntemdir. Zira, boyalar ve kâğıt kimya ile ilgilidir. Zamanın ve teknolojinin imkânlarıyla farklı kullanımlar ve denemeler yapılabilir.

Görsel 16
Ebru oranları



Atölye düzeni üzerinden, ebrû geleneği oluşturmaya çalışmak da pek doğru bir yöntem olmasa gerektir.

Eğer Türk ebrûsunda bir gelenek var ise o da, ebrûnun kâğıttan başka ürünlere yapılmadığıdır. Bunun haricinde söylenenler, sadece ekol ve tarzlar üzerine sözlerdir.

Kaynakça

Arıtan, A. S. (2001). *Türk Ebrû Sanatı ve Günümüzdeki Ebrû Uygulamaları*. Konya.

Arıtan, A. S. (2002). Geçmişten Günümüze Türk Ebrû Sanatı ve Yeni Uygulamalar. *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu: Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan, Bildiriler* içinde (s. 19-30). İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.

Bolu, B., Olbay Mazak, F., ve Balkaya Öksüz, S. (2018). *Ebrû Sanatında Bir Milât; Özbekler Tekkesi ve Üsküdar*. F. F. Barutçugil (Ed.), Uluslararası Ebru Kongresi: Yüzeyin Ötesi (s. 34-44) içinde. *İstanbul: Ümraniye Belediyesi Kültür Yayınları*.

Ceylan, C. (2016). *Ebrû Sanatı ve Ritüel Deneyim Olarak Ebrû Yapımı*. F. F. Barutçugil (Ed.), Uluslararası Ebru Kongresi: Yüzeyin Ötesi (s. 8-21) içinde. *İstanbul: Ümraniye Belediyesi Kültür Yayınları*.

Cunbur, M. (Yay. haz.). (1982). *Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları (Menâkıb-ı Hünnerverân)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Çağman, F. (2014). *Kat'ı: Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları*. İstanbul: Aygaz A. Ş.

Derman, M. U. (1977). *Türk Sanatında Ebrû*. İstanbul: Akbank Yayınları.

Derman, M. U. (1999). Gecikmiş Bir Vaat. *Prof. Dr. Nihad M. Çetin'e Armağan* içinde (s. 371-405). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Eriş, M. N. (Yay. haz.). (2007). *Mustafa Esat Düzgünman ve Ebrû*. İstanbul: Kültür A. Ş.

İnal, M. K. (1955). *Son Hattatlar*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Nefeszade İbrahim. (1939). *Gülzâr-ı Sevâb* (Kilisli Muallim Rıfat, Çev.). İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.

Özemre, A. Y. (2004). *Üsküdar'da Ebrû Sanatı*. Z. Kurşun, A. E. Bilgili, K. Kahraman, C. Güngör ve S. Ünlü (Ed.), *Üsküdar Sempozyumu II: 12-13 Mart 2004 Bildiriler*, Cilt: 2 (s. 295-304) içinde. *İstanbul: Üsküdar Belediye Başkanlığı Üsküdar Araştırmaları Merkezi*.

Özgören, F. (2007). *Gelenek ve Rivayeti Ayırmak*. H. Barutçugil (Ed.), *Türklerin Ebrû Sanatı* (s. 65-73). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Özkaya, Y. (1993). II. Abdülhamid' e Güzel Sanatlar Hakkında Sunulan Layiha. *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)*, 2(4), 645-685.

Schick, İ. C. (2017). İslami Kitap Sanatlarında Standartlaşma: Usta-Çırak İlişkisi ve İcazet Geleneği. *Osmanlı Araştırmaları*, 49(49), 231-266.

Serin, A. Y. (2008). Geleneksel Türk Ebrû Sanatında Kronolojik Gelişim Süreci İle İlgili Bir Değerlendirme. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, (26), 97-105.

Taşatan, U. "Mustafa Düzgünman", Lale, Kültür sanat Medeniyet Dergisi, Sayı: 1, İstanbul 2020, s. 116

TÜRKİYE YAZMA ESERLER KURUMU BAŞKANLIĞI, KİTAP ŞİFAHANESİ VE ARŞİV DAİRESİ BAŞKANLIĞI'NIN HİZMET VE FAALİYET ALANLARI

Esra DEMİRÖZ¹

Giriş

Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı², Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı ana hizmet birimlerinden olup; koruma, onarım ve sayısallaştırma temel görev alanlarında hizmet vermektedir. Koruma ve onarım uygulamaları, yazma eserlerin günümüze ulaşan yapısı ile teknik ve sanatsal özelliklerini gelecek nesillerin de görmesini ve anlamasını sağlamak amacıyla ve “en az müdahale” yaklaşımı ile gerçekleştirilmektedir. Çalışmalar, kitabın bir bilgi hazinesi olmasının yanı sıra onun yazıldığı kâğıdı işleyen, metni yazan, şirazeyi ören, formları diken, tezhibi yapan, cildi hazırlayan, kitabı okuyan, hazırlatan ve vakfedenlere; kitabın tanıklık ettiği tarihe duyulan saygı ve hürmetle yürütülmektedir. Müellifin, müstensihinin, mücellidin, nakkaşın, cetvelkeşin yüzyıllar önce hazırladıkları kitaplar, bugün dünyada kabul edilen bilimsel koruma, onarım yöntemleri ve konservasyon standartlarına uygun malzemelerle onarılmaktadır. Ayrıca eserlerde kullanılan mürekkebi, pigmentleri, kâğıt liflerini ya da bozulma nedenlerini anlamak için araştırma-geliştirme faaliyetleri kapsamında kimyasal ve biyolojik analizlerden yararlanılmaktadır. Kitap Şifahanesi, yürütülen tüm bu çalışmaların yanında eğitimler, ulusal ve uluslararası iş birlikleri, akademik faaliyetlerle sürekli gelişim hedefini sürdürmektedir.

¹ Yazma Eser Uzmanı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı

² <http://www.yek.gov.tr>; <http://www.kitapsifahanesi.yek.gov.tr/>; @kitapsifahanesi_bookhospital

Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı 6093 sayılı kanunla 2010 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı özel bütçeli bir kurum olarak hizmet vermeye başlamıştır. Merkezi İstanbul'da olan Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığının ana hizmet birimleri Çeviri ve Yayımlar Dairesi Başkanlığı, Yazma ve Nadir Eserler Başkanlığı ile Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığıdır. Ülke genelindeki on yedi yazma eser kütüphanesinin bağlı olduğu kurumun İstanbul, Ankara ve Konyada bölge müdürlükleri bulunmaktadır. Başkanlığa bağlı birimler, yüz doksan binden fazla yazma eser ve yaklaşık iki yüz elli bin adet nadir matbu eserin sorumluluğuyla görev yapmaktadır³.

Türkiye'de yazma eserlerle ilgili koruma faaliyetleri ilk kez 1950'li yıllarda Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde başlamıştır. 1956 yılında Süleymaniye Külliyesinin birinci medresesinde Cilt ve Patoloji Servisi kurulmuş, 1990 yılında da bu servis İstanbul Yazma ve Nadir Eserler Patoloji ve Restorasyon Araştırma Merkezi olarak yeniden yapılandırılmıştır. Merkez için Süleymaniye Külliyesinde bulunan Zarifi Bey Konağı seçilmiş, 1993 yılında çalışmalar başlamış ve bu konakta 2000 yılından itibaren çeşitli onarım faaliyetleri yürütülmüştür⁴. Başkanlığın faaliyete başlamasının ardından, 2012 yılında çalışmalara başlayan Şifahane, 2014 yılından itibaren, eskiden "Süleymaniye Doğumevi" olarak hizmet veren binada faaliyetlerini yürütmektedir. Daire Başkanlığı bünyesinde günümüz itibarı ile yedi uzman, bir kimyager, bir biyolog, 58 restoratör (beşi sayısallaştırma operatörü) ve bir memur; taşrada ise Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde 11 restoratör ile koruma ve onarım çalışmaları yürütülmektedir.

Şifahanede takip edilen en önemli koruma faaliyetinin başında, "önleyici koruma" uygulamaları gelmektedir. Önleyici koruma sayesinde, eserlere zarar veren çevresel faktörler belirlenmekte bunlara karşı koruyucu önlemler alınarak eserlerin daha fazla tahrip olması engellenmektedir⁵. Böylece, kitapların muhafaza edildikleri depo alanlarında mevcut tahribatlarının daha fazla ilerlemeden korunmaları sağ-

lanmaktadır. Çevresel faktörler sıcaklık, nem, gün ışığı (UV ışınları), depolarda kullanılan aydınlatma, uçucu organik bileşikler, hava kirleticileri gibi faktörleri kapsamakla birlikte eserlerin sergilenmesi ya da bir yerden başka bir yere transferi ile deprem, yangın gibi afetlere yönelik risk faktörlerini de içermektedir. Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı bünyesinde önleyici konservasyon çalışmalarında önceliği depo koşullarının iyileştirilmesine yönelik çalışmalar almıştır. Bunun en önemli örneği Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi depolarının yenilenmesi projesidir. 2013 yılında tamamlanan proje neticesinde deprem, yangın gibi afetlere karşı korunaklı, eserlerin muhafazası için uygun özelliklere sahip, sıcaklık ve nem takibinin düzenli olarak yapıldığı, kayıt altına alındığı ve değerlerin optimize edilebildiği yeni bir depo alanı oluşturulmuştur. Başkanlığa bağlı diğer yazma eser kütüphanelerinde de depo alanlarına yönelik yenileme ve iyileştirme çalışmaları yapılmıştır. Çevre koşullarının değerleri günlük/haftalık/aylık olarak takip edilmektedir. Birim uzmanları tarafından önleyici konservasyon ilkeleri ile ilgili hazırlanan yönerge ve talimatlar aracılığıyla eserlerin uygun koşullar altında muhafaza edilmesi hususunda ilgili personeller bilgilendirilmekte ve koruyucu önlemlerin alınmasına yönelik bilinç oluşturulmaya gayret gösterilmektedir⁶.

Kitapların aktif konservasyonu, üzerinde hassasiyetle durulan belgeleme ve inceleme çalışmalarının ardından yapılmaktadır. Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı'nın web sayfasında tüm incelikleri ve detayları ile paylaşılan uygulamalarda, dünya genelinde bu alanda yetkin kuruluşlarca kabul görmüş, standart haline gelmiş uygulamalar referans olarak alınmakta, eserin mevcut durumuna minimum müdahale prensibiyle çalışılmaktadır⁷. Şifahanede yürütülen aktif konservasyon çalışmalarının en önemli aşaması eseri ve bozulma nedenlerini anlamak, yapılacak uygulamadan önce tüm detayları ile eserin mevcut durumunu tespit etmek ve yapılacak konservasyon uygulamalarına karar vermektir.

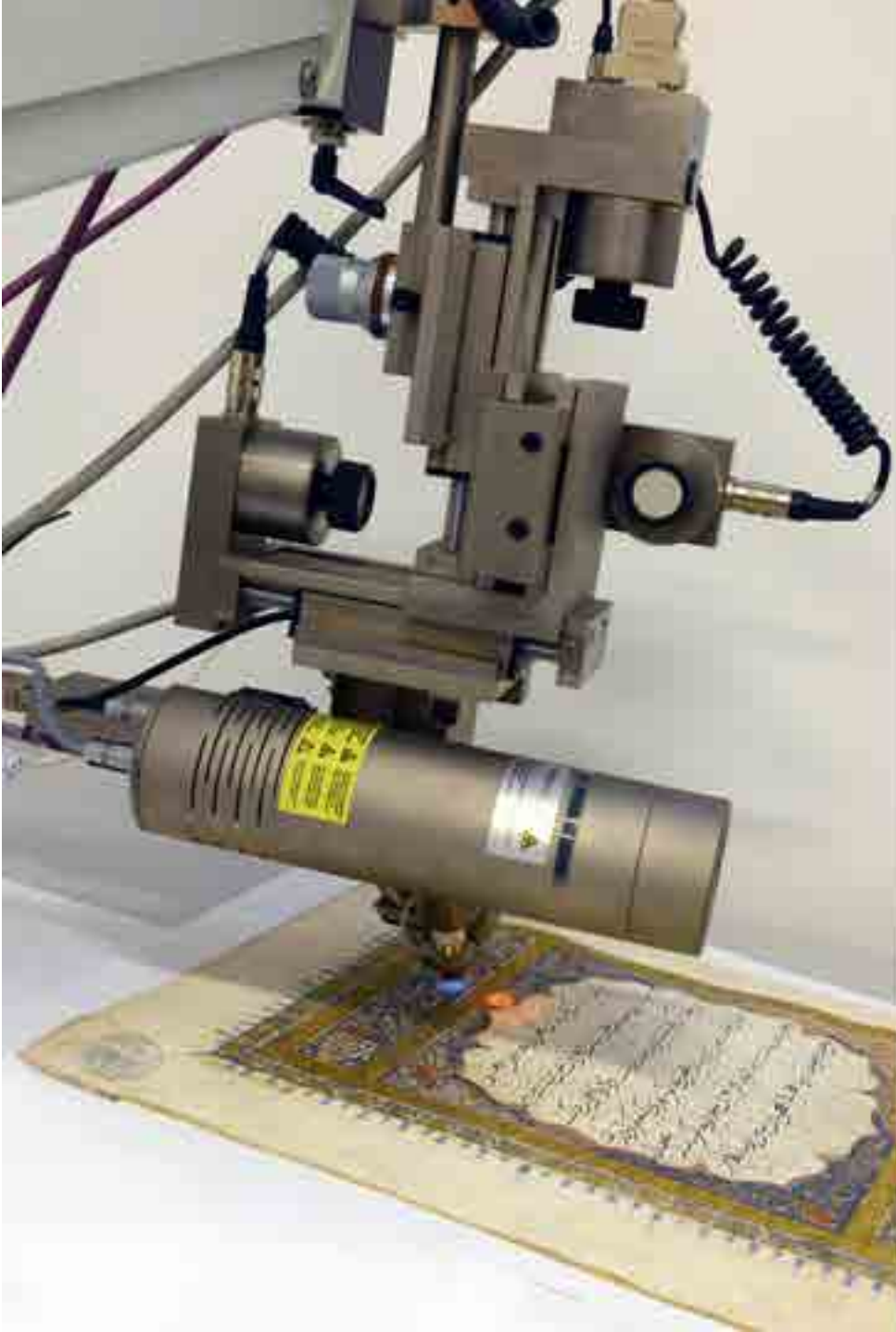
3 Türkiye Yazma Eserler Kurumu Kuruluş ve Görevleri Hakkında Kanun, Erişim: 15.02.2021, <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.6093.pdf>

4 Kaya, N., "Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Eserleri", Vakıflar Dergisi Özel Sayısı, 2006, s.90

5 Preventive Conservation, The Getty Conservation Institute, Erişim: 15.02.2021, https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/7_1/preventive.html

6 Bilgilendirme föyleri için bkz. Eğitim Kılavuzları, Erişim: 01.04.2021, http://www.kitapsifahanesi.yek.gov.tr/Home/ShowLink?LINK_CODE=14

7 Konservasyon Uygulamaları için bkz. Konservasyon Çalışmaları Arşivi, Erişim: 01.04.2021, http://www.kitapsifahanesi.yek.gov.tr/Home/Index?n_id=12



Tüm uygulama aşamaları önceden belirlenmiş bir plan ve standartlarda gerçekleştirilmektedir. Şifahanede yürütülen iş akışı planına web sayfasından ulaşılabilir⁸. Çalışmalar ilk olarak başladığı zaman, önce Başkanlığa bağlı yazma eser kütüphanelerindeki eserlerin durum tespit çalışması yapılmıştır. Böylece kitapların korunma durum haritası çıkarılmış ve öncelikler tespit edilmiştir. Konservasyon önceliği tespit edilen eserler gerekli güvenlik önlemleri ile ilgili kütüphaneden Kitap Şifahanesi'ne getirilmektedir. Bu aşamadan sonra, hasarsız analizler yardımıyla kullanılan

kâğıt, mürekkep, boya gibi malzemelerin karakterizasyonu için spektroskopik analizler ile kâğıt ve tekstil lifi analizleri gerçekleştirilmektedir. Ayrıca, hasarın durdurulabilmesi ya da olabildiğince yavaşlatılabilmesi için esere zarar vermemek koşuluyla pH ölçümleri, asit giderme, mikroorganizma ve böcek tür tespiti çalışmaları ve antioksidan uygulamaları yapılmaktadır.

Dünya ile birlikte ülkemizde kültürel mirasın korunması ve onarımına bakış açısı, etik ve yaklaşımları zaman içinde değişmiştir. Konservasyonun bir zanaat değil, disiplinler arası bir bilim dalı olduğu, eskiden yepyeni gözükmesi istenilen ve çok sağlam olması beklenen eserlerin, mümkün olduğu kadar az müdahale ile korunmasının çok daha kıy-

8 Bkz. Yazma Eserlerin Konservasyon Süreci, Erişim: 01.04.2021, <http://www.kitapsifahanesi.yek.gov.tr/Content/UploadFile/Doc/yazma%20ve%20nadir%20eserlerde%20restorasyon%20s%C3%BCreci.pdf>



Görsel 1 Yazma eser üretiminde kullanılmış boyar maddelerin tespitinde XRF analizi

metli olduğu fark edilmiştir. Şifahanede de bilimin ışığında ve sanatın inceliği ile yürütülen çalışmalarda eserlere ait tüm özellikler belgeleme formu aracılığıyla kayıt altına alınmaktadır. Eserlerin kuruma gelişinden işlemlerinin bitimine kadar süregelen bütün aşamalar fotoğraflanmaktadır. Belgeleme, tıpkı kitap arkeolojisi yapar gibi kodikolojik bir yaklaşım ile gerçekleştirilmektedir.

Belgelemenin ardından, eserlerin onarımı planlanarak gerekli malzemeler hazırlanmakta ve uygulamaya başlanmaktadır. Konservasyon iş akışındaki en hassas, tecrübe ve bilgi gerektiren aşama uygulamaya "karar verme" aşamasıdır. Yapılacak uygulamalara ve işlem sırasına karar verildikten

sonra kullanılacak malzemeler seçilmekte ve hazırlanmaktadır. Bütün yapıştırma işlemlerinde glutensiz nişasta (buğday, pirinç) ve çeşitli viskozitelerde selüloz eterleri kullanılmaktadır⁹. İşlemlerde standart kâğıt ve deri onarım tekniklerinin dışında önem verilen en önemli husus, mevcut yapının ve malzemenin nasıl korunacağıdır. Örneğin, var olan şiraze örgüsü yeniden monte edilebilmekte; eski onarımlardan işlevini yitirmeyen ve esere zararı olmayanlar korunmaktadır. Konservasyonda uygulama reçeteye göre değil, eserin özelliğine, ihtiyacına ve durumuna göre

⁹ Kullanılan malzemelere dair bilgi föyleri için bkz. Konservasyon Malzemeleri, Erişim: 01.04.2021, http://www.kitapsifahanesi.yek.gov.tr/Home/ShowLink?LINK_CODE=6



Görsel 2 Kitap Şifahanesi'nde eserlere yönelik belgeleme çalışmaları



Görsel 3 Mürekkep korozyonlu bir eserde konservasyon uygulaması

yapılmaktadır. Bu nedenle, her aşamada konservatör kendisine, o uygulamayı neden yaptığını sormakta ve yaptığı işin gerekliliğini rapor olarak kaydetmektedir.

Şifahane'nin diğer temel faaliyet alanı dijitalleştirme (sayı-sallaştırma) çalışmalarıdır. Bu kapsamda, hem Başkanlığa bağlı kütüphanelerdeki yazma eserlerin hem de koleksiyonlarında yazma eser bulunan bazı müzelerdeki kitapların dijital çekimleri yapılmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde ise çalışmalar devam etmektedir. Satır tarayıcılarla 400-600dpi çözünürlükte yapılan çekimlerle, eserlerin daha

az ele alınarak korunmasına, aynı zamanda da günümüz dijital çağında araştırmacının kitaba hızlı erişmesine olanak sağlanmaya çalışılmaktadır.

Dijital görüntüleme çalışmalarının yanı sıra tahribattan dolayı okunamaz hale gelmiş yazıların okunabilirliğini arttırmak için multispektral, hiperspektral ve reflektografik görüntüleme yöntemlerinin kullanılmasına yönelik araştırmalar yapılmakta ve hali hazırda reflektografi sistemi ile çekim çalışmaları yürütülmektedir.

Görsel 4a ve 4b. Beyazıd Yazma Eser Kütüphanesi'nden bir yazma eserin cildindeki deformasyon, konservasyon öncesi ve sonrası.



Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı hizmet verdiği alanlarda hem kendi personelinin hem de bu alana ilgi duyan gençlerin iyi yetişmesine büyük hassasiyet göstermektedir. Bu çerçevede zorunlu ve az sayıda gönüllü stajyer kabul etmekte, yapılan tüm uygulamaları yayınlarak bu alanda farkındalık oluşturmaya gayret etmektedir. Bu nedenle birim bünyesinde teorik ya da uygulamalı olmak üzere hem kurum içi hem de yurt içi ve yurt dışından gelen eğitimcilerle kurum dışı eğitim faaliyetleri gerçekleştirilmektedir. Şimdiye kadar belgeleme, eser özellikleri, eserlerde görülen bozulmalar, konservasyon uygulamaları,

koruma stratejileri, mürekkep yapımı, cilt ve parşömen konservasyonu, pigmentler ve pigment sağlamlaştırma gibi konularda eğitimler düzenlenmiştir. Birimin hizmet verdiği alanlarda ulusal ve uluslararası faaliyetler ve yayınlar takip edilmekte, personel yayın yapma ve bu faaliyetlere katılma noktasında teşvik edilmektedir.



Görsel 5a ve 5b
Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinden bir yazma eserin metin kısmının konservasyon öncesi ve sonrası.

Görsel 6 İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğünde dijitalleştirme çalışmaları



Görsel 7 Reflektografi sistemi ile mürekkep korozyonlu bir eserde görüntü netleştirme

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR VE MİMARLIK FAKÜLTESİ GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ

Ayşe Zehra SAYIN¹

Necmettin Erbakan Üniversitesi (Konya) Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde 2014 yılında kurulan Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, geleneksel sanatlar alanında eğitim almak isteyen öğrencilerimize hizmet veren bir akademi görevi üstlenmektedir.

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Sayın Doç. Dr. Ali Fuat Baysal'ın Bölüm Başkanlığında "Cilt ve Yazma Eser Onarımı Anasanat Dalı", "Eski Çini Onarımları Anasanat Dalı", "Hat Anasanat Dalı", "Kalemişi Anasanat Dalı" ve "Tezhip-Minyatür Anasanat Dalı" olmak üzere beş farklı anasanat dalı olarak kurulmuştur. Bölüm, 2017 yılından itibaren lisans alanında öğrenci almaya başlamış olup ilk mezunlarını 2021 yılının Haziran ayında vermesi beklenmektedir. Eğitim verdiği yıldan itibaren lisans alanında; Hat Anasanat Dalı, Kalemişi Anasanat Dalı ve Tezhip-Minyatür Anasanat Dalı bünyesinde toplamda 3 yabancı olmak üzere 23 kontenjanlı öğrenci kabul edilmektedir. Önümüzdeki yıllarda Cilt ve Yazma Eser Onarımı Anasanat Dalı ile Eski Çini Onarımları Anasanat Dalına da öğrenci kabul edilmeye başlanacaktır.

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde Geleneksel Türk Sanatları Anabilim Dalı ola-

¹ Öğretim Görevlisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Tezhip- Minyatür Anasanat Dalı, azsayin@erbakan.edu.tr, aysezehra42@gmail.com



rak Tezli Yüksek Lisans programı açılmış ve 2017 yılında öğrenci kabul etmiştir. Bununla birlikte gelen talepler üzerine 2020-2021 Eğitim-Öğretim yılı Bahar döneminde de Tezsiz Yüksek Lisans Programı açılmıştır.

2014 yılından itibaren Geleneksel Türk Sanatları Bölümünün bünyesinde yer aldığı Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2 Şubat 2021 tarihli Resmî Gazete de yayımlanan kararla Mimarlık, Şehir Bölge Planlama ve Endüstriyel Tasarım Bölümlerini de bünyesine almak suretiyle Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi olmuştur.

Bölümümüz eğitim-öğretim faaliyetlerini Konya'nın şehir merkezinde yer alan binasında sürdürmektedir. Söz konusu binada sergi salonu, konferans salonu, toplantı salonu, spor salonu gibi sosyal donatıların yanında geleneksel sanatların her bir anasanat dalına uygun atölyeler, ortak uygulama atölyesi ve ortak teorik sınıflar mevcuttur.

Geleneksel Türk Sanatları Bölümüne özel yetenek sınavı ile öğrenci alınmaktadır. ÖSYM'nin yapmış olduğu YKS sınavından baraj puanı geçilerek başvuru yapılabilmekte, iki aşamalı yetenek sınavından geçer puan alan öğrenciler başarılı sayılmaktadır. Geleneksel Türk Sanatları Bölümü öğrencileri ilk yarıyıldan itibaren seçtikleri anasanat dalında eğitime başlayabilmektedir. Anasanat dalı dersleri, usta

Fotoğraf 2: Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi



Fotoğraf 1: Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Akademik Kadrosu



çırak ilişkisine dayalı geleneksel sanat eğitime bağlı kalınarak dört yıl boyunca tek bir hoca ile yürütülmektedir. Bölüm öğrencileri, uygulamalı anasanat dalı derslerinin yanı sıra temel sanat eğitimi, tasarım ilkeleri, desen ve perspektif gibi uygulamalı temel sanat derslerini de almaktadır. Bunlara ek olarak geleneksel sanatların tarihini kavrayabilmeleri, geçmiş yüzyıllardaki örnekleri teorik ve görsel olarak özümseyebilmeleri ve klasiğe bağlı özgün tasarımlar yapabilmeleri adına çok sayıda teorik dersi de alarak mezun olmaktadır.

Geleneksel sanatlarımızdaki hoca-öğrenci (usta-çırak) arasındaki eğitim metodu, sanat eğitiminin düzeni ve devamlılığı açısından oldukça önemlidir. Bu esas üzerine bölümümüz; lisans, yüksek lisans ve ilerde açılması planlanan doktora programıyla pratikte ve teorikte yetkin sanatçılar ve akademisyenler yetiştirilmesi vizyonuna sahiptir.

Geleneksel sanatlarını aslına uygun bir şekilde öğrenmiş, tasarım yeteneğine sahip, klasik kuralları özümsemiş aynı zamanda yeniliklere açık ulusal ve uluslararası platformda adını duyurabilecek yeterlilikte saygın sanatçıların yetiştirilmesini hedefleyen Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ülkemizin milli ve uluslararası hedefleri doğrultusunda geleceğe emin adımlarla yürümektedir.

Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü öğretim elemanları ve öğrencileri geleneksel sanatlarımızı tanıtmak ve yaşatmak için 2014 yılından bu yana çok sayıda kurs, atölye çalışması, sergi, söyleşi ve konferans gerçekleştirmiştir. Ayrıca geleneksel sanat ürünlerinin geniş kitlelerine ulaştırılabilmesi, Selçuklunun başkenti olan Konya'da Selçuklu medeniyetinin ortaya koyduğu sanatları ihya etmek, sanat anlayışlarını toplumun her kesimine kazandırılabilmesi ve ortak bir sanat çerçevesi altında sanatlarımızın tanıtılmasını sağlayabilmek için bölüm öğretim elemanlarımızın önderliğinde "Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi" (NEGAM) kurulmuş ve faaliyetlerine başlamıştır. Merkezimizde fakülte bünyesi dışında sanatsal faaliyetler icra edilmekte, bu kapsamda uluslararası geçerliliği olan sertifikalı kurslar verilmektedir.

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Akademik Kadrosu;
Tezhip-Minyatür Anasanat Dalı'nda: Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ, Öğr. Gör. Ayşe Zehra SAYIN, Öğr. Gör. Gülşah KÖSEOĞLU **Kalemîşi Anasanat Dalı'nda** Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL, Öğr. Gör. Rıdvan AK, **Hat Anasanat Dalı'nda** Öğr. Gör. Şerife ÇAKIR ve Nihat KAĞNICI, **Eski Çini Onarımları Anasanat Dalı'nda** Dr. Öğr. Üyesi Çetin ÖZTÜRK'ün görev yaptığı Geleneksel Türk Sanatları Bölümü yakın bir geçmişi olmasına karşın hızla akademik kadrosunu büyütmekte ve başarı çitasını yükseltmeyi hedeflemektedir.

BEYKOZ CAM VE BİLLUR MÜZESİ

Şeyda ALPAY¹

Beykoz Cam ve Billur Müzesi, adını Osmanlı Dönemi'nde bu semtte kurulan ve devrinin en önemli cam fabrikası olan Beykoz Cam ve Billurât Fabrika-i Hümayûnu'ndan almaktadır. Müzenin arazisi yaklaşık 360 dönümdür. Müzenin tarihî binası ise Mısır Hidivi İsmail Paşa'nın kapı kethüdası olan ve Sultan Abdülaziz tarafından paşalık rütbesi verilerek vezirliğe kadar yükseltilen Abraham Paşa tarafından yaptırılmıştır. Abraham Paşa, 1837 yılında İstanbul'da doğmuştur. Paris'te Collège Sainte-Barbédan mezun olan Paşa, Türkçe, İtalyanca, Ermenice ve Fransızca bilmektedir. Çeşitli devlet görevlerinde bulunmuş, İstanbul hayatı içinde parlak kişiliğiyle ünlenmiştir.

Abraham Paşa'nın yaptırdığı yapılardan günümüze kalan ahır binası, Millî Saraylar Başkanlığı tarafından restore edilerek müzeye dönüştürülmüştür. 19. yüzyılın mimari özelliklerini taşıyan bina, U planlı bir düzenleme içinde avluyu kuşatan benzer mekânların çoğaltılmasına dayanan modüler bir yapı olup cep-heleri alt katta yuvarlak kemer açıklıklarıyla hareketlendirilmiştir. Taş örgüsü ve görkemli yapısıyla özgün müze mekânları sunmaktadır. Tematik olarak düzenlenen müze 12 bölümde Türk cam sanatının gelişiminin ve Avrupa camlarının sergilendiği, Türkiye'nin ilk ve en zengin cam müzesi olmasıyla büyük bir öneme ve değere sahiptir.

Ateşten sanata uzanan özverili yolculuğa pencere açan ilk salonunda; camın üretiminde kullanılan hammaddeler, kalıplar, üfleme pipoları ve renk verici maddeler sergilenmektedir. Ayrıca burada Sultan III. Murat'ın oğlu Şehzade Mehmed'in 1582'deki sünnet düğünündeki etkinlikleri konu alan Surname-i Hümayun'dan bir minyatür de yer almaktadır. Bu minyatürde camcılar, fırınları başında cam üretirken tasvir edilmişlerdir.

Erken dönem Türk camlarının sergilendiği salonda yer alan kadeh formundaki Memlûk kandili, dünyada bilinen tek örnek olduğu için de ayrı bir öneme sahiptir. Batıya karşı kazanılan her savaş sonrası, Osmanlı padişahları, Memlûk hükümdarları tarafından hediyeler gönderilerek tebrik edilmiştir. Burada sergilenen kandil de 1300'lü yıllarda gerçekleşen Gelibolu'nun fethini kutlamak amacıyla, Memlûk Meliki Nasurreddin Hasan ibn Muhammed tarafından Orhan Gazi'ye gönderilen hediyeler içinde seçkin bir örnektir.

¹ Cumhurbaşkanlığı Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı'nda Sanat Tarihçisi







Çeşm-i Bütöl
Çeym-i Bütöl





Osmanlı Erken ve Klasik Dönemi'nde üretilen camlar da çok çeşitlidir. Tek bir lale koymak için özel olarak yapılmış laledanlar, gül suyunu muhafaza ve ikram etmek üzere kullanılan gülabdanlar ve askeri malzeme olarak kullanılan cam humbaralar vitrinlerde yer almaktadır.

Geleneksel Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin önemli elemanlarından olan revzenler için de ayrı bir salon hazırlanmıştır. Renk çeşitliliği ve mekâna kattığı görsel zenginliğiyle öne çıkan bu eserlerin, 16. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyıla kadar tarihlenen çeşitli örnekleri görülebilir.

Müzedede Osmanlı saray mutfağından damacanalara, karlıklar, şerbetlikler ve kavanozlar gibi çeşitli eserler de sergilenmektedir.

Osmanlı sarayları ve camileri için Venedik'te özel olarak üretilen boyalı ve yaldızlı kandiller, aventurin ve filigranlı laledanlar, vazolar, şekerlikler, şişeler göz kamaştırmaktadır.

Beykoz Cam ve Billurât Fabrika-i Hümayûnu'nda üretilen mineli ve yaldızlı, renkli ve renksiz camlar, opal camlar ve çerçi bülbüller müzemizde mevcut bulunmaktadır. Arşiv belgelerinden, fabrikanın inşaa sürecinin, 1837 yılından önce başlamış olduğu anlaşılmaktadır. Buna göre, Sultan II. Mahmud Dönemi'nde başlayan inşaat, Sultan Abdülmecid zamanında tamamlanmıştır. Fabrikada Türk cam sanatının eşsiz örnekleri üretilmiş ve ihraç edilmiştir.

19. yüzyıl Osmanlı saray koleksiyonlarında muhafaza edilen cam eserler müzemizin önemli bir kısmını teşkil etmektedirler. Fransız Baccarat markalı natüralist üsluptaki opalin vazolar, üzerlerindeki renk ve desenleriyle öne çıkan özel parçalardır. Viyana'da üretilen Lobmery markalı 3 adet Memlûk tarzı cam vazo da eşsiz güzelliktedir. Vazolardan birinin boyun kısmındaki yazıda "Allah'tan başka galip yoktur." anlamına gelen "Ve la galibe illallah" yazmaktadır. Sultan II. Abdülhamid'in tuğrasını taşıyan vazoların üzerlerinde 4 halifenin isimleri işlenmiştir. Ayrıca Fransız cam sanatçıları Galle ve Daum imzasını taşıyan eserler de müze koleksiyonunda bulunmaktadır.

Osmanlı Devleti'nin son dönem padişahlarının sofralarında kullanılmış olan ve bu açıdan ayrı bir öneme sahip olan yemek takımları müzenin en göz alıcı bölümlerinden birini oluşturmaktadır. Orta alanda kurulmuş olan masa 19. yüzyılda kurulan ziyafet masaları örnek alınarak düzenlenmiştir. Vitrinlerde sergilenen eserlerde, Sultan II. Abdülhamid ve Sultan Abdülaziz gibi son dönem padişahlarının tuğraları ve monogramları görülmektedir. Bohemya ve Baccarat gibi döneminin önemli cam fabrikalarında üretilen bu parçalar, Osmanlı saraylarının sofralarına ışıltısıyla renk katmıştır.

İngiliz Osler, Fransız Baccarat ve İtalyan Murano yapımı kristal aydınlatma araçları, saray duvarlarını süsleyen Venedik aynaları, cam paravanalar, kristal piyano ve sandalye teşhirdeki yerlerini almışlardır.

Müzemizde göze çarpan bir diğere eser de 19. yüzyıl üretimi olan cam at arabasıdır. Paris- Lelorieux markalı, Sultan II. Mahmud tarafından kullanılan bu özel arabanın üzerine Avrupada üretilen vitray camları yerleştirilmiştir.

Müze binasının iç mekân düzeni ve koleksiyonun etkileyiciliği kadar, binanın bahçe kısmı da tarihi önemi ve bitki çeşitliliğiyle hayranlık uyandırıcıdır. Zamanında, Abraham Paşa'nın özel ilgisiyle, Osmanlı Devleti'nde bulunmayan bitkiler ve ağaçların buraya getirilmesi sonucunda yeşilin her tonunu barındıran bahçe, 117 farklı türden ağaca sahiptir. Bu doğal zenginlik, Beykoz Cam ve Billur Müzesine ayrıca, tarihi bir botanik müzesi olma özelliği de kazandırmaktadır.

Müzedede cam sanatı, teknolojisi ve cam eserlerle ilgili bilgi alınabilecek veya derinliğine araştırma yapılabilecek bir kütüphane oluşturulmuştur. Ayrıca çocukların eğlenceli zamanlar geçirebilecekleri oyun alanı ve çocuk atölyesi düzenlenmiştir.

Müzeden ayrılmadan önce kafeteryada bir süre dinlenebilir ve hediyelik eşya bölümünden alışveriş yapılabilir.

ZEREN TANINDI ARMAĞANI İSLAM DÜNYASI'NDA KİTAP SANATI VE KÜLTÜRÜ

Sona TOMAÇ

El yazma denildiğinde akla hat, tezhip, tasvir, cilt, katı, ebru gibi pek çok farklı sanat dalı gelmektedir. Her ne kadar kitabın metnini görselleştiren resimler ilk bakışta dikkatleri üzerine çekse de diğer nitelikleri ile el yazmaları bir bütündür ve bu sanatlar yüzyıllar boyu süregelen karakteristik özellikleriyle bir kültür oluşturmuştur. Gerek akademik gerekse sanatsal çalışmalara konu olan İslam kitap sanatları konusundaki öncü isimlerden biri ise Prof. Dr. Zeren Tanındı'dır.

Profesör Tanındı, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde tamamladığı lisans eğitimin ardından 1984 yılına kadar Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde görev yapmış ve burada her biri birbirinden değerli ve özel birçok eseri inceleme olanağı bularak alanında uzmanlaşmıştır. Ardından Bursa'ya taşınmış, bir süre Bursa Kültür Müdürlüğü'nde çalışmalarını devam ettirdikten sonra Uludağ Üniversitesi'ne geçerek 1994 yılında Sanat Tarihi Bölümü'nü kurmuştur. Yurt içi ve yurt dışında birçok akademik çalışma ve projeler yürüten Zeren Tanındı, emekliliğinden sonra Sabancı Müzesi, Sadberk Hanım Müzesi gibi kurumlara danışmanlık yapmış; Geleneksel Sanatlar Derneği'nin kitap sanatları alanında düzenlediği birçok etkinlikte de bizzat yer alarak, önemli destekler sunmuştur.

Zeren Tanındı Armağanı, İslam Dünyasında Kitap Sanatı ve Kültürü başlıklı armağan kitap projesi, lisansüstü çalışmalarını Zeren Tanındı ile tamamlayan Dr. Aslıhan Erkmen ile Dr. Şebnem Tamcan Parladır'ın girişimi ve editörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Alanında uzman ve çalışmaları sırasında bir şekilde Zeren Tanındı'yla yolları kesilmiş meslektaşlarının kaleme aldığı 51 makaleden oluşan bu eserde, el yazma sanatının ve kültürünün klasik konularının yanı sıra kodikoloji, konservasyon, okuma ve biriktirme kültürü gibi farklı alanlara da değinilmiştir. Kitaptaki kimi makaleler Zeren Tanındı için özel olarak kaleme alınmış; daha önce incelenmemiş konu ve eserleri kapsayan özgün yazılardır.

Zeren Tanındı Armağanı, İslam Dünyasında Kitap Sanatı ve Kültürü adlı eserin danışmanlığını Prof. Dr. Serpil Bağcı üstlenirken, tasarımını Zeren Tanındı ile yüksek lisans tezini tamamlayan Gönül Kaya yapmıştır ve eser bu yanı sıra bir vefa kitabı olarak da nitelendirilebilir. Geleneksel Sanatlar Derneği'nin Armağan Kitapları serisinin dördüncü eseri olan *Zeren Tanındı Armağanı*, Eylül 2015'ten bu yana Türkiye'de ve dünyada meydana gelen her türlü olumsuz duruma karşın tamamlanmış; akademik dünyanın ve tüm kitap sanatları ilgililerinin faydasına sunulmuştur.



ZEREN TANINDI

ARMAĞANI | Festschrift

İslam Dünyasında
Kitap-Sanat ve Kültür
Art and Culture of Books
in the Islamic World

LALE YAYINCILIK

GÖZKÜLTÜR
GÖZKÜLTÜR DERGİSİ

LALE DERGİSİ

MAKALE YAZIM KURALLARI

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları ise kenar boşluğu her yönden 2,5 cm; yazı tipi Times News Roman; metin boyutu 11 punto, paragraf aralığı önce 6nk, sonra 0 nk ve satır aralığı tek (1) şeklinde düzenlenmelidir.
2. Ana Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve koyu harflerle tamamı büyük harflerle yazılmalıdır. Alt başlıklar ise sadece ilk harfleri büyük olmak üzere yine koyu punto ile yazılmalıdır.
3. Yazarların adları ve soyadları tümü büyük harf ve koyu yazılmalıdır. Orcid ID leri isimlerinin altına gelecek şekilde normal yazılmalıdır. Yazarların varsa görev yaptığı kurum, haberleşme ve e-posta adresleri ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.
4. Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 4, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve abstract’ın üstünde gösterilmelidir.
5. Yazı içerisinde resim, fotoğraf, nota ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 PPI’da (300 pixels per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. Metin içinde kullanılan görseller numara adıyla (Örn: Görsel 1) tek tek kaydedilmeli ve görseller sisteme yüklenirken bütün görseller tek bir .rar ya da .zip dosyası içerisinde yüklenmelidir.
6. Makalede atıf sistemi olarak APA kullanılmalıdır. Metin içinde görsellere de gönderme yapılmalıdır. Görseller (görsel, tablo, şekil vb.) Görsel 1., Görsel 2., Görsel 3. biçiminde numaralandırılmalıdır. Görselin altına o görsele ait bilgiler Times New Roman 11 punto ile yazılmalı ve hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir.
7. APA yazım stilinde, dipnot ve sonnot kullanımı pek tercih edilmemektedir. Bundan dolayı mümkün olduğu kadar az dipnot kullanılmalıdır. Yalnızca çok gerekli bir açıklayıcı not gerektiğinde dipnot kullanılmalıdır. Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır. Kaynakça vermek için kullanılmamalıdır.
8. Elektronik kaynaklara metin içerisinde gönderme; varsa yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa/sayfa aralığı yazılarak yapılmalı, kaynağın adı ve ağ adresi kaynakçada belirtilmelidir. Yazar soyadı ve yayın yılı bilgileri eksik ise ağ adresi metin içine yazılmalıdır.
9. Kaynakça yazımı aşağıdaki şekilde uygulanmalıdır.

Tek yazarlı kitap için

Yazar, A. A. (Yayın yılı). Çalışma adı. Yer: Yayıncı.

Örnek: Kuspit, D. (2006). Sanatın Sonu (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.

Dergi ve süreli yayınlar için

Yazar, A. A., Yazar, B. B., ve Yazar, C. C. (Yıl). Makale adı. Dergi adı, cilt. No (sayı no), sayfa/lar. doi:http://dx.doi.org/xx.xxx/yyyy

Örnek: Harlow, H. F. (1983). Fundamentals for Preparing Psychology Journal Articles. Journal of Comparative and Physiological Psychology, 55, 893-896.