

L A L E

K Ü L T Ü R , S A N A T V E M E D E N İ Y E T D E R G İ S İ

LALE JOURNAL, CULTURE, ART AND CIVILIZATION
Ocak - Haziran | January - July 2022

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 40121

ISSN: 2687-5926
e-ISSN: 2822-2830

İMTİYAZ SAHİBİ | PUBLISHER
Lale Yayıncılık

GENEL YAYIN YÖNETMENİ | EDITOR-IN-CHIEF
Ahmet Akcan

EDİTÖR | EDITOR
Prof. Dr. F. Çiçek Derman

EDİTÖR YARDIMCISI | ASSISTANT EDITOR
Dr. Sakine Akcan Ekici

YAYIN KOORDİNATÖRÜ | PUBLICATIONS COORDINATOR
Sona Tomaç

BİÇİM EDİTÖRÜ, İNGİLİZCE EDİTÖRÜ | FORMAT
EDITOR, ENGLISH LANGUAGE EDITOR
Verda Bingöl

DİL EDİTÖRÜ | TURKISH LANGUAGE EDITOR
Evren Soyuçok

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
Sertifika No: 40619

İLETİŞİM | CONTACT
Gümüşsuyu Mahallesi, İnönü Caddesi,
İndigo Apt. No:41/3 Beyoğlu- İSTANBUL

T: +90 (212) 245 55 71-72
W: laledergisi.com | dergipark.org.tr/lale
M: bilgi@laledergisi.com

LALE YAYINCILIK | LALE PUBLISHING
Lale Organizasyon Ticaret Limited
Şirketinin Markasıdır.

*Lale Publishing is the brand of
Lale Organization Trade Limited Company.*

Lale Kültür Sanat Medeniyet Dergisi
kısaca **Lale Dergi** olarak adlandırılmaktadır.

*The shortened name of Lale Journal, Culture,
Art and Civilization is **Lale Journal**.*

Kapak Görseli

*Metâliü's Saâde eserinden alınan figürün illüstrasyonu
Sanatçı Ayşenur Kargın tarafından yapılmıştır.*



*Geleneksel Sanatlar Derneği iş birliğiyle...
In collaboration with the Traditional Arts Association...
gelenekselsanatlar.org*

DANIŞMA KURULU | ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Nurhan Atasoy
Prof. Dr. Şerife Atlıhan
Prof. Dr. Serpil Bağcı
Prof. Dr. Zeki Kuşoğlu
Prof. Dr. Banu Mahir
Prof. Dr. Selçuk Mülayim
Prof. Dr. Günsel Renda
Prof. Dr. Zeren Tanındı
Prof. Dr. Zeynep Tarım
Prof. Dr. Sitare Turan

YAYIN KURULU | EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Selçuk Mülayim
Prof. Dr. Mehmet Memiş
Doç. Dr. Şehnaz Biçer
Doç. Dr. Aslıhan Erkmen Birkandan
Dr. M. Semih İrteş

BİLİM KURULU | ACADEMIC ADVISORY BOARD

Prof. Uğur Derman, Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. Dr. Sacit Açıkgözoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Ağırakça, İstanbul
Prof. Dr. Mehmet Memiş, Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Faruk Taşkale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Abdulhamit Tüfekçioğlu, Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Münevver Üçer, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Bahattin Yaman, Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Filiz Adıgüzel Toprak, Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Ali Fuat Baysal, Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Dr. Şehnaz Biçer, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Tülün Değirmenci, Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnur Duran, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Aslıhan Erkmen Birkandan, İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnur Duran, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Vedat Kacar, Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnihal Küpeli, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Kenan Mermer, Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan Meydan, Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. İrem Pala, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Kaya Üçer, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Hatice Aksu, Bursa Uludağ Üniversitesi
Dr. Mustafa Nasuhi Çelebi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Dr. Savaş Çevik, Haliç Üniversitesi
Dr. Başak Çoraklı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Dr. Hüseyin Gündüz, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Alison Ohta, Royal Asiatic Society, Londra
Dr. Ali Rıza Özcan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Irvin Cemil Schick, Amerika Birleşik Devletleri
Dr. Şebnem Tamcan Parladır, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
Dr. Nur Taviloğlu, İstanbul Devlet Konservatuarı
Dr. Gülsen Tezcan, Sakarya Üniversitesi
Dr. Lale Uluç, Boğaziçi Üniversitesi
Dr. Senem Uğurlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Olga Vasilyeva, National Library of Russia
Öğr. Gör. Şerife Çakır, Necmettin Erbakan Üniversitesi
Öğr. Gör. Gürcan Mavili, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Nil Baydar, Türkiye Yazma Eserler Kurumu
Jake Benson, University of Manchester

SAYI 5 HAKEMLERİ | REVIEWERS OF ISSUE 5

Prof. Uğur Derman, Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Memiş, Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Faruk Taşkale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Ali Fuat Baysal, Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Dr. Şehnaz Biçer, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Yusuf BİLEN, Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Hülya Doğru, Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnur Duran, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Aslıhan Erkmen Birkandan, İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. Sakine Akcan Ekici, Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi
Dr. Hatice Aksu, Bursa Uludağ Üniversitesi
Dr. Oya Atila, Marmara Üniversitesi
Dr. Mustafa Nasuhi Çelebi
Dr. Hüseyin Gündüz, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Hesna Haral, Nişantaşı Üniversitesi
Dr. Şebnem Tamcan Parladır, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
Dr. Atilla Yusuf Turgut, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Öğr. Üyesi Ebru Karahan Dalbaş

Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi hakemli bir dergidir. Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki defa yayımlanır. Dergide yayımlanan içeriklerle ilgili yasal ve etik sorumluluk yazarlara aittir. Yazarın görüş ve söylemleri Lale Dergisini temsil etmez.

Lale Culture, Art and Civilization is a peer-reviewed, periodical journal published biannually, in January and July. Legal and ethical responsibility of the articles published in the journal belongs to the authors. The opinions and discourses of the authors do not represent Lale Journal.

Yeni Bir Başlangıç

Yeni yıla, Lale Kùltür Sanat ve Medeniyet Dergisinin 5. sayısıyla adım atmanın heyecanı içerisindeyiz. Yayın hayatına üç senedir devam eden dergimizin bugüne kadar yayımlanmış sayılarında editörlük görevini üstlenen değerli hocamız Prof. Dr. Selçuk Mùlayimè katkılarından dolayı minnettarız. 5. sayımızdan itibaren editörlük görevini kabul ederek dergimizi onurlandıran Prof. Dr. Çiçek Derman'a da teşekkür ederiz.

Akademik camiamız ve sanatçılarımız için verimli bir seneyi geride bıraktık. Bu süre zarfında hem ulusal hem uluslararası platformlarda geleneksel sanatlar için önemli gelişmeler yaşandı. Atatürk Kùltür Merkezinin yeniden açılmasıyla eş zamanlı Beyoğlu Kùltür Yolu Festivali hayata geçti. Geleneksel Sanatlar Derneği de Mirasın İzinde projesiyle festival katılımcılarından biri oldu. Beyoğlu, geleneksel sanatlarımız da dâhil olmak üzere her sanat dalını kucaklayan ve geleneksel hâle getirilmesi planlanan bu festivalle eski kùltür-sanat merkezi rolünü geri kazandı. Geleneksel Sanatlar Derneğinin de katkılarıyla Hüsni hat sanatımız UNESCO Somut Olmayan Kùltürel Miras Temsili Listesine kabul edildi. Kùltür ve Turizm Bakanlığı tarafından verilen Yaşayan İnsan Hazinesi 2021 ödülleri sahiplerini buldu.

Bu sevindirici gelişmelerle birlikte Lale Dergisi 5. sayısında hattan tezhibe, minyatürden yazma eserlere kadar geleneksel sanatlar ve medeniyet tarihi alanındaki özgün makalelere yer vermektten, değerli çalışmalarını okurlarla buluşturmaktan mutluluk duymaktayız. Geçen iki sene boyunca dergimize makaleleriyle katkı sunan yazarlarımıza, titiz hakemlikleriyle değer katan hocalarımıza teşekkür eder; zengin içerik ve nitelikli makalelerle dolu 6. sayımızda sizlerle tekrar buluşmayı dileriz.

Genel Yayın Yönetmeni
Ahmet Akcan

Aziz Okuyucularımıza Merhaba

Ekim 2021'den itibaren Lale'nin editörlük görevini üstlenmiş bulunuyorum. İlk dört sayının başarıyla yayımlanmasını sağlayan Prof. Dr. Selçuk Mülayim'in, editörlüğü bana devretme arzusu üzerine bu görevi kabul ettim.

Derginin kurulma safhasından itibaren hem yazarak hem de fikir vererek işin içinde olmam, teklif gelince elimi taşın altına koymam gerektiğini bana hatırlattı. Bu vesileyle hayatımda daima uyguladığım bir hususu sizlerle paylaşmalıyım: Ben çalışma hayatımda hiçbir zaman talepkâr olmadım. Yeni bir işe dilekçeyle başvuruda bulunmadım. Ancak talep karşından gelince de onu Hak'tan bilerek kabul edip elimden geldiği kadar en iyisini yapmaya çalıştım. Eskiler bunu ne güzel ifade etmişler:

“Gele bir nesne ki, min gayrı taleb,
Anı Hak'dan bilir, erbâb-ı edeb.”

Bu konuda da aynı şekilde oldu. Dergimizin Genel Yayın Yönetmeni Ahmet Akcan dostumuzun teklifiyle epey şaşırıp tereddüt etmeme rağmen, hizmet söz konusu olduğu için hayır, diyemedim. Allah mahcup etmesin.

Dergi yayımlamak, hele kültür, sanat ve medeniyet dergisi hazırlamak güç bir iştir. Bu güçlüğü, derginin bir de hakemli olmasını talep ederek daha da zorlaştırdık. Ancak, hakemli bir dergiye makale hazırlamak, konusunda yeni görüş ve yeni düşünce ortaya atmak, sağlam kaynaklarla bunu ispat edebilmek kolay değildir. Cenab Şahabeddin'in dediği gibi: Eserine uzun ömür dileyen, uzun zaman sarf eder.

Dergiye gönderilen yazılarda yer alan her cümlenin doğruluğunu ispat edebilmek, okuyana yeni bilgiler kazandırmasını sağlamak hiç de kolay bir iş değildir. 35 yıllık hocalık dönemimde karşılaştığım çeşitli usullerle, oradan buradan makaslanmış cümleleri aktararak kısa zaman içine sığdırılan pek çok yazı gördüm. Bu yılların bana verdiği tecrübeyle şunları yazmalıyım: Güzel hazırlanmış bir makale, sağlam bilgiler ve görüşler içermeli; bunlar anlaşılır bir Türkçeye kaleme alınmalıdır.

Dergimizin okurlar tarafından beğenilmesini ve çevrelere tavsiye edilmesini sağlamak ancak bu şekilde mümkün olur. Her sayısının bir evvelkinden daha zengin olması için çalışırken bunu, sizlerden gelen yazılarla ortaya çıkartacağımızı unutmayınız.

Hakem grubuna gelince; basım öncesi değerlendirilen makalelerin, konularında isim yaparak yıllarını vermiş kişilerden oluşmasına dikkat edildi. Her makale için seçilen iki hakemin raporunu objektif olarak değerlendirmesi istendi. Hakemler, gönderilen makaleleri konusu bakımından kendi sahası dışında buluyorsa veya zamanında geri dönüşü sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu hemen bildirmeli ve hakemliğe kendisinin dâhil edilmemesini istemelidir.

Dergiyi hazırlayan arkadaşlar ve editör yardımcılarının da katkılarıyla, derginin niteliğinde çok önemli bir faktör olan hakem kurulunu zenginleştirme çabamız devam etmektedir.

Rabbim sağlık ve huzurla yeni Lale dergisi sayılarını hazırlamayı bizlere nasip etsin, beni de utandırmasın.

Sevgilerimle

Editör
Prof. Dr. F. Çiçek Derman

İçindekiler

01-17

araştırma makalesi | Didem DEDE

**SAFEVİ-ŞİRAZ YAZMALARINDA İHTİŞAMIN
SEMBOİLÜ SÜLEYMAN PEYGAMBER**
SOLOMON: THE SYMBOL OF MAGNIFICENCE IN THE
SAFAVID-SHIRAZ MANUSCRIPTS

18-49

araştırma makalesi | Feyza YILDIRIM

**KURTUBA ULU CÂMİİ'NİN
PORTAL TEZYİNÂTI**
PORTAL DECORATION OF THE
GREAT MOSQUE OF CORDOBA

50-77

araştırma makalesi | Seval MİNAZ

**16. YÜZYILDAN TILSIM DOLU
BİR YAZMA ESER; METÂLİÜ'S SAÂDE**
A WRITTEN WORK FULL OF TALISM
FROM THE 16TH CENTURY; METÂLİÜ'S SAÂDE

78-89

araştırma makalesi | Yüsrâ KARACA

**HATTAT MEHMET ŞAKİR'E AİT EN'AM-I ŞERİF'İN MUHTEVASI
VE YAZMA KİTAP SANATLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ**
INVESTIGATION OF HATTAT MEHMET ŞAKİR'S EN'AM-I ŞERİF
IN TERMS OF THE CONTENT AND MANUSCRIPT BOOK ARTS

90-99

araştırma makalesi | Zeynep BATO

**ASYA'DAN ESEN BİR RÜZGÂR: CÂMİÜ'T-TEVÂRİH
MİNYATÜRLERİNDEKİ HÜKÜMDARLAR (TSMK H.1653)**
AN ASIAN BREEZE: RULERS IN MINIATURES OF
JAMI AL'-TAWARIKH

100-103

makale | Prof. Uğur DERMAN

**MÂCİD AYRAL'IN MATBU
YAZILARINA DAİR**

104-109

makale | Prof. Dr. Sadettin ÖKTEN

**MODERN BATI MEDENİYETİ
ÜZERİNE BİR DENEME**

110-113

kitap incelemesi | Sona TOMAÇ

**BATI UYGARLIĞININ
KISA TARİHİ**

114-115

tanıtım | Arş. Gör. Emsele BAL

**SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SANAT TASARIM VE
MİMARLIK FAKÜLTESİ GELENEKSEL
TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ**

116-121

tanıtım | Dr. Seda AĞIRBAŞ

**EGE ÜNİVERSİTESİ
KAĞIT VE KİTAP SANATLARI
MÜZESİ**

122-123

tanıtım | Sona TOMAÇ

MİRASIN İZİNDE

124-125

tanıtım | Damla Pınar ÇİNKAYA

**YAŞAYAN İNSAN
HAZİNELERİ 2021**

126-126

tanıtım | Damla Pınar ÇİNKAYA

**CUMHURBAŞKANLIĞI
KÜLTÜR VE SANAT
BÜYÜK ÖDÜLLERİ 2021**

127-128

yazım kuralları

**LALE DERGİSİ
MAKALE YAZIM KURALLARI**

129-132

yayın politikası

**LALE DERGİSİ
YAYIN POLİTİKASI**

SAFEVİ-ŞİRAZ YAZMALARINDA İHTİŞAMIN SEMBOLÜ SÜLEYMAN PEYGAMBER¹

Didem DEDE²

orcid.org/0000-0002-0570-0175 Geliş Tarihi: 30.12.2021 Kabul Tarihi: 17.01.2022

ÖZ

Safeviler, İranda güçlü bir siyasi birliği temsil ederlerken aynı zamanda sanata olan ilgileri ile de bilinirler. Günümüze kadar ulaşabilmiş eserler incelendiğinde edebiyattan başlayarak mimari, çömlekçilik, çinicilik, dokuma ve halıcılık, nakkaşlık (resim), cilt yapımı, el sanatları ile güzel sanatlar alanında oldukça gelişmiş ve kıymetli eserler üretmişlerdir.

Şiraz, Safevilerin yönetiminde 15. yüzyıldan 16. yüzyılın ortalarına kadar önemli bir sanat merkezi hâline gelmiştir. Burada üretilen yazma eserlerin büyük bir kısmı yüksek kalitededir.

Şiraz yazma eserlerinde ele alınan konuların başında Süleyman Peygamber efsaneleri ve İran hükümdarları ile ilgili konular yer alır.

Bu dönemde Şiraz yazmaları daha büyük boyutlarda yapılmaya başlanmış olup, içerisinde yer alan minyatür ve tezhiplere ayrılan alanlar da çoğalmıştır.

Anahtar Kelimeler: Safevi, Şiraz, Süleyman Peygamber, Minyatür

ABSTRACT

SOLOMON: THE SYMBOL OF MAGNIFICENCE IN THE SAFAVID-SHIRAZ MANUSCRIPTS

Though initially representing a sect in Iran, Safavids had later turned into an influential political order. Safavids are also known for their interest in art. Many artworks of literature, architecture, pottery, ceramics, weaving, painting and bookbinding have managed to survive to this date.

Starting from the 15th century through to the middle of the 16th century, Shiraz was also an important center of art. During this period, a significant amount of prominent manuscripts were produced.

The prominent topics for the manuscripts during this period in Shiraz revolve around Iranian monarchs and the legends of the prophet Solomon.

With the increase in value of Shiraz manuscripts in the period between 1565 and 1580, they started to be made in larger sizes and the areas reserved for miniatures and illuminations increased.

Keywords: Safavid, Shiraz, Solomon, Miniature.

¹ Makale ile ilgili daha detaylı bilgi için bk. Dede, 2019.

² Minyatür Sanatçısı, didemclskn88@gmail.com, didem88.derin@hotmail.com

16. Yüzyıl Safevi Şiraz Sanatına Genel Bakış

Güneybatı İran'ın merkezinde yer alan Şiraz, başarılı eserlerin üretildiği önemli bir ilim ve sanat merkezidir. Özellikle minyatür ve hat alanında üretilen başarılı yazma eserler 16. yüzyılın Safevi-Şiraz dönemini oldukça önemli kılmıştır.

Safeviler, 1501 - 1736 yılları arasında İran'da hüküm sürmüş bir hanedanlıktır (Gündüz, 2008, s. 451). Safevi ve Akkoyunlu dönemlerinde Şiraz iyi ve başarılı yazma eserlerin yapıldığı önemli bir merkezdir. Osmanlı başkentinde fazlaca ilgi gördüğü ve alıcı kitlesinin çok olmasından dolayı Topkapı Sarayında Şiraz'a ait yazma eserler oldukça fazladır. Burada bulunan Fars klasiklerinin resimli el yazmalarına göz atıldığında, Osmanlı klasik döneminin Hindistan ve Balkan'a uzanan coğrafyasının içerisinde üretilmiş ve sahibine ulaşmış sanat eserlerinin, döneminin iktidar ilişkilerini de açığa çıkaran, düşünülen çok daha karışık tasarım süreçlerini ortaya koyduğu düşünülmektedir. (Uluç, 2006, s. 19).

Safevi sanatında dönemin en aktif yönünü minyatür oluşturmaktadır. İran minyatürünün en değerli örnekleri bu döneme aittir. Safevi hükümdarlarının tasvir konusundaki görüşlerinin katı olmaması sebebiyle ilginç konularda eserlerin üretilmesine olanak tanımışlardır (Beksaç, 2008, s.459).

Safevilerin erken döneminde (1520-40), Tebriz saray üslubunun kendini açıkça ortaya koyduğu minyatürleri içeren "Tahmasp Şahnamesi", "Londra Hamsesi" (BL OR.2265), Fogg Müzesi'ndeki "Hafız Divanı" ve Sultan İbrahim Mirza için hazırlanan Cami'nin Heft Evreng'i (Kurtuluş, 1998, s. 157-158), (FGA 46.12), 1520'li yıllardan itibaren Şiraz üslubunun gelişimine etkiye bulunan en önemli örneklerdir. Bu eserler içerisinde esas model ise, muazzam boyutları ile ünlü Tahmasp Şehnamesi'dir (Uluç, 2006, s.82).

16. yüzyılda İran'da resim üslubunun kurucusu (1524-1575) Şah Tahmasp'tır denilebilir. Birçok sanatçı Tebriz akademisinde yetişmiştir. Akademide Behzat'ın ardından Sultan Muhammed müdürlük etmiştir. Bu akademinin sanatçıları Şehzade Dust Muhammed, Mir Musavvir, Mir Seyyit Ali, Aga Mirek'dir. İki ünlü eser üretilmiştir.

Bunlardan biri 1539-1543 tarihli Tahmasp Hamsesi'dir ve Londra'da British Museum'da bulunmaktadır. Diğer eser ise Tahmasp Şehnamesi'dir. New York'ta Houghton koleksiyonundadır. İslam minyatür sanatında 257 adet minyatürle rekor sayıya sahip eser, 1527 tarihinde tamamlanmıştır. Şehname 16. yüzyılın ortasına aittir. Minyatürlerde büyük boyutlar, kalabalık sahneler ve parlak renkler kullanılmaya başlanmıştır. Manzara içinde yer alan kısımlar önem kazanmaya başlar; günlük hayattan gelen motifler, kayalar, bitkiler ve figürler itina ile yerleştirilir. Diyagonal ve dairesel formda bir kompozisyon planı kullanılmaya başlanmıştır. Figür ve mekân ilişkisi çok güzel bir biçimde sunulmuştur, durağan sahneler hareketli sahnelere dönüşmüştür. Behzat'ın getirdiği yenilikler Safevi döneminde kalıcı bir üsluba dönüşmüştür. Safevi Tebriz akademisi diğer atölyeler için model oluşturmuştur. Bu atölyeler minyatürler, maden, seramik, halı, kumaş gibi eserlerin tüm sanat bilgilerinin öğrenilip uygulandığı ve sarayın zevkini yansıtan bir merkezdir (İnal, 1985, s. 4-6).

Saray minyatür sanatçılarının tasarladığı motiflerin birçoğu modern halı ve tekstillerde yer almaktadır. Saray atölyelerinde üretilen minyatürlere kıyasla daha az ihtişamlı minyatürler üreten ve daha az zengin patronlar için çalışan minyatür sanatçıları da olmuştur. Bu eserlerin önemli bir kısmı bir sanat eserinin albenisine sahip olsa da önemli bir kısmı aceleye getirilmiş işlerdir. Bu eserlerin de Tahmasp döneminde yapıldığı düşünülmektedir, zira bu dönemde minyatüre talep oldukça fazladır.

Safevi minyatürleri önceki dönemlere göre daha zengin bir saray zevkinin izlerini taşımaktadır. Boyalar en iyi kalitededir, tasarımlarda detaylara eğilim vardır ve önemli konular genellikle saray yaşamından sahnelerdir. Bu sahnelerde kalabalık, zengin giyimli figürler, ihtişamlı saray odalarında ya da sarayın bahçesinde bulunmakta ve kompozisyonlar genel olarak durağandır. Bunlarda uzun ve zarif genç oğlanlar, kızlar yeni bir cazibe ve kıvraklıkla ziyafet sırasında ya da müzik yaparken resmedilirler ama aynı hoşluk ve zahmetli ihtişam av ve savaş gibi hareket içeren resimlerde bulunmamaktadır. Bunlarda genellikle merkez figür sultanın belirgin bir portresi değildir. Herat sanatçılarının sıcak renklerden kaçınma eğilimi burada gözükmektedir. Her renk kombinasyonu denenmekte ve ihtişamın peşinde teknik işlemler detaylandırılmaktadır. Kâğıda altını serpmenin (zerefşan) ya da ağır bir biçimde mührlenmiş çeşitli renklerdeki kağıtları kullanmanın dışında cetveller bazen altınla boyanmış hay-

vanlar veya ağaçlar ve yapraklar, sıklıkla dekoratif güzelliklerle kaplıdır. (Binyon, Wilkinson ve Gray, 1931, s. 110).

Savaş sırasında el yazması kitaplar önemli bir ganimet hâline gelmiş, barış sürecinde ise diplomatik hediyeler olarak güç göstergesinin bir ifadesi olarak sultanlar ve seçkin zümre içerisinde tercih edilmişlerdir. Bundan dolayı bütün hanedanlıklar içinde, kitap ve kitap üretiminin yapıldığı nakışhaneler, saray içerisinde ve dışarısında gelişmiştir. Sanat zevkinin ve üslubunun gelişmesine katkı sağlayan kurumlar olarak yerlerini ve önemlerini her zaman korumuşlardır (Sancaktutan, 2010, s. 6).

Minyatürler de çoğunlukla, sanat ve sanatçılara destek olan hamilerin desteğiyle de yükselişe geçerek, saray için yapılmaya başlanmış ve refah düzeyinin yüksek olduğu 16. yüzyılın ortalarında üretilmiştir.

Genel itibarıyla kalabalık kompozisyonlar, figür çeşitliliği olan, iç ve dış mekânın da genellikle karşılıklı sayfalarda tasvir edildiği, her iki mekânda da yoğun ve hassas işçiliğin bulunduğu, canlı ve çok çeşitli renk tonlarının kullanıldığı eserlerdir (Dede, 2019, s. 10).

Edebî Eserlerde Süleyman Peygamber

Süleyman Peygamber, Davut Peygamberin oğludur (Harman, 1994, s. 21-24). Hz. Davut, vefat ettiğinde Süleyman Peygamber 12 yaşındadır. Hz. Süleyman'ın diğer kardeşlerinden en büyük farkı, çok bilgili, akıllı ve adaletlidir. Süleyman Peygamber, Yahudiler ve Hıristiyanlar için kral, İslam inancında ise hükümdar olan Peygamber olarak kabul edilir. İbranicede Süleyman ismi Şelomoh'un "selamet, barış, sükûnet" anlamlarına gelen şalom kelimesinden gelmiştir. Ahd-i Atik'teki (Harman, 1988, s. 494 - 501) bilgilerde Hz. Davut'un Allah'tan, doğacak oğlunun barışın hâkimi olacağını haberini alması sebebiyle ona bu ismi verdiği söylenmektedir (Harman, 2010, s. 56).

Birçok edebî esere konu edilen Süleyman Peygamber, özellikle de Fars edebiyatı için önemli bir yere sahiptir. Şiraz'da, İran hükümdarları ve Süleyman Peygamber konulu minyatürler en fazla işlenen konular olmuştur.

Fars ve Türk edebiyatında hakkında menkıbe ve kıssalar yazılmış olan Süleyman Peygamber, Doğu edebiyatı için

de önemli bir yere sahiptir. Şiirler, teşbih sanatı ve mesnevi gibi edebî eserlerde konu edilmiştir. Bilge kişiliği sebebiyle Batı sanatında da önemli olmuştur. Hz. Süleyman İslam edebiyatında efsaneler, hikâyeler, halk şiirleri ve divan edebiyatında konu edilirken, özellikle Kur'an-ı Kerim ve hadislerde kıssalar, halkın yorumlarıyla birleşmiş söylentiler ile yoğurularak edebiyatın vazgeçilmez unsuru hâline gelmiştir. Hz. Davut, Sebe Melikesi Belkis, veziri Asaf gibi kişiler başta olmak üzere; hüdhüd, karınca, çekirge, at gibi hayvanlar; dev, ifrit, cin gibi yaratıklar; Süleyman Peygamberin hikâyelerinde bulunan başlıca karakterleri oluştururlar. İhtişam, haşmet, saltanat sahibi olmak gibi sıfatlara sahip olan Süleyman Peygambere, emrinde rüzgâr verilmesi, kuşların dilini bilmesi, hizmetine cinler verilmesi, gibi birçok mucizevi meziyetler bahşedilmiştir. Dünyevi saltanat ve gücün simgesi hâline gelen Hz. Süleyman, padişahlar kasideelerde "Süleyman-ı devran, Süleyman-ı zaman olarak anılarak, aynı ismi taşımış olan Kanuni Sultan Süleyman ile de benzerlik kurulmuştur (Akkaya, 2010, s. 60-62).

Şiraz'ın bu efsanelerle yetişmiş yöneticilerinin ona verdikleri önemden dolayı hem de coğrafi bölgeyle doğrudan ilişkisi olduğundan, Süleyman Peygamber Şiraz minyatürlerinde bilinçli olarak görülmeye başlanmıştır. Süleyman Peygamber çoğu zaman Sebe Melikesi Belkis'la birlikte ya da karşılıklı sayfalarda tahtlarında otururken, bazen de tek başına Şiraz yazma eserlerinde görülmektedirler. 1565'ten itibaren Şiraz el yazmalarının çoğunda Belkis ve Süleyman Peygamber, takdim minyatürlerinde karşılıklı otururken görülürler (Uluç, 2006, s. 37-39).

Bu minyatürlerde dikdörtgen bir kâğıt formunda dikey açıda yerleştirilmiş tasarım düzeni oluşturulmuştur. Bunun üzerinde konunun ana kahramanı olan peygamberin yeri, orta ekseninde veya eksenin biraz üzerinde en önemli bölgededir. Ana karakterin etrafında gelişen olaylar akışı şeklinde tasvir edilme anlayışı vardır. Peygamberin etrafında onun mucizelerini, vasıflarını, yetkilerini anlatmak için çizilen sembolik anlamlar taşıyan simgeler, stilize edilerek anlatılmış; insan, hayvan, efsanevi yaratık, cinler ve melekler gibi figürler yerleştirilmiştir. Ana merkezin yukarı, aşağı, sağ ve sol olmak üzere dört bir yanı figürleri ve atmosferi, mekânı, bolluk ve bereketi anlatmak için semboller ile zenginleştirilmiştir (Dede, 2019, s. 10).

Aşağıda karşılıklı sayfalarda yer alan Süleyman Peygamber minyatürlerinden birkaç örnek bulunmaktadır. Bu minyatürler 16. yüzyıl Safevi-Şiraz döneminin genel minyatür özelliklerini kompozisyon kurgusu, renk kullanımı ve işçilik bakımından gösterir niteliktedir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde 16. yüzyıla ait yazmaların karşılıklı sayfalarında yer alan diğer Süleyman Peygamber minyatürlerinin birçoğunda benzer özellikler varsa da biz bu anlatıma en uygun üç eserden örnekleri inceleyeceğiz.

Bu eserler Şahname-i Firdevsi, Hüsrev ile Şirin-i Şeyhi, Subhatü'l - Ebrâr Tuhfetü'l-Ahrâr Yazma Eserleridir.

İnceleyeceğimiz üç eserden ilki, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan bölümünde bulunan Şahname-i Firdevsi Yazma Eserinin 1b-2a sayfalarında yer alan Süleyman Peygamber ve Belkıs minyatürleridir.

Şahname-i Firdevsi Yazma Eserinde Süleyman Peygamber





1, 2. R. 1548 No'lu Eserin 1b Sayfasından Süleyman Peygamberin Başı ve Sarığı (Dede, 2019, s. 145).

3, 4. R. 1548 No'lu Eserin 2a Sayfasından Belkis'in Başı ve Sarığı (Dede, 2019, s. 145).

5, 6. R. 1548 No'lu Eserin 1b-2a Sayfalarında Süleyman Peygamber ve Belkis'in Tahtları (Dede, 2019, s. 155).

Görsel 1

Tahtlarında Oturan Süleyman Peygamber ve Belkis. Şahname-i Firdevsi, TSMK, R. 1548, 1b-2a (Karatay, 1961, s. 135).

Eserin 1b sayfası dış mekân kurgusuyla tasarlanmıştır. Sayfanın dörtte birinin üst kısmında gökyüzü ve dağ vardır; dörtte üçü ise yeşil alan ile kaplıdır. Süleyman Peygamberin tahtı orta eksenin üzerinde yer alır. Taht, incelediğimiz diğer karşılıklı sayfalarda yer alan Süleyman Peygamber minyatürlerinden formu nedeniyle farklıdır. Tahtın çevresi açık, sadece alt minderlerinin olduğu bir alan üzerinde, ince sütunlar ile tepesi kapalı, perspektif ile çizilerek boyut kazanmış altıgen formundadır (bk. Numara 5). Tezmini açıdan zengin ve döneminin bezeme özelliklerini taşımaktadır. Sayfayı yukarıdan aşağı doğru incelediğimizde gökyüzünün üzerinde sağ tarafta büyük bir Zümrüdüanka kuşunun yer aldığını görürüz. Çevresinde uçan iki leylek ve küçük kuşlar yerleştirilmiştir. Gökyüzü üzerinde gözükten dağın arkasından çıkan bir ejderha, anka kuşuna doğru bakmaktadır. Dağın sol üst tarafında yer alan bir ağaç ve sol köşede hayvanlar vardır.

Minyatürün alt tarafında, dağın ortasında yer alan tahtta, sarı altın üzerinde geometrik desenler kullanılmış, iç alanında da işlemler oldukça az bırakılmıştır. Peygamberin oturduğu minderde, beyaz zeminde kırmızı bitkisel motifli, mavi ve lapis renginde iki yastık da sarı altın işlemler ile süslenmiştir. Süleyman Peygamberin başında beyaz ve siyah bir çıkıntısı olan sarık (bk. Numara 1 ve 2) ile açık kahve rengi elbisenin üzerinde sarı altın bitkisel motiflerle işlenmiş kırmızı bir kaftan bulunmaktadır. Ayaklarında çivit mavi çizmeler vardır. Sayfanın sağında öncelikle tahtın yanında bir melek vardır. Dönemin diğer Süleyman Peygamber minyatürlerinde tahtın etrafını dört melek çevrelerken burada sadece tahtın sağ arkasında, bir melek tahtın ince sütunlarından birini tutarak peygambere doğru bakmaktadır.

Gökyüzünün sağ alanında eşek ve boğa ile iki hayvan, bunların altında dev oldukları düşünülen iki iri insan birbirlerine

dönük vaziyette dururlarken, cinler de aşağı doğru dizilmişlerdir. Cinlerin ön tarafında tahtın yanındaki iskemle benzeri bir yerde oturan ve özel biri olduğu düşünülen yeşil kaftanlı bir insan vardır. Cinlerin sayfanın sonlarına doğru dizildikleri bölümün altından orta kısma doğru ceylan, geyik, tavşan gibi hayvanlar dağınık şekilde yer alır. Bu dağılım tahtın bittiği yerden itibaren sağ alt tarafına kadar, yeşil alan üzerinde bu şekilde kurgulanmıştır. Sol tarafta ise tahtın yanında mavi kaftanlı olarak tasvir edilmiş, Peygambere doğru bakan ve ziri oturmaktadır (Dede, 2019, s. 113-114).

Sahnede Süleyman Peygamber de sol tarafa bakıp, veziri ile iletişim hâlinde tasvir edilmiştir. Sol üst tarafta zürafa, keçi, fil gibi hayvanların devamında vezirin oturduğu alanın sonuna kadar insan figürleri sıralı şekilde dizilmişlerdir. İnsan figürlerinin bulunduğu sayfanın alt alanında geyik, eşek, at, deve gibi hayvanlar sıralı bir şekilde yerleştirilmişlerdir. Orta alana doğru tahtın alt kısmında iki kaplan, ortasında ise minik bir su birikintisi içerisinde balık vardır. Sayfanın en alt ve orta kısmında ise biri oturan, elinde saz olduğu düşünülen bir insan figürü ve ayakta duran bir figür yer alır. 1b sayfasındaki minyatür, başta Süleyman Peygamber olmak üzere on yedi insan figürü, dev gibi gözükten iki figür, bir melek, sekiz cin, altı tane kuş, bir Zümrüdüanka ve bir ejderha olarak iki efsanevi yaratık ve on altı hayvan olmak üzere toplamda elli altı figürün yer aldığı kalabalık bir kompozisyondur. Kırmızı, bordo, açık - koyu mavi, açık - koyu yeşil, pembe, açık - koyu turuncu, sarı, kahverengi, ten rengi siyah, beyaz ve sarı altın olmak üzere on beş adet renk kullanılmıştır.

2a sayfasına baktığımızda yarı iç yarı dış mekân formunda tasarlanmış, avlu olduğu düşünülen bir alanda, orta eksenin üzerinde Belkis'in tahtı yer alır. İç mekânda avlu duvarlarında, kırık beyaz ve yer yer açık mavi zemin üzerinde

lacivert, kırmızı renklerle bezenmiş geometrik motifler bulunur. Kompozisyonun diğer kısmı yeşil alanlarla kaplıdır. Taht 1b sayfasındaki gibi altıgen formunda, fakat etrafı korunaklı, kapalı olup sadece tepe kısmı açık bir şekilde tasvir edilmiştir. Dış bölümleri sarı altın üzerinde geometrik motiflerle bezelidir. İç bölümde ise sırt kısmı beyaz, mavi motifler ile minderli alan da sarı ve kırmızı zeminde, sarı altın işlemeli bitkisel motiflerle süslenmiştir (bk. Numara 5 ve 6). Sayfanın en üst kısmında oldukça küçük bir alanda gökyüzü üzerinde ağaçlar yerleştirilmiştir. Gökyüzünün sağ tarafında elinde tavus kuşu bulunan bir melek, pencereden elini uzatan insana doğru yönelmiştir. Dönemin karşılıklı sayfalarındaki Belkıs minyatürlerinden farklı olarak insan ve meleklerin dışında cinler de yer alır. Sağ üst alandan başlayarak avlunun göğe yükselen duvarlarındaki en üst pencerede bir cinin önünde, tahtın çevresinde sağdan başlayarak dört melekçe çevrilidir. Sağ üst bölümden başlayarak penceredeki cinin alt alanında ince bir duvar ile sınırlandırılmış avlunun bahçesinin sonuna kadar melekler ve ara ara gözükken insan figürleri sıralı bir şekilde dizilmiştir. Tahtın sağında yerde minderde oturan ve Belkıs'la iletişim içerisinde olan bir insan figürü yer alır. Tahtında oturan Belkıs sağ tarafa doğru bakarken, başında sarı altın ve açık turkuaz renklerinde taç ve beyaz örtülü bir başlık (bk. Numara 3 ve 4), lapis mavisi bir iç elbise, içinde mor bir şalvar, üzerinde de canlı turuncu renginde kaftan giymiş bir şekilde tasvir edilmiştir. Üzerindeki kumaşlar sarı altın renklerinde minik bitkisel motifler ile süslenmiştir.

Sayfanın solunda yine avlunun göğe yükselen duvarındaki pencereden bakan üç figür görülmektedir. Bu figürlerden biri sayfanın sağında uçarak gelen, elinde tavus kuşu olan meleğe doğru elini uzatmıştır. Sayfanın başından başlayarak avlunun duvarına doğru sıralı bir şekilde ayakta duran ve onun altında oturan iki melek ve birçok figür bir arada

bulunmaktadır. Tahtın önünde, avlu içinde duvarın önünü çevreleyen ve ellerinde çalgı aletleri olan figürlerin ortasında iki melek dans etmektedir. Yine eğlence ortamının tasvir edildiği bu kompozisyonun devamında, avlu duvarının bittiği yerde sağda, biri büyük, biri küçük el ele tutuşmuş, insan formunda dev ya da cin olduğu düşünülen iki figür vardır. Solunda da başka iki cin daha sağa doğru hareket hâlinde tasvir edilmiştir. 2a sayfasında başta Belkıs olmak üzere yirmi altı insan figürü, on bir melek, beş tane cin olmak üzere kırk iki figür vardır. Kırmızı, bordo, mor, açık - koyu turuncu, açık - koyu yeşil, açık - koyu mavi, kahverengi, sarı, ten rengi, siyah, beyaz ve sarı altın olmak üzere on beş adet renk kullanılmıştır. (Dede, 2019, s. 115-116).

Eserin karşılıklı iki sayfası incelendiğinde birbiriyle benzer bir kurgu görülür. 1b sayfasında dış mekânda, 2a sayfasında ise kısmen dış mekânda sayılacak avlu üzerinde tasarlanmıştır. Zeminlerde kullanılan renkler uyum içerisindedir. 2a sayfası, 1b sayfasına göre daha kalabalık bir figür kompozisyonuna sahip gözükse de 1b sayfasında daha fazla figür vardır. Sayfalardaki tezyinat döneminin ihtişamını taşır. 1b sayfasında Süleyman Peygamber her zamanki gibi sol tarafa bakarken ve veziri ile diyalog hâlinde iken tasvir edilmiştir. Diğer figürlerin bazıları da birbirleriyle konuşur şekilde veya Süleyman Peygambere bakmaktadırlar. Sayfadaki hayvanların, hareket hâlinde olduklarını ifade eden duruşları bile, kurgudaki durağanlığın önüne geçmemiştir. 2a sayfası 1b sayfasına nazaran daha hareketli bir kompozisyon düzenindedir. Tahtında oturan Belkıs'ın etrafındaki birçok figür, sağ ve sol kenarlara dizilmiş olup orta alanda ise zeminin görünemeyeceği kadar çok figürün dağınık şekilde yerleştirilmiş olması daha aktif ve daha kalabalık kurgulu bir anı tasvir etmektedir (bk. Görsel 1) (Dede, 2019, s. 119).

Hüsrev ile Şirin-i
Şeyhi Yazma
Eserinde
Süleyman
Peygamber





7, 8. H 683 No'lu Eserin 1b Sayfasından Hz. Süleyman'ın Başı ve Sarığı (Dede, 2019, s. 142).

9, 10. H 683 No'lu Eserin 2a Sayfasından Belkıs'ın Başı ve Tacı (Dede, 2019, s. 142).

11, 12. H 683 No'lu Eserin 1b-2a Sayfalarından Süleyman Peygamber ve Belkıs'ın Tahtları (Dede, 2019, s.153).

Görsel 2

Tahtlarında Oturan Süleyman Peygamber ve Belkıs. Hüsrev ile Şirin-i Şeyhi, TSMK, H. 683, 1b-2a (Karatay, 1985, s. 94).

İnceleyeceğimiz üç eserden ikincisi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine Bölümünde bulunan Hüsrev ile Şirin-i Şeyhi Yazma Eserinin, 1b-2a sayfalarındaki Süleyman Peygamber ve Belkıs minyatürleridir.

Eserin 1b sayfasına baktığımızda orta eksenin biraz üzerine yerleştirilmiş olan Süleyman Peygamberin tahtı vardır. Eser yukarıdan aşağıya doğru incelendiğinde en üst bölüm meleklerle çevrilidir. Bu melekler tef, saz, arp, flüt gibi çeşitli müzik enstrümanları çalmaktadırlar. Ortadaki melek tam önden iki kanadı da eşit derecede belirgin bir şekilde, elinde saz çalarken tasvir edilmiştir. Sol ve sağda yer alan melekler de açılı bir şekilde durmuşlardır ve kanatları da duruşlarının yönüne doğru açılı bir şekilde görülür. Meleklerin hemen altındaki bölümde ise çeşitli kuşlar, aynı meleklerde olduğu gibi tahtın üzerinde dairesel bir form belirleyecek şekilde dizilmiştir.

Kuşların altında yer alan bölümde tahtında oturan Süleyman Peygamber yer alır. Başında beyaz üzerinde kırmızı bastona benzeyen bir sarık (bk. Numara 7 ve 8) ile sarı elbiseli yeşil kaftanlı olarak tasvir edilmiştir. İki boyutlu olan tahtın tepesi lapis lazuli mavi zemin üzerine simetrik bir kompozisyonun bulunduğu tezyinat işlenmiştir. Peygamberin oturduğu kısımda ise arkada tarçın rengi zemini olan üzerinde bordo rumi motiflerinin olduğu bir bölüm görülür. Tahtın kenarları lapis lazuli mavi tonunda cetveller ile kontürlenmiş bölümün içine, altın zemin üzerine zencirek motifi ile işlenmiştir (bk. Numara 12).

Tahtın sağında devlerin başı olduğu düşünülen, kucağında siyah bir hayvan olan cin, onun sağında da Peygamberin yardımcısı, veziri olduğu düşünülen bir insan oturmaktadır. Tahtın gerisinde oturan, büyük cine doğru bakan bir cin ile büyük cinin arkasında, insan ve hayvan karışımı bir yaratık görülür. Tahtın sol arkasında ise vezire doğru bakan ayakta duran bir insan daha vardır. İki boyutlu görünen taht bir leoparın sırtında taşınırken tasvir edilmiştir. Tahtın

alt kısmında kaplan, koç, ceylan, tavşan, timsah gibi çeşitli hayvanlar ve ejderha, hayvan ve cin karışımı mitolojik yaratıklar dağınık şekilde yerleştirilmiştir (Dede, 2019, s. 86).

Kâğıdın zemini yer ve gök de kahverenginin tonlarında boyanmıştır. Zeminin üzerinde çeşitli renklerde çiçekler vardır. Koyu renk zemin, diğer hayvan, yaratık ve figürlerin öne çıkmasını engellemiştir. Bunun nedeni biraz da kahverengi tonlarının kullanılarak boyanmış olduğu zeminin üzerindeki hayvanların çoğunun da, açık kahverengi, sarı gibi zeminin tonlarında boyanmış olmaları sebebiyledir. En sonda bulunan lapis lazuli mavisi alanda altın boyanmış ayrıntıları olan büyük bir ejder, eserdeki pastel renkle boyanmış diğer figürlerin içinde belirgin olan tek koyu leke olarak sayfanın sonunda vurgu yaratmıştır. Genellikle pastel renklerin kullanıldığı eser, yukarı kısmında sıralanmış melek ve kuşlar ile bir düzen içinde başlayıp tahtın bitimine kadar devam etmiştir.

Tahtın altından başlayan kısımda ise oldukça dağınık bir biçimde yerleştirilmiş hayvanlar ve mitolojik yaratıklar yer alır. Toplamda on figür, dört tanesi insan, iki tanesi cin, dört tanesi ise meleklerden oluşur. Dokuz adet kuş, çeşitli on dokuz hayvan, üç adet efsanevi yaratık olmak üzere toplamda otuz bir adet hayvan ve yaratık karışık şekilde yerleştirilmiştir. Eserdeki toplam figür sayısı kırk bir adettir. Sarı, turuncu, yeşil, kırmızı, açık - koyu kahverengi, pembe, beyaz, açık mavi, lapis lazuli mavi, gri, siyah, bordo ve sarı altın olmak üzere on dört adet renk kullanılmıştır.

Eserin 2a sayfasına geçtiğimizde ise tıpkı 1b sayfasında olduğu gibi orta eksenin biraz üzerindeki Belkıs'ın tahtı, aynı ölçü, form ve iki boyutlu olarak tasarlanmıştır (bk. Numara 11). Belkıs'ın başında beyaz bir örtü üzerinde kırmızı ve sarı altın bölümleri olan taç (bk. Numara 9 ve 10) ile turuncu kaftan ve yeşil etek giymiş şekilde tasvir edilmiştir. Tahtını da dev ve cin görünümü üç cin taşımaktadır. Eser yukarıdan aşağıya doğru incelendiğinde en tepede, büyük boyutlarda, biri sağ, diğeri solda duran iki tane Zümrüdüanka kuşu vardır.

Onların altında daha küçük boylarda iki tane güvercin güzel bir ahenkle yerleştirilmiştir. Kuşların hemen altındaki tahtın çevresinde ellerinde çeşitli aletler olan hizmetkârlar bulunmaktadır. Sağında iki figür, solunda ise üç figür vardır. Belkıs'tan başlayarak kuşlara doğru giden helezonik bir kurgu hissedilir. Bu kurgu tahtın altından itibaren serbest bir kompozisyon hâlinde devam eder. Tahtı taşıyan dev görünümlü cinlerin hemen altında sağ tarafta iki tane at bulunmaktadır. Sağ en altta ise iki deve vardır.

Sayfanın sol tarafında fil, zürafa, geyik, orta kısımlara doğru da, tavuk, horoz gibi çeşitli hayvanlar vardır. En alt köşede ise derede yüzen balıklar ve deniz kızı görülmektedir. Eserde bulunan bütün figürler hareket hâlinde olarak Belkıs'ın tahtını Süleyman Peygambere doğru götürmektedir. Süleyman Peygamber olduğu 1b sayfasındaki taht ile aynı hizada ve aynı hız ile ilerliyor gibi tasvir edilmişlerdir.

1b sayfasında olduğu gibi 2a sayfasında da tüm zemin kahverengi tonlarında boyanmıştır. Zemin üzerinde çeşitli renklerde çiçekler vardır. 2a sayfasında 1b sayfasına göre daha canlı, baskın renkler kullanılmış ve dengeli bir şekilde dağıtılmıştır. Zeminin rengi bu sayfada daha az görülür. Figürler daha yakın planda, genel olarak hepsi büyük boyutlardadır. Bu da sayfanın daha dolu, daha canlı renkli, hareketli bir kompozisyon olarak gözükmelerini sağlamıştır. 1b sayfasında meleklerin, 2a sayfasında ise anka kuşunun kanatları eserinin belirlendiği sınırların dışına taşmıştır. 1b sayfasına göre daha dağınık ve yukarıdan aşağıya doğru aynı düzen içerisinde oluşturulmuş bir akış içerisinde. Bu nedenle bölümlere ayırmaya gerek kalmadan figür sayısı ve renk sayısını aktarabiliriz. 2a sayfasında altı insan figürü, üç dev-cin, iki Zümrüdüanka, bir mitolojik yaratık olan deniz kızı, at, deve, fil, tavuk, balık gibi yirmi dört adet çeşitli hayvan vardır. Eserin 2a sayfasında toplamda otuz altı figür vardır. Lapis lazuli mavi, açık mavi, yeşil, siyah, gri, kırmızı, turuncu, sarı, açık - koyu kahverengi, beyaz, bordo ve sarı altın olmak üzere on üç renk kullanılmıştır.

16. yüzyıl Safevi-Şiraz yazma eserlerinde karşılıklı sayfalarda yer alan Süleyman Peygamber ve Sebe Melikesi Belkıs'ın yer aldığı minyatürlerde genellikle Belkıs iç mekânda, Süleyman Peygamber dış mekânda tasvir edilirken bu eserde ikisi de dış mekânda, aynı zemin rengi üzerine kurgulanmış bir şekilde tasarlanmıştır. Bu açıdan döneminin diğer Süleyman Peygamber ve Belkıs minyatürlerinden farklı sayılabilir (Dede, 2019, s. 87-89).

Figürler duruş ve yerleştirilmeleri bakımından iki boyutlu kurguya sahiptirler. Özellikle Peygamber ve Belkıs'ın duruş şekilleri ve tahtları ön, arka derinliği olmaksızın tasarlanmıştır. Birbirleriyle benzerlik ve farklılıklarına değinecek olursak da 1b sayfasında meleklerin kanatlarının altında yer alan taht varken, 2a sayfasında Belkıs'ın tahtı üzerinde de kuşlar kanatlarını açmış bir şekildedir. İki sayfada da kanatlar altında olan tahtlar yine orta eksenin üzerinde, aşağıdan yukarı doğru dörtte üçünün üzerinde yer alır. Tahtları da karşılıklı olarak aynı hizada ve aynı tasarım düzenindedir. Üzerlerindeki giysiler ve arkada bulunan renkler de farklı yerlerde kullanılsa da aynı renk dağılımına sahiptir. Bir ilk olarak ikisi de ayrı sayfalarda olmasına karşın dış mekândadırlar ve tasarım aynı renk zemin üzerinde uygulanmıştır. Kullanılan renklerde dağınık olarak iki sayfada da aynıdır. Özellikle 2a sayfasındaki Belkıs'ın tahtını taşıyan ortada bulunan siyah renkli cin kullanıldığı renk ve boyutu bakımından göze çarpmaktadır. İki sayfa da hareketli bir kompozisyona sahiptir. Durağan olan figürler yalnızca tahtlarında oturan Süleyman Peygamber ve Belkıs'tır (bk. Görsel 2) (Dede, 2019, s. 92-93).

İnceleyeceğimiz üç eserden sonuncusu ise, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Bölümünde bulunan Subhatü'l - Ebrâr Tuhfetü'l - Ahrâr Yazma Eserinin 1b - 2a sayfalarında bulunan Süleyman Peygamber ve Belkıs minyatürleridir.

Subhatü'l - Ebrâr
Tuhfetü'l - Ahrâr
Yazma Eserinde
Süleyman
Peygamber





13, 14. R 898 No'lu Eserin 1b Sayfasından Hz. Süleyman'ın Başı ve Sarığı (Dede, 2019, s. 147).

15, 16. R 898 No'lu Eserin 2a Sayfasından Belkıs'ın Başı ve Tacı (Dede, 2019, s. 147).

17, 18. R 898 No'lu Eserin 1b-2a Sayfalarından Süleyman Peygamber ve Belkıs'ın Tahtları (Dede, 2019, s.157).

Görsel 3

Tahtlarında Oturan Süleyman Peygamber ve Belkıs. Subhatü'l - Ebrâr Tuhfetü'l - Ahrâr, Cami, TSMK, R. 898, 1b-2a (Karatay, 1961, s. 252).

Bu eserin 1b sayfasını incelediğimizde, döneminin diğer Süleyman Peygamber minyatürlerinde olduğu gibi taht orta eksenin biraz üzerindedir. Derinliği belirgin, daha boyutlu bir tahtta oturan Süleyman Peygamber, veziri olduğu düşünülen bir insanla konuşma hâlinde sol tarafa doğru dönük olarak oturmuştur. Sağ tarafında da yine işlemeli bir bölmede oturan erkek bir melek vardır. Bu genel yorumlamanın ardından eseri yukarıdan aşağıya doğru incelediğimizde en tepede lapis lazuli mavisinde, oldukça koyu renkli bir zemine boyanmış bir gökyüzünde, tam orta bölümde büyük bir Zümrüdüanka kuşu uçmaktadır. Gökyüzünün bittiği yerden sonra başlayan dağların ardından gözükken bir ejderha, anka kuşuna doğru bakmaktadır. Gökyüzünde anka kuşunun etrafında küçük boyutlarda fakat kendi içerisinde irili ufaklı kuş sürüleri uçmaktadır. Gökyüzü kuşlarla kaplıdır, koyu renk zemin oldukça az gözükmektedir. Gökyüzü üzerinde sol taraftaki dağın ardından çıkan geyik, keçi ve yavruları görülür. Gökyüzünün ardından, arkalı önlü olacak şekilde yerleştirilmiş dağlar başlar. Dağların arasında birbiri ile konuşur vaziyette cinler vardır. Bu cinlerden birinin elinde ahşap değnek bulunmaktadır (Dede, 2019, s. 130).

Dağın ön kısmına geldiğimizde, tahtında oturan Süleyman Peygamber ve çevresindeki figürler yer alır. Sağ tarafta tahtın arkasında bir insan figürü, bir elinde Süleyman Peygamberin kılıcını taşıdığı düşünülen, iki insan figürü ile konuşuyor gibidir. Bu figürlerin önünde tahtın yanında oturan bir erkek melek oturmaktadır. Sol tarafta ise Süleyman Peygambere doğru bir şeyler anlatan veziri, oturmaktadır. Sağ taraftaki erkek meleğin ve vezirin yanında birer cin vardır. Orta kısımdaki Süleyman Peygamberin tahtı ise lacivert cetvellerin arasında sarı altın ile boyanmış zeminde, geometrik süslemelerin bulunduğu bölmeler ile gösterilmiştir. Tahtın sırt kısmı sarı, üzerinde de çok açık turuncu üzerine lacivert renklerle işlemelerin olduğu, altında da bordo zeminde altın rengi motiflerle süslenmiştir (bk. Numara 17). Süleyman Peygamber, içinde sarı elbise, mavi kuşak ve yeşil renkli kaftan ile tepesi siyah olan beyaz bir sarık takmış şekilde tahtında oturmaktadır (bk. Numara 13 ve 14). Başının etrafından dirseklerine kadar peygamberliğini vurgulayan alev, sarı altın ile boyanmıştır. Tahtın altı da yanları mavi, ortası kırmızı renkli, işlemeli örtüler

ile kaplıdır. Tahtın önünde ise yerde uzanmış yatan boynu, kolları bacakları ve el bileklerinde sarı altın takıların yer aldığı yüzü ve boynuzları keçiye benzeyen bir cin vardır. Kâğıdın sağ tarafında fil, zürafa, at, eşek, kaplan, akrep gibi hayvanlar art arda çizilmiştir. Bu taraftaki hayvanlar orta bölüme doğru dengeli bir şekilde yerleştirilmişlerdir. Sağ taraftaki tavşan, kaplan, domuz gibi hayvanlar, sol tarafa göre, oldukça az ve aralıklı olarak serpiştirilmiştir. Sağdaki ve soldaki hayvanlar ileriye doğru hamle almışçasına birbirlerine dönük şekilde tasvir edilmişlerdir. Kâğıdın en sonunda ise solda ve orta kısımda bulunan hayvanlara doğru hamle almış gibi görünen iki ejderha görülmektedir.

Kâğıdın zemininde dört farklı renk kullanılmıştır. En üstte gökyüzü koyu bir lapis lazuli mavisinde, dağların sağ tarafındaki yükseltide sarı renkli bir dağ zemini, onun altında ve önde bulunan dağ ise açık pembe rengindedir. Dağların bitiminde tahtın oturduğu zemin ise açık kahverengindedir. Eserde otuz beş adet irili ufaklı kuş gökyüzünde, altı tane de zeminde, toplamda kırk iki adet kuş, bir tane Zümrüdüanka vardır. Biri gökyüzünde, diğer ikisi kâğıdın sonunda olmak üzere üç tane ejderha vardır. İki tane yukarıda dağların arasında, diğerleri de zeminde olarak toplamda beş adet cin ve bir melek bulunur. At, fil, yılan, akrep, kaplan gibi çeşitli hayvanlar da otuz iki adettir. Kuşlarla birlikte toplamda yetmiş dört tane hayvan vardır. Oldukça kalabalık bir kompozisyon olan bu sayfada lapis lazuli mavi, açık, koyu mavi, lacivert, yeşil, açık, koyu turuncu, kırmızı, sarı, açık, koyu kahverengi, gri, siyah, beyaz ve sarı altın olarak on beş adet renk kullanılmıştır. Zeminde kullanılmış olan açık kahve rengi tonunun üzerinde, yine kahve rengi tonlarına boyanmış olan hayvanlar zeminde diğer renklere boyanmış figürlere göre daha az belirgindir. Bu seçim çok çeşitli figürler olmasına karşın canlı renklerin olduğu bir görünüm olmasını engeller. 1b sayfasındaki tek canlı ve belirgin alan gökyüzüdür. Sadece gökyüzünde baskın bir lapis mavi tonu kullanılmış, zeminin devamında da canlı renkler gözükse bile küçük ayrıntılarda kullanıldığı için yeterince canlı ve belirgin değildir, genelinde pastel tonların kullanıldığı bir ortam hâkimdir.

2a sayfasında ise döneminin diğer Süleyman Peygamber ve Belkıs minyatürlerinden farklı olarak karşılıklı sayfalarda olup da tahtları aynı hizada bulunmayan bir eserdir. Süleyman Peygamberin tahtı orta eksenin üzerindeyken, Belkıs'ın tahtı orta eksenin üzerinden, biraz sağ tarafa yakın şekilde yerleştirilmiştir. Üst ve alt bölümünde eşit boşluk olan alanın analizine yukarıdan başlayacak olursak, sayfanın en tepesinde tahtın hizasında tam ortada, sağ ve solda da olmak üzere üç melek bulunur. Bu meleklerden ortadakinin ve soldakinin elinde tabaklar vardır, sağdaki meleğin elinde ise boğazından tuttuğu bir kuşu Belkıs'a doğru taşıdığı an tasvir edilmiştir. Öne çıkan bu meleklerin yanlarında da melekler bulunur. En sağdaki melek, elinde de kırmızı elbise, küçük bir insan taşımaktadır. Sol tarafta köşede, ortadaki meleklerle göre oldukça küçük boyutta bir melek daha vardır. İç mekân olarak tasarlanmış olan bu sayfada açık turuncu tonunda boyanmış duvar üzerine geometrik bölmeler ile pencereler ve kapılar yerleştirilmiştir. Sağ ve sol tepede kare formunda, çevresi altın zemin üzerine bulut motifi ile iç tarafı geometrik süsleme ile tasarlanmış birer pencere, alt kısımda da aynı şekilde bulut motifli kapı pervazları, sağındakinde mavi, soldakinde kırmızı üzerine altın işlemeli örtü olan birer kapı bulunmaktadır. Tahtın yere değdiği bölümde içi açık mavi üzerine koyu mavi çift tahrir motifler ile süslenmiş, çevresi açık pembe üzerine koyu mavi süslemeleri olan cetveller ile bordürlenmiş, arada ince kırmızı bir cetvel ile ayrılmış olan iki adet halı bulunmaktadır. Zemin tanımlamasının ardından sayfanın en tepesindeki meleklerin altında yer alan Belkıs'ın tahtı vardır. Taht derinliği olan, boyutlu bir biçimde tasarlanmış kübik bir formu andırır. Çevresi altın ile boyanmış, üzerine geometrik motiflerle süsleme yapılmış ve çevresi lapis lazuli mavisinde cetvelenmiştir. Belkıs da tahtın içinde lapis mavisinde bir minderin üzerinde oturmuş, arkasında turuncu bölümdaki yavruağzı, açık mavi yastıklar bulunan alana doğru yaslanmıştır. Mavi alanların içleri de sarı altın motiflerle boyanarak işlenmiştir (bk. Numara 18). Oldukça süslü, işlemeli, gösterişli bir tahtın üzerinde oturan Belkıs sağ tarafa doğru oturmakta ve kendisine uzatılan tabağa doğru bakmaktadır. Dönemin diğer Belkıs ve Süleyman Peygamber minyatürlerinde olduğu gibi bunda da Belkıs bir ziyafet ve eğlence ortamında tasvir edilmiştir. Belkıs'ın üzerinde, içinde siyah bir kısım gözüken yeşil bir elbise ile canlı turuncu

bir kaftan vardır. Elbiselerine altın ile minik işlemler yapılmıştır. Başında beyaz bir örtü, tepesinde de siyah bir örtü olan altın tacı bulunmaktadır (bk. Görsel 15 ve 16). Tahtın sağ tarafında sol tarafa göre daha az figür yer alır. Bu bölümde yerde oturan ve hizmetkâr olduğu düşünülen kadın elindeki bir tabağı uzatmaktadır. Arkasında tahtın yanından itibaren yerleştirilmiş üç kadın daha bulunmaktadır. Bu figürlerin hemen üzerinde bir insan daha vardır. Sağ tarafta beş tane hizmetkâr insan bulunmaktadır. Sayfanın solunda ise ellerinde çeşitli hediyeler olan, on iki adet figür bulunur. Figürlerin on tanesinin başında örtü yoktur. Bu figürlerin alt kısmında yan yana dizilmiş oturan, üç tane kadın vardır. En altta da üç kadın daha yan yana oturmaktadır. Kâğıdın sağ alt tarafında ise elinde arp, kanun, tef ve flüt olan, çalgıcılar yer almaktadır. Orta kısımda ise bir hizmetkâr dans etmektedir. Sol tarafta en altta dizilmiş olan insanlardan ayrı olarak sırtı dönük hâlde çizilmiş tek bir figür yer alır. Tahtın bittiği yerden itibaren sağ taraftaki çalgıcılar ve sol tarafta üçer üçer dizilmiş oturan figürler, ortada dans eden kadını izlemektedir. Önlerinde tabaklar ve testiler vardır.

Bu eserde beş tane melek, otuz tane de insan figürü vardır. 2a sayfasında, 1b sayfasına göre zemin renkleri ve dengeli şekilde dağıtılmış figürler ve üzerlerindeki giysilerde bulunan canlı renkler nedeniyle daha zengin ve belirgin bir kompozisyon düzeni oluşturulmuştur. Lapis lazuli mavi, lacivert, açık mavi, canlı - açık turuncu, yeşil, kırmızı, sarı, beyaz, gri, siyah, pembe, kahverengi ve sarı altın ile on dört renk kullanılmıştır (Dede, 2019, s. 131-135).

Eserlerin sağ ve sol sayfasına baktığımızda benzerlikler olsa da genel kompozisyon dağılımı birbirinden farklıdır. Sağ sayfada bulunan Süleyman Peygamberin tahtı orta eksenin üzerinde yer alırken Belkıs'ın tahtı sayfayı ortalamıştır. Sağdaki sayfada Süleyman Peygamberin çevresinde yer alan figür öbekleri dağınık bir şekilde yerleştirilmiştir. Peygamberin veziri, melekler, cinler ve hayvanların hepsi hareket hâlinindedir. Hiçbir figürde durağanlık yoktur. Duruşlar birbirine benzememektedir. Sayfanın dörtte birini kaplayan gökyüzü koyu bir mavide sahipken geri kalanında kahverengi zemin yer alır. Figür dağılımı dağınık olsa da kendi içerisinde bir düzene sahiptir.

Sol sayfada ise Belkıs'ın çevresinde oldukça muntazam bir şekilde dizilmiş figür bölümleri yer alır. Belkıs'ın çevresinde bir eğlence anı tasvir edilmiş olmasına karşın Süleyman Peygamberin sayfasında daha fazla hareket vardır. Sol sayfada hem tahtın bulunduğu eksen hem de iç mekândaki geometrik düzen, simetrik bir kompozisyona sahiptir. Renk düzeni de sağ sayfaya göre daha fazla denge içerisindedir (bk. Görsel 3) (Dede, 2019, s. 138-139).

Süleyman Peygamber Minyatürlerinin Ortak Dili

Süleyman Peygamber minyatürlerinde, peygamberin olduğu sayfalar genellikle dış mekân üzerinde, gökyüzü, dağlar ve yeşil alan olarak tasarlanmıştır. Sayfadaki en gösterişli alan olan tahtlar, genellikle orta eksenin biraz üzerine gelecek şekilde yerleştirilmiştir.

Sayfanın üst kısımlarında çoğu zaman hüdhüd kuşu yer alır. Zenginliğin, bolluk ve bereketin de yansıtıldığı bu minyatürlerde, döneminin yüksek imkanlarını yansıtan değerli malzemeler kullanılmıştır. Bunlar, koyu yeşil, lapis lazuli mavisi renklerinde boyalar ile altın ve gümüş gibi değerli madenlerdir. Tasarımlarının güzelliği, büyüleyici konusu ile bu minyatürler her bakımdan oldukça gösterişlidir. Sayfa düzenine baktığımızda tahtında oturmuş Süleyman Peygamber genellikle soluna doğru bakarak yerde oturan veziri ile iletişim hâlindeyken tasvir edilmiştir.

Solda oturan vezirine bakarak oturan Süleyman Peygamber, onu izleyen hizmetkârları, insan figürleri, melekler, cinler genel itibarıyla etkileşim içerisindedirler. Hayvanlar sayfanın sağ ve solunda dizilmiş şekilde durmalarına karşın, vücutları hareket hâlinde gibi görünmektedir. Figür ve renk çeşitliliği bol, durağan olmayan tasarımları ile büyüleyici minyatürlerdir.

Sol sayfalarda ise Belkıs yer alır. Süleyman Peygamber dış mekânda, doğal bir ortamda iken, Belkıs genellikle iç mekânda bazen de avluda tasvir edilmiştir. Karşılıklı sayfalarda olmalarına karşın çoğunlukla tahtları da aynı hizada değildir. Belkıs'ın tahtı orta eksenin üzerine yerleştirilmektedir. Tahtın hemen kenarında üst ve yanlarda, sağ ve solda olmak üzere dört tane melek bulunmaktadır. Tahtın sağ

tarafında baştan aşağıya kadar melekler ve yer yer de hizmetkâr oldukları düşünülen insan figürleri yer almaktadır.

Sayfanın sonlarına doğru çalgı çalan melek ve hizmetkârlar bulunmaktadır. Belkıs'ın olduğu sayfalarda genellikle bir eğlence ortamı tasvir edilmiştir. Meleklerin Belkıs'a getirdiği hediyeler, ellerinde testiler ve yiyecek tepsileriyle dolaşan hizmetkârlar, zengin sofralar, çalgıcılar ve dans eden melekler eşliğinde bolluk, bereket ve eğlence oldukça güzel bir şekilde yansıtılmıştır. Genellikle zengin renkler, dengeli bir biçimde kullanılarak kompozisyonlardaki ayrıntıları öne çıkarır nitelikte olmuştur.

Süleyman Peygamberin oturduğu tahtlar incelendiğinde genellikle perspektif kullanılarak, derinliği olan altıgen formunda tasarlanmıştır. Bu tahtlar çoğu zaman karşısındaki 2a sayfasında Belkıs'ın tahtıyla aynıdır. Dış bölmelerde geometrik formda süslemeler, iç alanlarda ise açık pembe, açık, koyu mavi, lapis mavisi, açık, koyu yeşil ve beyaz gibi zemin renkleri üzerinde kırmızı, lacivert bazen de sarı altın renklerinde bitkisel motifler ile tezmin edilmiştir.

Belkıs'ın tahtlarının genel özelliklerinden bahsedecek olursak genellikle yan bölmeleri uzun ve korunaklı formda tasarlanmıştır. Kullanılan renkler, sarı altın, açık, koyu kırmızı, açık, koyu mavi, lapis lazuli mavi, lacivert, turuncu ve yeşil renkleridir. Tasarım ve işleme olarak her zaman karşılıklı sayfalarında yer alan Süleyman Peygamberin olduğu sayfadaki taht ile uyum içerisindedirler. Genellikle dış bölmelerde sarı altın zemin üzerinde geometrik tezyinat veya zencirek motifi kullanılır. Tahtların iç kısımlarında genellikle üç renk bir arada kullanılır. Sırt kısmı, bordürler ve alt minder üzerinde üç farklı renk zemininde, çift tahrir gibi ince işlenmiş bitkisel motifli süslemeler yer alır.

Süleyman Peygamber baş ve sarıkları incelendiğinde genellikle sol tarafa bakarken ve benzer yüz ifadelerinde tasvir edilmiştir. H 683 no.lu eserdeki (bk. Görsel 2, Numara 8) sarık Safevi başlıklarının özelliğini en iyi yansıtan sarıktır. Üstü baston şeklini andıran bu şekle Safevi sarığı denir. Genellikle sarıklar iri ve çok katmanlı sarılmıştır. Soldan başlayarak ilk üç sarık da beyaz ve kırmızı renklerindedir. Sondaki sarık ise beyaz ve siyah renklerini taşır. Tüm sa-

rıkların bütünlüğü beyaz renginde tamamlanmıştır. Minyatürlü sayfalarda kendisi dışında veziri de bu başlıklara benzer bir başlık takar. Bunun dışında yer alan insan figürleri, hizmetkârlar farklı ve daha gösterişsiz başlıklar kullanırlar.

Belkıs'ın taçları incelendiğinde birbirinden oldukça farklı tarzlarda tasarlandığı görülür. Süleyman Peygamber başlıklarının benzerliklerine nazaran, Belkıs'ın taçları renk ve şekil bakımından genellikle pek benzerlik taşımaz. Sarı altın, kırmızı, turuncu ve siyah renklerindedir.

Sonuç olarak Safevi-Şiraz'da sanat ortamının gelişmesini destekleyen ekonomik durumu iyi olan kişiler, yazma eser üretiminin artmasında önemli rol oynamışlardır. Saray ortamı, hükümdarlar, ihtişam ve gücü yansıtan minyatürler bu dönemin toplumunun sosyal, kültürel yapısına ışık tutar niteliktedir. Bu sebeple Süleyman Peygamber minyatürleri, kalabalık kompozisyonlar ve renk çeşitliliği açısından 16. yy. Safevi-Şiraz dönemi sanat anlayışını, en iyi yansıtan minyatürlerin başında gelmektedir denilebilir.

Kaynakça

Akkaya, H. (2010). "Süleyman". *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 60-62). C. 38. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Beksaç, E. (2008). "Safeviler". *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 457-459). C. 35. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Binyon, L., Wilkinson, J. V. S. ve Gray, B. (1931). *Persian miniature painting: Including a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at Burlington House, January-March 1931*. New York: Dover Publications.

Dede, D. (2019). *16. yy. Safevi-Şiraz Yazmalarının karşılıklı sayfalarındaki Süleyman Peygamber minyatürlerinin analizi (Topkapı Sarayı Müzesi)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Gündüz, T. (2008). "Safeviler". *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 451-457). C. 35. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Harman, Ö. F. (1988). "Ahd-i Atik". *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 494-501). C.1. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Harman, Ö. F. (1994). "Davud". *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 21-24). C. 9. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Harman, Ö. F. (2010). "Süleyman". *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 56-60). C. 38. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

İnal, G. (Mart 1985). İran minyatürlerinde akademizm. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, XXX, 4-6.

Karatay, F. E. (1961). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları.

Karatay, F. E. (1985). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, C. 2, İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları.

Kurtuluş, R. (1998). "Heft Evreng", *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 157-158). C. 17. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Sancaktutan, N. (2010). *Bir Safevi devri mushaf'ının tezyini yönden değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Uluç, L. (2006). *Türkmen valiler Şirazlı ustalar Osmanlı okurlar- XVI. yüzyıl Şiraz elyazmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KURTUBA ULU CÂMİİ'NİN PORTAL TEZYİNÂTI¹

Feyza YILDIRIM²

orcid.org/0000-0001-5498-7013 Geliş Tarihi: 10.01.2022 Kabul Tarihi: 25.01.2022

ÖZ

Kurtuba Ulu Câmii (785-987), erken Batı İslam mimarisinin bir başyapıtı olduğu gibi kendinden sonra gelen pek çok camiyle beraber, Hristiyan egemenliğinden sonra da Müdeccen (Mudejar) sanat olarak sarayları ve kiliseleri hem mimari hem de tezyini açıdan etkilemiştir. Kurtuba Ulu Câmii'nin harim kısmı mozaiklerle bezenirken dış kısmı ise stuko tekniği ile süslenmiştir. Bunun dışında taş-tuğlanın dönüşümlü kullanılması ile geometrik tezyinatı oluşturulmuştur. Yazı da bitkisel motifler gibi süsleme unsuruna dâhil edilmiştir. Günümüzde caminin sekiz adet batıda, dokuz adet doğuda ve ikisi de kuzeyde olmak üzere toplam on dokuz kapısı vardır. Bu kapılardan başka kuzey tarafından doğrudan harime giren Palmiye Kapısı (Puerta De Las Palmas), bir de Vezir Mansur'un camiye ekleme yapmadan önceki, artık harim alanında kalan, II. Hakem'in doğu kapılarının kalıntıları mevcuttur. Makaleye konu olan portal, avluya açılan kapılar özgün formunu tamamen kaybettiğinden, harime giriş yapan portallerden desen ve kompozisyon özellikleri dikkate alınarak seçilmiştir. Bu makalede, erken devir İslam mimarisinin ilk anıtsal eserlerinden olan Endülüs Emevîleri döneminde yaptırılan Kurtuba Ulu Câmii'nin günümüzde Puerta de San Ildefonso adıyla bilinen kapısı, süsleme açısından detaylı olarak incelenmiştir. Makaleye konu olan portal, fotoğraf, görünüş planları* ve çizimlerle desteklenerek literatüre katkı sağlaması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kurtuba Ulu Câmii, Kapı, Portal, Süsleme, Tezyinat, Atnalı kemer, Mimari

ABSTRACT

PORTAL DECORATION OF THE GREAT MOSQUE OF CORDOBA

The Great Mosque of Córdoba (785-987) is a masterpiece of early western Islamic architecture and, together with many mosques that came after it, influenced palaces and churches both architecturally and ornamentally, as a Mudejar (Mudejar) art after the Christian domination. While the harim part of the Cordoba Great Mosque is decorated with mosaics, the outer part is decorated with the stucco technique. Apart from this, geometric decoration was created with the alternate use of stone-brick. The calligraphy is also included in the ornament element, like the floral motifs. Today, the mosque has a total of nineteen gates, eight in the west, nine in the east and two in the north. Apart from these gates, there are the remains of the Palm Portal (Puerta De Las Palmas), which opens directly in from the north, and Hakem II's eastern portals, which are now inside before Vizier Mansur added to the mosque. The portal, which is the subject of the article, has been chosen considering the pattern and composition features of the portals entering the harim, since the doors opening to the courtyard have completely lost their original form. In this article, the door known as Puerta de San Ildefonso of the Great Mosque of Cordoba, which was built during the Andalusian Umayyads, one of the first monumental works of early Islamic architecture, was examined in detail in terms of decoration. The portal, which is the subject of the article, is supported by photographs, view plans and drawings, and it is aimed to contribute to the literature.

Keywords: Great Mosque of Córdoba, Gate, Portal, Ornament, Decoration, Horseshoe arch, Architecture.

¹Bu makale, 2019 tarihli "Kurtuba Ulu Câmii'nin Tezyinâtına Genel Bakış" başlıklı tezin "Kurtuba Ulu Câmii'nin Dış Tezyinâtı" başlıklı bölümüne dayanılarak hazırlanmıştır.

²Müzehibe, fyzsryyldrm@gmail.com

*Bu portallerin tezyinatı tüm yüzeye yayıldığından, karışıklığa mahal vermemek için, ana giriş, sıralı kemerli ve pencere şebekeli bölümler olarak, birden üçe kadar numaralandırılmış ve bunlar görünüş çizimlerinde belirtilerek, ilgili alan farklı renklerle gösterilmiştir.

Kurtuba Ulu Câmii'nin ilk kısmı, Endülüs Emevî Devleti'nin kurucusu I. Abdurrahman tarafından 785'te yaptırılmıştır. 15. yy'da kilise olana kadar çeşitli eklemeler yapılmış, buna rağmen İslam mimarisinin ayakta kalan en iyi eserlerinden biri olmuştur. Cami, yaşadığı iki asırdan fazla süren dört genişleme boyunca, olağanüstü bir stil birliği sağlamıştır (Hoag, 1963, s. 21).

I. Abdurrahman tarafından temeli atıldıktan sonra sırasıyla II. Abdurrahman, II. Hakem ve Vezir El- Mansur tarafından genişletilen Kurtuba Ulu Câmii, Hristiyan egemenliğinden sonra, caminin orta kısmındaki kemerler sökülerek katedral kısma yer açılmış (Watt ve Cachia, 2009, s. 80) ve orijinal yükseltisini çokça aşan bir mimari anlayışla inşa edilmiştir.

St. Vincent Kilisesi'nin yerinde bir Roma tapınağı olduğu ve VI. yüzyılda buranın kiliseye çevrildiği ile ilgili rivayetler mevcuttur (Rivoira, 1918, s. 356).

Kurtuba Ulu Câmii, Vâdi-i Kebîr (Guadalquivir) nehrinin hemen yanında, kibleye dik uzanan 11 nefli olup derinliği 36 metredir. Ortadaki nef, Suriye camilerinde olduğu gibi diğerlerinden biraz daha geniştir. Her bir nef, on bir sütun üzerine çift katlı olarak on ikişer kemer gözünden müteşekkildir. Bu çift katlı kemerlerin alt sırası at nalı şeklinde, üst sırası ise yuvarlak kemerlidir. Sütunlar, daha önce mevcut bulunan St. Vincent Kilisesi'nden (Çam, 1999, s. 208) ve Roma kalıntılarından temin edilmiş olup Roma ve Vizigot sütunlara sahiptir (Jairazbhoy, 1972, s. 76).

Endülüs Emevîleri tarafından yaptırılan Kurtuba Ulu Câmii, "Endülüs'teki İslam sanatının bir laboratuvarı" (Çam, 1999, s. 217) hâline gelmiştir.

Görsel 1
Kurtuba Ulu Câmii genel görünümü.

Erişim: 10.12.2021

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Mezquita_de_C%C3%B3rdoba_desde_el_aire_%28C%C3%B3rdoba%2C_Espa%C3%B1a%29.jpg



Kurtuba Ulu Câmii, yüksek duvarları ve mazgallarıyla dörtgen bir kale görünümündedir (Görsel 1). Camide payandaların arasında bulunan portaller, Emirlik dönemi ve halifelik döneminde yapılanlar olmak üzere iki şekilde tarihlendirilir.

Caminin doğu ve batı cephelerindeki kapıları, görkemli bir şekilde süslenmiştir. Süslemelerin çoğunluğu stuko süslemelerdir. Pencere parmaklıkları, sütunçelerin başlık, gövde ve tabanı mermerden yapılmış olup at nalı kemeri, pencere üstü kemeri, at nalı kemerin üzerindeki sıralı kemerler ve bunların kemer aynaları, taş ve tuğlanın dönüşümlü olarak kullanılmasıyla meydana gelmiştir. Dış tezyinatı taş, tuğla, mermer, alçı sıva gibi malzemeler kullanılmış olup bu kısımda kapılar ve pencere şebekeleri ön plana çıkmaktadır.

Etrafı kapalı bir mekân veya alana geçişi sağlayan ve bir açıklığı ifade eden kapıya Arapçada bâb (Çoruhlu, 1995), bu kapıların daha büyük, gösterişli ve anıtsal olanlarına taç kapı ya da portal denir.

Kurtuba Ulu Câmii'nin batısında, toplam sekiz kapı vardır. Bunlardan Leche Kapısı, Rönesans ve Gotik arasında bir kapıdır. Deanes Kapısı ise içten orijinal olup dış kısımdan değiştirilmiştir. Bu iki kapı avluya açılır. II. Hakem'in kullandığı Sabat Kapısı, harime açılır ve herhangi bir süsleme ögesi yoktur. Diğer beş kapı ise orijinal düzendedir.

Kurtuba Ulu Câmii'nin doğusunda, toplam dokuz kapı vardır. Bunlardan Catalina Kapısı 16. yy'da Rönesans, Redonda Kapısı 18. yy'da İspanyol barok üslubunda tamamen değiştirilmiş olup, diğer yedi kapı ise orijinal düzende bırakılmıştır.

Caminin kuzeyinde de iki kapı bulunur ve toplam kapı sayısı on dokuz adettir (Çizim 1).

Kurtuba Ulu Câmii'nin portalleri, klasik taç kapı bölümlerinden biraz daha farklıdır. Şöyle ki portali üç bölüme ayırabiliriz³ (Çizim 2).

3 Portalin tezyinatı tüm yüzeye yayıldığından, karışıklığa mahal vermemek için, ana giriş, sıralı kemerli ve pencere şebekeli bölümler olarak, birden üçe kadar numaralandırıldı ve bunlar görünüş çizimlerinde belirtilerek ilgili alan farklı renklerle gösterildi. Kapıların tezyinatının her bir parçası anlatılırken, kapının hangi kısmındaki parçasının çizildiği, görünüş çizimlerinde kırmızı ile çerçevelenen alandan takip edilebilir.

At Nalı Kemerli Ana Giriş Kısım: Bu bölüm, ana girişin esas bölümünü oluşturan at nalı kemerden müteşekkil olan bölümdür. Burada ana giriş kemeri, kûfi hatlı kitabe, kemer alını, kemer köşelikleri, kemer aynası, ve bunları çevreleyen silmelerden oluşur.

Sıralı Sağır Kemerli Kısım: At nalı kemeri çevreleyen bordürün silmesinin hemen üstünden başlayarak portalin en üst sınırına ulaşır. Burada birbirini takip eden veya iç içe geçmiş kemer sıraları ve sütunçeleri, bu sıralı kemerlerin birbirini takip etmesi veya kesmesiyle oluşan nişler, kemer köşelikleri, kûfi hatlı kitabe ve yine bunları çevreleyen silmeler bulunmaktadır.

Pencere Şebekeli Kısım: Bu bölüm ise ana girişin sağ ve solunda olmak üzere iki adettir. Bu kısımların ana merkezinde beyaz mermerden yapılmış aydınlatma pencereleri ve bunları örten dekoratif şebekeler vardır. Bu şebekelerin üst kısmını teşkil eden beş dilimli kemer, kemer aynası, kemer köşelikleri, pencerenin her iki kenarında bulunan sütunçeler, pencerenin hemen altında sağır niş bulunur. Ayrıca doğu kapılarında, pencere şebekesinin altında konumlanmış, ikiz (çift sıra) kemerlerin bulunduğu kısım vardır.

San Ildefonso Kapısı

II. Hakem dönemine ait olan bu kapı, 1741-1900 yılları arasında yarı müstakil bir yapı tarafından gizlendiğinden, özellikle alt ve orta kısımları özgünlüğünü korumuştur. Sadece kapının üst kısmındaki sıralı iç içe geçmiş sağır kemerlerde restoratörün katkısı vardır. Daha önceki San Espiritu Kapısı'nın kompozisyon şemasıyla aynı olmakla beraber, kullanılan motifler farklılık gösterir. Batı cephesinde bulunan bu kapı Velázquez Bosco tarafından restore edildi. Batı cephesindeki kapılardan tezyinat bakımından gösterişli olan iki kapıdan biridir.

San Idefonso Kapısı çizimlerde üç bölüm hâlinde incelenmiştir (Görsel 2, Çizim 2). Bunlar;

- At nalı kemerin bulunduğu ana giriş bölümü
- Sıralı kemerli bölüm
- Pencere şebekelerinin bulunduğu bölümler

Görsel 2
San Ildefonso Kapısı.

Erişim: 14.12.2021

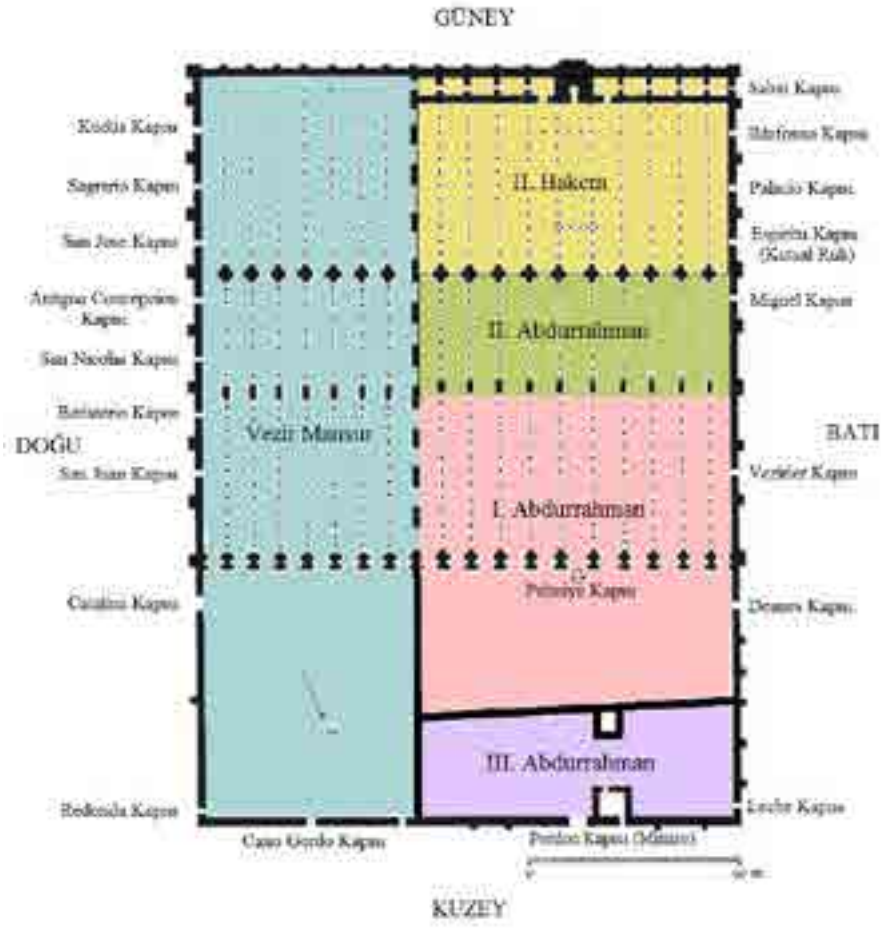
Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Puerta_en_la_mezquita_de_C%C3%B3rdoba_%2838973661624%29.jpg



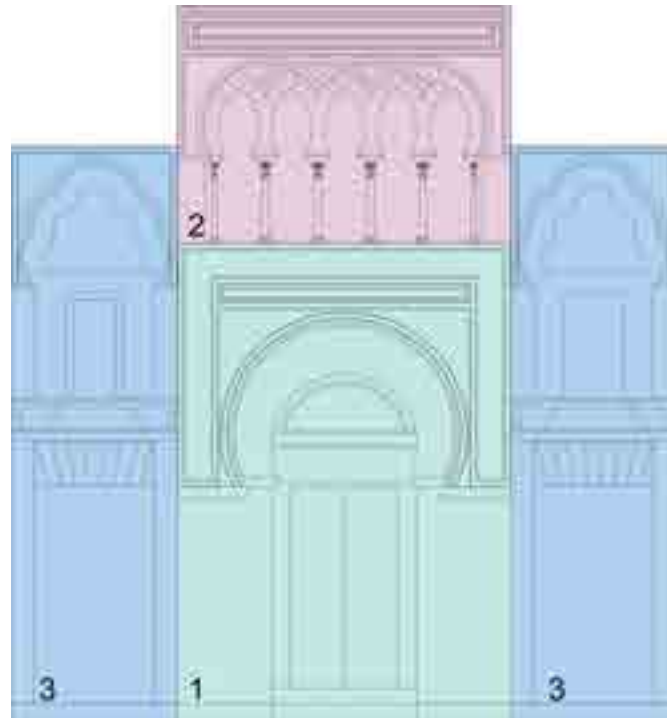
1. San Ildefonso Kapısı'nın Ana Giriş Bölümü

At nalı kemerin bulunduğu ana giriş kısmı, harime girişi sağlayan kapıyı da içinde barındıran asıl bölümdür (Görsel 2). At nalı kemer iki silme ile çerçeve içine alınarak, arada kalan bordür kısmı ise tuğla ve taşın münavebeli olarak kullanılması sonucu dekoratif bir geometrik desen oluşturulmuştur.

Her kapıda farklı olmakla beraber, San Ildefonso Kapısı'nın bordür kısmının geometrik yapısı; tuğla ve taşın dönüşümlü kullanılmasıyla oluşturulan baklava dilimi şeklinde, düzenli aralıklarla sıralanmasıyla tasarlanmıştır. Ayrıca bu şekilde taş ve tuğla kombinasyonu ile oluşan diğer yüzeyler ise sıralı kemerler ve bunların iç kısımları ile pencere şebekeli kısmın kemeri ve kemer aynasıdır.



Çizim 1
Kurtuba Câmii Planı
ve Kapı Adları.



Çizim 2
San Ildefonso Kapısı
görünüşü (Yıldırım,
2019, s. 96).



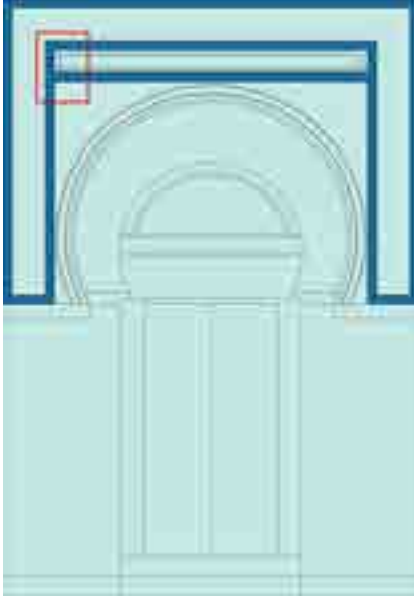
Görsel 3
San Ildefonso Kapsı
ana giriş bölümü.

Erişim: 10.12.2021

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/C%C3%B3rdoba_Spain_Mezquita-Catedral-de-C%C3%B3rdoba-03.jpg

Çizim 3

San İldefonso Kapısı'nın at nalı kemerinin çevresindeki silmelerin görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 98).



Çizim 5

Geometrik tezyinatlı bordürün görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 100).



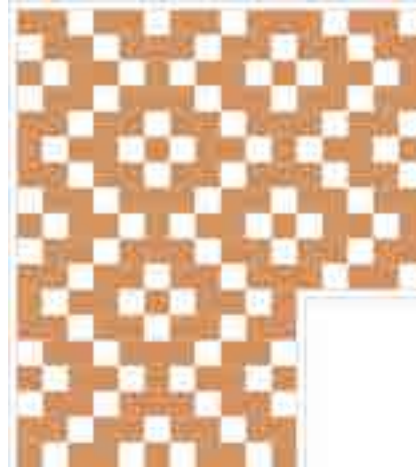
Çizim 7

At nalı kemerin alın kısmının görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 101).



Çizim 4

Geometrik bordürün ve kitabenin silmelerindeki tek iplik şeklindeki tezyinatı (Yıldırım, 2019, s. 99).



Çizim 6

Taş-tuğla dekorasyonunun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 100).



Görsel 5

San İldefonso Kapısı'nın at nalı kemerini üç taraftan çevreleyen ve kitabesini kuşatan silmeler.

Erişim: 14.12.2021

Kaynak: https://manuel-cohen.photoshelter.com/image?&_bqG=135&_bqH=eJxzzzEp8_GLT-C8qMU5zMbMorvQp-8HeOSM83MHS0M-rQ0sjl0MABhIOkZ7xLs-bOubWIVYmlmSj2Squ-2cX5SSn5SoBpaJd_Rz-s0BskODXYPiPV-1sQ0G60r3NXdJM7MS_RzV4h2dQ2yLUxOLkj-MAZVAKXA--&GI_ID=



Görsel 4

Silmelerdeki desenin başlama noktası.

Erişim: 10.12.2021

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/C%-C3%B3rdoba_Spain_Mezquita-Catedral-de-C%C3%B3rdoba-03.jpg



Görsel 6

Taş-tuğla dekorasyonunun detayı.

Erişim: 13.12.2021

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/C%-C3%B3rdoba_Spain_Mezquita-Catedral-de-C%C3%B3rdoba-03.jpg



Görsel 7

San İldefonso Kapısı'nın ana girişteki at nalı kemerini.

Erişim: 12.12.2021

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/Categor%C3%B3rdoba#/media/File:Puerta_de_San_Ildefonso,_Mosque-Catedral_of_C%C3%B3rdoba#/media/File:Puerta_de_San_Ildefonso,_Mosque-Catedral_of_C%C3%B3rdoba.jpg

Biri sıralı kemerlerin, diğeri kemer alınlığının üstünde olmak üzere, iki adet kitabe bulunur. Kitabeler, kûfi hatla yazılmış olup, sıralı kemerlerin üzerinde bulunan yazıt hasar görmüştür.

Dört tanesi pencere şebekeli kısmın kemerlerini, altısı ise sıralı kemerleri destekleyen toplam on adet sütunçe vardır. Bunların dışındaki tüm alanlar nebâti motiflerle tezyin edilmiştir.

At nalı kemerin çevresini üç taraftan kuşatan, taş-tuğla dekorasyonunun etrafı ve kitabesinin çevresi (Çizim 3), silmeyle çevrelenmiş ve tek iplik düzeni ile süslenmiştir. Tek iplik düzeni, antik Mısır ve Çin'den günümüze kadar uygulanmaktadır (Birol, 2008, s. 188).

Burada kullanılan motifler, rûmî motifine benzemektedir. Kemer alınlığının iç kısmında kûfi hattı kullanılmıştır (Görsel 3, 4).

Bu silmeler, taş ve tuğla kullanımıyla tezyin edilmiş bordürün alt kısmında (Görsel 3), bir simetri eksenine sağlı-sollu olarak yatay S dalının iki ucuna yerleştirilen motifin, içe büklümlü olarak çerçeveye teğet geçen nebâti motiflerin tek iplik üzerinde devam etmesiyle oluşmuştur. Dalların orta kısmı yivlidir ve motiflerin üzeri rölyefli yapılmıştır. Bu dal geometrik bordürün, üst tarafına doğru çıkarken, kûfi hatlı kitabeyi de çevreler (Görsel 4, 5, Çizim 4).

Bu silme deseninde kullanılan motif türlerini Shahid Suhrwerdi, kitabında akantus olarak (Suhrawardy, 2005, s. 78), Maldonado ise palmet⁴ olarak (Maldonado, 1990, s. 111, 112) tarif etmiştir.

At nalı kemeri üç taraftan kuşatan silmelerin arası, taş ve tuğla kombinasyonu ile tezyin olmuştur. Her bir tuğla, desene göre içe ve dışa doğru yerleştirilerek, aşağıdan yukarı doğru hareket eden, zik-zak bir yapı, baklava dilimi görüntüsü oluşturmuştur (Görsel 6, Çizim 5, 6).

At nalı kemerin alın kısmı, (Çizim 7) tuğla ve taşın alması kullanılmasıyla yapılmış olup, taşların yüzeyine sıva kullanılarak tezyin edilmiştir. On beş adet sıva tezyinatlı taş pano ve her biri dörder sıradan, on dört adet tuğla münavebeli olarak yerleştirilmiştir. Tezyin edilmiş panolar, bazı ufak-tefek ayrımları olsa da ana hatlarıyla üç farklı şekilde kompoze edilmiştir. Kemerin alt kısımlarındaki panoların

desen tasarımı (Görsel 8), birer sefer kullanılmış olmakla beraber, diğeri iki kompozisyon dönüşümlü olarak yerleştirilmiştir (Görsel 7).

İldefenso Kapısı'nın ana giriş kemerinin üzerinde 15 parça tezyinâtli pano bulunur. Kemer ½ simetrik çizilmiştir. Kemeri oluşturan panolarda toplam üç farklı tasarım görülür ve bunlardan kemerin üzengi kısmına oturan son parçaları birer eş olup diğeri iki tasarım, aralarına dörderli sıra hâlindeki tuğlaları alarak münavebeli olarak devam eder (Görsel 7).



Görsel 8⁵ At nalı kemerin alın kısmının ve kemer köşeliğinin detayı.

Erişim: 13.12.2021

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Mezquita_door_04_%284439916231%29.jpg

Çizim 8'de; dikine, ½ simetrik oluşturulan kompozisyonda, stilize bir çiçeğin altından çıkan dal ikiye ayrılıp kompozisyonun tabanından burğu oluşturularak yukarı doğru devam etmiş-

5 Görsel 8 fotoğrafı, birçok görseli kapsamaktadır. Bu sebeple ilgili çizimin Görsel 8'deki konumunun, daha iyi anlaşılması için harfler kullanılmıştır. Metinde 8. görsel referans verilirken bu harfler dikkate alınmıştır. Mesela Çizim 8, Görsel 8'in içinde "a" harfi ile ifade edilmiştir. Bu bağlamda metin içinde (Görsel 8-a, Çizim 8) olarak referans verilmiştir.

4 Gelenekli sanatlarımızda "tepelik" olarak bilinen ve kullanılan motif, sanat tarihi ve mimarlık terimi olarak bu şekilde isimlendirilmiştir.



Çizim 8
At nalı kemerin aln kısmındaki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 103).



Çizim 9
At nalı kemerin aln kısmındaki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 103).



Görsel 9
At nalı kemer silmesinden detay.

Erişim: 09.12.2021

Kaynak: https://manuelcohen.photoshelter.com/image?&_bqG=4&_bqH=eJzzCzEtdwp-KjnQqiY8PCgxxNPVNzs8q8Mtk8jWxMrS-0MjQwAGEg6RnvEuXsG1CaWlSSqJ2Sqh2c-mKftmZOSmpafV5yvBpaNd_RzsS0BskO-DXYPiPV1sQ0E6073NXdJMi7MS_RzV4h-2dQ2yLUxOLkjMA6fslog--&GI_ID=



Çizim 12
At nalı kemerin üst silmesinin çizimi (Yıldırım, 2019, s. 105).



Çizim 13
At nalı kemerin alt silmesinin çizimi (Yıldırım, 2019, s. 105).



Görsel 10
Geometrik tezyinatlı bordürün silmesinin altındaki tezyinattan detay.

Erişim: 09.12.2021

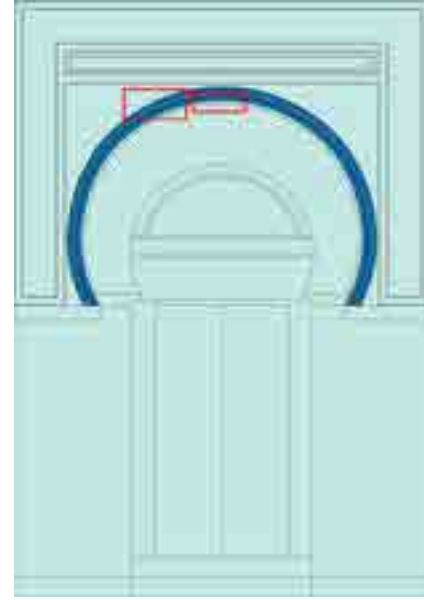
Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/C%-C3%B3rdoba_Spain_Mezquita-Catedral-de-C%C3%B3rdoba-03.jpg



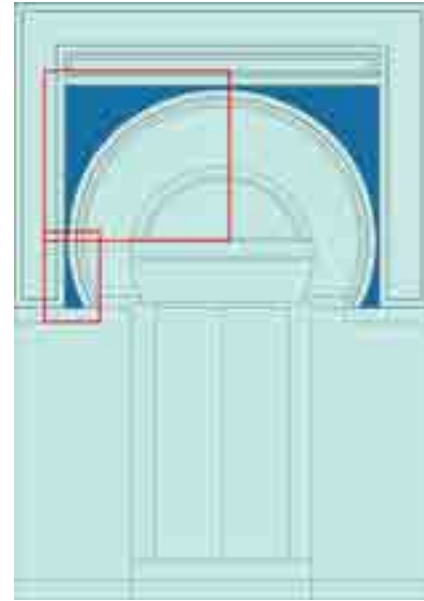
Çizim 18
Geometrik bezemeli bordürün silmesinin altındaki tezyinatın çizimi (Yıldırım, 2019, s. 108).



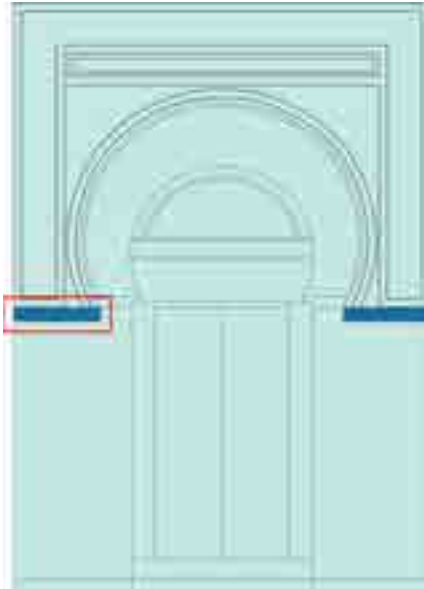
Çizim 10
At nalı kemerin aln kısmındaki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 104).



Çizim 11
At nalı kemerin aln kısmının görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 105).

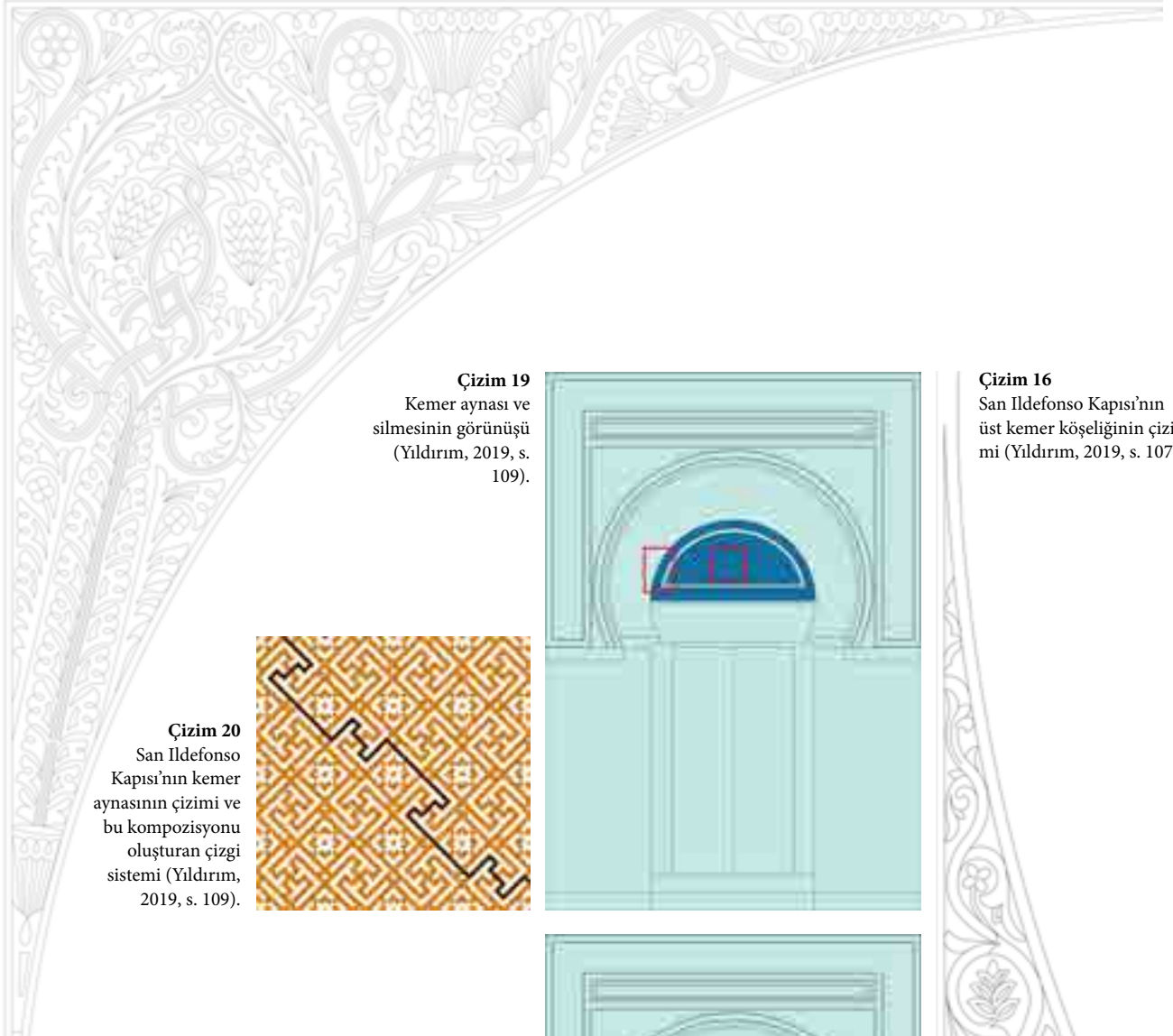


Çizim 14
San Ildefonso Kapısı'nın kemer köşeliğinin görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 106).



Çizim 17
Geometrik tezyinatlı bordürün silmesinin altındaki bezemenin görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 108).

Çizim 15
San Ildefonso Kapısı'nın üst kemer köşeliğinin çizimi (Yıldırım, 2019, s. 107).



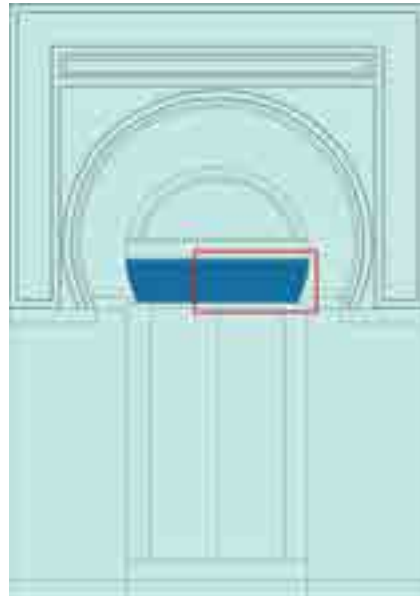
Çizim 19
Kemer aynası ve silmesinin görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 109).



Çizim 16
San Ildefonso Kapısı'nın üst kemer köşeliğinin çizimi (Yıldırım, 2019, s. 107).



Çizim 20
San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının çizimi ve bu kompozisyonu oluşturan çizgi sistemi (Yıldırım, 2019, s. 109).



Çizim 22
Kemer aynasının alt kısmının alt kısmının görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 110).

Çizim 21
San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının silmesinin çizimi (Yıldırım, 2019, s. 110).



Görsel 11
San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının silmesinin detayı (F. Yıldırım, 2016).



Görsel 12
San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının alt kısmındaki panolar (F. Yıldırım, 2016).



tir. Bu dallar, kompozisyonun devamında bitkisel motiflerin çevresini dolanarak merkezde tekrar burgu yapıp diğer motifin etrafını çevrelemiş ve en üstte kıvrımlı yaprakla sonlanmıştır. Dalların merkezde her kavuşumunda ayrıca birer dala ayrılarak yaprakla tamamlanmıştır (Görsel 8-a, Çizim 8).

Çizim 9'da; zeminden çıkan bir dal, helezon çizdikten sonra bir stilize bitkisel motifle sonlanmıştır. Bu dalın üst sırt kısmından başka bir helezon hayat bulur. Bu şekilde bir biri ardınca gelen toplamda dört helezondan müteşekkildir. Sapların üzerinde boşlukları dolduracak biçimde sap çıkmaları ve yaprak kullanılmıştır (Görsel 8-b, Çizim 9).

Çizim 10'un kompozisyon düzeni Çizim 9 ile aynıdır. Farkı ise Çizim 9'da dört olan helezon sayısı, Çizim 10'da üç adettir (Görsel 8-c, Çizim 9).

Kemer pervazını çevreleyen silmeye (Çizim 11), birbirinden farklı kalınlığa ve yüksekliğe sahip, iki ayrı tezyînât uygulanmıştır (Görsel 8).

Üst sırada bitkisel motifler pervazın alt kısmında başlamış, dikey ve düşey yönde yerleştirilerek alt kısımlarından S şeklindeki bir dalla bağlanmış ve ulama bir kompozisyon oluşturulmuştur (Görsel 9, Çizim 12).

Alt sıradaki motifler ise kemer pervazının alt kısmından başlamıştır. Bu motifler, kemerin simetri ekseninde karşılaştıkça tepelik benzeri bir motif kullanarak tamamlanmıştır (Görsel 9, Çizim 13).

San Ildefonso Kapısı'nın, kemer köşeliğinin (Çizim 14), hemen alt ucuna yerleştirilen kafes şeklinde yaprak bulunmaktadır. Bu yaprağın üzerinde bulunan, zemini ifade eden, düz bir çizgiden filizlenen, kenarlarından dilimli yapraklarla bezenmiş olan ana dal, kemer köşeliğinin üst kısmına doğru düz bir şekilde yönelerek köşeliğin orta kısımlarına kadar geldiğinde ikiye ayrılmıştır. Her ikisi de iç bükey şekilde kıvrılan iki büyük yaprağa dönüşmüştür. Bu yaprakların ucu birleşerek iç kısımda bir daire vücuda getirmiş ve buradan tekrar dışa doğru helezonik olarak kıvrılmış ve ucunda düğüm oluşturmuştur. Böylelikle iki yaprak birbirinin ayna görüntüsünü meydana getirmiştir. (Çizim 15).

Bu iki büyük yaprağın alt kısımlarından, yaprak şeklinde bir dal ayrılıp aşağı doğru bir kıvrım yaptıktan sonra ikiye ayrıl-

mıştır. Dalların biri, büyük yaprağın etrafını kuşatarak ikiye bölünmüş, bir ucu yaprakla biterken, diğer ucu kıvrılarak ikiye ayrılmış, bunun da bir ucu yaprakla bitmiş, öbürü ise uçları yuvarlak, altı yapraklı pençle sonlanmıştır. Büyük yapraktan çıkıp ikiye ayrılan dalların diğerleri ise iri yaprakların altından geçerek eksende bulunmuş ve bir agraf motifi ile birleşmiştir. Buradan tekrar ayrılan dallar biraz üst kısımda bir burgu yaprak ikiye ayrılmış, bir ucu yaprakla sonlanırken diğer ucu aşağı doğru zarıfçe kıvrılarak, kalp formunda, yaprakları içeri doğru dönmüş, son derece dekoratif bir yaprakla bitmiştir. Bu hâliyle kompozisyon, dalı olan bir hatayî motifini, meşimenin içindeki kalbe benzeyen yaprakları ise hurmaları andırır. Büyük yaprakların iç kısmından çıkan diğer bir dal ise eksende birleşen dalların altından ve üstünden geçerek eksende birleşmiş ve bir çam kozasına benzeyen motifle tamamlanmıştır (Çizim 15).

Büyük yaprakların etrafını kuşatan dal, daha alt kısımlarda tekrar ikiye ayrılarak köşeliğin yatay doğrultusundaki ucuna doğru S hareketi çizerek ilerlemiştir. Köşeliğin sonuna doğru tekrar ikiye ayrılan dalın bir ucu kafes şeklindeki yaprakla tam köşede sonlanmışken öbür dal, içe doğru bir kıvrım çizdikten sonra, bir ucu nebâti bir motifle diğeri ise kafes şeklindeki yaprakla bitmiştir. Büyük yaprağın ortasından çıkan bir dal, yanlardan uç vermiştir. Biri aşağı doğru eğilerek dekoratif bir yaprakla sonlanmış, öbürü ise yukarı doğru kıvrılmış ve kafesli yaprakla tamam olmuştur. Ana dal biraz ileride tekrar ayrılıp uçları sivri dört yapraklı bir penç motifi ile bitmişken devam eden dal, yukarı doğru kıvrılıp kafesli bir yaprak ile son bulmuştur. (Görsel 8, Çizim 15).

Kemer köşeliğinin alt karşıt kısmında kalan, dar üçgen parçada, zeminden başlayan helezonlar, yukarı ilerleyerek küçülmüştür. İlk iki büyük helezon stilize bitkisel motiflerle sonlanırken, diğerleri yaprakla bitmiş, kalan boşluklar; sap çıkmaları, yapraklar ve beş yapraklı penç ile tezyîn edilmiştir (Görsel 8, Çizim 16).

Kemer silmesinin ve geometrik tezyînâtlı bordürün silmesinin altında kalan, dar uzun panoda (Çizim 17) iki ayrı tasarım vardır. Biri yatay çizgi üzerinde, dikey simetri eksenine yerleştirilmiş ve iki yana doğru yürüyen bir kompozisyon olup, eksene dik oturtulan nebati bir motifin alt kısmından çıkan dal; diğer simetri ekseninde komşu eksenenden gelen dal ile burgu yapıp, yaprakla son bulmasıyla oluşmuştur. Nebâti motifin alt kısmında kalan boşluklar, uçları sivri olan dört yapraklı penç motifi ile doldurulmuş,

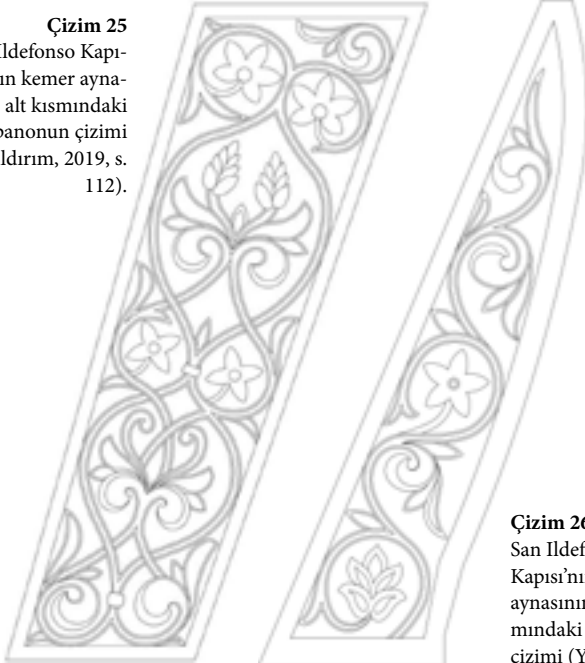
Çizim 23
Kemer aynasının alt kısmındaki merkezî panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 111).



Çizim 24
San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının alt kısmındaki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 112).



Çizim 25
San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının alt kısmındaki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 112).



Çizim 26
San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının alt kısmındaki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 112).

Çizim 27
San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının ara bordürünün çizimi (Yıldırım, 2019, s. 113).



kalan diğer boşluklar ise sap çıkmaları ile tamamlanmıştır (Görsel 10, Çizim 18).

Bu kompozisyon türü Antik Mısır, Sasani Akameniş sanatında, en uzak kökene sahiptir (Maldonado, 1990, s. 79).

Diğer kompozisyon ise yaklaşık bir kare formun içerisine tasarlanmıştır. Kenarları dişli, eğimli, yarım bir yaprak, di-yagonal olarak kareyi ikiye bölmüştür. Üst kısım kıvrımlı yaprakların yerleştirilmesiyle oluşturulmuş, alt kısım ise zeminden başlayan bir dalın aşağı doğru kıvrılıp ucunun, zemine teğet olacak şekilde, yarım bitkisel motif ile sonlanmasıyla elde edilmiştir (Çizim 18).

Kemer aynası, taş ve tuğlanın geometrik kompozisyonundan müteşekkildir. Bu tasarımda svastika motifi kullanılmıştır.

Kollarının uçları bir birimde sağa, diğer birimde sola dönerek şekilde tasarlanan svastika, bir çarkı felek motifini andırır. Bu motifin kollarının devamı, iç içe geçmiş karelerden oluşan geometrik şeklin dış çevresini oluşturur. Bunun iç kısmının köşelerine, doksan derecelik kırık çizgiler eklenmiş ve dört tarafından dış kareye bağlanmıştır. Bu kırık çizgilerin de ortasına serbest bir birim kare çizilerek kompozisyon tamamlanmıştır (Görsel 7, Çizim 19, 20).

Kemer aynasının silmesi, tek iplik düzeninde, hazırlanmıştır. Kıvrım dallar birbirinden çift düğüm motifi ile ayrılarak diğer helezonu oluşturmuştur. Bu dalların ucu nebâti motiflerle bezenmiştir. Kompozisyondaki boşluklara sap çıkmaları uygulanarak desen tamamlanmıştır (Görsel 11, Çizim 19, 21).

Kemer aynasının alt kısmında (Çizim 22) oyma panoların arasında, taş ve tuğlanın almaşık olarak kullanıldığı, geometrik olarak tasarlanmış, üç farklı kompozisyonda, altı adet pano vardır. Bunlar oldukça hasarlı olduğundan çizimleri yapılamamıştır (Görsel 12⁶).

Çizim 23'teki pano ½ simetriktir, aşağıdan yukarı doğru ilerleyen, her bir sıra çift yaprak olmak üzere, sekiz sıradan müteşekkildir.

Üçlü yaprak grubu olarak tasarlanan, en alttaki çift sıralı yapraklar ile başlangıç yapan kompozisyonun, ikinci

6 Görsel 12 fotoğrafı, birçok görseli kapsamaktadır. Bu sebeple ilgili çizimin Görsel 12'deki konumunun, daha iyi anlaşılması için harfler kullanılmıştır. Metinde 12. görsel referans verilirken bu harfler dikkate alınmıştır. Mesela Çizim 23, Görsel 12'nin içinde "a" harfi ile ifade edilmiştir. Bu bağlamda metin içinde (Görsel 12-a, Çizim 23) olarak referans verilmiştir.

kademesinde üçlü yaprak grubunun yaprak sayısı beşe çıkmış ve yedinci sıraya kadar her kademedede biraz daha büyüyerek kendini tekrar etmiştir. Sekizinci adımda ikiye ayrılan dalın biri ince, zarif ikili yapraklarla sonlanırken diğer dal, simetri ekseninde birleşerek kalp şeklindeki içe doğru kıvrılmış bir yaprakla tamamlanmıştır (Görsel 12).

Çizim 24'teki ana kompozisyon, aşağıdan yukarı doğru ilerleyen, üç sıra büyük dairesel hareketin iki küçük daire ile sonlanmasıyla oluşmuştur. Kompozisyon tam bir dairesel hareket ile başlamış ve helezonun içe doğru kıvrılıp, ucuna nebâti bir motif yerleştirilmesiyle son bulmuştur.

Bu ilk helezonun tepe noktasından ayrılmasıyla ikinci helezon oluşmuş ve içe dönerek ikiye ayrılmış, bir ucu yaprakla biterken, diğeri bitkisel bir motif ile sonlanmıştır. Üçüncü helezon da ikincinin tekrarıdır. Yalnız helezon çapı ve bitkisel motif büyümüştür. Bu helezonun tepe noktasından ayrılan küçük bir dairesel dal, bir helezon çizerek ucu nebâti motifle bitmiştir. Küçük helezon yan kısmından bölünerek daha küçük bir helezon oluşturmuş ve ucu yaprakla sonlanmıştır. Ortada kalan boşluk üçüncü helezondan çıkan küçük dilimli bir yaprak ile kapatılmıştır. Kompozisyonda kalan diğer boşluklar sap çıkmaları ve yapraklarla donatılmıştır (Görsel 12-a, Çizim 24).

Çizim 24 panosundaki desen tasarımı ½ simetrik çalışılmıştır. Ana dal, alt kısımda ters yönde kıvrım oluşturmuş ve bir yaprak grubuyla sonlandıktan sonra, diğer ucu yukarı ve yanlara doğru kavis yaparak eksende birleşmiş ve böylelikle eksende mekik formunda bir pafta meydana getirmiştir. Bu şekilde tekrar bir kavis yapıp eksende birleşerek yine eksende mekik formunda bir pafta oluşturmuştur. Daha sonra sağa ve sola ayrılan helezonların uçları, beş yapraklı penç motifleriyle bitmiştir. Köşede oluşan boşluk, sağdaki helezondan çıkan dal ve yaprak ile tezyin edilmiştir.

Çizim 25'te, dalların eksende birleşip ayrılmasıyla ortaya çıkan, mekik ve ters kalp şeklindeki paftalar için; en alttaki yaprakların arasından çıkan dallar, diğer dalları bir alttan bir üstten keserek, paftaların içlerine ulaşmış ve bu kısma bir nebâti motif yerleştirilmiştir. Bu motifin içinden çıkan dallar yanlara doğru kavis çizerek eksende birleşmiş ve yine bitkisel bir motif yerleştirilerek bitirilmiştir. Arada kalan



Görsel 13
San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının ara bordürü detayı.

Erişim: 10.12.2021

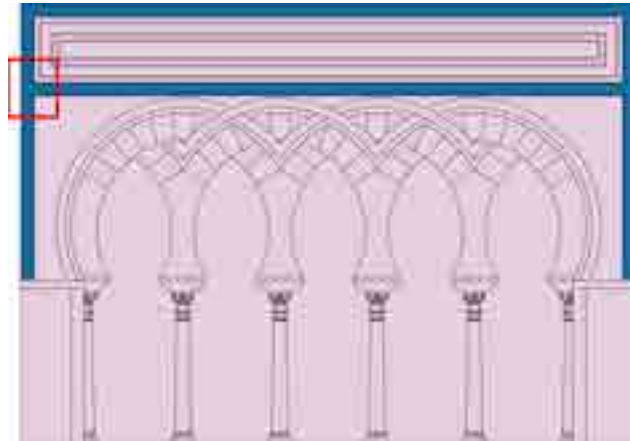
Kaynak: https://manuel-cohen.photoshelter.com/image?&_bqG=119&_bqH=eJxzzzEp8_GLT-C8qMU5zMbMorvQp-8HeOSM83MHS0M-rQ0sjI0MABhIOkZ7xLs-bOubWlVYmlmSqJ2Squ-2cX5SSn5SoBpaJd_Rz-sS0BskODXYPiPV-1sQ0G60r3NXdJMi7MS_RzV4h2dQ2yLUxOLkj-MAZVakXA--&GI_ID=



Görsel 14
San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerleri.

Erişim: 09.12.2021

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Mezquita_door_05_%284440694164%29.jpg



Çizim 28
Sıralı sağır kemerlerini çevreleyen silmelerin görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 115).

boşluklar ise dört yapraklı penç ve sap çıkmaları ile tezyin edilmiştir (Görsel 12-b, Çizim 25).

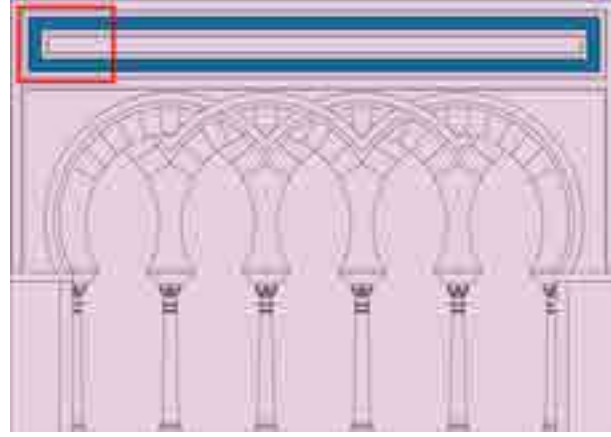
Çizim 26'teki pano, birbiri ardınca yukarı doğru devam eden helezonların sıralanmasıyla oluşmuştur. Helezon uçları, sırasıyla; nebâti bir motif, yaprak demeti, yaprak, yaprak demeti ve yine yaprakla sonlanmıştır. Kompozisyonun orta kısmında beş yapraklı bir penç motifini kullanılmıştır (Görsel 12-c, Çizim 26).

Kemer aynasının ara bordüründe çok fazla hasar vardır. Bu bordür, yatay çizgi üzerinde, dikey simetri eksenine yerleştirilmiş ve iki yana doğru yürüyen bir kompozisyon olup eksene dik oturtulan stilize edilmiş kenger yapraklarının (akantus), hem önden görünüşü hem de yandan görünüşünün sıralı olarak yerleştirilmesiyle oluşmuştur (Görsel 13, Çizim 27).

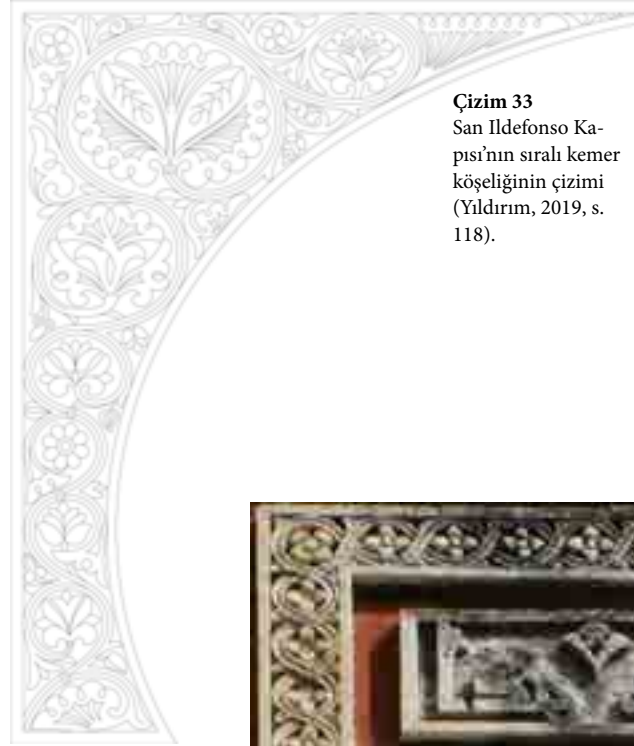
Görsel 15
Sıralı sağır kemerlerini
çevreleyen silmeden detay
(F. Yıldırım, 2016).



Çizim 30
San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır
kemerlerin silmelerinin görünüşü
(Yıldırım, 2019, s. 116).



Çizim 29
Sıralı sağır kemerlerini
çevreleyen silmenin çizimi
(Yıldırım, 2019, s.
115).



Çizim 33
San Ildefonso Ka-
pısı'nın sıralı kemer
köşeliğinin çizimi
(Yıldırım, 2019, s.
118).

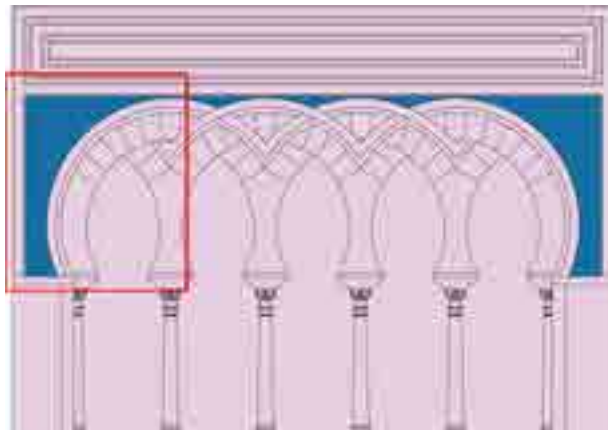
Görsel 16
San Ildefonso Ka-
pısı'nın sıralı sağır
kemerlerin üzerinde
bulunan kitabenin
silmelerinden detay
(F. Yıldırım, 2016).



Çizim 31
San Ildefonso Ka-
pısı'nın sıralı sağır
kemerlerin üzerinde
bulunan kitabenin
silmelerinin çizimi
(Yıldırım, 2019, s.
116).



Çizim 32
San Ildefonso Ka-
pısı'nın sıralı sağır
kemer köşeliklerinin
görünüşü (Yıldırım,
2019, s. 117).



2. San Ildefonso Kapısı'nın Sıralı Sağır Kemerli Bölümü

Ana girişteki at nalı kemeri çevreleyen geometrik bezemeli silmedeki desen tasarımının aynısını, sıralı kemer dizisinin pervazında da görmekteyiz (Görsel 14, Çizim 29).

San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerlerinin üst kısmında kitabe ve bunu çevreleyen silmeler bulunmaktadır. Kemer alını, köşelikleri, altındaki panolarla kemer aynalarının ikisi ve silmeler, oyma sıva tezyînatlı olup diğer yerler taş ve tuğlanın münavebeli kullanımı sonucu meydana gelmiştir (Görsel 14, Çizim 28).

San Ildefonso Kapısı'nın, sıralı sağır kemerli kısmının kûfi hatlı kitabesinin silmesindeki dallar, çift iplik düzeninde olup kitabeyi çepeçevre kuşatır. Eksende kalan boşluklar, dört yapraklı penç motifiyile doldurulmuştur. Sap çıkmaları ise kenarlardaki boşlukları kapatmıştır (Görsel 16, Çizim 30, 31).

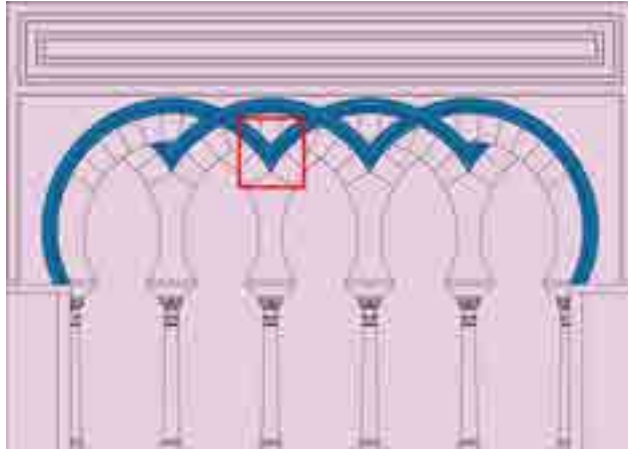
San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerlerinde iki köşelik bulunur ve bunlar kompozisyon ve motif kullanımı bakımından aynıdır (Çizim 32).

San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemer köşeliğinin alt köşe kısmından çıkan bir dal ikiye ayrılmıştır. Altaki dal yatay olarak yerleştirilmiş bitkisel bir motif ile sonlanmış, diğeri ise bir helezon çizerek ucu nebâti bir motifle bitmiştir. Bu helezon ve diğer dallar, tepe noktalarından ikiye ayrılarak diğer helezonları, her seferinde karşıt yöne olmak üzere taklit etmiştir. Yalnız her helezonun bitişi farklı bir bitkisel motifle olmuştur ve helezonların büyüklüğü, kemer eğrisine uygun olacak şekilde tek sıra hâlinde kullanılmıştır.

Aşağıdan yukarı doğru çıkan helezonlar, tam köşe kısmında, burayı dolduracak büyüklüğe ulaşmıştır. Bu dalın ucu da bitkisel bir motifle sonlanmıştır. Köşedeki büyük helezondan ayrılan başka bir dal, köşeliğin diğer ucuna doğru hareket etmiş, başka bir helezonu meydana getirmiştir. Bu helezon üçe ayrılmıştır. İki ucu yapraklarla, bir ucu sivri ve dört yapraklı pençe bitirilmiştir. Ancak bu helezonun ortası boş kalmıştır. Bu boşluk ise en büyük helezonun alt kısmından çıkan dal ve bitkisel motifle tezyîn edilmiştir. Kemerin ekseninde kalan köşeyi tam doldurmak için buraya uygun formda kafes şeklindeki yapraklar kullanılmış olup çok dar olan en uç noktalarına da pervaz çizgisine tam otu-



Görsel 17
San Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemer köşeliği (F. Yıldırım, 2016).



Çizim 34
San Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemer silmelerinin görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 119).

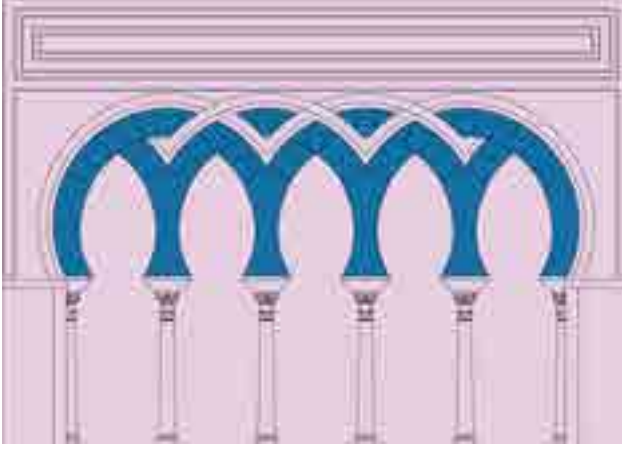


Çizim 35
San Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemer silmelerinin çizimi (Yıldırım, 2019, s. 119).



Görsel 18
San Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemer silmeleri detayı (F. Yıldırım, 2016).

Çizim 36
San Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemerlerinin alın kısmının görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 120).



ran sağlı sollu yapraklar yerleştirilmiştir (Görsel 17, Çizim 33). Kompozisyonun diğer boş kalan yerleri dallar, sade ve dilimli yapraklar, sap çıkmaları, küçük boyutlu penç ve diğer motiflerle tamamlanmıştır.

Sıralı kemer silmeleri, farklı kalınlığa ve yüksekliğe sahip iki silmeden oluşmuştur (Çizim 34).

Geniş olan silme, stilize edilmiş kenger yapraklarının art arda sıralanmasıyla oluşmuştur. Kemer birleşim noktasına yerleştirilmiş bir tepelik formundan çıkan yapraklar, kemerlerin düşey ekseninde birleşmiştir.

Dar olan silme ise köşelere yerleştirilen üçlü badem şeklindeki motiften başlamış ve her iki tarafa doğru, diyagonal yerleştirilmek suretiyle, tüm sıralı kemerlerin etrafını dökerek tamamlanmıştır (Görsel 18, Çizim 35).

Kemer alınlarında toplamı yirmi beş parça kompozisyon alanı vardır. Kemerin üst kısımlarında olan panolar daha küçük boyutlu olup toplamda on dokuz alandır. Bu kompozisyon alanları ise kendi içinde simetrik ve asimetric olarak hazırlanmış on iki panodur. Bunlar: Çizim 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48'dir.

Kemer alınlarının alt kısmındaki uzun ve dik olarak sıralanmış panolar mevcuttur. Dört tanesi (B, C, D, E panoları) üzengi taşı üzerinden, sıralı kemerlerin birbirinden ayrıldığı noktaya kadarki alanda bulunur. A panoları, her biri aksi istikamete doğru tek yöne kavilidir. Bunlardan A panoları hariç, diğerlerinin kompozisyonu müstakildir (Görsel 19⁷, Çizim 36).

Çizim 37'de köşeden başlayan dal, ikiye ayrılarak alt ucu dilimli bir yaprakla bitmiştir. Diğer ucu yukarı doğru bir kavis çizerek helezon tamamlanmış ve uç kısmı bitkisel bir motifle sonlanmıştır. Kompozisyondaki boşluklar, ana daldan çıkan sap çıkmaları ve yapraklarla tamamlanmıştır (Görsel 19-a, 20).

7 Görsel 19 fotoğrafı, pek çok görseli kapsamaktadır. Bu sebeple ilgili çizimin Görsel 19'daki konumunun daha iyi anlaşılması için harfler kullanılmıştır. Metinde 19. görsel referans verilirken bu harfler dikkate alınmıştır. Mesela Görsel 20, Görsel 19'un içinde "a" harfi ile ifade edilmiş. Bu bağlamda metin içinde (Görsel 19-a, Görsel 20) olarak referans verilmiştir.

Görsel 19
Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemerlerinin alın kısmının detayı.

Erişim: 12.12.2021

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Mezquita_door_05_%284440694164%29.jpg



Görsel 20
Sıralı kemer alınındaki pano (F. Yıldırım, 2016).



Çizim 37
Sıralı kemer alınındaki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 120).

Görsel 21
Sıralı kemer alınındaki pano.

Erişim: 13.12.2021

<https://www.artencordoba.com/mezquita-cordoba/puertas-al-hakam-ii/>



Çizim 38
Sıralı kemer alınındaki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 121).

Görsel 22
Sıralı kemer alınındaki pano.

Erişim: 11.12.2021

<https://www.artencordoba.com/mezquita-cordoba/puertas-al-hakam-ii/>



Çizim 39
Sıralı kemer alınındaki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 121).

Çizim 38'de zeminin köşesinden çıkan dal, kompozisyon alanını kavisli bir şekilde, diyagonal olarak iki kez bölerek üç adet üçgen pafta oluşturmuştur. Panonun üst köşesindeki pafta, bu daldan çıkan bir yaprakla bezenmiştir. Diğer paftalar, zeminden çıkan başka bir dalın, bu iki zeminin içine yayılması ve bu dalın uçlarına yerleştirilen nebâti motifler ve yapraklar ile tezyîn edilmiştir (Görsel 19-b, 21).

Çizim 39, kısmen simetriktir. Nebâti bir motifin alt kısmından çıkan dallar eksende birleşerek tek burgu ile en üst sınıra varmıştır. Buradan aşağı doğru bir helezon çizerek sap çıkımlarından çıkan bir demet yaprakla tamamlanmıştır (Görsel 19-c, 22).

Çizim 40'ta tıpkı 19-b'de olduğu gibi zeminin köşesinden çıkan dal, kompozisyon alanını kavisli bir şekilde, diyagonal olarak iki kez bölerek üç adet üçgen pafta oluşturmuştur. Ancak devamında zeminden çıkan başka bir dal, S çizerek çeşitli yapraklarla önce alt paftayı, daha sonra kafes şeklindeki bir yaprakla sona ererek ortadaki paftayı tezyîn etmiştir. Diğer paftada oluşan boşluk ise küçük yapraklarla tamamlanmıştır (Görsel 19-d, 23).

Çizim 41'de, zeminden çıkan bir dal, zarif bir kavisle tepe noktasına vardıkdan sonra aşağı doğru kıvrılarak bir helezon oluşturmuş ve ucu nebâti bir motifle bitmiştir. Arada kalan boşluklar ise dal, sap çıkması ve yapraklar ile süslenmiştir (Görsel 19-e, 24).

Çizim 42'de zeminden çıkan dal, ikiye ayrılmıştır. Alt kısımdaki dal aşağı doğru eğilerek sap çıkması olan bir yaprak grubuyla bitmiştir. Diğeri yukarı doğru helezon çizerek dört yapraklı penç ve yaprakla sonlanmıştır. Bu helezonun tepe noktasından çıkan dal da yaprakla tamamlanmıştır (Görsel 19-f, 25).

Çizim 43'ün yan kısmından çıkan dal, yukarı doğru helezon çizerek bir agraf motifiyile ikiye ayrılmış; bir ucu aşağı doğru yaprakla bitmiş olup diğeri ise yukarı doğru helezon yapmış ve ucu yaprakla bitmiştir. Helezonların boş kalan orta kısımları nebâti bir motif ve dört yapraklı bir pençle sonlanmış, kalan boşluklar zarif yapraklarla süslenmiştir (Görsel 19-g, 26).

Çizim 44'teki pano, iki kemer ayırımına dik bir şekilde yerleştirilmiş ve ½ simetrik olarak tasarlanmıştır. Tasarımı

Görsel 23

Sıralı kemer alnındaki pano
(F. Yıldırım, 2016).



Görsel 24

Sıralı kemer alnındaki pano
(F. Yıldırım, 2016).



Görsel 25

Sıralı kemer alnındaki pano
(F. Yıldırım, 2016).



Görsel 26

Sıralı kemer alnındaki pano
(F. Yıldırım, 2016).



Çizim 40

Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi
(Yıldırım, 2019, s. 122).



Çizim 41

Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi
(Yıldırım, 2019, s. 122).



Çizim 42

Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi
(Yıldırım, 2019, s. 122).



Çizim 43

Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi
(Yıldırım, 2019, s. 123).



Çizim 44

Sıralı kemer alnındaki panonun çizimi
(Yıldırım, 2019, s. 123).

Görsel 27

Sıralı kemer alnındaki pano
(F. Yıldırım, 2016).

Görsel 28
Sıralı kemer alnındaki
pano.

Erişim: 12.12.2021

Kaynak: https://manuelcohen.photoshelter.com/image?&_bqG=13&_bqH=eJzzNogsi0r-2zXGLSPbKTDY0cfH-MyM1w8zQxCoI3MrS0MjQwAGEg6R-nvEuxsG1CaWIS-SqJ2Sqh2cmKftmZOSmpafV5yvBpaNd_Rz-s0BskODXYPiPV-1sQ0E6073NXdJMi7MS_RzV4h2dQ2yLUxOLkj-MAxiIIlRQ--&GI_ID=



Görsel 29
Sıralı kemer alnındaki pano.

Erişim: 14.12.2021

Kaynak: https://manuelcohen.photoshelter.com/image?&_bqG=13&_bqH=eJzzNogsi0r2zXGLSPbKTDY0cfHMyM1w8zQxCoI3MrS0MjQwAGEg6R-nvEuxsG1CaWIS-SqJ2Sqh2cmKftmZOSmpafV5yvBpaNd_Rz-s0BskODXYPiPV1sQ0E6073NXdJMi7MS_RzV4h2dQ2yLUxOLkj-MAxiIIlRQ--&GI_ID=



Görsel 30
Sıralı kemer alnındaki pano
(F. Yıldırım, 2016).



Görsel 31
Sıralı kemer alnındaki pano
(F. Yıldırım, 2016).



Çizim 45
Sıralı kemer alnındaki panonun
çizimi (Yıldırım, 2019, s. 124).



Çizim 46
Sıralı kemer alnındaki panonun
çizimi (Yıldırım, 2019, s. 124).



Çizim 47
Sıralı kemer alnındaki panonun
çizimi (Yıldırım, 2019, s. 122).



Çizim 48
Sıralı kemer alnındaki panonun
çizimi (Yıldırım, 2019, s. 125).



Görsel 32
Sıralı kemer detayı (F. Yıldırım, 2016).



Çizim 49
Sıralı kemerlerdeki panonun
çizimi (Yıldırım, 2019, s. 126).



Görsel 33
Sıralı kemer panosundan detay
(F. Yıldırım, 2016).



Çizim 50
Sıralı kemerlerdeki panonun
çizimi (Yıldırım, 2019, s. 127).

belirleyen ana dallar, yapraklardan çıkararak eksen çizgisinde burğu yaparak, yukarı doğru hareket edip yaprakla sonlanmasıyla oluşmuştur. Ana dal her burğu yaptıkça yanlara doğru gelişen yapraklar, kompozisyona farklılık katmıştır (Görsel 19-h, 27).

Çizim 45'te zeminin yan tarafından başlayan, üzerinde pek çok sap çıkması bulunduran dal, kıvrılarak tepe noktasına ulaşmış ve buradan ters istikamette tekrar kıvrılarak aşağı



Görsel 34

Sıralı kemer aynasından detay.

Erişim: 10.12.2021

Kaynak: https://manuel-cohen.photoshelter.com/image?_bqG=15&_bqH=eJy-LzA6OynL1ssg1N64qDPOsKMhOCcsrLzbKNc62MrS0MjQwAGEg6R-nvEuxsG1CaWISSqJ2Sqh2cmKftm-ZOSmpafV5yvBpaNd_RzsS0BskODXYPiPV1sQ0E6073NXdJMi7MS_RzV4h2dQ2yLUxOLkjMAJjQmNA--



Çizim 51

Sıralı kemerlerdeki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 128).



Çizim 52

Sıralı kemerlerdeki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 129).

Görsel 35

Sıralı kemer aynasından detay.

Erişim: 10.12.2021

Kaynak: https://manuelcohen.photoshelter.com/image?_bqG=15&_bqH=eJyLzA6OynL1ssg1N64qDPOsKMhOCcsrLzbKNc62MrS0MjQwAGEg6R-nvEuxsG1CaWISSqJ2Sqh2cmKftmZOSmpafV5yvBpaNd_RzsS0BskODXYPiPV1sQ0E6073NXdJMi7MS_RzV4h2dQ2yLUxOLkjMAJjQmNA--



Görsel 36

Sıralı kemer panosundan detay (F. Yıldırım, 2016).



Çizim 53

Sıralı kemerlerdeki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 127).

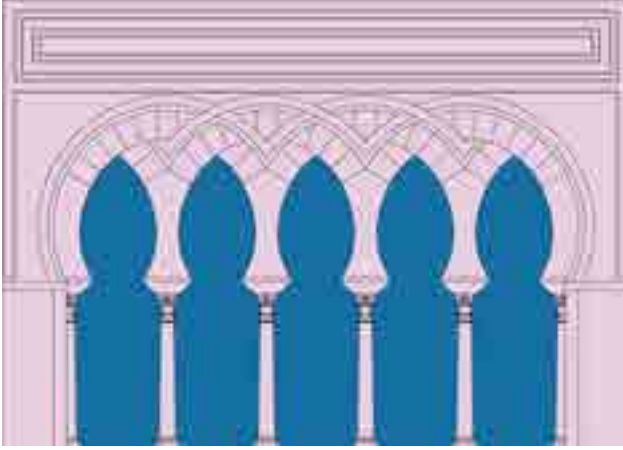
doğru inmiş ve ucu çatallı bir yaprakla tamamlanmıştır. Dalın ortası boş kaldığından, merkeze yakın bir noktadan tekrar bir dal ayrılmış ve zarif bir nebâti motifle son bulmuştur. Zemine yakın olan boşluk ise kalp şeklindeki bir yaprakla süslenmiştir (Görsel 19-i, 28).

Çizim 46'da zemindeki ters U şeklindeki dalın tam ortasından çıkıp ikiye ayrılan dallar, kırılarak tepe noktasında birleşmiş ve pano böylelikle paftalanmıştır. Zeminden çıkan yaprağın dalı, ters U şeklindeki dalı keserek bir yaprak formu oluşturmuş ve bu yaprağın ortasından çıkan dal, eksene doğru yaklaşarak tepe noktasından aşağı doğru yaprakla sonlanmıştır. Üst köşelerde kalan boşluklar yapraklarla tezyin edilmiştir (Görsel 19-j, 29).

Çizim 47'de, doğrudan zeminden çıkan dal, bir helezon çizerek dört yapraklı bir penç ile bezenmiştir. Bu helezonun tepe noktasından ayrılan başka bir dal ise köşeye yakın bir yerden aşağı dönmüş, uç kısmı bir yaprakla ve kenar çizgisine birleşerek son bulmuştur. Boş kalan köşelere sap çıkması uygulanmıştır (Görsel 19-k, 30).

Çizim 48'de köşeden başlayan bir dal, diyagonal olarak panoyu iki kere bölmüş ve üç ayrı pafta oluşturmuştur. Bu dalın alt kısmından bir gonca hayat bulmuştur. Zeminin karşıt köşesinden çıkan diğer bir dal, başlangıçtan itibaren ikiye bölünerek bir filiz vermiş ve devam ederek tekrar ikiye bölünmüştür. Dalın biri, aşağı doğru kıvrılıp sap çıkması ve yaprakla biterken diğer ucu yukarı doğru neşet ederek ikinci paftayı bir yaprakla kaplamış, buradan diğer dalın al-

Çizim 54
San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemer aynalarının görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 131).



Görsel 37
San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemer aynaları. Erişim: 10.12.2021
Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Mezquita_door_05_%284440694164%29.jpg



tından geçerek kafes şeklindeki bir yaprakla sona ermiştir. Boşluklar sap çıkmaları ile örtülmüştür (Görsel 19-I, 31).

Görsel 19'daki A, B, C, D, E harfleri ile gösterilen beş pano, üzengi taşı üzerinden kemer kavisinin başladığı çizgiye kadarki alan olup A ile gösterilen panolar hariç, iki kemerin birleşmesiyle oluşmuş yüzeylerdir.

Çizim 49'da alt köşeden başlayan dal, ikiye ayrılmış ve alt ucu kıvrılarak uç kısmı yarım bir bitkisel motifle son bulmuştur. Diğer ucu ise bir helezon çizip yaprak motifile sonlanmıştır. Helezonun ortası ise herhangi bir yere bağlantısı görünmeyen sekiz yapraklı bir penç motifini tamamlanmıştır. Bu helezonun tepe kısmından bir agraf yardımıyla, tam aksi istikamette başka bir helezon çıkarak ucu bitkisel bir motifle sonlanmıştır. Bu şekilde beş adet helezon çizilerek desen tamamlanmıştır.

Helezonlar, kemer eğrisine uygun olacak büyüklükte sıralanmışlardır. Her dal, kendi içindeki motif çevrelemiştir ve her motif farklı kullanılmıştır. Kompozisyonda kalan boşluklar sap çıkmaları, kalp şekline ve sencide motifine benzeyen yapılarla örtülmüştür (Görsel 19-A, 32).

Çizim 49'dan sonra incelenecek olan beş pano, üzengi taşı üzerinden kemer kavisinin başladığı çizgiye kadarki alan olup, A levhaları (Görsel 32) hariç, iki kemerin birleşmesiyle oluşmuş yüzeylerdir (Görsel 19).

Çizim 50 simetriktir. Eksende bir düğümle başlayan ana dal, hem alttan hem de üstten devam etmiştir. Aşağı doğru devam eden kısmı, zemine doğru bir kavis çizerek yukarı yönelmiştir. Bu sırada köşeye doğru bu daldan çıkan bir yaprak uzanmıştır. Daha sonra yukarı doğru yönelen dal eksende birleşmiş ve burada bir nebâti motif doğmuştur. Ana dalın yukarı doğru devam eden kısmı, ana daldan yanlara doğru çıkma yaparak boşlukları dolduran yaprak motifini, sap çıkması ve sivri dört yapraklı zarif bir penç motifini tezyin etmiştir.

Ana dal, düşey eksenle tekrar buluşarak agraf motifini yanlara doğru bir kavis çizerek ayrılmıştır. Orta kısmındaki boşluk, ana dalın iç kısmından çıkan gonca ve içe dönük dilimli yapılarla tezyin edilmiştir. Eksende son kez buluşan ana dal, düğüm motifini ayrılarak yana ve aşağı doğru bir helezon çizmiş, ucu aşağıya bakan kafes şeklindeki yapıyla bitirilmiştir. Helezonun orta boşluğu palmet benzeri bir motifle süslenmiştir. Levhanın tam tepe kısmına ise yerleştirilen kafes şeklindeki yapılar, taç gibi görünmektedir (Görsel 19-B, 33).

Çizim 51'de, eksenin alt kısmındaki nebâti motiften çıkıp bu motif çevreleyen, âdeta bir ortabağ motifini andıran ana dallar, motifin hemen üstünde, eksende bir agraf motifini birleşip yanlara doğru kavis yapmış, tekrar eksende bir düğüm motifini birleşerek mekik şeklinde bir pafta oluşturmuştur. Bu panonun iç kısmı, yine alttaki nebâti motifin alt kısmından çıkan yardımcı dalların kavis çizerek bu paftaya ulaşması ve bir bitkisel motifle nihayete ermesiyle meydana gelmiştir.

Ana dal, daha sonra yanlara doğru kavis çizerek uçları yapılarla tamamlanırken, orta kısmında oluşan boşluk, ana dalın alt kısmından çıkan dalın, palmete benzeyen bir motifle tezyin edilmesiyle örtülmüştür. Ana dal, kavis yapan dalın tepe kısmından ayrılarak aşağı dönerken ucu kafes şeklindeki yapıyla bezenmiştir. Kavisin ortasında kalan boşluk, ana dalın iç kısmından çıkan, kenarları yuvarlak, altı yapraklı bir penç motifini süslenmiştir. Desenin tam köşesi, ana dallardan çıkan sap çıkmaları ile tamamlanmıştır.



Çizim 55
Sıralı sağır kemer aynasındaki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 132).



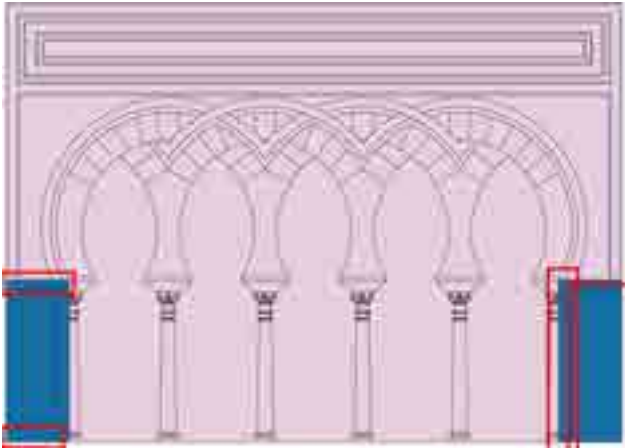
Görsel 38
Sıralı sağır kemer aynasındaki panonun detayı (F. Yıldırım, 2016).



Çizim 56
Sıralı sağır kemer aynasındaki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 132).



Görsel 39
Sıralı sağır kemer aynasındaki panonun detayı (F. Yıldırım, 2016).



Çizim 58
Sıralı kemer köşeliğinin altındaki silmelerin ve panonun görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 135).

Çizim 59
Sıralı sağır kemer köşeliğinin altındaki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 136).

Çizim 57
Sıralı sağır kemer aynalarındaki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 133).



Görsel 40
Sıralı sağır kemer aynalarındaki pano (F. Yıldırım, 2016).



Görsel 41
Sıralı sağır kemer köşeliğinin altındaki panonun detayı (F. Yıldırım, 2016).

Çizim 60
Sıralı kemer köşeliğinin altındaki panonun silmesinin çizimi (Yıldırım, 2019, s. 135).



Çizim 61
Sıralı kemer köşeliğinin altındaki panonun silmesinin çizimi (Yıldırım, 2019, s. 135).



Çizim 62
Sıralı kemer köşeliğinin altındaki panonun silmesinin çizimi (Yıldırım, 2019, s. 135).



Alt kısımdaki yardımcı dallar ile zemindeki boşluklar, yaparak ve uçları sivri olan, minik dört yapraklı penç ile tezyîn edilmiştir (Görsel 19-c, 34).

Çizim 52'de kompozisyon, zarif bir görüntüye sahip nebâti motifin alt kısmından çıkan ana dalların, onu çevrelemesi ve agrafla birleşip ters kalp şeklinde bir pafta oluşturmasıyla başlamıştır. Ana dallar, düğüm motifiyile ayrılarak yanlara doğru kavis yapıp ekseninde birbirini kesmiştir. Böylelikle mekik formunda yeni bir pafta oluşmuştur. Birbirini keserek devam eden ana dallar yine birer kavisle yanlara doğru açılıp ekseninde agrafla birleşmiştir. Bu birleşim, kalp şeklindeki bir paftayı oluşturmuştur. Ana dal, tekrar yukarıya doğru dönerek uçları birer bitkisel motifle bitmiştir. Agrafla biten noktada, dal kavislerine uyumlu olarak eksen üzerinde, iki kafes şeklindeki yaprağın birleşmesiyle yelpaze gibi açılan yeni bir motif oluşmuştur. Mekik şeklindeki paftanın içini, dalların birleşim noktasındaki sap çıkmasından neşet eden bitkisel bir motif ve onun da ortasından çıkan palmete benzeyen bir motif oluşturmuştur. Bunların dışında kalan boşluklar, yaparak ve sap çıkmaları ile süslenmiştir (Görsel 19-D, 35).

Çizim 53'te yine agrafla motifinden çıkarak başlayan ana dalları aşağı ve yukarı yönlü olarak ilerlemiştir. Aşağı yönde ilerleyen dal, zeminden yanlara doğru kavis çizerek yukarıda bir düğümlerle buluşmuş, ters kalp şeklindeki bir paftayı oluşturmuştur. Sonrasında yukarı doğru devam edip son kez ekseninde bir agrafla birleşen dallar, burada bir mekik formunda pafta oluşturmuştur. Buradan da yanlara ve aşağı doğru bükülen dal, yaprakla biterken, ortasında kalan boşluk ana dalından çıkan dört yapraklı zarif bir pençe süslenmiştir. Agrafla motifinden doğrudan çıkan içe dönük yapraklar, desenin köşelerine yerleştirilmiştir. İçe dönük yaprakların kavisine

uygun olarak, bu yaprakların ekseninden iki adet kafes şeklindeki yaprak birleşerek desenin zirvesinde taçlanmıştır.

Ters kalp şeklinde oluşan paftanın içi, ana dalın alt ve iç kısmından uçları sivri, dört yapraklı pençe ve en alttaki agraftan çıkan yapraklarla tezyîn olmuştur.

Yukarı doğru ilerleyen dal, yanlara doğru açılarak, burada kafes şeklindeki yaprak ile bezenmiştir. Bu yaprağın ortasından devam ederek mekik şeklinde oluşan paftanın içinde nebâti bir motifle nihayete ermiştir. Bazı küçük boşluklar sap çıkmaları ile tamamlanmıştır (Görsel 19-E, 36).

Taş ve tuğlanın münavebeli kullanılmasıyla, F ve G panolarında geometrik tezyînât elde edilmiştir. F panosu iki adet yapılmış olup yanlara yerleştirilmiştir. G panosu merkezde ve müstakildir (Görsel 37⁸).

Çizim 55'te, svastika motiflerinin kollarından çıkan doğrusal ve doksan derecelik açılma hareketleri, bu motifleri birbirine bağlamış ve oluşan bu çizgi sistemi ile kurgulanmıştır. Bu çizgi sisteminin, kuzey-güney ve doğu-batı düzleminde yerleştirilmesiyle kompozisyon oluşmuştur. Bu motiflerin aralarında meydana gelen boşluklar, doksan derecelik kırık çizgilerin, dört köşeye yerleştirilmesi ile tamamlanmış ve merkezlerine bırakılan nokta (bir birim kare) ile bütünlük sağlamıştır (Görsel 37-F, 38).

Çizim 56, sıralı sağır kemer aynalarının merkezindedir. Taş-tuğla kombinasyonu ile beraber, üçgen taşların üzerine sıra ile çalışılarak tezyîn edilmiştir. Svastika motiflerinin kollarının, dört bir yana yaptığı diagonal hareketi neticesinde oluşan üçgen ve şerit boşluklara, yaprak formu verilmiştir. Bu kompozisyonda çizgi sistemi, bir öncekine oldukça benzerdir. Farkı ise svastika motiflerini birbirine bağlayan çizgilerin diyagonal olmasıdır. (Görsel 37-G, 39).

Görsel 37'de H harfi ile gösterilen iki adet pano, stuko tezyînatlı olup tasarımı birbiriyle aynıdır. Çizim 56, ½ simetrik

8 Görsel 37 fotoğrafı, birçok görseli kapsamaktadır. Bu sebeple, ilgili çizimin Görsel 37'deki konumunun daha iyi anlaşılması için harfler kullanılmıştır. Metinde 37. görsel referans verilirken bu harfler dikkate alınmıştır. Mesela Görsel 38, Görsel 37'nin içinde "F" harfi ile ifade edilmiş. Bu bağlamda metin içinde (Görsel 37-F, Görsel 38) olarak referans verilmiştir.

olup, panonun alt ve üstlerine uygulanan gülçelere (rozet) göre, kompozisyon şekillenmiştir.

Zeminden daha yüksek olan gülçelerin üstteki küçük, alttaki büyüktür. İkisi de diyagonal olarak yerleştirilmiş kare formunda olup tasarımları birbirine benzemektedir. Büyük gülçenin köşeleri içe dönük yapraklarla, kenarları ise kafes şeklindeki yapraklarla tezyin edilmiştir. Küçük gülçe, büyükle aynı olup köşe ve kenar yaprakları yer değiştirmiştir.

Bu levha zeminden çıkan iki dal ile başlamıştır. Altta kalan dal, levhanın yanlarına doğru ilerleyerek ikiye ayrılmış ve bu ayrım bir grup dilimli yaprakla tamamlanırken, diğer dal yukarı doğru yönelerek agraf motifiyle birleşmiştir. Bu birleşimden sonra yanlara ayrılmış ve bu dallar dilimli yaprakları oluşturmuştur.

Ayrıca agraf motifinden bir dal daha çıkarak ikiye ayrılmış; dalın biri yukarı yönelerek orta damarı belirgin, içe dönük bir yaprakla sona ererken; alta doğru meyletmiş olan dalın ucu, dilimli yaprakla tamamlanmıştır. Bu yaprağın kenarları dilimli olup orta damarı mekik şeklinde açık bırakılmıştır. Bu alana dişli yaprak yapılarak daha zarif bir görüntü sağlanmıştır. Dilimli yaprağın ortasından ayrılan sap çıkması kafes şeklindeki yapraklarla tezyin edilmiş, ortasından ise S şeklinde kıvrılmış bir dal çıkmıştır. Bu dalın sırt kısmı dilimli yaprak ile çevrelenmiştir. Dalın ucu kıvrılarak yaprak ve kenarları yuvarlak olan sekiz yapraklı pençe bitişir. Ayrılmış olan ince bir dal, palmeti hatırlatan dilimli bir yaprakla sonlanmıştır (Görsel 22). Dilimli yaprak, bitişik olduğu daldan büyük bir agrafı ayrılmıştır. Bu yaprak ve dal arasından, büyük agraftan çıkan ince, uzun, dilimli bir yaprak yapılmıştır. Agraftan çıkan bir sap çıkmasının içinden, yanlara doğru kıvrım yapan, başka bir dilimli yaprak meydana gelmiştir. Bu yaprak dışa doğru helezonik olarak kıvrılmış ve tam merkezi penç motifine bezenmiştir. Ayrıca bu sap çıkmasından ayrılan ana dal, dilimli yaprağın paralelinde, onu saracak şekilde kıvrılmıştır. Tepe noktasında ikiye ayrılan ana dalın aşağı doğru inen ucu kafes şeklindeki yaprakla son bulmuştur. Yukarı devam eden dal, küçük rozetin etrafını dolaşarak, kıvrılmış ve burada bir sap çıkmasıyla ikiye ayrılmıştır. Aşağı giden ucu, yaprakla bezenirken ortasında kalan boşluk, altı yapraklı penç ile tezyin edilmiştir. Diğer ucu ise eksene doğru eğilen kafes şeklindeki yaprakla biterken, sap çıkmasından ayrılan başka bir dal ise palmete benzeyen yaprakla tamamlanmıştır.

Çizim 63

Pencere şebekeli bölümdeki köşeliğin görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 139).



Görsel 42

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kenar köşeliği (F. Yıldırım, 2016).

Kompozisyon başlangıcında zeminden çıkan diğer dal, ekseninde birleşip bir agrafı ayrılarak, yukarı doğru yönelmiş ve dilimli bir yaprağın ortasından geçerek, bir ucu kafes şeklindeki yaprakla diğeri ise yukarı doğru bükülen altı yapraklı penç ile tezyin edilmiştir (Görsel 37-H, 40, Çizim 57).

Sıralı kemer köşeliğinin altındaki (Çizim 58) pano ½ simetrik. Panonun ekseninde bulunan agraf motifinin altından çıkan ana dal, yukarı doğru meylederek ikiye ayrılmıştır; alt ucu kıvrılarak yapraklarla biterken üst ucu yukarı doğru devam edip bir çanak motifine sonlanmıştır. Bu çanağın içinden çıkıp şemsiye gibi açılan yapraklar kullanılmıştır. Bu yaprakların orta kısmından çeşitli motifler çıkmıştır. Bu motifler, aşağıdan yukarı doğru sırasıyla yaprak, damla formunda motif, sap çıkması ve yaprak şeklinde kullanılmıştır. Bunların toplamı sanki bitkisel bir motifin organlarına benzemiştir. Bu grubun da ortasından üç dal çıkmıştır; ikisi iki yana ayrılarak, mekik şeklinde bir pafta oluşturup biraz daha yukarıda bir tepelikle bitmiştir. Üçüncü dal ise tam ortadan çıkmış ve bir hayat ağacına benzemiştir.

Çizim 64
San Ildefonso
Kapısı'nın pencere
şebekeli kısmının
kenar köşeliğinin
çizimi (Yıldırım,
2019, s. 140).



Hayat ağacına benzeyen ana daldan sağa ve sola pek çok dal ayrılmıştır. Bu dalların üzerinde dilimli yapraklar, içe kıvrımlı, dişli, kafes şeklindeki yapraklar, nebâti motifler ve palmete benzeyen motifler kullanılmıştır. Zemindeki agraf motifinin üst kısmından başlayan dal ise, yukarı ve yana doğru kavis çizerek, her iki yöne de açılmış yaprakla sonlanmıştır. Bu yaprakların ortasından çıkan, ekseninde büyük bir damla formu bulunan, yapraklarla oluşmuş, bitkisel bir motif ile tezyîn edilmiştir (Görsel 41, Çizim 59).

Bu panonun üç tarafını çevreleyen silme deseni, ana giriş kemerindeki silme ve sıralı kemer dizisinin pervazında bulunan kompozisyonla aynıdır (Görsel 4, 5, 15). Panonun üstünde, yanında ve altında olmak üzere üç parçadan meydana gelir (Görsel 41, Çizim 58, 60, 61, 62).

3. San Ildefonso Kapısı'nın Pencere Şebekeli Bölümü

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmındaki, beş dilimli kemerin köşeliğinin (Çizim 63) kompozisyonu, köşeliğin tam ortasına yerleştirilen kare şeklindeki gülçeye göre şekillendirilmiştir. Gülçenin tam ortasında yuvarlak kenarlı sekiz yapraklı penç olup, merkez noktasını ise dört yapraklı penç motifi oluşturmuştur. Bu pençin dört yanından çıkan ve karenin kenarlarına ulaşan üçlü yaprak grubu vardır. Aynı yaprak grubu ters istikamette köşelere yerleştirilmiş, boşluklara farklı bir yaprak kullanılarak gülçenin kompozisyonu tamamlanmıştır.

Kemer köşesinin alt silmesinin kenarından çıkan dal, S şeklinde kıvrımlar oluşturarak yukarı doğru ilerlerken, sağa ve sola bakan yapraklar yerleştirilmiştir. Daha sonra bir helezona dönüşen dalın bir ucu yaprakla diğer ucu ise palmete benzeyen bir motifle son bulmuştur. Bu helezonun tepe noktasından çıkan daha büyük bir helezonun ucu ise gösterişli bir nebâti motifle tezyîn edilmiştir. Büyük helezondan iki dal ayrılmıştır. Bu dalların altta kalanı, aşağı doğru bir kavis çizerek, iki helezonla gülçenin alt sınırını geçmiş ve yaprakla sonlanmıştır. Ortasında kalan boşluk, bitkisel bir motifle tamamlanmıştır (Çizim 64).

Bu helezondan çok daha büyük bir kıvrım dal çıkarak, köşeliğin üst sınırına ulaşmış ve dalın sonu yine gösterişli bir yaprakla bitmiştir. Bundan çıkan helezon ise altı yapraklı bir pençin etrafını dolaşarak yaprakla bitmiştir. Büyük helezonun yukarı ilerleyen kısmı birkaç kıvrım dal ile köşeye ulaşmış ve burası dalın ucuna ve üzerine çizilen çeşitli motif ve yapraklarla tezyîn edilmiştir. Kalan boşluklar, çeşitli yapraklar, penç ve diğer bitkisel motiflerle süslenmiştir (Çizim 64).

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmındaki, beş dilimli kemerin alt köşeliğinde zemin kısmından çıkan dal, agraf motifiyile ikiye ayrılarak, bir ucu aşağı yönelerek helezon oluşturmuş ve bitkisel bir motifle bezenmiştir. Diğer ucu yukarı doğru kavis çizerek bir düğüm motifiyile ikiye ayrılmıştır. Altta kalan helezonu tamamlayıp sivri ve dört yapraklı bir pençe biterken diğeri, tam köşeye uyumlu olan bir yaprakla son bulur. Kalan boşluklar sap çıkmaları ve yapraklarla tezyîn edilmiştir (Görsel 43, Çizim 65).

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmı ½ simetrik. Portalin beş dilimli kemer alınının, altısı sağda, altısı solda ve birisi kemer kilit taşının üzerinde olan, on üç adet oyma siva pano mevcuttur. Bunlardan kemer başlangıç kısımlarında olanlar daha geniş olup, diğerleri daha dar levhalar. Her bir pano, dilimli kemerin şekline göre biçim almıştır. Bu levhaların her birinin arası üçerli tuğla dizilişle çevrelenmiştir (Görsel 44⁹, Çizim 66).

Çizim 67'de iki helezonik dal sisteminin içerisine spiral olarak yerleşmiş akantus yaprakları kompozisyonun temelini

9 Görsel 44 fotoğrafı, birçok görseli kapsamaktadır. Bu sebeple ilgili çizimin Görsel 44'teki konumunun daha iyi anlaşılması için harfler kullanılmıştır. Metinde 44. görsel referans verilirken bu harfler dikkate alınmıştır. Mesela Çizim 67, Görsel 44'ün içinde "a" harfi ile ifade edilmiştir. Bu bağlamda metin içinde (Görsel 44-a) olarak referans verilmiştir.

oluşturmuştur. Kalan boşluklar muhtelif nebâti motiflerle tezyin edilmiştir (Görsel 44-a).

Çizim 68, Çizim 69, Çizim 71 ve Çizim 73 simetrik olarak tasarlanmıştır. Zeminden doğrudan ya da sap çıkmasından çıkan dalların, kenarlardan teğet geçip düşey eksende kavuşmalarıyla ortaya çıkan paftaların içi, çeşitli nebâti motiflerle tezyin edilmiştir (Görsel 44-b, 44-c, 44-e, 44-g).

Çizim 70 asimetrik tasarlanmıştır. Zeminden başlayıp birbirini takip eden helezonik dal sistemi kompozisyonun iskeletini oluşturmuştur. Bu dallardan çıkan çeşitli bitkisel motifler bütünü tamamlamıştır (Görsel 44-d).

Çizim 72'de asimerik olarak tasarlanmıştır. Zeminden başlayan ve diyagonal olarak zemini paftalara ayıran dal, ana iskeleti meydana getirmiştir. Zeminden başlayan dal ise diğerinin altından ve üstünden geçerek kompozisyonun üst kısmına doğru ilerlemiştir. Bu dallardan çıkan bitkisel kökenli motifler, kalan boşlukları örtmüştür (Görsel 44-f).

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının, kemer aynasındaki (Çizim 74) geometrik kompozisyonun oluşmasını sağlayan ana motif, Çizim 75'te siyah renk ile gösterilen çizgi sistemidir. Tasarım incelendiğinde, doksan derecelik açılar ve doğrusal çizgilerin oluşturduğu sistemin, sonsuza uzadığı görülür. Bu tasarımda yer yer oluşan kare şeklindeki boşlukların köşelerine, doksan derecelik kırık çizgiler yerleştirilerek kapatılmıştır.

Kompozisyonda dengeyi sağlamak amacıyla çeşitli yerlere nokta (bir birim kare) yerleştirilmiştir (Görsel 45, Çizim 75).

Kemer köşeliklerinin her iki yanında olan panolar, dar ve uzun dikdörtgen olup simetriktir. Zeminden çıkan dalın, beş helezon oluşturmasıyla ana dal meydana gelmiştir. Kerneradaki boşluklar bu helezonların iç ve dış kısımlarından çıkan sap çıkmaları ve yapraklarla süslenirken, helezonların ortalarındaki boşluklar ise, çeşitli güzellikteki nebâti motiflerle tezyin edilmiştir (Görsel 46, Çizim 76, 77).

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının yatay panosunun (Çizim 78) köşelik bölümü, zeminden ve eksen çizgisinden yanlara doğru kavis çizerek, mekik şeklinde pafta oluşturan dallar, birer helezon çizerek yaprakla sonlanmıştır.

Görsel 43

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kenar köşeliğinin alt kısmından detay. (F. Yıldırım, 2016).



Çizim 65

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kenar köşeliğinin alt kısmının çizimi (Yıldırım, 2019, s. 140).



Görsel 44

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer alını (F. Yıldırım, 2016).



Çizim 67

Kemer alını panosunun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 142).

Çizim 68

Kemer alını panosunun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 143).

Çizim 69

Kemer alını panosunun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 143).

Çizim 66

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer alınının görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 141).

Çizim 70
Kemer alnı panosunun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 144).



Çizim 71
Kemer alnı panosunun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 144).



Çizim 72
Kemer alnı panosunun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 145).

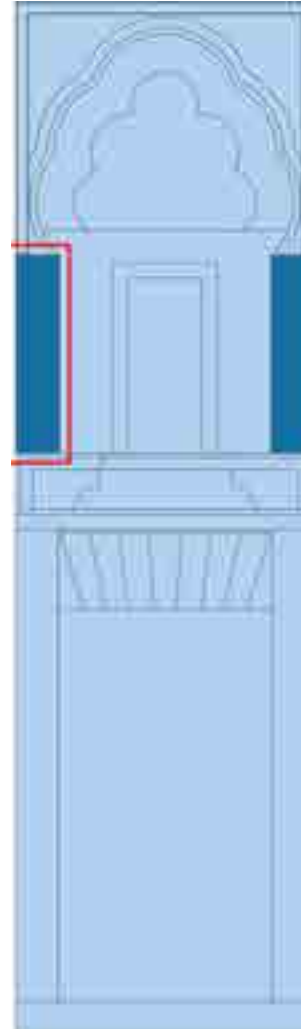


Çizim 73
Kemer alnı panosunun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 145).



Çizim 74
San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer aynasının görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 146).

Çizim 75
Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer aynasının çizimi (Yıldırım, 2019, s. 146).



Görsel 45
San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının kemer aynası (F. Yıldırım, 2016).

Zeminin sağında ve solunda bulunan sap çıkmalarından çıkan farklı bir dal, mekik şeklindeki panonun ekseninde birleşerek zarif bir nebâti motif meydana getirmiştir. Bu motiften çıkan dallar burğu yaparak penç motifiyle sona ermiştir.

Mekik şeklindeki panonun yanından ayrılan başka bir dal ise iki sefer art arda helezon çizerek desenin köşesine varmış ve ucu yaprakla süslenmiştir. Helezonlardan çıkan bitkisel motifler ve yapraklar kompozisyondaki boşlukları kapatmıştır (Görsel 47, Çizim 79).

Şebekeli pencerenin altındaki yatay panonun kompozisyonu ½ simetrik olup, iç içe geçen sarmal helezon ve dallarla

Çizim 76
Pencere şebekeli kısmının kemer köşeliğinin altındaki panonun görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 148).

Görsel 46

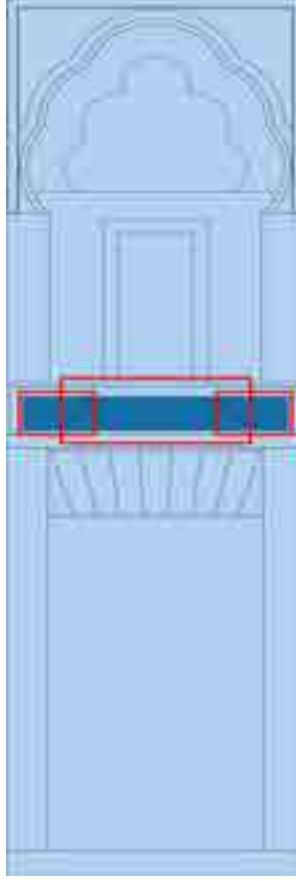
Pencere şebekeli kısmın kemer köşeliğinin altındaki pano. (F. Yıldırım, 2016).

**Çizim 77**

Pencere şebekeli kısmının kemer köşeliğinin altındaki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 148).

**Çizim 78**

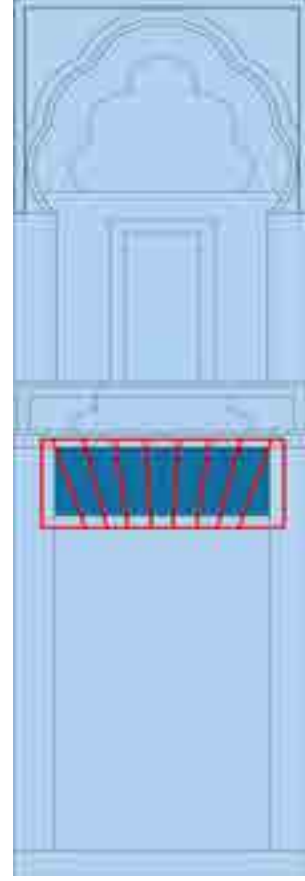
Pencere altındaki yatay panonun ve köşeliğinin görünüşü (Yıldırım, 2019, s. 153).

**Görsel 47**

Pencere altındaki yatay panonun köşeliğinden detay (F. Yıldırım, 2016).

Çizim 81

Pencere şebekeli kısımdaki sağır nişin üstündeki panoların görünüşü (Yıldırım, 2019 s. 154).

**Çizim 79**

Pencere altındaki yatay panonun köşeliğinin çizimi (Yıldırım, 2019, s. 153).

**Çizim 80**

Şebekeli pencerenin altındaki yatay panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 153).

**Görsel 48**

Şebekeli pencerenin altındaki yatay pano (F. Yıldırım, 2016).

Görsel 49

Pencere şebekeli kısımdaki sağır nişin üstündeki panolar (F. Yıldırım, 2016).



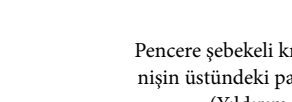
Çizim 82

Pencere şebekeli kısımdaki sağır nişin üstündeki geometrik panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 154).



Çizim 84

Pencere şebekeli kısımdaki sağır nişin üstündeki geometrik panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 155).



Çizim 83

Pencere şebekeli kısımdaki sağır nişin üstündeki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 154).



Çizim 85

Pencere şebekeli kısımdaki sağır nişin üstündeki panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 155).

Çizim 86

Pencere şebekeli kısımdaki sağır nişin üstündeki merkezi panonun çizimi (Yıldırım, 2019, s. 154).



Görsel 50

San Ildefonso Kapısı'nın sağ pencere şebekesi ve çizgi sistemi (F. Yıldırım, 2016).



Görsel 51

San Ildefonso Kapısı'nın sol pencere şebekesi ve çizgi sistemi (F. Yıldırım, 2016).

tezyin edilmiştir. Köşeden bir grup yapraktan çıkan ana dal, üçe ayrılmıştır. En alttaki dal, kendi içine doğru dönerek sivri, dört yapraklı pençe bitmiştir. Ortadan çıkan dal, ilerleyip bir düğüm motifiyle ayrılmıştır. Düğüm motifiyle ayrılan dalın altta kalan kısmı yaprakla sona ermiş, üstte olan ise bir helezon çizerek bir yaprak grubuyla tamamlanmıştır. Ana daldan ayrılıp üstte kalan dal, helezon çizerek aşağı doğru kıvrılmış ve yaprakla sonlanmıştır. Düğüm motifinden çıkan başka bir dal, içe dönük dışı bir yaprakla sonlanmıştır. Kalan boşluklar, yapraklar ve nebâti motiflerle tezyin edilmiştir (Görsel 48, Çizim 78, 80).

San Ildefonso Kapısı'nın pencere şebekeli kısmının yatay panosundaki (Çizim 81) sağır nişin üstünde bulunan panoların beş tanesi, bitki tezyinâtlı, dört tanesi ise taş ve tuğla

süslemeli, geometrik desenli panolar olmak üzere dokuz tanedir. Sağdaki panolarla soldakiler simetrik (Çizim 85, 86). Sadece kenarlarda kalan panoların desenleri asimetrik (Çizim 83) tasarlanmıştır. Dört adet olan geometrik panoların, iki tanesi farklı kompozisyonlara sahiptir. Diğer ikisi ise bu kompozisyonlarla aynıdır (Görsel 49¹⁰, Çizim 82, 84).

Çizim 82'de, çeşitli boyutlardaki karelerin diyagonal yerleştirilmesi ve iç içe geçmesiyle oluşan bu geometrik kompozisyon, taş ve tuğlanın birlikte kullanılmasıyla oluşmuştur (Görsel 49-A, Çizim 82).

Çizim 83'te, zeminden başlayarak yukarıya doğru, panonun şekline uygun olarak, büyük bir helezonla başlayıp sonrasında küçülen dal, uca doğru S şeklini almıştır. Dalların son kısmı, nebâti motiflerle, kıvrım dallarla, uca doğru ise yaprakla sonlanmıştır. Kalan boşluklar, çeşitli yapraklarla süslenmiştir (Görsel 49-a, Çizim 83).

Çizim 84'te, taş ve tuğladan oluşan geometrik kompozisyon, iç içe geçmiş farklı ebattaki karelerin değişik kombinasyonları ile oluşmuştur (Görsel 49-B, Çizim 84).

Çizim 85'te, başlangıç noktası net belli olmayan desen, ½ simetrik. Tasarımın iskeleti, birbirinin içinden geçerek burğu oluşturan dalların meydana getirdiği mekik ve ters kalp şeklindeki paftalardan oluşmuştur. Yukarı doğru ilerleyen dalların uçları, diğer dalların oluşturduğu paftaların içinden ve dışından çıkarak, yaprak ve nebâti motiflerle tezyin edilmiştir. (Görsel 49-b, Çizim 85).

Çizim 86, yarı simetrik ve merkezi olarak konumlanmıştır. Zeminden başlayan ana dallar, eksende düğüm motifinden ayrılmıştır. Altındaki dallar aşağı doğru helezon çizerek nebâti motifle sonlanmıştır. Yukarı doğru ilerleyen dallar ise eksen çizgisinde agrafla birleşip ayrılarak, tepeye kadar üç adet mekik şeklinde pafta oluşturmuştur. Pafta oluşturan bu dalların pek çok kısmından çıkan küçük dallar ve bunlarla bağlantılı olan bitki kökenli motifler, gerek paftaların içini gerekse yanlarda kalan boşlukları doldurarak kompozisyonu tamamlamıştır (Görsel 49-c, Çizim 86).

10 Görsel 49 fotoğrafı, pek çok görseli kapsadığı ve ilgili çizimin Görsel 50'deki konumu daha iyi anlaşılması için harfler kullanılmıştır. Metinde 49. görsel referans verilirken bu harfler dikkate alınmıştır. Mesela Çizim 82, Görsel 49'un içinde "A" harfi ile ifade edilmiş. Bu bağlamda metin içinde (Görsel 49-A, Çizim 82) şeklinde referans verilmiştir.

San Ildefonso Kapısı'nın sağdaki pencere şebekesi, kimi yerlerinde yarım daireler olan, iki farklı kırık çizginin, belli aralıklarla sonsuza kadar tekrar etmesiyle meydana gelmiştir. Bu kırık çizgiler 135 derecelik bir açı oluşturmuş ve çizgilerin kimi yerlerinde ise, iki farklı boyutta daireler kullanılarak çizgi tasarımı meydana getirilmiştir. Bu çizgi tasarımlarının belli bir düzen içinde uygulanması ve bunların merkezlerde birbirine yaklaşması neticesinde sekizli yıldızlar meydana gelmiştir (Görsel 50).

Sol pencere şebekesi ise altıgenlerin belli aralıklarla tekrar etmesiyle oluşmuştur. Bunların birbirinin içinden geçmesiyle altılı köşeli yıldızlar meydana gelmiştir (Görsel 51).

Değerlendirme-Sonuç

Kurtuba Câmii'nin süsleme anlayışı, kendinden önceki sanat gelenekleriyle doğrudan ilişkilidir. Bunu aslında, neredeyse tüm erken devir yapıları için söyleyebiliriz. Bunlar, Emevîler ve Abbasîler zamanında yapılmış olan mimari eserlerdir. Abbasîler Fırat'ın doğusunda kaldığı için etkilendikleri toplumlar Part, Sasani'dir. Emevîler ise Fırat'ın batısındaki toplumlar olan Roma ve Helen uygarlıklarından etkilenmişlerdir (Özkeçeci, 2006, s. 14). Endülüs Emevîleri ise Roma ve Helen toplumları ile birlikte, içinde buldukları yerel geleneklerden de beslenerek kendilerine özgü bir süsleme anlayışı geliştirmişler ve bunun ilk meyveleri ise Kurtuba Ulu Câmii ile verilmeye başlanmıştır.

Buna göre, Kurtuba Câmii'nin portal süslemelerini kısaca analiz etmek gerekir:

- Kapının genel kompozisyonunda bitkisel bezeme ile beraber kûfi yazı ve geometrik tezyinat mükemmel bir ahenk içinde kullanılmıştır.
- Stuko tezyinatında, her bitkisel motif, kendini saran dalın içini dolduracak büyüklükte çizilmiştir.
- Kompozisyonda genellikle boşluk bırakılmamış ancak oluşturulan detaylar, ana formun tasarımını bozmamıştır.

- Helezonik dallar devinim hâlinindedir ve kompozisyonun yapılacağı alanın formuna uygun olacak şekilde büyüyüp küçülerek sıralanmıştır.
- Dallar, genellikle kompozisyon alanında paftalar oluşturacak şekilde dağılmıştır.
- Belirgin ve yivli olarak çizilen dallar, ritmik olarak işlenmiş, tüm dekorasyon programını belirlemiş ve uç kısımları yaprak veya çiçekle sonlanmıştır.
- Bordür kompozisyonları; düşey simetri eksenine üzerine yerleştirilen motiflerin, iki yana doğru ilerlemesiyle birbiri ardınca devam eden tek iplik, çift iplik, olacak şekilde uygulanmıştır.
- Dallar, bazı nebâti motiflerin sanki bir organıymış gibi, doğrudan bünyesinden çıkmış ya da dalların uçları, bir motifi oluşturacak şekilde organize olmuştur.
- Kompozisyonların simetriği yapılacak bile olsa, tamamen aynı olmamıştır. Köşe kompozisyonlarında kenarları bolca yapraklarla donatılmış kıvrım dal, tam köşede iç içe sarmal oluşturarak bir çiçekle sonlanmıştır. Çoğu zaman Bizans, Mısır ve Suriye sanatında dalların bu şekilde, iç içe sarmal oluşturarak ortalarında bir çiçek ya da palmet motifi olduğu görülmüştür (Suhrawardy, 2005, s. 78).
- Daha çok palmet ve akantus yapraklarına dayanan bitkisel bezeme hâkimdir (Marfil Ruiz, 2010, s. 271).
- Motifler, daha büyük kullanılacağı zaman, pek çok mikro motif, uygun şekillerde bir araya getirilerek, daha komplike bir motif oluşturulur.
- Stuko tezyinatta, motiflerin yer yer derinden kesilmesi, süslemede rölyefli bir görüntü oluşturmuştur.
- Süslemedeki motif dağılımı fazla gibi görünür, aslında dekoratif etkilerle çeşitlilik sağlanmıştır.
- Tezyinatta palmet, akantus yaprağı, hayat ağacı gibi motiflerin çeşitli varyasyonları stilize edilerek kullanılmıştır.
- Rozet kullanımı dikkat çekmektedir. Bu kapının sıralı sağır kemer nişlerinde ve pencere şebekesinin kemer köşeliklerinde ikişer adet, kare formda kullanılmıştır.
- Geometrik kompozisyonlarda, doğru ve eğri çizgilerin, belli açılarla kırılmasından oluşan çizgi sistemleri kullanılmıştır.
- Geometrik kompozisyonda hangi çizgi izlenirse izlensin açısız kırılmaların sırası değişmez, değişen sadece çizgilerin ilerleyiş yönüdür. Kompozisyonu oluşturan ise birbirini kesen çizgi sistemleridir.
- Kurtuba Ulu Câmii'de geometrik tezyinat, en çok portallerde taş-tuğlanın münâvebeli kullanılmasıyla ve pencere şebekelerinde mermerden mamul olarak görülmektedir.
- Portallerde sıva üzerine oyma tekniği, kûfi hatlı süsleme ile çoğunlukla bitkisel tezyinatlı süslemelerde kullanılmıştır.
- Taş ve tuğlanın yan yana geldiği durumlarda süsleme iki şekilde gerçekleşmiştir; birincisi taş ve tuğla, büyük pano şeklindeki alanlarda kullanılacaksa geometrik bir kompozisyon tasarlanarak uygulanmıştır. İkincisi, üzerine sıva yapılarak oyulmuş taş ile birkaç sıra tuğla, art arda kullanılmak suretiyle bir süsleme programı oluşturulmuştur.

Kurtuba Ulu Câmii'nin portallerindeki süsleme programı, başta caminin mihrabı olmak üzere, sonrasında yapılan pek çok cami ve sarayı etkilemiştir. Kısaca özetlemek gerekirse:

Kurtuba Ulu Câmii'nin portallerindeki süsleme planı I. Muhammed döneminde yapılmıştır. Bu süsleme planı sadece Kurtuba Ulu Câmii ile sınırlı kalmamıştır. Öncelikle Kurtuba'da yaptırılan Medinetü'z-Zehra Sarayı'nın kapı ve mihrap süslemelerini, motif özellikleri ve tezyinat programı bakımından etkilemiştir. At nalı kemerlerin sıkça kullanılması ve bunların süsleme planlarının taş ve tuğla kombinasyonuna dayanması ve yine taşın üzeri sıva ile kaplanarak detaylı motiflerin işlenmesi bakımından benzerdir. Ayrıca sıva ile süslenecek kısımların, panolara bölünerek yapılması gibi özellikler Kurtuba Câmii'nin portal süsleme programından etkilendiğini göstermektedir.

Tavâif-i Mülûk eseri olan, Zaragoza'daki Caferiye Sarayı'nın dış kısmı, Kurtuba Câmii'nin Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemerlerine benzemektedir. Ancak buradaki kemerler dilimlendiği gibi süslemeler, mükemmel ve ince bir işçilikle, daha girift olarak tasarlanmıştır.

Câferiye Sarayı'nın içinde bulunan, caminin mihrâbı, Kurtuba Ulu Câmii'nin kapılarında olduğu gibi at nalı kemerin dilimlenmesi, taş ve tuğla münavebeli olarak kullanılmasıyla tasarlanmıştır. Taş olan kısımlar sıvanarak, bitkisel tezyinatın hâkim olduğu kompozisyonlar üretilmiştir. Duvarlar panolara ayrılarak bu kısımlarda da sıva üzerine zarif süslemeler yapılmıştır. At nalı şeklindeki mihrap kemerinin üst kısmında ise kûfi hat yazısı görülür. Bu kullanım San Ildefonso Kapısı'nın at nalı kemerinin üst kısmında da mevcuttur.

Bu süsleme programı asırlar içinde gelişme göstererek, motif ve malzeme çeşitliliği, paftalama ve kompozisyon düzeni gibi alanlarda Orta Çağ İslam kültürünün zirvesi olan Elhamra Sarayı'nda en olgun hâlini almıştır.

781 sene hüküm süren İslam egemenliğinin bıraktığı sanatsal mirastan kalan sadece yüzde beş civarındadır. İslam'ın bilimde ve sanatta mihmandarlığını yapmış olan Endülüs topraklarındaki sanat eserlerine dokunmadan anlamamız mümkün değildir. Bizler şanslıyız ki klasik Türk sanatlarının Osmanlı sonrasında, 1914'te Medresetü'l-Hattâtın adı altında başlayan diriliş serencâmı, bugüne kadar uzanmaktadır. O dönemlerdeki münevver insanların katkısı, desteği ve çabasıyla klasik dönem eserler incelenerek, keşfedilmiş ve yeni çalışmalar ortaya konmaya başlanmıştır. Günümüzde zannediyorum ki tecrübe edilmemiş, eser verilmemiş bir sanat yoktur. Ancak o uzak diyarlardaki eserler de sahipsiz değildir. Şimdi ve gelecek kuşaklar, bu konularda araştırma yapmaya teşvik edilmeli, bu eserlerin süsleme anlayışını barındıran eserler verilerek sergilerle desteklenmelidir. Endülüs İslam medeniyetinden kalan mirasın keşfi ile kutlu eserlerin verileceği aşikârdır.

Kaynakça

At nalı kemerin alın kısmının ve kemer köşeliğinin tezyinatı [Fotoğraf].

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Mezquita_door_04_%284439916231%29.jpg

At nalı kemer silmesinden detay [Fotoğraf].

https://manuelcohen.photoshelter.com/image?&_bqG=4&_bqH=eJzzCzEtdwpKjnQqiY8PCgxxNPVN-zs8q8MtK8jWxMrS0MjQwAGEg6RnvEuuxG1CaWl-SSqJ2Sqh2cmKftmZOSmpafV5yvBpaNd_RzsS0Bs-kODXYPiPV1sQ0E6073NXdJMi7MS_RzV4h2dQ2y-LUxOLkjMA6fslog--&GI_ID=

Biröl, İ. (2008). *Türk tezyinî sanatlarında desen tasarımı çizim tekniği ve çeşitleri*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Çam, N. (1999). *İslâm'da sanat sanatta İslâm*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çoruhlu, Y. (1995). "Kapı". *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (s. 341-342). C. 24. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Geometrik tezyinatlı bordürün silmesinin altındaki tezyinatın detay [Fotoğraf].

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/C%C3%B3rdoba_Spain_Mezquita-Catedral-de-C%C3%B3rdoba-03.jpg

Hoag, J. D. (1963). *Western Islamic architecture*. New York: G. Braziller.

Jairazbhoy, R. A. (1972). *An outline of Islamic architecture*. Londra: Asia Publishing House.

Kurtuba Ulu Câmii genel görünümü [Fotoğraf].

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Mezquita_de_C%C3%B3rdoba_desde_el_aire_%28C%C3%B3rdoba%2C_Espa%C3%B1a%29.jpg https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Mezquita_de_C%C3%B3rdoba_desde_el_aire_%28C%C3%B3rdoba%2C_Espa%C3%B1a%29.jpg

Maldonado, B. P. (1990). *El arte Hispanomusulman en su decoracion floral*. Ministerio De Cultura Direccion General De Bellas Artes y Archivos.

Marfil Ruiz, P. F. (2010). *Las puertas de la Mezquita de Córdoba durante el Emirato Omeya* (Yayımlanmamış doktora tezi). Universidad de Córdoba (Kurtuba Üniversitesi).

<http://hdl.handle.net/10396/3546>

Rivoira, G. T. (1918). *Moslem architecture: Its origins and development*. Oxford University Press.

Özkeçeci İ. (2006). *Doğu ışığı: VII. ve XIII. Yüzyıllarda İslâm sanatı*. İstanbul: Graphis Matbaa.

San Ildefonso Kapısı [Fotoğraf].

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Puerta_en_la_mezquita_de_C%C3%B3rdoba_%2838973661624%29.jpg

San Ildefonso Kapısı ana giriş bölümü [Fotoğraf].

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/C%C3%B3rdoba_Spain_Mezquita-Catedral-de-C%C3%B3rdoba-03.jpg

San Ildefonso Kapısı'nın ana girişteki at nalı kemeri [Fotoğraf].

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Puerta_de_San_Ildefonso,_Mosque-Cathedral_of_C%C3%B3rdoba#/media/File:Puerta_de_San_Ildefonso,_Mosque-Cathedral_of_C%C3%B3rdoba.jpg

San Ildefonso Kapısı'nın at nalı kemerini üç taraftan çevreleyen ve kitâbesini kuşatan silmeler [Fotoğraf].

https://manuelcohen.photoshelter.com/image?&_bqG=135&_bqH=eJxzzzEp8_GLTC8qMU5zMbMorvQp8HeOSM83MHS0MrQ0sjI0MABhIOkZ7xLsbOubWlVYmlmSqJ2Squ2cX5SSn5SoBpaJd_RzsS0BskODXYPiPV1sQ0G60r3NXdJMi7MS_RzV4h2dQ2yLUxOLkjMAZVakXA--&GI_ID=

San Ildefonso Kapısı'nın kemer aynasının ara bordürü detayı [Fotoğraf].

https://manuelcohen.photoshelter.com/image?&_bqG=119&_bqH=eJxzzzEp8_GLTC8qMU5zMbMorvQp8HeOSM83MHS0MrQ0sjI0MABhIOkZ7xLsbOubWlVYmlmSqJ2Squ2cX5SSn5SoBpaJd_RzsS0BskODXYPiPV1sQ0G60r3NXdJMi7MS_RzV4h2dQ2yLUxOLkjMAZVakXA--&GI_ID=

San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemer aynaları [Fotoğraf]; *San Ildefonso Kapısı'nın sıralı sağır kemerleri* [Fotoğraf]; *San Ildefonso Kapısı'nın sıralı kemer silmelerinin görünüşü* [Fotoğraf].

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Mezquita_door_05_%284440694164%29.jpg

Sıralı kemer alnındaki pano [Fotoğraf].

<https://www.artencordoba.com/mezquita-cordoba/puertas-al-hakam-ii/>

Sıralı kemer alnındaki pano [Fotoğraf].

https://manuelcohen.photoshelter.com/image?&_bqG=13&_bqH=eJzzNogsi0r2zXGLSPBKTdY0cfHM-yM1w8zQxC0i3MrS0MjQwAGEg6RnvEuXsG1CaWlSSqJ2Squ2cmKftmZOSmpafV5yvBpaNd_RzsS0BskODXYPiPV1sQ0E6073NXdJMi7MS_RzV4h2dQ2yLUxOLkjMAXillRQ--&GI_ID=

Sıralı kemer aynasından detay [Fotoğraf].

https://manuelcohen.photoshelter.com/image?_bqG=15&_bqH=eJyLzA6OynL1ssg1N64q-DPOsKMhOCcsrLzbKNc62MrS0MjQwAGEg6RnvEuXsG1CaWlSSqJ2Squ2cmKftmZOSmpafV5yvBpaNd_RzsS0BskODXYPiPV1sQ0E6073NXdJMi7MS_RzV4h2dQ2yLUxOLkjMAJQmNA—

Silmelerdeki desenin başlama noktası [Fotoğraf].

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/C%C3%B3rdoba_Spain_Mezquita-Catedral-de-C%C3%B3rdoba-03.jpg

Suhrawardy, S. (2005). *The art of Mussulmans in Spain*. Oxford University Press.

Taş-tuğla dekorasyonun detayı [Fotoğraf].

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/C%C3%B3rdoba_Spain_Mezquita-Catedral-de-C%C3%B3rdoba-03.jpg

Watt, M. ve Cachia, P. (2009). *Endülüs Tarihi* (C. E. Adigüzel ve Q. Şükürov, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Yıldırım, F. (2019). *Kurtuba Ulu Câmii'nin tezyinatına genel bakış* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul.

16. YÜZYILDAN TILSIM DOLU BİR YAZMA ESER; METÂLİÜ'S SAÂDE¹

Seval MİNAZ²

orcid.org/0000-0002-9931-4936 Geliş Tarihi: 20.10.2021 Kabul Tarihi: 21.01.2022

ÖZ

Yüzyıllardır pek çok kültür ve mitolojiye konu edilen yaratık ve cin; demon karakterleri doğu kültürüne ait yazma eserlerde birbirinden farklı konular ve sahneler içinde yer bulmuştur.

Doğu sanatı ve kültürü ışığında, *Metâliü's Saâde* yazma eserindeki yaratık ve cin karakterler; kaynaklar içinde kendine çok az yer bulmuş ve gizli kapaklı kalmıştır.

Makalede, *Metâliü's Saâde* eserlerindeki yaratık ve cin karakterlerin bulunduğu sahnelerin kompozisyon bütünlüğü, konusu, uygulama tekniği, anatomik özellikleri, uzuvlarındaki detaylar, kıyafet ve aksesuar, bilhassa portre detaylarındaki karakteristik özelliklerin benzerlikleri değerlendirilmeye alınmıştır. Demonların vücut hareketleri, mimikleri ve özellikle göz yapılarındaki benzerlikler de üzerinde durulan konulardan olmuştur.

Bu dilsiz karakterlerin konusu, anlatmak istedikleri ve en önemlisi izleyiciye yansıyan duygu analizleri de makalenin kapsamını oluşturmaktadır. Duygusal ve fiziksel yönden analizleri, birbirinden farklı ve benzer yönleriyle tablolara ayrılarak anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Metâliü's Saâde*, Minyatür, Demonlar, Yaratık, Cin, Tilsim

ABSTRACT

A WRITTEN WORK FULL OF TALISM FROM THE 16TH CENTURY; METÂLİÜ'S SAÂDE

In the light of Eastern art and culture, the creature and genie characters in the *Metali'us Saade* manuscript found little place in the sources, remaining hidden.

In this article, the compositional integrity, subject, application technique, anatomical features, details of the limbs, clothes and accessories, and the similarities of the characteristic features, especially in the portrait details, and of the scenes with the creature and genie characters in the works of *Metali'us Saade* are evaluated. The body movements, facial expressions and especially the similarities in the eye structures of the demons are also discussed.

The subject of these mute characters, what they want to tell, and most importantly, the emotional analysis that are reflected to the audience also constitute the scope of the article. Emotional and physical analysis are explained by separating them into tables with their different and similar aspects.

Key Words: *Metali'us Saade*, Miniature, Demons, Creature, Genie, Talisman.

¹ Makale ile ilgili daha detaylı bilgi için bk. Minaz. 2019

²Minyatür ve İllüstrasyon Sanatçısı, sevalminaz@gmail.com , sevalminaz@hotmail.com

Yaratık ve Cinlerin Tılsımı

Dile gelişi, hisleri, duyguları bileğinde olanlar için söz; eserlerindedir. Her bir eser bir duygu yansımasıdır; gülmek, ağlamak, çığlık atmak kadar içten ve insana aittir.

Sanat yıllar boyu temelde bir dile geliş ihtiyacı olmuştur. Bir zamanlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çizen insanoğlu ister derdini dökmek ister sanat diye atfettiği eserler üretmek için hep bir şeyleri anlatmaktadır. Dini, saray saltanatını, yazıların resimlenmesini, önemli zatları anlatımının yanında; ileriki dönemlerde duygularını da sanatına aktarmaya başlamıştır. İnsanoğlu çevresinde gördüğü hayattan hikâyelere gerçeküstü konu ve karakterler de eklendikçe hayal gücünün engin denizlerine dalmıştır.

Sanat tarihinin eserleri arasında yaratıkların, cinlerin, demonların, devlerin, şeytanların kimi zaman dinî bir konu içerisinde, kimi zaman da hayallere tercüman olan gerçeküstü bir sahnede işlendiği görülmektedir.

Metâliü's Saâde yazma eserindeki yaratık ve cin karakterler, kaynakların içinde kendine çok az yer bulmuş ve gizli kapaklı kalmıştır. Eserdeki yaratıklar Mehmed Siyah Kalem'in demonları gibi konunun merkezini ve ana karakterlerini oluşturmaktadır. Destekleyici ya da yardımcı figür değildir. Konu olarak çözümlemesi ve anlaması zor ve daha önce detaylı bir araştırmaya girilmemiş; gün yüzüne çıkmamıştır.

Kâr-ı Üstad Mehmed Siyah Kalem eserlerinde görülen demon karakterlere ve sanatçının eserleriyle ilgili kaynak, yayın ve makaleye ulaşılabilir. Onun araladığı kapının ardından, doğu kültür ve sanatındaki eserlerde yer alan yaratık ve cin karakterler içinde, Mehmed Siyah Kalem araştırmacılar için deniz feneri gibi olmuştur.

Bu araştırma kapsamında, dilsiz karakterlerin sesi olmak için adım atıldığında, kesin sonuçlara varmak gayesi söz konusu değildir. Amaç onların dünyasına ışık tutmak ve o gizemli diyarın büyüsünü, tılsımı ile çözümlemeye çalışmaktır. Bu rotayla tüm yaratık ve cin karakterler içeren

diğer yazma eserler için de yeni kapılar aralamak; ortak noktaları,, belirleyici özellikleri tespit etmek ve tarihte yer edinebilecek belgeler oluşturmaktır. Bu hususta eserlerdeki her bir yaratık ve cin içeren sahne ve figürler birebir değerlendirme süzgecinden geçirilmiş; ardından kıyaslama ve değerlendirme tabloları ve görsel destekleri ile birlikte anlatılmıştır.

“Mit yaşamın temelidir; yaşamın bilinçaltı bir itkiyle kendi özelliklerini yeniden üretirken içine aktığı zaman dışı kalıp, inanca dayalı formüldür.”

Hikâye anlatma arzusu insanlık hâlinin temel bir unsurudur. Olup bitene anlam verme, sorgulama ve merak edilenin kökenini anlama ihtiyacı eşleştiğinde, ortaya çıkan sonuç mitolojidir. Mitlerin odağı insanoğlu değil, aksine onları yaratan olağanüstü tanrılardır. (Dell, 2014, s.7) Batı mitolojisinde böyle yorumlanan mitoloji; Doğu'da İslam dininin etkisiyle Tanrı ve peygamberlerin suretleri resimlere işlenemeyince sanatkar demonlar, doğaüstü yaratıklar, efsanevi karakterler, cinler, devler gibi karakterleri fırçası nakşetmiştir. Eski doğu sanatında mitoloji, sanatın ön koşuludur. Sanatın imge gücü, doğa ve toplum olaylarına bakışı bir yöndedir. İnsanın inandığı bu düşsel dünyanın oyuncularını doğaüstü varlıklardır. Bu varlıklar hep insanlarla mücadele hâlinindedirler.

Dinsel ve büyüsel inançlar, doğu sanatında değişik türden sanat yaratmaları olarak görselleşmiştir. Din ve büyü iç içedir. Ortaya konan ürünlerde bu içerikte anlatımlar bulunur. Bu gizemli sahneler, dinsel, büyüsel ve mitolojik inançların dışı yansımasıdır. Sanatçı düş gücünü ortaya koymuştur. Doğu resim sanatında dinsel içerikli resimlerde doğaüstü yaratıklar, mitolojinin dinle iç içe olduğunun göstergesidir. (Uygun, 1992, s. 16.) Resimlerde yer alan mistik düşünce ve yansımalar sanatlarının temelinin oluştururken hayal gücü ne denli güçlüyse, o derece zengin eserler ortaya çıkarmışlardır.

Doğu sanatçısı güzel düşüncesini hayal gücüyle bulur ve bir anlamda büyücüdür, şamandır. Sanatın yıllar boyu süregelen akışına bakıldığında konuların temelinin oluşturulan “insan” ve “duygular” olmuştur. Gerek insan figürü ile gerek demonlar, yaratık/cin, efsanevi hayvanlar ile olsun hepsine yüklenen insani özelliklerdeki anlatımlar hislere dayanır

ve farklı konular, sahneler içinde yer alır. Cinler mitolojide kestirilemeyecek çeşitli roller oynar; bazen kötülüğü özendirir, bazen de kötülük yapanları cezalandırır. (Uygun, 1992, s. 22.)

Metâliü's Saâde ve Nüshaları

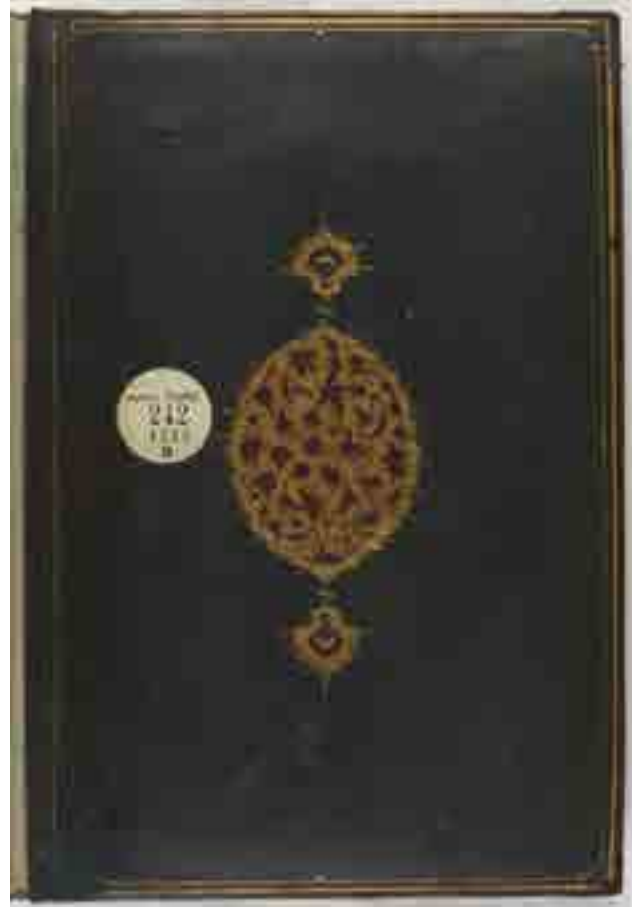
1598 tarihli *Metâliü's Saâde* yazma eserindeki minyatürlerdeki yaratık karakterler içeren minyatürlü sahneler makalenin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Eserin üç farklı yerde nüshası vardır. Fransa Bibliothèque Nationale Kütüphanesi Ek. turc 242, New York'taki Morgan Kütüphanesi M. 788 ve Bodleian Or. (Oriental) Kütüphanesi 133'te bulunmaktadır.

Bu yazma, ayrı yazarların hazırladığı üç nüshadan oluşmaktadır. Birinci nüsha Fransa Bibliothèque Nationale Kütüphanesi (BN suppl. Turc. 242), altmış sekiz varakta çe-

şitli minyatürler ve çizgeler içerir. Aynı kitap iki bölümden oluşup; birinci bölümü gök cisimlerini incelemekte; ikinci bölüm ise falcılık ve tılsımları ele almaktadır.

İkinci nüsha, New York'taki Morgan Kütüphanesi (PML M 788); yetmiş bir varakta çeşitli minyatür ve çizgeler içerir. Bilinen Arapça bir Cifr kitabıdır ve bu minyatürler beş değişik sanatçı elinden çıkmıştır. Ortada yalnız minyatürlerden oluşan fakat metni bulunmayan bir dizi resim vardır. Bunlar Kazvî'nin *Acâibü'l-Mahlûkat*'ına benzer konulardaki minyatürlerdir. İki nüshadır, ikisinin hazırlanış tarihi 1582'dir.

Üçüncü nüsha Bodleian Or. (Oriental) Kütüphanesi (Bodleian Or. 133) çeşitli minyatürler ve çizgeler içerir. (Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Kütüphanesi, 1997 s. 22.)



Görsel 1, 2

'METÂLİÜ'S SAÂDE'
BN suppl. Turc 242 –
Cilt kabı

(Metâliü's Saâde, Bibliothèque nationale Ek. turc 242.)

"Metâliü's Saâde" BN suppl. Turc 242

Bu üç nüshadan özgün ismi Matali al-sâada wa manabi' al-siyada (Uğurlu Yıldızların ve Hâkimiyet Kaynaklarının Yükselişi) olan, 1582 tarihli bu eser makaledeki araştırma için ele alınmıştır. (Görsel 1 ve 2) Osmanlı Padişahı Sultan III. Murad'ın kızı Ayşe Sultan (1574-95) için olan bu nüsha nesih hatla Farsça yazılmıştır. Müzehhibi belirtilmemiş olup, eser ölçüsü 276 x 170 mm, metin zarfı: 230 x 120 mm,

Şeytanlar ve Onları Kontrol Eden Tılsımlar

Metâliü's Saâde yazma eserinin ikinci bölümündeki demon ve cin tasvirlerinin yer aldığı sahnelerdeki din, fal, tılsım ve hikâyeler barındıran eserin belli bir kısmının çevirileri yapıldığında şu isimlerin kullanıldığı görülmektedir. Şekl-i Kilisay-ı Sanem, Pir-i Derya Bir Arabı Tuttuğudur, Be'ir-i Muattıka (Kullanılmamış Bir Kuyu), Şekl-i Hamâm-ı Taberriye (Tiberya Kaplıcaları), Şekl-i Melek-i Zûba'a ve

Görsel 3, 4 ve 5

Eserin sayfaları arasından seçilen örnekler Şekl-i Melek-i Zûba'a ve Ana Müteallik (Bir Şeye Dâhil/âit, asılı) Olan Tılsım, Altın Kral ve Kızıl Kral (Metâliü's Saâde, Bibliothèque nationale Ek. turc 242.)



hat ve el yazıları: 246 x 130 mm'dir. Eserde yetmiş bir adet minyatür bulunmaktadır. (İkisinde on dört sahne, ikisinde otuz sekiz sahne ve dördünde dört sahne olmak üzere), varak sayısı 138'dir. Metin, altın ve siyah hatlarla kalın kâğıtlar üzerine zerefşan³ atılıp, yazılmıştır. Eserin cildi kalıplıdır, köşebentli ve şemseli olan alttan ayırma cildin tezyinatında hatayi grubu bitkisel motifler kullanılmıştır.

Ana Müteallik (Bir Şeye Dâhil/âit, asılı) Olan Tılsım, Şekl-i Melek-i Maymûn-i Sehhâbi ve Ana Müteallik Olan Tılsımı, İnsana Uyurken Basan Ağırılık Tılsımı, Halka Göz Didiklerinin Şeklidir, Kara / Siyah Kral, Altın Kral, Altın Kral, Beyaz Kral, Kızıl Kral, Şemhureş, Hıristiyan Kralı, Şeytan ya da İblis, Bir Akıl Hastalığı (Minaz, 2019, s. 74.).

Makalede tablolar hâlinde detay görselleri yer alan figürlerin yazma eserdeki kompozisyonlu sahnelerinden, araştırmacılara fikir vermesi adına temsili olarak minyatürlü üç sahneye aşağıda yer verilmiştir.

3 Zerefşan : İnce altın parçacıkları serpiştirilerek yapılan bezeme.

1

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar)
- *Boynuzsuzlar*

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - Düşük Kulaklılar,

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler

Tablo 15 Korkmuş *Mimik*

2

Tablo 2 (Kuyrukluklar - Kanatlılar) - Kuyruklular

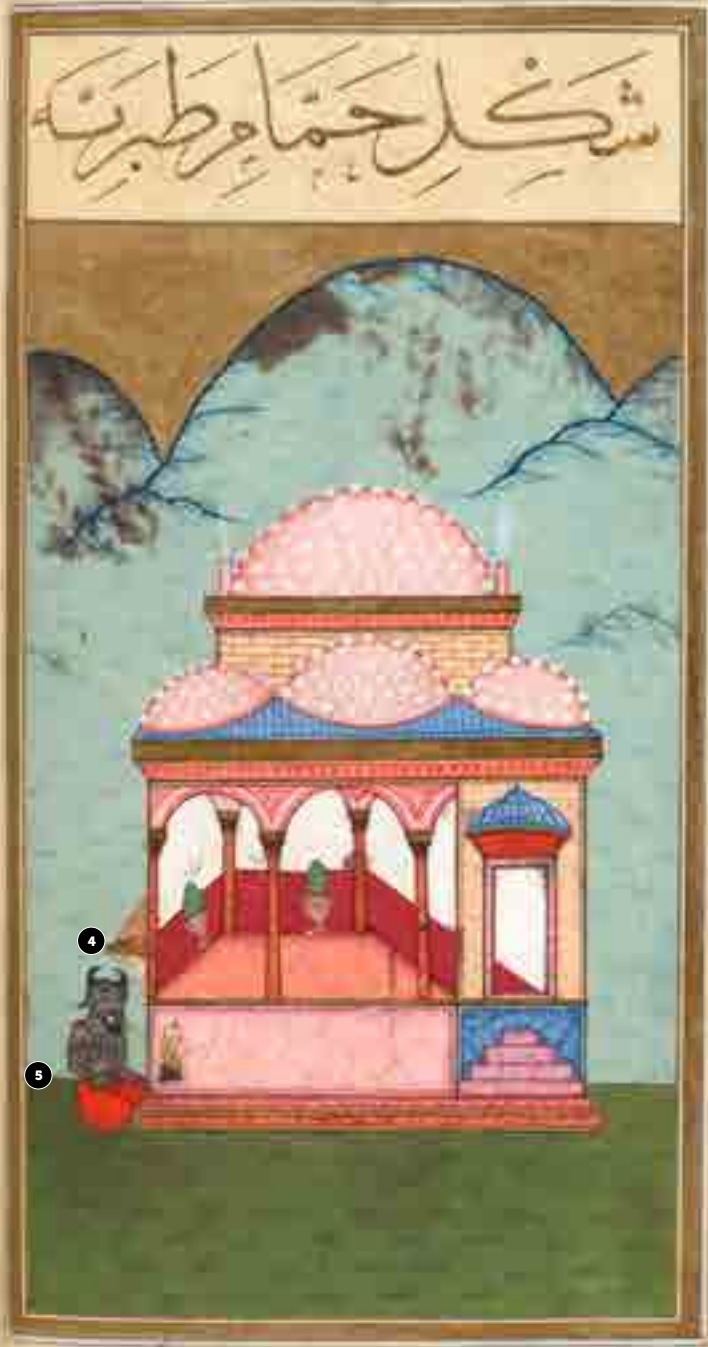
Tablo 9 (Elinde İnsan Figürü / Kafası Olanlar - Elinde Bir Objeye Tutanlar - Elinde Bir Hayvan Tutanlar) Elinde Bir Objeye Tutanlar

Tablo 15 Korkmuş *Jest*

3

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar) Uzun Sivri Topuk Ayaklılar





4

Tablo 1 Boynuzlular - Boynuzsuzlar
- *Boynuzlular*

Tablo 3 Köpek Dişliler,

Tablo 4 Sakallılar,

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Ku-
laklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) -

Düşük Kulaklılar,

Tablo 16 Donuk *Mimik*

5

Tablo 16 Donuk *Jest*

Yaratık ve Cin Karakterlerin Analizi

Makalenin kapsamını oluşturan yaratık ve cin karakterlerinin inceleme sürecinde daha önce yapılmış tez, makale ve yayınların yanında bu yayınları destekleyici bir yöntem belirleme sürecine girilmiştir. Yaratıkların analizlerinin nasıl daha kapsamlı ve açıklayıcı olması gerektiği düşüncesiyle figürlerin kompozisyondaki yeri, teknik analizleri, renk, doku, jest ve mimiklerinin çözümlenmesi ve yorumlanması hedeflenmiştir. Bu hedef doğrultusunda figürler başlıklar fiziksel ve duygusal özellikleri ana başlıkları altında panolara ayrılmıştır.

Yaratık ve cin karakterlerin kompozisyondaki yeri, teknik ve işçilik analizi ile konu bütünlüğü gibi konularda ilgili kaynaklardan yararlanılmıştır. Ancak demonlu sahnelerin renk, doku, jest ve mimikler konusunda analizi, çözümlenmesi ve yorumları üzerine gidilmemiştir. Aslında yansıyan gerçeküstü bir varlıkların dünyasına duygusal bağlamda açılan kapının eksik olduğu görülmüştür. Bu bağlamda makalede, demon karakterlerinin bu yöndeki analizlerinin yapılmasının uygun olduğu anlaşılmıştır.

Sayfaları analiz etmeye detaylarda saklı ipuçları ve simgelerle birlikte figürlerin daha iyi anlaşılabilmesi için, eserin yazılı kısımlarının çevirisi yapılmıştır. Bu noktada hiç de tahmin edilmeyen sonuçlara ve anektodlara ulaşılmıştır.

Yaratık ve cin karakterlerinde kullanılan etek⁴ ve pantolon⁵ gibi kıyafetler tasarım ve detaylar bakımından benzerlik göstermektedir. (Karamağaralı, s. 25.) Bel kuşağı kiminde düğümlü şekilde olurken; kiminde önden yırtmaçlı şekilde kullanılmıştır. Karakterlerin belirleyici özelliklerinde kıyafetlerin yanında aksesuarların da büyük rolü vardır. Altın takılar bunların başında gelmektedir. Altın kolye, bilezik, pazubent, halhal ve küpelerin kullanımı hepsi veya birkaçı şeklinde her bir demonda görülmektedir. Özellikle *Metâliü's Saâde* yazma eserindeki figürlerde görülen atkılar

4 *Eteklikler*: Diz kapağı hizasına kadar uzanan belden büzgülü, kısa eteklikler, düz ve desensiz, kalın bir kumaştan astarlı olarak dikilmiştir. Eteğe bolluk veren ve vücutlarına göre dalgalanan demet hâlinde kıvrımlar, Mehmed Siyah Kalem'in minyatürlerindeki demonlarda kullanılmaktadır. Benzer etkiler de incelenen yaratık ve cin karakterlerde görülmektedir.

5 *Çakşır ve Şalvarlar*: Mehmed Siyah Kalem minyatürlerinde üstlüğün eteğinin altında bol paçalı şalvarlara verilen isimdir. Benzer tabiri burada da kullanmak yerinde olabilir.

da süs mahiyetinde, ince uzun kumaşlar olarak görünse de karakterler arasında bir üstünlük veya farkı göstermek için de kullanılmış olabilir. Takıların yanı sıra figürlerin ellerinde tuttukları obje ve insan figürleri ile uzuvları da dikkat çekmektedir. *Metâliü's Saâde* yazma eserinde kılıç, objeler, hayvanlar ve insan başı gibi detaylar yer almaktadır.

Metâliü's Saâde Eserindeki Demon ve Cin Tasvirlerinin Ortak Özelliklerine Göre Gruplandırılması

Eserdeki yaratık ve cin karakterleri içeren sahnelerin her bir kompozisyonunu katalogda detaylı incelemenin ardından, benzer ve farklı özelliklerini daha iyi görebilmek ve analiz edebilmek adına birbirine benzer yönleriyle başlıklar altında gruplandırılmıştır. Bu gruplandırmada karakterlerin hem fiziksel hem de duygusal analizleri ele alınmış olup; ilerisi için de araştırmacılara rota olabilecek belge niteliği taşıyan görsel destekli tablo yöntemi seçilmiştir.

Gruplandırmada seçilen başlıklar ve sıfatların oluşturulmasında eserdeki cin ve yaratık karakterlerin özellikleri, kıstas alınmış olup genel özellikler başlığı olarak değerlendirmek yanlış olur; öznel sıfat ve tabirlerdir.

Fiziksel Özellikler

Eserdeki yaratık ve cin karakterlerin ortak özelliklerine göre gruplandırması yapılırken eserlerde kullanılmış olan "yaratık ve cin" ve "demon" karakterindeki belirleyici sıfat özelliklerini de destekleyici başlıklar belirlenmiştir.

Uzuvlar ve aksesuar ile takılar arasındaki benzerlikler kıstas alınırken; ten rengi gibi daha detaylı benzer ve farklı yönler başlıklara girmemiş olup tüm o değerlendirmeler her bir sayfada birebir anlatımlar analiz edilmiştir.

Tablolar oluştururken birbirine benzer veya tezat başlıklarla gruplandırmalar yapılmıştır. Öncelikle fiziksel özellikler ile oluşturulan tablolardaki demonlu sahneler ele alınacaktır. Her bir tablo ile ilgili ön açıklamaları da yapılacaktır.

Demon figürlerinin karşılaştırmalı analizine boynuzlu ve boynuzsuzlar ile başlanacaktır (Tablo 1). Boynuzlu demonlar incelendiğinde, birbirinden farklı boynuz yapılarının ol-



6

Tablo 1 Boynuzlular - Boynuzsuzlar - *Boynuzlular*

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - İnsansı Kulakları Olanlar

Tablo 18 Sevgi Dolu *Mimikler*

7

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar) İnsan Ayaklılar

8

Tablo 18 Sevgi Dolu *Jest*

9

Tablo 1 Boynuzlular - Boynuzsuzlar - Boynuzlular

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 4 Sakallılar

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar-İnsansı Kulakları Olanlar) - İnsansı Kulakları Olanlar

Tablo 18 Sevgi Dolu *Mimikler*

10

Tablo 18 Sevgi Dolu *Jestler*

11

Tablo 1 Boynuzlular - Boynuzsuzlar - *Boynuzlular*

12

Tablo 1 Boynuzlular - Boynuzsuzlar - *Boynuzlular*

duğu görülür. İçe doğru bakan kanca şeklinde, geriye veya öne doğru kıvrımlı olanlar mevcuttur. Benzer forma sahip boynuzlarda farklı renk ve doku kullanımı gözlenmektedir. Siyah, gri, kırmızı ve altın rengi kullanılan renkler arasındadır. Kimi boynuzlar keskin ve sivri görünüyorken kiminde yuvarlak hatlar ile küt form da tercih edilmiştir. Boynuz formunun yanı sıra alev formuna benzer yapılar da işlenmiştir. Boynuzların üç boyut ve dokusu ile ilgili detayların da yatay dendan ve dikey kıvrımlı hareket ile çözümlendiği görülmektedir. Bazılarında da sadece slime altın kullanılmış ve doku işleme yapılmamıştır. Sayfa 85, 86, 87v, 88, 88v ve 90'da dendan kullanılarak yatay dokular oluşturulurken, sayfa 85 ve 88'de dikey doku yorumlarına rastlanmaktadır.

Boynuzsuz demonları incelendiğinde, bir demon harici diğer tüm demonlarda damla şeklinde form ve ince uzun formda kulak yapılarının olduğu görülmektedir. Dik, yatık, ve hareket hâlinde kulaklar göze çarpmaktadır.

Tablo 1 - Boynuzlular - Boynuzsuzlar

Boynuzlular				
Sayfa 82v ⁶ bk. 4	Sayfa 85 bk. 17	Sayfa 85 bk. 20	Sayfa 85 bk. 23	Sayfa 86 bk. 25
Sayfa 87v bk. 56	Sayfa 88 bk. 62	Sayfa 88 bk. 58	Sayfa 88 bk. 66	Sayfa 88v bk. 74
Sayfa 88v bk. 79	Sayfa 89 bk. 82	Sayfa 89 bk. 89	Sayfa 89v bk. 97	Sayfa 89v bk. 100
Sayfa 90 bk. 102	Sayfa 90 bk. 104	Sayfa 131v bk. 11	Sayfa 131v bk. 12	Sayfa 131v bk. 6
Sayfa 131v bk. 9				

Boynuzsuzlar				
Sayfa 80 bk. 1	Sayfa 85 bk. 13	Sayfa 86v bk. 31	Sayfa 86v bk. 37	Sayfa 87 bk. 40
Sayfa 87 bk. 43	Sayfa 87v bk. 52	Sayfa 88v bk. 69	Sayfa 88v bk. 71	Sayfa 89 bk. 86
Sayfa 89v bk. 91	Sayfa 89v bk. 93	Sayfa 90 bk. 104	Sayfa 90 bk. 108	

6 Tablolardaki resimlerin altında yer alan sayfa numaraları "v" olarak tanımlanmıştır. Batı'da tercih edilen bir kodlama şeklidir. Bu Doğu'da "a" veya "b" olarak kullanılmaktadır.

Kuyruklular ve kanatlılar olarak iki başlıkta analiz yapıldığında iki gruptan da az örnek mevcut olduğu görülmektedir. (Tablo 2). Kuyruklularda ilk demon sola doğru bağda kurmuş hâlde oturmaktadır ve sağdan perspektif açı ile kıvrımlı gelen kuyruğu görünmektedir. Sayfa 90'daki demon ise bacaklarını ve kollarını açmış şekilde resmedilmiş olup, altta hayvan başlı bir kuyruğu mevcuttur.

Kanatlılar başlığındaki demonların kanat renk ve formları benzerlik gösteriyor olup; sadece kanadın üst detayındaki renkler farklı işlenmiştir. Figürün biri tepetaklak vaziyette, kanatları tersten görünüyorken diğer iki figürde farklı hareket ve yönde kanat açılar görülmektedir. Sayfa 85v'deki demonun üç katmanlı kanatlarının en dışı altından alev şeklinde; orta kısım kavuniçi renginde katmanlı penç yaprakları gibi; son ve uç katmanı ise parlak turuncu renginde simurg kanatları gibi sivri ve sahnenin sağ tarafına doğru kıvrılmaktadır. Kanatların ilk iki katman kontüründe siyah renk kullanılmışken son katmanında kırmızı alev renginde kontür altından da aynı renkle degrade ton geçişi takviyesinin kullanıldığı kontür vardır. Sayfa 86'daki demonun kanat yapısı ve renkleri de benzer özelliktedir. Sayfa 87'deki demonun yeşim ve ateş rengi kanatları vardır. Diğer demonlardaki kanatların aksine farklı yönlere bakan diyagonal açılarda yerleştirilmiştir.

Tablo 2 - Kuyruklular - Kanatlılar

Kuyruklular				
Sayfa 80 bk. 2	Sayfa 90 bk. 107			
Kanatlılar				
Sayfa 85v bk. 24	Sayfa 86 bk. 26	Sayfa 87 bk. 41		

Köpek dişliler başlığı altında toplanan çok sayıda demon bulunmaktadır (Tablo 3). Kiminde alt dişler işlenmişken kiminde üst dişler gösterilmiştir. Az sayıda bir gruptaysa iki diş yönü de mevcuttur. Genelde içe veya dışa kıvrık, keskin ve sivri şekilde gözükmektedir. Gülümseme ifadesi olanlar ve ağız açık resmedilenlerde diğer diş grupları da işlenmiştir. Beyaz ve kırık beyaz kullanılan ortak renk olup, sadece birinde, sayfa 86v'de açık kahverengi ile resmedilmiştir. Diş yapıları ince-uzun, geniş-uzun ve kısa-küçük gibi farklı sıfatlarla tanımlanabilir. Sayfa 86v, 87v ve 88v'de demonlar

cepheden görünürken, diğer tüm sayfalarda profilden ve farklı perspektif açılardan resmedilmiştir.

Tablo 3 - Köpek Dişliler

Köpek Dişliler				
Sayfa 82v bk. 4	Sayfa 85 bk. 13	Sayfa 85 bk. 20	Sayfa 85v bk. 23	Sayfa 86 bk. 25
Sayfa 86 bk. 30	Sayfa 86v bk. 31	Sayfa 86v bk. 34	Sayfa 86v bk. 37	Sayfa 87 bk. 43
Sayfa 87 bk. 45	Sayfa 87v bk. 47	Sayfa 87v bk. 52	Sayfa 87v bk. 56	Sayfa 88 bk. 58
Sayfa 88 bk. 62	Sayfa 88 bk. 66	Sayfa 88v bk. 74	Sayfa 89 bk. 82	Sayfa 89 bk. 86
Sayfa 89v bk. 100	Sayfa 90 bk. 102	Sayfa 90 bk. 104	Sayfa 90 bk. 108	Sayfa 131v bk. 6
Sayfa 131v bk. 9				

Sakallılar başlığında az sayıda örnek olduğu görülmektedir (Tablo 4). Kirli sakal, keçi sakal, bıyıklı ve gür sakallı örnekler gruplandırmaya girer. Genelde siyah ve gri tonlarında tarama şeklinde seyrek işlenmiş olup özellikle beyaz sakallı demonda -sayfa 89v- zemin atılarak opak şekilde çalışılmıştır.

Tablo 4 - Sakallılar

Sakallılar				
Sayfa 82v bk. 4	Sayfa 85 bk. 20	Sayfa 85v bk. 23	Sayfa 89v bk. 97	Sayfa 89v bk. 93
Sayfa 89v bk. 100	Sayfa 131v bk. 9			

Demonların ayak yapı ve şekilleri incelendiğinde dört farklı başlık altında gruplandırıldığı görülmektedir (Tablo 5). Toynak ve aslan pençesi şeklinde ayaklılar az sayıda yer almaktadır. Sayfa 88v'deki hayvandan esinli karakterde de perspektif açılar ve hareketler ön plandadır. Toynak ayaklarda açık pembe ve hardal rengi ten rengi kullanılmış olup üç parmak ve tırnaklı işlenmiştir. Aslan pençesi şeklinde ayaklı demonun hemen sol yanında aslan figürünün de resmedilmiş olması hem benzer karakteri göstermesi açısından hem de aynı sahnede yer verilmiş olması açısından önem sarf etmektedir.

İnsan ayaklarına benzer ayaklarda, kısa ve küçük ayaklar işlenmiş olup; parmaklar küt ve küçük resmedilmiştir. Kiminde tırnak detayına yer verilmezken, kiminde tırnaklar sadece çizgisel olarak işlenmiştir. Sayfa 131v'deki kahverengi ten rengine sahip demonun ayakları daha perspektif ve insan ayak yapısına daha benzer formdadır. Tüm ayak bileklerindeki altın halhaller da göze çarpmaktadır.

Uzun sivri topuk ayaklı demonların ayak formları insansı ayakları çağrışırsa da parmaklardaki ucu sivri üçgen form yapısı farklı bir yorum tarzı olmuştur. Beş parmağa sahip demonların topuklarındaki sivri ve kanca formuna benzer çıkıntılar, ayrı bir topuk yükseltisi görünümü vermektedir.

Tablo 5 - Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar

Toynak Ayaklılar				
Sayfa 86v bk. 35	Sayfa 86v bk. 32			
Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar				
Sayfa 88v bk. 81				
İnsan Ayaklılar				
Sayfa 85 bk. 14	Sayfa 86 bk. 28	Sayfa 87 bk. 46	Sayfa 87 bk. 42	Sayfa 87v bk. 55
Sayfa 88 bk. 60	Sayfa 88 bk. 64	Sayfa 89 bk. 84	Sayfa 89v bk. 98	Sayfa 89v bk. 95
Sayfa 89v bk. 101	Sayfa 131v bk. 7			
Uzun Sivri Topuk Ayaklılar				
Sayfa 80 bk. 3	Sayfa 87v bk. 50	Sayfa 88 bk. 67	Sayfa 88v bk. 77	

Demonların göz yapı ve şekilleri dört ana başlık altında ele alınmıştır. (Tablo 6). Bu kategoriler içerisinde damla şeklinde gözlüler en fazla sayıya sahip olup yatay, dikey ve çaprak şekillerde konumlandırılmıştır. Yatay damla şeklinde gözlü demonlar daha fazla sayıdadır ve ince kıvrık hareketi kiminde dışa ve yukarı doğruyken, kiminde de aşağı doğru kıvrık şekilde çizilmiştir. Gözlerle ilgili detaylı analizler duygular ve mimiklerle ilgili tablolarda incelenecektir. Gözlerin iris dışındaki kısımları beyaz yerine altın rengi işlenmiş ve çoğunluğunda siyah renk ile ince-kalın

13

Tablo 1 Boynuzlular - Boynuzsuzlar - Boynuzsuzlar

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) Damla Şeklinde Gözler

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - Düşük Kulaklılar

Tablo 11 Ağzıdan Tılsımlı Simge Çıkanlar

Tablo 12 Mutlu Mimik

14

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar) İnsan Ayaklılar

15

Tablo 10 (Şapkalılar - Beli Kuşaklılar) - Beli Kuşaklılar

16

Tablo 12 Mutlu Jest

17

Tablo 1 Boynuzlular - Boynuzsuzlar - Boynuzlular

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) Damla Şeklinde Gözler

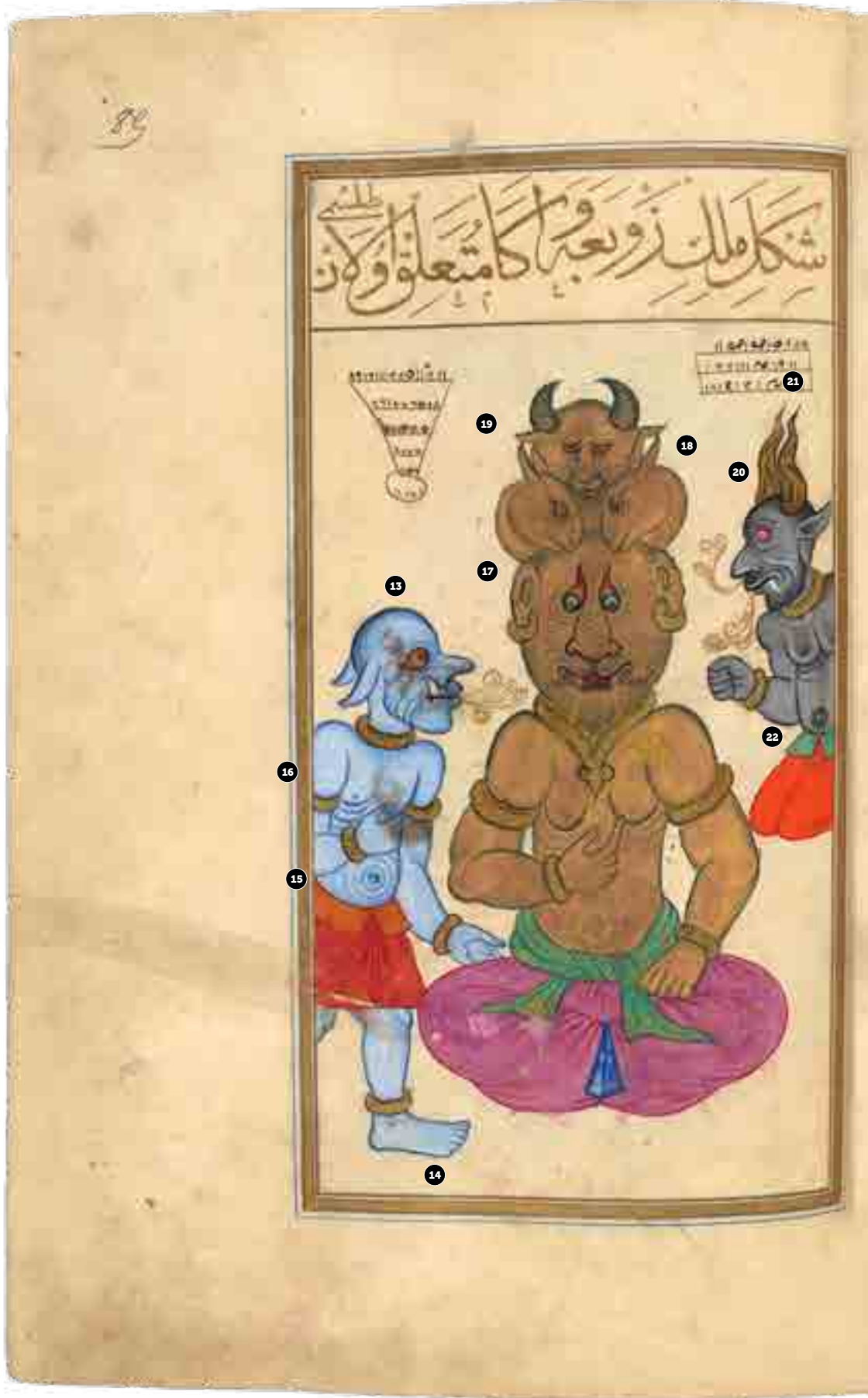
Tablo 8 (Başının Üstünde Hayvan Kafası Olanlar - Hayvan Figürüne Benzer Kafası Olanlar - Birden Fazla Kafası Olanlar) - Başının Üstünde Hayvan Kafası Olanlar

Tablo 8 (Başının Üstünde Hayvan Kafası Olanlar - Hayvan Figürüne Benzer Kafası Olanlar - Birden Fazla Kafası Olanlar) - Birden Fazla Kafası Olanlar

Tablo 15 Korkmuş Mimikler

18

Tablo 8 (Başının Üstünde Hayvan Kafası Olanlar - Hayvan Figürüne Benzer Kafası Olanlar - Birden Fazla Kafası Olanlar) - Hayvan Figürüne Benzer Kafası Olanlar - Tavşan





19

Tablo 15 Korkmuş *Jest*

20

Tablo 1 Boynuzlular - Boynuzsuzlar - *Boynuzlular*

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 4 Sakallılar

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Pörtlek / Yuvarlak Gözler

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - Düşük Kulaklılar

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

Tablo 15 Korkmuş *Mimikler*

21

Tablo 15 Korkmuş *Jest*

22

Tablo 10 (Şapkalılar - Beli Kuşaklılar) - Beli Kuşaklılar

23

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzlular*

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 4 Sakallılar

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözler

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - Düşük Kulaklılar

Tablo 12 Mutlu *Mimikler*

24

Tablo 2 (Kuyruklular - Kanatlılar) - Kanatlılar

Tablo 12 Mutlu *Jest*

25

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzlular*

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözlüler

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - İnsansı Kulakları Olanlar

26

Tablo 2 (Kuyruklular - Kanatlılar) - Kanatlılar

27

Tablo 10 (Şapkalılar - Beli Kuşaklılar) - Beli Kuşaklılar

28

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar) - İnsan Ayaklılar

29

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözlüler

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - İnsansı Kulakları Olanlar

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

Tablo 15 Korkmuş *Mimik*

30

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözlüler

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - İnsansı Kulakları Olanlar

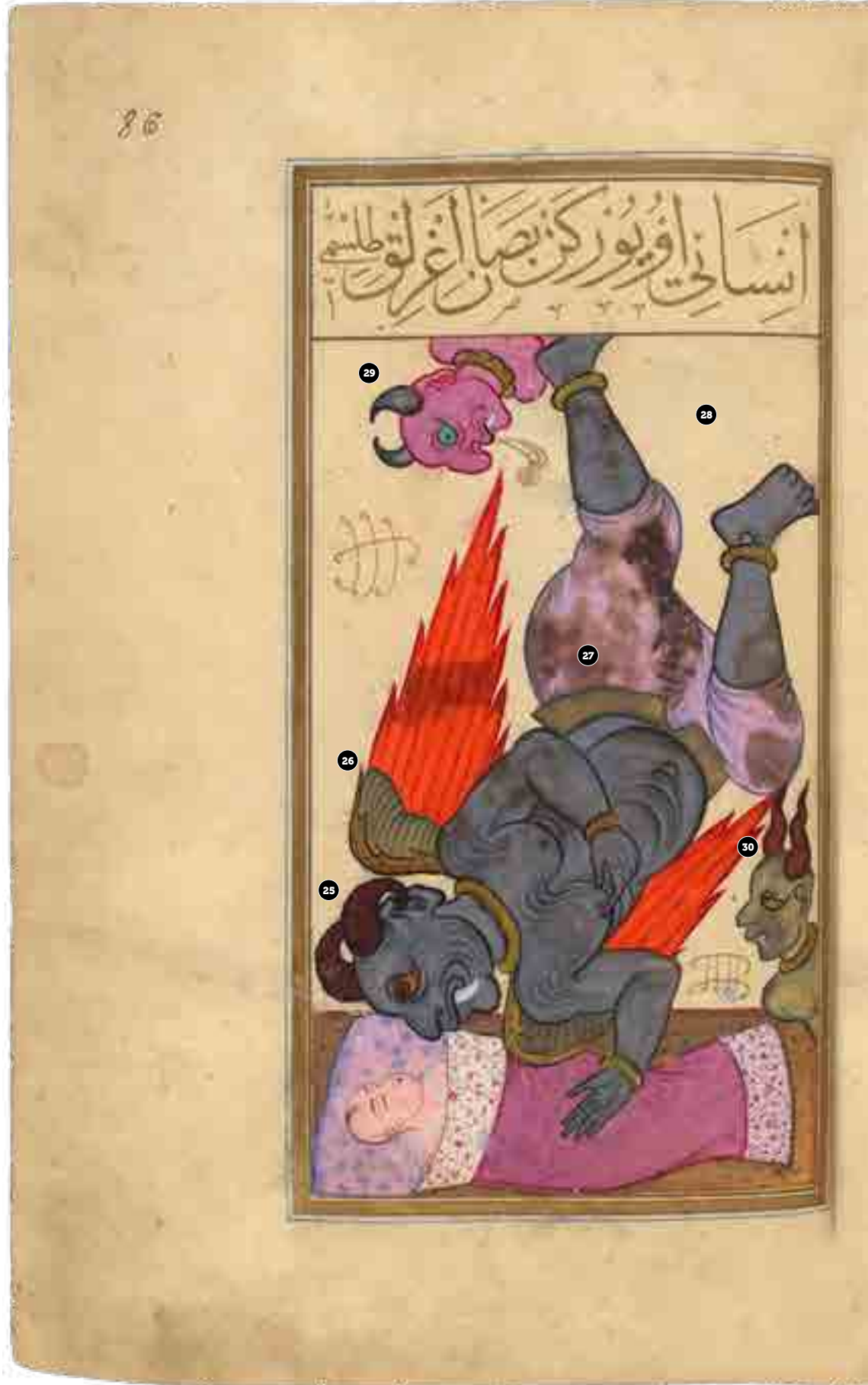
Tablo 17 Kaygılı *Mimik*

31

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzsuzlar*

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler





- Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözler

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - Dik Kulaklılar

Tablo 12 Mutlu *Mimikler*

32

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar-Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar-İnsan Ayaklılar-Uzun Sivri Topuk Ayaklılar)-Toynak Ayaklılar

33

Tablo 12 Mutlu *Jest*

34

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözler

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - Düşük Kulaklılar

35

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar) - Toynak Ayaklılar

36

Tablo 10 (Şapkalılar - Beli Kuşaklılar) - Beli Kuşaklılar

37

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzsuzlar*

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - Dik Kulaklılar

Tablo 13 Kızgın *Mimikler*

38

Tablo 10 (Şapkalılar - Beli Kuşaklılar) - Beli Kuşaklılar

39

Tablo 13 Kızgın *Jest ve Mimikler*

40

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar)
- *Boynuzsuzlar*

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler
- Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev
Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çi-
çek Şeklinde Gözlüler) - Alev For-
munda Göz Çevresi Olanlar

Tablo 8 (Başının Üstünde Hayvan
Kafası Olanlar - Hayvan Figürüne
Benzer Kafası Olanlar - Birden Fazla
Kafası Olanlar) - Hayvan Figürüne
Benzer Kafası Olanlar - Kuş

Tablo 15 Korkmuş *Mimiler*

41

Tablo 2 (Kuyruklular - Kanatlılar) Ka-
natlılar

Tablo 9 (Elinde İnsan Figürü / Kafası
Olanlar - Elinde Bir Objeye Tutanlar -
Elinde Bir Hayvan Tutanlar) - Elinde
Bir Hayvan Tutanlar

Tablo 15 Korkmuş *Jest*

42

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan
Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan
Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklı-
lar) - İnsan Ayaklılar

43

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar)
- *Boynuzsuzlar*

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Ku-
laklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) -
Dik Kulaklılar

Tablo 16 Donuk *Mimikler*

44

Tablo 16 Donuk *Jest*

45

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler
- Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev
Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çi-
çek Şeklinde Gözlüler) - Alev For-
munda Göz Çevresi Olanlar

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Ku-
laklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) -
Dik Kulaklılar

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çı-
kanlar

Tablo 16 Donuk *Mimikler*

46

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan
Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan
Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklı-
lar) - İnsan Ayaklılar

47

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler
- Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev
Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çi-
çek Şeklinde Gözlüler) - Alev For-
munda Göz Çevresi Olanlar

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Ku-





İnsanlı Kulaklılar - Dik Kulaklılar

Tablo 11 Ağzında Tılsımlı Simge Çıkanlar

48

Tablo 10 (Şapkalılar - Beli Kuşaklılar) - Beli Kuşaklılar

49

Tablo 9 (Elinde İnsan Figürü / Kafası Olanlar-Elinde Bir Objeye Tutanlar - Elinde Bir Hayvan Tutanlar) - Elinde Bir Hayvan Tutanlar

Tablo 17 Kaygılı Mimikler

50

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar) - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar

51

Tablo 17 Kaygılı Jest

52

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - Boynuzsuzlar

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulaklı Olanlar) - Dik Kulaklılar

53

Tablo 9 (Elinde İnsan Figürü / Kafası Olanlar - Elinde Bir Objeye Tutanlar - Elinde Bir Hayvan Tutanlar) - Elinde Bir Hayvan Tutanlar

54

Tablo 10 (Şapkalılar - Beli Kuşaklılar)-Beli Kuşaklılar

55

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar-Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar-İnsan Ayaklılar-Uzun Sivri Topuk Ayaklılar)-İnsan Ayaklılar

56

Tablo 1 (Boynuzlular-Boynuzsuzlar) - Boynuzlular

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulaklı Olanlar) - Dik Kulaklılar

Tablo 11 Ağzında Tılsımlı Simge Çıkanlar

Tablo 15 Korkmuş Mimikler

57

Tablo 15 Korkmuş Jest ve Mimikler

58

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzlular*
Tablo 3 Köpek Dişliler
Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler-Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar-Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözlüler
Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar)-İnsansı Kulakları Olanlar
Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar
Tablo 12 Mutlu *Mimikler*

59

Tablo 10 (Şapkalılar - Beli Kuşaklılar) - Beli Kuşaklılar

60

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar) - İnsan Ayaklılar

61

Tablo 12 Mutlu *Jest*

62

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzlular*
Tablo 3 Köpek Dişliler
Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler-Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler)-Damla Şeklinde Gözlüler
Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar-İnsansı Kulakları Olanlar)-İnsansı Kulakları Olanlar
Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar
Tablo 14 Şaşkın *Mimikler*

63

Tablo 10 (Şapkalılar-Beli Kuşaklılar)-Beli Kuşaklılar

64

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar) - İnsan Ayaklılar

65

Tablo 14 Şaşkın *Jest*

66

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzlular*
Tablo 3 Köpek Dişliler
Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler-Pörtlek/ Yuvarlak Gözlüler-Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar-Çiçek Şeklinde Gözlüler)-Damla Şeklinde Gözlüler
Tablo 7 (Dik Kulaklılar-Düşük Kulaklılar-İnsansı Kulakları Olanlar)-Düşük Kulaklılar
Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar
Tablo 16 Donuk *Mimikler*

67

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar-İnsan Ayaklılar-Uzun Sivri Topuk Ayaklılar) - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar

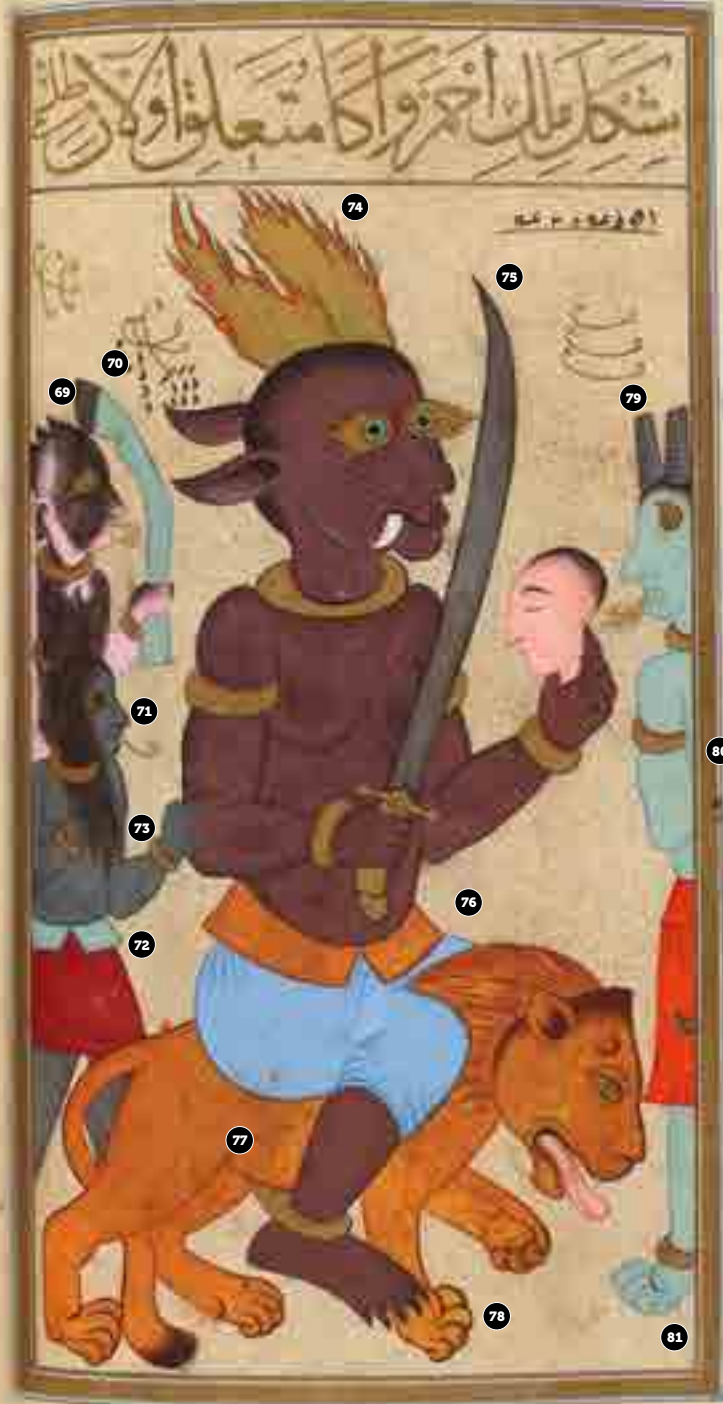
68

Tablo 16 Donuk *Jest*

69

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzlular*
Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler-Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözlüler





Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - Düşük Kulaklılar

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

70

Tablo 9 (Elinde İnsan Figürü / Kafası Olanlar - Elinde Bir Objeye Tutanlar - Elinde Bir Hayvan Tutanlar) - Elinde Bir Hayvan Tutanlar

71

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzlular*

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözlüler

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - Dik Kulaklılar

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

Tablo 14 Şaşkın *Mimikler*

72

Tablo 10 (Şapkalılar - Beli Kuşaklılar) - Beli Kuşaklılar

73

Tablo 14 Şaşkın *Jestler*

74

Tablo 1 (Boynuzlular-Boynuzsuzlar)-*Boynuzlular*

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Alev Şeklinde Göz Çevresi Olanlar

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - Dik Kulaklılar

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

Tablo 12 Mutlu *Mimikler*

75

Tablo 9 (Elinde İnsan Figürü / Kafası Olanlar - Elinde Bir Objeye Tutanlar - Elinde Bir Hayvan Tutanlar) - Elinde Bir Objeye Tutanlar

Tablo 9 (Elinde İnsan Figürü / Kafası Olanlar - Elinde Bir Objeye Tutanlar - Elinde Bir Hayvan Tutanlar) - Elinde İnsan Figürü / Kafası Olanlar

76

Tablo 10 (Şapkalılar - Beli Kuşaklılar) - Beli Kuşaklılar

77

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar) - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar

78

Tablo 12 Mutlu *Jest*

79

Tablo 1 (Boynuzlular-Boynuzsuzlar)-*Boynuzlular*

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözlüler

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

Tablo 16 Donuk *Mimikler*

80

Tablo 16 Donuk *Jest*

81

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar-Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar-İnsan Ayaklılar-Uzun Sivri Topuk Ayaklılar) - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar

kontürlenmiştir. Gözün renkli iris kısmında en çok kullanılan renk açık yeşil olup, sadece sayfa 86 ve 86v'deki gözlerde hardal renk görünmektedir.

Pörtlek / yuvarlak gözlüler başlığı altında az sayıda demon yer almaktadır. Sayfa 85'teki demonda irisin çevresi kırmızı ile çevrelenmiş olup diğer gözlerde altın rengi kullanılmıştır. Sayfa 90'daki hardal sarısı ten rengine sahip demonun göz bebeği yılan gibi ince, uzun çizgi şeklinde gösterilirken; üç başlı açık pembe renkli demonda göz bebeği görünmemektedir.

Alev formunda göz çevresi olanlarda sayfa 86v'deki demonda göz kapağı üstünden dandan şeklinde altın alev formu vardır. Onun haricindeki diğer demonlarda dikey ve yatay keskin hatlı alev şekli uygulanmıştır. Dördünün de gözleri yeşil renkle resmedilmiş olup sayfa 87v'deki demonda kırmızı renk ile vurgulanmıştır.

Çiçek şeklinde göze sahip tek bir demon incelenmiştir. Minik siyah göz bebeği, su yeşili iris kısmı, dışını çevreleyen sarı zemin etrafına kırmızı ve siyah kontürle çiçek formu verilmiştir.

Tablo 6- Damla Şeklinde Gözlüler -Pörtlek/Yuvarlak Gözlüler- Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar- Çiçek Şeklinde Gözlüler

Damla Şeklinde Gözlüler				
Sayfa 85 bk. 13	Sayfa 85 bk. 17	Sayfa 85v bk. 23	Sayfa 86 bk. 25	Sayfa 86 bk. 29
Sayfa 86 bk. 30	Sayfa 86v bk. 31	Sayfa 86v bk. 34	Sayfa 87v bk. 47	Sayfa 87v bk. 56
Sayfa 88 bk. 58	Sayfa 88 bk. 62	Sayfa 88 bk. 66	Sayfa 88v bk. 69	Sayfa 88v bk. 71
Sayfa 88v bk. 79	Sayfa 89 bk. 82	Sayfa 89 bk. 86	Sayfa 89 bk. 89	Sayfa 90 bk. 108
Sayfa 90 bk. 106				
Pörtlek/Yuvarlak Gözlüler				
Sayfa 80 bk. 1	Sayfa 87 bk. 20	Sayfa 87v bk. 100	Sayfa 88v bk. 102	Sayfa 89v bk. 105

Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar				
Sayfa 86v bk. 13	Sayfa 87 bk. 17	Sayfa 87v bk. 23	Sayfa 88v bk. 25	Sayfa 89v bk. 29
Çiçek Şeklinde Gözlüler				
Sayfa 87v bk. 1				

Demonların kulakları üç ana başlıkta gruplandırılarak incelenmiştir. (Tablo 7). Dik kulaklıların genelinde ince, uzun; yaprağa benzer bir form kullanılmıştır. Sadece sayfa 87'deki pembe ten renkli demonda yuvarlak yapılı, ucu kıvrık damla formunda kulaklar vardır. Kulakları dıştan görünenler haricindekilerde kulak içlerinde koyu tonlarda gölge ile derinlik etkisi verilmiştir.

Düşük kulaklılar grubunda kullanılan kulak formları, ilk gruptakine benzer karakterler barındırmaktadır. Kulaklar porter perspektiflerine göre dikey derecede, çapraz ve hareketli açılarda yerleştirilmiştir.

İnsansı kulak ile resmedilen demonlarda diğer gruplardan farklı analizler görmek mümkündür. Kulaklardaki kıkırdak ve kıvrım kısımları, sayfa 86 ve 87'de dandan gibi yuvarlak hatlarda gösterilmiştir. Diğer kulaklarda daha az eğim ve kıvrak hatlar kullanılmıştır. Kulak açıları hepsinde de yandan gösterilmiş olup yüz açıları farklı bile olsa benzer karakter özellikleri ile resmedilmiştir.

Tablo 7- Dik Kulaklılar -Düşük Kulaklılar- İnsansı Kulaklıları Olanlar

Dik Kulaklılar				
Sayfa 86v bk. 31	Sayfa 86v bk. 37	Sayfa 87 bk. 43	Sayfa 88v bk. 71	Sayfa 88v bk. 74
Sayfa 89 bk. 89				
Düşük Kulaklılar				
Sayfa 80 bk. 1	Sayfa 82v bk. 4	Sayfa 85 bk. 13	Sayfa 85 bk. 20	Sayfa 85v bk. 23
Sayfa 86v bk. 34	Sayfa 87v bk. 47	Sayfa 87v bk. 52	Sayfa 87v bk. 56	Sayfa 88 bk. 66
Sayfa 88v bk. 69	Sayfa 89v bk. 93	Sayfa 89v bk. 100	Sayfa 90 bk. 102	Sayfa 90 bk. 104

İnsansı Kulakları Olanlar				
Sayfa 86 bk. 25	Sayfa 86 bk. 29	Sayfa 86 bk. 30	Sayfa 87 bk. 45	Sayfa 88 bk. 58
Sayfa 88 bk. 62	Sayfa 89 bk. 86	Sayfa 131v bk. 6	Sayfa 131v bk. 9	

Demonların kafası ile ilgili oluşturulan başlıkta üç farklı özellik ile gruplandırma yapılmıştır (Tablo 8). Başının üstünde hayvan kafası olanlar başlığında sadece iki demon incelemeye girmiştir. Sayfa 85'teki toprak sarısı ten rengine sahip, alev formunda gözleri olan demonun başının üzerinde demonla aynı ten rengine sahip, altta karşılıklı iki tavşan başı ve yukarılarında ortada boynuzlu demon başı vardır. Tavşan başlarının kıvrımlı kafa dönüşü ve yuvarlak hattı, gözlerde de aynı paralelliği koruyarak diyagonal damla formunda tasvir edilmiştir. Gözler büyümüş gibi dalgın bakıyor ve kullanılan kırmızı renk olabildiğince flu işlenmiştir. İki tavşan başının orta üstünde yer alan demon başı ise tavşanlarının bakışlarının aksine bir duygu anlatır şekilde tasvir edilmiş; tedirgin, biraz üzgün bir ifadesi vardır. Demonun ismi "Zaubanın Kralı" olarak çevrilmiştir. Sayfa 89'daki diğer demonun ince uzun yüzü olup; gözleri yuvarlak yeşil renkte, çevresi altından yatay damla formundadır. Yanaklarında kırışıklığı temsilen çizgiler bulunur. Köpek dişleri sivri ve kıvrımlıdır. Ağzından çıkan tılsımlı simge diğer sayfalardaki gibi tanımlanamayan minik helezonlardan oluşur. Demonun başı üstündeyse, saç formunda dolanarak demonun kafasına yerleşmiş olan yılan figürü yer almaktadır. Gri zemin üstüne siyah yılan deseni vardır. Şemhureş, Hristiyan Kralı olarak çevirisi yapılan ana demon karakterlerinden bir tanesidir. Kompozisyonun içinde ismi Farsça "Kızıl Kral" olarak da yazılmıştır.

Hayvan figürüne benzer kafası olanlarda üç demon yer almaktadır. Sayfa 85'te tavşan, sayfa 87'de kuş, sayfa 89'daysa geyik formunda kafası olan demonlar görülmektedir. Sahnenin sağ üst tarafında geyiğe benzeyen, taba renkli, vücudunun sadece belden yukarısı görünen bir yaratık yer alır.

Vücudu merkezdeki demona dönüktür ve ön iki patisinden biri yukarıyı, biri aşağıyı göstermektedir. Boynunda üçgen kolyesi, ucunda da rumi deseni vardır. Altın boynuzları dikey istikamette, kıvrımlı formdadır. Profilden görünen yüzünde tebessüm hâkimdir, onun da gözleri Hristiyan Kralı'na odaklanmıştır. Yeşil, yatay damla formunda gözle-

rinin çevresi altın damla formuyla çevrelenmiştir. İki yana açılmış sivri, uzun kulakları, yassı burnu, köpek gibi ağzı vardır. Onun da ağzından çıkan tılsımlı simge bulunmaktadır. Tavşan ve kuş figürleri açık toprak tonlarında olup geyik figürü parlak turuncu renge sahiptir.

Birden fazla kafası olanlar başlığı altındaki iki demon figüründe de ikiden fazla kafalı olarak resmedildiği görülmektedir. Sayfa 85'teki hardal renkli demonda ana kafanın üstünde iki tavşan figürü ve en üstte de çift boynuzlu demon resmedilmiştir. Diğer sayfa 90'daki toz pembe ten renkli demonda simetrik iki yana bakan ikiz kafatası üstüne, cepheden görünen çift boynuzlu demon yerleştirilmiştir.

Tablo 8- Başının Üstünde Hayvan Kafası Olanlar -Hayvan Figürüne Benzer Kafası Olanlar- Birden Fazla Kafası Olanlar

Başının Üstünde Hayvan Kafası Olanlar				
Sayfa 85 bk. 17	Sayfa 89 bk. 86			
Hayvan Figürüne Benzer Kafası Olanlar				
Sayfa 85 Tavşa bk. 18	Sayfa 87 Kuş bk. 40	Sayfa 89 Geyik bk. 89		
Birden Fazla Kafası Olanlar				
Sayfa 85 bk. 17	Sayfa 90 bk. 104			

Az sayıda örnekler de barındırırsa, demonlar ellerinde tuttukları obje ve figürlere göre de gruplandırmaya alınmıştır (Tablo 9). Elinde insan figürü / kafası olanlar iki demon ile incelenmiştir. Sayfa 88v'deki demonun bir elinde uzun bir kılıç, diğer elindeyse yukarı kaldırarak gösterdiği kesilmiş erkek kafası bulunmaktadır. Sayfa 89'da sağ taraftaki demonun elinde bacaklarından kavranmış, tepe taklak hâlde tuttuğu çıplak insan vücudu yer almaktadır. Figürün vücudunun üst bölgesi ve kolları siyah lekelerle kaplıdır. Bu lekelerle ilgili net bir bilgi ve dokümana ulaşılamamış olup ilk tanımla kirlenmeyi ve kötülüğü temsil ettiği söylenebilir.

Elinde obje tutanlar başlığında da iki demon yer almaktadır. İkisinin de elinde kılıç vardır. Sayfa 80'deki demonda iki eliyle kavrayarak tuttuğu kısa bir kılıç bulunurken; sayfa 88v'deki demonun solda yer alan elinde uzun ince bir kılıç mevcuttur.

82

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzlular*

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler-Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler-Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar-Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözler

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

Tablo 16 Donuk *Mimikler*

83

Tablo 10 (Şapkalılar - Beli Kuşaklılar) - Beli Kuşaklılar

84

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar) - İnsan Ayaklılar

85

Tablo 16 Donuk *Jest*

86

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzsuzlar*

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözler

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - İnsansı Kulaklı Olanlar

Tablo 8 (Başının Üstünde Hayvan Kafası Olanlar - Hayvan Figürüne Benzer Kafası Olanlar - Birden Fazla Kafası Olanlar) - Başının Üstünde Hayvan Kafası Olanlar

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

87

Tablo 9 (Elinde İnsan Figürü / Kafası Olanlar - Elinde Bir Objeye Tutanlar - Elinde Bir Hayvan Tutanlar) - Elinde İnsan Figürü/Kafası Olanlar

88

Tablo 10 (Şapkalılar - Beli Kuşaklılar) - Beli Kuşaklılar

89

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzsuzlar*

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözler

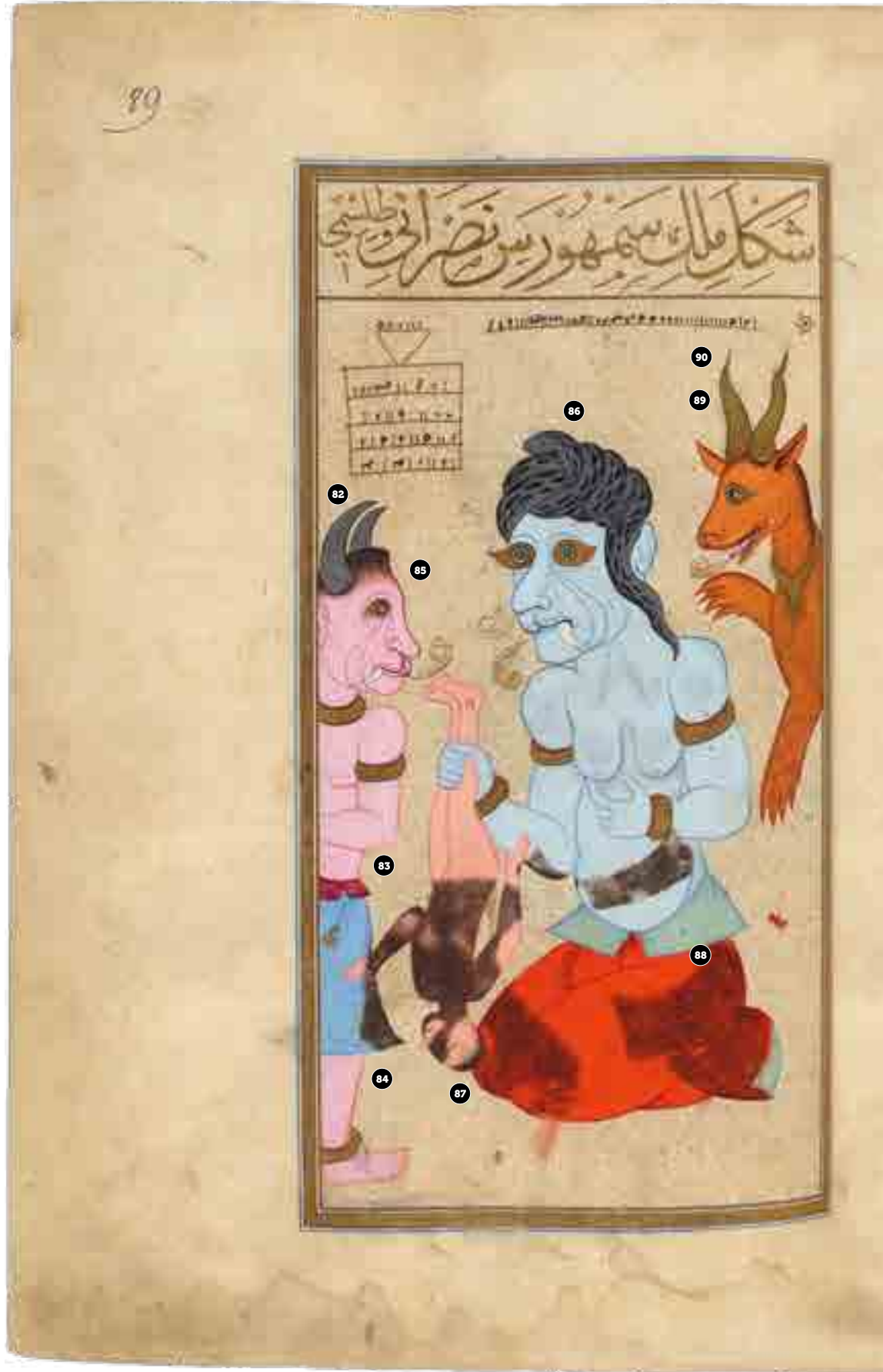
Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - Dik Kulaklılar

Tablo 8 (Başının Üstünde Hayvan Kafası Olanlar - Hayvan Figürüne Benzer Kafası Olanlar - Birden Fazla Kafası Olanlar) - Hayvan Figürüne Benzer Kafası Olanlar

- Geyik

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

Tablo 18 Sevgi Dolu *Mimikler*





90

Tablo 18 Sevgi Dolu *Jest*

91

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzsuzlar*

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

Tablo 12 Mutlu *Mimikler*

92

Tablo 12 Mutlu *Jest ve Mimikler*

93

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzsuzlar*

Tablo 4 Sakallılar

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - Düşük Kulaklılar

Tablo 11 - Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

Tablo 17 Kaygılı *Mimikler*

94

Tablo 10 (Şapkalılar - Beli Kuşaklılar) - Beli Kuşaklılar

95

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar)-İnsan Ayaklılar

96

Tablo 17 Kaygılı *Jest ve Mimikler*

97

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - Boynuzlular

Tablo 4 Sakallılar

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar

Tablo 14 Şaşkın *Mimikler*

98

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan Ayaklılar - Uzun Sivri Topuk Ayaklılar) - İnsan Ayaklılar

99

Tablo 14 Şaşkın *Jestler*

100

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - *Boynuzlular*

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 4 Sakallılar

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler-Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - Düşük Kulaklılar

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

101

Tablo 5 (Toynak Ayaklılar - Aslan Pençesi Şeklinde Ayaklılar - İnsan Ayaklılar-Uzun Sivri Topuk Ayaklılar) - İnsan Ayaklılar

Son başlıkta elinde hayvan tutan demonlar yer almaktadır. Sayfa 87 ve 87v'deki demonlarda yılan figürü bulunmaktadır. İlkinde boynuna sarılı hâldeki yılanı, sağdaki eliyle başından tutmuş hâlde göstermektedir. Sayfa 87v'de ise dikey hâlde kıvrım kıvrım görünen yılanı, demon iki eliyle kavramış ve kendi ağzına kadar götürmektedir. İki yılan da gri zemin üstüne siyah yılan desenlidir. Sayfa 87v'deki demonun elinde yeşil bir kertenkeleye benzer hayvan bulunmaktadır. Arka bacaklarından tuttuğu hayvanı sağdaki demona sunar gibi resmedilmiştir. Sayfa 88v'deki bir elinde yeşil bir at toynağı gözüken bacak yer alır.

Tablo 9- Elinde İnsan Figürü / Kafası Olanlar- Elinde Bir Objeye Tutanlar - Elinde Bir Hayvan Tutanlar

Elinde İnsan Figürü / Kafası Olanlar				
Sayfa 88v bk. 75	Sayfa 89 bk. 87			
Elinde Bir Objeye Tutanlar				
Sayfa 80 bk. 2	Sayfa 88v bk. 75			
Elinde Bir Hayvan Tutanlar				
Sayfa 87 bk. 41	Sayfa 87v bk. 49	Sayfa 87v bk. 53	Sayfa 88v bk. 70	

Aksesuarlar incelendiğinde iki ana başlık altındaki demonlar görülmektedir (Tablo 10). Şapkalılar başlığı altında bir demon yer alır. Kafası ve omuz başları görünen, altın kolyesi, börtükler⁷(Karamağaralı, s. 25) ismiyle de anılan büyücü şapkalıları gibi sivri gri, siperliği sarı şapkası vardır.

Beli kuşaklılar başlığı altında pek çok demon yer almaktadır. Kuşak formu ve karakterinin birbirine benzer özelliklerde olması dikkati çekmektedir. Etek / pantolon üstlerinde ortadan üçgen kesik detaylı bu kuşaklarda birbirinden farklı renkler kullanılmıştır.

⁷ **Börtükler:** Kaplan, pars veya herhangi bir hayvan postundan yapılmış, üst kısımları sivri veya yuvarlak, tepesinde tüy veya sorguç bulunan başlıklardır. Mehmed Siyah Kalem'in demonlarında yer almaktadır. Buradaki başlıkta da benzer özellikleri barındırmaktadır.

Tablo 10 - Şapkalılar - Beli Kuşaklılar

Şapkalılar				
Sayfa 90 bk. 108				
Beli Kuşaklılar				
Sayfa 85 bk. 15	Sayfa 85 bk. 12	Sayfa 86 bk. 27	Sayfa 86v bk. 36	Sayfa 87v bk. 48
Sayfa 86v bk. 38	Sayfa 87v bk. 54	Sayfa 88 bk. 59	Sayfa 88 bk. 63	Sayfa 88v bk. 72
Sayfa 88v bk. 76	Sayfa 89 bk. 93	Sayfa 89 bk. 88	Sayfa 89 bk. 94	

Son tabloda ağızından tılsımlı simge çıkaran demonlar tek başlık altında toplanmıştır. İncelenen demonlu sahnelerin çoğunda bulunan, altın çizgiler ile helezonlar şeklinde yapılan bu ifade şekli bir çeşit iletişim ve tılsım olarak yorumlanmaktadır. Çoğu demonlu kompozisyonda tılsımı açıklayan simge⁸ ve harflerle de desteklenmektedir. Fakat bu tılsım ve simgelerin tam olarak neyi anlattığı hususunda net bir sonuca varılabilmemiş değildir.

Tablo 11 - Ağızından Tılsımlı Simge Çıkanlar

Ağızından Tılsımlı Simge Çıkanlar				
Sayfa 85 bk. 13	Sayfa 85 bk. 20	Sayfa 86 bk. 29	Sayfa 87 bk. 45	Sayfa 87v bk. 47
Sayfa 87v bk. 56	Sayfa 88 bk. 58	Sayfa 88 bk. 62	Sayfa 88 bk. 66	Sayfa 88v bk. 69
Sayfa 88v bk. 71	Sayfa 88v bk. 74	Sayfa 88v bk. 79	Sayfa 89 bk. 82	Sayfa 89 bk. 86
Sayfa 89 bk. 89	Sayfa 89v bk. 91	Sayfa 89v bk. 93	Sayfa 89v bk. 100	Sayfa 90 bk. 102
Sayfa 90 bk. 104	Sayfa 90 bk. 108			

Duygusal Özellikleri

İncelenen eserdeki yaratık ve cin tasvirler içeren sahneler incelendiğinde; konu olarak çözümlemenin yanında yapıldığı dönemdeki anlam ve konu bütünlüğünü tanımlama konusunda yetersiz kaldığı muhakkaktır. Bu

⁸ **Simge:** Sembol. Belirli bir insan, nesne, grup ya da düşünceyi ve bunların birleşimini temsil eden ya da bunların yerine geçen iletişim ögesidir.

hususta, daha iyi bir analiz yapabilmek ve sonuca varabilmek adına eserdeki karakterleri her açıdan değerlendirmek önemlidir. Kompozisyonlardaki demonlarda dikkat çeken bir husus da karakterlerin jestlerinin yanında mimikleri ve izleyiciye yansıyan duygusal hâlleri olmaktadır. Bundan ötürü duygusal ve ruhsal olarak çözümlene de yerinde bir rota olacaktır.

Duygusal özellikleri ile ilgili başlıkların belirlenmesinde de yine eserdeki yaratık ve cin karakterlerdeki en belirgin ve ortak sıfatlar seçilmiş olup; genel başlığı oluşturma kaygısı ve iddiası taşımamaktadır. Duygusal özelliklere ait başlıklar belirlenirken, daha çok incelenen eserdeki demonlarda görülen ve ortak sayılabilecek duygu hâlleri tercih edilmiştir. Tamamıyla incelenen yaratık ve demon karakteri üzerinden başlıklar seçilmiş olup genel bir başlık gruplandırma olarak değerlendirilmemelidir. Aksi hâlde duygusal özellikler başlığıyla ilgili yanlış saptama veya yönlendirmeye vesile olabilir.

Yaratık ve cin karakterlerin duygusal etkisi ve ruh hâlleri hakkında analiz yaparken kesin bir yargıya varmak mümkün olmadığı için net bir tespitten kaçınılmıştır. İncelenen karakterlerin hayal mahsulü ve gerçeküstü figürlerin yorumları olduğunu da göz önüne alıp onların üzerinden insana özgü ruh ve duygu hâlleri yorumlanmaya çalışılmıştır. (Seval Minaz, Paris Ulusal Kütüphanesi Suppl. Tuec. 242 Numaralı Metâliü's Saâde)

- A: Mutlu
- B: Kızgın
- C: Şaşkın
- Ç: Korkmuş
- D: Donuk
- E: Kaygılı
- F: Sevgi dolu

Mutlu başlığının belirlenmesinde göz, dudak ve yanaklardaki mimikler dikkate alınmıştır (Tablo 12). Demonların çoğunluğu profilden resmedilmiş olup ağız kısmındaki tebessümü yansıtan yay hareketi dikkate alınmıştır. Özellikle sayfa 85, 85v ve 86'daki demonlarda gülümsemeyi

destekleyen yanak çizgileri de duyguyu daha belirgin kılmıştır. Sayfa 89v'deki köpeğe benzer demon figüründe de açık ağızlı şekilde gösterilmiş olup yine tebessüm ifadesini çağrıştırmaktadır.

Tablo 12 - Mutlu

A: Mutlu					
Jestler	Mim-ikler	Jestler	Mim-ikler	Jestler	Mim-ikler
Sayfa 85 bk. 16	bk. 13	Sayfa 85v bk. 24	bk. 23	Sayfa 86v bk. 33	bk. 31
Sayfa 88 bk. 61	bk. 58	Sayfa 88v bk. 78	bk. 74	Sayfa 89v bk. 92	bk. 91

Kızgın başlığı altında tek demon figür yerleştirilmiştir. Çapraz açıdan görünen toz pembe renkli demonun çatık kaşlı ifadesi, koyu göz rengi ve sürmeli gibi siyah renkle çevrelenmiş gözleri ile kızgınlık ifadesi tanımlanabilir.

Tablo 13 - Kızgın

B: Kızgın					
Jestler	Mim-ikler	Jestler	Mim-ikler	Jestler	Mim-ikler
Sayfa 86v bk. 39	bk. 37				

Şaşkın başlığı altında pek çok demon karakterini yerleştirmek mümkündür (Tablo 14). Genelde göz kapağı kısmı işlenmeyen demonlarda yuvarlak hatlı, damla formu veya dikey alev şeklindeki göz yapısıyla bu ifadeyi yansıtmaktadır. Sayfa 90'daki demon hariç diğer tüm demonlarda kaş da görünmediği için, şaşkın ifadesini bu demonlara atfetmek olasıdır. Sayfa 90'daki demonda da göz yapısı dikey olarak uzatılmış görüldüğü için kaşları kaldırarak bakma ifadesi ile benzerlikler gösterebilmektedir.

102

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - Boynuzlular

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler-Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar - İnsansı Kulakları Olanlar) - Düşük Kulaklılar

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

Tablo 17 Kaygılı Mimikler

103

Tablo 17 Kaygılı Jest

104

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - Boynuzlular

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - Boynuzsuzlar

Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 8 (Başının Üstünde Hayvan Kafası Olanlar - Hayvan Figürüne Benzer Kafası Olanlar - Birden Fazla Kafası Olanlar - Birden Fazla Kafası Olanlar)

Tablo 7 (Dik Kulaklılar - Düşük Kulaklılar-İnsansı Kulakları Olanlar) - Düşük Kulaklılar

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

Tablo 14 Şaşkın Mimikler

105

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler

106

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözlüler

107

Tablo 2 (Kuyruklular - Kanatlılar) - Kuyruklular

Tablo 14 Şaşkın Jest

108

Tablo 1 (Boynuzlular - Boynuzsuzlar) - Boynuzsuzlar

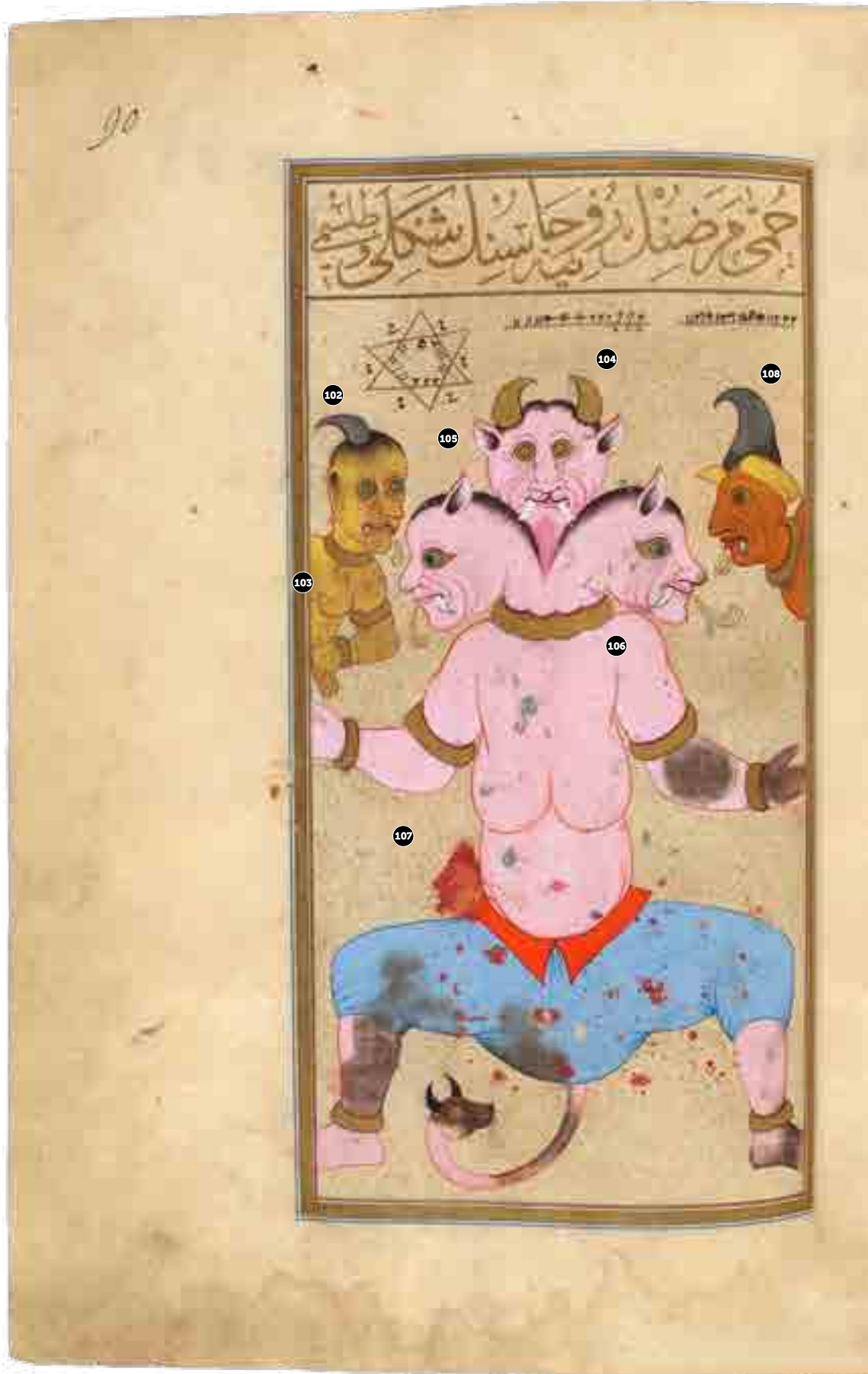
Tablo 3 Köpek Dişliler

Tablo 6 (Damla Şeklinde Gözlüler - Pörtlek / Yuvarlak Gözlüler - Alev Formunda Göz Çevresi Olanlar - Çiçek Şeklinde Gözlüler) - Damla Şeklinde Gözlüler

Tablo 10 (Şapkalılar - Beli Kuşaklılar) - Şapkalılar

Tablo 11 Ağzından Tılsımlı Simge Çıkanlar

Tablo 14 Şaşkın Mimikler



Tablo 14 - Şaşkın

C: Şaşkın					
Jestler	Mim- ikler	Jestler	Mim- ikler	Jestler	Mim- ikler
Sayfa 88 bk. 65	bk. 62	Sayfa 88v bk. 73	bk. 71	Sayfa 89v bk. 99	bk. 97
Sayfa 90 bk. 107	bk. 104		Sayfa 90 bk. 108		

Korkmuş başlığı altındaki demonlarda mimiklerin yanı sıra jestlerin de yön gösterici bir rolü olduğu söylenebilir (Tablo 15). Sayfa 80 ve 87v'deki jestlerde oturuş şekli, bacakların duruşu ve kolların kendini korumaya almış ifadesi bu duyguyu yansıtmaktadır. Özellikle 87v'deki demonda gözlerin korkuyla içeri doğru hareketi de kaygı ile korku ifadesini birbiri içinde barındırmaktadır. Sayfa 80, 85 ve 87v'deki demonların gözlerindeki ve göz çevrelerinde kullanılan parlak kırmızı rengi de kanlı bir etkiyi andırdığından heyecan ve adrenalin salgılayan renkle bakana korkmuş olma ifadesini yansıtabilmektedir.

Tablo 15 - Korkmuş

Ç: Korkmuş					
Jestler	Mim- ikler	Jestler	Mim- ikler	Jestler	Mim- ikler
Sayfa 80 bk. 2	bk. 1	Sayfa 85 bk. 19	bk. 17	Sayfa 85 bk. 21	bk. 20
	Sayfa 86 bk. 29	Sayfa 87 bk. 41	bk. 40	Sayfa 87v bk. 57	bk. 56

Donuk başlığı altında demonları sınıflandırırken, mimiklerin ifadesiz olması etkisi de göz önünde bulundurulmuştur (Tablo 16). Özellikle sayfa 87'deki çiçek şeklinde gözü olan demonda bu donuk ifade net şekilde tanımlanmıştır. Göz bebeği olmayan veya görünmeyen sayfa 82v, 88, 88v ve 89'daki demonlarda bakışı olmayan bir göz etkisi olmaktadır. Hissiz olarak da tanımlanabilecek bu başlıkta az sayıda demon yer almaktadır.

Tablo 16 - Donuk

D: Donuk					
Jestler	Mim- ikler	Jestler	Mim- ikler	Jestler	Mim- ikler
Sayfa 82v bk. 5	bk. 4	Sayfa 87 bk. 44	bk. 43		Sayfa 87 bk. 45
Sayfa 88v bk. 80	bk. 79	Sayfa 89 bk. 85	bk. 82		
Sayfa 88 bk. 68	bk. 66				

Kaygı kelimesini demonlardaki ifadelerle bağdaştırırken, demonların kompozisyondaki yeri, jest ve mimikleri göz önünde bulundurulmuştur (Tablo 17). Sayfa 86'daki demonda göz ve kaş duruşu ile ağız mimiği bu ifadeyi yansıtmaktadır. Sayfa 97v'deki demonda ağızdan çıkan tılsımlı konuşma ifadesi bile bir dile geliş şekli olmuştur ve elindeki kurbağayı sıkı sıkıya tutması bize o kaygıyı göstermektedir. Sayfa 89v'de ağız mimiği, gözlerdeki bakış ifadesi yine kaygılı hissiyatını vermektedir.

Tablo 17 - Kaygılı

E: Kaygılı					
Jestler	Mim- ikler	Jestler	Mim- ikler	Jestler	Mim- ikler
	Sayfa 86 bk. 30	Sayfa 87v bk. 51	bk. 49	Sayfa 89v bk. 96	bk. 93
Sayfa 90 bk. 103	bk. 102				

Sevgi dolu başlığı altında demonları seçerken en belirgin özellikleri barındıranlara buradaki tablolarda yer verilmesi tercih edilmiştir (Tablo 18). Sayfa 89v'deki geyiğe benzeyen demon figürünün ağız açık ifadesini hemen ağız kenarındaki tebessüm çizgisi desteklemektedir. Mutluluk ile sevgi dolu arasında konumlandırılacak bu ifadede sevgi dolu başlığı daha uygun görülmüştür. Sayfa 131'deki iki demonlu sahnedeki ana demon karakterleri incelendiğinde Paris'te bulunan

nüşhadaki portreler daha insansı özellikler barındırırken diğer örnekte yaratık diye tabir edilebilecek yüz karakterine sahiptir. Siyah saçlı ve boynuzlu olarak görülen karakterler, diğer nüshada adeta birbirine cilve yapan iki yaratık görünüşünde ve yakın temas içindedir. Cinsiyetleri hakkında net bir yorum yapamamakla birlikte; iki nüshada da sevgi iletişimi hâlindeki erkeklerin olduğu gözlemlenebilir.

Tablo 18 - Sevgi dolu

F: Sevgi dolu					
Jestler	Mimikler	Jestler	Mimikler	Jestler	Mimikler
Sayfa 89 bk. 90	bk. 89	Sayfa 131v bk. 8	bk. 6	Sayfa 131v bk. 10	bk. 9

Dilsiz Karakterlerin Sesi

Yüzyıllar öncesinden gelen dilsiz karakterlerin sesi olmak için düşünülen yolda, zorlu bir yolculuğa çıktığı bilinmektedir. Kimi zaman insanların içinde, kimi zaman da kendi diyarlarında karşılaştık yaratık ve cinlerle. İnsan ruhundan, fırçasından çıkan, tılsım ve şifrelerle dolu büyü hikâyelerde görülmektedir.

Minyatür sanatının derin hazinesi ve konuları içerisinde demon veya yaratık, cin diye adlandırılan karakterlere iten sebep nedir? Onca sevilen estetik ve önemli diye atfedilecek konu ve kompozisyon varken kimileri için çirkin, korkulan, kapı arkasına itilen bu karakterler neden bu kadar heyecanlandırır? İşte tam da bu soruların cevabı, araştırmacıları yaşamları boyunca tutkuyla, heyecan ve aşkla onları araştırmaya iter.

Dante'nin İlahi Komedya üçlemesinin birincisi olan *Cehennem* kitabında birinci kantonun başlangıcı şöyle başlamaktadır:

“Yaşam yolumuzun ortasında karanlık bir ormanda buldum kendimi, çünkü o yol yitmişti. Ah , içimdeki korkuyu tazeleyen, balta girmemiş o sarp, güçlü ormanı anlatabilmek ne zor!”(Dante, 2017, s. 35)

Tam da yazarın bahsettiği gibi o keşfedilmemiş, çözümlenmemiş, uzaklarda korkularak bakılan sırta ışık tutmak heyecanların kıvılcımı olmuştur.

Daha önce yapılanlardan farklı ve kimi kaynaklar için destekleyici bir yöntem seçme sürecine girildiğinde analizlerin nasıl daha kapsamlı olacağı ve demonların ne kadar açıklayıcı olması gerektiği düşüncesinin hâkim olduğu görülecektir. Tıpkı derdini anlatamayan bir bebek ya da dili bilinmeyen bir hayvan gibi tercüman olabilme gayesiyle araştırmaya gidilmiştir.

Yaratık ve cin karakterlerle ilgili kompozisyondaki yeri, teknik ve işçilik analizi, konu bütünlüğü gibi konular üstüne pek çok kaynakta gidildiği görülmüştür. Demonlu sahnelerin renk, doku, jest ve mimikler konusunda analizi, çözümlenmesi ve yorumları üzerine gidilen kaynak ve yayına ulaşılmamıştır. Fırçaya yansıyan gerçeküstü bu varlıkların dünyasına açılan kapı eksik aralanmıştır. Derinlerine inmek amacıyla bu araştırma sürecine girilmiştir. (Minaz, 2019, s. 310).

Mehmet Siyah Kalem’le başlayan demon karakterlere olan ilgi ve merak sayesinde tarihin kapıları aralanmış; ardından Doğu sanatı içerisinde de pek çok yazma eser ve kaynakta görülen demon karakterler araştırmaya alınmıştır.

Metâliü’s Saâde yazma eserindeki yaratık ve cin karakterlerinin incelenmesinde teknik özellikler ve kompozisyon analizinin yanında, oradaki dilsiz karakterlerin konusu, anlatmak istedikleri ve en önemlisi izleyiciye yansıyan duygu analizleri de makalenin kapsamını oluşturmuştur.

Yazma eserdeki her bir kompozisyon ve sahne, en ince ayrıntısına kadar bir sanat ve analiz süzgecinden geçmiştir. Gerçeküstü, büyü, tılsımlı diye adlandırılacak karakterlerin incelendiği makalede, kimi zaman bir araştırmacı olarak o karakterler gibi hissedilmeye; insandan öte bu karakterleri anlayabilmek ve hissedebilmek için onlar gibi bakıp görmeye çalışılmıştır.

Karakterlerin sadece genel analizi yapılmamış; detaylarındaki benzer ve farklı yönleri konusunda da hem ileriye dönük belge olması adına, hem de daha önce yapılan araştırma ve kaynaklardan farklı bir bakış açısı sunmak için yeni bir arayış içine girilmiştir. Eserdeki yaratık ve cin karakterlerin birbirine benzer ve farklı fiziksel özellikleri ile ilgili tablolar oluşturulmuştur. Bu analizle demon karakterlerin ayırıcı ve belirleyici yanları, ileride Doğu sanatındaki yaratık ve cin karakterini içeren eserlerin analizini sunabilecektir. Fiziksel özelliklerinin yanında, duygusal ve ruhsal diye adlandırılacak özellikleri için de analiz tablosu oluşturulmuştur.

Eserlerdeki bu dilsiz karakterlerin sesi olmak için çıkılan yolda, o dönemdeki sanatçıların fırçalarından çıkan bu figürlerin hislerini, sevinç ve haykırışlarını duymak ve duyurmak gayesiyle bu hususta da detaylı bir araştırma ve analiz sürecine girilmiştir. Burada seçilen duygu ve his tanımları en ilkel, yozlaşmamış ve günümüze gelene değin kültürlerle harmanlaşmamış sıfatlar olmuştur. Gruplandırma başlıklarını seçerken de eserdeki karakterlerle ortak özellikler olması adına esere özel sınırlandırma yapılmıştır. Kesin bir tanı ve sonuç çıkarılabilecek bir konu olmadığından ihtimaller üzerinden gidilerek varyasyonlar çıkarılmıştır. Amaç sonuç ve net tespit olmasa da onların dünyasına açılan küçük bir kapı aralığı için bile bu maceralı süreci geçirmeye değer diyerek yolumuza devam edilmiştir. Birbiriyle bağdaştırılabilen, ortak gruplara giren etkili tablolar çıkarılmıştır.

Konu, kompozisyon, teknik, malzeme ve renk birbirinden farklı olsa da eserlerdeki karakterler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar dikkat çekici olmuştur.

Eserlerin konuları birbirinden tamamen farklı da olsa figürlerdeki fiziksel ve duygusal özelliklerdeki benzerlikler, aksesuar ve kıyafetlerin belirgin karakterinin yanında izleyiciye yansıyan hissiyatları bile benzer olabilmektedir.

KAYNAKÇA

Dante (2017) İlahi komedy – cehennem, araf, cennet. Oğlak Yayıncılık, İstanbul,

Dell, Christopher (2014) Mitoloji Hayali Dünyalara Eksiksiz Rehber. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,

Islamic and Indian manuscripts and paintings in The Pierpont Morgan Kütüphanesi, (1997). Washington Press Üniversitesi, A.B.D.

Karamağaralı, Beyhan (1984) Muhammed Siyah Kalem'e atfedilen minyatürler. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 573, Sanat Eserleri Dizisi: 6, Ankara,

Minaz, Seval (2019) Paris Ulusal Kütüphanesi Suppl. Tuec. 242 numaralı Metâliü's Saâde yazma eserdeki yaratık ve cin tasvirlerinin, 16. yy. muhtelif eserdeki örneklerle analizi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul,

Uygun, Mehmed (1992). Doğu sanatını temellendiren inançların görsel biçimlere dönüşmesi, şamanizm etkileri ve Mehmed Siyah Kalem resimleri, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul,

HATTAT MEHMET ŞAKİR'E AİT EN'AM-I ŞERİF'İN MUHTEVASI VE YAZMA KİTAP SANATLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ¹

Yüstra KARACA²

orcid.org/0000-0002-2258-0857 Geliş Tarihi: 8.12.2021 Kabul Tarihi: 11.01.2022

ÖZ

İslam medeniyetinde Kur'an-ı Kerim'in nüzülü ve akabinde kitap hâline getirilmesi yazının ve kitap sanatlarının gelişimi açısından oldukça önem arz etmektedir. Yazının sanat boyutuna ulaşması, yazıyı süslemek ve muhafaza etmek habibiyle etrafında başka sanatların da gelişmesine yol açmıştır. Tezhip, ebrû ve cilt sanatı başlıca söyleyebileceğimiz örneklerdendir. Kur'an-ı Kerim'in içerisinde çok okunan ayet ve sureler sanatkarlar tarafından yazılıp süslenecek farklı dua mecmualarının oluşmasına sebep olmuştur. Bunlar *En'am-ı Şerif*, *Evrad-ı Şerif* ve *Delâ'il-i Hayrât* diye isimlendirilen yazma kitaplardır. Bu eserler günümüzde özel koleksiyonlarda, müze ve arşivlerde muhafaza edilmektedir. Henüz gün yüzüne çıkarılıp araştırılmamış çoğu eser zikrettiğimiz alanların vitrin ve raflarında incelenmeyi beklemektedir. Bu makalede, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Kitap ve Hat Koleksiyonu'nda mevcut olan Hattat Mehmet Şakir'e ait bir *En'am-ı Şerifi* (Env. Nr:101-0183), yazma kitap sanatları ve muhtevası açısından inceleyerek, eser üzerinden bu dua mecmuaları tanıtılmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Yazma Eser, Kitap Sanatları, Müze, En'am, Sure

ABSTRACT

INVESTIGATION OF HATTAT MEHMET ŞAKİR'S EN'AM-I ŞERİF IN TERMS OF THE CONTENT AND MANUSCRIPT BOOK ARTS

Revelation of the Qur'an and turning it into a book is very important for the development of calligraphy and book arts in Islamic civilization. The artistic dimension of its writing has led to the emergence of other arts around it due to the decoration and protection of the writing. Illumination, marbling and binding are the main examples. The suras, which are widely read in the Qur'an, were written and decorated by the artists, causing the formation of different prayer collections. These are the manuscripts called *En'am-ı Şerif*, *Evrad-ı Şerif* and *Delâ'il-i Hayrât*. These works are kept in private collections, museums and archives today. In this article, an *En'am-ı Şerif* (Inv. Nr:101-0183) by Calligrapher Mehmet Şakir, which is in the Sabancı University Sakıp Sabancı Museum Book and Calligraphy Collection, is examined in terms of artistic manuscripts and its content and these prayer collections were tried to be introduced through the work.

Keywords: Manuscript, Book Arts, Museum, En'am, Surah

¹ Bu makale, Kadim Akademi'nin düzenlemiş olduğu 7. Genç Akademisyenler Sempozyumunda bildiri olarak sunulan metnin güncellenmiş hâlidir (2021).

² Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Programı Yüksek Lisans Öğrencisi, yusra.krc34@gmail.com

Giriş

Belirli zamanlarda mânevî bir görev olarak düzenli şekilde âyet, esmâ-i hüsnâ veya duâların okunmasına *virid* denilmektedir (Ayverdi, 2010). Bu âyet, esmâ ve duâların bir araya getirilmesiyle oluşturulan dua kitaplarına ise Evrad-ı Şerif adı verilmiştir. Evradlar genellikle belirli tarikatlar tarafından kendilerine özgü olarak oluşturulmuştur. Bu sebeple evradlar içerik olarak farklılık gösterebilmektedir. Allah'ı çokça zikrederek dua etmenin faziletlerine inanılarak okunan evradlar, bazı tasavvuf ehilleri tarafından nafilâ ibadet değerinde görülmüştür. “Evradla ilgili düzenli bilgiler ihtiva eden en eski ve en geniş kaynak. Ebu Tâlib el Mekki'nin (ö 386/996) *Kutû'l kulûb* adlı eseridir” (Kara, 1995).

Muhtelif dua ve salavat-ı şerifelerden oluşan diğer bir dua kitabı ise *Delail'ül Hayratlardır*. Evradlar gibi delailerin de belirli gün ve vakitlerde okunması makbul görülmüştür. Farklı tarikatların kendilerine has delaileri mevcuttur. Ancak en yaygın olarak bilinen ve okunan *Delail'ül Hayrat*, Muhammed b. Süleyman Cezûlî'ye aittir. “Şâzeliyye tarikatının Cezûliyye kolunun kurucusu olan Şeyh Cezûlî'nin bu risalesi müridleri arasında bir tarikat evradı olarak çok okunmuş ve dolayısıyla çok sayıda istinsah edilmiştir” (Uludağ, 1994).

Kur'an-ı Kerim'e verilen hürmet doğrultusunda seçili ayet ve dualardan oluşan *En'am-ı Şerif*, *Delail'ül Hayrat* ve *Evrad-ı Şerif* gibi sanatlı yazmalar, İslam kültür ve medeniyetinde geniş bir yere sahiptir. Bu dua kitapları, mensup olduğu medeniyetin, sanatlı yazmalar alanında en güzel örneklerini oluşturmaktadır. “Bir ulusun kültürünü oluşturan bilim, sanat, coğrafya, edebiyat, sosyolojik durum vb. gibi olgular hakkında bizlere bilgiler veren geçmiş ile gelecek arasında köprü oluşturan el yazmaları; bizler için ilmi bir mirastır” (Çetintaş ve Coşkun Çelik, 2019). “Yazma eserler gerek muhteviyatı gerekse estetik özellikleri yönünden kültürel birikimimizin taşıyıcıları konumundadır. Varisi olduğumuz bu birikimden tam anlamıyla yararlanabilmenin yolu öncelikle ona hak ettiği kıymet ve özveriye göstererek sahip olduğu önemi lâyıkıyla kavrayabilmekten geçmektedir” (Babaarslan, 2016).

Her yazma eser bilimsel değerinin yanı sıra, kullanılan yazı karakterleri, süsleme unsurları ve illüstrasyonları ile sanatsal, ayrıca tarihe belgelik etmesi açısından da son derece önemlidir. Yazma eserlerin çoğu, başlı başına bir sanat alanı olan cilt, hat, minyatür, ebrû ve tezhip süslemelerin birleşiminden oluşmuştur. Bu değerlerin her biri yazmalarla estetik bir görsellik kazandırmış ve içerdiği değerli bilgilerin yanı sıra eserlerin birer sanat yapıtları olmalarını da sağlamıştır (Akın ve Keş, 2017).

“İslam kültür ve medeniyetinde sanatların dayandığı temel olan Kur'an-ı Kerim, güzel sanatlara ait muhteva ve formun ilk ve en önemli modelini teşkil eder” (Baysal, 2010). Kur'an-ı Kerim'de yer alan En'am suresi, Müslümanlar tarafından çok okunup yazılmıştır. “Bazen tek başına bazen de diğer sure ve dualarla birlikte müstakil cüzler hâlinde “en'am-ı şerif” adı altında yazılmıştır” (Memiş, 2021). “Bilhassa Osmanlı sanatkârları en'am-ı şeriflerin yazılması, tezhip edilmesi ve ciltlenmesi hususunda ince zevk ve hünerlerini göstermişler, bu alanda İslam sanatlarının en güzel örneklerini vermişlerdir” (Işık, 1995). En'am-ı şerifler sanat özelliklerinin yanı sıra çok okunan kitaplar arasında yer aldığı da bilinmektedir. Özer Soysal (2010), *Osmanlı'da Neler Okundu, 'Kütüphane Kurumu' Nasıl Algılandı, Kurumlaşan 'Gelenek' Yoksa 'Kütüphane Kültürü' müydü?* adlı çalışmasında, Osmanlı dönemi muhallefat listeleri incelendiğinde bulunan kaynaklarda çok okunan kitaplar olarak en'am-ı şeriflerin de olduğunu belirtmiştir. Aynı şekilde İsmail E. Erünsal (2019), *Osmanlı Kültür Tarihinin Bilinmeyenleri* kitabında, 15. ve 17. yüzyıl Osmanlı döneminde kadınların neler okuduğuna dair yaptığı araştırmada, tereke kayıtlarında ekseriyette olan kitapların Mushaf ve en'am-ı şerifler olduğundan bahsetmektedir. Öyle ki yazar, diğer okunan kitapları ele alırken “Mushaf ve En'âmdan başka kitaplar” diye ayırım yapmaktadır.

En'am-ı Şerif'in Hattat ve Müzehhibi

Sakıp Sabancı Müzesi, Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonunda bulunan 101-0183 envanter numaralı *En'am-ı Şerif'in*, hattatının vefat yılından yola çıkılarak XIX. yüzyılın ilk yarısına ait olduğu söylenebilir. Eserin hattatı Mehmed Şakir, müzehhibi ise Ahmed Ataullah'tır.

Yaprak 112'de mevcut olan talik hatla yazılmış hilye-i şerifte “Ketebehû es-Seyyid Mehmed Şakir” (bkz. Görsel 1) imzası yer almaktadır. Hattat Mehmed Şakir için *Türk Hattatları* kitabında Şevket Rado (1984) şunları nakletmektedir:

Laz Ömer Vasfi diye tanınan Hattat Ömer Vasfi Efendi'nin talebesidir. Daha çok 'Baltacı Hafız' diye tanınırdı. Birinci sınıf hattatlardan, hatta Laz Ömer değerinde olduğu kaydediliyor. İri cüsseli bir adammış. H. 1250 (M.1834) senesinde Hicaz'da ölmüştür. Ben bu zatın aynı cilt içinde En'am ve Yasin sureleriyle başlayan Delâilini gördüm. Yazısı pek güzeldi. İçi çok süslü ve zengin tezyinatı rokoko tarzının görülmemiş ölçüde ve hiçbir ötekine benzemeyen örnekleriyle doluydu.

Son Hattatlar kitabında ise Mahmud Kemal İnal (1970 S. 377); “Hafız Mehmed Şakir Efendi, Baltacı 'Hafız namı ile ma'ruf, Laz Ömer şakirdanından katur ve kavi heykel olub 1250'de Hicaz'da vefat ettiğini' Habib Efendi söylüyor. Yazısını görmedim. Ömer Vasfi şakirdanından olması, güzel yazdığına sened ittihaz olunmazsa da delil olabilir.” demiştir. Hattat Mehmet Şakir'e ait çok detaylı bilgi maalesef mevcut değildir.

Yaprak 111b'de sure başı formunda “Zehhebehû es-Seyyid Ahmed” imzası bulunmaktadır (bkz. Görsel 2).

Eserin döneminden müzehhib Hezargradî zâde Seyyid Ahmed Ataullah olduğu anlaşılmaktadır. Süheyl Ünver



Görsel 1 Eserdeki hattat imzası, Ketebehû es-Seyyid Mehmed Şakir (Digital SSM) (v. 112a)



Görsel 2 Eserdeki müzehhib imzası, Zehhebehû es-Seyyid Ahmed (Digital SSM) (v. 111b)

(1955), *Hezargradî zâde Seyyid Ahmed Ataullah Biyografisi ve Eserleri* başlıklı yazısında şu sözlerle bu tespiti doğrulamıştır: “Faideli bilgileri hafızasında tutmakla meşhur, zihinde Türk tezyinat ve yazı sanatının adetâ ayaklı Ansiklopedisti olan hattat İsmail Hakkı Altunbezer de, Seyyid Ahmed diye meşhur olanın Hezargradî zâde Seyyid Ahmed olduğunu tevsik etmiştir.”

XIX. yy. İstanbul'unda yaşayan ve eser verip öğrenci yetiştiren sanatkarlar içinde en önemlisi *Hezargradî zâde Seyyid Ahmed Atâullah* Efendi'dir. XVIII. asrın ikinci yarısıyla XIX. asrın ilk yarısında yaşayan Ahmed Atâullah Efendi, *rokoko* üslûbunu Osmanlı - Türk karakteriyle yoğurarak imkânların elverdiğince mahallî hale getirmeye çalışmış bir müzehhibimizdir. Doğum ve ölüm yılları bilinmediği için, eserlerindeki imza tarihlerinden yola çıkarak yaşadığı dönemi tesbit edebiliyoruz. Dublin'de (Chester Beatty Library, İS 1581) bulunan 1221/1806 tarihli Mehmed Emin İzzetî'nin yazdığı mushafın başarılı bezemesi Atâullah Efendi'nin elinden çıktığına göre, sanatkarımız bu tarihten evvel yetişmiş bir müzehhibtir.

Aynı şekilde Atâullah Efendi'nin hayatı hakkındaki bilgilere de, eserlerinde görülen imzalarından ulaşabiliyoruz. Mesela 1252/1836 tarihli mushafın (İÜK. A.57) ferağ kaydında yer alan: “*Hezargradî zâde Esseyyid Ahmed Atâullah Ser-Mücellidân-ı Hassa*” imzasından, babasının Bulgaristan'daki Deliorman Bölgesinde bulunan, tarihteki ismiyle Hezargrad, bugünkü adıyla Razgrad'da olarak bilinen şehirde doğduğu anlaşılmaktadır. Kendisi herhalde İstanbul'da doğmuş ve muhtemelen Enderun'da yetişmiş olmalıdır. Tezhip sanatında bir üslûp ortaya koyacak derecede hüner sahibi olan Atâullah Efendi'nin, yine imzasından yola çıkarak, Sultan II. Mahmud (salt. 1808-1839) devrinde Saray'da mücellid-başısı olduğu anlaşılmaktadır. Bu tarihten on yıl sonra bezediği ve Sultan Abdülmecid'in saltanatına tesadüf eden 1262 /1846 tarihli bir başka mushafdaki (TİEM. 477) imzasından

aynı vazifeye bu yıllarda da devam ettiği anlaşıyor. Atâullah Efendi, Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin 1237/1821 tarihli *hurde ta'lik* hilye kalıbını kullanarak mükemmel birkaç *zerendûd* hilye hazırlamıştır. Bu başarısı sebebiyle kendisine “*Hattî*” mahlasının verildiği 1237/1821 tarihli diğer bir hilyesindeki imzasında (TSMK. HS. nr.21/219) görülmektedir “*Hezargrâdîzâde Esseyyid Ahmed Hattî*”. Müzehhipler içinde böyle bir taltifin şimdiki kadar başka birine verildiğini bilmiyoruz. Atâullah Efendi, bugün “*Atâyolu*” veya “*Pesend Yolu*” olarak adlandırılan ve esasî fırça tarama üslubuyla tabii çiçek desenlerine dayanan bir tarzın sahibidir (F.Ç.Derman, 2013).

Müzehhib Ahmed Ataullah Efendi'nin hattatlar arasında maharetiyle ünlenmesi, Saray'da mücellidbaşı olması ve eserlerindeki imzalar hasebiyle kendisi hakkında belirli malumatlara erişmek mümkün olmuştur.

Hattat Mehmet Şakir'e Ait En'am-ı Şerif'in Sanat Özellikleri

Menşei Fransa olan rokoko sanatının, XIX. yy. Osmanlı Dönemi'nde etkisi oldukça fazla görülmektedir. Ancak Türkler bu sanatı doğrudan aldıkları gibi kendi tarzlarına göre de üsluplaştırmışlardır. Ataullah Efendi de kendine has üslubunu oluşturan sanatçılardan. İncelemiş olduğumuz *En'am-ı Şerif* bu rokoko tarzının en güzel örneklerini taşımaktadır. Müzehhib, eserin unvan sayfaları rokoko tarzında gül ve natüralist çiçek desenleriyle serbest formda süslemiştir. Aynı form sûre ve hizip başı süslemelerinde de görülmektedir. Müzehhib, bu kısımlarda tasarımını tekrarlamaktan kaçınmış, farklı renk ve motifler kullanmıştır. Eserin genel olarak yazısı nesih hattıdır. Sûre ve fasıl başları ise rikâ' hattı ile yazılmıştır. Ayrıca sülüs formu içinde gubari hattı (y. 82a) ve talik hattı da eserde bulunan diğer yazı çeşitleridir (Bkz. Görsel 8) “Kitabın cildinin ruganı iç kapakları özgündür. Cilt muhtemelen kötü şartlarda kalmış, özgün dış kapakları korunamayıp, 20. yüzyıl başında yenilenmiştir” (Tanındı ve Aldemir Kilercik, 2012).

Eser Kur'an tilavetinden önce okunan bir dua ile başlamaktadır (y.1b – 2a). Duanın başladığı kısım unvan sayfası formundadır. Süslemelerin bulunduğu kısmın zemini yapıştı-

ma varak altınla bezenmiştir (bkz. Görsel 3). Desen etrafı “U” şeklinde (bkz. Görsel 4) dar ve geniş cetvelli ara suyu ile çevrelenmiştir. Geniş olan cetvel, ikili geçme formunda zencerek motifi üzerine iğne perdahı işlenmiştir. İkili geçmelerin ortası mavi-pembe tonlarında renklendirilmiştir. Bu ara suyunun iç ve dış kısmında zemini siyah renkte, üstüne beyaz noktalarla süslenmiş dar cetvelli ara suyu bulunmaktadır. Zencerek formunun iç kısmında rokoko üslubunda, gölgeli, pembe renkte akant yaprakları kıvrılmıştır. Bu formun içerisinde “hâzâ yakrau kable tilaveti'l-kur'ân” yazılı dua başlığı yer almaktadır. “Bezemenin tepesinden yukarı doğru çıkan bağlanmamış serbest çıkışlı barok tarzı stilize çiçek motifleri yapılmıştır” (Ocakdan, 2019).

Daha sonra eser Fatıha ve En'am (y. 2b-3a) sûreleriyle devam etmektedir. Bu sayfalar serlevha formundadır. Eserin diğer



Görsel 3 Unvan Sayfası Başlığı (Digital SSM) (v. 1b)



Görsel 4 Unvan Unvan Sayfası Başlığı (Ocakdan, 2019, s.181)

unvan sayfalarına nazaran süslemeler daha farklı renklerde. Beyaz, mavi ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Durak süslemeleri de aynı renk tonlarındadır. Besmele keşidelerinin üzeri ve serlevhanın taç kısımları natüralist çiçek süslemeleriyle bezenmiştir. Rokoko üslubunda çiçekli ve oldukça renkli bir bezeme söz konusudur. Simetrik ve iki boyutlu bir çizim olmasına rağmen sanatkar, tasarımına derin bir görünüm vermiştir. Mimaride çeşme süslemelerinde görülen mermer üzeri rokoko işlemlerine benzemektedir (bkz. Görsel 5).

Eserin sûre ve fasıl başlarında görülen farklı renkteki bezemeler aynı çeşitlilikle durak süslemelerinde de görülmektedir (bkz. Görsel 6).

En'am sûresinin akabinde çeşitli sûre ve dualar bulunmaktadır. Yaprak 63b.-66b arası Esmâ-i Hüsnâ, yaprak 67a-69a arası Esmâ-i Nebî yer almaktadır. Altıgen petek formunda çizilmiş, oval kareler içinde isimler yazılmıştır. Çevresi altınla cetvelenmiş olup, mavi-bordo zemin üzerine beyaz renkte ara suyu ile süslenmiştir. Genel olarak isimlerin bulunduğu sayfalar sade süslemelerle bezenmiştir. Yaprak 81b'de İsm-i Celal başlıklı, daire içinde dört yarım daire ve bir daireden oluşan geometrik form yer almaktadır. Bu dairelerin içi küçük karelerle bölünmüş şekilde içlerinde "Ya Allah" yazmaktadır (bkz. Görsel 7). Yaprak 82'da simetrik olarak dört adet İsm-i Nebî ve ortasında Allah lafzı bulunmaktadır. Her Muhammed isminin dal harfinin içinde dört büyük melekten (Cebrail, Azrail, İsrâfil, Mikail) birinin isimleri yer almaktadır.

Çaryâr-ı güzîn isimleri (Ebubekir, Osman, Ali, Ömer), dua ve yazılar mevcuttur. Yaprak 82b'de "Hâzâ şekl-i mühr-i Nübüvvet-i Resûl" yazılı başlık ve damla formunda altın zemin üzerinde Hazret-i Muhammed'in erkek evlatlarının isimleri yazmaktadır. Onun çevresinde besmele ile başlayarak ihlas suresi yazılıdır. Damla formunun dışı çiçeklerle süslü, Peygambere ve Hazret-i Fatıma'ya övgü sözleri yer almaktadır. En alt kısımda ise iki daire bulunmaktadır. Bu dairelerin içinde "Hazret-i Kasım" ve "Hazret-i Abdullah" isimleri yer alır. Yaprak 83'de "Hâzâ mühr-i Nübüvvet-i Resûl bi şekli'l-ahir" başlıklı hilye formunda bir sayfadır. Sayfanın göbek kısmında Hazret-i Peygamber'e övgü sözleri, onun etrafında "La ilahe İllallah, Es Sadık, El Emin, El Melik, El Mübin" şeklinde dairesel olarak ifadeler vardır. Daire formunun her köşesinde küçük daireler içinde on iki imamdaki dördünün isimleri (el-imam el-Bâkır, el-imam Cafer es-Sadık, el-imam Musa el-Kâzım, el-imam Ali en-Nâki) yer almaktadır. Yaprak 83b bir önceki sayfa formunun aynısıdır. Bu sayfanın başlık kısmında "Müher-i Cafer es-Sadık" yazılıdır. Ortada iç içe üç daire bulunmaktadır. En iç dairede altın zemin üzerine ihlas sûresi, onun çevresine besmele ile ayet ve kelime-i tevhid, en dış dairede kelime-i tevhid ve peygamber isimleri yazılıdır. Etrafı çiçek desenleriyle bezenmiştir. Ortada bulunan dairenin köşelerinde küçük dört adet daire yer almaktadır. Bunların içinde ise İmam Muhammed el-Mehdi, İmam

Görsel 3
Fatiha ve Enâm Su-
releri (Digital SSM)
(v. 2b-3a)



Görsel 6
Unvan Muhtelif
Sayfalardaki Durak
ve Bölüm Başları
(Digital SSM)



(v. 69b)



(v. 61b)



Görsel 7

Mühr-i İsm-i Celâl (Digital SSM) (v. 81b)



el-Askeri, eş-Şehid el-Hamza, Hz.İbn-i Abbas, yaprak 84'ada makulî tarzında yazıyla "Allah'a Bakan Göz" manasında "Ayn Alâ Allah", onun dışında küçük bir daire içinde "Enes bin Malik" ve dandanlı bir kapalı form içinde "Tevekkeltü Alâ Allah" yazılıdır. Etrafı çiçek süslemeleriyle bezenmiştir (bkz. Görsel 8).

Yaprak 84b'de Kabe-i Şerif ve Mekke-i Mükerrreme, yaprak 85'ada ise Ravzatü'n Nebi (Hazret-i Peygamber'in kabri) tasvirlenmiştir (bkz. Görsel 9).

Küçük detaylar hâlinde minber, sakal-ı şerif, mihrab tasvirleri vardır. Mekke-i Mükerrreme ve Medine-i Münevvere, En'am ve Delail kitaplarında sıkça rastlanılan tasvirlerdendir. Yaprak 85b'de başlık kısmında Hazret-i Peygamber'in "Livaü'l Hamd" diye isimlendirilen sancığı vardır (bkz.

Görsel 8

Ayn Alâ'Allah Mührü (Digital SSM) (v. 84a)

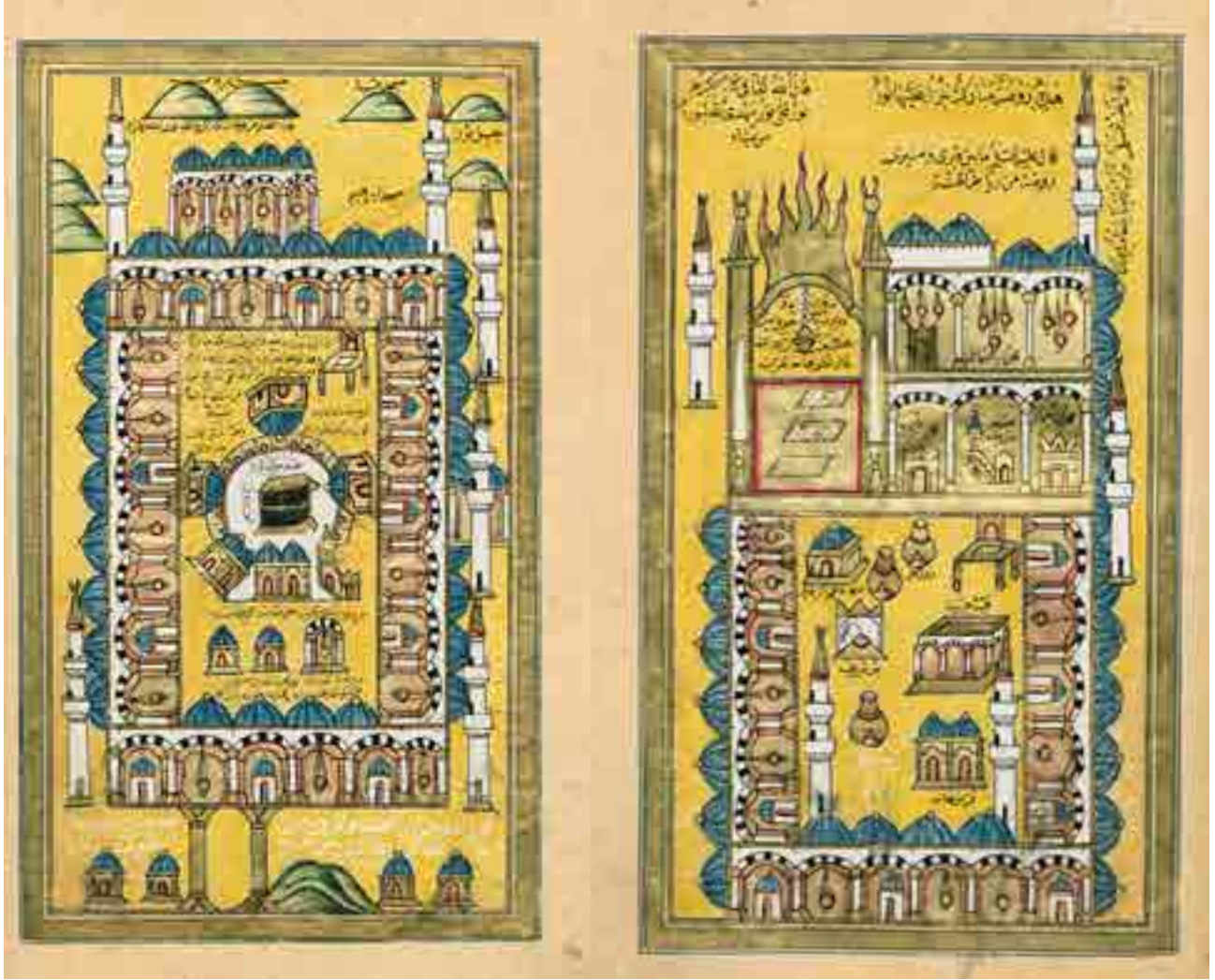


Görsel 12). Hazret-i Peygamber'e övgü sözleri, sancak üzerinde besmele, kelime-i tevhid, alt kısmında ise tesbih-i şerif ve misvak tasvir edilmiştir. Yaprak 86'ada Hazret-i Muhammed'in sancığı, iki yanında torunları Hazret-i Şehid Hüseyin ve Hazret-i Hasan'ın sancakları tasvir edilmiştir. Sancakların etrafında Fetih ve Furkan sûresinden ayetler, Rabbena Atine duası yazılıdır.

Yaprak 86b'de "Şekl-i Gül-i Muhammed" tasviri mevcuttur. "Peygamberin Gülü", eski deyimle "Verd-i Muhammedî" ya Âl-i Ab'ây³ yahut da aşere-i mübeşşereyi temsil eder (Aksel, 2010). Sayfada yer alan gül üzerinde Allah lafzı ve İsm-i Nebi, yapraklarında ise aşere-i mübeşşere isimle-

3 Hz. Peygamber'i ve yakın akrabasından belli kişileri ifade eden, daha çok Fars ve Türk edebiyatında kullanılan bir tabir (Uludağ, 1989).

Görsel 9
Kabe-i Şerif ve
Ravzatü'n Nebi
Tasvirleri (Digital
SSM) (v. 84b-85a)



ri yer alır. “Osmanlı sanatında natüralist akımın başından itibaren görülen gül, en yaygın ve en sürekli çiçek çeşidi olmuştur. Hazret-i Muhammed’in sembolüdür” (Demiriz, 1986). Yaprak 87a’da Tuba ağacı⁴ resmedilmiştir. Yaprak 87b “Hâzâ Miftahül Cennet” (Cennet Anahtarı) başlıklı unvan tezhipli, cennet anahtarı duası yer alır. Eserin ilk bölümlerindeki unvan sayfalarıyla aynı süsleme tarzındadır. Bura-ya kadar sıralamış olduğumuz sayfalar tasvir ve süslemeleri açısından oldukça zengin ve önem arz etmektedir. Ayrıca sayfa içeriğindeki detaylara değinilmesinin sebebi eserin muhtevasının anlaşılmasına yardımcı olmaktır. Eser talik hatla yazılmış hilye-i şerife ile son bulmaktadır (y.112a).

4 Tübâ müslüman milletlerin kültür, sanat ve edebiyatında kökü Hz. Peygamber’in makamı olan “vesîle” cennetinde, dalları en üstten alta doğru bütün cennet tabakalarına ulaşacak şekilde tasavvur edilen ağaçtır (Uzun, 2012).

Hattat Mehmet Şakir’e ait bu *En’am-ı Şerif*’te yer alan tasvir-lere, Osmanlı dönemi sanatlı el yazmalarında sıkça rastlanmaktadır. Sanatkârlar inançları doğrultusunda, kültürel birikimlerini bu eserlerle ortaya koymuşlardır. İslam dininde resmin yasak olması hasebiyle gelişen tasvirler, kutsal emanetleri, Kur’an ayetlerini, Hz. Muhammed’in özelliklerini içeren metinsel görsellere dönüşmüştür.

Hattat Mehmet Şakir’e Ait En’am-ı Şerif’in Muhtevası

Eser Kur’an tilavetinden önce okunan bir dua ile başlamaktadır (y.1b – 2a). Daha sonra sırayla şu sûreleri içermektedir; Fatiha (y. 2b), En’am (y. 3a), Yasin (y. 25a), Duhan (y. 30b), Fetih (y. 33a), Rahman (y. 37b), Vakıa (y. 41a), Mülk (y. 44a), Nebe (y. 46b), Duha (y. 48a), İnşirah (y. 48b), Tin (y. 49a),

Alak (y. 49b), Kadir (y. 50b), Beyyine (y. 50b), Zilzal (y. 51b), Aidiyat (y. 52a), Karia (y. 52b), Tekasaür (y. 53a), Asr (y. 53a), Hümeze (y. 53b), Fil (y. 54a), Kureyş (y. 54a), Maun (y. 54b), Kevser (y. 54b), Kafirun (y. 55a), Nasr (y. 55b), Leheb (y. 55b), İhlas (y. 56a), Felak (y. 56a), Nas, (y. 56b). Sûre başlıklarında ayet sayıları da yer almaktadır. Örneğin “Sûretü'l Felak Hamse Ayet” (Felak Sûresi Beş Ayet). Sûrelerin devamındaki sayfalarda “Ayat el-Hıfz”, Kur’an sonlarında bulunan çeşitli dualar, Haşr Sûresi'nin son ayetleri, “Esmâ-i Hüsnâ”, “Salavat-ı Münciye”, “Esmâ-i Nebî”, “Salavat-ı Makbul”, “Salavat-ı Muradiyye”, “Salavat-ı Şerife”, inkar edenlere cevaplar (hâzâ cevab-u sual el-münkirin), belirli zamanlarda edilen dualar, “Hâzâ Hatm-i Kur'an-ı Azim”, “Hâzâ Münacat”, bir önceki başlıkta bahsettiğimiz “Hilye-i Şerif”, “Sancak-ı Şerif” ve tasvirleri içeren sayfalar, “Hâzâ Miftah-ül Cennet” (cennet anahtarı duası), “Hizbul Nevevi duası”, “Kur'an Harfleri”, “Hizbul Bahr duası”, “Hizbul Şazeli”, “Hizb-i Abdül Kadiri”, “Mühr-i Nübüvvet duası”, muhtelif dualar, “Hazret-i Ömer'in duası”, “Nur duası”, “Hazret-i Nebi duası”, “İstîğfar duası”, Hazret-i İbrahim'in soyunu ifade eden bir sayfa ve hilye-i şerifile eser sonlanmaktadır. Genel olarak *En'âm-ı Şerifler* En'am sûresi ile başlayarak belirli sûre ve duaları içerirler. Ancak bu eser çok kapsamlı olarak hazırlanmış, çeşitli özel dualara, belirli tarikat ehillerinin dualarına, Hazret-i Peygamber'in özelliklerine, değerli eşyalarına, Delailü'l Hayrat dediğimiz salavatlardan oluşan dua kitaplarının içerisinde yer alan salavat-ı şerifelere yer verilmiştir.

Bütün bu dua ve metinlerin içeriğinin detaylarını bu makede izah etmek mümkün olamayacağı için *En'âm-ı Şeriflerin* adını aldığı En'am sûresinin muhtevasını şöyle özetleyebiliriz: “En'am sûresinin fazileti hakkında nakledilen rivayetlere göre Hz. Peygamber, sûrenin tamamının kendisine bir defada nazil olduğunu ve kalabalık bir melek topluluğu tarafından dünyaya uğurlandığını ifade etmiştir” (Işık, 1995). “Bu sûre, Fatıha suresinde yer alan “Alemlerin Rabbi” ifadesinin geniş bir şekilde açıklaması mahiyetindedir. Sûrenin asıl konusu, yaratıcının isbatı ve tevhidin delillerini ortaya koymaktır. Yani, bir anlamda tevhidin bütün delillerinin bu sûrede yer aldığını söylemek mümkündür” (Feyizli, 2007). “Bundan önceki sûrelerde de tevhid inancı söz konusu edilmiş, ancak bu sûrede mesele çok yönlü olarak ele alınmış, dinin temel ilkeleri ve özellikle ulûhiyyet konularında yanlış görüşler ileri sürmenin, dolayısıyla Allah'a iftira etmenin çirkinliği gözler önüne serilmiştir” (Işık, 1995).

En'am-ı Şerif İçerisindeki Mühür ve Dualar

İslam inancında koruyucu nitelikte sayılan tılsım, dua ve mühürler vardır. İncelemiş olduğumuz *En'âm-ı Şerif'te* yer alan mühürler (y. 81b 'Görsel 7', y. 82a 'Görsel 8', y.82b, y.83a, y.83b, y.84a) koruyucu ve şifa kaynaklı olduğuna inanılan mühürlere aittir. Bu mühürler aynı şekil ve formda başka dua kitaplarında da görülmektedir. “Tılsımlı mühürler, bir otorite sembolü olmanın yanı sıra, kişiyi kötülük, felaket ve hastalıktan koruyabilen bir işaret rolü üstlenir. Dolayısıyla, kişinin seçkin konumunu destekleyen bir araç niteliğindeki bu mühürler, bir yandan da kişinin kendi dilek ve istekleri doğrultusunda bir işlevsellik kazanırlar” (Gruber, 2020). Belirli dua ve mühürlerin hatta Hz. Peygamber'in hilyesini kişi üzerinde yahut evinde bulundurması durumunda korunma, şifa ve bereket sebebi olunacağına inanılmıştır. Savaşlarda askerlerin üzerinden ceplerde taşınacak boyutlarda dua kitapları ve koruyucu muskalar çıkmıştır. Ayrıca şifa taşları, tılsımlı gömlekler diye tabir edilen, üzerlerinde bu dua ve mühürlerin bulunduğu eşyalar da kullanılmaktadır. “Şifa taşları, İslami örneklerinin 12. yy.dan 20. yy.a kadar uzanan geniş bir zaman dilimine yayıldığı görülmektedir. Şekil ve yazı tekniği bakımından hemen ayırt edilebilen örnekler bulunduğu gibi, form, yazı ve süsleme olarak ayırt edilmesi güç olabilen örnekler de mevcuttur” (Perk ve Paksoy, 2011).

Eser içerisinde yer alan birkaç mühür aynı formda başka bir dua kitabında da görülmektedir (Bkz. Görsel 10-11). Christiana Gruber, *Her Derde Deva: Lilly* Kütüphanesi'ndeki *Osmanlı Resimli Dua Kitabı* adlı çalışmasında bu mühür örneklerine rastlamaktayız. Hattat Mustafa el-Üsküdarî'ye ait eserin unvan sayfasının en'am suresiyle başladığı, içerisinde muhtelif dua ve sûrelerin ayrıca Osmanlıca metinlerin yer aldığından bahsedilmektedir.

Osmanlı döneminde itibarlı sanatlardan olan hakkâklık, ahşap, mermer, taş ve madeni cisimler üzerine yazı kazıma işlemidir. O dönemde özellikle esnaflar arasında mühür hakkâklığı oldukça yaygındır. Devlete ait ve resmi işlerde kullanılan mühürlerin dışında, tılsımlı mühürlerin de yapıldığı bilinmektedir (Kuşoğlu, 1997).

Evliya Çelebi, 17. yüzyılda kaleme aldığı ünlü Seyahatname'sinde, İstanbul'da o dönemde taş ve gümüşten mühürler ve tılsımlar üre-

Görsel 10

Lilly Kütüphanesinde yer alan eserin (Gruber, 2020), "İsm-i Celal Mührü" (sağda) ve "İsm-i Azam Mührü" (solda), Hattat Mehmed Şakir'e ait eserin, y. 81b (Görsel 7) ve y.84a (Görsel 10)'da yer alan mühürlerle benzer formdadır.



Görsel 11

Lilly Kütüphanesinde yer alan eserin (Gruber, 2020), "Mühr-i Nübüvvet" (solda) ve Hattat Mehmed Şakir'e ait eserin, "Hâzâ mühr-i Nübüvvet-i Resûl bi şekli'l-ahir" (sağda) başlıklı sayfa (y. 83a). (Digital SSM)



ten çok sayıda hakkâk bulunduğunu belirtir. Bu kişiler, muhtelif şekiller ve sihirli kareler içerisine Kur'an'dan ayetlerin yerleştirilmiş olduğu tılsımlar hazırlıyordu. Peygamberlik Mührü ve İsm-i Azam Mührü gibi özel tılsımlar da yapıyorlardı (Gruber, 2020).

Dua, bilindiği üzere Allah'a yalvarma, istek ve taleplerini niyaz etme eylemidir. İslam kültüründe yaşamın ve inancın merkezi Kur'an-ı Kerim'dir. Buna binaen insanlar Kur'an'da yer alan ayetlerle yaşamlarını şekillendirmiş ve bu yönde eserler vermişlerdir. "Biz Kur'an'dan, inananlar için, şifa ve rahmet olacak şeyler indiriyoruz"(17/82). Bu ayet-i kerimede Kur'an'ın şifa kaynağı olduğu açıkça belirtilmiştir. Beydavî, tefsirinde bu ayeti "Hem ruhânî marazlara,

hem de cismâni hastalıklara şifadır" şeklinde açıklamıştır (Feyizli, 2007). Bu ayete benzer nitelikte birçok ayet mevcuttur. Hattatlar tarafından çokça yazılıp belirli kurum ve kuruluşlara ihtiyaca binaen asılmış olan levhalar da şifa kaynağı olan eserlerdendir. "İslam itikadına göre, tedavi etmek insanlardan, şifası ise Allah'dan beklenir. Bu sebeple eskiden hastahanelere, şifahanelere, devrin eczahânesi demek olan attar (aktar) dükkanlarına "Ya Şafi" (Ey şifa veren Allah), "Hüveş Şafi" (Şifa veren ancak O Allah'dır), "Bismillahiş-Şafi" (Şifa veren Allah'ın adıyla) gibi yazı levhalarının asılması adetti" (M.U.Derman, 2019).

Şifa kaynaklı olduğuna inanılan, ayet ve hadislerle dayanan bu mühür ve duaların, ancak Allah'ın yardımı ile fayda sağlayabileceği, gerçek anlamda şifanın O'ndan istendiği unutulmamalıdır (Berk, 2003).

Sanatlı dua yazmalarından *En'am-ı Şerif*, *Evrad-ı Şerif*, *dela'il'ül hayrat*, *münacat* ve *hizbler*, İslam geleneğinde oldukça önem arz etmektedir. Bu dua kitaplarının içerisinde en dar kapsamlı olan hizbler; maddî ve mânevî isteklerin Allah'a arz edilmesi için düzenlenmiştir. Tarikat ehillerine ait olarak oluşturulan bu hizbler hem tarikat mensupları hem de halk tarafından okunmuştur. "Hizbler genellikle düzenleyenin adıyla veya başladığı kelime ile yahut hangi maksat için düzenlenmişse onunla anılır" (Uludağ, 1998). Hattat Mehmet Şakir'e ait *En'am-ı Şerif*'in içinde yer alan, "Hizbul Nevevi" (y. 90a), "Hizbul Bahr" (y. 94a), "Hizbul Şazeli" (y. 97b), "Hizb-i Abdül Kadiri" (y. 101b) duaları bu hizblere örnektir.

Şazeli'nin Allah'tan gelen bir ilhamla yazıldığına ve ism-i a'zamı ihtiva ettiğine inanılan "hizbü'l-Bahr"i özellikle denizde güvenle yolculuk yapmak için okunur. Bu hizbin okunması hâlinde en tehlikeli fırtınaların bile sakinleştiği kabul edilir. Rivayete göre Şazeli tertip ettiği hizbin tesirini anlatmak için, "Bu hizb Bağdat'ta okunsaydı Moğollar orasını işgal edemezlerdi" demiştir. Hizb okuyanlar büyük saygı gösterdikleri hizbleri ünlü hattatlara yazdırmış ve özenle saklamışlardır. Bu bakımdan hizbler edebî değerleri ve yüksek hikmetler içermelerinin yanında yazı, cilt ve tezhip sanatı bakımından da değer taşır (Uludağ, 1998).

Edebi şiir türünde olan diğer bir dua çeşidi ise münâcâtlardır. Bu şiirler bestelenerek, Allah'a yakarış ve niyazla söylenen metinlerdir. Hattat Mehmet Şakir'e ait *En'am-ı Şerif'te*, y. 77a ve y. 105a 'da "Münâcât" başlıklı iki farklı dua yer almaktadır.

Esas itibariyle münâcâtlar günahkârlık ve pişmanlık duygularının dile getirildiği şiirlerdir. Günahkâr bir kulun Allah'ın inâyetinden başka sığınabileceği yer olmadığından münâcâtlarda Allah'ın bağışlayıcılığını ifade eden rahîm, rahmân, gaffâr, muîn, settâr, kerîm gibi isim ve sıfatlarından sıkça söz edilir. O'nun mağfiret sahibi oluşuna dair âyet ve hadisler telmih veya iktibas yoluyla zikredilerek af için bir dayanak aranır. Hz. Peygamber'in ümmetine şefaate edeceğinden hareketle Allah'ın günahkâr kullarını habibinin hürmetine bağışlaması istenir (Macit, 2006).

Daha önceki başlıklarda tanımladığımız delail'ül hayratlar, salavatlardan oluşan dua kitaplarıdır. Hattat Mehmet Şakir'e ait *En'am-ı Şerif'te* "Salavat-ı Münciye" (y. 66b), "Esmâ-i Nebî" (y. 67a), "Salavat-ı Makbul" (y. 69a), "Salavat-ı Muradiyye" (y. 69b), "Salavat-ı Şerife" (y. 69b), başlıklı muhtelif salavat duaları yer almaktadır.

Sonuç

Hattat Mehmet Şakir'e ait *En'am-ı Şerif*, kitap sanatları yönünden çok detaylı, muhtevası açısından ise oldukça geniş anlamlar taşıyan bir eserdir. Makalede, eserin sanat ve muhtevasına dair bütün içerikleri ele almak mümkün olamayacağı için eser genel özellikleri ile tanıtılmaya çalışılmıştır. Yazmanın cildi, tezyinatı ve hattının incelikleri, dönemin gelenekli sanatlarının boyutunu gözler önüne sermektedir. Ayrıca muhtevasına bakıldığında İslam dininin bazı önemli değerlerinin sembolik olarak işlendiği görülmektedir. Kabe-i Şerif, Ravzatü'n Nebî, gül-i Muhammedî, mühr-ü şerîf, livâü'l-hamd, tûbâ ağacı, sakal-ı şerîf, misvak, tesbih-i şerîf minyatürleri ve bu sayfalar içerisinde yer alan detaylar bunun en güzel örnekleridir.

Her biri başlı başına bir eser olan; *En'am-ı Şerif*, *Evrâd-ı Şerif*, *Dela'il-i Hayrat*, *hizb* ve *münacatların* hepsinin, incele-

miş olduğumuz *En'am-ı Şerif'te* yer alması eser için ayrıca önemli bir özelliktir.

Bu örnekler sosyolojik açıdan da önem arz etmektedir. Osmanlı toplumunda bu dua mecmualarının hikmetleri ve taşıdığı değerlere binaen çok okunmuş ve yazdırılmıştır. Çeşitli dua, ayet, salavat ve mühürleri içeren bu dua kitaplarının rağbet görmesinin sebebi koruyucu ve şifa kaynaklı olduğuna inanılmasıdır. Bu sanatlı yazmaların merkezi Kur'an-ı Kerim, hadis ve sünnetlerdir. Bugün de evlerimizde bazı dua kitapları bulunmaktadır. Ancak içerisindeki muhtelif dualar, salavatlar ve tasvirler bakıldığında en'am-ı şerifler bugünkü dua kitaplarına nazaran daha kapsamlı ve zengindir.

Türkiye yazma eserler koleksiyonu açısından şüphesiz çok zengin bir birikime sahiptir. Bu zenginlik içerisinde yer alan sanatlı el yazmaları kültür mirasımız açısından kıymetlidir. Ancak birçok eser henüz araştırılıp incelenmemiştir. İslam kültür ve medeniyetinin yazılı belgelerinden olan bu eserlerin değerinin bilinmesi, gerekli araştırma ve koruma yöntemlerinin uygulanması, bütün bu konular üzerinde halkın bilgilendirilmesi gerekmektedir.

Kaynakça

Akın, K. ve Keş, Y. (2017). 15.yy. Avrupa ve Osmanlı el yazmaları kitaplarında yazı, süsleme ve tasarım anlayışı. *Yıldız Journal of Art And Design*, 4(2), 104-127.

Aksel, M. (2010). *Türklerde dini resimler* (B. Ayvazoğlu, haz.). İstanbul: Kapı Yayınları.

Ayverdi, İ. (2010). *Misalli* Büyük Türkçe Sözlük. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Babaarslan, G. (2016). Bir yazma eserler kataloğunda bulunması gereken nitelikler ve Arnavutluk Devlet Arşivleri Osmanlı Yazmalar Kataloğu'nun bu açıdan incelenmesi. *Journal of Turkish Language and Literature*, 2(2), 1-18.

Baysal, A. (2010). Mushaf tezyinatının tarih içindeki gelişimi. *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, (3), 365-386.

Berk, S. (2003). Osmanlı tılsım mühürleri. *P Dünya Sanatı Dergisi*, 29, 23-31.

- Çetintaş, Ö. ve Çelik Coşkun, B. (2019). Millî Kütüphanede bulunan bazı yazma eserlerin unvan ve ketebe sayfası üzerinden incelenmesi. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 9 (1) , 23 - 20.
- Demiriz, Y. (1986). *Osmanlı kitap sanatında naturalist üslupta çiçekler*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Derman, F. Ç. (2013). Osmanlı İstanbul’unda bezeme sanatı. *Osmanlı İstanbulu I : I. Osmanlı İstanbul’u Sempozyumu Bildirileri* içinde (s. 495-509). İstanbul: 29 Mayıs Üniversitesi / Kültür A. Ş.
- Derman, M. U. (2019). Yazı sanatımızda tabâbet. Ömrümün bereketi 2 içinde (s. 27-32). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Erünsal, İ.E. (2019). *Osmanlı kültür tarihinin bilinmeyenleri*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Feyzli, H. T. (2007). *Fezû’l Furkan Kur’an-ı Kerim Meali*. İstanbul: Server Yayınları.
- Gruber, C. (2020). *Osmanlı-İslam sanatında tapınma ve tılsım* (E. Gökyaran, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Işık, E. (1995). “Enâm Sûresi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 169-170). C. 11. İstanbul: TDV Yayınları.
- İnal, M. K. (1970). *Son hattatlar*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Kara, M. (1995). “Evrâd”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 533-535). C.11. İstanbul: TDV Yayınları.
- Kuşoğlu, M. Z. (1997). “Hakkâklık”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 204-205). C.15. İstanbul: TDV Yayınları.
- Macit, M. (2006). “Münâcât”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 563-565). C. 31. İstanbul: TDV Yayınları.
- Mehmed Şakir. (19. yy.). *Enâm-ı Şerif* [Elyazma Kitap]. Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul. Digital SSM: Sakıp Sabancı Müzesi Arşiv ve Araştırma Alanı’ndan erişilebilir.
- Memiş, M. (2021). Sanatlı yazma kitaplardan Enâm-ı şerifler ve özellikleri. *Hat Sanatı ve Hattatlar: Sadırlardan Satırlara* içinde (s. 85-99). İstanbul: Divan Kitap.
- Ocakdan, B. (2019). *Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonundan seçilmiş Enâm-ı Şeriflerde müzehhep unvan sayfalarının tezhip sanatı açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Perk, H. ve Paksoy, İ. G. (2011). *Duanın sudaki gizemi: Şifa tasları*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Rado, Ş. (1984). *Türk hattatları*. İstanbul: Yayın Matbaacılık.
- Soysal, Ö. (2010). Osmanlı’da Neler Okundu, ‘Kütüphane Kurumu’ Nasıl Algılandı, Kurumlaşan ‘Gelenek’ Yoksa ‘Kütüphane Kültürü’ Müydü?. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 50(2), 163-175.
- Tanıncı, Z. ve Aldemir Kilercik, A. (2012). *Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu*. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Uludağ, S. (1989). “Âl-i Abâ”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 306-307). C. 2. İstanbul: TDV Yayınları.
- Uludağ, S. (1994). “Delâilü’l Hayrât”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 113-114). C. 9. İstanbul: TDV Yayınları.
- Uludağ, S. (1998). “Hizb”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 182-183). C. 18. İstanbul: TDV Yayınları.
- Uzun, M. İ. (2012). “Tübâ”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 317-319). C. 41. İstanbul: TDV Yayınları.
- Ünver, S. (1955). *Ustası ve Çırağıyla Hezargradlı Zâde Ahmed Ataullah Hayatları ve Eserleri*. İstanbul: Tege Laboratuvarı Yayınları

ASYA'DAN ESEN BİR RÜZGÂR: CÂMIU'T-TEVÂRÎH MİNYATÜRLERİNDEKİ HÜKÜMDARLAR (TSMK H.1653)

Zeynep BATO¹

orcid.org/0000-0003-1847-6384 Geliş Tarihi: 2.12.2021 Kabul Tarihi: 31.12.2021

ÖZ

Orta Asya'dan Yakın Doğu'ya uzanan fetihler sonrası Moğol İmparatorluğunun bir kolu olan Hülagü komutasındaki İlhanlılar, İran'da hüküm sürmeye başlamış, İslam kültür tarihinde yeni bir dönemi başlatmışlardır. Oluşan bu yeni dönemle birlikte, form dilinde Orta Asya ve Uzak Doğu resim geleneklerine bağlı *Moğol Üslubu* adı altında yeni bir stil gelişir.

Siyasi ve kültürel alanda önemli başarılarla imza atan İlhanlı sarayının baş veziri Reşiddüddin Fazlullah-ı Hemedâni, Gazan Han'ın isteği üzerine Moğol tarihini konu alan *Câmiu't-Tevârih* adlı eserini yazmıştır. Bu eser modern anlamda ilk dünya tarihi olarak kabul edilir.

Araştırmamızın amacı, TSMK H. 1653'te kayıtlı bulunan *Câmiu't-Tevârih* adlı eserin hükümdar sahnelerinin tasarım öğeleri açısından incelenerek bu çalışmanın, sanat tarihi çerçevesinde ve güzel sanatlar alanında gelecek çalışmalar için kaynak teşkil etmesini sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Moğol, İlhanlı, Orta Asya, İslam, Uzak Doğu, Minyatür

ABSTRACT

AN ASIAN BREEZE: RULERS IN MINIATURES OF JAMI AL'-TAWARIKH

After After the conquests from Central Asia to the Near East, the Ilkhanids, which had been under the command of Hulagu a branch of the Empire, began their reign in Iran. As a result, a new era started in the history of Islamic culture. With this new period, a new style developed under the name of *Mongol Style*, which was connected to the Central Asian and Far Eastern painting traditions.

Rashid al-Din Hemedani, the chief vizier of the Ilkhanid Palace, had achieved significant success in politics and culture. At the request of Gazan Khan he wrote his book, *Jami'âl-Tawarikh*, which deals with Mongolian history. This work is considered as the first history of the world in a modern sense.

The aim of this research is to examine the scenes of the rulers in *Jami Al-'Tawarikh*, registered in TSMK H.1653, in terms of its design elements, and to constitute a source for future studies within the framework of art history and in the field of fine arts.

Keywords: , Mongol, Ilkhanids, Central Asia, Islam, Far East, Miniature

¹ Tezhip ve minyatür sanatçısı, zeynepbato@gmail.com

Bato, Zeynep; *Asya'dan Esen Bir Rüzgâr: Câmiu't-Tevârih Minyatürlerindeki Hükümdarlar (Tsmk H.1653)*, Lale Dergisi, Sayı: 5, Ocak 2022, İstanbul, S: 90 - 99

İlhanlı Kültürel Ortamı

A sya kıtası, coğrafi açıdan büyük bir yüzölçümüne sahiptir. Bu bozkır ortamında birçok kabile yaşamını zor şartlar altında sürdürmüştür. Küçük bir kabileden büyük bir imparatorluğa dönüşen Moğol Devleti saltanatını uzun yıllar devam ettirmiş, Cengiz Han tarafından kurulan bu imparatorluk doğudan batıya kadar farklı kollara bölünmüştür.

Cengiz Han'ın torunu olan Hülagü, kardeşi Mengü tarafından "il-han" ilan edilerek İran'a gönderilmiş, orada İlhanlı Devleti'ni kurarak 1256 yılında Alamut'u ele geçirmiştir. Bu fetihle birlikte İsmâîlî halkına son vermiştir. Daha sonra 1258 yılında Bağdat'a girerek, Abbasi Halifeliğini sonlandırmıştır. İran'da tam anlamıyla bir İlhanlı Devleti kurmuş, Tebriz'i başkent ilan etmiştir.

Büyük Han Mengü'nün devlet içindeki problemleri sonlandırması için gerçekleştirmesi gereken iki planı vardı: Birincisi Orta Doğu'ya seyahat etmek, ikincisi de bu yol üzerinden Çin'i fethetmekti (Morgan, 2007, s. 147). Bu amaçlar doğrultusunda İran'a gönderilen Hülagü, batıda İran, Irak, Suriye, Mısır, Kafkasya ve Anadolu topraklarının yönetiminden sorumlu oldu. Hülagü zamanında İlhanlılar, ana devlete olan bağlılığını açık şekilde gösterse de bu özelliğini zamanla kaybetmiştir. Fakat kurulan bu devlet Türk, İran ve Arap kültürlerinin çoğunlukta olduğu her coğrafya üzerinde kurulduğundan, kendine ait yeni bir karakter oluşturabilmeyi de başarabilmiştir. İlhanlıların kurulduğu coğrafyada dinî açıdan hoşgörülü bir siyaset izlemesi ve açık görüşlü olmaları, İlhanlı sanatının oluşmasına büyük bir katkı sağlamıştır.

Ön Asya'da ünlü ilim ve sanat adamlarını tek çatı altında toplayan Hülagü, onların çalışmalarına destek olmuştur. İmar faaliyetlerinin hızlandığı bu dönemde, Bağdat şehri yeniden yapılandırılmıştır. Tebriz merkez şehir olduktan sonra da Meraga hâlen önemli bir şehir olma özelliğini korumuştur. İmar faaliyetlerinin en önemlilerinin başında **Meraga Rasathanesi** gelmektedir. Bu rasathane ilk gözlemevi olarak Nâsireddin Tusi tarafından inşa edilmiştir (Tittley, 1984, s. 17). Münecimliğin İlhanlılarda önemli bir olgu olması; savaş hazırlığı, kurul toplanması, taç giy-

me törenlerini gökyüzündeki yıldızlara göre hazırlamaları Meraga Rasathanesinin kurulmasının nedenleri arasında sayılmaktadır.

Bilindiği üzere İslamiyeti kabul eden birçok devletin dili Arapçaydı ve eserler de Arapça olarak üretiliyordu. Fakat İlhanlıların İran'da Abbasileri yok etmesi bu anlamda kullanılan dilin değişimine neden olmuştur. Türklerle birçok ortak noktası bulunan İlhanlıların İslamiyeti Gazan Han'dan sonra tam anlamıyla kabul etmeleri, Türkmenlerle yakınlık kurmaları Türkçenin ilerlemesine ve İran'ın yerel dili olan Farsçanın gerilemesine ortam hazırlamıştır. Bu da en büyük ve köklü kültürel değişimlerden bir tanesidir.

Bu kültürel değişimlere ek olarak, mimarideki en önemli çalışmalardan bir tanesi de **Taht-ı Süleyman** adı verilen ve Hülagü'nün oğlu Abaka için inşa edilen yazlık saraydır. İnce işçilik ve süsleme detaylarına büyük önem verilen bu sarayda İran'ın kültürü açık şekilde görülmektedir (bkz. Görsel 1).



Görsel 1
Taht-ı Süleyman'daki saraya ait bezemeli çiniler (Blair ve Bloom. 2007. s. 392).

Mimari çalışmalar Gazan Han zamanında hızla devam etmiş, İran'ın ticaret yolları üzerinde bulunması **Şenb-i Gazan**² adıyla anılan vakfiyelerin kurulmasına ortam hazırlamıştır. Bu vakfiyelerin her birinde rasathane, darüş-

² Şenb-i Gazan: İlhanlı Devleti için kurulan, içinde; sağlık, eğitim, dinî, bilimsel, sosyal, kültürel faaliyetlerin yer aldığı bir yapıdır. Bunun yanı sıra İlhanlı hanedan üyelerinin defnedildiği bir hanedan mezarlığına da sahiptir.

şifa, hamam, kütüphane ve çalışanların orada kalması için konutlar oluşturulmuştur (Demircan, 2014, s. 26). Bu dönemde inşa edilen Olcaytu Hüdabende Türbesi dönemin ünlü Duomo (Floransa) kubbesiyle karşılaştırılmaktadır. Hillenbrand, yapı Kubbetü's Sahrâ'nın temel şemasının birçok yorumundan biri ve İlhanlıların kendilerini kabul ettikleri kültürle özdeşleştirme isteklerinin bir işareti olarak görülebildiğini ifade etmektedir (Hillenbrand, 2005, s. 206). Olcaytu, Şenb-i Gâzân'a benzer tarzda kurduğu Sultaniyye şehrini ticari ve kültürel anlamda geliştirmiş, burada bir atölye kurarak kitap sanatlarını da desteklemiştir.

Dönemin atölyelerinden biri olan ve Reşîdüddin'in Fazlullah tarafından kurulan *Rab-ı Reşîdî (Tebriz Akademisi)* sanat atölyelerinde üretilen birçok yazma eser günümüze kadar ulaşmıştır. Bu sanat atölyesi sadece eser üretmekle kalmamış, aynı zamanda bilim ve tarih yazıcılığında da büyük rol oynamıştır. Dışarıdan bakıldığında atölyeden çok bir akademi görünümüne sahiptir. Türklerin haricinde bu atölyede çalışan, farklı kültürlerden gelen sanatçılar kendilerince bir üslup geliştirmiştir. Tebriz üslubu denilen bu üslupta, gerçekçi şekiller ve realistik kavramlar kendilerine özgü renklendirmeleriyle Çin ve Doğu Türkistan³ resminin temellerine işaret eder (Jahn,1971, s. 33). Bu dönemde Tebrizli sanatçıların çalışmaları, Doğu ile Batı arasında kültürel açıdan bir köprü görevi görmüştür.

İlhanlı Dönemi Minyatür Üslubu

Doğu ve Batı, Moğol döneminde birbirine en yakın dönemi yaşamış ve bu ortam içinde çeşitli topluluklar imparatorluk kültürüyle bir araya gelerek İslam resim sanatı tarihinde önemli bir dönemi başlatmışlardır.

Uygurlarda resim, dinî metinler kadar önem teşkil etmiş ve dinî konuları da resimlerine yansıtmışlardır (Özcan, 2010). Uygurların sanatlarından etkilenen Moğollar, fethettiği ülkelerde **Moğol üslubu** adında sanat alanında yeni bir form dili ortaya çıkarmışlardır. Ortaya çıkan bu yeni dil, Uzak Doğu ve Orta Asya'dan gelen Geç-Helenizm sanat akımının

3 Türkistan çeşitli kültürlerin bulunduğu bir yerdir. Burada Budistler, Şamanistler, Hristiyanlar ve Brahmanlar yaşamaktaydı. Halk çeşitli etnik yapılara sahipti. Siyah Kalem resimlerinde görülen birçok özelliğin bu coğrafyayla bağlantısı olduğu düşünülmektedir. Bkz. İpşiroğlu, 1985, s. 12.

etkilerini taşımaktadır. İlhanlı resim sanatının köklerinin Uygur sanatına dayanması bu sanatın gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Nitekim, İlhanlı sanatçıları Bağdat Okulu'nda var olan ve uygulamada soyut kalabilecek formları gerçeğe daha da yaklaştırma peşindedir. Moğol üslubunda önemli olan çizgidir, renkse bu çizgilerin etkisini ve hacmini artırmak için kullanılır. Selçuklu-Bağdat üslubunu örnek alarak kendi tarzını oluşturma arayışına giden İlhanlı devri resim sanatında nadir birkaç eserde Nesturî Hristiyanlıkla ilgili olarak Bizans sanatının tesirleri de hissedilmektedir (bkz. Görsel 2).

Aslanapa, "Uygur resim ve minyatür üslubu etkilerinin 15. yy içlerine kadar devam ettiğini, Doğu Türkistan'ın kuzeyinde geliştirdikleri bu üslubu, yine Türklerin kendileri, Abbasi ve İlhanlı devirlerinde Batı'ya getirmiş olduklarını" ifade eder. (1986, s. 851). Aurel Stein da Türkistan'da bulunan duvar resimlerinin ve buna bağlı gelişen üslubun, İran ve Sasanî resimleri arasında güçlü bir bağlantı olduğunu dile getirmiştir (Arseven, 1950, s. 1416).

Ortaya çıkan bu yeni form, Çin resim unsurlarının Selçukluların ve Yakın Doğu resim üslubuyla⁴ ilgili kompozisyon ve tasarımsal özelliklerini İslam dünyasında gör-

4 İlhanlı döneminde Yakın Doğu'da çalışan Ahmet Musa'nın Topkapı, H.2154 sayılı murakkada sayfaları bulunan Mi'râç-nâme'sinde Uygur sanatının etkileri görülebilir. İlhanlı döneminde, özellikle Budist olan Argun zamanında, Yakın Doğu'ya resimli Budist mabetleri inşa edildiği bilinir. İlhanlıların İslam devrindeyse, köle oldukları bilinen muhtemelen Müslüman olmayan Türk sanatçıları Yakın Doğu'ya getirilmiştir. Yakın Doğu İslam sanatına, Uygur sanatının ve Tun-Huanf Budist sanatının izleri Selçuklu devrinden bile fazla tesir etmiştir. bkz. Esin, 1966, s. 117.



Görsel 2
Lider'in Zaferi, erken 14.yy, SBB-PK, Diez A fol., 71 p. 46, no. 4. (Haase, 2017, s. 280)

düğümüz bu dönem İlhanlı resim üslubu olarak, varlığını 14. yy sonlarına kadar sürdürmüştür (Atılğan, 2007, s. 349). Gerçekçi şekiller, realistik kavramlar ve kendine özgü renklendirmeleriyle bu üslup, Çin ve Doğu Türkistan resminin temellerine işaret etmektedir (Jahn, 1971, s. 33). Renk ve çizgi arasındaki derinliğin dengeli şekilde kullanılması, çizgici üslubun farklı renk tonlarıyla birleştirilerek figür ressamlığını yansıtır şekildeki gerçekçi peyzaj anlayışı, hareket ve ifade gibi birtakım ifadeler bu üslup içine girmiştir.

Çin, Hint ve İskender'in Asya istilasıyla birlikte Yunan sanatının, Asya ve Hint sanatları üzerinde yapmış olduğu istilalar sonucu meydana gelen Helenistik etkiler bu üslubun oluşmasında büyük rol oynamıştır. Helenizm kültürlerin kendi üsluplarını yok etmeden bunları Greko-Budist kültürü çatısı altında birleştirmiş, başlangıcı Yunan olan bu güç, yerel kültürlerin bu sanatını yok etmeye çalışmadan onları Budist sanatına dönüştürmüştür. Helenizmin *Budizm* inancıyla karşılaşması, Hindistan'da kurulmuş olan Makedonya krallıkları döneminde gerçekleşmişti. İpsişiroğlu, "Bu karşılaşmadan Greko-Budist sanatının doğabilmesi ve Orta Asya'da yayılabilmesi için Büyük İskender'in ölümünden sonra beş yüz yıl geçmesi gerektiğini" ifade etmiştir (İpsişiroğlu, 2004, s. 38).

Bir geçiş üslubu olarak başlayıp daha sonrasında kendi üslubunu bulan Moğolların, ortaya çıkardıkları en önemli yazmaları, İbn Bahtışû'nun *Menâfi el-Hayvân*'ı, el Birûnî'nin *el-Asâr Bâkiyâ'sı* ve vezir Reşiddüddin'in *Câmiu't-Tevârih*'idir.

Reşiddüddin, 1247'de Hamedan'da doğmuştur. Abaka Han zamanında hekim olarak görev almıştır. Hekimliği Argun ve Gazan Han zamanında da devam etmiş, çalışkanlığı ve azmi 1298 yılında onu vezirlik makamına taşımıştır. Aynı zamanda filozof, teolog, hekim ve politikacıydı. Fakat en önemli çalışmalarını tarih yazıcılığı alanında yapmıştır.

Eski Mısır'dan Orta Çağ'a kadar her devlet kendi milletinin tarihini yazmış olsa da, Asya ve Avrupa sahasında çeşitli büyük devletlerin tarihini ilk olarak tarafsızlıkla yazan Reşiddüddin, bu anlamda ilk *cihan tarihçisi* unvanına sahiptir. Aynı zamanda Arap, Acem, Moğol, Türk, İbrani ve Çin dillerini bildiği de söylenmektedir (Reşiddü'd-din Fazlullah, 2010, s. 13).

Cüveynî'nin Moğol kabilelerini ve tarihini anlatan tarihini devam ettirmek için Gazan Han tarafından görevlendirilmiştir. Olcaytu zamanında da onun isteğiyle dünya tarihini yazmaya başlamış ve Tebriz'de Rabî- Reşidî adı altında bir atölye kurmuştur. Bu atölyede uluslararası bilginler, kâtipler, ciltçiler ve ressamın onun bu eserinin dört cildinin derlemesi için görevlendirilmiştir (Canby, 1993, s. 31).

Birçok kopyası yapılan *Câmiu't-Tevârih*'in iki önemli kopyasından biri Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi (1306-7) ve Londra'da Nasser D.Khalili Koleksiyonunda (1314) bulunur.

Reşiddüddin'in, *Câmiu't-Tevârih* adı altında bilinen tarihî eserleri, 1306/7 senesindeki kendi ifadesine göre dört cilde ayrılır. Gazanî Tarihi, bir cihan tarihi, jeolojik bir eser ve coğrafi bir kaynaktır. Kaynaklara göre, 1300/1 senesinde Gazan, onu Türk-Moğol topluluğunun, yani Cengiz Han'ın ve Gazan'a kadar onu takip edenlerin tarihini yazmakla görevlendirmiştir.

Câmiu't-Tevârih'in bu cildi⁵, 542 x 377 mm boyutlarında 435 yaprak olup, 1306-1311 yılları arasında tamamlandığı bilinmektedir. Hafız Ebru'nun 1425'te yazmış olduğu *Külliyyat-ı Tarih* veya *Macma el-Tevarih* adlı eserinin bir kısmını da içerir (İnal, 1976, s. 60). Kenarsız boyutları 311 x 232mm'dir. Her sayfada yaklaşık olarak 35 satır bulunur. Minyatür sahneleri Çin resminde olduğu gibi yatay olarak yerleştirilmiştir. Eserde 142 minyatür bulunmaktadır. Bu yazmanın başında Şahrüh⁶'un kütüphanesine ait bir mühür bulunur (İnal, 1965, s. 41) (bkz. Görsel 3).

Kitap, üç giriş bölümü içerir; Şahrüh'un hayatıyla ilgili olan kısım (fol.2v/2a), kitabın ne için yazıldığı (fol.3r/3b), kitabın tarihinin tanımı (fol.3r/3b) ve dizin yer alır. Dizin içinde yer alan ana tarih iki bölümden oluşur: Adem'den peygamberlere, peygamberlerden Şah Ruh zamanına kadar olan kısımdır. Eski peygamberleri içeren bu bölümde Sasaniler, Araplar ve Abraham, Loth, Isaac, Jacob, Joseph, Job, Moses, Joshua, Elijah, David ve Solomon gibi Arap peygamberler, Müslümanların tarihleri olduğu kadar peygamberlerin hayatları; Gazneliler ve diğer Türk kabileler; Hindistan'ın tarihi, Çin ve Frenkler yer alır (İnal, 1965, s. 43).

5 TSMK H.1653

6 Timur Devleti'nin hükümdarı, Timur'un oğludur.

Görsel 3

H.1653 Şahruh Kütüphanesi
Mührü. bk. fol.1a.TSMK
Dijital Arşiv.



142 minyatürden 68 tanesi *Câmiu't-Tevârih'in* orijinal metnine bağlıdır, 27 minyatürlü sayfaysa Çin tarihinden Çinli savaşçıların portrelerini içerir. İnal, bu 68 minyatürün büyük olasılıkla 14. yy. İlhanlı stili minyatürleri olduğuna ve Çin savaşçılarının resmedildiği sahnelerde gördüğümüz stilinse güçsüz bir Moğol stili taklidi olduğuna değinmektedir (İnal, 1965, s. 44).

Uzak Doğu'da sıklıkla kullanılan bulut motifi *Câmiu't-Tevârih'in* birkaç minyatüründe de kullanılmıştır. Burada kullanılan bulut motifi (fol.169v/169b) bir grup askerin atları üzerinde savaştığı, olayın ne kadar hararetli şekilde gerçekleştiğini anlatır. Bu kullanım, sanatçının tarzıyla birlikte İlhanlı stilini ortaya koyar.

Yazmada tek figürlü kompozisyon kullanımları da vardır. İlhanlılar, tek figürle tüm olayı anlatmayı bir tarz olarak ele almışlardır. Bu durum tasviriciliği zenginleştirmiştir. Bu tarz örnekler sayfa numaraları fol.296r/296a olan kompozisyonlarda incelenmiştir (Bato, 2020, s. 81). Minyatürde tek figürlü anlatıma ek olarak H.1653/3 fol.299v/299b'deki minyatür sahnesinde, Gazneli Mahmud büyük Hintli grubu ile savaşır ve onları yener. Sonrasında Hintlilerden bazıları kendilerini nehre atar ve boğulur. Bu savaşta 5 bin Hintli ölmüştür. Fakat sahnede dikkat edilmesi gereken nokta ise, 5 bin Hintli yerine kompozisyonda sadece yerde yatan bir ölü Hintli figürünün kullanılmış olmasıdır.

TSMK H.1653 Numaralı *Câmiu't-Tevârih'teki* Hükümdar Sahneleri

Câmiu't-Tevârih'in Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan bu bölümünde, toplam 17 hükümdar sahnesi bulunmaktadır. Bu 17 hükümdar sahnesi kompozisyon, taht ve desenleri, figür ve duruşları, mekân-renk açısından araştırılmıştır.

Hükümdarlık algısı, İlhanlı döneminde önemli bir yer teşkil eder ve her şeyin başında gelir. Özgüdenli, Reşiddüddin Fazlullâh'ın eserinde yer alan, Gazan Han'a ait şu ifadeye makalesinde yer vermiştir: "Yüce Allah, işlerimi düzenlemem, adalet ve eşitliği sağlamam için, bana hükümdarlık verip halkın üzerine tayin etmiştir." (Özgüdenli, 2018, s. 73-91).

Üslup açısından Selçuklu üslubu sonrası geçiş dönemi olarak sayılan bu üslupta çizgisel hareketler yoğunlukta olup çizgi renginde bölgesel boyama yapılmıştır. Kıyafetlerin bol drapeli duruşları figürler üzerinde hacmi sağlarken aynı zamanda dönemin kıyafet tarzını da bize yansıtmıştır. Kıyafetlerde ağırlıklı olarak kırmızı, yeşil ve mavi tonları kullanılmıştır. Moğolların kültürlerinde renklerin kendi içinde belli anlamları olmuş, kırmızı renk saltanatlık sembolü olarak kullanılmıştır. Cengiz Han, kırmızı ve yeşil çetir kullanmıştır. Renk kullanımının yanı sıra bu eserin yazıldığı döneme kadar İslam sanatlarında bir soyutlaştırma aracı olarak kullanılan çizgi, bu dönemde daha çok hacim kazarak bir anlatım aracına dönüşmüştür (İpşiroğlu, 2018, s. 45).

Görsel 4
TSMK H.1653/3
v.268b.



Görsel 5
TSMK H.1653/3
v.316a



Fiziksel özellikleriyle hatları düzgün ve kıvrak olan bu figürlerin, yüzleri ifadesiz, hareketleri donuk ve tutuktur. Yuvarlak ve dolgun yüzleri, çekik gözleri, araları açık ince yay kaşları ve üst dudaklarından aşağıya doğru sarkan karakteristik ince bıyıkları ve tıknaz vücutlarıyla figürler Turfan duvar resimleri ile Şehnamelerden tanınan Doğu Türkü tipini temsil eder (Karamağaralı, 1968, s. 71-79).

İki farklı saç stili karşımıza çıkar. Eski Türklere görülen uzun örgülü saç modeli ve iki yanda toplama şeklinde karşımıza çıkar. Kullandıkları taçlar altın ve rumi desenlidir.

Üslup ve fiziksel özelliklerin yanı sıra, kompozisyonda mekânla ilgili de önemli noktalar karşımıza çıkmaktadır. Kompozisyonlardan bazıları dış mekânda bazıları iç mekânda geçmektedir. Dış mekânda geçen sahne, küçük tepeciklerle ve ot kümeleri ile belli edilmiştir. Boşluk ve doluluk dengeli şekilde dağılmıştır (Görsel 4).

Perde, sütun, kapı gibi unsurlar da kompozisyonda betimlemeyi kuvvetlendirerek, olayın iç mekânda geçtiği hissini izleyiciye net şekilde aktarır. Sütunlu sahnelerde sütun dizilimleri boşlukları dengeler ve alanlara böler. Figürlerin konumu yine bu boşluklara göre ayarlanır ve geride kalan sütunlarla birlikte mekânda ön-arka, yakın-uzak ilişkisi ortaya çıkar. Minyatür sanatında alışık olmadığımız bu yarı-perspektif görüntü sanatçının, dönemin Batılı kaynaklarından etkilenmiş olabileceğinin kanıtı olarak gösterilebilir (bkz. Görsel 5).

Görsel 7
Görsel 5'ten sütun detayı.



Görsel 6

Dumbarton Oaks koleksiyonunda yer alan minyatür sayfasından bir sütun detayı. pp.1v-7(seq.6-17)f.2v.illuminated canon table,(seq.8). bk .Dumbarton Oaks,Resources-Manuscripts in byzantine Collection, görsel için bk.

Erişim: 09.10.2021

<https://www.doaks.org/resources/manuscripts-in-the-byzantine-collection/gos-pels-in-greek-with-canon-tables-and-prologues>



Bu sütunlar sahnenin arkasında yer alır. Figürlerin boyları ile aynı gibi görünse de çerçevenin kestiği tepe kısımları yukarıya doğru devam eder şeklindedir.⁷ Görsel 5'te görülen kırmızı renkteki sütunlardan birinin uygulama açısından benzerliği, Dumbarton Oaks⁸ koleksiyonuna ait bir el yazmasında⁹ karşımıza çıkmaktadır. Teknik açıdan karşımıza çıkan bu benzerlik, farklı coğrafyalardan gelen ve aynı atölyede çalışan sanatçıların tarzlarını da beraberinde getirmiş olabileceğinin bir göstergesidir (bkz. Görsel 6, 7).

Yine iç mekân kompozisyonlarında karşımıza çıkan diğer unsurlar perdeler ve kapılardır. Perdeler genelde üst kısımlarda çerçeve görevi görmüş, sayfa üzerinde başlamış ve figürlerin başlarının üzerinde bitmiştir (bkz. Görsel 8). Drapeli ve renkli bu perdelerin kullanımına, sağ tarafta kapı üzerinde boydan düğüm atılmış şekilde de rastlanmıştır (bkz. Görsel 9). Berlin Diez Albümü'ne ait bir çadır sahnesinde¹⁰, çadırdaki giriş kısmına ve yan kısımlarına da bu şekilde düğümler atıldığı görülmektedir.

7 Sütunlu sahneler: TSMK H1653/3 v.313a., v.316a., v.317a.

8 Dumbarton Oaks: Washington DC'de bulunan bir Harvard Araştırma Enstitüsü.

9 Bu el yazmasında Yunancadaki 4 Gospel'den (Matta, Markus, Luke, Yahya) bahsedilir. Orta Çağ Bizans 12. yy tarihli bu yazma, MS. 5, B22009.033 envanter numarasıyla Dumbarton Oaks koleksiyonunda yer alır.

10 Env. Diez. A.y. 70, s.8, no. 1, 14.yy ilk çeyreği. Tebriz, İran. Bu sahne, Kur'an okuyan bir Moğol şehzadesini gösterir. 1295 yılında Gazan Han'ın Müslümanlığı kabulünden sonraki bu dönemde kışlalardaki ibadet mes-cit çadırlarında yerine getirilmiştir. Bkz. SSM, Cengiz Han ve Mirasçıları: Büyük Moğol İmparatorluğu, s. 364-365.

Görsel 8
TSMK H.1653/3
v.323a.



Taht ve Desenleri

Uygur ve Selçuklulara ait minyatür, çini gibi görsel malzemelerle bağdaş kurarak oturmanın saygın bir konuma işaret ettiği, yüzyıllarca iç içe farklı kültürlerde yaşayan Türklerde hükümdarların bağdaş kurarak oturmalarının arkasında Budizmin etkisinin olduğu ifade edilmektedir (Demirarslan, 2008, s. 71-85).

Tahtların yapılarına baktığımızda; Çizim 1, Çizim 2 ve Çizim 3 (bkz. Görsel 10) birbirine benzer özellikler göstermektedir. Sırt yaslanan kısım dikdörtgen yapıdadır. Sağ, sol ve üst kısımlar köşegendir. Taht üzeri tekrar eden desenlerden oluşturmaktadır. Çizim 1 ve 2'nin desenleri altıgen petek yapıda olup, ortasında nokta yer almaktadır. Mazlum'a göre, kırmızı al damganın Uygur ve Moğollarda hakanlık sembolleri olarak kullanıldığı görülmektedir (Mazlum, 2011, s. 131).

Hükümdar Çizim 4'te daha önceki sahnelerden alışık olmadığımız bir oturma biçimine sahiptir. Bağdaş kurmamıştır ve açılır kapanır şekilde bir sandalyede oturmaktadır. Sandalyeye oturduğunda yaklaşık 5 baş ölçüsünde görülmektedir.

Hükümdarın tahtı onun bir parçasıdır. Bu tahtlar, hükümdarı heybetli ve güçlü göstermesi için süslü ve abartılı şekilde resmedilir. Örneklerine yer verdiğimiz taht sahnelerinin haricinde kalan diğer sahnelerde de her tahtın önünde hükümdarın ayağını dayadığı bir sehpa mutlaka bulunur. Bu sehpalar uzun, kısa, geniş, kare, dikdörtgen yapılı ve süslemeli bir şekilde betimlenmiştir.

Tahtlardaki bu oturuş stilleri, eski Türk geleneklerinde hükümdarlara ait yaygın bir gelenek olan bağdaş kurma

Görsel 9
TSMK.H1653/3
v.320a'dan perde
detayı.



şeklinde oturuşlardır (bkz. Görsel 11). Han Devri, Çin taş oymalarında Hun veya Orta Asya kültürüne ait putlar bağdaş kurmuş olarak tasvir edilir (Esin, 1970, s. 231-242). Bağdaş veya Uygur lehçesinde *bağtaş* Uygur devletlerinde *asana* gibi, uzun süreli oturuşlara verilen isimdir. İncelenen sahnelerdeki oturuş stillerine baktığımızda karşımıza iki şekil oturuş çıkar: Yarım bağdaş ve ayakları aşağı sarkıtarak oturuş şekli.

Oturuş şekillerinin yanı sıra, aktif el hareketleri (bkz. Görsel 12) hükümdarın duruşuna ve kompozisyona canlılık katan bir etkidir. Sağ genelde aktif, sol el ise diz üzerinde yer alır. Budizm'de bu el hareketleri *mudra*¹¹ olarak adlandırılır. Kendi içinde anlamı olan bu mudraların hem doğuda hem batıda dinler içinde benzer ifadeler içerdiği görülmüştür.¹²

Taçlar

Kompozisyonlarda görülen üçgen dilimli taçlar ve Tac-ı Börki¹³ denilen yüksek taçlar, kutsal hükümdar anlayışıyla birlikte dünyasal gücü de simgelemiş, bu çerçevede kullanılmıştır (bkz. Görsel 15). Minyatürlerde ve betimlemelerde Selçuklu sultanlarına rastlanmaktadır. *Câmiu't-Tevârih'in* hükümdar sahnelerinde Selçuklu sultanlarında hep bu tip taçlar görülmektedir (İndirkaş, 2002, s. 151-156). Eski Türklerde dinsel bir anlam taşıyan sultanların taç giymesi durumu, Selçuklu Tuğrul Bey zamanında bu anlamını yitirmiş ve tam anlamıyla bir hükümdarlık simgesi olmuştur. Bu şekilde üçgen dilimli taç giyme geleneğini benimseyen Selçuklular, Sasanîlerin köklü taç geleneğinden de etkilenmiştir. Bir başlık çeşidi olarak taç haricinde kompozisyonlarda karşımıza çıkan beyaz sarık kullanımına sıkça rastlanır. Bu başlık çeşidine sahip figürler genelde yaşlı figürlerdir. İnal'a göre bunlar müslümanlaştırılmış Moğollardır (İnal, 1965, s. 45-50) (bkz. Görsel 14). Hükümdarların tacı her sahnede altın renginde olup, kıyafet rengi her sahnede değişmiştir. Ge-

11 Mudra: Ellerin dinî bir şekilde belirli pozisyonlarda aldığı şekil ayinsel sembol. Sanskritçede mühür, işaret.

12 Detaylı bilgi için, bkz. Bato, 2020, s. 170-172.

13 Tac-ı Börki: Yüksek taçlardır. Kutsal hükümdar anlayışıyla koşut olarak dinsel ve dünyasal anlamda gücü simgeler.

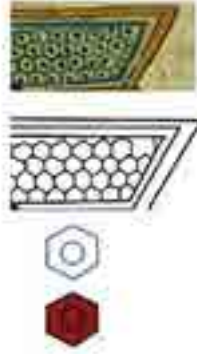
Görsel 10

Burada yer alan taht ve desenlerin teknik çizimleri için TSMK arşivinin H.1653 numaralı koleksiyonundan faydalanılmıştır.

Eserlerin envanter numaraları sırasıyla; Çizim 1: v.268b, Çizim 2: v.277b, Çizim 3: v.280b, Çizim 4: v.301a.



Çizim 1



Çizim 2



Çizim 3



Çizim 4



Görsel 11

Burada yer alan taht ve desenlerin teknik çizimleri için TSMK arşivinin H.1653 numaralı koleksiyonundan faydalanılmıştır.

Eserlerin envanter numaraları sırasıyla; Çizim 5: v.303b, Çizim 6: v.306a, Çizim 7: v.308a, Çizim 8: v.311b.



Çizim 5



Çizim 6



Çizim 7



Çizim 8



Aktif el duruşları



Katalog 1



Katalog 2



Katalog 3



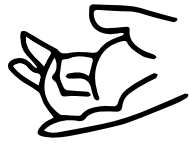
Katalog 4



Katalog 5



Katalog 6



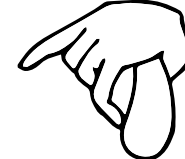
Katalog 7



Katalog 8



Katalog 9



Katalog 10

nele bakıldığında hükümdar için kahverengi tonları sıklıkla uygulanmıştır. Hâkim olan bir diğer renk kırmızıdır. Sahnelerde dikkati çeken bir renktir. Gücü sembolize eder. Mavi, gökyüzünü simgeler ve derinlik hissi uyandırır. Kırmızı ve mavi taht desenlerinde bolca kullanılmıştır.

Genele bakıldığında kullanılan başlıklar kendi içlerinde çeşitlilik göstermektedir (bkz. Görsel 13). Dışa doğru katlamalı olan başlık çeşitlerinde orta kısım başı sarar, uca doğru külah şeklinde devam eder. Uç kısmında sivri ek bir parça yer alır. Dışa doğru katlanan kısımlarında dairesel ve kare şeklinde desenler görülür. Sahnelerde görünen her bir başlık, sahne dışında kalan çerçeve tarafından kesilmiş, başlıklar dışarı taşmıştır. Bunun nedeni olarak, kâğıt alanının tamamının kullanılma ve figürlerin büyük yerleştirilme isteği düşünülebilir.

Sonuç

Moğol üslubu ya da İlhanlı stili olarak karşımıza çıkan bu üslup biçimi, Uzak Doğu ve Orta Asya'dan gelen Geç-Helenizm sanat akımının etkilerinden doğmuştur. Rab-ı Reşidî sanat atölyesi ile sanat alanında zengin bir dönem yaşayan İlhanlıların, kurdukları coğrafyada dinî açıdan hoşgörülü bir siyaset izlemeleri ve açık görüşlü olmaları, İlhanlı sanatının oluşmasına ortam hazırlamıştır. Bu atölye için çeşitli coğrafyalardan toplanan sanatçılar, Bağdat okulunda ortaya konan ve uygulama olarak soyut kalabilecek formları gerçeğe daha da yaklaştırma peşindedir. Helenistik tesirlerin yoğun olarak hissedildiği bu minyatürlerde en dikkat çekici nokta, figürlerin çizgisel hareketleridir. Kompozisyonlardaki çizgi, figür ve nesnelerin hacmini belirleyen temel tasarım unsuru olarak görülür. Kıyafetleri ve başlıkları üzerindeki desenler kompozisyonlardaki tek düzeliği kırmış, zengin kıvrımlara sahip olan kumaşın hareketini ortaya çıkarmıştır.



Katalog 11

Eserlerdeki bir başka özellik; Selçuklu tarihini konu alan bu minyatürlerin kompozisyonlarında sanatçıların Moğol olsun veya olmasın uyguladığı tüm karakterlerin figür, fiziksel, giyim ve aksesuar özellikleri açısından Moğol imajı ile betimlenmiş olmasıdır. Figürlerin dikkat çekici el hareketleri donukluğu kırmış, özellikle hükümdarlara ait olan el hareketlerinin Budizm mudraları ile bir bağlantısı olduğu görülmüştür. Gazan Han ile birlikte İslamiyeti tam anlamıyla benimseyen İlhanlıların, buna rağmen Asya'daki kültürlerinin ve geleneklerinin bağlılıkla devam ettiğini, Budizme ait dinî sembelleri ve duruşları kullanmaktan çekinmedikleri gözlenmiştir.

Taht desenlerinin analizi yapıldığında karşımıza üç farklı motif grubu çıkmaktadır: Geometrik motifler, bitkisel motifler ve hayvansal motifler. Bu motifler dönemin sade ve detaysız tarzını gözler önüne sermektedir. Çoklu figür anlayışının görüldüğü *Câmiu't-Tevârih'in* Berlin Diez albümlerindeki nüshasındaki sahnelerde hükümdar tahtları, sayfanın tek bir köşesinde konumlanırken İstanbul H. 1653 albümündeki sahnelerde sayfanın ortasında konumlanır.

Görsel 12

Katalog numaraları belirlenen kompozisyonlardaki hükümdarların aktif el duruşlarının çizimleri için TSMK arşivinin H.1653 numaralı koleksiyonundan faydalanılmıştır. Bz. Katalog 1(v.268b), Katalog 2(v.277b), Katalog 3(v.280b), Katalog 4(v.301a), Katalog 5(v.303b), Katalog 6(v.304b), Katalog 7(v.306a), Katalog 8(v.308a), Katalog 9(v.313a), Katalog 10(v.316a)

Görsel 13

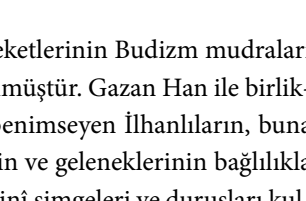
Burada yer alan başlık teknik çizimleri için TSMK arşivinin H.1653 numaralı koleksiyonundan faydalanılmıştır. TSMK H.1653/3 v.277b'den kompozisyonda yer alan tüm başlıkların genel görüntüsü.

Görsel 14

TSMK H.1653/3 v.277b'den sarıklı figür detayı.

Görsel 15

TSMK H.1653/3 v.277b'den taç detayı.



Kaynakça

- Aksoy Demircan, Z. (2014). İlhanlı ve Memluk etkileşiminde XIV. yy Anadolu Türk tezhip sanatı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(29), 265-280.
- Arseven, C. (1950). "Minyatürün Tarihi". *Sanat Ansiklopedisi*. C. 3. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. S.1416
- Aslanapa, O. (1986). Türk Minyatür Sanatının Gelişmesi. *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*. 2(6), 851-866.
- Atılgan Okay, S. (2007). XV.yy'da İran ve Çevresinde gelişen minyatür üslupları ve sorunları üzerine bir etüt. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*. ICANAS 38(International Congress of Asia, and North African Studies). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Ed. Zeki Dilek, Mustafa Akbulut, Zeki Cemil Arda, Zeynep Bağlan Özer, Reşide Gürses, Banu Karababa Taşkın. s.347-359
- Bato, Z. (2020). *Câmiu't-Tevârih'teki İlhanlı minyatürlerinin taht sahneleri analizi (TSMK H.1653)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Bıçer Özcan, Ş. (2010). *Uygur yazmalarında sayfa düzeni* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Blair, S. ve Bloom, J. (2007). Mimari. M. Hattstein, P. Delius ve J. Stollreiter (Ed.), *İslam sanatı ve mimarisi* içinde (s. 392-400). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Canby, S. R. (1993). *Persian painting*. London: British Museum Press. s.31
- Demirarslan, D. (2008). Türk yaşam kültüründe oturma mobilyasının değişimi ve gelişimi. *Türk - İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(16), 71-85.
- Dumbarton Oaks Koleksiyonu | Erişim: 09.10.2021
<https://www.doaks.org/resources/manuscripts-in-the-byzantine-collection/gospels-in-greek-with-canon-tables-and-prologues> (Görsel 6)
- Esin, E. (1966). "İsra Gecesi": Uygur Mi-râç-nâme'sinde Cennet Tasvirleri. *Türk Kültürü Dergisi*, (47), 111-121.
- Esin, E. (1970). Bağdaş ve çökmek, Türk töresinde iki oturuş şeklinin kadim ikonografisi. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (3), 231-242.
- Fazlullah, R. (2010). *Selçuklular: Cami'ü't-Tevârih* (E. Göksu ve H. H. Güneş, Çev.). İstanbul: Selenge Yayınları.
- Haase, C.P. (2017). Royal insignia in the periods from the Ilkhanids to the Timurids in the Diez Albums. J. Gonnella, F. Weis ve C. Rauch (Ed.), *The Diez Albums: Contexts and Contents vol II* içinde (s. 276-291). Boston: Brill.
- Hillenbrand, R. (2005). İslam sanatı ve mimarlığı (Ç. Kafesçioğlu, Çev.). İstanbul: Homer Kitabevi.
- İnal, G. (1965). *The Fourteenth-Century Miniatures of the Jâmi'Al-Tavârikh In the Topkapı Museum In Istanbul, Hazirane Library no. 1653* (Yayımlanmış Doktora Tezi). University of Michigan, A.B.D.
- İnal, G. (1976). *Türk minyatür sanatı: Başlangıcından Osmanlılara Kadar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- İndirkaş, Z. (2002). Orta Asya'dan Anadolu'ya Türklerde taç geleneği. *Türkler*, 4, 151-156.
- İpşiroğlu, M. (2004). *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpşiroğlu, M. (2018). İslam'da resim yasağı ve sonuçları (3. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jahn, K. (1971). Doğu ile Batı Arasındaki bir Ortaçağ Kültür Merkezi- Tebriz. İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi, 4, 29-33.
- Karamağaralı, B. (1968). Câmiu't-Tevârih'in bilinmeyen bir nüshasına ait dört minyatür. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (2), 70-86.
- Mazlum, Ö. Rengin kültürel çağrışımları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (31), 125- 138.
- Morgan, D. (2007). *The Mongols*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Özgüdenli, O. G. (2018). İlhanlılar'da hükümdarlık telâkkisi ve hükümdar algısı. *MUTAD*, 5(1), 73- 91. Doi: 10.16985/MTAD.2018539815
- Titley, N. M. (1984). *Persian miniature painting and its influence on the art of Turkey and India*. University of Texas Press.

MÂCİD AYRAL'IN MATBU YAZILARINA DAİR

Prof. Uğur DERMAN¹

orcid.org/0000-0001-5685-6148 Geliş Tarihi: 12.11.2021

Kabul Tarihi: 30.11.2021



X. asrın mârûf hattatlarından Hüseyin Mâcid Ayral (1891-1961) Osmanlı Devleti'nin son devrinde hüsn-i hatta merak saran gençlerdendir. Doğduğu ve ikamet ettiği Beylerbeyi'nde Ahmed Râkım (ö.1940) ve Şefik Bey'in (1815-1880) talebesinden Ali Efendilerden *sülüs-nesih* yazılarını meşk etmiş; eline geçen Şefik Bey yazıları, onu bu yola çektiği için sanat hayatında "Şefik tavrı"nı benimsemiştir. Fakat *celî sülüs* hattında Sâmî Efendi yolundan ayrılmamıştır. Yazımızdaki *celî sülüs* örnekleri de bu üsluptadır.

Daha sonra Medresetü'l-Hattâtîn'e talebe olup burada tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer'den (1873-1946) *celî sülüs* ve Hulûsi Yazgan'dan (1869-1940) *ta'lik* hattını meşk ederek 1922'de mezun olmuştur. Bâbîâlî'de yazıhane açıp hattatlığa başladıysa da 1928'de gelen harf inkılabıyla bu meşgalesine son vermek mecburiyetinde kalmış; naklettiği Ankara'da Vilâyet Encümeni Başkâtıblığı vazifesinden emekli olarak 1950'li yılların başında İstanbul'a yerleşmiştir.



Görsel 1
Celi sülüs Besmele
(1377/1957),
19 x 43 cm.

¹ Gelenekli Türk Sanatları Uzmanı



Görsel 2

Sülüs Besmele ve celi sülüs âyet-i kerime (1376/1956), 26 x 41,5 cm.

Meâli: “De ki: Allâh'ın takdir ettiğinden başkası bize isâbet etmez” (Tevbe sûresi, 51.den)

(Mâcid Bey bu levhasında, imzâsını kendisinin “Zühdi” mahlasını da belirterek atmıştır. Yazının etrafı Rikkat Kunt'un çizimiyle lâciverd renkli rûmillerle bezenmiştir).



Görsel 3

Celi sülüs âyet-i kerîme (Târihsiz), 23 x 43,5 cm.

Meâli: “Şüphesiz Allah rızık verendir, güçlüdür, çok kuvvetlidir” (Zâriyat sûresi, 58)

(Mâcid Bey bu levhasında da, imzâsını kendisinin “Zühdi” mahlasını belirterek atmıştır).



Görsel 4

Celi sülüs âyet-i kerîme (1376/1956), 25 x 48 cm.

Meâli: “Allah katında en değerli olanımız, O'na karşı gelmekten en çok sakınanımızdır” (Hucurât sûresi, 13'den)

(Mâcid Zühdi Bey'in, bu yazısına koyduğu istifli imzânın tercümesi şöyledir: “Bağdad Güzel Sanâatlar Enstitüsünün Arab hattı üstadı Mâcid Zühdi bunu yazdı”)

Görsel 5

Celi sülüs bir
kelâm-ı kibâr
(1376/1956), 41 x
48 cm.

Meâli: “Hak dâima
yücedir, onun
önüne geçilmez”

(Mâcid Zühdi
Bey’in, bu yazısına
koyduğu istifli
imzânın tercümesi
şöyledir: “Bağdad
Güzel Sanatlar
Enstitüsünün Arab
hattı üstadı Mâcid
Zühdi bunu yazdı”.
Yazının dört köşesi
Rikkat Kunt’un
çizimiyle lâciverd
renkli rûmillerle
bezenmiştir).



Mâcid Bey, 1955 yılından itibaren -davet üzerine- Bağdat'a gitmiş ve oradaki Güzel Sanatlar Enstitüsünde hüsn-i hat muallimi olarak hayli talebe yetiştirmiştir. 1959'daki kanlı Irak ihtilalinden sonra artık oralarda kalmak istemediğinden İstanbul'a dönmüş, kalan iki yıllık ömrünü de burada tamamlamış ve 17 Mart 1961'de vefat ederek Karacaahmet Sultan mezarlığına defnedilmiştir.²

O sıralarda Yapı ve Kredi Bankasının kurucusu Kâzım Taşkent (1894-1991) ve Gazeteci Şevket Rado (1913-1988), Mâcid Bey'in bazı yazılarını kendi matbaalarında bastırmayı kararlaştırmışlar, o devirde böyle faaliyetlerden çekinildiği ve pek de rastlanmadığı için meraklılarınca ilgiyle karşılanmışlardır. Bağdat dönüşü Feneryolu'nda müstakil bir ev yaptıran Mâcid Bey'e herhâlde maddi katkı sağla-

mak için bu yola gidilmiştir. Basılan beş levhanın bazılarında tezyîni motifler gerektiği cihetle, bunu da Güzel Sanatlar Akademisinin tezhib muallimesi Rikkat Kunt Hanım (1903-1986) üstlenmiştir. Doğan Kardeş Matbaasında basılan bu levhaların 1959 yılından itibaren Yapı ve Kredi Bankasının bazı büyük şubelerinde vitrinlere konularak teşhir edildiğini, müşterilere hediye veya makul bir bedelle iştirâ olduğunu görmüştüm. Ancak 27 Mayıs 1960 askerî darbesinden sonra bu levhalar hemen ortadan kaybolmuştur. İhtilal korkusuyla kalanların yok edildiğini sanıyorum.

Elimizde örnekleri kalan bu levhalardan birtakımını okuyucularımıza sunarken, artık bulunması imkânsız olan bu yazıları için -geç kalmış olarak 60. vefat yıl dönümünde Mâcid Ayrâl'i da şükran ve rahmetle anarız.

² Mâcid Bey'in hayatı hakkında geniş mâlûmât için bkz. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar*, İstanbul 1955, s.179-182; M. Uğur Derman, *Ömrümün Bereketi*: 1, İstanbul 2011, s.222-231.

MODERN BATI MEDENİYETİ ÜZERİNE BİR DENEME

Prof. Dr. Sadettin ÖKTEN¹

orcid.org/0000-0003-0419-5290 Geliş Tarihi: 08.12.2021 Kabul Tarihi: 15.12.2021

Bu yazı kapsamında Batı medeniyetinin modern dönemini kısaca modernite olarak adlandırıyor ve bu sürecin başlangıcını Rönesans'a kadar götürüyoruz. Rönesans'la yola çıkan Batılı düşünce ve duygu hayatı, farklı evreleri geçirerek günümüze kadar erişmiştir. Bugün dünya üzerinde sözü edilen bu evrelerin sonucu olarak erişilen bir medeniyet düzeyi modernite olarak isimlendiriliyor. Bununla birlikte moderniteyi eleştiren bir başka düşünce akımı da zihinlerde ve duygu dünyasında filizlenmiş ve gelişmektedir. Buna da postmodernite diyoruz. Bu denemede moderniteyi ana evreleriyle Rönesans'tan günümüze kadar geçen süreçlerde ifade etmeye çalışacağız.

Modernite, Rönesans'la başlıyor. Önce Avrupa'nın güneyinde sonra kuzeyinde oluşan Rönesans hareketi, kelime anlamıyla "yeniden doğuş" demektir. Avrupa'nın güneyindeki sanatçılar ve kuzeyindeki düşünürler Antik Yunan'a dönerek orada mevcut olan ve rasyonaliteyi hayata hâkim kılan bir yolu tekrar dirilterek gündeme getirdiler. Böylece Batı Roma'nın 5. yüzyılda ortadan kalkışından sonra Avrupa'da giderek güç kazanan ve örgütlenen kiliseye karşı yeni bir düşünce sistemi ve duygusal yoğunluk ortaya çıkmış oldu. Rönesans esas itibarıyla Orta Çağ boyunca Avrupalının düşünce ve duygu sistemine hâkim olan kiliseye karşı önce bir alternatif, sonra da bir başkaldırı, nihayette de bir zafer ifadesidir.

İnsan varlığı kendini idrak ettikten sonra, yaşadığı dünya, kendisi ve dünya ile kendisinin bir zaman sürecinde birlikte olduğu hayat hakkında sorular sorar. Bu sorulara verilen cevaplar varoluşun gerekçelerini oluşturuyor. Bütün medeniyet tasavvurları bu sorulara cevap veren bir temel anlatı ile kendilerini belli ediyorlar. Orta Çağ'da Avrupa'ya hâkim olan Hristiyan medeniyet tasavvuru da dünya, insan ve hayat hakkında bir cevaplar manzumesi içermekteydi. Kilisenin öğretilerine göre dünya kusurlu, kirli ve günahkâr bir ortamdı. Birey burada acı çekmeye, günaha bulaşmaya, kusurlarla suçlu bir hâle gelmeye mahkumdu. Aynı öğretiye göre insansa cennetten kovulmak sebebiyle zaten baştan beri suçluydu ve günahkârdı. Günah ve kusurla dolu dünyada, ancak acı ve ızdırap çekmek suretiyle ilk günahın vebalini ödeyebilir ve Tanrı'nın krallığına yani cennete öylece kavuşabilirdi. Bu anlayıştan çıkan manaya göre hayat, bireyin acı ve ızdırap çekmesi ve her türlü dünya nimetinden kendini mahrum etmesi için bir fırsat ve imkândı. Hayat, acı çekerek ve ızdırap içinde geçirilerek yaşanması gerek bir süreçti ve bu süreç sonunda Tanrı'nın krallığına kabul edilmek için bir vesileydi. Rönesans hareketi, Güney Avrupa'da sanatla başlayan, Kuzey'de düşünceyle devam eden bir süreç olarak dünya, insan ve hayat hakkındaki Hristiyan medeniyet tasavvuru görüşünü temelden değiştirmiştir. Bu temel değişikliğin ifadesini bulduğu yeni evreye Hümanizma adı veriliyor. Esaslarını Rönesans'ın oluşturduğu Hümanizma; dünya, insan ve hayat hakkında şu kabulleri yapmaktadır. Burada önce insan

¹ İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Öğretim Üyesi, sadettinokten@hotmail.com



söz konusudur. Bu insan kendi kendine yeterli, kendi özgür iradesiyle aksiyon yapabilen, kendi kaderini kendi çizen, muktedir ve rasyonel insandır. Bu insanın yaşadığı dünya iyidir, güzeldir, nimetler ve fırsatlarla doludur. Hayatsa, bu muktedir insanın nimet ve fırsatlarla dolu bu dünyada, bunlara sahip olup değerlendirmesi için ona tanınan bir süreçtir. Bu süreç ölüm realitesi ile bittiğine göre; hayatında akli rehber edinmiş olan muktedir insan, bir an önce dünya nimet ve fırsatlarından istifade etmenin yolunu bulmalıdır. Hümanist düşünürlerin inşa ettiği düşünsel ve duygusal altyapı bu çerçevede özetlenmiştir.

Yukarıdaki altyapıyla hayata başlayan insan, içinde yaşadığı dünyanın nimet ve fırsatlarını değerlendirmek için dünyayı tanımak amacıyla uzun yolculuklara çıktı. Batı insanının coğrafi keşifleri böyle başladı. Batı insanı, coğrafi keşifler sonucu vardığı yeni ülkelerde dünyanın insanlara sunduğu nimetleri ve fırsatları gördü. Bunlardan yararlanmak hususu Hümanitenin temel kabullerinde yer aldığı için bu nimet ve fırsatları olabildiğince kendine mal etti. Buradan da sömürgecilik ve ticaret devriminin zuhur ettiğini söyleyebiliriz. Batı insanının bir başka zümresiye yaşadığı dünyayı coğrafi keşiflerden değil, doğa yasalarını inceleyip tespit ederek doğa üzerinden tanımaya çalıştı. Bu anlayışla da bilimsel devrimler gerçekleşmiştir. Bilimsel devrimler, Batılı insana doğanın işleyişini tanımlayan yasaları anlama imkânını verdi. Batılı insan bu imkân sayesinde doğaya müdahale etme ve kısmen de olsa ona hâkim olma gücünü kazanmıştır. Bu durum ise onu yepyeni bir kavram olan enerjiyle tanıştırdı.

Dünyayı nimetler ve fırsatlar açısından tanımak için yola çıkan Batılı insan artık iki önemli bilgi ağına sahipti. Bunlardan biri coğrafi keşifler ve onun devamı olan sömürgecilik ve ticaret devrimi sayesinde ortaya çıkan büyük bilgi birikimi ve deneyim; diğeryse doğa yasalarının anlaşılmasıyla gündeme gelen bilimsel bilginin oluşturduğu hazineydi. Bu iki büyük kaynak kuramsal bir çerçeveye oturtularak yeni bir dünya görüşünün temelleri atılmıştır ki buna Aydınlanma adı veriliyor. Aydınlanma düşünürleri;

coğrafi keşiflerin ve onun sonucu olan sömürgecilik ve ticaret devriminin getirdikleriyle bilimsel devrimin neticelerini birleştirerek yeni bir düşünce ve duygu evreni oluştururlar. Bu evrenin hâkim unsuru rasyonaliteydi. Bu düşünürler; “Batılı insanın insan yeryüzünde aklını kullanarak bir cennet oluşturabilir, bugün çözemediği problemleri yine akli sayesinde yarın çözecektir. Dolayısıyla artık Tanrı’nın gökyüzü krallığındaki cennetine ihtiyacımız yoktur” dediler. Bu sözün arkasındaki anlamsa şuydu. “Kilise sizden dünya hayatında çok büyük fedakârlıklar yapmanızı istiyor ki arınıp temizlenesiniz ve Tanrı’nın gökyüzü krallığındaki cennetine ancak böyle vasıl olabilirsiniz. Fakat bunu yapmanıza gerek kalmamıştır. Siz aklınızı kullanarak yeryüzünde de bir cennet inşa edebilirsiniz.” Bu motivasyonla yola çıkan batılı insan için Sanayi Devrimi’ni yapmak kaçınılmaz olmuştur.

Yukarıda sözü edilen ticaret devriminden gelen büyük bir birikim sayesinde ciddi bir kapital meydana gelmişti. Doğa yasalarına kısmen de olsa hâkim olmak suretiyle enerji adı verilen büyük bir gücün de elde edilebileceği seziliyordu. Kapital birikimi ve doğa yasaları bilgisi, hayatın imkân ve nimetlerine tutkulu şekilde sahip olmak isteyen Batılı insanın elinde olunca Sanayi Devrimi’nin ortaya çıkması mümkün değildi. Dünya nimetlerine karşı tutkuyla bağlı olan Batılı insan elindeki kapitali ve bilimsel bilgiyi birleştirerek Sanayi Devrimi, diğer adıyla modern teknolojiyi ortaya koymuştur. Bu teknoloji sayesinde ortaya çıkan ve Batılı insanın elinde olan büyük güç yani enerji, bu insana 19. yüzyılda dünya hâkimiyetini sağlamıştır. Diğer bir deyişle Aydınlanma düşünürlerinin öngörüsü sanki bir ölçüde gerçekleşmiş gibi hissediliyordu. Yani dünya cenneti kurulmuştu. Batılı insan Sanayi Devrimini yapamayan ve bunun neticesinde enerji bakımından çok geride kalan ülkelere ve toplumlara karşı büyük bir üstünlük ve hâkimiyet kurmuştu. Böylece modern insan özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında evrimini tamamlamış gibi görünür. Dünyaya hâkimdi, dünyanın hammadde ve insan kaynaklarını kendi arzusuna göre kullanıyor, diğer bir deyişle hümanitenin nimet ve fırsatlarla dolu dünyasını





kendi hayat sürecinde olabildiğince yüksek düzeyde değerlendiriyor, kendisine karşı çıkan veya çıkma eğiliminde olan ülkeleri ve halkları da teknolojik üstünlüğüyle mağlup ederek sindiriyor ve hâkimiyeti altına alıyordu. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında Batı Avrupa, modern insanın dünya nimetlerinden ve fırsatlarından olabildiğince istifade etmesi sonucu bir dünya cenneti hâline gelmiştir. Avrupalı insan bu cennetin içinde mutlu ve müreffeh yaşıyor ve bunun böyle devam edeceği düşüncesini sürdürüyordu. Yukarıda da işaret edildiği gibi Aydınlanma filozoflarının kehaneti tahakkuk etmiş gibi görünüyordu, yani Avrupa'da bir dünya cenneti kurulmuştu, ta ki 1. Dünya Savaşı çıkana kadar.

Modern insanın oluşumuna kaynaklık yapan Avrupa, tek bir etnisiteden oluşmuyordu. Burada Latinler, Cermenler, Slavlar ve Anglosaksonlar vardı. Coğrafi keşiflerle başlayan ve sanayi devrimiyle zirveye erişen modernleşme süreci içinde Anglosaksonlar başta olmak üzere Latinler de Cermenlere ve Slavlara karşı üstünlük sağlamışlardı. Nimetler ve fırsatlarla dolu olan dünyayı Anglosaksonlar ve Latinler paylaşmışlardı. Devlet olarak ulusal birliğini daha geç tesis eden ve sanayi devriminde de sonraya kalan Cermen etnisitesi, belli bir güç düzeyine eriştikten sonra dünya nimet ve fırsatlarından pay istemiştir. Ancak sömürgecilik eylemiyle dünyanın nimet ve fırsatları Anglosakson ve Latin dünyası arasında paylaştırılmıştı. Cermen varlığına burada herhangi bir hak tanınmadı. Bu gerilim giderek yoğunlaştı. Ve sonunda bir büyük patlamayla resmî ismi her ne kadar 1. Dünya Savaşı olsa da gerçekte modernitenin kendi içindeki birinci iç savaşa yol açmıştır. Resmî adı 1. Dünya Savaşı olan o büyük karmaşa gerçekte modernitenin kendi iç savaşıdır. Modernite, bu iç savaşında dünyanın birçok coğrafyasını ve insanını bu kanlı ve dehşetli serüvene katmakta herhangi bir beis görmemiştir. Bu büyük ve feci hadise 1918 yılında bitirildiğinde, esas itibarıyla anlaşmazlığı doğuran sebepler ortadan kalkmamış, hesap defteri kapanmamıştı. Geçici olarak rafa kaldırılan modernitenin bu iç hesaplaşması 1939'da tekrar başladı. İkinci iç savaş Slavların da katılımıyla birinciye göre

çok daha kanlı, dehşetli ve feci şekilde gerçekleşti. 1945'te dünya, o vakte kadar tarihin şahit olmadığı büyük bir yıkım ve ümitsizlikle baş başa kalır, iç savaşın sonlanmasına şahit olur. Bu tarihi takip eden yıllarda modernite kendi içinde iki büyük kampa ayrılır. Biri kapitalist, diğeri sosyalist kamp. Her iki kampın da rehberi rasyonaliteydi. Her iki kamp da bilimsel devrimleri, sanayi devrimini ve bunun ürünü olan teknolojiyi âdeta kutsamaktaydı. Her iki kampta insanlara çok eziyet etmiş ve acı çektirmişlerdir. Bu realite karşısında bir grup modern insan, şu soruyu önce kendilerine sonra da topluma sordular; bu temel bir soruydu: Acaba Aydınlanma düşünürlerinin vadedtikleri dünya cenneti bir ütopya mı ya da hayal mi? Bu düşünürler insanlığa rasyonel düşünce ve davranışla bir dünya cenneti kurulabileceğini vadedmişlerdi. Fakat gelinen noktada görüldü ki bütün insanlığı maddi manada yok eden daha kötüsüyse onların yaşama ümidi ve iyimserliğini ortadan kaldıran süreçlerle karşılaştılar: İki büyük iç savaş ve soğuk savaş. Bu sorular çoğalarak devam etmiştir ve etmektedir. Temel düşünce şuraya doğru evriliyor: İnsanın yaşamak ve mutlu olmak için her hâlde rasyonaliteden başka olgulara da ihtiyacı var. Bunlara isterseniz irrasyonel olgular diyelim. Modern Batılı insan, bu olguları Rönesans sanatkarlarının ve düşünürlerinin kiliseye karşı yaptığı gibi moderniteye karşı yapıyor, irrasyoneli önce mizah ve sanatta, sonra kendi dışındaki düşünce ve duygu yapılarında araştırıyor. Bu akıma da postmodernite diyoruz.

Çağımızda modernite eskisi kadar güçlü olmasa da Sanayi Devrimi'nden sonra gerçekleştirdiği iletişim devrimiyle ve buna dayalı olarak ürettiği algı yönetimiyle gücünü ve hayatietini sürdürmeye çalışmaktadır. Ancak, temel kabullerinin zaman içinde ortaya çıkardığı, üstü örtülemez yanlışlar, varlığını ve meşruiyetini ciddi manada sorguluyor. Buna karşılık postmodernite ise henüz mizahın ve eleştirinin ötesinde moderniteye karşı yeni bir alternatif ortaya koyabilmiş değildir.

BATI UYGARLIĞININ KISA TARİHİ

Sona TOMAÇ¹

orcid.org/0000-0003-1895-4526 Geliş Tarihi: 23.01.2022 Kabul Tarihi: 27.01.2022

John B. Harrison, Richard E. Sullivan, Batı Uygarlığının Kısa Tarihi, "A Short History of Western Civilization", Aslından çeviren: Sadettin Ökten, Kent Merkezi Derneği Yayınları, 2017, İstanbul.

Son yıllarda medeniyet araştırmalarına artan ilgi bu alanda kaynak eserlerin kaleme alınmasını ya da var olan eserlerin çevirisinin yapılmasını sağlamıştır. Derinlikli ve alabildiğine geniş kapsama sahip medeniyet tarihi, farklı toplumlarda farklı gelişmelerle vücut bulmuş; kimi kaynaklarda tarihsel süreci içinde değerlendirilirken kimilerinde bölgelere ayrılarak işlenmiştir. John B. Harrison ve Richard E. Sullivan'ın yazdığı, çevirisini Sadettin Ökten'in yaptığı "A Short History of Western Civilization" kitabı ise orta dereceli okullarda ve üniversitelerde genel kültür amaçlı ya da beşeri bilimlere ait Batı Uygarlığı derslerine kaynaklık etmesi için kaleme alınmıştır.

Genel kültür aktarımı amacı taşıdığından kitabın hitap ettiği kitle, tarih öğrencilerinden ziyade bu alanda genel dersler alan öğrencilerdir. Kitapta sunulan bilgilerin doğruluğu kadar sade ve net anlatım için çaba gösterilmiştir. Bu anlatım tarzı ile öğrencilerde kafa karışıklığına mahal vermeden net ve anlaşılır bilgi aktarımı amaçlanmıştır. Yazarlar; kitabın amacına ulaşmaktan çok, kapsadığı yıllar ve konu ettiği olaylar sebebiyle kitabın sadeleştirilmesi ve anlatımın netliği konusunda zorlandıklarını ifade etmişlerdir.

720 sayfa, 60 bölümden oluşturulan eserde, tarihsel bir akış izlenmiş; her bölüm ekonomik ve politik sebeplerin yanında kültürel, sanatsal ve bilimsel gelişmelerle de incelenerek desteklenmiştir.

Eserde yalnızca Batı medeniyetleri değil, Batı medeniyetlerine kaynaklık etmiş, bir şekilde ilişkili olduğu bilinen uygarlıklara da yer verilmeye çalışılmıştır. İzlenen bu yöntem de neden – sonuç ilişkisini takip etmemizi kolaylaştırmıştır.

Eserin faydalandığı temel kaynaklar güncel bir bibliyografyadan ziyade alanın kült eserlerine yer vermiştir.

Kitap Babil uygarlığından (M.Ö. 4000) başlayıp Greko - Romen uygarlıklarının ardından üç kısımda Orta Çağ Dönemi'ni kaleme almış, kraliyet çağını takip eden süreçte Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi'ni işlemiştir. Son olarak İkinci Dünya Savaşı ile Avrupa'da soğuk savaş dönemini konu alan kaynak yaklaşık 6000 yılı kapsamaktadır.

Dört bölümden oluşan ilk kısım, insanlık tarihinin gelişim süreçlerinden kısaca bahsederek başlamaktadır. 600 bin yıl öncesinde ilk modern insana benzeyen canlılar ve paleolitik dönemden bahsedilir. Avcı toplayıcı toplumlar ve ardından gelişen tarım ve hayvan evcilleştirme gibi gelişmelerle insan ırkının yaşamsal serüveni aktarılacak istenmiştir. Neolitik çağ ile devam eden kitap, ilk insanlar ile din- yaşam bağlantısı kurar ve yaşayış biçimleri hakkında bilgi verir.

¹ Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım, Müzecilik Programı Yüksek Lisans Öğrencisi, sona.tomac@gmail.com

JOHN B. HARRISON
RICHARD E. SULLIVAN

BATI UYGARLIĞININ KISA TARİHİ

"A short history of western civilization"

aslından çeviren
SADETTİN ÖKTEN



Şehir uygarlığına geçişin ilk merkezlerinden olan Dicle - Fırat Vadisi hakkında bilgiler ile devam eden 1. Kısım Babil, Mısır, Hint, Asur ve Pers uygarlıklarının temellerini ve Batı medeniyetine ne şekilde kaynaklık ettiğini okuyucuya aktarmaya çalışır.

2 kısım hâlinde incelenen, İ.Ö. 1200 ile İ.S. 500 yıllarını kapsayan süreçte Roma'ya, Avrupa'ya ve Kuzey Afrika'ya nüfuz etmiş Grek medeniyeti ve kültürü hakkında bilgiler Greko - Roman uygarlığı adıyla 10 bölüm içerisinde işlenmiştir.

Bölüm Miken Dönemi'nden başlayarak (İ.Ö. 2000) Grek öncesi dönemlerin Grek yaşam tarzının ortaya çıkışındaki etkilerini incelemiştir. İ.Ö. 1200'de Grek toplumunun kurulmasıyla devam eden süreç, savaşlar ardından bir iç dönüşü ve yeni bir düzenin kuruluşunu okuyucuya aktarmaktadır. Bu yeni düzenin konu edildiği İlyada ve *Odise* destanları, Grek toplumunun sivil, siyasi ve askerî düzeni anlatılır, önemli şehir devletlerinin tarihsel süreçlerine yer verilir. Grek kültürü din, sanat, edebiyat, felsefe, bilim ve Grek düşünce sistemi de destekleyici veriler olarak aktarılmıştır.

Grek gücünün zayıflaması ve Doğu Akdeniz'de egemen gücün yoksunluğu Hint Avrupalılarca kurulan Roma Cumhuriyeti'ni doğurmuştur. Son 3 bölümde Roma Cumhuriyeti'nin askerî, politik başarılarından bahsedilmiş, bu büyük gücün neden ve ne sebeplerle çöküşe uğradığı irdelenmiştir. Ardından doğan Roma İmparatorluğu düzeninin temelleri, Augustus yönetiminin getirileri, tarihsel süreç içerisinde imparatorluk yönetimi bir sonraki bölümde işlenmiş; kültür,

sanat, edebiyat, bilim alanındaki gelişmeler ile anlatım derinleştirilmiştir.

Roma İmparatorluğu'nun çöküşünün ardından 3. kısımda imparatorluğun son dönemi ve yok oluşu kaleme alınmıştır.

Roma'nın çöküşüyle Erken, Yüksek ve Geç Orta Çağ dönemlerine yer verilmiştir. 500 ile 1000 yıllarını kapsayan Erken Orta Çağ Dönemi'nde Roma İmparatorluğu'nun yıkılışıyla oluşan siyasal boşluktan doğan 3 devletten bahsedilir. Eski Roma İmparatorluğu'nun doğusunda yer alan Bizans medeniyeti ve İslam medeniyetlerine de bu kısımda yer verilmiştir.

Yüksek Orta Çağ Dönemi'nde İtalya, Almanya, İngiltere, Fransa ve İspanya devletlerinin siyasi ve ekonomik durumları ayrı ayrı ele alınmış, Geç Orta Çağ bölümünde siyasi ve ekonomik gerilimler, kilise kurumunun aldığı zarar okuyucuya aktarılmıştır.

7. Kısımdan itibaren Rönesans, reform ve yeni dünya hareketleri karşımıza çıkar. Ulus - millet devletlerinin doğuşu, İtalyan Rönesansı, kilisenin çöküşüne sebep olan Protestan reformu ve bununla paralel gelişen Katolik reformu dönemin en önemli tarihsel olayları olduğundan üzerinde ayrıntılı durulan konular olmuştur.

Mutlak Kraliyet çağının işlendiği takip eden kısımda Fransa, İngiltere, Rusya Krallıkları incelenmiş, edebiyat, fikir, sanat anlayışları ve politikanın kültür sanata etkisi aktarılmak istenmiştir. 17. ve 18. yy'ları kapsayan bu süreç Fransa Devrimi'ni de konu almış, Napolyon Dönemi siyasi başarılarını incelememize olanak vermiştir. Napolyon sonrası savaş ve

kargaşadan uzaklaşılın dönemde “Eskiye Dönüş ve Tepki” başlığı altında incelenmiş, ülkeler arası dinamikler ayrı ayrı irdelenmiştir.

Fransız Devrimi milliyetçilik akımının yükselmesine, Sanayi Devrimi’ye çalışma dünyasında yeniliklere sebebiyet vermiştir. Bu yeniliklerin ve bilimsel gelişmelerin anlatıldığı 10. Kısım Sanayi Devrimi’ne sebep olan faktörleri inceler, devrimin başlangıç dönemini ele alır. Orta sınıfın nasıl ve ne şekilde üstün duruma geldiğini gözler önüne serer. Milliyetçiliğin gelişim süreçleri yine ülkeler üzerinden ele alınmış ve buna bağlı gelişmeler irdelenmiştir.

Sanayi Devrimi’nin yeni bilimsel ve teknolojik gelişmelerle hız kazanmasıyla ortaya çıkan evre ikinci evre olarak adlandırılmıştır. Eser bu evrede Sanayi Devrimi’nin getirisiyle soylu sanayicilerin ön plana çıktığı ilk evreden sonra sanayi işçilerinin ve halk kitlelerinin gücü ellerine aldığı yeni dönemini inceler. Nüfusun hızlı artışı yeni arayış ve hak taleplerini beraberinde getirmiştir. Oy hakkı gibi yeni gelişmeler komünist dünya görüşünün dünya geneline nasıl yayıldığına okuyucuya açıklar.

Kötü milliyetçiliğin ortaya çıkışı, gelişmiş ülkelerin doğal kaynak arayışı gibi faktörler sömürgeci hareketlerin artışına sebep olmuş, bu da ülkeler arası rekabet çatışmasına yol açmıştır. Sanayi Devrimi ile artan hammadde ihtiyacı da eklenince I. Dünya Savaşı kaçınılmaz hâle gelmiştir.

Dünya Savaşları’nın anlatıldığı bu son kısım savaşın dinamikleri ve çıkar çatışmalarını irdelerken, okuyucuya salt bilgi aktarmaktan ziyade dönem koşulları içerisinde birbirini takip eden olayların izinde savaşların adım adım nasıl yaklaştığını, bu olayları tetikleyen süreçleri aktarmaktadır.

Bilimin hâkim olduğu II. Dünya Savaşı’nın acı sonuçları ele alınmış, yeni savaş aletleri ve kimyasal silahların tahribatı anlatılmıştır. Avrupa ülkeleri, Rusya ve Amerika arasındaki müttefik ve karşıtlık ilişkileri işlenmiştir.

Savaşların ardından Birleşmiş Milletler’in kurulmasıyla devam eden Soğuk Savaş Dönemi ele alınmış, Amerika, Avrupa ve Sovyetler, Çin kutupları arasındaki gerilimlere sebebiyet veren olaylar okuyucuya aktarılmıştır.

Son bölümde Birleşmiş Milletler ve Sovyetler Birliği arasında önemli bir köprü görevi gören “Asya”nın yükselişi ele alınır. İlk büyük Asya ülkesi Japonya’nın bu ikili ilişkiler arasındaki rolü politik ve ekonomik açılardan incelenir. Ortadoğu ve Afrika’dan da bahsedilen bölüm Çin’in yükselişi, devamında haritalar ve görsellerle son bulur.

Kapsadığı dönem göz önüne alındığında kitabın sadelik ve netlik kaygılarında başarıya ulaştığı söylenebilir. Tarihsel takibin yanında olay örgüsü içerisinde birbirine bağlanan ve referanslar veren peşi sıra konular, ezber temelli bir tarih okuyuculuğundan ziyade mantıksal çerçeveyi oturtmaya çalışmakta, bu da kalıcı bir öğrenmenin oluşmasını sağlamaktadır.

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SANAT TASARIM VE MİMARLIK FAKÜLTESİ GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ



Arş. Gör. Emsele BAL¹

orcid.org/0000-0002-2751-295X Geliş Tarihi: 18.12.2021 Kabul Tarihi: 29.12.2021

Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde 1999 yılında kurulan Geleneksel Türk (El) Sanatları Bölümü, Türkiye'deki üniversiteler arasında geleneksel sanatlar alanında eğitim veren sayılı kurumlar arasında yer almaktadır.

Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Prof. Dr. Ayşe Üstün'ün bölüm başkanlığında, üç anasanat dalı olarak, Tezhip, Eski Çini Onarımları, Halı Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri Anasanat Dallarıyla eğitim vermeye başlamıştır. 2010 yılından itibaren Hat Anasanat Dalının bölüme yeni bir anasanat dalı olarak eklenmesiyle günümüzde lisans eğitimi dört anasanat dalıyla devam etmektedir.

2012 yılında alınan kararla bölümün adı Geleneksel Türk Sanatları Bölümü olarak değiştirilmiştir. Ayrıca 26.03.2020 tarihinde de bölümün anasanat dalları Çini Tasarımı ve Onarımı, Halı Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri, Hat ve Tezhip Sanatı olarak güncellenmiştir.

2016-2017 eğitim-öğretim yılı itibarıyla Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mimarlık Bölümünün de dâhil olmasıyla bir isim değişikliğine gidilmiştir. Günümüzde Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi olarak eğitime devam edilmektedir.

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, açıldığından bu yana her yeni eğitim-öğretim yılı başında özel yetenek sınavıyla lisans alanında otuz beş öğrenci kabul etmektedir. Her yıl düzenlenen özel yetenek sınavı için adaylar Yükseköğretim Kurumları Sınavı (YKS) Temel Yeterlilik Testi (TYT) baraj puanını geçerek başvuru yapabilmekte, özel yetenek sınav

kılavuzunda tüm detayları yayımlanan yetenek sınavından geçer not alan öğrencilerse başarılı sayılmaktadır.

Bölümümüzde öğrencilerimiz ilk yıl ortak olarak Türk Desenleri, Temel Sanat Eğitimi, Türk Sanatı, Bilişim Teknolojileri ve İki Boyutlu Tasarım vb. uygulamalı ve teorik dersler almaktadırlar. İkinci yılsa ilk sene sonu transkriptlerinde yer alan GANO'larına göre ortalamaları da baz alınarak tercih ettikleri ve ilgi duydukları anasanat dalında altı yıllık eğitimlerine devam etmektedirler. Öğrencilikleri süresince hem uygulama hem de teorik anlamda eğitim alma imkânına sahip olmakta, kültür ve sanat tasarım dersleriyle mesleki bilgilerini zenginleştirmektedirler.

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı olarak 2005-2006 eğitim-öğretim yılında tezli yüksek lisans programı açılmış ve aynı yıl güz döneminde öğrenci kabul etmeye başlanmıştır. Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde yer alan Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı olarak disiplinler arası ortaklık sağlayan tek bir isim altında tezhip, çini, halı kilim ve hat alanlarına yönelik zenginleştirilmiş derslerle öğrenci mezun etmeye devam etmektedir. İleride açılması planlanan sanatta yeterlilik programıyla uygulama ve teorik anlamda yetkin akademisyen ve sanatçılar yetiştirilmesi hedeflenmektedir.

Bölümümüzde nitelikli öğretim kadrosuyla geleneksel sanatlar alanında öğrenci odaklı özgün ve yaratıcı eğitim; donanımlı derslik, atölye ve laboratuvarlarda verilmektedir. Ayrıca proje tabanlı ve uygulamalı eğitim şeklini benimseyen üniversitemizde, daha donanımlı mezun olmak isteyen öğrenciler için de

¹ Araştırma Görevlisi, Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Çini Tasarımı ve Onarımı Anasanat Dalı, emsele@sakarya.edu.tr

bölümler arası çift ana dal programı (ÇAP) imkânı, isteğe bağlı İngilizce hazırlık sınıfı, öğrencinin talebi doğrultusunda Erasmus, Farabi, Mevlâna gibi etkin değişim programları mevcuttur. Yıl boyu devam eden söyleşi, teknik gezi, sergi vb. etkinliklerle eğitim-öğretim süreci daha da zenginleştirilmektedir. Fakültede bulunan sanat galerisinde ulusal ve uluslararası alanda lisans ve lisansüstü öğrencileri ve öğretim elemanlarının da yıl boyu düzenledikleri sergiler yer almaktadır. Fakültenin koridorları da sanat galerisi niteliğinde olup yıl içinde yine çeşitli sergilere ev sahipliği yapmaktadır.

Vizyoner bir üniversitede yer alan fakülte ve bölümümüz, çeşitli sosyal sorumluluk projelerinde yer almakta; geleneksel sanatları Sakarya şehrinde ve ülke genelinde en iyi şekilde temsil etmek adına workshop, sergi, söyleşi vb. faaliyetlerle tanıtmayı misyon edinmiştir.

Bölümümüz, günümüzde yok olmaya başlayan geleneksel sanatlarımızı aslına uygun şekilde öğretmekle canlandırmak, geleneksel değerlerimizi özümseyerek geleceğe aktarmayı sağlamak, yaşayan veya yok olmakta olan geleneksel değerleri saptamak ve arşivlemek için bilimsel araştırma yöntemlerini öğretmek; geleneği kendi sanatsal kimliğiyle özgün tasarımlar oluşturarak günümüze taşınmasını sağlamak ve restorasyon- konservasyon alanlarında eğitim ve çalışmalarına devam etmektedir.

Öğrencilerimiz mezun olduktan sonra sanatçı unvanına hak kazandıkları gibi kendi atölyelerini kurup özel çalışmalar yapabilirler. Müze, kütüphane ve bu gibi restorasyon merkezlerinde restoratör olarak görev alabilirler. Yeni ve günümüze uygun eserler üretebildikleri gibi farklı sanat alanlarıyla ilgili sektörlerde de desen tasarımı bölümlerinde görev alabilme yeterliliğine sahiptirler.

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Akademik Kadro

Tezhip Anasanat Dalı

Doç. Mesude Hülya Doğru (*Bölüm Başkanı - Tezhip Anasanat Dalı Başkanı*), Prof. Dr. Ayşe Üstün, Dr. Öğr. Üyesi Abdullah Mehmet Avunduk, Öğr. Gör. Ayşen Civili, Arş. Gör. Gülseren Toy

Çini Tasarımı Anasanat Dalı

Öğr. Gör. Alev Demirkesen (*Çini Tasarımı Anasanat Dalı Başkanı*), Öğr. Gör. Songül Ergün, Arş. Gör. Emsele Bal

Hat Anasanat Dalı

Öğr. Gör. Orhan Altuğ (*Hat Anasanat Dalı Başkanı*)

Halı Kilim Anasanat Dalı

Prof. Kadriye Didem Atış (*Halı Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri Anasanat Dalı Başkanı*), Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Erdek, Öğr. Gör. Zeynep Çavdar Kaleli, Arş. Gör. Mine Taylan

Bölüm Eğitimine Kadro Dışı Destek Olan Öğretim Elemanları

Prof. Dr. Mehmet Memiş, Prof. Şerife Atlıhan, Doç. Dr. Rasim Soylu, Dr. Öğr. Üyesi Bilgen SEVİM, Öğr. Gör. Bora Altınışık, Öğr. Gör. H. Cavit Ünal, Öğr. Gör. Mustafa Erden, Öğr. Gör. Selda Kavas Afacan, Öğr. Gör. Zeynep Tuti

Adres ve İletişim Bilgileri:

Sakarya Üniversitesi Esentepe Kampüsü Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Kemalpaşa Mahallesi, Üniversite Caddesi, 54187 Serdivan/Sakarya

Tel: +90 (264) 295 68 31 | Fax: +90 (264) 295 68 35

stmf@sakarya.edu.tr | gtes@sakarya.edu.tr



EGE ÜNİVERSİTESİ KAĞIT VE KİTAP SANATLARI MÜZESİ



Dr. Seda AĞIRBAŞ¹

orcid.org/0000-0002-2649-5078

Geliş Tarihi: 25.11.2021 Kabul Tarihi: 09.12.2021

12 Aralık 2012'de Ege Üniversitesine kazandırılan Kağıt ve Kitap Sanatları Müzesi, dünya kültür tarihinin son iki bin yılının vazgeçilmez demirbaşları kâğıt ve kitabın uzun soluklu yolculuğunu farklı kültürlerden örneklerle ziyaretçilere sunmaktadır. Bilgi ve görselleriyle her eğitim düzeyindeki öğrenciye seslenen müze, Türkiye'de ilk olmasının yanı sıra konunun bu boyut ve zenginlikte ele alındığı bir üniversite müzesi olarak da uluslararası alanda benzersiz konuma sahiptir.

Ege Üniversitesine bağlı eski Levanten köşklerinden 19. yüzyılın Ballian Konutunda kurulan müzede bine yakın obje kişi, kurum ve sanatçıların bağışlarıyla bir araya getirilmiştir. Kâğıdın üretiminden sanat eserine vardığı noktaya kadar çok çeşitli aşamalardan örneklerin sergilendiği müzenin giriş katında el yapımı kâğıt üretimi demo odası, organik yazı malzemeleri, dünya renkli kâğıtları, günümüz renkli kâğıt sanatçıları, modern kâğıt sanatı bölümleri; üst katındaysa kitap sanatları, exlibris, matbaa, sanatçı kitapları, çocuk kitapları, kitap biçimleri, kitaplardaki ustalar, baskı teknikleri, minyatür kitaplar ve tipografi bölümleri yer almaktadır.

Organik Yazı Malzemeleri Bölümü

Eski çağlardan beri taş, kil, ağaç kabuğu, yaprak, deri, metal, tahta ve mum gibi birçok malzeme yazı malzemesi olarak kullanıldı. Ancak dünya kültür tarihinin son beş bin yılına damgasını vuran en önemli organik yazı malzemeleri papi-

¹ Öğr.Gör.Dr. Seda Ağırbaş. Ege Üniversitesi, Bergama MYO, Eser Koruma Programı. Ege Üniversitesi, Kağıt ve Kitap Sanatları Müzesi Müdürü





Kitap Biçimleri Bölümü

rüs, parşömen ve kâğıttır. Bu bölümde konunun tarihsel ve teknik boyutunu açıklayan panoların yanı sıra orijinal objeler bulunmaktadır.

Dünya Renkli Kâğıtları Bölümü

Kâğıt, kültürün devamlılığı amacıyla bilgi iletme işlevinin ötesinde 15. yüzyıldan günümüze dünyanın değişik kültürlerinde birçok teknikle renklendirilmiş, süslenmiş ve değişik amaçlar için kullanılmıştır. 17. yüzyıldan günümüze 126 orijinal renkli kâğıdı içeren bu bölümde, dünyada bir müzedeki en büyük renkli kâğıt koleksiyonu yer almaktadır.

Günümüz Renkli Kâğıt Sanatçıları Bölümü

Beş yüz yıldan beri zanaatkârlar tarafından kullanılan geleneksel kâğıt renklendirme teknikleri günümüz sanatçıları tarafından yaşatılmaktadır. Bu tekniklere alışılmış uygulamaların dışında yorumlar getirerek renkli kâğıdı sanat eseri olarak gören sanatçıların eserleri bu bölümde sergilenmektedir.

Modern Kâğıt Sanatı Bölümü

Günümüzde “Paper Art” sanatsal el yapımı kâğıdın değerini ve sanatsal gücünü ortaya koyarak bir eserin sadece renk ve biçimiyle değil malzemesiyle de ön plana çıkabileceğini göstermiştir. Bu bölümde dünyanın pek çok ülkesinden çoğu IAPMA (The International Association of Hand Papermakers and Paper Artists) üyesi sanatçıların eserleri bulunmaktadır.

Kitap Sanatları Bölümü

Batı'dan Uzak Doğu'ya birçok kültürde “güzel yazı” veya İslam dünyasında hat, yüzyıllardan beri en önemli kitap sanatı olarak varlığını sürdürmüştür. Güzel hat örneklerinin yanı sıra el yazmalarını veya güzel yazıları altın kullanarak süsleme sanatı olan tezhib, kitap resmi sanatı olarak gelişen minyatür ve ince kâğıt oymacılığı katı'nın iki ve üç boyutlu örnekleri sergilenirken; kamış kalem, tüy kalem, divit ve makta gibi yazı malzemeleri de bu bölümde görülmektedir.

Exlibris Bölümü

Exlibris; kitabın sahiplik belgesi olarak tanımlayabileceğimiz, üzerinde kitap sahibinin ismiyle resim veya tipografik öğelerden oluşan, kitap kapağının içine yapıştırılan küçük boy, özgün grafik çalışmalardır. “...nın kitaplarından”, “...nın kitaplığından” anlamına gelen exlibris, Latince kökenli bir kelime olup Türkçede de kullanılmaktadır. Bu bölümde dünyanın çeşitli ülkelerinden yaklaşık 150 adet exlibris sergilenmektedir.

Matbaa Bölümü

Johannes Gutenberg 15. yüzyılın ortalarında hareketli kurşun harfleri dizek kitap baskısını gerçekleştirip dünya kültürünün en önemli başarılarından





اللذات الفاضلة في لغات العرب

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي هدانا لهذا...
 استوفيت مقدر كثير التفضل...
 وأحسن الريباء إليه...
 أظن وجهه وفضلها...
 فخرج أبو عري...
 بلغنا ومرة عرب...
 صراح مفيد...
 في تركيبه...
 استظاوا ونقل...
 من الرتبة...
 مقدمة الكتاب...
 استوفيت مقدر...
 وقولنا في...
 أوله كما...

الحمد لله الذي هدانا لهذا...
 استوفيت مقدر كثير التفضل...
 وأحسن الريباء إليه...
 أظن وجهه وفضلها...
 فخرج أبو عري...
 بلغنا ومرة عرب...
 صراح مفيد...
 في تركيبه...
 استظاوا ونقل...
 من الرتبة...
 مقدمة الكتاب...
 استوفيت مقدر...
 وقولنا في...
 أوله كما...



Modern Kağıt Sanatı
Böl. Sınırsız Dünya
Haritası



birine imza atmıştır. İlk Türk matbaasıysa İbrahim Müteferrika tarafından 1727 yılında faaliyete geçmiştir. Bu bölümde Gutenberg Matbaasında basılan orijinal inkunabel sayfası, Müteferrika Matbaasında basılan orijinal Vankulu Lügati, değişik baskı örnekleri ve matbaa tekniğini anlatan objeler yer almaktadır.

Sanatçı Kitapları Bölümü

Sanatçı kitapları, kitabın sanat objesi olarak ele alındığı ve çoğu zaman sanatçı tarafından yazılan, resimlenen, basılan, ciltlenen ve imzalanarak sınırlı sayıda yayımlanan özgün çalışmalardır. Bu bölümde yurt içi ve yurt dışından sanatçıların özgün eserlerini görmek mümkündür.

Çocuk Kitapları Bölümü

Müzedede gerek yurt içi gerek yurt dışından, çocukların ilgisini çekecek üç boyutlu kitaplar (Pop-Up kitap) yer almaktadır. Ülkemizdeki okul öncesi kitapların hazırlanmasında öncü olan Can Göknil'in, öykü ve resimleriyle hazırladığı ilk kitapların yanı sıra farklı yayınevlerinden bağışlanan *Binbir Gece Masalları*, *Alice Harikalar Diyarında*, *Pinokyo*, *Denizler Altında Yirmibin Fersah*, *Küçük Prens*, *Moby Dick* gibi çok sayıda üç boyutlu masal kitapları bulunmaktadır.

Kitap Biçimleri Bölümü

Kitap, bugünkü şeklini alana kadar birçok aşama geçirmiştir. Orijinalleri müzedede sergilenen ağaç kabuğu kitap, rulo kitap, mumlu yazı tahtası ve günümüz kitap biçiminin atası Codex bu aşamalardan yalnızca birkaçıdır. Türk ve İslam dünyasından klasik cilt örneklerinin yanı sıra, bu bölümde alışılmadık cilt örneğiyle Salvador Dalı imzalı bir kitap da sergilenmektedir.

Kitaplardaki Ustalar Bölümü

İçinde sanatçıların orijinal eserlerine yer veren kitapların kimi doğrudan sanatçı tarafından basılmış, kimiye baskı aşamasında sanatçının kontrolünde baskı atölyelerinde

yaptırılmıştır. Bu bölümde Matisse, Picasso, Miro, Chagall, Dubuffet, Kandinsky, Hans Arp, Otto Dix, Renoir, Manet'nin özgün baskılarını içeren eserler sergilenmektedir.

Baskı Teknikleri Bölümü

Desen veya resmin metal, ahşap, taş, muşamba veya başka bir malzeme kullanılarak mekanik yöntemlerle çoğaltılarak basılması işlemidir. Bu bölümde ağaç baskı, bakır gravür, leke baskı (akuatint), ağaç gravür, çelik gravür, litografi (taş baskı), linol baskı, serigrafi orijinal örnekleri sergilenmektedir.

Minyatür Kitap Bölümü

Minyatür kitaplar tasarımı ve tipografisi, boyutuna uygun olarak düzenlenen küçük boyutlu kitaplardır. Genel olarak 7.62x7.62 cm'i (3x3 inch) geçmeyen kitaplar, minyatür kitap olarak kabul edilir. Dünyanın en küçük kitabının da (2.4x2.9 mm) sergilendiği vitrinde değişik ülkelerden minyatür kitap örnekleri ve ayrıçlar görülmektedir.

Tipografi Bölümü

"Harflerle yazmak" (typos: figure/harf, graphein: yazmak) olarak Türkçeye çevrilen Yunanca kökenli tipografya, baskı tekniğinde harf, resim ve sembollerin sanatsal ve deneysel kompozisyonlarla ifade edilmesi anlamına gelmektedir. Bu vitrinde konuyla ilgili orijinaler sergilenmektedir.

Müzenin bahçesinde Dr. Hilmi Kumcuoğlu adına ailesinin bağışıyla Doç. Dr. İlker Yardımcı tarafından yapılan *Lirik İleti* adlı heykel yer almaktadır.

Ege Üniversitesi Kağıt ve Kitap Sanatları Müzesi, Kültür ve Turizm Bakanlığının 06.02.2014 tarihli yazısıyla Özel Müzeler ve Denetimleri Hakkında Yönetmelik gereğince özel müze statüsü hakkını kazanmıştır.

İzmir'in Bornova ilçesinde yer alan müze, pazar ve pazartesi günleri hariç 09.00-17.00 saatleri arasında ziyaret edilebilir.

MİRASIN İZİNDE

Sona TOMAÇ¹

Kültür ve Turizm Bakanlığı, Atatürk Kültür Merkezinin 29 Ekim 2021 tarihinde açılışını takiben devam eden bir aylık süre içerisinde Beyoğlu Kültür Yolu isimli şahane bir festivale ev sahipliği yaptı. Altmış kültür ve sanat kurumunun katılımıyla Galata'dan Atatürk Kültür Merkezini takip eden hat üzerinde gerçekleştirilen bu etkinlikte konserler, tiyatro gösterileri, sergiler, müzik dinletileri, film gösterimleri, söyleşiler, atölyeler düzenlenerek Beyoğlu bölgesinin sahip olduğu zenginlik yeniden canlandırıldı.

Geleneksel Sanatlar Derneği festival kapsamında, 30 Ekim - 14 Kasım 2021 tarihleri arasında Taksim Camii Kültür Merkezi başta olmak üzere Atatürk Kültür Merkezi, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezinde sergiler, atölyeler, imza günleri, sohbetler ve konserler düzenleyerek yirmiye yakın etkinlik gerçekleştirdi. Bu etkinliklerle geleneksel sanatlarımız İstanbul'un sanat arteri Beyoğlu'nda yaşanan kültür şölenine dâhil edilerek izleyiciyle buluşturuldu.

Gelenegin Küpleri

Atatürk Kültür Merkezi Kültür Sokağında sergilenen *Gelenegin Küpleri* bir nokta, bir durak anlayışıyla ortaya konmuş sekiz adet geleneksel sanatı kapsar. Hat, tezhip, minyatür, seramik, çini, cilt, kalemişi, ebrû sanatlarının duayen icracılarının eserlerinden oluşan bu küpler, tıpkı geleneksel sanatlarımızın içindeki nokta vuruşu duruşları gibi art arda dizilmiş bir hat üzerinde birbirinin yolunda ve izinde sergilendi.

Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezinde gösterimi yapılan İstanbul'un Ustaları Belgeselleri izleyiciye, geleneksel sanatların on dalını alanın ustalarından dinleme şansını sundu. Arşiv niteliğindeki bu belgesellerle, hayatını kaybetmiş değerli isimler tekrar yâd edilirken hayatta olan usta sanatçılarımızın bizzat kendileri ve öğrencilerinin katılımıyla kültür sanat aktarımının önemine vurgu yapıldı. Taksim Camii

Kültür Merkezi de bu proje kapsamında kapılarını ilk defa sanatseverlere açtı. Geleneksel sanatlarımızın birçok dalında ürünler ortaya koyan sanatçılarımızın Selçuklu temalı eserleri, *Selçuklu Sergisi* ile bir araya getirilerek on dört gün boyunca her gün ziyarete açık kaldı. Ebrû, hat, kaligrafi ve taş baskı atölyeleri de sergi mekânı içerisinde sanat meraklılarına uygulama ve kendi eserlerini ortaya çıkarma imkânı sundu.

Sakine Akcan Ekici'nin kaleme aldığı *Ehl-i Hiref-i Hâssa Sanatkarları III. Mehmed Dönemi (1596 - 1601)*, Doç. Dr. Gülnihal Küpeli'nin hazırladığı *Tezyini Sanatlar Bibliyografyası* ve Dr. Seyit Ali Kahraman'ın eseri *Osmanlı Çiçekleri ve Çiçekçileri* kitaplarının imza günleri düzenlenirken iki adet *Cuma Meşki* gerçekleştirildi.

Alanında uzman isimlerle düzenlenen söyleşilerin ilkinde Abdullah Oğuzhanoglu'yla "İslam Mimarisinde Camii Tezyini" başlığı altında camilerimizde uygulanan süsleme üslupları ele alındı. Av. Ahmet Akcan'ın katılımıyla gerçekleştirilen "Sanat Eserinde Telif Hakları" söyleşisinde sanatçılarımızın şahsen ve eserleri üzerinden sahip oldukları haklar ve hak ihlalleri durumunda izlenmesi gereken yollar açıklığa kavuşturuldu. Düzenlenen "Yeni Camii Tasarımları" söyleşisinde İhsan Açık, mimarinin değişimiyle paralel cami mimarilerimizde yaşanan yeni gelişmeler hakkında bilgiler verdi.

Projenin son haftasında Prof. Dr. Safa Yeprem'le "Yahudi, Hristiyan ve Müslümanlarda Dini Müzik", Muhammet Bayram'la "Sanat Faaliyetlerinde Vergilendirme", Doç. Dr. Aras Neftçi'yle "İslam Mimarisinde Camii"; Mimar Derya Poturnak, Hattat Davut Bektaş ve Nakkaş Adem Turan'ın katılımıyla "Taksim Camii Mimarisi ve Tezyini" söyleşileri gerçekleştirildi. Festival kapsamında etkinlikler 14 Kasım'da sona erdi.

Geleneksel Sanatlar Derneği olarak, her yıl düzenlenmesi planlanan Beyoğlu Kültür Yolu Festivalinde Beyoğlu'nun eski kültür sanat dolu atmosferine geleneksel sanatlarımızı da dâhil etmenin sevincini yaşıyor; gelecek yıllarda da festivalin destekçisi ve takipçisi olacağımızı umuyoruz.

¹ Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım, Müzecilik Programı Yüksek Lisans Öğrencisi, sona.tomac@gmail.com

BEYOĞLU
KÜLTÜR YOLU
FESTİVALI



MİRASIN İZİNDE

SERGI | **SÖYLEŞİ** | BELGESEL
İMZA GÜNÜ | **ATÖLYE** | KONSER

YAŞAYAN İNSAN HAZİNELERİ 2021

Damla Pınar ÇİNKAYA¹

UNESCO'nun her sene "somut olmayan kültürel miras"ın belli unsurlarını devam ettirmek ve yeniden yorumlamak açısından gerekli bilgi ve beceriye yüksek düzeyde sahip kişilere verdiği Yaşayan İnsan Hazineleri (YİH) Ödülleri, 11 Ocak 2022 tarihinde Cumhurbaşkanlığı Recep Tayyip Erdoğan tarafından Beştepe Millet Kongre ve Kültür Merkezinde Türkiye'den 21 sanatçı ve zanaatkâra takdim edildi.

Bir sanatçı ya da zanaatkârın Yaşayan İnsan Hazinesi unvanını alabilmesi için sahip olması gereken unsurlar arasında;

- Ustalığını en az 10 yıldır icra ediyor olması
- Sanatını usta – çırak ilişkisiyle öğrenmiş olması
- Bilgi ve becerisini uygulamadaki yetkinliği
- Konusunda ender bulunan bir bilgi birikimine haiz olması
- Seçilecek kişi ya da grubun yaptığı işe olan adanmışlığı
- Kişi ya da grubun bilgi ve becerilerini geliştirme yeteneği (sanatının toplumla buluşmasını sağlayacak yenilikler içermesi)
- Kişi ya da grubun bilgi ve becerilerini çırağına aktarma becerisi (çırak yetiştirmiş olması)

kriterleri bulunmaktadır.

UNESCO tarafından 2021 itibarıyla Yaşayan İnsan Hazineleri unvanını alan sanatçı ve zanaatkârlar:

1. Ali Akbey - Ahşap Oyuncak Yapımı
2. Alpay Ekler – Karagöz Sanatçısı
3. Amir Ateş – Hafız, Mevlidhan
4. Ayten Tiryaki – Hat Sanatçısı
5. Gülbün Mesera – Tezhip, Kat'ı, Minyatür
6. Fatma Çiçek Derman – Tezhip Sanatçısı
7. Hasan Tabakoğlu - Kazaziye
8. Hasan Tuluk – Metal El İşçiliği Ustası
9. Hüsamettin Yivlik –Ahşap Oyma Sanatı
10. İbrahim Atıcı – Semer Ustası
11. İsmail Araç – Karatabak Dericiliği Ustası
12. Mehmet Başsav - Lületaşı
13. Mehteran Birliği – Milli Savunma Bakanlığı
14. Mehmet Orhan Çakıroğlu – Yemeni Yapım Ustası
15. Merhume Fatma Önkol – Masal Anlatıcısı
16. Mustafa Civelek – Islık Dili İcracısı
17. Mustafa Sami Onay – Tahta Kaşık Yapım Ustası
18. Nahya Güzelyurt – Yorgan Yapımı Ustası
19. Tansel Işık –Ağaç Baston Yapımı Ustası
20. Tefik Alparslan Babaoğlu – Ebrû Sanatçısı
21. Salim Yaşar – Çömlek Ustası
22. Sevim Ataner - Eham Dokuma Ustası

¹ Geleneksel Sanatlar Derneği, Kültür ve Sanat Koordinatörü pinar@gelenekselsanatlar.org



Ali Akbey
Ahsap Oyuncak Yapımı



Hasan Tuluk
Metal El İşçiliği Ustası



Mehmet Başsav
Lüleceği



Mustafa Sami Onay
Tahta Kapak Yapım Ustası



Alpay Ekler
Kitaplar Sanatçısı



Hüsamettin Yivlik
Ahsap Oyuna Sanatçı



Mehmet Orhan Çakıroğlu
Yemeni Yapım Ustası



Nahya Güzelyurt
Yörgeyi Yapım Ustası



Amir Ateş
Hafta, Mevlidhanı



Salim Yaşar
Çizim Ustası



Ayten Tiryaki
Hat Sanatçısı



Sevim Ataner
Ehrami Dokuma Ustası



Fatma Çiçek Derman
Tebliğ Sanatçısı



Tansel Işık
Ağaç Kenet Yapım Ustası



Merhume Fatma Önkol
Masal Anlatıcısı



İbrahim Atıcı
Sevme Ustası



Milli Savunma Bakanlığı Mehteran Biriliği



Tevfik Alparslan Babaoğlu
Ebru Sanatçısı



Gülbün Mesara
Teblig, Kati, Meryem



İsmail Araç
Karatavak Dericiliği Ustası



Mustafa Civelek
İstik Dili İcracısı





CUMHURBAŞKANLIĞI KÜLTÜR VE SANAT BÜYÜK ÖDÜLLERİ 2021

Damla Pınar ÇİNKAYA¹

“Kültür ve Sanat Büyük Ödülleri”; özgün eserler ortaya koyarak Türk kültür ve sanat hayatına önemli hizmetlerde bulunan kişi veya kurumları devlet adına onurlandırmak, yeni eserler ortaya koymaları için özendirmek amacıyla T.C. Cumhurbaşkanlığı tarafından 1995 yılından itibaren verilmeye başlandı.

Bu kapsamda Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan tarafından, 21 Aralık 2021 tarihinde Kültür ve Sanat Büyük

Ödülleri sahiplerine takdim edildi. 2021 yılında bilim kültür alanında Teoman Duralı, müzik alanında İdil Biret, görsel sanatlar alanında Alev Ebuzziya, sinema alanında Cüneyt Arkın, edebiyat alanında Gürbüz Azak, geleneksel sanatlar alanında kaligrafi sanatçısı Etem Çalışkan ve sahafılık alanında İbrahim Manav 2021 Kültür ve Sanat Büyük Ödüllerine layık görüldü. Bu yılın vefa ödülüne Kemal Tahir'e adandı.

¹ Geleneksel Sanatlar Derneği, Kültür ve Sanat Koordinatörü pinar@gelenekselsanatlar.org

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 atf 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.

LALE JOURNAL AUTHOR GUIDE- LINES

1. The articles must be typed in Microsoft Word and have 2.5 cm margins from right, left, bottom and top; Times New Roman font style and 11 font size; line spacing of 1; paragraph spacing of 6 nk, followed by 0 nk.

2. The main title must be well in accordance with the article, and typed in bold, capital letters. Subheadings must be in bold, but capital letters must be used only for the initial letters.

3. The name and surname of the author must be typed in bold, capital letters. The ORCID IDs must be written below the author name and surname. The author's institution (if any), address and email address must be indicated with a footnote in the first page.

4. The abstract must be written before the main text, must be between 75 and 150 words, in both Turkish and English. The keywords must be between 4 and 8 words and typed below the abstract after one line of spacing. The English title of the Turkish article should be above the abstract.

5. If there are images, photographs, musical notes or drawings in the text, they must be scanned as 300 PPI with the short side being 10 cm, in JPEG format, and sent as an appendix to the article in JPEG format. The images must be saved one by one according to their number (e.g.: Image 1) and they must be uploaded to the system in one .rar or .zip folder.

6. APA style must be used throughout the text, and references must be made to the images as well. The images must be numbered as Image 1, Image 2, Image 3. The captions of the images must be written below the images themselves in Times New Roman 11 font along with their sources.

7. Footnotes must be avoided as much as possible. If necessary, the footnotes must be numbered at the end of the page and used only for explanations- not for referencing.

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.

8. The in-text citations of the electronic sources must include the author's surname, the date and the page/page range. In the reference list, the name of the source and the website must be included. If the author's surname and date are not known, the website must be typed in the text.

9. The reference list must be as the following:

Single Author Book

Author's surname, Initial of the author's name. (Publication Year). *Name of the book*. Place: Publisher.

Example: Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, transl.). İstanbul: Metis Yayınevi.

Article in a Journal/Periodical

Author, A. A., Author, B. B., & Author, C. C. (Year). Title of article. *Title of Periodical*, volume number(issue number), pages. <https://doi.org/xx.xxx/yyyy>

Example: Harlow, H. F. (1983). Fundamentals for Preparing Psychology Journal Articles. *Journal of Comparative and Physiological Psychology*, 55, 893-896.

LALE DERGİSİ YAYIN POLİTİKASI

Lale Dergisi amacı geleneksel sanatlar, İslam sanatları, medeniyet tarihi ve somut olmayan kültürel miras çalışmalarına münhasır her türlü nazari ve tatbiki çalışmalar yapan sanatçıların/ bilim insanlarının özgün değeri olan araştırma ve derleme makalelerini neşrederek ulusal ve uluslararası düzeyde; bilgi, deneyim, değerlendirme, görüş ve önerilerini paylaşmalarına imkân sağlayan bir zemin, beşeri bilimler bünyesindeki farklı disiplinlerden ortak bir akademik platform oluşturmaktır.

Bununla birlikte dergide kitap tanıtımı ve incelemesine, bölüm ve müze – sergi tanıtımlarına, geleneksel sanatlar, medeniyet alanındaki çalışmaların tanıtımına da yer verilebilmektedir.

Dergi, yılda 2 kez (Ocak ve Temmuz aylarında) yayımlanır.

Dergi hakemli bir dergidir ve yayın dili Türkçedir.

İçerik

Dergiye gönderilen yazılar;

Alana özgü uygun araştırma, yöntem ve modeller kullanılarak hazırlanmış ve alana bir katkıda bulunabilme niteliğine sahip olmalıdır.

Daha önce yayımlanmış bir yazıyı değerlendiren, eleştiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşleri ortaya koyan araştırma veya inceleme özelliği taşımaktadır.

Dergide, bir kavramın ya da teorinin tartışıldığı, eleştirildiği ya da açıklandığı türden araştırma, biyografi ve derleme makalelere, bilimsel alana katkı niteliğindeki çevirilere yer verilebilir.

LALE JOURNAL PUBLICATION POLICY

The aim of Lale Journal is to create a common academic platform for various disciplines within humanities, where knowledge, experience, evaluations, opinions and proposals can be shared through original research and review articles in national and international standards by artists and academics who theoretically and practically work on the subjects of traditional Turkish arts, Islamic arts, history of civilization and intangible cultural heritage.

The journal also includes book reviews, advertisements of academic departments, exhibitions, museums, and works on traditional Turkish arts and civilization.

The journal is published biannually, in January and July. Lale Journal is a peer-review journal and the language of publication is Turkish.

The Content

The manuscripts submitted to the journal must be prepared according to the research methods and models of the field, and must make a contribution to the field.

The manuscripts must have research or review features that evaluate, criticize, and reveal new and notable opinions on previously published texts.

The journal may include research, review and biographical articles, in which a concept or theory is discussed, criticized or explained, and translations that contribute to the scientific field.

The manuscripts must be in accordance with the journal's publication principles and format.

Along with the aforementioned points, the journal may

Dergi yayın esaslarına uygun yazım ilkeleri ve formatında olmalıdır.

Yukarıda sıralananların yanı sıra dergide kitap tanıtımlarına ve/veya incelemelerine de yer verilebilir.

Görevler

Derginin işleyişini sağlayan kurullar

1. Yayın Kurulu'nun Görevleri

- Olağandışı durumlar hariç yılda iki kere toplanır.
- Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları, biçim ve alan uygunluğu açısından inceleyerek, akademik camiada yazının uzmanlarını (tezler, yayınlar ve uzmanlık sahasını esas alarak) tespit eder, uygun hakem değerlendirmesine sunulmasını sağlar.
- Hakem değerlendirmelerine göre, makalenin yayımlanıp yayımlanmayacağına karar vererek, hakemden kabul alan makalelerin yayın sıralamasını yapar.
- Özel sayı çıkarılmasına salt çoğunlukla karar verir.

2. Editör

- Yayın Kurulu üyeleri arasındaki koordinasyonu sağlar.
- Dergiye gelen yazıların ön değerlendirmesini yapabilmek için özel dönemler hariç Yayın Kurulu'nu yılda iki kez toplantıya çağırır.
- Yayın Kurulu adına editöryal sorumluluk alır.
- Göreviyle ilgili olağandışı durumlarda, çalışmaların aksamaması için yardımcılarından birini yetkilendirir.

3. Editör Yardımcıları

Yayın Kurulu üyeleri arasındaki koordinasyonun sağlanması, yazıların hakem sürecinin takip edilmesi, hakemlerin raporlarının değerlendirilmesi konularında editöre yardımcı olurlar.

also include book advertisements and/or reviews.

The Duties

Journal Boards

The Duties of the Editorial Board

- The Editorial Board holds meetings twice a year, except in extraordinary cases.
- The Editorial Board examines the manuscripts submitted to the journal according to their relevance to the format and the field, determines the specialists for the manuscripts within academia (based on theses, publications and research fields), and presents the manuscripts to the relevant referees.
- The Editorial Board decides whether the text should be published according to the reviews of the referees, and puts the accepted manuscripts in the order of publication.
- The Editorial Board decides on the publication of a special issue through absolute majority.

The Duties of the Editor

- The Editor coordinates the members of the Editorial Board.
- Except for special occasions, the Editor arranges the Editorial Board meetings twice a year for the pre-assessment of the submitted manuscripts.
- The Editor takes editorial responsibility on behalf of the Editorial Board.
- The editor authorizes one of the Assistant Editors in case of extraordinary situations regarding his/her duty, to ensure that the work is not interrupted.

The Duties of the Assistant Editors

4. Bilim Kurulu

- Yayınlanacak makalelerin belirlenmesi için Yayın Kurulu'na önerilerde bulunur.
- Hakemler bilim kurulu üyeleri arasında yer alır. Hakemler gönderilen yazıları yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek, yayına uygun olup olmadığına karar verir. Makalelerin konusuna göre her sayıda değişiklik gösterebilir. Dergide yayımlanan ya da yayımlanacak makalelere danışmanlık yapar, fikir beyan eder.

5. Yayın Koordinatörü

- Yayın kurallarına uygun olan makalelerin kayıt altında tutulmasını sağlar ve hakem raporları ile birlikte makaleleri arşivler.
- Dergiye baskıya hazır hale getirmekle ilgili süreci yürütür.
- Dergi'nin elektronik ortamda erişilebilirliğinin sağlanmasıyla ilgili süreci yönetir.
- Dergi hakkındaki gelen giden tüm evrakların kayıtlarını yapar ve dosyalar.

Değerlendirme

Dergi Yayın Kurulu tarafından biçim ve alanlar açısından uygun bulunan yazılar değerlendirme yapılması için konunun uzmanı iki hakeme gönderilir. Hakem değerlendirmelerin ikisi de olumlu ise çalışma yayına kabul edilir. Biri olumlu, diğeri olumsuz ise makale üçüncü bir hakeme gönderilir. Yayımlanması için düzeltilmesine karar verilen yazıların, yazarları tarafından en geç 15 gün içerisinde teslim edilmesi gereklidir. Düzeltilmiş metin, Dergi Yayın Kurulu'nun gerek gördüğü durumlarda, değişiklikleri isteyen hakemlere tekrar gönderilir.

Gönderilen yazılar iki alan uzmanının "yayımlanabilir" onayından sonra, Yayın Kurulunun son kararı ile yayımlanır. Yazarlar, hakem ve Yayın Kurulunun eleştirisi, değerlendirilme

- The Assistant Editors help the Editor in the coordination of the members of the Editorial Board, in tracking the refereeing process of the manuscripts and in evaluating the referee reports.

The Duties of the Academic Advisory Board

- The Academic Advisory Board puts forward proposals to determine the articles to be published.
- The referees are among the members of the Academic Advisory Board. The referees examine the submitted manuscripts in terms of method, content, and originality, and decide whether they are suited to be published. The board members might change in every issue, depending on the subjects of the articles. The Academic Advisory Board gives consultation and opinions on the articles published or to be published in the journal.

The Duties of the Publications Coordinator

- The Publications Coordinator keeps the records of the manuscripts which comply with the publication rules, and archives those manuscripts together with the referee reports.
- The Publications Coordinator manages the process of preparing the journal for printing.
- The Publications Coordinator manages the process of making the journal electronically accessible.
- The Publications Coordinator records and files all the incoming and outgoing documents about the journal.

Assessment

The manuscripts that are approved by the Editorial Board in terms of format and fields are sent to two referees for evaluation, who are the specialists on the subject of the manuscript. If both of the referee evaluations are positive, the study is accepted for publication. If one of the evaluations is positive and the other one negative, the manuscript is sent to a third referee. The manuscripts that need to be

dirme ve düzeltmelerini dikkate almak durumundadırlar. Katılmadığı hususlar olması durumunda, yazar bunları gerekçeleri ile ayrı bir sayfada bildirme hakkına sahiptir.

Kabul edilmeyen makalelerin yazarlarına e-posta yoluyla bilgi verilir.

Geleneksel Sanatlar Derneği iş birliğiyle yayımlanan Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi, dergiyi hazırlayanlara (editörler, yayın kurulu, danışma kurulu), yardım edenlere ve hakemlere, yazara/yazarlara telif ve benzeri, ve diğer herhangi bir ücret ödemez; makale başvurusu ve yayını için yazardan herhangi bir ücret talep etmez. Ancak derginin tasarımını gerçekleştirilmesi, redaksiyon hizmetleri için ücret ödenmektedir.

Lale Dergisi çeşitli online ve fiziksel platformlarda 50 (elli) Türk Lirası bedeli ile temin edilmekte, Dergi Park sistemi üzerinden de açık erişim modelinde yayımlanmaktadır.

corrected in order to be published, must be submitted by the authors within 15 days at the latest. In case the Editorial Board deems it necessary, the corrected text is sent back to the referees who requested the changes.

The submitted manuscripts are published after the two subject specialists' approval, with the final decision of the Editorial Board. The authors have to take into account the criticism, evaluation and corrections of the referees and the Editorial Board. In case of disagreements, the author has the right to report them on a separate page with the justifications.

The authors of the rejected texts are informed via email.

Lale Culture, Art and Civilization Journal, published in cooperation with Traditional Arts Association, does not pay royalties and any other fees to those that are responsible with the preparation of the journal (editors, editorial board, advisory board), to those that help and to the referees and author/authors; the journal does not charge the author/authors for the submission and the publication of their article.

However, fees are paid for the design and the editing services of the journal.

Lale Journal can be purchased online and in-person for 50 (fifty) Turkish Liras, and is open access on the DergiPark website.